جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
رئاسة جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الصورة البيانية في الرسائل والأطاريح الجامعية العراقيـة (الشعر : ١٩٨٤ ـ ٢٠٠٩م)

أطروحة
تقدّمت بها الطالبة:

إيمان خليفة اسماعيل ظاهر

إلى مجلسِ كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة في جامعة ديالى
وهي جزءٌ من متطلّبات نيل شهادة الدكتوراه (فلسفة)
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
فاضل عبود التميمي

ربيع الثاني ١٤٣٥ هـ

شباط ٢٠١٤ م

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Presidency University Diyala
Education College of Human Sciences
Department of Arabic Language

The metaphorical image in the Theses and DISSertatIons of Iraqi university

(poetry: 1984-2009)

Thesis submitted by the student

Eman Khleefa Ismaeel

To the Board of Education College of Human Sciences at the University of Diyala،

.It is part of the requirements of the Ph.D
In Arabic Language and Literature

supervision by
Prof.Dr.Fathil Aboud . Al-tamemy

2014 **1435**

الرَّحْمَنُ (١)

عَلَّمَ الْقُرْآنَ (٢) خَلَقَ

الْإِنْسَانَ(٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)

سورة الرحمن

الإهداء

إلى

أهل العلم

في

بلدي

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه ((الأطروحة)) الموسومة بـ **(الصّورة البيانيّة في الرسائل والأطاريح الجامعية العراقية (الشعر : ١٩٨٤-٢٠٠٩م)** التي قدمتها الطالبة : ((إيمان خليفة إسماعيل ظاهر)) ، قد جرى باشرافي في جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة ((الدكتوراه)) في اللّغة العربية وآدابها .

التوقيع :

أ.د. : فاضل عبود خميس التميمي

المشرف

١٠ / ٢ / ٢٠١٤

بناء على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه ((الأطروحة)) للمناقشة .

التوقيع :

م . د. محمد عبد الرسول سلمان

رئيس قسم اللغة العربية

/ ٣ / ٢٠١٤

إقرار الخبير العلمي

أشـهد أنـي قـد قـرأت الأطروحـة الموسـومة بـ **(الصّـورة البيانيّـة فـي الرسـائل والأطاريح الجامعية العراقية (الشعر : ١٩٨٤- ٢٠٠٩م)** التي قدّمتها الطالبـة : ((إيمـان خليفة إسماعيل ظاهر)) ، إلى كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل شـهادة الدكتوراه في اللغـة العربيـة وآدابهـا ، وقد وجدتها ( ) من الناحية العلمية .

التوقيع :

الخبير العلمي

/ / ٢٠١٤

إقرار أعضاء لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة ، أنّنا قد اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ **(الصّورة البيانيّة في الرسائل والأطاريح الجامعية العراقية (الشعر : ١٩٨٤- ٢٠٠٩م)** ، وقد ناقشنا الطالبة : ((إيمان خليفة اسماعيل ظاهر)) ، في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ووجدنا أنها جديرة بالقبول ؛ لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، بتقدير : (جيد جدا) .

أ.د. : عبد الهادي خضير نيشان : رئيساً

التوقيع :

التأريخ : / ٦ / ٢٠١٤م

أ.د. : أياد عبد الودود الحمداني : عضواً

التوقيع :

التأريخ : / ٦ / ٢٠١٤ م

أ.م .د طالب عويد نايف : عضواً

التوقيع

التأريخ : /٦ / ٢٠١٤م

أ .م د إيمان محمد إبراهيم : عضوا

التوقيع :

التأريخ : / ٦ / ٢٠١٤م

أ.م . د : باسم محمد إبراهيم : عضواً

التوقيع :

لتأريخ / ٦ / ٢٠١٤م

أ.د.فاضل عبود التميمي : عضواً ومُشرفاً

التوقيع :

التأريخ : / ٦ / ٢٠١٤م

صُدّقت الأطروحةُ من مجلس كليــة التربيــة للعلوم الإنسانيــة / جــامعة ديــالى بتأريخ

/ / ٢٠١٤م

أ . م . د : نصيف جاسم محمد الخفاجي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية \ وكالة

/ / ٢٠١٤م

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة :	أ–ج
التمهيد : باتّجاه تأصيل مفهوم الصورة البيانية	١– ٣٥
الفصل الأول : المصطلح في العنوان الرئيس والتفريعات .	٣٦–١٠١
توطئة : المصطلح : (تعريفه وأهميته ، والشروط العلميّة لوضعه)	٣٦–٤٥
المبحث الأول : مصطلحات العنوان الرئيس .	٤٦–٧٤
المبحث الثاني : مصطلحات التفريعات .	٧٥–١٠١
الفصل الثاني : بناء الخطة والمنهج .	١٠٢–٢٢٠
المبحث الأول : بناء الخطة .	١٠٢–١٧٨
المبحث الثاني : بناء المنهج .	١٧٩–٢٢٠
الفصل الثالث : أنماط الصورة البيانيــة :	٢٢١–٣١٤
المبحث الأول : الصورة التشبيهية	٢٢١–٢٣٩
المبحث الثاني : الصورة الاستعارية	٢٤٠–٢٧٨
المبحث الثالث : الصورة الكنائية والمجازية	٢٧٩–٣١٤
الفصل الرابع : بنية الصورة البيانية وما أضيف إليها.	٣١٥–٣٧٠
المبحث الأول : بناء الصورة البيانيــة .	٣١٥––٣٣٨
المبحث الثاني : ما أضيف إلى الصورة البيانية .	٣٣٩–٣٧٠
الخاتمة .	٣٧١–٣٧٦
قائمة المصادر والمراجع .	٣٧٧ –٤٠٣
الملخص باللغة الانكليزية	–

شكر وامتنان

لا يسعني بعد إتمام هذا الجهد ، إلا أن أتقدم بجزيل الشكر ، وعظيم الامتنان إلى أستاذي المشرف الفاضل الدكتور (فاضل عبود خميس التميمي) ، إذ أجزل العطاء ، وأوسع البذل ، ولم يبخل بنصح ، أوتوجيه ، وجهود كريمة ، أسهمت في تذليل كثير من الصعوبات التي واجهت (الباحثة) ، وفقهُ الله لخدمة العلم وأهله ، وجعل ذلك في سجل حسناته يوم القيامة .

والشكرُ موصولٌ لجميع أساتذتي المحترمين في قسم اللغة العربية ، لاسيما الأستاذين الجليلين : الأستاذ الدكتور أياد عبد الودود عثمان الحمداني ، والأستاذ المساعد الدكتورعلي متعب العبيدي ، ولزملائي وزميلاتي في دورة الدكتوراه ، وفقهم الله جميعاً لكل خير .

وتعجز الكلماتُ عن إبداء الشكر لزوجي ، ورفيق عمري (الأستاذ الدكتور ناهي عبد إبراهيم ناصر الزهيري) أستاذ الأدب الفارسي في كلية اللغات ، فقد سهرَ ليلَه ، وأتعبَ نهاره ، وأعانني كثيرا على مواجهة العوائق ، وتخطّي العقبات ، ليخرج هذا الجهد (بصورة أفضل) الى حيّز الوجود .

ولست أنسى أن أشكر الأساتذة الأجلاء : الأستاذ الدكتور عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي أستاذ الأدب الجاهلي والإسلامي في جامعة بغداد ، والأخ الدكتور شاهر جلال عطية العزي ، والأستاذ علي الشيباني ، على ما بذلوا من مشورة ونصح كان لها الأثر الطيب في تسديد مسيرة الدراسة .

وأخيرا أعرب عن شكري ، وامتناني لجميع من أعانني على إنجاز هذا المشروع ، ولو بحرف واحد .

الباحثة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، والصلاة والسلامُ على أشرفِ الخلقِ والمرسلين، محمدٍ الهادي الأمين، وعلى آله الطيبين الطّاهرين ، و صحبهِ الغُرِّ الميامين ، و من تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين .

أما بعد : فالصورةُ قديمةٌ في الأدب الإنساني ؛ إذ هي نسقٌ تعبيري خاص ، قادرٌ على استثارة العواطف ، والأحاسيس ؛ من خلال تجربةٍ شعوريّةٍ ، يصعبُ وصفُها ؛ تتشكّلُ بوساطةِ أنماطٍ فنيةٍ متعددةٍ ، من شأنها أن تسمحَ للمتلقّي أن يفهمَ المضمونَ ، ويسْتوعِبَهُ ، عبرَ تأويلاتٍ ذهنيّةٍ مختلفةٍ .

وتكمن أهمّيةُ (الصورة البيانية) في قدرتها على تحريك خيال المتلقّي بوساطة دلالاتها الإيحائية ، ذات التأثير المباشر في إنشاء فضاءٍ تصويريٍّ خاصٍ ، يضمنُ إنجازَ الغرضِ الرئيسِ من استعمال تلك الصورة .

ومما لاشك فيه ، أنّ تلكَ الصورة ، تستقي كينونتَها الرئيسة من معين اللّغة ؛ لأنها مرتبطةٌ بالوجود الإنساني نفسه ، فهي تمثّل معادلاً (موضوعياً : فنّياً) لتفاعل الذات ، والموضوع شكلاً ، ومضموناً .

من هنا ، تظهر أهمّية دراسة الصورة البيانيّة في الرسائل الجامعيّة العراقيّة ، للكشف عن مدى نجاح تلك الدراسات في الوصول إلى هذه الصورة ، باعتماد فاعليتها المرتبطة بسياق النصّ الشعري نفسه ، والإستعمال الفعلي : الوظيفي للغة الشعريّة المنجزة داخل ذلك السياق .

وكان من توفيق الله تعالى ، ثم اقتراح من أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (فاضل عبود التميمي) ، ومباركة أساتذتي الأفاضل ؛ أن استقرَّ الرأيُ أن يكون عنوانُ دراستي في الدكتوراه : ((الصورةُ البيانية في الرسائل والأطاريح الجامعية العراقية (الشعر : ١٩٨٤ – ٢٠٠٩م)) .

وحريّ بالذكر أنّ (الباحثة) لم تقف على دراسة جامعية عراقية مماثلة في هذا المجال ، وهذا ما جعلها تواجه صعوبات كثيرة ، فضلاً عن تلك التي واجهتها في جمع تلك الدراسات نفسها ، في ظل الوضع الراهن الذي يعيش فيه عراقنا العزيز .

لقد اعتمدت (الباحثة) في بناء هذه الدراسة على (المنهج النقدي التحليلي) الذي ينضوي تحت الاتّجاه النصّي من اتّجاهات دراسةِ النصوصِ الأدبية ، مع الأخذ بأسباب المنهج التأريخي بحسب ما يقتضيه البناءُ المنهجيُ للدراسة الجامعية ، وفي مواضع محددة .

وقد جاءت الدراسةُ على وفق خطةٍ علميةٍ ، تضمنت : تمهيداً ، وأربعةَ فصولٍ ، وخاتمةً ، ومسرداً بالمصادر والمراجع .

في التمهيد الموسوم بـ (باتجاه تأصيل مفهوم الصورة البيانية) ، تناولت (الباحثة) الصورةَ عند النقاد القدماء ، والمحدثين ، ثم عقدت بيبليوغرافيا للرسائل والأطاريح الجامعية التي كانت قيد البحث والدراسة .

أمّا الفصل الأول الموسوم بـ (المصطلح في العنوان الرئيس والتفريعات) فكان يحتوي على مبحثين ؛ الأول : المصطلح في العنوان الرئيس ، والآخر: المصطلح في التفريعات .

وقد تضمن الفصل الثاني الموسوم بـ (بناء الخطة والمنهج) ، مبحثين رئيسين ؛ الأول : بناء الخطة ، والآخر: بناء المنهج .

أما الفصل الثالث فكان معنوناً بـ (أنماط الصورة البيانيّة) ، وقد احتوى على مباحث ثلاثة ؛ الأول هو : الصورة التشبيهيّة ، والثاني : الصورة الاستعاريّة ، أما الثالث فهو : الصورة الكنائيّة والمجازيّة.

وحمل الفصل الأخير من هذه الدراسة عنوانَ (بنية الصورة البيانية وما أضيف إليها) ، وقد انقسم على مبحثين ؛ الأول : بناء الصورة البيانية ، والآخر : ما أضيف إلى الصورة البيانية ، وتضمّنت الخاتمةُ أهمَّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة .

ومما ينبغي الإشارة له هنا أنّ (الأطروحةَ) في (فصولها الأربعة) كانت متباينة الحجم ، والعلة في ذلك تعود إلى طبيعة المادّة العلمية التي فرضت شكلها على مساحات الفصول ، والمباحث .

ومن المنطقي في دراسةٍ من هذا النوع ، على وفق هذه الخطة العلمية ، العودة إلى (مصادر ومراجع) علميةٍ مهمّةٍ ، ورصينةٍ ، ذات صلةٍ بالموضوع ، هي أُمَّهَاتُ مصادرِ تراثنا البلاغي ؛ نحو كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ (ت : ٢٥٥هـ) ، و (كتاب الصناعتين) لابي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥هـ) ، وكتابي الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت : ٤٧١هـ) : (أسرار البلاغة) ، و(دلائل الإعجاز) ، وكتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي (ت : ٦٢٦هـ) ، و(الإيضاح) للقزويني (ت : ٧٣٩هـ .) ، وغيرها من كتب البلاغة المهمة الأخرى .

واعتمدت الدراسة عدداً من معاجم اللّغة أيضاً ؛ نحو (كتاب العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: ١٧٥هـ) ، و (تهذيب اللغة) للأزهري(ت: ٣٧٠هـ) ، و(مقاييس اللغة) لابن فارس (ت: ٣٩٥هـ) ، و(لسان العرب) لابن منظور الافريقي (ت: ٧١١هـ) .

أما المراجع المعتمدة في هذه الدراسة فقد تنّوعت بين كتبٍ ، ودراساتٍ جامعية ، وبحوثٍ ، ولعل من أهمها مؤلفات الدكتور (أحمد مطلوب) ؛ نحو : (المصطلح النقدي) ، و (القزويني وشروح التلخيص) ، و (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها) ، و(دراسات بلاغية ونقدية) وغيرها ، فضلاً عن المؤلفات التي عنيت بالصورة ، والتصوير ، والنقد ، والبلاغة ، مثل : البلاغة العربية : المفهوم والتطبيق : د. حميد آدم ثويني ، والبلاغة العربية ؛ مقدّمات وتطبيقات : د. بن عيسى با طاهر ، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي ؛ موازنة وتطبيق : د. كامل حسن البصير ، والتصوير البياني : الدكتور حفني محمد شرف : مكتبة الشباب : القاهرة : ط٢ : ١٩٧٣م ، وتطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : د . نعيم اليافي ، و الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر أحمد عصفور، والصورة

الشعرية في النقد العربي الحديث : د. بشرى موسى صالح ، وغيرها ، وأفادت (الباحثةُ) كثيراً من آراءٍ بلاغيةٍ سديدةٍ طرحها الدكتور (محمد حسين علي الصغير) في كتابيه : (الصورة الفنية في المثل القرآني) ، و(أصول البيان العربي)، فضلاً عن إفادتِها من آراءٍ بيانيةٍ مهمة أخرى ، طرحها أستاذنا الدكتور (إياد عبد الودود عثمان الحمداني) في كتابه (التصوير المجازي ــ أنماطه ودلالاتهِ ــ في مشاهد القيامة في القرآن) .

وقبل ذلك كلّه تبرُزُ الإفادةُ في هذه الدراسة من توجيهات أستاذي الفاضل المشرف على الدراسة الدكتور (فاضل عبود التميمي) ، إذ كان لنصحه ، وتوجيهه ، وتسديده ، وتهذيبه واضح في كُلّ سطرٍ مكتوب ، وكان بحق أخاً ، ومعلماً ، وأستاذاً ، يستحقّ أن أردد بحقّه ما قاله (المتنبي) قبل قرون :

كَأنَّ كُلَّ سُؤَالٍ فِيْ مَسَاْمِعِهِ قَمِيْصُ يُوْسُفَ فِيْ أَجْفَانِ يَعْقُوْبِ

فالله أسأل أنْ يجزيه خير الجزاء ، ويوفّقه لكلّ خير ..

ولا تدّعي (الباحثة) لنفسها سبقاً ، و لا كمالاً ، و لا عصمةً من خطأٍ ، و لا تذيعُ سرّا ، إنْ هي صرّحت أنّها كانت وجلةً في بداية المضمار ، لا سيّما أنها لم تجد دراسةً متكاملةً قريبةً من هذا الموضوع ، يمكنها أن تسترشد بها ، وتقتدي ، ولكن الله تعالى يسّر الأمر ، وهو صاحب الفضل ، والنعم .

وأخيرا لابدّ ، بل واجبٌ عينيٌ ، أن تسجّلَ (الباحثةُ) شكرَها ، وامتنانها ، لكلّ من مدّ لها يد العون ، ولو بحرفٍ واحدٍ ، وأولاهم بالشُّكر والإمتنان أساتذتي في قسم اللغة العربية ، لا سيما أستاذنا الدكتور (إياد عبد الودود عثمان الحمداني) ، والأستاذ المساعد الدكتور (علي متعب العبيدي) ، ثم شكري موصول للسادة أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين تجشموا العناء ، وبذلوا الجهد في تقويم هذه الدراسة ، لتصل إلى ما هي عليه ، وإن كان لي من قولٍ أختم به هذه المقدمة المتواضعة فهو قول القاضي الفاضل : عبد الرحيم بن علي بن محمد اللخمي (٥٢٩هـ –٥٩٦هـ) :

((إنـي رأيـتُ أنـه لا يَكتُـبُ إنسـانٌ كتابـاً فـي يومـه إلاَّ قـال فـي غـده : لـو غُيِّـرَ هـذا لكـان أحسـن ، ولـو زُيِّـنَ كـذا لكـان يُستحسَـن، ولـو قُـدِّمَ هـذا لكـان أفضـلَ، ولـو تُـرِكَ هـذا لكـان أجمـل، وهـذا مِـن أعظـم العِبَـرِ، وهـو دليـلٌ علـى اسـتيلاء الـنقص علـى جُملـة البشـر)) ، فهو التماسُ معذرة من سهوٍ ، أو زلل ، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

التمهيد : باتّجاه تأصيل مفهوم الصّورة البيانية

الصورة عند القدماء والمحدثين :

كانت (الصورة) وما تزال موضعَ عنايةِ الباحثين ، ونقّادِ الأدب ، ولم يحظ موضوعٌ بالعناية كما نالت ، فلا نكاد نجدُ كتاباً ، أو مؤلفاً ؛ قديماً ، أو حديثاً ، يخلو من إشارةٍ إليها . وقد تعدّدت جوانبُ البحث ، والدراسة في (الصورة) ؛ فبعضها اتجّه نحو الجانب التنظيري ، وبذل جهداً لإبراز ماهيتها [١] ، فيما اتّجه قسمٌ آخر إلى دراسة الصورة عند شاعرٍ ، أو أديبٍ ، أو عصرٍ ، أو موضوعٍ ما [٢] ، فضلاً عن كثيرٍ من

---

[١] ينظر : الصورة الأدبية : مصطفى ناصف : ط١ : دار الأندلس : بيروت : ١٩٨٣م : ٨ ، الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله : دار المعارف : القاهرة : ١٩٨١م : ١٢. الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ترجمة : د .أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم : منشورات وزارة الثقافة والإعلام : دار الرشيد للإعلام : ١٩٨٢: ٢١ ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية : د. نعيم اليافي : دمشق : ١٩٨٢، الصورة في التشكيل الشعري ؛ تفسير بنيوي : د. سمير علي سمير الدليمي : دار الشؤون الثقافية العامة : ط١ : بغداد : ١٩٩٠م ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : د. بشرى موسى صالح : المركز الثقافي العربي : ط١ : بيروت : ١٩٩٤م ، الصورة الفنية بين حسّيتها وإيحاء المعنى : دراسة نقدية تطبيقية : د . صباح عبّاس عنوز : دار السلام : بيروت : لبنان : المكتبة الأدبية : النجف الأشرف : ط١: ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م . الصورة في شعر الرواد : دراسة في تشاكلات الصورة : د . علياء سعدي : ط١ : بغداد : ٢٠١١م .

[٢] الدراسات في هذا المضمار كثيرة ؛ تعددت أنواعها ، وتشعبت تسمياتها ، ويمكن على سبيل المثال ذكر بعضٍ منها : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : دراسة في أصولها وتطوّرها : د. علي البطل : دار الأندلس : ط١ : ١٩٨٠ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : د . نصرت عبد الرحمن : عمان : ط٢ : ١٩٨٢م ، الصورة في شعر بشّار بن برد : د. عبد الفتاح صالح نافع : دار الفكر للنشر والتوزيع : عمّان : ١٩٨٣م ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد محمد عبد الجبار : الدار العربية للكتاب : المؤسسة الوطنية للكتاب : ١٩٨٤م ، الصورة في شعر الأخطل الصغير : د . أحمد مطلوب : عمان : الأردن : ١٩٨٥، الصورة الفنية معيارا نقديا : منحى تطبيقياً على شعرالأعشى : د. عبد الإله الصائغ : دار الشئون الثقافية العامة : ط١ : بغداد : ١٩٨٧م ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ؛ دراسة أدبية : د. عبد القادر الربّاعي : عمان : دار الفارس للنشر والتوزيع : ط٢ : ١٩٩٠م ، الصورة الفنية في المثل القرآني : د. محمد حسين علي الصغير : دار الهادي : بيروت : ط١ : ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م ، بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امريء القيس : د . ريتا عوض : دار الآداب للنشر والتوزيع : بيروت : ط٢ : ٢٠٠٨م .

(الرسائل الجامعية) التي درست (الصورة) في جوانبها المختلفة [١] ، كما درس آخرون جذور الصورة في النقد العربي القديم [٢]، وهناك من درس مصادر الصورة ، في حقبةٍ (٣) ، أو عند شاعرٍ معين (٤).

ويمكن القولُ ، إنّ موضوعَ (الصورةِ) غدا حقلاً خصباً للدراساتِ النقدية ، يحفلُ بالكثيرِ من الرؤى المختلفة حول مفهومِها ، وأنماطِها ، ووظائفِها ، ومصادرِها ، وكل ما يتعلق بها . ومن ثمّ أصبح معلوماً عند المعنيين بالدراسات الأدبية جميعاً ، أنّ الصورةَ قديمةٌ في الأدب الإنساني ، عميقةُ الجذور في تراثه ، وهي وسيلة الأديب لإثارة العاطفة ، وإيقاظ النفس ، عبرَ تجربة شعوريةٍ ، ذات نمطٍ فنّي ، وإبداعي ، ((استمدها الشاعر من عالمه الخارجي ، ليعيد صياغتها على وفق تجربته ، وما يضفي عليها من حياته ، وأحاسيسه ، وأفكاره ، لتكون في النهاية معيارَ عبقريته ، ومؤشرَ

---

[١] الرسائل الجامعية التي كتبت حول الصورة كثيرة ، ومتنوعة ، يمكن الإشارة إلى بعضها : الصورة الأدبية في الشعر الأموي : محمد حسين علي الصغير : رسالة ماجستير : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٧٥م . الصورة الشعرية عند السياب : عدنان محمد علي المحادين : رسالة ماجستير : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م ، الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني : عباس محمد رضا حسن : رسالة ماجستير : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٧م ، الصورة الفنية في شعر الرصافي : وليد عبدالله حسين : رسالة ماجستير : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٥م ، الصورة المجازية في شعر المتنبي : جليل رشيد فالح : أطروحة دكتوراه : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م ، الصورة الاستعارية في شعر السياب : رسالة ماجستير : أياد عبد الودود عثمان الحمداني : كلية الآداب : جامعة البصرة : ١٤٠٦هـ –١٩٩٥م .

[٢] ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر أحمد عصفور: المركز الثقافي العربي : بيروت : ط ٣ : ١٩٩٢ ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ؛ موازنة وتطبيق : تأليف الدكتور كامل حسن البصير : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد : المركزالثقافي العربي .

[٣] ينظر : حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث ، دراسة فنية تحليلية (أطروحة) : ستار عبد الله الناصري : الجامعة المستنصرية : تشرين الثاني : ١٩٩٠ .

(٤) ينظر : مصادر الصورة في شعر حميد سعيد : رسالة ماجستير : رشيد هارون عليوي : كلية التربية : جامعة بابل ، مصادر الصورة في شعر السياب : رسالة ماجستير : إيمان خليفة اسماعيل ظاهر : كلية التربية (الأصمعي) / جامعة ديالى : ١٤٣١هـ–٢٠١٠ م .

قدرتـه علـى الإبـداع))[1] ، عبـر أنمـاطٍ فنّيـةٍ ، تسـمح للمتلقّـي أن يفهـمَ المضـمونَ ، عبـر تأويلاتٍ ذهنيةٍ مختلفة .

لقـد كانـت الصـورةُ الشـعرية ومـا تـزال تسـتقي كينونتَهـا الرئيسـة – عبـر نسـيجٍ زمنـيٍ طويـلٍ – مـن مَعـين اللّغـة ، المـرتبطِ بشـكلٍ كبيـرٍ مـع الوجـود الإنسـاني نفسـه ، فاللّغـةُ أرفـعُ درجـاتِ التعبيـرِ عـن الـذات ، والموضـوع ، وليسـت الصـورة مُعْجمـاً لمفـرداتٍ مجـردةٍ ؛ فالكلمـةُ المكتوبـةُ رسـمٌ ، وصـوتٌ ، و إشـارةٌ ، وموسـيقى ، ومعنـى ؛ وهـي حّمالـةٌ ذاتُ وجـوهٍ ، حتـى وإن تـأطّرت بمعنـى مـا ، ممـا ورد فـي المعجـم اللغـوي[2]. ومـع أنّ هـذا المصـطلح ؛ أعنـي (الصـورة الشـعرية) يتّسـمُ بالحداثـة ، إلا أنّ المشـكلات التـي يثيرهـا ، أو يشـير إليهـا ، أو يعالجهـا ، قديمـةٌ ، وأنّ أصـولَه مبثوثـةٌ فـي النصـوصِ المختلفـة للتـراث الإنسـاني ، وإن اختلفـت طريقـةُ العَـرضِ ، أو الاهتمـام ، فـي الآداب المختلفـة (٣) . ولـئن كانـت الإتّجاهـاتُ لا تسـتقرّ علـى حـالٍ ، وأنّ الأسـلوبَ يتغيّـرُ ، وأنّ أنمـاطَ الأوزان تتبـدّلُ ، فـإنّ التعبيـرَ بالصـورةِ يبقـى هـو الخاصـيةُ الرئيسـةُ ، منـذ تكلّـمَ الإنسـانُ البـدائيُ شـعراً (٤) . وقـد تنبّـه الفلاسـفةُ ، والأدبـاءُ ، والنقّـادُ علـى هـذه الناحيـة منـذ القـدم ، إذ أشـار إفلاطـون (٣٤٨ ق. م) إلـى ((أنّ الصُّـورَ التـي يَعرِضُـها الشـاعرُ، والرّسـامُ علـى النـاس ، هـي التـي تأخـذُ بألبـابهم)) (٥) ، وجـاء بعـده أرسـطو (٣٢٢ ق . م) ليؤكّـد ((أن الإنسـانَ لا يسـتطيعُ أن يفكّـرَ بـدونِ صـورٍ)) (٦) ، وحينمـا تحـدّث عـن العوامـل المـؤثّرة فـي وضـوح وضـوح القـول ذكـر أنّ ((بتجنّـب الصـورة الدارجـة ، والاسـتعمال العـادي تصـبحُ هـذه

---

(١) الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية في القرن الخامس الهجري : رسالة ماجستير : جميلة محمد عبد : كلية الآداب : جامعة بغداد : (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤) : ١٧٤ .

(٢) ينظر : الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية ، محمود درويش نموذجا : مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية و البلاغية : داحو آسية : ٢٠٠٨- ٢٠٠٩ م : ٢ .

(٣) ينظر : الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية : محمود درويش نموذجا : داحو آسية : ١٤ .

(٤) ينظر : الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله : دار المعارف : القاهرة : ١٩٨١م : ١٢

(٥) الصورة في النقد الأوروبي : محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم : د. عبد القادر الرباعي : مجلة المعرفة : دمشق : العدد : ٢٠٤ : شباط : ١٩٧٩م : ٢٨ .

(٦) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : جان ماري جويو : ترجمة : د. سامي الدروبي : (مقدمة المترجم) : ط٢ : دار اليقظة العربية : بيروت : ١٩٦٥ : ١٧ .

الأسماءُ مؤدّيةً إلى جَعْلِ القّولِ غيرَ مبتذل)) [١] ، وأنّ ((أعظمَ شيءٍ هو أن نملكَ زمام المَجاز)) (٢) ، وعدّ (الإستعارة) أعظمَ الأساليب ، بل آية الموهبة [٣] .

والحقّ أنّ من يطالع كتاب أرسطو المشهور (فن الشعر) يستشعرُ يقيناً أن مفهوم (الصورة) كان واضحاً في ذهنه ، وهو يتحدّث عن الشعر والشعراء ، وأنّ مفردات مثل : (الصورة ، والتصوير ، ويصوّر ، ومصوّرة) ، كانت مبثوثة في مواضع متعددة من كتابه ذاك [٤] . ولم يكن اقترانُ الشعر بالتصوير أمراً جديداً ، أو مبتكراً في الشّعر، فإنّ ((الرسمَ ، والكتابةَ فنٌّ واحدٌ ، وأنّ الشاعرَ يستطيع أن يرسمَ الشعرَ كما يستنطيع الرسّامُ أن يكتبَ قصائدَ بلا صوت)) (٥). وأنّ الإنسانَ مذ وعى نفسه ، وأدرك وجوده ، مال إلى التصوير، ليعبّر عن مكنوناتِ نفسهِ ، ودواخل ذاته[٦] ، فقد بدأ يكتشف ما حولَه ، من خلال وسائل متعددة ؛ فتكوّنت لديه الأفكارُ المجردةُ ، واحتاج الشاعرُ في صوره التي كانت تُحاكي الواقعَ إلى خيالٍ خصبٍ ، وملاحظةٍ دقيقةٍ ؛ ليأخذ من الوجود لوحاتٍ حيةً ، وصوراً واقعيّةً ، يُوشّحها بشيءٍ من عالم الخيال ، وألوانهِ الزاهية ، دون أن يهملَ التفاصيلَ ، أو الجزئيات ، ليتتبع حركاتَ الموصوف ، كما يفعل الرسامُ الماهرُ الذي يقوم بنقل جمال الطبيعة الخلاّب على الورقة البيضاء ، عبر استعمال ألوانه المختلفة [٧] . والكلام في أعلاه يحيل على أنّ

---

(١) فن الشعر : أرسطو طاليس : ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه : عبد الرحمن بدوي : دار الثقافة : بيروت : ط٢ : ١٩٧٣ : ٦٢ .

(٢) الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسن : القاهرة : المكتبة الأنجلو مصرية : ١٩٦٤ : ١٠٨.

(٣) ينظر: فن الشعر: أرسطو : ترجمة : شكري محمد عياد : دار الكتاب العربي: القاهرة : ١٩٦٧ : ١٢٨ .

[٤] ينظر : فن الشعر : أرسطوطاليس : تحقيق : د. عبد الرحمن بدوي : ٨-٩ ، ١٢ ، ٢٧ ، ٤٩ .

[٥] قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) : د.عبد الغفار مكّاوي : سلسلة عالم المعرفة : إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : الكويت : ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م : ١٥ .

(٦) ينظر : الشعر العربي بين الجمود والتطور : محمد عبد العزيز الكفراوي : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع : ١٩٥٧ : ٢٣ .

(٧) ينظر : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ساسين عساف : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : ط١ : ١٩٨٢ : ٢٣- ٢٤ .

الصـورةَ تمتلـكُ جـذوراً راسـخةً فـي التـأريخ ، وأنّ الشـعرَ يرتكـز علـى الصـورة ، وإن اختلفـت طريقةُ استخدامها بين شاعرٍ وآخر ، أو بين قديم ، وحديث .

تعريـف الصورة :

مـن الصـعب علـى الـدارس ، وضـع تعريـفٍ محـددٍ ، جـامعٍ ، مـانعٍ ، لمصـطلحِ (الصـورة) ، فقـد تـردّد ذكـرُ هـذا المصـطلح فـي كتـب القـدماء والمحـدثين ، وتناولتـه الألسـنةُ ، والأقـلامُ ، وتجاذبـت أطرافَـه المشـاعرُ ، والأفهـام (١) ، فهـو بـين مَـدّ ، وجـزرٍ ، وتوسّـعٍ ، وانحسـارٍ، ووضـوحٍ ، وغمـوضٍ ، فتـارةً تجـده يـأتي فـي كلمـاتٍ محـدودةٍ ، وأخـرى فـي سـطور متتابعـةٍ (٢) ، وإنّ نظـرةً فاحصـةً لـتلكم التعريفـات ، تحيـلُ علـى أنّ أصـحابَها قـد نظـروا إليهـا مـن خـلال المَعـين الـذي استقوا منـه ، والـذي أسـهم فـي تكـوين البـؤرة المعرفيـة وبلورتهـا ، التّـي مكنـتهم مـن النظـر ، والتحديـد . وغالبـا مـا ينصـرف الـذهنُ حينمـا نقـرأُ ، أو نسـمع حـديثاً عـن (الصـورة) ، إلـى مفهـوم (الصـورة الشـعرية) ، و الشـعرُ هـو الميـدانُ الأرحـبُ لهـا ، فيـه تجـولُ الأخيلـةُ ، منطلقـةً مـن عنانهـا ، وتتـراقص الألفـاظُ معبرةً عن دلالات فسيحةٍ .

و(الصـورة الشـعرية) ، بتركيبتهـا اللّغويـة ، وتعـددها ؛ مصـطلحٌ حـديثٌ ، وافـدٌ ، حتّمتـه ضـرورات النقـل ، والترجمـة عـن الأدبيـات الأوربيـة (٣) ، وقـد سـار النقّـادُ العـربُ فـي العصـر الحـديث علـى المنـوال نفسـه ، متـأثرين كثيـرا ، أو قلـيلاً بمـا كتبـه النقـادُ فـي الغـرب ؛ بحسـب مشـاربهم الثقافيـة المختلفـة . ولكـي تكتمـل الصـورةُ عنـد المتلقـي لابـدّ مـن الحـديث أولاً عـن آراء النقّـاد العـرب القـدماء فـي (الصـورة) ، متسلسـلين فـي الكـلام إلـى ما انتهى اليه أمرها عندهم في العصر الحديث .

---

(١) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : د. بشرى موسى صالح : المركز الثقافي العربي : ط١ : بيروت : ١٩٩٤م : ١٩ .

(٢) ينظر : الصورة الشعرية في شعر خالد أبو خالد ؛ دراسة فنية : : رسالة ماجستير : ريم محمد طيب الحفوظي : كلية الآداب : جامعة الموصل : (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م) : ١٤ .

(٣) ينظر : (الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية : محمود درويش نموذجا) : داحو آسية : مذكرة لنيل شهادة الماجستير : كلية الآداب واللغات : جامعة حسيبة بن بو علي : الشّلف : ١٤.

إن الباحث في طبيعة (الصورة) وجذورها ، سيجد نفسه أمام تصورات كثيرة ، ومختلفة ، تبعاً لمناهجِ البحثِ ، وتبعاً لاتّجاه الغاية منه ، فما يبتغيه النّاقد غير ما يطلبه الفيلسوف ، وهما يختلفان عن اللغوي ، وجميعهم يختلفون عن توجّه العالم النفسي الذي يرقب ، ويترصّد لحظة الإبداع ، ليعدّها نهايةً ، لبدايةٍ غامضةٍ ، يصبّ كلَّ همّهِ لتلمّسِ جذورِها . مع ملاحظة اختلافاتٍ واضحةٍ ، بيّنةٍ ، ومُسَلّمةٍ في التصوّر عند كلّ فريق ، ومن ثمّ فلا يمكن وضع آراء أرسطو بجانب آراء هيكل في صعيدٍ واحدٍ، بدعوى أن كلاً منهما فيلسوف ، وهذا ينطبق على الآخرين أيضا(١).

ومنذ العصور القديمة اختلفت المحاولات التي قادها البلاغيون ، والمفكرون النقاد الرامية إلى ((فهم الصورة ، وإعطائها تعريفاً سليماً ، ملماً بمكوناتها ، ومعانيها ، يسمح لهم بالوقوف على طبيعتها ، والكشف على قواها العقلية ، ودورها في تشكيلها تشكيلاً فنّياً ، وتركيبها تركيباً وجدانياً ؛ من رؤيةٍ تجعل الحقائقَ أكثر حِسّية)) (٢). ومن أوائل النقّاد والبلاغيين العرب الذين تناولوا مفهومَ (الصورة) ، الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي نبّه على العلاقة بين الشعر والتصوير لمّا قال : ((فإنما الشّعرُ صناعةٌ ، وضربٌ من النّسجِ ، وجِنسٌ من التّصوير)) (٣) ، فقد توصّل مبكّراً ، إلى أهمية التصوير ، وأثرِهِ الواضح في إغناء الفكر بصورٍ حسيةٍ ، قابلةٍ للحركة ، تعطي الشّعرَ قيمةً فنيةً ، وجماليةً ، لا يمكن للمتلقّي الإستغناء عنها . فحينما يكون الشعرُ جنساً من التصوير ، فهذا يعني ((قدرته على إثارة صورٍ بصريةٍ في ذهن المتلقي ، وهي فكرةٌ ، تُعَدُ المدخل الأول ، أو المقدمة الأولى ، للعَلاقة بين التصوير ، والتقديم الحسّي للمعنى)) (٤) . وهذا يعني أن مفهوم (الصورة) عند (الجاحظ) ، يعتمد كثيراً على الهيئة الحسّية في تقديم المعنى الشعري ، وهي موازنةٌ واضحةٌ بين الشعر والرسم ،

---

(١) ينظر : الصورة والبناء الشعري : د. محمد حسن عبد الله : ٢٧ .

(٢) البعد الوطني والقومي والإسلامي في ديوان التراويح وأغاني الخيام : معمر حجيج : رسالة ماجستير : جامعة باتنة : ١٩٩٢– ١٩٩٣ : ١٢٣ .

(٣) الحيوان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : جـ٣ : تحقيق عبد السلام محمد هارون : مطبعة مصطفى البابي الحلبي : مصر : ط١ : ١٣٥٦هـ– ١٩٣٨م : ١٣ ، ١٣٢.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر أحمد عصفور: ١٢ .

تُؤكّد العَلاقة الوثيقة بين الشعر والفنون البصرية ، وهو ما آل اليه مفهوم الصورة في النقد الحديث .

وقد أفاد البلاغيون والنقّاد العرب الذين جاءوا بعد الجاحظ من هذه الفكرة ((وحاولوا أن يصبّوا اهتمامهم في الصفات الحسّية من التصوير الأدبي ، وأثره في إدراك المعنى ، وتمثّله ، وإن اختلفت آراؤهم ، وتفاوتت في درجاتها)) (١) . ويأتي في مقدمة هؤلاء (قدامة بن جعفر: ٣٣٧هـ) ، الذي قال : ((ومما يجب توطيده ، وتقديمه ، قبل الذي أريد أن أتكلّم فيه ، أنّ المعاني كلّها معرضةٌ للشاعر ، وله أن يتكّلم منها في ما أحب ، وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر ، بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعرُ فيها كالصورة ، كما يوجد في كلّ صناعة ، من أنه لا بدّ فيها من شيءٍ موضوعٍ ، يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضّة للصياغة . وعلى الشاعر إذا شرع في أيِّ معنى كان ... أن يتوخّى البلوغَ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة)) (٢) . وهو يُحيل بهذا القول على ظهور صورٍ غير المعاني ، ولمزية راجعة ، تجعل من هذه المعاني صوراً يتضح فيها الأثر الفني الإبداعي (٣) . وجاء (أبو هلال العسكري : ٣٩٥ هـ) ليعرّف البلاغة بأنّها ((كل ما تُبَلّغُ به المعنى قلبَ السامع ، فتمكِّنه في نفسه ، كتمكنه في نفسك ، مع صورةٍ مقبولةٍ ، ومعرضٍ حسنٍ . وإنّما جعلنا المعرضَ ، وقبولَ الصورةِ شرطاً في البلاغةِ ؛ لأنّ الكلامَ إذا كانت عبارتُه رثّةً ، ومعرضَهُ خَلَقاً ، لمْ يُسَمَ بليغاً ، وإن كانَ مفهومُ المعنى مكشوفَ المَغْزى)) (٤) ، ليُثْبِتَ عَلاقةً بين المتلقّي والصورة التي يرسمها في

---

(١) الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى : عبد الإله الصائغ : دار الشؤون الثقافية العامة : ط١ : بغداد : ١٩٨٧م : ١٧٠ .

(٢) نقد الشعر: أبو فرج : قدامة ابن جعفر : تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي : دار الكتب العلمية : بيروت : لبنان (د.ت) : ١٤- ١٥ .

(٣) ينظر : الاتّجاه البياني في الدرس البلاغي القرآني الحديث : (رسالة ماجستير) : أحمد عويز حسين : كلية الآداب : جامعة الكوفة : ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧ : ٨٨ .

(٤) كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر: : تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : تحقيق: علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم : المكتبة العصرية : صيدا – بيروت : ط ١: ٢٠٠٦م – ١٤٢٦هـ م : ١٦ .

ذهنه ، فليس المعنى عنده هو معيار التمايز بين أديب وآخر ، بل الصورة التي يتناول فيها هذا المعنى هي الأساس ، ومن ثمّ جعل الصورة ((ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرةُ الشاعر، ويبرز تمكّنه من الصنعة)) [1] . ولعلّ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ، الذي تميّز من سابقيه من النقاد العرب القدماء ؛ من خلال المنهج الذي رسمه لنفسه في دراسة الصورة ، لاسيّما في كتابيه المعروفين (أسرار البلاغة) ، و (دلائل الإعجاز) ، أولُ النقادِ ، إدراكاً للصلةِ القويةِ ، التي تربط الصورةَ بوشيجةٍ شعوريةٍ ، تصلها بالنفس ، وتمزجها بالقلب ، فضلاً عن الصفاتِ الحسية ، والخصائصِ الجمالية التي يسهلُ على الفكر إدراكها ، إذ ((لم يتعمّق أحدٌ من النقّاد العرب القدماء ما تعمّقه عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة ، معتمداً في كلّ ذلك أساساً على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية ، وطرق النقش ، والتصوير)) (٢) ، وهذا ما ماتنبّهت عليه الدراسات النقدية المعاصرة ، فعبد القاهر يقول عن الصورة : ((واعلم أنّ قولنا الصورة ؛ إنما هو تمثيلٌ ، وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا ، على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونةَ بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين ، وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا ، وفرقاً ، عبّرنا عن ذلك الفرق ، وتلك البينونة ، بأن قلنا : للمعنى في هذا صورةٌ غير صورته في ذلك)) (٣) ، فكان تحليلُهُ العميقُ للخلقِ ، والإبداعِ الشعريين ، يرتكزُ على الذوق الفنّي المرهف ، وما تشير إليه مفرداتُ البيان العربي ، أو ضروبُهُ ، من استجابة فنية في نفس متلقيها ، فبدا البيانُ العربيُّ قائماً على الذوقِ ، والتذوّقِ ، وبذلك يكون قد ركّز على الأثر النفسي ، وأهميتهِ في تكوين الصورة (٤) .

أما (حازم القرطاجَنّي : ٦٨٤هـ) ، فقد نظر إليها من خلال المحاكاة ، و التخييل ، فهو يقول : ((إنّ المعاني هي الصورُ الحاصلةُ في الأذهان عن الأشياء

---

(١)الأسس الجمالية في النقد العربي ؛ عرض وتفسير ومقارنة : عز الدين إسماعيل : دار الشؤون الثقافية العامة : ط٣ : ١٩٨٦م : ٢١٦، ٢١٧ .

(٢) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال : دار العودة : د . ط : بيروت : ١٩٨٢م : ١٦٨ .

(٣) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : قرأه ، وعلّق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر : دار المدني : جدة : ط٣ : ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م : ٥٠٨ .

(٤) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : د: بشرى موسى صالح : ٢٤ .

الموجـودة فـي الأعيـان ، فكـلّ شـيء لـه وجـودٌ خـارج الـذهن ، فإنـه إذا أدرك حصـلت لـه صـورةٌ فـي الـذهن ، تطـابق مـا أدركَ منـه . فـإذا عبّـر عـن تلـك الصـورة الذهنيـة الحاصـلة عـن الإدراك ، أقـامَ اللفـظ المعبّـر بـه هيئـة تلـك الصـورة الذهنيـة فـي أفهـام السـامعين ، وأذهـانهم ، فصـار للمعنـى وجـودٌ آخـر مـن جهـةِ دلالـةٍ للألفـاظ))[1]. والمحاكـاةُ تمثـل العـالمَ الخـارجي ، وتصـوّره ، وهـي محصـولُ الأقاويـلِ الشـعرية إذ هـي ((تصـويرُ الأشـياء الحاصـلة فـي الوجـود ، وتمثيلُهـا فـي الأذهـان علـى مـا هـي عليـه فـي خـارج الأذهـان ؛ مـن حسنٍ ، وقبحِ حقيقة ، أو على غير ما هي عليه ، تمويهاً ، وإيهاماً)) [2].

ومـن الواضـح إذن ، أنّ هـذه النصـوصَ النقديـةَ التـي تـمّ ذكرهـا فـي أعـلاه ، تؤكّـد ((أنّ (التصـويرَ) و(الصـورةَ) و (الصّـوغَ) ، هـي العناصـرُ الفنيـةُ للتعبيـر اللّغـوي ، الـذي تمثّلـه اللّغـةُ الشـعرية فـي هـذه القصـيدة ، أو تلـك ، فـالصورةُ بوصـفها مصـطلحاً أدبيـاً فـي التـراث النقـدي العربـي ، تعنـي قـدرةَ الشـاعر فـي اسـتعمال اللّغـة اسـتعمالاً فنيـاً ، يـدل علـى مهارتـه الإبداعيـة ، ومـن ثـم يجسّـدُ شـاعريته فـي خلـق الإسـتجابة ، والتـأثير فـي المتلقـي . فالصـورةُ هـي الوعـاءُ الفنـي للغـة الشـعرية شـكلاً ، ومضـموناً)) (٣).

وهـذا يعنـي أنْ تكـون اللّغـةُ هـي مـادةُ الصـورة الشـعرية ، والوسـيطُ الـذي تتمظهـر بـه الواقعـةُ فـي الـنصّ ، فالشِّـعْرُ حينمـا يسـتخدمُ أسـلوبَ الصـورِ لخلـق عـالم جديـدٍ – هـو عـالمُ الشّـاعر كمـا يـراه ، ليُحْـدثَ تـأثيرهُ فـي ذهـن متلقّيـه – فإنّـه لا يـتمّ لـه ذلـك ، إلا بهـدمِ العَلاقات القديمة ، والمتعارف عليها بين ألفاظ اللّغة ، واستعمالاتها (٤) .

إنّ الكلمـات فـي القصـيدة تتخـذُ ((وزنـاً أثقـل مـن الـوزن الـذي تحملـه الكلمـات نفسـها عنـدما نصـادفها فـي الحـديث العـادي ، أو فـي صـفحةِ جريـدةٍ ، أو حتـى صـفحةٍ مـن

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني : تحقيق : د. محمد الحبيب بن الخوجة : تونس : ١٩٦٦م : ١٨– ١٩ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني : ١٢٠.

(٣) مستقبل الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط١ : ١٩٩٤م : ١١٦ .

(٤) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق : د. علي عباس علوان : وزارة الاعلام : بغداد : ١٩٧٥: ١٥٥ .

الكتابةِ النثرية)) (١) ، إذ تشهدُ هناك تكثيفاً لمعانيها ، يتجلّى بشكل بديعٍ ، من خلال الصورة الشعرية . فالشِّعْرُ قبل كلّ شيء ((تمثيلٌ ، وتصويرٌ ، قبل أن يكون لفظاً منمّقاً ، وكلاماً مُزَوّقاً ، وكما تُعْجِبُنا دقّةُ الرسمِ ، حينما تبرزُ الأضواءُ ، والظِّلال ، والألوان ، والشكول لصورةٍ من الصور ، فكذلك تعجبُنا يقظةُ حواس الشاعر ، حين يصوّر لنا في منظومته ، وأبياته ما يرسمه الراسم بريشته ، وألوانِه ، وحين يبدي لنا الشاعر صورَ العين ، وسحرَ الجفون ، وحمرةَ الخدود ،.. بتمثيل ، وتصوير ، لا بريشة ، وألوان ، كلا الفنانين ممثلٌ للحقيقة ، إلا أنّ الراسمَ يصوغها شكولاً ، وألواناً ، والشاعرُ ينقلها شعوراً ، ووجداناً)) (٢) .

وإذا ما اتجه البحثُ الى دراسة الصورة في النقد الغربي الحديث ، وجد أنّ التأثير الذي مارسه النقد الغربي في الدراسات النقدية الحديثة كان مهمّاً ، لا سيما في موضوع الصورة الشعرية . فقد تطورت تلك الدراسات في أسلوب معالجاتها للصورة الشعرية بشكل لافتٍ ، وبلغت مستوىً من التعقيد ، والإفاضة ؛ أنّها امتلكت زمامَ القدرة ، والكشف ، والعمق ، والتحليل ، على نحوٍ يندرُ أن تجدَ له مثيلاً في دراسة الجوانب الأخرى للعمل الفني ، وأصبحت الصورةُ فيه أساساً فنياً ، ومضموناً ، لإظهار المدرسة الرمزية ، والصورية في الشعر الأوربي الحديث (٣) . ومن ثمّ فقد اختلفت تعريفات (الصورة) عندهم ؛ فهي عند بعضهم ((رسمٌ قوامُهُ الكلماتُ)) (٤) ، وهو تعريفٌ نالَ شهرةً كبيرةً في الدراسات النقدية الحديثة (٥) ، يركّز مضمونُهُ على العَلاقة الوثيقة بين الشعر والفنون البصرية (٦) ؛ بمعنى أنّ حاسّة الإبصار تُؤدي عنده أثراً رئيساً في

---

(١) الشعر والتجربة : أرشيبالد مكليش : ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي : مراجعة : توفيق صايغ : نشر : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر : ١٩٦٣ : ٢١ .

(٢) الألوان والصور في شعر ابن الرومي: كمال حريري : ٦١٥ : مجلة الرسالة : العدد الثاني : لسنة ١٩٣٤.

(٣) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب : دار العلم للملايين : ط١ : بيروت : ١٩٧٩ : ٢٠ .

(٤) الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ٢١.

(٥) ينظر : الصورة والبناء الشعري : د. محمد حسن عبد الله : ٢٩ .

(٦) ينظر : الاتّجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث : تغريد موسى علي البزاز : (أطروحة دكتوراه) : كلية التربية : الجامعة المستنصرية : ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م : ١-٢.

إمـدادنا بالصـور، وأنّ النمـوذج البصـري هـو الأكثـر شـيوعا ، وشـهرةً للصـورة (١) . ويقـول آخـر إنّهـا ((كـلامٌ مشـحونٌ شَـحْناً قويـاً ، يتـألفُ عـادةً مـن عناصـرَ محسوسـةٍ : خطـوط ، ألـوان ، حركـة ، ظـلال ، تحمـلُ فـي تضـاعيفِها فِكـرةً ، وعاطِفـةً ؛ أي إنّهـا تُـوحي بـأكثر مـن المعنـى الظـاهر ، وأكثـر مـن انعكـاس الواقـع الخـارجي ، وتؤلّـف مـن مجموعهـا كـلاً منسـجماً)) (٢) . و ((هـذا يعنـي أنهـا مجموعـةٌ مـن العناصـر المحسوسـة التـي ينطـوي عليهـا الكـلامُ ، وتـوحي بـأكثر ممـا تحملـه مـن تضـاعيف المعنـى ، وأنهـا تنْحصـرُ فـي جـانبين ؛ أولاً : الجانـب الحسّـي المرتكـز علـى الفكـرة ، والعاطفـة ، والمشـاهدة . ثانيـاً : الجانـب الإيحـائي الـذي يُضْـفي علـى الشّـكل أكثـر مـن تفسـيره الظـاهري)) (٣) . وهـو يفيـد أيضـاً أنّ ((الصـورة يمكـن أن تُقـدمَ إلينـا فـي عبـارةٍ ، أو جملـةٍ ، يغلـب عليهـا الوصـفُ المحـضُ ، ولكنهـا تُوصِـلُ إلـى خيالِنـا شـيئاً أكثـر مـن انعكـاسٍ مـتقنٍ للحقيقـة الخارجيـة . إنّ كـلّ صـورةٍ شـعريةٍ لـذلك هـي إلـى حـدّ مـا مجازيـة . إنهـا تتطلـع مـن مـرآةٍ لا تلاحظ الحياةُ فيها وجهَها بقدر ما تلاحظُ بعضَ الحقيقةِ حولَ وجهها)) (٤) .

ولكـنّ ناقـداً أوربيـا آخـر ، هـو (ر. أ . فـوكز) ، ينفـي أنّ تكـون الصـورةُ عرضـاً ، وتقـديمُ المجـرّد عـن طريـقِ المحسـوس ، أو أنّ الصـورةَ تقـوم علـى إدراك التماثـل فيمـا هـو متبـاين ، أو أنّهـا إدراكُ خلـقٍ لفكـرةٍ مركّبـةٍ ، وأنّهـا وحـدةٌ لموضـوعين يظـلان مسـتقلين عـن بعضـهما ، أو أنهـا صـورةٌ بالكلمـات ، وهـو لا يعنـي بقولـه هـذا ، رفـضَ التعريفـات كلّهـا ، إنما قامَ على أساسِ افتقادِ أيٍّ منها للشمول الجامع ، المانع (٥) .

---

(١) ينظر : الصورة والبناء الشعري : ٣٠ .

(٢) تمهيد في النقد الحديث : روز غريب : دار المكشوف : بيروت : ١٩٧١: ١٩٢. والتعريف للناقد (وليم فان) (van) كما ورد في هذا المصدر .

(٣) الصورة الفنية في المثل القرآني : د: محمد حسين علي الصغير : ٢٧-٢٨.

(٤) الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ٢١ .

(٥) ينظر : الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ٣٦.

وقد امتد تيّار الدراسات النقدية الأوروبية الخاصة بالصّورة ، إلى نقدنا العربي الحديث ، وكثر الحديثُ لدى النقّاد العرب عن البلاغة بإسم الصورة (١) ، وتعددت تعريفاتهم لها ، وتباينت تبعاً للمناهج التي عالجوا بها موضوعاتها ، كما أثّرت الثقافة التي يمتلكها النّاقد ، على حكمه ، وتعريفه ، فبعضهم تأثّر بالمنهج الغربي ، وبعضهم استمسك بالتراث النقدي العربي ، فيما حاول آخرون الجمع بين التراثين ، والخروج بتعريف مقبول . ونظراً إلى أنّ مساحةَ (التمهيد) لا تسمح بذكر هذه الأقوال ، والتعريفات جميعاً ، ستكتفي (الباحثة) بذكر بعضها للدلالة عليها .

ومن النقاد العرب الذين تأثروا بالمنهج النقدي الغربي (روز غريب) التي قدمت تعريفاً للصورة – قريباً من تعريف الناقد (وليم فان) ، أنّها ((في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر ، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية ، فهي ذاتُ جمال ذاتي ، تستمده من اجتماع الخطوط ، والألوان ، والحركة ، ونحو ذلك من عناصرٍ حسيةٍ ، وهي ذات قوةٍ ايحائيةٍ ، تفوق قوة الإيقاع ، لأنها توحي بالفكرة ، كما توحي بالجوّ ، والعاطفة)) (٢) . والحقّ أنّ هذا التعريفَ على وفق ما أبان الدكتور (محمد حسين علي الصغير) ليس أكثر من شرح ، وإيضاح لكلام (فان) ، مع تلميحٍ خفيٍ إلى الجانب الرمزي في الصورة ، وهي تلاحظ في الجانب الإيحائي قوّة تفوّق الإيقاع ، فهي عندها تفوق قوّة الإبداع ، وهذا يعني أنّها ترى الصورةَ تتخطى حدودَ البيان ، وربما فاتها ، أن ما ألمحت إليه يصطدم بحقيقةِ مفادها أنّ الأكثر من الظاهر لا يتحقق إلا بمفاهيمٍ بيانيةٍ صرفةٍ ، مثل الرمز ، و التعريض ، والكناية ، والتشبيه ، والاستعارة ، وغيرها من ضروب المجاز (٣) .

ومن النقاد العرب الذين أولوا (الصورة) عنايتَهم ، وبذلوا الجُهدَ في تتّبع جذورها في التراث النقدي العربي الدكتور (جابر عصفور) ، الذي يرى أنّ مصطلح (

---

(١) ينظر : فصول في البلاغة : د. محمد بركات حمدي أبو علي : الناشر : دار الفكر للنشر والتوزيع : عمّان : ط١ : ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م : ١٩٥ .

(٢) تمهيد في النقد الحديث : روز غريب : ١٩١.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني : ٣٠–٣١ .

الصـورة) جديـدٌ ، نـاتج عـن التـأثر بـالمنهج النقـدي الغربـي ، غيـر أنّ العنايـةَ بالمشـكلات التـي يثيرهـا هـذا المصـطلحُ قديمـةً ، راسـخة فـي تراثنـا النقـدي العربـي ، وإن اختلفـت طريقـةُ العـرض ، والتنـاول (١) . وقـد ركّـز (جـابر عصـفور) فـي دراسـته للصـورة علـى الخيـال ، وجعلـه العنصـرَ الأسـاسَ فيهـا ، مـذكّراً إيّانـا بمـنهج (القَرْطـاجَنّي) ، لـيخلص إلـى ((أنّ أيّ مفهـوم للصـورة الشـعرية لا يمكـن أن يقـومَ إلا علـى أسـاسٍ مكـينٍ مـن مفهـومٍ تماسـكٍ للخيـال الشّـعري نفسـه ، فالصـورةُ هـي أداةُ الخيـال ، ووسـيلتُه ، ومادّتُـه الهامّـة ، التـي يمارس بها ، ومن خلالها فاعليته ، ونشاطه)) (٢) .

وقـد سـعى بعـض البـاحثين الـى إيجـاد حالـةٍ مـن التوافـق بـين الدراسـات اللغويـة والنقديـة العربيـة والنقـد الغربـي ، ومـن أبـرز هـؤلاء المرحـوم الـدكتور(كامـل حسـن البصـير) الـذي يعـرّف (الصـورة) بأنّهـا ((مـا يتماثـل بوسـاطة الكـلام للمتلقـي مـن مُـدركاتٍ حِسّـاً ، ومعقـولاتٍ فهمـاً ، ومتخـيلاتٍ تصـورا ، وموهومـاتٍ تخمينـاً ، وأحاسـيسَ وجـداناً ، ومـا إلـى ذلـك مـن الأشـياء ، والأمـور التـي تفضـي إليهـا هـذه القـوّة ، أو تلـك مـن القـوة المركّبـة فـي الإنسـان وعيـاً ، ومـن غيـر وعـي)) (٣) ، مضـيفاً ((إنّ الكـلام الـذي يمثّـل الصـورةَ علـى هـذا النحـو قـد يكـون كلمـةً مفـردةً ، وقـد يكـون جُملـةً مركّبـةً ، وقـد يكـونُ فقـرةً ممتـدةً ، وقـد يكونُ نصّاً مؤتلفاً)) (٤) .

ومـن المعاصـرين الـذين أولـوا موضـوعي الصـورة ، والبلاغـة عنـايتهم ، الـدكتور (محمـد حسـين علـي الصـغير) ، الـذي عـرضَ أقـوال القـدماء ، والمحـدثين فـي الصـورة ، و خلـص إلـى أنّهـا ((عبـارةٌ عـن العَلاقـة القائمـة بـين اللّفـظ والمعنـى فـي نـص أدبـي ، والحصـيلة الناجمـة عـن اقترانهمـا ، فهـي غيرهمـا منفصـلين ، وهـي امتـدادٌ لهمـا مجتمعـين ، فليسـت هـي اللفـظُ بمفـرده شـكلاً فارغـاً رنّانـاً ، ولا المعنـى بذاتـه مضـموناً ذهنيـاً مجـرّداً ، ولكنّهـا الخصـائصُ المشـتركةُ بينهمـا ، والتـي يقـوم بهـا شخصـية الـنص الأدبـي ، وتتميّـز

---

(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر عصفور : ٨ .

(٢) نفسه : ١٤ .

(٣) بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق): د. كامل حسن البصير : ٢٦٧ .

(٤) نفسه : ٢٦٧

عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس ، وانفعالات قد لا يوحيبها ظاهر اللفظ ، ولا يحقّقها مجردُ المعنى ، ولكنّها مزيجٌ بين دلالة اللفظ ، وإيحائية المعنى ، في تحقيق نموذجٍ أدبيٍ ، أو تمييزِ نصٍّ عن نصٍّ ، بما تضفيه صياغةُ الشكل في علاقاته الاستعارية ، وما تمليه خصائصُ المعنى في تأثيره ، وأحاسيسه)) (١) ، ولعلّ هذا الكلامَ أقربُ إلى حديث عن طبيعة الصورة وخصائصها منه إلى تعريفٍ ، جامع ، مانعٍ لها ، وهو ما دفع الدكتور الصغير– بحسب ما تراه الباحثة – إلى تقديم تعريفٍ آخر لها ، يبدو أكثر رشاقة ، وإيجازاً إذ يقول أنّها: ((مجموعةُ العَلاقات اللغوية ، والبيانية ، والإيحائيّة ، القائمة بين اللّفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون)) (٢) .

أما الدكتور(عبد الإله الصائغ) فقد رأى فيها امتزاجاً فنّياً بين طرفين هما الحقيقة والمجاز ، فهي عنده ((تشكيلٌ جماليٌ تَسْتَحضرُ فيه لغةُ الإبداعِ الهيئةَ الحسّية أو الشعرية للأجسام أو المعاني ، بصياغةٍ جديدةٍ تُمليها قدرةُ الشاعرِ ، وتجربتهُ وفق تعادليّةٍ فنيةٍ بين طرفين ؛ هما المجاز والحقيقة دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر)) (٣) ، وهو تعريفٌ لطيفٌ يغوص في كنه الصورة ، وحقيقتها . وقد بدأ مصطلح الصورة ((يستمد دلالته من السياق الشعري فأصبحت تعني الإستعمال الفني للغة المجازية أو الاستعارية في الشعر ، وعُدّت ـ أي الصورة ـ عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة ، وهو المفهوم الذي صاحب هذا المصطلح ، وبقي مقترناً به)) (٤) . ولتصبح (الصورةُ) مِنْ ثَمّ ، محوراً أساساً من محاور نقد الشعر ، بوصفها روحَ الشعر ، وجوهرَ القصيدة ، وهي وسيلةُ الشاعر المفضلة التي يَسْتكْشِفُ من خلالها قصيدتَه ، و يوضّحُ موقِفَه مما حوله ، وهي أحدى معاييره المهمة في الحكم على أصالةِ التجربة (٥) .

---

(١) الصورة الفنية في المثل القرآني : ٣٥-٣٦ .

(٢) نفسه : ٣٧ .

(٣) الصورة الفنية معيارا نقدياً : عبد الإله الصائغ : ١٤٩.

(٤) مستقبل الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : ١٠.

(٥) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ٧ .

أهميـــة الصورة :

تستمدّ الصورةُ أهميتَها من خلال تمثيلها لقيمٍ إبداعيةٍ ، وذوقيةٍ ، وتعبيرٍ ممتزج مع التجربة ، وهي تمتلك مكانةً متناميةً ، في دراسة النصّ الشعري ، فالقدرة على التصوير ، وهي ميزة مهمةٌ يمتلكها الشاعر[١] ، تكشفُ عن قدرته الإبداعية في استعمال أدواته الفنية ، وهو يجيلُ نظرَهُ في أنحاء الكون الذي يعيش فيه ، بما فيه من تناقض ، وتوافق (٢) . كما هي معيارٌ نقديٌّ ناضجٌ ، يحددُ مستوى الإتقان الفني الذي يمتلكه الشاعرُ المبدعُ ، والشعرُ لا يكون شعراً ، إلا بالصّورة [٣] إذ هي البنيةُ المركزيةُ للشعر[٤] ، وهي طريقةٌ خاصةٌ من طرائق التعبير الفني ، يستثمر فيها الأديبُ ملكاتَه المبدعة ، لرسم تجربةٍ إنسانيةٍ قد عاشها (٥) ، معتمداً في ذلك على الأسلوب الإيحائي الإيحائي ، الذي من شأنه تزويد المتلقّي بدلالاتٍ جمّة ، تختزنها القصيدةُ في طياتها ، تمكّنه من استشفاف مراد الشاعر ، أو الأديب ، على شرط أن يتمتعَ هذا المتلقي بإمكاناتٍ ذاتيةٍ ، تؤهله لذلك (٦) .

إنّ للمتلقّي أثراً كبيراً ، في إبراز قيمة (الصورة) ، وإعطاءها وزنها في العمل الأدبي ، لا سيّما في فعل التحديد النهائي لبنية (الصورة) ، وحدودها ، فهو ؛ أي (المتلقي) ليس مدعوّاً إلى الإستجابة الوجدانية فقط ، إنّما عليه أن يؤدّي أثراً حيوياً في عملية الخلْق ، والإبداع ؛ لإنّ فاعليته لا تقل– في حقيقة الأمر – عن فاعلية الفنان نفسه ، من حيث إعطاء الصورة أبعادَها النهائية ، التي تجد أثرها في العمل الفني ،

---

(١) ينظر : الخيال الرومانسي : س . م . بورا : ٣٧ : ترجمة جابر أحمد منصور : مجلة الأقلام : بغداد : العدد ١٢ : أيلول : ١٩٧٦م .

(٢) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : جابر عصفور : ٣٥٨ .

(٣) ينظر : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : محمد غنيمي هلال : دار نهضة مصر : القاهرة : (د.ت) ٧٣ .

(٤) ينظر : نظرية الأدب : رينيه ويلك و أوستن وارين : ترجمة محيي الدين صبحي : مراجعة حسام الدين خطيب : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت : ط ٢ : ١٩٨١م : ٢٣٩ .

(٥) ينظر : نظرية الأدب : ٣٥٨ .

(٦) ينظر: دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية : رجاء عيد : منشأة المعارف: الإسكندرية : ١٩٧٩: ٤١ –٤٢.

وعلاقتها به (١) . و(الصورة) تعلو دوماً على لغة التواصل المعتادة ، الى لغة الإيحاء ، المنبثقة من قدرتها على ((الإخفاء ، والتجلي ، فهي تُخفي عالمَ الموضوع ، بتحويله إلى عناصرٍ متفاعلةٍ ، يتجلى عنها عالمٌ آخر ، هو إنتاجٌ إبداعيٌ للتزاوج بين النفس ، وعوالمها ، والموضوع ، واضطراباته)) (٢) .

إنّ سمة الإيحائية في (الصورة) ، ترتبط بشكلٍ وثيق بصيغتها ، وبجِرْسِها الموسيقي ، وبمعانيها المجازية ، وبطريقة الأديب في انتقاء ألفاظه ، وتشكيلِها في سياق لغوي ، لرسم صورة ما ، ومدى اتّصاف تلك الألفاظ ، و التراكيب المنتقاة ، بالتقريرية ، أو الإيحائية (٣) .

من هنا فإنّ (الصورة) تبعاً لهذه المعطيات ، تمتلك قدرةً عاليةً من الإيحائية الشعرية المشعّة ، التي يمكنها توجيه القاريء ؛ عاطفياً ، وشعورياً ، عبر الاقتناع النفسي ، والعقلي (٤) ، على وفق الطريقة التي تجعلها دائماً قادرةً على إثارة الخيال وتفعيله ، وتدفعه ((إلى تصوّراتٍ عينيةٍ قد تنتهي إلى درجةٍ كبيرةٍ من التركيب ، والتعقيد)) (٥) ، فالـ(الصورة) في حقيقة الأمر هي المسؤول الأوّل عن وحدة التعبير الشعري (٦) . وكلّ هذه الأهمية جعلت (الصورة) تحتل مكان الصدارة في النقد الأدبي منذ الربع الأول من القرن العشرين (٧) .

إنّ لعملية التحليل الأدبي أثراً مهماً في إبراز قيمة الصورة ، ومكانتها ، إذ هي في أساسها محصلةٌ نهائيةٌ ((لتعاون كلّ الحواس ، وكل الملكات ، والشاعرُ المصوّرُ

---

(١) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبو ديب : ٤٣١ .

(٢) الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله : ٢٩ .

(٣) ينظر : قراءة ثانية في شعر البارودي : عمر محمد الطالب : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي : جامعة الموصل : ١٩٨١م : ١٩٩ .

(٤) ينظر : الصورة في التشكيل الشعري : ٨٦ .

(٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل : دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ : ١٩٨٧ : ٣٥٧ .

(٦) ينظر : زمن الشعر ، على أحمد سعيد (أدونيس) : دار العودة : بيروت ١٩٨٩ : ١٥٤–١٥٥.

(٧) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد : د. عبد الفتاح نافع : دار الفكر : عمان ، ١٩٨٣م : ٥ .

حين يربط بين الأشياء ، يثير العواطفَ الأخلاقية ، والمعانيَ الفكرية)) (١) ، فالصورةُ فيضٌ ، وإضاءةٌ ، وكشفٌ ، وهدمٌ للعالم الواقعي المحسوس ، والمألوف لنا ، بكلّ عناصره ، ومكوناته ، ثم إعادة بنائه من جديد على وفق المنظور الخاص للشاعر، وتبعاً لرؤيته للوجود(٢). ومن خلال هذا يتبين أنّ للصورةِ ((مستويين من الفاعلية ؛ هما المستوى النفسي ، والمستوى الدلالي ، أو الوظيفة النفسية ، والوظيفة المعنوية ، وإنّ حيوية الصورة وقدرتها على الكشف ، والإثراء ، وتفجير بُعْدٍ تِلْوَ بُعْدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية ، ترتبطان بالاتّساق ، والإنسجام ، اللّذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة))(٣) . ويمكن فهم الوظيفة المعنوية ، على أنّها المبادىء العامة التي يؤمن بها صاحبُ النصّ الأدبي ، أما النفسية فيمكن حصرُها في مشاعره التي تشعّ من ذلك النصّ ، ونوع تلك المشاعر التي يثيرها عند المتلقّي (٤). وبما أنّ الصورةَ عمادُ النصّ الشعري ، وهي ((الهيأة التي تعكس عواطف الشاعر، ووسيلته الفنية لنقل التجربة التي عاشها ، لتجسيد الحدث)) (٥) ، فهي من الأركان الرئيسة في في البناء الفني للقصيدة ، ووسيلة مهمة من وسائل التعبير ، فهي المرآةُ التي يحاول من خلالها الشاعرُ تصويرَ كلّ ما يموج به عالمُهُ الداخلي ؛ من أحاسيس ملونة ، ومختلفة ، تطفو على جسد النصّ الشعري ، من خلال تشكيلات اللغة التي تقدّم لنا صوراً حيةً ، ونابضةً (٦) ، تجعل قارىء القصيدة يتساءل ((أيقرأ قصيدةً مَسْطورةً ، أم أم يشاهدُ منظراً منْ مناظرِ الوجودِ)) (٧) ، فهي تمتلكُ تأثيراً كبيراً ، وتحوزُ على مساحةٍ مهمةٍ في فضاءِ الشعرِ ، بل ((هي الشيءُ الثابتُ في الشعرِ كلّهِ)) (٨) ،

---

(١) الصورة الأدبية : ٨ .

(٢) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي : ٤٥ .

(٣) نفسه : ٢٢ .

(٤) ينظر: الحياة والموت في شعر صدر الإسلام : (أطروحة دكتوراه) : نهى محمد عمر الدليمي : كلية الآداب : جامعة الموصل : (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م) : ١٨٥ .

(٥) الصورة في الشعر العربي : ٢٨ .

(٦) ينظر: شعر رشيد ناصر حسين الجبوري : دراسة تحليلية : (رسالة ماجستير) : نادية علي محمد شلتاغ الغراوي : كلية التربية ؛ ابن رشد : جامعة بغداد (١٤٢٥هـ- تموز ٢٠٠٤م) : ١٠٧ .

(٧) الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث : ٣٧ .

(٨) الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ٢٠ : .

لأنّها ((بناءٌ متلائمٌ للأجزاء ، كل جزء يمثل دوره في هذا البناء المتنامي ، وتعمل الوسائل البيانية ، والحسية ، والذهنية على تحقيق التشكيل الفني المطلوب في نقل التجربة الشعورية للشاعر)) (١) .

و الشاعرُ يقدّم من خلال صياغةٍ معينةٍ لكلماتهِ ، مجموعةً من المشاهد المرئية ، المليئةِ بالحركةِ ، والمفعمةِ بالأحاسيس ، فيظهر لنا المجردُ ، والمعنويُ مُجَسّداً ، من خلال صورته التي يرسمها بكلماته ، التي يستطيع الشاعر المبدع صياغتها في النسق ، وبذا تكون الصورةُ الناتجةُ (معادلاً) لذلك التأثير العاطفي ، فتصبحُ قادرةً على التأثير في المتلقي ، لأنها ستلعب على أوتار مشاعره ، وأحاسيسه ، وليس على إمكاناته العقلية ، لأنّ الشعرَ يخاطبُ الوجدانَ ، لا العقل ، فهذا هو سبيلها (٢) ، أما إذا حدث العكسُ ، فإنها ستصبحُ ((خاليةً من العاطفة ، وبعيدةً عن الخيال .. ولا تَعْدو أن تكونَ أكثر من تقريرٍ منطقيٍ)) (٣) . والصورةُ اليوم تمثلُ أهميةً كبيرةً في الدراسات النّقدية ، والأدبية ؛ فقد غدت من أهم أدوات التشكيل الشعري ، يتوسّل بها الشاعرُ للتعبير عن أفكاره ، ومشاعره ، وانفعالاته ، وهي جزءٌ مهمٌ من تجربته الشعرية (٤) . وقد اتفقت كثير من الدراسات ، على أنّ الصورةَ الشعرية – لا سيما منذ بداية القرن العشرين – أصبحت هي الكفّة الراجحة في ميزان الدراسة الفنية ، إذ انصبّت عنايةُ النقّادِ ، والدارسين على الجوانب الفنية ، والبنائية للشعر ، وجعلوا غالبيةَ ذلك ، متجسّداً في الصورة الشعرية ، على وفق مناهج متعددة ، وزوايا نظر مختلفة ، في طبيعة الرؤية ، والمنحى النقدي (٥) . ولعلّ السرّ في هذه المكانة المتنامية للصورة يكمن في أنها ترتبط بنظرة الإنسان إلى العالم من حوله ، إذ تحمل في طيّاتها حقائقَ

---

(١) الصورة الفنية في شعر ابن زيدون : (أطروحة دكتوراه) : عبد اللطيف يوسف عيسى: كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٩٩ م : ١١٦ .

(٢) ينظر : شعر رشيد ناصر حسين الجبوري : نادية علي محمد شلتاغ الغراوي : ١٠٧ .

(٣) في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، د. أحمد نصيف الجنابي : بغداد : وزارة الإعلام : ١٩٨١ : ١٢٨ .

(٤) ينظر : النقد الأدبي الحديث : ٤١٠ .

(٥) ينظر : حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث ، دراسة فنية تحليلية (أطروحة دكتوراه) : ستار عبد الله الناصري : ٨ .

شعريةً ، تنأى بها عن الزخرف الشعري ، وعن صندوق الأصباغ ، وعن البلاغة بشكلها الجامد (١) .

ويمكن القول أيضاً إنّ (الصورة) سمةٌ بارزةٌ من سمات العمل الأدبي ، وأحد المكوّنات الرئيسة لبناء القصيدة الشعرية ، فهي جوهرُ الإبداع ، ومحطُّ التذوق ، والتأثير ، لا سيّما أن الاتّجاه إلى دراستها اليوم يعني الاتّجاه إلى روح الشعر، وجوهره (٢) ، فالصورة مكونٌ مهمٌ داخل النسيج الشعري ، يتم من خلالها تجسيد المعنى ، وتوضيحه ، وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانباً من الخصوصية ، والتأثير ، فهي ((طريقةٌ خاصةٌ من طرائق التعبير ، أو وجهٌ من أوجهِ الدلالة ، تنحصرُ أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني ، من خصوصية ، وتأثير)) (٣) . ولعل الميزةَ الرئيسة في (الصورة) ومكانتها يكمن في طاقتها التعبيرية ، التي لا تقف عند حدود المعاني الأولى ، بل في إثارتها لمعانٍ أخرى ، يمكن تسميتها (معنى المعنى) (٤) . فالصورة ترجمانٌ صادقٌ ، ودقيقٌ ، لما يمورُ في أعماق الشاعر من خلجاتٍ ، وخواطرٍ ، تبرز مكسوةً بحلّةٍ جميلةٍ ، ذات أريجٍ خاصٍ ، فهي أصيلة ، متفردة ، مألوفة ، مستساغة ، مؤثرة ، ذات دلالات متشظية ، وليست مجرد مجموعة من الألفاظ المجتمعة المتراصة ، التي لا يربطها نسيج هادف ، وهي لا تحقق (وظيفتها الفنية) إلا بالكيفية الخاصة التي تعرض بها مادتها ؛ فمادة (الصورة) ليست محور قيمتها الفنية ، بل يظهر ذلك

---

(١) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د. نصرت عبد الرحمن : ٨ ، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : ٣٢-٣٤.

(٢) ينظر : فَن الشعر : إحسان عباس : دار صادر : بيروت : ط١ : ١٩٩٦ م : ٢٢٨ .

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ٣٢٣ .

(٤) ينظر : الأدب وفنونه دراسة ونقد : د. عز الدين إسماعيل : القاهرة : ١٩٧٦ : ١١٢ ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د. عبد الحميد ناجي : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت : ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م : ٤٤ .

فـي بنائهـا ، وتنظيمهـا علـى نسـقٍ خـاصٍ ، تـدخل فيـه الموهبـة الفطريـة ، والقـدرة الفنيـة ، والذوق الجمالي الخاص بالشاعر(١) .

وكـلّ ذلـك يحيـل علـى أنّ (الصـورة الشـعرية) مـن أهـم الأدوات التـي يسـتعملها الشـاعر فـي صـياغة تجربتـه الفنيـة ، كمـا أنّهـا وسـيلة الناقـد فـي معرفـة خفايـا الشـاعر النفسية و الشعورية .

أنـماط الصورة

اتخـذت (الصـورة) عنـد البـاحثين فـي العقـود الأخيـرة ، أنماطـاً ، وتقسـيمات عـدة ؛ فالصـورة قيمـةٌ رئيسـةٌ فـي النصـوص الأدبيـة عامـة ، وفـي الشـعر خاصـة ؛ لأنهـا الوسـيلة الفاعلـة ، والقـادرة علـى إظهـار التجـارب الوجدانيـة بكـل مـا تتضـمنه مـن أفكـار، وخـواطر، ومشـاعر، وأحاسـيس ، وبـدونها لايمكـن النفـاذ إلـى أعمـاق تجـارب الأديـب(٢). وقـد اختلفـت الـرؤى النقديـة فـي طريقـة تقسـيم الصـورة ، تبعـا للزاويـة التـي ينظـر منهـا كـل باحـث ، وأديـب ، والمنهـل الأدبـي ، أو النقـدي الـذي يسـتقى منـه ، ويتـأثر بـه ، ولعـل المسـألة مـا زالـت فـي طـور البلـورة ، والإجتهـاد ؛ لأنّ الموضـوعَ جديـدٌ ، والكـلامُ فيهـا مـازال يـدور علـى ألسـنة النقّـاد ، والبـاحثين (٣). وقـد حـاول النقـدُ المعاصـرُ ((الإفـادة ، أو الاسـتعانة بعلـم الـنفس ، وعلـم الجمـال ، والمبـادئ التـي اسـتندت إليهـا المـذاهب الأدبيـة فـي دراسـتها للصـورة ، للاسـتفادة مـن مناهجهـا فـي دراسـة الإبـداع الشـعري)) (٤). وقـد عنـى النقّـاد الغربيـون بدراسـة أنمـاط الصـورة مـن خـلال الـدلالات المختلفـة للمصـطلح ، وأهمهـا : الدلالـة الذهنيـة ، والبلاغيـة ، والرمزيـة ، التـي تـأثرت بالمنـاهج التـي اعتمـد عليهـا فـي تطبيـق دلالات المصـطلح ، ومفهومـه ، وأبرزهـا : المـنهج النفسـي ، والمـنهج الرمـزي ،

---

(١) ينظر: الشعر خارج النظم – الشعر داخل اللغة : د. علي جعفر العلاق : ٧٢ : مجلة الأقلام : العدد (١١-١٢) : ١٩٨٥ .

(٢) ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية : جـ ١: د. زيد بن محمد بن غانم الجهني : المدينة المنورة : ط١ : ١٤٢٥هـ : ٥٠ .

(٣) ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : ٥٠ .

(٤) الصورة في النقد العربي الحديث : ١٠٥ .

والمنهج الفني أو المنهج البلاغي ، وكانت الطريقةُ الإحصائية هي الغالبة على هذه المناهج في دراستها للأنماط ، وتصنيفها عندهم ، فضلاً عن ارتباط الصورة الأساس بالدلالة البلاغية على أنواعها المختلفة ، وذلك بسبب طبيعة هذه الأنماط التصويرية الذاتية في النظرة البلاغية الحديثة على نحوٍ خاص (١) ، ومن ثمّ ارتبط عندهم الحديث في أنماط الصورة بالدراسات النفسيّة للأنماط (٢). وقد انتهى علماء النفس في دلالات المصطلح الذهنية إلى وجود أنماط متعددة من الصور الشعرية مثل : النمط البصري ، والسمعي ، والذوقي ، واللمسي ، والعضوي ، والحركي ، والعضلي (٣) .

وإذا ما اتّجه البحثُ إلى صلة الصورة بالدلالة البلاغية ، يتّضح أنّ ذلك كان كبيراً ، لا سيما في حقلي التشبيه ، والاستعارة (٤) ، غير أنّ النظرة الحديثة لم تقصر الصورةَ على النمط البلاغي ، فهو مفهوم قديم تخطّته الصورة ، بل غدت الصورة الحقيقية هي النمط المقابل للصورة البلاغية ، ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين ، وأنّ القيمة الفنية لكل منهما تكمن وراء قدرة الشاعر على خلق السياق الملائم لهما في القصيدة (٥).

إنّ دراسة الصورة البلاغية تعدُّ مقدّمةً مهمةً للدراسة المتقدمة للصورة بوصفها رمزاً ، وتتداخل معها لاشتراكهما في الخروج عن الدلالة الوضعية للمفردات ، أو المحسوسات ، إلا أنّ الدلالة الرمزية للصورة ترتبطُ بشكل وثيق بمهمّة أنماط الصورة الفنية ؛ سواء أكانت حقيقية أم مجازية ، أم الإثنين معا ، بوصفها رموزاً ، تستمدُّ فاعليتها من التداعي النفسي ، فتدرس الصورةَ على أنّها تجسيدٌ لرؤيةٍ رمزيةٍ ، وتهتم منها بالأنماط المكررة التي سميت عناقيد الصور (٦) .

---

(١) ينظر : مقدمة لدراسة الصورة الفنية : د . نعيم اليافي : ٦٩– ٩٦ .

(٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٧٥ .

(٣) ينظر: نفسه : ٣٧٤ .

(٤) ينظر: الصورة في الشعر العربي : ٢٤ – ٢٥ .

(٥) ينظر : الصورة في النقد العربي الحديث : ١٠٧ .

(٦) ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلي هايمن : ترجمة إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم : جـ ١: بيروت : ١٩٨٥ : ٢٨١ .

ولم يكتف النقّاد الغربيون في تقسيماتهم لأنماط الصورة على الأنواع المستقاة من دلالات الصورة ، إنّما قسّموها على أنماط كثيرة ، مستندين في ذلك إلى أسسٍ مختلفةٍ تعود إلى عناصرها ، أو مصادرها ، أو خصائصها ، أو أشكال بنائها ، وقد اتخذت تسمياتٍ مختلفةٍ مثل : الصورة البسيطة ، والتجريدية ، والآنية ، والمجردة ، والمصاحبة ، والمعقدة وما تركب منها ؛ أي الصورة المجردة المصاحبة ، أو الصورة المعقدة المجردة (١) .

وفي النقد العربي الحديث نالت أنماط الصورة اهتمام النقّاد والدارسين ، متأثرين في ذلك بالنقد الغربي ، وبما تلمّسوه من أنواع الصور في النقد العربي القديم.

وممّن تحدّث عن أنماط الصورة ، وفصّل القولَ فيها ، الدكتورة (بشرى موسى صالح) ، التي أشارت إلى صعوبة حصرِ تلك الأنماط ، أو استقرارها على أنواعٍ معينةٍ ، معللةً ذلك في أمرين ؛ الأوّل ((طبيعتها المراوغة العصيّةِ على التحديد ، فهي تشكيلٌ جماليٌ متفردٌ يصعب تعيين ماهيته ، أو مهمته ، أو عناصره ، أو أنماطه في تقسيمات ، وأبواب)) (٢) ، والآخر هو ((اختلاف أذواق النقّاد في الإحساس بالقيمة الفنية لهذا التشكيل ، وتعذّر توصيل إحساساتهم المتباينة بلغةٍ موضوعيّةٍ ، بحيث يرتضيها الباحثُ ، والناقدُ ، والمتلقّيُ)) (٣) . ومع أنها أشارت إلى أنّ النقد العربيّ القديم أغفل العناية بأنماط الصورة ، لكنّها سرعان ما عادت إلى القول ((إنه قد درسها بما يتناسب وطبيعة العصر ، ووسائله المتاحة آنذاك)) (٤). وأكّدت أنّ دراسة القدماء القدماء اتّسمت بأمرين ؛ الأول : فلسفي تنظيري ركّز على قيمة العناصر ، والوسائل التي تستند إليها الأنماط ، وأبرزها : الحسّي ، والبلاغي ، ووسائل تشكيلها في الصورة ، والآخر: جزئي يقتصرُ على الصورة في البيت والبيتين، ولم تتعدّ ذلك إلى القصيدة ، أو عقد الصلات بين أشكال الصور ، وضروبها في القصائد المختلفة ، وأنّ النقّاد

---

(١) ينظر : مقدمة لدراسة الصورة الفنية : د . نعيم أليافي : ١٠٧ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١٠٥ .

(٣) نفسه : نفسها .

(٤) نفسه : ١٠٩ .

العرب أفادوا من الدراسات التي تمّت في الغرب عن أنماط الصورة ، وتصنيفاتها المختلفة ؛ لما تتسم به هذه الجهودُ من طبيعةٍ معاصرةٍ ، تستعين بالمناهج العلمية الحديثة ، المتباينة (١) . وحدّدت من ثمّ محورين استقرتّ عندهما دراسة أنماط الصورة في نقدنا المعاصر، الأوّل : محور التشكيل ، وهو دراسة أنواع الصور وضروبها ، من حيث عناصر تشكيلها ، ومصادرها ، والآخر: محور البناء ؛ أي دراسة أنماط الصور على وفق صلات الصور ببعضها ، وعلاقتها بالقصيدة ، وأبنيتها المختلفة (٢).

وبيّنت الدكتورة (بشرى) أنّ تقسيم أنماط الصورة في نقدنا الحديث يعتمد على تشكيلها على وفق دلالاتها الإصطلاحية ، وأبرزها : النفسية أو الذهنية ، والفنية أو البلاغية ، والرمزية ، وخلصت إلى تقسيمها كالآتي :

أولاً : النمط النفسي : وهو يرتبط بالأساس النفسي التي تصدر عنه الصورة ، والتأثير الذي تحدثه .

ثانياً : النمط البلاغي : وهو يرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه الأساليب الفنية التي يتبنّاها الشاعر في تشكيل صوره البلاغية ، وتدخل الدلالة الرمزية ضمن هذا السياق النمطي ، بوصفها نمطاً متطوراً عن الأنماط البلاغية (٣).

ثالثاً : النمط الفني : وهو الذي ينتج من التحام النمطين ، أو أنّه وحدة البناء الناشئ من التحام النّفس بالشكل البلاغي (٤).

ولعلّه يمكن القولُ هنا إنَّ الأساس في النمط النفسي لم يزل قائماً على النزوع من داخلٍ مضطربٍ إلى موضوعٍ خارجيٍ منسجم ، وقد بدا الأصلُ في موضوع الصورة حسّياً يمكن إدراكه بإحدى الحواس ، ولكنّ مفهوم الصورة تعدّى ذلك ، واتّجه إلى أن

---

(١) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١٠٩ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٠٩-١١٠ .

(٣) ينظر : نفسه : ١١٥ .

(٤) ينظر : نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : عبد القادر الرباعي : ١٤٥ .

تكـون الموضـوعاتُ الذهنيـةُ موضـوعاتٍ صـورية (١) . وقـد نبّهـت الـدكتورة (بشـرى) علـى أنّ الصـورةَ الشـعرية الخلاّقـة ترفـع مـن ذوق المتلقّـي ، وترتقـي بـه إلـى إحسـاسٍ جمـاليٍ غيـر متنـاهٍ ، وتحفّـزه إلـى اسـتثمار مكنوناتـه العقليـة ، والنفسـية الفاعلـة ، التـي تسـتمد كينونتهـا ، وحيويتهـا بمـا تتركـه فـي الـذهن مـن انطباعـاتٍ ، تتوغّـلُ فـي مسـاحة الفاعليـة الذهنيـة عنـد المتلقـي ، وتصـدم مـا اعتـاده مـن ذوقٍ إن كـان تقليـدياً ، وتـدعوه مـن ثـمّ إلـى مغادرتهـا بشـكل تـام ، وتوصـد أبوابهـا دونـه ؛ فهـي لا تَهَـبُ توهّجَهـا ، ورَوعتَـها لصـاحب ذهـن بـاردٍ ، يحـاول أن يرتقـي مـدارجها مـن خـلال معـارج ذوقٍ متزمـتٍ ، بـل يجـب عليـه أنّ يُطبّـعَ ذوقـه ، ويمرّنـه علـى تخطّـي القـدرات التقليديـة المألوفـة ، وألّا يجـد حرجـاً فـي أن يتفتّق ألـلاّ حسـي عـن حسّـي ، والمجرّد عـن مجسّـم ، والـذهني عـن ملمـوسٍ ، والمـبهم عـن بـيّن (٢) . وتبنّـت رأي (الربّـاعي) فـي تقسـيم الصـور العقليـة علـى وفـق مصـادرها الذهنيـة ، أو الثقافيـة ، وأبرزهـا التجريديـة ، واللّفظيـة (٣) ، مشـيرةً إلـى وجـود نـوعٍ ثالـثٍ – طبقـاً لمـا ذكـر (اليـافي) – يمكـن إضـافته إلـى أنمـاط الصـور العقليـة ، يرتكـز علـى الصـورة الموروثـة بـدلالاتها القديمـة ، علـى نحـوٍ أقـربُ مـايكون إلـى التضـمين التـام (٤) ، وهـي شـبيهةٌ بالمـادة العقليـة الجـاهزة ؛ فهـي لـم تتخـذ لنفسـها دلالات جديـدة مـن خـلال السـياق ، ويكثـر هـذا النـوع مـن الصـور عنـد بعـض الشـعراء المعاصـرين (٥) . وتصـنّف الصـورُ البلاغيـة عنـدها علـى وفـق أشـكالها ، ودرجاتهـا ؛ مـن البسـاطة ، والتعقيـد ، والوضـوح ، والخفـاء ، مثـل: الصـورة الإشـاريّة ، والصـورة التشبيـهيّة ، والصـورة الاسـتعاريّة (٦) ، التـي التي تنقسم بدورها إلى أنماط أخرى مثل : التجسيديّة ، التشخيصيّة ، والتجسيميّة (٧) .

.

---

(١) ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٤٥ .

(٢) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١١٦ .

(٣) نفسه : ١١٥ ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٥٦– ١٥٩ .

(٤) ينظر : تطور الصورة الفنية : د . نعيم اليافي : ٦٣ .

(٥) ينظر : الصورة في النقد العربي الحديث : ١١٩ .

(٦) ينظر : نفسه : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٤ .

(٧) ينظر : نفسه : ١٢٥ ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : عبد القادر الرباعي : ١٦٨ .

وفي محور (البناء) تنقسم أنماط الصورة – عندها – على نوعين ؛ الأول : أنماط الصور من حيث علائق الصور بعضها ببعض ، وأساليب بنائها ، والآخر : علاقة الصور ببناء القصيدة العضوي ، كما ذكرت أن الدراسات النقدية العربية ، قسّمت أنماط الصور في ضوء علائقها ببعضها على : الصورة المفردة ، أو البسيطة ، والمركبة ، أو الكلية ، والقصيدة . الصورة ، أو التوقيعة (١) . وتعدّ الصورةُ المفردةُ أبسط أنماط الصور البنائية ؛ لأنّها تشتمل على تصويرٍ جزئيٍ ، محدد ، يقدّم لنا ما يمكن أن نطلق عليه تسمية (الصورة البسيطة) ، التي يمكن أن تدخل في تكوين الصورة المركبّة ، وهي أكثر تعقيدا من سابقتها ، وتتبع أهمية دراستها من دورها المميز في التعبير عن المعاني والأبعاد النّفسيّة للتجربة الشعرية (٢) . وهنا يمكن القول إنّ تكثيف هذه الزوايا يتمُّ من خلال مستويين :

الأوّل : المستوى اللغوي الذي يرى أنّ أسلوبَ بناء الصورة المفردة يعتمد على المفردةِ وحدها ؛ سواء أكان ذلك عبر الوصف ، أم العطف ، أم التضاد ، أم التكرار (٣) ، وأنّ وأنّ اللّسانيين حاولوا دراسة أساليب البناء اللغوي للصورة الشعرية المفردة ، بإخضاعها للمستوى الدلالي (٤).

والآخر: المستوى البلاغي : وفيه يتم تصنيف أنماط بناء الصورة المفردة ، على وفق علائقها البلاغية بين الحسّ والتجريد ، وقد حاولت الدراسات أن تجمل الأنماط البنائية للصورة في هذا المجال في بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات بالتجسيد ،

---

(١) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية : د. صالح ابو أصبع : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت : ط١ : ١٩٧٩ : ٤٣ ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د . عزالدين إسماعيل : دار العودة : بيروت : ط٣ : ١٩٨١م : ١٤٩ ، الشعر الحر في العراق : منذ نشأته حتى ١٩٥٨ م : د. يوسف الصائغ : مطبعة الاديب البغدادية : بغداد : ١٩٧٨م : ١٧٣ ، وقد دمج بين أنماط الصور البنائية وأنماط بناء القصيدة فقد صنفها إلى الصورة المفردة ، والقصيرة ، والطويلة . ينظر: الرباعي :الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٧٧ .

(٢) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٤٢ .

(٣) ينظر: الشعر الحر في العراق : يوسف الصائغ : ١٧٣ ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابّي : مدحت سعد محمد الجبار : ٦٨ – ٨٥ ، الصورة في التشكيل الشعري : ٣٩.

(٤) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي: الدار العربية للكتاب: تونس : ١٩٨٤: ٨٦

أو التشخيص ، أو التجريد ، أو التجسيم ، وبناء الصورة عن طريق تراسل الحواس ، وبناء الصورة عن طريق التشبيه ، والوصف المباشر ، أو بتعبيرٍ آخر بناء الصورة الاستعاري ، والتشبيهي ، والرمزي (١) .

وقد قسّم الدكتور (الرباعي) البناء الإفرادي على نمطين ؛ الأول : الصورة الراكدة ، وتوصف أنّها غيرُ مَكينةٍ في أعماق النفس ، والخيال ، وربما كانت صورة هامدة ؛ لأنّها تتشكّلُ خارجَ الإنفعال (٢).

والآخر : هو الصورة النامية ، وهي تلك ((الصور التي لا تكتفي بحدودٍ عامّةٍ ، وإنّما تنمو في أوضاعٍ خاصّةٍ ، ومن سمةِ هذه الأوضاعِ الخاصّة أن تخرجها ثريّةً ، نابضةً بالحياة)) (٣).

وتحدّث (الرباعي) عن (الصورة المركبة) واصفاً إيّاها أنّها مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة مع بعضها ، القائمة على تقديمِ عاطفةٍ ، أو فكرةٍ ، أو موقفٍ على قدر من التعقيد ، والتشابك ، أكبر مما تستوعبه صورةٌ بسيطةٌ ، فيتخذ الشاعرُ هذا النمطَ البنائي للتعبير عن تلك الفكرة ، أو العاطفة ، أو الموقف (٤) ، فالصورةُ المركبةُ نمطٌ بنائيٌ حيويٌ ، يعبّرُ من خلالهِ الشاعرُ عن فكرةٍ معقّدةٍ ، متشابكةٍ ، كما يخلقُ عن طريقها حالةَ انتظامٍ داخليةٍ بين الصور ، تتّصفُ بالتداخلِ ، والتكامل ، والتمازج ، يجليها جهد الناقد التحليلي (٥) . وقد حددّ لها نمطين من الصور إحداهما : الصورة الموسّعة ، وعنى بها ((التي تؤلّفُ منظراً عامّاً ، مُشكّلاً من مجموعةٍ من الصّور الثانوية المترابطة ضمن إطارٍ خياليٍّ محدد الجوانب مهما اتّسع)) (٦) ، أما

---

(١) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٤٤-٦٦، الصورة الفنية شعر أبي تمام : ١٦١-١٧٢ .

(٢) ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٧٧ .

(٣) نفسه : ١٧٩ .

(٤) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٦٠ ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٨١ .

(٥) ينظر : الصورة في النقد العربي الحديث : ١٣٦ .

(٦) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٨٢ .

الصورة المكثّفة فهي التي ((تشكّل في الخيال منظراً صورياً ممتداً ، تُوحي به مجموعةٌ قليلةٌ من الصور المتداخلة)) (١) .

وقسّم الدكتور (عز الدين إسماعيل) أنماط الصورة – على وفق ما أشارت له الدكتورة بشرى [٢] – من خلال استقرائه للشعر العربي القديم ، على نوعين :

الأوّل : (الصورة التقريرية) ، أو (المباشرة) ، وربّما سمّاها (الصورة غير الرامزة) ، وهو يرى أن الشعر العربي القديم لم يحفل كثيراً بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب الشاعر ، ورؤيته نحو الكون ، لكنّ ذلك لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة ، فهي غنية بالمشاهد الفاعلة والمؤثّرة ، مؤكّدا أن هذا النوع من الصور ليس له من دلالةٍ إلا على قدرة الشاعر في تحديد المشهد ، وتنبيه حواسّه له ، ونقله نقلاً صادقاً (٣).

أمّا الآخر : فهي الصورة الخيالية ، التي يجسّم الشاعرُ فيها مشاعره ، في تركيبةٍ حسّيةٍ ، موحيةٍ إيحاءً بسيطاً ، يُكسبُ المعنى طراوةً ، وخصباً (٤). وهذا يعني أن الدكتور (إسماعيل) يرى أن الصورة الشائعة في الشعر العربي القديم هي النمط الذي تكون فيه الصورة المرسومة بمثابة الإطار العام الذي تدور فيه أحاسيس الشاعر . وربما يمكن القولُ هنا أن تقسيمات الدكتور (إسماعيل) لأنماط الصورة في الشعر العربي القديم لم تكن وافية ؛ لأن الجزم بذلك يستدعي ((استقراءً لتراثنا الشعري بعصوره المختلفة ، وشعرائه الكثيرين ... فدراسةُ الصورة ، وتحديدُ أنواعِها ، وضروبِها عند شاعرٍ ما ، يقتضي طاقةً نقديةً ، وقراءاتٍ متعددةِ الكُوى ، ذات شمولٍ ، واستيعابٍ ، واتجاهاتٍ فنيةٍ ، ونفسيةٍ ، ولغويةٍ)) (٥) ، وهو أمر لايُنكر على الدكتور (

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٨٢ .

(٢) ينظر : الصورة في النقد العربي الحديث : ١١٣ .

(٣) ينظر : التفسير النفسي للأدب : عز الدين إسماعيل : القاهرة : ١٩٦٣م : ٨٩ وما بعدها .

(٤) ينظر: التفسير النفسي للأدب : عز الدين إسماعيل : ١١٣ .

(٥) الصورة في النقد العربي الحديث : ١١٤ .

إسماعيل) لكنّ الجزم في أمر مثل هذا يعدّ أمراً صعباً ، مالم لم تكن الدراسةُ شاملةً ، محيطة ، ويبقى باب النقد مُواراً لنقّادٍ آخرين .

ومِمّن أولى أنماطَ الصورة عنايته أيضاً ، الدكتور (زيد بن محمد بن غانم الجهني) ، الذي قسّمها على محاورٍ ثلاثة هي :

المحور الأوّل : وهو يقسّم الصورة على أنماطٍ مختلفة على وفق قالبها الفني ، وهي على نوعين : الأوّل : الصورة البيانية : وترتكز في بنائها ، وتكوينها على العناصر الرئيسة في علم البيان ؛ من تشبيهٍ ، واستعارةٍ ، و مجازٍ ، وكنايةٍ [١] ، لذا قسّمها بعضُ النقاد المحدثين إلى صورةٍ تشبيهية ، واستعاريةٍ ، ومجازية ، وكنائية [٢] ، وهناك دارسون أطلقوا عليها تسمية الصورة المجازية [٣] ، وبعضهم أضاف لها الصور البديعية ؛ لما تتصف به من توافقٍ ، وانسجام صوتي ، وإيقاع متميّز ؛ ولما يشكّله الجرس ، والإيقاع من هيأةٍ تصويريةٍ [٤] .

والحق إنّ إضافةَ الصور البديعية إلى الصورة البيانية غيرُ دقيقٍ ؛ لأنّ البديعَ نمطٌ بلاغيٌ يختلف عن البيان ، على أن بعضهم اقتصر منها على المحسنات المعنوية [٥] ، فيما قسمها آخر على صورةٍ بديعيةٍ ذهنيةٍ ؛ كالطباق ، والمقابلة ، وبعض المحسنات البديعية ، وأخرى صورة بديعية إيقاعية ؛ مثل الترصيع ، وتشابه الأطراف ، وبعض

---

(١) ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ ١ : ٥٠- ٥١ .

(٢) ينظر : تفسه : جـ ١ : ٥١ ، جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي : د فايز الداية : ط٢ : دار الفكر المعاصر : بيروت : ١٤١١هـ - ١٩٩٠م : ٧٥ ، ١١٣ ، ١٤١ ، ١٦١ ، الصورة البلاغية والنقد : د . أحمد بسام سّاعي : المنارة للطباعة والنشر والتوزيع : ط١ : ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م : ٣٧ ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : د . نعيم اليافي : اتحاد الكتاب العرب : ١٥٥-١٥٦ .

(٣) ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ ١ : ٥١ ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني : د . أحمد علي دهمان : دار طلاس : دمشق : ط١ : ١٩٨٦م : ٣٣٧ .

(٤) ينظر : نفسه : نفسها ، البلاغة ذوق ومنهج (فن الصورة) : د . عبد الحميد محمد العبيسي : ط١: ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ م : مطبعة حسّان : القاهرة : ٤٨٥ .

(٥) ينظر : جماليات الأسلوب : د فايز الداية : ١٩ .

المحسنات اللفظية [١]. والآخر : الصورة الحقيقية ، وهي صورةٌ تخلو من المشاهد البلاغية ، يغلب عليها الاستعمال الحقيقي للغة ، ومع ذلك تبدو صورةً مؤثرةً ، دالّةً على خيالٍ خصبٍ أحياناً (٢) ، وهناك من يسميها الصورة التقريرية [٣] ، أو الصورة الذهنية [٤] ، أو الصورة الحسّية ؛ لأنها نتيجةٌ لعملِ الذهنِ البشري من جهة انفعاله ، وتأثره بالعمل الفني ، وفهمه له ، ويرى الدكتور (الجهني) أنّ تسميتها بالصورة الحقيقية أقرب إلى الصواب ، لأن المجاز تقابله الحقيقة [٥] .

المحور الثاني : وهو يقسّم الصورة بحسب حجمها ، وهو يتضمن الصورةَ المفردةَ أو القصيرةَ ؛ مثل أغلب الصور البيانية من تشبيهٍ ، وكنايةٍ ، واستعارةٍ . ويدخل فيها الصورُ الجزئيةُ التي هي بمعنى القصيرة ، لكنها أخصُّ منها ؛ لأنّها جزء مرتبط بصورةٍ كليةٍ . وتتضمن الصورةَ المركبةَ أو الكليةَ ، وهي التي تتكون من صورٍ عدةٍ ، والأخيرة هي الصورةُ الطويلةُ ، أو الممتدةُ ، أو المشهدُ ، أو اللّوحةُ ، وهي مشاهدُ متتابعةٌ ، تستغرق أبياتًا عدّة ، وربما تشمل القصيدةَ كلها .

المحور الثالث : وهو يقسم الصورة بحسب ارتباطها بالحواس الخمس ، ومنها : الصورة البصرية ، والصورة السمعية ، والصورة الذوقية ، والصورة اللمسية ، والصورة الشمية (٦) ، وقد تضاف لها الصور الساكنة ، والمتحركة ، والملونة (٧) .

---

[١] ينظر : الصورة البلاغية والنقد : د . أحمد بسام السّاعي : ٣٧ .

[٢] ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ١ : ٥٢ ، النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال : ٤٧٥ ، الصورة الفنية : د : علي البطل : ٢٥ ، الصورة الفنية في شعر المجنون : محمود عباس عبد الواحد : (رسالة ماجستير) : كلية اللغة العربية : جامعة الأزهر : ١٨٥ .

[٣] ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ ١ : ٥٣ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : ١٣ .

[٤] ينظر : نفسه : ٥٢ ، الصورة الفنية : ٢٨ .

[٥] ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ١ : ٥٣ .

[٦] ينظر : نفسه : جـ١ : ٥٤ .

[٧] ينظر : الصور الفنية : د علي البطل : ٢٨ .

وممن تحدث عن أنماط الصورة أيضاً الدكتور (نعيم اليافي) ، لاسيّما في كتابيه القيّمين : (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) ، و (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث) ، وقد ذكر أكثر من ثلاثين نوعاً من هذه الصور ، خصّ كل مذهب شعري ، بأنواعٍ من الصور[١] .

إن هذه التقسيماتُ لا تعني أنّ الصورةَ الواحدةَ محصورةٌ على ما نسبت إليه ؛ كالتشبيهية المطوّلة ، أو البصرية ، أو المتحرّكة ، فلربما تشترك عناصرٌ مختلفةٌ في صنع الصورة الواحدة ، فتكون : بصريةً متحركةً ، أو ساكنةً ملونةً مطولةً [٢] .

الصورة البيانية :

ومع كل ما تمت الإشارة إليه من أنواعٍ كثيرةٍ من الصور الأدبية ، إلا أنّ الصورة الأكثر استحواذا ، في سائر الأعمال الأدبية ، هي الصورة البيانية ، وقد عرفها الدكتور (جليل رشيد فالح) رحمه الله ، أنّها ((تشكيلٌ لغويٌ نابعٌ من المخيلةِ المبدعةِ ، تتفاوت عناصرُها بين الحسّية والمعنوية ، بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر، ذات صفةٍ معنويةٍ ، متسمةٍ بالخبرة ، والإبتكار ، اذ تتمثل ... بخصائص ثلاث ، الحركة ، والإيحاء ، والتأثير ، وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الابداعي قوةً ، تتجاوز الأطر التقليدية لهذا العمل ، تُكسبها قيمتها المعنوية ، والفنية ، كما أنّ هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسية للصورة ، وبذلك تتوحّد الماهيّة ، والوظيفية في نسيجٍ واحدٍ ، يتعذّر الفصلُ بينهما)) (٣). وهو تعريف يقترب من مفهوم الصورة الشعرية نفسها ؛ بما فيها من مجاز ، وحقيقة .

إنّ نظرة سريعة إلى تلك التعريفات ، والمقاربات عند النقاد العرب ، والغربيين في مختلف عصورهم ، تحيل على أنّ (البيان) هو الركيزة الرئيسة عند الجميع ،

---

(١) ينظر : الصورة الفنية في المفضليات : جـ١ : ٥٦ ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : د . نعيم اليافي : ١٣– ٩٨ .

(٢) ينظر : : الصورة الفنية في المفضليات : جـ١ : ٥٨ .

(٣) الصورة المجازية في شعر المتنبي : جليل رشيد فالح (أطروحة دكتوراه) : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م : ٢٠٥ .

وذلك لأنّ ((الأدبَ عامة ، والشعرَ خاصة ، لا يلائمُه إلّا التصوير البياني ؛ أي التعبير عن طريق الصورة)) (١) ، فالصورة أولاً وأخيراً ، تعتمد على أساليب البيان ، في رسم أبعادها ، وتشكيلها ، وتجسيم مشاهدها ، وهي مهما كانت جميلةً في ذاتها ، تغدو جسداً بلا روح ((إذا كانت خاليةً من غرضٍ فكريٍ بيانيٍ ، يهدف إليه في البيان)) (٢) .

وأنّ الصورة البيانية تمنح الكلامَ أبعاداً فنيةً في غاية الجمال ؛ لأنها ((تثير في المتلقي اليقظةَ ، والإنتباه ، وتجعل أحاسيسَه مستنفرةً ، لإدراك العلاقات الجديدة الخفية بين المفردات ، وصولاً إلى استيعاب أبعاد الصورة ، وهي تتكاملُ في خطواتٍ وئيدةٍ)) (٣). ولا يخفى على دارسٍ لموضوع البيان ، ما للبيانِ من تأثير كبير – بأنواعه المختلفة – في منح الصورة قيمتَها الفنّية ، أو بثَّ الحياة في مكوناتها ، وأجزائها المتداخلة ، وذلك لأن من شأن أساليبه ، بما تمتلكه من خصائص خلّاقة ، أن تعمل على تصوير المعنى تصويراً دقيقا ، يكون أكثر قبولا ، ووقعاً في نفوس السامعين ، ويكفي للبيان أن قال فيه عبد القاهر الجرجاني : ((ثم إنَك لا ترى علماً هو أرسخَ أصلاً ، وأبسقَ فرعاً ، وأحلى جَنىً، وأعذبَ وِرْداً، وأكرمَ نِتاجاً ، وأنْوَرَ سِراجاً ، من علم البيانِ ، الذي لولاه لم ترَ لساناً يَحُوك الوَشْيَ ، ويصُوغُ الحليَ، ويَلفظُ الدُرَ، ويَنفث السِحرَ، ويقرِي الشَهْدَ ، ويريكَ بدائعَ من الزَهر، ويُجْنيكَ الحُلْوَ اليانعَ مِنَ الثَمَرِ، والذي لولا تَحَفِّيه بالعلومِ ، وعنايتُه بها ، وتصويرهُ إيَاها ، لبقيتْ كامنةً مستورةً ، ولَمَا استَبَنْتَ لها يدَ الدّهر صُورة ، ولاستمرَ السِّرارُ، بأهلَّتها ، واستولى الخَفاءُ على جُمْلتها ، إلى فوائد لا يُدركُها الإحْصاءُ ، ومحاسن لا يَحْصُرها الاستقصاء)) (٤) .

من هنا تحولت هذه الأساليبُ نفسُها إلى صورٍ مؤثرةٍ . ومن ثمّ أدّت الأساليبُ البيانيةُ بما امتلكت من تأثيرٍ بليغٍ ، وقوّةٍ فاعلةٍ – مهما تداخلت الأجناس الأدبية ،

---

(١) الأدب وفنونه : د. عز الدين إسماعيل : ٣٨ .

(٢) فصول في البلاغة : ٢١٣ .

(٣) الصورة المجازية في شعر المتنبي : ٤٠ .

(٤) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : ٥ ، ٦ .

وتكاثرت ، وتفرّعت ، وتشظّت – أثراً مهماً في تشكيل الصورة الشعرية وتركيبها ، على مرّ العصور ، بغض النظر عن تفاوت الشعراء في الإبداع الشعري ، والقدرة التصويرية ، والخيالية .

ومن خلالِ النظرِ في مجمل ما مضى ؛ من بحثٍ ، ونظر معمّقين في آراء أهل العلم ؛ من البلاغيين القدماء والمُحدثين ؛ في فهمهم للصورة عامة ، والبيانية خاصة ، يمكن القولُ إنّ (الصورة البيانية) ماهي إلا : تشكيلٌ لغوي \ فني يعتمد على الأساليب البيانية ، لإنجاز الخطاب الشعري ، في سياق النص ، يُقصد بوساطته ، تحقيقُ وظيفةٍ إبلاغيةٍ \ جماليةٍ ؛ بِنيةً ، وتركيباً ، ودلالةً .

بيبلوغرافيا بالرسائل والأطاريح الجامعية العراقية :

تنبّهت الجامعات العراقية منذ الثمانينيات من القرن العشرين على أهمية الصورة البيانية ؛ فأوْلَتها عنايةً خاصّةً ، تمخّضَ عنها ظهور عددٍ من الأطاريح ، والرسائل التي خاضت في موضوعي الصورة ، والبيان ، ناهيك عن دراساتٍ جامعيةٍ أخرى عنت بموضوع الصورة الفنّية ، والأدبية . ولربما كان سببُ العناية بالصورة بشكلها العام ، عائداً إلى مكانتها ، وتنامي أهميتها في النقد العربي الحديث ، لاسيّما في الدراسات النقدية الشعرية ، أمّا العناية بالصورة البيانية فترجع إلى أهمية البيانِ نفسهِ ، وهيمنة أنساقه على مجملِ فضاءِ البلاغة العربية ، على الرغمِ من أهمية الأنساق الأخرى .

درس الباحثون العراقيون (الصورة البيانية) في رسائل ، وأطاريح ، كان أولها في العام ١٩٨٤م ، وهي (أطروحة دكتوراه) عنوانها : (الصورُ البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها) للباحثة (ساهرة عبد الكريم الدوري) ، وكانت الدراسة الأخيرة التي كانت في ضمن الدراسات التي قامت (الباحثة) بدراستها : (الصورة البيانية عند الجواهري) ، وهي رسالة ماجستير ، تقدم بها الباحث (جعفر فرحان عذيب) ، إلى كلية الآداب \ جامعة بغداد ، عام ٢٠٠٩ م بإشراف الأستاذ الدكتور (أحمد مطلوب) ، و ستقوم (الباحثة) ، بإعطاءِ وصفٍ عامٍ مختصرٍ ،

لهذه الرسائل ، والأطاريح (موضوع الدراسة) ، على وفق التسلسل الزمني لها ، تاركةً تفاصيل الأبواب ، والفصول ، والمباحث للدراسة المفصّلة التي سيتم إجراؤها لاحقا .

١- الصورُ البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها : (أطروحة دكتوراه) قدمتها الباحثة (ساهرة عبد الكريم الدوري) إلى مجلس كليّة الآداب في جامعة بغداد ، عام ١٩٨٤ م ، بإشراف د. عمر حامد الملا حويش . وهي أولُ أطروحةٍ جامعيةٍ تُكتَبُ عن (الصورة البيانية) في العراق [١].

٢- الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : (رسالة ماجستير) قدّمها الباحث (عباس كاظم منسف) إلى مجلس كليّة الآداب : الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩١ ، بإشراف د.(عبد الرحمن شهاب أحمد).

٣- الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : (رسالة ماجستير) قدمتها الباحثة (وجدان عبد الإله الصائغ) إلى مجلس كلية الآداب \ جامعة الموصل ، عام١٩٩١ ، وهي بإشراف أ. د (جليل رشيد فالح).

٤- الصورةُ البيانية في شعرأبي بكر الصنوبري : (رسالة ماجستير) قدمتها الباحثة (أمل عبد الجبار كريم الشرع) إلى مجلس كلية التربية \ الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩٤ م ، وهي بإشراف أ. حميد مخلف الهيتي .

٥- الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : (رسالة ماجستير) ، قدمتها الباحثة (وصال كاظم حسين الدليمي) الى مجلس كلية التربية \ الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩٦، بإشراف أ.د (رزوق فرج رزوق).

---

[١] بذلت (الباحثةُ) جهداً كبيرا في تقصّي الرسائل والأطاريح الجامعية العراقية التي كتبت عن الصورة البيانية بين الأعوام ١٩٨٤- ٢٠٠٩ ، ولم تترك جامعةً عراقيةً ، إلا وطرقت أبوابها ، إن بنفسها ، أو بمن ساعدها من الأخيار ، وترجّح لديها من ثمّ أن أطروحة (الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام ، وأثر البيئة فيها) كانت أول دراسة جامعية متكاملة كتبت عن الصورة البيانية في العراق ، والله أعلم .

٦- الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : (رسالة ماجستير) قدمتها الباحثة (زهراء نعمة حسن) إلى مجلس كلية التربية \ الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩٧ م ، وهي بإشراف أ. م. د (أحمد حاجم الربيعي) .

٧- الصورة البيانية في شعر عبد الله البَرَدُّوني : (رسالة ماجستير) ، تقدم بها (حكمت صالح جرجيس) إلى مجلس كلية الآداب \ جامعة الموصل ، عام ١٩٩٧م ، بإشراف د.(بشرى حمدي البستاني) .

٨- الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : (رسالة ماجستير) ، قدّمتها الباحثة (شروق محسن كاطع الطائي) إلى مجلس كليّة التربية \ جامعة البصرة ، عام ١٩٩٨ م ، بإشراف أ.د (قصي سالم علوان) .

٩- الصورة البيانية في شعر حازم القرْطاجَنِّي : (رسالة ماجستير) : قدمها الباحث (صالح كاظم صكبان) ، إلى كلية التربية \ الجامعة المستنصرية ، عام٢٠٠٠ م ، بإشراف أ . م. د (أحمد حاجم الربيعي).

١٠- الصورة البيانية في الشعر الأندلسي عصر المرابطين ، والموحدين (٤٨٤ هـ- ٦٦٨ هـ) : (أطروحة دكتوراه) ، قدمها الباحث (صاحب رشيد موسى) ، إلى كلية التربية \ جامعة الانبار ، عام ٢٠٠٣ م ، بإشراف أ. د عبد الهادي خضير نيشان و أ.م.د (جاسم محمد جاسم) .

١١- الصورة البيانية عند شعراء البديع : (رسالة ماجستير) ، تقدم بها الباحث (علاء حسين عليوي البدراني) إلى جامعة ديالى \ كلية التربية ، عام ٢٠٠٥م ، بإشراف أ . م . د (فاضل عبود خميس التميمي) .

١٢- الصورة البيانية عند ابن الرومي : (رسالة ماجستير) ، قدمها الباحث (فيصل سلمان مناحي الذهبي) ، إلى كلية الآداب \ الجامعة المستنصرية ، عام ٢٠٠٥ م ، بإشراف أ .م .د (عبد الرحمن شهاب أحمد) .

١٣- الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : (رسالة ماجستير) قدمتها الباحثة (إنتهاء عباس عليوي الجبوري) إلى مجلس كلية الآداب \ الجامعة المستنصرية ، عام ٢٠٠٦ م ، بإشراف أ. م . د (ليلى محمد ناظم الحيالي) .

١٤- الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : (رسالة ماجستير) ، تقدمت بها الباحثة (سوسن شنان بحر الفتلاوي) إلى كلية التربية \ جامعة القادسية ، عام ٢٠٠٦ م ، بإشراف : أ . م .د (كامل عبد ربه الجبوري).

١٥- الصورة البيانية في شعر البُحْتري : (رسالة ماجستير) ، تقدّمت بها الباحثة (ميسون أيّوب الحمداني) ، إلى مجلس كلية التربية \ جامعة البصرة ، عام ٢٠٠٨م ، بإشراف : أ . م . د (حامد ناصر الظالمي).

١٦- الصورة البيانية عند الجواهري : (رسالة ماجستير) ، تقدّم بها الباحث (جعفر فرحان عذيب) ، إلى كلية الآداب \ جامعة بغداد ، عام ٢٠٠٩ م بإشراف أ. د (أحمد مطلوب) .

وقد توقفت (الباحثة) عند الدراسة الأخيرة التي تمت مناقشتها في عام (٢٠٠٩م) لأسبابٍ منهجيةٍ تتعلّق بزمن تسجيل الأطروحة ، مدركةً أنّ دراسة الصورة البيانية في الجامعات العراقية لن تنتهي عند حدٍّ قريبٍ ، بل ستمتد إلى سنواتٍ قادمة أخرى إن شاء الله ، بسبب أهمية البيان العربي عامة ، والصورة البيانية منه بشكلٍ خاص .

الفصل الأول : المصطلح في العنوان الرئيس والتفريعات

توطئة : المصطلح : (تعريفه وأهميته ، والشروط العلميّة لوضعه).

المبحث الأول : مصطلحات العنوان الرئيس .

أولاً : الصورة .

ثانياً : البيان .

ثالثاً : الصورة البيانية .

المبحث الثاني : مصطلحات التفريعات .

أولاً : المجاز .

ثانيا : التشبيه.

ثالثاً : الاستعارة .

رابعاً : الكناية .

توطئة : المصطلح : (تعريفه وأهميته ، والشروط العلميّة لوضعه)

عنى المفكّرون ، والفلاسفةُ ، والعلماء مبكّراً بتحديد مدلولات الألفاظ قبل تداولها ، ويعدّ (أرسطو) المؤسِّسُ الأوّلُ لعلم المصطلحات الفلسفية ، وتشير المصادرُ إلى أنّه كرّس في كتابه (ما بعد الطبيعة) مقالةً بأكملها لدراسة المصطلحات الخاصّة بالفلسفة ، وقد بلغ عددُ الإصطلاحات التي درّسَها الثلاثين[١]. ولا نعدمَ في تأريخنا العربي والإسلامي ، لاسيّما النقدي ، والبلاغي منه ، شواهدَ مؤيدةً للحقيقة السابقة ، ونظرة ثاقبة إلى ذلك التراث لاسيما في عصر (قدامة بن جعفر) ، الذي عني بالمصطلحات ، وأصّل لها ، تُعطي نتيجةً مفادها أنّ الواقع الإجتماعي كان له الأثرُ الواضحُ في نشوء المصطلح النقدي ، وتطوّره [٢] ، إذ ما أن بدأ الإحتكاك الفعلي بتراث الأمم ، حتى أخذت اصطلاحاتٌ فكريّةٌ ، وفلسفيةٌ تتسرّب إلى النقد العربي ، لتظهر مواقفُ النقّاد منها متباينةً ؛ تأييداً ، أو رفضا[٣].

وقد أفاد النّقدُ الأدبي العربي من هذا التلاقح الفكري ، إذ ((أولى العلماءُ الأقدمونَ أهميةً كبرى لموضوع المصطلحات ضمن عنايتهم بموضوع اللغة ، وأبحاثها ، وقدّموا في هذا الاتجاه دراسات ، كان لها أعظمُ الأثر في بيان الترابط بين المصطلحات الشرعية ، واللّغوية))[٤] ، فقد أورد (الجاحظ) نقلاً عن (بشر بن المعتمر : ٢١٠هـ) في سياق حديثه عن بلاغة المتكلمين ، واختصاصهم ؛ بعض الألفاظ التي لا يعرفها غيرُهم ، وذلك في صحيفته المشهورة التي نقلها (الجاحظ) عنه ، نصّاً يقول فيه : ((ولأنّ كبارَ المتكلمين ، ورؤساءَ النظّارين كانوا فوق أكثر الخطباء ، وأبلغَ من كثيرٍ من البلغاء . وهم تَخيَّرُوا تلك الألفاظ لتلك المعاني ، وهم اشتقّوا لها من كلام العرب تلكَ

---

[١] ينظر : المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية : إدريس الناقوري : طبع وتوزيع دار النشر المغربية : الدار البيضاء : ١٩٨٢م : ٨ .

[٢] ينظر : نفسه : ٨ ، ٩ .

[٣] ينظر : البيان والتبيين : تأليف أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : وضع حواشيه : موفق شهاب الدين : ط٢ : دار الكتب العلمية : بيروت : ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م : جـ ١ : ١٤٠.

[٤] صناعة المصطلح في اللسان العربي ، نحو مشروع تعريب المصطلح العلمي من ترجمته إلى صناعته : الأستاذ الدكتور عمار ساسي : عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع : ط١ : ٢٠١٢ : ٨٩

الأسماء ، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب إسمٌ ، فصاروا بذلك سَلفاً لكلّ خَلَف ، وقدوةً لكلّ تابع . ولذلك قالوا : العَرْض ، والجَوهر ، وأيْس ، وليس ، وفرّقوا بين البطلان ، والتلاشي ، وذكروا الهَذيّة ، والهويّة ، وأشباه ذلك...)) [١] . وهذا كلامٌ يشير إلى عناية النقاد العرب مبكراً بقضية (المصطلح) ، وانتفاعهم من تراث الأمم الأخرى .

والحقّ إنّ المصطلحات دلائلٌ للكشف عن مواطن الجمال ، والمعرفة ، وليس باستطاعة المتلقّي أن يتقنَ صنعةَ التحليل البلاغي ، مالم يمسك بأدوات معرفة المصطلحات البلاغية [٢] ، التي تمثّل ثمرةً ناضجةً ، لقيمٍ جماليةٍ ثبت خلودُها عبر الزمن ، فجسّدها الدارسون في هذا المصطلح ، أو ذاك ، لتصبح من ثمّ جزءاً من تراث الأمة الفنّي ، تغذّي به الناشئةَ ، وتُسْهمُ في تكوين أذواقهم ، وبذلك يتميّزُ ذوقَ كلّ أمة بما تملكه من ثمارٍ بلاغيةٍ لم تكن في الأصل أكثر من إشاراتٍ فنيةٍ ، وقيمٍ جماليةٍ ، حظيت برضا الذوق العام ، وعاشت طويلاً ، فسوّغ لها ذلك أن تدخلَ في تراث الأمةِ الفني ، عن طريق تجسيدها في المصطلح ، الذي أسهم فيما بعد في الرقي بالعلوم إلى مستوياتٍ متقدمة ، وفاعلة [٣] .

مفهوم المصطلح : لغةً واصطلاحاً :

إنّ نظرةً في المعجمات العربية إلى لفظة (المصطلح) تحيلنا على أنه مصدرٌ ميميٌ من الخماسي المزيد (اصطلح) ، وقد : ((تصَالح القومُ بينَهُم ، والصّلاحُ : نقيضُ الفسادِ ، والإصْلاحُ نَقيضُ الإفْسادِ....وتصالحَ القومُ ، واصَّالَحُوا ؛ واصطلحوا

---

[١] البيان والتبيين : أبو عثمان : عمرو بن بحر الجاحظ : جـ ١ : ١٠٠- ١٠١ .

[٢] ينظر : البلاغة العربية ، تأصيل وتجديد : د: مصطفى الصاوي الجويني : منشأة المعارف : الاسكندرية : ١٩٨٥ م : ٥ .

[٣] ينظر : مع البلاغة العربية في تأريخها : د : محمد علي السلطاني : دار المأمون للتراث : دمشق : ط١ : ١٩٧٨م -١٩٧٩م : ق : ١ : ٢٠٣ ، في الأدب والبيان : د . محمد بركات حمدي أبو علي : دار الفكر والنشر والتوزيع : ١٩٨٤ م : ٢٥ .

بمعنى واحدٍ)) [١] ، وأصله من الفعل الثلاثي (صَلَحَ) بمعنى التوافق ، إذ أنّ ((الصادَ ، واللامَ ، والحاءَ أصلٌ واحدٌ يدلّ على خلافِ الفسادِ)) [٢] ، وفي (لِسَان العرب) أنَ ((الصَّلاحَ : ضدُّ الفسَادِ (...) و الصُّلْحُ : السِّلْمُ ، وقد اصْطَلَحُوا ، وصَالَحُوا ، واصَلَحُوا ، وتَصَالحُوا ، واصَّالحُوا)) [٣] ، وقد ((قلبُوا التاءَ صَاداً (تاء افتعل من اصتلح) وأدغموها في الصاد . وقومٌ صُلْحٌ متصالحون ، كأنّهُم وُصِفُوا بالمصدرِ ، وأصلحُوا مابينهم ، وصالحُوا مصَالحةً ، وصَلَاحاً)) [٤]. وأضاف أصحابُ (المعجم الوسيط) : ((صَلَحَ، صلاحاً، وصلوحاً: زال عنه الفساد...اصطلح القوم : زال ما بينهم من خلاف . وعلى الأمر: تعارفوا عليه ، واتفقوا...)) [٥] . وقد دَرَجتْ معجماتُ العربية الرئيسة على هذا المعنى في أصل هذا المصطلح اللّغوي ، على أن هذه الدلالات العائمة سرعان ما تضيق ، حين تحصر الدلالة (الاصطلاحية) للمصطلح في نطاقٍ ميداني ، فهو عند (الشريف الجرجاني : ٨١٦هـ) ((عبارةٌ عن اتفاقِ قومٍ على تسمية الشيء باسم ما يُنقل عن موضعه الأوّل ، وإخراج اللّفظ من معنى لغويٍ إلى آخر، لمناسبةٍ بينهما ، وقيل: الإصطلاح إخراجُ الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر، لبيان المراد ، وقيل الإصطلاح : لفظ مُعيَن بين قوم مُعيَنين)) (٦). ويتجلّى في هذا الكلام اتّحاد الدلالتين المعجمية ، والإصطلاحية لكلمة (مصطلح) لتغدو اتفاقاً لغويًا طارئاً بين طائفةٍ مخصوصةٍ على أمرٍ مخصوصٍ في ميدانٍ خاصٍ

---

[١] تهذيب اللغة : أبو منصور الأزهري ٢٨٢هـ- ٣٧٠هـ : حقّقه وقدّم له : عبد السلام هارون ، الأستاذ عبد الكريم الغزاوي : راجعه محمد علي النجار الدار المصرية للتأليف والترجمة : القاهرة : د . ت جـ : ٤ : ٢٤٣ .

[٢] معجم مقاييس اللغة : أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ) : جـ ٣ : مادة (صلح) : تحقبق وضبط عبد السلام هارون : دار الفكر : د. ت : ٣٣٠ .

[٣] لسان العرب : ابن منظور : دار صادر : بيروت : ط ١ : ١٩٩٧ : جـ١ : ٦٠ : (مادة : صلح) .

[٤] المحكم والمحيط الأعظم : ابن سيده علي بن إسماعيل : تحقيق : مصطفى السقا . حسين نصار : مكتبة مصطفى البابي الحلبي : القاهرة : ط ١ : ١٩٥٨ – ١٣٧٧ هـ : جـ ٣ : ١١ .

[٥] المعجم الوسيط : إبراهيم أنيس وآخرون : (مادة : صلح) : مجمع اللغة العربية : دار المعارف : القاهرة : ط٢ : ٥٤٥ .

[٦] كتاب التعريفات : السيد الشريف الجرجاني : تحقيق ابراهيم الابياري : ط٤ : دار الكتاب العربي: بيروت: ١٩٩٨م : ٤٤ .

[١]. أمـا (مرتضـى الزَّبيـدي : ١٢٠٥هـ) فقـد ذكـر أنّ ((الاصـطلاحَ إتفـاقُ طائفـةٍ مخصوصـةٍ علـى أمـرٍ مخصـوصٍ))[٢] ، وهـو لا يختلـف كثيـراً عمـا ذكـرهُ الشـريفُ الجرجـانيُ ، وقـد يكـون الأخيـر قـد أخـذه مـن الأوّل . وهـذان التعريفـان يفسّـران أنّ النقـاد العـرب القـدماء أدركـوا ((أنّ المصـطلحات لا تظهـر ارتجـالاً ، ولا بـد لكـل مصـطلح مـن وجـود مناسـبةٍ ، أو مشـاركةٍ ، أو مشـابهةٍ مـا بـين مدلولـه اللغـوي ، ومدلولـه الإصـطلاحي)) [٣] ، كمـا أنّ الاتّفـاق بـين طائفـةٍ مـا علـى تحديـد الدلالـة ميـزة أخـرى ، تضـاف لمـا سـبق ذكره من كلام القدماء .

أمـا المصـادرُ الحديثـةُ فقـد عرّفـت المصـطلح ، لا سـيّما الأدبـي منـه ، أنّـه : ((مـا تواضـع عليـه الأدبـاءُ ، وجمهـورهمُ مـن أسـاليب ، وصـيغ أدبيـة ، مثـال ذلـك : مـا تعـارف عليـه النـاس فـي التـأليف المسـرحي ، أو بكـاء الأطـلال ، أو الغـزل فـي مسـتهل القصـائد العربيـة)) [٤] ، وهنـاك مـن عرّفـه أنّـه ((اللّفـظ ، أو الرمـز اللغـوي الـذي يسـتخدمُ للدلالـةِ علـى مفهـومٍ علمـيٍ ، أو عملـيٍ ، أو فنـيٍ ، أو أي عمـلٍ ذي طبيعـةٍ خاصـةٍ))[٥] . وهـو عنـد باحـث آخـر ((كـلّ وحـدة (لغويـة) دالـةٍ مؤلفـةٍ مـن كلمـةٍ (مصـطلح بسـيط) ، أو مـن كلمـاتٍ متعـددةٍ (مصـطلح مركـب) ، وتسـمى مفهومـاً محـدداً بشـكل وحيـد الوجهـة ، داخـل ميـدان مـا)) [٦] ، فيمـا عرّفـه الـدكتور (عمـار الساسـي) أنّـه ((مفـردةٌ صـيغت

---

[١] ينظر : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : د . يوسف وغليسي : الدار العربية للعلوم ناشرون : منشورات الاختلاف : الجزائر : ط١ : ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م : ٢٢ .

[٢] تاج العروس من جواهر القاموس : محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : جـ ٢ : القاهرة : (د. ت) : ١٨٣ : (مادة صلح . المستدرك) .

[٣] المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث : مصطفى الشهابي : ط٢ : دمشق : ١٣٨٤–١٩٦٨م : ٦ .

[٤] معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب : مجدي وهبة ، وكامل المهندس : مكتبة لبنان : بيروت : ١٩٧٩ : ٢٨

[٥] العربية لغة العلوم والتقنية : د. عبد الصبور شاهين : دار الفرقان للطباعة والنشر : المملكة العربية السعودية : ط ١ : ١٤٠٣ هـ . ١٩٨٣ م : ١٢١ .

[٦] مقدمة في علم المصطلح : د.علي القاسمي : ط٢: مكتبة النهضة المصرية : القاهرة : ١٩٨٧م : ٢١٥ .

.

وفق خصائص اللغة للدلالةِ على ماهيّةِ شيءٍ محددٍ ؛ وحصلت على اتفاق المختصّين)) [1]. ولعل (المصطلح النقدي) لم يكن بعيدا عن مضمون هذه التعريفات فهو بحسب تعريف د . يوسف وغليسي ((رمز لغوي (مفرد أو مركب) أُحادي الدلالة ، منزاحٌ نسبياً عن دلالته المعجمية الأولى ، يعبر عن مفهوم نقدي محدَدٍ وواضح ، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي ، أو يرجى منه ذلك)) [2] ، أو هو ((علامةٌ لغويةٌ خاصةٌ تقوم على ركنين أساسيين ، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني ، أو حدَها عن مفهومها ، أحدهما : الشكل (forme) أو التسمية (denomination) ، والآخر المعنى (sens) أو المفهوم (Notion) ، أو التصور (Contceept) يوحَدهما (التحديد) أو (التعريف) (Definition) ؛ أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني)) [3] .

إنّ مجمل هذه التعريفات التي تناولت (المصطلح) تحيل على أنّه قد أخذا حيزاً لائقاً به في ميدان الدراسات المعرفية القديمة والحديثة ، وذلك بسبب أهمّيته ، وعدم غنى الدراسات عنه ، فهو في النهاية قرينة منهجية لكلّ باحث يروم الإرتقاء ببحثه .

خصائص المصطلح :

أشار علماء المصطلح إلى جملة شروطٍ ، يجب توافرها في المصطلح ، حتى يؤدي أثره بشكل تام ، ومن هؤلاء الدكتور (أحمد مطلوب) الذي لخّص شروط المصطلح في أربعة : ((هي :

١- اتفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية .

٢- اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى .

٣- وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي

---

[1] صناعة المصطلح في اللسان العربي ؛ نحو مشروع تعريب المصطلح العلمي من ترجمته إلى صناعه : الأستاذ الدكتور : عمار ساسي : ٩٤ .

[2] ينظر : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : د . يوسف وغليسي : ٢٤ .

[3] نفسه : ٢٧ – ٢٨ .

٤- الاكتفاء بلفظةٍ واحدةٍ للدلالة على معنى علمي واحد))[١] .

أمّا الدكتور (عليٌّ القاسمي) فقد لخّصها بشرطين هما :

١- تمثيل كلّ مفهوم أو شيء بمصطلحٍ مستقلٍّ .
٢- عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلحٍ واحدٍ [٢] .

وهناك من يرى ضرورة أن يكون المصطلح : لفظاً لا عبارة ، حتى يسهلَ تداولُهُ ، وأنْ يحدّدَ المعنى بشكل دقيق ، ويستحسن منه الغريب حتى لا يحدث التشابه [٣] ، وأن تكون صلتُه بالمعنى اللّغوي على أدنى مستوياتها ، مبتعداً عن الإشتراك ، والترادف ، بعيداً عن الألفاظ التي ينفر الطبع منها [٤] ، فضلاً عن انتمائه إلى حقلٍ مفهومي ، قابلٍ للضبطِ ، وقابلٍ للتعريفِ المنطقي[٥] . وبناءً على ما سبق يمكنُ القول إنّ الشروط التي لخّصها الدكتور(أحمد مطلوب) وافية ، تضمنّت جلّ ما ذكره الآخرون.

وظائف المصطلح :

للمصطلح أثرٌ مهمٌ في فهمِ العلوم ، والنهوضِ بها ، و يمكن تلخيصها في الوظائف الآتية : الوظيفة اللسانية ، والوظيفة المعرفية ، والوظيفة التواصلية [٦] ؛ فالوظيفة اللّسانية : تُؤدّي أثراً مُهمّاً في الكشف عن حجم عبقرية اللغة، وتجذّر أصولها ، ومن ثمّ قدرتها على استيعاب المفاهيم الجديدة في الاختصاصات المتعددة . ويمثّل المصطلح في الوظيفة المعرفية لغة العلم ، والمعرفة ؛ ولا يمكن تصوّر علم دون مصطلحات ، و((إنّ أكثر ما يحتاج به في العلوم المدوّنة ، والفنون المروّجة إلى

---

[١] في المصطلح النقدي : الدكتور أحمد مطلوب : ٨ .

[٢] ينظر : مقدمة في علم المصطلح : د. علي القاسمي : ٦٨ .

[٣] ينظر : اللغة والعلوم : محمد كامل حسين : مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة : ٢٢ .

[٤] ينظر: معجم لغة الفقهاء : محمد قلعجي ، حامد صادق قنيبي : دار النفائس : بيروت : ط١ : ١٩٨٥م : ٢٢-٢٣ .

[٥] ينظر: مسائل في المعجم : ابراهيم بن مراد : دار الغرب الاسلامي : بيروت : ط١ : ١٩٩٧م : ٣٢ .

[٦] ينظر : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : د . يوسف وغليسي : ٤٢-٤٣ .

الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح ، فإن لكلّ علم اصطلاحاً به ، إذا لم يعلم بذلك لا يتيسّر للشارع فيه إلى الإهتداء سبيلاً ، ولا إلى فهمه دليلاً)) [١] . والمصطلح في العلم بمنزلة ((الجهاز العصبي من الكائن الحيَ ، عليه يقوم وجوده ، وبه يتيسر بقاؤه ، إذ إن المصطلحَ تراكمٌ مقوليٌ يكتنز وحده نظريات العلم وأطروحاته)) [٢] ، فليس العلمُ سوى ((مصطلحات أُحْسِن إنْجَازُها)) [٣] ، وأيّما علمٍ فقدَ مصطلحاته العلميّة ، أصبح مسوّغ وجوده عديم الجدوى [٤] ، إذ إنّ الكلامَ في أيَ فن معرفي بعيداً عن أدواته أدواته الإصطلاحية ، ليس سوى ضرب من التشويه المخلّ [٥] . أمّا الوظيفة الأخيرة للمصطلح فهي التواصلية التي يمثّل المصطلح فيها أبجدية التواصل ، فـ ((المصطلحات خلاصات العلوم ، رحاق المعارف ورَحيقها المختوم ، هي أبجدية التواصل المعرفي ، ومفاتيحه الأولى .... وهي ملتقى الثقافات الإنسانية)) [٦] ، ويمثّل المصطلح فيها ((نقطة الضوء الوحيدة التي تضيء النص حينما تتشابك خيوط الظلام ، وبدونه يغدو الفكر كرجل أعمى ، في حجرة مظلمة ، يبحث عن قطة سوداء لا وجود لها ، كما يقول المثل الإنكليزي))[٧] .

الحدود الفاصلة بين الكلمة والمصطلح :

الكلمةُ عمادُ اللغة العامة ، يُشار بها إلى أشياء ، ويعبّر بها عن أحداث ، أو انفعالات ، وهي قابلةٌ لتأدية الوظيفة الأدبية المعبّرة عن أي تجربةٍ إنسانيةٍ ، لذا كان

---

[١] كشاف اصطلاحات الفنون : محمد علي الفاروقي التهانوي : تحقيق : الدكتور لطفي عبد البديع : القاهرة : ١٣٨٢هـ – ١٩٦٣م : جـ١ : ١ .

[٢] المصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح : محمد النويري : مجلة (علامات) : عدد خاص: م، س: ٢٤٩.

[٣] نفسه : نفسها .

[٤] ينظر : المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي : محمد عزام : دار الشروق العربي : بيروت : حلب : : د . ت : ٧ .

[٥] ينظر : المصطلح النقدي : عبد السلام المسدي : ١١ .

[٦] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي : د. يوسف وغليسي : ١١.

[٧] نظرية المصطلح النقدي : عزت محمد جاد : الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٢٠٠٢ : ٣٥ .

مـن خصائصـها المهمـة الاشـتراك ، والتعـدد الـدلالي ، والدلالـة الإيحائيـة ، والإرتبـاط بالسـياقات المختلفـة [١] . أمـا المصـطلح فهـو عمـاد اللغـة الخاصـة ، التـي يسـتعملها العلمـاء لتـدل عنـدهم علـى أقسـام ، أو أصـناف ، أو حقـول[٢] . ومـع أنّ المصـطلح قـد خـرج مـن رحـمِ الكلمـة ، وبقـي بينهمـا حبـلٌ سُـرّيٌ هـو (المعنـى اللغـوي) إلا أنـه قـد اتخـذ شخصـيةً مسـتقلةً عنهـا ، وأصـبحت لـه ((خصـائص تميـزه عـن اللفـظ اللغـوي العـام ، وتجعـل العلاقـات بينهمـا علاقـات اختلافيـة ، فـإنّ التعمـيم فـي اللفـظ تقابلـه الخصوصـيةُ فـي المصـطلح ، والإيحائيـة تقابلهـا ذاتيـة الدلالـة ، والإشـتراك ، أو التعـدد الـدلالي تقابلُـه الأُحاديـة الدلاليـة)) [٣] . وثمّـة فـرق بـين الكلمـة فـي اللغـة العامـة التـي عمادهـا السـياق الإجتمـاعي ، أو اللغـوي الـذي يحـدّد معناهـا ، والمصـطلح فـي اللّغـة الخاصـة الـذي عمـاده النظـام التصـوري ، أو المفهـومي الـذي هـو عضـو فيـه [٤] . ولـم يكـن هـذا المعنـى خافيـاً علـى علمـاء العربيـة ، فقـد ذكـر الفـارابي (٣٣٩ هـ) أنـه: ((قـد يتفـق فـي كثيـر مـن الألفـاظ أن تكـونَ معانيهـا المسـتعملة عنـد الجمهـور (عامـة النـاس) هـي بأعينهـا المسـتعملة عنـد أصـحاب العلـوم (...) وربمـا وجـد مـن الألفـاظ مـا يسـتعمله أهـل صـناعة علـى معنـى ، ويسـتعمله أهـل صـناعة أخـرى علـى معنـى آخـر[٥] . وهـو إشـارةٌ صـريحةٌ علـى معرفـة القـدماء بمفهـومِ المصـطلح ، وتداولـهِ عنـد طبقـة معينـة مـن النّـاس دون غيرها.

---

[١] ينظر : المصطلح العلمي عند العرب : محمد حسن عبد العزيز : دار الهاني للطباعة : الكويت : ٢٠٠٠ م : ١٩٧ .

(٢) ينظر : في المعجمية والمصطلحية : د. سناني سناني : ١٧ .

(٣) مسائل في المعجم : إبراهيم بن مراد : ٣٢ .

(٤) ينظر : في المعجمية والمصطلحية : ١٧ .

[٥] ينظر: الألفاظ المستعملةِ في المنطق : الفارابي أبو نصر : تحقيق : محسن مهدي : دار الشروق : بيروت بيروت : ١٩٨٦ م : ٤٣.

المصطلح والمنهج :

إنَّ إشكاليةَ المصطلحِ النَّقدي ((أساسٌ لكلّ ما نراهُ من خَلَلٍ ، أو انْحِرافٍ ، أو ضَبْطٍ منهجيٍ)) [1] ، فالعَلاقةُ بين المنهجِ ، والمصطلحِ وثيقةٌ راسخةٌ ، ليس بالإمكان فصم أحدهما عن الآخر ، أو أن أحدهما يستغني عن الآخر في إثناء الفعل النقدي ؛ لأنّ انفصامَهما يؤدّي إلى اهتزاز النّقد ، وذهاب ريحه ، ومن ثمّ فشله في قيامه بوظيفته النقدية .

إنّ المنهجَ ، والمصطلحَ ((وجهان لورقةٍ نقديةٍ واحدةٍ ، ولا يحْسُنُ الحديثُ عن أحدهما بمعزلٍ عن الآخرِ ، فكلٌّ منهُما شاهدٌ على وجودِ الآخر ، وباعثٌ على ظهوره ، لهذا فإنه لا يعتبر تقرَب أحدهما من الآخر تقرَباً يُوحي بالاستجداء ، أو الأخذ دون عطاء ، وإنما هو تقاربٌ يقومُ على أساسٍ من وجود المصلحةِ المشتركةِ التي تفترضُ فيها بينهما نوعاً من التكامُل)) [2] ، فالترابطُ بين الأمرين ، أمرٌ لافكاك عنه ، ولا يمكن بناء المصطلحات من دون النظر إلى المناهج ، والعكس صحيح أيضا .

أسس المنهج الداخلي :

وضع الدكتور (أحمد مطلوب) في إطار دراسته القيّمة للمصطلحات البلاغية أساساً منهجياً جيّداً للتعامل معها. وكان من طريقته أنّه لمّا كان يعرض لما عند البلاغيين ، والنقاد من تعريفاتٍ حول مصطلحٍ معينٍ ((لا يتوقف عند حدودٍ مرسومةٍ ، أو إحصائياتٍ بيلوغرافيةٍ فقط ، وإنما كان يوجّه هذه التعريفات الوجهة الصحيحة ؛ تماشياً للخلق المنهجي ، ومن ثم يصل الى التحديد الدقيق (...) وهذا يعني أنّه كان يدقّقُ في هذه المناهج المختلفة لتحديد المصطلح ، والصادرة عن أعلامٍ ، ومدارس ، واتجاهاتٍ ، وتياراتٍ مختلفةٍ أيضاً ، وبذلك يتعرّفُ على سبب الاختلافِ في الرؤيةِ ،

---

[1] المنهج والمصطلح . مداخل الى أدب الحداثة : خلدون شمعة : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق: ١٩٧٩م : ٤٩ .

[2] ندوة اشكالية المنهج والمصطلح النقد . عرض وتلخيص : جواد حسني عبد الرحيم : مجلة اللسان العربي : الرباط : عدد ٢٣ : ١ .

والتصور الذي يُبنى عليه الاختلاف الشديد في تحديد المصطلح الواحد))(١) . وقد حُددتْ تلك الأسسُ التي اعتمد عليها الدكتور (مطلوب) على وفق الآتي :

((أولاً : ذكر الدلالة اللغوية للمصطلح ، وإستسقاؤها من كتب ، ومعجمات اللغة المختلفة .

ثانياً : الربط بين الدلالات اللغوية خروجاً بنتائج محددة .

ثالثاً : تتبع جذور المصطلح في النصّ القرآني الكريم ، والنص النبوي الشّريف.

رابعاً : الربطُ بين الدلالات اللغوية ، والدلالات الاصطلاحية المكتسبة فيما بعد .

خامساً : الوقوف عند دلالة المصطلح عند العلماء القدماء على وفق مسيرته التاريخية بدءاً من الكتابات والروايات الأولى حتى نتاجات المتأخرين في التراث البلاغي .

سادساً : تتبّع المصطلح ودلالته عبر تلك المسيرة التاريخية ، وإثبات تأثر اللاّحق بالسابق)) (٢) .

لقد أفادت (الباحثةُ) من هذه الأسس بوصفها قواعدَ منهجيةً ؛ تَصْلُحُ لتحديدِ المصطلحِ بشكلٍ دقيقٍ ، ورؤيةً علميةً متزنةً . وبناءً على هذه الأسسِ سيتم بيانُ طريقةِ الباحثين في تأصيلِ المصطلحاتِ التي شكّلت عنوانَ دراساتِهم ، وهي (الصورة ، والبيان ، والصورة البيانية) ومصطلحات تفريع علم البيان الرئيسة (التشبيه ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية) ، التي تم توظيفها لدراسة الصورة البيانية ، علماً أنّ تتبّع تلك المصطلحات سيكون في ضمن إطار الدرس الجامعي العراقي ، وعلى وفق الأسس المشار اليها.

---

(١) أحمد مطلوب وجهوده في تحديد المصطلحات البلاغية والنقدية : ياسر محمود حمادي العبيدي : رسالة ماجستير : جامعة الأنبار : كلية التربية : ٢٠٠٤م : ٥٦ .

(٢) أحمد مطلوب وجهوده في تحديد المصطلحات البلاغية والنقدية : ياسر محمود حمادي العبيدي : رسالة ماجستير : جامعة الأنبار : كلية التربية : ٢٠٠٤م : ٥٧ .

المبحث الأول : المصطلح في العنوان الرئيس

المبحث الأول : المصطلح في العنوان الرئيس .

أوّلاً : مصطلح الصورة :

أغفل الباحثون الثلاثة : فيصل سلمان مناحي الذهبي [١] ، وعلاء حسين عليوي البدراني[٢] ، و جعفر فرحان عذيب [٣] ، تأصيل مصطلح (الصورة) في دراساتهم ، فيما لم تعقد الباحثةُ (ساهرة عبد الكريم الدوري) عنوانا خاصاً بمصطلح الصورة ، مع أن دراستها كانت رائدة في ميدان الدراسة عن الصورة البيانية ، وطبيعةُ الريادةِ في فنٍ تستلزم دراسةً تأصيليةً لمصطلحاته ، غير أنّها أشارت إلى الصورة في طيات كلامها قائلةً : ((ولكنّ الصورةَ بمفهومها المعاصر لا تقتصر على أساليب المجاز في بنائها ، بل تتخطّى حدود الاستعارة ، والمجاز ، والتشبيه ، وتتعدى مجال الخيال ، والعاطفة ، وتضم إلى جانبها أنواعاً أخرى ، قد تنشأ عن أصلٍ واقعيٍّ بعيدٍ عن الخيالِ من جهةٍ ، وضروبِ البيان من جهةٍ ثانية ؛ أي أنّها تقوم على أساس التوازن المتكافيء بين الحقيقة والمجاز ، على أنّ ذلك لا يمنع أن يستبدّ أحد الطرفين بغيره ..)) (٤) ، وأنّه ((يكاد مفهومُ الصورة لدى معظم الباحثين المُحْدَثين يتّخذ طابع التعبير الحسّي ، وما يتمخّضُ عنه من تجسيم المعنى ، وعرضهِ في مشهد مرئي))[٥] . وقد عدّت هذا التصوّرَ مأخوذاً من النقاد القدماء مثل : (الجاحظ : ٢٥٥هـ) ، و(عبد القاهر الجرجاني : ٤٧١هـ) ، و(ابن الأثير:٦٣٧هـ) ، لتخلص إلى أنّ الصورةَ على وفق رؤيتهم تلك هي ((التعبير عن المعنى المقصود بطريقةٍ حسّيةٍ ، يتوخّى فيها الشّاعرُ تجسيمَ ذلك المعنى ، وعرضَهُ في مشهدٍ مرئيٍ ماثلٍ للعيان ، لكي يكون أقوى في

---

[١] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : (رسالة ماجستير) : فيصل سلمان مناحي الذهبي : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية : ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م .

[٢] ينظر: الصورة البيانية عند شعراء (البديع) : (رسالة ماجستير) : علاء حسين عليوي البدراني : كلية التربية : جامعة ديالى : ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م .

[٣] ينظر: الصورة البيانية عند الجواهري : (رسالة ماجستير) : جعفر فرحان عذيب : كلية الآداب : جامعة بغداد : ٢٠٠٩م .

[٤] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها : أطروحة : ساهرة عبد الكريم : كلية الآداب : جامعة بغداد : جمادي الآخرة ١٤٠٤هـ – آذار ١٩٨٤م : ٣ .

[٥] نفسه : ٤ .

التـأثير)) [١] ، مسـتدركة أنّ ((الصـورةَ ليسـتْ ضـوابطَ مقـررةٍ أو معيّنـةٍ ؛ لأنّهـا مرتبطـةٌ بعمليّة الإبداع الفنّي)) [٢] .

إنّ عمـل الباحثـة (سـاهرة) لـم يجـر علـى وفـق الشـروط العلميـة لتأصـيل المصـطلح ، لا سـيّما أنّهـا قـد ابتـدأت حـديثها عـن (الصـورة) عنـد النقّـاد المحـدثين ، ولـم تـأت بنصـوص واضـحة تـدلّ علـى صـحة كلامهـا ، وهـو أمـرٌ ينـافي المـنهجَ العلمـي ، مكتفيـةً بالإحالـة علـى نصـوص بعـض النقّـاد القـدماء ، مـن غيـر أن تـربطَ بـين دلالاتهـا ، لتخـرجَ بنتيجـةٍ واضـحةٍ ، تؤكّـد ادعاءهـا ، الـذي يـنصُّ علـى أنّ مفهـوم الصـورة يكـاد ((لـدى معظـم البـاحثين المحـدثين يتّخـذ طـابع التعبيـر الحسّـي ، ومـا يـتمخض عنـه مـن تجسـيم المعنى وعرضه في مشهد مرئي)) [٣] .

ومـا طرحتـه (سـاهرة) يحتـاجُ إلـى مناقشـةٍ معمّقـةٍ ، لفهـم مصـطلحِ الصُّـورة فهمـاً دقيقـاً ، فقـد غـدا الحـديثُ اليـوم عـن الصـورة بعيـداً عـن ربطِهـا بتشـكيلاتِ البيئـةِ المعرفيـة ، التـي يمكـن أن تحتـوي علـى مُجمـلِ مفـردات الحيـاة ، ومصـطلحاتِها ، والتعبيـر عنهـا بطريقـةٍ جماليـةٍ أمـراً صـعباً ، ومـن ثـم فـإنّ ادّعـاء أنّ معظـمَ المحـدثين يفهمـون الصـورة علـى أنّهـا تعبيـرٌ حسّـيٌ علـى النحـو الـذي سـاقته (سـاهرة) يتّسـم بـالغموض ، ويؤخـذ عليهـا حـديثها عـن (الصّـورة) فـي المقدّمـة ؛ فهـي – أي المقدمـة – حيّـزٌ خـاصٌّ بعـرض نوايا الباحث ، وأفكاره بشكلٍ عام .

وابتـدأ الباحـث (عبـاس كـاظم منسـف) حديثـه عـن مصـطلح (الصـورة) بـالقول : ((لـو أمعنـا النظـر فـي المعـاجم العربيـة لكـي نتعـرف علـى المـدلول اللغـوي للفظـة (صـورة) ، فإننـا سـوف لا نجـد لهـا تعريفـاً محـدداً ، أو كافيـاً يفـي بمـا نطلبـه ، ويتناسـب مـع النظـرة النقديـة الحديثـة للصـورة))[٤] ، ومـن ثـمّ بقـي مـدلولها ((مُبهمـاً ، ومحصـوراً فـي إطـارٍ

---

[١] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٥ .

[٢] نفسه : نفسها .

[٣] نفسه : ٤ .

[٤] الصورة البيانية في شعر ايليا ابي ماضي : ٣٥ .

ضيقٍ ، لا يحقِّقُ ما نتمناه))[١] ، ثم نظر (عباس) في دلالة لفظة الصورة لغةً عند (الزّمخشري : ٥٣٨هـ) ، و (ابن منظور : ٧١١هـ) ، ليقرّر بعدها أنّه ((لا تكاد تخرجُ لفظة (صورة) من أنّها اسم مصدر من فعل رباعي ، ورد مصدره قياساً بصيغةِ تصوير ، وفعله يفيد التأثير في شيءٍ ، والشيءُ يتقبّل التأثير)) [٢] ، ليقرّرَ أنّ الصورةَ على نوعين ؛ مادية حسّية ، أو معنوية ، تُدرك بالعقل ، والتمثيل الخيالي ، ذاكرا نصّين من كتاب الله للتدليل على ذلك[٣] ، وأنّ ((مادة صور قد وجدتْ لها في رحابِ هذه الصّيغ متنفّساً ، وترسّخت أبنيتُها ، وتطوّرتْ معانيها ، فاستوت مدلولاتٍ مخصوصةٍ))[٤] ، وعن مفهوم الصورة (اصطلاحا) قال : ((تكاد آراءُ جميع النقّاد ، والباحثين المحدثين تتّفق من أنّ الصورةَ أداةٌ فنيةٌ لاستيعاب أبعادِ الشّكلِ والمضمونِ ، وما بينهما من وشائجٍ تجعل الفصلَ بينهما مستحيلاً)) [٥] ، ثمّ تبنّى أنّها ((تلك الظلالُ والألوانُ التي تخلعها الصياغةُ على الأفكارِ ، والمشاعرِ ؛ هي الطريقُ الذي يسلكُه الشّاعرُ والأديبُ لعرض أفكارهِ ، وأغراضه عرضاً أدبيّاً مؤثّراً ، فيه طَرافةٌ ، ومُتعةٌ ، وإثارة)) [٦] ، ثم أردف أنّ ((الصّورةَ تكونُ بمثابة روح العمل الإبداعي ، وشريانه النابض ، الذي يمدّه دائماً بالمتعة الفنيّة ، والقيم الجمالية الرائعة)) [٧] .

وفي عنوان يحمل اسم (دراسة الصّورة في تراثنا العربي) استعرض (عبّاس) بعض جهود النقّاد القدماء العرب في تأصيل مصطلح الصّورة ، مثل : (الجاحظ : ٢٥٥هـ) ، و(أبو هلال العسكري : ٣٩٥هـ) ، و(ابن رشيق القيرواني : ٤٥٦هـ) ، و(عبد القاهر الجرجاني : ٤٧١هـ) ، و(السكّاكي : ٦٢٦هـ) ، و(حازم

---

[١] الصورة البيانية في شعر ايليا ابي ماضي : ٣٥ .

[٢] نفسه : نفسها .

[٣] ينظر : نفسه : ٣٦ .

[٤] نفسه : نفسها .

[٥] نفسه : نفسها .

[٦] الصورة البيانية في شعر ايليا ابي ماضي : ٣٦ ، فصولٌ في البلاغة : د. محمد بركات حمدي أبو علي : عمّان : دار الفكر العربي للنشر والتوزيع : ١٩٨٣م : ٢٤١.

[٧] الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٣٦ .

القرطاجنّي : ٦٨٤هـ) ، و(الخطيب القزويني : ٧٣٩هـ) [١]، ليقرّر أنّ ((التُّراثَ العربي قد عرف الصّورة مصطلحاً ومفهوماً ، ولم يبخسْ حقّها ، وإن اختلفت تسمياتُها لدى النقّاد والبلاغيين العرب القدامى)) [٢]. وهي نتيجة تتناقض مع إشارته السابقة أنّ مدلول الصورة ظلّ ((مُبهماً ومَحصوراً في إطارٍ ضيقٍ ، لا يحقِّقُ ما نتمناه)) [٣] ، فضلاً عن تأكيده أنّ ((مادة صور قد وجدت لها في رحابِ هذه الصّيغ متنفّساً ، وترسّخت أبنيتُها ، وتطوّرتْ معانيها ، فاستوت مدلولاتٍ مخصوصة))[٤]، وهو ما يؤشّر اضطراباً واضحاً عند (عبّاس) في تأصيله لمصطلح (الصورة) .

وقد حاول (عبّاس) تناول مصطلح (الصورة) في النقد الغربي عبر استعراضه لأقوال كثيرٍ من النقّاد مثل : (ارشيبالد مكليش) ، و (بريت) ، و(ت . أ . هيوم) ، و(سي . دي. لويس) ، و (إيرد لجنكتر) ، و (رينيه ويليك) و (أوستن وارين) وغيرهم [٥] ، ليعرّج من جديدٍ على مصطلح (الصورة) في النقد العربي الحديث ، مكتفياً بالإشارة إلى تعريف الدكتور (مصطفى ناصف) [٦] ، والدكتور (كامل البصير) [٧] ، الذي سعى جاهداً إلى إيجاد حالةٍ من التوفيق بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية ، وبين النقد الغربي[٨].

من كلّ ذلك يمكن القول إنّ (عباس) حاول القيام بتأصيل جيد لمصطلح الصورة ، غير أنّ جهده قد شابته بعض الأخطاء ، فضلاً عن بعض الأغلاط المنهجية المتمثّلة في تسلسل معالجته لمصطلح (الصورة) ، إذ تناول المصطلح عند النقاد (المحدثين) أوّلاً ، ثم عرّج على أقوال (النقّاد العرب القدماء) ، ليعود مرة أخرى إلى ذكر بعض تعريفات (المحدثين) .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٣٧ – ٤٣.

[٢] نفسه : ٤٣ .

[٣] نفسه : ٣٥ .

[٤] نفسه : نفسها .

[٥] ينظر : نفسه : ٤٤ – ٤٧ .

[٦] ينظر : نفسه : ٤٩ .

(٧) ينظر : نفسه : ٥١ .

(٨) ينظر : نفسه : نفسها ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي : ٢٦٧ .

أمّا الباحثة (وجدان عبد الإله الصائغ) فهي مع عنايتها بـ(الصورة) ، وامتلاكها لأدواتِ البَحث فيها ، إلا أنّها سلكتْ طَرِيقاً لا يتطابق مع الشروط العلمية لتتبع المصطلح العلمي ، فقد بدا منهجها مضطرباً في تعاملها مع مصطلح (الصورة) ، إذ قصرت تحديدها اللغوي لمصطلح (الصّورة) على (القاموس المحيط) ، وهو ما يعد قصوراً واضحاً ، إذ لا يمكن الإعتماد على مصدرٍ واحدٍ في معرفة الحدّ اللغوي لمصطلح ما .

وأشارت (وجدان) إلى مفهوم الصورةَ (اصطلاحا) عند بعض النقّاد القُدماء ، مثل : (قدامة بن جعفر) ، و (أبو هلال العسكري) ، و (ابن الاثير: ٦٣٧ هـ) ، متبنّيةً في الآخر تعريف الدكتور (عبد القادر القط) لها أنّها ((الشكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ ، والعبارات بعد أن ينظمها الشاعرُ في سياقٍ بيانيٍ خاصٍ يعبّر عن جانبٍ من جوانبِ التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة)) [١] .

ويلاحظ أنّ (وجدان) لم تتحدّثْ بشكلٍ صريحٍ عن (الصورة) لدى المُحْدثين ، سوى ماضَمّنتْ من قولٍ لبعضهم في إثناءِ كلامها عن (الصورة) ، من غير أن تسمّي أحداً [٢] ، وردّت ما أشيع عن (الصورة) من أنّ مصطلحها وافدٌ من الغرب [٣] [٣] ؛ من طريقين ؛ أحدهما : أن النقّادَ العرب القدماء لهم جهدٌ واضحٌ ، ومميّزٌ في تأصيل مصطلح (الصورة) ، والآخر : أنّ النقّادَ الغربيينَ أنفُسَهُم أشاروا إلى قلق هذا المصطلح في تراثهما الأدبي ، والنقدي [٤] .

وقبل أن تستقر(وجدان) على تعريفٍ محددٍ للصورة أشارت إلى وجود ((تعريفات كثيرة للصّورة لسنا بصدد إيرادها جميعاً ، لكي لا يطولُ بنا المقامُ))[٥] ، ثم حدّدت أنَّ

---

[١] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٠ ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : د. عبد القادر القط : دار النهضة العربية : بيروت : ١٩٨٧: ٤٣٥ .

[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٠ .

[٣] ينظر: نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث د.نصرت عبد الرحمن: ٨ .

.

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٠ .

[٥] نفسه : ٢٢ – ٢٣ .

الصـورةَ ((طريقـةٌ التعبيـرِ عـن المرئيـاتِ والوجـدانياتِ ، لإثـارة المشـاعر ، وجعـل المتلقـي يشـارك المبـدعَ أفكـارَه ، وانفعالاتَـه)) [١] ، وهـو تعريـفٌ أخذتـه الباحثـة (وجـدان) مـن الدكتور (أحمد مطلوب) [٢] .

وكـل ذلـك يحيـل علـى القـول أنّ الباحثـة (وجـدان) ، لـم تتبّـع الشـروط العلميـة فـي تأصـيل مصـطلح (الصـورة) ، إنّمـا حاولـت أن تتبـيّن ملامحهـا مـن خـلال النقـول التـي تناولـت هـذا المصـطلح ، ولـو أنّهـا سـارت بشـكل متسلسـلٍ ، علـى وفـق الشـروط الرئيسـة لمعرفـة المصـطلح لكـان لعملهـا هـذا أثـرٌ كبيـرٌ فـي دراسـتها ، وفيمـا تلاهـا مـن دراسـات جامعية .

وذكـرت الباحثـة (أمـل عبـد الجبـار كـريم الشـرع) أن اللمحـات الأولـى للصـورة وردت عنـد (الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي : ١٧٥ هـ) ، و (الجـاحظ: ٢٥٥هـ) ، ثـم أشـارت إلـى جهـود مـن جـاء مـن بعـدهما مـن النقـاد القـدماء [٣] ، مسـتنتجة أنّ (عبـد القـاهر الجرجـاني : ٤٧١هـ) ((أولّ مـن أعطـى للصـورةِ دلالـةً اصـطلاحيةً ، وهـي تعنـي لديـه الفـروق المميـزة بـين معنـى ومعنـى ، وشـبّهها بـالفروق التـي تميّـز هيكـلَ إنسـانِ عـن إنسـانٍ ، وخاتمـاً عـن خـاتمٍ ، وسـواراً عـن سـوارٍ ، ولكـن هـذه الفـروق بوقـت إنطباعهـا علـى هيئـة الشـيء فإنهـا يسـتدل بهـا علـى حقيقتـه)) [٤] ؛ لتعـرّج بعـدها علـى الدلالـة اللغويـة لمصـطلح (الصـورة) عنـد (ابـن منظـور : ٧١١هـ) ، و(ابـن الأثيـر : ٦٣٧هـ) [٥]، لتعـود مـرّة أخـرى إلـى تعريفـات (القـدماء) للصـورة [٦] . وكـان الأجـدر بهـا أن تضـع (ابن الأثير) قبل (ابن منظور) ، لأنّه الأقدم .

وأشـارت (أمـل) إلـى أنّ الاتّجـاهَ السّـائد عنـد الغـربيين ، والمستشـرقين فـي محاولـة تعـريفهم للصـورة هـو إدراكهـم لأهميتهـا فـي الدراسـات الأدبيـة ، والنقديـة ، وأنّ

---

(١) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٣ .

(٢) ينظر : الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. أحمد مطلوب : دار الفكر: عمان : ١٩٨٥م : ٣٥ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٢٢– ٢٤ .

[٤] نفسه : ٢٥ ، الصورة الفنية في المثل القرآني : د . محمد حسين علي الصّغير : ٢٩ .

[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٢٥ – ٢٦ .

[٦] ينظر : نفسه : ٢٧ .

نظـرتهم تركّـزت علـى الجانـب النفسـي ، والفلسـفي (١) ، ثـم أوردت تعريفـات متعـددة لـبعض نقّـادهم المعـروفين (٢) ، مشـيرةً إلـى جهـود النقـاد العـرب المحـدثين فـي موضـوعة الصـورة ، وأنّهـا نالـت عنـدهم مكانـة مهمّـةً ، وقـد أطلقـوا عليهـا تسـميات عـدّة مثـل : الصـورة الشـعرية ، والصورة الأدبية ، و الصورة الفنّية ، والصورة المجازية ..الخ (٣).

ولـتخلص مـن كـل مـا تقـدّم إلـى أنّ ((حقيقـة الصـورة مازالـت موضـع اخـتلاف مـع وجهـات نظـر أخـرى متعـددةٍ ؛ لأنّ كـلّ واحـدٍ نظـر إلـى الصـورة مـن خـلال نفسـه ، أو نظـر إلـى نفسـه مـن خـلال الصـورة ، أمـا بالنسـبة للمحـدثين مـن العـرب ، والغـربيين فقـد نظـروا إلـى الصـورةِ مـن وجهـة نظـر فلسـفية ، ونفسـيةٍ ، فـإنّهم جميعـاً لـم يصـلوا إلـى تعريـف جـامعٍ مـانعٍ للصـورة ، وقـد ذهبـوا مـذاهب شـتّى فـي هـذا الجانـب))[٤] ، لتقـرر أنّ الصـورة ((لوحـةٌ فنيـةٌ منسـجمةٌ مـع الواقـع ، لا تكـون بعيـدةً عـن الفكـرة ، مـؤطرةٌ بلغـةِ الإبـداع ، والإدراك الحسّـي ، فيضـفي الشـاعرُ انطباعَـه عليهـا مـن خـلالِ حَواسّـه ، لتظهـر أمامـه صـورةً حسـيةً ، مرئيـةً ، متـأثرةً بالإختلاجـات العاطفيـة للمضـمون ، بحيـث يسـتجيبُ لهـا المتلقّـي والشـاعر ، كـلاًّ حسـبَ تجربتـهِ الشخصـية ، وخصـوبَةِ إسـتيحائه لعناصـر الفـنّ في النصّ الشعري))[٥] .

ويبـدو أنّ تعريفـات النقـاد القـدماء للصـورة ، قـد اجتـذبت (أمـل) قبـل أن تحـدّد دلالـة المصـطلح اللغويـة ، ممـا اضـطرّها للعـودة إلـى ذلـك بعـد قليـل مقتصـرةً علـى مصـدرين همـا (لسـان العـرب لابـن منظـور) والآخـر هـو (المثـل السـائر لابـن الأثيـر) [٦] ، مـع ملاحظـة أنَّ الأخيـر لايعـدّ معجمـاً لغويـاً ، فضـلاً عـن أنهـا لـم تحـاول أن تجـد علاقـةَ تـرابطٍ واضـحةٍ بـين الدلالـة اللغويـة ، و الاصـطلاحية لمفهـوم الصـورة ، ليبقـى جهـدها التأصـيلي ناقصاً .

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٢٧ .

(٢) ينظر: نفسه : ٢٧-٣٢ .

(٣) ينظر : نفسه : ٣٣ .

(٤) نفسه : ٣٨ .

(٥) نفسه : نفسها .

(٦) ينظر: نفسه : ٢٥ – ٢٦ .

ولـم تُجْـرِ الباحثـة (وصـال كـاظم حسـين الـدليمي) تأصـيلاً لمصـطلح (الصـورة) ، مكتفيـةً ببيـان مكانتهـا فـي بنيـة القصـيدة الحديثـة ، بوصـفها المعـادلَ الحسّـي لمُلكـة الخيـال ، وشـرطاً رئيسـاً لموهبـة كـل فنـان[١]، ولـم تُحِـل علـى جهـد السّـابقين لهـا ، مشـيرة إلـى أن مفهـوم (الصـورة) حظـي بعنايـة بعـض النقـاد الأوائـل نسـبياً ، كمـا هـو عنـد (الجـاحظ) ، و(البـاقلاني : ٤٠٣ هــ) ، و(عبـد القـاهر الجرجـاني) [٢] ، ولـم تقـم بتتبـع مفهـوم (الصـورة) عنـد النقـاد العـرب المحـدثين ، سـوى ماذكرتـه مـن تـأثّر (شـعراء المهجـر) ، و(مدرسة الديوان) ، و(جماعة أبولو) بالاتّجاه الرومانسي [٣] .

وهـذا يؤشّـر خلـلاً واضـحاً فـي عمـل الباحثـة (وصـال) ، يشـير إلـى بعـض إخفاقٍ في تلمّس أهدافها من دراستها .

وأشـار الباحـث (حكمـت صـالح جـرجيس) إلـى أنّ مصـطلح الصّـورة مـا يـزال ((غامضـاً غموضـاً شـديداً ، وخاصّـة فـي محاولـة تفسـير الفـن بـه . لـذلك يصـادف الباحـثُ فوضـى كبيـرةً فـي هـذا المصـطلح ، وإيجـاد تعريـفٍ ناضـجٍ لـه)) [٤] ، وأنّ ((أيّ نقـاشٍ يهـدف إلـى تحديـد (الصّـورة) هـو فـي الحقيقـة بـلا جـدوى ، فمهمـا احتـدم النّقـاش ، فـإن القليـلَ مـن النّـاس يُجمعـونَ علـى تحديـدٍ واحـدٍ للصُّـورةِ ، والقليـلُ القليـلُ يجْمعـون علـى تحديـدٍ واحـدٍ للصّـورةِ الشـعرية)) [٥] ، ثـمّ أحـال (حكمـت) علـى جهـودٍ بـذلها (محسـن أطـيمش) مـن العـرب ، و (أرشـيبالد مكلـيش) مـن النقـاد الغـربيين ، غيـر أنّهـم تحفّظـوا في طرح تعريفٍ جامعٍ مانعٍ للصورة [٦] .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٥

[٢] ينظر : نفسه : ٥ .

[٣] ينظر: الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٦ .

[٤] نفسه : ٤٩ .

[٥] نفسه : نفسها ، دليل الدراسات الأسلوبية : ميشال جوزيف شريم : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : ط٢ ط٢ : ١٩٨٧م : ٦٧ .

[٦] ينظر: الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٤٩ .

وقد تعرّض لمفهوم (الصورة) من زاويةِ المنظورِ الفلسفي ، والمنظور البلاغي أيضاً ، مشيراً إلى تعدد دلالات مصطلح (الصّورة)[١] ، و أحال على جهود (الدكتور عبد الإله الصائغ) [٢] ، مستعرضاً بعض تعريفات النقّاد القدماء للصورة مثل (قدامة بن جعفر) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، ومن المُحْدثين (سي . دي لويس) ، و (أحمد حسين الطمأويّ) ، و(عبد القادر الرباعي) ، و(عبد الإله الصّائغ) ، و(جبّور عبد النّور) [٣]، ولم يخلص إلى تعريف محددٍ للصورة ، تمشّيا مع ما أشار إليه آنفاً ؛ من أنه لايمكن الوصولُ إلى تعريفٍ جامعٍ مانعٍ للصورة ، وهو ما يعرّضُ دراستَه إلى إشكاليةٍ واضحةٍ ، فمن الصعب إجراء دراسة ناضجة لموضوع ما من غير أن تتضحَ مصطلحاتُه الرئيسة ، لا سيّما أنّ المعرفة الدقيقة للمصطلح ((نقطة الضوء الوحيدة التي تضيء النصَّ حينما تتشابك خيوط الظلام)) [٤] ، بل إنّ ذلك سيؤثّر حتما على منهجية البحث نفسها ، فالمصطلح ((وثيق الصلة بالمنهج ، ويفقد شرعيته خارج توظيفه)) [٥] ، ولمّا كان هذا هو مستوى العلاقة بين المصطلح ، والمنهج ، بدا بدا الإرباكُ واضحاً في تأصيل الباحث (حكمت) لمفهوم (الصورة) ، فطريقته تفتقر إلى الشروط العلمية التي وضعت لتأصيل المصطلح .

وتناولت الباحثة (زهراء نعمة حسن) مصطلح (الصورة) من خلال قولها ((ولو ألقينا الضوءَ على مصطلح الصورة لأدركنا منذ الوهلة الأولى أنّهُ مصطلحٌ مُوغلٌ في القِدَمِ ، تناولته أقدمُ الكتب البلاغية ، والنقدية)) (٦) ، لكنّها لم ترجع إلى متون هذه هذه الكتب ، ولم تورد نصّاً يؤكّد ما قررته ، مكتفية بالإشارة إلى بعض تعريفات المُحْدثين للصورة [٧]، لتقرّرَ أنّ الصورةَ ((ما هي إلا إتحادُ الكلمات فيما بينها ،

---

[١] ينظر: الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٤٩-٥٠ .

[٢] ينظر : نفسه : ٥٠ .

[٣] ينظر: نفسه : ٥٠- ٥١ .

[٤] نظرية المصطلح النقدي : عزت محمد جاد : الهيئة المصرية العامة الكتاب : ٢٠٠٢م : ٣٥ .

[٥] النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام : حسن عبد الله شرف : دار الحداثة : بيروت : ط١ : ١٩٨٤: ١٣٩ .

[٦] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٩

[٧] ينظر: الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠ .

وتشكّلها بطريقة خاصة ، لتعبّر عما يجول في خلد الفنان ، وتوضّح مواقفه تجاه الناس، والأشياء)) (١)

وهنا لابدَّ مِنْ تَسَاؤلٍ يُطْرحُ عن سبب تجاهلها لما ورد في هذه الكتب من نصوصٍ قديمةٍ ؛ بل موغلة في القدم – على حدّ قولها – تناولت مصطلح (الصورة) ، وهو أمرٌ مهمٌّ في عمل كلّ باحِثٍ ؛ لأنّه الركن الرئيس في هذا العمل ، ليتمكّن من خلال ذلك معرفة الدلالة الوضعية والاصطلاحية للمصطلح ، ومن ثم إيجاد العَلاقة الرابطة بين الدلالتين ، والخروج برؤية واضحة للمصطلح المراد بحثه ، وعدم الاكتفاء بالإحالة على مصدر حديث (٢).

وبالإستناد إلى ما تقدّم بمكن القول إنّ (زهراء) لم تلتزم بالشروط العلمية لوضع المصطلح ، لأسبابٍ تخصّ طبيعة منهجها ، ونظرتها إلى الموضوع .

وبدأ الباحث (صاحب رشيد موسى) كلامه عن مصطلح (الصورة) ، بقوله أنّها ((أداةٌ فنيةٌ أساسيةٌ يستثمرها الشاعرُ؛ كي يخلقَ عالمَه الشعري الخاصّ ، وبقدر ما يكونُ ماهراً في رسمِ صورهِ ، تتجسّدُ موهبتُه الشعرية ، وأصالته)) (٣) ، مشيراً إلى أنّ أنّ الصورةَ مصطلحٌ نقديٌ معروفٌ في التراث النقدي العربي (٤) ، وهي تعني ((قدرة الشّاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنّياً يدلّ على مهارتهِ الإبداعيّة ، ومن ثمّ يجسّد شاعريّته ، في خلق الإستجابة ، والتأثير في المتلقّي ، فالصّورةُ هي الوعاءُ الفنّي في اللغة الشّعريّة شكلاً ، ومضموناً)) (٥) ، ثمّ تحدّث عن مصطلح (الصورة) في الدرس الدرس النقدي الغربي ، واصفاً إيّاه بالاستقرار إلى حدّ ما ، ومحيلاً على تعريف مقتبسٍ من الدكتور (عناد غزوان) رحمه الله(٦) ، وهو أمرٌ يدعو للدهشة ، فكلامه يلزمه

---

(١) نفسه : ١٠.

(٢) ينظر : نفسه : ٩ .

(٣) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٤ .

(٤) ينظر : نفسه : نفسها .

(٥) مستقبل الشعر الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : ١٥.

(٦) ينظر: الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٤ ، مستقبل الشعر الشعر وقضايا نقدية : ١٥.

بـالعودة إلـى مـاورد فـي هـذا الشـأن مـن كتـب القـوم أنفسـهم ، ولـيس إلـى كتابـات النقـاد العرب .

وقـد عـاد (صـاحب) مجـدّداً للحـديث عـن مصـطلح (الصـورة) فـي النقـد العربـي الحـديث ، مؤكّـداً تبـاين مفهومهـا ، وتعـدد تعريفاتهـا ، وتحديـداتها ، عنـد قسـم كبيـرٍ مـنهم ، مشـيراً إلـى تعريفـات الـدكتور (جـابر عصـفور) ، و الـدكتور (محمـد حسـين علـي الصـغير) ، والـدكتور (كامـل البصـير) الـذي سـعى لإيجـاد حالـة توافقيـة بـين الدراسـات البلاغيـة والنقديـة العربيـة والنقـد الغربـي[١] ، وأنّ مصـطلح الصـورة ، ومنـذ مطلـع القـرن العشـرين ، أصـبح يعنـي ((الاسـتعمال الفنـي للغـة المجازيـة ، أو الاسـتعاريّة فـي الشـعر ، وعـدّت – أي الصـورة – عنصـراً مهمـاً مـن عناصـر بنـاء القصـيدة))[٢] ، لـيخلص إلـى أنّ (الصـورة) أصـبحت جـوهر القصـيدة ، وروح الشـعر، بـل هـي إحـدى معـاييره الرئيسـة فـي الحكم على قدرة الشاعر على تشكيل صورةٍ تحقق المتعة عند المتلقّي [٣] .

ومهمـا يكـن مـن أمـرٍ فقـد بـدا الباحـث (صـاحب) غيـرَ مُـدْركٍ اللشـرروط العلميـة لتحديـد المصـطلح ، إذ كـان ينبغـي أن يتنـاول مصـطلح الصـورة فـي معجمـات اللغـة أوّلاً ، ثـمّ يـذكر مـا ورد مـن تعريفـات القـدماء ، رابطـاً بـين مـدلولاتها ، عارضـاً إيّاهـا علـى القـرآن الكـريم ، والحـديث الشـريف ، ليخـرج بعـدها بتعريـف واضـح ، لكنّـه لـم يفعـل ، ممّـا دل على خللٍ منهجيٍ واضحٍ عند الباحث .

وأوضـحت الباحثـة (انتهـاء عبـاس عليـوي الجبـوري) أنّ مصـطلح (الصـورة) ورد فـي القـرآن الكـريم ، والحـديث الشـريف (٤) ، وذكـرت أقـدم الأقـوال الـواردة بشـأنها عنـد النقّـاد النقّـاد العـرب مثـل إشـارات (الجـاحظ) ، و (قدامـة بـن جعفـر) ، و(أبـو هـلال العسـكري) ، و(عبـد القـاهر الجرجـاني) الـذي أعطـى مفهـومَ الصـورةِ مـدلولاً خاصـاً ، حينمـا قـال : ((واعلـم أنّ قولنـا ((الصـورة)) إنّمـا هـو تمثيـلٌ ، وقيـاسٌ لمـا نعلمـه بعقولِنـا

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٤–٥ .

[٢] مستقبل الشعر الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : ١٠ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٥ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٧ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٨

علـى الـذي نـراهُ بأبصـارنا))(١) ، مشـيرةً إلـى إنّ النقـادَ والبلاغيـين القـدماء نظـروا للصـورة علـى أنّهـا ((تعكـس الواقـع الملمـوس ، لتصـويره صـورة معنويـة متخيلـة)) (٢) ، ، وأنّ النقـادَ المحـدثينَ يـرون الصـورةَ ، كمـا يراهـا القـدماء (٣) ، مشـيرةً إلـى كـلام الناقـد (أحمـد الشايب) (٤).

والحـقّ أنّ رؤيـةَ النقّـاد المحـدثين للصّـورة تختلـف عـن رؤيـة القـدماء مـن حيـث الدقّـة ، والتشـكيل ، وأنّ (انتهـاء) قـد وقعـت– وهـي تؤصّـل لمصـطلح الصـورة – فـي بضـعة إشـكالات ؛ منهـا أنّهـا لـم تتطـرق إلـى مـاورد مـن دلالات لغويـة لمفهـوم الصـورة فـي معـاجم اللغـة ، وكتبهـا المعتمـدة ، لكـي تـربط بـين تلـك الـدلالات ، وتـتمكن مـن الوصـول إلـى دلالـة واضـحة لمصـطلح الصـورة ، فضـلاً عـن أنّ الجـزمَ بوحـدة الرؤيـة عنـد النقّـاد القـدماء والمحـدثين نحـو مصـطلح الصـورة (٥) ، أمـرٌ يحتـاج لإثباتـات دقيقـة ، فلـو كـان الأمر كذلك فلمَ لمْ تقدم هي نفسها على تحديد تعريفٍ واحدٍ لمصطلح الصورة ؟

واكتفـت الباحثـة (سوسـن شـنان بحـر الفـتلاوي) بـالقول إنّ ((مـن الموضـوعات التـي اسـتأثرت باهتمـامٍ كبيـرٍ مـن قبـل الدارسـين ؛ الصـورة الشـعرية ، فقـد تناولهـا الدارسـون بالبحـث ، وأسـهموا فـي تأصـيل مصـطلح الصـورة)) (٦) ، وكـذا لـم تحـل علـى أهـمّ المصادر التي درست مصطلح الصورة (٧) .

تُـرى هـل يعـدّ هـذا مُسَـوِّغاً كافيـاً للباحثـة (سوسـن) ألا تقـوم بدراسـة مصـطلح الصـورة ؟ لاسـيّما أنّ موضـوعَها يتطلّـب إعطـاءَ تعريـفٍ واضـحٍ لمصـطلح الصـورة ، أو فـي الأقـل ذكـر بعـض التعريفـات لـه ، فـالمتلقّي لا يعـرف كيـف حاكمـت (سوسـن)

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني: تحقيق : محمود محمد شاكر : دار المدني بجدّة ٥٠٨.

(٢) الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٩ .

(٣) ينظر : نفسه : ٩.

(٤) نفسه : نفسها .

(٥) ينظر : نفسه : نفسها ، أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب : ١٤٢ .

(٦) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١ .

(٧) ينظر : نفسه : نفسها .

النصوص التي درستها ؛ لأنّها لم تضع معياراً واضحاً للصورة ، تدرس بموجبه نصوصَها .

وتناولت الباحثة (ميسون أيّوب الحمداني) مصطلح الصورة من خلال قولها : ((وإذا ما رجعنا إلى المعاجم اللغوية نجد أنّ معاني الصّورة لا تخرج عن تخيّل الهيئة ، أو الشّكل الذّي تتميّز به الموجودات على اختلافها ، وكثرتها ؛ لأنّ كلّ شيء منها صورة خاصّة ، وهيئة مفردة يتميّز بها))[١] ، مشيرة إلى تعريفات القدماء ؛ نحو (قدامة بن جعفر) ، و(أبو هلال العسكري) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(ابن الأثير) ، ومن المحدثين (جابر عصفور) ، و(أحمد الشّايب) ، و(علي البطل) ، مؤكدة أنّ ((هناك تعاريف كثيرة للصورة ، لسنا بصدد إيرادها جميعاً ، لكي لا يطولُ بنا المقام)) [٢] .وقد تبنّت (ميسون) تعريفاً آخراً للصّورةِ على أنّها ((طريقة التعبير عن المرئيات ، والوجدانيات لإثارة المشاعر ، وجعل المتلقّي يشارك المبدع أفكاره ، وانفعالاته)) [٣] ، وهو تعريفٌ ينتمي إلى منظومة أفكار الدكتور أحمد مطلوب [٤] .

ورأت الباحثة (ميسون) – وهي تؤصل لمصطلح الصورة – أنّه إذا ما رجعنا ((إلى المعاجم اللغوية نجد أنّ معاني الصّورة لا تخرج عن تخيّل الهيئة ، أو الشّكل الذّي تتميّز به الموجودات على اختلافها ، وكثرتها)) [٥] ، وقد قررت ذلك من غير أن تستعرض ، أو تناقش ماورد في تلك المعجمات التي اعتمدت عليها في الوصول إلى هذه النتيجة ، بل غاية ما فعلت أنّها أشارت إلى ماورد في (لسان العرب)[٦] ، من غير أن تذكر الدلالات اللغوية ، وتناقشها ، أو تعود إلى أصل المصطلح في القرآن

---

[١] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣ .

[٢] نفسه : ٦ .

[٣] نفسه : نفسها .

[٤] ينظر : الصورة في شعر الأخطل الصغير: د .أحمد مطلوب : دار الفكر للنشر والتوزيع : عمّان : ١٩٨٥م : ٣٥ .

[٥] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣ .

[٦] ينظر: نفسه : ٣ : هامش : ١ .

الكـريم ، والحـديث الشـريف ، ليصـير حكمهـا واضـحاً ، لا لـبس فيـه ؛ فـمعجم (لسـان العرب) على جلالة قدره ، ومكانته لا يعدُّ مصدراً دقيقاً لتعريف الصورة .

إنّ وقـوف (الباحثـة) علـى تأصـيل مصـطلح (الصـورة) فـي الرسـائل الجامعيـة العراقيـة التـي درسـت الصـورة البيانيـة فـي الشـعر بوصـفها تمثـل العنـوانَ الـرئيسَ لدراسـاتهم الجامعيـة يقودهـا الـى القـول إنّ تلـك الرسـائل تفاوتـت فـي معالجتهـا تأصـيل مصـطلح (الصـورة) ، وهـو مـا انعكـس سـلباً علـى وسـائل تطبيـق مفهـوم الصـورة فـي داخـل تلـك الدراسـات ؛ فغيـاب الرؤيـة الاصـطلاحية العلميـة تجـاه مصـطلح مهـم ، ورئـيس مثـل (الصـورة) ، سـيكون ذا تـأثير فـي الجانـب الإجرائـي فـي تقصـي أبعـاد هـذا المصـطلح ، ودلالاته داخل سياق النص الشعري ؛ كل بحسب زمانه ، ومكانه .

ثانيا : مصطلح البيان :

لـم يقـم البـاحثون (أمـل عبـد الجبـار كـريم ، ووصـال كـاظم حسـين الـدليمي ، وزهـراء نعمـة حسـن ، وصـالح كـاظم صـكبان ، وصـاحب رشـيد موسـى ، وعـلاء حسـين عليـوي البـدراني ، وسوسـن شـنان بحـر الفـتلاوي ، وانتهـاء عبّـاس عليـوي الجبـوري ، وجعفـر فرحـان عـذيب ، وميسـون أيّـوب الحمـداني) بـأيّ تأصـيل لمصـطلح البيـان ، وهـو أمـرٌ غيـر مقبـول علميـاً ؛ لأن هـؤلاء البـاحثين درسـوا مصـطلحاً لـه حضـوره الواضـح فـي ميـدان البلاغـة ، وتعتمـد عليـه أبحـاثهم ، وخلوّهـا مـن ذلـك التأصـيل ، أفقـد تلـك الأبحـاث القيمـة المعرفية المنشودة ، وترك نتائجها متّسمةً بالقلق ، والاضطراب .

أمـا الباحثـة (سـاهرة) فقـد أشـارت إلـى تفريعـات كلمـة (البيـان) عنـد (ابـن منظـور) [1] ، وأوضـحت أن المعنـى الأسـاس للبيـان عنـده هـو (الظهـور ، والكشـف ، والإبانـة ، والفصـاحة) [2] . وقـد نصّـت علـى ورودهـا فـي القـرآن الكـريم بمعنـى ((الإيضـاح ، والكشـف)) أيضـا [3] ، وهـو مـا أكّـده (الزمخشـري : ٥٣٨هـ) مـن أنّـه ((المنطـق

---

[1] لسان العرب : ابن منظور : ٧١١هـ : ١٣ : ٦٨، ٦٩ : مادة (بيان) .

[2] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٤ .

[3] نفسه : ١٤ .

الفصيحُ المُعْرِبُ عمّا في الضمير)) [1] ، مشيرةً إلى تعريف (الجاحظ) للبيان الذي هو ((إسمٌ جامعٌ لكلّ شيءٍ كشف لك قناعَ المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضي السامعُ إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان ، ومن أيّ جنسٍ كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمرِ والغاية التي إليها يجري القائلُ والسامعُ إنما هو الفَهم والإفْهام ، فبأي شيءٍ بلغت الإفْهامَ ، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع)) [2] .

وقد أكّدت (ساهرة) مفهوم (البيان) عند (الجاحظ) فقالت : ((كان واسع المعنى ، يشمل أموراً كثيرة ، ولا يختص بشيءٍ معين)) [3] ، وهو تعقيبٌ صحيحٌ ؛ لأنّ تعريفَ (الجاحظ) كان غير محدد ، ولا يفضي إلى ضبطٍ علميٍ دقيقٍ [4] .

وقد أشارت (ساهرة) إلى أنّ مفهوم (البيان) عند العلماء الذين تلوا (الجاحظ :٢٥٥هـ) مثل : (ابن وهب : ٣٣٥هـ) ، و (الرماني : ٣٨٦هـ) ، (ابن رشيق القيرواني : ٤٥٦ هـ) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، و (ابن الأثير) ، بقي ((واسعاً بعيداً عن الحصر ، والتحديد ، ويطلق على البلاغة كلّها))[5] ، مشيرةً إلى أنّهم اتفقوا على أنّ مفهومه هو ((الكشف ، والإيضاح ، والإفصاح عما في النفس من المعاني ، والأفكار ، والمشاعر)) [6] . وأضافت أنّ مفهوم البيان عند السكّاكي تحددت مباحثُه ، وضاق معناه عنده [7] ، إذ ((حصر علم البيان في الدلالات العقلية العقلية)) [8] ، وأنّ البلاغيين الذين أتوا من بعده ساروا على طريقته ، ومن ثمّ أصبح

---

[1] ينظر : الكشاف : جار الله محمود الزمخشري : ١ : ٤١٨ ، ٤ : ٤٤٢-٤٤٣ .

[2] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ ، البيان والتبيين : الجاحظ :١ : ٧٦ .

[3] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ .

[4] ينظر: أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم : د. محمد حسين علي الصّغير: دار المؤرخ العربي : ط١ : بيروت : لبنان : ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م : ١٦ .

[5] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ .

[6] نفسه : ١٥ .

[7] نفسه : نفسها .

[8] نفسه : ١٦ .

أصبح ((لا يطلقُ هذا المصطلح إلا على جزء من البلاغة ، أو على أحد أقسامها الثّلاثة : التشبيه ، والمجاز ، والكناية)) [١] .

وخلصت (ساهرة) إلى أنّ غاية البيان ((فضلا عما يفيده من معاني الفصاحة ، والسلاسة ، والبعد عن التنافر ، والتعقيد ، هو الكشف ، والإبانة عن المعنى ، حتى يدركه العقلُ من غير تعقيدٍ ، وهذه الفنون – التشبيه ، المجاز ، الكناية – التي فرّعَها (السكاكيُ) ، نتيجة لمنطقيته ، هي وسائل لذلك الإيضاح ، والكشف ، فكل فن من هذه الفنون الثلاثة أداة ؛ لتجسيم المعنى ، وتصويره ، وبالتّالي تقريبه إلى الأفهام ، وجعله أكثر وقعاً في النفوس)) [٢] .

والحق أنّ ثمة إشكالات وقعت فيها الباحثة (ساهرة) ينبغي الإشارة لها منها ؛ أنّها اعتمدت في تأصيلها لدلالة مصطلح (البيان) اللغوية على مصدرٍ متأخّرٍ نسبياً هو (لسان العرب) ، وكان ينبغي العودةُ لمعاجم لغويةٍ سبقته ، مثل (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي: ١٧٥هـ) (٣) ، و (معجم مقاييس اللغة) لـ (أحمد بن فارس : ٣٩٥هـ) (٤) ، و(مفردات ألفاظ القرآن) (للراغب الأصفهاني : ٤٢٥هـ) (٥) ، فضلاً عن عدم ذكرها نصَّ ابن منظور نفسه [٦] ، لكي تتمكن من مناقشة دلالة دلالة المصطلح (لغةً) ، مقارنة بما ورد في المعاجم الأخرى ، لتخرج من ثمّ بتصوّرٍ واضحٍ عن دلالة المصطلح اللغوية .

---

[١] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٦ .

(٢) نفسه : نفسها .

(٣) ينظر : العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت : ١٧٥هـ) : تحقيق : د. مهدي المخزومي ود . إبراهيم إبراهيم السامرائي : دار الحرية للطباعة : بغداد : ١٩٨٦م : ٨ : ٣٨١ .

(٤) ينظر : معجم مقاييس اللغة : احمد بن فارس (ت: ٣٩٥هـ) : تحقيق : عبد السلام محمد هارون : دار دار الكتب العلمية : ط٢ : ١٣٨٩هـ : ١ : ٣٢٧ .

(٥) ينظر : مفردات ألفاظ القرآن : العلامة الراغب الأصفهاني (ت : ٤٢٥هـ) : تحقيق : صفوان عدنان داودي : منشورات طليعة النور : ط١ : ١٤٢٠– ٢٠٠٠م : ١٥٧ .

(٦) ونص كلامه أنّ البيان هو : ((... ما يُبين به الشيء من الدَلالة ، وغيرها ، وبان الشيء بياناً : إتضح فهو بَيِّن [...] والبيان : الفصاحة واللسن، وكلام بيِّن فصيح، والبيان : الإفصاح مع ذكاء ، والبيّن من الرجال الفصيح [...] والبيان : إظهار المقصود بابلغ لفظ ، وهو الفهم ، وذكاء القلب مع اللسن ، وأصله الكشف والظهور)) . لسان العرب : ابن منظور (ت : ٧١١ هـ) : ٣٠٢ .

مشيرةً إلى أنّ العلماء الذين تلو (الجاحظ) قد اتفقوا على أنّ مفهوم (البيان) هو ((الكشف ، والإيضاح ، والإفصاح عما في النفس من المعاني ، والأفكار ، والمشاعر)) [١] ، من غير أن تورد أيّما نصٍّ نقدي لهم ، ولم تُحِل على الكتب التي أوردت تلك النصوص ، وهو خللٌ منهجيٌ واضحٌ .

ومن كل ذلك يمكن القول إنّ جهد الباحثة (ساهرة) في تأصيل مصطلح (البيان) يحتاج إلى استعراضٍ تأريخي لجهود النقّاد القدماء ، والخلوص إلى نتيجة واضحة .

أما الباحث (عباس) فقد عرض كلمة (البيان) على القرآن الكريم[٢] ، والحديث الشريف [٣] ، وخلص إلى أن دلالته فيهما تعني : ((الظهور، والكشف ، والايضاح)) [٤] ؛ أي بمعنى أنه توضيحٌ لمبهمٍ ، أو تفصيلٌ لمجملٍ ، أو تقييدٌ لمطلقٍ لمطلقٍ [٥] ، وذكر أنَّ المعجمات العربية اتفقت على الدلالة الآنفة الذّكر نفسها [٦] ، مستعرضاً ماذكره (الزمخشري : ٥٣٨هـ) [٧] ، و(ابن منظور) [٨] حولها فقط ، وهو وهو أمرٌ يحتاج إلى استعراض متكاملٍ لدلالات هذا المصطلح في بقية المعجمات العربية ، أو الإحالة عليها ، وعدم الإكتفاء بما ورد في هذين المصدرين على جلالة قدرهما ، فضلاً عن مخالفة هذا القول لمنهجية الوصول لدلالة المصطلح القائمة على تتبّعه في المعاجم ، والربط بين دلالتها ، والوصول إلى نتيجة محدّدة .

---

[١] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ .

[٢] ينظر : سورة آل عمران : الآية ١٣٨ ، سورة الرحمن : ١– ٤ ، سورة القيامة : ١٩ .

[٣] ينظر : النهاية في حديث الغريب والأثر : جـ١ : ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات الجزري (٦٣٧هـ) : تحقيق طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي : القاهرة : ١٩٦٣: ١٧٤ ، مسند الإمام أحمد بن حنبل : المكتب الاسلامي : بيروت (د . ت) : جـ ٥ : ٢٦٩.

[٤] الصورة البيانية في شعر ايليا ابي ماضي : ٦١ .

[٥] ينظر :البلاغة فنونها وأفنانها: د. فضل حسن: ط١ : عمان : دار الفرقان: ١٩٨٧ : ٢ : ٧٠ .

[٦] ينظر الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٢ .

[٧] ينظر : أساس البلاغة : جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ) : دار إحياء التراث العربي : بيروت : لبنان : مادة (بين) : ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١ : ٦٤ : مادة : بين .

[٨] ينظر : لسان العرب : جـ١ : ابن منظور (٧١١هـ) : ٣٠٢ .

وأشار الباحث (عباس) إلى دلالة مصطلح (البيان) في بعض المعجمات العربية الحديثة ، التي رأت أنّ (البيان) هو ((الكشفُ عن الشيء ، وهو أعمُّ من النطق مختص بالانسان ويسمّى ما بُيِّن بهِ بيانا)) [١] ، موضحاً أنّ كثيراً من الدراسات أشارت إلى أنّ (الجاحظ) يعدّ من أوائل من استعملوا كلمة (البيان) في علم البلاغة [٢] ، غير أنّه لم يسمّ دراسةً محددةً ، وهو خللٌ في المنهج العلمي المتّبع في التأصيل ، والدراسة ، وأشار أيضا إلى البيان عند (الجاحظ) هو ((الكشف ، والإيضاح ، والفهم ، والإفهام)) [٣]، وأن دلالته عنده هي ((اللّفظ ، ثمّ الإشارة ، ثمّ العقدُ ، ثمّ الخطُّ ، ثمّ الحال التي تُسمّى نصبه))[٤] ، منتقلاً إلى تعريف (الرمّاني : ٣٨٦هـ) الذي نصّ على أنّه ((الإحضارُ لما يظهرُ به تمييزُ الشيءِ من غيره في الإدراك)) [٥] ، وهو ما يتفق – بنظره – مع تعريف (الجاحظ) [٦] ، مبيّناً أنّ مفهوم (البيان) عند (ابن رشيق القيرواني : ٤٥٦هـ)[٧] ، يعني ((الوضوحُ في المعنى ، والإيجاز)) [٨] ، أمّا دلالة المصطلح عند (ابن سنان الخفاجي : ٤٦٦هـ) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، فهي لا تتجاوز دائرتي الكشف ، والإيضاح [٩] . وأشار (عباس) إلى مفهوم البيان عند (السكّاكي: ٦٢٦هـ) أيضاً ، الذي جعله علماً محدّداً في ضمن علوم البلاغة ، التي قسّمها على (معانٍ ، وبيان ، ومحسّنات) ، معرّفاً إيّاه أنّه : ((معرفة إيراد المعنى الواحد بطرقٍ مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه ، والنّقصان

---

[١] تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم : سميح عاطف الزين : ط٢ : مادة (بان) : بيروت : دار الكتاب اللبناني : ١٩٨٤م : ١٠٦ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٢

[٣] نفسه : نفسها .

(٤) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٣ ، البيان والتبيين : ١ : ٦١.

(٥) نفسه : نفسها ، النكت في إعجاز القرآن : أبو الحسن علي بن عيسى الرمّاني (٣٨٦هـ) : ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : تحقيق : محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام : ط٢ : القاهرة : دار المعارف : ١٩٨٦م : ١٠٦ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٣ .

(٧) ينظر : نفسه : نفسها ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) : تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد : ط ٤ : بيروت : دار الجيل : ١٩٧٢م : ٢٥٤ .

(٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القرواني : ٢٤٥ .

(٩) ينظر : نفسه : نفسها .

بالـــدلالات الوضـــعية)) [١] ، وأنّ دلالـــةَ المصـــطلح عنـــده ((المطابقـــة ، والتضـــمن ، والإلتـزام))[٢] . ولـم يكـن نقـل الباحـث (عبّـاس) لتعريـف (البيـان) عنـد (السـكّاكي) دقيقـا ، ولعـلّ ذلـك سـهوٌ منـه ، أو تعجّـلٌ ، فـإن التعريـف المشـهور لعلـم البيـان عنـده هـو ((معرفـة إيـراد المعنـى الواحـد فـي طـرقٍ مختلفـةٍ ، بالزيـادة فـي وضـوح الدلالـة عليـه ، وبالنقصـان ، ليحتـرز بـالوقوف علـى ذلـك عـن الخطـأ فـي مطابقـة الكـلام لتمـام المـراد منـه)) [٣] . أمـا مـا أشـار لـه مـن تعريـف فقـد ردّه (السـكّاكي) نفسـه بقولـه: ((والخـوضُ فيـه يسـتدعي تمهيـد قاعـدة ، وهـي: أنّ محاولـةَ إيـراد المعنـى الواحـد بطـرقٍ مختلفـةٍ ، بالزيـادة فـي وضـوح الدلالـة عليـه ، والنقصـان بالـدلالات الوضـعية ، غيـر ممكـن))[٤] ، مؤكّـداً ((((أنّ إيـرادَ المعنـى الواحـد علـى صُـورٍ مُختلفـةٍ لا يتـأتى إلاّ فـي الـدلالاتِ العقليـةِ ، وهـي الانتقـالُ مـن معنـى إلـى معنـى بسـبب عَلاقـةٍ بينهمـا ، كلـزوم أحـدهما الآخـر بوجـهٍ مـن الوجوه ، ظهر لك أنّ علم البيانِ مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني)) [٥] .

وقـد أوضـح (عبّـاس) أنّ مـن جـاء بعـد (السـكاكي) مـن البلاغيـين لـم يضـيفوا شـيئاً جديـداً ، يسـتحقّ الدراسـةَ ، والتأمّـل [٦]، سـوى إشـارات بسـيطة عنـد (بـدر الـدين بـن مالـك : ٦٨٦هـ) [٧] ، و(القزوينـي : ٧٣٩هـ)[٨] . ثـمّ خلـص إلـى أنّ علـمَ البيـان

---

(١) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٣ ، مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكّاكي : تحقيق أكرم عثمان عثمان : دار الرسالة : بغداد : ١٩٨١م : ١٥٦ .

(٢) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٤ .

(٣) مفتاح العلوم : أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي : حقّقه وقدم له وفهرسه : الدكتور عبد الحميد هنداوي : دار الكتب العلمية : بيروت : لبنان : ط٢ : ٢٠١١م : ٢٤٩ .

(٤) نفسه : ٤٣٧ .

(٥) مفتاح العلوم : أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي : دار الكتب العلمية : ٤٣٨ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٤ .

(٧) ينظر: نفسه : نفسها ، المصباح في علم البيان والمعاني والبديع : بدر الدين بن مالك الأندلسي الطائي (٦٨٦هـ) : ط١ : المطبعة الخيرية : ١٣٤١هـ : ٥٠ .

(٨) ينظر: الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٤ ، الإيضاح في علوم البلاغة :الخطيب القزويني : شرح وتعليق وتنقيح : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي : دار الكتاب اللبناني : بيروت : ١٩٨٠ : ٢١٢ .

أسهمَ بفاعليةٍ في ((تربية الذوقِ ، وإرهاف الحسّ ، وتقويةِ العاطفة ، وسعةِ الخيال ، وحسنِ الصورة)) [١].

لقد بذل الباحث (عبّاس) جهداً طيباً ، وكبيراً في محاولة تأصيل مصطلح (البيان) ، إذ استعرض كثيراً من تعريفات المتقدمين من النقّاد ، ولخّصَ ما توصّلوا إليه من آراء ، ولكن شابت عمله بعض أخطاء تمت الإشارة لها في أعلاه .

وشرعت الباحثة (وجدان) بالحديث عن مصطلح (البيان) من خلال قولها : ((وأوّل ما يطالعنا عن مصطلح البيان تعريف الجاحظ له)) [٢]، أنّه ((اسمٌ جامعٌ لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب حتى يفضي السّامعُ إلى حقيقته ...إنما هو الفهم والإفهام فبأيّ شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع)) [٣] ، ورأت أنّ تعريفه كان مهيمناً على علمائنا القدماء [٤] ، ، وأنّ مفهوم (الجاحظ) الاصطلاحي للبيان لا يختلف كثيراً عن حدّه اللغوي ، الذي يعني ((الإفصاح ، مع ذكاء))[٥] .

ورأت (وجدان) أن مفهوم البيان قد استقرّ على يد (السكّاكي) ، وأنّه جعل البيانَ مشتملاً على المجاز ، والتشبيه ، والكناية ، مشيراً إلى أن الهدف من وراء هذا التقسيم هو الضبط ، ليس إلاّ [٦] ، وأنّ (القزويني : ٧٣٩ هـ) تابع ما ذكره (السكّاكي) من تعريفٍ ، وتقسيمٍ لمفهوم البيان[٧] . والحق أنّ تبعيّة (القزويني) للسكّاكي لم تَكُنْ بالنقل الحرفي ، فقد كان (القزويني) في كتابه (الإيضاح) يعمد

---

(١) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٤ . الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : د . حفني محمد شرف : ط١ : مصر : دار نهضة مصر للطبع والنشر : ١٩٦٥م : ٥٤ .

[٢] الصورة البيانية في شعر عمر ايي ريشة : ٢٤ .

[٣] ينظر : نفسه : ٢٤ ، البيان والتبيين : الجاحظ : ١ : ٧٦ .

[٤] ينظر : فنون بلاغية : الدكتور أحمد مطلوب : دار البحوث العلمية : الكويت : ١٩٧٥ : ١٥ .

[٥] القاموس المحيط : الفيروز آبادي : مادة (ب ، ي ، ن) : دار الفكر : بيروت : (د . ت) .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر ايي ريشة : ٢٤ ، مفتاح العلوم : السكّاكي : ٥٥٧ .

[٧] ينظر : نفسه : نفسها ، الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني : ٣٢٦ .

إلـى الإضـافة ، والإكثـار مـن الشّـواهد البلاغيـة ، ويبتعـد عـن المحاججـة الكلاميـة ، ويخالفُ السكّاكيُ أحيانا [١].

ومـن كـلّ هـذا يتبـيّن أنّ الباحثـة (وجـدان) لـم ترجـع الـى أيّ معجـم مـن المعجمـات العربيـة اللغويـة ، ولـم تبحـث عـن جـذور المصـطلح فـي القـرآن الكـريم ، والحـديث الشـريف ، واكتفـت بـذكر تعريـف (الجـاحظ) و (السـكّاكي) ، وهـذا لا يعطـي – كمـا هـو معلـوم – تصـوراً واضـحاً عـن هـذا المصـطلح ، وهـو مـا يؤشّـر خلـلاً منهجيـاً واضـحاً ؛ لأنّ تأصيل (المصطلح) قضيةٌ أساسيةٌ في منهجية بناء الدراسة الجامعية.

وأكّـد الباحـث (حكمـت) أنّ البيـان لغـة يعنـي : ((الكشـف .. والظهـور .. والوضـوح ، ومنـه قولـه تعـالى ((قـدْ تبـينّ الرشـدُ مـن الغـيِّ)) [٢] ، أمـا اصـطلاحاً فهـو ((قواعـدٌ يُعْـرفُ بهـا إيـراد المعنـى الواحـد بطـرقٍ يختلـف بعضـها عـن بعـض فـي وضـوح الدلالـة علـى ذلـك المعنـى)) [٣] ، مشـيراً إلـى أنّ مصـطلحي (البيـان ، والبلاغـة) يتبـادلان الدلالـة عنـد مـن سـبق (القزوينـي) ، إذ بعضـهم يطلـق مصـطلح (البيـان) علـى موضـوعات البلاغـة ، وفنونهـا ، وأبوابهـا ، لتسـتقر دلالتهمـا أخيـراً علـى يـد (السكّاكي) [٤] .

وأوضـح أنّ المصـادر – ولـمْ يسـمّها – ذكـرت أنّ واضـع علـم (البيـان) هـو (أبـو عبيـدة : ٢٠٩هـ) فـي كتابـه : (مجـازات القـرآن) ، وأن (عبـد القـاهر الجرجـاني) أحكـم قواعـده [٥] ، وأنّ هـذين المصـطلحين لقيـا عنايـةً واضـحةً مـن لـدن : (الجـاحظ) ،

---

[١] ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني : تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي : المكتبة الأزهرية للتراث : ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م : ٤٠ ، ٣٤ ، ٣٢٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٨ ، ٣٩٤ .

[٢] سورة البقرة : الآية : ٢٥٦ .

(٣) الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٤٠ .

[٤] ينظر: نفسه : نفسها .

[٥] ينظر : نفسه :نفسها .

و(ابـن المعتـز: ٢٩٦ هـ) ، و(قدامـة بـن جعفـر) ، و(أبـو هـلال العسـكري) ليسـتقرّا أخيراً على يد (السكاكي) ، و (الخطيب القزويني) [١] .

وقـد أشـاد (حكمـت) بجهـود البـاحثين (المُحْـدَثين) ، لاسـيّما علمـاء الأزهـر فـي ميـدان تـدريس البلاغـة ، والبيـان ، ومشـيراً إلـى جهـود الأسـاتذة المتخصصـين ، ومـنهم (أحمـد الشـايب) ، والـدكتور (بـدوي طبانـة) ، والـدكتور (أحمـد مطلـوب) ، التـي كانـت أحـد المؤشّـرات المهمـة ، التـي أسـهمت فـي تطـوّر دراسـة البلاغـة ، والبيـان ، ومنـاهج البحث ، وطرائق التدريس [٢] .

وبـيّن أنّ ((فـي العقـدين المنصـرمين ظهـر جيـلٌ جديـدٌ مـن المنفتحـين علـى الثقافـة الغربيـة ، ولا سـيما المغـرب العربـي ، فتوسـعت ببحـوثهم أبـوابُ البيـان ، والبلاغـة ، ومناهج البحث فيهما ، نذكر منهم الدكتور صلاح فضل))[٣] .

ويتجلـى ممـا سـبق أن الباحـث (حكمـت) لـم يركـز كثيـرا علـى الشـروط العلميـة المتعلقـة بتأصـيل المصـطلح ، وأغفـل ذكـر المصـادر التـي اسـتقى منهـا الأحكـام التـي أطلقهـا ، وحينمـا أشـار إلـى جهـود الدارسـين والنقّـاد العـرب المحـدثين فـي تطـوّر مسـيرة علـم البيـان ، لـم يـأت علـى نصوصـهم بـذكرٍ ، ولا أحـال علـى مصـادرهم ، ممّـا أضـفى غموضـاً واضحاً في تأصيله للمصطلح .

واكتفـت الباحثـة (شـروق) بالإشـارة إلـى أنّ ((البيـان أسـاس البلاغـة ، إن لـم يكـن البلاغـةَ نفسَـها)) [٤] ، وأنّـه ((المـوروث البلاغـي لـدى العـرب ، والإرثَ البلاغـي هـو قمـة متبقيـات العـرب قيمـة وأهميـة وعطـاء ، فالتوجّـه اليـه بمزيـدٍ مـن العنايـة ، دليـلُ الإقامة على ماضي التراث ، لإفادة الحاضر ، وتهيئة المستقبل)) [٥].

---

[١] الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٤٠ .

[٢] نفسه : ٤٠ . ٤١ .

[٣] نفسه : نفسها .

[٤] الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١ .

[٥] أصول البيان العربي : د . محمد حسين علي الصغير : ٣١ .

وخلصت إلى أنّ البيانَ ((كان وما يزال.. من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية على مر العصور ، بغض النظر عن تفاوت الشعراء في الإبداع الشعري ، والقدرة التصويرية والخيالية أيضاً))[١] .

ويتبيّن أنّ الباحثة (شروق) لم تحدد الملامح اللغوية ، والإصطلاحية لمفهوم مصطلح الصورة ، مكتفيةً بالاشارة إلى أهمية هذا المصطلح في الموروث العربي البلاغي ، بوصفه وسيلةً مهمّةً من وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، وهي إشارةٌ مهمةٌ ، غير أنّ تأصيل المصطلح ضروري ؛ لأنّ ذلك قضية أساسية في منهجية بناء الدراسة الجامعية. واكتفى الباحث (فيصل) بتعريف (الجاحظ) لمفهوم البيان في معرفة الدلالة الإصطلاحية فقط [٢] ، ولم يعلّق بشيءٍ على ذلك . والحق أنّ الاكتفاء بإيراد تعريف واحدٍ ولو كان للجاحظ نفسه – على جلالة قدره – لا يوصل الباحث الجادّ إلى تعريف متكامل .

وبعد النظر في مجمل ما مضى من استعراض لجهود الباحثين في تأصيلهم لمصطلح (البيان) ؛ يتبيّن أنّ جهد الرسائل الجامعية العراقية التي درست الصورة البيانية في الشعر عانى بعض اضطراب في استيعاب الشروط العلمية لتتبع المصطلح ، مما أثّر سلبا في طريقة تناولهم له في الدراسات التي قاموا بها وجعل تلك الدراسات تدور في فلكٍ تعليميٍ رتيبٍ .

ثالثا : مصطلح الصورة البيانية :

خلت دراسات الباحثين : (أمل ، وحكمت ، و زهراء ، وشروق ، و صالح ، وعلاء ، وسوسن ، وجعفر) من جهدٍ واضحٍ في تأصيل مصطلح (الصورة البيانية) مع أن دراساتهم تلك تحمل عنوان (الصورة البيانية) ، غير أن باحثين آخرين هما (ساهرة ، وعباس) حاولا تأصيل هذا المصطلح ، أو الإشارة إليه بأساليب مختلفة .

---

(١) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١– ٢ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن الرومي : ٦–٧ .

أمـا الباحثـة (سـاهرة) فقـد أشـارت إلـى (الصـورة البيانيـة) بقولهـا : ((وموضـوعنا هـو الصـورة بمفهومهـا البلاغـي الـذي يقـف عنـد حـدود التشـبيه ، والمجـاز بأنواعـه ، بمـا فـي ذلـك الاسـتعارة ، والكنايـة)) (١) ، ثـم أضـافت أنّ ((الصـورةَ البيانيـةَ هـي الصـيغة التـي يسـتخدمها الأديـب للتعبيـر عـن أفكـاره ، ومشـاعره ، والوعـاء الـذي يسـتوعب تفاصـيل تجاربـه ، ومشـاهداته اليوميـة ، التـي يسـتعين علـى تجسـيم أبعادهـا ، وإبـراز ملامحهـا بوسـائل البيـان كالتشـبيه ، والمجـاز بأنواعـه ، والتـي تتجلـى قـدرتُها الإيحائيـة ممّـا يفهمـه المتلقـي مـن المعـاني الثانويـة ، أو الاضـافية التـي تتضـمنّها صـيغ المجـاز ، وقـدرتها علـى توليـد المعـاني الجديـدة ، وبمـا تضـفيه علـى الكـلام مـن رونـقٍ ، وجمـالٍ ، ونقـل للفـظ مـن معنـاه الأول الـى معنـاه الثـاني)) (٢) ، وخلصـت إلـى أنّ ((الصـورة البيانيـة هـي التـي ترتكـز فـي بنائهـا فـي رسـم أبعادهـا ، وتجسيـم مشـاهدها ، فضـلاً عـن عوامـل أخـرى تتضـافر فـي بنـائها ؛ منهـا البيـئة التـي تنبـثق عنـها تلـك الأساليـب ، وتـكون مطبـوعة بطابـعها ، ثـمّ الخيـال ، وشخصيـّة الشـاعر، وأحاسيـسه و أفـكاره ، ومشـاعره)) (٣) ، ولكن هل يمكن عدّ ذلك تأصيلاً متكاملا لمصطلح (الصورة البيانية) ؟

ولا يعـدّ هـذا تأصـيل ، بقـدْر مـا هـو تلخـيصٌ عـامٌ يوضّـح أهميـةَ الصـورة البيانيـة ، وبيـان مكانتهـا ، لـم تعتمـد فيـه علـى مصـدرٍ قـديمٍ ، أو حـديثٍ ، وكـان يُنتظـر مـن الباحثـة (سـاهرة) أن تقـوم بدراسـة هـذا المصـطلح ، بوصـف دراسـتها رائـدةً فـي ميـدان الصـورة البيانية ، ولو أنّها فعلت ذلك لكان له أثرٌ طيبٌ في الدراسات اللاحقة لها .

وقـد فعـل الباحـث (عبّـاس) الأمـر نفسـه حينمـا قـال عـن (الصـورة البيانيـة) أنّهـا ((المُحصّـلة الفنيـة لمـا يقـوم بـه الشـاعر مـن دور يتجلـى فـي إفـراغ وسـائط ، أو فنـون البيـان مـن ؛ تشـبيه ، واسـتعارة ، وكنايـة لإداء المعنـى الواحـد بطـرق مختلفـة ، وبصـيغة فنيـة بارعـة ، وموحيـة ، عبـر جهـدٍ مبـدعٍ ، تتـآزر فيـه عناصـر الخلـق الفنـي ، والجمـالي ، بِمـا تضـمه مـن خيـالٍ خصـيبٍ ، وأحاسـيس متوقـدة ، تلتقـي مـع اللفـظ ، وموسـيقاه العذبـة ،

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ٢ .

(٢) نفسه : ٢ – ٣ .

(٣) نفسه : ٣ .

وإيقاعه المؤثر ، والمعنى وما يتركه من وقع كبير في النفوس، فتكون المحصلةُ تبعاً لذلك جهداً رائعاً ، وفناً ممتعاً خلاقاً ، يصل الى المتلقي ، فيجعله مدركاً ، وواعياً لتفاصيل هذه المحصلة الفنية)) [١] ، من دون أن يقف وقفةً دقيقة أمام المصطلح ، واشكالية تعريفه .

أمّا الباحثة (وجدان) فلم تزد على أنّ الصورة البيانية ((التعبيرُ عن المعنى المقصود بطريق التشبيه والمجاز والكناية أو تجسيد المعاني))[٢] ، وهو تكرارٌ لتعريفات البيان عند البلاغيين القدماء .

وقد تحدثت الباحثة (وصال) عن مصطلح (الصورة الفنية والبيانية) بشكل مشترك ، إذ قالت ((إنّنا حين نتحدّث عن الصّورة الفنية ينصرفُ الذهنُ إلى (الصورة البيانية) التي قوامها التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وهذا اللونُ من الصورة ، وهذا اللون من التركيب ، هو الأقدرُ على تحويل التجربة العادية إلى تجربةٍ جماليةٍ ، لها فرادتها ، وتميّزها)) [٣] ، ثم أشارت إلى نضج هذا المصطلح [٤] ؛ لأنّه ((يجمع بين الصورة بظلالها المعاصرة ، ومفهومها الحديث ، وبين البيان ذي الجذور العريقة في تراثنا البلاغي ، و النقدي))[٥] ، وهو كلام صرّحتْ بأخذه من الباحثة (وجدان) [٦]،)، من دون أن تقف عند دلالته (الفنّية) التي لها دلالتها الجمالية الواضحة ، مشيرةً إلى استعمال كثيرٍ من الباحثين المعاصرين لهذا المصطلح ؛ منهم الدكتور (مطلوب) الذي قال : ((والصور البيانية هي التشبيه ، والمجاز ، والكناية))[٧] ، والدكتور (محمد أبو موسى) حينما عددّ ما يندرج تحته ، كما استعمله عدد من الدارسين

---

[١] الصورة البيانية في شعر أيليا ابي ماضي : ٧٤ .

[٢]الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ٢٥ ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبة وكامل المهندس : ١٢٧ .

[٣] الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨ .

[٤] نفسه : ٩ .

[٥] ينظر : نفسه : ٩– ١٠.

[٦] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٤ .

(٧) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٠ ، دراسلت بلاغية ونقدية : د. أحمد مطلوب : دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة : بغداد : ١٤٠٠هـ . – ١٩٨٠ : ٢٥٣ .

المعاصرين بوصفه مقاربةً لآفاق التشكيل التصويري ، عبر تقنيات التشبيه ، والاستعارة ، والكناية[١]. ثم قررت (وصال) أنّ الصور البيانية فرع مهمٌ من الصور الفنية ، بل يمكن عدّها أشْيَعَ أنواع الصور ، وأخصَبَها ، وأقدَرَها على تفجير البُعْدِ الدلالي ، فعبر تقنيات التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، يمكن التعرّف على آفاق التجارب الفنيّة ، ومن خلال أساليب البيان يمكن استكشاف شعرية أغلب النصوص الشعرية)) [٢] .

لقد شابَ عملَ الباحثةِ (وصال) بعضُ إرباكٍ خلال تأصيلها لمصطلح (الصورة البيانية) ، إذ جعلت عنوان الفقرة التي تحدثت فيها عنه (مصطلح الصورة الفنية والبيانية) ، وأكدت هذا الخلطَ بقولها : ((إنّنا حين نتحدّث عن (الصّورة الفنية) ينصرفُ الذهنُ إلى (الصورة البيانية) التي قوامها التشبيه ، والاستعارة ، والكناية))[٣]))[٣] ، وهذا خلط بين المفاهيم ، إذ ((كل ما يدخل ضمن الفن يمكن أن يطلق عليه صورة فنية)) [٤] ، ثمّ أشارت إلى أن كثيراً من الباحثين المعاصرين استعمل مصطلح (الصورة البيانية) ، ولم تُحِل على مصدرٍ يؤكّد قولها ، سوى ما أوردته من نصٍّ للدكتور (أحمد مطلوب) [٥] ، ولم يكن نقلها للنصِّ دقيقا ، فقد ورد هكذا في الأصل ((ولكنّ سيطرةَ فكرةِ الصور البيانية هي التي دفعت عبدَ القاهر إلى التحدّث عن التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز بهذه الصورة المفصّلة)) (٦).

وأشار الباحث (صاحب) إلى أنّ (الصورة البيانية) أصبحت عند الباحثين نمطاً ، أو قسماً من أقسام (الصورة) [٧] ، وهي ((تجمعُ بين الصورةِ بظلالها المعاصرة ومفهومِها الحديث ، وبين البيان ذي الجذور العريقة في تراثنا البلاغي ، والنّقدي)) [٨]

---

[١] ينظر: الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٠ .

[٢] ينظر: نفسه : نفسها .

[٣] نفسه : ٨ .

(٤) الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني: رسالة : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٧م : ٣٤.

[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٠ .

[٦] دراسلت بلاغية ونقدية :د. أحمد مطلوب :٢٥٣ .

[٧] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٥ .

[١] ، ثم أشار إلى تعريف أحد الباحثين لها أنّها : ((تشكيلٌ لغويٌ نابعٌ من المخيّلة المبدعة ، تتفاوت عناصرها بين الحسية والمعنوية ، بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالخبرة والإبتكار ، إذ تتمثل هذه الخبرة والإبتكار بخصائصٍ ثلاث : الحركة والإيحاء والتأثير ، وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الإبداعي قوةً تتجاوز الأطرَ التقليدية لهذا العمل تكسبها قيمتها المعنوية والفنية ، كما إن هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسية للصورة وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما)) [٢] .

واكتفى الباحث (صاحب) بتوضيح وظيفة (الصورة البيانية) ، وبيان أثرها ، من خلال الجمع بين مفهوم الصورة الحديث ، وجذور البيان في التراث البلاغي ، والنقدي ، وتبنيه لأحد تعريفات الصورة البيانية .

ووصف الباحث (فيصل) (الصُّورة البيانيّة) أنّها ((طريقة عرض الأفكار والأحاسيس الوجدانية ، التي تجود بها مخيلة الشاعر ، التي جمعت في إطارها كثيراً من التجارب والتفاعلات المباشرة ، وغير المباشرة ، ومن ثم صياغة هذه المشاهدات بحلة جديدة ، تبرز جمالية النص ، ودلالته من خلال أساليب البيان ؛ كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والمجاز ، على أنّ هذه الصياغة الفنية الجديدة ، لاتغيّر من المعنى الفكري ، بل تعمل على إظفاء الزينة التي تساعد على جعل النص أكثر تقبّلا عند المتلقّي)) [٣] ، ولم يقم بجهدٍ مأمولٍ لتأصيل هذا المصطلح ، والبحث في دلالته.

دلالته.

وهو ما فعلته الباحثة (انتهاء) نفسه حينما قالت عن (الصورة البيانية) أنّها : ((ريشةُ فنان تعبر عن أفكاره ، ومشاعره ، سواء كانت ؛ حسية ، أم متخيلة ، فيصوغ لنا نسيجاً بيانياً من الصور التشبيهية ، والاستعارية ، والكنائية ، تكشف عن براعة

---

[١] نفسه : ٥ .

[٢] الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٥ ، الصورة المجازية في شعر المتنبي : (أطروحة) : جليل رشيد فالح : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٥ : ٢٠٥ .

[٣] الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٤ .

الشاعر، وقدرته التصويرية ، وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي ، وإثارة تخيله في الذهن والواقع ، بألفاظ مؤثرة ، ومعان جديدة))[١] .

وأشارت الباحثة (ميسون) إلى تعريف الدكتور (أحمد مطلوب)[٢] الذي ينصّ على أنّ ((الصورة البيانية ... هي التشبيه ، والمجاز ، والكناية ، وما يتصل بها من فنون ، تضفي على الكلام رونقاً ، وجمالاً ، وتنقل اللّفظ من معناه الأوّل إلى معناه الثّاني)) [٣] . ولم تجد (الباحثة) هذا النصّ في الكتاب المشار إليه .

ونقلت عن أحد الباحثين قوله أنّ الصورة البيانية هي ((الصيغة التي يستخدمها الأديب للتعبير عن أفكاره ومشاعره ، والوعاء الذي يستوعب تفاصيل تجاربه ومشاهداته اليومية ، التي يستعين على تجسيم أبعادها وإبراز ملامحها بوسائل البيان كالتشبيه والمجاز بأنواعه)) [٤] .

وقد أشارت أيضا إلى أنّ (الصورة البيانية) تقترن عند بعض الباحثين بالخيال ؛ لأنّ دراسة الخيال تعني دراسة الصور البيانية المختلفة في النصوص الشعرية [٥] ، مبيّنةً أنّ من الباحثين من يفضّل استعمال مصطلح (الصور البيانية) على (الأساليب البيانية) [٦] ، وأن (الصورة البيانية) تُحَدُّ على أنّها : ((التعبيرُ عن المعنى المقصود لطريق التشبيه والمجاز والكناية أو تجسيد المعاني))[٧] ، لتخلص إلى تبنّي الرأي القائل أنّ ((الصورة البيانية إنّما تشتمل على أنماط البيان العربي ،

---

[١] الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٠ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧ .

[٣] نفسه : نفسها ، دراسات بلاغية : د أحمد مطلوب : ٥٣ .

[٤] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧ ، الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٥ .

[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٨ ، ماهية الصورة الشعرية الجديدة وتداعي الحواس : مجلة الثقافة العربية : ع ١٢ : ١٩٧٩ : ٣١ .

[٦] ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٨ ، الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ٥

[٧] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٨ ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبة ، كامل المهندس : ١٢٧ .

وأنّها يمكن أن تقسّم إلى الصورة التشبيهية ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكنائية)) [1] ، ولم تبيّن من صاحب هذا الرأي .

ومن كل ما ورد في أعلاه يتبين أنّ (ميسون) لم ترجع إلى المصادر القديمة ، مكتفيةً ببعض ما ورد عند المحدثين المعاصرين من أقوالٍ في المراجع ، أو تعريفات للصورة البيانية ، و هو أمرٌ لا يساعد الباحث الجاد على إقامة تصوّرٍ متكامل عن هذا المصطلح ، ويؤثّر سلباً في طريقة دراسته له .

من كلّ هذا يمكن القول أنّ هذا المصطلح قد بقي يدور في أغلب هذه الدراسات في دائرة النقول التقليدية ، وقلّما قام باحثٌ بمناقشة الأقوال المنقولة عن الباحثين الذين حاولوا تعريف الصورة البيانية ، ومن ثمّ فقد ترك ذلك ثغرةً واضحةً في هذه الدراسات ؛ لأن المصطلحَ هو العمادُ الرئيسُ في أيّةِ دراسة ، ولمّا كان ذلك غامضاً نوعاً ما عندهم ، فقد ترك انطباعاً سلبياً لدى كل من نظر بعينٍ فاحصةٍ إلى تلك الدراسات .

---

(١) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٨ .

المبحث الثاني : مصطلحات التفريــعات

المبحث الثاني : مصطلحات التفريعات :

لا يخلو كتاب قديمٌ ، أو حديثٌ ، تم تأليفه في علوم البلاغة عامة ، والبيان خاصّة ، من الوقوف عند المصطلحات المتفرّعة من البيان ، وبيانِ أثرها في تشكيل الصور ، وبما أَنّ عملَ (الباحثة) في هذا المضمار يتلخّص في معرفة طرائق الدرس الجامعي العراقي في تأصيل مصطلحات علم البيان ، وكيفية الإفادة منها ، وتوظيفها لخدمة الصورة البيانية ؛ فإنّها لم تقف عند المصطلح البياني (١) ، وأثره في التصوير ؛ لأنَّها إطالة قد تُخرجُ عملَ (الباحثة) عن مساره المنهجي المعتمد ؛ من أجل الوصول إلى معرفة تلك الطرائق ، وعليه فإنّ البحثَ قد اقتصر في النّقاش على قراءةِ المصطلحاتِ ، والتفريعاتِ المعروفة ، وهي :

أوّلاً : التشبيه :

خلت دراسةُ الباحثة (ساهرة) من أيّ محاولةٍ لتأصيلِ مصطلح (التشبيه) ، مع أنها أفردت في دراستها بابا كاملاً تحت عنوان (التشبيه) ، وعملت (توطئةً) من خمسِ صفحاتٍ عنه [٢] ، وأنّها كانت معنيّةً بأوّلِ رسالةٍ تُكْتبُ عن الصورة البيانية في الجامعات العراقية ، وهو أمرٌ يثير الاستغراب . وكان ينبغي على (ساهرة) أن تعي أن جهدها رائدٌ في هذا الميدان ، وعليها أن تجعله عملاً متكاملاً ، أو مقارباً لذلك ، يحتذيه الآخرون ، غير أن ذلك لم يحصل ، وجاء جهدُها خالياً من أي إشارةٍ إلى مصطلح (التشبيه) ، وجذوره .

ولم يكن ثمة شيء من التأصيل الممنهج لمصطلح (التشبيه) عند الباحث (عباس) مع أنّه عقد عنواناً صغيراً في الفصل الثاني من الرسالة يحمل اسم (دراسة

---

(١) أنجز الدكتور (أحمد مطلوب) تأليف معجم بلاغي مختص ، وقف فيهِ عند كل مصطلح بلاغي ، وما لهُ صلّة بذلكَ المصطلح ؛ من أنواع ، وتعريفات ، بشكل قلّ لهُ النظير ؛ لذا يمكن للقارئ الكريم مراجعة المصطلحات البيانية في ذلكَ المُؤلف ، للوقوف على تعريفاتها ، وأنواعها ، وشروط وضعها ، وبحسب الآتي :

(*) مصلح (التشبيه) ، ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ : ١٦٦ – ٢١٨ .

(*) مصطلح (المجاز) ، ينظر : نفسه : ٣ : ١٩٣ – ٢٢٠ .

(*) مصطلح (الاستعارة) ، ينظر : نفسه : ١ : ١٣٦ – ١٧٤ .

(*) مصطلح (الكناية) ، ينظر : نفسه : ٣ : ١٥٤ – ١٦٥ .

[٢] يتظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨–٢٢ .

مراحل تطوّر التشبيه)[١] ، وكان المتوقع أن يتتبّعَ فيه مراحلَ ظهورِ هذا (المصطلح) على وفق ما تم ذكرُهُ من الشروط العلمية المعروفة ، إلا أنّه اقتصرَ فيه على ذكر بعض التعريفات التي ذكرها الأقدمون مثل : المبرّد (٢٨٥هـ) ، ، وابن المعتز (٢٩٦هـ) وابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) ، و (الرمّاني) ، وابن جنّي (٣٩٣هـ ، و (ابن رشيق القيرواني) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، والسكاكي ، و (ابن الأثير)، وبدر الدين بن مالك ، وشهاب الدين محمود الحلبي (٧٢٥هـ) ويحيى بن حمزة العلوي اليمني (٧٤٩هـ)[٢] ، ردّاً منه على ما ذكره الدكتور (أحمد مطلوب) من ((أن القدماء قد أكثروا من استعمال كلمة (التشبيه) من غير أن يعرّفوه))[٣] ، ليخلص إلى نتيجة مفادها أنّ ((التشبيه – وكما أوردنا من تعريفات البلاغيين القدامى له – هو الإرشاد إلى مشاركة شيءٍ في المعنى ؛ سواء كانت هذه المشاركة حسّية أو عقلية))[٤] ، ولكنّ يا ترى هل إنّ استعراض التعريفات ، من غير ربط بين مدلولاتها ، يوصل الباحث إلى تحديدٍ دقيقٍ للمصطلحِ ؟ لا شك في أن جواب ذلك واضح لا لبس فيه ؛ ومن ثم فإن (عبّاس) لم يتمكن من تأصيل مصطلح (التشبيه) بطريقةٍ صحيحةٍ .

ولم تنجز الباحثة (وجدان) تأصيلاً لمصطلح (التشبيه) ، مكتفيةً بإيراد بعض أقوال المتقدمين ، والمحدثين عن التشبيه ، وأهميته ، ومكانته [٥] .

ولم تَتَبّع الباحثةُ (أمل) شروط تأصيل المصطلح ، الذي يفرض ضرورة متابعة دلالة المصطلح اللغوية في معاجم اللغة ، وكتبها المعتبرة ، والربط بين تلك الدلالات للخروج بنتائج محددة ، فضلاً عن النظر إلى جذوره في القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، والربط بين الدلالات اللغوية ، والإصطلاحية المكتسبة ؛ وقد اكتفت (أمل) بذكر كثيرٍ من التعريفات الإصطلاحية ، مبينةً أهمية (التشبيه) عند القدماء

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٧٦–٨٠ .

[٢] ينظر : نفسه : ٧٦–٨٢ .

[٣] معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها : د. أحمد مطلوب : بغداد : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٩٦٤م : ٢ : ١٦٧ .

[٤] الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٧٩ .

[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٧–٢٨ .

مثـل : (قدامــة بــن جعفــر) ، و(أبــي هــلال العســكري) ، و(ابــن رشــيق القيروانــي) ، و(ابــن ســنان الخفــاجي) ، و(عبــد القــاهر الجرجــاني)، و (الســكّاكي) ، و(ابــن الأثيـر) [١]، مشـيرةً إلـى توافـق الـدكتور (محمـد حسـين علـي الصـغير) مـع (ابـن سـنان الخفــاجي) حــول شــروط التشــبيه [٢] ، لتتبنــى تعريــف (الســكّاكي) ، أنّ ((التشــبيه مسـتدع علـى طـريقين ، مشـبهاً ومشـبهاً بـه ، واشـتراكاً بينهمـا ، مـن وجـهٍ ، وافتراقـاً مـن آخـر ، مثـل أن يشـتركا فـي الحقيقـة ، ويختلفـا فـي الصـفة ، أو بـالعكس)) [٣] ، وهـو مـا تبنتـه فـي دراسـتها حينمـا قالـت : ((وقـد فطـن السـكّاكيُ ، وبحذاقتـهِ ، وحسّـهِ الفنـي مـن الوصـول إلـى تعريـف قريـب مـن تصـوّرنا عـن التشـبيه)) [٤] ، ثـم أتبعـت ذلـك بـذكر آراء بعـض البـاحثين المحـدثين مثـل : الـدكتور (جليـل رشـيد فـالح) ، والـدكتور (عبـد الـرزاق أبـو زايـد) ، والـدكتور (أحمـد خليـل) [٥] ؛ لـتخلص إلـى ((أنّ التشـبيه مـن أهـمّ الصـور البيانيـة ، لمـا فيـه مـن روعـةٍ ، وجمـالٍ ، وهـو يسـتلزم مشـاركةً بـين طـرفين مشـبّه ومشـبّه بـه ، فـي صـفاتٍ مشـتركةٍ ، بـأداة التشـبيه ملفوظـة ، أو ملحوظـة)) [٦] ، وهـو أمـرٌ يسـتدعي مزيـداً مـن النقـاش ، حـول مـا إذا أكـان التشـبيهُ (صـورةً) ، أم هـو وسـيلة ، أو أداة لخلـق الصـورة وإيجادهـا ؟! ثـمّ أوردت (أمـل) رأيـاً للناقـدين (رينيـه وبيـك ، و اوسـتن وارين) ، لا تـرى (الباحثـة) أنّ لـه صـلة مباشـرة بتعريـف (التشـبيه) ، أو بيـان أهميتـه بوصـفه كلاماً عامّاً عن أهمية الأنماط البلاغية في الثقافة الغربية [٧] .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٧٠ .

(٢) ينظر : نفسه : نفسها ، سر الفصاحة : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي : تحقيق : عبد المتعال الصعيدي : مطبعة محمد علي صبيح : القاهرة : ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩ : ٢٣٧ ، الصورة الفنية في المثل القرآني : د. محمد حسين علي الصغير : ١٦٧.

(٣) مفتاح العلوم : السكّاكي : مطبعة مصطفى البابي الحلبي: مصر : ط١ : ١٣٥٦هـ– ١٩٣٧ : ١٥٧ . وفي طبعة دار الكتب العلمية : تحقيق د. عبد الحميد هنداوي : ٤٣٩ .

[٤] الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٧١ .

[٥] ينظر : نفسه : ٦٩ – ٧١ .

[٦] نفسه : ٧٢ .

[٧] ينظر : نفسه : ٧٢ .

ويُلحظ ثمة إرباك واضح عند (أمل) في تتبعها للمصطلح تأريخياً [١] ، وهو يدل على إرباك في تأصيل مصطلح (التشبيه) .

ولم تعقد الباحثةُ (وصال) دراسةً وافيةً لتأصيل مصطلح (التشبيه) سوى ما أوردت من نصوصٍ مقتضبةٍ عنه (لغة واصطلاحا)[٢] ، ولم تتبّع جذورَ المصطلح عند اللّغويين ، والبلاغيّين ، غير أنّها تبنّت تعريفاً محدداً له ، ((أنّ التشبيهَ تركيبٌ لغويٌ ، وأسلوبٌ معينٌ ، يعتمد آلية الإنسان لإيضاح معنى معيّن ، أو توسيعه ، أو تعميقه ، عبر عقد مماثلةٍ بين طرفين بأداةٍ ، أو غير أداةٍ)) [٣] ، وهو تعريفٌ مستمدٌّ مستمدٌّ من الرؤية البلاغيةِ القديمة .

ولم يتحدث الباحث (حكمت) عن مصطلح التشبيه من الناحية اللغوية ، والإصطلاحية ، واكتفى بالتنظير له بشكل عام ، بوصفه ركناً رئيساً من أركان البيان ، مبيّناً أهميته عند القدماء والمحدثين [٤] ، وهو يحيل على أنّ جهده جاء مبتسراً خالياً من التوجيه الصحيح للمصطلح .

أمّا الباحثة (زهراء) فقد أوشكت أن تقترب مما هو مفترض من منهجٍ علميٍ صحيحٍ ، لتتناول المصطلح ، إذ قالت : ((قبل ذلك كلّه أرى أنّه من الأنسب أن أتصفّح الموروثَ البلاغي ، بحثاً عن تحديدٍ لمصطلح (التشبيه) ، وفق ما ذكره علماء البلاغة العربية)) [٥] ، لولا أنّها لم تسر على وفق ما اختطت لنفسها من منهج ، فقد قصرت جهدها من الناحية اللغوية على ما ذكر (ابن منظور) ، ولم تورد أقوالاً أخرى لعلماء كثيرين سبقوه .

وقد أحسنت (زهراء) صنعاً حينما تتبّعت أقوالَ أهل العلم ، والبلاغة ، مثل (أبو هلال العسكري) ، و(ابن رشيق القيرواني) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(

---

[١] ينظر: الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٧٠ – ٧١ .

[٢] الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٤٧–٤٨ .

[٣] نفسه : ٤٧ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٦٠–٦١ .

[٥] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٣ .

السكّاكي) ، و(ابن الأثير) ، و(القزويني) ، لتخلصَ إلى نتيجةٍ مفادها أنّهم جميعاً نظروا إلى التشبيه أنّه ((اشتراك أمرين في صفةٍ معينةٍ واحدةٍ ، أو أكثر ، ولكنّ هذا الاشتراك لا يكونُ تامّاً ، وإلا كانت المطابقة ، وهذا ما يرفضونه ، ويؤكدون ضرورة وجود نسبةٍ بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبّه به) ، وهو ما يطلقون عليه التفاوت ، وهو شرطٌ لابدّ من توافره لتتم العملية التشبيهية)) [١] .

وقد سوّغت الباحثة (شروق) لنفسها تجاهل تأصيل مصطلح (التشبيه) قائلةً : ((ومما تجدر الإشارةُ إليه ، أنّ هدفَ الدراسة – هنا – ليس العرض التأريخي للتشبيه وحدوده ، وأنواعه ، إذ أنه نال من الاهتمام الكبير ما يُغني عن إعادة البحث فيه ثانية)) [٢] ، وهذا ليس تبريراً مقنعاً ، إذ إنّ دراسةً تقوم على بحث الصورةِ البيانيةِ عندَ شاعرٍ ما ، يجب أن ينالَ تأصيلُ المصطلحِ البياني فيها حظّاً وافراً ، لاسيّما مصطلح التشبيه ، بوصفه ركناً مهما في الصورة البيانيّة .

ولم يرجع الباحث (صالح) إلى المعاجم العربية القديمة ، أو الحديثة ، مكتفياً برأي (إفلاطون) حول المحاكاة ، ذاكراً بعض التعريفات عند القدماء والمحدثين ، مثل : (الجرجاني) ، و (القزويني) ، و(القرطاجني) ، و(الهاشمي) ، و(كامل حسن البصير) ، و(رجاء عيد) [٣] ، ولم يستقر على تعريفٍ محددٍ للتشبيه ، متبنياً رأي الدكتور (غازي يموت)[٤] أن التعريفات القديمة والحديثة متشابهة ، وإن بدت أنّها مختلفة [٥] ، وكان (صالح) مضطرباً في إيرادهِ لأقوال أهل العلم على وفق التسلسل التأريخيً ، إذ ذكر(القزويني :٨٦٤هـ) أوّلاً ، ثم عاد لذكر (القرطاجني : ٦٨٤هـ) ، ومعلوم أنّ الثاني أسبقُ من الأوّل ، لاسيما أنّ الأخير موضوع دراسته [٦] .

---

[١] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٥ .

[٢] الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٣ .

[٣] الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٤٣ .

[٤] ينظر : علم أساليب علم البيان : د . غازي يموت : ٣١١ .

[٥] ينظر الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٤٤ .

[٦] ينظر : نفسه : ٤٣ .

ولم يتتبّع الباحث (صاحب) المصطلح عبر الوصول إلى جذوره ، والربط بين خيوطه ، للوصول إلى إدراك متكامل لمفهومه ، وحدوده ، وقصارى ما فعل أنّه ذكر أنَّ للتشبيه تعريفات كثيرة [١] ، لاتخرج عن كونها ((عَلاقة مقارنة تجمع بين طرفين ، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة ، أوحالة ، أو مجموعة من الصفات والأحوال ، هذه العلاقة قد تستند إلى عَلاقة مشابهة ، أو حسّية ، وقد تستندُ إلى مشابهة في الحكم ، أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المتقاربين ، من دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية ، أو في كثير من الصفات المحسوسة)) [٢] . وكلّ ذلك يؤكّد إشكالاً في تأصيل المصطلح عند الباحث (صاحب) .

واكتفى الباحث (فيصل) بإيراد قولٍ واحدٍ عن (التشبيه) في كلِّ باب[٣]، معلّلاً ذلك أنّه لا يبغي ((الإسراف في شرح التشبيه عبر مراحله المتنوّعة ، فقد نال حظّه من الشّرح)) [٤] . وهكذا فعل الباحث (علاء) فقد أورد قولاً لـ(عبد القاهر الجرجاني) ، فضلاً عن نصوصٍ مقتبسةٍ أخرى من أقوال (القدماء والمحدثين) ، يرشد معظمها إلى بيانِ أهميةِ التشبيه ، ومكانته عند النقاد العرب [٥] .

ولم تتناول الباحثة (سوسن) مصطلح التشبيه بالتأصيل ، مكتفيةً بإيراد نصوصٍ مقتبسةٍ عن أهمية التشبيه ، وعلو مكانته [٦]. أمّا الباحثة (انتهاء) فقد تحدثت عن الأصل اللغوي للتشبيه ، وتعريف اصطلاحي واحدٍ له ؛ متبنيةً تعريف (القزويني) ،

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٨.

[٢] نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٠٨ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٥٧-٥٨.

[٤] نفسه : ٥٧ .

[٥] ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٦٨-٧٠ .

[٦] ينظر : الصورة البيانية في شعر السرّيّ الرّفاء : ٢٠ .

بوصفه أوضحَ التعريفات وأكثرها اختصاراً [١] ، فيما لم يجر الباحث (جعفر) تأصيلاً لمصطلح التشبيه البتة [٢] .

وأوردت الباحثة (ميسون) ثلاثة نصوصٍ عن أهمية التشبيه ، ومكانته عند البلاغيين ، متجاهلة تأصيل المصطلح ، وتتبع جذوره [٣] .

ومما سبق يتبيّن أنّ جهودَ الباحثين في التعريفِ بمصطلحِ التشبيه ، أو نقل التعريفاتِ المهمّة التي وقفت عنده ، والإشارة إلى أهمّيّتهِ ، قد اختلفتْ فيما بينها ، تبعاً لاختلاف رؤاهم المنهجيّة ، وخطط بحوثهم ، وكان ينبغي الوقوف عند المصطلح ، وتأويل دلالاته ، تبعاً للعصر الذي ينتمي إليه الشّاعرُ الّذي عني بالتشبيه ، فثمّةَ صلةٌ واضحةٌ بين دلالة التشبيهِ ، والعصر الذي نمّطت فيه تشبيهات الشعراء .

ثانيا : المجاز :

لم تكن عناية الرسائل الجامعية العراقية التي درست الصورة البيانية في الشعر بمصطلح (المجاز) كبيرةً ؛ فلم تقم بذلك – على اختلاف واضح في مستوى تلك العناية – سوى بضعة دراسات تناولت موضوع المجاز هي للباحثين الآتية أسماؤهم (ساهرة ، وزهراء ، وسوسن ، و حكمت) .

ومما لاشكّ فيه أنّ ذلك يؤثّر سلبا على تلك الدراسات ، إذ ((لا يمكن لشعر شاعرٍ أن يخلو من المجاز ؛ لأنّ الشعراءَ يعتمدون على المجاز في رسم صورهم التي توضّح أبسط الحالات التي يمرون بها والتي ربما ليس لأي من الصور البيانية الأخرى قدرة على التعبير عنها بنفس المقدار من التأثير الذي توصله الصورة المجازية إلى المتلقّي)) [٤] .

---

[١] ينظر: الصُّورَةُ البَيانِيَّة في شِعْر الرّاعي النّميري : ٧١ .

(٢) ينظر: الصورة البيانية عند الجواهري : جعفر فرحان عذيب . (لم تشر الباحثة إلى صفحة محددة لخلو الرسالة كلها من التأصيل) . الباحثة .

(٣) ينظر : الصورة البيانية عند البحتري : ٩ .

(٤) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٤ .

أشارت الباحثة (ساهرة) بإيجازٍ إلى أهمية المجاز، من دون الإشارة إلى أثره بوصفه مصطلحاً بيانياً مهماً في تكوين الصورة المجازية ولم تقم إجراء تأصيل لهذا المصطلح البياني (١) ، ولاشك في أن عدم إجراء تأصيل لهذع المصطلح له أثر سلبي على الدراسة ؛ لأن معرفة حدود المصطلح ، وشروط وضعه مهمة ، لا سيّما مصطلح المجاز الذي يحيل على إشكاليات كثيرة . ولم تكن طريقة الباحثة (زهراء) مغايرة لمن سبقها ، غير أنّها تحدثّت عن المجاز بنوعيه (العقلي واللغوي) ، و أوردت كلام (ابن منظور) عن المجاز لغةً (٢) ، ثم تناولت المجاز (اصطلاحاً) ، وذكرت تعريفات (ابن رشيق القيرواني) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(ابن الأثير) ؛ لتخرج بنتيجةٍ مفادها ؛ أنّ ((البلاغيين القدامى يشتركون في تحديد مصطلح المجاز فهم يقرّون بأنّه استعمال الكلمة في غير موضعها الذي وضعت له)) (٣) ، ثم عرّجت على أقوال المُحْدثين ، واختارت منهم الدكتور (أحمد مطلوب) ، والدكتور (مهدي صالح السامرائي) . ومع أنّ جهدها يعد محاولة جيدة في سلوك طريق التأصيل ، لكنها تبقى مبتورة ، مبتسرة ، إذ لم تستكمل الشروط العلمية لتتبع ، (المصطلح) ومعالجته .

وقد سوّغت الباحثة (سوسن) لنفسها – ما هو غير سائغ – من عدم تتبّع مصطلح المجاز بنوعيه (المرسل و العقلي) ، أو التأصيل له ، بقولها : ((عرّفَ المجازَ المرسل الكثيرُ من علمائِنا القدماء ، واستقصوا أطرافَه ، وأصلَه اللغوي وليس من مهمات بحثنا التعريف به ، فقد قامت الكثير من الدراسات بهذه المهمة)) (٤)، وأحالت في الهامش الأول من الصفحة نفسها على أسماء كثيرٍ من النقاد القدماء مثل (الفرّاء) ، و (أبو عبيدة معمر بن المثنى) ، و (الجاحظ) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(السكّاكي) ، و(القزويني) (٥) .

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨٠ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٢ .

(٣) نفسه : ٦٣ .

(٤) الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : ٧٧ .

(٥) ينظر : نفسه : ٧٧-٧٨ .

ثـمّ تحـدثت (سوسـن) عـن أهميـة (المجـاز) عنـد (المُحْـدثين) مـن خـلال اقتباسـاتٍ لنصـوصٍ حديثـة لبـاحثين عـدة ، مـنهم (هربـرت ريـد : Herbert Read) ، و(كولـدرج : Colerdge) ، و (أحمـد الشـايب) ، و (جـابر عصـفور) [١] ، فقـد تناولـت – بحسـب قولهـا– المجـاز ((بعيـداً عـن تلـك التفريعـات التـي أفضـت بالبلاغـة عامّة ، والمجاز خاصةً إلى تفريغها من الكثير من الرونق والجاذبية)) [٢] .

وهـو قـولٌ يحتـاج إلـى إعـادة نظـر ، فـ (التفريـعُ) لا يُسْـهم فـي إفـراغ البلاغـة مـن الرونق ، والجاذبيّة ، إنما (الجودة ، والرداءة) هما المعيار العلمي الرصين .

واكتفـى الباحـث (حكمـت) بـإيراد كـلام (أبـي بكـر الـرازي : بعـد عـام ٦٦٦هـ) عـن دلالـة المصـطلح اللغويـة ، و أورد تعريفـات (ابـن جنـي : ٣٩٢هـ) ، و(عبـد القـاهر الجرجاني) و (أحمد الهاشمي) ، من غير أن يتبنّ تعريفاً محدداً منها [٣] .

وقـد تطـرّق فـي حديثـه إلـى أقـوال بعـض النقّـاد المُحْـدثين أيضـاً ؛ مـنهم : الـدكتور (محمـد غنيمـي هـلال) ، و (هاشـم صـالح) ، و الـدكتور (عبـد السـتّار عبـد الله) ، والـدكتور (أحمـد مطلـوب) ، والـدكتور (إحسـان عبّـاس) ، و (روز غريـب) ، و (ساسـين عسّـاف) ، والـدكتور (محمـد الصـادق عفيفـي) ، والـدكتور (عبـد الإلـه الصـائغ) ، ومـن النقّـاد الغـربيين : (كـولردج :Colerdge) و (هربـرت ريـد : Read Herbert) ، و (سي . لويس) و (روبرت فروست) ، و(نورمان فريدمان) [٤] .

وبـذلك يتبـيّن أنّ الرسـائلَ الجامعيـة العراقيـة التـي درسـت الصـورة البيانيـة فـي الشـعر ، لـم تركّـز كثيـراً علـى تأصـيل مصـطلح (المجـاز) ، وهـو أمـرُ يبعـث علـى التعجّـب ، ويـدعو إلـى تسـاؤل مفـاده : هـل النصـوص التـي درسـها أولئـك البـاحثون خلـت مـن الصـور المجازيـة ؟ ولاشـكّ فـي أنّ (الباحثـة) ليسـت معنيـة هنـا بدراسـة تلـك النصـوص ، للإجابـة علـى هـذا السـؤال ؛ إنمـا يمكنهـا القـول إنّ ثمـة قصـورٍ واضـحٍ قـد حـدث عنـد الكثيـر مـن

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : ٧٧–٧٨ .

(٢) نفسه : ٧٧ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٤١ .

(٤) ينظر : نفسه : ٤٢– ٤٦ .

هـؤلاء البـاحثين ، حينمـا لـم يقومـوا بتأصـيل مصـطلح (المجـاز) ، علـى الـرغم مـن أنّـه ركنٌ أصيلٌ في التفريعات البيانية .

ثالثاً : الاستعارة :

أشـارت الباحثـة (سـاهرة) إلـى أنّ ((الاسـتعارة فـي فكـر الشـاعر العربـي آنـذاك تمثّـل خطـوة متطـورة عـن التشـبيه)) [١] ، وأنّ (عبـد القـاهر الجرجـاني) كـان مـن أبـرز مـن نبّــه علــى أنّ ((التشــبيه كالأصــل فــي الاســتعارة ، وهــي شــبيه بــالفرع لــه ، أو صــورة مقتضـبة مـن صـوره)) [٢] ، وقولـه : ((الاسـتعارة كمـا علمـت تعتمـد التشـبيه أبـداً))[٣] ، ولكـنّ ذلـك لا يعـد أمـراً كافيـا لتأصـيل مصـطلح (الاسـتعارة) بقـدر مـا هـو توضـيح لبيـان صلة الاستعارة بالتشبيه ليس إلا ، وذلك يؤكد نقصاً واضحاً في جهدها .

وقـد اسـتهلّ الباحـث (عبـاس) كلامَـه عـن (الاسـتعارة) ببيـان أهميتهـا ، إذ (تـؤدّي دوراً فـاعلاً ، وحيويّـاً فـي عمليـة التصـوير البيـاني ؛ مـن خـلال توضـيح التجربـة ، وتبسـيط الفكـرة ، وإبرازهمـا بشـكلٍ فنّـيٍ مـؤثر ، لـه قيمتـه التصـويرية ، والتعبيريـة علـى الـنصّ الشـعري)) [٤] مؤيـداً أنّهـا ((فـنٌّ قـوليٌ قـد يجمـع بـين المتخـالفين ، ويوفّـق بـين الأضـداد ، ويكشـف عـن إيحائيـة جديـدة ، لا يحـس بهـا السـامع فـي الاسـتعمال الحقيقـي)) [٥] ، ثـم عـاد للقـول ((أنّنـا سـنحاول التعـرف عليهـا مـن خـلال دراسـة تطـوّر مفهومهـا فـي التـراث البلاغـي العربـي ، والنقـد العربـي الحـديث)) [٦] . وإذا كـان الباحـث (عبّـاس) قـد قـد تتبّــع تعريفــات (النقّــاد القــدماء) للاســتعارة عنــد (ابــن المعتــز) ، و(القاضــي الجرجــاني) ، و (الآمــدي) ، و(الرمّــاني) ، و (أبــو هــلال العســكري) ، و(عبــد القــاهر الجرجــاني) ، و(السـكّاكي) ، و (ابـن الزملكـاني : ٦٥١هـ) ، فـإنّ ذلـك يعـد إجتـزاءً مبتسـراً ، وتجـوّزاً واضـحاً علـى الشـروط العلميـة المفترضـة لتتبّـع المصـطلح ، فـإيرادُ

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٩٦ .

(٢) أسرار البلاغة : ٢٠ .

(٣) نفسه : ٣٧ .

(٤) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٤٦ .

(٥) نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في المثل القرآني : د محمد حسين علي الصغير : ١٩٢ .

(٦) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٤٨.

الـدلالات اللغويـة للمصـطلح فـي معجمـات اللغـة جـزءٌ مهـمٌ مـن التـراث النقـدي العربـي ، وهـو مـا لـم يفعلـه الباحـث إذ لـم يتطـرق لهـذا مـن قريـبٍ ، أو بعيـد ، كمـا أنّـه لـم يسـتقر علـى تعريـف محـدد للاسـتعارة مـن بـين الأقـوال التـي أوردهـا ، سـوى مـا أشـار بـه مـن مـدح لـ (أبـي هـلال العسـكري) حينمـا قـال : ((فالعسـكري فـي تعريفـه هـذا يكـونُ قـد أوضـح ، وكشـف الأغـراض التـي مـن أجلهـا تـمّ نقـل العبـارة ، ممـا يـدلّ علـى علمـهِ الغزيـر ، وثقافتـه العميقـة التـي أفـاد فيهـا مـن جهـود العلمـاء السـابقين)) [١] ، وهـي إشـارةٌ لا تـدلّ علـى تبنّـي الباحـث لهـذا التعريـف .والأمـر الآخـر الـذي فـات الباحـث (عبّـاس) أنّـه لـم يعـرّج علـى أي تعريـفٍ لمصـطلح (الاسـتعارة) فـي مصـادر (النقـد العربـي الحـديث) كمـا وعـد فـي نـص كلامه في أعلاه[٢].

وكـلّ ماسـبق يحيـل علـى القـول أنّ طريقـة الباحـث (عبّـاس) فـي تتبـع مصـطلح (الاسـتعارة) وتأصـيلها كانـت مضـطربة ، ولـم يـتمكن مـن إنجـاز مـا وعـد بـه مـن أنّـه سـيحاول التعـرف علـي مصـطلح الاسـتعارة ، مـن خـلال دراسـةِ تطـوّرِ مفهومِهـا فـي التـراث البلاغي العربي ، والنقد العربي الحديث [٣].

وجـاء حـديث الباحثـة (وجـدان) عـن مصـطلح (الاسـتعارة) مختصـراً ، ولـم يسـتغرق منهـا سـوى بضـعة سـطور ؛ مسـوّغة ذلـك ، أنّـه ((لا تجـد الدراسـة ضـرورة فـي تقصّـي مصـطلح الاسـتعارة ، وإيـراد تعريفاتـه منـذ المحـاولات الأولـى علـى يـد الجـاحظ ، وابـن قتيبـة ، وحتّـى اسـتقرارها علـى يـد عبـد القـاهر الجرجـاني ، والسـكّاكي ، والقزوينـي ، والعلـوي)) [٤] . وقـد أحالـت فـي الهـامش علـى مصـادر حديثـةٍ درسـت مصـطلح الاسـتعارة الاسـتعارة ؛ منهـا : (التصـوير البيـاني) ، و(فلسـفة البلاغـة) ، و (فنـون بلاغيـة) ، و رسـالة (الاسـتعارة فـي القـرآن الكـريم) [٥] ، متبنيـةً تعريـف (السـكّاكي : ٦٢٦هـ) الـذي ينـصّ علـى أنّ الاسـتعارة ((أن تـذكر أحـد طرفـي التشـبيه ، وتريـد بـه الطـرف الآخـر

---

(١) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٤٨.

[٢] ينظر : نفسه : نفسها .

[٣] ينظر : نفسه : نفسها .

[٤] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٣ .

[٥] ينظر : نفسه : نفسها .

مـدّعياً دخـول المشـبّه فـي جـنس المشـبّه بـه ، دالّاً علـى ذلـك بإثباتـك للمشـبّه مـا يخـصّ المشـبه بـه)) [١] ، واصـفةً إيّـاه نقـلاً عـن الـدكتور (مطلـوب)) ((أنّـه أدقّ التعريفـات تحديـداً ، وأحسـنها ضـبطاً لأنّـه حصـر الاسـتعارتين التصـريحية والمكنيـة فـي تعريفـه)) [٢] .

وهـذا المسـوّغُ لا يشـكل عـذراً مقبـولاً ، فالدراسـة الجامعيـة تتطلّـب دراسـة المصـطلح ، وتتبّـع جـذوره ؛ لأن عنـوانَ الدراسـةِ التـي تقـوم بهـا (وجـدان) يتطلـب ذلـك ، ويسـتلزمه ، إذ لا يمكـن الخـروج بنتـائج علميـة واضـحة المعـالم ، محـددة الـدلالات ، مـالم يـتم دراسـة المصـطلح الـذي ينتـوي أيمـا باحـث ، دراسـة آثـاره فـي نـصٍّ مـا ، وإحالـة الباحثـة علـى تعريفـات النقـاد القـدماء – مـع أنّهـا قـد تبنـت واحـداً منهـا – لا يكفـي ولا يفـي بمتطلبـات الدراسـة ، كمـا أن (وجـدان) لـم تعـرّج علـى ذكـرِ أقـوالِ النقّـادِ المُحْـدَثين ، لتـرى كيـف استقرّت دلالةُ المصطلح في العصر الحديث ، لاسيّما أنّها تدرس نصّا أدبياً حديثاً .

وحاولـت الباحثـة (أمـل) أن تترسّـم الخطـى لغـرض تأصـيل مصـطلح التشـبيه ، غيـر أنّهـا لـم تواصـل السـير فـي المضـمار ؛ فقـد اقتبسـت نصوصـاً متعـددةً مـن معجمـاتِ اللغـة ، وكُتُبِهـا ، تسترشـدُ بهـا لفهـم الدلالـة اللغويـة لمصـطلح (الاسـتعارة) ، لكنهـا لـم تحـاول الـربط بـين تلـك الـدلالات والخلـوص إلـى معنـى محـدد [٣] . وحينمـا اتّجهـت الـى الجانـب الاصـطلاحي للاسـتعارة أشـارَت إلـى إخفـاق البلاغيـين فـي إيجـاد تعريـفٍ لهـا متفـقٍ عليـه ، مشـيرة إلـى بعـض مـن تكلّـم عليهـا مـن النقّـاد القـدماء ؛ مثـل (الجـاحظ) ، و(الرمـاني) و (أبـو هـلال العسـكري) ، و (السـكّاكي) ، متبنيـةً تعريـف الأخيـر ، مسـوّغة ذلـك ، أنّـه ((التعريـف الأقـرب إلـى المنطـق الفنّـي)) [٤] . وقـد أوردت تعريفـات متعـددة للاسـتعارة عنـد المحـدثين ، منهـا لـ (جـابر عصـفور) ، و نقـاد آخـرين[٥] ، خلصـت منهـا إلـى أنّ ((الاسـتعارةَ احتلّـت مكانـةً مرموقـةً ، لمـا لهـا مـن أهميـة فـي الشـعر

---

[١] مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكّاكي : تحقيق أكرم عثمان : ٥٩٩ .

[٢] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٣ ، فنون بلاغية : د . أحمد مطلوب : ١٢٦ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٤ .

[٤] نفسه : ٨٦ .

[٥] ينظر : نفسه : ٨٧ .

، والقرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، وأساليب البلغاء)) [١] ، وهو كلام عن أهمية الاستعارة ، وبيان مكانتها ، ولا صلة له بتأصيل مصطلحها ، ليبقى السؤالُ ملحّاً ؛ هل يصحّ أنَّ تخلو دراسة بيانية من تأصيل واضح لمصطلحاتها الرئيسة ؟

أما الباحثة (وصال) فلم يتطابق جهدها مع المنهجية العلمية لدراسة المصطلح ، إذ عادت إلى كتبٍ ، ومعاجمٍ غير متخصصة بالمصطلح ، لتأصيل الدلالة اللغوية لمصطلح الاستعارة ، وهي طريقة تخالف الشروط العلمية لدراسة أي مصطلح ؛ بالرجوع أولاً إلى معاجم اللغة وكتبها [٢] ، وقد ذكرت تعريفات متعددة تتعلق بالاصطلاح لنقاد قدماء معروفين مثل (عبد القاهر الجرجاني) و (السكّاكي) و (ابن الأثير) ، ثم عرجت على بعض تعريفات المحدثين للاستعارة [٣] .

ويلاحظ على الباحثة (وصال) أنها لم تقم بتتبع جذور المصطلح ، والربط بين دلالاته اللغوية والاصطلاحية ، وموازنة ذلك بما آلت إليه تلك الدلالات عند النقاد المحدثين والخروج بتعريف واضح لها ، كما أنها لم تعطِ تعريفا واضحاً للاستعارة أو تتبنى تعريفاً محدداً لها من بين تلك التعريفات التي أوردت .

واعتمدت الباحثة (زهراء) على (ابن منظور) ، وهو عمل منهجي صحيح ، لكنها لم تتعداه إلى غيره ، ما أفقد محاولتها النضج ، لاسيما أنّها ذكرت في الجانب الاصطلاحي تعريفات عدة ؛ منها لـ (أبي هلال العسكري) و(عبد القاهر الجرجاني) ، و (ابن الأثير) ، و(السكّاكي) ، و(الخطيب القزويني) ، ومن المُحدثين الدكتور (أحمد مطلوب) ، والسيد (أحمد الهاشمي) [٤] .

وقد خلصت (زهراء) إلى ((أنّ الاستعارة ظلّ تحديدها عبر الزمن يماثل تحديدَ المجازِ المرسل مع اختلافٍ في نوع العلاقة ؛ لأن الاستعارة علاقتها واحدة محددة ، وهي علاقة المشابهة ، ولكن ينظر للاستعارة على أنّها أبلغ من غيرها من

---

[١] الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٨ .

[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨٧ .

[٣] ينظر : نفسه : ٨٦ .

[٤] ينظر : نفسه : ٨٧.

أساليب البيان . وكذلك أبلغ من أقسام المجاز الأخرى)) [١] ، مستشهدةً بكلام الدكتور (محمد سيد شيخون) الذي قال : ((إنّ الاستعارةَ من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها ، وإن بلاغتها ترجع إلى حسن تصويرها ، وانتقاء ألفاظها وإيجازها)) [٢] ، غير أنّها عَدَّتْ هذا الكلامَ (مبالغةً) معللةً ذلك بقولها : ((أنّ لكل الأساليب البيانية أثراً معيّناً في النفس البشرية ، ولكلّ أسلوبٍ خصوصيةٌ معينةٌ ، وتبلغُ الصورةُ أيّاً كان نوعُها درجةَ الجودةِ بحسب مقدرةِ الشّاعرِ على التصرّف فيها ، وتوظيفِها التوظيف المناسب الذي يبلغ به الغرض الذي وجد من أجله)) [٣] ، وهو إنكار ليس في محله ؛ لأن كلام الدكتور (شيخون) لا يخرج عن كونه إثراء لقيمة الاستعارة ، وارتفاع مكانتها ، وعلوّ كعبها بين أركان البيان الباقية ، وهو لا يتناقض مع قولها : ((ولكن ينظر للاستعارة على أنّها أبلغ من غيرها من أساليب البيان ، وكذلك أبلغ من أقسام المجاز الأخرى))[٤] ، وكلّ ذلك يشير إلى أن (زهراء) لم تنتبه للشروط العلمية التي يجب مراعاتها في تأصيل المصطلح .

وأشارت الباحثة (شروق) إلى أنّ الاستعارة لم تَعُدْ ((عَلاقةً قائمةً على المقارنة الشكلية بين طرفيها ، بقدر ماهي مرتبطة بأوشاجٍ عميقةٍ في الشّعور الداخلي للإنسان))[٥] ، عادّةً التشبيهَ أصلاً لها ، بل ((أبعد في التطور من التشبيه ، بل إنّها مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدّم الحضاري ، والنضج في العقل البشري)) [٦] ، لتخلص إلى نتيجة مفادها أنّ تطورَ العقلِ البشري كان سبباً في ميل كثيرٍ من الشعراء المحدثين إلى الاستعارة [٧] .

---

[١] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٧ .

[٢] الاستعارة نشأتها وتطورها ، أثرها في الأساليب العربية : د. محمد سيد شيخون : ط٤ : القاهرة : ١٩٨٤م : ١٠٩ .

[٣] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٨ .

[٤] نفسه : ٨٨ : ٨٧ .

[٥] الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٣ .

[٦] نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٧٦ .

[٧] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٣.

والواقع أنّ قصْرَ ربط التطور البشري بالعناية المميّزة بالاستعارة أمرٌ غير مسلّم به ؛ لأنّ العقل البشري قد تأثر بالفنون البيانية جميعاً ، لا الاستعارة وحدها.

وقد اكتفى الباحث (صالح) بتعريفٍ واحدٍ لـ (عبد القاهر الجرجاني) ، ونصٍ واحدٍ لـ (أسامة بن منقذ : ٥٨٤هـ) ، يؤكّد أنّ ((الاستعارةَ أبلغُ من الحقيقة)) [١] ، وليس ذا بتعريف لها ، إنّما هو كلام على أهمية الاستعارة ، ومكانتها ، وأورد (صالح) نصّاً واحداً للمحدثين يعود للدكتور (بدوي طبانة) قال فيه : ((وهذا بدوي طبانة يسير مع رهطه)) [٢] ، فلست أدري أي رهط عنى (صالح) ، فلا هو سار على وفق ما ادعى في بداية كلامه ؛ من أنّه سيورد بعضاً من تعريفات النقاد ، ولا يريد التوغّل فيها [٣] ، إذ أورد نصّا يتيماً من أقوال النقّاد القدماء ، ولا هو بالذي أتى بتعريفات متعددة للمُحْدثين ، ليكون لكلامه مُسوِّغا ، أوْ وجهاً مقبولاً ، وذلك يعني أن جهده كان محدودا في محاولته تأصيل مصطلح (الاستعارة) .

وقد أورد الباحث (صاحب) تعريفاً اصطلاحياً لـ (السكّاكي) ، مشفوعاً بثناء الدكتور (مطلوب) عليه ، بوصفه ((أدقّ التعريفات تحديداً ، وأحسنها ضبطاً ، لأنّه حصر الاستعارتين التصريحية والمكنية)) [٤] ، وحينما عمد الباحث (صاحب) إلى محاولة تأصيل (المصطلح) عند (البلاغيين القدماء والمحدثين) اكتفى بالقول أنّهم ((يعدّون التشبيه أصلاً لها)) [٥] . وهذه طريقة لا تتطابق والمنهج العلمي الرصين في التأصيل ، فهي تشي باختلاط مفهوم التأصيل عند الباحث (صاحب) ؛ لأن التأصيل يتطلب رحلة متكاملة مع المصطلح ، بدءاً من أصل دلالته اللغوية الأولى ، حتّى آخر مرحلة دلالية استقرّ عليها المصطلح ، وهذا مالم يفعله (صاحب) . أما

---

[١] البديع في نقد الشعر : أسامة بن منقذ : تحقيق : أحمد بدوي : وحامد عبد الحميد : مراجعة ابراهيم مصطفى : مطبعة مصطفى البابي وأولاده : مصر : د . ت : ٤١.

[٢] الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجنّي : ٧٥ .

[٣] ينظر : نفسه : ٧٥ .

[٤] فنون بلاغية : د . أحمد مطلوب : ١٢٦ .

[٥] الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٨٧

الباحث (علاء) فقد اكتفى بإيراد تعريفات متعددة لبعض النقاد القدماء والمحدثين ، مبنّياً تعريف (السكّاكي) [١] ، من غير إجراء أي تأصيل للمصطلح .

وتناول الباحث (فيصل) مصطلح (الاستعارة) بالدراسة ، مشيراً إلى ما أورده (ابن منظور) من دلالةٍ لغويةٍ له ، ثم أورد تعريفات عدّة لبعض النقاد القدماء مثل (الجاحظ) و (أبو هلال العسكري) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، و (السكّاكي) ، فيما أورد من أقوال المحدثين بضعة تعريفات [٢] ، ذاكراً أنهم : ((تناولوها بأسلوب مغايرٍ ، وروحٍ جديدةٍ ، ليس كما كان أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر)) [٣] . وهو أمر يدعو للتساؤل ، فهل ثمة تعريف مغاير للاستعارة عند المحدثين ، وإن كان كذلك فلمَ لمْ يأتِ به ، ليكون سَنداً ، وشاهداً ؟ إذ لا يختلف البلاغيون المحدثون عن القدماء في تحديد مصطلح الاستعارة ، أنّها ((ليست علاقة قائمة على المقارنة الشكلية بين طرفيها بقدر ماهي مرتبطة بالشعور الداخلي للإنسان)) (٤) ، لا سيما وهو يقول في كلام قريب لاحقٍ له أنّ ((الحديثَ عن أصل الاستعارةِ يوحي بأنّ هناك شبه اتفاقٍ مطلقٍ بين القدماء والمحدثين من البلاغيين ، على أنّ التشبيهَ أصل لها))[٥] ، و كلّ ذلك يؤشّر اضطراباً عند الباحث في محاولة تأصيله لمصطلح الصورة .

وقد ذكرت الباحثة (انتهاء) في معرض كلامها عن الصورة الاستعارية تعريفات عدّة للنقاد القدماء مثل : (الجاحظ) ، (أبو هلال العسكري) ، و(القاضي الجرجاني) ، لتخلص إلى أنّ ((الاستعارة ذاتُ تأثيرٍ ، و إثارةٍ حين تتفاعلُ أطرافها في نسيج الشّعر ببراعةٍ واصفها ، فتظهر صورتها حين يتلقّاها المتلقّي ، لما لها من

---

[١] ينظر : مفتاح العلوم : السكاكي : تحقيق : د. هنداوي : ٤٧٧ ، الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٠ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٢ .

[٣] نفسه : ٧٣ .

[٤] الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : د . حفني محمد شرف : ٣٦٨ .

[٥] أسرار البلاغة : تحقيق : رشيد رضا : ٣٢٥ ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين ابن الأثير : تحقيق د .أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة : منشورات دار الرفاعي : الرياض : ط٢ : ١٩٨٣: ٧١ ، الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٣ .

القدرة على التصوير ؛ لأنّ الاستعارةَ تفعل في نفس المتلقّي ما لا تفعل الحقيقة ، فضلاً عن كونها عَلاقة لغوية تكون صوراً ، تقوم على انتقالات الألفاظ المختلفة بين الدلالات الثّابتة للكلمات المختلفة ، ومن هنا تقوم حيويّة الاستعارة)) [١] .

وقد خرجت (انتهاء) بنتيجة مفادها وحدة التعريف عند النقاد القدماء والمحدثين [٢] ، من غير أن تأت بتعريفات للمحدثين ، سوى ما أوردته من قول للدكتور (حفني محمد شرف) ، الذي يرى أن الاستعارة ((ليست علاقة قائمة على المقارنة الشكلية بين طرفيها بقدر ماهي مرتبطة بالشعور الداخلي للإنسان)) [٣] ، ثم عادت (انتهاء) لتبني تعريف (عبد القاهر الجرجاني) ، الذي حدّ الاستعارة أنّها ((فن من فنون البيان ، أَصْلُها تشبيهٌ حُذفَ أحدُ طَرَفيهِ ...)) [٤] ، وهو اضطرابٌ واضحٌ واضحٌ في التأصيل ، إذ كان ينبغي على (انتهاء) تتبّع جذور المصطلح اللغوية ، والربط بين دلالاته ، ومقارنة ذلك بالتعريفات الاصطلاحية ، التي وضعها النقاد القدماء ، والمحدثين ، وعدم الخلط بينها ، ومن ثم الخروج بنتائج غير واضحة ، لا تعطي تصوراً متكاملاً عن المصطلح .

وأشارت الباحثة (ميسون) إلى عدم ظهور ضرورة لتقصّي مصطلح (الاستعارة) ، من غير تبرير منطقي ، ولا إحالة على مصادر دراستها ، مكتفية بالاشارة إلى وقوع تعريفات مبكّرة عند (الجاحظ) ، و(عبد القاهر الجرجاني) ، و(السكاكي) ، و(الخطيب القزويني) و (يحيى العلوي) ، لتخلص إلى تبني تعريف (السكّاكي) ، وثناء الدكتور (أحمد مطلوب) على ذلك التعريف [٥] .

إن النظر المعمق في الأطاريح والرسائل الجامعية العراقية التي عنت بموضوع تأصيل مصطلح (الاستعارة) ، وبيان أثره في تكوين (الصورة البيانية) يحيل على

---

[١] الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٣٠-١٣١ .

[٢] ينظر : نفسه : ١٣١ .

[٣] الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : ٣٦٨ .

[٤] أسرار البلاغة : طبعة ريتر: ٤١ .

[٥] ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣٨ .

القول أن ثمة جهداً طيباً قد بُذل في هذا الميدان ، لكنّ أغلب تلك الدراسات لم تركّز على الشروط العلمية الموضوعة في تتبع تأصيل المصطلح .

رابعاً : الكناية :

اكتفى (عباس) في حديثه عن الكناية بقوله ((أنّ المعاجم العربية قد فصّلت القول فيه ، وأشارت إلى أنّها مصدر كنّى ، يكنّي ، أمّا مفهوم الكناية الاصطلاحي فإنّه لا يختلف عن مفهومها اللغوي بل يعدُّ متمّماً له)) [١] ، ليخلص إلى تعريفٍ محددٍ للكناية – نقلاً عن الدكتور عبد الكريم اليافي – أنها : ((من أساليب التعبير غير المباشرة ..لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه معه))[٢] . وهو تعريف يستندُ إلى تعريف (عبد القاهر الجرجاني) للكناية ، ثم يعود (عبّاس) إلى ذكر أقوال أهل العلم بما يتعلّق بجوانب أخرى تخصّ المصطلح ، لاسيّما تطوّر دراسته عند البلاغيين [٣] ، ذاكراً تعريفات كثيرٍ من النقّاد القدماء ، مثل : (قدامة بن جعفر) ، و (أبو هلال العسكري) ، و(ابن رشيق القيرواني) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، و (السّكاكي) ، و (الخطيب القزويني) ، و (بدر الدين بن مالك : ٦٨٦هـ) ، و (ابن الزملكاني : ٧٢٧هـ). غير أنّ ثمة سؤال يفرض نفسه هنا ؛ هل مهمة (المعجمات) تأصيل المصطلح – أيّا كان – أم أنّها تعطي دلالات محددة للفظة ، وتدع الباحث يقارن بين دلالاتها ، وصولاً للتعريف الاصطلاحي ؟ ثمّ كيف عرف الباحث (عبّاس) أنّ مفهوم (الكناية) الاصطلاحية لا يختلف عن مفهومها اللغوي ؛ إنما هو متمم له ، وهو لم يستعرض المعجمات ، ولم يناقش دلالاتها ، أو يربط بينها ، ليخرج بما ذكرمن نتيجة ، كل ذلك يحيل على القول أنّ جهد الباحث (عبّاس) لم يكن تأصيلاً متكاملاً للمصطلح ، ولم يراعِ فيه الشروط العلمية للمصطلح .

---

[١] الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٣ .

[٢] دراسات فنية في الأدب والنقد : د. عبد الكريم اليافي : دمشق : مطبعة جامعة دمشق : ١٩٦٣م : ٢٢٨.

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٤ .

وأكـدّت الباحثـة (وجـدان) علـى أنـهّ ((يقتـرب معنـى الكنايـة اللغـوي مـن معناهـا الاصـطلاحي)) [١] ، فالكنايـة لغـة تعنـي ((أن تـتكلّم بشـيءٍ وأنـت تريـد غيـره)) [٢] ، أمـا اصـطلاحاً فهـي ((أن يريـد المـتكلمُ إثبـات معنـى مـن المعـاني فـلا يـذكره بـاللفظ الموضـوع لـه فـي اللغـة ، ولكـن يجـيء إلـى معنـى هـو تاليـه ، وردفـه فـي الوجـود فيـومىء بـه إليـه ، ويجعلـه دلـيلاً عليـه)) [٣] . وقـد نـاقش (يحيـى بـن حمـزة العلـوي) تعريـف الجرجـاني الـوارد فـي أعـلاه [٤] ، لـيخلص إلـى أن المختـار عنـده فـي ماهيـة الكنايـة ((أن يقـال : هـي اللفـظ الـدال علـى معنيـين مختلفـين ، حقيقـة ومجـاز مـن غيـر واسـطة لا علـى جهـة التصـريح)) [٥] ، وقـد أنكـرت (وجـدان) علـى (العلـوي) جـدوى ذلـك ، معللـة ذلـك ((أنّه أدخل القارىء في متاهة ..)) [٦] .

وقـد أشـارت إلـى أنّ ثمّـة مـن حـاول أن يجـدّد فـي مفهـوم (الكنايـة) ، متّجهـاً بهـا نحـو اتجـاهين ؛ أولهمـا : الانتفـاع ممـا وصـل إليـه الأوربيـون عامّـة ، والمـذهب الرمـزي خاصّـة ، والآخـر : الانتفـاع مـن مباحـث علـم الـنّفس الحـديث ، لإرسـاء مفهـوم جديـد للكنايـة [٧] ، غيـر أنّهـا أشـارت إلـى أن هـذه الطريقـة تفقـد مصـطلح (الكنايـة) أصـالته ، وتحمّلـه مـا لا يحتمـل [٨] ، لا سـيّما هـي تبتغـي منـه أن يلـمّ بمعطيـات مصـطلح الرمزيـة ، وعلم النفس الحديث ، ولكلّ منهما بيئته ، وجذوره الخاصّة [٩].

---

[١] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٣ .

[٢] ينظر : القاموس المحيط : الفيروز آبادي : مادة (ك ، ن ، ي) .

[٣] دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : تحقيق : محمود محمد شاكر : مكتبة الخانجي : ٥٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٣ .

[٥] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني :١ : أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماءبإشراف الناشر : دار الكتب العلمية : بيروت : ١٩٨٣ : ١ ٣٧٣ .

[٦] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٣ .

[٧] ينظر : نفسه : ٦٧.

[٨] ينظر : نفسه : نفسها .

[٩] ينظر: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي : إيليا أبو ماضي : دار الثقافة : بيروت : ١٩٨٠ : ١٢٥ ، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : د منصور عبد الرحمن : دار العلم : القاهرة :

وبيّنت محاولات النقّاد العرب المحدثين التجديدية في ميدان (الكناية) [١] ، موردة ما قاله الدكتور (مطلوب) من أنّهم ((لم يأتوا بجديدٍ إلا ربط الكناية بتداعي المعاني أو ربطها بأساليب الرمز الحديثة . وفي ذلك بعض التكلّف إلى جانب أن المسألة لا ينظر إليها بهذه السهولة ، لأنّ الأمر لا يتعلّق بالتلفيق بين القديم والحديث)) [٢] . ويظهر على التأصيل الذي قامت به الباحثة (وجدان) ، ثمّة ملاحظات ؛ منها أنّها خلصت إلى نتيجةٍ مبكرةٍ قبل أن تقوم بإيراد الدلالات اللغوية في المعاجم اللغوية المتخصصة باللغة ، وتوازن بينها ، ناظرة إلى التسلسل الزمني لهذه المعجمات ، لتوازن كل ذلك بالتعريفات الاصطلاحية ، لكثيرٍ من النقاد القدماء ، والمحدثين . وقد عللت ذلك بعدم وقوع ضرورة له ؛ لأنّ كثيراً من الباحثين قد تقصّى ذلك ؛ نشأةً ، وتطوّراً ، حتى استقراره عند البلاغيين المتأخرين ، ومن ثمّ لاحاجة لتكرار مافعله الآخرون ، مكتفية بالدلالة العامة للكناية [٣].

والحق أن هذا التبرير لا يعفي (وجدان) من التَبَعَةِ ، فدراستها تتطلّب جهداً مميزاً ، لتجلية مصطلح (الكناية) حتى تستبين دلالته ، على وفق المنهج العلمي المتبع ، ليتم إجراء التطبيقات اللازمة الصحيحة في المتن المدروس .

وعدّت الباحثة (أمل) الكناية أسلوباً من أساليب التعبير البياني[٤] ، وهي تدخل عندها – تبعاً للنقاد والبلاغيين القدماء – ضمن فنون المجاز[٥] ، مشيرة في الهامش إلى الأصل اللغوي لمصطلح (الكناية)[٦] ، ثمّ عرضت في معرض حديثها

١٩٧٧م : ٤١٣ ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د . مجيد عبد الحميد ناجي : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : ١٩٨٤م : ٢٣٠ .

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٨ .

[٢] فنون بلاغية : د. أحمد مطلوب : ١٩١ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٤ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية فى شعر أبى بكر الصنوبري : ١٠٠ .

[٥] ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي : ١ : ٢٦٨ . الطراز: حمزة بن علي العلوي اليمني : ١ : ٣٦٤ .

[٦] ينظر: الصورة البيانية فى شعر أبى بكر الصنوبري : ١٠٠ : هامش رقم : ٣ .

عنها إلى تعريفٍ اصطلاحيٍ للكناية عائد لمجموعة من النقاد القدماء والمحدثين[1] ، وهذا بنظر (الباحثة) لا يعدّ تأصيلاً للكناية ، إذ لم تستعرض (أمل) ماورد من دلالات لغوية في معاجم اللغة وكتبها ، ولم توازن بين هذه الدلالات ، لتصل إلى معنى محدد لمصطلح (الكناية) ، إنّما اكتفت بإثبات ماقاله النقّاد ، فضلاً عن أنّها لم تختر تعريفاً محدداً للكناية من بين هذه النقول ، وهو عمل لا يتطابق والمنهج العلمي للتعامل مع المصطلح ، ويعرّض دراستها لمشكلات علمية متعددة .

وتحدّثت الباحثة (وصال) عن الكناية ؛ محاولة تأصيلها عبر ذكر الدلالة اللغوية لمصطلح (الكناية) غير أنها لم تذكر المصدر الذي استقت منه ، لتتناول بعدها التعريف الاصطلاحي لها ، عبر ذكر تعريفات المحدثين والقدماء ؛ منهم الدكتور (عبد العزيز عتيق) ، و(أحمد الهاشمي) ، وبعد ذلك أتت بتعريفاتٍ النقّاد القدماء مثل (أبو عبيدة معمر بن المثنّى) ، و (قدامة بن جعفر) ، و (أبو هلال العسكري) ، و (ابن رشيق القيرواني) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، واللافت للنظر هنا ، تقديمها لكلام المحدثين على القدماء ، وهو ما يخالف المنهج العلمي المتّبع في التأصيل .

وأشارت إلى مفهوم (المجاورة) بوصفه بديلاً لمفهوم (الكناية) عبر قولها : ((وقد فضّل بعض النقّاد المعاصرين استخدام مصطلح (المجاورة) بدلاً من (الكناية) ويقصد بالمجاورة أن نقول شيئاً آخر مجاوراً أو مرادفاً ؛ أي أن نعمد إلى صنع مشهدٍ تصويريٍ معيّن ، لا لنقف عند دلالته المباشرة ، وإنّما لنتخطّاه إلى دلالةٍ أخرى مجاورةٍ غير مباشرةٍ)) [2] ، واللافت للنظر أيضاً ، أنّها لم تذكر أي مصدرٍ لهذا التعريف ، وتركت الأمر رهواً ، ولعل الباحثة (وصال) قد خلطت في تعريفها هذا بين مفهوم (المجاورة) ، و(الترادف) ، فالترادفُ مصطلحٌ قديمٌ استعمله (قدامة بن جعفر) بلفظ (الإرداف) وهو يعني ((أن يريد الشّاعرُ دلالةً على معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدالّ على ذلك المعنى ، بل بلفظٍ يدلّ على معنى هو ردفه ، وتابع

---

[1] ينظر : الصورة البيانية فى شعر أبى بكر الصنوبري : ١٠٠ .

[2] الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١١٢

لـه ، فـإذا دلّ علـى التّـابع أبـان عـن المتبـوع)) [١] ، أمّـا (المجـاورة) فهـو مصـطلحٌ تداولتـه الأدبيـاتُ المعاصـرةُ ، أخـذه مـن المنهجيـات النقديـة الغربيـة الحديثـة ، وهـو نسـقٌ فـي الكتابـة ((يسـتند إلـى انتقـال الدلالـة مـن معنـى أوّل اصـطلاحي إلـى معنـى ثـانٍ مجـازي يلائـم السـياق العـام . وتـتمّ عمليـة الانتقـال مـن المعنـى الأوّل إلـى المعنـى الثّـاني بوجـود علاقة مسبقة تنضبط ضمن حدود إطار المجاورة)) [٢] ، والفرق واضح بينهما.

وتحـدّث الباحـث (حكمـت) عـن (الكنايـة) لغـة واصـطلاحاً ، بشـكلٍ مـوجز [٣] ، مقتصـراً علـى إيـراد تعريـف (عبـد القـاهر الجرجـاني) ، وكـان ينبغـي عليـه تتبـع ذلـك فـي معجمـات اللغـة ، وكتـب البلاغـة فـي النقـد القـديم والحـديث ، والـربط بـين تلـك المعـاني والـدلالات ، للوصـول إلـى تعريـفٍ واضـحٍ للكنايـة ، وهـو مـا اضـطرت لفعلـه ، حينمـا ناقشت علاقة الاستعارة بالكناية ، وعلاقتهما بالمجاز [٤] .

أمـا الباحثـة (زهـراء) فقـد اكتفـت بـإيراد نـص لغـويٍّ واحـدٍ لـ (ابـن منظـور) عـن (الكنايـة) ، هـو قولـه ((أن تـتكلم بشـيءٍ وتريـد غيـره ، كنّـى عـن الأمـر بغيـره يكنّـي كنايـةً يعنـي إذا تكلـم بغيـره ممـا يسـتدل عليـه ، نحـو الرفـث والغـائط ونحوهمـا)) [٥] ، ثـم قالـت : ((عنـى البلاغيـون القـدامى بالكنايـة كغيرهـا مـن الأسـاليب البيانيـة الأخـرى ، وربمـا وصـلت عنـايتهم بهـا إلـى درجـة المبالغـة فـي اضـفاء التعقيـدات عليهـا)) (٦) ، وأوردت تعْرِيْفَـي (عبـد القـاهر الجرجـاني) ، و (السـكّاكي) ، وقالـت أنّ المحـدثين ((لـم يـأتوا بشـيءٍ جديـد علـى مـا جـاء بـه الأقـدمون ، سـوى أنهـم تعمّقـوا فـي تحليـل الكنايـة وأثرهـا فـي الـنصّ والمتلقّـي)) (٧) ، ومـن ثـمّ أشـارت إلـى تعـريفين للمُحْـدَثين ؛ أولهمـا للـدكتور (أحمـد

---

[١] نقد الشّعر : أبو الفرج : قدامة بن جعفر : تحقيق وتعليق : الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي : دار الكتب العلمية : بيروت : (د . ت) : ١١٣ .

[٢] الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث (١٩٤٧ – ١٩٦٩) : تغريد موسى علي البزّاز : ٢١٢ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ١٣٨ .

[٤] ينظر : نفسه : ١٣٩–١٤١ .

(٥) لسان العرب : ابن منظور : المجلد (٣) : ٣٠٦ : مادة كنى .

(٦) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠٣ .

[٧] نفسه : ١٠٣–١٠٤ .

مطلـوب) والآخـر لــ (أحمـد الهاشـمي) ، ونـصٌ للـدكتور (رجـاء عيـد) يتحـدّث عـن دور الكناية في توسيع الدائرة الوجدانية عند المتلقّي [١].

و يتضـح ممـا ورد فـي أعـلاه أنّ (زهـراء) لـم تقـم بمـا هـو مطلـوب مـن تأصـيل لمصـطلح (الكنايـة) ، علـى وفـق الشـروط العلميـة التـي تمّـت الإشـارة لهـا ، فقـد اكتفـت بـنصٍّ لغـوي واحـد ، ولـم تُحِـل القـارىء علـى أيٍّ مصـدرٍ آخـرٍ ، كمـا أنّهـا خرجـت بنتيجـةٍ مبكـرةٍ ؛ مـن أنّ النقـاد القـدماء قـد بـالغوا فـي تنـاولهم للكنايـة ، بـل أضـفوا مزيـد تعقيـد عليهـا [٢] ، غيـر أنّهـا لـم تـأت بمـا يـدلّل علـى قولهـا هـذا ، ومـن ثـمّ تركـت المتلقّـي يعـيش فـي فـراغٍ ، وكـان الأولـى أن تـذكر بعـض نصـوص لهـم ، توضّـح مـن خلالهـا ، كيـف أنّهـم بـالغوا في إضفاء هذه التعقيدات .

أمّـا مـا يتعلّـق بالنقّـاد المحـدثين فقـد جزمـت أنهـم لـم يـأتوا بجديـد ، وهـذا لا يتوافـق مـع المـنهج العلمـي الصـحيح ، فالباحـث الجـاد ، يـذكر الـنصَّ أوّلاً ، ثـمّ يحلـل مدلولاتـه ، مناقشـاً إيّاهـا ، مثبتـاً أو نافيـاً ، ليتـرك المتلقـي علـى بصـيرةٍ ، وبيـانٍ ، يتناسـبان وطبيعـة المبحث المتعلّق بفرعٍ مهمٍّ من فروع البيان .

وأشـارت الباحثـة (شـروق) إلـى أنّ (الكنايـة) عنـد (جاكوسـين) تقـوم علـى التجـاور [٣] ، وهـي ((نتيجـة توصّـل إليهـا البلاغيـون القـدماء ، ومـنهم عبـد القـاهر الجرجـاني ..)) [٤] ، مـن خـلال تضـمينه معنـى التجـاور فـي الإرداف [٥] ، بـل جعـل بعضـهم (الإرداف) بـديلاً عـن الكنايـة نفسـها ، كمـا عنـد (قدامـة بـن جعفـر) ، و (أبـو هـلال العسـكري) [٦] ، منبّهـةً علـى أنّ (الكنايـة) فـي الاصـطلاح الحـديث ، ليسـت سـوى ((كـلّ صـورةٍ انـدرجت تحـت معنـى السّـتر والخفـاء)) [٧] ، بـل هـي أسـلوبٌ يُغلّـفُ

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠٤ .

[٢] ينظر: نفسه : ١٠٤ .

[٣] ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٦ .

[٤] نفسه : ٤٦ .

[٥] ينظر : دلائل الاعجاز : عبد القاهر الجرجاني : تحقيق : د. عبد المنعم خفاجي: ١٠٥ .

[٦] ينظر : نقد الشعر : قدامة بن جعفر : ١٧٨ ، كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري : ٣٦٠ .

[٧] التصوير البياني : د . حفني محمد شرف : مكتبة الشباب : القاهرة : ١٩٧٣: ٢٢٣ .

فيه المعنى المقصود بغلافٍ لطيفٍ ، يُكْشفُ عنه من خلال التأمّل الواعي ، والمبصر ، وصولاً إلى الأسرار النفسية التي تبيّن عند إظهار مواطن الجمال ، وإبرازها [١] ، لتعاود الحديث بعدها عن (الكناية) عند القدماء ، من خلال حديثها عنها من ناحية الحقيقة ، و المجاز ، معتمدة رأي أكثر دارسي البلاغة على البناء الفني للكناية على الحقيقة والمجاز معاً ، غير أنّها لم تعتمد على مصدر محدّد ، يدعم قولها [٢] ، مرتكزةً على تعريف (ابن الأثير) ، من أنّها : ((كلّ لفظةٍ دَلّت على معْنى ، يجوزُ حمْلُه على جانبي الحقيقةِ والمجاز)) [٣] ، وهو أيضاً ما أكّدهُ (السكّاكي) [٤] ، و(يحيى بن حمزة العلوي) [٥] .

وما ذكرته الباحثة (شروق) من أنّ (الكناية) – اعتماداً على ماذكره (جاكوسين) – تقوم على (التجاور) ، أمرٌ يحتاج إلى نقاش ! فهل (التجاور) هو عين (الإرداف) ، الذي تحدّث عنه (الجرجاني) ، لتجزم من ثم بسبق القدماء إلى ذلك ؟ أم إن ما أشار له القدماء – ومنهم الجرجاني – هي جذورٌ ، وتعبيرات ، وإشارات تمدّ الباحث الذي يؤصّل لمصطلح (المجاورة) ذاته ؟

أمّا إذا ما جئنا إلى التعريف الذي خلصت إليه (شروق) من أنّ (الكناية) عند المحدثين ، إنّما هي ((كلّ صورةٍ اندرجت تحت معنى السّتر ، والخفاء)) [٦] ، فهو يطرح سؤالاً مفاده : هل الصورة التي هي تعبير شعوري متشابك الخيوط والخطوط ، وبما توحيه من مشاعر رقراقة ، تصلح بذاتها تعريفاً اصطلاحيّا للكناية ؟

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر على محمود طه : ٤٦ ، فن الاستعارة : دراسة تحليلية في البلاغة والنّقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي : د. أحمد الصاوي : الهيئة المصرية العامّة للكتاب : ١٩٧٩م : ٢٣٣ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٧ .

[٣] المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر : ضياء الدّين ابن الأثير : ٣ : ٥٣ ..

[٤] ينظر : مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكّاكي : المطبعة الأدبية : القاهرة : ١٣٨ ، الطراز : يحيى بن حمزة العلوي اليمني : ١ : ٣٧٦ .

[٥] ينظر : الطراز : ١ : ٣٧٦ .

[٦] التصوير البياني : د . حفني محمد شرف : ٢٢٣ : .

ولعلّ إشارتها إلى أنّها أسلوبٌ يُغلّفُ فيه المعنى المقصود بغلافٍ لطيفٍ ، يُكْشفُ عنه من خلال التأمّل الواعي ، وصولاً إلى الأسرار النفسية التي تبيّن عند إظهار مواطن الجمال[1] ، أقرب للإفادة والقبول !.

وأورد الباحث (صالح) تعريفين للنقّاد القدماء للكناية ؛ أوّلهما لـ(عبد القاهر الجرجاني) ، والآخر لـ (ابن الأثير) ، ولم يتبنّ تعريفاً محدداً ، كما أنّه لم يعرّج على أقوال المحدثين ، غير أنه قال : ((ويتقدّم الزّمن بالكناية ، إلى أن تصبحَ لوناً بلاغياً ، مستقلاً ، مستقيماً ، له قيمته في الدراسة البلاغية ، والأسلوب الأدبي)) [2] ، ولا يتّضح كلام الباحث (صالح) من أنّ الكناية أصبحت مع مرور الوقت لوناً بلاغيا مستقلاً ، فهي لم تزل ركناً مستقلاً من أركان البيان ، لها مكانتها في الدرس البلاغي والأدبي في إطارها البياني الذي تعمل فيه ، لكنها لم تخرج عن دائرة البيان قط .

وقد فعل الباحث (فيصل) الأمر نفسه ، إذ اقتصر على إيراد قول (ابن منظور) لغةً، وتعريفي (الجرجاني) ، و(السكّاكي) للكناية [3].

أمّا من أقوال المحدثين فلم يزد على أن قال : ((أمّا حديثاً فالكناية نالت اهتماماً واسعاً من الدراسة ، و البحث)) [4] ، غير أنّه لم يأت بتعريفات محددة لها ، إنّما اتّجه إلى الحديث عن علاقة الكناية بالاستعارة ، أو بالتشبيه [5] .

ولكن كيف يمكن للمتلقّي أن يعرف جهود المحدثين المبذولة في ميدان (الكناية) ، ولم يحل (فيصل) القرّاءَ على مصدرٍ ، أو مرجعٍ ما ، في هذا المضمار ؟ ثمّ ألم تكن عنايةُ المحدثين بها دافعاً ، وحافزاً للباحث أن يشير لها ، ويدرسها مقارنا إيّاها ، بما سَلَفَ من جُهْدٍ للقدماء ، ليخرج بنتيجةٍ مثمرةٍ ، لما استقرّ عليه مصطلح (الكناية) من تعريفٍ محددٍ ؟

---

(1) ينظر الصورة البيانية في شعر على محمود طه : ٤٦ ، فن الاستعارة : د. أحمد الصّاوي :٢٣٣ .

(٢) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ١٠٢ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٨٦ .

(٤) نفسه: ٨٦ .

(٥) ينظر: نفسه : نفسها.

أشارت الباحثة (سوسن) في إثناء حديثها عن (الصورة الكنائية) إلى مصطلح (الكناية) ، قائلة أنّها : ((ركنٌ من أركان علم البيان ، وأحد الأساليب البلاغية لتوصيل المعنى وصورة من صور التعبير عنه ..)) [١] ، ثم قالت ((وقد أشار إليها ، وعرّفها البلاغيون القدماء ، وليس من مهمّات بحثنا التعريف بها ، فكثيرةٌ هي الدراسات التي تناولتها بشيءٍ من التفصيل)) [٢] ، ثمّ أحالت المتلقّي على مصادر عدة ، ذكرتها في الهامش[٣] .

ولكن يا ترى هل كل ذلك يعد كافياً لإعفائها من مهمة تأصيل مصطلح (الكناية) ، تمهيداً للولوج فيما هي فيه من دراسةٍ ؟ ليس من المظنون ذلك ؛ لأن وضوح المصطلحات هي المدخل الرئيس ، والمرتكز في أي دراسة ، ولمّا كانت الإحالةُ بحد ذاتها لا تعد أمراً كافيا ؛ سواء كانت عند الباحث ، أو المتلقّي ، تبقى نتائج الدراسة فقيرة ، تحتاج إلى الدقة ، والوضوح .

وقد تميّزت الباحثة (انتهاء) بإرجاعها مصطلح (الكناية) إلى جذوره الأولى ، مشيرةً إلى ما تكلّم به (أبو عبيدة) ، و (الجاحظ) ، و (ابن المعتز) ، و (ابن سنان الخفاجي) ، و (عبد القاهر الجرجاني) ، منتهية بـ (السكّاكي) [٤].

وحينما تحدثت عن جهود البلاغيين المحدثين أشارت إلى أنّ ((نظراتهم للكناية ، لا تبعد كثيراً عن نظرة البلاغيين القدامى)) [٥] ، مكتفية بإيراد نصٍ واحد للدكتور (أحمد مطلوب) [٦] .

والحقّ إن محاولة (انتهاء) على بساطتها – من خلال عودتها للجذور الأولى لمصطلح الكناية – كادت تقترب من شروط تتبع المصطلح العلمي ، لولا أنّها

---

[١] الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : ١٠٨ .

[٢] نفسه : ١٠٨.

[٣] ينظر : نفسه : نفسها : هامش رقم : ٢.

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٦٦ .

[٥] نفسه : نفسها .

[٦] ينظر : نفسه : نفسها .

تجاهلت دلالات المصطلح اللغوية ، وحرمها ذلك من عملية الربط بين الدلالات اللغوية والاصطلاحية ، إذ لم تتناول الامتدادات الدلالية الحديثة للمصطلح من خلال ما تناولته المعاجم اللغوية الحديثة ، أو ما ذكره البلاغيون المحدثون ، ولو أنّها فعلت ذلك لكان لعملها أثرٌ إيجابيٌ واضحٌ .

ولم تبذل (ميسون) جهداً واضحاً ، لتأصيل مصطلح الكناية ، فقد اكتفت بذكر تعريف (الجرجاني)[1] ، مضيفةً : ((وبشأن تأريخ مصطلح الكناية العريق يتقصّى باحثون كثيرون نشأته ، وتطوّره ، ثمّ استقراره عند البلاغيّين المتأخّرين ، ولم تجد الدراسة ضرورة من تكرار ما أورده الباحثون)) [2] .

وبعد هذه الجولة يمكن القول إنّ الأطاريح والرسائل الجامعية العراقية التي تناولت مصطلح الصورة البيانية في الشعر – مع أنّها بذلت جهداً واضحاً في محاولة تأصيلها للمصطلح – لكنّها لم تتمكّن من الإيفاء بمتطلبات الشروط العلمية لتتبع المصطلح ، وكانت أغلب تلك الجهود تسير بطريقة رتيبة مكررة .

ومن ثم ترى (الباحثة) ضرورةَ أن يستندَ المصطلح البلاغي على أساسٍ لغويٍ لينتقل إلى دلالته الاصطلاحيةِ ، وهي ترى أنّ قسماً من الباحثين اختلفوا في تحديد الدلالة اللغوية والاصطلاحية بين من عني بها ، ومن تركها ، وكان الأجدرُ بمن تركها أن يشير إلى جهود السّابقين له ، وأن لا يترك الأمرَ جملةً ، وتفصيلا .

---

[1] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٤ .

[2] نفسه : ٥٤

الفصل الثاني : بنـــاء الخـــطة والمنـــهج

المبحث الأول : بناء الخطة

المبحث الثاني : بناء المنهج

المبحث الأول : بنــاء الخــطة

المبحث الأول : بناء الخطة :

توطئة : (تعريف الخطة وبيان أهميتها) :

إنّ نظرةً بسيطةً إلى كتب القدماء تؤكّد أنّهم عرفوا (الخطة) ، وأدركوا أهميتها ، إذ يقول (أرسطو) ((لو أنّ رسّاماً أفاضَ في التلوينِ بأجملِ الألوانِ ، ولكنْ بغير خطّةٍ مرسومةٍ ، لجاءَ عملُه أدنى منزلة ، وجمالاً من رسّامٍ يرسمُ صورةً تخطيطيةً)) [١] ، ومع أن كلامه يدور حول الرسم ، لكنّ مضمونَ الفكرة واضحٌ في حديثه ، وقد فهم العرب ذلك منذ عصرٍ مبكّرٍ أيضاً ، وأدركوا أنّ الكتابةَ لا بد أن تستند إلى خطةٍ رصينةٍ ؛ ولذلك تميّزت معظم مؤلفاتهم بترابط الأجزاء ، وتناسب الموضوعات [٢].

وتكتسب (الخطة) أهميةً عند (بيفون) فهو يقول ((ولكن قبل أن نبحث في النظام الذي تصب فيه الأفكار يجب أن تكون ثمة خطة أشمل وأثبت ، إذ من الواجب أن لا تدخل إلا العناصر الأولى والأفكار الأساسية ، وبتعيين مكان العناصر والأفكار من هذه الخطّة الأولى يكون الموضوعُ محدّداً معروف المدى)) [٣].

إن الخطط الموضوعة للدراسات تختلف بين باحثٍ وآخر ، أو بين موضوع وآخر ، وأنّ ترتيب مفرداتها يرتبط بأهمية هذه المفردات ، وقدمها ، ويخضع تنظيمها في أبوابٍ ، وفصولٍ لأساسٍ سليمٍ ، وفكرةٍ منّظمةٍ ، ورابطةٍ خاصةٍ ، حتى تتميز بالموضوعاتِ ، ويصبحُ لكلِّ موضوعٍ دائرةً خاصةً ، يُدرسُ فيها دراسةً دقيقةً مع بقاءِ الصلة بينها وبين محتوياتها بينّةٌ واضحةٌ ، لا تُشْعِرُ بانقطاع دائرة عن أخرى [٤] .

---

(١) فن الشعر : أرسطوطاليس : ترجمة و تحقيق : عبد الرحمن بدوي : ٢١ .

[٢] لا تجد الباحثة حاجة ملحة لإحالة القاريء على كتبٍ محددةٍ ، فكتب القدماء كثيرة ، يمكن للناظر في أي كتاب منها أن يجد مصداقية ما تم ذكره .

[٣] ينظر: في النقد والأدب – المجموعة الأولى: الدكتور أحمد بدوي : القاهرة : ط ٢ : مكتبة نهضة مصر: ١٩٦٠: ١٨١-١٩١.

[٤] ينظر: البحث الأدبي ومنهجه : نوري شاكر الآلوسي : دار الحرية للطباعة : بغدا د : ١٤٠٥ هـ -١٩٨٤م : ٥٠.

مـن هنـا يمكـن القـولُ إن الخطـةَ ((رسـمٌ للخطـوط التـي سيسـير عليهـا الموضـوع ، وللصـورةِ التـي سـيكون عليهـا ، وقـد تكـون أشـبه بالهيكـل العظمـي [...] . هـي شـرطٌ – قبـل البـدء – فـي كـلّ عمـل منهجـي مـنظّم يـراد لـه النجـاح . [...] ، قـد تكـون الخطـة مـوجزة ، وقـد تكـون مفصـلة ، والثانيـة أهـم ، وأدّل ؛ لأَنهـا تقتضـي إلمامـاً واسـعاً بالموضـوع ، ومصـادره الأساسـية ، ومشـكلاته وقضـاياه ، فهـي أقـرب إلـى البحـث نفسـه ، وهـي إن شـئت مشـروع (project) ؛ لأنّهـا أكثـر مـن خطـة ، إذ يمكـن أن تنـبجسَ لـك عنهـا خطّـة مـوجزة ، إذا اختـرت الإيجـاز ، ذلـك أنّ الخطّـة المـوجزةَ النّاجحـةَ مـا كانـت ثمـرةً لخطّةٍ مفصّلةٍ ، والعكسُ غير صحيح)) [١].

و(الخطـة) مـنهج البحـث الـذي يسـير الباحـث فـي ضـوءه ، فـإذا ((كـان المـنهجُ قويـاً شـاملاً كـان البحـثُ جيّـداً ومفيـداً ، وذا قيمـةٍ علميـةٍ كبيـرةٍ)) [٢] ؛ فهـي حلقـةُ الوصـل بـين (موضـوع الدراسـة) ، و(صـورته النهائيـة) ؛ لـذا يجـب علـى كـلّ باحـث أن يحـيط بهـا ، وأن يلـمّ بأركانهـا ، ومـن ثـمّ لابـدّ لكـلّ دراسـة جامعيـة مـن خطـةٍ واضـحةِ المعـالم ، تسـتمدّ كينونتهـا مـن العنـوان الـرئيس الـذي تحملـه ، وإلا ستصـبحُ الدراسـةُ مجـردَ جُهـدٍ فـي مَهبِّ الرّيحِ ، لن يصمد طويلا أمام أبسط عاصفة نقديةٍ تهبّ عليه .

بِنَـاء الخِـطة :

إنّ لكـلّ خطـةٍ مكوّنـات رئيسـة ، وأسـس معروفـة ، يسـتلزم بناؤهـا معرفـة تلـك المكونـات ، والأسـس ، والإحاطـة بهـا ، والعمـل علـى اتبّـاع المـنهج الصـحيح فـي صـناعتها . وإنّ نظـرةً عامـةً إلـى الخطـط العلميـة للدراسـات الجامعيـة العراقيـة التـي تناولـت (الصـورة البيانيـة الشـعرية) بالدراسـة والتحليـل ، تكشـف عـن الأسـس الرئيسـة التـي تضـمنتها خططهـا المعتمـدة ، بحسـب التقاليـد الجامعيـة ، والأعـراف العلميـة فـي الجامعـات العراقية ، وكما يأتي :

---

[١] منهج البحث الأدبي : د. علي جواد الطاهر : مطبعة الكتاب : بغداد : ط٩ : ٢٠١١ : ٨٩– ٩٠ .

[٢] كيف تكتب بحثا جامعيا : د . عبد العزيز شرف ، د . محمد عبد المنعم خفاجي : دار أولاد فوزي للطباعة : مكتبة الانجلو امريكية : القاهرة : (د . ت) : ٢٩ .

أولاً : العنوان الرئيس .

ثانيا : المحتويات .

ثالثا : المقدمات .

رابعا : التمهيدات .

خامسا : الأبواب والفصول .

سادسا : الخواتيم .

سابعاً : المصادر والمراجع .

ثامنا : الملخص باللغة الانكليزية .

من هنا ستقوم (الباحثة) باستقراء الرسائل الجامعية التي درست (الصورة البيانية) في الشعر ، لترى من خلالها مدى التزامها بما ينبغي أن تكون عليه خططها ، على وفق الأصول والضوابط التي حددتها المصادر المعتمدة ، في حديثها عنها .

أ- **العنوان الرئيس :**

إنَ العنوانَ في أي جهدٍ ، أو دراسةٍ جامعية يُعَدُ مدخلاً مهماً ، لفهم طبيعة البحث ؛ وإدراك مقاصدِهِ ؛ لأن عملية اختيارِ العنوان ((ليس عملاً شكلياً ، أو اجرائياً ، معزولاً عن نصهِ ؛ إنما هو دلالة منتزعة مِن صمِيمه)) [1] ، كما إن علاقةُ العنوان بالنص ((علاقة فاعلية ، تتكئ على منطقِ الضبط ، تلك العَلاقة إنما نكتشفها منِ

[1] ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي : محمود عبد الوهاب : دار الشؤون الثقافية العامة (الموسوعة الصغيرة ٣٩٦) : بغداد : ١٩٩٥م : ٧٤-٧٣ .

التـرابطِ الـدلالي بـين المرسـل ، والمرسـل إليـهِ)) [١] ، وهـذهِ العَلاقـة تسـعى لأن تكـون جزءاً من عَلاقاتٍ ((سيميوطيقية ، تقومُ بوظيفة الاحتواء لمدلولِ النص)) [٢] .

وانطلاقـاً مـن أنّ العنـوانَ يَظهـرُ بوصـفهِ جسـراً تواصـلياً بـين المؤلـف والقـارئ ، فضـلاً عـن أثـره الفاعـل فـي شـدّ القـاريء ، وجذبـه نحـو المضـمون ؛ فـإن العَلاقـة التـي تمّـت الإشـارة إليهـا آنفـاً ، لابُـدّ لهـا مِـن مرونـةٍ يتسـمُ بهـا العنـوان مِـن الناحيـة التركيبيـة ؛ لاسـيما أنهـا تـرتبطُ بالبنيـةِ الدلاليـة السـيمائية ، التـي يتشـكل الـنصُّ عليهـا ؛ لأن هـذِ البنيـةِ تختـرقُ الـنصَ ؛ بوصـفهِ عَلاقـة ، أو إشـارة ، تمثّـل ((مرسـلة مسـتقلة مثلهـا مثـل العمـل الـذي يعنونـه ، ودون أدنـى فـارق ، بـل ربمـا كـان العنـوانُ أشـدَّ شـعرية وجماليـة مـن عملـه فـي بعـض الإبـداعات ، التـي يتوقـف استشـفاف المـدخل النقـدي إليهـا علـى بنـاء نصـية العنـوان أولا ، وقبـل كـلّ شـيء)) [٣] . وَتأسيسـاً علـى مـا تقـدّمَ تـرى (الباحثـة) ضـرورة النظـر المعمّـق فـي دراسـة العنـوان الـرئيس فـي الدراسـاتِ البيانيـة الجامعيـة قيـد البحـث ، ومـدى تطابقِهِ مع مضمونها.

عنونـت الباحثـةُ (سـاهرة) دراسـتها بـ (الصـور البيانيـة فـي الشـعر العربـي قبـل الاسـلام ، وأثـر البيئـة فيهـا) ، معللـةً ذلـك بقولهـا : ((ولمـا كانـت الأسـاليب البيانيـة مِـن شـأنها أن تعمـلَ علـى تصـوير المعنـى تصـويراً يعمـلُ علـى توضـيحهِ ، ويبـين فائدتـهُ بشـكل يكون أكثر وقعاً في النفوس ، أستحسنُ تسميةَ تلك الأساليبِ بالصُّور)) [٤] .

وقـد بـدا (للباحثـة) بعـض اضـطراب عنـد الباحثـة (سـاهرة) فـي اسـتعمالها مصـطلح (الصـور) ، وتوظيفـه ، إذ عمـدت إلـى ذكـرهِ فـي مقدمـة دراسـتها ، فيمـا أغفلتـه فـي فصـولِها ، وأبوابهـا ؛ فلـم تكـن هنـاك الصـور التشـبيهية ، أو الصـور الاسـتعارية ، أو الصـور الكنائيـة ، أو غيرهـا مـن الصـور ، بـل أولـت عنايتهـا بـالفنون البلاغيـة التـي

---

[١] التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع) : د. ناصر شاكر الأسدي : دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع : ٢٠٠٩ : ١٥٤ .

[٢] قراءات في التجربة الروائية : سمر روحي الفيصل : دار الحوار : اللاذقية : ١٩٩٣م : ٢٥٥.

(٣) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار: الهيأة المصرية العامة للكتاب: ١٩٩٨: ٣١ .

[٤] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٥ .

تؤظف في هذهِ الصور ، لاسيّما أنها أقرّت بمحاولتها تحرّي ((الصور البيانية التي استخدمها الشاعرُ وسيلة لتعبيرهِ الفني في الشعر في التشبيهِ ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية))[١] ، متناسيةً أن هذهِ الفنون البلاغية ليست سوى أساليب تعمل على تشكيل الصور ، وتجسيدها ، وليس العكس .

وربما كانت عبارة (وأثر البيئة فيها) في ذلك العنوان زائدة ؛ لأنها درسَت أثر البيئة في الباب الأول المخصص للتشبيه فقط [٢] .

وكان عنوان الباحث (عباس) متساوقاً مع أنواع الصور التي عرض لها ، لا سيما أنه رأى أن أساليب البيان تشبيهاً ، واستعارة ، وكناية تقوم بدورٍ فاعلٍ في إغناءِ الصورة وإثرائها ، وتشكيلها فنيًا في شعر (إيليا أبي ماضي) ، فضلاً عن جوانب أخرى مثل البُعد النفسي ، وموهبة الشاعر ، والعاطفة ، وأثر الخيال ، والتجربة ، مستحسنًا أن يسمّي هذهِ الأساليب بالصور البيانية [٣] .

وَجاءَ العنوانُ عند الباحثة (وجدان) متسقًا مع الرأي الذي تَبنّتهُ ، وهو أنّ ((الصورةَ البيانية إنما تشتملُ على أنماطِ البيان العربي ، وإنها يمكن أن تقسّمَ على الصورة التشبيهية ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكنائية)) [٤] .

إن التعمقَ في دراسةِ الصورة البيانية ، وسَبْر أغوارِها ؛ بغية التقاط روائعَ الدرر ، وبدائع الصور ، هو الدافع الرئيس الذي استندت إليه الباحثةَ (أمل) في دراستها [٥] ؛ وجاء عنوانُ دراستها دقيقاً في التعبير عن هدفها ، لا سيما أنها عدّت هذهِ الفنون وسائل لتكوين الشعر في شعر الشاعر.

وقد أوضحت الباحثة (وصال) الأسباب التي دعتها لتبني مفَهوم الصورة البيانية عنواناً لدراستها ، وهي :

---

[١] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٥ .
[٢] يُنظرُ : نفسه : ٦٦-٦٨ .
[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٦-٦٨ .
[٤] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٥ .
[٥] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر الصنوبري : ٩-١١ .

أ- إن (الصورة البيانية) عنوان ناضجٌ ؛ فهو ((يجمعُ بين الصورة البيانية بظلالها المعاصرة ومفهومها الحديث وبين البيان ذي الجذور العريقة في تراثنا البلاغي والنقدي)) [١].

ب-تبني عدد من الباحثين المعاصرين هذا المفهوم في دراساتِهم ، وأبحاثهم البلاغية .

ت-إن الصور البيانية فرعٌ مهم مَن الصور الفنية ؛ بل هي أكثرها شيوعا ، وأخصبها ، وأقدرها على تفجيرِ البُعد الدلالي عبر تقنياتِ التشبيهِ ، والاستعارة ، والكناية التي تفتحُ الأفق واسعًا أمام التجارب الفنية [٢] .

وكان عنوان الباحثة (زهراء) متلائمًا مع ما بيّنتهُ من أن الشاعر استطاعَ أن يُوظفَ البيان العربي بكل أركانِهِ من (تشبيهٍ ، ومجازٍ ، وكنايةٍ) في بناء صوره ، وإبراز ملامحها بدقةٍ نابعةٍ مِن مقدرتِهِ الشعريةِ ، وموهبتهِ الفذة [٣] .

وبيّن الباحثُ (حكمت) أنّ سبب عدوله عن عنوان (الصورة الفنية في شعر البردوني) إلى (الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني) يرجع إلى سعة مساحة العنوان الأول [٤] . وربما بدا تعليلُه ضعيفاً ؛ فالسِّعةُ لا ترجع للعنوان نفسه ، إنما تعود للموضوع الذي تتم دراسته تحت إطار ذلك العنوان .

وثمّة تناقضٍ عند الباحثة (شروق) بين العنوان وفكرة بحثها الأساس ، التي تنحصرُ في بيان مدى ارتباط البلاغة بالنقد الحديث ، وقدرتهِ على التعمّق في النص البلاغي [٥] ؛ وكان الأجدرُ بها أن تتبنى عنواناً يتلاءم مع أساس بحثها ، مثل : (الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : دراسة فنية نقدية) .

---

[١] الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٩-١٠ .
[٢] يُنظرُ : نفسه : ١٠ .
[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٩ .
[٤] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٥ .
[٥] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢١٥ .

وجاء عنوان الباحث (صالح) : (الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني) متساوقاً مع قناعتهِ ؛ فقد مال إلى ((دراسة الصور البيانية ؛ لأنها التطبيق العملي لجوانب مهمة مِن بلاغتنا العربية))[١] ، فضلاً عن كونها محاولة منه لكسر النمطية التي اعتادت دراسة الشعراء البارزين على وفق أسلوب متكرر وممل ، فيما تم إهمال شعراء مجيدين كبار ؛ كان من بينهم (القَرْطَاجَنّي) الذي امتاز شعره بـ ((دقة النظم ، وتوشيته بأنواع المحسنات البديعية ، والناظر في شعره ، يراه متمهلا في القول ، منتقياً للألفاظ ، مجيداً في الصنعة))[٢] .

ونجح الباحثُ (صاحب) في تبني عنوان (الصورة البيانية في الشعر الأندلسي عصر المرابطين و الموحدين) ، إذ جاءت صور شعراء العصرين اللذين قام بدراسة الصورة البيانية عندهم نابضة ، وفاعلة ؛ فضلاً عن نجاحهِ في صبغها بطوابعها الفنية ، من خلال اعتمادها على منهج التحليل ، بغية استشفاف جماليات الصور البيانية[٣] ، ومع هذا يبدو أن العنوان الأنسب لدراستها هو : (الصور البيانية في الشعر الأندلسي ، عصر المرابطين والموحدين : دراسة تحليلية) .

ولم يتّسق عنوان الدراسة عند الباحث (فيصل) مع المنهج الذي اختطه لنفسه ، والذي يقومُ – بحسب ما ذكر – على الطرح ، والاستقراء ، والمناقشة ، والتحليل[٤] ، وكان الأجدر أن يكون (الصورة البيانية عند ابن الرومي ، : دراسة تحليلية) ، ليتطابق المضمون مع العنوان .

ووقف العنوان عند الباحثة (سوسن) عند الحدودِ التي حددتها بالتشبيهِ ، والاستعارة ، والمجاز بأنواعِهِ ، والكناية ، لا سيما أنها استحسنت تسمية تلك الأساليب

---

[١] الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٢ .

[٢] نفسه : نفسها .

[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر الأندلسي : ١ .

[٤] يُنظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١ .

بالصور البيانية ؛ لأنها تعمل على تصوير المعنى تصويراً رائعاً يوضّح معالمه ، ويبيّنَ فائدتهُ بشكل أكثر وقعًاً في النفوس [١] .

وقد تقاطع العنوان عند الباحثة (انتهاء) مع المنهج الذي تناولت الصور البيانية من خلالهِ ، القائم على التحليل الذي يُغنيها ، ويحقق دلالاتها [٢] .

وواجهت الباحثة (ميسون) الأمر نفسه ، فلم توفّق في اختيار العنوان ، فقد كانت منطلقاتها في دراسة الصورة البيانية عند (البحتري) قد تمت من خلال قاعدتين ؛ الأولى بلاغية ، والأخرى نقدية [٣] ، وربما كان الأنسب أن يكون (الصورة البيانية في شعر البحتري : دراسة بلاغية ، نقدية) ليتناسب العنوان مع هاتين القاعدتين الآنفتي الذكر. وَهو ما ينطبق على الباحث (جعفر) أيضاً ، فقد أقرَّ بأن دراستهُ إنما هي دراسةٌ بيانية تحليلية [٤] ؛ وعليهِ فإن العنوان الأقرب هو : ((الصورة البيانية في شعر الجواهري : دراسة تحليلية)) . غير أنّ ثمة ملاحظة جديرة بالذكر تتعلّق بعنوان دراسة (جعفر) ؛ فقد ابتعد العنوانُ عن محتوى الدراسة ؛ فالعنوان في وادٍ ، والمضمونُ في وادٍ آخر ؛ إذ ركّز (جعفر) على الشعر السياسي والصراع القائم بين الشاعر والجماهير من جهةٍ ، وبين الحاكم من جهةٍ أخرى [٥] ؛ ولهذا يمكن القول إنّ ثمّة إشكالاً واضحاً في العنوانِ ؛ وكان الاجدرُ أن يكون : (الصورة البيانية في شعرِ الجواهري السياسي : دراسة تحليلية) .

و (للباحثة) ها هنا وقفة تراها مهمة ، ولها أثرٌ مهمٌ في سائر فصول هذه الدراسة ، يمكن تلخيصها بما يأتي :

ترى (الباحثة) أنّ ثمة إشكالاً وقعت فيه الدراسات الجامعية العراقية ؛ بعضها ، أو جلّها ، يتمثل في مفهوم الصورة البيانية عند الباحثين العراقيين ، ومنهج دراستها ،

---

[١] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢ .
[٢] يُنظرُ : الصور البيانية في شعر الراعي النميري : ٨ .
[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري : ١ .
[٤] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر الجواهري : ٢ .
[٥] يُنظرُ : نفسه : ٢ .

فقد أفاد كثيرٌ من هؤلاء أن الصورة عندهم ترتكز في بنائها على أساليب البيان ؛ لرسم أبعادها ، وتجسيم مشاهدها [١] ، ولكن يا ترى كيف يمكنهم الإفادة من تلك الأساليب ؟ وما دلالة استعمال (صورة) بدلاً من (صور) ؟

لتوضيح ذلك يمكن القول إنَّ التصوير البياني ليس هو الصورة البيانية ، فالحقيقة الأدبية تنص على أن التصوير البياني هو التعبيرُ عن طريق الصورة [٢] ، فالصورةُ جزءٌ من التصوير ، إذ يُعبّر الأخير ((بالصورة المُحسّة المتخيلة عن المعنى الذهني ، والحالة النفسية عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنساني ، والطبيعة البشرية ، ثمَّ يرتقي بالصورة التي يرسمها ، فيمنحها الحياةَ الشاخصةَ ، أو الحركةَ المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة ، أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة ، أو مشهد ، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ، فأما الحوادث ، والمشاهد والقصص والمناظر؛ فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة وفيها الحركة فإذا أضاف إليها الحوار ؛فقد استوت لها كل عناصر التخييل)) (٣) .

إنَّ المجال الذي يطولهُ التصوير من خلال هذا التحديد المعنوي والدلالي ، يغطي سائر أنماط التصوير تعبيراً يتموضع في صلب الفكرة ذاتها ؛ سواء لامست جانباً حسياً ، أو رامت ملاحقة الظلال المعنوية فيها (٤) .

وبناء على ذلك يمكن القول : إنّ أغلب الدراسات الجامعية العراقية التي تناولت الصورة البيانية في النص الشعري ، إنما درست في الحقيقة فنون التصوير البياني في هذا النصّ ، ولم تدرس الصورة البيانية فيه ، ومن ثمّ يحيل هذا على القول إن أغلب تلك الدراسات لم توفق في اختيار عنوانات دراساتها ، وليس هذا ناتجاً عن ضعفٍ في قدرتهم على البحث ، والدراسة – فقد أجاد معظمهم في ذلك – لكنما أتى من فهم

---

[١] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٥ ، الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٦–٦٨ ، الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢ .

(٢) ينظر : الأدب وفنونه : د. عز الدين اسماعيل : ٣٨ .

(٣) التصوير الفني في القرآن : سيد قطب : مطبعة أنوار دجلة : بغداد : (د. ت . ط) : ٣٦ .

(٤) ينظر : آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في استطيقا الصورة الأدبية : د. حبيب مونسي : ٢ ، مجلة التراث العربي ، مجلة فصلية تصدر عن أتحاد الكتاب العرب : دمشق : العدد (٩) ، السنة الثالثة والعشرون – آيلول "سبتمبر" ٢٠٠٣ – رجب ١٤٢٤هـ .

مخطوء – على وفق ما تراه (الباحثة) – لمفهوم الصورة البيانية في النصّ الشعري نفسه ، فقد كان الأولى – من أجل الوصول إلى الصورة البيانية – تقسيم النصوص الشعرية المنتقاة للدراسة بحسب موضوعاتٍ ، أو مشاهدٍ محددة ، يتم بعدها توظيف الأساليب البيانية في خدمة الموضوع ، أو المشهد ؛ وصولاً إلى الصورة البيانية في تلك النصوص الشعرية ، بَعِدِّ تلك الصورة محصلة فنية متجلية في إفراغ وسائط ، أو فنون البيان ؛ لأداء المعنى بطرائق مختلفة ، يصل إلى المتلقي ؛ فيجعله مُدركاً وواعياً لتفاصيل هذه المحصلة الفنية [1] ، لكنّ أغلب هؤلاء الباحثين لم يعتمدوا على التقسيم الموضوعي المذكور آنفاً ، فهل يعني ذلك إخفاقاً في توافق عنوانات دراساتهم مع منهج تأليفها المعتمد في بناء تلك الدراسة ؟ الجواب : نعم ؛ لأنَّ هؤلاء الباحثين قد أشاروا – غالباً – في مقدمات دراساتهم إلى أنّ مهمتهم هي الإلمام بمفهومات الصورة ، ومدى مطابقتها لأسلوب التصوير في النص الشعري [2]، وما يؤكد ذلك أيضاً ابتداء دراستهم للفنون البيانية في النص الشعري بأثر كلِّ فنٍ في تصوير المعنى .

وكل ذلك يؤكّد وقوع اضطراب في الصياغة اللفظية لتلك العنوانات ، والأولى ، بالإستناد إلى كلِّ ما تقدّم أنّ (فنون التصوير البياني في شعر ...) هو العنوان الأدق ، والأقرب صلة بدراسات هؤلاء الباحثين من (الصورة البيانية في شعر...) ، ومما هو بيّن أنّ ثمّة فرقاً واضحاً وجلياً بين العنوانين ؛ عنوان دراساتهم والعنوان المقترح ، وذلك الفرق ينعكس حتماً على منهج بحث الدراسة الجامعية وتأليفها ، وهنا تَكْمُنُ أهمية عناية الباحث بعنوان دراسته الجامعية شكلاً ، ومضموناً .

ب–المحتويات :

تُمثل المحتوياتُ دليلَ المؤلفِ ، إذ ((تشتمل قائمةُ المحتويات على الأشكال التوضيحية ، والمقدمة ، والفصول ، والملاحق ، وقائمة المصادر ، والكشاف التحليلي

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبو ماضي : ٧٤ ،

(٢) ينظر : مقدمات الرسائل الجامعية موضوع الدراسة ، فقد ذكر جلهم ذلك .(الباحثة).

إن وجد ... وأن توضع أرقام الصفحات أمام كل عنوان فرعي ؛ فقائمة المحتويات تعطي صورة واضحة ، وموجزة لكل ما يحتويه البحث)) [١] .

والوقوف عند ثبت المحتويات إنما هو وقوفٌ عند إطار أيَّ دراسةٍ ، و محتواها العلمي ؛ وإن كان يبدو للوهلةِ الأولى فضلةً يمكن الاستغناء عنها ؛ فهو حديث لا يتعدى الوصف البيلوغرافي ، لكن النظر العلمي يرشح نظراً مغايراً ، يتمثلُ في أنّ توصيف دراسات الصورة البيانية في الجامعات العراقية ، يقودُ إلى مسك المناهج المعتمدة في بنائها .

وإستناداً إلى ذلك ، فإنه لا يمكن الإحاطة بتلك الدراسات من دون الوقوف على محتوى كل منها ، بحسب الترتيب الزمني لتلك الدراسات ، التي تناولت الصورة البيانية في الجامعات العراقية :

فالباحثةُ (ساهرة) اعتمدت التقسيم البلاغي الصرف لمحتويات دراستها ؛ إذ نظرت إلى الصورةِ البيانية بوصفها صيغة يستعملها الأديب ، أو الشاعر للتعبير عن مشاعرهِ في رسم صوره ، بوسائل البيان ؛ كالتشبيهِ ، والمجاز ، وغيرها ؛ فجاءت المحتويات على النحو الآتي [٢] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٩
التمهيد : أثر البيئة في الشعر .	١٠-١٣
البيان	١٤-١٦
الباب الأول : التشبيه :	١٧-١٧٩
الفصل الأول : مظاهر البيئة في التشبيه :	٢٣-١١٣
مظاهر البيئة الجامدة	٢٤-٥٦
مظاهر البيئة الحية	٥٧-٧٧
صورٌ من المجتمع	٨٢-١١٢

[١] المرشد في كتابة الأبحاث : تأليف علي محمد فودة ، عبد الرحمن صالح عبد الله : دار الفكر : ط٣ : ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م : ١٤٧ .

[٢] يُنظرُ : الصور البيانية في شعر العربي قبل الإسلام : ٢ .

الفصل الثاني : أقسام التشبيه :	١١٣-١٦١
أ- أقسام التشبيه بالنسبة للطرفين.	١١٤-١٤٥
حسي ومعنوى	١١٤-١٢٨
مفرد ، ومركب	١١٨-١٣٠ب
متعدد	١٣٠ب-١٣٩
مقلوب	١٤٠-١٤١
ضمني	١٤٢-١٤٣
التفريع	١٤٤-١٤٧
ب- أقسام التشبيه بالنسبة لوجه التشبيه :	١٤٧-١٦٣
مفصل ومجمل	١٤٧-١٥٠
قريب وبعيد	١٥٠-١٥٩
تمثيل وغير تمثيل	١٥٩-١٦٣
أدوات التشبيه	١٦٣-١٧٢
الباب الثاني : المجاز والكناية	١٧٩-٢٤٥
الفصل الأول : المجاز اللغوي .	١٧٩-١٨٤
المرسل	١٨٤-١٨٥
علاقاته	١٨٥-١٩٤
الاستعارة	١٩٥-٢٤٤
حقيقة الاستعارة في الشعر العربي قبل الاسلام :	١٩٥-٢٠١
أصول الشبه الاستعاري	٢٠١-٢٠٧
أقسام الاستعارة	٢٠٨-٢١٣
التصريحية	٢٠٨-٢١٠
المكنية	٢١٠-٢١٧
التخيلية	٢١٧-٢١٨
الترشيح والتجريد في الاستعارة	٢١٩-٢٣٢
التمثيلية	٢٣٣-٢٤٤
الفصل الثاني : الكناية :	٢٤٥-٢٧٢
أقسام الكناية :	٢٥٢-٢٥٦
التعريض	٢٥٦-٢٦٣
الرمز	٢٦٣-٢٦٣
الإيماء والإشارة	٢٦٣-٢٦٥
الخاتمة	٢٧٣-٢٨٣

ثبت المراجع	٢٨٤-٢٩٨
الخلاصة باللغة الانكليزية	٧ورقات

أما الباحث (عباس) فقد درس الصورة البيانية عند إيليا أبي ماضي ، من خلال المزج بين حياة الشاعر وبيئته ، والأساليب البيانية التي حفلت بها أشعاره ؛ فكانت محتويات دراسته بالشكل الآتي [١]:

الموضوع	الصفحة
المقدمة	**أ-هـ**
التمهيد	**١-٣١**
حياة إيليا أبي ماضي	**١**
مدخل إلى الأدب المهجري	**٢**
ولادة أبي ماضي	**٣**
أسرته	**٥**
وفاته	**٧**
إيليا أبو ماضي والرابطة القلمية	**٨**
مصادر ثقافته :	**٩**
أ- تأثره بالقرآن الكريم	**١١**
ب- تأثره بالشعراء الكبار	**١٥**
آراء النقاد في أبي ماضي :	**١٧**
أ- في شعره :	**١٧**
الطابع التقريري في شعره	**٢٢**
الرمزية في شعره	**٢٣**
ب- في لغته :	**٢٣**
آثاره الأدبية :	**٢٩**
أولا: الدواوين الشعرية	**٢٩**
ثانياً : عمله الصحفي	**٣١**
ثالثا : أشعاره المجهولة	**٣١**
الفصل الأول : الصورة البيانية :	**٣٢**
دراسة الصورة والاهتمام بها	**٣٣**
الصورة : لغة واصطلاحا	**٣٥**
دراسة الصورة في تراثنا النقدي	**٣٧**
مصطلح الصورة في النقد الغربي	**٤٤**

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : المحتويات .

الصورة في النقد العربي الحديث	٤٨
ماهية الصورة	٤٩
أنواع الصور وأنماطها	٥٣
وظيفة الصورة وأهميتها	٥٩
دراسة موجزة لمفهوم البيان	٦١
علاقة الصورة بالبيان	٦٦
أثر الخيال والتجربة الشعرية في الصورة البيانية	٦٩
قولنا في الصورة البيانية	٧٤
الفصل الثاني : الصورة التشبيهية	٧٥
دراسة مراحل تطور التشبيه	٧٦
بلاغة التشبيه وقيمته في تكوين الصورة	٨١
إيليا أبو ماضي والصورة التشبيهية	٨٣
الصورة من خلال أدوات التشبيه :	٨٣
أ- كأن	٨٣
ب- الكاف	٩٨
ج- مثل	١١٧
د – الفعل (يشبه) وصيغ أخرى	١٢٤
صور التشبيه البليغ	١٢٩
صور تشبيه المصدر	١٣٥
صور التشبيه المقلوب	١٣٩
صور التشبيه الضمني	١٤٣
الفصل الثالث : الصورةالاستعارية	١٤٥
تطور مفهوم الاستعارة	١٤٧
مكانة الاستعارة وأثرها الفني في الصورة	١٥٠
صور أبي ماضي الاستعارية	١٥٢
أولا: صور الاستعارة التصريحية	١٥٢
ثانيا : صور الاستعارة المكنية	١٦٩
الفصل الرابع : الصورة في الأسلوب الكنائي	٢١٢
تطور دراسة الكناية :	٢١٣
بين الرمز والكناية	٢١٧
قيمة الكناية وأثر بلاغتها في الصورة	٢٢٠
صور أبي ماضي في الأسلوب الكنائي	٢٢٢
الخاتمة	٢٥٧
المصادر والمراجع	٢٦٢
الملخص باللغة الانكليزية	-

أمـا الباحثـة (وجـدان) فقـد درسـت الصـورة البيانيـة مـن خـلال المعيـارين البلاغـي ، والنقدي ، وتضمنت محتويات دراستها ما يأتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٣-٦
التمهيد	٧-٢٥
أ- إلمامة بالشاعر	٧-١٨
ب- الصورة البيانية بين مفهومي الصورة والبيان	١٩-٢٥
الباب الأول : الصورة البيانية في المعيار البلاغي	٢٦-٨٥
الفصل الأول : الصورة التشبيهية	٢٧-٤٢
الفصل الثاني : الصورة الاستعارية	٤٣-٦٢
الفصل الثالث : الصورة الكنائية	٦٣-٨٥
الباب الثاني : الصورة البيانية في المعيار النقدي	٨٦-١٦٥
الفصل الأول : الصورة الجزئية والصورةالكلية	٨٧-١١٣
الصورة الجزئية	٨٧-٩١
الصورة الكلية	٩٣-١٠٣
الفصل الثاني : الصورة الحسية والصورة الذهنية	١٠٤-١٢٧
الصورة البصرية	١٠٥-١١٤
الصورة السمعية	١١٤-١١٧
الصورة الشمية	١١٧-١١٩
الصورة الذوقية	١١٩-١٢٠
الصورة اللمسية	١٢١-١٢٢
تراسل الحواس	١٢٢-١٢٤
الصورة الذهنية	١٢٥-١٢٧
الفصل الثالث : أبعاد الصورة البيانية	١٢٨-١٦٥
أ- الأبعاد الفكرية	١٢٨-١٣١
١- الوطن	١٢٨-١٣٢
٢- التراث	١٣٢-١٣٥
٣- الموت	١٣٦-١٣٩
ب- الأبعاد العاطفية	١٤٠-١٥٦

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : المحتويات .

١- الاحساس بالذات	١٤٠-١٤٣
٢- المرأة	١٤٣-١٤٧
٣- الطبيعة	١٤٧ -١٥١
٤- الغربة	١٥٢-١٥٦
ج- البعد الإيقاعي	١٥٧-١٦٥
الخاتمة	١٦٦ -١٦٩
ثبت المصادر والمراجع	١٧٠ -١٨٧

أما الباحثة (أمل) فقد درست الصورة البيانية من خلال النظر إلى طبيعتها ، ووسائل تكوينها ، فضلا عن دور الكناية ، والرمز في تشكيل صوره البيانية ، فكانت محتويات دراستها تتضمن ما يأتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٤
التمهيد: في الحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في بيئة وعصر الشاعر	٥-٢١
الحالة السياسية ونشوء الإمارة الحمدانية	٥-٩
نشوء الإمارة الحمدانية	٧ .٩
الحالة الإقتصادية والاجتماعية	٩ . ١٣
الحالة الثقافية	١٣-١٨
حياة الشاعر	١٨-٢١
الفصل الأول : طبيعة الصورة البيانية في شعر الصنوبري	٢٢-٦٨
المبحث الأول: مفهوم الصورة	٢٢- ٣٨
المبحث الثاني: مفهوم الخيال	٣٩-٤٥
الوهم	٤٥-٤٧
التخييل	٤٧-٥١
المبحث الثالث: صورة الطبيعة في شعره	٥٢-٦٨
الطبيعة الصامتة	٥٤-٦٥
الطبيعة الحية	٦٦-٦٨
الفصل الثاني: وسائل تكوين الصورة في شعره	٦٩-٨٣
المبحث الاول: التشبيه	٦٩-٧٩
التشبيه التمثيلي(الصورة)	٧٦-٧٨

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : المحتويات .

التشبيه الضمني	٧٩-٨٠
التشبيه المقلوب	٨٠-٨١
التشبيه الخيالي الحسي	٨١-٨٣
المبحث الثاني: الاستعارة	٨٤-٩٩
الاستعارة التصريحية	٨٩-٩٠
الاستعارة المكنية	٩٠-٩٢
التشخيص	٩٢-٩٧
التجسيم	٩٧-٩٩
الفصل الثالث: الكناية والرمز في تشكيل صوره البيانية	١٠٠-١١٥
المبحث الأول: الكناية	١٠١-١٠٥
الرمز	١٠٦-١١١
المبحث الثاني: فنون بيانية أخرى	١١٢-١١٥
الخاتمة ونتائج البحث	١١٦-١١٩
ثبت المصادر والمراجع	١٢٠-١٣٣
الخلاصة باللغة الإنكليزية	1-2

أما الباحثة (وصال) فقد تناولت الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي ، على وفق تقسيمات علم البيان الأربعة المعروفة ، ومن ثمّ تضمنت محتويات دراستها ما يأتي[١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٣
التمهيد	٤-١٧
أ- مصطلح الصورة الفنية والبيانية	٥-١١
ب- إلمامة بالشاعر وحياته	١٢-١٧
الفصل الأول : **تجربة ناجي الشعرية من خلال روافد صوره وأنماطها واتجاهاتها**	١٩-٤٥
الفصل الثاني : الصورة التشبيهية	٤٦-٨٥
المبحث الأول : الصورة التشبيهية غير الفاعلة	٥٢-٦٣
المبحث الثاني : الصورة التشبيهية الفاعلة	٦٤- ٨٥
الفصل الثالث :الصورة الاستعارية	٨٦-١٠٨
المبحث الأول : الصورة الاستعارية المحدودة	٩٢-٩٨

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدزن : المحتويات .

الصورة الاستعارية المبتكرة	٩٩-١٠٨
الفصل الرابع : الصورة الكنائية :	١٠٩-١٢١
ملحق : تحليل قصيدة في العودة والأطلال	١٢٢ - ١٢٨
الخاتمة : أبرز نتائج البحث .	١٢٩-١٣١
المصادر والمراجع	١٣٢-١٤٠

أما الباحث (حكمت) فقد جمع في دراسته بين المدخل التأريخي ، والمدخل الفني ، فضلاً عن ملحقات الصورة البيانية الحديثة مثل المرئي والمسموع ، والألوان ، فكانت محتويات دراسته تتضمن ما يأتي [١] :

الموضوع	الصفحة
الفهرس	١
المقدمة	٢
المدخل التأريخي : أولا : حياة البردّوني ، ثانيا : : مراحل الشعر اليمني	١٧ - ٢٨
المدخل الفني : أولا : البيان ، المجاز .	٤٠
ثانيا : ١- الصورة في الدراسات الأدبية .	٤٨
٢- الصورة البيانية في رؤية البحث	٥٤
الباب الأول : الصورة البيانية \ القواعد والمرتكزات .	٥٩
الفصل الأول : الصورة التشبيهية/ (القسم التنظيري)	٦٠
الصورة التشبيهية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	٦٤
الفصل الثاني: الصورة الاستعارية/ (القسم التنظيري)	٩٣
الصورة الاستعارية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	١٠١
الفصل الثالث: الصورة الكنائية/ (القسم التنظيري)	١٣٨
الصورة الكنائية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	١٤٤
الباب الثاني: المرئي والمسموع/ الإنطباعات وردود الافعال	١٦٨
الفصل الأول: الصورة الحسية/ (القسم التنظيري)	١٦٩
الصورة الحسية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	١٧٣
الفصل الثاني: الصورة الصوتية. السمعية / (القسم التنظيري)	١٨٢
الصورة الصوتية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	١٨٥
الفصل الثالث: الصورة البصرية. المرئية / (القسم التنظيري)	٢٠١

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : المحتويات .

البردوني وأدب المكفوفين/ (القسم التطبيقي)	٢٠٦
الباب الثالث: أطلس الألوان البيانية / والتقنيات الجمالية	٢٢٢
الفصل الأول : الموشور الطيفي والبوم الصور القزحية / (القسم التنظيري)	٢٢٣
اللوحة القزحية في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	٢٣٠
الفصل الثاني: اللوحات البانورامية	٢٤٥
الفصل الثالث: جماليات التشكيل الحسي/ تراسل الحواس/ (القسم التطبيقي)	٢٧٠
تراسل الحواس في شعر البردوني/ (القسم التطبيقي)	٢٧٥
الخاتمة	٢٨٣
أهم المصادر والمراجع	٢٨٦

أمّـا الباحثتـان (زهـراء) ، و(شـروق) فقـد درسـتا الصـورة البيانيـة دراسـة بلاغيـة ، غيـر أنّ الأولـى اعتمـدت علـى تمهيـدٍ ، فيمـا خلـت دراسـةُ الثانيـة منـه ، وقـد جـاء ترتيب المحتويات عند الباحثة (زهراء) على النحو الآتي[١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٤
التمهيد	٨
الفصل الأول: الصورة التشبيهية	١٢
المبحث الأول: الصورة التشبيهية باستخدام الأداة ، **المبحث الثاني : الصورة التشبيهية من دون أداة**	١٩ –٤٧
الفصل الثاني: الصورة المجازية	٦١
المبحث الأول: المجاز العقلي ، المبحث الثاني: المجاز اللغوي	٦٧ –٧٩
١–المجاز المرسل ٢– الاستعارة	٧٩ – ١٠٢
الفصل الثالث: الصورة الكنائية	١٠٢
الفصل الرابع: روافد الصورة	١١٨
الرافد الديني	١١٩
الموروث الشعري	١٢٣

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : الفهرس : أ .

الأمثال والحكم	١٢٦
التجارب الشخصية للشاعر	١٢٨
بيئة الشاعر وعصره	١٣١
الطبيعة	١٣٧
الخاتمة	١٤٣
المصادر والمراجع	١٤٧

أمـا (شـروق) فقـد درسـت الصـورة البيانيـة علـى وفـق المعيـار البلاغـي ، والمعيـار النقدي ، فكان ثبت محتويات دراستها يتضمن الآتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- ز
الفصل الأول: (الصورة البيانية معياراً بلاغياً)	١-٦٠
المبحث الأول : الصورة التشبيهية	٢-٢٢
المبحث الثاني : الصورة الاستعارية	٢٣-٤٤
المبحث الثالث: الصورة الكنائية	٤٥-٦٠
الفصل الثاني: (الصورة البيانية معياراً نقدياً)	٦١-١٤١
المبحث الأول: الصورة الحسية والصورة الذهنية	٦١-١٠٩
الصورة البصرية	٦٢-٧٦
الصورة السمعية	٧٧-٨٢
الصورة الذوقية	٨٣-٨٦
الصورة اللمسية	٨٧-٩٠
الصورة الشمية	٩١-٩٢
تزامن الحواس	٩٣-٩٥
تراسل الحواس	٩٦-١٠٠
الصورة الذهنية	١٠١-١٠٩
المبحث الثاني: الصورة الجزئية والصورة الكلية	١١٠-١٤١
الصورة الجزئية	١١١-١١٧
الصورة الكلية	١١٨-١٤١

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : المحتويات .

الفصل الثالث: (مصادر الصورة)	١٤٢-٢١٤
الدين	١٤٤-١٦٠
المصادر الثقافية	١٦١-١٩٨
البيئة	١٩٩-٢١٤
الخاتمة	٢١٥-٢٢٠
المصادر والمراجع	٢٢٢-٢٣٣

أما الباحث (صالح) فقد درس الصورة البيانية على وفق تقسيمات علم البيان الأربعة المعروفة ؛ التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية ، فجاء ثبتُ محتويات دراستها متضمناً ما يأتي [١]:

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٢
التمهيد	٥-١٣
أ- حياة القرطاجني	٦
ب-أهم سمات شعره	٩
الفصل الأول : مصادر الصورة	١٠-٤١
١- الدين .	١٥
٢- الموروث الشعري .	١٧
٣- الحكمة والأمثال .	٢٣
٤- بيئة الشاعر وعصره .	٢٥
أ- الحياة السياسية :	٢٦
الغربة والحنين	٣٠
ب-الحياة الاجتماعية :	٣٢
المرأة	٣٤
ج- الحياة الثقافية	٣٦
د- الطبيعة	٣٩

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : المحتويات .

الفصل الثاني : الصورة التشبيهية :	٤٢-٧٣
المبحث الأول : الصورة التشبيهية بالأداة	٤٥
المبحث الثاني : الصورة التشبيهية بدون أداة .	٦٥
الفصل الثالث :الصورة الاستعارية	٧٤-١٠٠
الصورة الاستعارية التصريحية	٧٥
الصورة الاستعارية المكنية	٨٢
الصورة الاستعارية الترشيحية	٨٧
الصورة الاستعارية المجردة	٩١
الصورة الاستعارية المطلقة	٩٥
الصورة الاستعارية التخييلية	٩٨
الفصل الرابع :الصورة الكنائية	١٠١-١١٧
الخاتمة	١١٨-١٢٠
المصادر والمراجع	١٢١-١٢٩
الملخص باللغة الانكليزية	1-2

أما الباحث (صاحب) ، فهو وإن ماثل الباحثين الباقين في محتويات دراسته ، غير أنه ركّز فيهِ على مَا يُعرفُ بالصور البيانية الجزئية ، والصور البيانية الكنائية ؛ فجاء المحتوى عنده على الشكل الآتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٣
التمهيد	٤-٩
الصورة البيانية	٤-٦
عصر المرابطين والموحدين	٦-٩
الفصل الأول : روافد الصورة البيانية	١٠-٦٦
المبحث الأول : المرجعية الدينية .	١٠-٢١

(١) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : المحتويات .

المبحث الثاني : الموروث الأدبي .	٢٢-٣٥
المبحث الثالث : الطبيعة	٣٦-٥٦
المبحث الرابع : مظاهر الحضارة .	٥٧-٦٦
الفصل الثاني : الصورة البيانية الجزئية (المفردة) .	٦٧-١١٧
المبحث الأول : الصورة التشبيهية الجزئية (المفردة) .	٦٨-٨٦
المبحث الثاني : الصورة الاستعارية الجزئية (المفردة) .	٨٧-١٠٣
المبحث الثالث : الصورة الكنائية الجزئية (المفردة) .	١٠٤-١١٧
الفصل الثالث : الصورة البيانية الكلية (المركبة) .	١١٨-١٥٣
توطئة	١١٨
المبحث الأول : الصورة البصرية الكلية .	١١٩-١٣١
المبحث الثاني : الصورة الكنائية الكلية .	١٣٢-١٤٤
المبحث الثالث : الصورة الاستعارية الكلية .	١٤٥-١٥٣
الفصل الرابع : الخصائص الأسلوبية للصورة البيانية .	١٥٤-٢٠٢
المبحث الأول : الإيقاع وأثره في الصورة .	١٥٤-١٧٢
المبحث الثاني : تركيب الصورة ودلالتها .	١٧٣-١٨٨
المبحث الثالث : بلاغة الصورة وفاعليتها .	١٨٩-٢٠٢
الخـاتمة .	٢٠٣-٢٠٥
المصادر والمراجع .	٢٠٦-٢١٧
الملخص باللغة الانكليزية	1-2

أمـا الباحـث (فيصـل) فقـد درس الصـورة البيانيـة علـى وفـق المعيـار البلاغـي ، والمعيار النقدي ، فكان ثبت محتويات دراسته يتضمن ما يأتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	
التمهيد	
الفصل الأول: ينابيع الصورة عند ابن الرومي	

[١] ينظر : الصورة البيانية عند الشاعر ابن الرومي : المحتويات .

المبحث الأول: الينبوع الديني	
المبحث الثاني: الينبوع الثقافي	
المبحث الثالث : الينبوع البيئي.	
الفصل الثاني : الصورة البيانية معياراً بلاغياً .	
المبحث الأول: الصورة التشبيهة .	
المبحث الثاني : الصورة الاستعارية .	
المبحث الثالث : الصورة الكنائية .	
الفصل الثالث : الصورة البيانية في المنظور النقدي .	
المبحث الأول : الصورة الحسية المفردة	
الصورة البصرية .	
الصورة السمعية .	
الصورة الذوقية .	
الصورة الشمية .	
الصورة اللمسية .	
تزامن الحواس .	
تراسل الحواس .	
المبحث الثاني : الصورة الفكرية (الذهنية) .	
المبحث الثالث : الصورة الكلية .	
الخـاتمة .	
المصادر والمراجع .	

أمـا الباحـث (عـلاء) فقـد درس الصـورة البيانيـة مـن خـلال مظاهرهـا ، وطبيعتهـا عنـد شعراء البديع فكانت محتويات دراسته تتضمن ما يأتي : [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٤
المهاد : البديع مصطلحا وشعراء	٥-٢٦
المصطلح	٦-١٦
الشعراء	١٧-٢٦

(١) ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : المحتويات .

الفصل الأول : مصادر الصورة البيانية عند شعراء البديع	٢٧-٦٦
المبحث الأول : الثقافة الاسلامية	٢٨-٣٧
المبحث الثاني : الطبيعة	٣٨-٥١
الحيوان والطير	٣٨-٤٥
الطبيعة الساكنة	٤٦-٥١
المبحث الثالث : مصادر أخرى :	٥٢-٦٦
الفارسية	٥٢-٥٧
الخمر	٥٧-٦٣
الأطلال	٦٣-٦٦
الفصل الثاني : مظاهر الصورة البيانية عند شعراء البديع	٦٧-٩٩
المبحث الأول : المظهر التشبيهي	٦٨-٧٩
التشبيه المفرد	٦٩-٧٢
التشبيه التمثيلي	٧٣-٧٦
التشبيه البليغ	٧٦-٧٩
المبحث الثاني : المظهر الاستعاري	٨٠-٨٨
الاستعارة التصريحية	٨٢-٨٥
الاستعارة المكنية	٨٥-٨٨
المبحث الثالث : مظاهر أخرى :	٨٩-٩٩
المظهر الكنائي	٨٩-٩٤
مظهر الرمز الأسطوري .	٩٥-٩٩
الفصل الثالث : طبيعة الصور البيانية عند شعراء البديع .	١٠٠-١٢٩

المبحث الأول :الصور المتشابهة	١٠١-١١٤
لوحة الممدوح	١٠١-١٠٧
لوحة النسيب	١٠٧-١١١
لوحة الأطلال	١١١-١١٤
المبحث الثاني : الصور المختلفة	١١٥-١٢٩
الخاتمة	١٣٠-١٣٣
المصادر والمراجع	١٣٤-١٤٦
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	A-B

أمـا الباحثـة (سوسـن) فكانـت دراسـتها علـى وفـق التفريعـات البيانيـة الأربعـة (التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية) ، وتضمنت محتويات دراستها الآتي[١]:

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- ب
التمهيد	١-٧
الفصل الأول: الصورة التشبيهية	٨-٤٦
المبحث الأول: مصادر الصورة التشبيهية	٨-١٩
أ . المصادر التراثية والعقائدية	٨
ب . المصادر التجريبية	١٥
المبحث الثاني: الصورة التشبيهية والغرض الشعري	٢٠
أ . الصورة التشبيهية في قصائد المدح	
ب . الصورة التشبيهية في قصائد الهجاء	٣٠
ج . الصورة التشبيهية في قصائد الغزل	٣٣
المبحث الثالث: صياغة الصورة التشبيهية	٣٦
أ . المنحى التقليدي.	٣٦
ب . المنحى النفسي.	٤٢
الفصل الثاني: الصورة الاستعارية	٤٧-٧٦
المبحث الأول: التشخيص.	٥١

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : المحتويات .

المبحث الثاني: التجسيم	**٦٥**
الفصل الثالث:الصورة المجازية	**١٠٧-٧٧**
المبحث الأول : المجاز المرسل	**٧٧**
المبحث الثاني: المجاز العقلي	**٩٣**
الفصل الرابع : الصورة الكنائية .	**١٣٨-١٠٨**
المبحث الأول: الكناية عن موصوف	**١١٠**
المبحث الثاني: الكناية عن الصفة	**١٢٢**
المبحث الثالث: الكناية عن نسبة	**١٣٥**
الخاتمة:	**١٣٩**
المراجع والمصادر	**١٤٨--١٤**
ملخص باللغة الانكليزية	**A-B**

وكان محتوى دراسة الباحثة (انتهاء) الذي بني على وفق التفريعات البيانية الأربعة يتضمن الآتي : [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٦-٣
التمهيد	١٤-٧
الفصل الأول: مصادر الصورة.	٦٦-١٥
المبحث الأول . الدين	٢٣-١٩
المبحث الثاني. الموروث الثقافي، ويتضمن: .	٣٥-٢٤
٥ . الموروث الشعري.	٢٩-٢٤
٢ . الحكم والأمثال.	٣٤-٢٩
٣ . الخرافة.	٣٥-٣٤
المبحث الثالث : البيئة.	٦٦-٣٥
٥ . البيئة الطبيعة	٥٩-٣٦
٢ . البيئة الاجتماعية	٦٦-٥٩
الفصل الثاني : الصورة التشبيهية	١٢٧ -٧٠
المبحث الاول . الصورة التشبيهية بأداة التشبيه	١٠٢-٧٤
المبحث الثاني. الصورة التشبيهة من غير أداة التشبيه	١٢٧-١٠٣

[١] يُنظرُ : الصور البيانية في شعر الراعي النميري المحتويات .

الفصل الثالث : الصورة الاستعارية والصورة الكنائية	١٢٨-١٨٩
المبحث الأول. الصورة الاستعارية ، ويتضمن:	-١٣٠
٥ . الاستعارة المكنية وتتضمن: أ . التشخيص . ب . التجسيم	١٣٠-١٥٦
٢ . الاستعارة التصريحية	
٣. الاستعارة التمثيلية	
المبحث الثاني. الصورة الكنائية	١٦٥-١٨٩
الخاتمة	١٩٠-١٩٧
المصادر والمراجع	١٩٨-٢٠٧
الملخص باللغة الانكليزية	A-B

أمـا الباحثـة (ميسـون) فقـد درسـت الصـورة البيانيـة علـى وفـق المعيـارين البلاغـي ، والمعيار النقدي ، وتضمن محتوى دراستها ما يأتي[١]:

الموضوع	**الصفحة**
المقدمة	**١-٢**
التمهيد	**٣-٨**
الفصل الأول : الصورة البيانية في المعيار البلاغي	**٩-٦٠**
المبحث الأول : الصورة التشبيهية .	**٩-٣٧**
المبحث الثاني : الصورة الاستعارية .	**٣٨-٥٣**
المبحث الثالث : الصورة الكنائية .	**٥٤-٦٠**
الفصل الثاني : الصورة البيانية في المعيار النقدي	**٦١-٩٨**
المبحث الأول : الصورة الجزئية والصورة الكلية .	**٦١-٧٠**
الصورة الجزئية	**٦١-٦٤**
الصورة الكلية	**٦٥-٧٠**
المبحث الثاني : الصورة الحسية والصورة الذهنية .	**٧١-٩٨**
الصورة البصرية.	**٧٢-٨٤**

[١] يُنظرُ : الصور البيانية في شعر البحتري ، فهرست المحتويات .

الصورة السمعية	٨٥-٨٧
الصورة الذوقية	٨٧-٨٩
الصورة اللمسية	٩٠-٩١
الصورة الشمية	٩٢-٩٣
تزامن الحواس	٩٣-٩٥
الصورة الذهنية	٩٥-٩٨
الفصل الثالث : مصادر الصورة	٩٩-١٢٩
المبحث الأول : الدين	٩٩-١٠١
المبحث الثاني : الموروث الشعري .	١٠٢-١٢١
المبحث الثالث : الطبيعة	١٢٢- ١٢٥
المبحث الرابع : الممدوح	١٢٦-١٢٩
الخاتمة	١٣٠-١٣٢
ثبت المصادر والمراجع	١٣٣-١٤٤

وَجاءَ ثبت المحتوى عند الباحث (جعفر) متناغماً مع المنهج الذي اخطتهُ لنفسهِ ، الذي يقوم على دراسة صور الصراع السياسي في شعر الجواهري ، ومحاولة تحليلية بيانياً ؛ فتضمن مايأتي [١] :

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٤
التوطئة	٥-٩
الفصل الأول : الشاعر	١٠-٤٩
صورة الأنا قبل الغربة	١٠-٢٧
صورة الأنا في الغربة	٢٨-٣٧

[١] يُنظرُ : الصور البيانية عند الجواهري : المحتويات .

صورة الزمن	**٣٨-٤٩**
الفصل الثاني : الحاكم والجماهير	**٥٠-٩٢**
صورة الحاكم	**٥٠-٧١**
صورة الجماهير	**٧٢-٩٢**
الفصل الثالث : الدم والفداء	**٩٣-١٤٥**
صورة الدم	**٩٣-١٣٠**
صورة الفداء	**١٣١-١٤٥**
الخاتمة	**١٤٦-١٤٧**
المصادر	**١٤٨-١٦١**

إن القراءة الفاحصة المتأنية لثبت محتويات الرسائل الجامعية العراقية التي تناولت الصورة البيانية تؤكد أنَّ عناية الدراسات الجامعية العراقية بمحتويات الخطة ، تنطلق من قواعد البلاغة وتقسيماتها ، وتنتهي إليها ؛ من خلال تحليل الشعر العربي المنتقى في هدي كل قاعدة ، مما يحيل على الخروج – بشكل عام – بشواهد شعريةٍ بلاغية ، مع أنّ هذا لا يمثل غاية ذلك الجهد ، بل جاء نتيجة إخضاع الشعر العربي لتلك القواعد ، والتقسيمات .

وأن هذه القراءة تحقق فائدة مهمة تتمثل في إجراء تحليل نقدي لبنية تلك الدراسات ، وانتشارها الدّلاليّ على شبكة الفصول ، والمباحث ، للكشف عن غاية تأليف كل دراسة منها من ناحية ، ومعرفة مدى نجاح الباحث في تحقيق الغاية التي قصدتها دراسته الجامعية من ناحية أخرى ، فضلا عن أنها تكشف للباحثين اللاحقين – من خلال تدوين صفحات ثبت المحتويات – مناهج التأليف التي اعتمدت عليها تلك الدراسات الجامعية العراقية في بناء دراساتها .

ت-**المقدمـات :**

قيل في المقدمة أنّها مقالٌ طويلٌ يقدّم فيه المؤلِفُ المبادئَ المهمّة ، والمناهجَ ، التي سيقوم عليها مؤلَّفُهُ فيما بعد [١] ، فـ ((كلّ نصٍ أدبي ؛ قصيدةً كان ، أو خطبةً ، أو رسالةً ، أو مصنفاً (كتابا) ، لابُدَّ له من مقدمةٍ تُعرِّف بالغرضِ الذي من أجْله ألّفَ المُبْدعُ مؤلَّفه))[٢] ، وتعد المقدمةُ من مكوّنات البناءِ المنهجي المهمّة للدراسة الجامعية ، فهي تتضمّن ((تقريرَ المشكلة التي هي موضوع الرسالة ، وطبيعتها العلمية ، وشرح أهميتها))[٣] . ولابدّ لكلّ باحث من أسسٍ رئيسةٍ ، يضع مقدمته في ضوئها ، يمكن تلخيصها فيما يأتي :

١- تحديد موضوع الدراسة [٤] وأسباب اختيارها [٥]..

٢- مشكلة البحث [٦] .

٣-بيان أهمية البحث ، وأهدافه [٧].

٤- الإشارة إلى جهود السابقين [٨].

٥- المنهج المتبّع في الدراسة [٩] .

٦-خطة الموضوع (الأبواب والفصول)[١٠] .

٧-ذكر المصادر والمراجع المهمّة التي اعتمدت عليها الدراسة [١١].

---

(١) ينظر : معجم المصطلحات العربية ، مجدي وهيبة ، وكامل المهندس : ٢٠٨ .

(٢) العلاقة بين المقدمة والمتن في كتب النقد الأدبي إبان القرن الرابع الهجري : نهلة صباح محمد حيدر العدواني : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية ، ٢٠٠٠م : ١٣ .

(٣) ينظر : كيف تكتب بحثا أو رسالة : د . أحمد شلبي : ١٤٧ .

(٤) ينظر : منهج البحث الأدبي : د .علي جواد الطاهر : ١٥٨. .

(٥) ينظر : نفسه : نفسها .

(٦) المرشد في كتابة الأبحاث : تاليف علي محمد فودة ، عبد الرحمن صالح عبد الله : ١٤٧ .

(٧) ينظر :نفسه : ١٤٧ .

(٨) ينظر : منهج البحث الأدبي : د. علي جواد الطاهر : ١٥٨ .

(٩) ينظر : أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات : إعداد د. يوسف المرعشلي : دار المعرفة : بيروت : لبنان : ط ١ : ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م : ٨٩ .

(١٠) ينظر : نفسه : نفسها ، البحث الأدبي ومنهجه : ٥١ .

(١١) ينظر : كيف تكتب بحثاً أو رسالة : د . أحمد شلبي : ١٤٧ .

ومن خلال النظر في مقدمات الرسائل الجامعية (قيد الدرس) ، يتبيّن أن الباحثين العراقيين تفاوتوا في مدى التزامهم بالنقاط الواردة في أعلاه .

فقد وقفت الباحثةُ (ساهرة) في (المقدمة) على مسائل مهمة ، إذ حددت آلية عملها من خلال قيامها بتحري الصورة البيانية التي وظّفها الشعراءُ وسيلةً لتعبيرهم الفني في الشعرِ من خلال صور التشبيه ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية ، مقسمّة إياها في ضوءِ منهج البلاغيين المتأخرين كالسكّاكي ، والقزويني ، وشراح التلخيص ؛ لأنهُ المنهج الذي استقرت عليهِ مباحث البلاغة ، واقتفت أثرهُ معظم دراسات العلماء فيما بعد [١].

وبَيّنت المصادر التي استعانت بها في دراستها مثل كتب البلاغة القديمة ، والدواوين الشعرية الجاهلية ، والمجموعات الشعرية الأخرى مثل المفضليات ، والآصمعيات ، وجمهرة أشعار العرب ، فضلاً عن المصادرِ الأدبيّة ، والبلاغية الحديثة [٢] ، منبّهة على خطّة دراستها من خلال قولها : ((وقد اقتضت طبيعة البحث أن يوّزع على بابين سُبقا بتمهيدٍ عن أثر البيئة في خلق شاعرية الشاعر ، ومدى انعكاس مظاهرها في شعرهِ ، وتشبيهاتِهِ)) [٣] . وماذكرته (ساهرة) يدخل في صلب مقدمة أي دراسة ، لكنها أخفقت حينما تطرقت إلى مسائل مكانها في (التمهيد) ، وليس في المقدمة ، يمكن إجمالها فيما يأتي:

أولاً : ذكرت (ساهرة) أنّ ((معظم الدراسات الحديثة كانت تقف عند النواحي التاريخية ، ولا تتناولُ النواحي البلاغية في تلك المرحلةِ من الشعر سوى شذراتٍ ، وإشاراتٍ لا تفي بالغرضِ ، ولا ترسم صورةً جليةً ، ومِن أجل ذلك جاء البحثُ لعلهُ يجلو بعضَ الصورِ من ذلك التراثِ ... وموضوعنا هو الصورة بمفهومها البلاغي الذي يقفُ عند حدود التشبيهِ ، والمجاز بأنواعِهِ بما في ذلك الاستعارةِ ، والكناية)) [٤] .

---

[١] يُنظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٧ .

[٢] يُنظرُ : نفسه : ٨ .

[٣] يُنظرُ : نفسه : ٩ .

[٤] نفسه : (المقدمة) : ٢ .

ثانيا : إنّ ((الصورة البيانية هي الصيغة التي يستخدمها الأديب للتعبير عن أفكارهِ ، ومشاعرهِ ، والوعاء الذي يستوعب تفاصيلَ تجاربهِ ومشاهداتهِ اليومية ، التي يستعينُ بها على تجسيم أبعادها ، وإبراز ملامحها بوسائل البيان ؛ كالتشبيهِ ، والمجازِ بأنواعه)) (١) .

ثالثاً : حددت أهمية الصورة البيانية ، التي تتركز في بنائها على أساليب البيان ، كأدواتٍ رئيسة في رسم أبعادِها ، وتجسيم مشاهدها ؛ فضلاً عن عوامل أخرى ، تتضافر في بنائها ، متمثلةً في البيئة التي تنبثق عنها تلك الأساليب (٢) .

رابعاً : فَصّلتِ (ساهرة) في أهمية دراسة الصورة البيانية على وفق ما يأتي :

أ- أصالة الصورة البيانية في التراث العربي ، وعدم نشأتها – كما يزعم البعضُ – تحت ظل التأثّر بالبلاغة الأجنبية كاليونانية ، والفارسية (٣).

ب-أهمية دراسة الفنون البيانية في الشعر العربي قبل الآسلام ؛ لصلتها الوثيقة بفهم القرآن الكريم ، وروعتهِ البلاغية في التعبير، والوقوف على أسرار إعجازهِ ، وأحكامِهِ (٤).

ت – إن تلك الفنون كانت متنوعةً في أشعار الجاهليين ، وهي تكشف عن حَذق فني ، ومهارةٍ في فنون القول عندهم ، مكّنَتهم مِن تفهّم معجزة القرآن الكريم الخالدة لاحقاً (٥) .

والحق أنّ (ساهرة) نجحت في تضمين مقدمتها بعض ما يجب ذكره في (المقدمة) ، وربما ذكرت مسائل أخرى في المقدمة ، يكون موضعها الصحيح في (التمهيد) ، مثل تعريف الصورة البيانية ، وبيان أهميتها ، وأصالتها .

وأشار الباحث (عباس) في مقدمة دراسته إلى رغبتهِ في إيجاد موضوعٍ بلاغيٍ ، يتناول فنونَ البيانِ على وفقِ منهج نقدي فني ، يؤدي فيهِ الشعرُ دوراً فاعلاً في رسم صورةٍ فنية واضحة االمعالم ، مؤثرةً في المتلقي ، ترتبط بالحياة ، ومدى تأثير الأدب فيها ، وقد وجد ضالّتهُ في الأدب والشعر المهجري ، الذي يضمُّ بين دفتيهِ صوراً بيانيةً جميلةً ؛ فتاقت نفسهُ

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٠-٣ .
(٢) يُنظرُ : نفسه : (المقدمة) : ٥ .
(٣) ينظر : نفسه : ٢-٣ .
(٤) ينظر : نفسه : نفسها .
(٥) يُنظرُ : نفسه : ٦ .

إلـى الشـاعر (إيليـا أبـي ماضـي) ، الـذي تـرك أثـراً كبيـراً فـي مسـيرة الأدب العربـي الحـديث [١] . وبَـيَّن أنّ عَمـادَ دراسـتهِ يسـتندُ إلـى دواويـنِ الشـاعر الأربعـة ، ومـا فيهـا مـن فنـونٍ بيّانيـةٍ جميلـةٍ ، توزّعت بين التشبيهاتِ ، والاستعارات ، والكنايات ، وغيرها [٢] .

وأشـار إلـى أنّـه قـد تلمّـسَ فـي كتـب البلاغـة والنقـد ، وكـلّ مـا يتصـلُ بـالأدبِ المهجـري منهجـاً فـي أعـدادِ رسـالتهِ هـذهِ ، فضـلاً عـن المؤلفـات التـي تتصـل بالشـاعر[٣] . بيـد أن المـنهج فـي مثـل هـذه الدراسـة ، لا يكـون مـن خـلال الكتـب التـي تتحـدث عـن الأدب المهجـري عامـة ، وحياة الشاعرة خاصة ؛ فذلك يتعلّق بمصادر البحث ، لا بمنهجه ذاته .

و أشـار (عبّـاس) إلـى خطّـة بحثـه بقولـهِ : ((فقـد حاولنـا مِـن خـلال دراسـتنا هـذهِ أن نجعـلَ موضـوعاتها ، أو مباحثهـا فـي تمهيـدٍ ، و أربعـة فصـول ، ومـن ثـم خاتمـة ، ثبّتنـا فيهـا أهـم النتـائج التـي توصـلنا إليهـا فـي دراسـتنا البلاغيـة ، والنقديـة للصـورة البيانيـة فـي شـعر إيليـا أبـي ماضـي)) [٤] . وقـد فـات الباحـث (عبّـاس) ذكـر جهـود مـن سـبقه فـي هـذا المضـمار ، فضـلاً عـن عـدم ذكـره للمصـادر المهمـة التـي اعتمـدت عليهـا دراسـته ، لا سـيّما أنّـه ذكـر فـي بدايـة مقدمتـه أنّـه اسـتعان بالمصـادر ، والمراجـع ، التـي وجـد فيهـا خيـر عـون فـي تجليـة البحـث [٥] ، غيـر أنّـه لـم يسـمّها ، سـوى مـا أشـار لـه مـن أنّ ((عمـاد هـذه الدراسـة الـدواوينِ الشـعرية الأربعـة للشـاعر أبـي ماضـي)) [٦]، ولـم يضـف بهـذا القـول شـيئا ؛ لأنّ المصـادر الأربعـة التـي أشـار إليهـا هـي موضوع الدراسة نفسها .

وكانـت الباحثـةُ (وجـدانِ) أكثـر توفيقـاً مـن سـابقيها ، إذ أوضـحت أن هـدف دراسـتها يكمـن فـي الإجابـة عـن سـؤال كـان يـراود ذهنهـا ؛ يتعلّـق بالمواءمـة بـين إنجـازات السـلف البلاغيـة ، وكيفيـة اسـتثمارها فـي خدمـة الأدب العربـي الحـديث ، مـن أجـل إنهـاء القطيعـة المصـطنعة بـين الماضـي والحاضـر ؛ ذلـكَ أنّ فـي الـدرس البلاغـي القـديم مـا يمكـن توظيفـهُ ، والإفـادة منـهُ فـي

---

[١] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي (المقدمة) : أ .
[٢] يُنظرُ : نفسه : (المقدمة) : ب .
(٣) يُنظرُ : نفسه (المقدمة) : ج .
(٤) يُنظرُ : نفسه (المقدمة) : ج .
(٥) ينظر : نفسه : أ
(٦) يُنظرُ : نفسه : (المقدمة) : ب .

تحليل النصّ الشعري الحديث ، فضلاً عن أنّ جديد الدرس البلاغي موصولٌ بقديمِهِ ، توخّداً في الرؤيةِ ، واستقراراً في المنهج [١].

وأشارت إلى بعض الدراسات التي سبقتها في ميدان الصورة [٢] غير أنّها أغفلت ذكر دراستين مهمتين عن الصورة البيانية ، يصبّان في صلب موضوعها [٣].

وعَلَّلت الباحثة (وجدان) سبب اختيارِها شعر عمر أبي ريشة ميداناً لدراسة الصورة البيانية ؛ أنّ الشاعر ارتكزَ إلى الصورةِ الشعرية عامة ، والبيانية منها خاصة ، فجعلِ منها مِهاداً مهماً يقف عنده ، فضلاً عن أنهُ لم يلقَ مَا يستحقهُ مِن الدراسة ، والاهتمام ، بما يَتناسبُ ومكانته الشعرية في مضمارِ الشعر العربي الحديث ، فضلاً عن شغف (وجدان) الخاص بشعرهِ ، وأسلوبهِ في الصياغة الشعرية [٤] .

وبيّنت خطة دراستها التي تقومُ على : تمهيدٍ ، و بابين ، وقد اشتمل التمهيدُ على إلمامةٍ بحياةِ الشاعر ، فيما كان الباب الأول معنوناً بالصورة البيانية في المعيار البلاغي ، أما الباب الثاني فقد كان بعنوان : الصورة البيانية في المعيار النقدي [٥] .

ولم يفت الباحثة (وجدان) أن تبيّن أنّ منهجَ دراستها تحليليٌ ، قائمٌ على اعَتمادِ النماذج الشعرية الدالّة لأبي ريشة ، على وفق معطيات الصورة البيانية ، محاولة استبطانها ، فضلاً عن مبدأ الانتقاء الذي كان أمراً لا مفرَ منهُ أمام أتساع حجم ديوانهِ [٦] . مشيرة في مقدمة دراستها إلى الصعوباتِ التي واجهتها فيها ؛ المتمثلة في قلةِ الدراسات البلاغية التطبيقية على نماذج من الشعر العربي الحديث ، فضلاً عن إنّ أنواع البيان عند البلاغيين المتأخرين كثيرة ، ومتشعبة ، وذكرت صعوبة ثالثة تكمنُ في ندرةِ ما كُتبِ عن الشاعر (عمر أبي ريشة) قياساً بمعاصريهِ مِن الشعراءِ [٧].

---

[١] يُنظرُ : الصور البيانية في شعر عمر أبي ريشة (المقدمة) : ٣ .

[٢] ينظر : نفسه : نفسها .

[٣] الدراستان هما : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها : ساهرة عبد الكريم ، الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : عباس كاظم منسف .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٣ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : ٤ .

(٦) ينظر: نفسه : نفسها .

(٧) يُنظرُ : نفسهُ : ٥ .

وفاتَ (وجدان) أن تذكر في مقدمة دراستها المصادر والمراجع المهمة التي اعتمدت عليها ، وهو أمر ينبغي ذكره في مقدمة كل عمل علمي رصين . وعلى الرغم من ذلك يمكن القول إنّ الباحثة (وجدان) كانت موفقة إلى حدّ بعيد في فهم ما يجب أن تتضمنه مقدمة الدراسة .

وعللت الباحثةُ (أمل) سبب اختيارِها موضوعها ، بقولها : ((قّلبتُ النظرَ ، وأجلتُ الفكر ، حتى اهتديت إلى ما وطّنتُ نفسي على إيثارهِ مِن الموضوعاتِ ، وهو البحث البلاغي المستند إلى عيّنةٍ تتسعُ حِجْماً ، وعُمْقاً ، لتوظيفِ الأساليبِ البلاغية ، وتتكافأ مع الهدف الذي قصدتُ إليه ، حتى انتهيت بمشورة أستاذي المشرف إلى الشاعرِ الشامي أبي بكرٍ الصنويري ؛ ليكون مجالاً لبحثي الموسوم بالصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري)) [١] .

وأنّ منهجها قائم على قَصْر موضوعِها على الأساليبِ البيانية في شعر الصنوبري ، وعدم تجاوز ذلك الى علم المعاني ، أو البديع ، إلا بالقدر الذي يُلامسُ موضوعاتِ البيان ، أو المشترك معها في المحصلة النهائية للصور التي يعنى بها [٢] ، مشيرة إلى خطة بحثها من خلال قولِها : ((لقد تناولت خطة البحثِ معالجته في تمهيدٍ ، وثلاثة فصولِ . أما التمهيدُ ، فقد كان عن الحالة السياسية ، و الاجتماعية ، و الاقتصادية ، والثقافية في عصر الشاعر... وقد خصصتُ الفصل الأول لموضوع طبيعة الصورة في شعر الصنوبري ... وجاء الفصل الثاني عن وسائل الصنوبري في رسم الصورة البيانية ... أما الفصل الثالثُ فكان عن الكنايةِ ، والرمز في تشكيل صوره البيانية .. وقد أنهيت بحثي المتواضع بخاتمةٍ عن نتائج الدراسة التي خرج بها البحثُ)) [٣] . وكانت مصادر دراسة الباحثة (أمل) متنوعةً ؛ من أهمها كتب البلاغة القديمة ، مثل : أسرار البلاغة ، ودلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، وكتب : المثل السّائر ، ومفتاح العلوم ، وديوان الصنويري ، ومصادر أخرى[٤] .

وبذلك تكون الباحثة (أمل) قد استوفت الموضوعات الرئيسة التي يجب ذكرها في المقدمة ، بيد أنّها أغفلت ذكر جهود من سبقها من الباحثين في ميدان الصورة البيانية .

---

(١) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : المقدمة : ١ .

(٢) ينظرُ : نفسه : المقدمة : ٢ .

(٣) نفسه : ٢-٤ .

(٤) ينظرُ : نفسه : ٤ .

وعللت الباحثة (وصال) سبب اختيارِها لموضوعها ((أن إبراهيم ناجي شاعرٌ كبيرٌ ، لهُ دورهُ المتميز في الساحة الأدبية خلال الثلاثينيات ، والاربعينياتِ ، عُرف باتجاههِ الوجداني ، وقدرتهِ الفذّة على تحويل الواقع إلى مثالٍ ، منِ خلالِ لغةٍ مفعمةٍ بالحياةِ ، مما حَفّزني للمساهمة في التعرّفِ على مناطقٍ مجهولةٍ في شعرهِ ، لم تأخذ نصيبها مِن الدرس المتعمق)) [١]، موضحةً أن دراستها ستعتمد على ((منهجٍ بلاغيٍ حيٍّ ، لا يتشرنق في قوالبِ البلاغيين القدماء ، وتفريعاتهم ، ولايخضعُ لأقيسةِ الأصوليين ، فضلاً عن كونهِ منهجاً يحاولُ أن يستفيد مِن الدرسِ البلاغي الحديث ، وإنجازاتِ الأسلوبية المعاصرة ، ناظراً إلى الصورة البيانية بوصفيها المعادلَ الحسي لخيالِ الشاعرِ)) [٢] ، مبينةً خطةَ بحثها ، القائمة على فصولٍ أربعةٍ ، وتمهيدٍ ، وخاتمة [٣].

إن اقامت به (وصال) عملٌ صحيحٌ ، يدخل في صلب ما يجب ذكره في المقدمة ، لكنّها أشارت فيها إلى مفهوم الصورة البيانية ((بوصفِها المعادل الحسي لخيال الشاعر ، أو هي مجموعة التقنياتِ التي يلجأ إليها الشاعرُ لتفجيرِ تجاربهِ ، وإطلاق رؤاه ، إلى منطقة التصوير الجاذب ، عبر التشبيهِ ، والاستعارة ، والكناية)) [٤] ، ومكان هذا في التمهيد ، وليس في المقدمة . وقد تحدّثت عن الصعوباتِ التي صَادفتها في دراستها ، قائلةً : ((وقد صادفتني عدة صعوبات في طريق البحث ؛ منها قلة المصادر التي تناولت تحليل نصوصه داخلياً ، وعدم حصولي على بعضها لعدم توفرها في مكتبات العراق ، ومكتبات الأردن ، فضلاً عن صعوباتٍ أخرى ..)) [٥].

إنّ الحديث عن مثل ذلك قبل الخوض في تفاصيل خطةِ البحثِ ؛ أو ذكر مشكلته ، لم يكن مناسبا ، و لا يتوافق مع المنهج العلمي المتبع في كتابة المقدمات ، لا سيّما أنّها لم تشر إلى أيّ مصدرٍ من المصادر التي اعتمدت عليها دراستها ، مع أنّها تحدثت عن آلامها في رحلة البحث عن تلك المصادر ، كما أغفلت ذكر جهود من سبقها في هذا الميدان[٦] .

---

(١) الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١

(٢) نفسه : نفسها .

(٣) ينظرُ : نفسهُ : ٢ .

(٤) نفسه : نفسها .

(٥) ينظر : نفسه : ١ .

(٦) ينظر : نفسه : نفسها .

وحـددت الباحثـة (زهـراء) عنـوان دراسـتها ، وأسـباب اختيـاره ؛ موضـحةً أنّ ابـن زيـدون كـان علمـاً مِـن أعـلام القـرنِ الخـامس الهجـري ، إنمـاز شـعرهُ بكثـرةِ الصـور ، ودقتهـا ، فضـلاً عـن إعجاب (زهراء) نفسها بشعرهِ ، والرغبة في دراستِهِ [١] .

وقـد اكتنـف عملهـا بعـض الصـعوبات ؛ منهـا التعامـل مـع صـور الشـاعر ، إذ هـو ((حـين يرسـم صـورته لا يضـع كلماتـه كيفمـا اتفـق ، بـل يجعـل لكـل كلمـة مكانهـا المناسـب ، لتـؤدّي الغـرض الـذي يطلبـه الشّـاعر منهـا)) [٢] ، فضـلاً عـن عـدم عثورهـا علـى مصـادر تحـدد طبيعـة الصـور الأندلسـية ، وتـأثير الكلمـة المفـردة فـي تشـكيلها ، مـع الأخـذ بنظـر الاعتبـار البيئـة الأندلسـية وتأثيرهـا الكبيـر فـي الشـاعر [٣] ، موضـحةً أنّ خطـة دراسـتها تقـوم علـى : مقدمـةٍ ، وتمهيـدٍ ، وخاتمـةٍ ، وفصـولٍ أربعـة [٤] . ومـع أنّ الجهـدَ الـذي بذلتـه (زهـراء) فـي بنـاء مقدمـة رصـينة كـان واضـحاً لكـن مقدمتها عانـت بعـض الأخطـاء المنهجيـة ؛ منهـا أنّهـا فصّـلت القـولَ فـي صـعوبات البحـثِ ، قبـل الخـوض فـي المـنهج ، أو الخطـة ، أو المصـادر [٥] ، فضـلاً عـن إغفالهـا إغفالها تحديد منهج دراستها ، وهو أمر لا بد من ذكره في مقدمة أي دراسة .

وأشـار الباحـث (حكمـت) إلـى التـاريخ الشـعري للـيمن بشـكلٍ موجـزٍ ، وسريـع ، ذاكـراً أبـرز شـعرائه ؛ ليجعـل مـن ذلـك سـبباً مهمـاً لاختيـار عنـوان موضـوع دراسـته[٦] ، ومـع أن أغلـب الدارسـين يفعلـون ذلـك فـي التمهيـد ، إلا أنّ هـذا الأمـرَ كـان صـحيحاً ؛ لأنّـه اكتفـى بمـرور سـريع ، ولـم يفصّـل ، وهـو أمـر أقرّتـه المصـادر الخاصـة بكتابـة الرسـائل ، والأطـاريح [٧]. كمـا قَـدّمَ (حكمـت) الحـديثَ عمَـا أسـماها المضـايقات البحثيـة التـي اعترضـت سـبيله ؛ متمثلـةً فـي سـعيه للحصـول علـى مجـاميع البردّونـي الشـعرية الاثنتـي عشـرة ، قبـل الخـوض فـي المـنهج ، أو الخطـة [٨] ، ثـم أشـار إلـى هـدف البحـث ، الـذي يسـتند بالأسـاس إلـى رصْـدِ جماليـات الصـورة البيانيـة ، وتحليلهـا فـي شـعر (عبـد اللهِ البردونـي) ، مؤكـداً علـى فنيتهـا الشـكلية ، متتبعـاً تطورهـا منـذ بدايـة

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون (المقدمة) : ٥ .

(٢) نفسه : نفسها .

(٣) ينظر : نفسه : نفسها .

(٤) ينظرُ : نفسه : نفسها .

(٥) ينظرُ : نفسه : نفسها .

(٦) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني (المقدمة) : ٢ – ٤ .

(٧) ينظر : كيف تكتب بحثا أو رسالة : د. أحمد شلبي : ١٤٧ .

(٨) ينظرُ : نفسه : ٤ .

تجربتـهِ الشـعرية حتـى آخـر صـدارتهِ [١]. وهـو أمـر يخـالف المـنهج العلمـي المتبـع فـي كتابـة المقـدمات ، إذ لابـدّ أولاً مـن الحـديث عـن هـدفِ البحـث ، و خطتـه ، و المـنهج الـذي سـيتبّعه الباحث في دراسته قبل الخوض في الصعوبات ، أو الاشكالات التي قد تواجه الباحث .

وقـد أشـار (حكمـت) إلـى الهيكـل العـام لدراسـتِهِ ، الـذي تَمثّـل فـي المـدخل التـاريخي ، والمـدخل الفنـي ، وتفريعاتهمـا المتعـددة [٢] ، معتمـداً علـى المـنهجَ التحليلـي ، الـذي حـاول مـن خلالـه توضـيفِ المُعطيـاتِ البلاغيـةِ ، وقيمهـا لاستشـفافِ جماليـاتِ الصـورةِ البيانيـة ، فضـلاً عـن عـدم توغلـهِ فـي التشـعباتِ التخوميـة للموضـوعات البيانيـةِ ؛ فالغايـةَ هـي الكشـف عـن هـذهِ الجماليـاتِ ، واسـتجلائِها [٣] . وبشـكل عـام يمكـن القـول أن مقدمـة الباحـث (حكمـت) قـد عانـت عانت بعض الاضطراب .

أمـا الباحثـة (شـروق) فقـد أشـارت فـي (المقدمـة) إلـى أنّ دراسـتها بنيـت علـى فصـولٍ ثلاثـةٍ ؛ الأول منهـا : الصـورة البيانيـة معيـاراً بلاغيـاً ، والثـاني : الصـورة البيانيـة معيـاراً نقـدياً ، أمّـا الثالـث فكـان عـن : مصـادر الصـورة ، فضـلاً عـن الخاتمـة التـي أبانـت عـن أهـم النتـائج التـي توصـلت إليهـا الدراسـة [٤]. وكـان مـنهج دراسـتها بعيـداً إلـى حـدّ مـا عـن الأحكـام الذاتيـة القريبـة إلـى إلـى الموضـوعية ، لا سـيما اعتمادهـا علـى مـنهج التحليـل البلاغـي ، القـائم علـى دراسـة النمـاذج الشـعرية علـى وفـق معطيـات الصـورة البيانيـة ، فضـلاً عـن مبـدأ الانتقـاءِ ، أو الاختيـار ؛ لأنـهُ أمـر لا بـدّ منـهُ أمـام سـعة المـادة الشـعرية [٥]. ولـم يفتهـا أن تشـير إلـى أبـرز الصـعوباتِ التـي اعترضـت طريـق بحثهـا ؛ منهـا تلـك المتعلقـة بقلـة الدراسـاتِ البلاغيـة عـن الشـعر الحـديث عامـة ، والتطبيقيـة منهـا علـى وجـه الخصـوص ، فضـلاً عـن كثـرةِ التقنـين الـذي طـرأَ علـى الأنـواعِ البلاغيـة عنـد البلاغيـين المتـأخرينَ [٦] . ويلاحـظ أنّ (شـروق) أغفلـت الإشـارة إلـى مشـكلة البحـث ، كمـا كمـا لـم تشـر إلـى أهـداف الدراسـة ، فضـلاً عـن إغفالهـا لجهـود مـن سـبقها مـن البـاحثين ، ولـم تـذكر المصـادر الرئيسـة التـي اعتمـدت عليهـا تلـك الدراسـة . وكـلّ ذلـك يشـير إلـى أن (شـروق) لـم تكـن موفّقة في إعداد مقدمتها بشكل جيد .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني (المقدمة) : ٧ .

(٢) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : ٥ .

(٣) ينظرُ : نفسه : نفسها .

(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه (المقدمة) : ص ب .

(٥) ينظرُ : نفسه : المقدمة ب – د .

(٦) ينظرُ : نفسه : ٢ .

وأشار الباحث (صالح) إلى أسباب اختيارهِ موضوع بحثه ، واصفاً إيّاه ((التطبيق العلمي لجوانبِ مهمة مِن بلاغتنا العربية ، وتمّ اختيار الشاعر حازم القرطاجني ، ليكونَ موضوع الصورة البيانية دائراً في شعرهِ في محاولةٍ لكسِر النمطية التي اعتادت على دراسة الشعراء البارزين من جوانب مختلفة)) [١] ، مبيّناً أنَّ دراسته انعقدت على (تمهيدٍ ، وفصولٍ أربعة ، وخاتمة) ، مشيراً إلى الكتبِ التي اعتمدَ عليها في تلك الدراسة ، التي تنوعت مَا بين كتبٍ بلاغيةٍ ، ونقديةٍ ، وأدبيةٍ قديمةٍ ، و حديثةٍ ، فضلاً عن الرسائل الجامعيةِ ، وديوان الشاعر[٢] ، مشيراً إلى منهجهِ في الدراسة ، قائلاً : ((وجاء اختياري لصور الشاعر منطلقاً مِن ضرورةِ اختيار الصور التي تعبر ، وتعطي تصوراتٍ عن طبيعةِ نظمِهِ ، فكان مجيئه بعد تمعن ، وإعادةٍ)) [٣] . ويؤخذ على الباحث (صالح) أنّه تحدّث عن صعوبات البحث ، قبل ذكر خطة الدراسة ، ومصادرها المهمة [٤] ، كما أنّه لم يشر إلى جهود من سبقه من الدارسين في حقل الصورة البيانية . وكان ولع الباحث (صاحب) بالبلاغة وعلومها سبباً مهماً ، ورئيساً لاختياره عنوان دراسته ، إذ يقول : ((لقد وجد الباحث نفسَه مولعاً بها ، مصرّاً على التفيّؤ بظلالها ، ولمّا كان علم البيان ركناً من أركان البلاغة العربية ، به عُرفتْ ، وعليه استقرّتْ ، ارتأينا دراسة الصورة البيانية التي تأتي نابضةً في ثنايا التعبير الأدبي – لاسيما الشعري – بوصفها شعوراً مصوراً ، أو هي صورٌ محسوسةٌ .... فقد وقع اختيارُنا على الشّعر الأندلسي في عصر المرابطين ، والموحّدين ، ليكون موضوع الصور البيانية دائراً في شعرهم ، لما تتسم بهِ هذهِ الحقبة الزمنية مِن جمالِ نصوص مبدعيةِ ، وغزارة صورِهم البيانية)) [٥] ، فضلاً عن سبب آخر أفاده (صاحب) من الباحثة (ساهرة) ، يشير إلى أنّ ((معظمَ الدراسات التي تناولت هذهِ الحقبة تكادُ تقفُ عند حدودِ المناحي التاريخية ، ولا تتناول المناحي البلاغية ، سوى شذراتٍ ، وإشاراتِ لا تفي بالغرضِ ، ولا ترسمُ صورةً جليةً ، لذا وجدنا أن هذا التراث الثَّر مَازالَ يفتقرُ إلى كشفِ كثيرٍ مِن الخصائص المتعلقة بالجانبِ البلاغي ، وما يتمخضُ عنهُ من الروعة الفنية ، والإبداعِ التصويري ، والأداءِ التعبيري الأصيل)) [٦] .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني (المقدمة) : ٢ .

(٢) ينظرُ : نفسه : ٢ .

(٣) ينظرُ : نفسهُ : نفسها .

(٤) ينظرُ : نفسه : نفسها .

(٥) الصورة البيانية في شعر الأندلسي (المقدمة) : ١ .

(٦) نفسه : نفسها ، الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢ .

وقد بَيَّنَ (صاحب) منهجَهُ ، مؤكّداً سعيه أن تكونَ دراستَهُ مصطبغةً بطوابعِها الفنية ، المعتمدة على منهجِ التحليل ، فضلاً عن توظيفِ المُعْطياتِ ، والقيم البلاغية ، لاستشقافِ الجماليات في الصور البيانية ، دون التوغّل في التشعباتِ البيانية [١] . وقد وضّح أنّ خطة البحث عنده قد بنيت على (تمهيدٍ ، وفصولٍ أربعة ، وخاتمة ، تضمنت أهم النتائج ، وثبت للمصادر والمراجع [٢]. وفات الباحث (صاحب) أن يشير إلى الدراسات التي سبقته في مجال دراسته ، كما تجاهل ذكر المصادر المهمة التي اعتمد عليها في دراسته ، وكلّ ذلك يحيل على القول أن مقدمة (صاحب) قد عانت بعض القصور .

وحدد الباحث (علاء) مفهوم الصورة البيانية ، أنها ((الأداة التي تُمثل الابداع الشعري ، وتمنح صَاحبها التميز ، والتفرّد)) [٣] ، فضلاً عن هدف الدراسة المتمثّل في ((محاولة الكشف عن إبداعية الصورة عند شعراء البديع الذين مثّلوا مرحلة التحول والتجديد في الشعر العربي في العصر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين)) [٤] ، مشيراً إلى خطة بحثه ، التي تضمنت ثلاثة فصول ، يسبقها تمهيدٌ عن مصطلح البديع ، وخاتمةٌ ، عرض فيها النتائج المهمّة التي تمخّضت عنها دراستُه ، ثم مسرد للمصادرِ والمراجع التي اعتمدتها ، فالخلاصة باللغةِ الانكليزية [٥] . وقد خلت مقدمة الباحث (علاء) من مسائل مهمة ، يمكن إجمالها فيما يأتي :

أ- لم يشر بشكلٍ واضحٍ إلى الأسباب التي دعته لاختيار الموضوع .

ب-أغفل بيان المنهج الذي استندَ إليه في دراسته للصورة البيانية عند شعراء البديع .

ت-لم يتحدّث عن أهمية دراسته .

ث-لم يشر إلى جهود من سبقه في مجال دراسة الصورة البيانية .

ج- عدم إشارته إلى أهم االمصادر التي اعتمدت عليها دراسته .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر الأندلسي : ١-٢ .

(٢) ينظرُ : نفسه : ٢-٣ .

(٣) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٢ .

(٤) نفسه : نفسها .

(٥) ينظرُ : نفسهُ : نفسها .

أما الباحث (فيصل) فقد أشار إلى أسباب اختيارهِ للموضوع [١] ، مبيناً أهمّ المصادر التي أفاد منها في دراسته ، لا سيما الدراسات التي تناولت ابن الرومي بالدراسة والتحليل ، فضلاً عن كتاباتِ العقّادِ ، والمازني ، وإليا الحاوي ، وطه حسين ، والكتب البلاغية ، لاسيما تلك التي عنت بعلم البيان [٢] ، وكان منهجهُ في دراسته قائماً على الاستكشافِ ، والاستقراءِ ، والتحليل [٣] ، مقسما خطة دراسته على تمهيدٍ ، تحدث فيه عن الصورة ، والشاعر ابن الرومي ، وخصائص شاعريتهِ ، ثمّ ثلاثة فصول ، وخاتمة ذكر فيها النتائج الرئيسة التي توصل إليها في دراسته [٤]. كما أشار (فيصل) إلى بعض الصعوبات التي واجهت البحث أيضا ، وعلى رأسها رحيل المشرف الأول على دراسته ، فضلاً عن قلة المصادر ، وندرة وجود الدراسات التطبيقية الوثيقة الصلةِ بموضوعه .

وقد بيّنت الباحثة (سوسن) دوافع اختيارها لهذهِ الدراسة ، التي تمثّلت برغبتها الشديدة في دراسةِ البلاغة العربية ؛ لأنها تُغني الباحث المعاصر في معرفة التراث العربي ، فضلاً عن إنّ الوسائل البيانية كانت ما زالت ضرورية ، لاستجلاء أرقى نصٍّ ، ومعرفته ، وهو كتاب الله المجيد ، فضلاً عن إضاءتها السُّبَلَ لدراسة الأساليب الإنسانية عند الأدباءِ في العصور كافة ؛ مما يشكّلُ مرجعيةً ثقافيةً ، وقدرةً منهجيةً ، ومعرفةً ، يمكّنها من الاتكاءُ عليها في قابل مسيرتها العلمية [٥]. وقد أوَضحت أنّ أهميةَ دراستها متأتيةٌ من كونها تسلطُ الضوءَ ، وتثير الإهتمام ، وتوجّه العناية إلى مكانة هذا المنجز الشعري ، الذي ينتمي إلى عصرٍ مهمٍ في خريطة الشعر العربي ؛ ألا هو العصر العباسي [٦] . كما كشفت (سوسن) عن بعض الصعوبات التي اكتنفت دراستها ، ومن أهمها ((قلة بضاعتها في هذا العلم)) [٧] ، وهو أمر يدل على تواضع الباحثة (سوسن) ، الذي يتناسب مع منهجية الباحث الرصين .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي (المقدمة) : ١ .

(٢) ينظرُ : نفسه : ١-٢ .

(٣) ينظرُ : نفسهُ : ٢ .

(٤) ينظرُ : نفسه : ٢-٣ .

(٥) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء (المقدمة) : أ .

(٦) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : أ .

(٧) نفسه : نفسها .

وأوضحت دواعي اختيارها لتلك الدراسة ، والمتمثّلة بقلة الدراسات التي درست صور الشاعر البيانية [١] ، مشيرةً بشكل عابر إلى الدراسات التي سبقتها في دراسة صور السريّ الرفّاء البيانية ، لكنها لم تشر إلى جهود من سبقها في دراسة الصورة البيانية بشكل عام ، وهو أمر ضروري للباحث في هذا الميدان [٢] .

وثمة أمر ينبغي الإشارة له في مقدمة (سوسن) ، فقد كانت هيكلية دراستها تقوم على تمهيدٍ ؛ تحدثت فيه عن البيئة الاجتماعية لعصر الشاعر مع قراءة المعطياتِ ، وظروف حياتهِ ؛ بغية إضاءة جانب من اختياراتِهِ الشعرية ، والصورية ، لتجعل من ذلك مدخلاً للحديث عن الصورة التشبيهية في الفصل الأوّل ، فيما أبان الفصل الثاني عن فحوى الصورة الاستعارية ، ومَاله علاقة بها مِن التشخيص ، والتجسيم ، أمّا الفصلُ الثالثُ فقد ركز على فحص الصورةِ المجازية بمرسلها ، وعقليّها ، ومدياتِ تمثّلها في ذهنية الشاعر ، ثم أنهت كلامها بذكر الخاتمة ، التي لخصت فيها جهودها في الفصول في أعلاه [٣] ، أما الفصل الرابع الذي انعقد على الصورة الكنائية [٤] ، فقد أغفلت ذكره ، مع أنّه مثبت في دراستها [٥] ، ولعلّ ذلك ناتج عن سهوٍ غير مقصود . ولم تتحدث الباحثة (سوسن) عن المنهج الذي اتبعته في دراستها إلا بشكل عائم ؛ من خلال أخذها له بـ ((لسان المداولة)) من أستاذها المشرف على دراستها ، من أجل تحديد منهجية البحث ، غير أنها لم تحدد طبيعة هذا المنهج [٦] ، وكل ذلك يؤكد إنّ مقدمة الباحثة (سوسن) قد عانت بعض الاضطراب ، والتعجل في تحريرها .

أما الباحثةُ (انتهاء) فقد ركزت على بيان أهمية دراستها ، المتمثّلة في علو كعب الشاعر (الراعي النمري) في فنون البلاغة العربية ، وما أوتي من مواهبٍ بيانيةٍ ، و وشائجٍ ، تستحق الدراسة ، والاهتمام [٧].

وقد أبانت عن الأسباب التي دعتها لدراسة الصورة البيانية في شعره ، فهي فضلاً عن إعجابها الكبير بشعره ، استجابت لنفس توّاقةٍ ، نازعتها تلمّس الوشائج البيانية الباهرة عنده ،

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر السري الرفاء (المقدمة) : أ .
(٢) ينظر : نفسه : نفسها .
(٣) ينظر: نفسه : أ– ب .
(٤) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : أ – ب .
(٥) ينظر : نفسه : ١٠٧ .
(٦) ينظر : نفسه : (المقدمة) : أ– ب .
(٧) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر الراعي النمري (المقدمة) : ٣ .

مسلّطة الضوء على بحار هذه الصور في شعره [١] . ثمّ تحدّثت عن الصعوبات التي واجهتها في دراستها ، ومن أهمّها أنّ موضوعها هذا كان بكراً لم يسبقْها أحدٌ في حرث أرضه الخصبة من قبل[٢] ، وهو أمر ينبغي الحديث عنه بعد بيان خطتها ، ومنهجها في الدراسة . ومع أنّ (انتهاء) قد أشارت لبعض المصادر التي اعتمدت عليها في دراستها [٣] ، لكنّها لم تشر إلى المصادر البلاغية والنقدية القديمة التي أفادت منها في دراستها ، واكتفت بقولها ((وقد أفدت من المصادر العربية القديمة بالقدر الذي يخدم موضوع البحث في مباحثه المختلفة)) [٤] . ويلاحظ أنّ (انتهاء) أغفلت ذكر المنهج الذي اتبعتهُ في دراستها ، وهو أمر لا يستقيم مع ما يجب أن تكون عليه أي مقدمة علمية ، لأي دراسة كانت [٥]. وبينت أنّ طة بحثها تتكون من وتمهيدٍ ، وخاتمة ، وفصول ثلاثة [٦] ، ولم تشر إلى الخاتمة ، أو ثبت المصادر والمراجع .

وأشارت الباحثة (ميسون) إلى سبب اختيارِها لموضوعها ، الذي يأتي من كونه ((منبثقاً مِن استقراءٍ لطبيعة شعرهِ الذي يرتكز إلى الصورة مهاداً مهماً يقف عندهُ ، فضلاً عن إن هذا الشاعر لاقى ما يستحقهُ مِن الدراسة والأهتمام ، بما يناسب و مكانتهُ الشعرية المعتمد بها في مضمار الشعر العربي)) [٧] . ولربما بدت (ميسون) مضطربة في أسلوب طرحها لأسبابِ اختيارها موضوعَها ، إذ كان ينبغي عليها بيان الحاجة إلى دراسة الجانب البياني في صور البحتري ، لاسيما أنّ شعره حافلٌ بها كما أوردت في المقدمة في أعلاه ، فضلاً عن أن يكون نيل الشاعر لما يستحقه من الدراسة والاهتمام دافعاً ، أو سبباً لاختيار دراستها . كما أشارت إلى خطة الدراسة القائمة على تمهيدٍ وثلاثة فصولٍ . وقد فصلت القولَ في التمهيد ، والفصلين ؛ الأول ، والثاني ، وأغفلت الحديث عن الفصل الثالث ، الذي كان مخصصاً لمصادرة الصورة ، وكذا الخاتمة ، ومسرد المصادر والمراجع [٨] .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النمري (المقدمة) : ٣ .

(٢) ينظر : نفسه : نفسها .

(٣) ينظر : نفسه : نفسها .

(٤) نفسه : نفسها .

(٥) ينظر : نفسه : المقدمة .

(٦) ينظر: نفسهُ : ٥ .

(٧) ينظرُ : نفسه : نفسها .

(٨) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري (المقدمة) : ١ .

وقد صَرّحت (ميسون) أن منهج دراستها هو المنهجُ التحليلي القائمُ على اعتمادِ النماذج الشعرية الدالّة للبحتري على وفق معطيات الصورة البيانية ، واستبطانهَا ، فضلاً عن مبَدأ الانتقاءِ الذي كان أمراً لا مفرّ منه ، أمام الكم الهائل لصفحاتِ ديوان الشاعرِ [١] . مشسيرةً إلى الصعوبات المتمثلة بقلةِ الدراسات البلاغية أيضاً ، لاسيما التطبيقية منها ، فضلاً عن تشعُبِ علوم البيان عند البلاغيين المتأخرين وتنوعها ، مما أدى إلى التعقيداتِ ، والتفريعاتِ التي يتعذر وجود أمثلة لها في شعر الشاعر في أحيان كثيرة [٢] .

ومن كلّ هذا يمكن القول إنّ مقدمة الباحثة (ميسون) كانت مضطربة بشكل واضح ، فقد أغفلت قبل كل شيء وضع (البسملة) في بداية المقدمة ، فضلا عن الحمد ، والشكر ، والثناء على الخالق سبحانه ، ثم أوليائه الصالحين [٣] ، وهو أمر بدهي يقوم به كل باحث ، يرغب بذكر هذه الاستهلالات ، فضلاً عن إغفالها الإشارة إلى أهمية الموضوع الذي اختارته لدراستها ، ولم تعرّج على ذكر المصادر المهمة التي اعتمدت عليها في دراستها [٤] . ومن خلال ماسبق يمكن القول إن الباحثة (ميسون) لم تفلح في وضع مقدمة جيدة لدراستها ، تتناسب والمنهج العلمي المتبع .

أما الباحث (جعفر) فقد أشار في مقدمة دراسته إلى أنّ الدراسات التي سبقته لم تفرد الصورة الشعرية بالبحث ، والدراسة [٥] على الرغم من كثرتها ، متناسياً أنّ موضوع دراسته لم يكن الصورة الشعرية ، بل الصورة البيانية ، وثمة فرق واضح بين الأمرين ؛ لأنّ الصورة الشعرية تشمل البيان ، وغيره . كما بَيَّنَ (جعفر) هدف دراسته ، بقوله ((وقد ارتأينا في هذه الدراسة الكشف عن حقيقة الجواهري ، وموقفه بدراسة ، وتحليل الصورة البيانية في شعرهِ)) [٦] ، مشيراً إلى منهجه في الدراسة ، إذ قال : ((كانت الدراسة بيانية تحليلية لصورةِ الصراع السياسي ، ولم نحذو حذو السابقين في دراسة الصورة البيانية في تتبع فنون البيان ، وأخذ الأمثلة لكل نوع ، وإنما قمنا بتحليل ماهية الصراع من خلال صوره)) [٧] . وللباحثة هنا

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري (المقدمة) : ١-٢ .
(٢) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : ١ .
(٣) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : ١ .
(٤) ينظر : نفسه : (المقدمة) ١-٢ .
(٥) ينظرُ : الصورة البيانية عند الجواهري (المقدمة) : ١-٢ .
(٦) نفسه : ٢ .
(٧) نفسه : نفسها .

ملاحظتان جديرتان بالاهتمام : الأولى تتمثّل في تركيز الباحث (جعفر) على صورة الصراع السياسي في شعر الجواهري ؛ مبرراً ذلك ((أنّ شعره في الأعم الأغلب سياسي يدعو من خلاله إلى القيم التي آمن بها ، ودعا إلى تطبيقها ،)) [١] ، وهو أمر لا يتوافق مع عنوان الدراسة ؛ إذ كان ينبغي على (جعفر) أن يقوم بدراسة الصور البيانية في عموم شعره ، وليس في ميدان واحدٍ ، وإن كثر ذلك النوع في شعره . أما الثانية فتتعلق بمنهج الباحث (جعفر) في دراسته الصورة البيانية الذي خالف فيه كثيراً من الباحثين الذين سبقوه ، فقد قام بدراستها من خلال المشهد ، أو الصورة الكلية ، وهو أمر يستحق الثناء . وقد أشار (جعفر) إلى المصادرَ التي أفاد منها في دراسته ، ويقفُ ديوان الجواهري في المقدمة منها ، وكتب النقدِ التي تناولت شعره بالدراسةِ والتحليل ؛ فضلاً عن كتبِ المعاجم ، واللغة ، والأدب ، ودواوين الشعراء ، والتاريخ ، والحديث ، وعلم النفس ، والاجتماع [٢].

ب – **التمهيدُ :**

يعد (التمهيدُ) ركناً مهماً مِن أركانِ التنظيم الهرمي لخطة أي دراسةٍ علميةٍ ، ويسمّى أحيانا (المدخل) ، أو (المهاد) ، أو (التوطئة) ، ولعلّ تسميةَ (التمهيدِ) هي الأكثر رواجاً من غيرها [٣] . كما إن (التمهيدَ) يُمثل القاعدةَ التي يستندُ إليها الباحثُ بغيةَ الانطلاقِ صوبَ آفاقِ الموضوعِ في هَدْي منهجِ بحثٍ ، وتأليفٍ ، يُمكّنُ الباحثَ مِن الوصولِ إلى غايةِ دراستِهِ المنشودة .

يتضمن (التمهيدُ) تعريفاتٍ لكلماتِ العنوان ، وبيانَ المقدماتِ الرئيسةِ للدراسة [٤] ، ولا ينبغي أن يضيع الدارسُ في متاهات التمهيد ، فيعقد صفحاتٍ طويلةٍ ؛ ليصبح (التمهيدُ) هدفاً بذاته ، وتضيّع جلُّ طاقتهِ فيما لم يكن هو مطلبه الأساس[٥] . ولأجل إيضاح مدى التزام التزام الدراسات الجامعية العراقية بذلك ، سيتم النظر في (التمهيدات) التي عقدتها تلك الدراسات التي عنت بالصورة البيانية .

---

(١) الصورة البيانية عند الجواهري : ٢ .

(٢) ينظرُ : نفسه : (المقدمة) : ٣ .

(٣) ينظرُ : منهج البحث الأدبي : د. علي جواد الطاهر : ٧٣ .

(٤) ينظر : أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات : د. يوسف المرعشلي : ٨٩ .

(٥) ينظر : منهج البحث الأدبي : د. علي جواد الطاهر : ١٦٠ .

عنونت (ساهرة) تمهيد دراستها بـ (أثر البيئة في الشعر) ، تناولتَ فيهِ أثر الظروف الطبيعيةِ ، وغيرها في الإنسان العربي قبل الإسلام ، ؛ ثم ما لبثت أن وضعت بجنبه عنواناً آخر هو (البيان) ؛ تناولت فيهِ تحديد مفهوم (البيان) لغةً ، واصطلاحاً ، وتتبعهُ عند البلاغين العرب ؛ مُوّضحةً فيهِ أن الشاعر الجاهلي قد أكثرَ مِن استخدام فنون البيان ، ولاسيما التشبيه ، والاستعارة ، والكناية [١] . وهذا تناقضٌ ، واضطرابٌ ، يحيل على القول أنّ (ساهرة) لم تكن موفقةً في اختيارها لعنوان (التمهيد) ، فضلاً عن أنَّ ما تناولتهُ مِن أثر البيئة في الشعر العربي قبل الإسلام ، قد انعكس صداهُ في (البابِ الأول) من أطروحتها الذي عقدتهُ للتشبيه فقط ؛ وكل ذلك يرجح أنّ العنوان الذي كان ينسجُم مع مضمون التمهيد هو (البيان : لغةً واصطلاحاً) .

وقد وفّق الباحث (عباس) في (التمهيد) الذي عقدهُ لدراستِهِ ؛ إذ أصابَ في عَنونة التمهيد (حياة إليا أبي ماضي ، ومصادر ثقافتِهِ) ، لا سيما مع ندرة الدراسات التي تناولت حياة الشاعر ، أو مصادر ثقافته [٢] ، فضلاً عن كونِهِ قَدّم إضاءةً مستوفية لجوانب مِن حياةِ الشاعرِ ، وإنتاجهِ الأدبي .

وكان (التمهيد) الذي قَدّمتهُ الباحثةُ (وجدان) ، يضمنّ قسمين ؛ الأول : إلمامة بالشاعر ، والآخر : عن الصورة البيانية بين مفهوم الصورة والبيان ؛ و كانت (وجدان) موفقة في تقديم عرضٍ موجزٍ ، لحياة الشاعرِ ، فضلاً عن حديثها عن العلاقةِ بين الصورةِ والبيان ، لا سيما أنها وقفت عند مفهوم الصورةَ بشكل عام ، وانتهت إلى أنهما يتقاربان في المفهوم ، والدلالة ، والوظيفة ، لا سيما أنهُ ليس بين الصورةِ ، والتشبيه ، أو الاستعارة ، أو الكناية جفوة [٣] ، ولكن كان ينبغي على (وجدان) أنّ تضع عنوانا للتمهيد الذي عقدته ، فخلو التمهيد من العنوان خلل منهجي واضح .

وجاء تمهيد الباحثةَ (أمل) بعيداً عن موضوع دراستها ، إذ كان بعنوان : (الحالة السياسية ونشوء الإمارة الحمدانية) ، ويبدو أن (أمل) أحست هذا الاضطراب ، فالتمست لنفسها الأعذار ، بقولها : ((وعلى الرغم مِن أنّ هذا الجانب لا يبدو شديد المساس بموضوع الرسالة ، إلا أنني وجدتُ في ذلك فائدةً منسوبةً إلى وصفِ الوسط العام الذي عاش فيهِ

---

(١) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١- ١٦ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢- ٣ .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٧-٢٥ .

الشاعر)) [١] ، ومن ثم يمكن القول إن تمهيداً مثل هذا يصلح لدراسة فنية ، موضوعية للشاعر ، وليس لموضوعٍ يدرس الصورةَ البيانية .

وقد نجحت الباحثةُ (وصال) في تخصيص (التمهيد) لدراسة مصطلح الصورة الفنية ، والبيانية ، متخذة له عنوانين الأول (مصطلح الصورة الفنية ، والبيانية) وقفت فيهِ على مفهوم الصورة في التراثِ الكلاسيكي ، وشعراء المهجر ، ومدرسة الديوان ، وجماعة أبولو ، لاسيما أنّه شديد الصلة بشاعر مثل (إبراهيم ناجي) ، مؤكدةً أن الصورَ البيانية إنما هي فرعٌ مِن الصور الفنية ، بل هي أشْيع أنواع الصور ، وأقدرها ، وأخصبها لقدرتها على تفجير البعد الدلالي [٢] ، والثاني (إلمامة بالشاعر وَشعرهِ) وقفت فيهِ على حياةِ الشاعر ، ومؤلفاتِهِ ، وكان من الأفضل أن يقتصرَ عنوانُ التمهيد على ماله علاقة مباشرة بالصورة البيانية .

ولم تضع الباحثة (زهراء) عنواناً للتمهيد الذي تحدثت فيهِ عن أهمية البيان ؛ بوصفِهِ ركناً مِن أركان البلاغة العربية ، فضلاً عن تسليطِ الضوء على مصطلح الصورةِ بصورة عامةٍ ؛ من غير تحديد دقيق لمصطلح الصورة البيانية التي تعد أساس دراستها [٣] ، وهذا يحيل على القول أنّ تمهيدها جاء تقليدياً ، لم تأتِ فيهِ بشيءٍ مهم ، وكان ينبغي على (زهراء) وضع عنوان لذلك (التمهيد) فهو لا يختلف من الناحية الشكلية عن الفصول .

واختار الباحث (حكمت) مصطلح (المدخل) بدلاً من (التمهيد) ، ومن ثمّ وضع مدخلين لدراسته ؛ أولهما (المدخل التأريخي) ، تناول فيه حياة الشاعر البردّوني ، و الواقع السياسي قبل الثورة في اليمن ، فضلاً عن تفصيل القول في مراحلِ الشعر اليمني ، وثانيهما كان بعنوان : (المدخل الفني) ، تناول فيه (البيان ، والمجاز لغةً واصطلاحاً) ، فضلاً عن الصورة في الدراسات الأدبية ، والصورة البيانية في رؤية البحث [٤] . ومع أنّ الجهدَ الذي بذله (حكمت) في هذين المدخلين كان كبيراً ، واتّسم بالجدية ، إلا إن ثمّةَ اخفاقاً يُرى في تقديم إضاءةٍ واعيةٍ ، مستوفيةٍ ، تقدم فكرةً موجزة عن موضوعهِ ، لا سيما أنه قد أسهبَ في عرضِ ما يريد ، إلى حَدٍّ قد أضرّ بالفكرة التي أراد إيصالها إلى المتلقي .

---

(١) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري (المقدمة) : ٢ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٥- ١٧ .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٩-١١ .

(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ١٧-٥٨ .

وَقد تفادت الباحثةُ (شروق) وضع تمهيد لدراستها ، مبررةً هذا بقولها : ((إن أكثرَ النقاد الذين تناولوا شعر (علي محمود طه) دراسةً ، أو إشارةً ، كانت لهم التفاتةٌ ما ؛ مفصّلةٌ ، أو عابرةٌ لجانب من حياتِهِ الخاصة ... كما أنَّ إحدى الدراسات الأكاديمية مَهَدَت لحياتِهِ ، وشعرهِ ، ودراستِهِ ، هذا كله كان مبرراً لنا ، لنتجاوز بهِ (التمهيد) عن حياتهِ ، أو عن الصورة البيانية ، التي أشبعت بحثاً ، وتنظيراً ، وتفصيلاً)) [١] . غير أنّ ما ذكرته (شروق) لا يعدُّ عذراً كافياً لأنْ تنأى عن وضع تمهيدٍ لدراستها ؛ إذ ليس بالضرورة أن يكونَ التمهيدُ عن دراسة للصورة البيانية عند شاعر ما استعراضاً لحياة الشاعر ، ثم إنّ وصفها لدراسة الصورة البيانية في شعر علي محود طه أنّها ((أُشْبعت بحثاً ، وتنظيراً ، وتفصيلا)) [٢] ، يفقدُها مبررَّ عقد دراستها نفسها ، وتصبح عديمةَ الجدوى ! ، وكلّ ذلك يحيل على القول أنّ الباحثة (شروق) قد أخفقت في عدم وضع تمهيد لدراستها ، كما أخفقت في تبريرها لعدم فعل ذلك .

أما الباحثُ (صالح) فكان (التمهيد) عنده عن حياة الشعر ، وسمات شعره [٣] ، وقد تميز أسلوبه بالايجاز ، والسهولة بعيداً عن الإطنابِ ، والإسهاب المُخِلّينِ ، ولكنّ ما يؤخذ عليه عدم وضعِ عنوانٍ موجزٍ لتمهيده ، وكان يمكنُه جعلَ العنوان (حياة الشاعر وأهم سمات شعره) ، يمكنه من خلاله دراسة الناحيتين ، كما أنّ نأيه عن دراسة مصطلحات العنوان الرئيس مثل (الصورة ، البيان ، الصورة البيانية) لا يتناسب مع عنوان دراسته .

وتناول الباحثُ (صاحب) في (التمهيد) مسألتينِ ؛ إحداهما عن الصورة البيانية ، والأخرى عن عصر المرابطين ، و الموحدين [٤] ، وكان عرضه لمصطلح الصورة البيانية موجزاً ، وأيّا يكن الأمر فدمج الباحث للأمرين في (التمهيد) حرَمَهُ من وضع عنوان له ، لكنّ (صاحب) كان موفّقاً في أسلوب عرضه لما تناوله في التمهيد .

وقد استعمل الباحث (علاء) مصطلح (المهاد) بدلاً مِن التمهيد ؛ وضّح فيهِ مصطلح (البديع) وأبرز الشعراء الذين دارت حولهم قضيةَ البديع ، وفنونِهِ [٥] ، وقد أحسن (

---

(١) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه (المقدمة) : ب .

(٢) نفسه : نفسها .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٦-١٤ .

(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٤- ٩ .

(٥) ينظرُ : الصورة البيانية في شعراء البديع : ٦-٢٦ .

عـلاء) حـين وضـع عنوانـا واضـحاً لتمهيـده (البـديع مصـطلحاً وشـعراءَ) [١] ، غيـر أنّ مـا يؤخـذ عليه استفاضته في الحديث عن ذلك .

وجـاء (التمهيـد) عنـد الباحـث (فيصـل) موضّـحاً لمفهـوم الصـورة البيانيـة ، ووظيفتهـا ، فضـلاً عـن تسـليط الضـوء علـى جوانـب مـن شـاعريةِ ابـنِ الرومـي ، وآراء النقـاد فيـه [٢] ، لكنـه عـاد ووقـع فـي اللـبس ذاتـه الـذي وقـع فيـه بعـض مـن سـبقه مـن البـاحثين ، حـين لـم يضـع للتمهيـد عنوانا واضحاً .

وجـاء تمهيـد الباحثـة (سوسـن) معنونـاً بــ (إضـاءة فـي حيـاة الشـاعرِ ، ومعطيـاتِ عصـرهِ)) معرّفـة فيـه بمصـطلح الصـورة الشـعرية ، والصـورة البيانيـة ، لتنتقـل بعـدها إلـى الحـديث عـن الشـاعر ، وعصـرهِ [٣] . ولا شـك فـي أن خلـو عنـوان (التمهيـد) مـن الإشـارة إلـى الصـورة ، ومصـطلحاتها يعـد خلـلاً منهجيـاً واضـحاً ، كـان ينبغـي علـى (سوسـن) تلافيـه عبـر وضـع عنـوان مشترك ، أو الاقتصار فيه على دراسة أمر واحد .

أمـا (التمهيـد) الـذي عقدتـهُ الباحثـة (انتهـاء) فقـد خـلا هـو الآخـر مـن العنـوان ، و تحـدثت فيـه عـن أسـباب اختيارهـا لهـذه الدراسـة ، مبـررة ذلـك أن الصـورة البيانيـة انمـازت مـن الصـورة الشـعرية بسـحرها ، وجمالهـا ، وتأثيرهـا ، فضـلاً عـن الاهتمـام الكبيـر بمكوناتهـا ، لاسـيما التشـبيه ، والاسـتعارة ، والكنايـة [٤] . كمـا أشـارت (انتهـاء) إلـى بعـض أسـئلة قـد تطـرأ علـى ذهـن المتلقـي ، أو الـدارس حـول أمـور مختلفـة ؛ مثـل إن كـان ثمـة دراسـة مماثلـة قـد سـبقت جهـدها ، فضـلا عـن وظيفـة الصـورة البيانيـة فـي شـعر النميـري ، أو مسـوغات حضـورها فـي الـنص الشـعري ، أو مـدى واقعيتهـا [٥] ، ثـم فصّـلت القـول فـي مفهـوم الصـورة لغـةً واصـطلاحاً ، مِـن خـلال تتبعهـا عنـد النقـاد القـدماء ، والمحـدثين ، لتبـيّن الميـزات التـي انمـازت بهـا صـور الشـاعر البيانية [٦] .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعراء البديع : ٥ .
(٢) ينظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٤-١٣ .
(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١-٧ .
(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧-٨ .
(٥) ينظر : نفسه : ٧-٨ .
(٦) ينظرُ : نفسه : ٧-١٤ .

ومن خلال النظرة الهادئة في تمهيد الباحثة (انتهاء) يمكن القول إن عدم وضعها لعنوان خاص بتمهيدها لم يكن له من مبررٍ مقنعٍ ، لاسيما أنّ جلّ ما طرحته في (التمهيد) كان منصبّاً في الحديث عن مفهوم الصورة ، وبيان وظيفتها ، ولو أنّها اختارت عنوان (مفهوم الصورة البيانية ووظيفتها) لكان ذلك عملاً موفقاً ، كما إن حديثها في التمهيد عن أسباب اختيارها لدراستها ، وإن كان ثمة دراسة قد سبقت جهدها ، يعدّ مستغرباً لأن مكان ذلك في المقدمة ، وليس في التمهيد ، ولكنّ ذلك لا يمنع من القول إنّ (انتهاء) قد أجادت فيما عرضته في التمهيد .

إنَّ الباحثة (ميسون) قَدّمت تمهيداً تميّزت بهِ من أغلب الباحثين السابقين ، لا سيما أنّها التزمت بالعنوان الذي وضعته للتمهيد (الصورة البيانية بين الصورة والبيان) ، إذ بيّنت مَا وَضحتهُ مِن فروق بين الصورة البيانية ، والصورة الشعرية ، فجاء (التمهيد) مستوعباً لمادتِهِ ، مقدماً مَادةً تُغني المتلقي ، وتضعهُ أمام الفكرةِ ، بأسلوبٍ بعيدٍ عن الإطالةِ ، والاسهاب[١] .

أما الباحث (جعفر) فقد فَضَّل استعمال مصطلح (التوطئة) بدلاً مِن (التمهيد) ؛ الذي لم يضع له عنواناً ، وقد تناول فيه الحديث عن (الصراعِ) بشكل عام ، ليدلف بعد ذلك إلى الحديث عن حياة الجواهري ، ودورهِ في مقارعةِ الظلم ، لينتقل بعدها إلى الحديث عن الإبداع الفني ، ودوره في بلورةِ القصائد التي حملت بين طَيّاتِها الصراع الدائر بين الحاكم والجماهير[٢]. ولم يكن (جعفر) موفقاً في صياغة التمهيد ، فقد خلا من عنوان محدد ، والعنوان ؛ سواء كان في التمهيد ، أو الأبواب ، أو الفصول ، أو المباحث ، هو أمرٌ ضروريٌ في الدراسة العلمية الجادّة ، فضلا عن أنّه جعل المتلقّي أمام حَالةٍ مِن الاضطرابِ ، وانعدام الوحدة الموضوعية ؛ فالفجوةُ واسعةٌ بين الموضوعِ الذي يدرسه (جعفر) والمواضيع التي طرحها في التمهيد . ولعلّ السببَ الرئيسَ الذي دفع (جعفر) لذلك هو طبيعة تناوله للموضوعات التي طرقها في دراسته ، فقد ركّز في دراسته على الصراع السياسي في شعر الجواهري .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣-٦ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر الجواهري : ٥-٩ .

ث – **الأبواب والفصول :**

تعـدُ (الأبـوابُ والفصـولُ) مرحلـةً مهمـةً مِـن مراحـلِ التنظـيم الهرمـي للخطـةِ ، وَيـأتي موقعهـا بعـد (التمهيـد) بحسـب مـا يقتضـيه تنسـيق البحـث ، وتعنـي ((تحديـد الأقسـام العامـة للكتـابِ ، ثـم تحديـد الأقسـام الفرعيـة التـي تنقسـم عليهـا هـذهِ الأقسـام العامـة ... ويكتسـبُ التقسـيمُ الـداخليُ للكتـاب صـفةً جديـدةً ، فيهـا شـيءٌ كبيـرٌ مـن التفكيـر المنهجـي ، تظهـرُ فـي تقسـيم البـاب الواحـد إلـى فصـولٍ عـدةٍ ، ومـن المعـروف أن هـذهِ الطريقـة فـي التقسـيم لا يُمكـن أن تطّـردَ فـي الموضـوعاتِ ، والكتـبِ كلهـا ، إذ إنّ موضـوعَ الكتـاب قـد يتكـون مـن وحـداتٍ رئيسـةٍ كبـرى ، يمكـن تسـميتُها أبوابـاً ، تقسّـمُ إلـى فصـولٍ ، وقـد يتكـوّنُ الموضـوعُ مِـن وحـداتٍ متقاربـةٍ فـي الحجـم والموضـوع ، لا يمكـن أن تجتمـعَ فـي وحـداتٍ كبـرى تكـون أبوابـاً ، ومـن ثـم يضـطر المؤلـفُ إلـى تقسيم الكتاب إلى فصولٍ فقط)) [١] .

وكـان(للباحثـة) وقفـةٌ علـى أبـواب الدراسـات الجامعيـة العراقيـة ، وفصـولها ، ومباحثهـا ، بحسـب صـلتها بالصـورة البيانيـة ، نظـرتْ مـن خلالهـا إلـى الطريقـة التـي أقـام بهـا البـاحثون تقسـيماتهم ، علـى وفـق مـا هـو معـروف ؛ مـن أبـوابٍ ، وفصـولٍ ، ومباحـث ، وغيرهـا ، وقـد تَرشـح (للباحثـة) مِـن خـلال هـذهِ الوقفـة ، مـا يـأتي : كـان مـن بـين الدراسـات الجامعيـة التـي عنـت بالصـورة البيانيـة ثـلاث دراسـات قسّـمت هيكليتهـا علـى أبـوابٍ ، وفصـولٍ ؛ هـي دراسـة (سـاهرة) [٢] ، و (وجدان) [٣] ، و (حكمت) [٤].

ويلاحـظ ثمـة فـروق بـين هـذهِ الدراسـات نفسـها ، إذ عمـدت (سـاهرة) إلـى تقسـيم دراسـتها علـى بـابين ؛ كـلّ بـاب ينقسـم علـى فصـلين ، فيمـا احتـوت فصـولها علـى فقـرات ، أو موضـوعات مقترحـة مـن الباحثـة نفسـها ، اسـتناداً إلـى اسـتقرائها المـادة العلميـة لدراسـتها الجامعيـة مـن جهـة ، واقتراحهـا مـنهج تـأليف يتوافـق وعـرض تلـك المـادة مـن جهـةٍ أخـرى [٥] ، وقـسّمت (وجـدان) كـلّ بـابٍ مـن دراسـتها علـى فـصولٍ ثلاثـة (٦) ، فيمـا قـسّم (حكـمت) دراسـتَهُ علـى أبـوابٍ ثـلاثةٍ ،

---

(١) منهج البحث الأدبي عند العرب : ١٢٩– ١٤٠ .

(٢) ينظرُ : الصور البيانية في شعرِ العربي قبل الإسلام : المحتويات : (د– هـ) .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١–٢ .

(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردّوني : ١ .

(٥) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : د–هـ .

(٦) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ١–٢ .

تضمّن كل باب ثلاثة فصول (١) . ولعلّ ما دفع هؤلاء الباحثين لسلوك هذا المنهج سعة المادة التي قاموا بدراستها ، فالشعر العربي قبل الإسلام يمتد على مساحةٍ واسعةٍ ، فضلاً عن أشعار البردّوني ، وعمر أبي ريشة . ويلاحظ أنّ هؤلاء الباحثين قد تجنّبوا تقسيم فصولهم على مباحث ، إنما اختاروا نظام الفقرات ، ولو أنهم قسّموا فصولهم على مباحث لكان أوفق ؛ وذلك لسعة الحديث في تلك الفقرات ، أو الموضوعات المقترحة ، فضلاً عن وضوح مضمونها .

وقد تبيّن (للباحثة) أن ست دراسات أخرى هي للباحثين : (عباس) [٢]، و(وصال) وصال) [٣] ، و(زهراء)[٤] ، و(صالح) [٥]، و(صاحب)[٦] ، و(سوسن) [٧] ، قد اعتمدت في تقسيم مادتها العلمية على أربعة فصولٍ ، ولم يقسم (عباس) من بينهم فصول دراسته على مباحث ، إنما اعتمد على نظام الفقرات ، أو الموضوعات المقترحة من عنده تبعا لما رآه موافقا لطبيعة المادة المدروسة .

أما (صالح) فقد كان مضطربا في تقسيماته ، إذ قسّم الفصل الثاني على مبحثين ، فيما لم يفعل ذلك في الفصلين ؛ الأول ، والثالث ، ولعلّ طبيعة دراسته أملت عليه ذلك .

وانتظمت دراسة الباحث (صاحب) في تقسيمه لكل فصل من فصول دراسته الأربعة على مباحث ثلاثة ، ماعدا الفصل الأول فقد قسّمهُ على أربعة مباحث .

وقسمت الباحثة (سوسن) فصولَ دراستها على وفق الآتي : الفصلان : الأول والرابع على ثلاثة مباحث ، فيما جاء الفصلان : الثاني والثالث على مبحثين .

وقد قسّمت سبعُ دراساتِ مَادتها على فصولٍ ثلاثة ؛ هي دراسة (أمل) التي قسمت الفصل الأول على مباحث ثلاثة ، أما الثاني ، والثالث ، فكانا على مبحثين فقط [٨]. أما (شروق) فقد قسّمت فصلها الأول على ثلاثة مباحث ، والثاني على مبحثين ، أما فصل

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردّوني : ١ .
(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر إليا ابي ماضي (المحتويات) .
(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر إبراهيم ناجي (المحتويات) .
(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر ابن زيدون (الفهرس) : أ .
(٥) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر حازم القرطاجني : المحتويات .
(٦) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : (المحتويات) .
(٧) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر السريّ الرفّاء : (المحتويات) .
(٨) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر أبي بكر الصنويري : (المحتويات) .

دراستها الثالث فقد قسّمته على فقرات ، أو موضوعات مقترحة [١] . و قسّم (علاء) فصول دراسته على مباحث ثلاثة لكل من الفصل الأول ، و الثاني ، أما الثالث فقد احتوى على مبحثين فقط [٢] ، فيما انتظمت دراسة (فيصل) على ثلاثة مباحث لكل فصل [٣] ، فيما قسّمت (انتهاء) فصول دراستها على مبحثين لكل فصل ، ما خلا الفصل الأول فقد قسّمته على مباحث ثلاثة [٤]. وقسّمت (ميسون) الفصل الأول على مباحث ثلاثة ، وجاءالثاني على مبحثين فقط ، فيما احتوى الثالث على أربعة مباحث [٥] ، وأخيراً (جعفر) الذي اعتمد على نظام الفقرات ، بدلا من المباحث [٦].

وبعدَ النظرِ الدقيق في تقسيمات الدراسات الجامعية العراقية التي عنتْ بالصورة البيانية يتبيّن أنّ السِّرّ في تفصيل الخطة العلمية المعتمدة في تلك الدراسات إنّما يعود إلى عناية تلك الدراسات بموضوعات الصورة البيانية في الشعر العربي ، وتعدّدِ وجوهها ، وهذا بحد ذاته دليل على أهمية تلك الدراسات ، وعلى الجهد العلمي المبذول في دراستها للصورة الشعرية بيانيا .

وقد كان عرض المادة العلمية في كل دراسة مستنداً إلى قاعدة التقسيم المتبعة في كل باب ، أو فصل ، وبما يتضمن من عدد مباحث ، أو موضوعات محددة ؛ وقد عمدت تلك الدراسات من خلال دراستها للصورة البيانية الشعرية – غالباً – إلى انتقاء عيناتٍ مختارة ، على وفق قواعد بلاغية موضوعة مسبقاً .

الخواتيم :

تُعرّف الخاتمةُ أنها خلاصةُ البحثِ ، وبيانُ مَافيهِ مِن جديد ، و لابدّ من أن تحظى بالعنايةِ في التنظيم ، وجمال الأسلوب ، إذ إن أكثرَ القُراء ، والمتخصصين ، يقرأون الخلاصة ، فتشدهم ، وتدفعهم ألى قراءة المؤلَّف ، فإن لم يجدوا فيها ما يتذوّقون تركوا المُؤَلَّفَ ، غير آبهين بالمضمون [٧]. ولعلّ ما ألمح إليه الدكتور (علي جواد الطاهر) في حتمية وجود مادة علمية جديدة ، أو رأيٍ جديدٍ ، ومفتاحٍ ، ونافذةٍ ، وشخصيةٍ في خاتمة البحث ؛ من الضرورات

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : (المحتويات) .
(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر اء البديع : (فهرس الموضوعات) .
(٣) ينظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : (المحتويات).
(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر الراعي النمري : (المحتويات) .
(٥) ينظرُ : الصورة البيانية في الشعر البحتري : (فهرس المحتويات) .
(٦) ينظرُ : الصورة البيانية عند الجواهري : (المحتويات) .
(٧) ينظرُ : البحث الأدبي ومنهجهَ عند العرب : ٥٣ .

الملحة في أي دراسة [1] ، فضلاً عن ظهور بعض الاقتراحات التي تهدي الباحثين إلى دراساتٍ جديدةٍ ، ذات صلة بالموضوع .

ومن خلال النظر في خواتيم الدراسات الجامعية العراقية التي تصدت لدراسة الصورة البيانية الشعرية يتضح أنّ هذهِ النتائجَ مختلفة غير مؤتلفةٍ مع نتائج دراسة أخرى ، وهذا يعودُ ألى اختلاف عصور الشعراء قيد الدراسة ، فضلاً عن تباين وجهات نظر الباحثين في التأكيد على أهم هذهِ النتائج ، وسنعرض لها على وفق ما يأتي :

اشتملت خاتمة الباحثة (ساهرة) على أمور عدّة ، يمكن تلخيصها فيما يأتي :

أولاً : إن الشعراءَ آنذاك أحسّوا بالفنون البيانية إحساساً فطرياً على أنّها عنصرٌ مِن عناصرِ الجمال في التعبير ، والتوضيح ، ولم يعرفوها بمصطلحاتِها ، وحدودها ، التي عُرفت بها فيماَ بعد على أيدي البلاغيين .

ثانياً : بّينتْ (سَاهرة) أنّ البيئةَ التي عاش فيها الشاعرُ كان لها أثرٌ واضحٌ في انبثاق فنِّ التشبيهِ ، وفي تنمية رغبتهِ في الميل إلى هذا النوع من اللون البياني ، وذلك لتفاوتِ مظاهرها ، وتغاير صورها ، وتضارب ألوانها .

ثالثاً : كان للشاعر العربي الجاهلي الفضل في ابتداع فن (التفريع) ، ذلك الفنّ البياني الذي يتميّز من باقي صور التشبيه الأخرى ، إذ لا يحمل خصائص التشبيه المعروفةَ كالأداةِ ، وغيرها من الوسائل ، وإنما يُفهم مِن المعنى .

رابعاً : بَيّنتْ أنّ مِن أهمّ الأسباب التي دفعت الشاعر العربي في الركونِ إلى المجاز هو رغبته في التوسع بدلالات الألفاظ ، وهو ما يؤكد مرونة اللغةِ ، وقبولها للتطورِ ، واستجابتها لحاجات الحصر .

رابعاً : لقد أكثر الشاعرُ الجاهلي مِن استخدامِ (الاستعارة) ، حيث مثلت لديه خُطوةً متطورةً عن التشبيه ، والتي نضجت في المراحل الأخيرة مِن هذا العصر ، لاسيما عند من كان يميلُ إلى النزعة العقلية في التّعبير ، مثل الشاعر(زُهير بن أبي سُلْمَى) ، الذي أكثر مِن استعاراتِهِ.

---

(١) ينظرُ : منهج البحث الأدبي في المثل السائر : د. علي جواد الطاهر : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط٢ : ١٩٨٩م : ٦١ .

خامساً : وَضّحتْ (ساهرة) أنّ العلةَ في إلحاقها المجاز العقلي بمباحث الاستعارة المكنية ؛ إنّما يعودُ لاتّسامهما بالخواص نفسها ، كما إنّ كلاً منهما يقوم باسناد الفعل إلى مَالم يقع منهُ .

سادساً : إن الصورة البيانية لم تكن مجردةً لذاتِها ، وإنما ارتبطت بالموضوعات الشعرية المختلفة ، وهذا يؤكد أن الفنون البيانية إنما هي فنون عربية أصيلةٌ ، ويدحض آراءَ الذين أنكروا أصالة التراث العربي ؛ بدعوى التأثر بالبلاغة اليونانية ، والفارسية [١] . وكل ذلك يؤكد أنّ الآراءُ التي طرحتها الباحثة (ساهرة) تتّسمُ بالسّداد ، ودقّة النظر .

أما الباحث (عباس) فقد قسَّمَ نتائج دراسته على وفق تقسيمات فصولها ، ويمكن تلخيص ما توصّل إليه بما يأتي :

أولاً : أهمية دراسة البيان ، وتوضيح علاقتِهِ الحيويةِ بالصورةِ .

ثانياً : إنّ الصورةَ البيانية متأتيةٌ مَن كونها المحصلة الفنية لما يقوم بهِ الشاعر مِن دورٍ يتجلى في إفراغ وسائط ، أو فنون البيان مِن تشبيهٍ ، واستعارةٍ ، وكناية لأداء المعنى الوحيدِ بُطرق مختلفةٍ ، وبصيغةٍ فنية بارعةٍ .

ثالثاً : إن الأداة (كأنّ) أسهمت كثيراً في رسم صور الشاعر(إيليا أبي مَاضي) التشبيهية ، من خلال تشبيهاتٍ كثيرة ، توزعت بين المرسل المفصل ، والمرسل المجمل .

رابعاً : تتفاوت صورُ (أبي مَاضي) التشبيهية بين التقليد والرتابة تارةً ، وبين الإبتكار والإبداع ، تارة أخرى .

خامساً : تصويرات الشاعر في الأسلوب الكنائي قليلة ، إذا ما قورنت بصوره التشبيهية ، والاستعارية ، وهي ظاهرةٌ عامةٌ لا تخصّ الشاعر وحده ، بل كثيراً ما نجدها لدى معظم الشعراءِ العرب ؛ القدماء منهم ، والمحدثين [٢].

والحق إنّ ما ذهب إليه (عباس) من أنّ الصور الكنائية في الشعر العربي ؛ قديمه وحديثه ؛ قليلة ، أو نادرة [٣] يحتاج لدلائل قويّة تثبت ذلك ، وهو مالم يفعله الباحث .

---

(١) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٧٣-٢٨٣ .
(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٥٨-٢٦١ .
(٣) ينظر : نفسه : ٢٦١ .

وَقد توزّعت نتائجُ البحث عند الباحثة (وجدان) على ست عشرة نتيجة ، يمكن إجمالها فيما يأتي :

أولاً : طغت الصورةُ الاستعاريةُ المبنية على الاستعارة المكنية عند الشاعر على صوره الاستعارية المستقاة مِن الاستعارة التصريحية ، ويمكن لقارىء شعره أن يتلمّس كثافة النوع الأول مِن صورهِ الاستعارية القائمة على التشخيص ، والتجسيم .

ثانياً : إن (أبا ريشة) هو شاعر الصورة الكنائية ، فقد غلبت على معظم شعره ، وهي إمّا تَردُ متبثقةٌ مِن صورةٍ تشبيهيةٍ ، أو استعارية ، أو تأتي مستندةً إلى مهادٍ حسي ، يشي بها . وتبدو بهذهِ الحالة ذات كيانٍ خاصٍ بها . كما حاول الشاعرُ أن تكون صورهُ الكنائية مستقاةً مِن معطياتِ هذ العصر ، فضلاً عن صور أخرى مألوفة ، أو مستمدة مِن البيئة العربية القديمة .

ثالثاً : يستندُ الشاعرُ إلى مِهَادٍ تراثيٍ عريضٍ ، عبّر عنهُ مِن خلالِ صورهِ البيانية ، التي استقت من مصادر تراثيّة مختلفة ؛ بعضها من التراث العربي الاسلامي الذي استأثر باهتمامِهِ الخاص ، وبعضها من التراث الأسطوري ، والخُرافي عامة ، كما تميّز أسلوب (أبي ريشة) في توظيف التراث ؛ فقد كان يستحضرُ شخصيةً تراثيةً أحياناً ، أو يعتمدُ على حدثٍ تراثيٍ ، وربما اكتفى بلمسةٍ فنيةٍ ، مستوحاةٍ مِن جزئيةٍ تراثيةٍ عارضةٍ .

رابعاً : نظر الشاعرُ إلى الطبيعةِ بوصفها مَنْهلاً مُهماً ، استمدّ منهُ الكثيرَ من صورهِ البيانية ، ولم يكن في تتبعّه للطبيعة يسلك مسلكاً حرفياً ؛ بل كان يمزجُ عناصرَ الطبيعة ، وظواهرها بذاتهِ ، وقلبهِ ، فتتجلّى في شعرهِ ، وعليها طابع الشاعر ، وبصمات أصابعِهِ ، ونبرات صوتِهِ .

خامساً : كان الشاعر (أبو ريشة) يحفل بدور الإيقاع الداخلي في صياغةِ صورهِ البيانية كثيراً ؛ لذلك تشيعُ في شعرهِ ظواهر التكرار من حيث مخارجها الصوتية ، فضلاً عن القوافي الداخلية ، التي صاغها في إطار ظاهرة الترصيع ذات الطابع الايقاعي [١] .

أما الباحثةُ (أمل) فقد تضمنت خاتمة دراستها ما يأتي :

أولاً : إن (الصنوبري) يرى في الطبيعة الصامتة أحسن مظاهر الطبيعة ، بما فيها مِن ورود ، وأزهارٍ ، وأشجارٍ ، كما تحدث الشاعر عن المائيات المتمثلة بالسحاب ، والأنهارِ ، والغدران ، وغيرهما ، وقد فتح الصنوبري الباب للشعراءِ في وصف الثلجِ ، والتغنّي بجمالِ منظرهِ .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٦٦- ١٦٩ .

ثانياً : يعدُ التشبيهُ من وسائل تكوين الصورة البيانية في شعر (الصنوبري) ؛ لما فيهِ من روعةٍ ، وجمالٍ ، وهو يستلزم مشاركة بين طرفين مشبه ، ومشبه به في صفات مشتركة بأداةِ التشبيهِ ملفوظة ، أو ملحوظة ، وحفل شعرهُ بألوانٍ رائعةٍ مِن التشبيهات ، التي جال فيها خيال الشاعر الخصب ، من حيث السبكِ ، وجمال التصوير ، وكانت تشبيهات الطبيعة في المقدمةِ ؛ لأصالةِ شعرهِ في وصفِ الطبيعةِ .

ثالثاً : أدّت الاستعارةُ أثراً متميزاً في شعر (الصنوبري) ، فكانت متفاوتةً بين تصريحيةٍ ، ومكنيةٍ ، وكان للاستعارة المكنية مكانةً واضحةً في شعرهِ ، تميّزت بدرجةٍ عاليةٍ من العمقِ ، يعود مرجعهُ إلى إخفاء لفظ المستعار ، وحلول بعض ملائماتِهِ محلّهُ .

رابعاً : أسهمت الكناية ، فضلاً عن الرمز في تشكيل صورهِ الشعرية التي تفاوتت في مظاهرها ، فكان فيها التلويحُ ، والإشارةُ ، والرمزُ ، وقد أصبح الرمزُ عنده وسيلةً ، يستخدمها الشاعرُ لإضفاء شيءٍ مِن الغموضِ عليها [1] .

وكانت خاتمةُ الباحثةِ (وصال) دقيقةً ، ومكثفةً ؛ لأنها انبثقت مِن صميم المادّة البحثية ، وقد تضمنت ما يأتي :

أولاً : إن أغلب صور الشاعر (إبراهيم ناجي) البيانية كانت مستقاة مِن عالم الطبيعةِ ، ومِن عوالم المطلق ، والمثال .

ثانياً : إن بعض صورالشاعر القائمة على تقنية (التشبيه) قد وقعت بالمألوفِ ، أو ترنّحت تحت ضغط التراث ، لكن الكثير منها تجاوز ذلك ؛ ليأتي المشبّهُ به ، أو الطرف الآخر للصورة ، من حقل بعيدٍ مغايرٍ ، فيهِ الكثير مِن الخصوبةِ ، والنماء ، والتوتّر الشعري .

ثالثاً : إن البِنيةَ السائدةَ في شعر (إبراهيم ناجي) هي المُشَابهة (التشبيه ، والاستعارة) ، وهذا لا يعني أنهُ لم يستثمر تقنية (الكناية) التي جاءت متباعدة هنا ، أو هناك ، لكنّما غالباً ما كانت تأتي هذهِ الكنايات قصيرة المدى ، أو محدودة ، بل إن أغلبها لم يأتِ مستقلاً ، بلا أتى متلبساً بالاستعارة .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ١١٦-١١٩ .

رابعاً : إنّ انكماشَ تقنية (الكناية) في شعرهِ جعل بعض قصائدهِ تخسرُ بُعداً درامياً ، وإن كان قد عوّض عن هذهِ التقنية ببنية (التضاد) ، التي تضافرت مع تقنياتِ البيان ، لتحويل تجاربهِ تحويلاً جمالياً [١] .

أما الباحثة (زهراء) فقد كانت خاتمتها على درجةٍ عاليةٍ مِن الموضوعية ، بل دقيقة التعبير عن دراستها ، لا سيما أنها أكدت فيها ما يأتي :

أولاً : لا تكونُ الصورةُ البيانية عند (ابن زيدون) منفردةً عن غيرها ، بل تتآزرُ لديهِ أركانُ البيان ليكمل أحدها الآخر ؛ فيأتي بالصورةِ المجازيةِ مثلاً ؛ لتزيد الصورةَ التشبيهية وضوحاً ، وتُعمّق دلالتَها لدى المتلقي ، ولا يقتصر هذا على أركان البيان ، بل يأتي كذلك بالأساليبِ البلاغية الأخرى ، لتوضّح صورهِ البيانية .

ثانياً : الصورة البيانية لدى الشاعر لا تختلف في تركيبها ، وأركانها عن الصورة المشرقية ، بل هي امتدادٌ لها ، ويأتي الاختلافُ من بيئة الشاعر ، ومقدار تأثيرهِ بها ، وعمق ثقافتِهِ .

ثالثاً : تتماز صورة الشاعر التشبيهية بكونها تعتمدُ على المحسوسات في أكثر الأحيان ؛ فهو يستعمل التشبيه كامل الأركان ، ولكن بقلةٍ ، ويسعى دائماً إلى حذف وجه الشبهِ ، بينما يسعى في أحيانٍ أخرى إلى التمسك بأداةِ التشبيه ؛ لإبراز دقائق صورهِ .

رابعاً : أمّا صور الشاعر المجازية فقد كانت حافلة بـ (المجاز العقلي) ؛ فهو يمنح الصورةَ حركةً تتناسب وطبيعة ما يبتغيهِ ، وفي المقابل يقلُّ استعمال (المجاز المرسل) لدى الشاعر ، ولعلّ ذلكَ عائداً إلى أنّه لا يتناسب وطبيعة الشاعر النزّاعة إلى تصوير الحركة دائماً ، كما كان الشاعرُ يُكثرُ مِن توظيفِ الاستعارةِ ، لاسيما الاستعارات المكنية ؛ فهو يشخّصُ مِن خلالها الموجودات ، أو يجسّمها ، ويقلّ بالمقابل لديهِ توظيف الاستعارة التصريحية ؛ لأن المكنية أقدر على الإيحاء ، والتخييل ، ومنح الصورة عمقاً دلالياً .

خامساً : شكّلت الصورةُ الكنائيةُ عند (ابن زيدون) مساحةً محدودةً جداً ، لكنّها لم تكن معدومةً ، ولا تتماز بالحركة شأن الصور الأخرى لديه ، إنّما تميلُ إلى الجمودِ ، والسكون ، وتكون في قصيدتي المدحِ ، أو الرثاء غالباً .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٣٠-١٣١ .

سادساً : إن التجربة اللّونية عند (ابن زيدون) محدودةً جداً ، مع أنّه كان يعيش في بيئة زاخرة بالألوانِ الزاهيةِ ، لكنّه لم يوفّق في توظيف تلك الألوان الجميلة في صوره البيانية إلا بشكلٍ محدود ، وذلك عن طريق ذكر اللّون مباشرة ، أو عن طريقِ الكناية [١] .

أما خاتمة الباحث (حكمت) فقد كانت بعيدةً عن عنوان الدراسة ، لا سيما أنها لم تقدم حصيلة لما تناولَهُ في دراسته ، وقد ذَيّلها بقولهِ : (تلك بعض مِن حصيلةِ جردنا للصورةِ البيانية في شعر عبد الله البردوني ، وفي أبواب ، وفصول الرَسالة مقدمات ، وتفصيلات ، نأملُ أن تكون مُجزأة في ظل التحليل الفني والتذوق الجمالي)) [٢] . وقد تضمنت بعض نقاط يمكن إيجازها على النحوِ الآتي :

أولاً : كان الشعراء في طليعة الطبقة المثقفة في مجاهدةِ الاستبداد التسلطي في عهد مَا قيل الثورة اليمنية ، وكان أحد الأصوات العالية في مناهضة السلطة الحاكمة آنذاك ، فكان السجنُ ضريبةَ الجهر بالرفضِ ، والتحريض .

ثانياً : على المستوى الفني بقيت الصورة الشعرية التي رسمها البردّوني حتى الستينات لاتكاد تعدو الوظيفة التوضيحية ، أو الزخرفة التزيينية .

ثالثاً : نزوع الشاعر نحو التخوم السريالي ، وانعكاس ذلك على المباعدة في وجهِ التشبيه بين طرفي التشبيهِ ، وفي عقد أواصر تشبيهية ، وعلاقاتِ استعارية ، ودلائل كنائية بين الأطراف في تنفيذ الصورة الشعرية البيانية .

رابعاً : كان للشاعر أسلوبٌ خاصٌ في التعامل مع (المرئي والمسموع) وذلك بسببٍ مِن فقد حاسّة البصر لديه ، ومن ثمّ كانت لهُ سماتهُ ، وطوابعه المغايرة للمألوف ، في ضرباتِ ريشتهِ في اللّوحة الشعرية .

خامساً : إنّ بعض صور الشّاعر ، لا سيّما في المرحلة السريالية تذكرنا بلوحات (سلفادور دالي) ، كما تذكّرنا ألوانهُ الصارخةُ بـ(فان كوخ) [٣] .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٤٤-١٤٦ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد اللهِ البردوني : ٢٨٣-٢٨٥ .

(٣) ينظرُ : نفسه :نفسها .

أما الباحثة (شروق) فقد كانت موفقةً في عرضها لنتائج دراستها ؛ لأنّها جاءت وثيقة الصلة بالدراسة التي قامت بها ، يمكن إجمالها فيما يأتي :

أولاً : إن شعر الشاعر اعتمد على الأسس البلاغية السليمة ؛ مِن تشبيهٍ ، واستعارةٍ ، وكناية ، ومجاز ، التي تمثل الحركة الدائبة للنصّ ، إنَ لم تكن حياة المعنى الذي نتذوقهُ مِن خلالِ النصّ ، وبدونها يكونُ النصُّ جامداً ، خالياً مِن الإحساس البلاغي ، والفن القولي الأصيل .

وها هنا تلفت (الباحثة) النظر إلى أنه لو قالت الباحثة (شروق) أنّ شعر (علي محمود طه) اعتمد على الأسسِ (البيانية) بدلاً من (البلاغيّة) ، لكان ذلك أوفق ؛ لأن هذه الأسس – وإن كانت بلاغيةً بصفة العموم – هي أسسُ علم البيان الرئيسة ، وقد بنيت دراستها على هذا الأساس .

ثانياً : إن الطابعَ الاستعاري هو السائد في صور (علي محمود طه) البيانية ، وبلغ ذلك حتى أنواعِ التشبيهِ ، لا سيما التشبيه البليغ ، الذي هو أكثر أنواعِ التشبيه عنده .

ثالثاً : شيوعُ الاستعارة المكنية عندهُ ، مقارنةً بالاستعارةِ التصريحية ، وخلالهُ تعتمد الأولى على الكنايةِ ، وفيها بعض الخفاءِ ، والكدّ الذهني للوصول إلى دلالةِ المعنى ، أو الصورة ، وتعتمد الثانية على التشبيه ، وهو ما يحاولُ الشاعرُ الحَيْدةَ عنهُ .

رابعاً : أهم مَا يميز صور (علي محود طه) التشبيهية بروز ظاهرة التشبيه الطويل ، وفيهِ دعوةٌ لتجديد أساليب البلاغيين القديمة ، وقد كانت أساليب التشبيه بالإستفهام ، مُجَسِّدًا الصورَ بأسلوبٍ تدريجيٍ متسلسل ؛ مِن التوهم ، إلى التشككِ ، إلى اليقين .

خامساً : اعتمدَ الشاعرُ في أحيان كثيرةٍ على تجسيد صوره الكنائية القائمة على التشبيه ، والإستعارة ، والتمثيل ، دلالةً على التواشج القوي بين أنواع الصور البيانية ، إلى درجةٍ أن إحداها تكمل وظيفة الأخرى ، وتؤازرها [1].

أما الباحثُ (صالح) فقد ذَيَّل دراستَهُ بمقدمةٍ ، نجح من خلالها أن يقدم صورةً مختصرة ، موجزةً ، عن دراسته ، ويمكن إجمال نتائجها فيما يأتي :

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢١٥-٢١٩ .

أولاً : استمدّ الشاعرُ صورَه من مصادر عدة ؛ من أبرزها الطبيعة ، ولا يستغرب ذلك من شعراء الأندلس الذين نزلوا ربوعها ، فقد كانت صورُهم متلونةً بألوانها ، فضلاً عن الظروف السياسية التي كانت منبعاً تالياً لصوره البيانية ؛ الأمر الذي جعل ألفاظَهُ قويةً في وصفها ، معبّرة في مضمونها ، ومجسّدةً للحروب القائمة بين ممدوحيهِ ، وأعدائهم .

ثانياً : كانت ظاهرةُ (التشخيص) واضحةً ، جليةً في صور القرطاجني البيانية ، لاسيما تلك التي كانت تنهل من عالم الطبيعة اللاحب ، رغبة منه في تجسيد المعنى أمام المتلقي .

ثالثاً : تنوّعت أغراض الشاعر في صوره التشبيهية ، وقد مثّلت نسبة كبيرة من صورهِ البيانية ، وكان الموروث العربي السابق على عصره مَنْهلاً ثرّاً ، استمد منه الكثير من صوره ، لاسيّما التراث المشرقي منه .

رابعاً : كانت الصورة الاستعارية عند (الصنوبري) تميل إلى اختيارِ المقابل الحسي ، فقد كانت لديه قدرة عالية على الربط بين المستعار منهُ والمستعار لهُ ، محاولاً توليد ايحاءاتٍ تقود المتلقي لفهم المعنى الاستعاري ، ومِن استعاراتِهِ مَا بلغ حدّ الروعة ، ومنها ما كان تقليدياً .

خامساً : امتلك (الصنوبري) قدرة ممتازة على الربط بين تشكيلات الصورة البيانية ، ومفاصلها ، عبر وشائجٍ متلازمةٍ ، تتّحد ، وتتفاعلُ مع بعضها البعض ، لتفجير الدلالاتِ الإيحائية ، التي تضعُ المتلقي أمام المعنى الذي ابتغى الشاعرُ ايصالهُ [1] .

أما الباحث (صاحب) فقد كان هو الآخر مُجيداً في عرضه لنتائج دراسته ، إذ كانت على صلةٍ وثيقةٍ بمضمونها ، ويمكن إجمال تلك النتائج بما يأتي :

أولاً : كانت المرجعية الدينية مِن الروافد المهمةِ ، التي أستمدّ منها شعراءُ عصري (المرابطين والموحدين) الكثيرَ من صورهم البيانية ، التي عبّرت عن ثقافتهم الدينية ، وفي مقدمتها المادة القرآنية ، وقد ظهر الاقتباسُ الإشاريُ أكثرَ وضوحاً عندهم من النصي .

ثانياً : أدّت التشبيهاتُ ، والاستعاراتُ ، والكناياتُ القديمةُ أثراً واضحاً في تشكيل صور شعراء هذين العصرين البيانية ، مِن غير تقليد محض للأدب المشرقي ، لأنَّ الأندلسيين استطاعوا أن يعرضوا ما قلّدوا في ثوبٍ جديدٍ ، عبرَ تقنيةِ التحويرِ ، والنقصِ ، والزيادةِ .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ١١٩-١٢٠ .

ثالثاً : إنّ أغلبَ الصورِ البيانية عند شعراء هذين العصرين كانت مستمدةً مِن الطبيعةِ بصورةٍ مباشرةٍ ، فقد اعتنى هؤلاء بتشخيصها على نحو انسانٍ تملؤهُ الحركة ، والنشاط ؛ يحسُّ ، ويسمعُ ، ويعي ، ويحاورُ ، فضلاً عن إنّ الاستعاراتِ ، والتشبيهات ، والمجاز كانت تمثّل انعكاساً جمالياً للطبيعةِ ، وألوانها ، وأجوائها .

رابعاً : احتل التشبيهُ مكاناً بارزاً في تشكيل صورِهم البيانية ، مستفيدين من الطاقات الجمالية التي يبثها هذا الفن البلاغي ، كما يلاحظُ كثرة ارتباط هذهِ الصور بالحواس ؛ أي يرتبط طرفا التشبيه ، أو أحدها بناحيةٍ حسيةٍ .

خامساً : برزتِ الاستعاراتُ عنصراً بنائياً فاعلاً في تشكيلِ الصور البيانية ، ويُلاحظ قلة صور الاستعارة التصريحية ، مقارنة مع الاستعارة المكنية ، التي انمازت بوفرتها [١] .

وركّز الباحث (علاء) في (الخاتمة) على مجموعةٍ مِن الأمور يمكن الناظرُ فيها من الوصول إلى هدفِ الدراسة ، وبناءِ تصورٍ واضحٍ عنها ، وهو أمرٌ جيدٌ ، ويمكن تلخيصُ نتائجهِ في الآتي :

أولاً : ميّزَ (علاء) بين مصطلح (البديع) الذي هو أحد فنون البلاغة الثلاثة المعروفة ، ومصطلح البديع الذي يدلُّ على الجديد ، أو المُحدَث مِن الفنون الشعرية ، التي كانت تبدع على غير مثالٍ ، فقد كان يطلقُ على بعض الصورة البيانية التي يأتي بها الشعراء في أشعارِهم ، فتزيدها حسناً ، وجمالاً .

ثانياً : إن مصطلحَ شعراءِ البديع أُطلِق على مجموعةٍ مِن الشعراءِ الذين جاروا العصرَ ، وتماشوا مع الحياة الجديدة ، فجنحوا إلى التجديدِ ، والإبتكار ، والإكثار مِن البديع ؛ مثل بشار ، و ابن هرمة ، وابن المعتز الذي خُتِمَ بهِ شعراءُ البديع ، إذ حاول أن يضعَ أصولَ هذا المصطلح ، وقواعدَه ، فكانَ بحقٍّ أولّ مَنْ نَظَّرَ لمصطلح البديع في الأدب العربي .

ثالثاً : تعددت مصادرُ الصورة البيانية عند شعراءِ البديعِ ، فلم تعد الثقافةُ الدينية ، أو الطبيعةُ هي الروافدُ الوحيدةُ للتصوير البياني ، بل ثمة مصادر أخرى مثل الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى ، لا سيما الفارسية ، والإفادة منها .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر الأندلسي : ٢٠٣-٢٠٤ .

رابعاً : شغل التشبيهُ حيزاً واسعاً مِن مظاهر الصورة عند شعراءِ البديع ، يليه الاستعارة ، لاسيما المكنية منها .

خامساً : كان الرمزُ الأسطوري أحدَ مظاهر الصورة البيانية عند الشعراء ، إذ كانت معبرةً عن دلالاتٍ توسّمت بها ؛ ولكن الرمزَ الأسطوري عندهم فكّ الارتباط بينهُ وبين بدائلِهِ الأسطورية ، التي وضعت لأجلها ، وذلك لابتعادِ الشعراء عن زمن الخرافاتِ الجاهلية ، وتشبّعهم بالثقافة الاسلامية (١) .

ولخّص الباحث (فيصل) أهم النتائج التي انتهى إليها ؛ ومن أبرزها :

أولاً : شكل التراثُ الديني قاعدةً خصبةً ، أفاد منها (ابن الرومي) في منح صورهِ البيانية الديمومةِ ، والعمق .

ثانياً : كان للصورة التشبيهية حضورٌ واسعٌ في شعر (ابن الرومي) ، لاسيما أنهُ وظّفَ فيها أنواع التشبيه جميعاً .

ثالثاً : مالَ الشاعرُ إلى الإكثار مِن الاستعارةِ المكنية ، فقد منحتهُ القدرةَ على التشخيص ، والتجسيد ، اللّذين ساعداه على خلق صورٍ فاعلةٍ ، قوية ، منسجمةٍ مع شعورهِ الداخلي ، فضلاً عن قدرة التخِيل التي تمنحها الاستعارة المكنية.

رابعاً : ميل الصورةِ الكنائية عند الشاعر إلى البساطةِ ؛ لاتصالِها بالعرف الاجتماعي .

خامسا: لم تكن صور الشاعر البيانية تتماز بالعمق النفسي كلّها ، فبعضها يمكن دراسته بنيوياً ، وهي تحمل رسالةً إنسانيةً ، ومِن ثم تكونُ نصوصاً عالميةً (٢) .

غير أنّ النظر في خاتمة الباحث (فيصل) يحيل على القول أنّها لم تكن بمستوى عنوانِ الدراسة ، وكان ينبغي أن تكون لائقة بمستوى عطاء الشاعر ، وغنى شعره بالصور البيانية .

أما الباحثة (سوسن) فقد حددت النتائج التي أفرزتها دراستها ، كالآتي :

أولاً : إن الصورة التشبيهية قد شغلت المساحة الأوسع في التصوير البلاغي عند الشاعر .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ١٣١-١٣٣ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٣٨-١٣٩ .

ثانياً : إنّ الصورةَ الاستعارية أدت أثراً مهماً في تصوير الطبيعة الإنسانية الحافلة بالقلق ، والحيرة ، والبحث عن سر الوجود ؛ من خلال تشخيص ذلك في صور الشاعر، أما التجسيم فقد احتلّ حيزاً من خلال تجسيمهِ للمعنويات ، والبدء بالتفاعلِ معها في إطارٍ تصويريٍ جميلٍ ، وبعيدٍ عن السطحية .

ثالثاً: إنّ مجازاتِ الشاعر كانت أداةَ إعطاءٍ ، وآلةُ الكرمِ هو الممدوح ، إذ تركزت صورة العطاء بالإكساءِ ، والتجميلِ ، وربما نحيلُ ذلك على مهنةِ الشاعر ، وهي الرفو ، فضلاً عَما توحي بهِ مِن أنّ ناتجَ الكرم يسترُ نفسَ المحتاجِ عن التعري أمام العوزِ ، والحاجة.

رابعاً : إنّ الإطار التصويري عند الشاعر يوحي بحسٍّ مُرهفٍ ، ودقة في التصورِ ، وولعٍ حقيقيٍ بالتمثيلِ ، على وفق معطياتٍ تراثيةٍ ، وتجريبية ، كما إنّ حركةَ التصوير لديهِ كانت رهينةَ اتجاهينِ ؛ يتمثلُ الأوّلُ في تلمّسِ الصورة البيانية لأحاسيس الشاعر الذاتية ، على وفقِ منظورٍ نفسيٍ ، والآخر يتمثلُ في تحريك مَا يحيطَ بهِ ، وتوظيفهِ في صياغةِ صوره ، وملاءمتها لأغراضهِا الشعرية [1].

كانت دراسة الباحثة (سوسن) مختصرةً ، لا تتناسب مع أهمية الصورة البيانية في شعر السري الرفاء ، وقد خلطت في قولها ((إن الصورة التشبيهية قد شغلت المساحةَ الأوسع في التصوير البلاغي عند الشاعر)) [2] ، بين مفهومي (التصوير البلاغي) الذي يشتمل على جميع التفريعات البلاغية ؛ من بيانٍ ، ومعانٍ ، وبديعٍ ، و(التصوير البياني) الذي ينحصر في التفريعات البيانية .

أما الباحثةُ (انتهاء) فقد نجحت في استنتاج المحصّلة التي انتهت إليها ؛ مِن خلال طوافها في صور (الراعي النميري) البيانية ، إذ استقرت على مجموعةٍ مِن النتائج ، يمكن إيجازها فيما يأتي :

أولاً : إنّ الشاعرَ اعتمد على الأسس البيانية الرئيسة كالتشبيه ، والاستعارة والكناية ، إذ كانت تمثل الحركة الدائبة للنص ، وبدونها يكونُ النص جامداً ، خالياً مِن الإحساس البياني ، والفن القولي الأصيل ، فهو يمتلك ذوقاً بيانياً ، لايمكن أغفالهُ.

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر السريّ الرفّاء : ١٣٨-١٣٩ .

(٢) نفسه : ١٣٨ .

ثانياً : شيوع الطابع التشبيهي في مجمل صور الشاعر البيانية ، فضلاً عن الاستعارة المكنية ، مقارنة بالاستعارة التصريحية .

ثالثاً : أدّى التشبيه ، والتمثيل أثراً مهما في تجسيد صوره الشاعر الكنائية في أحيان كثيرةٍ ، وهو دليلٌ على التواشج القوي بين أنواعِ الصور البيانية ، إذ إنّ إحداهما تكمل وظيفة الأخرى .

رابعاً : إن عدم فاعليةِ بعض الصور لديهِ ، يعود لخروجها عن السياقِ العشري أو النفسي عند الشاعر ، أو لتكرارها في أسماعِ المتلقي .

خامساً : لقدِ اقترنت صور الراعي النمري البيانية بالوزنِ ، وانتظام الفاظِهِ في إيقاعٍ موسيقي خارجي ، وداخلي على وفق بنيتها التركيبية ، وعلاقته الوثقى في تشكيل الصور البيانية ، ومِا تتركهُ مِن أثر موسيقي لدى المتلقي ، كمحاولة جيدة لإبراز علاقة أصوات الحروف في تشكيل الصور البيانية ، مِن خلال إيجادِ علاقاتٍ متداخلةٍ ، ووشائجٍ متقاربة ، إلى نتائج يُمكن اغناؤها مستقبلاً ، وتعميقها [١] .

أما الباحثة (ميسون) فقد انتهت إلى مجموعةٍ مِن النتائج ، على وفق الآتي :

أولاً : كانت الصورة التشبيهية هي الغالبة على بقية الصور البيانية في شعر (البحتري) ، لاسيما القائمة منها على التشبيه المقلوب .

ثَانياً : طغيانُ الصور الاستعارية المبنية على الاستعارة المكنية على صوره الاستعارية المستقاة من الاستعارة التصريحية ، إلى حدّ أنّ قاريء شعره يلمس بوضوح كثافة تلك الصور القائمة على التشخيص ، والتجسيم .

ثالثاً : قلّة صور الشاعر الكنائية ، إذا ما قورنت بصوره التشبيهية ، أو الاستعارية ، وقد جاء بعضها مستقلاً بذاتِهِ ، فيما كان الآخر منبثقاً من صورٍ تشبيهيةٍ ، مستقاةٍ مِن البيئةِ العربية القديمة .

رابعاً : طغيان صور الشاعر الحسية على الصورِ الذهنية ؛ على نحو مطلقٍ ، لاسيما أنه قرنها بالخيالِ في أغلبِ الصورِ .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر الراعي النمري : ٩٢-١٩٧ .

خامساً : يستند (البحتري) إلى مهادٍ تراثي عريق تبلور من خلالِ صورهِ البيانية ، وتتنوع مصادر التراث لديهِ فهناك التراث الاسلامي ، الأدبي العربي الذي استأثرَ باهتمامِهِ .

سادساً : أجاد الشاعر نسج الصورة الكلية القائمة على عناقيد من الصور الجزئية المتسقة ، والمنسجمة ، إذ تبرز من خلالها صورة ذات كيان عضوي ، تكون الصور الجزئية خلاياها الحية النابضة بالحركة ، والحياة .

سابعا: غلبة اللّونُ الأحمرُ على صور البحتري الحسّية .

ثامنا : تميزت صورة المرأة البيانية لدى الشاعر بالثبات ، بوصفها المرأةَ الحبيبةَ ، مهما تعددت صفاتها ؛ من دلال ، وبخل ، وممانعة ، وهجران .

تاسعاً : كثرة ورود (الطيف) في صوره البيانية ، حتى لُقّبَ بـ(شاعر الطيف) .

عاشرا : كانت الطبيعةُ مصدراً مهماً عند الشاعر ، وقف عليها طويلاً ، واستمد منها أجملَ صوره البيانية [1].

ومن خلال استعراض ما عرضته الباحثة (ميسون) من نتائج ، يمكن القول إنّها أجادت في عرض نتائج دراستها ، وأنها كانت دقيقةً في الوصول إلى صور البحتري البيانية ، وتشخيصها .

أما أبرزُ النتائج التي وقف عندها الباحث (جعفر) ، فكانت كالآتي :

أولاً : إن الصورةَ البيانية عند الجواهري لا تعتمدُ على وحدة البيت ، بَل تمتدُ إلى القصيدة كلها ؛ فلا تستوفي الصورةُ أبعادَها غالباً ، إلا باكتمال القصيدة ، وأنّ تركيبها يقوم على أساسٍ عضويٍ ، لا على أساسِ الرّصف ، أو الجمع الكمّي العددي .

ثانياً : اعتمد الشاعرُ على الطبيعةِ الحسّية ، وحياة الناس العامة في أغلب صورهِ البيانية ، مستعيناً بقدرتِهِ الخلاّقة على تجسيد الحيواناتِ مثلاً ، واتخاذها مَادة رئيسة في بناءِ الصورة ، ليجسّد بها أجمل الصفات التي يتغنى بها العربي ، من بطولةٍ ، وشجاعةٍ ، وكرمٍ ، وعزةٍ شَمّاء.

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري : ١٣٠-١٣٢ .

ثالثاً : كان الشاعرُ متأثراً بالتراثِ الأدبي ، والتأريخي ، والقرآني ، أيّما تأثر، فقد استوحى أغلبَ صورهِ مِن التراث القديم ، مضفياً عليها مسحةً من قدرةٍ متميزةٍ ، منحتها الفرادةَ ، والتميزَ ، فلم يرتد إلى مخزونِهِ الثقافي فيقتطعهُ اقتطاعاً ، ويُلصقهُ بنسيجِهِ ، بل نجدُ هذا المخزونَ قد انصهرَ في بوتقتهِ الثقافية الذاتية ، لتتبلور في نسيجٍ جديدٍ ، يتماشى والتركيب العام للقصيدة .

رابعاً : لقد تكررت لدى (الجواهري) بعضُ الصور ، حتى استحالت رمزاً لقضيةٍ معينةٍ ، كصورة الدم ، والشهيد ، وهما مشروعُ صناعةٍ انسانية ، اجتماعيةٍ ، وطاقةٍ خلاّقةٍ ، تساعد على النهوضِ بالمجتمع ، وبنائِهِ على أساس العدلِ ، والحق [١] .

ويمكن القولُ إنّ النتائجَ التي عرضها الباحثُ (جعفر) كانت تعبّر بشكلٍ جيدٍ عن الجُهد الذي بذله ، وكانت صدى للمنهج المتفرّد الذي سار عليه ؛ من خلال توظيف التفريعات البيانية لخدمة الصورة البيانية الكلية .

ومن خلال تتبع (الباحثة) لمجمل نتائج الدراسات البيانية الشعرية العراقية ، يمكن القول ، إنّها مثّلت – في أغلبها – خاتمةً علميةً جيدةً ، بنيت على وفقِ منهجِ تأليفٍ صحيحٍ ؛ وذلك لأنّ كلّ منها انبثق مِن طبيعة الموضوع الذي درسته ؛ لذا فلم يظهر التشابهُ بينها ، فلكلّ دراسة نتائجها الخاصة ، التي قدّمت إضاءةً مختصرةً ، لأبوابها ، وفصولها .

المصادرُ والمراجعُ :

إنَّ المصادر والمراجع في كل بحث ، أو دراسةٍ تعدّ الأساسَ الذي يمدُّ الباحثَ بكلّ المواد الأولية للبحث ، ومن خلالها ، ينمو البحث ، ويتكامل [٢] . وقد عدّ بعضُ الباحثين المصادرَ الحقيقية في أي دراسةٍ جامعيةٍ هي الكتب ، والأبحاث التي أسهمت فعلاً في تكوينها ، لا تلك التي يُشار إليها عرضاً ، خلال أتون البحث [٣] ، كما إنّ ((المصادر والمراجع الأصلية هي أقدم ما يحوي مادةً عن موضوعٍ ما ، وهي المراجع ذات القيمة الأساسية في الرسائل الجامعية))[٤] .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية عند الجواهري : ١٤٦-١٤٧ .

(٢) ينظر : كيف تكتب بحثا جامعياً : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، د.عبد العزيز شرف : دار أولاد فوزي للطباعة : الناشر : المكتبة الانجلو مصرية : القاهرة : (د.ت) : ٤١ .

(٣) ينظر : كيف تكتب بحثا أو رسالة : د. أحمد شلبي : ١٥٧ .

(٤) كيف تكتب بحثا جامعيا : ٤١ .

ومن الظاهر بمكان أنّ لفهرس المصادر والمراجع في الدراسات الجامعية مكانة لا يمكن إغفالها ، وله قيمته الكبيرة ، فـ ((كثرتها في الرسائل مدعاةٌ لظهور قيمتها العلمية ، وسبباً من أسباب جودة البحث ، وذيوعه ، وانتشاره)) [١]. ولعل ذلك هو الدافعُ إلى إطالة (فهرس المصادر) عند بعض الباحثين ، ليجعل منه دليلاً على علوّ كعبه في البحث ، أو الدراسة ، وهو ماعدّه الدكتور (على جواد طاهر) خطأً واضحاً [٢]. ويمكن تقسيم المصادر العلمية في أي دراسة جامعية على نوعين [٣] :

الأول : مجموعة الكتب القديمة التي يعودُ إليها الباحثُ ليستقي منها مادّتهُ الخام ، وهي وحدها التي يُطلق عليها اسم (المصادر) ، ومنها مِا يرقى تأليفُه إلى عصر الموضوع الذي يَكتبُ فيهِ الباحث ، ومنها ما يعودُ لعصور تاليةٍ لهُ .

ثانيا: مجموعة الكتب الحديثة التي كتبها مؤلفون معاصرونَ لنا ، أو مِن أبناءِ العصر الحديث في موضوعاتٍ قديمة ، ومِن هنا حَسُنَ تمييزها عن المصادر ، التي اصطلح عليهاَ بالمراجع ، لأنها أُلفت لعامة القُراء ؛ لتكون أقربَ شيءٍ ، يرجعونَ إليه للعلم بشيءٍ ، أو بأشياء عدة .

ومِن خلالِ استقراءِ (الباحثة) لفهارس مصادر ومراجع الرسائل الجامعية العراقية التي عنيت بالصورة البيانية في الشعر ، يتبيّنُ أنّها قد اعتمدت على المصادر والمراجع أولاً ، ثم الرسائل ، ثم البحوث والدوريات ، بنسبٍ متفاوتةٍ . كما لاحظت (الباحثة) أن الباحثتين (ساهرة) ، و(شروق) هما أكثر الباحثين الذين درسوا الصورة البيانية الشعرية في الجامعات العراقية استخداما للمصادر والمراجع ، فقد بلغت المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها (ساهرة) ما يقرب من (٢٦٠) كتابا [٤] ، فيما استخدمت (شروق) ما يقرب من مائة وستين مؤلفاً [٥] .

وقد سمّت (ساهرة) فهرس مصادر دراستها بـ (ثبت المراجع)[٦] ، أما الباحثة (زهراء) فقد كانت أقل هؤلاءِ الباحثين توظيفاً للمصادر والمراجع ، إذ بلغت مصادر دراستها

---

(١) كيف تكتب بحثا جامعيا : ٤١ .
(٢) ينظر : منهج البحث الأدبي : د. علي جواد طاهر : ١٦٩ .
(٣) ينظرُ : منهج البحث الأدبي عند العرب : أحمد جاسم النجدي : دار الحرية : بغداد : ١٩٧٨م : ٧٩-٨٠ .
(٤) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٨٤.
(٥) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٢١ .
(٦) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام وأثر البيئة فيها : ٢٨٤ .

مايقرب من سبعة وأربعين مصدراً [١] . وقد شكلت الرسائل الجامعية مرجعاً مهما أحيانا ، وقد فاقت الباحثة (وجدان) جميع الباحثين في توظيفها لهذهِ الرسائل ، إذ بلغت اثنتين وعشرين رسالة جامعية [٢]. أما أقل الباحثين إفادة من الرسائل الجامعية فهي الباحثةُ (وصال) ، إذ احتوى ثبت مصادرها على رسالتين جامعيتين فقط [٣]. وثمة ملاحظة جديرة بالذكر تتعلق بذكر (القرآن الكريم) من بين المصادر التي أفاد منها الباحثون ، فقد بلغ عدد الدراسات التي ذكرت (القرآن الكريم) في ثبت مصادرها ثلاث عشرة رسالة ، فقد كان منهلاً عذباً أفاد منه الباحثون كثيرا [٤] ، فيما لم تشر ثلاث دراسات إلى (القرآن الكريم) ؛ وهي لـ (ساهرة) [٥]، [٥]، و (وجدان)[٦]، و(وصال) [٧]. ولم يرد (القرآن الكريم) بوصفه مصدراً في ثبت مصادر الباحثة (ساهرة) ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة دراستها المتعلقة بالصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام ، فيما لم تقتبس الباحثة (وجدان) شيئا من القرآن الكريم في فصولِ دراستها ، ومباحثها [٨] ، وهو أمرٌ يدعو للاستغراب حقاً ، إذ كيف تخلو دراسة بيانية من ذلك ، وَالقول الآنف ينسحبُ على ثبت المصادر والمراجع الذي عقدتهُ الباحثة (وصال) ، فهي لم توظف الآي الشريفة في دراستها [٩] ، فيما قام الباحث (حكمت) بإدماج (القرآنِ الكريم) مع كتب الصحاح والأسانيد [١٠] ، وهو خطأ منهجي .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٤٨ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٧٠ .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٣٣ .

(٤) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا ابي ماضي : ٣٦٣ ، والصورة البيانية في شعر ابي بكر الصنوبري: ١٢٠ ، الصورة البيانية في شعرابن زيدون :١٤٨ ، الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٢١ ، الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ١٢٢ ، الصورة البيانية في شعرالأندلسي : ٢٠٦ ، الصورة البيانية عند شعراء البديع : ١٣٥ ، الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٧٧ ، الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١٤٠ ، الصورة البيانية في شعر الراعي النمري : ١٩٩ ، الصورة البيانية في شعر البحتري : ١٣٣ ، الصورة البيانية عند الجواهري : ١٤٨ .

(٥) ينظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ٢٨٤ .

(٦) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ١٧٠

(٧) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٣٣ .

(٨) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ١٧٠ .

(٩) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١٣٣ .

(١٠) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٢٨٦ .

أمـا المجـلات ، و البحـوث ، و الـدوريات ، فقـد فاقـت الباحثـة (وجـدان) جميـع البـاحثين بتوظيفهـا لهـذا المصـدر المعلومـاتي المهـم ، وبلـغ عـددها واحـداً وعشـرينَ بحثـاً [١] ، وكـان أقـل البـاحثين توظيفًـا لهـذه البحـوث والـدوريات الباحثـة (سوسـن) ، فقـد بلـغ عـددها مجلـةً واحـدة [٢] . . وقـد اعتمـد البـاحثون علـى الترتيـب الهجـائي فـي ترتيـب المصـادر والمراجـع ، والرسـائل الجامعيـة ، والبحـوث ، إذ يـذكر اسـم المؤلَّـف ، ثـم المؤلِّـف ، ومِـا إلـى ذلـك مِـن معلومـات تخـص رقـم الطبـعة ، ومكانـها ، وتأريـخها ، وهـو مِـا التـزم بـهِ جميـعُ الباحثيـن ، مـا عـدا البـاحـث (حـكمت) الـذي رَتـّب مصـادره تبعـاً لاسـم المـؤلَّف أوّلاً [٣] ، وَأخيـراً يجـب الإشـارة إلـى أنّ جميـع الدراسـات الجامعية العراقية اعتمدت في ثبت المصادر والمراجع على وفق ما يأتي :

أولاً : المصادر والمراجع .

ثانياً : الرسائل والأطاريح الجامعية .

ثالثاً : البحوث والدوريات .

إنّ العنايـةَ بثبـت مصـادر الدراسـة الجامعيـة ، ومراجعهـا ، لا يقـل أهميـة عـن العنايـة بالمـادة العلميـة للدراسـة الجامعيـة نفسـها ، إذ إن ذلـك الثّبـت بيـان للمصـادر والمراجـع التـي تـمَّ الاعتمـاد عليهـا لبنـاء تلـك الدراسـة ؛ لـذا فـأن تقـديم تلـك المصـادر والمراجـع بشـكل منهجـي ، يحفـظ للدراسـة الجامعيـة رصـانتها العلميـة ، والمنهجيـة ، ويحفـظ لحقيقـة آرائهـا العلميـة ورؤاهـا الفكريـة الصـحة ، والدقـة ؛ لأن تلـك الحقـائق رهينـةٌ بالمصـادر والمراجـع المستشـهد بنصوصـها العلميـة فـي تلك الدراسة .

الملخصات :

إنّ الملخّـص ؛ سـواء كـان باللغـة العربيـة ، أو بالإنكليزيـة ، هـو جـزءٌ لا يتجـزأُ مـن البنـاءِ الـداخلي لأيّ دراسـةٍ جامعيـةٍ ، وهـو أمـرٌ ينبغـي علـى كـلّ باحـث العنايـة بـه ؛ مـن خـلال ترتيبـه ، وتنسيقه ، ودقة صياغته .

---

(١) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٧٧ .

(٢) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١٤٠ .

(٣) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٨٦ .

و(الملخص) جولة سريعة حول الموضوع الذي تمت دراسته ، فضلا عن كونه يمثل هويّة الدراسة الجامعية ، في المحفل الجامعي العالمي [١]. ولعلّ أهميته تنبع من أمرين هما :

الأوّل : إن وجود (الملخص) في أي دراسة إنّما هو دلالة واعية على حضاريّة الفكر ؛ فقد أمست الأنكليزيةُ ، لغةً عالميةً ، تتمتعُ بمكانةٍ كبيرةٍ في سماء العلم ، والفكر ، والأدب ؛ لذا كان قيام الباحث الجامعي العراقي بوضع ملخص لدراسته باللغة الانكليزية ، يعد علامةً على استيعابه لضرورة ذلك ، فضلاً عن عدم احتكاره لجهده ؛ من خلال إعطاء ملخص واضح له بتلك اللغة ، لكي يتيسّر لكثير من الدارسين من أغلب الأمم الاطلاع على ذلك الجهد .

والآخر : يتمثّل في إبراز أهمية تلك الدراسات نفسها ، لاسيّما أنّ وجود هذا (الملخص) قضيةٌ منهجيةٌ ثابتةٌ ، تبنّتها الدراسات الجامعات العراقية مبكّرا ، وهي تحاسبُ عليها ، وقد أسهم ذلك في ديمومة الصلة بين الدرس الجامعي العراقي ، والدراسات الجامعية العالمية الأخرى ، وذلك ما فعلته الدراسات الجامعية العراقية المعنية بدراسة الصورة البيانية الشعرية ؛ لأنها المرآة العاكسة لصورته ، وإنجازه أمام الجهد الجامعي العالمي .

وانطلاقاً من كلّ هذا لا بدّ من إلقاء نظرة عامة على ملخصات الدراسات التي كانت موضع البحث ، والدراسة ؛ ليتبيّن مدى قدرتها على إبراز الصورة المرجوة لدراساتها ، وهل تمكن الباحثون من إعطاء تصوّر متكامل عنها ؟ أم لا . ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هذه (الملخصات) قد كُتبت باللغةِ الإنكليزية ، وبضاعتها في الانكليزية مزجاة ، وهو تقصيرٌ تعترفُ به ، ثم لم يكن ثمة ملخص بالعربية يقابلها ، ليتسنى المقابلة بينهما ، للوصول من ثمّ إلى الأسلوب الدقيق في التعبير بالانكليزية عن طبيعة الدراسة ، غير أنّ الباحثة اعتمدت بشكل رئيس على معرفتها بطبيعة مضامين تلك الدراسات ، وأجرت بعضَ نقدٍ لتلك الملخصات ، لعلها تكون قد أضافت بعض شيء لها ؛ من أجل الارتقاء بها ، وليس التقليل من أهميتها ، أوتوهينها . وهنا يجب الإشارة إلى أنّ الباحثين : (ساهرة ، أمل ، حكمت ، صالح ، صاحب ، علاء ، فيصل ، سوسن) ، لم يضعوا عنواناً لملخصات دراساتهم الانكليزية [٢] .

---

[١] ينظر : كيف تكتب بحثا أو رسالة : د. أحمد شلبي : ١٨٠ .

[٢] ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام (الملخص) ، الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني (الملخص) ، والصورة البيانية في الشعر الأندلسيعصر المرابطين والموحدين(الملخص) ، والصورة البيانية عند شعراء البديع (الملخص) ، والصورة البيانية عند ابن الرومي (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر السري الرفاء (الملخص)

أمـا الباحـث (عبـاس) فقـد تـرجم عنـوان دراسـته الجامعيـة الموسـومة بـ (الصـورة البيانيـة فـي شـعر إيليا أبي ماضي) بالشكل الآتي [١] : Imagery in the peotry of Iylia Abu Madi)

وهـي ليسـت ترجمـة دقيقـة ، ولا تعطـي تصـوراً صـحيحاً عـن تلـك الدراسـة ؛ لأنّهـا تحيـل القـاريء علـى أنّ الباحـث قـام بدراسـة (التصـوير) فـي شـعر أبـي ماضـي ، ولـيس (الصـورة البيانيـة) ؛ وكان عليه توخّي الدقّة ؛ لأن هذا يشكل ثغرةً منهجيةً لها آثارها السلبية في الدراسة .

إن هـذا الخطـأ المنهجـي وقعـت بـه الباحثـة (وجـدان) أيضـاً ؛ إذ ترجمـت عنوانهـا الموسوم بـ (الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة) وكالآتي :

(the image in the poetry of omar abu rishe)

وهـو مـا يعنـي أنهـا قامـت بدراسـة (الصـورة) بشـكلها العـام فـي شـعر (عمـر أبـي ريشـة) ، وليسـت الصـورة البيانيـة فـي شـعره [٢] . أمـا الباحثـة (زهـراء) فقـد كـان عنـوان ملخصـها لدراسـتها الموسومة بـ (الصورة البيانية في شعر ابن زيدون) قد جاء على النحو الآتي [٣] :

The rhetorical image in ibn zayduns poetry

وقـدمت الباحثـة (شـروق) ملخصـاً لدراسـتها الموسـومة بـ (الصـورة البيانيـة فـي شـعر علي محمود طه) ، فجاء على النحو الآتي [٤] :

The image of exposition in ali mahmud tahas poetry

وهي ترجمة وافية ، لولا أنّها اختارت لفظة (exposition) التي تعني البياني التفسيري .

أمـا الباحثـة (انتهـاء) فقـد ابتعـدت فـي عنـوان ملخصـها باللغـة الإنكليزيـة عـن موضـوع دراسـتها الموسـومة بـ (الصـورة البيانيـة فـي شـعر الراعـي النميـري) ؛ فقـد جـاء علـى النحـو الآتـي : Eloquent Image in The Poetry of 'Ar –Ra'y 'An–Nummayry

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ايليا أبي ماضي: (الملخص) .
[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة (الملخص) .
[٣] ينظر: الصورة البيانية في شعر ابن زيدون (الملخص) .
[٤] ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه (الملخص) .

وترجمته تعني (التصوير التعبيري الفني العاطفي في شعر الراعي النميري) ؛ وهذا يمثل ثغرة منهجية كبيرة ، كان بامكان الباحثة تلافيها [١]، ولعلّ ترجمة الباحثة (ميسون) لعنوان دراستها الموسومة بـ(الصورة البيانية في شعر البحتري) هي الأقرب للصواب ، إذ على النحو الآتي [٢] : The rhetorical image in poetry of bouhtary

وقد استعمل جلّ الباحثين مصطلح (abstract) للإشارة إلى كلمة : (الملخص) [٣] ، فيما لم يستعمل الباحثان : (عباس ، و شروق) مصطلح (abstract) ، بل ذكرا العنوان مباشرةً [٤] . أما الباحث (صاحب) فقد استعمل مصطلح (introduclion) أي ؛ المقدمة ، أو التقديم [٥] ، فيما استعملت الباحثة (ميسون) مصطلح (conclusion) الذي يعني : الاستنتاج [٦] ، وقد كانت أكثر دقة من الباحث (صاحب) ؛ لأن الإستنتاج قريب من من الملخص . ويمكن القول عن تفصيلات تلك الملخصات ، أنّ ملخّص الباحثة (ساهرة) قد تميّز بالإسهاب ، والإطالة ، وقد اشتمل على بعض ما ورد في المقدمة ، والخاتمة ، وبعض النتائج التي توصّلت لها الدراسة [٧]. وذكر الباحث (عباس) أنّ الفصل الأول من دراسته كان مخصصا لدراسة الصورة الشعرية ، غير أنّ عنوان الفصل في الدراسة هو الصورة البيانية ، وقد تحدث فيه عن الصورة الشعرية ، فضلاً عن علاقة الصورة بالبيان أيضا [٨]. وقد أعطت الباحثة (وجدان) ملخصاً قصيراً ، ووافياً عن دراستها ، غير أنّها لم توفّق في ترجمة عنوان دراستها ، وهو ما تمّت الإشارة إليه آنفا [٩].

---

[١] ينظر الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : (الملخلص) .

[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : (الملخص) .

[٣] ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر ابن زيدون(الملخص) ، والصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني(الملخص) ، والصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني(الملخص) ، والصورة البيانية عند شعراء البديع (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر ابن الرومي (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر السري الرفاء (الملخص) ، والصورة البيانية في شعر الراعي النميري(الملخص) .

[٤] ينظر :الصورة البيانية في شعر ايليا ابي ماضي (الملخص) ، الصورة البيانية في شعر علي محمود طه.

[٥] ينظر الصورة البيانية في الشعر الاندلسي (الملخص) .

[٦] ينظر الصورة البيانية في شعر البحتري(الملخص) .

[٧] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام (الملخص) .

[٨] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : (المحتويات) .

[٩] ينظر الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : (الملخص) .

أمـا الباحثـة (أمـل) فقـد مهّـدت لملخصـها بسـطور قليلـة عـن الحالـة الأدبيـة فـي عصـر الصـنوبري ، ثـم تحـدثت عـن قـدرة الشـاعر علـى تصـوير الطبيعـة ، وقـد كـان متميـزاً بهـاً ، ثـم تحـدثت عـن الخيـال بوصـفه مصـدراً للصـورة البيانيـة ، ثـم تحـدّثت عـن صـور الشـاعر المعتمـدة علـى التشـبيه ، والكنايـة ، فضـلاً عـن أجنـاس بلاغيـة أخـرى كالجنـاس ، والطبـاق ، والتضـمين ، وغيرهـا ، ولكـن ذلـك كلـه بنظـر (الباحثـة) لا يعطـي تصـورا دقيقـا عـن دراسـتها ، إذا مـا تـمّ النظـر إلـى محتويـات دراسـتها [١]. ولـم تعثـر (الباحثـة) فـي النسـخة التيبـين يـديها علـى ملخّـص فـي دراسـة (وصـال) [٢]. وقـد قـدمت الباحثـة (زهـراء) ملخّصـاً جيـداً ، ومتوازنـاً ؛ مـن خـلال عـرضٍ عـرضٍ سـريعٍ لمضـمون دراسـتها ، تضـمّن أبـرز النتـائج التـي توصـلت إليهـا فـي دراسـتها[٣] . وقـد أسـهب الباحـثُ (حكمـت) فـي ملخّـص دراسـته ، لاسـيّما فـي حديثـه عـن إنتـاج (البردّونـي) الشـعري ، مشـيراً بإيجـازٍ شـديدٍ إلـى الموضـوعات الرئيسـة التـي احتوتهـا دراسـته ، كمـا كـان مُسْـهباً فـي تعـداد النتـائج التـي توصـلت لهـا دراسـته . والحـق إنّ (الملخـص) يجـب أن يكـون مركّـزاً ؛ يتضـّمن خلاصـةً دقيقـةً للدراسـة التـي أنجزهـا الباحـثُ ، مـن غيـر إفـراطٍ ، ولا تفـريطٍ ؛ فالحـديثُ عن النتاج الشعري ، وعدد الطبعات ، وتعداد نتائج كثيرة ، ليس محله هذا الملخص[٤].

أمـا الباحثـة (شـروق) فقد اسـتعملت مصـطلح (the sura– al bayniya) ، أي أنّهـا اسـتعملت المصـطلح العربـي نفسـه لكـن بـالحروف اللاتينيّـة ، ولـم تكـن مضـطرةً لـذلك ، لا سيما أنّهـا أوردت التسـيمةَ التـي اعتمـدتها بعـدها مباشـرة للتعبيـر عـن الصـورة البيانيـة ، وهـي (the image of exposition) ، ثـم أشـارت بإيجـاز إلـى فصـول دراسـتها ، ذاكـرةً نتـائج كلّ فصـل ، وهو ما يعد إطالةٌ في غير محلّها ، فليس الملخصُ محلَ ذلك ، وموضعَه [٥] .

واكتفـى الباحـث (صـالح) بالحـديث عـن مصـطلح (الصـورة) ، مشـيراً إلـى عنوانـات فصول دراسته ، ذاكراً أبرز النتائج التي توصّلت إليها ، وهو ملخصٌ جيدٌ [٦] .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري (الملخص) .
[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي . وصال كاظم حسين .
[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : (الملخص) .
[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر البردّوني : (الملخص) .
[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه (الملخص) .
[٦] ينظر : الصورة البيانية في شعر القرطاجني : (الملخص) .

وفي إثناء حديثه عن الصورة البيانية استعمل (صاحب) مصطلح (the schematic image) ؛ وهو ما لا يعطي دلالةً صحيحةً للصورة البيانية ؛ إنما يستخدم هذا المصطلحُ كتعبيرٍ عن الصورة البيانية لغرض بيان قاعدة المعلومات ، والتخطيط ، ثم أشار (صاحب) إلى أسباب اختياره لدراسته ، وليس ذا موضع ذكر ذلك ، كما أشار إلى منهجية الدراسة ، مسهباً في ذكر نتائج تلك الدراسة ، ليبدو (الملخص) عنده أشبه بـ (الخاتمة)[١] .

وقد كرر الباحثُ (علاء) مصطلح (the poetic image) للدلالة على الصورة البيانية ، غير أنّ هذا المصطلحَ يرشد في حقيقة الأمر إلى (الصورة الشعرية) ، والفرقُ بينهما بيّن ، ثم أشار إلى عنوانات فصولِ دراستهِ ، خاتماً ملخّصه بذكرِ النتائج المهمة التي خرجت بها تلك الدراسة [٢]. وذكر الباحث (فيصل) سبب اختياره لدراسته ، مشيراً إلى فصولها ، مسهباً في تعداد النتائج التي توصلت إليها الدراسة ، وهو ما يؤشّر إلى إخفاق في معرفةِ طبيعةِ الملخص ، وضرورة أن يكون مختصراً ، حاوياً على النتائج المهة فقط [٣]. وأشارت الباحثة (انتهاء) إلى أنه قد سبقتها دراسات كثيرة لشعر النميري ، مشيرة إلى أسباب اختيارها لتلك الدراسة ، والعوائق التي واجهتها فيها ، ولا ترى (الباحثة) ضرورة التطرق لمثل هذا في (الملخص) ، ثم أشارت إلى عنوانات فصول ، ومباحث دراستها بشكل موجز[٤]. و ربما لوحظ ثمة تناقض واضح بين قولها في هذا الملخص:

((though the study has been mauh studied by writers and scholars)) [٥] ؛ الذي يعني : بالرغم من أن هذه الدراسة قد درست من الكتاب والباحثين كثيرا .. ، إلا أنها عادت واشتكت من ندرة المصادر المتوافرة عن دراستها من خلال قولها ((it reflects adifficult challenge because it is afresh subject just like aland has not been trodden neither before nor later)) [٦] ، أو بعبارة أخرى ((nonw of any books or higher studies have been written on this subject

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الاندلسي عصر المرابطين ، والموحدين (الملخص) .

[٢] ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : (الملخص)

[٣] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : (الملخص) .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : (الملخص) .

[٥] نفسه : الملخص .

[٦] نفسه : (الملخص) .

but some passing indications to text analysis and pages in some arbic ((books (oncerned with the rhetoric and criticism)) [١]

وقد احتوى (الملخص) عند الباحثة (سوسن) على بعض ما ورد في المقدمة ، وبعض ماورد في التمهيد ، ثم أشارت إلى عنوانات فصول دراستها ، مُغفلة أمراً مهماً ؛ ألا هو النتائج التي توصلت إليها في دراستها ، وكلّ ذلك يؤشّر على إخفاق لدى (سوسن) في فهم طبيعة ما يجب أن يتضمنه (الملخص) [٢]. وقد وضعت الباحثة (ميسون) ملخصاً موجزاً ، ووافياً عن دراستها ، تضمن الإشارةَ إلى عنوانات الفصول ، والمباحث التي تكوّنت منها ، غير أنّها أغفلتْ ذكرَ أي نتيجة لدراستها ، وهو ما يعكس قصوراً في الملخص [٣]. ولعلّ دراسة (جعفر) خلت من وجود (الملخّص) ، وربما وُجدَ ، ولم يُعْثر عليه في نسخة ما ، رغم بذل الجهد في الوصول إلى ذلك .

ومن خلال النظر في مجمل الملخصات التي أوردتها الرسائل العراقية الجامعية يمكن القول إنّ ثمّة إشكال وجد عند بعض الباحثين في فهم ما يجب أن يتضمنه (الملخّص) ، فضلا عن إشكالية المصطلح الانكليزي المقابل لمصطلح (الصورة البيانية) ، ولربما كانت العبارة الأقرب لمصطلح (الصورة البيانية) هي : (The metaphorical image) ، ويمكن تلمّس العذر لهم أنّ المصطلح نتاجٌ عربي خالص ، لم يعرفه الغربيون ، ومن ثمّ فهم يطلقون مصطلح ((the poetic image) على كل ما يتعلق بالصورة .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : (الملخص)

[٢] ينظر الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : (الملخص) .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري (الملخص) .

المبحث الثاني : بنــاء المنــهج

أولاً : منهج البحث :

أ- تعريف المنهج ، وبيان أهميته :

المنهج : لغة واصطلاحا :

جاء في لسان العرب ((أنّ المنهجَ والمنهاجَ هو الطريقُ الواضحُ ، والنَّهْجُ بتسكين الهاء ؛ هو الطريقُ المستقيمُ)) [١] ، والمنهجُ ((الطريقةُ ، أو الأسلوبُ)) [٢] ، كما أنّه : ((الخطةُ المرسومةُ ، ويعترف بأنها دلالة محدثة ، ومنه : منهاج الدراسة ، ومنهاج التعليم ، ونحوهما)) [٣] ، وقد جاء في كتاب الله : ((.. لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً ..)) [٤] ؛ أي : سبيلا ، وسنّةً [٥].

وقد ارتبطَ تعريفُ مصطلح (المنهج) بأمرين ؛ أحدهما بالمنطقِ ، لا سيما الأرسطوي ، وطرق استنباطه ؛ أي ضمن الحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة ، وهو ما كان يطلق عليه آنذاك المنهج العقلي ، الذي يُبْنى على التصورات العقلية المنطقية للإنسان ، والآخر: ارتباطه بعصر النهضة ، وبحركة التيار العلمي ، الذي لم يكن ينظر إلى العقل ، والمنطق بقدر ما ينظر إلى الواقع ، وما فيه ؛ فأصبح المنهجُ علمياً ، وتجريبياً [٦]. وبسببٍ من التمازج الحاصل بين طرائق العلماء ، وبين هذين المنهجين ، نشأ (المنهج التجريبي) ، الذي يتبلور من خلاله التعايشُ بين المفهومين ؛ المنطقي ، والتجريبي ، فتطوراتُ العقل تصلُ الى المنطق ، كما هو ينظر الى الواقع ، وتجاربه ، ومن ثم أطلق عليه (المنهج العلمي التجريبي) [٧] .

---

(١) ينظر : لسان العرب : مادة (نهج) .

(٢) معجم النقد العربي القديم : د. أحمد مطلوب : مطابع الشؤون الثقافية : بغداد : ١٩٨٩م : ٣٦٤.

(٣) المعجم الوسيط : مادة : (نهج) .

(٤) سورة : المائدة : الآية : ٤٨ .

(٥) ينظر: تفسير القرآن العظيم : اسماعيل بن كثير الدمشقي (ت : ٧٧٤هـ) راجعه ، وخرج أحاديثه : الشيخ أيمن محمد نصر الدين ، ود. عبد الرحمن الهاشمي : جـ ٢ : مؤسسة المختار : القاهرة : ١٠٣ .

(٦) ينظر : في النقد الأدبي : د. صلاح فضل : دمشق : ط ١ : ٢٠٠٧م : ٧ – ٨ .

(٧) ينظر : نفسه : نفسها .

وفي الأدبيات العربية فإنّ المنهج في أبسط تعريفاته ، وأشملها : ((طريقةٌ يصل بها إنسانٌ إلى حقيقة)) [١] ، وهو ذلك ((النظام الذي يُحتّم على الدراسة الأدبية ، أو العلمية أنْ تتّبعه ، وتسيرَ في ضوء أسسه ، وأصوله ؛ لأنه يحفظها من الزلل ، والشطط ، ويقيها من الانحراف والضلال ، فضلاً عمّا يوفره لها من جهدٍ ووقتٍ ، ومن حمايةٍ ضد الميل والهوى ، أو الجور في الأحكام ؛ لذلك يمكن أنْ يُعد المنهج بأنّه الروح المتحركة ، والعقل المدبر لهذه الدراسة ، أو تلك)) [٢] ، ومن ثمّ لا بد أن يُبنى على وفق ((تصورٍ منهجيٍ يوازن بين هندسة الشكل ، والمضمون)) [٣] .

وذلك يعني أنّ المنهجَ أصبح الوسيلةَ المؤديةً إلى الهدف المطلوب ، والتي يتبعها الباحث في دراستهِ لقضيةٍ علميةٍ محددةٍ ، كشفاً عن تحقيق ذلك الهدف ، بوساطة طائفة من القواعد العامة المهيمنة على سير العقل ، والمحددة لعملياته ؛ وصولاً إلى نتائجٍ معلومةٍ ، وإنّ العلم الذي يبحث في هذه الوسائل هو علم (منهج البحث) [٤] .

ومن ثمّ أصبح (المنهج) وسيلةً للفهم ، والإدراك ، وسبرِ مجاهل المعضلات ، وطريقةً للحصول على مقابلٍ تمثيليٍ ذهنيٍ للموضوع المدروس ، وهو يكون ((موضوعياً ، و صحيحاً ، عندما يتماثل مع الموضوع المدروس)) [٥] ، كما إنّه الوسيلة القادرة على تنظيم الدراسة الجامعية من خلال خطواتٍ ، وإجراءات محددة ، على وفق خطّةٍ تتناسب مع المادة العلمية موضوع الدراسة ، والغاية المنشودة من تأليفها .

---

(١) منهج البحث الأدبي : د. علي جواد الطاهر : ٢٨ .

(٢) مناهج دراسة الشعر العباسي (١٣٢ هـ – ٣٥٤هـ) عند الباحثين العراقيين في القرن العشرين : نردين رضا كريم : رسالة ماجستير ، جامعة ديالى: كلية التربية: ٢٠٠٤ م: ٨.

(٣) في المنهج و المنهجيات: طرّاد الكبيسي: مجلة الأقلام ، العدد (١١) و (١٢) ، السنة (٢٨) ، تشرين الثاني الثاني وكانون الأول – ١٩٩٣م: ٥٣.

(٤) ينظر : منهج البحث العلمي : د. عبد الرحمن البدوي : وكالة المطبوعات : الكويت : ١٩٧٧ : ٥ ، مناهج البحث العلمي : د. عبد اللطيف العبد : مكتبة النهضة : القاهرة : ١٩٧٩م : ٧ .

(٥) اللغة الثانية : ((في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)) : فاضل فاضل ثامر: المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٤م : ٢١٩.

أهميّة المنهج :

لقد أكد أغلب الباحثين ، والنقاد العرب ، أن الوعيَ بإشكالية (المنهج) ، وتفرعه ، في مجال النقد الأدبي ، والجدل بين المناهج الأدبية أمورٌ مستجدة ، لا يتعدّى تأريخها أكثر من قرن [١] ، بمعنى أنّها حصلت في الثقافة العربية بسبب التلاقح الثقافي مع الغرب .

وتعدّ المناهج أحد الوسائل الفعّالة المؤدية إلى الهدف ؛ لذا ((يجب أن تعبر هذه الوسائل عن نفسها ، ومدى فاعليتها تعبيراً واضحاً ومفيداً ، فمتى ما كانت الوسائلُ جيدةً ؛ كماً ، ونوعاً ، كان الوصولُ للغايةِ أمراً ليس بالصعب)) [٢] .

ومن الأسس الرئيسة لأي دراسةٍ بناؤُها على وفق منهج علميٍ رصينٍ ، وهو مرتكزٌ مهمٌ ، تنبع أهميتُه من كونه ((الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءاتٍ محددةٍ ، على وفق طرائق خاصة ، ولا يسع الناقدُ الاستغناءَ عن هذه المناهج)) [٣] .

وكلّ ذلك يؤكد أنَّ أيّ باحثٍ مهما كانت مهارتُه ، بحاجةٍ ملحّةٍ ، ودائمةٍ إلى منهجٍ ، أو أكثرٍ ؛ يستهدي بهِ في ما يقوم به من عملٍ علميٍ ، ((إذا ما أراد أنْ يكون عمله جاداً ، تؤطّره نظريةً واضحةَ المعالم ، تحدد له المسالك التي ينبغي أنْ يسلكها ، وتجنبهُ المزالق والعثرات [...] على أساس كون المنهج هو الوسيلة القادرة على تحديد المنطلقات ، و تأطير الأفكار على نحو جلي واضح)) [٤] ؛ لأنّ المنهج يحفظ للدراسة الجامعية رصانتها العلمية ، والمنهجية ، ويحقّقُ غايتَها بطريقةٍ يصون بها بناءها العلمي ، ويثبت صحة ما تتوصل إليهِ من نتائج ، فلا يمكن لباحثٍ الاستغناء عنه .

---

(١) ينظر: في مناهج الدراسات الأدبية: حسين الواد: الطبعة التونسية : دار سراس للنشر : ١٩٨٥م : ٤٠.

(٢) المناهج وأهميتها التربوية: فوزية الحاج علي السامرائي : مجلة آداب المستنصرية : العدد الثاني : السنة الثانية : ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م : ٣٨٧.

(٣) النقد من الداخل : دراسة نقدية في ثلاثة كتب مختارة (رسالة ماجستير) : إسراء إبراهيم محمد سبع : جامعة ديالى : ٢٠٠٨م : ٢١ .

(٤) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (١٩٩٠م) : د. مرشد الزبيدي : دمشق : ١٩٩٩ : ٢١ .

(ب) : منهج البحث في الرسائل الجامعية العراقية التي عنت بدراسة الصورة البيانية :

ليس المقصودُ في هذا المقام القيامُ بدراسةٍ ؛ لأنواع المناهج ، ومقوماتها ، وسماتها ، وعيوبها ؛ فقد أغنت عن ذلك دراساتٌ جامعيةٌ عدّة ، فضلاً عن مراجع أخرى تناولت الموضوع ذاته [١] ، إنّما المرادُ الوقوف على فكرة منهج البحث الذي اعتمدت عليها الدراسات الجامعية العراقية ؛ من أجل الوصول إلى المفهوم الصحيح للصورة البيانية في الشعر العربي التي عنت بدراسته .

والوقوفُ عند تلك الفكرة إنما يعني الوقوف عند المنهج البياني العام الذي يقسم (علم البيان) على أربعة فنون [٢] ، لاسيّما أنّ هذا التقسيم لم يأتِ اعتباطاً ، بل جاء بعد قرون طويلة من الحوار ، و التلاقح الثقافي ؛ فقد ((قام العربُ بأعمالٍ ثقافيةٍ وعلميةٍ متعددةٍ ؛ ولهذا كان من الطبيعي أنْ يتوصّلوا خلال أعمالهم العلمية ، والثقافية هذه إلى خطواتٍ علميةٍ منظمة في البحث ، والتأليف ، توجدها التجربةُ المستثمرةُ ، والتفكيرُ العقليُ المنظمُ ، وكان من الطبيعي أيضاً أنْ تنمو هذه الخطوات ، وتتطور بمرور الزمن ، حتى تصبح قواعد ومبادئ مسلماً بها ، مكونةً بالضرورة ما نسميه في المصطلح الحديث منهج البحث)) [٣] .

إنّ مناقشة الرسائل الجامعية العراقية التي عنت بدراسة الصورة البيانية في الشعر، واستقرائها بشكل مفصّل أمر مهم ؛ وذلك من أجل الوصول إلى حقيقة مناهجها البحثية التي استخدمتها للوصول إلى سبر أغوار الصورة البيانية في الشعر العربي موضوع الدراسة .

---

(١) ينظر: المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث : حسين عبود حميد : أطروحة دكتوراه : جامعة بغداد : كلية الآداب :١٩٩١م ، مناهج العراقيين المعاصرين في دراسة الشعر العربي قبل الإسلام : بتول حمدي البستاني : أطروحة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب ، ١٩٩٥م ، مناهج دراسة الشعر العباسي (١٣٢-٣٥٤هـ) عند الباحثين العراقيين في القرن العشرين وغيرها من الدراسات الجامعية.

(٢) يمكن ملاحظة ذلك من خلال ما قدّمته (الباحثة) من وصفٍ لخطط الدراسات الجامعية العراقية عند حديثها عن (ثبت المحتويات) ، فهي لم تخرج جميعا عن المنهج البياني العام الذي يقسّم البيان على أربعة فنون : تشبيه ، ومجاز ، و استعارة ، وكناية .

(٣) منهج البحث الأدبي عند العرب: أحمد جاسم النجدي : ٥ .

وكـان مـن الضـروري دراسـة دوافـع عنايـة تلـك الدراسـات بالصـورة البيانيـة أيضـاً ؛ لأنّ الوقـوفَ عنـدها يعنـي سـبرَ سـماتِ مـنهجِ البحـث الـذي اعتمـدت عليـه تلـك الدراسـات ؛ لبحـث الصـورة البيانيـة ؛ فقـد جسّـدت تلـك الـدوافعُ طريقـةَ التفكيـر التـي التـزم بهـا الباحـثُ الجامعي ، بالإستناد إلى ضوابطٍ مسبقةٍ ، تحكمُ تلكَ الطريقة .

١ – دوافع عناية الرسائل الجامعية العراقية بالصورة بيانياً :

أشـارت الباحثـة (سـاهرة) فـي مقدمـة دراسـتها إلـى أنّ للشـعر العربـي قبـل الإسـلام مكانـة خاصّـةً فـي تـأريخ الأدب ؛ لأنّـه يمثـل النمـوذجَ الأدبـي الرائـع فـي البنيـة الأدبيـة التـي لـم يشـاركهُ فيهـا عصـرٌ أدبـيٌ آخـر ، وأنّ البـاحثين تنـاولوا هـذا التـراثَ الضـخمَ بالبحـثِ ، والتنقيـب ، والتمحـيص ، والكشـف ، لكـنّ تلـك الجهـودَ علـى الـرغم مـن كثرتهـا لا تـزال تفتقـرُ إلـى كشـفِ كثيـرٍ مـن الظـواهر التـي تخـصّ الجانـب البلاغـي ، ومـا يـتمخض عنـه مـن الروعـة الفنيـة ، والإبـداع التصـويري ، وأنّ معظـمَ الدراسـات الحديثـة لـم تتعـدّ الاهتمـامَ بـالنواحي التأريخيـة ، سـوى إشـاراتٍ ، وشـذراتٍ ، لا تفـي بـالغرضِ ، ولا ترسـمُ صـورةً جليـةً . ومـن أجـل ذلـك جـاء بحثهـا ليجلـو بعـض الصـور مـن ذلـك التـراث ، الـذي هـو بحـق أصل تراثنا الأدبي والفكري [١].

أمّـا الباحـث (عبّـاس) فقـد تحـدّث عـن رغبـةٍ جامحـةٍ لديـه منـذ أيّـام الدراسـة الجامعيـة الأولـى أن يجـد موضـوعاً بلاغيـاً يتنـاول فنـون البيـان بالدراسـة علـى وفـق مـنهج نقـدي ، يـؤدّي فيـه الشـعرُ دوراً فعّـالاً فـي رسـم صـورةٍ فنيّـة واضـحة المعـالم ، ولشـدّة إعجابـه بالشـعر المهجـري فقـد انبـرى لدراسـة الصـورة البيانيـة فـي شـعر (إيليـا أبـي ماضـي)، بوصـفه واحـداً مـن أعظـم شـعراء ذلـك التيّـار ، فقـد كـان شـعره متـدفقاً روعـةً وعذوبـةً ، طافحـاً بصـورٍ بيانيـةٍ جميلـةٍ ، عبّـر الشـاعرُ مـن خلالهـا عـن خلجـاتِ نفسـه وآهاتهـا أصـدق تعبيـر ، أسـهمت فـي إغنـاء الأدب العربـي ، وحركتـه الحديثـة ، بصـورٍ صـادقةٍ مـن

---

[١] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١ .

الإبـــداع ، والتـــألّق ، تركـــت بصـــماتٍ واضـــحةٍ فـــي وجـــدان المثقفـــين ، والدراســـين ، والمتذوقين لهذا الأدب [١].

وحـدّدت الباحثـة (وجـدان) الـدافع الـرئيس لاختيـار دراسـتها فـي عوامـل أربعـة ، يمكن تلخيصها بما يأتي :

أولا: إمكانيـة اسـتثمار إنجـازات السّـلف البلاغيّـة فـي دراسـة الأدب الحـديث ، بمـا يـؤدّي إلى إنهاء حالة القطيعة المصطنعة بين الماضي والحاضر .

ثانيـا : كانـت دراسـتُها منبثقـةً مـن اسـتقراء طبيعـة شـعر (عمـر أبـي ريشـة) ، الـذي يرتكـز على الصورةِ مهاداً مهماً .

ثالثـاً : لـم يلـق الشـاعرُ مـا يسـتحقّه مـن الدراسـة والاهتمـام بمـا يتناسـب ومكانتـه الشـعرية المعتدّ بها في مضمار الشعر العربي الحديث .

رابعـاً : شـغف الباحثـة (وجـدان) بشـعر هـذا الشّـاعر ، واهتمامهـا بأسـلوبه فـي صـياغة شعره خاصّة [٢].

وكـان الـدافع إلـى دراسـة الباحثـة (أمـل) رغبتهـا الذاتيـة ، المتمثّلـة فـي اختيـار بحـث بلاغـيٍ يسـتند إلـى عيّنـةٍ تتّسـع لتوظيـف الأسـاليب البلاغيـة ؛ حجمـاً ، وعمقـاً ، وتتكافـأ مـع الهـدف الـذي قصـدت إليـه ؛ ومـن ثـمّ كـان اختيارهـا للصـنوبري بوصـفه شـاعراً رقيقـاً ، يصـوّرُ ، فيحسـنُ التصـوير ، ويرسـمُ ، فيحسـنُ الرسـم ، ويعـاني ، فيحسـنُ تصـوير معاناتـه ، وينطـق ، فيحسِـن الصـوتَ والإيقـاع ، ويتخيّـل فيحلّـقُ بالقـاريء إلـى آفـاقٍ بعيـدةٍ ، وأطيافٍ تنسابُ به نحو عوالمٍ شفّافةٍ ، طافحةٍ بالرؤى الجميلة [٣].

أمّـا الباحثـة (وصـال) فقـد حفّزهـا لاختيـار دراسـتها عـدمُ وجـود دراسـةٍ ركّـزت علـى الخصـائص الأسـلوبية ، والبُنَـى الجوهريـة فـي شـعره ؛ ومـن ثـمّ بقـي أسـلوبُهُ معـزولاً

---

[١] ينظر الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : المقدمة : أ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ١.

عـن الدراسـات النقديّـة الجـادّة ؛ لـذلك كـان عملهـا إسـهاماً فـي التعـرّفِ علـى منـاطقٍ مجهولةٍ في شعره ، لم تأخذ طريقَها بعد من الدراسة المعمّقة [١].

ويمكـن تلمّـس الـدافع الـرئيس عنـد الباحـث (حكمـت) إلـى دراسـة الصـورة عنـد البردوني بيانياً في عاملين :

الأول : لأنّـه ((الممثّـل الأمثـل للإبـداع الشـعري المعاصـر فـي الـيمن ..مـن حيـث رسـم الصـورة الحديثـة فـي الإطـار العروضـي المـوروث))[٢] ، والآخـر : ((جهـل كثيـر مـن المتـابعين ، وتجاهـل بعـض المتخصصـين للـدور القيـادي ، والتحريضـي الـذي قـام بـه الشـعراء فـي تحفيـز الهمـم ؛ لمقارنـة التسـلّط الطـاغوتي علـى الصـعيدين السياسـي ، والشعبي)) [٣].

ودفـع الباحثـةَ (زهـراء) لاختيـار دراسـتها أمـران ؛ أحـدهما : أنّهـا رأت فـي الأدب الأندلسـي مجـالاً يسـتهوي الباحـث أن يخـوضَ فيـه ، والتعـرّف علـى عناصـره المختلفـة ، وصـوره المتنوّعـة ؛ وكـان ابـن زيـدون مـن أعـلام القـرن الخـامس الهجـري ، يمتـاز شـعره بكثـرة الصـور، وجمالهـا ، وتنوعهـا ، ودقتهـا ، والآخـر : إعجابهـا الشخصـي بشـعره ، ورغبتها الخاصة بدراسته [٤] ، من دون أن تتحدّث عن علاقة بحثها بالمنهج البلاغي .

وكان دافع الباحثة (شروق) الرئيس لاختيارها دراستها عواملَ أربعة هي :

أولاً : توظيـفُ جهـود القـدماء وإنجـازاتهم العلميـة الدقيقـة ، وتطبيقهـا علـى الشـعر الحـديث ، بما يؤدّي إلى إلغاء القطيعة بين الماضي والحاضر .

ثانيـاً : كـان اختيارهـا دراسـة شـعر (علـى محمـود طـه) ميـداناً للصـورة البيانيـة ، منبثقـاً من استقراء طبيعة شعره الذي يرتكز إلى الصورة مهاداً مهماً .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١ .

[٢] الصورة البيانية في شعر البردّوني : ٢ .

[٣] نفسه : ٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٥ .

ثالثاً : أنّه شاعر مصور ، امتاز شعره بغزارة الصور البيانية ، وحرارتها ، وشدّة أسرها ، وسحرها .

رابعاً : ميل الباحثة (شروق) الشخصي لشعر الشاعر بشكل عام ، ولأسلوبه في صياغته بشكل خاص[١] .

ويلاحظ أنّ العواملَ الأربعة التي حددتها (شروق) هي عينها التي كانت دافعاً رئيساً عند (وجدان)[٢] ، وهذا يدلّ على تأثّر (شروق) بمنهج الباحثة (وجدان) ، لا سيّما أنّ (شروق) قد صرّحت بذلك[٣].

أما الباحث (صالح) فكان الدافع الرئيس عنده ولعه بعلوم البلاغة العربية ، وإصراره على التفيّؤ في ظلالها ، فكان أن اختارَ موضوعَ الصورة البيانية مفتاحاً للولوج في هذا الميدان ، وكان ذلك محاولةً منه لكسر النمطية التي اعتادت دراسة الشعراء البارزين ، يقابلها إهمال لشعراء آخرين ، توشك أن تطويهم صفحات النسيان ، رغم مكانتهم العالية في سماء الشعر ، ومهارتهم في النظم ، ومن ثمّ اختار (حازم القرطاجَنّي) ميداناً لتطبيق هذه الدراسة ، وهو الشاعر البلاغي الذي كان مجيداً في صنعة الشعر ، محسناً في انتقائه لألفاظه الشعرية ، متميزاً بدقة نظمه ، وتوشيته لشعره بأنواع المحسنات البديعية [٤].

ولخّص الباحث (صاحب) أسبابَ اختياره لدراسته فيما يأتي :

أولاً : ولعه بالبلاغة العربية وعلومها ، لا سيّما علم البيان .

ثانيا : اتسام شعراء هذه الحقبة الزمنية بروعة نصوصهم الشعرية ، لاسيما غزارة صورهم البيانية .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر على محمود طه : المقدمة أ ، ب .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : المقدمة (هـ)

[٤] ينظر : الصورة البيانية في حازم القرطاجني : ٢ .

ثالثا: إنّ معظمَ الدراسات التي تناولت هذه الحقبة وقفت حدود المناحي التاريخية ، ولم تتطرق إلى الجانب البلاغي ؛ سوى شذرات ، وإشارات لاتفي بالغرض ، ولا ترسم صورةً جليةً ، لا سيّما أنّ هذا التراث الثر مازال يفتقر إلى كشف كثيرٍ من خصائصه المتعلقة بالجانب البلاغي ، وما يتمخض عنه من الروعة الفنية ، والإبداع التصويري ، والأداء التعبيري الأصيل[١] .

وأشار الباحث (فيصل) إلى أنّ موضوع الصورة البيانية ليس جديدا ، ولكنّ الجديد هو (الصورة البيانية عند ابن الرومي) ، إذ لم يتطرق إليه باحثٌ بالتفصيل ، والاستقراء الدقيق ، على الرغم من أن أبرز ميزة يمتاز بها ابن الرومي هي التصوير الفني ، والتي تفرد بها عن باقي الشعراء [٢].

وكان سبب اختيار الباحث (علاء) لدراسته محاولته الكشف عن إبداعية الصورة عند شعراء البديع ، الذين مثّلوا مرحلة التحول ، والتجديد في الشعر العربي في العصر العباسي ، في القرنين ؛ الثاني ، والثالث الهجريين [٣] .

وقررت الباحثة (سوسن) أنّ اختيارها لهذه الدراسة جاء امتثالاً لأكثر من فائدة ؛ منها رغبتها الشديدة في دراسة البلاغة العربية ؛ نظراً لما تغني به الباحث المعاصر من معرفة بالتراث العربي الخالد ؛ فكانت هي من الوسائل المهمة لمعرفة واستجلاء أرقى نص ؛ ألا وهو القران الكريم ، فضلا عما تضيئه لنا من سبل دراسة الأساليب الإنسانية عند الأدباء العصور كافة ، مما يشكل لها مرجعية ثقافية ، وقدرة منهجية ، ومعرفية ، تتكئ عليها في قابل مسيرتها العلمية ، فضلاً عن قلة الدراسات التي تناولت صور الشاعر البيانية[٤].

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الاندلسي : ١ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٢ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : المقدمة (أ) .

ومن ثم جاءت دراستها لتسلط الضوء ، وتوجه العناية قدر المستطاع إلى أهمية هذا المنجز الشعري ، الذي ينتمي الى عصر كبير الأهمية في خريطة الشعر العربي ؛ ألا هو العصر العباسي [١] .

وقد حددت الباحثة (انتهاء) سبب اختيارها دراستها ما تتميزُ الصورة البيانية من السحر ، والجمال ، والتأثير عامةً ، و(الصورة البيانية في شعر الراعي النميري) خاصّة ؛ فهي جزءٌ لا يتجزّأ من تجربة الشاعر ، يصعب فصلها عن جوهر مشاعره ، وأحاسيسه ، فضلاً عن دلالاتها النفسية ، لاسيّما أنّ الدراسين لم يقفوا عندها بما يغنيها ، ويعمقها ، أو يحلل نماذجها [٢] .

وقد انبثقت دراسة الباحثة (ميسون) من خلال استقراءٍ معمّقٍ لطبيعة شعر (البحتري) الذي يرتكز إلى الصورة مهاداً مهماً يقف عنده ، فضلاً عن مكانة الشاعر الكبيرة في سماء الأدب العربي [٣].

وأوضح الباحث (جعفر) أنّ الدراسات حول (الجواهري) كثيرة ، ولكن لم تفردْ دراسةٌ لبحث (الصورة الشعرية) لديه ، مع إنها الوسيلة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره ، ومشاعره ، ومن ثمّ تكون تكون إنعكاساً لحقيقته ، ولكلّ ذلك اختار الباحث دراسته تلك محاولة منه للكشف عن حقيقة الجواهري ، ومواقفه ؛ من خلال دراسة الصورة البيانية في شعره [٤]. ومع أن كلام (جعفر) حول كثرة الدراسات التي كتبت عن شعر الجواهري كان صحيحا ، لكنّ جزمه بعدم وجود دراسة مفردة عن الصورة الشعرية لم يكن صحيحا ، فقد وجدت أطروحة للباحثة (رفل حسن الطائي) درست فيها الصورة الشعرية عند الجواهري [٥] قبله ، فضلاً عن وجود إرباك عند الباحث إيّاه

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : المقدمة (أ) .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧-٨ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ١ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر الجواهري : ١-٢ .

[٥] ينظر : الصورة الشعرية عند الجواهري : (أطروحة) : رفل حسن الطائي : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية : ٢٠٠٧م .

في التفريق بين مفهوم الصورة الشعرية عامة ، والصورة البيانية خاصة ، إذ إنّ الأولى شاملة ، والثانية محددة ، وهي المقصودة في دراسته .

إنَّ نظرةً عميقةً إلى دوافع عناية الرسائل الجامعية العراقية بالصورة عند الشعراء العرب بيانياً ، تؤكّد مسألةً مهمةً ؛ ألا هي التفات الباحثين العراقيين إلى ضرورة الولوج في هذا الميدان الذي يتسم بأهمية بالغة وخطيرة في الجانب البلاغي ؛ لأنّ البلاغة هي روح البيان ، وأساسه المكين .

إنّ طريقة التفكير التي التزم بها معظم الباحثين العراقيين في دراساتهم الجامعية العراقية التي عنت بالصورة البيانية في الشعر – والتي جاءت على وفق عناوين اتخذت خططاً علمية للوصول إلى الصورة البيانية في النصّ الشعري – لم تكن واحدة ، بل اتخذت أنساقاً مختلفة ؛ فبعضها درس الصورة البيانية على وفق طريقةٍ جعلتْ من النصّ الشعري خادماً لفنون البيان الأربعة [١] ، وأخرى درست الصورة البيانية على وفق منهجيةٍ جمعت بين الطريقة السالفة الذكر وبين الدراسة الدراسة النّقدية [٢] ، فيما جاءت دراسةٌ واحدةٌ ، التزمت الطريقة الموضوعية ، أو دراسة الصورة من خلال المشهد الكلّي [٣] .

إن هذا الأمر – بنظر الباحثة – يستحق وقفةً فاحصةً مدقّقةً ؛ فالغايةُ الصحيحةُ من الدراسات التي عنت بالصورة البيانية الشعرية هي الوصول إلى الصورة

---

[١] ينظر : الدراسات الجامعية العراقية الآتية : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها : ساهرة عبد الكريم ، الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : عباس كاظم منسف ، الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : أمل عبد الجبّار كريم الشّرع ، الصورة البيانية في شعر إبرهيم ناجي : وصال كاظم حسين الدليمي ، الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : زهراء نعمة حسن ، الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : صالح كاظم صكبان الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : سوسن شنان بحر الفتلاوي .الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : انتهاء عباس عليوي الجبوري .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : وجدان عبد الإله الصائغ ، الصورة البيانية في شعر البَرَدُّوني : حكمت صالح جرجيس ، الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : شروق محسن كاطع الطائي ، الصورة البيانية في الشعر الأندلسي ؛ عصر المرابطين والموحّدين : صاحب رشيد موسى ، الصورة البيانية عند شعراء البديع : علاء حسين عليوي البدراني ، الصورة البيانية في شعر البحتري : ميسون أيّوب الحمداني .

[٣] ينظر : الصورة البيانية عند الجواهري : جعفر فرحان عذيب .

البيانية في النصّ الشعري ، وليس دراسة التفريعات البيانية فيه ؛ وذلك لا يكون إلا من خلال توظيف تلك الفنون في ضمن موضوعات ، أو مشاهد مستنبطة من متون النصّ الشعري ، وعلى وفق سياقاتٍ ، وأنساقٍ معرفيةٍ خاصةٍ ، ذات صلة بمعنى كل موضوع ، أو مشهد ، أو بعبارة أخرى : إيراد المعنى الواحد (الموضوع أو المشهد المحدد) بطرائق دلاليةٍ مختلفةٍ في وضوح الدلالة عليه، وهذا هو مضمون تعريف (السكاكي) للبيان الذي أقره القزويني ، وهو أمر يكاد يكون مسلّماً به عند معظم الباحثين ، لاسيّما المتأخرين منهم [١] .

وهاهنا سؤالٌ مهمٌّ مؤدّاه : هل كانت غاية الدراسات الجامعية العراقية من جهة التطبيق لا التنظير خدمة النصّ الشعري العربي من خلال الوصول للصورة البيانية فيه ؟ أم دراسة التفريعات البيانية في النص الشعري ؟!

وليس مهماً التوقّف طويلاً عند هذه النكتة ، فإنّ مساربَ البحثِ ، ومجرياته من ثمّ ، ستجيب عن هذه المسألة ، لكنما ينبغي التأكيدُ على إنّ الصحيح في هذا الأمر هو أن يكون البيانُ في خدمة النصّ الشعري ، وليس إخضاع الأخير لقواعد بيانية موضوعة مُسبقاً ؛ فهذا ما لا يحقّق للباحث مبتغاه ؛ لاسيّما أنّ وضع الأحكام المسبقة للأداء تفتك بخصوصية الصور(٢) .

٢. اختيار المنهج :

إنّ تحديدَ منهج البحث المُعتمد عليه في بناء الدراسة الجامعية مسألةٌ مهمةٌ جداً ؛ وذلك لأهمية منهج البحث ذاته ، وهو ما يحيل على القول بأهمية الوقوف عند المناهج التي اختارتها الدراسات الجامعية العراقية في أبحاثها ؛ كما إنّ ذلك يُسهم في الوصول إلى معرفة طبيعة بناء تلك الدراسات ، ومسارها المنهجي في ذلك البناء ، وصولاً إلى منطلقات بحثها ، وغايات تأليفها .

---

[١] ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١ : ٤٠٦ – ٤٠٩ .

[٢] ينظر: التصوير المجازي ، أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة في القرآن : ٣١ .

فالباحثة (ساهرة) شرحت منهجها من خلال قولها : ((حاولت أن أتحرّى الصور البيانية التي استخدمها الشاعر وسيلة لتعبيره الفني في الشعر ، في التشبيه ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية ، فأقسّمها في ضوء منهج البلاغيين المتأخرين كالسكاكي ، والقزويني ، وشراح التلخيص ، باعتباره المنهج الذي استقرت عليه مباحث البلاغة ، وسارت عليه معظم دراسات العلماء فيما بعد)) [١] .

وهو اعتراف صريحٌ منها باتباعها المنهج المؤدّي – بنظر الباحثة – إلى جعل النصّ الشعري خادماً للتفريعات البيانية وليس العكس ، وهو ما لا يحقق للباحث الغرض الذي درس من أجله الصورة البيانية .

وقال الباحث (عباس) : ((إنّ دراستنا الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي جاءت مستندةً إلى ثوابت فنيةٍ ، تتصل بالبلاغةِ ، والنقد ، والادب))[٢] ، ثم أضاف قائلا : ((وكان منهجنا في إعداد هذه الرسالة يعتمد على كتب بلاغية ونقدية اضافةً إلى كلَ ما يتصل بالأدب المهجري عامة ، وإيليا أبي ماضي على وجه الخصوص..)) [٣] . ولكنّ ذلك لم يكن تحديداً واضحاً لمنهج البحث ، فالمصادر موارد يستمدّ منها الباحث مادته العلمية ، وليست هي المنهج ذاته .

فيما أكدّت الباحثة (وجدان) أنّ منهجها هو ((المنهج التحليلي القائم على إعتماد النماذج الشعرية الدالة لأبي ريشة على وفق معطيات الصورة البيانية واستبطانها)) [٤] . وهي مقاربة جيدة لتحديد المنهج .

ولم تسمّ الباحثة (أمل) منهجها ، إنّما ذكرت أنّها قَصَرت دراستها على الأساليب البيانية في شعره ، وأنها لم تتجاوز ذلك إلى موضوعات علم المعاني ، أو

---

[١] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : ٧ .

[٢] الصورة البيانية في شعر ايليا أبي ماضي : المقدمة (ب) .

[٣] نفسه : المقدمة : جـ .

[٤] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤ .

علم البديع ، إلا بالقدر الذي يلامس علم البيان ، أو يشترك معها في المحصلة النهائية للصور التي يعنى بها [١].

وأشارت الباحثة (وصال) إلى أنها استعملت المنهج البلاغي الحي الذي لا يتشرنق في قوالب البلاغيين القدماء ، وتفريعاتهم ، ولا يخضع لأقيسة الأصوليين ، فضلاً عن كونه منهجاً يحاول أن يفيدَ من الدرس البلاغي الحديث ، وانجازات الأسلوبية المعاصرة ، ناظراً إلى الصورة البيانية بوصفها المعادلَ الحسّي الموضوعي لخيال الشاعر ، أو هي مجموعة التقنيات التي يلجأ الشاعرُ إليها لتفجير طاقاته ، وتجاربه المنزوية في أعماق ذاته ، وإطلاق رؤاه إلى منطقة التصوير الجاذب عبر التشبيه والاستعارة والكناية [٢] ، وهو منهجٌ – بنظرها – يستند إلى التراث ، ويستفيد من إنجازات الأسلوبية في الوقت الراهن ، مبتعدة عن الأحكام المعيارية التي تفاضل بين هذه التقنية أو تلك ، أو تفاضل بين أنواع التقنية الواحدة ، كما أنّها لم تعن في دراستها بملاحقة التقنيات البلاغية ، أو البيانية ، وكيفيّة إجرائها ، وإنّما تابعت مستويات نجاح هذه الأداة ، أو تلك في مدى قدرتها على تجسيد المعنى ، وتصوير الدلالة الشعرية [٣] . ويبقى السؤال هو إلى أي مدى قد التزمت (وصال) بما أشارت إليه !!

وكان المنهج عند (حكمت) هو المنهج الفني الذي يدرس الصورة البيانية من زاوية نظر مغايرة ، فهي عنده وسيلة لاستشفاف جماليات النص الشعري ، في إطار التطبيق الميداني ؛ لذا فهو يتعامل مع المصطلح البلاغي بدلالته العامة ، والرئيسة ، ويوظّف منه ما يعين على استكشاف النص وتقديمه ، وهذا المنهج خاص بالدراسات الادبية ، والنقدية [٤].

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : المقدمة : ٢ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١ .

[٣] ينظر : نفسه : ٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر البردوني : ٥٧ – ٥٨ .

ولـم تصـرح الباحثـة (زهـراء) بـالمنهج الـذي اعتمـدت عليـه ، لكـن مـن خـلال النظـر فـي تفصـيلات بحثهـا يتضـح أنهـا تناولـت الصـورة البيانيـة علـى وفـق التقسـيم البلاغي لأقسام علم البيان [١].

أمّـا الباحثـة (شـروق) فقـد اسـتعملت مـنهج التحليـل البلاغـي الخـاص القـائم علـى دراسـة النمـاذج الشـعرية الدالـة لـ (علـي محمـود طـه) طريقـة لدراسـتها الصـورة البيانيـة فـي شعره [٢] ، وكررت الإشارة لذلك في مواضع أخرى [٣].

غيـر أنّهـا أشـارت إلـى انتفاعهـا مـن منـاهج أخـرى فـي بعـض فصـول دراسـتها ؛ مـن ذلـك أنّهـا أفـادت مـن المـنهج اللغـوي ، كمـا انتفعـت مـن المـنهج الاجتمـاعي فـي فصـلها الأخير من دراستها [٤] .

كمـا أشـارت إلـى إفادتهـا مـن مـنهج الباحثـة (وجـدان) فـي دراسـتها للصـورة البيانيـة فـي شـعر عمـر أبـي ريشـة [٥] . وهـو مـا أشـارت لـه (الباحثـة) مـن قبـل ، فقـد اتكـأت الباحثـة (شـروق) علـى دراسـة الباحثـة (وجـدان) ؛ لـيس فـي مـنهج البحـث فقـط بل في الكثير من جوانب بحثها [٦] .

ومـن كـل هـذا يمكـن القـولِ إنّ الرسـائل الجامعيّـة العراقيّـة التـي عنيـت بالصـورة البيانيـة فـي الشـعر بمجملهـا قـد اعتمـدت علـى (المـنهج الوصـفي التحليلـي) ، وهـو مـنهج ينضـوي تحـت الاتجـاه النصـي الـذي يُعنـى بدراسـة الـنص ، ومنظومـة أدائـه ، بغـض النظـر عـن سـياقاته الخارجيـة ، وهـو يقـوم علـى قواعـد علميـة تحققـه ، فضـلاً عـن إن القواعـد التـي اعتمـدت عليهـا تلـك الدراسـات ، قـد تمثلـت بمـنهج التقسـيم البيـاني العـام الـذي اسـتقرّ علـى عهـد السـكّاكي ، وهـو يؤكّـد مـا ذهبـت إليـه (الباحثـة) آنفـاً ؛ مـن إنّ تلـك

---

[١] ينظر: الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١١.

[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : المقدمة : د .

[٣] ينظر: نفسه : صفحة : هـ ، و .

[٤] ينظر : نفسه : د .

(٥) ينظر: نفسه : هـ

(٦) ينظر : الأطروحة : ٢٦٦ .

الدراسات – بشكل عام – قد انطلقت في مناهج دراستها للصورة البيانية ؛ من خلال فنون البيان ، ومناهج تقسيماتها التي وصلت إلينا ، وانتهائها بتلك الفنون ؛ أي إنها خدمت التفريعات البيانية أكثر مما سعت إلى إبراز الصورة البيانية المبثوثة في النصوص الشعرية التي تتجلى عبر انضوائها تحت عنوان واحدٍ يضم مشهداً واحداً ، أو مشاهد متعددة .

ثانيا : منهج التأليف :

تعريفه وأهميته :

قبل الحديث عن منهج التأليف ، وبيان أهميته ، لابد من التفريق بينه وبين منهج البحث الذي يمكن تحديده أنّه : موقفٌ محددٌ نحو الأشياء ، والعلاقات يعتمد على خطةٍ واعيةٍ [١] ، أو هو الزاوية التي ((يُدْرسُ في ضوئها ، ومن خلالها النص الأدبي)) [٢] . أما منهج التأليف فهو بلغة بسيطة (الخطة العلمية) التي تشكلت منها دراسة الباحث ، أو ترتيب ما تتم دراسته ، وتنسيقه ، من خلال منهج البحث الذي تم اختياره [٣] .

من هنا يمكن القول إنّ لكلّ مُؤَلّفٍ خطين ؛ أحدهما: منهج البحث ، والآخر : منهج التأليف ، وكلا المنهجين يقودان إلى الصورة النهائية لذلك (المُؤَلَّف) .

ولمّا كان ((منهجُ البحثِ يسبقُ منهجَ التأليف)) [٤] ، بوصفه طريقةَ التفكير المنضبطة بأطرٍ معينةٍ تحكم هذه الطريقة [٥] ، أصبح تأثيرُه لازماً في إيجاد منهج في التأليف يُعنى بترتيب المادة ، وعرضها .

---

[١] ينظر : التفكير العلمي : فؤاد زكريا : مطبعة ذات السلاسل : الكويت : ط ٣ : ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م : ٣٤ .

[٢] المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث : ١٦ .

[٣] ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث ١٦ .

(٤) كتاب سيبويه في الدراسات النحوية الحديثة في العراق : (١٩٥٠-٢٠٠٠م) : غادة غازي عبد المجيد : : أطروحة دكتوراه : جامعة بغداد : كلية الآداب : ٢٠٠٣م : ٤ .

(٥) ينظر : البحث النحوي المعاصر في العراق في الكتب والرسائل الجامعية (١٩٦٨- ١٩٩٤) : (أطروحة) مكي نومان مظلوم : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م : ٦٥ .

إن ما تقدم يؤكّد أن ((المؤلَّف المنهجي هو الذي يجري في تأليفه على خطةٍ مرسومةٍ ملتزمةٍ ، وهو الذي يُخْضِع المظاهرَ الأدبية لمقاييسٍ موضوعيّةٍ علميّةٍ)) [١] ؛ فالخطة العلمية إذن تمثل الإطار العام الذي يضمّ المادة العلمية للدراسة . وبناء على ذلك يمكن القول إنّ أهمية منهج التأليف تكمن في وصفه مصدراً مهماً يُسهمُ في خلق التصوّر المنهجي الذي يجعل من منهج البحث نظاماً يعتمد عليه الباحثُ ، للموازنة بين هندسة الشكل العام للدراسة ومضمونها العلمي .

مناهج تأليف الدراسات الجامعية العراقية :

لقد ارتأت (الباحثة) أن يكون تتبعها لمناهج التأليف في الدراسات الجامعية العراقية العامة ونقدها ، قائماً على مستويين اثنين ؛ هما :

أولاً : المناهج العامة في تأليف الرسائل الجامعية العراقية :

إن الباحثة (ساهرة) قد بيّنت في عنوان دراستها أنها ستدرس الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام وأثر البيئة فيها من خلال أساليب البيان (التشبيه، والاستعارة ، والمجاز، والكناية) غير أنها لم تدرس – في الحقيقة – أثرَ البيئة إلا في أسلوب التشبيه [٢] ، وكان ينبغي على (ساهرة) القيام بدراسة ذلك في سائر فصول دراستها ، ليتساوق هذا مع العنوان الرئيس لدراستها . ويلاحظ أنّ (ساهرة) لم تفرد لأسلوب الاستعارة في دراستها فصلا مستقلا ، إنما درسته ضمن دراستها لأسلوب المجاز ، وستتم مناقشة أسباب ذلك عند دراسة مناهج تأليف الدراسات الجامعية العراقية الخاصة [٣] . ولعلّه يمكن القول إن منهج التأليف العام لدراسة الباحثة (ساهرة) لا يقدم لنا صوراً بيانية تكشف عن أثر البيئة فيها ؛ بل تقدم ألفاظ البيئة في هذه الصور ، ولا يخفى على المطلع البون الشاسع بين الموضوعين ؛ لاسيّما أنها

---

(١) النظرية النقدية عند العرب : د. هند حسين طه : دار الرشيد : بغداد : ١٩٨١م : ٢٦٩ .

[٢] يُنظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام : (المحتويات) .

(٣) ينظر : نفسه : ١٩٥-٢٤٥ .

ركـزت علـى هـذه الألفـاظ فـي رسـم الصـور البيانيـة ، ولـيس العكـس ؛ وهـو مـا نـراه فـي فصول دراستها جميعا [١] .

وثمـة ملاحظـة جـديرة بالـذكر أيضـا ، أن البـاحثين : (عبـاس ، ووجـدان ، وأمـل ، ووصـال ، وحكمـت ، وشـروق ، وصـاحب ، وعـلاء ، وفيصـل ، وانتهـاء ، وميسـون ، وجعفـر) لـم يعقـدوا فصـلاً خاصـاً بالمجـاز ، ولـم يبيّنـوا السـببَ الـذي دعـاهم إلـى تجاهلـه ، لا سـيما أنّ ((المجـاز العقلـي يبقـى ذا قـدرةٍ علـى تنشـيط عنصـر الخيـال ، ومـن ثـم خلـق أجـواءٍ تصـويرية ، تكتسـب مـن طـابع التشـخيص أو التجسـيم ، اللـذين عبـرت عنهـا البلاغـة العربيـة بموضـوعة الاسـتعارة المكنيـة ، ويمكـن عنـدنا إدخـال المجـاز العقلـي ضـمن مفهـوم (الصـورة المجازيـة) ، أمـا (المجـاز المرسـل) فقـد ظلمتـه النظـرة المنطقيـة اللغويـة المحـدودة التـي حجّمـت أجـواءه بشـكل لا يعطـي مجـالاً كافيـاً للخيـال علـى الـرغم مـن قدرتـه على تسلقه بأتجاه مصطلح (الصورة المجازية) في كثير من نماذجه))[٢] .

أمـا الباحـث (صـالح) فقـد علّـل اسـتبعاده دراسـة الصـورة المجازيـة بأنّـه وجـد أنّ ((نسـبة المجـاز المرسـل والعقلـي فيهـا إلـى الاسـتعارة نـزرة لا تشـكل الصـورة التـي تخـدم البحـث ، ولمـا كـان المجـاز الإسـنادي يخـتلط بمفهـوم الاسـتعارة ، ممـا قـد يـؤدي إلـى الخلـط وضـياع الفائـدة ، فقـد عقـدتُ العـزمَ علـى الاكتفـاء بالصـورة الاسـتعارية ؛ لمـا لهـا مـن أهميـةٍ ، وشـمولية فـي إجـلاء الصـورة الشـعرية)) [٣] . وهـو تبريـر غيـر مقنـع إذ طبيعـة العنـوان تفرض عليه الحديث عن الصورة المجازية مهما كانت مشاهدها قليلة .

حـاول الباحـث (عبـاس) فـي مـنهج تـأليف دراسـته العـام أن يبـرز الصـور البيانيـة التـي تقـوم علـى التشـبية ، والاسـتعارة ، والكنايـة ، التـي كـان لهـا إسـهامٌ واضـحٌ فـي رسـم ملامـح صـور الشـاعر البيانيـة [٤] ، وهـو مـنهج كـان سـيؤدي لإبـراز تلـك الصـورة بشـكلها

---

[١] يُنظر : الصور البيانية في الشعر العربي : (المحتويات)

[٢] التصوير المجازي أنماطه ودلالته في مشاهد القيامة في القرآن ، د . إياد عبد الودود الحمداني دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٤م : ٢٢ .

[٣] الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٧٥ .

[٤] يُنظر : الصورة البيانية في شعر إيليا ابي ماضي : (المحتويات) .

الصحيح لو أن الباحث جعل من التفريعات البيانية وسيلة لخدمة النص الشعري ، وليس العكس كما فعل .

وقد جعلت الباحثة وجدان) طريق تأليف دراستها قائماً على منهجٍ متسقٍ مع نتاج الشاعر ، إذ بيّنت أبعاد الصورة البيانية في شعره ، التي تمثّلت بالأبعاد الفكرية ، والعاطفية ، والايقاعية ، التي أسهمت في عكس قيمٍ فكرية ، وعاطفية عنده [١] ، وهو أمر تميزت به (وجدان) من معظم الدراسات التي تناولت الصور البيانية الشعرية .

أما الباحثة (أمل) فكان منهجها يشوبه بعض اضطراب ؛ فقد أفردت فصلاً للحديث عن طبيعة الصورة البيانية في شعر الصنوبري [٢] ، نظّرت فيه لمفهوم الصورة ، و الخيال ، والتخييل ، والوهم ، دون أن نجد صدى ذلك في صور محددةٍ عند الشاعر ، لكي يتضح مدى إفادة الشاعر من هذه الموارد في تشكيل صورهِ البيانية المختلفة .

واقتصر منهج التأليف العام عند الباحثة (وصال) على دراسة الصورة البيانية من خلال أساليب التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وكانت على درجةٍ عاليةٍ من الموضوعية ؛ لاسيما أنها قد قدمت موضوعات وثيقة الصلة بدراستها ؛ مثل توضيح التباين ، والاختلاف بين الصورة الفنية ، والبيانية ؛ فضلاً عن تركيزها على الوقوف حول الآثار النفسية المبتغاة من الصور البيانية المعتمدة على التفريعات البيانية الثلاثة التي ذكرت آنفا [٣] . وقد أتت (وصال) بملحقٍ في نهايةِ دراستها ، تضمّن تحليلاً لقصيدتي (العودة ، والأطلال) [٤] ، ولم يكن ذلك ضرورياً ؛ فالدراسة كلها بنيت على أساس دراسة الصور البيانية في شعر إبراهيم ناجي ، ومن ثمّ فإنّ إفراد قصائد معينة بالتحليل دون غيرها ، لا يمثل منهجاً صحيحاً في التأليف .

---

[١] يُنظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : (المحتويات) .

[٢] يُنظر : الصورة البيانية في شعر ابي بكر الصنوبري : ٢٢. ٤٩.

[٣] يُنظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : (المحتويات) .

(٤) ينظر : نفسه : المحتويات .

وقد وفِقت (زهراء) في تبني منهج تأليف عام يتصف بالموضوعية والاستيعاب لمفردات الصور البيانية ، مع أنها اعتمدت على معيار الذوق في إختيارها لنصوص الشاعر ، آخذة بنظر الاعتبار المستويات البلاغية المختلفة لصور الشاعر ؛ فضلا عن أغراضه المتنوعة [١] .

أما الباحث (حكمت) فقد حاول الخروج من أطار التأليف التقليدي للصورة البيانية الذي وجدنا صداه عند من سبقه من الباحثين قيد البحث ؛ في محاولة منه لاستيعاب تشكيلات الصورة البيانية عند البردوني ؛ وقد نجح الى حدٍ كبير في مفردات خطته هذه ؛ وإن اعتمد على التقسيمات التقليدية للفنون البيانية التي درسها ، والتي لم يستطع التفلّت من إسارها[٢].

ويشوب منهج التأليف العام لدراسة الباحثة (شروق) الاضطراب ؛ وإن كان متسماً بالشمولية ؛ لأنها عقدت دراستها على فصول ثلاثةٍ تناولت في الثاني منها الصورة البيانية بوصفها معياراً نقدياً ، تناولت فيه الصورة الحسية والصورة الذهنية ، والصورة الجزئية و الكلية ، غير أن مايؤخذ على الباحثة (شروق) عدم توضيحها لمفهوم الصورة البيانية معياراً نقدياً ؛ لاسيما أنها اعتمدت آلية التحليل نفسه الذي اتبعته في الفصل الاول : الصورة البيانية معياراً بلاغياً [٣] .

إن الخطة التي اعتمدها الباحث (صالح) كانت مرتبطة بالتفريعات البيانية شكلاً ومضموناً ، ومع أن (صالح) استبعد الصورة المجازية ، لكن ما يحسب له أنّه تمكن من وضع المتلقّي – من خلال خطته العامة هذه – في صميم موضوعه ؛ موضحا فيها – بنجاح –أهمية البيان في رسم صور الشاعر القرطاجني الشعرية [٤] .

وقد انمازت خطة الباحث (صاحب) بالموضوعية ، والتركيز ؛ لاسيما أنّه وعلى الرغم من تأكيده ، وإفادته من مناهج التأليف العامة السابقة ، إلا إنه قدّم فصلاً

---

[١] يُنظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : (المحتويات) .
[٢] يُنظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : (المحتويات) .
[٣] يُنظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : (المحتويات) .
[٤] يُنظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني (المحتويات) .

رابعـاً بحـث فيـه الخصـائص الأسـلوبية للصـورة البيانيـة ، مـن خـلال الايقـاع وأثـره ، وتركيـب الصـورة ودلالتهـا ، وبلاغـة الصـورة وفاعليتهـا [١]؛ وهـي التفاتـةٌ علميـةٌ تحسـب للباحث مكنته من الخروج من شرنقة خطة التأليف التي اعتمد عليها من سبقه .

وتـرتبط خطـة التـأليف العامـة عنـد (عـلاء) بالصـورة البيانيـة مـن جهـة فصـلها الثـاني الموسـوم بـ (مظـاهر الصـورة البيانيـة عنـد شـعراء البـديع) ؛ وتبتعـد عنـه مـن خـلال الفصـل الثالـث الـذي درس فيـه طبيعـة الصـور البيانيـة عنـد شـعراء البـديع ؛ مـن خـلال ثوابـت قـاس مـن خلالهـا هـذه الصـور ؛ وهـذه الثوابـت هـي لوحـات المـديح ، والنسـيب ، والاطـلال التـي بـدتْ واضـحةً فـي شـعرهم ، فكانـت هـذه اللوحـاتُ معيـاراً للصـور المتشـابهة عنـدهم[٢]. وقـد ابتعـد (عـلاء) عـن (منهجـه) فـي دراسـة الصـورة البيانيـة حينمـا عقـد (مبحثـاً) درس فيـه بعـض الصـور التـي عبّـر فيهـا شـعراء البـديع عـن موضـوعات شـتى ، تكشف عن قدرتهم على التجديد ، والإبداع في إنتاجهم الشعري [٣].

ولعـلّ سـؤالاً يبـرز هنـا ؛ هـو مـا علاقـة هـذا المبحـث بالصـورة البيانيـة ؟ لاسـيما أنّـه لـم يبحثهـا فـي إطـار التشـبيه ، أو الاسـتعارة ، أو الكنايـة ، ولـو كـان عنـوانُ بحثـه (الصورة) عند شعراء البديع لاستقام وجود هذا المبحث .

وتبنّـى الباحـث (فيصـل) مـنهج تـأليف عـام يقتـرب كثيـراً مـن مـنهج التـأليف العـام الـذي اعتمـدت عليـه الباحثـة (شـروق) ؛ لا سـيما أنّـه درس الصـورة البيانيـة مـن خـلال المنظـور النقـدي [٤] ؛ معلـلاً ذلـك ((أنّ العَلاقـةَ منسـجمةٌ انسـجاماً وشـائجياً بـين المبحثـين النقـدي والبلاغـي)) [٥] ، ومـع هـذا فـإن (فيصـل) قـد تفـوق علـى سـابقته ؛ لأنـه ركـز علـى أثـر الأسـاليب البيانيـة فـي تشـكيل الصـور الحسـية ، والبصـرية ، والسـمعية ، وتراسـل الحواس ، وتزامنها .

---

[١] يُنظر : الصورة البيانية في شعر الأندلسي ١٥٤– ٢٠٢ ، ويُنظر (المحتويات) .

[٢] يُنظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع (محتوى الرسالة)

[٣] يُنظر : نفسه : ١١٥–١٢٩

[٤] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : المحتويات .

[٥] نفسه : ١٠٣ .

إن خطة التأليف التي اعتمدت عليها الباحثة (سوسن) ترتبط ارتباطا وثيقاً بالصورة البيانية في جميع فصولها ، ومباحثها ، لا سيما أنها وقفت على دلالات الأنماط البيانية ؛ من تشبيهٍ ، واستعارةٍ ، وكنايةٍ ، ومجاز[١] .

وقد بدا بعضُ قصورٍ في منهج تأليف الباحثة (انتهاء) ؛ بسببٍ من وجود مادة علميةٍ مفقودة ؛ هي (الصورة المجازية) ؛ مع أنّها وفقت إلى حد بعيد في تناول الصور التشبيهية ، والاستعارية ، والكنائية ، ، فضلاً عن مصادر تلك الصور ؛ لاسيما أنها لم تقدم حجة مقنعة لهذا التجاهل [٢] .

ويبدو أن الباحثة (ميسون) اقتربت كثيرا في منهج تأليفها العام من منهج دراستي (شروق) ، و(فيصل) ؛ فقد بنت منهج تأليف دراستها العام على معيارين ؛ الأول المعيار البلاغي ، والثاني المعيار النقدي ، ومن خلال ذلك تمكنت من الاقتراب من مفهوم الصورة البيانية[٣].

أما الباحث (جعفر) ، فهو وإن كان قد اعتمد على دراسة الصورة البيانية من خلال اعتماده على الصورة الكلية التي تتبلورُ في مشهدٍ واحدٍ ، أو مشاهد عدّة تنطوي تحت موضوع واحد ، لكن منهج تأليف دراسته كان مضطرباً من زاويتين ؛ الأولى تتعلّق بمضمون النص الشعري الذي درس فيه الصورة البيانية ؛ إذ اقتصرت دراسته على الشعر السياسي عند الجواهري ، متناسياً أن شعر الجواهري يضم الكثير من المواضيع الأخرى ، والأخرى عدم وضوح أثر الصور البيانية في منهج الدراسة ، إذ بدت أقرب إلى موضوع (الصورة) بإطارها العام ، منها إلى (الصورة البيانية) [٤] ، وهو ما يؤشّر اضطراباً في منهج التأليف ، الذي يحتاج إلى نظامٍ واضحٍ مبنيٍّ على

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : المحتوى .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : المحتوى .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : المحتوى .

[٤] ينظر : الصورة البيانية عند الجواهري : المحتوى .

تصـورٍ منهجـي يـوازن بـين هندسـة الشـكل ، والمضـمون ؛ فـالمنهج لا يكـون صـحيحا إلا عندما يتماثل مع الموضوع المدروس [١] .

ومـن خـلال النظـر إلـى محتـوى دراسـة الباحـث (جعفـر) (٢) يتجلـى ذلـك العـوار الـذي تمّـت الإشـارة لـه ، ولعـل المـنهج المقتـرح الآتـي يجعـل مـنهج تأليفهـا متطابقـاً مـع عنوانها الرئيس :

الفصل الأول : الصورة التشبيهية .

الصورة التشبيهية للأنا عند الشاعر قبل الغربة وبعدها .

الصورة التشبيهية لعلاقة الحاكم بالجماهير .

الصورة التشبيهية للدم والفداء .

الفصل الثاني :الصورة الاستعارية .

الصورة الاستعارية للأنا عند الشاعر قبل الغربة وبعدها .

الصورة الاستعارية في علاقة الحاكم بالجماهير .

الصورة الاستعارية للدم والفداء .

الفصل الثالث : الصورة المجازية .

الصورة المجازية للأنا عند الشاعر قبل الغربة وبعدها .

الصورة المجازية في علاقة الحاكم بالجماهير .

الصورة المجازية للدم والفداء .

الفصل الرابع : الصورة الكنائية .

---

[١] ينظر : اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح : ٢١٩ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية عند الجواهري : المحتويات .

المستوى الثاني : المناهج الخاصة في تأليف الرسائل الجامعية العراقية :

إن المراد بـ (المستوى الخاص) هو البناء الجزئي الداخلي لكل دراسة جامعية تناولت الصورة البيانية في الشعر العربي ؛ أي البحثُ عن ((المنهج في بناء الجزء ؛ أي : الفرعُ من فرعٍ كبير المعالم)) [1]. وستقوم (الباحثة) بتتبع مناهج التأليف الخاصة في هذه الدراسات على وفق التفريعات البيانية الأربعة المعروفة (التشبيه ، الاستعارة ، المجاز ، الكناية) .

أولاً : التشبيه :

أخذ (التشبيهُ) حيزاً كبيراً من حجم الدراسات الجامعية العراقية التي عنت بالصورة البيانية الشعرية ، وقد اختلفت طريقة تناوله من باحثٍ لآخر ، وحاول كل منهم أن يأخذه من زاوية مختلفة ، على أنها في النهاية صبّت جميعاً في مصب واحد ؛ هو (التشبيه) بمفهومه العام.

اتخذت الباحثة (ساهرة) من التشبيه وسيلةً للدخول نحو البيئة التي صدر منها الشعر العربي قبل الاسلام ، فقسّمته على نوعين ؛ الأول مخصصاً لـ ((مظاهر البيئة في التشبيه)) ، تلمّست فيه مظاهرَ التشبيه في البيئة الجامدة ، والمتحركة ، ثم عرّجت على صورٍ من المجتمع دخلت ضمن مجال التشبيه [2] ، والآخر: كان تقسيماً بلاغياً بحتاً ، حاولت (ساهرة) فيه أن تأخذ التشبيه بصورة متكاملة ، فكان تناولها للتشبيه على وفق لاتي :

أقسام التشبيه :

أقسام التشبيه بالنسبة الى طرفيه

حسي ومعنوي

مفرد ومركب

---

[1] منهج البحث في المثل السائر : د. علي جواد الطاهر : ٦٥ .

(٢) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام ، وأثر البيئة فيها : ١٧-١١٢

متعدد

مقلوب

ضمني

التفريع

أقسام التشبيه بالنسبة الى وجه الشبه

مفصل مجمل

قريب وبعيد

تمثيلي وغير تمثلي

أدوات التشبيه (١) .

إنّ نظرةً سريعةً في المنهج الخاص الذي اعتمدت عليه (ساهرة) في تأليف فصل (التشبيه) يوضح مدى اضطرابها في بناء منهج تأليف (الصورة التشبيهية بوصفها جزءاً من (للصورة البيانية) ، فقد عنونت الباب الأول من دراستها للصورة البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام بإسم : (التشبيه) ، وكان ينبغي أن يكون (الصورة التشبيهية في الشعر العربي قبل الإسلام) ، وعقدت الفصل الأول منه لدراسة : مظاهر البيئة في التشبيه (٢) ، وبغض النظر عن مدى فائدة وجود لفظة (البيئة) هنا ، لكن يحسب لها أنّها قامت بدراسة الصورة البيانية على وفق منهجٍ سديدٍ ، وذلك من خلال دراستها للصورة البيانية التي ترتكز على (التشبيه) على وفق الصورة الكلية ، أو جمع مشاهد موضوعية متعددة متشابهة تحت مشهدٍ كبيرٍ واحدٍ ، هو بنظر (الباحثة) المنهج الصحيح الذي كان ينبغي أن تسير عليه (ساهرة) في سائر دراستها للصورة البيانية ، غير أنها عادت مرة أخرى لدراسة الصورة البيانية المرتكزة على

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١٣-١٧٩.

(٢) ينظر : نفسه : ٢٣- ١١٣ .

التشبيه في الشعر العربي قبل الاسلام على وفق التفريعات البيانية التي حدّها البلاغيون القدماء لا سيما (السكاكي) ، إذ عمدت إلى دراسة أقسام التشبيه من زاويتين ؛ الأولى : أقسام التشبيه بالنسبة إلى الطرفين ، وثانيهما : أقسام التشبيه بالنسبة إلى وجه الشبه [١] ، وهو ما يؤكد اضطراب (ساهرة) في استيعابها لمفهوم الصورة البيانية .

أما الباحث (عباس) فقد بدأ فصله الثاني المخصص (للتشبيه) بدراسة (مراحل تطور التشبيه) ، ثم انتقل منه إلى (بلاغة التشبيه ، وقيمته في تكوين الصورة) (٢) ، ولم يكن ثمّة ضرورة لدراسة تطور المفهوم البلاغي لكل عنصر من العناصر البيانية (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية) ، إذ كان يكفي أن يقوم الباحث بدراسة علاقة تلك التفريعات البيانية بتكوين الصورة . وقد انتقل (عباس) بعدها إلى دراسة التشبيه من خلال (أدواته) مثل : (كأن ، الكاف ، مثل ، يشبه وصيغ أخرى) ، ليعود بعد ذلك إلى دراسة أنواع التشبيه (التشبيه البليغ ، تشبيه المصدر، التشبيه المقلوب ، التشبيه الضمني) ، غير أنّه لم يقم بتوضيح أي أنواع التشبيه كان أكثر عند الشاعر .

ودرست الباحثة (وجدان) (التشبيه) من خلال منهج تأليف درست فيه الصورة التشبيهية بوصفها معياراً بلاغياً للصورة البيانية ، مشيرةً إلى أنّ (التشبيه البليغ) يتصدّر أنواع التشبيه عند الشاعر[٣] ، ثم (التشبيه التمثيلي) الذي اتسم بالحيوية ، والحركة عنده [٤] .

درست الباحثة (أمل) (التشبيه) في فصل معنونٍ بـ (وسائل تكوين الصورة في شعره) [٥] ، مخصصةً له المبحث الأول ، مكتفية بذكر أنواع التشبيه الآتية : (التشبيه التمثيلي ، التشبيه الضمني ، التشبيه المقلوب ، التشبيه الخيالي الحسي) [٦]

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١٣ – ١٦١ .
(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ايليا أبي ماضي : ٧٥–٧٦
(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٩ .
(٤) ينظر : نفسه : ٤٠ .
(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : المحتويات .
(٦) ينظر : نفسه : ٦٩–٨٣ .

، ولـم تتطـرق الـى التشـبيه بتفاصـيله كافـة ، كمـا لـم تـورد الأسـباب التـي جعلتهـا تكتفـي بهذه الأنواع فقط .

وخالفـت الباحثـة (وصـال) مـن سـبقها مـن البـاحثين ، حينمـا تجنبـت الخطـة التقليديـة التـي تقسّـم الفصـلَ علـى مباحـث بحسـب الأداة كالتشـبيه المرسـل ، والمفصّـل ، والمؤكـد ، والمجمـل ، والبليـغ ، والتشـبيه التمثيلـي ، أو الضـمني ، أو تقسـيمها بحسـب الأطـراف (حسـي وعقلـي) ، أو بحسـب الأداة ، إنمـا درسـت الصـورة التشـبيهية بحسـب درجـة خصـبها ، ومسـتوى تشـكيلها ، وجماليـات تركيبهـا ، صـارفة النظـر عـن مصـطلحات التعقيـد ، والتقنـين (١) ؛ ولهـذا قامـت (وصـال) بتقسـيم الفصـل علـى مبحثـين : الأول : (الصـور التشـبيهية غيـر الفاعلـة) والثـاني : (الصـور التشـبيهية الفاعلـة) (٢) ، وهـي تظـن أنّ هـذا التقسـيم ((يجنبهـا مزالـق التعقيـد القديمـة ، فضـلاً عـن كونـه أقـرب الـى الـدرس البلاغـي الجديـد الـذي يحـاول أن يعيـدَ الحيويـةَ لعلـوم البلاغـة مسـتفيداً مـن الدراسات الأسلوبية)) (٣) .

أمـا الباحـث (حكمـت) فقـد درس (التشـبيه) مـن خـلال عنـوان عـام يحمـل اسـم (الصـورة البيانيـة : القواعـد و المرتكـزات) ، جـاعلاً الفصـل الأولَ منـه مخصصـاً للصـورة التشـبيهية ، دارسـاً الصـورة التشـبيهية مـن خـلال مـنهج تـأليف ثابـت هـو (القسـم التنظيري) ، و(القسم التطبيقي) [٤] .

و درس الباحـث (حكمـت) فـي القسـم التطبيقـي أنـواع (التشـبيه) المختلفـة [٥] ، فضـلاً عـن تناولـه لأنمـاط متعـددة مـن الصـورة التشـبيهية مثـل : (الصـورة البصـريّة ، والصـورة السـمعيّة ، والصـورة اللمسـيّة ، والصـورة الشـمّية ، والصـورة الذوقيـة) [٦] ، وهـو وهـو مـنهجٌ فـي التـأليف كـاد يقرّبـه مـن تلمّـس الصـورة البيانيـة لـو أنـه قـام بدراسـة تلـك

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٤٧.

(٢) ينظر : نفسه : ٦٢-٨٥ .

(٣) نفسه : ٤٧.

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : المحتويات .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٦٤-٨٠ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٨٠-٩٢ .

الصور البيانية من خلال الصورة الكلية القائمة على المشهد الواحد ، أو مشاهد متعددة تنضوي تحت عنوان موضوعي واحد .

وقد اكتفت الباحثة (زهراء) في دراستها (التشبيه) بمبحثين ؛ الأول : (الصورة التشبيهية باستخدام الأداة) ، والآخر (الصورة التشبيهية من دون الأداة)[١] ، وهي ترى أن اتباع التقسيمات البلاغية للتشبيه ، لاتخدم البحث في شيء ، بل تتسبب بالإطالة من دون جدوى (٢).

وكان منهج تأليف دراسة الباحثة (شروق) للتشبيه قائماً على أساس دراسة الصورة التشبيهية بوصفها معياراً بلاغيّاً للصورة [٣] ، وكان (التشبيه البليغ) هو الأبرز في الصور التشبيهية عند الشاعر [٤] ، يليه التشبيه التمثيلي[٥] .

وسار الباحث (صالح) على منوال (زهراء) في منهج تأليفها للتشبيه ، غير أنّه لم يذكر سبب اختياره لمنهج تأليفه هذا في دراسته (التشبيه) [٦].

وبيّن الباحث (صاحب) أنه عقد فصله الثاني للحديث عن الصورة البيانية الجزئية المفردة ، عادّاً الصورة التشبيهية الجزئية أحد عناصرها المهمة ، مبيناً أنّ (التشبيه) بأنواعه مكانٌ بارزٌ في تشكيل الصور البيانية عند الشعراء الأندلسيين [٧] .

إن منهج التأليف الذي سار عليه (صاحب) يدعو للتساؤل كيف عد الصورة التشبيهية جزئية ؟ مع أن النماذج التي أوردها كانت تمثّل (التشبيه بأنواعه المختلفة) ، وقد وظّفها الشعراء وسيلة لرسم الملامح الجمالية للتشبيه وإبرازها ، مثل التشبيه

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٩-٤٧ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٧ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢- ٢٢ .

(٤) ينظر : نفسه : ٥ .

(٥) ينظر : نفسه : ٢١ .

(٦) ينظر الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٤٢-٧٣

[٧] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٨-٦٩.

التمثيلي ، والتشبيه المفرد الضمني ، والتشبيه المركب ، والتشبيه البليغ ، والتشبيه المرسل[١].

ولم يوضح الباحث (صاحب) المقصود بالصورة التشبيهية الكلية ، لاسيما أنه عرض للصورة الاستعارية الجزئية أو الكلية ، والصورة الكنائية الجزئية ، والاستعارية ، وبدلاً عن ذلك عرض للصورة البصرية داخل إطار الصورة البيانية الكلية التي عرض لها (٢). وكل ذلك يوضحُ أنّ آلية التأليف عند (صاحب) في دراسته التشبيه كانت مضطربة ، فالتشبيه ((يُثْري الصورةَ بالجمال الفني الأخّاذ ، وينهض بأداء أثر كبير في النص الشعري من خلال إبرازه للملامح الفنية المؤتلفة فيه بما فيها من خيال خصب ، وأثر نفسي فاعل ، وسمو في العاطفة)) [٣] .

وكان منهج تأليف الباحث (فيصل) للتشبيه قائماً على أساس عدّ (الصورة التشبيهية) معياراً بلاغياً ، باحثاً إيّاها في المبحث الأول من هذا الفصل [٤]. ومع أن أن (فيصل) قد بذل جهداً طيباً في إيراد الأمثلة التي يظهر فيها أثر التشبيه بأنواعه المختلفة ؛ من بليغ ، ومرسل ، وتمثيلي ، وغيره ، لكنه لم يقم بتوظيف التفريعات البيانية لخدمة النص الشعري ، ومن ثمّ تلمّس الصورة التشبيهية فيه ، إنما جعل من النص الشعري خادماً للتفريعات البيانية ، وهذا يطمس معالم الصورة البيانية في النصّ.

ودرس الباحث (علاء) (التشبيه) من خلال منهج تأليف يشابه منهج تأليف الباحثة (أمل) ، فقد اعتمد على التقسيم البلاغي للتشبيه (المفرد ، التمثيلي ، البليغ) ، ولم يتطرق للتشبيه الضمني ، والتشبيه المقلوب ، كما أنّه لم يذكر السبب الذي جعله يكتفي بهذا الأنواع فقط [٥] .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٩-٨٦ .

(٢) ينظر : نفسه : ١١٢ .

(٣) نفسه : ٦٩ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٥٦ – ٧١ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع :٦٧-٩٩

أمـا الباحثـة (سوسـن) فقـد بَنَـتْ مـنهجَ تـأليف دراسـتها للتشـبيه علـى أسـاسٍ مختلـفٍ إلـى حدّ مـا عـن بقيـة الدارسـين ، إذ درسـت فيـه مصـادر الصـورة التشـبيهية ، وهـو مـا بـدا أمـراً زائـداً ، فقـد كـان يكفـي بحـث مصـادر الصـورة البيانيـة فـي بدايـة الدراسـة ، كمـا إنّهـا درسـت الصـورة التشـبيهية مـن خـلال الغـرض الشـعري [١] ، وهـو مـنهج فـي التـأليف تقتـرب فيـه الباحثـة (سوسـن) مـن تلمّـس الصـورة البيانيـة ؛ فالصـورة البيانيـة يجـب أن تـدرسَ مـن خـلال الصـورة الكليـة التـي تبنـى علـى أسـاس المشـهد الواحـد ، أو المشـاهد المتعددة التي تنضوي تحت عنوان موضوعي واحد .

أمـا الباحثـة (انتهـاء) فقـد وافقـت (زهـراء) فـي مـنهج تـأليف دراسـتها للتشـبيه [٢]، معللـةً ذلـك بطبيعـة شـعر الراعـي النميـري ، إذ تقـول ((وإذا مـا تفحصـنا الصـورة التشـبيهية فـي شـعر الراعـي النميـري ، فسـنجدها تعتمـد بشـكل رئـيس علـى الصـورة التشـبيهية بـأداة ، بيـد أنـه كثيـر الاسـتعمال لأداة التشـبيه (الكـاف) أكثـر مـن سـواها)) [٣] ؛ لـذلك عمـدت الباحثـة (انتهـاء) إلـى تقسـيم الصـورة التشـبيهية علـى مبحثـين ؛ ((الأول: الصـورة التشـبيهية باسـتخدام أداة التشـبيه ، المبحـث الثـاني : الصـورة التشـبيهية مـن دون أداة تشبيه)) [٤] .

ولـم تجـد (الباحثـة) منهجـاً واضـحاً للتـأليف فيمـا يخـص التشـبيه عنـد الباحـث (جعفـر) [٥] ؛ ويبـدو أنّ طبيعـةَ المـنهج الـذي اختطـه فـي دراسـته فـرض عليـه ذلـك ، وقـد كـاد (جعفـر) أن يـنجح فـي دراسـة التشـبيه عنـد الجـواهري لـو أنّـه جعـل للصـورة التشـبيهية عنوانـا مسـتقلاً ، درس مـن خلالهـا الصـورة الكليـة التـي تعتمـد علـى المشـهد الواحـد أو المشاهد المتعددة التي تنضوي تحت عنوان موضوعي واحد .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء :٢٠-٣٦

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : زهراء ١٩-٤٧ .

(٣) الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧٣

(٤) نفسه : ٧٣.

(٥) ينظر : الصورة البيانية عند الجواهري : المحتويات .

ثانياً : فن المجاز :

بعد النظر في مجمل الرسائل الجامعية التي تناولت الصورة البيانية في الشعر ، يمكن القول إنّ المجاز بوصفه ركناً مستقلاً من أركان البيان لم ينل حظه من العناية ، فليس ثمّة من درس (الصورة المجازية) سوى ثلاثة هم : (ساهرة ، وزهراء ، وسوسن) ، على وفق الآتي :

عقدت الباحثة (ساهرة) فصلاً مستقلاً للحديث عن (المجاز) في الباب الثاني المخصص للمجاز ، والكناية [١] ، تناولت فيه (المجاز) بوصفه فرعاً من فروع البيان ، ثم أتت بنصوصٍ شعريةٍ يظهر فيها ذلك الفن ؛ أي أنها أخضعت تلك النصوص لقواعد بيانية موضوعة مسبقاً ، وهو ما لا يتفق مع الغاية من الدراسة المتمثلة في الوصول إلى (الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام ، وأثر البيئة فيها) ، كما إنّ منهج تأليفها للمجاز كان منسجما مع (المجاز وأقسامه في الشعر العربي قبل الاسلام) ، وكان ينبغي أن يكون- على وفق ما تراه الباحثة - : (الصورة المجازية في الشعر العربي قبل الاسلام) . ويلاحظ أيضاً أنّها أدخلت (الاستعارة) في ضمن (المجاز) [٢] ، ولا يُعابُ عليها ذلك ، فقد عدّها بعض القدماء [٣] والمحدثين أنّها منه (٤) ، لكنما ذلك يؤشّر اضطراباً في منهج التأليف عندها ، فقد خالفت ما استقرت عليها التقسيمات البلاغية القديمة التي ألزمت نفسها بها .

وأصابت الباحثة (زهراء) حينما جعلت عنوان دراستها للمجاز(الصورة المجازية) ، وقد ضمّ مبحثين ؛ الأول يتعلّق بالمجاز العقلي ، والآخر بالمجاز المرسل [٥] ، غير أنّها لم تخرج عن منهج التأليف التقليدي المتطابق مع التقسيمات البلاغية القديمة لأقسام المجاز ، وقد أتت بعينات من شعر (ابن زيدون) تَظْهرُ فيها تلك

---

(١) ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٧٩ – ٢٤٥ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٩٥-٢٤٥ .

(٣) ينظر : الحيوان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : ٥ : ٢٣-٣٤ . مفتاح العلوم : السكاكي : ٢٠٨ .

(٤) ينظر : أصول البيان العربي : د. محمد حسين علي الصغير : ٤٨-٥٠ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٢- ٦٥ .

الأقسامُ بوضوح ، مع أنّها قررت أنّ سعيها سيكون منصباً على ((إبراز الصورة المجازية البديعة عنده ، وكذلك تحديد الصورة التي أخفق فيها ، والتي لا تحقق قيمه بلاغية عالية ، وتحديد مواطن الإبداع ، أو الإخفاق في الصورة)) [١].

وكان منهج تأليف الباحثة (سوسن) في دراسة (المجاز) صحيحا أيضاً ، إذ درسته تحت عنوان (الصورة المجازية) ، وقد قسمته على مبحثين: (المجاز المرسل) ، (والمجاز العقلي) [٢] ، مبررة ذلك أنّه محاولةٌ منها ((لسبر أغوار الشاعر من خلال معرفة صوره المجازية ، وطريقة تناوله لموضوعاته ، وكيفية توظيفه لعلاقات المجاز المرسل ، حسب إدراك الشاعر ، وتصوراته ، وما أملته عليه معطيات عصره)) [٣] . ومن خلال تتبّع النماذج التي درست من خلالها (سوسن) الصورة المجازية يمكن القول إنها قد بذلت جهداً رفيعاً يستحقّ الثناء ، لولا أنّها وظّفت النصّ الشعري لخدمة التفريعات المجازية ، وليس العكس .

ثالثاً: الاستعارة :

تمّت الإشارةُ آنفاً إلى أنّ الباحثة (ساهرة) وضعت (الاستعارة) في منهج تأليفها لدراستها في ضمن ما يعرف بـ (المجاز العقلي) ؛ أي بوصفها قسماً من أقسامِ (المجاز) [٤] ، وقد كان ذلك متابعةً منها (للسكّاكي) ، وغيره [٥] ؛ ممّن أدخل (المجاز العقلي) في ضمن الاستعارة بالكناية ، فقد قال إنّ ((المجاز العقلي هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل افاده للخلاف ، لا بوساطة وضع))[٦] .

---

(١) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٧- ٦٨ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٧٧ .

(٣) نفسه : ٧٩ .

(٤) الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٦-٢١٧ .

(٥) ينظر الأطروحة : ٢٧٨ .

(٦) مفتاح العلوم : السكاكي : تحقيق رشيد رضا : ٢٠٨ .

وقد عللت (ساهرة) ذلك أنّه ((لا توجد حدودٌ فاصلةٌ بين كلّ من هذين اللونين المجازيين ، وإنما يتسم كل منهما بنفس السمات ، كما أنّ كل منهما يحققان للشاعر الغايات ، والأهداف نفسها التي يبتغيها في تعبيره ؛ وبذلك نرى أنه لا وجه لإفراد كل واحدٍ منهما تحت باب مستقل ، كما فعل عبد القاهر الجرجاني وغيره من البلاغيين ، الذين تأثروا بتحديدات ، وتفريعات علماء المنطق ، والفلسفة ، إذ أن تلك الحدود التي أوجدها مصطنعة ، لا مبرر لها إطلاقاً))[١] . ولكن يا ترى هل كان وصف الباحثة (ساهرة) لـ (عبد القاهر الجرجاني) أنّه كان متأثراً بالتحديدات المنطقية ، والفلسفية ، وتفريعاتها للبلاغة ، منطقياً ، أو صحيحا ؟

إنّ هذا النقد الذي وجهته الباحثة (ساهرة) إلى (عبد القاهر الجرجاني) لا يتوافق مع هو معروف ، ومشهور عنه من أنّه النموذج الأرقى من الجيل القديم من البلاغيين العرب ؛ ممن تفلّت من التأثيرات السلبية الوافدة على البلاغة العربية ونقائها ، وكان متقدماً على غيره في فهمه للبلاغة ، ووظيفتها في خدمة الكلام .

والحق إنّ هذا النقد الذي أبدته (ساهرة) يشير إلى خللٍ واضحٍ في استيعاب مراحل تطورّ البلاغة وعلومها ، ويخالف الكثير من الدراسات البلاغية العربية الحديثة التي تناولت علوم البلاغة ، ومراحل تطورها ، التي أخذت تدعو إلى العودة بالبحث البلاغي إلى طريقة (عبد القاهر الجرجاني) في فهمه للبلاغة ، أو الإفادة منها (٢).

والغريب في الأمر أيضا أنّ (ساهرة) سارت في منهج تأليفها على وفق منهج التأليف ذاته الذي وجّهت له نقدها ، وأخضعت نماذج دراستها لهذه التقسيمات، والتفريعات أيضا ؛ وذلك يقود إلى القول أنّها لم تقم في حقيقة الأمر – من خلال منهج التأليف هذا – بدراسة (الصور الاستعارية) في الشعر العربي قبل الاسلام ، بل

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٦ .

(٢) ينظر : معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني : تأليف الدكتور محمد بركات حمدي أبو علي : دار الفكر : عمان : ط١ : ١٤٠٥هـ – ١٩٨٤م ، وينظر : أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم : د.محمد حسين علي الصغير .

درست الاستعارة وأقسامها في الشعر العربي قبل الاسلام ، وهو يؤشّر على ابتعادها عن هدفها الأساس ، وهو دراسة الصور البيانية .

أما (زهراء) فكان منهج تأليفها للاستعارة يعتمد بشكل رئيس على عدّها الركن الثاني من أركان (المجاز اللغوي) ، مشيرة إلى أن الشعراء في المشرق والمغرب قد اعتمدوا عليها في رسم صورهم البيانية كثيرا [١]. ولعلّ ما دفع (زهراء) إلى هذا المنهج ؛ أنّ تحديد (الاستعارةَ) قد بقي مدة طويلة ((يماثل تحديد المجاز المرسل مع اختلاف في نوع العلاقة ؛ لأنّ الاستعارة علاقتها واحدة محددة ، وهي عَلاقة المشابهة ، ولكن ينظر إلى الاستعارة على أنها أبلغ من غيرها من أساليب البيان ، وكذلك أبلغ من أقسام المجاز الأخرى)) [٢] .

ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا ؛ هل إن الباحثة (زهراء) التي ارتضت أن تسير في دراستها (للاستعارة) على وفق (منهج تأليف) يختلف قليلاً عن المنهج التقليدي لتقسيمات البلاغيين القدامى حينما جعلتها فرعاً من فروع (المجاز اللغوي) قد قدّمت دراسة صحيحة للصورة الاستعارية ؟

والحق إن (زهراء) حاولت أن تقدم صورةً استعاريةً من خلال تجاوزها قليلاً لمنهج التأليف التقليدي في تقسيم الاستعارة على أبواب معروفة ، دارسةً إيّاها على وفق منهجٍ تأليفٍ يعتمد على جودة الصورة في شعر ابن زيدون ، في موضوعات شتّى ، تظهر من خلالها الصورة الاستعارية في شعره [٣] ، غير أنّها لم توفق كلياً في تحقيق تحقيق ذلك المبتغى ؛ فإنّ هذا المنهج في التأليف – بوصفه خطوةً أفضل نحو الوصول إلى غاية الدراسة المتمثّل في دراسة الصورة البيانية في شعر ابن زيدون – لا يمثّلُ المنهجَ المنشودَ الذي يتمثّل في دراسة الصورة البيانية من خلال الصورة الكلية التي تتضمن مشهدا أو مشاهد متعددة تنضوي تحت عنوان واحد.

---

[١] ينظر: الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٥.

[٢] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٧.

[٣] نفسه : ٨٩ .

رابعاً: الكناية :

درست (ساهرة) الكنايةَ في فصلٍ مستقلٍ أتى في ضمن الباب الثاني المخصص للمجاز ، والكناية [١] ، وقد قسمت هذا الفصلَ على فقراتٍ ، هي :

- الكناية .
- أقسام الكناية .
- التعريض .
- الرمز .
- الإيماء ، والإشارة [٢]

وليس هذا المنهج المنشود لتحقيق الوصول إلى الصورة الكنائية ، إذ كان ينبغي أن يكون عنوان هذا الفصل : الصورة الكنائية في الشعر العربي قبل الإسلام ، وقد تمّت الإشارة إلى ذلك حينما ناقشت (الباحثة) منهج التأليف العام عند الباحثة (ساهرة) [٣] .

وقد خصص الباحث (عباس) الفصل الرابع من دراسته للصورة في الأسلوب الكنائي [٤] ، درس فيه المطالب الآتية :

- تطور دراسة الكناية .
- بين الرمز والكناية .
- قيمة الكناية وأثر بلاغتها في الصورة .
- صور أبي ماضي في الأسلوب الكنائي .

---

[١] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٦ – ٢٧١ .
[٢] ينظر : نفسه : المحتويات .
[٣] ينظر : الأطروحة : ٢٧٨– ٢٧٩ .
[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٢ – ٢٥٦ .

ويلاحظ أن الباحث (عباس) قد ابتعد في منهج تأليفه هذا عن تقسيمات (السكاكي) والبلاغيين القدماء للكناية ، إذ أمست هذه الأقسام – بنظره – معروفة عند جميع النَقاد والباحثيين ؛ فآثر عدم الوقوف عندها طويلاً ؛ مكتفياً بالإشارة إليها ، مبيناً أن مهمته تتلخص في توضيح قدرة الشاعر على توظيف صوره ، ونجاحه في تجسيدها شعرياً ، ليُعبِر من خلالها عن الفكرة ، والمعنى الهادف ؛ باستخدامه الأمثل للّغةِ المُوحِية الرامزة [١] . وهو ما يؤشر على حسن صنيعه في اختيار هذا المنهج في دراسة الصورة الكنائية عند الشاعر .

ودرست الباحثة (وجدان) (الصورة الكنائية) في الفصل الثالث من الباب الأوّل المخصص لدراسة الصورة البيانية في المعيار البلاغي [٢] ، واضعة إيّاها في منهج تأليفها في مسارين :

الأول: سلّمت بإفادة الكناية الحقيقة ، فأقرّت – مطمئنة – أنّ هذه الحقيقة تُطْوى في سياق التوظيف الكنائي ؛ فتكون الدلالة المجازية هي الغاية المبتغاة ، وعلى هذا يتحدد مسارُ الدراسة الكنائية في هذا الفصل [٣]. والآخر: على صعيد التطبيق إذ تبَنت في دراستها الصورة الكنائية المنبثقة من صور استعارية ، وتشبيهية ، فضلاً عن الصور الكنائية القائمة بذاتها ، التي تُكْتَسب من كونها مستمدةً من معطياتِ الحسِّ ؛ قوة ، وتأثيراً [٤].

وقد حدّدت الباحثةُ (أمل) منهجَ تأليفها لدراسة الكناية في الفصل الثالث المعنون : (الكناية والرمز في تشكيل صوره البيانية) ، وهو يتكوّن عندها من مبحثين : الأول : الكناية والرمز، والآخر: فنون بيانية أخرى[٥] ، ولا يبدو ثمة فائدة للمبحث الثاني في فصلٍ يتحدثُ عن الكناية ، والرمز حصراً .

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٦ – ٢٢٢ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : المحتويات .

(٣) ينظر : نفسه : ٦٥ .

(٤) ينظر: نفسه : ٦٨ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ١٠٠– ١١٥ .

وقد حصرت الباحثة (وصال) منهج تأليفها لدراسة الصورة الكنائية في الفصل الرابع من دراستها [١] ، ولم يكن منهجُها في التأليف قائماً على أساس تقسيم الفصل الخاص بالكناية على مباحث بحسب نوع الكناية ، ولا بحسب وسائطها ، إنما تابعت الصور الكنائية في شعر الشاعر ، عبر مستويات نجاحها في مبحثٍ واحدٍ ؛ نظراً لمحدوديتها ، وقلة ترددها في إنتاج الشاعر[٢]، موظّفةً النصّ الشعري لخدمة التفريعات الكنائية .

وقد انتهج (حكمت) طريقةً أخرى في منهج التأليف ، إذ درس الصورة الكنائية – كما الحال في بقية الأساليب البيانية –عبر طريقين:

الأول : الصورة الكنائية (القسم التنظيري) [٣] ، والثاني : الصورة الكنائية في شعر عبدالله البردُّوني (القسم التطبيقي) [٤]. وكان القسمُ التطبيقيُ عنده منقسماً على العنوانات الآتية : (الرموز والأعلام ، والشعر السياسي ، وأدوات النحو والصرف) [٥] [٥] ، كما عقد في هذا الفصل عنواناً صغيراً هو (جماليات الصورة البيانية) درس فيه فيه الفقرتين الآتيتين : (الصورة المركبة (الزمان المرئي) ، الصورة السلسلة (قصيدة الغزو من الداخل) [٦] . لقد نجح (حكمت) في عقد منهج تأليف جديد ، درس من خلاله الصورةَ الكنائية ، استخرج منها صوراً كنائية انمازت بكثافةٍ تضيق عن استقصائها تلك الدراسة ؛ وهي تترشّح لتكون رسالةً منفردة ؛ لِكمِّها ، ونوعها [٧] ، وربما تؤشّر (الباحثة) عدم ظهور حاجةٍ لعنوان : (أدوات النحو والصرف) في هذا المجال ، وتراه ليس مناسباً .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : المحتويات .

[٢] ينظر : نفسه : ١١٣ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ١٣٨ .

(٤) ينظر : نفسه : ١٤٤ .

(٥) ينظر : تفسه : ١٤٩ .

(٦) ينظر : نفسه : ١٥٥.

(٧) ينظر : نفسه : ١٤٤ .

وانطلقت الباحثة (زهراء) في تحديد منهج تأليف دراستها للكناية من التساؤل الذي أثارته : ((هل يلجأ ابن زيدون إلى الكناية لهذه الأسباب [١] أم يجد أنّها أسلوبٌ بيانيٌ لا يريد لشعره أن يفتقرَ إليه ، أم يجد فيها ملاذاً للتعبير عن دواخله ، ويحقق فيها راحته النفسية ؟ كل هذه الأسئلة يمكن الإجابة عنها بعد تحديد كناياته)) [٢] . ومن ثم ابتعدت (زهراء) في منهج تأليفها للصورة الكنائية عن ((التقسيمات التي أحاطت بأسلوب الكناية ، وسنلجأ إلى بحث كنايات الشاعر من حيث الإبداع ، والتقليد))[٣] .

إن الصور الكنائية التي درستها (زهراء) عند الشاعر كانت قليلةً ، فهل هذا ناتج عن ندرة هذه الصور في شعر الشاعر – وقد عرف عن ابن زيدون براعتُه في التصوير البياني بكلّ أنواعه – أم كان ذا ناتجاً عن منهج تأليفها الذي أوصلها لتلك النتيجة ؟ وللإجابة على هذا السؤال لابد من النظر في عموم دراسة (زهراء) التي لم تتجاوز المائة وسبعاً وخمسين صفحة ، وذلك يرجح أنّها اعتمدت على منهج الاختصار في عموم دراستها ؛ ومنها الصورة الكنائية ، مكتفية بإيراد نماذج للدراسة فقط ، غير أن ذلك لا يوصل الدارس إلى حقيقة الصورة الكنائية التي لا يمكن أن تتبلور إلا من خلال صورةٍ كليةٍ تجتمع تحتها مشاهد يضمها عنوان واحد .

أما الباحثة (شروق) فقد عقدت للصورة الكنائية مبحثاً هو الثالث ، في الفصل الأول من دراستها ، يحمل عنوان : (الصورة البيانية معياراً بلاغياً)[٤] ، ولم يكن منهجُ تأليفها قائماً على أساس تقسيم الفصل الخاص بالكناية على مباحث بحسب أنواعها ، بل درست الصورَ الكنائية عند الشاعر ، عبر مستوياتِ نجاحِها في مبحثٍ واحدٍ .

---

(١) المقصود بالأسباب ؛ تحرج المتكلم من ذكر اللفظ الصريح لمجافاته للأدب والقيم الاجتماعية .

[٢] الصورة البيانية في شعر ابن زيدون ١٠٥-١٠٦

[٣] نفسه : ١٠٦

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : فهرس المحتويات .

وقد حدد الباحث (صالح) للصورة الكنائية فصلاً مستقلاً ؛ هو الأخير من دراسته [١] أورد فيه شواهدَ شعريةً ، قاصداً فيها بيانَ المواطن التي أجاد فيها الشاعرُ ((في إخراج صورته بالمظهر اللائق ، والأماكن التي كان فيها مقلداً ، متجنبين التقسيمات البلاغية للكناية ؛ لسببين : الأول : لضمان وصول الصورة كاملة إلى المتلقي بعيداً عن هذه التقسيمات التي قد تسحبها إلى منحى آخر ، والآخر : لقلة هذه الصور ، وخوف تشتتها ، أو انعدام المثال الذي قد يخضع له أحد انواع االكناية)) [٢].

وانتهج الباحث (صاحب) طريقةً جديدةً في التأليف ، درس من خلالها الكناية ، إذ قسّم (الصورة الكنائية) على مبحثين ؛ الأول : الصورة الكنائية الجزئية المفردة [٣] ، والآخر : الصورة الكنائية الكلية المفردة [٤] . ومع جدّة منهج التأليف عند (صاحب) إلا إنه لم ينتفع به كثيرا ، فقد سار في دراسته على وفق ماسار عليه كثيرٌ من الباحثين السابقين .

وقد خصّص الباحثُ (فيصل) لدراسة الصورة الكنائية مبحثاً هو (الصورة البيانية معياراً بلاغياً) ، هو الثالث من فصل دراسته الثاني [٥] . ولم يكن منهجُ تأليفه قائماً على أساس تقسيم الفصل الخاص بالكناية على مباحث بحسب أنواعها ، إنما درس الصور الكنائية عند الشاعر عبر مستويات نجاحها في مبحثٍ واحد .

واضطرب الباحث (علاء) في منهج تأليفه للكناية ، إذ عقد للصورة الكنائية مبحثاً صغيراً حمل عنوانَ : (مظاهر أخرى) ، وقسّمها من ثمّ على عنوانين صغيرين ، الأول : المظهر الكنائي ، والآخر : مظهر الرمز الأسطوري ، ليتلمّس من خلالهما الصور الكنائية عند شعراء البديع [٦] . ولعلّ ذلك يؤشّر بعض إخفاق في إدراك أهمّية

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر القرطاجني : ١٠١- ١١٧ .
[٢] نفسه : ١٠٣ .
[٣] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٤-١١٧ .
[٤] ينظر : نفسه : ١٣٢- ١٤٤ .
[٥] ينظر الصورة البيانية عند ابن الرومي : المحتويات .
[٦] ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٩-٩٩ .

الصورة الكنائية ، بوصفها ركناً مهماً من أركان الصورة البيانية ، وعدم حصرها في مبحث صغير لا يتعدّى صفحات قليلة ، لا سيّما أنّ النصّ الشعري الذي يدرسه لا يحتمل مثل ذلك ، لأنّ ((الكنايةَ عنصرٌ بارزٌ من عناصر التصوير الشعري عند شعراء البديع))[١] .

ودرست الباحثة (سوسن) الكناية عبر مستويات ثلاثة ، هي :

- الكناية عن موصوف .

- الكناية عن صفة .

- الكناية نسبة [٢].

و بيّنت أنّ تقسيمَ الكناية في الدرس البلاغي عند النقاد العرب جرى على معيارين رئيسين : الأول : نوع المكنّى عنه : صفة ، أو موصوف ، أو نسبة ، والآخر : المسافة الفاصلة بين اللّفظ والمعنى المقصود : التلويح ، والإشارة ، الرّمز ، والتعريض ، والدوران ، والتلطيف [٣] ، لتخلص إلى أنّه ((يمكن الوقوف في هذه الدراسة عند المعيار الأول لأهمّيته في التصوير البياني ؛ بوصفه المعيارَ الأكثر صلة بالتصوير))[٤] . ولن تذهب (الباحثة) بعيداً عمّا قالت (سوسن) ، لكنّها تطرح سؤالاً محدداً حول ماهيّة دراستها ؛ هل كانت الصورة البيانية أم التصوير البياني ؟ ومن ثم هل التصوير البياني هو الصورة البيانية ذاتها ؟ إنَّ الإجابة عن هذا التساؤل تحتاج إلى فهمِ حقيقةٍ مهمةٍ ، تتمثّل في أنَّ التصوير البياني ليس هو الصورة البيانية ، وليست الصورة في إطار التصوير سوى أداة تسهم في خلقه ، وتكوينه ، فالصورةُ جزءٌ من التصوير ، وليس العكس (٥).

---

[١] الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٩٠ .

[٢] يُنظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : المحتويات .

[٣] يُنظر : نفسه : ١٠٩ .

[٤] نفسه : نفسها .

[٥] ينظر : الأدب وفنونه : د. عز الدين اسماعيل : القاهرة : ١٩٧٦م : ٣٨ .

وكلّ ذلك يحيل على القولِ أنّ ثمّةَ اضطراباً شابَ منهج التأليف عند الباحثة (سوسن) في دراستها للصورة الكنائية .

وعقدت الباحثةُ (انتهاء) مبحثاً مستقلاً ، هو الثاني في ضمن الفصل الأخير من دراستها عن الصورة البيانية في شعر الراعي النميري (١) ، وكان منهج تأليفها يعتمد على النماذج الكنائية التي وظّف ((الشاعرُ فيها أنواع الكناية ؛ من صفةٍ ، وموصوفٍ ، وتلويحٍ ، واعتمد الرمز ، لاسيّما في الصور التي تحتاج تركيز الملتقي وانتباهه ، إذ أنّه يفصح عن مشاعره)) (٢) . وهو منهج لا يختلف كثيرا عن المناهج التي سار عليها من سبقها من الباحثين الذين كتبوا عن الصورة الكنائية .

وقد اقتصر منهج تأليف الصورة الكنائية عند الباحثة (ميسون) على مبحث واحد ؛ هو الثالث ضمن الفصل الأول المخصص لدراسة الصورة البيانية في المعيار البلاغي (٣) ، تبنّت فيه التقسيم الأساس للكناية ؛ قائلةً : ((وعلى صعيد التطبيق ، تبنّت هذه الدراسةُ التقسيم الأساس للكناية الذي أصبح دستوراً لا تحيد عنه الدراسات البلاغية إلا نادراً ، فكانت صور البحتري الكنائية صوراً قائمةً بذاتها ، وهي تكتسب بقوة وتأثير من كونها مستمدة من معطيات الحس)) (٤) .

إن نظرةً إلى منهجِ تأليف (ميسون) لدراسة الصورة الكنائية ، والنماذج التي درستها يحيل على القول أنّها لم تعط هذا اللونَ من الصور ما تستحقه من عناية ؛ إذ ليس من المنطقي أن تقتصر الدراسة على صفحات أربع [٥] ، لا يظهر فيها منهجٌ واضحٌ للدراسة .

---

(١) يُنظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري ١٦٧. ١٦٨

[٢] نفسه :١٦٧- ١٦٨ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٤-٦٠ .

[٤] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٦ .

[٥] ينظر : نفسه : ٥٦- ٥٩ .

وسار الباحث (جعفر) على المنوال نفسه الذي اختطه لدراسته ، فلم يتضح فيه منهج تأليفه للصورة الكنائية [١] .

لقد أشارت (الباحثة) آنفاً إلى إنّ (منهج التأليف) هو الخطوة التالية لـ(منهج البحث) ، وأنّ معرفةَ التوافق القائم بين الخطوتين مرتبطٌ بعرض (مناهج تأليف) الدراسات الجامعية العراقية ، وتتبع تلك المناهج ، ونقدَها من جهة أخرى [٢].

إنَّ نقد (الباحثة) لمنهج بحث كل دراسة وتأليفها على المستويين العام والخاص ، أثبت بشكل واضح أنّ الغايات الفعلية من تأليف تلك الدراسات – في إطار علم البيان _ كانت في معظمها موجهة لدراسة (البيان في الشعر العربي في الدراسات الجامعية العراقية) وليس دراسة (الصورة البيانية الشعرية في الدراسات الجامعية العراقية) ، وبين الأمرين فرق كبير ، إذ إن أغلب تلك الدراسات قد اعتمدت على قواعد وتقسيمات بيانية موضوعة مسبقاً ؛ أي بمعنى : انتقاء نصوص شعرية منتخبة على وفق كل قاعدة ؛ ومن ثم دراستها على وفق منهج تحليلي متشابه في معظم تلك الدراسات ، ومع وجود التفاتات قيمة من بعض الباحثين في تلك الدراسات أسهمت في إغناء مسيرة البحث الجامعي المعني بالصورة البيانية ، ورفدها بآراء مهمة ، إلا أنها لم تخرج عن دائرة القاعدة البيانية الموضوعة مسبقاً .

---

[١] الصورة البيانية عند الجواهري : المحتويات .

[٢] ينظر : الأطروحة : ٢٦١ .

الفصل الثالث : أنـماط الصورة البيـانيـــة

المبحث الأوّل : الصورة التشبيهية .

المبحث الثّاني : الصورة الاستعارية .

المبحث الثّالث : الصورة الكنائية والمجازية

المبحث الأوّل : الصورة التشبيهية

الفصل الثالث : أنْماطُ الصورةِ البيانيّة

سبق أن أشارت (الباحثة) في التمهيد الذي عقدته لدراستها إلى مسألة أنماط الصورة ، وفصّلت الحديث هناك في المحاور التي انْجَرَّ إليها هذا الأمرُ ، أو بلغته الدراسات الأخيرة عند النقاد العرب ، أو الأجانب ، موضحةً أنّ (الصورة) قد اتّخذت عند الباحثين في العقود الأخيرة ، أنماطاً ، وتقسيمات عدّة ؛ لكنّ اللافت في الأمرِ ، أنّ معظمَ الدراسات العراقية التي تناولت الصورةَ البيانية الشعرية ، قد وقفت – على الأغلب – عند حدود التقسيمات البيانية الأربعة المعروفة ؛ أعني : (التشبيه ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية) .

من هنا ستقوم (الباحثة) في دراسة هذه الأنماط في الدراسات قيد البحث ، مبينة نقاط القوة ، والضعف في طريقة تعاملهم ، مع تلك الأنماط المشار إليها .

أ – المبحث الأول : الصورة التشبيهية :

هي صورةٌ تستند إلى معطيات التشبيه ، بوصفه فنّاً بلاغياً قديماً ، قِدَمَ العربية ، والشّعر ، فضلاً عن أنّها إحدى النتائج التي ترتّبت على فهمِ القدماء لفاعلية الخيال الشعري ، وحدودهِ ، وطبيعتهِ ، وهي عَلاقةٌ مقارنةٌ ، تجمع بين طرفين ، لاتّحادهما ، أو اشتراكهما في صفةٍ ، أو حالةٍ ، أو مجموعةٍ من الصفات ، والأحوال . وهذه العَلاقة تستند إلى مشابهةٍ حسّيةٍ ، وقد تستند إلى مشابهة في الحُكم ، أو المقتضى الذهني ، الذي يربط بين الطرفين المتقاربين[١] .

وتقوم البنية التشبيهية على أساسٍ مؤدّاه ((أنّ النفسَ البشريةَ تحرّكُ العقلَ ، وتوجِّهُهُ ، وهو يَستجيبُ ، إلى أن انتقلَ من مجرّد إنابة شيء عن شيءٍ لعَلاقةٍ فعليةٍ بينهما فقط ، إلى عقد مقارناتٍ بين أشياء ، لا تجمعهما بالضرورة تلك العَلاقة ، وإنما الذي يجمعهما تماثلٌ في الشعور)) [٢].

---

(١) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨٦ .

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : د . عبدالقادر الرباعي : ٢٠٣ .

ويُبنى التشكيلُ اللغويُّ للصورة من خلال مجاورةِ مفرداتٍ مختلفة ، تقوم بينهما عَلاقاتٌ بطريقةٍ ما ، يتحدّدُ من خلالها المعنى الجزئي . ويقوم بينه وبين المضمون الكلّي صلاتٌ ، وروابط . وفي هذا النوعِ من الصور يتمّ بناء الهيكل الفني للصورة للتشبيهية من مُشبّهٍ ، ومشبّه به ، وأداةٌ للوصل بينهما ، في وجه من وجوه المُشبّه الحقيقية ، أو الحدسية ، التي تعتمد الإيحاء بأوجه الإلتقاء بينهما [١] .

فالتشبية هو أكثر الأنواع البلاغيّة أهمية بالنسبة للناقد البلاغي ، القديم والمعاصر ، لا سيما أن الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمّل الاستعارة والمجاز دونها[٢] .

إنّ العَلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه في إطار الصورة التشبيهية ، سواء أكانت تقومُ على أساسٍ من الحِسِّ ، أو العقلِ ، هي عَلاقةُ موازنةٍ أساساً ، وليست عَلاقة اتّحاد ، أو تفاعل ، فلا يحدث داخل بنيتها أيُّ تجاوزٍ مُفْرِطٍ في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرفُ ذاك الآخر ، ولو على سبيل الإيهام ، أو تتفاعل دلالات الأطراف ، مكوّنةً دلالةً جديدةً ، فهي محصلةٌ لهذا التفاعل ، وهذا ما يحدث في الإستعارة أيضاً ، فالتشبيهُ محضُ موازنةٍ بين طرفين متمايزين ، لاشتراكهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى حكم لها [٣] .

وما قدمنا له لم يكن ببعيدٍ عن تصوّر الباحثين ، الذين شكّلت عندهم هذه الصورةُ ركيزةً أساسيةً لفنون البلاغة العربية في دراساتهم الجامعيّة.

فالباحثةُ (ساهرة) ترى أنّ ((التشبيه من أبرز فنون البلاغة ، وأسلوبٌ من أقدم أساليب التعبير ، ووسائل الخيال ، وذلك لأنه أقرب وسيلة للإيضاح ، والإبانة ، وأفضل أداة لتقريب البعيد من المعاني ، وإجلاء الخفي ، بل هو في جوهره لغة الفهم ، والإفهام ، لذلك فهو يمثّل أقدم مراحل التصوير الأدبي عند العرب)) [٤] ، فضلاً عن

---

(١) ينظر : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية : د. عدنان حسين قاسم : ٥٢ .

(٢) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ١٧١ .

(٣) ينظر : نفسه : ١٧٢ .

(٤) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨ .

إنّ التشبيهَ يعدّ في مقدمة الفنون ، والأساليب التعبيرية التي انبثقت بشكل فطري ، لتعبّر عن تفاعل الإنسان المباشر مع الظروف البيئية المحيطة به ، واستيعابه لصور الواقع ، ومشاهده المتنوعة ، فهو لذلك وليد الإنشداد الوثيق بين الإنسان، وبيئته [١] .

وأوضح الباحث (عباس) أنّ الصورةَ التشبيهية تنماز في كثير من الأحيان بطرافتها ، وفاعليتها في تجسيد الحديث ، وتصويره تصويراً دقيقاً ؛ من خلال إبراز ملامحه ، عبر وسيلة تشبيهية مؤثرة [٢] .

أما نسيج الصورة التشبيهية عند الباحثة (وجدان) فهو نسيجٌ بسيطٌ ، قياساً بأنواع البيان الأخرى ، وهو معين ثرٌّ ، لأنه يستمدّ من العالم الحيّ أشكالاً ، وصوراً ، لا تحصى[٣] .

والتشبيهُ عند الباحثة (أمل) يؤدّي أثراً مهماً في الصور البيانية ، لما ينماز به من روعةٍ ، وجمالٍ ، وهو يستلزم مشاركةً بين طرفين ، مشبه ومشبه به ، في صفاتٍ مشتركةٍ ، بأداة التشبيه الملفوظة ، أو الملحوظة [٤]

وللتشبيه عند الباحثة (وصال) بُعدان هما :

الأول : إنّ التشبيهَ تركيبٌ لغويٌ ، وأسلوبٌ معينٌ ، يعمد إليه الإنسان لإيضاح معنى معين ، أو توسيعه ، أو تعميقه ، عبر عقد مماثلة بين طرفين ، بأداة أو غير أداة .

والآخر : إلحاقُ أمر بأمر آخر في صفة ، أو أكثر بأداةٍ من أدوات التشبيه ، وإنما نعني ذلك الأسلوب ، أو تلك التقنية ، أو ذلك التشكيل القائم في أسبابه على خلقِ توتّرٍ شعريٍ ، عبر تفاعل بين جزئين ، يُذكرانِ صراحةً ، أو تأويلاً [٥] ، لتنتهي بعد ذلك إلى مفهومها الذي لخّصته بقولها : ((تكون الصورة التشبيهية هي تلك الصورة التي

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨ .
(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٧٦ .
(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٧ .
(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٧٢ .
(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٤٧ – ٤٨ .

تنتمي إلى حقل التمويل الدلالي الذي لا يعني بالصحة ، أو الخطأ ، أو بطرق التعبير عن المعنى ، وإنما يعنى بأشكال تصويره ، وآفاق تشكله ، بحيث لا يبقى المعنى محدوداً ، ومباشراً ، وإنما يصبح متحركاً في فضاءٍ جمالي ، له فرادته ، وخصوصيته ، ما يجعله أقدر على حوار مخيلة المتلقي ، وينبغي أن تمثل الصورة التشبيهية ، فضلاً عن المشبه والمشبه به صراحة ، أو ضمناً على الرابط ، وهو ما يسمى بأداة التشبيه حرفاً ، أو فعلاً ، أو اسماً ، كما يشتمل على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به ، وهو ما يدعى بوجه الشبه))[1] .

وثمة مسألة تُحسب لـ (وصال) ؛ هي محاولتها التأكيد على أنّ التشبيه ((يختلف في درجة التصوير ، ونوعيته عن غيره من الصور البيانية ، أو لنقل إنه المستوى الأول من مستويات التصوير الفني في البلاغة ، وإن كانت قيمته الفنية تتحدد بكيفية توظيفه ، ودوره في جلاء الفكرة ، والتعبير عنها ، والتأثير فيها)) [2] .

لم تضف الباحثة (زهراء) إلى ما تقدم شيئاً جديداً ، لا سيما أنها تتبّعت أقوال القدماء والمحدثين ، ولم تتخطَّ العثرات التي وسمت البلاغيين الأوائل بها ؛ أنهم قد وقعوا في شراكها ، والتي لم تحددها بشكلٍ واضحٍ [3] ، فجاء مفهومها للصورة التشبيهية ، أو للتشبيه بشكل عام ، صدى لما جاء به غيرها من الباحثين ، فهي تقول : ((ومن كلّ ما سبق ، نستطيع أن ننظر إلى التشبيه على أنه فنٌّ من الفنون التعبيرية ، يلجأ إليه الشاعرُ ليلبس المعانيَ أثواباً لفظةً مختلفة ، تُكسِبها دلالات متباينة ، تخضع لمقدرة الشاعر المتلقي على إيصال ما يريده إلى المتلقي ، ومن ثمّ يتأثر المتلقي بالصورة ، بمقدار ما يمكنه التقاطه من الإيحاءات النابعة من الصورة التشبيهية ، وتلعب الألفاظُ أثراً فعالاً في تحديد أبعاد الصورة ، وإبراز ملامحها الدقيقة التي يمكن أن تثيرَ كوامن الأحاسيس في المتلقّي ، فيتفاعل مع الصورة سلباً ، أو ايجاباً)) [4] .

([1]) الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٤٩ – ٥٠ .

([2]) في البنية والدلالة : د .سعد أبو الرضا : منشأة المعارف : الاسكندرية : ١٩٧٧م : (د . ط) : ١٧٥.

([3]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٥ .

([4]) نفسه : ١٦ – ١٧ .

والتشبيهُ عند الباحث (حكمت) ((نوعٌ من البيان ، وهو بالنسبة للأدب ، والشعر بالذات ، منجمٌ ثرٌّ ، بخزينه ، وعطائه ، وهو أحد روافد إغناء اللغة عامة ، ورفدها من خلال التراكيب ، بالمزيد من جماليّات التعبير ؛ ولبساطة النسج التشبيهي (مقارنة بالفنون التشبيهية الأخرى) فقد رجّح بعضُ الدارسين أن يمثّلَ التشبيهُ المراحلَ الأولى من التصوير الأدبي ، والربط بين الأشياء ، لتقريبها ، وتوضيحها ؛ أو إضفاء مسحةٍ من الجمال عليها))[١] .

وهو ما أكّده غيرهُ من الباحثين ؛ من أنّ التشبيه هو المعولُ الأساسُ في رسم أبعاد الصورة البيانية ، وإبراز قيمتها البلاغية ، والفنية [٢] .

وقد أيدّت الباحثة (شروق) ما أسلفنا ذكره ؛ موضحة في الوقت نفسه الأسباب التي دعتها إلى الإقرار بهذه النتيجة ، التي لم يكن السّبقُ لها فيها وحدها ، لا سيّما أنّها استندت إلى ما جاء به غيرها من النقاد ؛ من أنّ التشبيهَ :

١ – به تعرف البلاغة

٢ – و ((هو بحر البلاغة ، وأبو عذرتها ، وسرها ، ولبابها ، وإنسان مقلتها)) [٣].

٣ –أنه عماد الصورة البيانية ، وركنها الأساس[٤] ((لتصوير المعنى تصويراً هادئاً انتقل منه إذا ما أردت التعمق في التصوير إلى الاستعارة ، ثم إلى الكناية ، فهذه هي الطرق المختلفة في الدلالة على المعنى ، وضوحاً ، وخفاءً))[٥] .

وقد بيّن الباحثُ (صالح) أنّ ((درجةَ إبداع الشاعر في صوره التشبيهية ، تبقى معتمدةً بالدرجة الأولى على قوةِ خيالهِ ، وحسنِ موهبته ، وربما تكون هذه الصورةُ مجسدةً لموقفٍ خاصٍ بالشاعر ، مستنبطةً معنى آخر ، غير الذي ظهرت به))[١] .

---

(١) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٦٠ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٧ ، فنون بلاغية : ٢٧ .

(٣) الطراز : يحيى بن حمزة العلوي : ١ : ٣٢٦ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢ .

(٥) نفسه : نفسها ، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : ١٤٦ .

والصـــورةُ التشـــبيهيةُ عنـــد الباحـــث (صـــاحب) أكثـــر فنـــونِ البيـــانِ اســـتعمالاً ، وأكثرهـا دلالـة ، فمـن خلالهـا تتكامـلُ الصـورُ ، وتتـدافعُ المشـاهدُ ، فضـلاً عـن إنّ التشـبيهَ أصلٌ من أصول التصوير البياني ، ومصدر من مصادر التعبير الفني[٢] .

وقـد عـدّ الباحـث (عـلاء) التشـبيهَ مظهـراً مـن مظـاهر الصـورة عنـد الشـعراء ، هـيمن علـى جـزءٍ كبيـرٍ مـن بنيـة القصـيدة العربيـة ، متابعـاً مـن رأى أنـه ((محاولـةٌ بلاغيـةٌ جـادةٌ لصـقلِ الشـكلِ ، وتطـويرِ اللفـظِ ، مهمتـه تقريـب المعنـى إلـى الـذهن ؛ بتجسـيده حيـاً ، ومـن ثـم ينتقـلُ اللّفـظُ مـن صـورة إلـى صـورة أخـرى ، علـى النحـو الـذي يريـده المصـوِّرُ ، فـإن أراد صـورةً متناهيـةً فـي الجمـال ، والأناقـة ، شـبّه الشـيءَ بمـا هـو أرجـح منـه حسـاً ، وإن أراد صورةً متداعيةً في القبح ، والتفاهة ، شبّهَ الشيءَ بما هو أرادأ منه صفةً))[٣]

وتـابع الباحـث (فيصـل) مـن سـبقه فـي عـدّ صـورة التشـبيه الـركنَ الأول مـن أركـان الصـورة البيانيـة ، إذ تظهـر حيويّتُهـا مـن خـلال الـنصّ الشـعري ، وهـي ركنهـا الأسـاس[٤] ، موضـحاً أنّ دراسـته لهـذه الصـورة تسـتند إلـى أسـاسٍ ، مـؤداهُ أنّ ((أسـلوبَ التشـبيه هـو أحـد أنمـاط التعبيـر البيـاني ، التـي تسـتخدم لتوضـيح معنـى ، أو تصـويرِ إحسـاسٍ ، وهـو بوصـفهِ ضـرباً مـن التشـكيل اللغـوي للألفـاظ ، تلعـب طريقتـه فـي اختيـار المفـردات المكونـة لـه ، دوراً كبيـراً فـي أداء الوظيفـة المنوطـة بـه ، ومـن ثـم تتوقـف قيمتـه البلاغيـة أساسـاً علـى نـوع الوظيفـة التـي يؤديهـا ، بالإضـافة إلـى ذلـك تتـأثر هـذه القيمـة أيضاً بطبيعةِ تشكّلهِ في ذاته))[٥] .

ويبـدو مفهـوم الصـورة التشـبيهية عنـد الباحثـة (سوسـن) عائمـاً ، فلـم تُوقِفنـا علـى تحديـدِ مفهـومٍ لهـا ، مكتفيـةً بـالقول إنّ : ((التشـبيهَ وسـيلةٌ للتعبيـر لـدى كـل إنسـان ، مهمـا

---

(١) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٤٤ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الاندلسي : ٦٨ ، أصول البيان العربي : ٦٤ .

(٣) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٦٨ – ٦٩ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٥٦ .

(٥) نفسه : ٥٧ ، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : ٧٦ .

بلـغ مقـدار ثقافتـه ، سـواء أكـان عربيـاً ، أم أعجميـاً)) [١] فضـلاً عـن كونـه وسـيلةً مـن الوسائل التي تزيد من جمال الأسلوب ، و يثير اللذّة ، والتشوّق في النّفس (٢) .

إنَّ اعتمـاد (سوسـن) علـى هـذا القـول يشـكل تناقضـاً ، مـع مـا أشـارت إليـه فـي (التمهيـد) ؛ مـن إنـه ((لمّـا كانـت الأسـاليب البيانيـة مـن شـأنها أن تعمـل علـى تصـوير المعنـى تصـويراً يعمـل علـى توضـيحه ، ويبـيّن فائدتـه بشـكل يكـون أكثـر وقعـاً فـي النفـوس ، استحسنت تسمية تلك الأساليب بالصور)) [٣] .

ويبـدو مفهـوم الصـورة التشـبيهية عنـد الباحثـة (انتهـاء) أكثـر اسـتقراراً ، فالصـورة التشـبيهية عنـدها ((فـنٌ مـن فنـون البيـان ، وعنصـرٌ مـن عناصـر الأسـلوب ، وهـي ميـزة الشاعر في الخيال ، والتصوير))[٤] .

والصـورة التشـبيهية عنـد الباحثـة (ميسـون) مـن الصـور البيانيـة التـي تعتمـد علـى الصـفات المشـتركة المتشـابهة ، أو المتضـادة ، التـي يراهـا الإنسـان فـي الأشـياء ، ويترتـب علـى هـذا استسـاغته اسـتعمال الألفـاظ بعضـها مكـان بعـض ، تجـوزاً ، فضـلاً عـن كونهـا لوناً من ألوان التعبير البلاغي[٥] .

ويبـدو أنَّ (ميسـون) قـد رجّحـت مـا جـاء بـه علمـاءُ البلاغـة فـي نظـرتهم إلـى الصـورة التشـبيهية ، بِعَـدِّها ((أقـدمَ صـورِ البيـانِ ، ووسـائلِ الخيـال ، وأقْرَبَهـا إلـى الفهـمِ ، والأذهـان ، ولـذلك عـدّه بعضـهم مـن الفنـون التـي تمثّـل المراحـلَ الأولـى مـن التصـوير الأدبـي ، والـرابط بـين الأشـياء لتقريبِهـا ، أو توضـيحِها ، أو إضـفاء مسـحة مـن الجمـال

---

(١) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢٠

(٢) ينظر : نفسه : ٢٠ ، الخطابة لأرسطو : ترجمة وشرح : د . عبد الرحمن بدوي : دار الرشيد : بغداد : ١٩٨٠ : ٢٢٤-٢٢٩ .

(٣) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢ .

(٤) الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧١ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٩ .

عليها))[1] ، فضلاً عن كونه أداةً فنيةً في بنية الشعر ، تقوم على أساس معايير مختلفة ، تتصل بما تعكسه من ثقافةِ الشاعر ، ودقّةِ معرفتهِ بما حوله[2] .

وظيفة التشبيه :

إنّ قدرةَ الصورةِ التشبيهيةِ تتعدى حدودَ الموازنةِ ، لذا لا يَصَحُّ الاتكاءُ الرخيصُ على أداة التشبيه ، فضلاً عن الاتّكاءِ على فهمٍ مؤداهُ ؛ أنها كافيةٌ لإقامةِ تشابكٍ في الأداء ، مهما كانت قيمتها بين ما قبلها ، وما بعدها ، فهي محدودةٌ ، لأنّ القدرةَ الحقّة في تطعيم الصورة ، بما يجاوز مجرد التناظر ، أو التقابل ، أن تتحول الصورةُ إلى معانقةٍ نفسيةٍ ، يُفجّرُ الشاعرُ من خلالها ما تغوّر من مشاعر ، تحت ركام الذهن ، وسيطرة المنطق[3].

وهذا الفهم لم يكن ببعيد عن الفكر البلاغي القديم ، الذي نبّه بدوره على الوظيفة التي ينهض بها التشبيهُ ، من ((أن أوّلَ ذلك ، وأظهرَه ، أنَّ أُنْسَ النفوسِ موقوفٌ على أن تخرجها من خَفيٍ الى جليٍ ، وتأتيها بصريح بعد مكنى ، وأن تردها في الشيء تعلمها إيّاه إلى شيءٍ آخر ، هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار ، والطبع ؛ لأنّ العلم المستفاد من طرق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع على حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر ، والفكر في القوة ، والإستحكام))[4] .

وقد وقف الباحثون عند أهم الوظائف التي تنهض بها الصورة التشبيهية ، فالباحثة (ساهرة) تبنّت ما أشار له (أرسطو) من أنّ التشبيه ((فضلاً عن كونه من الوسائل التي تزيد من جمال الأسلوب ، إنّه يثير اللّذة ، والتشوق في النص))[5].

([1]) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٩ ، فنون بلاغية : ٢٧ .

([2]) ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٩ ٠

([3]) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد : منشأة المعارف : الاسكندرية : ط٢ : (د . ت) : ٣٠٩

([4]) أسرار البلاغة : ١٠٦.

([5]) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام: ٢٠ ، الخطابة : أرسطو: ٢٢٤.

وهـذه الوظيفـة هـي ذاتهـا التـي نبّـه عليهـا الباحـث (عبـاس) ، بـدليل قولـه : ((يـنهض التشـبيهُ بـأداء دورٍ كبيـرٍ فـي الـنص الشـعري ؛ مـن خـلال إبـرازه الملامـح الفنيـة المؤتلفـة ، بمـا فيهـا مـن خيـالٍ خصـيبٍ ، وأثـرٍ نفسـيٍ فاعـلٍ ، وسـموٍّ فـي العاطفـة))[١] ، موضـحاً أنّ التشـبيه يكتسـب قيمـة ، لا مـن طرفيـه ، ولا مـن درجـة الشـبه القـائم بينهمـا وحسـب ، بقـدر مـا يسـتمدها مـن الموقـف ، الـذي يـدلّ علـى السـياق ، ويسـتدعيه الإحسـاسُ الشعريُ ، خلال موقف التعبير[٢] .

وتبنّـت الباحثـة (وصـال) رأي الـدكتور (مجيـد عبدالحميـد) ، مبينـةً أنـه فـي (الصـورة التشـبيهية) تتأكّـد ضـرورة التفاعـل بـين طرفيهـا ، وأن هـذا التفاعـل الكاشـف عـن صرفها الفني الشعوري ، وذلك من أجل زيادة قدرتها على التأثير في نفس المتلقي[٣] .

والتشـبيهُ هـو بمثابـةِ الـروح التـي تمـلأ عـالمَ الـنصّ ، كمـا رأت الباحثـة (أمـل) بمـا يتضـمنه الخلـودُ علـى مـر العصـور ، محققـاً تواصـلاً وجـدانياً ، يتجـدد فـي كـل لحظـة ، بحيث تصبح هذه التجربةُ جزءاً من حياة الناس[٤] .

وتـتلخص وظيفـةُ التشـبيهِ عنـد (زهـراء) أنّ الشـاعرَ يلجـأ إليـه ((ليلـبس المعـاني أثوابـاً لفظيـةً مختلفـةً ، تُكسـبها دلالاتٍ متباينـةٍ ، تخضـع لمقـدرة الشـاعر علـى إيصـالِ مـا يريـده إلـى المتلقـي ، وبالتـالي يتـأثر المتلقـي بالصـورة ، بمقـدار مـا يمكنـه التقاطـه مـن الإيحـاءات النابعـة مـن الصـورة التشـبيهية ، وتلعـب الألفـاظ دوراً فعـالاً فـي تحديـدِ أبعـادِ الصـورةِ ، وإبـراز ملامحهـا الدقيقـة ، التـي يمكـن أن تثيـر كـوامنَ الأحاسـيس فـي المتلقـي ، فيتفاعل مع الصورة سلباً ، أو إيجاباً))[٥] .

---

(١) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٨١ .

(٢) ينظر : نفسه : ٨١ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨٢ ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د مجيد عبدالحميد ناجي : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت : ١٩٨٤م : ١٩٨ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٧٢ .

(٥) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٦ – ١٧ .

وانطلاقاً من قرب العَلاقة بين طرفي التشبيه ، أو تباعدها ، بيّن الباحث (حكمت) وظيفةَ التشبيهِ القائمةَ على إحداث الهزّة عند المتلقي ، يقول : ((وإذا كان الذوقُ العامُ يستسيغُ قربَ العَلاقة بين طرفي التشبيه ، فمردّ ذلك إلى الكسل الذهني ، أو التراخي عن إعمال الذهن في عملية التلقي ، ومثل هذا يَرِدُ في لغة الخطاب اليومي في النثر أيضاً ، وهو يصيبُ الصورةَ الشعريةِ بالتسطّح ، وربما السذاجة والإبتذال . ومن هنا كانت المباعدةُ في العَلاقة بين طرفي التشبيه تحليقاً بالخيال إلى مستوياتٍ ، وآفاق الإبداع ، الذي يُحدثُ مفاجأةً ، تَصْدمُ المتلقّي ، بمنطقةٍ غير متوقعةٍ ، وهكذا يكونُ التشبيهُ محفّزاً للاندهاش ، وبالتالي إحداث الهزّة لدى المتلقّي)) [١].

وأكدت الباحثةُ (شروق) أنّ التأليفَ بين المتنافرين ، أو المتناقضين ، لا يتحكّم العقلُ به ، بقدر ما يتحكم به الشعورُ النفسيُ للشاعر ، وقد يتراءى لصاحب النظرة السّاذجة المتعجّلة أنّ وجهَ الشبه بما هو ليس من جنسٍ واحدٍ ليس له وجود ، بل هو مستحيلٌ ، ولكن إذا ما نظر أحدٌ بتمعّنٍ في دلالات الألفاظ ، وتطابقها مع إحساس الشاعر ، يكتشف ما لا يمكن تحقّقه ؛ التشبيه بين المتآلف ، أو المعروف . وأنّ ميزة التشبيه الفنية تكمن في الكشف عن أعمق الدلالات النفسية الكامنة في نفس الشاعر ، التي لم يبتغ إخراجها ، أو إلابانة عنها بشكلٍ مباشرٍ ، لإحداث الدَّهشة في المتلقي ؛ لأن المتلقي يدركُ فجأةً أنّ ثمةَ أشياءً متباعدةً عن بعضها ، بلا علاقةٍ ظاهرةٍ ، تربط بينها ، قد تجمّعت ، وتآلفت على نحوٍ لافتٍ ، وغريب [٢] . كما أنّ قيمة التشبيه عند (شروق) تزداد كلما كان موافقاً للسياق ، وللشعور ، عبر ارتباطه بالموقف ، والتعبير عنه ، بصفته وسيلةً فنيةً للتصوير [٣].

([١]) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٦٢ .

([٢]) ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٣ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٢٩ .

([٣]) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤ .

ويـنهضُ التشـبيه عنـد الباحـث (صـاحب) بـأكثر مـن وظيفـة ؛ الأولـى : تتـاتّى مـن دوره فـي ((نقـل الشـعور بأشـكال ، وألـوان مـن نفـس إلـى نفـس ، وبقـوة الشـعور ، وتيقظه ، وعمقه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء))[١].

والثانيـة : يقـوم التشـبيه بمهمـة لمـح الصـلة بـين أمـرين ، مـن حيـث وقعهمـا النفسـي ، أو علـى إيقـاع الائـتلاف بـين الأشـياء المختلفـة ؛ لأن أسـاس التماثـل بينهمـا كـامن فـي الـنفس ، أو الشعور[٢] .

والثالثـة : إنّ أسـلوب التشـبيه يُثـري الصـورةَ بالجمـال الفنـي الآخـاذ ، ويـنهض بـأداء أثـرٍ كبيـرٍ فـي الـنّص الشـعري ، مـن خـلال إبـرازه الملامـح الفنيـة المؤتلفـة فيـه ، بمـا فيهـا مـن خيالٍ خصبٍ ، وأثرٍ نفسيٍ ، وسموٍّ في العاطفة[٣].

وتبنـى الباحـث (عـلاء) الوظيفـة التـي حـددها الـدكتور (غـازي يمـوت) فـي كتابـه (أسـاليب البيـان) ؛ وهـي ((للتشـبيه أثـرٌ عظـيمٌ فـي التعبيـر عـن المعـاني ، ونقـل الأفكـار ، وإمتـاع النفـوس بالصـور ، والأخيلـة ، وتقريـب الكـلام إلـى الأذهـان ، والسـموِّ بـه مـن أرض الواقـع إلـى فضـاء الخيـال ، وكلّمـا تـدرّجَ المـرءُ فـي هـذا الارتفـاع كـان تصـويرهُ أبعدَ أثراً في القلب ، وأشدَّ رسوخاً في النفس))[٤] .

ولـم يتطـرق البـاحثون (وجـدان ، وصـالح ، وفيصـل ، وسوسـن ، وانتهـاء ، وميسون ، وجعفر) إلى وظيفة (التشبيه) بشيء .

ومـن كـلّ هـذا يمكـن القـولُ إنّ البـاحثين العـراقيين قـد أجـادوا فـي حـديثهم عـن وظيفـة التشـبيه ، الـذي يمثّـل العنصـر الأسـاس فـي التركيـب الجمـالي ؛ لأنّ المعنـى المـراد

([١]) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٨ ، فصول في البلاغة : ٢٦٤ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٨ .

([٣]) ينظر : نفسه : ٦٩ .

([٤]) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٧٩ ، علم أساليب البيان : د . غازي يموت : دار الأصالة : بيروت : ١٤٠٣هـ : ١٩٨٣م : ١٨٣ .

لايـتمّ إلا بـه ، فـالنصّ الأدبـي الممتـاز لا يعمـدُ إلـى التشـبيه بوصـفهِ تشـبيهاً وحسـب ؛ بـل بوصفه حاجةً فنيّةً ، تبنى عليها ضرورة الصياغة ، والتركيب [١] .

أَقسام التشبيه :

إن أقسـام التشـبيه مـن الأهميـة بمكـان إذ نجـد أنّ أغلـب الدراسـات الجامعيـة التـي عنـت بدراسـة الصـورة البيانيـة بشـكل خـاص ، والصـورة الفنيـة ، أو الشـعرية بشـكل عـام ، فصّلت القول فيها ، وفي تفريعاتها ، وأقسامها .

وقـد أخضـعت الباحثـة (سـاهرة) هـذه التقسـيمات لنمـاذج مـن الشـعر العربـي قبـل الإسـلام ، وقفـتْ عليهـا ، لتخـرج بنتيجـة مفادهـا : أنّ تشـبيهات الشـاعر العربـي آنـذاك كانـت فـي أغلـب الأحيـان ماديـةً ، حسـيةً فـي طرفيهـا ، وقـد يلجـأ الشّـاعرُ إلـى التشـبيه بـالأمور المعنويـة المجـرّدة ، وذلـك لأنّ العربـيَّ فـي ذلـك الوقـت كـان أقـرب إلـى الفطـرة بطبيعتـه ، نزّاعـاً إلـى تقبّـل المحسـوس أكثـر مـن المعقـول ، وليتخـذه مـن ثـمّ سـبيلاً لإيصـال ما يريد إلى الآخرين (٢).

لقـد علّلـت (سـاهرة) شـيوع هـذا النـوع مـن التشـبيهات (مـادي – حسـي) ، و (معنـوي – حسـي) ، بـأنّ الشـاعرَ كـان يعتمـد اعتمـاداً كليـاً علـى حواسّـه ، فضـلاً عـن أنّ مَلَكَـةَ الخيـال لديـه كانـت شـديدة الاتصـال بحسّـه المـادي ، وهـذا الاتّصـالُ حـتّم عليـه أن يسـتوحي الجمـال الفنـي مـن المظـاهر الطبيعيـة المحسوسـة ، دون الحاجـة إلـى الرجـوع إلـى أعماق نفسية ، وداخلية خاصة [٣].

إن تشـبيه المفـرد بمشـبّهٍ بـه يحمـلُ صـفاتٍ متعـددة ، هـو القسـم الثـاني الـذي يتعلـق بأقسـام التشـبيه ، معللـةً ذلـك بـرغبتهم فـي زيـادة الإيضـاح ، وإضـفاء الصـفات المتعـددة علـى الشـيء الواحـد ، بغيـة التطلـع إلـى مجموعـةٍ جديـدةٍ مـن الهيئـات المركّبـة المتداخلـة

---

(١) ينظر : أصول البيان العربي ؛ رؤية بلاغية معاصرة : د . محمد حسين الصغير: ٦٥ .

(٢) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١٤ .

(٣) ينظر : نفسه : نفسها .

التـي فـي كمـال امتزاجهـا ، تصـبحُ وكأنّهـا صـورٌ مرئيـةٌ واضـحةُ الأبعـاد ، بيِّنـةُ المشـاهد ، مختلفةُ الألوان ، والأشكال[١].

أمـا التشـبيه الـذي بـرع بـه الشـعراءُ آنـذاك فهـو مـا يكـون فيـه (المُشَـبّهُ بـه) مركبـاً تركيبـاً يسـتطيلُ بطريقـةٍ قصصـيةٍ ، بحيـث ينـدفع الشـاعرُ وراء هـذا (المشـبه بـه) ، ويُمْعِـنُ فـي وصـفه ، والتـدقيقِ فـي تفاصـيله ، وجزئياتِـه ، ويضـمّنهُ تشـبيهاتٍ داخليـةٍ أخـرى ، حتـى يعـودَ موضـوعاً مسـتقلاً بذاتـه مـن دون (المشـبه) ، ومـن غيـر تـرابط يـربط شـتّى الجزئيات بموضوع التشبيه[٢].

وفصـلت (سـاهرة) القـول فـي أقسـام التشـبيه ، مـن حيـث (وجـه الشـبه) ، الـذي انقسـم بـدوره علـى (التشـبيه المجمـل ، والتشـبيه المفصـل ، والتشـبيه القريـب ، والبعيـد) [٣].

ومـن خـلال النظـر فـي كـلام (سـاهرة) يتضـح أنّهـا أرادت أن تشـير إلـى أنّ هـذه الأقسـام إنّمـا هـي نمـاذجٌ تطبيقيـةٌ ، انمـازت بهـا صـور الشـعراء التشـبيهية قبـل الإسـلام منتـزعين أجزاءهـا مـن عناصـر البيئـة المحيطـة ، وظروفهـا الطبيعيـة ، والإجتماعيـة ، دون قصدٍ منهم [٤] .

وأكّـدت (سـاهرة) أيضـاً أنّ التشـبيه فـي الشـعر العربـي قبـل الإسـلام لـم يكـن محـض صـدفة كمـا يـزعم بعضـهم ، بـل كـان نتـاج خبـرةٍ فنيـةٍ ، وبراعـةٍ فـي الآراء ، بـل كـان ثمـرةً طبيعيـةً للدربـة ، والـزمن الطويـل الـذي تعثّـر خلالـه الشِّـعرُ ، حتـى اسـتقام ، وكُتبَ له أن يتبوّأ مكانةً عاليةً من الرُّقي ، والنضج الفنيين [٥].

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١١٧ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٢٦ .

(٣) ينظر : نفسه : ١٦٣ – ١٧٢ .

(٤) نفسه : ١٧٣ .

(٥) ينظر : نفسه : ١٧٦ ، تاريخ الشعر العربي خلال القرن الثالث الهجري : نجيب البهتي : القاهرة (د . ط . ت) : ١٤٧ .

ولعلّ ما ذهبت إليه يحتاج إلى نظر ؛ فالشاعر العربي لم يكن يُبْدي عناية بأقسام التشبيه ؛ بقدر عنايته بتوظيف قدرته في التعبير ، والتأليف بين العناصر ، واستيعاب التفاصيل ، والجزئيات المحيطة بعالمه ، بغية تقديمِ قصائدٍ عالية المستوى ، تحققُ قيماً فنيةً ، ومعنويةً .

وذهب الباحثُ (عبّاس) إلى أنّ تقسيم (التشبيه) من حيث (أدوات التشبيه) هو القسم الأكبر من هذه الأقسام ، وقد غطّى مساحةً كبيرةً من شعر (إيليا أبي ماضي) [١] ، لا سيّما أنّ هذا النوع من التشبيه يُمكّنُ الشاعرَ من الربط بين ((الملموس ، والمحسوس ، وهذه العَلاقةُ ترقدُ خلفَ مظاهرِ الأشياء المتشابهة ، والمتنافرة ، المتجانسة ، وغير المتجانسة ، فيقوم بإيقاظها من رُقادِها ، لكي تكتسب طاقة الربط في حالة يقظتها)) [٢] ، كما استطاع الشاعر من خلال (التشبيه المقلوب) الكشف ((عن قدرته التصويرية ، وإبداعه الرائع على تنويع صوره ، وتأطيرها بألوانٍ جذابةٍ من المتعة ، والتميز)) [٣] .

وقد أكّدت الباحثة (وجدان) أنّ (التشبيه البليغ) أكثر أنواع التشبيه وروداً عند الشاعر عمر أبي ريشة [٤].

وكانت أنواع التشبيه المختلفة ؛ (التمثيلي ، والضمني ، والمقلوب ، والتشبيه الخيالي الحسي) هي المهيمنة على أقسام التشبيه عند الباحثة (أمل) [٥] ، إلاّ إنها انفردت بذكر التشبيه الخيالي الحسي [٦] .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٨٣ .

([٢]) نفسه : ٨٣ ، الشعر بين الواقع والإبداع : صبحي ناجي القصاب : دار الرشيد للنشر : بغداد : ١٩٧٩م : ١٢٥ .

([٣]) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٣٤ .

([٤]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٣٥ .

([٥]) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨١ .

([٦]) هو التشبيهُ الذي يعني تشبيه الموجود بالمُتَخَيّلِ الذي لا يمكن تصوّره ، ولا وجود له في الأعيان ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة : ٢ : ١٩٠ .

وقد استطاعت الباحثة (وصال) الخروجَ من شرنقة التقسيم التقليدي لأقسام (التشبيه) ، معتمدةً على تقسيمٍ يقوم على الصور التشبيهية الفاعلة ، والصور التشبيهية غير الفاعلة [١] ، معللةً ذلك بقولها : ((سأدرس الصور التشبيهية حسب درجة خصبها ، ومستوى تشكيلها ، وجمالياتِ تركيبها ، صارفةً النظر عن كل مصطلحات التعقيد ، والتقنين ، محاولة استكشاف مدى الترابط بين عوالم التشبيهات ، وقدرة تلك الصور على تمثيلِ تجربةِ الشاعر ، وكيف استطاع الشاعرُ تحويلَ تجربته عبر هذه التقنية الخصبة إلى فنٍّ ، وجمال))[٢] ، مضيفةً أنّ ((هذا التقسيم الجديد يجنّبنَا مزالق التعقيد القديمة ، فضلاً عن كونه أقربَ إلى الدرس البلاغي الجديد ، الذي يحاول أنْ يعيدَ الحيويةَ لعلوم البلاغة القديمة ، مستفيداً من الدراسات الأسلوبية))[٣] .

إنّ ما ذهبت اليه (وصال) يحتاج إلى وقفةٍ ، وتأمّل ؛ فالبلاغةُ العربيةُ قد أصابها التعقيدُ القديمُ بفعل التناول التقليدي لعلومها ، ومحاولةِ إخضاعِ النتاج الأدبي لكل قسمٍ من أقسامها ، أما الدراسات الأسلوبية الحديثة فقد ((هدفتْ إلى ردم الثغرة ، والاتجاه صوب استنطاق الدلالة ، إذ تكشف بالضرورة عن انثيالٍ عاطفيٍ في النسق التشبيهي ، متجاوزةً الأطر الجمودية إلى الظلال الإيحائية ، المستمدة من قوة التوهّج الإنفعالي عبر القدرة الحقة في تطعيم الصور ، بما يجاوز مجرد التناظر ، والتقابل ، فتتحوّل الصورُ إلى معانقةٍ نفسيةٍ ، يفجّرُ فيها الشاعرُ ما تغوّر من مشاعرٍ تحت ركام الذهن ، وسطحية المنطق))[٤] .

واحتكمت الباحثة (زهراء) إلى (أداة التشبيه) من حيث الوجود ، أو الحذف ، أساساً لتقسيم (الصورة التشبيهية) في شعر ابن زيدون[٥] ، وهذا يعني أنها نظرت إلى هذه الأقسام نظرةً شكليةً رغم تفاوت الباحثين في نظرتهم إلى هذا النوع من التشبيه[٦] .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ٥١ .

(٢) نفسه : ٥١.

(٣) نفسه : نفسها .

(٤) الصورة في شعر الرواد : ١١٦ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٩ – ٧٠ .

(٦) ينظر : المثل السائر : ١ : ١٢٩ ، إنتاج الدلالة الأدبية :٢٥٠ .

وقد شاب حديث (حكمت) عن تقسيم (التشبيه) بعضُ اضطرابٍ ، إذ تحدث عن الصورة التشبيهية في شعر البردّوني من خلال القسم التطبيقي من حيث الأداة ، في إطار بعض التكتلات التشبيهية الصورية [١] ، لكنه سرعان ما يعود إلى تقسيم آخر ، يطلق عليه (من أنماط) الصورة التشبيهية ، من خلال الصور الحسية التي قسّمها على الصورة البصرية ، والسمعية ، واللّمسية ، والذوقية ؛ وهو تقسيمٌ واحدٌ – في حقيقته – تضمهُ الصورُ الحسّية [٢] .

وكان الأفضل للباحث (حكمت) أن يقسمها على نوعين : التشبيه المؤكد والبليغ ، والتشبيه الحسي . غير أنّ هذا لا يمنع من القول أنّ (حكمت) قد نجح من خلال تقسيمه هذا في متابعة ملامح الصور التشبيهية للشاعر ، عبر مجموعاته الشعرية ، وكأننا به يتابع التطور في توظيف هذه الصور من خلال مجاميع الشاعر [٣].

وأفادت الباحثة (شروق) أنّ التشبيهَ البليغَ بأنواعه (التشبيه بالمبتدأ والخبر ، والتبعية بالإضافة ، والتبعية بالمصدر ، والتشبيه بالتجريد ، وعن طريق القصر) هيمن على أنواع التشبيه الأخرى في شعر علي محمود طه [٤] ، معللة ذلك أنّ ((التشبيهَ البليغَ هو الأكثر شيوعاً لديه من بين أنواع التشبيه ، وإن كان لسببٍ فهو لكثرة وسائله التي وظّفها الشاعرُ توظيفاً فنّياً ونفسياً – أولاً – ولاقتراب أسلوب التشبيه البليغ من الطبيعة الإستعارية – ثانياً – خصوصاً إذا ما عرفنا أنّ الإستعارة هي السائدة في شعره بالقياس إلى التشبيه ، والكناية ؛ ذلك لأنّ التشبيهَ البليغَ – كما هو معروف – أقربُ إلى التمازج ، والتقارب بين طرفيه إلى درجةٍ يستعصي أحياناً الفصلُ بينهما)) [٥] .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر البردوني : ٦٤ – ٨٠ .

(٢) ينظر: نفسه : ٨١ – ٩٢ .

(٣) ينظر : نفسه : ٨١ – ٩٢ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٥ – ١٢ .

(٥) نفسه : ٥ .

أمّا الباحث (صالح) فقد سار على المنوال الذي سارت عليه الباحثة (زهراء) في تقسيمها للصورة التشبيهية [١] ، إذ أقامها على قسمين ؛ هما : الصورة التشبيهية بالأداة ، والصورة التشبيهية من دون أداة [٢] ، وهذا التقسيم مؤداه فهم الباحث لحقيقة أنّ (أداة التشبيه) يمكن أن تُحْدِثَ تأثيراً كبيراً في المتلقّي ، وقد تؤدّي أثراً مهماً في إضفاء الجمالية على الصورة التشبيهية ؛ ولا يمكن أن تكونَ وسيلةَ نشاز من الحلم الشاعري[٣] ، ((بل هي أقرب ما تكون وسيلة إصحاء ، تنشّط ذهنَ المتلقي ، وتحفّزه لاستقبال ذبذباتها الحسّية ، أو الوجدانية)) [٤].

وعمد الباحث (صاحب) إلى تقسيم الصور التشبيهية على قسمين : الصور التشبيهية الجزئية التي تعتمد على التشبيه الضمني والتمثيلي ، والتشبيه البليغ ، والصور البيانية الكلية التي ((لا يشكّل الشاعرُ في هذا النمط من التشبيه أنموذجاً أحادياً من الصور ، وإنما يداخل بينها ، أو يجمعها في أسلوب متميز على مستوى تقديم الفكرة)) [٥] .

ولم يخرج الباحث (علاء) عن إطار التقسيمات التقليدية لأقسام التشبيه من حيث الأداة ، ومن حيث وجه الشبه ، ومن حيث الطرفين مُقرّاً بأن مبحثه سيكون مختصّاً بأنواع التشبيه التي تساعد في دراسة الصورة البيانية عند شعراء البديع[٦] .

وبيّن الباحث (فيصل) أنّ الصورة التشبيهية عند ابن الرومي هي صورٌ متنوعةٌ ضمّت التشبيه المرسل ، والبليغ ، والمؤكد ، والتمثيلي ، وقد لجأ الشاعر إلى

---

١ ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٩ – ٧٠.

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني: ٤٥ – ٧٣ .

(٣) ينظر : نفسه : : ٤٦ ، ينظر : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر : رجاء عيد : منشأة المعارف : الاسكندرية : ط٢ : (د .ت) : ٢٢٧ .

(٤) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجنّي : ٤٦ .

(٥) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١١٨ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٦٩ .

التصوير عبر الأداة ، لاسيما الكاف ، مبتغياً التركيز على التداخل ، والتفاعل بين طرفي التشبيه ، راغباً أن يكونَ عميقاً ، ومتحداً[١] .

وتابعت الباحثة (سوسن) صور الشاعر (السري الرفاء) التشبيهية من خلال الغرض الشعري ، بعيداً عما صرفه البلاغيون القدماء من جهودٍ كبيرةٍ في بيان أقسام التشبيه [٢] ، متجاوزةً إيّاها في محاولةٍ منها لبيان مدى ما استعمله الشاعرُ من تلك الأقسام ، وتوظيفها في سبيل الوصول إلى إيضاح المعنى ، أو تأكيد تقريره في نفس المتلقي ، من خلالها [٣].

وقسّمت الباحثة (انتهاء) الصورة التشبيهية أيضاً على مبحثين ، الأول : الصورة التشبيهية باستخدام الأداة ، والآخر : الصورة التشبيهية من غير الأداة . وعلى الرغم من إنّ هذا التقسيم بدا تقليدياً ، لكنّها وفّقت في تحقيق الهدف الذي سعت إليه ؛ في تأكيدها على ضرورة ابتعاد الشاعر عن المقارنات الشكلية بين طرفي التشبيه ، والتأكيد على المعانقة النفسية بين الشاعر والمتلقي ، بعيداً عن مجرد المقاربات ، والمقابلات الشكلية [٤] .

ولم تخرج الباحثة (ميسون) عن إطار التقسيمات التقليدية ، لكنّها انطلقت من القسم الأكثر وضوحاً عند الشاعر ، وهو التشبيه المقلوب أو المعكوس ، ثم الضمني ، ثم البليغ ، وأخيراً المركب (٥) .

ولم يُشِر الباحثُ (جعفر) إلى أيّ شيءٍ من أنواع التقسيمات التي تعارف عليها البلاغيون ، وذلك يعود إلى منهجه الذي سار عليه ، وكان موفقا فيه ، لو أنّه تناول ذلك في مجمل شعره ، ولم يكن مقتصراً على شعره السياسي .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي: ٦٤ – ٧١ .

(٢) ينظر : التلخيص : الخطيب القزويني : ٢٤٣ وما بعدها ، كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر : أبو هلال العسكري : تحقيق : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم : المكتبة العصرية : بيروت : لبنان : ط١ : ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م : ٢١٦ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢١ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧٤ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧٤ – ٧٥ .

وبعد النظر في ما مضى يمكن القولُ إنّ أغلب الباحثين في الرسائل الجامعية العراقية التي عنيت بالصورة البيانية في الشعر تابعوا البلاغيين القدماء في تقسيماتهم ، ما خلا الباحثة (وصال) التي درست (الصورة التشبيهية) من حيث فاعليتها ، وأثرها في إبراز المعنى الكلي ، أو الجزئي .

المبحث الثاني : الصورة الاستعارية

المبحث الثاني : الصورة الاستعارية :

الاستعارةُ وسيلةٌ مِن وسائلِ التعبير بالصورةِ ، وأثرها أساسٌ في الخطاب الشعري ؛ لقابليتها على بثّ الحياة في الجماداتِ ، وإثارتها لخيالِ المتلقي فـ ((ليس مِن حُلي الشعر أعجبُ منها ، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ، ونزلت موضعها)) [١] .

وليست الاستعارةُ بديلاً عن الحقيقةِ ، إنّما تتماز عنها بأنّها ((تفعلُ في نفسِ السامع مَا لا تفعلهُ الحقيقةُ)) [٢] ، وهي عَلاقةٌ لغويةٌ تقوم على الموازنة ، شأنها شأن التشبيه ، لكنّها تتماز منهُ باعتمادِها على الإستبدالِ ، أو الانتقالِ بين الدلالاتِ الثابتة للكلمات المختلفة[٣] .

وهي تعتمد على تفاعلِ الدّلالات – الذي يُظهرُ التركيبَ الإستعاري ، ويُجَسّدهُ – فهي تقنيةٌ ديناميكيةٌ ، تعتمدُ النقلَ ، والتشابهَ ، والإدّعاء ، والتفاعل [٤].

ومع هذا فثمة فرقٍ بين التشبيه ، والاستعارة ، ففي التشبيه تحافظ كل لفظةٍ مِن اللفظتين المجموعتينِ على معناها الحقيقي ، في حين تقوم على الإنتقالِ في المعنى مِن مدلولٍ الى مدلولٍ في الاستعارة ، لأنّ مِن طبيعتها النقل ، والعدول التي يتضمنها التركيبُ ، مِن خلال دلالاتٍ جديدةٍ ، تتجاوز الدلالات في أُصولِ وَضْعِها المألوف إلى معانٍ مختلفةٍ ، فضلاً عن إنّ الاستعارةَ تُعَدُ أكثرَ الوسائل الشعرية تخييلاً ، وأكثرَ آلياتِ التخييل شعريةً ؛ فالاستعارةُ بعَدّها مُشْكلاً بَلاغيّاً تخيلياً ، تُمثل النسقَ التخييلي في الشعر ، وإذا كانت الاستعارةُ القرآنيةُ منها لا تدخلُ في بابِ التخييل في

---

(١) العمدةُ في محاسن الشعر وآدابهِ ونقدهِ : لأبي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) : تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد : دار الجيل : ط٥ : ١٩٨١م : ١ : ٢٦٨ .

(٢) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : ٢٤١ .

(٣) يُنظرُ : الصور الفينة في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٢ .

(٤) يُنظرُ : نفسه : نفسها .

رأيٍ – خلاف المشهور عند الجرجاني – [١] فإنّها عند (ريتشارذز) أحدُ أهمّ معاني التخييل ، وهي ما يمنحُ الشعرَ ، والذهنَ القدرةَ التخييليةَ على جمع أشياءٍ ، لا تُجْمُعُ لولا الاستعارة [٢].

إنَّ الاستعارةَ تستندُ في تأويلها إلى إدراك التحوّل في الخصائص بين المستعار والمستعار لهُ ، وفي قدرةِ المؤوّل على إدراك هذا التحوّل ، وتستندُ كذلكَ إلى نظامٍ عام مِن المؤوّلاتِ ، فيهِ وظيفة العلامة أنّها تصف مضمونَ وظيفةِ علامةٍ أخرى ، ولا يتمثل ذاكَ بالاستعارة الميتةِ (مثل رجل الطاولة ، أو لسان الباب) ؛ فهي لا تسمحُ بأكثر مِن الدلالة القاموسية ، ولا تمتلك القدرة الايحائية للاستعارة الابتكارية ، التي تمتلكُ دلالةً موسوعيةً ، وهي موضوعُ التأويل الإستعاري[٣] .

وهذهِ المفاهيمُ ، وغيرها ، كانت حاضرة في الدراسات الجامعية العراقية التي عنَتْ بدراسة الصور البيانية في الشعر .

فالاستعارةُ عند الباحثة (ساهرة) مِن أساليب التعبير الأصلية عند العرب ، وهي تلتقي مع التشبيه في التصوير الأدبي ، لكنّها أكثر تخييلاً منهُ ، وأنّ اصولَ هذا اللون مِن التعبير المجازي ، ترجعُ إلى عهدِ الشاعر امرئِ القيس[٤] .

وقد وقعت (ساهرة) في تناقضٍ بين ما أكدتهُ في المقدمة ؛ مِن أنها تستحسن تسمية هذه الأساليب بالصور البيانية ، وبين عدّها للأستعارة مِن أساليب التعبير [٥] .

---

(١) ينظرُ : علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب : د . محمد النويري : كلية العلوم الانسانية والاجتماعية : تونس : ط ١ : ٢٠٠١م : ٤٠٣ .

(٢) ينظر : مبادىء النقد الأدبي : إ . ا . ريشاردز : ترجمة وتقديم : د . مصطفى بدري : مراجعة ، د . لويس عوض : وزارة الثقافة والإرشاد القومي: مطبعة مصر : ١٩٦٣ م (د . ط) : ٣١٠ .

(٣) يُنظرُ : نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى : بول ريكور : ترجمة سعيد الغانمي : المركز الثقافي العربي : ط١ : ٢٠٠٣م : ٩٣ .

(٤) يُنظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٩٥ .

(٥) يُنظرُ : نفسُهُ : ٥ .

وبيّنت (ساهرة) أيضاً أنّ الاستعارةَ مِن ((أهمّ الثمراتِ التي تمخّضت عن تعلّقِ الشاعر قبل الإسلام بالتشبيهِ ، وتفنينهِ في طرائق أدائِهِ ، وإسرافهِ فيهِ ، فضلاً عن رغبة الشاعر في الانفتاح بتعبيرهِ عبر آفاق واسعة))[١] ، متابعةً (عبدَالقاهر الجرجاني) في أن الاستعارة تعتمدُ في جوهرها على التشبيه ، غير أنها تتماز منهُ بالمبالغةِ ، والاغراق في التخييل[٢] .

ويبدو أنّ الباحثة (ساهرة) تُومئُ إلى أنّ الاستعارةَ فرعٌ مِن التشبيه [٣] ، متابعةً منها لـ (عبد القاهر الجرجاني) الذي أكّد أنّ ((التشبيهَ كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهةٌ بالفرعِ لهُ ، أو صورةٌ مقتضيةٌ مِن صوره))[٤] ، وأنّ ((الاستعارةَ كما علمت تعتمدُ التشبيهَ أبداً))[٥] ، فالاستعارة شكلّت نمطاً متميزاً مِن أساليب التعبير عند عند الشاعر العربي قَبْلَ الإسلام ، لا سيما مَنْ كان يميلُ منهم إلى النزعة العقلية في التعبيرِ ، مثل (زُهير بن أبي سُلمى) الذي أكثرَ مِن استعاراتِهِ قريباً مما فعلَ امرؤ القيس في تشبيهاتهِ ، بسبب مِن تراكم الخبراتِ ، والنضج الفكري المصاحب لتطور الحياة اليومية ، فضلاً عن تطور العمل الفني الذي هَيَّأَ لشعراءِ هذهِ المرحلةِ فرصة التناول المعنوي في بعض الصور البيانيّة [٦] .

ووفّق الباحثُ (عباس) أكثر من سابقِتهِ في الحديث عن مفهوم الاستعارة ، والوظيفةِ التي تضطلع بها الصور ، أو في أي عملٍ أدبي [٧] ، فقد تبنى قول مَنْ رأى أنّ الاستعارةَ ((نشاطٌ عقليٌ ، ووجدانيٌ ، يعملُ على تنسيقِ الانفعالِ ، لِتُقدِّمَ في نهايةِ الأمرِ علاقاتِ نفسانية ، كما أنها تعملُ على تنظيم التجربة الإنسانية كما تنطبعُ على

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٩٥ – ١٩٦ .

(٢) يُنظرُ : نفسه : ١٩٦ ، أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) : شرح وتصحيح محمد رشيد رضا : ط ٦ : مصر: ١٩٥٩: ٣٧ .

(٣) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام ، وأثر البيئة فيها : ١٩٦ .

(٤) نفسه : نفسها ، أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) : شرح وتصحيح محمد رشيد رضا : ٢٠ .

(٥) نفسه : ٣٧ .

(٦) ينظرُ : نفسه : ١٩٦ – ١٩٧ .

(٧) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٥١.

حَدَقَـةِ الشـعور)) [١] . وهـي فـي الوقـتِ نفسِـهِ ((تجسـيدٌ ، وتشـخيصٌ ، لموقـفِ الشـاعرِ مِـن الحيـاة ؛ بكـل أفراحهـا ، وأحزانهـا ، تتـرك فـي نفسـهِ ، فكـره ، وشـعوراً ، يحـاولُ التعبيـر عنـه ، وتصـويره بدقـةٍ متناهيـةٍ ، ويُـزاوج فيـهِ بـين واقعِـهِ المكشـوف ، وخيالـهِ المسـتتر ، فـي أعمـاقٍ بعيـدةٍ ، ليكشـفَ مِـن خلالـه ملامـح الصـورة التـي عَبّـر عنهـا ، وأخرجهـا بـألوانٍ مختلفـة فـي الحيـاة ، وجـدنا مثالهـا فـي شـعر إيليـا أبـي ماضـي ، الـذي فاضـت صـورهُ الاسـتعارية بجمـالٍ فـي التعبيـر ، ودقـة فـي التصـوير ، فجـاءت حيـةً ، تحمِـلُ فـي طَيّاتهـا مـا هـو رائـعٌ ، وجميـل))[٢] . وقـد أوضـح أيضـاً أنّ الاسـتعارة مثـل غيرهـا مِـن أسـاليب البيـان تعَـدُ مجـازاً لُغويـاً ، قائمـاً علـى علاقـات المشـابهة فـي اسـتخدام الكلمـة ، أو اللفظـة ، في غير مَا وُضِعَتْ لهُ ، مع وجود قرينةٍ ، تمنعُ إرادةَ المعنى الأصلي[٣] .

والاسـتعارةُ عنـد الباحثـة (وجـدان) مِـن الأدوات المهمـة التـي يسـتعينُ بهـا الشـاعرُ ، ولا يُمكنـه الإسـتغناءَ عنهـا ، لأنّهـا فـي صـميم العملِ الشـعري ، وتوظيفهـا داخلـه دون افتعـالٍ ، أو تصـنُعٍ ، ميـزةٌ تُحسـب للشـاعرِ [٤] . وأنّ بعـض البـاحثين قـد تحمّـس للإسـتعارة فجعلهـا أرقـى فنيـاً مِـن التشـبيهِ ؛ لأنهـا تتجـاوز المعادلـة الموضـحة ، التـي تقـرنُ بـين المشـبه والمشـبه بـهِ [٥] ، فيمـا عـدّها آخـرون أنّهـا أعظـم ضـروب البيـان ، وأغنـى مجالاتـه بالتصـوير ، وأروع وسـائله فـي التعبيـر[٦] . وأنّهـا ليسـت مـع الآراء التـي تـذهب إلـى المفاضـلة التجريديـة بـين فـن وآخـر ، فالاسـتعارة عنـدها ليسـت أروع ، أو أفضـل مـن تشـبيهٍ فنـي بـارع ، والسـياق مـن ثـم هـو المحـدد فـي ذلـك ، وأن منـاط الأمـر متعلـق علـى

---

(١) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي: ١٥١ ، في البلاغة العربية : رجاء عيد : دار غريب : القاهرة : (د . ت . ط) : ٢٤٨ . :

(٢) الصورة البيانية في شعر أيليا أبي ماضي : ١٥١ .

(٣) يُنظرُ : نفسه : ١٤٦ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٥ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : نفسها ، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي : إيليا الحاوي : دار الثقافة : بيروت : ١٩٨٠م : ١٣٥ .

(٦) ينظر : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس : ٧٠ ، حيص بيص حياته وشعره : (رسالة ماجستير) : عامر إبراهيم : كلية الآداب : جامعة الموصل : ١٩٨٩ : ٣٧٨ .

نجاح الشاعر في إضفاء الألوان والظلال الفنية على الصورة البيانية ، أيّا كان نوعها ؛ سواء أكانت استعارة ، أم تشبيهاً ، أم كناية ، أم مجازا [١].

وقد وَجّهَت الباحثة (وجدان) نقدها لوجهة النظر التقليدية للإستعارة عَند القدماء ؛ لأنّ هذهِ الرؤية التقليدية تجعلها مجرد مسألة تحويل ، أو استبدالٍ للأفكار ، وتَكوينِ علاقاتٍ جديدةٍ بينها ، فهي ليست مجرد علاقةٍ لغوية ، تقومُ على الموازنة ، أو مجرد النقل ، بل تعتمدُ أيضاً على الانتقال بين الدلالاتِ الثانية للكلماتِ المختلفة [٢] ؛ أي أنّ ((المعنى لا يُقدّم بطريقةٍ مباشرةٍ ، بل يُقارن ، أو يُستبدل بغيرهِ على أساسٍ مِن التشابهِ)) [٣] ، وأشارت إلى أنّ الباحثين الذين فضّلوا الاستعارة على التشبيه ، لم يهدفوا إلى المقارنة ، والتفضيل ، بقدر ما أرادوا التأكيد على حيوية الاستعارة ، وفضلها الفني على المعاني ، في نسيج النص ، وفعِلها الحركي الدالّ على المعاني ، والتصورات ، والَخلَجَات ، وهذا التفضيلُ ربما يعود – كما سوّغت (وجدان) – إلى خلوّ الاستعارة من الأداة ، وأحد طرفي التشبيه التقليديين (المشبه والمشبه به) ، فهي تحتاج إلى قوةٍ مِن الخيال ، والتصور ، إذْ يُكمّلُ خيالُ المتلقي أجزاء الصورةِ الإستعارية التي رسمها الشاعر ، لأنها تجمع بين أشياءٍ مختلفةٍ [٤] ، وأنّهاَ وسيلةٌ شبه شبه خفية يدخل بوساطتها عددٌ كبيرٌ من العناصر المختلفة في نسيج التجربة [٥].

و صرّحت– على عكس ما أومأت إليه الباحثة ساهرة ؛ من أنّ التشبيهَ أصلٌ للاستعارةِ [٦]– أنّها لا تذهب مذهبَ البلاغيين من أنّ التشبيهَ أساسُ الاستعارةِ ، أو

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٥ ، الصورة المجازية في شعر المتنبي : ١٣٠ .

[٢]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٤ .

[٣]) نفسه : ٤٤ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٢ .

[٤]) ينظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٦ .

[٥] ينظر : نفسه : نفسها ، مباديء النقد الأدبي : أ . أ . ريتشارد ز : ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي: ٣١٠ .
.

[٦] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٩٦.

أنها فرعٌ أصلهُ التشبيه ، لأنّ الاستعارة عندها فنٌ مستقلٌ لها حدوده ، وسِماته المميزة له ، وهي ؛ أي الاستعارة أصلٌ ينماز بالخصوصية ، والملامح المتفرّدة [١] .

ومع ما تستحقه (وجدان) من الإشادة بقدرتها على تبنّي آراء قد تخالف كبار البلاغيين العرب مثل (عبد القاهر الجرجاني) الذي قال: ((إن التشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع له ، أو صورةٌ مقتضبةٌ من صوره)) [٢] ، لكنّ ماذهب إليه الجرجاني هو الصحيح .

وتبنّت الباحثة (أمل) تعريف (السكاكي) للإستعارة ، في أنّها ((أن تذكرَ أحدَ طرفي التشبيه ، وتُريد بهِ الطرفَ الآخر، مُدّعياً دخولَ المشبّه في جنس المُشبّهِ به ، دالاً على ذلك باثباتك للمُشبّه ، ما يخص المشبه بهِ)) [٣] . وهذا التعريفُ – عندها– هو الأقرب إلى المنطقِ الفني[٤] . وهو كلام دقيق ؛ لأنّ التعريفَ يشمل الاستعارةَ التصريحيّة ، والمكنيّة .

ولعلّ تبنّي (أمل) لتعريف (السكاكي) يعود إلى عدّهِ (التشبيه) أساساً للإستعارة ، وهو رأي تبنّته الباحثة (أمل) بشكل صريح [٥] ، مؤكّدةً ((أنّ الفارق بين التشبيه البليغ ، والاستعارة هو فارقٌ في درجة الإثبات ليس غير ، وعلى هذا الأساس يُمكن أن نضعَ درجاتٍ للأثبات ، في أسفلِها التشبيه ، وفي أعلاها الاستعارة ،

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٦ .

(٢) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : تحقيق : هـ. ريتر: مطبعة وزارة المعارف : استبول : ١٩٥٤م ، مطبعة المثنى : بغداد : ط٢ : ١٩٧٩: ٢٨ .

(٣) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٦ – ٨٧ ، مفتاح العلوم : السكاكي : مطبعة مصطفى البابي الحلبي : ١٧٤ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٦ .

(٥) يُنظرُ : نفسُهُ : ٦٤ .

تبعاً لشدة الإثبات ، وقدرة الشاعر على تحقيقهِ ، ويظلُ التشبيهُ شأنه شأن الاستعارةِ ، عمليةُ قياسٍ منطقيٍ ، تستهدف إثبات المعنى)) [١].

وخالفت الباحثة (أمل) (عبد القاهر الجرجاني) في رأيه أنّ الاستعارة لا تدخل ضمن التخييلِ ، حينما قال : ((لا تدخلُ في قبيل التخيل ، لأنّ المستعيرَ لا يقصدُ إلى إثبات معنى اللّفظة المستعارة ، وإنّما يَعمدُ إلى إثباتِ شَبَهٍ هناك ، فلا يكونُ مُخْبَرَهُ على خِلافِ خَبَرِهِ)) [٢] ، فاستدركت عليه قائلة : ((ونحنُ نخالفُ الجرجاني في رأيه هذا ، لأنّ الاستعارةَ أكثرَ أثارةً للخيالِ ، لما توحيه مِن قوةِ التماثل ، مما يقتضي موهبةً أدبية ، وفكراً عميقاً ، وخيالاً واسعاً ، وقدرةً على التأمّل ، والتأويل ، والتوليد لنحصل على صورة التشبيه الخفي المستور الذي تضمنتهُ الاستعارة)) [٣].

وأيّا يكن ، فقد كان (عبد القاهر الجرجاني) يتحدّث عن الاستعارة القرآنية ، ولكن ((تأويل الاستعارة الشعرية يفترضُ صياغةَ عالم آخر ، عالم تتمرس فيهِ الإستعاراتِ مِن دون أن تتناقض مع واقعِها ، ويطلق عليهِ التأويليون العالم الممكن ، يفعلون ذلك بإسقاط مضمون الاستعارة في عالم ممكنٍ بعد النظر إلى بُعدها الحرفي ، وهو أشبه بعوالم الخُرافة حين يُرادُ عقلنتها ، وتطويعها لمضارعة الواقع ، إنّها شعرية الممكن ، حيث بالإمكانِ أن تتداخل العوالم ، ومِن الممكن فيهِ استيعاب مكوناتٍ استعارةٍ ، وتصورٍ تخييلتها مثل (ماء الملام) ، أو (تسيل الورود) ، أو (تذبل المواعيد) .

إنّ القولَ الإستعاري لا يضمن إصابة الواقع، لكنّه لا يمانعَ من تسويره بالممكن ، إذ إن شعرية الاستعارة نابعةٌ في كثيرٍ من الأحيان مِن تَداعياتِ هذا الواقِع

([١]) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٤ – ٨٥ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٧٤ – ٢٧٥ .

([٢]) أسرار البلاغة : طبعة ريتر : ٢٥٢.

([٣]) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٦ .

))[1] . ومع ذلك توجد ملاحظة على دقة النص الذي أوردته الباحثة (أمل) لعبد القاهر الجرجاني ، فالصحيح أنّه قال ((واعلم أنّ الاستعارةَ لا تدخلُ في قبيل التخييل ، لأنّ المستعيرَ لا يقصدُ إثبات معنى اللّفظة المستعارة ، وإنّما يَعمدُ إلى إثباتِ شَبَهٍ هناك ، فلا يكونُ مُخْبَرَهُ على خِلافِ خَبَرِهِ)) [2]. وثمّة فرقٍ معلوم بين (التخيّل) ، و(التخييل) .

والاستعارةُ عند الباحثة (وصال) فهي أصلٌ مِن أصولِ تطور اللغةِ ، ونموها ، لما تتيحهُ مِن فرصة استخدامِ الكلماتِ ، وتوظيفها توظيفاً جديداً [3] ، كما وافقت مَنْ رأى أنّ الاستعارةَ ((قادرة على تخطي العلاقاتِ الحرفية بين أجزاء الواقع ، ومن هنا فالاستعارة قادرةٌ على صياغة الواقع مِن جديدٍ ، وهي مِن ناحية ثالثة حَلٌ لمشكلة اللغة ، التي تقف في منطقيتها أمامَ تدفق المشاعر)) [4] .

وقد أوضحت عدم ضرورة أن تكونَ الاستعارةُ أبلغَ مِن التشبيه ، أو العكسِ ، لأنّ مستوياتِ الصور البيانية تتفاوت فيما بينها ، مِن خلال سياقاتها ، وإنما تكون الفضيلةُ بحسب قدرة تلك الأداة على التعبير عن المعنى المتفرد ، ولا يكون هذا إلا من خلال السياق ، وأن التشبيه هو الخطوةُ الأولى المتيسرة للمبدعِ[5] . مؤكدة أنّ السياق وحده ليس هو الفيصلُ في بلاغة الصورة ، بل إن الموقف ، أو مقتضى الحال هو الذي يُحددُ الحاجةَ إلى هذه التقنية البلاغية ، أو تلك [6] .

([1]) الاستعارة في الدراسات الحديثة : وليد فرحان علي : رسالة مَاجستير : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية : ٢٠١١ : ١٨٨.

[2] أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : شرح وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي : مكتبة الإيمان : المنصورة : (د. ت) : ٣٠١ .

([3]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨٨ .

([4]) الصور الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد محمد الجبار : الدار العربية للكتاب : ليبيا : ١٩٨٤م ، ١٣٣ .

([5]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٩٠ .

([6]) يُنظرُ : نفسه : نفسها .

واختارت الباحثة (زهراء) أن تصنّفَ الاستعارة في ضمن المجازِ اللغوي ، بل الركن الثاني مِن أركانِهِ ، مبيّنةً أنّ الشعراء قد توّسلوا بها في رسم صورهم البيانية [١]. وفي موضع آخر تقول إنّ الاستعارة (فنٌ مِن فنونِ البيان ، يلجأُ إليها الشاعر كوسيلةٍ مِن وسائل التعبير ، حيث يجدُ فيها مُتنفساً ، للتعبير عن مشاعره ، ودواخل نفسه ، فيرُكبها ، ويُشكلها بطريقة تخدمُ أغراضه التي يحاولُ التعبير عنها ، فيُحمّلها طاقةً أيحائيةً مناسبة ، توصيلها إلى أعماق المتلقي))[٢].

وتردُّ الباحثة (زهراء) على من عدّ الاستعارة أبلغ أقسام البيان ، وأنّها أبلغ مِن أقسام المجاز الأخرى أيضا [٣] ، قائلة : ((هذه مبالغةٌ ، لأنَّ لكل الأساليب البيانية أَثـرٌ معينٌ[٤] في النفسِ البشريةِ ، ولكلِّ أسلوب خصوصيةٌ معينةٌ ، وتبلغ الصورةُ أياً كان نوعها درجة الجودة ، بحسب مقدرة الشاعر على التصرف فيها ، وتوظيفها التوظيف المناسب الذي يبلغ بها الغرض الذي وُجد مِن أجلهِ)) [٥] ، مؤكّدةً أنّ الاستعارة تحملُ خصوصيةً بَيّنها الدكتور (أحمد مطلوب) بقولهِ : ((والاستعارةُ بعد ذلك تفيدُ شرح المعنى ، وتفعلُ في النفس ما لا تفعلُهُ الحقيقة ، وتفيدُ تأكيد المعنى ، والمبالغة ، والإيجاز ، وتحسين المعنى ، وإبرازه ، ثم هي إلى جانب ذلك كله طريق للتوليدِ ، والتجديد ، لأنها تكشف عن صورٍ جديدةٍ ، ومعانٍ بديعةٍ)) [٦] .

وَيُوافقُ الباحث (حكمت) سابقته في عدِّ الاستعارة باباً مِن أبواب المجاز اللغوي ، لا العقلي ، وأنّها تشبيهٌ حُذِف أحدُ طرفيهِ ، ووجه الشبهِ والأداة [٧] ، وهو في هذا الرأي يتوافق مع كثير من البلاغيين القدماء .

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابنِ زيدون : ٨٥ .

(٢) نفسه : ٨٨ .

(٣) يُنظرُ : البلاغة فنونها وأفنانها : د . فضل حسن عَبّاس : دار الفرقان : عَمّان : ط١ : ١٩٨٧م : ١٥٨ ، الاستعارة نشأتها وتطورها ، أثرها في الأساليب العربية : د . محمد سيد شيخون : القاهرة : ط٤ : ١٩٨٤م : ١٠٩

(٤) الصحيح : أثراً معيناً .

(٥) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٨ .

(٦) البلاغة العربية : د . أحمد مطلوب : بغداد : ١٩٨٠م : ٢٢٦ .

(٧) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٣ .

ويوضّح (حكمت) ((أنّ الاستعارة أولاً ، والتشبيه ثانياً يشكّلان مخزونين للعواطفِ ، والإنفعالاتِ التي تنبعُ مِن أحاسيس المبدعِ ، ومشاعرهِ أثناء عملية المخاض الشعري ، وأثناء لحظات التوهّج الانفعالي في النَّظم ، وبذلك تكون الاستعارةُ ، ويكون التشبيه أيضاً (ولكن بدرجة أقل حساسية) أشبه بنضائد كهربائية ، أو بطاريات ، تحتفظُ بالطاقة الحسَّة ، والعاطفية ، ريثما تعملُ عملها في نقل الإنفعال ذاتِهِ ، والعواطف ذاتها إلى المتلقي أثناء القراءة ، أو الاصغاء ، وهو مَا يُعْرَف في النقدِ بعملية التوصيل (الجمالي) وتلك مِن أهم وظائف الادب بعامةٍ ، والشعر بخاصةٍ [١] .

وتابع الباحث (حكمت) من عدّ الاستعارةَ أعظم ضروب البيان العربي [٢] ، إذ أورد أنّ ((الاستعارة أعظم ضروبه ، وأغنى مجالاتهِ بالتصوير ، وأروع طرقهِ بالتعبير))[٣] ، وأنها ((الأفق الأعلى للبلاغة ، وأنّها سمِة العبقرية))[٤] .

إنّ إعلاء (حكمت) من شأن الاستعارة إنّما يعود إلى المميزات التي انمازت بها على التشبيه ، لاسيّما أنها تتيحُ مجالاً أوسع أمام المتلقي في المشاركة الذهنية ، والوجدانية ، فيصبح المتلقّي عندئذ عنصراً فَعّالاً في عملية الإبداع ، مِن حيث استيضاح الطرف المحذوف من الاستعارة [المشبه في حالة الاستعارة التصريحية ، والمشبه به في حالة الاستعارةِ المكنية] ، وبالتالي استكشاف أبعاده ، واستشفاف عناصره الجمالية ، مما يَؤول بالمتلقي إلى أن يكونَ منتجاً ، في حالة استيعابه لمفردات الصور الإستعارية ، وتمثله لها فتعتريه حَالةٌ مِن حالات الإندهاش ، لاسيما عند تلقيهِ الصور المعمّقة ، وتأمَله فيها ، فتفجرُ في دواخلهِ انثيالاتٍ مِن أحاسيس السرور ، ودفقاتٍ مِن مشاعر الانشراح ، والسعادة [٥] .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٤ .

([٢]) يُنظرُ : نفسُه : ٩٥ .

([٣]) الأدب والبلاغة : ١٥٧ .

([٤]) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ٧٠ .

([٥]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٥ – ٩٦ .

وأشار إلى أنّ في المدلولات الجديدة المتمخضة عن الاستعارة إغناءً للّغةِ ، والفنِ ، والأدب على مستوى المفردات ، والتراكيب ، والصورِ الشعرية ، وعندها تتوالدُ المعاني ، والدلالات ، إلى آمادٍ لا حصر لها في أسفارِ المعجمات ، فضلاً عن الجديد مِن الاستعارات ، والمجازات ، التي يمكن أن تتطور ، وتعمّقَ الرؤية الفنية ، لاسيما إذا تبنّاها خيال خَصب [١] .

وهذا يحيل على القول أنّ الفهم الذي تبنّاه (حكمت) يُمكن أن يَحدَّ مِن مصداقية الفهم التقليدي للاستعارة ، الذي جعلها مجرد مسألة تحويل ، أو استبدالٍ للألفاظ[٢] ، لا سيّما أن الفهم المعاصر يعدّ التشبيه ، والاستعارة ((مِن علاماتِ التعاطف ، والحب ، يحس بهما الشاعر نحو الأشياء ، خارج نفسِهِ)) [٣] .

وقد انتهى (حكمت) إلى ما ذكره (س . دي . لويس) من أنّ الاستعارة ((هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة ، وللاثارةِ ، لأنها تمكَّن الإنسانَ بعنفٍ مُرَكّزٍ مِن التعبيرِ عن الارتفاع في مستوى الموقف العنيف الذي تثيرهُ ، والصور هي كما كانت دوماً وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة ، بحيث يُمكن أن يعطي هذا التوترُ ضوءاً يُنير الدربَ للإنسان ، ودفئاً لقلبه))[٤] ، فضلاً عن أنها شكلٌ مِن أشكالِ جدلية الغياب والحضور ، وثنائية العقل ، والعاطفة ، تؤدي أثراً حاسماً في تأكيد الفاصل الكبير بين الغامض المتشكِّل ، والواضح المتتابع بين المتخيّل ، والمادي المألوف ، وعليهِ فالاستعارةُ اختراق للمنطق ؛ لركونها إلى الخيالِ ، وهي ضربٌ مِن ضروب الإزاحة اللغوية[٥] .

---

(١) يُنظرُ: الصورة البيانية فيشعر عبد الله البردوني : ٩٥ .

(٢) يُنظرُ : نفسه : نفسها .

(٣) نفسه : ٩٥ ، الصورة الشعرية : س . دي لويس : ١٠٢ .

(٤) الصورة الشعرية :س . دي . لويس : ١١٣ .

(٥) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٦ ، الصورة في شعر البياتي : (رسالة ماجستير) : د عبدالستار عبدالله صالح : كلية الاداب : جامعة الموصل : ١٩٨٦م : ٤٢ .

وتعرض (حكمت) لعلاقة الاستعارة بالخيالِ ذاهباً إلى أنها إبداعٌ مِن إبداعاتِ الخيالِ ، لا سيّما أنّ الخيال الفطري يُضفي على الكائنات كافّة ، ملامح الحياة ، على غرار الخيال الطفولي ، والخيال البدائي الإحيائي ، لذا فإن مظاهر التشخيص ، والتجسيد ، والتجسيم ، هي من أوّليّات الخيال الفطري[١] .

وقد رأى أيضا أن إدخالَ بعض الباحثين هذا التصوّر في دائرة المجاز عامة ، يتقاطعُ مع المنظور الذي تَصْدرُ عنهُ دراسته هذهِ ؛ لأن مفهوم المجاز – ويدخل فيه الاستعارة – يفيدُ في نقل اللفظ مِن معناهُ الأصلي إلى معنى آخر ، أو استعمال اللفظِ في غير مَا وُضِع لهُ [٢] ، فالطفل [٣]، أو الفرد مِن القبائل الإحيائية الأفريقية [٤] ، وربما أكثر العرب ما قبل الإسلام [٥] يشخّصون الجماداتِ ، ومظاهرها على أساس مِن مِن القناعة في المعتقد ، وبذلك يتم التعامل معها على سبيل الحقيقةِ ، لا المجاز[٦] .

أما الباحثة (شروق) فلم تضعْ مفهوماً محدداً للإستعارة ، أو تتبنّاه ، ولكنّها أثارت مجموعةً مِن المسائل ، خاض فيها بعض من سبقها من الباحثين ، مثل تأصيل الاستعارة ، فقد وافقت البلاغيين القدماء ، وبعض البلاغيين المحدثين في أنّ التشبيه أصل للاستعارة ، مؤكّدة أنّ ((التشبيهَ أصل ، بل أساس الصورة الإستعارية)) [٧] ، وهذا ردٌّ على مَنْ يراها اتجاهاً خطراً ، أو أنها ((بربطها بالتشبيهِ معادلة لَهُ)) [٨] ، مع مع تأكيدها على أنها ((أبعدُ في التطورِ مِن التشبيهِ ، بل إنها مرحلة راقية انتقل إليها

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٦ .

(٢) ينظرُ: نفسه : ٩٦ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوءِ النقد الحديث : د . نصرت عبدالرحمن : مكتبة الأقصى: عَمّان : ١٩٧٦م : ١٢ .

(٣) ينظر : نفسه : ٩٧ ، التصوير البياني : د. حفني محمد أشرف : ٢١٨

(٤) ينظر : نفسه : نفسها ، الإسلام في أفريقيا السوداء : ترجمة إلياس حنا : دار أبعاد : بيروت : ط١ : ١٩٨٣م : ٤٠-٤١.

(٥) ينظر : نفسه : نفسها ، المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام : د. جواد علي : دار العلم للملايين : بيروت بيروت ومكتبة النهضة : بغداد : ط٢ : ١٩٧٨ : ٦-٧ .

(٦) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٧ .

(٧) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٣ – ٢٤ .

(٨) نفسه : نفسها ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ١١٣ ، في البلاغة العربية : ٢٠٥ .

التشبيه بفعل التقدم الحضاري ، والنضج في العقل البشري)) [١]. وعلى الرغم من أنّ (شروق) تعترفُ أنّ التشبيهَ ، والاستعارةَ مستقلان عن بعضهما [٢] ، وأنّهما ((وسيلتانِ وسيلتانِ تعبيريتانِ مهمتان توصلانِ إلى ما يريد المبدعُ قولهُ ؛ إنْ تميزت ألفاظه بالإيجاز ، والدقة إلى درجةٍ توصلنا لا إلى المعنى فحسب ، بل على (معنى المعنى) على حدِ تعبير عبدالقاهر)) [٣] ، فقد أكّدت على أَنّ الاستعارة هي بنتُ التشبيه ، والمجاز ، فهي مجازٌ علاقتهُ المشابهة [٤] ، بل إنّ مكانة الاستعارة مِن الخيالِ هي التي جعلتها أَلصقَ بالشاعرِ الرومانسي خاصة ، كما أنها تمثلُ في الوقتِ نفسِهِ أساسَ الخَلْق الفنيِّ [٥] ؛ لأنها باختصار ((مجالُ الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال)) [٦] .

لقد نظر الباحث (صالح) إلى أهمية الصورة الإستعارية ، وأثرها المهم في إجلاءِ الصورة الشعرية ، ولا غرابة في ذلك ، فهي فنٌ مِن الفنون البلاغية ، التي لها أهميتُها ، وبُعدُها المؤثر في بلاغتنا العربية [٧] .

أما الباحث (صاحب) فقد جعل الاستعارة مِن أبرز وسائل التعبير البياني ، ومِن أغنى مجالاتِهِ تصويراً ؛ لأنها تتماز بقدرتها على تنشيط الخيالِ ، فالقاريءُ لا يحسّ فيها بتقاربٍ بين المشبه والمشبه بهِ ، بل تأتي على صورةٍ غير مألوفةٍ ، حتى على مستوى المفردة الواحدة [٨] .

([١]) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٣ ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٦٧ .

([٢]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٤ .

([٣]) نفسُهُ : نفسها .

([٤]) يُنظرُ : نفسه : ٢٤ .

([٥]) يُنظر: نفسه : ٢٥ .

([٦]) نفسه : نفسها ، الصورة في الشعر العربي : علي البطل: ٢٤ .

([٧]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجي : ٧٥ .

([٨]) يُنظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٨٧ .

وَقد عَلَلَ (صاحب) سبب تفضيلِهِ تعريف السكاكي للإستعارة [١] ، أنهُ ((أدقُ التعريفاتِ تحديداً أو أحسنها ضبطاً ؛ لأنهُ حصر الاستعارتين التصريحية والمكنية)) [٢] ، مخالفاً مَنْ يقول أن التشبيه أصلٌ للاستعارةِ ، معلّلاً ذلك أنّ ((كلاً مِن التشبيهِ التشبيهِ ، والاستعارة يتحرك في الشعر من خلال الإستقلالية الذاتية التي لهُ في خيالِ الشاعرِ)) [٣] ، وأن كُلاً منهما مستقلٌ عن الآخر [٤] . وأنّ الاستعارةَ تمثّلُ مرحلةً متقدمةً مِن الخطابِ البلاغي مقارنة مع التشبيه ، إذ لا نجدُ طرفين منفصلين ، وإنما نقف أمام تركيب جديدٍ ، يلغي الحدودَ ، ويُقرّبُ بين الأشياء المتباينةِ ، أو يداخل بينها .[٥]

ونظرَ الباحث (علاء) إلى الاستعارة بصفتها ضرباً من ضروب المجاز اللغوي ، الذي تقومُ عَلاقتهُ على المشابهة [٦] ، لأنها كالمجاز يشتملُ على نوعي الاستعارة التصريحية ، والمكنية [٧]. وهو بهذا العمل يتابع غيره مِن الباحثين في الاحتكام إلى تعريف (السكاكي) للاستعارة [٨] . والاستعارة عند (علاء) تحتلُ مكانة مكانة عالية ، فهي تنبيءُ عن أثرها المهم في الشعر ، لا سيّما أنها مِن أهم خيوط نسجهِ [٩] ، وأنّ كل صورة شعريةٍ يجبُ أن تحتوي على قدرٍ ما مِن الاستعارة ؛ وهي

---

(١) يُنظرُ : نفسه : ٨٧ .

(٢) فنون بلاغية : د. أحمد مطلوب : ١٢٦ .

(٣) الصورة الفنية في شعر زُهير بن أبي سُلمى : جوان عبد القادر عبداللهِ النقشبندي : رسالة ماجستير : كلية التربية : الجامعة المستنصرية : ١٩٩٦م : ١٨٣ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٨٧ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : نفسها .

(٦) يُنظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع :٨٠ ، علم أساليب البيان : ٣٣٨ .

(٧) يُنظرُ : نفسه : ٨٠ ، فنون بلاغية : ١٢٦ ، .

(٨) يُنظرُ : نفسه : : نفسها ، مفتاح العلوم : السكاكي : تحقيق د. عبد الحميد هنداوي : ٤٧٧ .

(٩) يُنظرُ : نفسه : ٨١ .

تنظرُ من مرآةٍ لا تتلقى مظاهر الحياةِ وحسب ، وإنما تتمثلُ شيئاً مِن الحقيقة الكامنة وراء هذهِ المظاهر[١] .

والصورة الاستعارية عند الباحث (فيصل) مِن أكثر الصور البيانية أهميةً عند النقاد والبلاغيين في العصر الحديث ؛ لا سيّما أنها أسهمت في إبرازِ ملامح التكوين الإبداعي في الشعر ، رغم أنّها لم تحظَ بالاهتمام قديماً ، مثلما حَظِيت بهِ الصورة التشبيهية ، ومردُ هذا عائدٌ إلى التطور الفكري للإنسان ، وحاجته المستمرة إلى الخَلْقِ ، والإبداع ، لا سيما ما توفرهُ الاستعارةُ مِن مساحةٍ أوسعَ للخيالِ ، نتيجةً لاندماج طرفيها ، واتحادهما[٢] . وأنّ المُحْدثينَ قد تناولوا الاستعارة بأسلوب مغايرٍ ، وروحٍ جديدةٍ ، ليس كما كان عند القدماء ؛ فقد رأوا فيها أنها ((نشاطٌ عقليٌ ، ووجدانيٌ ، يعملُ على تنسيق الأفعال ، لتقدم في نهاية الأمر علاقاتٍ نفسانية ، كما أنها تَعملُ على تنظيم التجربة الإنسانية ، التي تنطبعُ على حدقةِ الشعور))[٣] .

وكان أساسُ الاستعارة عند (فيصل) التشبيه ، لكنّه فرّق بينهما بقوله : ((بعد أن ثبّتنا أنَّ الأساسَ في الاستعارةِ هو التشبيه ، لا بُدَّ مِن الإشارة إلى أنَّ كلَّ استعارةٍ تشبيهٌ ، وليس كلُّ تشبيهٍ استعارةٌ ؛ لأن الاستعارة تنبثق ، وتتضمن التشبيهَ ، على أن هناك فرقاً بين التشبيهِ ، والإستعارة ، بيّنهُ العلماء ، والبلاغيون))[٤] . والحقّ والحقّ أنّ التفريق السّابق بين الاستعارة ، والتشبيه ، هو عين ما حدّده (عبد القاهر الجرجاني) ، وليس من إبداع الباحث [٥]. ويوضح (فيصل) هذه الفوارق ، بوصفِ ((أنّ التشبيهَ يقوم بعمليةِ مقارنةٍ بين شيئينِ ، وأما الاستعارة فتدمجُ بين الشيئين ،

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨١ ، علم الأسلوب مبادئهُ وإجراءاتُهُ : د . صلاح فضل : مؤسسة المختار : القاهرة : ١٩٩٢م : ٩٦ .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٢ .

(٣) نفسه : ٧٣ ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: ٤١٨ .

(٤) الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٣ – ٧٤ .

(٥) ينظر : أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : شرح وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي : ٢٧١.

وتجعلهما واحداً)) [١]، مما يقود ، أو يؤدي إلى استقلالية الاستعارة عن التشبيه ، ومن ثم إتاحةُ فرصةٍ أوسعَ أمامَ المبدع حتى يصلَ بالفكرة التي يريد طرحها إلى المتلقّي ، بطرقٍ موجزةٍ ، ودقيقةٍ ، تجعلان النصّ أكثر حيويةٍ [٢] .

واكتفت الباحثة (سوسن) بالإشارةِ إلى أن الشاعرَ يعملُ دائماً على تركيز أفكاره ، وأوصافهِ ، وتكثيفها ؛ إما باستعمالِ التشبيه الإعتيادي ووجه الشبه فيهِ ظاهر ، وإما باستعمالِ الاستعارة ، ووجه الشبه فيها ضمني ، وعقل الشاعر المشحون بالذكريات ، والمترابطاتِ ، يعملُ على ربط كُلِّ تلك الأشياء ، في صور متعددة ، لا حصرَ لها [٣] .

إنّ الصورة الاستعارية عند الباحثة (انتهاء) لونٌ مِن ألوانِ الخيال ، ووَسيلةٌ مِن وسائل التعبير ، وأسلوبٌ مِن أساليب البيان ، التي لا يجيدها إلا كُلَّ بليغٍ ، حَذَقَ فنّ التصوير ، وبَرَعَ فيهِ [٤]. وقد تبنّت (انتهاء) مفهوم (عبدالقاهر الجرجاني) في أن الاستعارة هي فنٌ مِن فنون البيانِ ، أصلها تشبيهٌ ، حُذِفَ أحد طرفيه ، ومِن خصائصها أنها تعطي المعاني الكثيرة باليسير مِن اللفظ ، كما أننا نرى فيها الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والأجسام الخُرس مبينة [٥] . وبهذا تخالف (انتهاء) معظم الباحثين الباحثين السابقين الذين تبنوا تعريف (السكاكي) للإستعارة كما بَيّنا آنفاً .

أمّا الباحثة (ميسون) فقد تبنّت تعريف (السكاكي) لمفهوم الاستعارة ، مشيرة إلى أنّ المحاولات الأولى لوضع مفهومٍ لها ، تمّت على يد (الجاحظ) ، ليستقرّ على يدِ (عبدالقاهر الجرجاني) ، و (السكاكي) ، و(القزويني) ، و(العلوي)

---

[١] الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٤ ، البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي : د. محمود البستاني : دار الفقه للطباعة والنشر : بيروت : ط١ : ١٤٢٤هـ : ١٠٢.

[٢] يُنظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٤ .

[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٤٧ .

[٤] يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٣٠ .

[٥] يُنظرُ : نفسه : ١٣١ ، أسرار البلاغة : تحقيق : هـ . ريتر : ٤١ .

لاحقا [١] . وقد أكّدت أنّ الاستعارة أَبلغ مِن التشبيه ، مُعللة ذلك أنّ ((الاستعارةَ ميدانٌ فسيحٌ مِن ميادين البلاغةِ ، وهي أبلغُ مِن التشبيه ، لأنها تضعُ أمام المخاطب بدلاً مِن المشبه صورة جديدة ، تملك عليهِ مشاعرهُ ، وتُذهلهُ عما ينطوي تحتها مِن التشبيه ، وعلى مقدار ما في تلك الصورة مِن الروعةِ ، وسمو الخيالِ ، تكونُ البلاغة في الاستعارة ، وإذا كان التشبيهُ يُمثلُ طورَ البداية ، وهو أوّلُ مراحل التصويرِ ، فإن الاستعارة تُمثلُ مرحلة النضج ، والدقة الفنية ، وقوة التصوير ، ذلك أنّ الاستعارةَ قائمةٌ على تناسي التشبيه ، ولذلك فمعادها قوة التصور ، والخيال البعيد)) [٢] .

والباحثة (ميسون) لا ترى أن الاستعارةَ أصلها التشبيه ؛ بل هي فنٌ يمتلك كياناً مستقلاً ، ولها حدودها وسماتها ، مما يتيح لدراستها أن ترى الاستعارة أصلاً لهُ خصوصيتهُ ، وملامحُه المتفردة [٣] .

وكل ما سلف يحيل على القول أنّ الاستعارة أكثر تطورية من التشبيه ؛ لأنّها توحّد بين الحدّين اللّذين يؤلفانها توحيداً تامّاً ، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر ؛ بمعنى أنّ مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه .

وظيفة الاستعارةِ :

تنهضُ الاستعارةُ – انطلاقاً مِن أثرها المهم في البناء الفني للصورة – بمجموعة مِن الوظائف ((تتجاوز الإطارَ اللغوي المحدود ، إلى آفاقٍ واسعة ، تُغني اللغةَ ؛ وتُوسعُ مِن مدلولاتها ، فتُفجّرُ طاقاتها الكامنة غير المرئية ، وتجعلها بذلك قادرةً على تصوير المعنويات ، وتجسيد الخلجاتِ ، وخلق وجود جديد للعبارة))[٤] .

([١]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣٨ .

([٢]) نفسه : ٣٩ .

([٣]) يُنظرُ: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣٩.

([٤]) الصورة المجازية في شعر المتنبي : ٨١ .

وانطلاقاً مِن كونها ((الأداة السحرية التي تُخرجُ الحشود النفسية المزدهره ، وتُحلِّقُ بأجنحةٍ رَفّافةٍ ، أو منتفضةٍ مِن الصور المعبرة))[1] ، فقد أصبح الأثرُ الذي تضطلع بهِ في علمِ البيانِ ، وَما تؤديهِ في الصور الشعرية واضحاً ، وجليّاً.

وهذا يعني أن وظيفتها ((لا تقفُ عند مجرد التزيين ، والتحلية ، كما أنها ليست شرحاً ، ولا توضيحاً ، وليست تقوية ، ولا تدعيماً لمعنى نثري ، وإنما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر ، بكل ما فيه مِن خصوصيةٍ ، وتفردٍ ، وتميزٍ ، لا تستطيعُ اللغة العادية التجريدية أن تُعبرَ عَنْهُ ، أو توصلهُ إلى القاريء))[2] .

وليس هذا فحسب ، بل إنها تبعثُ في الجوامدِ حركة المشاعرِ ، والعواطف الإنسانية ، فتكشفُ بذلك عن العَلاقاتِ الخفية التي تربطُ بين الإنسان ، والوجودِ ، وتنزع عن الظواهر الخارجية صفةَ الجمود ، وتبعث فيها الدفء ، والحنين[3] .

إنّ هذهِ الوظائف وغيرها كانت حاضرةً عند أغلب الباحثين الذين تصدوا لدراسة الصورة الاستعارية .

فالباحثة (ساهرة) تُنبَّهُ على وظيفتين ؛ إحداهما معنوية ، والأخرى شكلية ، تقولُ معبّرة عن الأولى ((لعلّ الاستعارة مِن أهم الثمرات التي تمخضت عن تَعلُّق الشاعر قبل الاسلامِ بالتشبيه ، وتفننهِ في طرائق أدائه ، وإسرافهِ فيهِ ، فضلاً عن رغبة الشاعر في الإنفتاح بتعبيرهِ عبر آفاقٍ أوسع ، وعدم التقيد بأساليب لغوية ... فالاستعارةُ في فكرِ الشاعر العربي آنذاك تمثل خِطوةً متطورةً عن التشبيه ، ولكنها تمتدُ إلى مدى أبعدَ في تصوير المعنى ، وذلك بتناسي التشبيه ، وادعاء أنَّ المشبه مندرج

([1]) الكامل في النقد الأدبي : كمال أبو مصلح : المكتبة الحديثة : بيروت : ط٣ : ١٩٦٧م : ١١٩.

([2]) البلاغة فنونها وأفنانها : ٢٣١ .

([3]) يُنظرُ : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ٧١ .

تحت المشبه بهِ ، وحمل المتلقي على تخيل صورة جديدةٍ ، تكتسي روعتُها ما تضمنهُ الكلام مِن تشبيهٍ خفيٍ مستورٍ)) [١] .

والأخرى : فإن فيها تتمثلُ أسمى آيات التفننِ في الأداءِ ، والتأنّق في فنون القولِ ، بل هي دليل الفصاحةِ ، والبراعة ، ولهذا نجدُ أرسطو يعدّ الاستعارةَ مِن أعظم الأساليب الفنية ، وأنها آية الموهبةِ التي لا يمكن تعلمها مِن الآخرين[٢] .

وَتتسعُ دائرة الوظيفة التي تؤديها الاستعارة عند الباحث (عباس) ، لا سيّما الفاعلة منها ، فهي ((تُكْسبُ الصورةَ بُعداً فنياً ، مُوحياً ، يُجسّد ، ويشخص الفكرة ، ويلقي عليها ظلالاً وألواناً مؤتلفة ، ويبعث فيها الحيوية ، والإثارة عبر خيالات ، وايحاءاتٍ تتخذ مِن العاطفة سبيلاً هادياً ؛ لتنفذَ مِن خلالهِ إلى مشاعر وفكر المتلقي فتجد في نفسِهِ ولعاً كبيراً لقبولها واستحسانها))[٣] . وتؤدي الاستعارة هذا الأثر مِن خلال تخطيها لسلطة العقل التقريري الواعي ، لا سيما أنها تعملُ على صهر الأطراف المتقابلة صهراً نفسياً ، يلد واقعاً نفسياً جديداً ، لا يقل صحة ، وصدقاً عن الواقع القديم[٤] .

وتوافق الباحثةُ (وجدان) البلاغيينَ في قدرةِ الاستعارة على إغناء اللغة ، ورفدها بالدلالاتِ الجديدة ؛ فهي تسحب اللفظَ مِن استخدامِهِ اللغوي المألوف ، وتتجه بهِ صوب ميدانٍ جديدٍ ، وفي ظل أجواءٍ جديدةٍ ، فتتسعُ دائرةُ دلالة الألفاظ ، وتتنوع ، وتتلون ، فاذا الحياةُ تبتسمُ تارةً ، وترفُّ تارةً أخرى ، والدنيا تستيقظ ، والأقدار تُنام ، والأعمارُ تضحك ، والكون يرقص ، والأملُ يهتف[٥] . ولا تقفُ الاستعارةُ عند هذا الحد ، كما ترى (وجدان) ، فهي تعملُ على تجسيم المعاني ، والمفاهيم بالمحسوساتِ ،

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٩٥ – ١٩٦ .

(٢) يُنظرُ : نفسه ١٩٧ ، فن الشعر : أرسطو : ترجمة : عبدالرحمن بدوي : ٦٤ .

(٣) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٤٦ .

(٤) يُنظرُ : نفسه : ١٥٠ .

(٥) يُنظرُ : الصورة البيانية شعر عمر أبي ريشة : ٤٤ .

فـإذا هـي ذات كيـان يُشـبه مـا فـي هـذهِ الحيـاة مِـن أشـياء ، وهـو مَـا يُسـمّى بالتجسـيم [١] ، والـذي يـنمُ ((عـن شَـوقٍ إلـى استحضـار مـا هـو غائـب ، والقـبض علـى زمـنٍ مـراوغٍ ، يُفلـت مِـن الإنسـانِ ، وعلـى عـوالم ، ورؤى ، تُعـذّب خيَالَـهُ ، فيحـاولُ أن يقتنصـها ، ويودعها أقفاص المادةِ المحسوسة))[٢] .

إنّ الاسـتعارة غالبـاً مـا تعمـدُ إلـى إحـداثِ علاقـةٍ غيـر مألوفـةٍ بـين الكلمـات ، كمـا تـرى الباحثـة (وصـال) ، فإنهـا تـؤدّي إلـى إذابـة عناصـر الواقـعِ ، وإعـادة تركيبيهـا مـن جديـد ، وهـي فـي هـذا التركيـب الجديـد ، تمـنح تجانُسـاً كانـت تفتقـدهُ ؛ بمعنـى أنهـا تبـث حيـاةً داخـل الحيـاة التـي تعـرف أنماطهـا الرتيبـة ، كمـا أنهـا تُضـيفُ وجـوداً جديـداً ؛ تخلقـهُ عَلاقـة الكلمـات ، بوسـاطة التشـكيلاتِ اللّغويـة عـن طريـقِ التمثيـل الجديـد لَـهُ [٣]، ومـن هنا قِيل إن الاستعارة ، هي ((الأمُ الأبدية للكلامِ)) [٤] .

وَتبنّـتِ الباحثـة (زهـراء) الوظيفـة التـي أكـدها الـدكتور(أحمـد مطلـوب) بقولـهِ : ((والاسـتعارة بعـد ذلـك تفيـد شـرح المعنـى ، وتفعـل فـي الـنفس مَـا لا تفعلـه الحقيقـة ، وتُفيـد تأكيـد المعنـى والمبالغـة ، والإيجـاز ، وتحسـين المعنـى ، وإبـرازه ، ثـم هـي إلـى جانـب ذلـك كلـهِ طريـقٌ للتوليـدِ ، والتجديـد ، لأنّهـا تكشـفُ عـن صـورٍ جديـدة ، ومعـانٍ بديعـةٍ)) [٥] . وهـي تـرى أن للاسـتعارة وظيفـةً أخـرى ، يلجـأ إليهـا الشـاعر بوصـفها وسـيلةً مِـن وسـائل التعبيـر ، يجـدُ فيهـا مُتنفسـاً للتعبيـرِ عـن مشـاعرهِ ، ودواخـل نفسـه ، فيعمـد إلـى تركيبهـا ،

([١]) يُنظرُ : نفسُهُ : ٤٧ .

([٢]) نفسه : نفسها ، حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث : الدكتورة خالدة سعيد : دار العودة ، بيروت : ط٢ : ١٩٨٢م : ٥٣ .

([٣]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٩٠

([٤]) نفسه : ٩٠ ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد : مركز الدلتا للطباعة : ط٢ : الاسكندرية : (د.ت) : ١٥٨ .

([٥]) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٨ ، البلاغة العربية : ٢٢٦ .

وتشكيلها بطريقةٍ تخدم أغراضهُ ، التي يحاولُ التعبير عنها ، فيُحمِّلها طاقةً إيحائيةً مناسبةً ، تُوصلها إلى أعماقِ المتلقي[١] .

وذلك تأكيد من (زهراء) على أهمية الوظيفة التداولية للاستعارة ، فالمُنشيء ، والمتلقّي ، هما أهم أقطاب التداولية ، التي تستندُ في أساسها إلى أنّ ((البلاغة ، والتداولية البرجماتية ، تتفقان في اعتمادهما على اللغةِ كأداةٍ لممارسة الفعل على المتلقّي ، على أساس أن النصّ اللغوي في جملتِهِ ؛ إنما هو نصٌّ في موقفٍ ما ، يرتبط لا بالتعديلات التي يفرضُها أشخاصُ المرسل ، والمتلقي ، وموقعهما على معناه فحسب ، وإنما بالنظر إلى تلك التعديلاتِ التي تحدث في سلوكهما أيضاً))[٢] . وانطلاقاً مِن البُعد التداولي الذي نَبّهت عليهِ (زهراء) بقصدٍ ، أو غير قصدٍ ، نجدُ البعدَ نفسه لا يغيب عن ذهن الباحث (حكمت) ، الذي بَيّنَ سبب التوظيف الشعري للاستعارةِ بقولِهِ : ((يوظفُ الشعرُ الإستعارةَ بما تمتلكُ مِن قدرةٍ تصويريةٍ ، بُغية توصيل المشاعر ، والأفكار ، وهي بذلك تمتلك حساسيةً خاصةً إزاء التجسيم ، حيث تقوم –إذا صَحَّ التعبيرُ – مقام العدسة اللاّمة ، فهي تجمع المشاعر ، أو تسعى إلى ذلك ، ومن ثم تركّزها في بؤرةٍ تعملُ على حرفِ ، وإلهاب مكامن المشاعر لدى المتلقي ، مِن خلالِ عمليتي الإستفزاز ، والتحدي))[٣] . ويكمن الفرقُ بين النص الاستعاري الذي يزاوجُ بين المعاني المجردة ، والصور الحسية ، والنص المباشر غير الاستعاري ، في أنّ المستوى الأول (الاستعاري) تكون العلاقة أكثر تعقيداً بين طرفي الإستعارة (المستعار منه) و (المستعار لَهُ) على اعتبار أن الطرفَ الأولَ يُمثّلُ جانباً مِن الموقف الحقيقي ، في حين يمثّلُ الطرفُ الثاني إضافةً مِن التشكيل اللفظي ، وهي رهن رؤية الشاعرِ ، ومشيئتِهِ ، يصرفها حسب إمكاناتهِ الإبداعية [٤] . وانطلاقاً مِن أساسِ مؤداه أنّ الاستعارة عبارةٌ عن فكرتين لشيئين مختلفين ، تعملان معاً من خلالِ

([١]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٨ .

([٢]) بلاغة الخطاب وعلم النص ، د . صلاح فضل : مكتبة ناشرون : الشركة العالمية للنشر : لونجمان : ط١ : ١٩٩٦م : ١٢٤ .

([٣]) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٩٨ .

([٤]) ينظر : نفسه : : ٩٩ .

كلمةٍ ، أو عبارةٍ واحدةٍ ، تدعم كلتا الفكرتينِ ، ويكون معناها محصلة لتفاعلهما[١] ، ترى الباحثة (شروق) أن ثمة وظيفتينِ تنهض بهما الإستعارة ؛ الأولى هي الوظيفةُ التفاعليةُ عبر تفاعل الشاعر مع الواقع ، والحياة ، معبّراً عن ذلك مِن خلال مشاعرهِ ، وأحاسيسهِ ، وتجاربه الشّعرية ، والأخرى وظيفةٌ نفسيةٌ تضاف إلى وظيفتها التفاعلية ، لها ارتباطٌ قوي بحالة المبدع النفسية ، وطبيعة التجربة الشعرية التي يريد تجسيدها ، فضلاً عن انعكاسٍ مِن أثرِ المتلقي أيضاً[٢] .

وأكد الباحثُ (صاحب) أنّ الوظيفةَ التي تؤديها الإستعارة تنبثق مِن امتيازها من التشبيه لتتيح مجالاً أوسعَ أمام المتلقي في المشاركة الذهنية ، والوجدانية ، وذلك بأن يصبحَ المتلقي عنصراً في عملية الإبداع ، مِن حيث استيضاح الطرف المحذوف ، ثم استكشاف أبعاده ، واستشفاف عناصر الجمال فيهِ [٣] .

وأكد الباحث (علاء) في حديثهِ عن وظيفةِ الاستعارة على التأثير في نفسِ السامع ، وإثارةِ خيالهِ ، دون الإطالة ، لاسيّما أنّ جمالها يظهرُ في أنها تصوّر المعنى تصويراً ، يحقق غرض المنشىء ، أو القائلِ مع مبالغةٍ مقبولةٍ[٤] .

وترى الباحثةُ (سوسن) أنَّ الاستعارةَ تعملُ على تحطيم الحواجز ، وإسقاط الحدود بين عالم الإنسان ، وعالم الطبيعة ، فيشاركها هو صفاتها ، وأفعالها ، أو تشاركه هي ، بل إنّ العوالمَ غير الإنسانية المختلفة ، تتراسل الصفات ، وتتبادل الاستعارات فيما بينها [٥] .

وقد تطابق نظر الباحثة (انتهاء) مع الباحثة (شروق) في أن للاستعارةِ وظيفتين ، فهي لا تقتصر على المقارنة الشكلية بين طرفيها ، بل ترتبط بوشائجٍ عميقةٍ

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٥ ، ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٢٧٣ .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٦ .

(٣) يُنظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٨٨ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٠ .

(٥) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٤٧ .

فـي الشـعور الـداخلي للإنسـان [١]. وإسـتناداً إلـى هـذا المفهـوم ، يصـبحُ للاسـتعارة وظيفـةٌ تفاعليـةٌ عبـر تفاعـل الشـاعر مـع الواقـع ، والحيـاة ، تتبلـور مـن خـلال مشـاعرهِ ، وأحاسيسـهِ ، كمـا أنّ لهـا وظيفـةً نفسـيةً ، وأخـرى تفاعليـةً مـرتبطتينِ بحالـة المبـدع النفسـية ، والتجربـة الشعرية [٢] .

إن التـأثير فـي نفـس المتلقّـي ، وإثـارة انفعالـه ، هـي الوظيفـة التـي تؤديهـا الإسـتعارة عـن طريـقِ تشـخيصِ المعـاني المجـردة فـي صـورٍ حسّـيةٍ ، يخيـلُ للمتلقـي أنهـا متعـددة بهـا ، متمثلة فيها [٣] .

وكـلّ ذلـك يحيـل علـى القـول أنّ وظيفـة الإسـتعارة تتجلـى بمـا تمتلكـه مـن حساسـية إزاء التجسـيم ؛ حيـث تقـوم مقـام العدسـة اللامّـة ؛ فـي جمـع المشـاعر ، ومـن ثـمّ تركّزهـا فـي بـؤرةٍ ، تعمـل علـى حـرق مكـامن المشـاعر ، وإلهابهـا عنـد المتلقّـي ، مـن خـلال عمليتـي الاستفزاز ، والتحدّي .

أقسام الاستعارةِ في الدراسات البيانية :

لـم تخـرج الدراسـات الجامعيـة العراقيـة التـي عنـت بدراسـة أقسـام الاسـتعارة فـي الأعـمِ الأغلـب عـن الاسـتعارة التصـريحية ، والاسـتعارة المكنيـة ، وهـذا التقسـيمُ يسـتندُ إلـى الطـرفين فيهـا ؛ أي المشـبه ، والمشـبه بـهِ . ففـي الاسـتعارة التصـريحية يُصـرّحُ بلفـظ المشـبه بـه ، ويحـذف المشـبه ، وقـد عبـر عنهـا الجرجـاني بقولِـهِ : ((أن تنقلـهُ عـن مسـماه الأصـلي إلـى شـيءٍ آخـر ثابـت معلـوم ، فتجريـه عليـهِ ، وتجعلـهُ متنـاولاً لـهُ ، تنـاول الصـفة للموصـوف)) [٤] . أمـا فـي الاسـتعارة المكنيـة فتعنـي ((أن يؤخـذَ الاسـمُ علـى حقيقتـهِ

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٣١ .

[٢] ينظرُ : نفسه : ١٣٢ .

[٣] ينظرُ : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٣٩ .

[٤] أسرار البلاغة : مكتبة الإيمان : مصر : ١٠٥ .

ويوضع موضعاً لا يبينُ فيهِ شيءٌ يشارُ إليه ، فيقالُ هذا هو المرادُ بالإسمِ ، والذي استعير لهُ ، وجعل خليفة لاسمهِ الأصلي ، ونائباً منابهُ)) [١] .

وقد بينت الباحثة (ساهرة) أنهُ عند استقراء نماذج الاستعارة لدى الشاعر ، نرى أنها لم تخرج عنهما ، لاسيما أن الأول يقوم على أساس نقل الإسم عن مسماه الأصلي إلى شيءٍ آخر ، وجعله ينوب منابه ، وكأنّ الشاعرَ يتحدث عنهُ ، وليس عن الشيء الذي قصده في قرارة نفسهِ ، تثبيتاً لفكرتِهِ ، ولمحاً لها من جهةٍ ، وربما كان أكثر وقعاً في النفسِ من جانبٍ آخر [٢] . وهذا هو مضمون كلام الجرجاني الذي ذكر آنفا . وأشارت (ساهرة) إلى النوع الثاني مِن الاستعارة ، الذي يقومُ في جملتِهِ على أساسِ إسناد الفعل إلى ما لم يوضع لهُ ، فهو أقرب إلى صنعة الشاعر الجاهلي ، لأنها تعتمد على تحويل الفعل إلى غير ما وصف به ، وهو مَا عجز عنه المتأخرون لتقيدهم اللغوي[٣] . ومثال على ذلك قول قيس بن الخطيم :

وقد جَرّبت مني لدى كُلّ مأقطٍ دحّي إذا ما الحربُ ألقت رِداءَها[٤] .

فقد استعار لتجرد الحرب ، وانكشاف أمرها ، واستحرار القتال صورة إلقاء الرداء ، وهو من الأفعالِ الخاصة بالإنسان ، إذ شبّهها بالشخص الذي يلقي الرداء عنه ، ولكنه لم يصرّحْ بلفظِ المشبه ، بل ذكَرَ مِن لوازمه ما يدل عليه [٥] .

إن الاستعارة التخيلية هي النوع الآخر الذي وجَدت (ساهرة) أنّ الشاعر العربي قبل الإسلامِ كان يستخدمه في تصوراتِهِ ، أو في أَشعارهِ التي يسمو فيها بأجواءِ الخيال ، ويسبح في التصوراتِ الوهمية ، لا سيما في تصوير الموت [٦] ، ويكون

---

(١) نفسه : نفسها .

(٢) يُنظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٠٨ .

(٣) يُنظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٠ .

(٤) ديوان قيس بن الخطيم : تحقيق د . ناصر الدين الأسد : مصر: ١٩٦٢م : ١١ .

(٥) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٢ .

(٦) يُنظرُ : نفسه : ٢١٧ .

اللّفـظُ المسـتعارُ فـي هـذهِ الاسـتعارة ((شـيئاً خياليـاً مَحْضَـاً ، لا تحقّـق لـهُ الإ فـي مجـردِ الوَهم)) [١] . وساقت مثالاً على ذلك قول (أبي ذؤيبٍ الهذلي) :

وإذا المنيّةُ أَنشبت أظفارَها ألفَيْتَ كُلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[٢] .

فهـذهِ الصـورةُ لا تَحقُـقَ لهـا فـي الواقـعِ ، وإنمـا هـي مِـن قبيـل الـوهم المتخيـل ، حيـث شـبّه المنيـةَ فـي صـورة حيـوانٍ مفتـرسٍ ، ولكنـه لـم يصـرّح باسـم ذلـك الحيـوان ، واكتفـى أن يرمـز إليـه بشـيءٍ مِـن لوازمِـهِ ، وهـي الأظفـار ، وقـد حسـن أن يسـتعار للمنيـة اسـم الأظفـار ، لأنّ النشوب ، والإغتيال لا يكون الاَّ بها ، فإثبات الأظفار للمنية استعارة تخييلية[٣] .

وَثمـة نـوعٌ آخـر مِـن الاسـتعارة التـزم بـه الشـاعر الجـاهلي فـي أغلـب اسـتعاراتِهِ ، هـي الاسـتعارةُ الترشـيحيةُ ، والتـي تعنـي أن يبـالغ الشـاعرُ فـي بعـض الأحيـان فـي أمـر التشـابهِ بـين المشـبّه والمشـبّه بـهِ ، بـل يُمعـنُ فـي إرادةِ المعنـى الأصـلي للمشـبه بـهِ بـذكر مـا يتصـل بهـذا المعنـى ، ويـتلاءم معـهُ ، حتـى ليخـال المتلقـي أنّ الكـلامَ منصـبٌ علـى هـذا المعنـى الحقيقـي ، ولـيس الكـلام فـي الأصـل علـى التشـبيه [٤] . وعللـت الباحثـة (سـاهرة)) نـزوع الشـاعر الجـاهلي لهـذا النـوع مـن الاسـتعاراتِ ، أنّ ذلـك قـد ((تمخّـضَ بشـكل طبيعـي عـن رغبتـهِ فـي إجـلاءِ صـورة المشـبّه بـهِ ، وأحاطتـه بهالـةٍ ناصـعةٍ مـن البيـان ، والوضوحِ ، فضلاً عن نزوعهِ إلى المبالغة)) [٥] .

والحـق أنّ (سـاهرة) قـد وفقـت فـي تناولهـا ، وطرحهـا لموضـوع الاسـتعارة مِـن حيـث أقسـامه ، لأنهـا لـم تكتـفِ بـذكرِ هـذهِ الأنـواع ، أو الأقسـام ؛ بـل عللّـت نـزوع الشـعراء الجـاهليين لهـذا النـوع ، أو ذاك ، كمـا تبـيّنَ آنفـاً ، وكمـا يتبـينُ أيضـاً مِـن حـديثها عـن النـوع الرابـع مِـن الاسـتعارات ، وهـي الاسـتعارة التمثيليـة ، والتـي يُقصـد بهـا ((أن يُسـتعملَ

([١]) مفتاح العلوم : السكاكي : رشيد رضا : ١٩٨ .

([٢]) شرح اشعار الهذليين : تحقيق عبدالستار أحمد فرّاج : مراجعة : محمود محمد شاكر : مطبعة المدني : القاهرة :(د . ط . ت) : ١ : ٨ .

([٣]) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٦ .

([٤]) يُنظرُ : مفتاح العلوم : السكاكي : رشيد رضا : ٢٠٥ .

([٥]) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢١٩ .

التركيبُ في غير دلالتِهِ الأصلية للمشابهةِ بين الموقفين ، غير أن المشبّه لا يُذكر بطبيعة الحالِ ، وإنما يُفهم مِن السياقِ ، وفي هذا اللون مِن الاستعارة إفصاحٌ عن مدى عمق النزعةِ العقلية التي تمتعَ بها الشعراءُ ، ومدى قدرة الشاعر على التأمّل ، والبراعة في التقاط أوجه الشبه المتقاربة ، لذلك فهي توجدُ بنطاقٍ ضيِّقٍ لمدى بعض الشعراء كزهير الذي عُرِف بحكمتهِ ، وسلامة تفكيره ، ونضج عقليتهِ ، حتى صارت استعاراتُهُ تجري مجرى الأمثال ؛ لشهرتها ، وشيوع استعمالها عبر الأجيال))[1] . وَمِن ذلك قولُ زُهير: وَمَنْ يَعْصِ أطرافَ الزُّجَاجِ فإنهُ يُطيعُ العَوَالي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ[2] .

فيقالُ مِنْ عَصى الأمر الصغير وقعَ تحت وطأةَ الأمر الكبير ، فهذا البيت يدلُ معناهُ الظاهرُ على أنّ من لم يطع الزّجاح ، فإنهُ يطيعُ الرماحَ التي يطعن بها ، ولكن الشاعر لم يستعمله في هذا المعنى الحقيقي الظاهري ، وإنما استعملهُ مجازياً للذين يأبون الصُّلحَ ، ويصرون على مواصلة الحرب ، وتأريث شرارتها لعلاقة المشابهة بينهما ، حيث كانت عادة العرب في الحروب أن يستقبلوا عدوَّهم ، فإذا ما استقبلوهم وكانوا يريدون الصلح ، فإنّما يريدونهُ بأزجّةِ الرماح ؛ أي بقلبها ، لأنّ الزجّاح لا يُطْعَنُ بها ، وإذا أبوا إلا الحرب قلبوا عليهم الأسنةِ (أعالي الرماح) وقاتلوهم ... فاستُعير التركيب الدَالُ على المشبه به للمشبه للتعبير عن هذهِ الصورة [3] .

وتناول الباحثُ (عباس) أقسام الاستعارة تبعاً لكثرة مجيئها في دواوين الشاعر (إيليا أبي ماضي) ، وقد اقتصرَ على نوعين ، أو قسمين هما : الاستعارة التصريحية ، والاستعارة المكنية . وقد بَيّنَ الباحثُ نزوع الشاعر إلى النوع الثاني بقولهِ : ((وقد جاءت صور أبي ماضي الاستعارية مكنية أكثر منها تصريحية . وذلك لما للخيالِ من

([1]) نفسه : ٢٣٣ ، إعجاز القرآن : لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت ٤٠٣هـ) : تحقيق : أحمد صقر : دار المعارف : مصر : ط٣ : (د . ت) : ٧٩ .

([2]) ديوان زهير بن أبي سُلمى (شرح ديوان) : دار الكتب المصرية : القاهرة : ١٩٦٤م : ٣١ .

([3]) يُنظرُ : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٣٤ .

أثرٍ كبير في رسمِ ، وتكوين الصور الاستعارية المكنية ، إضافة إلى أنّ مقدرة الشاعر الفنية تتجلى مِن خلالِ هذا النوع مِن الاستعارات))[١] .

ولم تبتعدِ الباحثةُ (وجدان) عن إطار التقسيم الذي اعتمد عليه الباحث (عباس) ، فالاستعارةُ المكنية هي التي تتصدرُ أنواعَ الاستعاراتِ في شعر (عمر أبي ريشة) ، محققاً مِن خلالها التشخيص ، والتجسيم ، وكثيراً ما يُسند الفعلَ إلى المستعار لهُ ، حتى يغني الاستعارة بالحركة والحيوية [٢] ، فضلاً عن استثماره للاستعارة التصريحية ، أو الاشتراك بين القسمين مِن خلالِ توظيف الشاعر لبعض الألفاظِ [٣] .

وقلّلت الباحثةُ (أمل) مِن أهمية هذينِ القسمين ؛ أي الاستعارة المكنية ، والتصريحية ، فقد تناولت الاستعارة تحت عنوان (الاستعارة ، والتشخيص ، والتجسيم)[٤] . وَمع ذلك فإنها قَد بَيّنَت أنّ الاستعارة المكنية تشغل مكانةً عليا في شعر الصنوبري[٥] ، لاسيما أنهُ لم يعمد إلى تكديس الصور ، بل عالجها بأسلوبٍ هو في غاية العمقِ ، والرهافةِ ، والأصالة ، فهي ليست نوعاً مِن الزينة ، أو الزخرفة ، إنما كانت معدة بطريقة رائعة لتوضيح المعنى ، وشرحهِ ، وتقويته عنده ، بل هي الوسيلة التي يعبرُ مِن خلالها عن تجربتهِ الفنية [٦] .

وقد أفردت الباحثة (أمل) حديثاً مستقلاً عن التشخيص ، والتجسيم ، وقد عَدتهما نمطاً مِن أنماط الاستعارةِ ، لاسيّما أنّ الأولَ يستخدم للدلالةِ على إضفاء صفة الكائن إلى غير الحي ؛ أي منحه صفة تشخيصيةً [٧] . ورأت كذلك أنّ الشاعرَ يحاولُ تشخيص المعاني المجردة ، لتبدو كأنها حقيقة ملموسة ، ومحسوسة ، فهو يعمل على

([١]) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ١٥٢ .

([٢]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٤٨ .

([٣]) يُنظرُ : نفسُهُ : ٦١ .

([٤]) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٨٤ .

([٥]) يُنظرُ : نفسه : ٩٠ .

([٦]) يُنظرُ : نفسه : ٩١-٩٨ .

([٧]) يُنظرُ : نفسه : ٩٢ .

تشخيص المعاني المحسوسة ، أو المجردة في صورٍ ذهنيةٍ على أن تكونَ متفرقةً في النفسِ ، ثابتة فيها ، حتى يخيل للمتلقي ، أنهُ يراها بها ، ماثلة أمام مخيلتِهِ ، ولكن ببصيرتِهِ وحدها [١] . ويبدو أن اهتمام الباحثة (أمل) بهذين النمطين عائدٌ إلى أن الصيغ التشخيصيّة في شعر الصنوبري كثيرة بشكلٍ لافت ، لا سيما شعر الطبيعةِ ، فقد أولع بهِ ، وأطلق الصفاتِ الإنسانية على أوصافِهِ ، لاسيما في وصفِ الرعدِ ، والبرق ، والسحب[٢] . وكان التجسيم عند (أمل) لوناً آخر مِن ألوان الاستعارة ، ومن ثمّ وسيلةٌ مِن وسائل الصورةِ البيانية ، وهو إكساء الإشياءِ المادية ، والمعنوية أثواباً [٣] ، وهو في الوقتِ نفسِهِ ((يرينا المعاني اللطيفة التي هي مِن خبايا العقل كأنها كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون)) [٤] . وعلى الرغم مِن احتفاءِ (أمل) بهذهِ الوسيلة إلاّ إنها أقرت بأنَّ ((الصورَ التي تقوم على التجسيم لا يُعوّلُ عليها في وصف الواقع ، والمشاهد ، وإنما دورها وصف أعماق الشاعر ، وما ينطبعُ في نفسه ؛ مِن انفعالاتٍ مختلفةٍ ، وتقديم كُلّ ذلك في قوالبٍ بيانيةٍ))[٥] . ولعلّ ما يؤخذ على (أمل) أنّها عدّت قول الشاعرِ :

دموعُهم تجري خُشوعاً وخشيةً وأرواحُهم تجري على البيضِ والسُّمرِ [٦]

صورةً استعارية ، مشيرة إلى أنّ جملةَ (وأرواحُهم تجري) استعارةٌ مكنيةٌ [٧] ، غير أنّ أنّ الصحيح أنها ليست استعارة ؛ إنما هي مجازٌ مرسلٌ ، علاقته السببية ، فكلمة (أرواحهم) في هذا الموضع تعني (دماؤهم) .

---

(١) ينظر : نفسه : ٩٤ .

(٢) يُنظرُ : نفسه : ٩٤-٩٩ .

(٣) يُنظرُ : نفسه : ٩٧ .

(٤) أسرار البلاغة : طبعة ريتر : ٤١ .

(٥) الصورة البيانية في شعر أبي لكرٍ الصنوبري : ٩٨ ، خصائص الأسلوب في الشوقيات :٢٠١ .

(٦) ديوان أبي بكر الصنوبري : تحقيق الدكتور إحسان عباس : دار الثقافة : بيروت : ١٩٧٠م : ٩٧ .

(٧) ينظر : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٩١.

وانطلاقاً مِن الوظيفة التي تقوم بها الاستعارة عند الباحثة (وصال) في هدم الحاجز الذي يفصلُ بين الإنسان ومظاهر الوجودِ الأخرى ؛ مِن خلال إضفاء السّماتِ الإنسانية عليها ، وهو ما يصطلح عليهِ بالتّشخيص (أو ما يُعرف بأوج الأنسنةِ) ما يجعل الوجود يفرح ، ويتألم ، ويحزن ، ويسأم ، ويفكر، ويقوم بكل ما يقوم بهِ الكائن الحي ، فضلاً عن التجسيم ؛ مِن حيث الركونُ إلى المفاهيم ، والمعنوياتِ ، فنجّسمها ، ونطلقها في كياناتٍ ، وانطلاقاً مِن هدف غايتهُ أن تكون تلك الكياناتِ أمام نوافذ الحسّ الإنساني وبعيداً عن التقسيماتِ والتفريعات ، قَسمَّت الاستعارةُ حسب مستواها أولاً ، وحسب درجة تأثيرها مِن خلال السياق ثانياً [١] ، على قسمين : الصورة الاستعارية المحدودة ، والصورة الاستعارية المبتكرة [٢].

وَقد قصدت بالنوع الأول أن هناك صوراً استعاريةً ذات فاعليةٍ محدودةٍ ، أو ذات أثر جمالي محدود ، ربما لكونها صوراً تقليدية مستقاة مِن الرصد التراثي دون إضافةٍ ، أو تعديل ، أو ربما لأنها التقطت عناصرها مما هو شائع ومألوف مِن حياتنا ، أو ربما هي تمتلك طرافةً ما ، ولكنّها مِن خلال السياق بَدَت ناشزةً ، لا تنسجم مع إيقاع التجربة النفسية ، وقد تنسجمُ مع التجربة وإيقاعها ، ولكنها غير قادرة على مدِ الدلالةِ إلى آفاق متفردة في ضمير المتلقي[٣] . ثمّ ساقت (وصال) مثالاً على ذلك ما ما قاله الشاعر إبراهيم ناجي :

العيونُ بعدك ياقمر عمياءُ والدُّنيا حُلكْ[٤] .

معلّقة على ذلك أنّ لفظة : قمر : استعارةٌ تصريحيةٌ ، لمُشَبّهٍ محذوف ، هو المحبوبة ، وهي استعارة مجتلبةٌ مِن عالم الذاكرةِ ، ومستدعاةٌ مما هو مرئي ، مما حالَ دون فاعلية الخيال ، وهي شائعة على ألسنة الأدباء ، والشعراءِ[٥]. أما النوعُ الثاني ، فهو الاستعارةُ

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي :٩١ .

(٢) يُنظرُ : نفسهُ ٩٢ – ١٠٨ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٩٢ .

(٤) ديوان إبراهيم ناجي : دار العودة : بيروت : ١٩٨٦: ٨٧ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٩٥ .

الاستعارةُ المبتكرةُ ، والذي تجاوز مرحلة التقليد ، أو النقل المباشر القريب ، وتخطى ذلك النمط من الشائع المألوف ، أو المتداول الخاضع للقوالب الجاهزة إلى مرحلة الابتكارِ ، حيث تغدو الاستعارةُ تقنيةً فاعلةً في تحويل التجارب اليومية إلى تجاربٍ أدبية ، وتصبح منطقةً جاذبةً لتلاقحٍ خصبٍ بين سياقين ، ونافذةً تنطلقُ منها آفاقُ التخييل الفني[١] . ومن هذه الصور قول الشاعر :

كَيْف يَفْنَى ما كتبناه بنار وخططْنَاهُ بُسهدٍ ودموعْ [٢] .

معلقة أنّ ((ما هو في استعاراته التصريحية يحلّق عالياً ، كشأنه في استعاراته المكنية ، ففي الاستعارة (كتبناه بنارٍ) ؛ أي بأشواق ، وعذابات تشبه النار في حرقتها ، ولوعتها ، فحذف المشبه ، وأبقى النارَ ، التي هي مشبه به على سبيل الاستعارة ، نلاحظ عفويةَ الاستعارة ، وجمالها ، على الرغم من كونها استسقيت من حقلٍ واقعيٍ قريبٍ ، ولكنّها تحركت ضمن شحنةٍ وجدانيةٍ صادقةٍ ، وتركيب معبّر))[٣] .

لقد أصابت (وصال) في اعتمادها على هذا التقسيم ، إذ خرجت من قيود الأطر التقليدية ، ولم تتجاهلها ، كما أنّها تميزت مّن سواها ، أنها لم تكن منحازة لجانب الشاعر في تشبيهاته ، واستعاراته ، بقدر ما كانت تبتغي التركيز على القيم الجمالية ، أو خلافها ، في مجهود الشاعر .

وقد أشارت الباحثة (زهراء) إلى أن جهدها كان محاولة للإبتعاد عن التقسيمات الزائدة للاستعارة ، إذ لا تخدم الصورةً في شيء ، وأنّها تبغي إبراز مواطن الجمال في استعارات الشاعر ، وتحديد مدى نجاحه في رسم صوره البيانية ، وتأثيرها في نفس المتلقي[٤] .

([١]) ينظر : نفسه : ٩٩ .

([٢]) ديوان إبراهيم ناجي : ١١ .

([٣]) الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١٠٠ – ١٠١ .

([٤]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٩ .

ولكن يا ترى ؛ أيّ التقسيماتِ الزّائدةِ التي تعنيها (زهراء) ، لا سيّما إذا ما أدركنا أن البحث البياني ، وتقسيماته ، قد خطى خطوات واسعة عند الجرجاني ، ولم يكن ما قدّمه فتحاً عابراً في البلاغة العربية ؛ إنّما شكّلت هذه الجهودُ بواعثَ ، بهرت البلاغيين الذين أتوا من بعده مثل : الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ، والفخر الرازي (ت ٦٠٦هـ) ، والسكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، وابن الزملكاني (ت ٦٥١هـ) ، وغيرهم [١] ، ومن ثمّ أخذت حيّزا كبيراً من مساحة النقد العربي الحديث .

وقد حاولت (زهراء) في الوقت نفسه دراسة هذه الصور بحسب جودتها في درجة الإبداع ، فتناولت الصورَ الأكثر إبداعاً ، ثم الصور الأقل جودة من الأولى[٢] . وقد ساقت الباحثة (زهراء) أبيات ابن زيدون الآتية :

بَني جَهْورٍ أنتمْ سَمَاءُ رِيَاسَةٍ مناقبِكُم في أفْقِها أنْجُمٌ زُهْرُ

ترى الدّهرَ إن يبطشْ فمنكمْ يمينُه وإنْ تضحك الدُّنيا فأنتمُ لها ثَغرُ[٣]

نوعاً من الاستعارة المكنية ، قد وظّفها الشاعر ليمدح ممدوحيه بصورة خالدة ، فهو قد جمع لهم في هذه الصورة الرائعة ، الرِّفعة ، والقوة ، والتألّق ،والسّرور ، ورغم مكوّنات هذه الصورة البسيطة ، إلا إن عمقَ خيال الشاعر ، ودقة تصويره ، جعلت منها صورةً بديعةً [٤] . والحقّ أن ما ساقته (زهراء) من أمثلة لم تكن نوعاً من الاستعارة بل كانت نوعاً من التشبيه ليس إلا .

ومهما يكن من أمرٍ فإنّ الاحتكامَ إلى الخيال ، وقوته ، يعدّ معياراً صالحاً للحكم على مدى نجاح الشاعر في توظيفه للاستعارة ، لا سيما إذا ما أدركنا أننا لا نكاد نجد في الشعر استعارةً ، من دون أن تقترن بالمحاكاة ، أو تستدعي التخييل ، والتفريق الممكن بينهما وظيفي يتبع وضعهما داخل الحقل الاستعاري ، فـ ((المحاكاةُ

([١]) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ٢٤٩ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٨٩ .

([٣]) ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح وتحقيق علي عبدالعظيم : مطبعة الرسالة : مصر ١٩٥٧ : ٥٤٧.

([٤]) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٩٠ .

علاقةُ النص بالعالم الذي تصفهُ وصفاً جمالياً ، أما التخييل فعلاقة النص بالمتلقي ، وبعبارةٍ أدقُّ استجابةُ المتلقّي أمام النص المحاكي)) [1] .

ويطالعنا الباحث (حكمت) بنمطٍ جديدٍ في دراسة الصورة الاستعارية ، إذ نجد فيه علامةَ تفرّدٍ تُحْسبُ له ، لا سيما أنه أثار مجموعة من المسائل يمكن توضيحها على النحو الآتي :

أولاً : نبّه على أنّ استعارات البردوني شكّلت مؤشراً دالاًّ على خصوصية عالمه الشعري ، من بين الأدوات الفنية الأخرى ، مثل القافية ، والوصف ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، وكل ما يمكن أن يندرج تحت ما أسماه عبدالقاهر الجرجاني نظريةَ النظم[2] .

ثانياً : لأنّ الاستعارةَ تمثل خرقاً لقانون اللّغة يرى (حكمت) أنّ الشاعرَ مارس هذا الخرقَ بشغف ، منذ تجربته الأولى ، ولقائه مع الشعر ، غير أنه كان في بواكيره نمطياً ، يساير الخطّ التقليدي في أغلب دواوينه الأربعة الأولى ، وهذا لا يعني أننا لا نقف فيها على شذرات استعارية تحاول فتق شرنقة التقليد ، وتتطلع إلى الخروج إلى الساحة الأدبية بحلّةٍ جديدةٍ ، غير أن مفترقَ الطرق تمثّل في قصيدته (أبو تمام وعروبة اليوم) التي فعلت فعلها في ملتقى الشعراء والأدباء العرب عام ١٩٧١م ، رغم كلاسيكيتها القديمة التقليدية ، لاسيّما أنه حاكى فيها (أبا تمام في بائيّته : السيفُ أصدقُ ..) [3] .

ثالثاً : أنّ الصورة الاستعارية قد أغرت (البردّوني) بجماليات التراكيب السريالية ، التي اتضحت معالم نضجها في ديوانه السادس (وجوه دخانية) عام ١٩٧٧م ، وقد

([1]) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد : المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٠م : ١٣٨ .

([2]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٠١ .

([3]) ينظر : الصورة البيانية في شعر البردّوني : ١٠١ .

أخذت الصورُ الاستعاريةُ تنافس أختها الصور التشبيهية في الاستحواذ على قصيدة الشاعر[١].

رابعاً : إنّ صور البردوني الاستعارية سرعان ما شابتها بعض ملامح تعبٍ ، لاسيما في ديوانه الحادي عشر (جواب العصور) ، مما يُشعر أنّ القريحة الشعرية تخضع لقانون الرقي ، والتطور الذي يمارس فعله في الشعر ، من حيث الولادة ، والنضج الذي ينتهي بالشيخوخة ، والهرم ، بسبب من طغيانِ الكنايات ، والرموز الخاصة ، التي باتت تستأثر بزمام الشعرية ، وبمقاليد الرؤية الإبداعية ، مزاحمة الصور الاستعارية المتشحة بالحيوية الفاعلة عنده[٢] .

والحق أن ما أورده (حكمت) من انطباق سنة التطوّر على النتاج الشعري عند البردوني ، قد يخالف قاعدة مطردة في نتاج الشعراء ، لاسيما الكبار منهم ؛ لأن التجربة الشعرية تزداد عند الشاعر كلما طال عهده بنظم الشعر ، والولوج في عالمه الشفيف ، وأنّ الشاعرية المرهفة التي كان يمتلكها (البردّوني) تأبى أن تكون خاضعة لمثل هذا الأمر ، ولعلّ ما أورده (حكمت) من أسباب لا تدعم رأيه فليس بالضرورة أن يكون طغيانِ الكنايات ، والرموز الخاصة ، عامل هدم أو دلالة على شيخوخة في الشعر ؛ فكلاهما من الأساليب البيانية الرائعة التي باتت تسهم في صوغ صور بيانية ترتقي إلى ذروة عالية من الشاعرية .

كما بيّن (حكمت) أنّ أقسام الصور الاستعارية عنده ، تنقسم على ثلاثة أصناف ؛ هي :

أولاً : الصورة الاستعارية الجزئية : وهي التي تتشكل من إقامة علاقات تشبيهية بين طرفين يغيب أحدهما ، ويمثل الآخر في إطار الصورة ، وهي تستأثر بالكمِّ ، أو النصيب الأوفر في شعره [٣].

---

(١) ينظر : نفسه : نفسها .

(٢) ينظر :نفسه : ١٠٢ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر البردّوني : ١٠٤-١٠٥ .

ثانياً : الصورة الاستعارية المقطعية : وهي التي تتألف من مجموعة صور استعارية جزئية تنتمي إلى موضوعٍ واحدٍ ، لترسم لوحةً في عدد من الاستعارات ، قد تدعى السلسلة ، أو الخيطية ، أو العنقودية ، وهذا النوع يشكل مقاطعَ من لوحةٍ معينةٍ مثل لوحة الليل [١].

ثالثاً : الصورة الاستعارية الكلية : ويمكن وصفها أنّها ((لوحةٌ كبيرةٌ تشتملها جميع أبيات القصيدة ، طالت أم قصرت . وذلك بأن يشكّل موضوع القصيدة الطرف الظاهر من الاستعارة ، أما الطرف الثاني فتغيّبهُ الاستعارةُ ، وتُبْقِي بعضاً من مستلزماته تدلّ عليه)) [٢].

وبيّنت الباحثة (شروق) الأساس الذي استندت إليه في تقسيم الصورة الاستعارية عند الشاعر علي محمود طه ، فأشارت إلى أنّ للصورة الاستعارية وظيفتين ؛ إحداهما : النفسية ، والأخرى : التفاعلية ، وأنهما يعملان جنباً إلى جنب في الصور الاستعارية عند الشاعر على محمود طه ، مؤكدةً أنّ الطابعَ السائدَ في صور الشاعر البيانية هو اللونُ الاستعاري ، وأنّها ستقوم بدراستها على التتابع : الاستعارة المكنية ، ثم التصريحية ، ثم التمثيلية ، على وفق شيوعها في شعره [٣] .

وقد وفّقت (شروق) في التأكيد على هاتين الوظيفتين (النفسية ، والتفاعلية) في أغلب الصور الاستعارية التي درستها عند الشاعر ، ومن ذلك قولها مثلاً ، قول الشاعر:

قِفْ مِن اللّيلِ مُصغياً والعُباب وتأمّلْ في المُزْبدّاتِ الغِضَابِ

صَاعِداتٍ تَلُوكُ في شِدْقِها الصَّخـْ رَ وتَرْمي بـه صُدورَ الشِّعابِ

---

[١] ينظر : نفسه : ١٠٤ .

[٢] نفسه : ١٠٥ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٢٦ .

هابِطاتٍ تَئنُ فيْ قبْضةِ الرّيـــــحِ وتُرْغي على الصُّخُوْرِ الصّلابِ[1] .

إن أول إبداعٍ يتجلّى في هذه الصور هو كيفية تصوير الشاعر لحركة الأمواج ؛ من خلال ما انمازت به شاعريته ، في تمكنه من رسمِ صورٍ استعاريةٍ مكنيةٍ حيةٍ ، وفاعلة ، نلمحها في جملة (تلوكُ في شدقِها) ، وفي (تئنُّ في قبضة الريح) ، وما تضمنت (ترمي ، وترغي) من صورٍ متحركةٍ ، بما يجول في صدر الشاعر من مشاعرٍ مضطربةٍ ، شخّصها الشّاعرُ بصورة الأمواج الغاضبة ؛ من هنا توحّد الشاعرُ مع البحر من خلال صوره الاستعارية لـ (الأمواج) وتفاعله معها ... كما أسهمت ملكةُ الشّاعرِ في تداعي الصور ، والمعاني ، إذ استدعت صورةُ المضغِ صورةَ الشّدق ، ثم صورة الصخر ، كما استدعت صورةُ الرمي صورة الشعاب ، وصورةُ الهبوطِ صورةَ الأنينِ ، حتى جاءت الصورُ متدرجةً منطقياً ، وفنياً[2].

ويعود بنا الباحث (صالح) إلى الإطار التقليدي في تناوله لأقسام الاستعارة ، التي لا تخرج عن إطار الاستعارة المكنية ، والتصريحية ، والتخييلية ، والتمثيلية[3] ، مبيناً أنّ ثمةَ نمطاً خامساً يمكننا أن نلحظه في استعارات (حازم القرطاجي) ، يتمثل فيما يُعْرفُ بالاستعارة المطلقة ، التي يتجاذبها طرفان (مستعار منه ومستعار له) ، لا يقوى أحدهما على الآخر[4] ، أو هي ((التي لم تقترن بما يلائم المشبه والمشبه به))[5] .

وأوضح (صالح) ميزة هذا النوع من الاستعارات من خلال قوله : ((إن الصورة الاستعارية المطلقة لها ميزاتها الخاصة ، التي تجذب المتلقي إلى تصوراتها ، إذ يتجاذبها من بدايتها حتى ختامها طرفان ، يقتسمان نقاط القوة ، والضعف ، ويأخذ

([1]) ديوان أرواح وأشباح : علي محمود طه : شركة فن الطباعة : ط٢ : ١٩٤٢م : ١٠١ .

([2]) ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٣٠ .

([3]) ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٧٥ – ١٠٠ .

([4]) ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ٩٥ .

([5]) نفسه : نفسها ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : السيد أحمد الهاشمي : دار احيار الكتب العربية : لبنان : (د . ت . ط) : ٣٣ .

كلاهما نصيبه ، فتصبح الصورةُ وكأنّها شخصٌ يسير على جبالٍ ، تهتزُّ تحت أقدامه ، ويبقى على الرغم من ذلك ، محافظاً على توازنه)) [١] . وقد نجح (صالح) في تقديم إنموذجٍ لهذا النوع من الاستعارة ، يمكننا تلمسه من خلال قول الشاعر :

يُهَابُ ولم يَعْبِسْ ويُرْجَى مقطِّباً فراهبُهُ راجٍ ، وراجيهِ راهبُهْ

مَهَايبهُ يَرجو عوائد حُلْمِهِ وراجيهِ من عُظم الجلالةِ هايبهُ[٢] .

إذ يقول : ((تظهر براعةُ الشاعرِ عن طريق تلاعبهِ بالألفاظِ التي يخلق منها ثنائيات متقابلة ، متلاحقة ، تتعانق مع بعضها البعض ، لتخلق جواً شعورياً يجسد عظمة هذا الشخص[٣] ...وبعد أن يلمّ القرطاجني شعث هذه الأجزاء المترابطة ، ويستحكمها في دورانٍ متلابسٍ ، خالقاً بذلك دلالاتٍ ترفع من قدر صاحبه ، يحكم بناءه بصورةٍ استعاريةٍ يتجاذبها طرفان (مستعار منه ، ومستعار له) متمثلان بالممدوح ، ومقابله الحسي ، ويُلمح أنّه لا يحاولُ تقويةَ أحدهما على الآخر ، أو ترشيحيه ، فيذكر للغمام ملازماً ، وهو (الصواعق) ، ويذكر للمدوح (مصافاة الفقراء) ، والإنقضاض على الأعداء ، وبهذا تكون الاستعارة مطلقةً ، لعدم تقوية أحد من أركانها دون الآخر ، ولعل السبب الكامن وراء هذا الشيء هو رغبة الشاعر في دمج المتقابلين ، وكأنهما شيء واحد ؛ من خلال أخذ الصفات المتلازمة بينهما ، وهي القوة ، والبطش ، والكرم التي تتمثل في الممدوح ، ومقابلة البحر)) [٤] .

أما الباحث (صاحب) فيضعنا أمام تقسيم جديد لأقسام الاستعارة ، يعتمد على توظيف الشاعر الكمي لها ، فهناك الصورة الاستعارية الجزئية التي لم يضع مفهوماً محدداً لها[٥] ، وهناك الصورة الاستعارية الكليّة التي حددها بقوله : ((هي منظومة من عدد من الاستعارات ، يربطها السياق في تشكيل تكاملي ، إذ تعد فيه

---

(١) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجنّي : ٩٥ .

(٢) ديوان حازم القرطاجني : تحقيق عثمان الكعاك : مطبعة عناني الجديدة : بيروت : ١٩٦٤ : ١٧ .

(٣) المقصود هو : الممدوح .

(٤) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني ، ٩٥ – ٩٦ .

(٥) ينظر : نفسه : ٨٧ – ١٤٤ .

الاستعارة الجزئية كلبنة بنائية ، تربط سابقتها بلاحقتها على شكل سلسلة ، وبالتالي ترسم صورةً كبيرةً واحدةً ، وهي الصورةُ التي تحيل عناصرها بصورة كلية إلى معنى مجازي ، بالمشابهة على نحو ما تخيل الاستعارة المفردة))[1] .

ويبدو أن (صاحب) واجه إشكالاً في خطوته هذه ، لا سيما أن المتلقي لا يلتمس الفرق واضحاً بين الصورتين ؛ لأنّ الأساسَ الذي اعتمد عليه أساسٌ كميٌ ، يستند إلى عدد الاستعارات الموظفة داخل البيت ، أو النص الشعري ، وكان الأحرى به أن يعتمد على التقسيم التقليدي ، لاسيما أنه تمثل هذه التقسيمات .

وكان الباحث (علاء) أكثر تحديداً حينما أوضح أن البلاغيين المتأخرين قد قسّموا الاستعارة على تقسيمات عدة ، مركّزاً على نمطين ؛ الاستعارة التصريحية ، والاستعارة المكنية[2] ، موضحاً أنّ الخيالَ يفعل فعله في النوع الثاني ؛ ولهذا تخرج مستويات التصوير فيها إلى التجسيم ، والتجسيد[3] .

إنّ هذين النوعين من الاستعارة كانتا حاضرتين في شعر ابن الرومي ، كما أشار إلى ذلك الباحث (فيصل) ، مبيّنا في الوقت نفسه أنّ الشاعر قد عمد إلى استخدام الصّورة الاستعارية في مواضع عدة من شعره ، لكن بصورة أقل من الأخرى ، إذ لا نجد له قصائدَ تبنى على الصورة الاستعارية وتكون هي الأساس ، على عكس الحال في الصورة التشبيهية ؛ لذلك جاءت صور الشاعر الاستعارية متفرّقة هنا وهناك في الديوان ، على وفق ما تقتضيه اللّحظةُ الآنيةُ ، وما تبدعه قريحةُ الشاعر[4] .

أما الباحثة (سوسن) فقد اعتمدت على معنى التصوير في محاولةٍ منها في الابتعاد عن تقسيمات الاستعارة ، وتفريعاتها الكثيرة ؛ انطلاقاً من أنّ الاستعارة تمثّلُ عنصراً فاعلاً ، إذ تستثمر الجانب الحسي عن طريق عُنْصُرَي التشخيص ، والتجسيم ،

([1]) نفسه : ١٤٤ .

([2]) ينظر : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨١ .

([3]) ينظر : تفسه : ٨٨ .

([4]) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٧٤ .

اللـذين سـتعتمد عليهمـا فـي استقصـاء وظيفـة الصـورة الاسـتعارية عنـد الشـاعر [١] . ويبـدو أنّهـا قـد تمكنـت إلـى حـدّ مـا مـن الكشـف عـن المـدلولات التـي ابتغاهـا الشـاعر مـن خـلال هـذين العنصـرين (التشـخيص ، والتجسـيم) ، إذ شـكّل التجسـيم عنـد الشـاعر نمطـاً رتيبـاً ، لايحتـوي جهـداً إبـداعياً متميـزاً ؛ لاسـيما أن الخيـال فيـه ممتـدٌ بقـدرٍ لا يتجـاوزُ مجـالَ الرؤيـةِ البصـرية ، والحسـية ، المتيسـرة لمـن يملـك رؤيـةً شـعريةً عاديـةً [٢] ، وهـو مـا يتجلّـى في قول الشاعر:

أتتك القوافي الغُرُّ تطلبُ حاجةً جزاؤكَ فيها أن تُثَابَ وتُشْكَرا[٣]

فقـد جسّـم الشـاعرُ هنـا شـعره ، وقوافيـه ، لمّـا جعلهـا كائنـاً حيّـاً يطلـب حاجـة ، ويثـاب عليهـا ، ويسـمع شـكواها ؛ بـل إنهـا ظامئـات إلـى النّـدى ، تعـوذ بكـفّ الأميـر أن يُكثـرَ مهرهـا ، فقد عدمت أكْفَاءها ، ومهورها[٤] .

ومـن نافلـة القـولِ الإشـارةُ إلـى أنّ هـذه الصـورة كانـت تقليديـة ، لا تُشـحذُ الـذهنَ ، ولا تجعلـه قـادراً علـى التأمّـل بـين أطرافهـا ، فـي حـين أنّ (سوسـن) قـد بينـت فـي الموضـع نفسـه أن التشـخيص قـد دل علـى حـدّة انـدماج الشـاعر فـي الظـواهر المحيطـة بـه ، بحيـث تستوي كلاً واحداً ، لا تفاوت فيه [٥] .

وذكـرت الباحثـة (انتهـاء) ((إن الـوظيفتين النفسـية ، والتفاعليـة ، تعمـل جنبـاً الـى جنـب فـي الصـورة الاسـتعارية عنـد الراعـي النميـري ، وعلـى هـذا الأسـاس سـننظر إلـى الصـورة الاسـتعارية فـي شـعر الراعـي النميـري ، مقدمـةً الاسـتعارةَ المكنيـة ، ثـم التصـريحية ، ثـم التمثيليـة ، علـى وفـق شـيوعها فـي شـعره))[٦] ، وهـذا يعنـي أنّ (انتهـاء) مـا زالـت

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٤٩ .

([٢]) ينظر: نفسه : ٧٦ .

([٣]) ديوان السري الرفاء : تحقيق ودراسة ، د . حبيب حسين الحسيني : دار الطليعة للطباعات والنشر : ط١ ، ١٩٨١م : ٢ : ٢٢٨ .

([٤]) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٦٩ .

([٥]) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٧٦ .

([٦]) الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٣٢ .

محكومـةً بإطـار التقسـيم الـذي دأب عليـه أغلـب البـاحثين ، ولكـنّ هـذا لا يبخسـها حقّهـا فـي الاعتـراف لهـا باهتمامهـا الواضـح بـالوظيفتين النفسـية ، والتفاعليـة مـن خـلال النمـاذج التـي ساقتها ، كما في قول الشاعر :

أتاكَ البَحرُ يضربُ جانبيه أَغرَّ ترى لجريتِهِ حَبايا[1] .

فعنـدما أراد الشـاعر أن يعبـر عـن خلجاتـه النفسـية إزاء مهجـوه اتخـذ مـن البحـر وسـيلةً يسـتعملها فـي هجائـه لخصـمه ، لمـا فيـه مـن زخـمٍ ؛ لاحتـواء شـدة المشـاعر فـي نفسـه ... فتـدافعت كلماتُـهُ المنغمسـة بالغضـبِ ، فَتَـرمِضُ الأحشـاءُ ، وتثيـرُ كمـائنَ الـنفس الهائجـة ؛ مـن خـلال إكسـابه البحـرَ صـفةً إنسـانيةً ، هـي (الإتيـان) ، لإظهـارِ القـوّة ، والشـدّة فـي إسماع المتلقي (المهجو) ، أو غيره[2] .

وأخيـراً تحـتكم الباحثـة (ميسـون) إلـى الأسـاس الكمـي فـي تناولهـا لأنـواع الاسـتعارة عنـد البحتـري ، فالاسـتعارة المكنيـة تتصـدر هـذه الأنـواع ، تليهـا التصـريحية ، فالمرشحة ، فالمجَرّدة ، فالمطلقة ، فالتمثيلية[3] .

ومـن كـل مـا سـلف يمكـن القـول إنّ البـاحثين العـراقيين قـد سـاروا فـي كلامهـم علـى أقسـام الاسـتعارة بإطارهـا التقليـدي ، وإن حـاولوا التركيـز علـى القـيم الجماليـة ، والفنيـة ، والبلاغية ؛ المتأتّية من توظيف هذه الوسيلة البيانية الرائعة .

([1]) شعر الراعي النميري : دراسة وتحقيق د . حمودي القيسي ، و هلال ناجي : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٩٨٠م : ١٠٤ .

([2]) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٤٥ .

([3]) ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٤٠ – ٥٣ .

المبحث الثالث : الصورة الكنائية والمجازية

المبحث الثالث : الصورة الكنائية والمجازية :

أ- الصورة الكنائية :

تعد الكنايةُ إحدى وسائل التصوير البيانية التي يتجاذب التعبيرُ فيها جانبا المعنى المباشر ، وغير المباشر ، الذي يؤدي اليه الأوّل ، وميزةُ التجاور بينهما تقف عائقاً أمام تناول ما يصل بين المتباعدات ؛ من أوصافٍ جامعةٍ ، تَوَصّلَ المبدعون إلى تحقيقها بالتشبيه ، أو الاستعارة ، وبذلك تختلف الصورةُ الكنائيةُ عن الصورةُ التشبيهية ، والاستعارية من جهة احتوائها على خصائصٍ فنيةٍ ، وعلاقاتٍ لغويةٍ رامزةٍ ، تتفرد بانتاجِ لذّةٍ جماليةٍ ، مصدرها تخلّقُ المعنى في ذهن المتلقي ، عبر ثلاثةِ مستوياتٍ ؛ الأول مباشر ، والثاني غير مباشر ، والأخير يكمن فيما يتركه الأسلوبُ الكنائيُ مِنْ وعيٍ ؛ في الحسّ ، أو الشعور ، فطويلُ النّجادِ صورةٌ حسيةٌ بدلالتها المباشرة ، وغير المباشرة ، وهي في الوقت نفسه تطبعُ في ذهن المتلقي وشعوره صورةَ الرجل الشجاع الكريم [1] .

تناول النقادُ القدماءُ مصطلحَ الكنايةِ متداخلاً مع مصطلحاتٍ بلاغيةٍ أخرى ، مثل التعريض ، والتلويح ، والرّمز ، والإيماء ، والإشارة ، والإرداف ، والمجاورة ، والمماثلة [2] .

وقد اتّخذ (عبد القاهر الجرجانيُ) الكنايةَ منطلقاً لبيان أفضلية المعاني الثواني ، في حديثه عن معنى المعنى ، التي يخلص إليها بقراءة ما يَلِيَ المعانيَ الأُوَل ، إذ يقول : ((إذ يدلّك اللّفظُ على معناه الذي يقتضيه موضوعُه في اللّغة ، ثم تجد لذلك المعنى دِلالةً ثانيةً ، تصل بها إلى الغرض)) [3] .

([1]) ينظر : الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٣٧٤ .

([2]) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ٢ : ٤٦٢ ، المثل السائر ٣ : ٥٦ .

([3]) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : رشيد رضا : ٢٦٢ .

ويتـوزع موقـفُ البلاغيـين مـن الكنايـة ؛ أهـيَ مجـازٌ أم حقيقـةٌ ؟ علـى مجموعـاتٍ ثلاث :

الأولـى : تضـعها فـي منطقـةٍ وسـطى بينهمـا ؛ لسـببين ، أحـدهما : أنهـا تُبْنـى علـى الانتقـال مـن الـلاّزم الـى الملـزوم ، بخـلاف المجـاز ، الـذي يُبْنـى علـى الانتقـال مـن الملـزوم إلـى الـلازم [١] ، والآخـر: تـنصُّ علـى عـدم تـوفّر التعبيـر الكنـائي علـى القرينـة ، التـي تمنـع إرادةَ المعنـى الأصـلي ، فـي حـين إنّ ثبـوتَ مـا يصـرف الـذهن عـن الحقيقـة إلـى المجـاز أمرٌ لازمٌ في التعبير المجازي .

والثانية : تعدُّها حقيقةً ، أو هي قسمٌ من أقسامِ الحقيقةِ .

والثالثة : تراها مَجازاً ؛ لأنّها بنظرهم بابٌ من أبواب الاستعارة [٢].

ومـا يهمّنـا هـو كيفيـةُ تصـدّي البـاحثين الـذين عنـوا بالصـور البيانيـة بهـذه التقنيـة البلاغية ذات الأثر الكبير في بناء النصّ الشعري ، أو النثْري على حدٍّ سَواء .

رأت الباحثـة (سـاهرة) أنّ (الكنايـة) وسـيلةٌ مـن وسـائل التعبيـر الحسـي ، التـي تحمل على تصويرِ المعنى ، وتجسيمهِ بشكل حيٍ مألوفٍ ، وبصورة ماثلة أمام

العيـان[٣] ، وأنّ صـورَ الشّـاعر العربـي قبـل الإسـلام لـم تقـف عنـد حـدود المجـاز والتشـبيه ، والاسـتعارة ، بـل تجاوزتهـا إلـى الكنايـة القائمـة علـى دقّـة اسـتعمال اللفـظ فـي موضع الإشارة ، والتلميح حيناً ، وفي مجال التأثير النفسي حيناً آخر[٤] .

مؤكّـدةً أن الكنايـة شـغلت حيّـزا واسـعاً مـن أسـاليب التعبيـر البيـاني عنـد الشـاعر العربـي قبـل الإسـلام ، وشـكّلت لديـه أسـلوباً متميّـزا ، يلجـأ إليـه كلّمـا أراد أن يعبّـرَ عـن أمـرٍ

---

(١) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : ٢ : ٤٥٦ .

(٢) ينظر : الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : محمد الحسن علي الأمين : مطبعة الفيصلية : مكة المكرمة : ١٩٨٥م : ١٠٥ – ١٠٧ ، مفصلاً القول في هذه المسألة .

(٣) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٦ .

(٤) ينظر : نفسه : نفسها.

قصدَ من ورائهِ أنْ يحيطه بالفخامة ، والتعظيم ، بما يؤدّي إلى زيادة وقعه في آذان سامعيه ، فضلاً عن تصوير المعنى المراد الوصول إليه بأحسن طريقة يعجز التعبير عنه بأحد وجوه الحقيقة [١].

وأشارت إلى أنّ (الكناية) قد انبثقت عن النزعة الحسّية التي تأصلت عند الشاعر العربي قبل الإسلام ، فالكنايةَ ، والاستعارةَ تعملان معاً على تجسيم المعنى ، وتصويره ؛ فكلاهما تمثّل المعنى للذهن بجزئياتٍ محددة ، يستدلّ بمجموعها عليه ، لاسيّما أنّ بعض البلاغيين يعدّون الكناية جزءاً من الاستعارة ، ولا تأتي إلا على حكمها ؛ لأن الاستعارةَ لا تكون إلا بحيث يُطوى ذكر المكنى عنه ، وأنّ نسبة الكنايةِ إلى الاستعارة إنما هي نسبة خاصٍّ إلى عام ، غير أنّ الفرق بين الأمرين ؛ أنّ الكناية تقبل التأويل على حالتي الحقيقة والمجاز ، فيما لايمكن تأويل الاستعارة على وجه الحقيقة ، وإلا بطل المقصود منها [٢] .

وقد تحدّثت عن الكناية عن صفة ، وموصوف ، وعن نسبة في الشعر العربي قبل الإسلام ، كما تحدّثت عن التعريض ، والتلويح ، والرمز ، والإشارة ، والإيماء [٣] ، مؤكدةً أنّ الكنايةَ بابٌ واسعٌ ، ليس لشعبه ، وفروعه ، وأمثلته ، ومسالكه ، وصوره من نهاية [٤] .

وتبنّت الباحثة (وجدان) مفهوماً للكناية أنّها ((دالةٌ على ما عدل عنه ، جيء بها لتدل لا لتخفي ، وتوهم ، وتضلل ، فهي عدول مدلول ، بما عدل إليه))[٥] ،

---

[١] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٦ .

[٢] ينظر : نفسها : ٢٤٧ – ٢٤٨ ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) : ٢ : ١٩٣-١٩٤ .

[٣] ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٥٢- ٢٦٧ .

[٤] ينظر : نفسه :٢٦٧ . دلائل الإعجاز : تعليق وشرح : محمد عبد المنعم خفاجي : ط١ : القاهرة : ١٩٦٩م : ٣٠١ .

[٥] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٦ ، الكناية : الدكتور محمد جابر الفياض : مجلة المجمع العلمي العراقي : مطبعة المجمع العلمي العراقي : بغداد ١٩٨٦م : ١٢١ .

مؤكدةً على أنّها لم تخرج عن إطارها البلاغي الذي حدّده البلاغيون القدماء ، وجاءت من ثمّ تحديدات المعاصرين لها واحدةً من حيث المعنى ، وإن اختلفت أساليبُ الصياغةِ ، وتباينت طرقُ التعبير[١] .

وتمثل الكنايةُ عند الباحث (عباس) أسلوباً متميزاً من أساليبِ البيان العربي ؛ لأنها تُسْهمُ في أداء المعنى من خلال الإيحاء ، أو الرمز ، أو الاشارة ، أوالتلويح ، أو التعريض[٢] . و الصورة الكنائية عنده ((عملٌ إبداعيٌ ، تتلوّن ملامحهُ بألوانٍ من الإيحاء الفنّي الرّامز ، والتي تتآزر فيه الدلالات مع دلالات السياق العام للقصيدة ، فيظهر فيه التجسيدُ الجميلُ مَبْنيّاً على التأمّل ، والإدراك ، وما يصاحبها من خلجاتٍ نفسيةٍ ، أو شعوريةٍ ، تتركُ بصماتها الواضحة على المتلقي ، أو السّامع ، فتشدّه إليها ، لكي يتعرّف على ملامحها الموحية ، ويستكشف من بعد ذلك ما يحيط بها من غموضٍ ، وإيهامٍ)) [٣] .

ولم تحدد الباحثة (أمل) مفهوماً للكناية ، ولم تتبنّ تعريفاً لها ، مكتفيةً بالإشارة إلى أنها تُسْهمُ ((في بناء الصورة الشعرية ، وتتفاوت مظاهرها ، فكان فيها التلويح ، والإشارة ، والرمز ، وما يمكن أن نسمّيه الدوران ، والتلطّف)) [٤] .

والكناية عند الباحثة (وصال) تقنيةٌ لافتةٌ في الأدب عامّة ، لا سيما في القصص ؛ فهي لا تقوم على مستوى الجملة ، أو العبارة فقط ، بل غالباً ما يكون التركيبُ العام للنصّ مؤسساً على علاقةٍ كنائيةٍ ، لتُبْقي البحثَ عن معناها الكلي لا

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٦ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٣ .

(٣) نفسه : ٢٢٠ .

(٤) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ١٠٣ ، جواهر البلاغة ٣٥٠ – ٣٥١ ، خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي : المجلس الأعلى للثقافة : ١٩٩٦ : ٢١٣ .

عـن معانيهـا الجزئيـة ، وكانـت لهـا مكانـةٌ جيـدة فـي الشّـعر الـواقعي ، والشـعر الـدرامي ، وبنسبةٍ أقل في الشعر الرومانسي[١].

وقـد أكّـدت (وصـال) أنّ الصـورة الكنائيـة لـم تصـبح أسـلوباً متميّـزاً فـي شـعر إبـراهيم نـاجي ، بـل جـاءت متباعـدة ، متنـاثرةً ، وربمـا تلابسـت مـع الاسـتعارة ، معللـة ذلـك أن أغلـب شـعر (نـاجي) مبنيـاً علـى بنيـة المشـابهة [٢] ، ومـن ثـمّ جـاءت معظـم الأمثلـة التي ساقها من شعره ، تمثل ذلك [٣] .

وتحتـل الكنايـةُ مكانـةً متميـزةً عنـد الباحـث (حكمـت) فهـي أقـدر مـن التشـبيه ، والاسـتعارة علـى توظيـف الواقـع فنيـاً ، بمـا يـوحي مـن دلالاتٍ تربطهـا الأعـراف بـه ربطـاً حسّـياً فـي أكثـر الأحيـان . ومـن هنـا تَكتسـبُ الكنايـةُ شـرفَها ، أو ابتـذالها ، أو ابتـذال الواقع الذي تعبّر عنه [٤] .

وأشـار (حكمـت) أيضـاً إلـى شـيوع الصـورة الكنائيـة فـي شـعر البردّونـي ، إلـى حدّ أنّه يستوعب رسالة منفردة ؛ لكمّها ، ونوعها [٥]

وكانـت الباحثـة (زهـراء) أكثـرَ وضـوحاً مـن سـابقيها ، فقـد وضـعت مفهومـاً للكنايـة ، تقـول فيـه : ((إن الكنايـةَ أسـلوبٌ بيـانيٌ يعتمـده الشـعراء ، ليعبّـروا مـن خلالـه عـن مكونـات نفوسـهم ، وأحاسيسـهم ، حـين يعجـز التصـريحُ عـن إيصـال مـا يريـدون إيصاله إلى المتلقي)) [٦] .

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي ١١٣ ، أسلوبية الرواية : حميد الحمداني : منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية : ط١ : الدار البيضاء : ١٩٨٩م .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ١١٣ .

(٣) ينظر : نفسه : ١١٣– ١٢١ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٤٣ .

(٥) ينظر : نفسه : ١٤٤ .

(٦) الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠٥ .

والكنايــةُ إحــدى ســبل التعبيــر المُوحيــة بــأدقّ المعــاني ، فــي أوجــز الألفــاظ عنــد الباحثــة (شــروق) ، وقــد أصــاب التطــورُ مفهومَهــا العــام ، فبعــد أن كانــت تــدل علــى معنيــين ؛ بينهمــا ارتبــاطٌ مــن نــوعٍ واحــدٍ ؛ أحــدهما : ظــاهري : يُــوحي بــه اللفــظُ ، والآخــرُ : خفــيٌّ ، هــو المــرادُ ، نصــل إليــه مــن خــلال الأول ؛ أصبــح هــذا المفهــومُ لا يــتّضحُ إلا مــن خــلال الاســتعارة ، أو التشــبيه ، أو التمثيــل ، بــل إن الكنايــة التــي تخلــو مــن معاضــدة هــذه الصور البيانية ، لا سيما الاستعارة ، كنايةٌ جامدةٌ ، غير فاعلةٍ ، أو حيّـةٍ [١] .

وأشــارت (شــروق) إلــى نقــاطَ ائــتلافٍ ، واخــتلافٍ ، بــين الكنايــةِ والاســتعارة ؛ فللكنايــةِ ((منزلــةُ التصــويرِ بالاســتعارة ، فكــلُ منهمــا يصــدر عــن ذائقــةٍ فنيــةٍ ، وقيمــةٍ بلاغيةٍ ، تتعلّقُ بفنّ القول)) [٢] .

وأكّــدت أنّــه علــى الــرغم مــن وجــود اخــتلاف فــي بنيــة كــلٍّ منهمــا ، إذ الاســتعارة قائمــةٌ علــى أســاسِ التشــبيه ، فيمــا تكــون بنيــة الكنايــة قائمــة علــى اللّــزوم ، مؤكّــدةً أنّــه كلّمــا قــوي التشــبيهُ بــدت الكنايــةُ أقــرب إلــى الاســتعارة ، وإن خفــيَ التشــبيهُ كانــت الاســتعارة هــي الأقرب للكناية [٣].

ولا يبتعــد الباحــث (صــالح) عــن النظــرة التقليديــة للكنايــة ، فهــي لــونٌ مــن ألــوان البلاغــة ، وبــابٌ مــن أبــواب البيــان ، وردت فــي أشــعار العــرب القديمــة ، وكلامهــم ، وفــي القــرآن الكــريم ، وأحاديــث النبــي الكــريم (صــلى الله عليــه وآلــه وســلم) ، ومــا زال اســتخدامُها رائجــاً بــين العامــة والخاصــة حتــى وقتنــا الحاضــر [٤] ، وأصــبحت مــع الأيّــام لونــاً لوناً بلاغياً مستقلاً ، له قيمته في الدراسة البلاغية ، بل الأسلوب الأدبي[٥].

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٥ .

([٢]) نفسه : نفسها ، أصول البيان العربي : ١١٣.

([٣]) ينظر : نفسه : نفسها ، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٨٨

([٤]) ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني : ١٠٢ .

([٥]) ينظر : نفسه : نفسها ، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق ٢٠٤ .

وتمثل الصورةُ الكنائيةُ عند الباحث (صاحب) عَملاً إبداعياً ، لما لها من تأثيرٍ ، ووقعٍ في النفوس ، من حيث إبرازها للمعاني بصورةٍ محسوسةٍ ، وإخراجِها مصورةً بأحسن تصوير ، لائتلاف هذه المعاني مع الألفاظ ، فتأتي الصورة أكثر تأثيراً ، وأشد[١] . الكناية عنده أسلوبٌ من التشكيل الجمالي ، تعتمد حدودهُ المعرفيةُ على ترك التصريح بالشيء إلى لازمه ، لينتقل من ثمّ من المذكور إلى المتروك [٢] . ويؤكد (صاحب) أنّ الغموض ، والإيهام يشوبان الأسلوب الكنائي ، لكنّ ذلك لا يمنع من وجودِ إيماءةٍ تُسَهل من عملية الإنتقال ، من البنية المنظورة إلى تلك الكامنة في الفضاء غير المنظور ، فليس ثمة انكسار في الظاهر يُوقعُ الخطابَ في هوة التناقض كما هو حال الاستعارة [٣] ، بل ثمّةَ طريق ميسّر ، وسالك ، تومىء إليه البنيات المتراصّة من دون أن تقترب من شعريّة اللا تلاؤم ، فالكناية تعتمد على النظر العميق في حركة الذهن التي تمتلك قدرةَ الربط بين اللوازم والملزومات ، والمقترنة في أساسها بعملية القصد ، وكلّ ذلك رهن بقدرة الشاعر على لمح الصلات الخفية بين الأشياء ، ودمج أجزائها ، وتكثيفها من خلال سياقاتٍ تعبيريةٍ ، تحيط المعاني بستارٍ شفافٍ ، يفسح المجال للوصول الى المعنى المكنى عنه ، من خلال الرمز والإيحاء ، أو الإشارة ، أو التلويح والتعريض [٤].

وأوضح (فيصل) في معرض حديثه عن مفهوم الكناية ، الغرضَ من لجوء الشاعر لها ، مؤكداً أنّها ((ركنٌ من أركانِ البيان العربي ، يلجأ إليها الشاعر ، عندما يشعر في أعماقه بأن التصريحَ أصبح لا يفي بغرضه المقصود ، إما نتيجة التأثير الخارجي الذي ينعكس على الفعل الداخلي الذي تحركه مشاعر شتى ، وقد يكون هو

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٥ .

(٢) ينظر : : نفسه : ١٠٤ ، مفتاح العلوم : السكاكي : تحقيق : أكرم عثمان يوسف : ١٧٠ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٤ ، البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل : عبد السّلام الميساوي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : ط١ : ١٩٩٤ : ١١٤ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٤.

البحث عن الابداع))[1]. وأفاد أنّ للاستعارة ، والكناية في نظر اللغويين ، والبلاغيين العرب وغيرهم علاقةَ تجاذبٍ متبادلٍ ، مبنيةٍ على وشائج ترابطية ، كما بين التشبيه والاستعارة من جهة ، والكناية والاستعارة من جهة أخرى [2] ، ولكنّ التشبيه هنا يدخل ليقول كلمته ، لنجد أنّه ((كلّما قوي التشبيهُ قربت الكناية من الاستعارة ، وكلما خفي التشبيه قربت الاستعارة من الكناية))[3] .

إنّ هذا الفهمَ جعل (فيصل) يتبنى المفهومَ الحديثِ للكناية بوصفها ((كلُّ صورة إندرجت تحتَ معنى الستر ، والخفاء))[4] .

ونبّه (فيصل) على مسألةٍ مهمةٍ من خلال حديثه عن عَلاقة الكناية بالاستعارة ؛ مؤداها أنّ الدراسةَ التي قام بها (جاكوسن) التي تناولت هذين النمطين ، أوالأسلوبين البيانيين ، وقد وضّحَ فيها أنّ الاستعارةَ هي البعدُ التزامنيُ الانتقائيُ ، الترابطيُ ؛ أي أنّ البناء العمودي يعتمد على التشابه ، أما الكناية فهي البعدُ الامتداديُ التجميعيُ التعاقبي ؛ أي البناء الأفقي الترادفي ، أو التجاور[5] ، هو عينهُ ما توصّل اليه (عبدالقاهر الجرجاني) قبل ألف عام ، فهي تحمل معاني الترادف ، والتجاور ، كما يتضح من مفهومه لها [6] .

ويتابع (علاء) الباحثَ (صالح) ، وينقل كلامه حرفياً عن الكناية ، فيقول : ((الكنايةُ لونٌ من ألوانِ البلاغة ، وبابٌ من أبواب البيان ، ومظهرٌ من مظاهر الصورة في الشعر العربي ، فقد جاءت في أشعار العرب القديمة ، وفي القرآن الكريم ،

([1]) الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٨٥ .

([2]) ينظر : نفسه : ٨٦ .

([3]) نفسه : نفسها ، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٨٨ .

([4]) نفسه : نفسها ، التصوير البياني : ٢٢٣ .

([5])ينظر : نفسه : نفسها ، البنيوية وعلم الاشارة : تاليف ترنس هوكز : ترجمة مجيد الماشطه : مراجعة د . ناصر حلاوي : بغداد : ط١ : ١٩٨٦م : ٧٢.

([6]) ينظر : نفسه : نفسها ، دلائل الإعجاز: تحقيق : رشيد رضا : ٥٢ .

وأحاديث الرسول صلى الله عليه وآله و وسلم)) [١] ، مخالفاً من رأى أن الكناية ((لم تكن أوّل الأمر تمثل قضية فنية ذات خطورة في تشكيل البناء اللغوي بل ولعلها ما زالت كذلك ، ولكنّ الرغبة في تفتيت كلّ شيء ، والدوران حوله ، ثم التفنن فيما لا فن فيه ، كان لا بد أن يشمل ما اصطلح عليه باسم الكناية)) [٢] ؛ وهو ما لايمكن الوقوف عليه ؛ ((لأنّ الأسلوب الكنائي ما زال حياً ، يساير التطورَ الزمني ، والنضجَ الفكري على مختلف العصور ، ويمكن بقليل من التذوق الفني لهذا الأسلوب أن يقوم بدور خطير في رسم الصورة الأدبية)) [٣] .

ولم تبتعد (سوسن) عن المفاهيم التي تبناها من سبقها ، فالكنايةُ ((ركنٌ من أركان علم البيان ، وأحد الأساليب البلاغية لتوصيل المعنى ، وصورةٌ من صور التعبير عنه ، وكثيراً ما يلجأ إليها الأدباءُ للتعبيرِ عن أفكارهم ، وإيصال مشاعرهم ، وتصوير مقاصدهم ؛ لأنها تؤدي وظيفتها البيانية بصورة ايحائية موجزة ، تزدحم فيها المعاني ، والدلالات)) [٤] .

إن الصورة الكنائية عند الباحثة (انتهاء) لا تعني مجرد الستر ، والخفاء للمعنى ، بل تغليف المعنى المقصود بغلافٍ لطيفٍ ، يكشف عنه من خلال التأمّل الواعي ، وصولاً إلى الأسرار النفسية التي تبين عند إظهار مواطن الجمال[٥] . وهي إحدى سبل التعبير الموحية بأدق المعاني في أوجز الألفاظ ، من خلال التشبيه ، والاستعارة[٦] .

---

(١) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٩ .

(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: ٨٩ .

(٣) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٩ –٩٠، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : ٤٤٧ .

(٤) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١٠٨ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النعيمي: ١٦٧ ، فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع مع التطبيق على الأدب الجاهلي: د . أحمد عبد السيد الصاوي : الهيأة العامة للكتاب : ١٩٧٩م : ٢٣٣

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٦٦ .

وقد أكّدت (انتهاء) أنّ ((هناك من ميّز بين الاستعارة ، والكناية ، باعتبار الكناية مرتبطة بالعُرف الاجتماعي ، بينما الاستعارةُ مرتبطةٌ بالإبداع الفردي ، ومن تصورات ، وأخيلة إبداعية ، إما اشتراكهما فكان في خلق الصور الخيالية القوية التي تعتمد التأثير ، والإثارة [١] .

وتتابع الباحثة (ميسون) زميلتها (انتهاء) في عدّ الكنايةَ لوناً من ألوان التعبير البياني ، ومظهراً من مظاهر البلاغة بوصفها أسلوباً يغلف المعنى بغلافٍ لطيفٍ ، يكشف عنه من خلال التأمّل الواعي ، وصولاً إلى الأسرار النفسية التي تبين عند الإفصاح عن مواطن الجمال[٢] .

وظيفة الكناية :

تتّجلّى وظيفة الكناية ، وقيمتها الفنية ، في أثرها الذي يسهم في تجسيم المعنى ، وبروزه ، بوصفها صورةً محسوسةً ، تنبضُ بالجمال والتعبير الفنيين المؤثّرين ، فضلاً عن الحيوية التي لا تستكين ، أو تخضع إلى الجمود ، أو الانغلاق الفكري ، أو النفسي ، بل تبقى صورةً ممتعةً ، تتدفق فيها الحياةُ ، وتتواصل تواصلاً فنياً مع عناصر التألق ، والإبداع ، لأنّ المُصوِّرَ إذا رسم صورةً للأمل ، أو اليأس ، بَهَرَكَ ، جاعلاً منك قادراً على رؤية ما كنت تعجزُ عن التعبير عنه بصورةٍ واضحةٍ ، وملموسة [٣]. وليس هذا فحسب بل إنها أسلوبٌ يلجأ إليه الشاعرُ حين يترفّع عن ذكر الكلام الذي لا يليق ، وقد يكون ضرورةً يتطلبها الموقفُ ، وذلك حين يكون اللفظُ الصريحُ تشمئزّ منه النفسُ ، ويعافه الذوقُ لمجافاته للأدب ، وللقيم الإجتماعية ، أو يكون التعبيرُ الصريحُ مدعاةً لمتاعبٍ ، أو استجلاباً لخصومة [٤] .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٦٦ – ١٦٧ .

([٢]) ينظر : نفسه : ١٦٧ ، الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٤ ، فن الاستعارة : ٢٣٣ .

[٣] ينظر : البلاغة ؛ فنونها وأفنانها ٢ : ٢٦٧ .

([٤]) ينظر : التعبير البياني : ١٦٢ .

وقد أشار بعض الباحثين إلى هذه الوظائف ، أو غيرها من وظائف للصورة الكنائية . فالباحثة (ساهرة) تشيرُ إلى وظيفتين تقوم بهما هذه الصورة :

الأولى : نلمحها في قولها : ((وقد شكّلت الكناية مكاناً واسعاً من أساليب التعبير البياني لدى الشاعر ، وشكلت لديه نمطاً متميزاً يلجا إليه كلما أراد إحاطة تعبيره بهالة من الفخامة والبلاغة ومنحه طابعاً من الوقار والاتزان الذي يزيده وقعاً في النفوس فضلاً عن تصوير المعنى وتقديمه في أحسن معرض قد تعجز الحقيقة عن أدائه))[١] ، أما الأخرى فيمكن تلخيصها بأنّها ((أسلوبٌ مهذبٌ يلجأ إليه الشاعر إذا كان يرغب في التعبير عما لا يحسن ذكره والتصريح به من الأمور التي تتنافى مع العرف والذوق الأدبي))[٢] .

وتتبع الوظيفة والقيمة الفنية للكناية في التعبير البياني عند الباحث (عباس) ، من كونها تمثّل مجالاً ((من مجالات البيان ، واسع الأفياء ، فسيح الأرجاء ، مترامي الطراف ، متباعد الغاية ، يصول فيه فحول الكلام ، وفرسان البلاغة ، وهناك يأتون بالبديع المستملح ، والغريب المستطرف))[٣] ، فضلاً عن تأكيده في أثرها على الصور الذي يتجلّى من خلال الصلة بالقيمة التعبيرية غير المباشرة لها ، وما تهدف إليه من معنى يرتكز على الإيحاء ، أو الرمز ، أو الإشارة ، ودون ذلك من وسائلها الفنية الموحية ، فضلاً عن أنّ قيمتها تكمن في التحامها ، وانسرابها إلى مسارب بقية التركيب اللغوي[٤] .

والصورة الكنائية عند (عباس) ((عمل تتلون ملامحُه بألوان من الإيحاء الفني الرامز ، والتي تتآزر في الدلالات مع دلالات السياق العام للقصيدة ، فيظهر فيه التجسيد الجميل مبنياً على التأمل ، والإدراك ، وما يصاحبها من خلجاتٍ نفسيةٍ ، أو

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٦ .

(٢) نفسه : ٢٤٨ .

(٣) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٣ . الأدب والبلاغة : ١٨٤ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٢٠ .

شعورية ، تترك بصماتها الواضحة على المتلقّي ، أو السامع ، فتشده إليها ، لكي يتعرّف على ملامحها المُوحية ، ويستكشف من بعد ذلك ما يحيط بها من غموضٍ ، وإبهام))[1] .

وتؤكد الباحثة (وجدان) أن الكناية تؤدي وظيفةً فنيةً في المقام الأوّل ؛ لأنّها لا تعبّر تعبيراً تقريرياً مباشراً ؛ وإنما تلجأُ الى الأسلوب الأوفر تأثيراً ، والأعمق دلالة ؛ فالتوظيف الكنائي يعزّز المعنى ، ويقوّيه ، ويشد أزره مقارنة بالتصريح المباشر عنه [2] ، إذ ((كل عاقل يعلم – إذا رجع إلى نفسه – أنّ إثباتَ الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد على وجودها آكد ، وأبلغ في الدعوى ؛ من أن يجيء إليها ، فيثبتها هكذا ساذجاً غُفْلاً))[3] .

وتتأتى وظيفة الكناية عند الباحثة (زهراء) من المتلقّي نفسه ، لأنه يحتاج فيها إلى نوع من إعْمال الفكر ، بغية الوصول إلى غاية الشاعر ، لأنّه يجد فيها قدرةً عقليةً خاصةً ، حين يدرك مُبتغى المُنشيء ، أو الشاعر[4] .

وتتسع دائرة الوظيفة ، وآفاقها ، التي تؤديها الكناية في التعبير عند الباحث (حكمت) ، لتشمل أكثر من جانب فـ ((التعبير بالكناية يُبعدُ الكلامَ عن المباشرة ، والتقريرية ، وبذلك فهو ينمُّ عن ذكاء المتحدث ، ويفتحُ الأبواب أمام المتلقي للمشاركة في عملية التوصيل ؛ الأمر الذي يبعثُ في المتلقي الثقةَ بالذات ، والإحساس بالسعادة ، حين يفطن إلى مراد المتكلّم بعد مفاجأته ... ومن مزاياها أيضاً التشويقُ الناجمُ عن إعمال الفكر في اكتشافِ المراد ، وفهمِ القصد ، ومنها الارتقاءُ بالمُنشيء وبالمُتلقي في

([1]) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٢٠ .

([2]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٤ .

([3]) نفسه : ٦٤ ، أسرار البلاغة : طبعة ريتر : ٥٧ – ٥٨ .

([4]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠٥ .

آنٍ واحدٍ ، فالتعبيرُ الكنائيُ مؤشّرٌ على الترفّعِ عن السّوقية ، والإبتذال ، ومقياساً يبيّنُ قدرةَ المتكلم ، وفطنتَه ، وطرائقَ تفكيره)) [١] .

وتؤكد الباحثة (شروق) أنّ الانفعالات ، والمؤثرات النفسية التي نلمحها في النص الكنائي ، والتي هي انعكاسٌ لما يلحُّ في نفس المبدع ، هي من وظائف الصورة الكنائية ، بشرط أن تكونَ منسقةً ضمن السياق الشعري ، والشعوري التي هي إزاءه[٢] .

ويحدّدُ الباحثُ (صاحب) وظيفة الكناية من أساسٍ مؤدّاهُ قيامها على تداعي الصور ، فهي تعتمدُ على النظر في المستوى العميق لحركة الذهن ، التي تمتلك قدرةَ الربط بين اللوازم ، والملزومات ، والمرتبط أساساً بعملية القصد ، غير أنّ هذا رهنٌ بقدرة الشاعر على لمحِ الصلاتِ الخفية بين الأشياء ، ودمجِ أجزائها ، وتكثيفِها بسياقات تعبيرية ، تحيط المعاني بستارٍ شفافٍ ، يسمحُ بالوصول إلى المعنى المكنى عنه من خلال الإيحاء ، أو الرمز ، أو الاشارة ، أو التعريف ، ومن هنا كان أثرها فاعلاً في استشفاف المعاني ، أو تصويرها ، بأدق تعبير ، وأوفقه [٣].

ويتبنى الباحث (فيصل) الوظيفة التي تؤكد أنّ ((المتكلم بهذا الأسلوب ينأى عن المباشرة ، والتحديد الصريح ، لما يريد أن يقولَ ، ويسوقَ تعبيراً ظليلاً ، يحرّك الفكرَ ، ويبعث على التأمّل ، وذلك سمةٌ من سماتِ الفنية ، تبعده عن الرتابة ، التي تنشأ من طولِ استخدامِ الألفاظ ، في معانٍ محددةٍ مألوفةٍ))[٤] .

وأكّدت الباحثة (انتهاء) أنّ الشاعرَ يضع كناياته ، أو رموزَه اللغوية بغيةَ توسيعِ الدائرةِ الوجدانية لدى المتلقّي ، والذي يستطيع أن يستشفّها من خلال السياق الفني ، لتحقيق المتعةِ العقليةِ ، حين يدرك مبتغى المُنشيء ، فضلاً عن كونها واحدةً

([١]) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٣٩ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٧ .

([٣]) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٤ ، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : د . منصور عبدالرحمن : دار العلم للطباعة : مصر :(د . ط . ت) : ٣٧٠ .

([٤]) الصورة البيانية في شعر ابن الرومي : ٨٦ ، التصوير البياني ٢٢٣ .

مـن سـبل التعبيـر المُوحيـة بـأدق المعـاني ، فـي أوجـز الألفـاظ [١] . مضـيفةً أنّ التعبيـرَ الكنـائيَ يجـب إلّا ينفصـل فـي دلالتـه ، وقيمتـه الفنيـة عـن دلالات السـياق العـام ، التـي تتـآزر داخـلَ السـياق الفنـي ، بفعـل المـؤثرات ، والإنفعـالات النفسـية ، التـي نلمَحُهـا فـي الـنصّ الكنـائي ، وهـذه هـي مـن أهـم الوظـائف الأساسـية لهـا ، شـرط أن تكـون منسـقةً ضمن السياق الشعري ، والشعوري[٢] .

ومـن كـلّ هـذا يمكـن القـولُ إنّ أغلـبَ الوظـائف التـي ذكرتهـا الدراسـات الجامعيـة العراقيّـة لـم تخـرج عـن كونهـا وسـيلةً مـن وسـائل البيـان العربـي ، تَعمـلُ علـى أداءِ المعنـى مـن خـلال الإشـارة ، أو الرمـز ، أو غيرهـا ، مـع التأكيـد علـى التـآزر مـع دلالات السـياق العـام للقصـيدة ، بغيـة التـأثّر ، والتـأثير فـي نفـس المتلقـي ، فضـلاً عـن أهميتهـا فـي الإبتعـاد عـن المباشـرة ، والتقريريـة فـي أيّ خطـاب ، كمـا يمكـن رصـد ملاحظـة أخـرى فـي هـذا السـياق أن بعـض هـذه الدراسـات كانـت تكـررّ ، وتـردّدُ الوظـائف التـي ذكرتهـا الدراسات السّابقة لها ، إلى حدٍّ أن تكون الألفاظُ هي عينها أحيانا .

علاقة الكناية بالمجاز أو غيره :

يسـتدعي المقـامُ أن نقـفَ عنـد مسـألةٍ لهـا صـلةٌ واضـحةٌ بالصـورة الكنائيـة ؛ ألا هـي علاقـة الكنايـة بالمجـاز ، مـع الأخـذ بعـين الاعتبـار أنّ بعـضَ البـاحثين قـد بيّنـوا ملامحَ هذه العَلاقة ، فيما لم يتطرّقْ لها آخرون .

رأت الباحثـة (سـاهرة) فـي الكنايـةِ – وهـو أمـرٌ ألمحـت لـه (الباحثـة) آنفـاً– أسـلوباً مـن أسـاليب التعبيـر البيـاني ، ونمطـاً متميـزاً ، يلجـأ إليـه الشـاعر[٣] ، وهـذا يعنـي أنهـا لا تؤيّـد المـذهبَ البلاغـي الـذي يـرى أنّ الكنايـةَ مـن المجـاز[٤] ، مؤكـدةً مـذهبَها مـن

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٦٦ .

([٢]) ينظر : نفسه : ١٦٧ ، ينظر : البلاغة العربية : أحمد مطلوب :٢٥٣ .

([٣]) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٦ .

([٤]) ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) : ١٦٨ ، دلائل الإعجاز : ٢٥١ .

خـلال حـديثها عـن علاقـة الكنايـة بالاسـتعارة ، فهمـا تتعاضـدان علـى تجسـيم المعنـى ، وتصـويره ، وكـل منهمـا تمثـل المعنـى للـذهن بجزئيـات محسوسـة يسـتدل بمجموعهـا عليـه ، لاسـيّما أنّ بعـض البلاغيـين يـرون أن الكنايـة جـزءٌ مـن الاسـتعارة ، بـل لا تـأتي إلا علـى حكـم الاسـتعارة ؛ لأن الاسـتعارة لا تكـون إلا بحيـث يطـوى ذكـر المكنـى عنـه ، ونسـبتها إلـى الاسـتعارة نسـبة خـاص إلـى عـام ، والفـرقُ بينهمـا يتمثّـل فـي أنّ الكنايـة يجـوز تأويلهـا علـى وجهـي الحقيقـة والمجـاز ، أمّـا الاسـتعارة فـلا يمكـن تأويلهـا علـى وجـه الحقيقـة ، وإلا بطل المقصود منها [١] .

وانطلاقـاً مـن أن الكنايـة ((لفـظٌ أريـد بـه لازم معنـاه مـع جـواز إرادة معنـاه معـه))[٢] ، يؤكـد الباحـث (عبـاس) أن هـذا هـو مـا يميـز الكنايـة مـن المجـاز ، لأنّ قرينـة اللفـظ فـي الكنايـة لا تمنـع مـن إرادة معنـاه الحقيقـي [٣] ، أمـا علاقـة الرمـز بالكنايـة ، فيـرى أنّ لـه صـلةً حميمـةً ليسـت مثبتـة بالعربيـة ، وأدبهـا الخالـد[٤] ، وبالتـالي فهـي شـبيه بصـلة الكنايـة بـالتعريض ؛ لأن كـلاً منهمـا ؛ أي الرمـز والكنايـة ينبعـان مـن أصـلٍ واحـدٍ هـو إرادة غير ظاهر المعنى ، ودلالة اللفظ الأولية [٥] .

وتتصـدى (وجـدان) لعلاقـة الكنايـة بالاسـتعارة ، وتـرى أن كلتيهمـا تلجـأ ((إلـى التعبيـر المجـازي القـائم علـى نقـل اللفـظِ الـى دائـرةٍ أخـرى ، لـمْ يُعْـرَفْ بهـا ، مـع فـارق شخّصـهُ (السّـكاكي) بقولـه : ((إنّ الكنايـة لا تنـافي إرادة الحقيقـة بلفظهـا ، فـلا يمتنـع فـي قولـك (فـلانٌ طويـلٌ النجـاد) أن تريـد طـولَ نجـادهِ مـن غيـر ارتكـاب تأويـل مـع إرادة

([١]) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٤٧ – ٢٤٨ .

([٢]) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٣ ، دراسات فنية في الأدب والنقد : د . عبدالكريم الباقي : مطبعة جامعة دمشق : ١٩٦٣ : ٢٢٨ .

([٣]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢١٣ .

([٤]) ينظر : نفسه : ٢١٧ .

([٥]) ينظر : نفسه : ٢١٧ ، ينظر : الرّمزية في الأدب العربي : د . درويش الجندي : مكتبة نهضة مصر : القاهرة : ١٩٥٨م : ٣٩ .

طـول قامتـه)) [١] ، أمّـا الاسـتعارةُ فليسـت كـذلك ، فـإذا قلـت : رأيـت أسـداً فـإن كلامـك ، متـى مـا ((أفـاد الحقيقـة فإنـه لا يفيـد المجـاز ، ومتـى أفـاد المجـازَ فإنـه لا يفيـد الحقيقـة ، بخـلاف الكنايـة فإنهـا إذا أطلقـت فالمعنيـان ؛ أعنـي – الحقيقـة والمجـاز – مفهومـان معـاً عنـد إطلاقهـا))[٢] . وتخلـص (وجـدان) مـن ثـمّ إلـى تبنّـي تـرجيح مجازيـة الكنايـة ، معللـةً ذلـك ((أنّ اللفـظَ المُكنّـى بـه لا يـراد منـه معنـاه الـذي شـاع اسـتعماله ، بـل يُـراد بـه معنى آخر ، وإلا انتفت الكناية))[٣] .

وفضـلت الباحثـة (وصـال) كـذلك تـرجيح مجازيـة الكنايـة ؛ لأن اللفـظ المكنـى بـه لا يُـراد منـه معنـاه الـذي شـاع اسـتعماله ، بـل معنـى آخـر ، والاّ انتهـت الكنايـة ، فضـلاً عمّـا تؤديـه الكنايـة مـن وظيفـةٍ فنيـةٍ فـي المقـام الأول ؛ لأنّهـا لا تعبّـر تعبيـراً تقـديراً مباشـراً ؛ إنمـا تلجـأ الـى الأسـلوب الأكثـر تـأثيراً ، والأعمـق دلالـة لا سـيما أنّ التوظيـف الكنـائي يعـزّز المعنـى ، ويقوّيـه ، ويشـد أزره مقارنـة بالتصـريح المباشـر عنـه [٤] . وانطلاقـاً مـن رأي (السـكاكي) الـذي يـرجح مجازيـة الكنايـة ((لأنّ اللفـظَ المُكنّـى بـه لا يـراد منـه معنـاه الـذي شـاع اسـتعماله ، بـل يـراد بـه معنـى آخـر ، وإلاّ انتفـت الكنايـة)) [٥] ، يؤيّـد (حكمـت حكمت) ماذهبت إليه سابقته (وجدان) في ترجيح مجازيّة الكناية [٦].

([١]) مفتاح العلوم : السكاكي : مطبعة مصطفى البابي الحلبي : ٦٣٨ .

([٢]) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٥ ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة بن علي العلوي اليمني : مطبعة المقتطف : مصر : ١٣٣٢ – ١٩١٤م : ١ : ٣٧٦ – ٣٧٧ .

([٣]) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٥ .

([٤]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١١٢ .

([٥]) مفتاح العلوم : السكاكي : تحقيق أكرم عثمان : ٦٣٨ .

([٦]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٤٠ ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٥ .

وتلتقي الكناية بالاستعارة عند (حكمت) من خلال إزاحة اللفظ ، أو التعبير عن دلالته المعجمية ، والتصرّف بها في مساحاتٍ لغويةٍ مجاورةٍ ، أو مغايرةٍ في إطارها ، يُعْرَفُ بالمجاز[١] .

وقد وافق (حكمت) (العلويَّ) في مغايرة الاستعارة للكناية ، وتكمن هذه المغايرةُ أنّ الأولى يمكن أن نستوضحَ وظيفتَها من خلال الكلام ((إذا أفاد الحقيقة ، فإنه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز فإنه لا يفيد الحقيقة ، بخلاف الكناية ، فإنها إذا اطلقت فالمعنيان (الحقيقة والمجاز) مفهومان معاً عند اطلاقها))[٢] .

وتقدم الباحثة (شروق) تَصوّراً ينمّ على فَهمٍ واعٍ لطبيعة الكناية ، وعلاقتها بالمجاز ، فهي عندها تحمل غالباً معنيين ؛ أحدهما : حقيقي ، والآخر : مجازي ؛ بمعنى أنها يمكن أن تُحملَ على الحقيقة ، والمجاز ، وبهذه الصفة تقترب من صفة الصورة التشبيهية ، التي تكون في التشبيه المرسل ، أو المؤكد حقيقة ، وفي التشبيه البليغ مجازاً ، بيد أن الكناية تفترق عنه في أنها ليست لها أداة تعرف بها ، وليست هناك شروطٌ لمجازيتها ، أو حقيقتها ، بل إنّ السياقَ الذي ترد فيهِ يكشف عن هويتها[٣] .

ويرى الباحث (صاحب) أنّ ما يميّز الكناية من المجاز أنّه يمكننا ((ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك ، مع جواز إرادة معناه الحقيقي معه))[٤] ، فضلاً عن أنّه ومن خلال الكناية يتحقق الترابط التماسي ، والتسلسلي المفترض بين الموضوع الحرفي ، والبديل المجاور[٥].

---

(١) ينظر الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٤٠ .

(٢) نفسه : نفسها ، الطراز : ١ : ٣٧٦ – ٣٧٧ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٧ .

(٤) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٤ ، مفتاح العلوم : ١٧٠ .

(٥) ينظر : نفسه : ١٠٤ ، ينظر : البنيوية وعلم الاشارة : ٧١ .

ويرى الباحث (علاء) في الكناية ((مظهراً من مظاهرِ المجاز في التعبيرِ عن الأشياء ، بما يلائمُها من أوصافٍ ، لإضفاء الغموض عليها)) [١] ، فيما يوافق (فيصل) الباحثة (شروق) أنّ الكنايةَ تحمل معنيين ؛ الأول : حقيقي ، والآخر: مجازي [٢] ، وهو ما أشار اليه عبدالقاهر الجرجاني بقوله ((واعلم أن كلّ واحد من وصفي المجاز ، والحقيقة ، إذا كان الموصوف به الفرد غير حده إذا كان موصوفاً به الجملة ، وإنا نحدهما في المفرد : كلّ كلمة أريد بها ما وقعت له – وضع واضع – وإن شئت قلت : في مواضعه – وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره ، فهي حقيقة)) [٣] .

أما من حيث علاقة الرمز بالكناية ، فقد أكّد الباحث (فيصل) أنّ من الصعب أحيانا التفريق بينهما ، إذ يرتبطان بعلائق وشائجية متينة ، ومع ذلك لايمكن أن نقول أنّ الرمزَ هو الكناية ، أو الكناية هي الرمز ؛ إنّما قد يكون أحدهما أوسع من الآخر أحيانا ، غير أنّه أكّد أنّ الرمزَ أوسعُ من الكناية [٤] ، لأنّ الكناية ((نتاجُ مشاعرٍ خاصّةٍ تجاه الأشياء ، والشاعر قد يصنع كناياته ، أو رموزه اللغوية حتى تُوسِّعَ الدائرةَ الوجدانية لدى المتلقّي ، الذي يستطيع استشفافَها من خلال السياق الفني ، وقد تتداخل الصورُ الكنائيةُ في بناءٍ تجسيديٍ لِتُفجّرَ دلالاتٍ رامزةٍ ، يكون في دلالاتها المتآزرة مكوّنةً وشائجَ متداخلةً ، معبرةً عن موقفٍ متكاملِ المشاعر)) [٥] .

وتبيّنُ الباحثةُ (ميسون) أنَّ الكناية تشارك التشبيهَ ، والاستعارةَ ، في الاعتماد على المحسوساتِ مادةً أساساً في تصوير مضامينها [٦] ، فإنّ لها ((من الأثر ما للتشبيه والاستعارة ، فهي تبرز المعانيَ المعقولةَ في صورِ المحسوساتِ ، وبذلك تكشف

---

(١) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٨٩ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٨٩ .

(٣) نفسه : ٨٨ ، أسرار البلاغة : رشيد رضا : ٢٨٦ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٨٨ .

(٥) نفسه : ٨٨ ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: ٤٣٩ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٥ .

عـن معانيهـا ، وتوضـحّها ، وتبيّنهـا ، وتُحـدث انفعـالَ الإعجـاب باعتبـاره انفعـالاً تعجـزُ اللغةُ العاديةُ عن تصويره)) [١] .

والحـق إنّ سـرّ جمـال الصـورة الكنائيـة إنمـا يتجلـى فـي قـدرتها علـى إعطـاء إشـارات رامـزةٍ ، ودلالاتٍ إشـاريّةٍ ، بعيـدة عـن التراكيـب اللغويـة المباشـرة ، فتضـفي علـى المعنـى حُسـناً وبَهـاءً ، بغيـةَ التـأثير فـي نفـس المتلقّـي ؛ مـن زاويـة إبرازهـا للمعـاني ، وإخراجها لها بأحسن تصوير .

أقسام الكناية :

قسـم البلاغيـون الكنايـةَ علـى تقسـيماتٍ كثيـرةٍ ، ومتشـعبةٍ ، ولـيس مـن مهمـة (الباحثـة) الخـوضُ فـي تفصـيلاتها ، لا سـيما أنّهـا مبثوثـة فـي كتـب البلاغـة القديمـة ، والحديثـة . ومـا يعنـي البحـث هنـا هـو كيفيـةُ تقسـيم البـاحثين العـراقيين لهـذه التقنيـة البلاغيـة ، وطريقة تناولهم لها .

قسـمت الباحثـة (سـاهرة) الكنايـة علـى أنـواعٍ ثلاثـة ؛ الكنايـة عـن صـفةٍ ، والكناية عن موصوفٍ ، والكناية عن نسبةٍ [٢] .

والمتأمـل فـي تقسـيمها ، يلحـظ اعتمادهـا علـى تقسـيم (السـكاكي) ، فقـد قسـمها علـى أسـاس المعنـى المكنـى عنـه ؛ إلـى كنايـة عـن موصـوف ، وكنايـة عـن صـفة ، وكنايـة عـن نسـبة ، وقـد سـمى الأقسـام الثلاثـة : طلـب نفـس الموصـوف ، وطلـب نفـس الصـفة ، وتخصيص الصفة بالموصوف[٣] .

ويبتعـد الباحـثُ (عبـاس) عـن التقسـيم التقليـدي للكنايـة ، هادفـاً إلـى الكشـفَ عـن التوظيـف المبـدع للشـاعر (إيليـا أبـي ماضـي) لصـورهِ الكنائيـة ، وصـولاً إلـى التعبيـر

---

(١) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٥ ، اتجاهات النقد في القرن الخامس الهجري:٣٧٠.

(٢) ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٥٢ .

(٣) ينظر : مفتاح العلوم : ٦٣٨ .

الناجح عن الفكرة والمعنى الهادفين ، باستخدامه الأمثل للّغةِ الموحيةِ الرامزةِ ، وتصويره الخلاّق لمشاهد الحياة ، وأحداثها بأسلوب تعبيري مؤثّر ، ومميز [١] .

ويقترب (عباس) في طريقة تناوله هذه من مفهوم المعادل الموضوعي ، الذي يرتبط بالموقف النفسي للشاعر الذي يحاول التحرر من براثن انغلاقه في صورة معادلةٍ للإحساس ، ومكافأته له ، في فلسفةٍ للذّاتِ بالتلفت الغيري إلى موضوع ما [٢].

إنّ هذا البعد الذي ينمّ على فهمٍ واعٍ للكنايةِ ، أو المعادل الموضوعي ، ينبع في صيرورته من تمفصلاتٍ مرجعيةٍ ، تفتح الآفاقَ الواسعةَ أمام المتلقي ، في الاستنطاق ، والتأويل[٣] ، وقد نجح (عبّاس) في الإفادة منها ، إذ يقول معلّقاً على بيت أبي ماضي :

وَعرفتُمْ وعرفنا مِثْلكُم أنّما الحقُّ لذي ظُفْرٍ ونابْ

كُلُّ أرضٍ نامَ عنها أهلُها فهي أرضٌ لاغتصابٍ وانتهابْ

زَعمُوا الإنسان بالعلمِ ارتقى وأراهُ لم يَزَلْ إنسان غابْ[٤] .

والشاعر على وفق ما يرى (عبّاس) يرسمُ صورةً كنائيةً للمهاجر العربي ، الذي تضيع أمانيه ، وآماله وسط انعدام الموازين ، وسيطرة القوي على الضعيف ، بعد أن ترك وطنَه ، وفرّ منه هارباً من ظلم المستعمرين ، واضطهادهم ، فيعمد إلى الرمز ، والكناية ، للتعبير عن الإنسان القوي الظالم ؛ بحيوانٍ مفترسٍ ، ذي أظفارٍ وناب ، يعيش في غابة الحياة الكبيرة [٥] .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٢٢ .

([٢]) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ٢٢٨ .

([٣]) ينظر : نفسه : ٢٢٩ .

([٤]) الديوان : ١٢٦ .

([٥]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٢٤ .

ويبدو أنّ سبب إحجام (عبّاس) عن التقسيم التقليدي للكناية عائدٌ الى أمرين هما : الأول : مايمتاز به شعر الشاعرِ من صورٍ كنائيةٍ تعبيريةٍ ، يَعْمَدُ من خِلالها الى الإيحاء ، والتعريض ، والتلميح تارةً ، وإلى إتّباع أسلوبِ الرمز تارةً أخرى ، معتمداً على الدلالة الحسية الموحية بأغراضه الفكرية ، والتجريدية .

والآخر: ينبعُ من كونِ أسلوب الشّاعر التعبيري يمتاز بالتكثيف في صوره الكنائية ، بغية التعبير عن موقفٍ ، وقضيةٍ ، تتعلق بمشاعره ، وأفكاره ، وأرضه ، وأمته [١] .

وترى الباحثة (وجدان) أنّ هناكَ نوعين من الكناية ؛ الأولى : هي الصور الكنائية المنبثقة من صورٍ استعاريةٍ ، وتشبيهيةٍ [٢] ، فالكناية التي ((تتلمس ايحاءاتها في الصورة التشبيهية ، والاستعارية تكون أحفلَ بالحركة ، وقوة الدلالة الوجدانية ، وكشفها من الجوانب الخفية من النفس الإنسانية أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي ، الذي لا يتطلب مزيَد تأمل ، وقوة استيحاء)) [٣] ، والأخرى : صورٌ كنائيةٌ قائمة بذاتها ، وهي تكتسب قوةً ، وتأثيراً من كونها مستمدةً من المعطياتِ الحسّية ، وهنا تكمنُ بلاغةُ الأسلوب الكنائي[٤] ؛ لأنّ من خصائص هذا الأسلوب ((أنه يضع لك المعنويات في صور المحسوسات ، ولا شك أن هذا ميزة الفنون ؛ فإن المصوِّر إذا رسم لك صورةً للأمل ، أو اليأس بَهَرَكَ ، وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً)) [٥].

ولم تقسم الباحثة (وصال) الكناية بحسب نوعها ، أو وسائطها ، إنما تابعتها عبر مستويات نجاحها ، رغم محدوديتها ، وقلة ترددها [٦] .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٢٢٢ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٨ .

([٣]) نفسه : نفسها ، الصورة المجازية في شعر المتنبي : ١٠٧ .

([٤]) ينظر : نفسه : نفسها ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٦٨ .

([٥]) نفسه : نفسها ، التصوير البياني : ٢٢٩ .

([٦]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١١٣ .

وقد تابعت (وصال) الباحثة (وجدان) في أنّ تلك المستويات المشار إليها إنما هي الكنايات المنبثقة من الاستعارة ، أو التشبيه ، كما يتضح ذلك من خلال تعليقها على بيت الشاعر الآتي :

إدركي زوْرقي فقدْ عبثَ اليَمّ مُّ بهِ ، والعَواصِفُ الهَوجَاءُ [١] .

فالاستعارةُ هنا تلتبس بالكناية مرة أخرى ، وقلما نجد في شعره مشهداً قائماً على بنية التراصف الكنائي مستقلاً ؛ فحياته التي تشبهُ زورقاً مهددة بالعواصف الهوجاء ، والحبيبة هناك متمناهُ ، وهي مدعوةٌ لتُسْهِم في إنقاذ حياته ... ولا شكّ في أنّ محدودية الكناية هنا واضحة ؛ لأنها مستقاةٌ مما هو مألوف ، فكنّى عن حياته المنهارة ، من خلال مشهدٍ قائمٍ على العبارات المألوفة مثل : الزورق ، واليمّ ، والعواصف الهوجاء[٢] .

فيما فضّلت الباحثة (زهراء) الابتعاد عن التقسيمات التي أحاطت بأسلوب الكناية ، معتمدةً في تناولها على عنصري الإبداع ، والتقليد ، لا سيّما أن كنايات الشاعر نحت منحيين ؛ أحدهما: إبداعي تميّز به الشاعرُ من خلال فكرته ، وصياغته ، والآخر : تقليدي ، ساير فيه غيرَهُ من الشعراء في صياغته ، ولفظه[٣] . ويبدو أنّ (زهراء) قد أصابت في اعتمادها علي هذا التقسيم ، كما يتجلى ذلك في رؤيتها لقول الشاعر :

عَفَا عَنهم قَدْري الرفيعُ فاهجروا وبَايَنَهمُ خُلْقِي الجميلُ فَغَابُوا

وقَد تُسْمِعُ الليْثَ الجحاشُ نهيقَها وتُعْلي إلى البَدْرِ النُّباحِ كِلابُ

إذا راقَ حُسْنُ الروضِ أوفاحَ طِيبُهُ فما ضَرّهُ أن طَنَّ فيه ذُبابُ [٤] .

([١]) الديوان : ١٦١ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١١٥ .

([٣]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١٠٦ .

([٤]) ديوان ابن زيدون ورسائله : ٣٨١ – ٣٨٢ .

يرسم الشاعر هنا صورةً لحاسديه ، يُظهرُ من خلالها مكانته الكبيرة ، وترفّعه عن خصومه ، وخلقه الذي نبا عنهم ، ولكنهم عابوه ، وقذفوه بالكلام القبيح ، وهي صورة مجازية جاء بها الشاعر تمهيداً لصورته الكنائية ، فهو يلتفت الى ما حوله من الطبيعة ، ليلتقي صورته ، فيرسم صورة اللّيث الذي تُسْمِعُهُ الجحاشُ نهيقاً ، ولكنه لا يتأثر بها مع كون تلك الأصوات مستقبحة منكرة ، وتنبحُ الكلابُ البدرَ ، وهو مستقرّ في موضعه العالي ، غير ملتفت إليها ، وهل يتلفت النورُ إلى الظلام ؟ وهكذا استطاع الشاعر من خلال كناياته تلك أن يبثّ مشاعره ، وأحاسيسه ، من خلال معادل أوسع ليؤكّد فكرته التي صوّرها بشكل بديع ، ولافت ، فيجد لنفسه بديلاً هي الرياض الغنّاء في حالة بهجتها ، ونضارتها ، وهو ما يوضّحه الفعلان : (راق) ، و (فاح) ، ومن ثمّ هل يضرّ الروضَ طنين الذبابِ ؟ ولكي يوضّح الشاعر حالة الانزعاج والضيق استخدم لفظة (الذباب) ، والفعل (طنّ) ، ليبدع في تصوير صور كنائية مؤثّرة ، إذ هو لم يقصد من ذكر الروض ، إلا نفسه ، والجحاش إلا حسّاده ، والذباب وطنينه يوحي بحالة انزعاجهم من مكانته العالية [1] .

وهذا يعني أن الكنايةَ يمكن أن تتجَلّى في ((نسج شباك الدلالة الكبرى المتولدة من الانسياق المنتظم لما هو مستلهم ، فيتحول عندها المنتج الصياغي من دائرة الحقيقة إلى دائرة العلاقات التي تقوم في أساسها على التجاوز ، فتستقطبها دائرة الذهن ؛ لتحرك نسيجها بالإمساك بوسط العصا التي يشكّلُ طَرَفَيْهَا الحقيقةُ والمجازُ)) [2] .

ويتميز الباحث (حكمت) باحتفائه بتقسيمات الكناية التقليدية ، لاسيما في تناوله لتسميات دواوين البردوني الشعرية ، إذ يقول : ((فاما الكنايةُ عن الموصوف : فتعرف بذكر الصفة الملازمة له دون غيره ، ويكون ذاتياً كتسمية البردوني ديوانه الأول (من أرض بلقيس) مكنياً بأرض بلقيس عن اليمن ، ومثله يقال عن عنوان ديوانه الرابع (لعيني أم بلقيس) ، أما الكناية عن الصفة : فتعرف بذكر الموصوف سواءً

---

(1) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١١٢ – ١١٣ .

(2) الصورة في شعر الرواد : ٢٢٩ .

أصرح بلفظه ، أم كان مفهوماً من سياق الكلام ، وتنطبق على تسميته ديوانه الثاني عشر (الأخير) بـ (رجعة الحكيم بن زائد) كناية عن العودة الى التراث الشعبي)) [١] .

وكانت أقسام الكناية التقليدية واضحة عند الباحثة (شروق) ، فهي وإن لم تتحدث عنها صراحةً ، لكنّ ذلك كان جليا من خلال تناولها الفني لأقسام الكناية ، منبهةً على أن هناك صوراً كنائيةً تقليديةً ليست فيها إلا لمحة سطحية من الجدّة في شعر الشاعر ، وصوراً أخرى ذات تكثيف ، وإيحاء للمعنى ، والصورة تُمثلُ في الرمز ، وليس في القصائد الرمزية ؛ لأنّها بعيدة عن المعنى الكنائي ، أو مفهوم الكناية بصفتها صورةً بيانيةً ؛ لأنّ تلك القصائد ستجرّنا إلى متاهاتِ المذهب الرمزي على حد تعبيرها [٢] .

وقد تجنب (صالح) الخوض في التقسيمات البلاغية للكناية ؛ انطلاقاً من سببين :

الأول : لضمان وصول الصورة كاملةً إلى المتلقي بعيداً عن هذه التقسيمات ، التي قد تسحبها إلى منحى آخر ، والآخر : قلة هذه الصور ، وخوفاً من تشتتها ، أو انعدام المثال الذي قد يخضع له أحد أنواع الكناية[٣] .

وتنقسم الكناية عند (صاحب) على قسمين ، الأول : الصورة الكنائية الجزئية التي تمثل أحد أركان التصوير البياني العربي ، الذي زخر به الشعر العربي ، وبضمنه شعر الأندلسيين (المرابطين والموحدين) [٤] ، والآخر : هو الصورة التي تحيل عبر تكوينها من صورها الجزئية على معنى لازم لمعناه الأصلي ، وقد تستغرق مقطعاً طويلاً داخل النص الشعري ، لتنسج خيوطها ، وتختلط ، وتتداخل ؛ لتفرز في النهاية

---

(١) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٤٠ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٤٤ – ٥٥ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجني: ١٠٣ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٠٥ .

الكنايـة الكليـة ، وثمـة أسـباب تنطـوي وراء تركيبهـا ؛ منهـا التـدفق الشـعري ، وحريـة التعبيـر ، ووحـدة القصـيدة [١] ، وهـذا التقسـيم يلتقـي فـي بنائـه مـع التصـور الـذي أكدتـه الباحثـة (وصال) من التأكيد على تلك الكنايات المنبثقة من التشبيه ، والاستعارة [٢].

ولـم يشـر الباحـث (عـلاء) فـي حديثـه عـن المظهـر الكنـائي عنـد شـعراء البـديع إلـى أقسـام الكنايـة ، واكتفـى بـالقول أنّهـا ((عنصـرٌ بـارزٌ مـن عناصـر التصـوير الشـعري عنـد شـعراء البـديع)) [٣] ، ثـمّ أورد نمـاذج عـدة مـن الصـور البيانيـة التـي تـؤدّي فيهـا الكنايـة بأنواعهـا المختلفـة أثـرا واضـحاً [٤] ، وقـد صـرّح بالكنايـة عـن موصـوف فـي واحـدة منها [٥].

وينطلـق الباحـث (فيصـل) مـن مفهـوم الصـورة الكنائيـة ، الـذي هـو انعكـاسٌ لانفعـالاتٍ ، ومـؤثراتٍ خارجيـةٍ ، وداخليـةٍ لنفسـيةِ منشـئها ، بـل إنهـا تمثّـل جـوهرَ الـنصّ الشّـعري حـين تكـون فـي إطارهـا الشـعري ، والشـعوري[٦] ، فهـو يسـتفيد مـن الطاقـات التـي تحملهـا الاسـتعارة ، والكنايـة ، والتشـبيه فـي رسـم الصـور الكنائيـة عنـد ابـن الرومـي ، فضلاً عن التأكيد على الأثر النفسي لدى المنشيء ، والمتلقي على حد سواء[٧] .

ولا تبتعـد الباحثـة (سوسـن) عـن جهـود علمـاء البلاغـة حـول الكنايـة ، مبينـة أن الأسلوب الكنائي يتفرّع على أقسام ثلاثة ، هي :

أ – الكناية عن الموصوف ، أو الكناية عن المطلوب بها نفس الموصوف .

ب – الكناية عن الصفة ، أو الكناية المطلوب بها نفس الصفة .

---

(١) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١٣٢ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابراهيم ناجي : ١١٣ .

(٣) الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٩٠.

(٤) ينظر : نفسه : ٩٠–٩٤ .

(٥) ينظر : نفسه : ٩٣ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٨٩ – ١٠٠ .

(٧) ينظر : نفسه : ٩٠ .

ت – الكناية عن النسبة ، أو الكناية التي يطلب بها تخصص الصفة بالموصوف[١].

وتذهب (سوسن) إلى أنه جرى تقسيم الكناية في الدرس البلاغي عند العرب بالاستناد إلى معيارين هما :

أ – نوع المكنى عنه ، صفة ، أو موصوف ، أو نسبة .

ب – المسافة الفاصلة بين اللّفظ والمعنى المقصود ، الإشارة ، والرّمز ، والتعريض ، والدوران ، والتلطيف[٢] .

وحاولت الباحثة (انتهاء) تسليطَ الضوءِ على النماذج الكنائية التي وظّف فيها الشاعر أنواعَ الكناية ؛ من صفةٍ ، وموصوفٍ ، وتلويحٍ ، مع الاعتماد على الرمز ، لا سيما في الصور التي تحتاج إلى تركيزِ المتلقي ، وشد انتباهه[٣] .

وقد وفقت (انتهاء) في الإفادة من الأساس الذي قدمت له ، كما في حديثها عن قول الشاعر الذي رسم فيه صورةً رامزةً إلى مكر ، وخداع السعادة :

متوضّحُ الأقرابِ فيهِ شَهبةٌ نَهِشَ اليدينِ تخالهُ مشكولا[٤] .

فحركةُ يدَي الذئب ، وتربّصه بالفريسةِ ، ما هي إلاّ رمز للمكر ، والحيلة ، وقد اتكأ الشاعر على الصور الكنائية في رسم صورته التشبيهية [٥] .

أمّا الباحثة (ميسون) فقد سارت على المنوال البلاغي القديم في تقسيم الكناية ، متناولةً أنواع الكنايات الثلاث الرئيسة في قصائد الشاعر ، لاسيما وقد نبّهت على

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ١٠٩ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٠٩ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٦٧ – ١٦٨ .

(٤) ديوان الراعي النميري : ٥٥ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ١٧٠ .

أنّ صورة الكناية هي صور قائمة بذاتها ، تكتسب قوة ، وتأثيراً ، لكونها مستمدة من معطيات الحس[١] .

ولم يبتعد الباحث (جعفر) عن التقسيم البلاغي القديم للكناية كثيراً ، فهو وإن لم يحفل بالتحديدات ، لكنّما يمكن أن يلمس القارىء عنايته بها في تعليقه الآتي على قول الجواهري :

وسَحقْتَ ديدانَ الزّعا مةِ أفَرخَتْ بين الجُحورِ

يتجنّبونَ عن العَسيـْ رِ ويُشجّعون على اليسيرِ

ما المَجدُ كأْسٌ تجتلي ها للسّقاةِ يـَدُ المديـرِ[٢] .

فقد صوّرهم الشاعرُ في صورةٍ كنائيةٍ تُبْـرِزُ ضآلة حجمهم ، وإنّما يتكاثرون خفيةً كالديدانِ ، بعيداً عن الأنظار ، فديدانُ الزعامة هنا جاءت كنايةً عن نسبةٍ ، وجملة (أفرختْ بين الجُحورِ) التي تشير إلى كثرة أتباعهم ورعاعهم الموالين لهم ، كنايةٌ عن نسبةٍ كذلك [٣] .

وممّا سبق يمكن القول إن أقسام الكناية عند الباحثين العراقيين أتت مطابقة لما عليه الحال في التقسيمات التقليدية القديمة للكناية ، وربّما شذّت قليلاً ، بلون لا يبتعد كثيراً عنها .

ب-الصورة المجازية :

المجازُ كغيره من فنونِ البلاغةِ العربيةِ ، لاغنى لكلّ أديب عنه ، يستند إليه المبدعُ في إبراز ملامح الجمال ، لامتلاكه قدرةً كبيرةً على التعبير عما يجول في نفس المبدع ، فهو ((يفتحُ آفاقاً واسعةً في التعبير أمام الأديب ، يستطيع فيها خيالهُ أن

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر البحتري : ٥٦ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : الجواهري : دار الحرية للطباعة والنشر : بغداد : ط٢ : ٢٠٠١م : ٤ : ٦٠٧ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية عند الجواهري : ٦٢ .

يصولَ ، ويجولَ ، بحيث تكون أمامه عدة وسائل ، يستطيع أن يعبّر بها عن التجربة الواحدة ، ويصوّر بها الفكرةَ الواحدة ، فينطلق خيالهُ لا تحدّه حدود ، فيصور المعقولَ محسوساً ، والمنظورَ مَسْموعاً ، والمسمو منظوراً ، وكلّ ذلك عناصر إيحاء يستغلّها الأديبُ المبدعُ في نقل عاطفته ، أو تجربته إلى المتلقي ، فتشترك كلّ حواس المتلقي في تلقي الصورة التي يقدمها الأديب المبدع))[1] . وقد اهتمّ به القدماء ؛ والمحدثون ، ومن ثمّ لا يمكن تخيّل وجود شعر يخلو منه ، فالمجاز توليدٌ لدلالاتٍ جديدةٍ من خلال الدلالة المُعْجَمية ، كما أنّ المفردةَ تُسْهِمُ في الاتّساع ، والتوكيد ، والإمتاع[2].

إنّ المجازَ يشكّل لبّ العمل الشعري ، وأنّ هدف جميع الأنواع البلاغية هو التوصيل إلى اللّعبة المجازية التي تؤدي إلى إنعطاف اللّغة عن الإستعمال الاعتيادي[3] ، فإنّ الإزاحةَ في المفردة داخل الجملة الشعرية لا تقتصر على اللّفظة وحدها ، بل تمتد إلى الجملة ، أو العبارة ، لأنّ ((الاستعمالَ المجازيَ يستلزم دلالةً خاصةً للعبارة ، أو الكلمة ؛ بأن توضع كلتاهُما مكان كلمة ، أو عبارة أخرى ، على أن يُحدّدَ السياقُ المعنى المُراد))[4] .

إن الحذاقة في استخدام المجاز وتوظيفه في الشعر هو أحد أهم مقاييس الشاعرية ، ومُلكة الإبداع الفني ، وقد قيل إنه ((يجبُ علينا دائماً أن نتهيّأ للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره ، وأصالتها))[5] .

من هنا يمكن فهم قول (كولردج) أنّ ((الشعر من غير المجاز يصبحُ كتلةً جامدةً ، ذلك لأنّ الصور المجازية هي جزءٌ ضروريٌ من الطاقة التي تمدّ الشعرَ

([1]) الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : ٢٢١ .

([2]) ينظر : الخصائص : لأبي الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) : تحقيق محمد النجار : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد ٢ : ٤٤٤ ، أسرار البلاغة : طبعة ريتر : ٢٨٠ .

([3]) ينظر : بنية اللغة الشعرية : هاشم صالح : مجلة المعرفة : دمشق : العدد ٢١٠ : السنة ١٨ : آب : ١٩٧٩م : ١٧٢ .

([4]) النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال : ٤٥٨ .

([5]) الصورة الشعرية (سي دي . لويس) : ٢٠ .

بالحيـاة))[١] ، لكـن ثمّـة مـن يخـالف هـذا الـرأي ليـذهب إلـى أنّ الشـعرية ليسـت حكـراً للمجاز ؛ لأن الإيحاءَ في الصورة لا يستند إلى الخيال ، والإيهام[٢] .

والـذي يعنـي (الباحثـة) فـي هـذا المقـام نظـرة الدراسـات الجامعيـة العراقيـة لهـذا الفـن البلاغـي ، فالباحثـة (سـاهرة) تعـده وسـيلةً مـن وسـائل التعبيـر الحسـي المُوغـل فـي أعمـاق الـنفس البشـرية ، وهـو ثمـرة الخيـال ، والتأمـل الناضـج ، الـذي يبـيح لصـاحبه إسـناد الحياة إلى الجمادات ، وإسناد بعض صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية [٣] .

وقـد أوضـحت (سـاهرة) أنّ نـزوع الشـعر العربـي قبـل الإسـلام فـي جـزء مـن أبعـاده الفنيـة إلـى المجـاز ، نـاجم عـن مجموعـة مـن الأسـباب ؛ منهـا ((طبيعـة القـوم العقليـة ، ومـا كانـت قـد توارثتـه مـن مخلفـات العقائـد الدينيـة ، يـوم كانـت الآدابُ شـديدةَ الصـلة بالـدين ، وكـان الشـعرُ يسـتمدُ قدرتـه الفنيـة مـن قـوى مـا وراء الطبيعـة ، ولكنّـه بتقـدم الـزمن ، وتطـوّر الأحـداث تضـاءلت صـلةُ الشـعر بالـدين ، وبالمعتقـدات القديمـة ، واتجـه إلـى معالجـة الواقـع ، وتفاصـيله ، فهنـا أحـسّ الشـاعرُ بحاجـةٍ إلـى قـوة لغـة الشـعر ، قـدرةً تأثيريـة ، تمتلـك سـلطتها مـن تحويـل الـنفس ممـا هـو مـألوف إلـى مـا هـو غيـر مـألوف فـي إيحـاء الكلمـة ، وايحـاء الصـورة معـاً ، وفـي هـذه المرحلـة كـان الطريـقُ مفتوحـاً أمـام التعبيـر المجـازي ، ليحتـل موقعَـهُ فـي لغـة الشـعر)) [٤] ، فضـلاً عمـا تنطـوي عليـه عقليـاتهم مـن إيمـانٍ بوجـود الأرواح ، والقـوى الخفيـة فـي الجمـادات ، وبعـض المظـاهر الطبيعيـة الأخـرى ، فقـد كـان يـرى فـي كـل مظهـر مـن مظـاهر الطبيعـة حولـه حيـاة كـالتي يشـعر بهـا في نفسه[٥] .

([١]) الصورة الشعرية (سي دي . لويس) : ٢١ .

([٢]) ينظر : فن الشعر : إحسان عباس ١٥٠ – ١٥١ .

([٣]) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام :١٧٩ .

([٤]) نفسه : ١٨١ .

([٥]) ينظر : نفسه : نفسها ، ينظر : الأساطير العربية قبل الإسلام : محمد عبد المعيد خان : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر : القاهرة : ١٩٣٧م : (د . ط) : ٤٢ – ٤٣ .

وهو عندما يوظف المجاز في جمله ، وتراكيبه ، لم يكن يفهم منها معانيها الثانوية التي نفهمها نحن ، ونسمّيها المجاز ، بل كان يستخدمه ، وهو على يقين راسخ في أنه قد قال كلاماً حقيقياً ، فمثلاً عندما يقول : (أقبل الليلُ) ، و(لعبت الرّيح) لم يكن يعني فيه معنى مجازياً ، وإنما اعتقد فعلاً بأنّ الليلَ قد أقبل حقاً ، وأنَ الريحَ قد لعبت فعلاً ، لأنّه لايؤمن بوجود قوى خارقة لهذه المظاهر[١] . ولربّما بدا كلام (ساهرة) حول عدم اعتقاد العربي قبل الإسلام أنّه كان يقول كلاما مجازياً ، وتبريرها ذلك بعدم إيمانه بوجود قوى خارقة لهذه المظاهر ، غير دقيق ، إذ لا يتوقع أمام العقل العربي الذي بلغ من البلاغة ، والفصاحة حدّاً عالياً ، أن لايدرك ما يقول ، ولكن الحق أنّه لم يكن على علمٍ بالتقسيمات البلاغية ، وتسمياتها ، وأنواعها ، التي استقرت فيما بعد على يد السكاكي وغيره من البلاغيين العرب القدماء . والمجاز عند الباحثة (زهراء) من الفنون البلاغية التي لا غنى لأي أديب عنه ، وهو ركنٌ من أركان البيان العربي الذي يستند إليه المبدعُ ، بغية إبراز ملامح الجمال ، وتلوين كلامه بألوانٍ مختلفةٍ ، تزيد الكلام جمالاً وبهاءً ، وتأثيراً في النفوس [٢] . وربما بدت هذه النظرةُ شكليةً ؛ لأن وظيفةَ المجازِ ليس التزويقُ ، بل هي وظيفةٌ تصويريةٌ ، تسعى الى تحقيق ما يسمى باللّغة التجسمية ؛ فضلاً عن كون الأساليب المجازية كالأزهار ، يوظّفها الفنان في لغة الفن ، وأنّ التزويقَ نوعان ؛ أحدهما : لإمتاع الأذن السامعة ، وإراحتها ، والآخر : خاصٌ بإحساس محدد، وميلٍ معينٍ ، يتمثل في كلماتٍ تثير الذهن داخلياً[٣] . مضيفةً أن الشاعر من خلال الصورة المجازية يتعدى حدود الحقيقة ؛ فكثرة استخدام المجاز يطوّره ، لتصبح المجازات من ثمّ حقيقة بحد ذاتها ، ومع هذا فإنها تبقى في حالةٍ من التطور ، ما دامت العقليةُ الخلاقةُ المبدعةُ تقدم نتائج إبداعها إلى

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨٢ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٢ .

(٣) ينظر : الصورة الشعرية : (لويس) : ٥٤ .

البشر ، فيكون لكل شاعر مجازاته الخاصة به ، فإذا لاقت الإعجاب من المتلقي ، بدأ بدوره في استخدامها بعيداً عن نصها الذي وضعت له[١] .

وتبنى الباحث (حكمت) الرأي القائل أنّ ((الصورة الشعرية هي كلّ ضربٍ من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر ، ولو جاء منقولاً عن الواقع تفاصيله الجزئية مهما كانت دقيقة ، فهي دالّة على معنى كلي)) (٢) ، متابعاً في الوقت نفسه الدكتور (مطلوب) أنّ المجازَ هو علم البيان بفنونه الثلاثة (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) ؛ بمعنى أنّ كثيراً من المباحث التي تدرس الصورة الشعرية إنما تدرسها في ظل المجاز ، لتنقسم على محاور ثلاثة ، هي : الصورة التشبيهية ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكنائية [٣] . ولا شكّ في أنّ ماذهب إليه (حكمت) متابعةً منه للدكتور (مطلوب) ، من أنّ المجازَ هو فنون البيان الثلاثة : (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) أمرٌ غير مسلّم به عند الجميع ، ولا يزال محل أخذ وردّ بين النقاد ؛ قديماً وحديثا .

وترى الباحثة (شروق) أنّ التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والمجاز ، هي من أهم الأسس التي يقوم عليها النصُّ الشعري[٤] ، مؤكدةً أنّ التشبيهَ هو مجازٌ ، وحقيقةٌ في الوقت نفسه [٥]، وكذلك الكناية التي يمكن أن تعملَ على الحقيقة ، والمجاز معاً[٦] . وما ذهبت له (شروق) من أنّ التشبيهَ هو مجازٌ وحقيقةٌ في الوقت نفسه ، أمرٌ غير مسلّم به أيضا ، ولربّما مال بعض النقاد إلى أن التشبيهَ البليغَ قد يرقى إلى درجة المجاز ، أما أن يكون التشبيهُ يحتمل الأمرين ؛ الحقيقةَ ، والمجاز ، فهو أمر يبدو صعباً قبوله ؛ لأن التأويلَ يُخرجُ النصّ عن حقيقته ، وهو أمرٌ شائكٌ ، ليس هذا البحثُ محلّ تفصيله ، أو الخوض فيه .

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٤ .

(٢) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٤٥ ، الصورة ونماذجها في إبداع أبي نواس : ٣٢ .

(٣) ينظر : نفسه : نفسها ، فنون بلاغية : ٨٥ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١ .

(٥) ينظر : نفسه : ٤ .

(٦) ينظر : نفسه : ٤٧ .

وتوافق الباحثة (سوسن) الباحث (كولردج) على رأيه في أنّ الشعر من غير المجاز يصبح كتلةً جامدةً ، لا روح فيها ؛ لأن الصورَ المجازيةَ جزءٌ ضروريٌ من الطاقة التي تمد الشعرَ بالحياة [١] ، وأننا من خلال قوة المجاز في شعره وأصالتها ، يمكننا أن نتهيأ للحكم عليه [٢] .

ومن كل ما سبق يمكن القول إنّ الدراسات الجامعية العراقية لم تركّز كثيرا على الصورة المجازية ، فقد خلت أكثر الدراسات التي كتبت عن الصورة البيانية الشعرية منها ، وهو أمرٌ يبدو مستغرباً ، إذ لا يوجد ما يبرره ، لاسيما وأنّ الحديث عن سعة المجاز في فنون البيان ، قديما وحديثاً ، يشكّل دافعاً مهما للولوج في دراسته ، ومناقشته .

وظيفة الصورة المجازية :

بيّنت الباحثة (ساهرة) مجموعةً من الوظائف التي يمكن أن تؤديها الصورةُ المجازية ، وكالآتي :

أولاً : إنّ تنوّعَ حاجات الإنسان ، هيّأت الأفكار للإنفتاح على آفاقٍ جديدةٍ في التعبير ، والتوسع في مدلولات الألفاظ ، وتطويرها ، بالعمل على نقلها من معنى الى آخر ، يتناسب مع متطلبات الحياة .

ثانياً : تمثل الصورُ المجازية تعبيراً عن حاجة الشاعر ، ونزوعه إلى اتّباع صيغ تعبيرية غير مباشرة ، ومن هنا انبثقت صيغُ المجازِ بصوره ، وأساليبه كافّة ، معبرةً في كثيرٍ منها عن حذقِ العربي ، وبراعته ، في طرق الأداء ، والتقاط الصور ، واختيار المشاهد المعبّرة عن أحاسيسه .

([١]) ينظر : الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٧٧ ، الصورة الشعرية : . لويس : ٢٠ .

([٢]) ينظر : نفسه : نفسها ، ينظر : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث دور : ترجمة محمد ابراهيم الشوق : بيروت :١٩٦١ :(د . ط) : ٨٦ .

ثالثاً : تعمل أيضاً على نقل تجربة الشاعر ، وعاطفته إلى المتلقّي ، من خلال حسّيتها التي تسهم في تجسيم الصورة ، وتقريبها إلى الأذهان ، فيصوّر المعقول محسوساً ، والمنظور مسموعاً ، وبالعكس ، وتلقي على الصورة ظلالاً ، وألواناً شتى ، حتى تجعلها ناطقة بما شحنها بها الشاعر ؛ من ايحاءات ، وعواطف [١] .

ويسهم المجازُ عند الباحثة (زهراء) في رسم صور الشعراء البيانية ، التي توضّح أبسطَ الحالات التي يمرّون بها ، فيما تكونُ الصورُ البيانية الأخرى غير قادرة على النهوض بالتعبير عنها بالمقدار نفسه من التأثير الذي توصِله الصور المجازية إلى المتلقي[٢] ، وهذا متأتّ من اعتماد المجاز في تركيبه على أمرين : أحدهما: قرينةٌ تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، والآخرى : عَلاقة تربط بين المعنى المجازي ، والحقيقي[٣] ؛ بدليل قول (عبدالقاهر الجرجاني) ((ثم اعلم بعد : أن في إطلاق المجاز على اللّفظ المنقول عن أصله شرطاً ، وهو أنّ يقع نقلُه على وجهٍ لا يُعرى معه من ملاحظةِ الأصل ، ومعنى الملاحظة أنّ الإسم يقع لما نقول إنه مَجَاز فيه بسبب بينه وبين الذي يجعله حقيقة فيه)) [٤] .

ويقر الباحث (حكمت) بأن المجاز أحد أهم مصادر إثراء اللغة ؛ لأنّ البراعة في ابتكار المجازات إنما تنبثق من ابتكار المجازات ، التي تنمّ على قريحةِ المبدع ، فهي أي المجازات ليست مما نتلقاه عن الآخرين ، بل هي آية المواهب الطبيعية ، والإجادة فيها تعني إدراك الأشياء من خلال إمكانية إقامة علاقة بين أكثر من طرف ، مما يكشف عن مدى قدرة الذهن على التصور والاستيعاب ، واستثمار الذاكرة وما تحوي من خزين معرفي هو خزين الادراك والتلقي النابه[٥].

([١]) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨٢ – ١٨٣ .

([٢]) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٦٤ .

([٣]) نفسها : ٦٥ .

([٤]) أسرار البلاغة : ٣٦٥ .

([٥]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردّوني : ٤٤ .

أقسام المجاز :

أخضعت الباحثةُ (ساهرة) أنواع المجاز لاستقراء الشعر العربي قبل الإسلام ، الذي وجدته حافلاً بالصور المجازية التي تقوم على أساس نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى ، وأهم هذه الأقسام هي المجاز اللغوي ، وعلاقاته التي حصرها البلاغيون في (السببية ، والزمانية ، والمحلية ، والجزئية ، والكلية ، والمجاورة ، والآلية أو غيرها)) [١] . ومع اعتراف (ساهرة) أنّ تقسيم البلاغيين لأجزاء المرسل أقربُ إلى الذهن الفلسفي ، منه إلى الذوق الأدبي – وهو ما يوحي بتأثرهم بمناهج علم الكلام ، وانحدارهم في مسالك الفلسفة [٢] – إلا أنّها سايرتهم في تلك التقسيمات .

ولم تبتعد الباحثة (زهراء) عن قسمي المجاز ؛ العقلي ، واللّغوي ، فالنوع الأولُ يعتمد على الإسناد ؛ أي إسناد الفعل إلى غير فاعله ؛ فيكون البنية التركيبة لهذا المجاز ، وهو بوساطة هذا الإختلاف في التركيب ، يحقّقُ قيمةً جماليةً ، يبدعُ المُنشىءُ من خلالها ، وتمنحُ المتلقّي المتعةَ الأدبية في الوقت نفسه[٣] . وهي لم تسع من خلال هذا القسم من المجاز إلى تقصّي العَلاقات التي يشتمل عليها ، ويبرزها ، بقدر ما سعت إلى إبراز الصورة المجازية البديعة عند الشاعر ، فضلاً عن تحديد تلك الصورة التي أخفق فيها ، والتي لا تحقق قيمةً بلاغيةً عالية [٤] . ورأت أن المجاز اللغوي يوظّف الكلمةَ في غير موضعها الأصلي ؛ أي باستعمال جديد ، ويقسم على قسمين هما : المجاز المرسل ، والاستعارة ؛ مبينةً أنّ الفرقَ الذي يمكن أن يُلحظ بينها ، قائمٌ على أساس أنّ الاستعارة تعتمد على علاقةٍ واحدةٍ هي المشابهة ، والمجاز

---

(١) ينظر : الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ١٨٤ – ١٩٣ .

(٢) ينظر : نفسه : ١٩٤ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون :٦٧ – ٧٨ .

(٤) ينظر : نفسه : ٧١ .

المرسل لا يعتمد هذه العلاقة ، بل إنّ له علاقات متعددة ، وسُمّي مُرسلاً لإرساله بعيداً عن التقييد بعلاقة خصوصية [١].

وعَدّت الباحثة (سوسن) المجازَ المرسل ، والمجاز العقلي هما ركنا الصورة المجازية عند السري الرفاء ، وأنّ الشاعر قد وظّف هذا النوع من المجاز من أجل الوصول إلى غاياته التي يروم الوصول لها ؛ من مدح ، وهجاء ، ورثاء ، وغزل ، ووصف لمظاهر الطبيعة [٢] ، مشيرةً إلى أنّ التقسيمات التي أدرجت تحت المجاز المرسل ، والعلاقات التي تفرّعت عنه لم يكن الشاعر يقصد إليها ، إنما كان يقول شعره ، وينظم أفكاره ، من غير أن تكونَ في ذهنه آنذاك تلك التقسيمات والتفريعات ، بل كان ما يشغل عقله في تلك اللحظة ، كيفية إيصال صورته الى ممدوحه ، بغض النظر عن طريقة الإيصال ؛ سواء أكانت تشبيهاً ، أم استعارةً ، مجازاً ، أو كناية. والحقيقة إن ما أشارت له (سوسن) ينطبق على جميع الشعراء القدماء ، ولا يخص السري الرفّاء وحده ، مع أن الشاعر قد عاش في عصرٍ أصبحت فيه بعضُ مصطلحات البلاغة وعلومها معلومةً عند الطبقة المثقفة من أبناء ذلك العصر.

ومن كل هذا يمكن القول إن الدراسات الجامعية العراقية قد بقيت في تناولها لأقسام المجاز خاضعةً بطريقةٍ ، أو أخرى إلى التقسيمات المعروفة للمجاز .

ومع أنّه يصعب تجاوزُ هذه التقسيمات ، أو غضّ النظر عنها ، لكن من الضروري بمكانٍ النظر إلى العلاقات المجازية مثل تعدد المعنى ، أو تضييقه ، أو توسيعه ، أو نقله ، وما سوى ذلك ، والتي أصبحت مكوناً رئيساً للبنيات الدلالية في جميع اللّغات .

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٧٩ .

(٢) ينظر : نفسه : ٧٨ – ١٠٦ .

ومن ثمّ فقد قامت المباحثُ اللسانيةُ الحديثةُ بتقليص الفجوة بينها وبين المباحث البيانية ، وهو أمرٌ يعتمد عند بعض الباحثين على صلب النظرية الدلالية ؛ إذ رأى الدلاليون في تلك العلاقات أنماطاً أساسية للتغيرات الدلالية [1] .

([1]) ينظر : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم : محمد غاليم : دار توبقال للنشر : المغرب : ط١ : ١٩٨٧م : ٥٢ – ٥٣ .

الفصل الرابع : بنيــةُ الصورةِ البيـانيـــة وما أضيف إليها

المبحــث الأوّل : بنــاء الصورةِ البيـانيـــة

المبحث الثاني : ما أضيف إلى الصّورةِ البيانية

المبحث الأول : بناء الصورةِ البيانيةَ

الفصل الرابع : بنيـةُ الصورةِ البيانيــة وما أضيف إليها

المبحث الأول : بناء الصورةِ البيانيةَ :

أ – البِنْيَةُ :

قِيـلَ إن تفحّـصَ البِنيـةِ فـي إطـار تجلّياتهـا الذاتيـة شـيءٌ وهمـيٌ [١] ؛ لأنّهـا عبـارةٌ عـن ((تركيبـاتٍ زائفـةٍ ، وفـي الواقـع لا يسـتطيعُ ايُّ شـيءٍ أنْ يُعطينـا الوحـدةَ البنيويـةَ إنْ لـم تكـن الممارسـةُ المُوحّـدةُ التـي تُثْبِـتُ تلـكَ البُنـى)) [٢] ، وأنّ هـذا الكـلام يمثّـل وهمـاً ذهنيـاً ، فمـن الضـروري تجـاوزه ؛ لأنّ البنيـةَ نسـيجٌ لا يخلـو أبـداً مـن تركيـبٍ ، فمـن الضروري فحصه ، أو وصفه ، أو دراسته .

إنّ عناصـرَ البنـاء فـي الصـورة الشـعرية توجـد عبِـر عمليـةِ ايصـالٍ علائقيـة ، تتكشّـفُ فـي كـلِّ عنصـر فيهـا ظـلالُ عنصـرٍ آخـر داخـل فضـاء البنيـةِ الواحـدةِ ، وهـذهِ الظِّـلالُ لا تظهـرُ فـي العناصـرِ علـى مسـتوى التنـاقض ، أو التطـابق ، لكنهـا تحيلُنـا عبـر العلائـق الشـعوريةِ ، والتَركيبيـةِ علـى نمـطٍ تـوافقيٍ ، فالصـورةُ الشـعريةُ هـي محطـةٌ لعناصـرٍ تتعـايشُ ، وتفتـرقُ فيهـا [٣] . ومـع هـذا فـإنّ ماهيـة الصـورة تظـلّ تتـرددُّ مـا بـين الـذهن والعمـل الفنّـي ، ويـدخل فـي ذلـك مجمـوعُ الأصـواتِ والعلامـات والتراكيـب ، والألـوان والخطـوط التـي تـأتلف ، فضـلاً عـن الأفكـار والـرؤى ، والانفعـالات ، والحـالات ، وإعـادة التجريـب ، والاختيـار ، والتحـوّل بالأمكنـة ، وكـذلك اسـتعمال الـزّمن زائـداً الفعـل الحركـي والجهـد المبـذول حـول تركيـب المـادّة فـي الصُّـورة [٤] . وَثمـة بِنيتـان يمكـن تلمّسـهما عنـد النظـرِ إلـى بنيـةِ الصـورةِ قـديماً ، وحـديثاً ، إحـداهما : البنـاء التفصـيلي ، أو البنـاء المفصّـل الـذي تميّـزَ بـهِ الشـعرُ القـديمُ ، بحسـب لمـس الصـور ، ووضـوح حـدودها عنـد التحـوّلِ ، والإنتقـالِ إلـى صـورةٍ أخـرى ، والآخـر : البنـاء الـذي يتّصـف بالكثافـةِ الصـوريةِ ، وتـداخل

---

[١] ينظر : الصورةُ في شَعر الرواد دراسةٌ في تشاكلاتِ الصورة : د . علياء سعدي : دار التنوير الثقافة العامة : بغداد : ط١ : ٢٠١١م : ١١٣ .

[٢] أقنعةُ النص : سعيد الغانمي : دار الشؤون الثقافية العامة : بغَداد : ط١ : ١٩٩١م : ٣٥ .

[٣] ينظر : الصورةُ في شعر الرواد : ١١٣ – ١١٤ .

[٤] ينظر : الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي : د. سمير علي سمير الدليمي : ٢٥ .

الخطوطِ حتى تتشكّل القصيدةُ الحديثة ، بوصفها بنيةً واحدةً ، شديدةِ التماسك ، ذات طابعٍ بنائيٍ مركّز ، والعمليات التي تؤَدي إلى هذهِ البنية تأخذ دوراً بنائياً ، متتابعاً ، يتصاعدُ بدقةٍ وانتقاءٍ ، فتشكّل الصورُ الجزئية صورةً واحدةً ، وتشكّل التحولات والتأليفات البنائية بنيةً واحدةً ، وبذلك يَصْدُقُ على العمل الفني مصطلح البنية ، أو الصورة ، وما دام هذا العملُ يأخذ شكلاً مستقلاً ، فلا بُدَّ لكل شكل محددٍ ، ومستقلٍ ، منضبطٍ ذاتياً من أن ينطوي على بنيةٍ[١] .

وقد أولت البلاغة العربية قديماً ، والأسلوبية حديثاً الصورةَ الشعرية عنايةً بالغةً ، بل احتفَت بها احتفاءً شديداً ، بوصفها الأداةَ الكاشفةَ عن كُنْهِ النصِّ الشعري فدراسة ((الصورةِ مجتمعة قد تُعين على كشف معنى أعمق مِن المعنى الظاهري للقصيدةِ ، ذلك لأنّ الصورَ – وهي جميع الأشكالِ المجازيةِ – إنما تكون من عمل القوة الخالقة ، فالاتجاهُ إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روحِ الشعرِ))[٢] . وإذا كان المفهومُ القديمُ للصورة قد قَصَرَها بشكل عام على التشبيهِ ، والاستعارة ، والكناية ، فإن مفهومها الحديث قدَ وَسّعَ مِن إطارها ؛ لأنّ الصورةَ البلاغيةَ لم تَعد هي وحدها المقصودة بالمصطلحِ ، بل قد تخلو الصورةُ بالمعنى الحديث من المجازِ أصلاً ، فتكون عبارات حقيقية الاستعمالِ ، ومع ذَلك فهي تشكّلُ صُورةً دالةً على خيالٍ خصب[٣]. ومع هذا فقد حُدّتِ الصورة البيانية حديثاً بأنّها الصورة التي تقوم على ((التشبيه ، والمجاز ، والكناية ، وَما يتصلُ بها مِن فُنونٍ تُضفي على الكلامِ رونقاً ، وجمالاً ، وتنقلُ اللفظ مِن معناه الأول إلى معناه الثاني)) [٤]. وهذا يعني أنَّ النظرة الحديثة للصورة البيانية لم تقف عند حدودِ البلاغة ؛ بل أولت العناصر الأخرى في التشكيل الصوري العنايةَ نفسَها ؛ لأنّ ((الصورةَ البلاغيةَ مهما كانت جميلةً في ذاتها تغدو كجسدٍ بلا روح إذا

---

(١) يُنظرُ : الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي : د. سمير علي سمير الدليمي : ٥١ .

(٢) فَن الشعر : إحسان عباس : ١٩٣ .

(٣) يُنظر : الصورة في الشعرِ العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : د. علي البطل : ٢٥ .

(٤) فنون بلاغية (البيان والبديع) : د . أحمد مطلوب : دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع : الكويت : ط١ : ١٩٧٥ : ١٥ .

كانت خالية من غرض فكري بياني تهدف إليه في البيان)) [١] . وكل هذا لا يتأتّى لأيٍّ شاعرٍ إلاَّ مِن خلال الإنزياح الدلالي ، والتركيبي ، إذا استثمر مَا يترشح لديه مِن أنواع المجازِ ، والاستعارة ، والتشبيه ، لأنّ الشعر مِن غير مجاز يصبح كتلةً جامدةً ، والصورُ المجازيةُ جزءٌ ضروريٌ مِن الطاقة الإيحائية التي تمدُ الشعرَ بالحياة [٢] .

ومع هذا فإن التشبيه ، والإستعارة ، والكناية تجمعُ بين هذا النّمط بصوره المختلفةِ ؛ فهي وسائلٌ فنيةٌ لتشكيل المعاني الحسية ، أو العقلَية ، وإرساء العلائق بينها في الصورة الكلية [٣] ، ((فحديث البلاغيين عن التركيب والتمثيل ، والتخييل والتشبيه ، والاستعارة ، إنما هو حديثٌ عن الصورة)) [٤] . ولذلك قِيل إنّ البيانَ ((قد نهضَ بعناصر الصورة الفنية للكلامِ العربي ، فكان منهُ المجاز ، والتشبيه ، والاستعارة)) [٥]. وهذا مَا أكّدهُ غيرُ باحثٍ ، فقد حُصِرَت أصولُ الصور البيانية في المجاز ، والكناية ، والتشبيه ، والإستعارة [٦] . وقِيل إنّ الصورَ البيانية تقترنُ بالخيالِ ، فدراسة الخيالِ تعني دراسة الصور البيانية في النّصوص الشعريّة [٧] . ومنهم مَنْ وَجّهَ نقده لتصورِ النّقد القديم ؛ لأنهُ صبَّ اهتمامَهُ على الوسائل الفنية ، أو الأشكالِ البلاغية للصورةِ فعالج التشبيه ، والاستعارة ، وَالكناية ، والإشارة إلا إنّ هذهِ المعالجة جاءت على أساسٍ جزئيٍ لا يتعدّى الجملة ، أو البيت في القصيدةِ ، كما أنّه لم يُقِم الصلاتِ التلاحميّة بين هذهِ الأشكال ؛ الأمر الذي يُوحي بأنّها مفصولةٌ عن بعضها البعض ، مع أنّ لكل واحدةٍ منها ذاتيتهُ المستقلة التي لا تربطهُ بالآخرِ مِن جانب آخر [٨] .

---

(١) فصولٌ في البلاغةِ : د . محمد بركات حمدي أبو علي : ٢١٣ .

(٢) يُنظرُ : الشعر : كيف نفهمهُ ، ونتذوقهُ : اليزابيث درو : ٩٥ .

(٣) يُنظرُ : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١١٩ .

(٤) الصورة المجازية في شعر المتنبي : ٣٨ .

(٥) الصورة الفنية في المثل القرآني : ١٥٨ .

(٦) يُنظرُ : التصوير البياني : د. حفني محمد شرف : ١٩ .

(٧) يُنظرُ : مَاهية الصورة الشعرية الجديدة وتداعي الحواس : أحمد هويس : مجلة الثقافة العربية : العدد :١٢ : ليبيا : ١٩٧٩م : ٣١.

(٨) يُنظرُ : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٧ .

ولـم يَنـأ البـاحثونَ الـذين تصـدّوا لدراسـة الصـورة البيانيـة عـن تلكـم التحديـدات ، بـل إن بعـض هـذهِ التحديـدات كانـت صـدَىً للـبعض الآخـر ، فالباحثـة (سـاهرة) رأت أن الصـورة البيانيـة هـي ((الصـيغة التـي يسـتخدمها الأديـب للتعبيـر عـن أفكـارهِ ومشـاعره ، والوعـاء الـذي يسـتوعب تفاصـيلَ تجاربـه ، ومشـاهداتِه اليوميـة علـى تجسـيم أبعادِهـا ، وإبـراز ملامحهـا بوسـائل البيـانِ كالتشـبيه ، والمجـاز بأنواعـه)) [١] . ورأت أنّ موضـوعَ ((الصـورة بمفهومِهـا البلاغـي الـذي يقـفُ عنـد حـدودِ التشـبيه ، والمجـاز بأنواعِـهِ بمـا فـي ذلـك الاستعارة ، والكناية))[٢] .

وكانـت أهميـة علـم البيـان عنـد الباحـث (عبـاس) تكمـن فـي أنهـا تُعَـدُ الممُهِّـد لِمـنْ يريـدُ أن يسـلكَ ((طـرق أداء المـراد بأسـأليبٍ متنوعـةٍ ، وسُـبلٍ كفيلـةٍ متعـددة فـي صـورةٍ بديعـةٍ رائعـةٍ ؛ مِـن صـور التشـبيه ، أو الاسـتعارة المصـرحة ، أو المكتسـبة .. أو الكنايـة)) [٣] ، وأنّ حـدود الصـورة البيانيـة تكمـن فـي التشـبيه ، والإسـتعارة ، والكنايـة ، التـي تُعَـدُ أسـاليب بنائيـة تقـعُ ضـمن دائـرة البلاغـةِ [٤] . وأضـاف أن البلاغـة الحديثـة أخـذت تتكـىءُ علـى أشـكالٍ جديـدةٍ ، يُمكنهـا مِـن خلالهـا أن تتسـع ، وتتشـعب فـي محاولـةٍ لاسـتيعاب التعـابير الشـعرية ، دون تحجـيم التعبيـر الفنـي[٥] ، غيـر أنّـه لـم يشـر إلـى هـذه الأشـكال ، ولـم يحـدد ماهيتهـا . وانتهـى الباحـث (عبـاس) إلـى تحديـدِ مفهـومٍ واضـحٍ للصـورة البيانيـة ، إذ يقـولُ : ((إن الصـورةَ البيانيـةَ هـي المحصـلة الفنيـة لمـا يقـوم بـهِ الشـاعرُ مِـن دورٍ يتجلـى فـي إفـراز وسـائط ، أو فنـون البيـان مِـن تشـبيه ، واسـتعارة ، وكنايـةٍ لأداءِ المعنـى الواحـد بطـرق مختلفـةٍ ، وبصـيغةٍ فنيـةٍ بارعـةٍ ، ومُوحِيـةٍ عبـر جهـدٍ مبـدعٍ ، تتـآزرُ فيـهِ عناصـرُ الخلـق الفنـي ، والجمـالي بمـا تضـمنه مِـن خيـالٍ خصـبٍ ، وأحاسـيس متوقـدة تلتقـي مـع اللّفـظِ ، وموسـيقاه العذبـة ، وإيقاعـهِ المـؤثّر ، والمعنـى ومـا يتركـهُ مِـن وقـعٍ كبيـرٍ

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢ .

(٢) نفسه : ٢ .

(٣) الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٥ . أحسن الصياغة في حلية البلاغة : عبد الله الفرهادي الواعظ : بغداد : مطبعة سلمان الأعظمي : ١٩٦٧ : ٢٥ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٧ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : ٦٧ .

فـي النفـوس ، فتكـون المحصـلةُ تبعـاً لـذلك جهـداً رائعـاً ، وفنـاً ممتعـاً ، خلاّقـاً يصـلُ إلـى المتلقّـي ، فيجعلـهُ مُـدركاً ، وواعيـاً لتفاصـيلِ هـذهِ المحصـلة الفنيـة)) [١] . وقـد عـدّ (عبّـاس) الصـورةَ البيانيـةَ جـزءاً مِـن بلاغـة الصـور الشـعرية ، لكنّهـا أوسـع ، وأخصـب مِـن مجـردِ التشـبيهِ ، والإسـتعارة ، وإن اعتمـدت عليهـا ، وأفـادت مِـن طاقاتِهـا ، فلـيس هُنالـكَ حـدودٌ فاصـلةٌ بـين الصـورةِ ، والتشـبيه ، والإسـتعارة ؛ لأنّ كُـلاًّ منهـا قـد يصـل إلـى درجـةِ الخصـبِ ، والإمـتلاءِ ، إلـى جَانـبِ الأصـالةِ ، والإبـداع ، فيشـملُ الصـورة بأكملِهـا[٢] . وهـي إضـاءة تُحسـبُ للباحـث عبّـاس فقـد تحـدّث بشـكل واضـحٍ عـن عَلَاقـةِ البيـان بالصـورة ، وعلاقـة الصـورة البيانيـة بالصـورة الشـعرية ، وهـل تعـدّ كيانـاً بلاغيـاً مسـتقلاً ، أو ((أنّهـا جـزءٌ مِـن صـورةٍ أعـمّ وأشـمل ، يبتغـي الشـاعرُ مِـن ورائهـا أن تكـونَ أداةَ توحيـدٍ بـين أشـياء الوجود وصهرها وإعادة تركيبها ، والشعر الذي يعتمدُ هذهِ الصور)) [٣] .

أمـا الباحثـةُ (وجـدان) فقـد أوقعَـتْ نفسـها فـي حالـةٍ مِـن التنـاقض لمّـا قـرّرت أن الأسـاس الـذي تعتمـدُ عليـهِ فـي دراسـةِ الصـورة البيانيـة هـو ((الـذي يجمـعُ بـين الصـورةِ بظلالهـا المعاصـرة ومفهومهـا الحـديثِ ، وبـين البيـان ذي الجـذور العريقـةِ فـي تراثنـا البلاغـي والنقـدي))[٤] . ولـم تلبـث أن حَـدَتِ الصـورةَ البيانيـةَ اعتمـاداً علـى التقسـيم البلاغـي القـديم الـذي يسـتندُ إلـى التقسـيم المعـروف علـى الصـورة التشـبيهيةِ ، والصـورة الاستعاريةِ ، والصورة الكنائية (٥) .

وتـرددتِ الباحثـة (أمـل) فـي وضـع مفهـومٍ محـددٍ للصـورة البيانيـة (٦) ، لكنّهـا رأت أنّ الصـورةَ لا تعتمـد علـى الإسـتعارةِ ، والتشـبيهِ فقـط ؛ لأنهـا ((أداةٌ معقـدةٌ مركبـةٌ ،

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٧٤ .

(٢) يُنظرُ : نفسه : ٦٧ ، ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياهُ وظواهرهُ الفنيةَ والمعنوية : د . غزالدين إسماعيل : ١٤٣ .

(٣) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس : د. ساسين عساف : ٢٧ .

(٤) الصورةُ البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٤ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : ٢٥ .

(٦) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٣٧ .

أخـذت أنحـاءً كثيـرة ، تبـدأ بالتشـبيهِ ، وتنتهـي بالقصّـةِ الرمزيـة التـي تسـتخلص شخصـياتها مِنَ الواقعِ ، والخيال مجتمعَينِ)) (١) .

وكـان مفهـوم الصـورة البيانيـة عنـد الباحثـة (وصـال) يقتـربُ كثيـراً مِـن مفهـوم الصـورة الفنيـة ؛ لأن الحـديث عـن الصـورة الفيـة يصـرفُ الـذهن إلـى الصـورة البيانيـة التـي قوامهـا التَشـبيه ، والاسـتعارة ، والكنايـة ، وهـذا اللـونُ مِـن الصـورةِ ، وهـذا الأسـلوبُ مِـن التركيـب همـا الأقـدرُ علـى تحويـل التجربـة الاعتياديـة إلـى تجربـةٍ جماليـةٍ لهـا فرادتُهـا ، وتَميّزُهـا (٢) . وتفـادت الباحثـةُ (زهـراء) وضـع تحديـد ، أو مفهـوم للصـورة البيانيـة ، مبيّنـةً أنّ التشبيه ، والمجاز ، والكناية مِن أهم أركان البيان العربي (٣) .

وتقـوم الصـورة البيانيـة عنـد الباحـث (حكمـت) علـى ((علاقـاتٍ مِـن التشـبيه ، أو الإسـتعارة ، وَيسـميها بعـض الغـربيين بالتشـخيص ، أو الكنايـة ، أو مِـن تلابـس بعضـها)) (٤) ، مبينـاً فـي الوقـت ذاتـه أنّ دراسـة الصـورة البيانيـة تـتمُ عبـر منهجـين ، الأول : بلاغـي ، والآخـرُ: فنـي ، فـالمنهج البلاغـي هـو مـنهجٌ غـائي ، لأنـهُ يُعنَـى ((بدراسـة الصـورة البيانيـة المجـردة غايـةً لـذاتِها فـي إطـارٍ تنظيـري يستقصـي أبعـدَ المتعلقـاتِ الجزئيـة لمفـردات البيـانِ ، ويتعامـل مـع المصـطلح البلاغـي بصـرامة دلالتـهِ المقننـةِ باعتبـارهِ أداةً لدراسـةٍ منهجيـةٍ مُعمّقـةٍ ، وعلـى ذلـك فهـذا المـنهجُ يسـتجلبُ الـنصَ الشـعري مهـاداً لمباحثـهِ ، ويعـدّهُ رديفـاً ، وتْبْتـاً لـدعم الأحكـامِ والقواعـد البلاغيـة ... وأمـا المـنهجُ الفنـي فيـدرسُ الصـورة البيانيـة مِـن زاويـةِ نظـرٍ مغـايرةٍ ، إذ يعـدّها وسـيلةً لاستشـفاف جماليـاتِ الـنصّ الشـعري فـي إطـارِ التطبيـق الميـداني ؛ لـذا فهـو يَتعامـلُ مـع المصـطلحِ البلاغـي بدلالتـهِ العامة والرئيسة ، ويوظّف منه مَا يُعينُ على استكشافِ وتقويمِ النص)) (٥) .

---

(١) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٣٧ ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري : نجيب محمد : دار الفكر : بيروت : ١٩٥٠م : ٩٠ .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨ .

(٣) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ٩ .

(٤) الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ٥٦ .

(٥) نفسه : ٥٧ .

ولـم تـأتِ الباحثـةُ (شـروق) بشـيءٍ جديـدٍ حينمـا عـدّتِ التشـبيه ، والاسـتعارة ، والكنايـة ، والمجـاز ، مـن أهـم الأسـس التـي يقـوم عليهـا الـنصُّ الشـعريُّ ، بـل مِـن أهـم الأنواعِ البلاغية المأثورة [١] .

إن الصـورة البيانيـة عنـد الباحـث (صـاحب) هـي إحـدى أنمـاط الصـورة ، وهـي ((تجمـعُ بـين الصـورةِ ، بظلالهـا المعاصـرة ، ومفهومهـا الحـديث ، وبـين البيـان ذي الجـذور العريقـةِ فـي تراثنـا البلاغـي ، والنقـدي)) [٢] . وقـد تبنـى (صـاحب) مفهـوم مَـنْ رأى أنهـا ((تشـكيلٌ لغـويٌ نـابعٌ مـن المخيلـةِ المبدعـةِ ، تتفـاوت عناصِـرُها بـين الحسّـية ، والمعنويّـة ، بحيـث تكـون العلاقـات الداخليـة بـين هـذهِ العناصـر ذات صـفةٍ معنويـةٍ ، متسـمة بـالخبرِ ، والإيحـاءِ ، والتـأثير ، وهـذهِ الخصـائصُ هـي التـي تمـنحُ العمـلَ الإبـداعي قيمـةً تتجـاوز الأطـر التقليديّـة لهـذا العمـل تُكْسـبها قيمتهـا المعنويّـة ، والفنيـة ، كمـا أنّ هـذهِ الخصـائص ذاتهـا هـي الوظـائف الرئيسـة للصـورةِ ، وبـذلك تتوحّـد الماهيّـة ، والوظيفيـة فـي نسـيجٍ واحـدٍ ، يتعـذر الفصـل بينهمـا)) [٣] . وَعَـدّ الصـورة البيانيـة المفـردة أصـغرَ وحـدةٍ فـي اللّوحَـة التصـويرية ، التـي قـد تُظهـرُ قـدراً غيـرَ اعتيـاديٍ مِـن الاكتمـال الفـردي ، وتشـكّل فـي الوقـت نفسـه إضـاءةً فنيـةً ، تبـثُّ الحيويـةَ ، والحركـةَ الفاعلـةَ فـي مفاصـل الـنص[٤]. وتـأتي أهميـة دراسـة الصـورة البيانيـة بشـكل مسـتقلٍ عنـد (صـاحب) ((مـن أهميتهـا فـي التعبيـرِ عـن المعـاني ، والأبعـاد النفسـيةِ للتجربـة الشـعرية)) [٥] ؛ ولـذا فهـي ((قيمـةٌ فنيـةٌ فنيـةٌ بـذاتها ؛ تكفـي أحيانـاً للكشـف عـن المعـالم المـؤثرة فـي نفـس الشّـاعر ، أو لتفعيـل تجربـة مـا ، فضـلاً عـن قيمتهـا الفنيـة التـي تتبلـور مِـن خـلال ارتباطهـا وتماسـكها مـع مـا يُماثلها مِن صورٍ جزئية أخرى ، بعلائق خفية محكمة [٦].

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١ – ٢ .

(٢) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٥ – ٦ .

(٣) نفسه : ٦ ، الصورة المجازية في شعر المتنبي : ٢٠٥ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٧ .

(٥) نفسه : نفسها ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة : ٤٢ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٧، مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري : ٤٣٢ ٤٣٢ : خليل عودة : مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية) : المجلد ١٣ : العدد : ٣ : ١٩٩٩م .

والصورة البيانيّة عند الباحث (صاحب) تنقسمُ على قَسْمينِ :

الأول : الصورة البيانية الجزئية المفردة ، والتي قصدَ بها الصورة القائمة على فنٍ بيانيٍ واحدٍ ، يقف فيها المبدعُ عند إثارةِ المتلقي مِن حيث عقد مقارناتٍ بين صور قريبةٍ ، أو متباعدةٍ ، والخروج باللّغةِ مِن مستواها المعجمي إلى مستويات فنيةٍ جديدةٍ تتركب مِن خلالها الصور البيانية ، والتي تضمُ الصورة التشبيهية (التشبيه) ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكنائية (الكناية) التي يعتمدها الشعراء عماداً لشعرية القصيدة ، أو المقطعة ، أو حتّى البيت [١].

والأخر: الصورةُ البيانيةُ الكليّة المركّبة ، أو التي هي تشكيلٌ فني يتركب مِن تداخلاتٍ لمجموعةٍ مِن الصور الجزئية المؤتلفة بُغية تقديم عاطفةٍ ، أو فكرةٍ ، أو موقفٍ على قدرٍ مِن التعقيد أكثر مما تستوعبه الصور الجزئية [٢].

إنّ الصورة البيانية الكلّية يجب أن تعملَ على ((تحقيق الوحدة العضوية مِن خلالِ التلاحم ، والإنسجام ، والتآزر بين الصور الجزئية على نهجٍ يفقد كلّ منها ذاتيتها ، وانعزالها ، وجزئيتها ، وتستدعيها بنية حركية ، تعطيها معنى أكبر)) [٣] . ويتطلب ((عنصر النماء ، والترابط في هذهِ الصور أن تضيف الصورة اللاحقة بنيةً جديدةً إلى الصورة السابقةِ حتى يتكاملَ العملُ الشعري)) [٤] . وهذا النوع مِن الصور كما يرى الباحثُ (صاحب) لا يختلفُ كثيراً في أقسامهِ عن النوعِ الأول فَقَد ((انقسمتِ الصورةُ الكليةُ بحسب وظيفتها لا بحسب مكوناتها مِن الصورِ المفردةِ على ثلاثة أنواع :

الأولى : الصَورة البصرية الكلية .

الثانية : الصورةُ الكنائية الكلية

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٧ .

[٢] ينظرُ : نفسه : ١١٩ ، الحركة الشعرية في فلسطين : ٦٣ .

[٣] يُنظرُ : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١١٨ .

[٤] نفسه : ١١٩ ، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : د. شفيع السيد : ١٧٧ .

الثالثة : الصورة الاستعارية الكلية)) [١] .

وقد اتخذت الصورة الكلية عند الباحث (علاء) مظاهرَ بلاغيةً واضحةَ الدلالةِ ، تمحورت حول المظهر التشبيهي ، والإستعاري ، ومظاهر الكنايةِ ، والرمز ، التي اتخذت موقعاً متميزاً في التصوير عند شعراءِ البديع[٢] .

وكان الباحثُ (فيصل) أكثر تحديداً لماهية الصورة البيانية فهي ((طريقةُ عرض الأفكار ، والأحاسيس الوجدانية التي تجود بها مخيلةُ الشاعر التي جمعت في إطارِها كثيراً مِن التجارب ، والتفاعلاتِ المباشرة ، ومن ثُم صياغة هذهِ المشاهدات بحُلةٍ جديدةٍ))[٣]. وانطلاقاً مِن المفهوم القديم الذي يستندُ إلى أن البيانَ العربي ينهضُ بعناصر الصورة الفنية للكلام ، والذي منهُ المجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، فضلاً عن إنّه ؛ أي البيان هو أقرب المصطلحات الموروثة إلى مصطلح الصورة [٤] ، تبّنت الباحثة (ميسون) كغيرها مِن الباحثَينَ الرأي القائل أنّ الصورة البيانية إنما هي الصورة التي ((تشتملُ على أنماطِ البيان العربي ، وأنها يمكن أن تُقسّمَ على الصورةِ التشبيهيةِ ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكنائية))[٥] .

وحاول الباحثُ (جعفر) ألاّ يُقحمَ نَفسهُ في الحديث عِن ماهية الصورة البيانية ، أو تحديد وظيفتها ، إلا أنهُ ما لَبثَ أن ذهب إلى القولِ في معرضِ وقوفهِ على إحدى قصائدِ الجواهري ((أَنَّ الشاعرَ يعتمد في تصويره البياني على الكنايةِ ، والاستعارة ، والتشبيه))[٦].

---

(١) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ١١٨ .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٦٨ .

(٣) الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٤ .

(٤) يُنظرُ : الصورة الفنية في البيانِ العربي موازنة وتطبيق : د . كامل حسن البصير : ٢٦٤ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث :، نصرت عبدالرحمن : ٨ .

(٥) الصورة البيانية في شعر البُحتري : ٨ .

(٦) الصورة البيانية في شعر الجواهري : ٨٢ .

ويمكن القولُ بعد هذا إن أغلب الباحثين لم يخرجوا عن الإطار القديم لعلوم البيان ، في الوقتِ الذي رأى البلاغيون المعاصرونَ أن الحديثَ عن استثمارِ الأوجهِ البلاغية في الشعرية ؛ إنما هو حديثٌ عن استثمارٍ لسانيٍ ، مثلما هو حديثٌ عن نوعٍ شعريٍ ، وإذا أمكن القولُ أنّ خطاباً ما هو خطابٌ شعريٌ لا يعني تخصيصاً لهُ ، بقدرِ ما يعني أنهُ تعريفٌ بسماتٍ تُوَظّفُ داخّلَ هذا الخطاب مثل المجاز ، والإستعارةِ ، والتشبيهِ ، والكناية ، لتحددهُ [1] . وأنّ النظام البلاغي الحديث تكيّف مع معطياتِ الدرس الأدبي ، وسعى لخلقِ هذا الهجين الَذي ((ينحو باتجاهِ الكمالِ وئيداً ، بل يمكن القول إن الدرسَ البلاغي قفَزَ قفزةً نوعيةً ، وكميةً ، بفضلِ إفادتهِ مِن بحوثِ الشعريّة ، والأسلوبية ، والسيمولوجيا ، وغيرهَا مِن المناهج الحديثة)) [2] .

ب – وظيفة الصورة البيانية :

تتشكّل الصورةُ عندما يحاول الشاعرُ إخراجَ فكرةٍ مجرّدةٍ من عالمها الذهني المجرّد إلى العالم الحسّي الواقعي إخراجاً لغوياً متميزاً ، بأسلوبٍ يتّسمُ بالغرابةِ ، والإندهاشِ ، والإعجابِ [3] ، فـ((الصورة أنضرُ طريقةٍ في شدّ العقلِ والخيالِ إليها ، وربط الإحساسِ بها ، وتجاوب المشاعر لها ، وإحياء العاطفة وسحر النفس))[4].

من هنا تتجلى أصالةُ الشاعرِ ، وقدرتهِ الفنية في بناءِ عَملٍ مُبدعٍ خلاّقٍ ، ((فالصورة إذن هي ميدان العمل الذي تَظْهرُ فيه مقدرةُ الشّاعر ، وتُبْرِزُ تَمَكنَّهُ مِن

([1]) يُنظرُ : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : محمد خطابي : المركز الثقافي العربي : ط٢ : ٢٠٠٦م : ٣٢٧ .

(٢) الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية : محمد القاسمي (بحث) : مجلة فكر ونقد : العدد : ٥٨ ، لسنة ٢٠٠٧م : ١٦٥ .

(٣) ينظر : حجاجية الصورة في الخطابة السياسيّة لدى الإمام علي (رضي الله عنه) : د .كمال الزماني : عالم الكتب الحديث للنشر والتزيع : الأردن : إربد : ط١ : ٢٠١٢م : ٧٣ .

(٤) البناء الفني الفني للصورة الأدبية في الشعر : د. علي علي صبح : المكتبة الأزهرية للتراث : ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م : ٣٣ .

الصَّـنْعَة)) [١] . ومـن ثـمّ يمكـن القـولُ إنّ وظيفـةَ الصـورة البيانيـة وأهميتَهـا تبـرزُ مِـن خـلال كشـفِها عـن الـروابطِ الخفيّـة التـي تـؤدي أثـراً حيويـاً فـي بنـاءِ أي قصـيدةٍ ، فضـلاً عـن دورهـا فـي إضـاءة جوانـب متعـددة مـن القصـيدةِ تتصـل باللغـةِ ، والخيـال ، والمشـاعر ، فتبـدو هـذهِ الجوانـبُ وكأنّهـا نسـيجٌ متواشـجٌ يصـعب فَصْـلُه [٢] ، و((أنهـا تُزيـلُ عـن العمـل الإبـداعي مـا يُمكـنُ أنْ يَتسـمَ بـه مِـن الطـابع التقريـري والمباشـرة التـي تتـوخّى نقـل المعرفـةِ ، أو إثـارة الأحاسـيس الطافيـة علـى سـطح الوجـدان)) [٣] ، فضـلاً عـن أثرهـا فـي بنـاءِ الصـورة ، وإبـراز ملامحهـا ، وقيامهـا بإضـفاءِ الرونـقِ والجمـالِ ، ونقـلِ اللفـظِ مِـن معنـاهُ الأول إلى معناهُ الثاني[٤] .

ومـع أَنَّ النظـرةَ البلاغيـةَ الحديثـة قـد تعـدّت الإطـار القـديم للصـورة ، و ((اعتمـدت أشـكالاً لَيّنـةً يُمكنهـا أَنْ تتسـعَ لتسـتوعبَ كُـلّ التعـابير الشـعرية دون أن يكـون هنـاك أيَّ تحجـيمٍ للتعبيـرِ الفنـيِّ))[٥] ،لكنهـا لـم تتجاهـل أركـان البيـان ، بـل أفـادت منهـا ، إذ يصـل التشـبيه ، أو تصـل الاسـتعارةُ أحيانـاً إلـى درجـةٍ مِـن الخصـبِ ، والإمـتلاءِ ، والعمق إلى جانبِ الأصالةِ والإبداع ، بحيث تتمثل الصورةَ ، وتؤدّي دورها [٦] .

ولـم تبتعـد الرسـائل البيانيـة العراقيـة عـن مجمـل هـذهِ الوظـائف التـي تـنهض بهـا الصـور البيانيـة ، بَـل كانـت العنصـر الأسـاس فـي تكـوينِ الصـورة عنـد الباحثـة (سـاهرة) ، إذ تقـولُ : ((إنّ أسـاليب البيـانِ هـي العنصـرُ الأساسـي فـي تكـوين بنيـة الصـورة أو فـي إضـفاء معـالم الروعـة والجمـال الفنيـينِ اللّـذينِ قـد تفتقـرُ الصـورةُ إليهـا ، إذا افتقـرت مِـن تلـك

---

(١) يُنظر : الأسس الجمالية في النقد العربي : د. عزالدين إسماعيل : دار الفكر العربي : القاهرة : ط٢ : ١٩٦٨م : ٢١٦ –٢١٧ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٥٩ .

(٣) الصورة المجازية في شعر المتنبي : ٢٤ .

(٤) ينظرُ : عبدالقاهر الجرجاني ، بلاغته ونقده : د.أحمد مطلوب : وكالة المطبوعات : الكويت : ١٩٧٣م : ١٢٤ .

(٥) الصورة الشعرية والبلاغة : د . صبحي البستاني :، مجلة آفاق عربية ، العدد :١٢ ، لسنة ١٢ ، كانون الأول ، ١٩٨٧م : ١٢٣ .

(٦) ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د . عزالدين إسماعيل : ١٤٣ .

الأساليب التي تزيدُ الكلامَ بهاءً ، وتكسبهُ حلاوةً وطلاوةً)) [١] ، ولعلّ من شأن تلك الأساليب ((أَن تَعملَ على تصوير المعنى تصويراً يعملُ على توضيحهِ ، ويبين فائدته بشكلٍ يكون أكثر وقعاً في النفوسِ))[٢].

وَتتسعُ آفاقُ الوظيفة التي تنهضُ بها الصورةُ البيانيةُ عند (عباس) ، فهي فضلاً عن الأثر الفاعل الذي تؤديه أساليب البيان في إغناءِ الصورة ، وتشكيلها فنياً ، كما أفادت (ساهرة) من قبل ، هناك البُعد النفسي ، وموهبة الشاعرِ ، والعاطفة ، وأثر الخيال ، والتجربة الشعرية (٣) .

وَتبنّتِ الباحثةُ (وجدان) الوظيفة التي حدّدها الدكتور (مطلوب) مِن أنَّ ((الصور البيانية ...هي التشبيه ، والمجاز ، والكنَاية وما يتصل بها مِن فنونٍ تضفي على الكلام رونقاً ، وجمالاً ، وتنقلُ اللّفظَ مِن معناه الأول إلى معناه الثاني)) [٤].

وتؤدّي الأساليب البيانية عند الباحثة (أَمل) أثراً فاعلاً تضفي ((على الصورةِ هالةً ، وطَيْفاً ، وضبابيةً تجعل المتلقّيَ مشغولاً بايحاءاتِ الصورةِ على قدر ما يمتلك مِن قدرةٍ على التعاملِ مع النص الأدبي والخلق الفني ، فأجملُ الصور مَا أُحيطت بضبابيةٍ محبّبةٍ تسمحُ لخيالِ القاريءِ أَنْ يبحثَ عن ضالّتِها من حجابها الشفيف))[٥] . وهي لفتة بيانيةٌ تؤكّدُ مِن خلالها (أمل) رفضَها أنْ تكونَ الصورُ البيانيةُ مجردَ زينةٍ ، ورونقاً تجعل المتلقي يُقبلُ عليها ، لأنّها برّزتْ دورَ خيالهِ في حلِّ شفراتِ هذهِ الصور.

وأكدت الباحثةُ (وصَال) هذهِ الوظيفة ، مبينةً أنَّ الصورة البيانية التي قوامها التشبيه والاستعارة والكناية هي ((الأقدر على تحويلِ التجربة العادية إلى تجربة جماليةٍ

---

(١) الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام : ٤ .

(٢) نفسه : ٥ .

(٣) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي : ٦٦ .

(٤) عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده : ١٢٤ ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٢٥.

(٥) الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٣٨ .

لهـا فرادتهـا ، وتميّزهـا وعبـر هـذهِ التقنيـات البيانيـة يمكـن استكشـاف آفـاق كثيـرٍ مِـن التجارب الجمالية والفنية))[١] .

إن الهـزَّةَ العاطفيـةَ التـي يكـونُ مبعثهـا السـرورُ والجمـالُ هـي الوظيفـةُ التـي أكّـدها (حكمـت) ، فالقاسـمُ البيـانيُ المشـتركُ بـين التشـبيهِ ، والإسـتعارةِ ، والكنايـة ((يتمثـلُ فـي إقامـةِ علاقـاتٍ بـين طـرفين لا علاقـة بينهمـا فـي الأصـل ، أو فـي تقريـب المتباعـدِ مِـن تلـك العلاقـاتِ ، وينـتجُ الإبـداعُ الفنـيُ عـن طبيعـةِ العلاقـاتِ الجديـدة بـين الطـرفينِ ... ويكمـنُ الإبـداعُ بخاصـةٍ فـي طرافـة وجـه الشـبهِ ومفاجـاة المتلقـي بـه ، واقناعـه بالعلاقـة غيـر المألوفـة بينهمـا ، وحـين ذاك يكـون الإعجـابُ ، ورُبَّمـا الإنـدهاشُ ، وبالتـالي تحـدثُ الهَـزّةُ العاطفية التي مبعثها السرورُ بالجمال)) [٢] .

وَقـد تمـنحُ الصـورةُ البيانيـةُ الـنصَّ الحيـاةَ ، وتعطيـه الحركـةَ الدائبـة ، علـى وفـق مـا أكّدتـه الباحثـة (شـروق) فـي حـديثها عـن الوظيفـة التـي تـنهضُ بهـا هـذه الصـورةُ ، فهـي تقـول : ((إنهـا تعطـي الحركـة الدائبـة فـي اللفـظ المُنْطَبـع أثـرهُ علـى المعنـى ، كمـا أنّهـا الحيـاةُ فـي المعنـى الـذي يعطـي اللفـظَ ، ومِـن غيرهـا يعـودُ الـنصُ جامـداً لا ينـبض بالإحسـان البلاغـي يتسـم بصـفةِ الفـن القـولي))[٣] ، وأنّهـا تـؤدي وظيفتهـا فـي التفاعـلِ والحيويـة ، لا سـيّما بعـد أن أصـبحت ((هياكـلَ حيـةً متحركـةً ، تعَبّـدُ الطريـق إلـى الولـوج فـي نفـس الإنسـانِ لمـا اشـتملت عليـهِ مِـن سـحرٍ بيـانيٍ مقتـرنٍ بنـاحيتينِ ؛ همـا نَقْـلُ العواطـف ، وإثـارة الإحسـاس ، وبهمـا تتجـاوب الأصـداءُ ، وتلتقـي الأصـواتُ ، وتتحـرك الكلماتُ))[٤] .

إن أدوات الصـورةِ البيانيـة المتجليـة فـي (المجـاز ، والإسـتعارة ، والتشـبيه ، والكنايـة) ، ومـا يتفـرّع منهـا ؛ هـي ((ألـوانٌ ، وإضـافة ظِـلالِ الشـاعر الذوقيـةِ والثقافيـة الخاصـة ، عبـر جهـد مبـدعٍ ، تتـآزر فيـهِ عناصـرُ الخلـق الفنـي والجمـالي بمـا تضـمنهُ مِـن

---

(١) الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي : ٨ .

(٢) الصورة البيانية في شعر البردّوني : ٥٦ .

(٣) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١ .

(٤) نفسه : نفسها ، الصورة الفنية في المثل القرآني : ١٤٩ .

خيـالٍ خصـب ، وأحاسـيس متوقـدة ، تلتقـي مـع اللّفـظِ وَموسـيقاه العذبـة وإيقاعـه المـؤثر ، والمعنى وما يتركهُ مِن وقعٍ كبيرٍ في النفوس)) [١] .

ويظهـر ثمـة قلـق فـي نظـرة الباحـث (فيصـل) نحـو الصـورة البيانيـة ، إذ ((إنّ هـذهِ الصـياغة الفنيـة الجديـدة لا تُغيّـر مِـن المعنـى الفكـري ، بـل تعمـلُ علـى إضـفاء الزينـةِ التـي تسـاعدُ علـى جعـل الـنص أكثـر تقـبلاً عنـد المتلقـي))[٢] ، لكنّـه يعـود فيقـرّر أنّ ((أهميـة علـم البيـانِ تكمـن فـي الكشـف عـن الـنص ، وتوضـيحهِ ، وإبـراز معانيـهِ ، فضـلاً عـن الكشـفِ عـن المسـتوى الـدلالي ، لهـذا نجـدُ الـدورَ الحيـوي المهـم لعلـم البيـانِ فـي تكـوين الصـورة الشـعريةِ ، وهنـاك فـوارق تتفـاوت بـين النصـوص الشـعرية مِـن حيـث قـدرةُ المبـدع علـى رسـم لوحتـهِ ، وسـعة خيالِـهِ ، وتـتحكم بـذلك ملَكـة وقـدرةُ كـلِّ شـاعرِ)) [٣] ، منبّهـاً إلـى أننـا ومِـن خـلالِ مكونـاتِ الصـورة البيانيـة ، ونتيجـةً للتفاعـل الحيـوي المثمـر بـين اللفـظِ والمعنـى ، يمكننـا أنْ نكـونَ أمـام صـورة حيـاة أخـرى متحركـة ، مُفعمـة ، تُظهِـرُ مَـدَيات جماليـةِ اللّفـظِ ، بحيـث تجعـل المتلقـي يتفاعـلُ مـع روح الـنص ، وبـذلك يمتلـك النصُّ قدرةً تعبيريةً تصويريةً [٤] .

إنّ مُجمـلَ الوظـائفِ التـي أكـدها البـاحثون كانـت حاضـرة فـي ذهـن الباحثـة (سوسـن) ، فمـا ذهبـت إليـه هـو صـدى لمـا أكّـدهُ غيرهـا مِـن أنّ الصـورة البيانيـة ((تعمـلُ علـى تصـويرِ المعنـى تصـويراً يعمـلُ علـى توضـيحِهِ ويُبـيّنُ فائدتَـهُ بشـكل يكـونُ اكثـر وقعـاً فـي النفـوس)) [٥] ، وهـو نـصّ مكـررٌ بلفظـه ، ومعنـاه . وَهـذا مـا نصّـت عليـهِ أيضـاً الباحثـة (انتهـاء) فقـد أكّـدت للصـورةِ البيانيـة حضـوراً ((بشـكلٍ مـؤثرٍ مِـن خـلال علاقتهـا بالألفـاظ والمعـاني ، ومـا ينـتجُ عـن تفاعلهـا فـي الشـعر مِـن تمـازجٍ يهـدف إلـى تحقيـق الأهـداف التـي يتوخاهـا الشـاعرُ ، لأنـه يتعامـلُ مـع ألفـاظٍ مسـتمدةٍ مِـن البيئـةِ ، والحيـاة

([١]) ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٠ .

([٢]) الصورة البيانية عند ابن الرومي : ٤ .

([٣]) نفسه : ٦ .

([٤]) يُنظرُ : نفسه : ٥ .

([٥]) الصورة البيانية في شعر السري الرفاء : ٢ .

الاجتماعيــة الموشّــحةِ بالتــأثيراتِ النفســية ذات المــدلول فــي تجــاربهم ، فيوظفهــا الشــاعرُ إرضــاءً لنفسِــهِ مِــن خــلال زَجِّهــا فــي نســيجِ الشّــعر بــوعيٍ ، وعمــقٍ بمــا يتــيح المجــال لاستثمارِها في تحقيق الغاية)) [١] .

مــن كــلّ ذلــك يمكــن القــول إنّ مجمــلَ هــذهِ الوظــائف التــي أكــدتها الدراســات الجامعيــة العراقيــة لــم تبتعــد عــن الوظيفــة التــي تحققهــا الصــورة البيانيــة خاصــة ، والصــورة الشــعرية عامــة فــي الــدرس البلاغــي الحــديث ، لاسـيّما أنهــا أكّــدت علــى أنّ الصــورة مَــا هــي إلا ذلــك ((التفاعــلُ المتبــادلُ بــين الفكــرة ، والرؤيــة ، والحــواس الانســانية الأخــرى مِــن خــلال قــدرة الشــاعر فــي التعبيــر عــن ذلــك التفاعــلِ بِلغــةٍ شــعريةٍ مســتندة إلــى طاقــةِ اللُّغــة الانفعاليــة بمجازاتِهــا ، واســتعاراتها ، وتشــبيهاتها فــي خلــق الاســتجابةِ ، والإحســاسِ بــذلك التفاعل عند المتلقي ؛ سواءً أكانت الاستجابةُ حسيةً بصريةً ، أم معنويةً مجردة))[٢] .

ت – مصادر الصورة البيانية :

وقــد تمــت الإشــارة مــن قبــل إلــى أنّ الصــورة البيانيــة لــم تعــد تقــف عنــد حــدودِ الصــورِ البلاغيــة القديمــة ؛ مِــن تشــبيه ، واســتعارة ، وكنايــة[٣] ؛ لأنّهــا ومــع انفتــاحِ عــالمِ الشــعرِ علــى المشــهدِ الثقــافي للحيــاةِ المعاصــرة ، أخــذت تتنــوعُ ، وتَتّسِــعُ لتصــبحَ أكثــرَ شــمولاً ، فباتــت تســتمدُّ مصــادرَها مِــن منــابع مختلفــة ؛ وذلــك أنّهــا ((فــي ســعيها إلــى التوصــيل والتواصــلِ لــن تكــونَ عمــلاً فنيــاً مكتفيــاً بذاتــهِ ، بــل تُثْــرَى بالتفاعــل والتأويــل اللّــذينِ يعــززانِ دورها في بناء الثقافة))[٤].

إنّ معرفــة مصــادر الصــورة مِــن الأهميــة بمكــانٍ ، بــل إن أثرهــا أســاسٌ فــي تعميــق دلالتهــا ، وإيحائهــا ، وتعــدد سُــبل تشــكِيلها ؛ ممــا يُعلــلُ ميــلَ الشــاعرِ إلــى تكــوين اســتعاراتٍ ، أو كنايــات جديــدة غيــر مألوفــةٍ ، وهــذا الميــلُ يُؤكــد أنَّ كثــرة مصــادر صــور الشــاعر

---

(١) الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : ٧ .

(٢) مستقبل الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : ١٠ .

(٣) تحدثت (الباحثة) عن ذلك في (التمهيد) ، وفصل: أنماط الصورة البيانية .

(٤) الصورة والثقافة والاتصال : محمد العيد : ١٣٤ .

ليست دلالةً على عدم أصالة صورهِ ، بقدر دلالتها على ابتكاره ، وتجديدهِ للصَور ، وسعَة شعريتهِ [١] .

إنّ المصادرَ هي الينابيعُ الثرّة التي يستمد منها الشاعرُ إلهامَهُ الشعري ، وهي تتمثلُ في قراءاتِهِ المتنوعةِ للموروث الديني ، والثقافي المتجّسد في التراث الأسطوري ، والتأريخي ، والأدبي ، لاسيّما الشعري ، كما تتجلّى في مشاهداتِهِ ، وتأملاتِهِ في الطبيعةِ والكون ، فضلاً عن معاناته ، ومعايشاته الإجتماعية للطبقات ، والمجتمعات المختلفة ، على أنْ تُسعِفَهُ قوّةُ ذاكرةٍ ، وعُمقُ تفكير ، وسعةَ مخيلة في توظيف ذلك في صورهِ [٢] .

إن تنوع مصادر الصورة عند الشّاعر يعتمدُ اعتماداً كبيراً على التجارب الكثيرة التي يمرُّ بها ، ورؤيته للمدن ، وللطبيعةِ ، والنّاس ، والأشياءِ على اختلافها ؛ يُضافُ إليها الصدماتُ التي يتعرّض لها ، وذكريات أيام طفولتهِ ، التي قد تحتاج أحياناً إلى صبرٍ وأناةٍ من أجل استعادة تذكّرها [٣] .

إنّ أهمية مصادر الصورة ، وغاياتها العميقة ، والمؤثِّرة تتوقفُ على ((تحسّسِ خصائصِ المُثل العليا في التصويرِ عند الشاعرِ ، وعلى البحثِ في المنظارِ الذي ينظرُ منهُ الشاعرُ إلى الدنيا)) [٤] . وتتحكّم أمورٌ عدة في قياس مدى نجاح الشاعر في الإفادة مِن مصادرهِ ؛ منها : تجرَبته الفنية ، أو قدرتهُ الابتكارية الخلاّقة ، وقدرتُه على هضم الموروث الأدبي للشعراء السابقين ، والمُعاصرين له [٥] .

---

(١) يُنظرُ : الصورة الفنية في شعر ابن المعتز : فالح كامل اسكندر : رسالة ماجستير : كلية الآداب : جامعة البصرة : ١٩٨٥م :٢٩١ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٤٢ .

(٣) يُنظر : الصورة الشعرية : عدنان محمد علي المحادين : ٩٧– ٩٨ .

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي : ١٦٩ .

(٥) يُنظرُ : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : د . محمد زكي العشماوي : دار النهضة العربية للطباعة والنشر : بيروت : ١٩٧٩م : ١٣ .

مـن هنـا كـان لابـدّ للباحثـةِ مـن وقفـةٍ للنظـرِ فـي مـدى إفـادة الدراسـات الجامعيـة العراقيـة مـن مصـادر صـورها البيانيـة التـي درسـتها ، وانعكـاس ذلـك علـى تلـك الدراسـات ، وأثرها في تطور مناهجها العلمية .

أطلقـت الباحثـةَ (وجـدان) مصـطلح (أَبعـاد الصـورة البيانيـة) علـى مصـادر الصـورة ، مبينـةً أنّ أبـرزَ هـذهِ الأبعـاد التـي ركّـز الشـاعر عليهـا ؛ هـي الـوطن ، والتـراث ، والمـوت ، أمـا الأبعـادُ العاطفيـة التـي اسـتوعبت مسـاحةً أكبـر مِـن غيرهـا ، واسـتأثرت بصـورٍ بيانيـة دالّـة فهـي الإحسـاسِ بالـذاتِ ، والمـرأةِ ، والطبيعـة ، والغربـة [١] . وَقـد شـكَّلَ التـراث مهـاداً اسـتندَ إليـه فـي تشـكيل الكثيـر مِـن صـورهِ الشـعرية ، ولا يـرى فيـهِ ماضـياً منـدثراً ينبغـي تجـاوزهُ ، وإنمـا يـراهُ حيـاً نابضـاً بالحيـاةِ متفـاعلاً مـع قـيم العصـر وروحـه[٢] . ومـع إنّ مصـادر التـراث متنوعـة ، لكـن التـراث العربـي الإسـلامي كـان رافـداً رئيسـا عنـد الشـاعر [٣] ، أفـادَ منـه مـثلاً فـي رسـمِ صـورةٍ جميلـةٍ فـي مـدح الرسـول محمـد (صـلى الله عليه وآله وسلم) ، إذ يقولُ :

هوَ ذا أَحْمدٌ فيا مَنْكبِ الغبـ راءِ زاحِمْ مناكِبَ الجوزاءِ[٤] .

و بيّنـت الباحثـةُ (وجـدان) أنّ الشـاعر قـد شـكّل فـي هـذا الشـاهد صـورتين اسـتعاريتينِ ، تكمـن الأولـى فـي قولِـه : (منكـب الغبـراء) صَـيّرت مِـن ظلالهـا الأرض إنسـاناً ، وبـدت الثانيـةُ فـي قولـه : (مناكـب الجـوزاءِ) جعلـت الجـوزاءَ أَناسـيَّ ؛ لتبـرز مِـن تـآزرِ الصـورتين صـورةً كنائيـةً انتظمـت البيـتَ ، تُنبـيءُ عـن زهـو الأرض بسـيدِ الكائنـاتِ النبـي محمـد (صـلى الله عليـه وآلـه وسـلم) ، ورفعتهـا ، وعلوّهـا علـى الجـوزاءِ ؛ لأنّهـا احتضـنت النبـيّ الكـريم عليـه الصـلاة والسـلام (٥) ، كمـا أوضـحت بأسـلوبٍ شـفيفٍ أنّ الشـاعرَ كـان يسـتمدُّ صـورَهُ البيانيـة مِـن التُـراث الأسـطوري ، والخرافـي أيضـاً ، وربمـا

([١]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٨ .

([٢]) يُنظرُ : نفسه : ١٣٢ .

([٣]) يُنظرُ : نفسه : نفسها .

([٤]) ديوان عمر أبي ريشة : دار العودة : بيروت : ١٩٧٠م : ٤٩٨ .

([٥]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٣٣ .

استحضرَ شخصيةً مِن أعماقِ التراثِ ، وَبثَّ فيها الحياة [١] ، غير أنَّ أهمَ ما يستوقفنا في هذا المقام تأكيدها على أنّ هذهِ الإفادة مِن التراثِ ترِدُ أحياناً على شكل لمسةٍ فنيةٍ مركّزةٍ ، لا تأخذ حَيِّزاً ، يهدفُ الشاعرُ مِن خلالها أنْ يعزّزَ معنىً معاصراً ، أو أن يؤطرهُ بإطارِ الفنِّ والعمقِ اللّذين تمنحهما الإشارة التراثية ، كما في قولهِ :

شقَّ فَكَّيْ جَهَنَّمَ فأَسَالَتْ في الروابي لُعَابَها والبطاحِ[٢] .

فهو ينسج صورةً استعاريةً يُصَيّرُ مِن خلالهَا (جهنمَ) وَحْشاً خُرافياً بدلالة القرينة (فَكّي ، لعابها) ، وَتنبثقُ مِن هذهِ الصور البيانية صورةً كنائيةً ، تُعبّر عن قصة الحرب ، والآثار المدمرة التي تتركها[٣] . غير أنّ ثمةَ مصدراً أو بُعداً أكّدته الباحثة (وجدان) ، منفردةً به ؛ ألا هو البعد الإيقاعي ، فقد ذهبت إلى أنّ الشاعرَ صاغَ صورَهُ البيانية مِن خلال إحساسٍ مرهفسٍ بالإيقاعِ ، عبر ذائقةٍ موسيقيةٍ متكاملةٍ ، ووعيٍ دقيقٍ بمستلزماتِ التواشيح بين الصورةِ والإيقاعِ ، لخلق الدلالةِ الفاعلة على الحدثِ ، أو الموقف [٤].

وعلّلت (وجدان) تأكيدها على المصدر الإيقاعي بوصفه مصدراً مِن مصادر الصورة البيانية ، أنّ ((مَا يدْعى بالإيقاع الداخلي ، أو الموسيقى الداخلية يبدو أقرب إلى الصور البيانيةِ ، وأدنى إلى طبيعتها)) [٥] . ولعلّ المهمَّ في هذا الأمر الأمر مدى استفادة الشاعر مِن هذا البعدِ في تشكيل صورهِ البيانية ؛ مِن ذلك إفادتهُ مِن تقنية التكرار الذي يُشكّل ظاهرةً ايقاعيةً واضحةً في شعر أبي ريشة [٦] ، فالتكرارُ ((يسلّط الضوءَ على لفظةٍ حَسّاسَةٍ في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها ، وهو

---

(١) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٣٣ – ١٣٥ .

(٢) ديوان عمر أبي ريشة : ٥٦٦.

(٣) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٣٥ .

(٤) يُنظرُ : نفسه : ١٥٧ .

(٥) نفسه : ١٥٧ .

(٦) ينظرُ : نفسه : ١٥٨ .

بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قَيِّمةٍ ، تفيد الناقدَ الأدبي الذي يدرسُ الأثر ، ويحلّل نفسية كاتبه)) [1] ، وساقت (وجدان) مثالاً على ذلك قول الشاعر (أبي ريشة) :

اِنْهَضي اِنْهضي ، فلَسْتُ أطيقُ الـ حُسْنَ تذوي أزهارُهُ في يديّا [2]

وعلى وفق ما تراه (وجدان) يمكن الشعور هنا أن الشاعر كان يمسك بخِناق حبيبتهِ بنيّة قتلِها ، ولا سيما أنه قدم لقصيدتِهِ بمقدمةٍ نثريةٍ جاء فيها (زارها كي يقتلها) ، وحينما يعجزُ عن ذلك ، ويشعر بكفّيهِ ترتجفانِ ، يخاطبها بقولِهِ (انهضي) ، وهي صورةٌ كنائيةٌ تدلُ على أنّ الشاعرَ لا يجرؤ على قتل حبيتِهِ. ولكي لا يقدم على فعلتهِ يُكرّرُ فعل الأمر (انهضي) ، لكي تسارعَ الحبيبةُ بالنهوض والإختفاء مِن أمام وجههِ ، وبَرَّزَ من ثمّ ذلك في صورةٍ تشبيهيةٍ ذات سماتٍ لمسيةٍ تتجلّى في قولِهِ (لست أطيقُ الحُسْنَ تذوي أزهارُهُ في يديّا) ، وما يجمعُ بين الحُسن (الشبه) وأزهارهُ (المشبه به) هو الذبولُ السريعُ ، وقد ذكرهُ الشاعرُ مِن خلالِ الفعل (تذوي) ، أو تنبثق مِن هذه الصورة التشبيهيّةِ صورة كنائية تشي بجمالِ الحبيبةِ ، ونضارتها [3] .

وقد عدّت الباحثةُ (أمل) من منطلقِ حقيقةٍ مفادُها أنّ الصنوبريَ ((هو أول شاعرٍ للطبيعة في الأدب العربي)) [4] – الطبيعةَ بكل مَا فيها من أكبر مصادر التصوير ، وأهمها [5] ، لكنها – ورغم جهودها في الوقوف على مقطوعاتٍ شعريةٍ تبيّن ذلك – أخفقت في بيان الأثر الذي تركه هذا المصدر على الصور البيانيةِ عند الشاعر في مواضع كثيرة ، مع أنّها أشارت إلى أنه قد أسبغَ من ذاته على الكائنات الحية الصامتةِ ؛ حسّاً ، وحركةً ، وحياةً ، فإذا هي تربو ، وتضطربُ ، تتحرك ،

([1]) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : دار العلم للملايين : بيروت : ط٦ : ١٩٨١ م : ٢٤٢ .

(٢) ديوان عمر أبي ريشة : ٣٥١ .

([3]) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٥٩ – ١٦٠ .

([4]) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام : الأستاذ آدم مِتز : نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريد : أعد فهارسه : رفعت البدراوي : جـ١ : مكتبة الخانجي (القاهرة) ، دار الكتاب العربي : (بيروت) : ط٤ : ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧ م : ٤٨٥ .

(٥) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ٥٤.

وتـتكلم ، وهـو مَـا يمكـن أن نلحظـهُ فـي قصـيدتهِ التـي أقـام فيهـا معركـةً بـين الأزهـارِ ، حاول فيها أنّ ينتصرَ للنّرجسِ ، حين قال :

يخجلُ الوردُ حين عَارضهُ النر جسُ مِن حسنِهِ ، وغار البهَارُ

فَعَلَتْ ذاك حمرةٌ ، وعَلَتْ ذا حيرةٌ واعترى البهارَ اصفرارُ

وغدا الأقحوانُ يضحكُ عُجْباً عن ثنايا لِثَاتُهُنَّ نُضَارُ

نَمَّ عنهُ النّمَامُ ، فاستمعَ السُّو سنُ لَمـا أُذيـعتِ الأسرارُ(١)

وبيّنـت الباحثـةُ (زهـراء) أنّ لكـل شـاعرٍ روافـده المهمـة التـي تُمـدهُ بالمقوّمـاتِ الأساسـية ، التـي يسـتطيعُ مـن خلالهـا صـوغَ صـورهِ البيانيـة ، ورسـمَها ، كمـا أنّ هـذه الروافـد تشـخّصُ منـابع الإلهـام ، وتُبْـرز أثرهـا [٢] . محـددةً روافـد الصـورة البيانيـة عنـد ابـن زيـدون فـي الرافـد الـديني ، والمـوروث الشـعري ، والأمثـال والحكـم ، والتجـارب الشخصـية للشـاعرِ ، وبيئـة الشـاعر وعصـرهِ ، والطبيعـة [٣] . ولكـنّ الباحثـة (زهـراء) لـم تشـر إلـى كيفيـة توظيـفِ هـذهِ الروافـد فـي صـور الشـاعر البيانيـة مـا خـلا الرافـد الأخيـر ؛ أي الطبيعـة ، لأنها عالجت تلكم الروافد معالجةً موضوعيةً ، وليست فنيةً .

وتؤكـد الباحثـة (شـروق) أنّ المصـادر أو الروافـد التـي اسـتمدّ منهـا الشـاعر (علـي محمـود طـه) صـوره البيانيـة متنوعـة ، ومتعـددة ، و كـان للشـاعر أسـلوبه الخـاص فـي طريقـةِ تناولـهِ لهـذه الصـور، وصـياغتها [٤] . وقـد وضّـحت أنّ هـذه المصـادر كـان لهـا أكبـرُ الأثـر فـي رسـم معـالم شخصـية الشّـاعرِ ، وتقويتهـا ، واعطائـهِ ميـزةً شـعريةً جعلتـهُ يقـف فـي مصـاف الشـعراء الكبـار ، فضـلاً عـن صـقل موهبتِـهِ الشـعرية [٥] ، مشـيرة إلـى أنّ أنّ معظـم هـذه المصـادر كانـت دينيـة ، تليهـا المصـادر الثقافيـة المتمثلـة فـي الأسـطورة ،

---

(١) ديوان أبي بكر الصنوبري : تحقيق د. إحسان عباس : دار الثقافة : بيروت : ١٩٧٠ م : ٧٨ – ٧٩ .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : ١١٩ .

(٣) يُنظر : نفسه : ١١٩ – ١٤٢ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٤٤ .

(٥) يُنظرُ : نفسه : ١٤٤ .

والتاريخ ، ثم المصادر التجريبية المتمثلة في البيئة بأنواعِها المختلفة [١] . وَمع أهمية ما أشارت له الباحثة (شروق) ، لكنّها تناست أمراً مهماً له صلة بموضوعها ، هو بيان أثر هذهِ المصادر في صور الشاعرِ البيانية ، وتوضيح مدى نجاحِهِ مِن إخفاقه في رسم تلكم الصور .

وبيّن الباحث (صالح) أنّ (الدين ، والموروث الشعري ، والحكم والأمثال ، وبيئة الشاعر وعصره ، والحياة السياسية ، والحياة الاجتماعية (المرأة ، الطبيعة ، ، الحياة الثقافية) كانت من أهم الموارد التي استقى منها منها (حازم القرطاجنّي) مصادره في رسمِ صورهِ البيانية [٢] . ويبدو أنّ (صالح) نجح مِن حيث أخفقت الباحثتانِ (زهراء ، شروق) ، في توضيح الأثر الفَعّال الذي تؤدّيه هذه المصادر في رسم صور الشاعر البيانية ، ومنها المثال الآتي:

في كُلِّ أفْقٍ مِنْ صباحِ دُجاكُمُ نورٌ جلا خَيطَ الظلامِ بخيطهِ

راقتْ محاسنُ مجْدكُمْ فبَهَرْنَ ما كُسِيْت ومِن حِبر المديح وريطهِ[٣] .

فالشاعرُ هنا ((يصوّر مجدَ ممدوحهِ الذي أضاءَ ، وكشف عن أستار الظلامِ ، ويحاولُ مِن خلالِ صورةٍ استعاريةٍ مكنيةٍ كشف تفرّد هذا المجدِ ، وتجسيدهِ ، وتأتي الألفاظُ : كُسِيَتْ ، ريطهِ ، لترسم المدح الذي أحاط الممدوحَ ، ولتنقل دلالاتٍ عاينها الشاعرُ في مجتمعِهِ ، وهي الكسوة ، والريطة . اللباس الجميل الذي يُظهرُ لابسهُ بالمظهرِ الحسن)) [٤] .

أما الباحث (صاحب) فقد حصر روافد الصور البيانية في مباحث ثلاثة رئيسة ؛ المرجعية الدينية ، والموروث الأدبي ، والطبيعة [٥] .

([١]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٤٤.

([٢]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعرِ حازم القرطاجي : ١٥ – ٤١ .

([٣]) ديوان حازم القرطاجي : تحقيق عثمان الكَعّاك : مطبعة عتاني الجديدة : بيروت : ١٩٦٤م : ٧٣ .

([٤]) الصورة البيانية في شعر حازم القرطاجي : ٣٣ .

([٥]) يُنظرُ : الصورة البيانية في الشعرِ الأندلسي : ١٠ – ٦٦ .

وقد أجاد (صاحب) في بيان الأثر الذي تنهض بهِ هذهِ الروافدُ في تشكيل الصورة البيانية وتوضيحها ، وساق مثالاً لذلك (الميزان) ، وهو من أدوات السّوق ، وهو من مظاهر الحضارة الأندلسيّة آنذاك ، تعرّض له الشعراء من خلال الألغاز ، وبطريقة الكناية [١]، ومن ذلك قول أحدهم :

وَما حاكمٌ يُرضي الأنام بحكمهِ وليس لُهُ عقلٌ ولا هو أحمقُ

ومثولهُ يقضي وليس بمفصحٍ وما إن يُرْى عند الحكومةِ يَنطقُ

وَما هو محبوسُ اللسانِ وإنّهُ لأطول مِن نصلِ القناةِ و أذلقُ

يُصدِّقُهُ الخصمانِ لِمن كان عادلاً وإنْ جارَ في أحكامِهِ لا يُصَدَّقُ[٢]

فقد جعل الشاعرُ ((الميزانَ حاكماً عادلاً عبر الإستعارةِ التصريحية ، مُتْبِعَاً هذهِ الإستعارة بترشيحِها عبر ما يُناسب المُسْتعار ؛ وهو العقل والحُمق في بيّنةٍ تقابليةٍ من نظام الطباق البديعي الذي تمظهر بالاسترسالِ في هذه المقابلة بين القولِ وعدم الإفصاح وعدم النطقِ ، وذلاقة اللسان التي هي أطولُ مِن الرُّمح ؛ مستمراً في ترشيحِ الإستعارة إلى آخر المقطعةِ في كونهِ مُصَدّقاً مِن الخصومِ عن عدلهِ ، مُكَذّباً منْهم إذا جارَ حُكْمُهُ . وتصَنّعُ لنا هذهِ الاستعارةُ المرشحةُ عبرَ قرائنِ المقابلةِ التي كانت تسلب منهُ صفات القاضي الإنساني ، أو القاضي البشري ، صورةً كنائيةً متكاملةً ، للدلالةِ على قاضٍ ليس مِن البشرِ ، وهو الميزانُ)) [٣].

وقد ضيّق الباحث (علاء) واسعاً حينما قصَرَ مصادرَ الصورة البيانية عند شعراء البديع على الثقافة الإسلاميةِ ، والطبيعة ، ومصادر أخرى مثل : الثقافة الفارسية ، والخمر ، و الأطلال [٤] ، وكان حديثه عن بيان الأثر البياني لتلك

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في الشعرِ الأندلسي : ٦٣ .

(٢) نفسه : نفسها ، ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد : تحقيق محمد بن تاويت الطنجي وآخرين : جامعة محمد الخامس : المغرب : (د . ط . ت) : ١٢٣ .

(٣) الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٣ .

(٤) يُنظرُ : الصورة البيانية عند شعراء البديع : ٢٧ – ٦٦ .

المصادر متّجهاً إلى الصورة عموما وليس على الصورة البيانية تحديداً [١] . ونجح الباحث (فيصل) في جمع الينابيع الكثيرة التي أفاد منها (ابن الرومي) في صوغ صوره البيانية ، في عنوانات رئيسة ثلاثة هي : الينبوع الديني ، والثقافي ، والبيئي[٢].

وتحدّثت الباحثةُ (سوسن) من بين مصادر الصور البيانية عن مصادر الصورة التشبيهية فقط ، جاعلة إيّاها على نوعين ؛ الأوّل : المصادر التراثية ، والعقدية ، واصفةً إيّاها أنّها ((مصادرٌ غير محسوسةٍ ، تعي كلّ دروبِ الرغائب ، والإدراكات التي لا ترجع في نشأتها إلى عواملَ حسّيةٍ ، تتصل بواقع الشاعر ، فهذهِ المصادرُ لا ترتكز على البُعد التأريخي فقط ، بل إنّ البعدَ الديني جعل القصيدةَ عند الشاعرِ زاداً روحياً ، وشفافيةً خاصةً)) (٣) ، والآخر : المصادر التجريبية ، وقد جعلت الطبيعة من أبرزها ، بل كادت أن تكون المصدر الوحيد لها ، فـ ((الطبيعة بوصفها مصدراً للخيال من أهمّ العناصر المتفاعلة في القصيدة عند السري الرفّاء ؛ ذلك أن الطبيعةَ خلفيةٌ حية باستمرارٍ في وعي الشاعر ، أو لا وعيه ، تتفاعل معه كما لو أنّ التوتّر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر)) [٤] . ومع أنّ تجاهل الباحثة (سوسن) لبقية مصادر الصور البيانية مثل الصورة الإستعارية ، والكنائية ، والمجازية ، يشير إلى إشكالية ما ؛ لكنّ حديثها عن مصادر الصورة التشبيهية يعتريه هو الآخر بعض قصورٍ ، إذ لم تشر من بين ينابيع التراث الكثيرة الشائعة آنذاك سوى إلى القرآن الكريم . ومن بين المصادر التجريبية قصرت حديثها على الطبيعة فقط ، ولم تشر لمصادر أخرى يمكن أن تنضوي تحت هذا العنوان ، إلا بشكل مقتضب ، حين أشارت لوصف الخمرة ، ومجالس شربها ، والتغزل بالغلمان [٥] . وشكّلت هذه المصادرُ نفسُها ؛ أي الدين ، والبيئة بنوعيها ؛ الطبيعية ، والإجتماعية ، فضلاً عن الموروث الثقافي

---

(١) ينظر : نفسه : نفسها .

(٢) يُنظرُ : الصورة البيانية عند ابن الرومي ١٥ – ٥٤ .

(٣) الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : ١٠ .

(٤) الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء : ١٥ .

(٥) ينظر : نفسه : ١٨ .

أهم مصادر الصورة البيانية عند الباحثةِ (انتهاء) [1] ، إلا أنه يمكن تسجيل إخفاقها في بيان أثرِ هذهِ الصور التي انتدبت نفسها لدراستها ، لاسيّما أنّها تحدّثت عن أهمية المصادر في دراسة صور الشاعر العامة ، وليس البيانية .

أمّا الباحثةُ (ميسون) فقد جعلت الدين ، والموروث الشعري ، والطبيعة ، والممدوح أبرز المصادر التي استقى منها (البحتريُ) صوره البيانية ، ولعلّها قد حققت بعض النجاح في استشفاف أثر تلك المصادر في صوغ الصورة البيانية لدى الشاعر[2].

ومن مجمل ما مضى يمكن القولُ إنَّ أغلبَ الباحثين الذين درسوا مصادرَ الصورة البيانية ، وعلى الرغم من إدراكهم للأثر الذي تؤديهِ تلك المصادر على تنوّعها ؛ من تراثية ، وثقافية ، وبيئية ، إلا أنّهم – غالباً – لم يحاولوا بيان أثر تلك المصادر في الصور البيانية التي درسوها ، ولم ينجحوا من ثمّ في بيان مدى براعةِ هذا الشاعر أو ذاك في رسم تلك الصور ، وهو ما يحيلُ على وجود إخفاق في طريقة تناولهم لها .

([1]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعرِ الراعي النميري ١٨ – ٦٩ .

([2]) يُنظرُ : الصورة البيانية في شعرِ البحتري : ٩٩ – ١٢٩ .

المبحث الثّاني : ما أضيف إلى الصورة البيانية

المبحث الثاني : ما أضيف إلى الصورة البيانية :

استقرّ مفهوم الصورة البيانيّة في الدراسات الحديثة حتى السبعينيات من القرن العشرين على التشكيلات البيانية التي تتبّعُ مصطلح (البيان) وهي : التشبيهية ، والمجازية ، والاستعارية ، والكنائية ، لكنّ أمراً طرأ على الدراسات البلاغية ، والنقدية ، لا سيما الجامعية في الثمانينيات من القرن المنصرم ، حين أضيفت إلى التشكيلات البيانية المعروفة مصطلحاتٌ جديدةٌ ، دخلت حيّزَ الدرس النقدي ، لتصبح جزءاً من الصور البيانية ، وهي :

أ – الصورة الجزئية والصورة الكلية :

عندما اختلف بناء القصيدة في الشعر الحديث عنه في القديم ؛ اتضحت مقاييسُ جديدة ، وسماتٌ ، لها منحاها الخاص في طبيعة تشكيل الصورة ؛ فما عادت القصيدةُ سلسلةً من الومضاتِ السريعة ، بل هي بناءٌ متكاملٌ يُحتّم على الشاعر أن يبذل قصارى جهده في عرض أفكاره ، وتنظيمها ، وإلا أصبحت قصيدته صورةً متنافرةً ، متضادةً ، لا ترابط بينها ، أو هي كومةٌ من صورٍ محطمةٍ ، وإذا ما أضفنا إلى هذا أنّ الشاعر الحديث ينفرُ من التقرير ، والحيلِ البلاغية القديمة التي استعملها أسلافُه ؛ في تأكيد ، أو توضيح فكرة القصيدة ؛ بات عليه أن يلقيَ الثقلَ كلّه على صور القصيدة ، لتوصيل فكرته [1] .

من هنا يمكن القول إنّه ومنذ مطلع القرن التاسع عشر لم تعد المشابهةُ بين أطراف الصورة الشعرية وعناصرها ، لاسيّما المشابهة الحسّية هي العَلاقة الرئيسة في القصيدة الحديثة ؛ فقد أمست الصورة في هذا الشعر إبداعاً للروح ، لا يمكن أن تنبثق من التشابه ، بل يأتي ظهورُها ، وتكوّنُها من التقريب بين حقيقتين متباعدتين ؛ كثيراً أو

---

[1] ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١٤٩ .

قليلاً ، ومن ثم كلّما كانت الصلاتُ التي يُقرّب بينها الشاعرُ بعيده ودقيقة ، كانت الصورةُ أقدر على التأثير ، وأغنى بالحقيقة الشعرية [١].

إنّ تعدّدَ أنماط الصورة لا سيما في العصر الحديث إنّما هو نتيجةٌ لحقيقةٍ مفادها أنّ الصورة مصطلحٌ مراوغٌ لا يمكن مسكه بسهولة ، نظراً لتعدد الزوايا التي يمكن النظرُ من خلالها إليه ؛ فكلّ زاويةٍ تتناولُ خصيصةً ما من مكوّنات الصورة ، بحيث تضعها في بؤرةِ اهتمامها ، وتشكّل عنصراً مهيمناً في الرؤية ، تتضاءل إلى جانبه عناصر الصورة الاخرى ، ومن ثمّ يمكن لأي متتبع أن ينظر إلى الصورة من وجهة نظرٍ ما ؛ خيالية ، تركيبية ، موضوعية ، زمانية ، مكانية ظاهراتية ، أو عبر محور التشكيل ، وبالنهاية فإنّ كلّ وجهة نظر سوف تُبْرزُ طبيعةَ رؤيتِها من خلال الزاوية الخاصة التي تنظر من خلالها إلى الصورة [٢] .

وقد أفاد النقدُ العربي الحديث من مقاييس النّقد الغربي حينما صنّف أنماط الصورة تبعاً للدلالات ، والمناهج التي يركن إليها النقد الغربي ، على وفق منهجيةٍ تكاملية ، قائمةٍ على التعاطف بين المناهج ، وصولاً إلى التحليل الدقيق للصورة الشعرية [٣] .

وبناء على هذا فقد قُسّمت الصورةُ في النقد العربي الحديث من جهة تشكيلها ، ودلالاتها الاصطلاحية على أنماط مختلفة ، وبحسب الآتي :

١-النمط النّفسي : والذي يرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر عنها الصورة ، والتأثير الذي تُحدثه.

٢-النمط البلاغي : ويرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه عناصره المختارة .

---

[١] يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. علي عشري زايد : مكتبة دارالعلوم : ط٢ : ١٩٧٩ م : ٧٢، الرؤية والعبارة مدخلٌ الى فهم الشعر : عبد العزيز مورفي : مكتبة الأُسرة : القاهرة : ٢٠١٠ : ٤٣٨.

[٢] يُنظر : الرؤية والعبارة مدخل الى فهم الشعر : ٤٣٩ .

[٣] يُنظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١١٤ .١١٥.

٣-الـنمط الفنـي : ويمثـل وحـدة البنـاء الناشـئ مـن التحـام الـنّفْسِ بالشـكل البلاغـي ، أو بمعنـى آخـر إلتحـام النمطـين معـاً . ولا شـك فـي أنّ النمطـين الأوْلَيـين مـن هـذه الأنمـاط يشـملان أنواعـاً مـن الصـور الجزئيـة المنتظمـة داخلهـا [١]. وثمـة تقسيـم آخـر نظـر إلـى الصـورة مـن وجهـة نظـرٍ تركـيبيةٍ ، فـقسّمها علـى وفـق العلاقـات المنتظمـة بـين صـورها الجزئية ، وكما يأتي :

١-الصـورة المفـردة التـي تعتمـد علـى المفـردة وحـدها ؛ سـواءً أكـان ذلـك عبـر الوصـف ، أم العطف ، أم التضاد ، أم التكرار .

٢-الصورة المركبة : وهي مجموعه من الصور البسيطة المؤتلفة.

٣-الصـورة الجزئيـة : التـي تنـتج عـن قـدرة الـنصّ الشـعري علـى تخليـق صـور تمـنح دلالات كبرى عمودية ، دون أن يضطرها الوهم إلى الإمتداد الأفقي .

٤-الصـورة الكليـة : حيـث تتضـافر الصـورُ الجزئيـة لإنتـاج صـورة كليـة تنـتج عـن العلاقـات فيما بينها .

٥-الصـورة المركبـة : التـي تنـتج عـن الجـدل بـين صـورتين ، تتعاشـقان لإنتـاج صـورةٍ ثالثـةٍ جديـدةٍ ، ومؤتلفـة ، فتكـون المفـرداتُ الدلاليـةُ علـى وفـقِ سـياقاتٍ تَنّسِـقُ بـين الـدال والمدلول.

٦-الصـورة البسـيطة : هـي الصـورة التـي يكـون المجـازُ فيهـا أقـلّ فاعليـةٍ ؛ فـإنّ حاجـة النصّ إلى التركيب تكونُ نادرةً ؛ فيتأسّسُ النصُّ على الصور البسيطة.

٧-الصـورة الأيقونيـة : هـي الصـورة التـي يجسّـد فيهـا الـنصّ اللغـوي ثيمـة التجربـة كمـا تجسّد الأيقونةُ مرموزها الأساس دون أن تكون رمزاً له.

٨-الصـورة المجازيـة : هـي الصـورة التـي تعتمـد علـى الأدوات البلاغيـة الآتيـة: (التشبيه ، الكناية ، الاستعارة) [٢] .

وقـد أفـادت الرسـائل الجامعيـة العراقيـة مـن هـذه التقسـيمات ، لاسـيّما الأخيـرة منهـا فـي عـرض الصـور البيانيـة ، ودراسـتها ؛ بمعنـى أنهـم حـاولوا إخضـاع الصـور البيانيـة إلـى هـذا

---

[١] ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١١٤ .١١٥.

[٢] ينظر: الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر: ٤٤١ .

التقسيم الحديث ، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى إصرار بعض الشعراء ، والكثير من النقاد في العصر الحديث على المطالبة بوجوب التأكيد على الوحدة العضوية للقصيدة بشكلٍ ، أو بأخر ، والتي تكون نتاجاً للعلاقات الجدلية بين مجمل الصور الجزئية للقصيدة ، لاسيّما أنّ القصيدة الحديثة تتميز بوجود ((حشد من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعي للزمن ، كما هو الشأنُ في المشهد السينمائي ، أو التصوير السردي في الأدب القصصي ، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة)) [١].

وإذا ما جئنا إلى الصورة الجزئية ، والمركبة ، نجدهما يتآزران معاً في إطار الوحدة العضوية ، أو الشعورية في رسم ملامح صورةٍ كليةٍ ، يُفَعِّلُ من خلالها الشاعرُ تجربتَه الشّعرية المُحَدّدة ، لاسيّما أنّه ((أصبح يرى الصُّورةَ جزءاً من نسقٍ أوسعٍ ، وإطارٍ أشمل ؛ لأنّ الشاعرَ يُفكّرُ من خلال إطارٍ أوسع)) [٢].

ولا يشترط في نجاح الصورة الكلية نجاح صورها الجزئية ؛ فكثيراً ما تكون هذه الصورة غير مثيرة ، أو غير مؤثّرة بذاتها ؛ لكن حين تتمثّل في الوحدةِ الشاملةِ ، أو الصورة الكلية ، يمكن استكشاف الأعاجيب من خلالها [٣].

إن القارىءَ المتأمّلَ يجد نفسه أحياناً أمام مجموعة من الصور المتداخلة في داخل إطار الصورة الكلية ، وهو لا يصل إلى فحوى الخطاب الإ من خلال تتبّع هذه الصور في تداخلاتها المختلفة ، مما يؤدي إلى زيادة وعيه بأبعاد الفكرة التي يقدمها الشاعر ، أو تمثّله لأبعاد الصورة ؛ فليست الصورةُ الكليةُ مجردَ حشد للصور الجزئية ، إنما ((الترابطُ المعنويُ والنفسيُ هو المعيارُ الذي يقرّرُ ما إذا ائتلفت صورةٌ حركيةٌ من مجموعةِ الصور الجزئية ، أم لم تأتلف)) [٤] .

---

[١] التفسير النفسي للأدب : عز الدين اسماعيل : ٧١ .

[٢] الصورةُ الأدبيةُ : د. مصطفى ناصف : دار الأندلس : لبنان : بيروت : ط ١ : ١٩٨٣ : ٢٠٢.

[٣] ينظر : التفسير النّفسي للأدب : ٩٨.

[٤] الصورة المجازية في شعر المتنبي : ١١٨ .

ويمكن أن تنتظم مجموعة الصور الجزئية أكثر من آصرة ، فهي بذلك مع عموم تركيب النصّ بأجزائه التعبيرية مثل مجموعة الأكمان ، والنغمات التي تؤلّفُ أنشودةً ، أو قطعةً موسيقيةً ، فعَلاقة الصورة الشعرية بالصور الأخرى داخل القصيدة تغدو موجة داخلة في أخرى ، غير منفصلة عن التيار المتسلسل الفياض ؛ لأنّ الرابط بينها حينئذ هو الشعور ، والعاطفة ، والملكة الشاعرة [١] .

وقد وفقت الباحثة (وجدان) في تناولها لمفهوم الصورة الجزئية غير مبتعدة عما تقدم عرضه آنفاً ، فهي بنظرها ((أصغر جزءٍ تعبيريٍ في كيان القصيدة الحي ، وربما انطوى البيت الشعري الواحد على صور جزئية متعددة ، إلا أن تعددها لا يعني انعزالها ، وانقطاعها عن غيرها من الصور)) [٢] ، وهي عندها أشبهُ بـ ((عضوٍ من أعضاء الجسم له استقلاليته المحدودة ، وانفراده بخصائصه ، ولكنّه يموتُ بانعزاله عن باقي أعضاء الجسم)) [٣]

إنّ الصورةَ الجزئيةَ كما ترى (وجدان) قد تُظْهِرُ قدراً غير اعتيادي من الإكتمال الفردي ، وتشكّل نقاطَ إضاءةٍ فنيةٍ باثّةٍ للحيويةِ ، والحركة الفاعلة في مفاصل النص ، ولا سبيل إلى عدّها جزءاً مقحماً أُريد به التزيين ، والتحسين ؛ لأنّه عند ذاك تفقد الصورةُ مسوّغاتِ وجودها ؛ فهي وجودٌ فنيٌ ، ومعنويٌ في آنٍ واحدٍ في موقعٍ معينٍ ، اقتضته دواعٍ كثيرةٍ ، ويؤدي الاستغناءُ إلى إحداث ثغرةٍ في موقعٍ ما ، أو مواقعٍ معينةٍ في النّص[٤] .

ومن ثمّ قد ركّزت الباحثة (وجدان) على الصور الجزئية التي وردت في شعر (عمر أبي ريشة) لكونها خليةً مستقلةً لها تأثيرها ، وأثرها القائم على أنّها قيمةٌ فنيةٌ

---

[١] ينظر: مشاكسات أدبية : د. عبدالحي دياب : الشركة التونسية للطباعة والنشر : (د . ط . ت) : ٤٩ .

[٢] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٨٧ .

[٣] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة :: ٤٣ .

[٤] ينظر :نفسه : ٨٧ – ٨٨ .

مطلقةٌ في حد ذاتها ، إضافة لقيمتها الفنية من خلال تماسكها مع ما يماثلها من صورٍ جزئيةٍ أخرى ، بوشائجٍ دقيقةٍ خفيةٍ [١] ، ومن ذلك قول الشاعر :

طال دربي وانتهى زادي لهُ ومضى عُمْري على ظهر قصيدة [٢]

فهي تشير إلى أنّ الشّاعر يطالعنا بأربع صورٍ جزئيةٍ ، انتظمت البيت ، وهذه الصور تتجلى في المقاطع الآتية : (طال دربي) ، و (انتهى زادي له) ، و (مضى عمري على ظهر قصيدة) ، فأما الأولى فهي صورةٌ كنائيةٌ يعبر بها الشاعر عن طول عمره ، وتكمن الصورة الجزئية الثانية في صورة كنائية أخرى ، تشي بنفاد صبرهِ ، وضجرهِ من حياته الطويلة ، واقترابِ أجلهِ . أما الصورتان الثالثة والرابعة ، فقد انطوتا على صورتينِ استعاريتينِ ، متجانستين ، يمكن رؤيتهما في النص الآتي : (ومضى عمري على ظهرِ قصيدةٍ) جسّمت الأولى عُمْرَ الشّاعر فارساً ، وصيّرت الثانيةَ القصيدةَ فرَساً يمتطيها ؛ ليكون أداةً لرحلة العمر ، وتشي هات الصورتان الاستعاريتان بما كرّس أبو ريشة له عمره [٣] .

وهناك الصورةُ الكليةُ التي رأت (وجدان) أنّها ((تشكيلٌ فنيٌ يمتلك شحنةً جماليةً ، ويضمنُ حشداً من الصور الجزئية المتواشجة ، المتآزرة ، وقد ترقى القصيدةُ إلى الصورة الكلية ، حيت تتجمع فيها أعدادٌ من الصور الجزئية))[٤] .

وترى أن الصورة الكلية قد تتفق مع مصطلح الوحدة العضوية التي يُقْصَدُ بها ((وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور ، والأفكار ، ترتيباً به تتقدم القصيدة ، شيئاً فشيئاً ، حتى تنتهيَ إلى خاتمةٍ يستلزمها ترتيب الأفكار ، والصور ، على أن تكونَ أجزاءُ القصيدة كالبنية الحيّة ،

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٨٨ .

[٢] الديوان : ٢٠١ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٨٨ .

[٤] نفسه : ٩٣ .

ولكلّ جزءٍ وظيفتهُ فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض ، عن طريق التسلسل في التفكير ، والمشاعر)) [١] .

إن الصور الجزئية هي خلايا الصور الكلية الحية ، ولذلك يتحتم نفي التنافس بينها في غضون القصيدة ، وما ((يتطلبه عنصرُ النماء ، والترابط في هذه الصور ، أن تضيف الصورةُ اللاحقةُ بنيةً جديدةً إلى الصورة السابقة ، حتى يتكامل العملُ الشعري)) [٢] .

ولا تجانب الباحثة (وجدان) الصواب بإقرارها ؛ أنّه إذا أحسن الشّاعر اختيارَ عنوان القصيدة يصبح مدخلاً للصورة الكلية ؛ لأنّ عنوان القصيدة يُمهّد السبيلَ إلى مغاليق الصورة الكلية [٣].

وهو ما فعله الشاعرُ حينما أطلق عنوان (النّسر) [٤] على إحدى قصائده ، بعد أن حشد فيها صوراً جزئيةً ، هدفه التعبير عن صورته الكلية ، التي انطوت على كل ما يوحيه لنا النسرُ ؛ من معانقة الذرى ، والنجوم ، واحتضان الأفق ، ومن قدرةٍ على الصراع والغلبة ؛ ولذا فإنّ الشاعرَ قد نجح في أن يصوغَ صوره الجزئية ، فجاءت متدرجةً ، متناسقةً ، ومتضافرةً في إبراز الصورة الكلية [٥] ، لكنّ ذلك لا يمنع من القول ؛ أنّ الشاعر قد عمد في قصيدته إلى التراكمات الصورية ، التي أثقلت كاهلَ القصيدة ، وأتعبت القارئَ من جانبٍ آخرٍ [٦].

وبدا ثمة تناقض عند الباحثة (وجدان) ، حينما أقرّت أن ((انتزاعَ صورةٍ جزئيةٍ من سياق لوحةٍ شعريةٍ يسيء اليها إساءة شديدة ، لأنه يلغي جملةَ العلاقات التي

---

[١] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٩٣ ، النقد الأدبي الحديث : ٣٩٤ .
[٢] التعبير البياني : د. شفيع السيّد : ١٧٧ .
[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٩٤ .
[٤] ينظر : الديوان : ١٥٨ – ١٦٢ .
[٥] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ٩٤ – ١٠٠ .
[٦] ينظر : نفسه : ١٠٠ .

بهـا تتحـدد بصـفتها صـيغة جزئيـة فـي لوحـةٍ متكاملـةٍ)) [١] ، مـع أنهـا أقـرّت أن هـذه الصـور تُظهـر قـدراً مـن الإكتمـال الفـردي [٢]. ويمكـن تلمّـس العـذر لهـا ؛ أنّهـا تعنـي الصـور الجزئيـة فـي إطـار الصـورة الكليـة لموضـوعٍ محـددٍ ؛ بمعنـى أنّ القصـيدةَ التـي تتمحـور حـول موضـوعٍ محـددٍ ينبغـي ألاّ يُنظـر إلـى صـورها الجزئيـة خـارج سـياقها فـي الـنص الشعري .

وقـد أكّـدت الباحثـة (شـروق) أنّ الصـورة الجزئيـة أصـغرُ لبنـةٍ مـن لبنـات البنـاء الكلـي للقصـيدة أيضـاً ، وأنّهـا تـؤدي دورهـا فـي الصـورة الكليـة ، مـن خـلال التفاعـل ، والثـراء ، عـن طريـق التـآزر مـع مثيلاتهـا مـن الصـور الجزئيـة الأخـرى [٣] . وهـي تتوافـق مـع الباحثـة (وجـدان) علـى وجـود تـرابطٍ متـينٍ بـين الصـور الجزئيـة ، لكـنّ ذلـك لا يمنـع أنّ بعضـها يتمتّـع باسـتقلالية فرديـة ، لهـا القـدرة علـى القيـام بوظيفتهـا [٤] ، فـي ((تقويـةِ المعنـى ، أو تجسـيده ، أو إلحاقـه بمـا هـو أقـوى منـه ، اسـتجابةً لقـوّة العاطفـة و الإنفعـال)) [٥] . وقـد أكّـدت علـى الأهمّيـة التـي تنمـاز بهـا هـذا الصـور مـن حيـث القيمـة الفنيـة للقصـيدة أيضـاً ؛ لأنّ روحَ الشـعر تكمـن فـي الصـورة الشـعرية بكـلّ أشـكالها المجازيـة ؛ بمعناها الجزئي ، والكلي ، وتستقرّ فيها رؤيةُ الشاعر لما يُصَوّر من موقف أيضا[٦] .

وكانـت الصـورةُ الكليـةُ عنـدها ((الإطـار الشـكلي والمعنـوي ، الـذي يتناولـه الشـاعر خـلال مجموعـة مـن الصـور الجزئيـة ، يـربط بينهـا شـعورٌ واحـدٌ ، أو زمـن واحـدٌ ، أو تسلسـل عضـوي . ويمكننـا وصـف الصـور الجزئيـة بِسـلّمٍ تـدريجي ، يوصـلنا الـى

---

(١) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٠٣ ، لغة الشعر : أحمد يوسف داود : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق : ١٩٨٠م : ١٤٢ .

(٢) ينظر : نفسه : ٨٧ – ٨٨ .

(٣) ينظر : نفسه : ١١١ ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية : ١٤٩ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١١١، الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ٨٧. ٨٧.

(٥) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : نفسها ، الأسلوب : أحمد الشايب : ٩٦ .

(٦) ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٠ ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : د. محمد زكي العشماوي : ١١٠ .

الصورة الكلية ، أو البناء المتكامل للقصيدة)) [١] . وأوردت كذلك أن الشاعر توسّل بمجموعة من الأساليب في بناء صوره الكلية أيضا ؛ من ضمنها : أسلوب القصة الشعرية ، كما في قصيدته (رجوع الهارب) [٢] ، وأسلوب البناء المقطعي ، الذي يتمثّل في كلّ مقطع صورة ترتبط بصورة المقطع الذي يليها ، أو يسبقها ، لتكون في النهاية عنقوداً من الصور الكلية (العنقودية) [٣] ، كما يتّضح ذلك في قصيدته (الكرمة الأولى) [٤]. وأضافت أنّه ثمة أسلوب آخر هو البناء التوقيعي [٥] ، يكون فيه فيه ((بناء الصورة الكلية للقصيدة من خلال صورة واحدة . ونتيجة لهذا فإنّ القصيدةَ تقدم فكرةً ، أو انطباعاً ، أو صورةً باقتصارٍ شديدٍ)) [٦] ، وتتماز بالتكثيف العاطفي ، والمعنوي للصورة ، كما في توقيعة (إليها) [٧].

وكان الباحث (صاحب) أكثر دقة في الحديث عن الصورة الجزئية ، والكلية ؛ لأنه تناولها في إطار الصورة البيانية لدراسته ، فهناك الصورة التشبيهية الجزئية (المفردة) ، والصورة الاستعارية الجزئية (المفردة) ، والصورة الكنائية الجزئية (المفردة) [٨] . وقد أجاد (صاحب) في حديثه عن الصور البيانية الكلية (المركبة) ، واصفاً إيّاها أنّها ((تشكيلٌ فنيٌ يتركّبُ من تداخلاتِ مجموعةٍ من الصور الجزئية المؤتلفة ، والتي تستهدف تقديمَ عاطفةٍ ، أو فكرةٍ ، أو موقفٍ على قدر من التعقيد ، أكبر من أن تستوعبَه صورةٌ جزئيةٌ ، إذ لا يشكّل الشاعرُ في هذا النمط من التصوير أنموذجاً أحادياً من الصور ، وإنّما يُداخلُ بينها ، أو يجمَعُها في أسلوبٍ متميزٍ على مستوى تقديمِ الفِكْرة ، وتلقّيها أيضاً ، إذ يجدُ القارئُ نفسَه أمامَ مجموعةٍ من الصور

---

[١] الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١١٠ .

[٢] ينظر : نفسه : ١٢١ ، الديوان : ٢٣ – ٢٤ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٣٥ .

[٤] ينظر : نفسه : نفسها ، الديوان : ٢٦٥ – ٢٦٦ .

[٥] ينظر : نفسه : ١٤٠ .

[٦] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٩٦ .

[٧] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ١٤٠ ، الديوان : ٣٨٧ .

[٨] ينظر : الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : ٦٧ .

المتداخلة ، فلا يصل إلى فحوى الخطاب إلاّ من خلال تتبّعِ هذه الصور في تَداخُلاتها المختلفة ، مما يُؤدّي إلى زيادة وعيهِ بأبعاد الفِكْرةِ التي يقدّمُها الشاعرُ ، أو تَمَثّله لأبعاد الصورة)) [١] . وتتركّزُ أنماطُ هذا النوع من الصور عند (صاحب) في (الصورة البصرية الكلية) التي تتشكّل من مجموعةٍ من صورٍ بيانيةٍ متضافرةٍ ، تستند إلى التفريعات البيانية المعروفة ، تُسْهمُ في صناعة مشهدٍ تام ، كأنّما هو لوحةٌ تشكيليةٌ تتكوّنُ من عناصر عدة ، أو مشهدٌ بصريٌ (سيمي ، أو تلفازي) ، وهو ما أجاده الشعراء الأندلسيون [٢] .

ويؤكد الباحثُ (فيصل) أنّ المحتوى العام للصورة الكليّة يتضمّن عناصرها الرئيسة ، المتمثل بالصورة الجزئية والمركبة ، وأن التعاضد القائم بينهما ؛ من خلال الخيال ، والحسّ ، والفكرة ، والعاطفة ، إنما يقع ضمن مشروعية وحدة الموضوع [٣]، وذلك ((بأن تكونَ الصورةُ الجزئيةُ مسايرةً للفكرة العامة ، أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشاركَ في الحركة العامة للقصيدة ، حتى تبلغَ الذروة في النماء ، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية ، التي تؤلّف وحدتها العضوية العامة النامية)) [٤].

ويتابع (فيصل) سابقيه (شروق ، وصاحب) في التأكيد على أنّ نجاحَ الصورة الكلية ، وحيويتها ، ليس معتمداً بالضرورة على نجاح الصورة الجزئية ، أو المركّبة ، فـ ((النصّ الشعري بحساب المحتوى ، قد يأتي كثيفاً بالإستعارات ، والرموز ، والرؤى ، التي تعطي البناءَ الشكلي ثقلاً ممجوجاً ، وإرهاصاً لحوحاً ، فيأتي بذلك محض تزويق أحتوائي ، سرعان ما ينسحب على البناء ، ليأتي هو أيضاً تزويقاً لفظياً)) [٥] .

---

[١] الصورة البيانية في الشعر الأندلسي : : ١١٨ .

[٢] ينظر : نفسه : ١١٩ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٥٦ .

[٤] نفسه : نفسها ، النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال : ٤٤٦ .

[٥] نفسه : نفسها ، نقد الشعر في المنظور النفسي : د. ريكان ابراهيم : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط١ : ١٩٨٩م : ٤١ – ٤٢ .

ومن هنا فإنّ ((الصورةَ الكلية تعتمد العلائقية الترابطيّة بين أطرافها))[١] ، كما أنّ ((تقسيم النصّ إلى المقطوعات الكبرى المكوّنة له ، يلزمنا بدراسة أصناف العلاقات الموجودة بينها ، إذ من المفروغ منه ، أنّ النصّ نظامٌ واعٍ من الأحداث ، ومن المفروغ منه أيضاً ، أنّ النظامَ الواعي يخضعُ إلى منطقيةٍ خاصةٍ به)) [٢] .

ويسلك (فيصل) في حديثه عن أساليب بناء الصورة الكلية في شعر ابن الرومي السبيلَ نفسه الذي سارت عليه الباحثة (شروق) في حديثها عن هذه الأساليب في شعر علي محمود طه ، والتي تمحورت حول أسلوب القص الشعري ، لاسيّما أنّ قصائد (ابن الرومي) قد انمازت بالأسلوب القصصي ، الذي يعتمد على السرد أساساً حيوياً في مكوّنات القصة ، بأبعادها المختلفة [٣] ، فضلاً عن البناء المقطعي ، والبناء التوقيعي[٤].

وما جاءت به الباحثة (ميسون) في تحديدها لمفهوم الصورة الجزئية كان صدى لمن سبقها من الباحثين ، فهي لم تبتعد عنهم في أنها ((أصغر وحدة تعبيرية في كيان القصيدة الحي ، وربما انطوى البيتُ الواحدُ على عدة صور جزئية ، إلا إنّ تعددها لا يعني انعزالها عن غيرها من الصور)) [٥].

وتعزو (ميسون) كثرة الصور الجزئية عند الشاعر، وهي تتمتع بنوعٍ من الاستقلالية ، وتتماز بالدقّة ، والإيحاء إلى اهتمامه بوحدة المعنى دون وحدة القصيدة [٦] ، أمّا الصورة الكلية فهي ((هيكلٌ شعريٌ فنيٌ يمتلك شحنةً جماليةً ، ويتضمن حَشداً من الصور الجزئية المتآزرة ، لرسم صورةٍ كليةٍ ، يجسّد خلالها الشاعرُ تجربته

---

[١] الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٥٦ .

(٢) نفسه : نفسها ، البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد : الدار العربية للكتاب : تونس : ط٣ : ١٩٧٧م : ٤٣ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٥٨ .

(٤) ينظر: نفسه : ١٧٠ .

(٥) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٦١ .

[٦] ينظر : نفسه : نفسها .

الشعرية ، وقد ترقى القصيدةُ إلى الصورة الكلية ، حين تتجمّع فيها أعداداً من الصور الجزئية)) [١]. ويتوسّلُ الشاعرُ بكلّ ألوان البيان ؛ من تشبيهٍ ، واستعارة ، وكنايةٍ ، أو مجاز في تكوين صورٍ كليةٍ تعبّر عن انسجامٍ تام ، وتوافقٍ رائع ، بين أجزائها [٢].

ومما تقدم يتّضحُ أنّ الباحثين في أعلاه قد نظروا إلى الصورة البيانية من خلال هذا النمط التركيبي على وفق النظرة النقدية الغربية ؛ وهو أمرٌ يؤكّد على أنّ القصيدة إنما هي وحدةٌ عضويةٌ واحدة . وأمرٌ آخر تجدر الإشارةُ له هو أنّ معظم الدراسات الجامعية العراقية التي تناولت الصورة البيانية الشعرية قد أهملت البحث في الصورة الكلية ، والجزئية ، ماعدا دراسة (وجدان ، وشروق ، وصاحب ، وفيصل ، وميسون) ، وهو أمرٌ يؤكد حداثة هذا الأمر عند الدارسين العراقيين ، فضلاً عن عدم إيفائه حقه من البحث ، والدراسة .

ب – الصورةُ الحسّية والصورةُ الذّهنيّة :

١– الصورة الحسّية :

إنّ الحواس هي نوافذُ الشاعر التي يطلّ من خلالها على هذا العالم ، وهي من أهم وسائل الذهن في الإستقبال ، والبث [٣] ، فهي تنعكسُ على الشّعر من خلال استئثارها بالنصيب الأوفى من الصور الفنية [٤] ، وكان من الطبيعي أن تتسلّلَ لوازمُها إلى الشعر ، لا سيما أنّ ألوانَ الأشياء ، وأشكالَها ، وأصواتَها ، مما يثير الشاعر ، ويحفّزه على صياغة صورٍ شعريةٍ دالّةٍ ، مع التأكيد على أنّ الأشكال ، والألوان ليست وحدها هي العناصر الحسّية التي تجذب الشاعر ، بل الملمسُ ، والرائحةُ ، والطّعمُ عناصر يمكن أن تتداخل مع الشكلِ ، واللّونِ في الصورة الشعرية [٥].

---

(١) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٦٤ .

(٢) ينظر : نفسه : ٦٥ – ٧٠ .

(٣) ينظر : الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٤٠٦ .

(٤) ينظر : الصورة الشعرية : (لويس) : ٢١ .

(٥) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره النفسية : ١٣٠ .

وانطلاقاً من كلّ هذا ، تؤكد الباحثة (وجدان) أنّ الصورةَ الحسيةَ ((تعبّر عن شدة التصاق الشاعر بالعالم من حوله ، فهو يصوغ مما يراه لوحاتٍ ، وينسجُ مما يسمعه صوراً ، كما أنه يحوّل عطاءَ الحواس الأخرى إلى صورةٍ ذوقيةٍ ، أو شميةٍ ، أو لمسيةٍ ، وما من قصيدةٍ ، أو قطعةٍ شعريةٍ ، يمكن أن تسلمَ تماماً من تأثير حاسّةٍ ، أو أكثر)) [١] .

وأشارت إلى أنّ الأساسَ في الصور الحسّية أنّها ((صورٌ بيانيةٌ يغلب عليها تأثير إحدى الحواس الخمس ؛ فتتراءى لقارئها ، صوراً بصريّةً ، أو يُصغي القارئُ لأصدائها فإذا هي صورةٌ سمعيةٌ ، وقد تكون صوراً ذوقيةً ، أو شميةً ، أو لمسيةً ، من خلال لوازم ، وألفاظ ، وصيغ ، تنبىء عن حضور حاسّةٍ معينةٍ ، أو أكثر من حاسّةٍ في نسيج الصورة البيانية)) [٢].

ويؤكّد الباحث (حكمت) أنّ الصورةَ الحسّية تستأثر بمكانة كبيرةً من مردودات التفاعل الحسّي بين الذات ، والموضوع ، عبر قنوات الحسّ الخمس : (البصر ، والسمع ، واللّمس ، والشمّ ، والذوق) ، غير أنّها ؛ أي االحواس لا تحتكر صناعةَ الصورة الشعرية ، بل ثمة مؤشّران آخران مثل : الذهن ، والخيال ، يؤدّيان أثراً مهماً في تكوينها ، وأن القريحةَ يمكن أن تنسج صورها المعنوية ، والعقلية البحتة ، وقد تستقل هذه الصورُ داخل حدودها الفينة ، معتمدةً على قدرتها الذاتية في التقوقع حول ذاتها ، أو التموضع داخل تضاريس الجغرافية الذهنية ، وربما تواءمت مع الحواس لتترجم الأفكار والمعاني إلى أحاسيس ، ومشاعر ، وتؤطّرها بعناصرها التشكيلية ، فإذا بالفكرة المجرّدة تمثّل لوحةً مرئيةً ، أو صورةً صوتية [٣].

وأوضحت الباحثة (شروق) أن بعض الصور يغلب عليها الطابع الحسي ، إذ يمكن إدراكها من خلال إحدى الحواس (البصر ، السمع ، اللمس ، الذوق ، الشم)

---

[١] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٠٤ .

(٢) نفسه : ١٠٥ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٦٩ .

، أو بـأكثر مـن حاسـة ، فتسـمى عنـدها بتـزامن الحـواس[١] . وهـي تـرى أنّ للخيـال أثـراً كبيـراً فـي بنـاء الصُّـوَرِ الحسّـية ، وتشـكيلها بالشـكل الـذي يريـده الشـاعر ؛ يتركّـز فـي بـثّ الحيـاة ، والشـعور فيهـا ، لـيس عنـد المبـدع فحسـب بـل عنـد المتلقـي أيضـاً ؛ لأنّـه ((يـدفعنا لنلمس العالمَ ، ونتذوقه ، ونسمعه ، ونراه)) [٢] .

وتعـدّ الصـورةُ الحسـيةُ عنـد الباحـث (فيصـل) صـورةً مفـردةً جزئيـةً مـن جانـب [٣] ، وأن الحـواس البصـرية ، والسـمعية ، والذوقيـة ، واللمسـية ، والشـمية تمثـل مكونـات رئيسـة للصـورة الحسـية ، مـع تـزامن الحـواس ، وتراسـل الحـواس مـن جانـب آخـر[٤]. ويؤكـد (فيصـل) أيضـاً أنّ هـذه الصـورة لا تقـف عنـد حـدود المنظـور المـادي ، أو التكـوين الـدلالي لهـا ، بـل إن الإحسـاس ، والعاطفـة ، والإنفعـال النفسـي ، يحـيط بالصـورة مـن خـلال الغـلاف الـداخلي للمحتـوى ، والمفهـومِ الـذي يحمـلُ الفكـرةَ ، وعليـه فـإن ثمـة روابـط داخلية بين المُبدع ، والنصّ نتيجة العَلائقية التي نحسّ من خلالها بالشعور[٥].

وتبنّـت الباحثـة (ميسـون) مفهـوم الباحثـة (وجـدان) مـن أنّ ((الصـورة الحسّـية فـي الأسـاس هـي صـورٌ بيانيـة يغلـب عليهـا تـأثير إحـدى الحـواس الخمـس ، فتتـراءى لقارئهـا صـورةً بصـريةً ، أو يُصـغي القـاريءُ لأصـدائها ، فـإذا هـي صـورةٌ سـمعيةٌ ، وقـد تكـونُ صـوراً ذوقيـةً ، أو شـميةً ، أو لمسـيةً مـن خـلالِ لـوازمٍ ، وألفـاظ ، وصـيغ ، تُنبـيءُ عن حضورِ حاسّة معينة ، أو أكثر من حاسة ، في نسيج الصورة البيانية)) [٦].

---

(١) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٦٢ .

(٢) نفسه : نفسها .

(٣) نفسه : ١٠٣ ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٣٩ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي ١٠٣ .

(٥) ينظر : نفسه : ١٠٤ .

(٦) الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧١ ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٠٥ .

أقسام الصورة الحسية :

تنقسمُ الصورة الحسّية عند الباحثة (وجدان) على : الصورة البصرية ، والسمعية ، والشمية ، والذوقية ، واللمسية ، وتراسل الحواس[١].

أما الباحث (حكمت) فلم يبتعد كثيرا عن تقسيمات (وجدان) ولكنّه قسّم الصورة الحسّية بطريقة أخرى تتوافق مع المنهج الذي درس به الصورة الحسية ، وذلك على وفق المباحث التي عقدها في الباب الثاني من دراسته ، وهي كالآتي : الصورة الصوتية – السمعية ، الصورة البصرية – المرئية ، وتراسل الحواس [٢]. فيما تعتمد الصور الحسية عند الباحثة (شروق) على (البصر ، والسمع ، والذوق ، واللمس ، والشمّ) [٣] . وتحدثت من ثمّ عن الصورة البصرية ، والصورة السمعية ، والصورة الضوئية ، والصورة الحركية ، والصورة اللّونية ، والصورة السمعية ، والصورة الذوقية ، والصورة اللّمسية ، والشمية ، فضلاً عن تزامن الحواس ، وتراسلها [٤].

وقد عمدت (شروق) إلى تفصيل الصورة البصرية في نمطين ؛ الأول : الصورة البصرية التي تدركها العينُ مباشرةً ، أو أفعال الرؤية مثل : (رأى ، نظر ، أطلّ ، لحظ ، أبصر ، أومأ ، رنا ، وغيرها) ، والآخر : يتمثّل في مثيرات حاسّة البصر ؛ من (حركةٍ ، ولون ، وضوء) [٥] . وقد برّرت وجود النمط الثاني للصورة البصرية – مع أنّها تُدرك من خلال حاسّة البصر أيضا – أنّها تنماز ((بخصائص ذاتيةٍ ... ولا تتطلّب من البصرِ عملاً كبيراً ، وإنّما تكتفي منه بمجرد التوجيه إلى مصدر الصورة فقط . ذلك لأنّ لهذه الصورة قدرة فائقة على إيقاظ الشعور سريعاً ،

---

(١) ينظر : الصورة البيانية شعر عمر أبي ريشة : ١٠٥ – ١٢٤ .

(٢) ينظر : الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني : ١٦٩ وما بعدها .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٦٣ .

(٤) ينظر: نفسه : ٦٣ –١٠٠ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٦٤ .

وعندما كان الشاعر يفزع إليها بعد تشغيله المتّصل للعين ، كان كمن يريد نشدان الراحة لحاسّةٍ أرهقها العملُ الدؤوب)) [١] .

وتحدّثت (شروق) عن الصورة السمعيّة مؤكّدة أنّ ((لحاسّة السمعِ أهميةً موازيةً لحاسّة البصر)) [٢] ، بل عدّت ((حدود ومدركات السمع .. أوسع من مدركات العين (البَصَر))) [٣] ؛ لأنّ السّمع ((يلتقط الصوتَ ليلاً ، ونهاراً ، وبين لجج ، وديا جير الظلام ، وشعشعة الأنوار)) [٤] ، وأن جمال الصورة السمعيّة في (((تناسق أصواتها)) [٥] .

ورأت (شروق) أنّ للصورة الذوقية فاعلية ، وإثارة أكثر من الصور اللمسية ؛ لذلك وضعتها في المرتبة التالية لحاسَّتي البصر ، والسمع [٦] ، وأتت الصورة اللمسية من ثمّ تالية لها ، وقد تميزت عندها بنمطين : الأول: الصور اللّمسية المباشرة ، وهي التي تتردد فيها لفظة (اللمس) ومشتقاتها ، والآخر الصورة اللمسية غير المباشرة ، وهي التي يتعلّق أكثرها بحاسة اللمس مثل : الحرارة ، والبرودة [٧] . وهكذا جرى الحديث عندها عن الصورة الشمّية [٨] ، وتزامن الحواس [٩]، وتراسلها [١٠].

---

(١)الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٦٦ ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٩٩ .

(٢) الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٧٧ .

(٣) نفسه : نفسها .

(٤) نفسه : ٧٧ ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي : ٤٣٠ .

(٥) نفسه : نفسها ، حول الموسيقى في شعر علي محمود طه : د. حسين نصّار : ١٩ : مجلة الرسالة الجديدة الجديدة : العدد الخامس : ١٩٥٤ .

(٦) ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٨٣ .

(٧) ينظر : نفسه : ٨٧ .

(٨) ينظر : نفسه : ٩١ .

(٩) ينظر : نفسه : ٩٣ .

(١٠) ينظر : نفسه : ٩٦ .

ويتـردد التقسـيم نفسـه عنـد الباحـث (فيصـل) ، فالصـورة الحسّـية بأقسـامها التـي بحثهـا مـن سـبقه لا تختلـف إلا فـي أسـلوب تناولهـا [١] ، وهـو مايؤشّـر تكـراراً فـي أسـلوب الدراسة عند الباحثين العراقيين الذين درسوا الصورة البيانية في الشعر العربي .

وتناولـت الباحثـة (ميسـون) هـذه الأقسـام تبعـاً لكثـرة توظيفهـا مـن البحتـري وقـد أتـت الصـورة الحسّـية مـن خـلال ((الصـورة البصـرية ، والصـورة الضـوئية ، والصـورة الحركيـة ، والصـورة اللونيـة ، والصـورة السـمعية ، والصـورة الذوقيـة ، والصـورة اللمسـية ، أو الصورة السمعية ، وتزامن الحواس)) [٢] .

٢ – الصورة الذهنية :

وهـي تلـك الصـورة التـي يطغـى عليهـا الطـابع العقلـي ، أو الـذهني ، وربمـا أطلقـت عليهـا تسـميات مثـل : (الصـورة العقليـة) [٣] ، أو (الصـورة الفكريـة) [٤] ، ويملـك فيهـا فيهـا الشّـاعر ذهنـاً وقـاداً ، وثاقبـاً ، يسـتطيع مـن خلالـه أن يكشـفَ عمّـا يكمـنُ وراء الأشـياء التـي يبغـي تصـويرها [٥] ، ومـع ذلـك فهـي قـد لا تخلـو مـن أثـر حسّـي [٦] . ويـؤدّي الخيـالُ الخيـالُ فـي (الصـورة الذهنيـة) أثـراً مهمّـاً ، فهـو يعمـل علـى إعـادة خلـق الصـورة ، بطريقـةٍ جديـدةٍ ، تبـرز فيهـا القيمـةُ الجماليـة ، بعيـداً عـن الواقـع المـادي [٧] ، كمـا ((أنّ الخيـال يسـتطيع أن يعثـرَ علـى كـلّ صـور الأفكـار فـي الطبيعـة ، فهـو يحاكيهـا فـي عملـه ، ولكنّـه ينظم هذه الصور في وحدةٍ متكاملةٍ تفوق ما هو متفرقٌ في الطبيعة)) [٨].

---

(١) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٠٥ – ١٤٧ .

[٢] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧٢ – ٩٤ .

(٣) ينظر : أصول النقد : د. محمد عبد المنعم الخفاجي : القاهرة : مكتبة الكليات الأزهرية : ١٩٧٥: ٣٢ .

(٤) ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٤٨ .

(٥) ينظر : الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ٧٧.

(٦) ينظر : نفسه : ٢٢ .

[٧] ينظر : الصورة في الشعر العربي : د. علي البطل : ٢٨ .

(٨) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال : ٤١٣ .

وقد تناولت بعض الدراسات الجامعية العراقية – وهي عينها التي اهتمت بالصورة الحسية – الصورة الذهنية ، على وفق ما يأتي :

أكّدت الباحثة (وجدان) دور الخيال في تحديد مفهومها للصورة الذهنية ، مشيرة إلى أنّ خيالَ الشاعر قد يمزج بين أطراف متعددة ؛ منها معنوية ، وأخرى عقلية بحتة ، مكوّناً منها صورةً ذهنيةً ، تخلو من تأثيرات الحواس ، وإن كان هناك من يعتقد أنّ كلّ صورة – حتى أكثر الصورِ تمخّضاً للعاطفة والعقل – لا تخلو من أثرٍ للحسّ فيها [١].

وأوضحت أيضا أن بعض الباحثين ربما يبالغ ((في بيان أهمية الصورة الذهنية ، حينما يجعل القدرة على تكوينها أساساً للفن ، في حين أنّ صياغة الصور الحسّية مجرد عملية صناعية ، ومهارة)) [٢] .

وأوضحت (وجدان) أنّ هذه الصورة لا ترقى إلى غزارة الصور الحسية ؛ لأنّه من الصعب على الصورة أنْ تنأى عن تأثيرات الحواس ، التي غالباً ما تتسلّل الى الصورةِ بطريقة ، أو بأخرى [٣] .

وأنّ من أهمّ سماتِ الصورة الذهنية – عندها – أنّها ليست وليدة الإحساس المباشر ، إنّما هي نتاجُ شاعريةٍ مركبةٍ من خيال ، وفكر ، وأنّ من يتذوقها لأول وهلة يجد صعوبة واضحة ، غير أنّه لا بدّ من إعمال الفكر الثاقب ، والنيّر لمعرفة أسرارها ، و الإطلاع على ما فيها من خيالٍ موغل [٤] .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية شعر عمر أبي ريشة : ١٠٤ ، التعبير البياني : د. شفيع السيد : ١٥٦

[٢] قصة الفلسفة : ول ديورانت : ترجمة الدكتور : فتح الله : محمد المشعشع : مكتبة المعارف : ط٤ : بيروت بيروت : ١٩٧٩م : ٥٨١ .

[٣] ينظر : الصورة الشعرية حتى آخر القرن الثاني الهجري : ٢٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٧ ، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نؤاس : : ٣٨ .

وانطلاقاً من هذا الفهم ترى (وجدان) أنّ الصورةَ الذهنيةَ التي نَسَجَهَا الشاعر تحتاج الى إعمال الذهن بغية استيعابها ، والتفاعل معها ، ومرد ذلك خلوّها أحياناً من المهاد الحسي ، الذي يسهل تصوّره ، واستحضاره [١] .

إن الصورة الذهنية عند الباحثة (شروق) هي الصورة التي يطغى عليها الطابعُ العقلي ، أو الذهني ، وذلك عندما يمتلك الشاعر ذهناً ثاقباً ، يستطيع من خلاله أن يكشف ما يكمن وراء الأشياء التي يبتغي تصويرها[٢].

ونتيجة لاستيعاب (شروق) لصور الشاعر (علي محمود طه) البيانية ، تنتهي الى القول بأنّ ثمةَ تلاحماً ، وتمازجاً بين المُدركات الحسية ، والذهنية في صوره [٣] ؛ لأنّ أيّ شاعر ((وهو ينظم شعره تتّحد في تجربته كل منازعه الداخلية ؛ سواء أكانت آتية من العقل ، أم من الحسّ ، وعندما تولد الصورةُ تولد مفعمةً بالإنفعال ، قادرةً على بعثه)) [٤].

ويفضل الباحث (فيصل) مصطلح (الصورة الفكرية) على (الصورة الذهنية) محدّداً إياها أنّها ((الصورةُ التي يكون الخيالُ ركيزَتها الأساس ، ومحورها الفعال ، ويساهم في إبداع الصورة البيانية الجميلة)) [٥] ، لا سيّما أنّ ((الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة ، فهو يحاكيها في عمله ، ولكنّه ينظم هذه الصور في وحدةٍ متكاملةٍ ، تفوق ما هو متفرقٌ في الطبيعة)) [٦] .

أما الصورة الذهنية عند الباحثة (ميسون) فهي ((الصورُ التي تتآزر فيها أطرافٌ ذهنيةٌ ، بحيث تتشكّل منْ أفكارٍ ، ومفاهيمٍ ، لا نرى للحواسِّ فيها منْ أثرٍ))[٧]

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٨ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه: ٦٢ .

[٣] ينظر : نفسه : ٦١ .

[٤] الصورة الفنية في شعر أبي تمام : د . عبد القادر الربّاعي : جامعة اليرموك : سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية : (١) : الأردن : ١٩٨٠ : ١٤٥ .

[٥] الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٤٨ .

[٦] نفسه : نفسها ، النقد الأدبي الحيث : ٤١٣ .

[١] ، مؤكّدة وجود صورٍ فكرية محدودة للبحتري ، غير أنّها لا ترقى إلى غزارة صور الشاعر الحسّية ، مكررة ما أشار إليه غيرها من الباحثين من أنّه من الصعوبة بمكان أن تنأى الصورة عن تأثيرات الحواس [٢] .

ومن كلّ ذلك تخلص (الباحثة) إلى أنّ التوفيق لم يحالف جميع الرسائل الجامعية العراقية التي تناولت هذا النوع من الصور ، ولعلّ ذلك يرجع إلى اختلاف النصوص الشعرية ، وتنوّعها ، ولربّما أشاروا إلى ذلك ضمنا خلال حديثهم عن الأساليب البيانية التي أفاضوا في الحديث عنها أيضا .

تراسل الحواس ، وتزامن الحواس

هذان مصطلحان جديدان دلفا إلى الدراسات الجامعية العراقية التي عنت بالصورة البيانية في العقد الأخير من القرن العشرين المنصرم ، ومع أنّ الباحثة (وجدان عبد الإله الصائغ) ، قد اكتفت بالإشارة إلى تراسل الحواس فقط ، لكنّ ذلك يعدّ بداية للخوض في هذه المصطلحات في الرسائل الجامعية العراقية التي عنيت بالصورة البيانية في الشعر [٣] .

إن الحواس الإنسانية كُوى تنفتح على هذا الوجود ، وهي التواصل من خلالها بين الداخل والخارج ، أو بين الإنسان ومحيطه ، منفتحة على بعضها ، ومتصلة ببعضها ، في الوقت نفسه ، بحيث يمكن لها أن تتبادل الوظائف في حالات محددة ، أو تشترك في أخرى ، فتغريد البلابل بمعزل عن رؤيتها يستحضر صورتها في المخيّلة ، وكذلك صوت المرأة ، كما أنّ رائحة زهرة ، أو وردة معينة ، بمعزل عن رؤيتها ، يرسم صورتها المرئية أيضا [٤] .

---

[١] الصورة البيانية في شعر البحتري : ٩٥ .

[٢] ينظر : نفسه : نفسها ، ديوان البحتري (المجلدات الأربعة) تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي : دار المعارف : مصر : القاهرة : (د. ت) : ١ : ٥٩١- ٥٩٤ .

(٣) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٢ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر البردّوني : ٢٧٠ .

ويقال عن الأصناف المعروفة من المرئيات الأمر نفسه ، فصورة النرجس تستحضر رائحته ، والنظر إلى (الفرو) يستحضر نعومته ، وكذا الفاكهة تذكّر بالطراوة والنكهة ، وهكذا تنفتح مسالك الحواس ، لينعكس تأثير بعضها على بعض ، فلا غرابة من أن يفيد الأدب من كلّ هذا ، فتتلوّن المسموعات ، وتتموسق المشمومات ، وتتعطر المرئيات ، لتصبح من ثمّ صوراً أدبية رائعةً [١].

إنّ تراسلَ الحواسِ صورةٌ شعريةٌ مركبةٌ ، تحدث بآليةٍ معينةٍ ، معتمدةً على أسسٍ ، ودواعٍ نفسية ، وفنية ، وفكرية ، مكّنتها من حظوتها بالتأثير في المتلقّي بما يدعو الى الدهشة والإمتاع [٢] ، وهو ((تعبيرٌ يدلّ على المُدْرِك الحِسّي ، أو يصف المدرَكَ الحِسّي الخاصّ بحاسّةٍ مُعينةٍ ، بلغة حاسّةٍ أخرى مثل إدراك أو وصف الصوت ، بكونه مخملياً ، أو دافئاً ، أو ثقيلاً ، أو حُلواً ، وكأنْ يُوصَف دويُّ النّفير بأنّه قِرْمِزي)) [٣] ، وهناك من يذهب إلى ((أنّه وصفُ مُدركاتِ كلِّ حاسّةٍ من الحواس بصفات مدركات الحاسّة الاخرى)) [٤] .

وقد عُدّ تراسلُ الحواسِّ نظريةً ((شعريةً تنطوي على صورةِ تراسلٍ للمدركات بين حاستين ، أو أكثر بتعالقٍ استعاريٍ ، يكوِّن الصورةَ الشعرية ، بأدوات الحسّ ، وفاعلية الخيال ، بأطارٍ فنيٍ ، إبداعيٍ مركّبٍ (نفسي – بلاغي) ، يعمد إلى جعل حاسّة ، أو أكثر ، تُرسل إلى حاسّة ثانية ، مُدركاً يحسّ عادة باستعمال الثانية ، وهذا الإطارُ يصنعُ التآلف بيننا وبين الحلم ، بالدهشة ، واللّامحدودية ، ممسكاً به بدعمٍ ذهنيٍ ، مفاده اتّحاد الأشياء (المدركات) في دلالتها على المُطلق الخفي الذي تدل علية)) [٥] ، فضلاً عن كونه من الوسائل التي تُعنى بها اللّغة الوجدانية لكي تقوى

---

[١] ينظر : نفسه : ٢٧٠ .

[٢] يُنظر : تراسل الحواس (الأصول ، الأنماط ، الأجزاء) : د. أمجد حميد عبد الله : دار ومكتبة البصائر : بيروت ، ط١ : ١٤٣١هـ : ٢٠١٠م : ٥٧ .

[٣] معجم المصطلحات العربية في اللّغة والادب : مجدي وهبة : كامل المهندس : ٨٤.

[٤] النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال : ٣٩٥ .

[٥] نظريّة تراسل الحواس (الأصول . الأنماط . الأجزاء) : ٨١-٨٢ .

علـى التعبيـر عمّـا يستعصـي التعبيـر عنـه ، وهـو فـي الوقـت نفسـه آليـةٌ يتوصّـل بهـا الشاعرُ إلى أنماط جديدةٍ في رسم الصورة الفنية [١] .

إنّ تراسـل الحـواس كغيـرة مـن الصـور الشـعرية يحمـل تفـاعلاً معينـاً ، يـدفع الأجـزاء المكوّنـة إلـى إنجـاز ذلـك التركيـب الكلـي ؛ وهـذا التفاعـلُ يجـري بآليـةٍ معينـةٍ ، هـي واحـدةٌ فـي حـدوثها الكلـي ، ولكنهـا مختلفـةٌ فـي منهجهـا ، وهـي تتّحـدُ مـع الكـلّ فـي اتجاههـا ؛ فهـي عمليـة عقليـةٌ غيـر واقعيـة ، ولا مادّيـة ، ولكـنّ العقـلَ فيهـا يسـتند فـي نسـجها لكـلّ مـا هـو واقعـي ، أو مـادي [٢] ؛ لأنـه ((لا شـيء فـي العقـل لـم يـدخل بـادئ الأمـر مـن سـبيل الحـواس بوجـهٍ مـا ، وليسـت حالاتنـا الروحيـة فـي متنـاول التفكيـر ، بمعـزل عـن ذلـك الحِسّـي الآثـر ؛ لـذلك نعبّـرُ عـن المجـرّد فـي حـدودِ المُجَسّـم ، ونُصَـوّر غيـر المـألوف بواسطة المألوف)) [٣].

إن العَلاقـةَ التـي تـربط بـين هـذه الآليـة والإسـتعارة متأتيـة مـن فهـمٍ ، مفـادهُ أنّ تـأثير الحـواس فـي العلـم بالأشـياء ، هـو الـذي يـتحكم فـي تقسـيم الإسـتعارة ، وهـو مـا تنبّـه عليـه (عبـد القـاهر الجرجـاني) عنـدما قسّـم الاسـتعارة علـى فصـولٍ أربعـة ؛ بحسـب كـون طرفيهـا مـن المـدرَك بـالحواس ، أو المعقـول ، فالأصـل الأوّلُ أن يكـونَ التعـالقُ بـين مُحـسٍّ ومعقـول ، والثّـاني بـين مُحـسٍّ ومُحَـس ، والثّالـثُ بـين معقـول ومعقـول ، والرابـع بـين معقولٍ ومُحَسٍّ (٤) .

وتـنهض آليـةُ تراسـل الحـواس بوظيفـةٍ مهمـةٍ فـي تشـكيل الصـور الشـعرية عامـة ، والبيانيـة خاصـة ؛ فهـي تُسْـهِمُ ((بشـكلٍ فعّـالٍ فـي بنـاء الصـورة الشـعرية ، ويجعلهـا غيـر مقتصـرة علـى الحسّـية فـي تكوينهـا ، بـل يمـنح المُـدركات عَلائـق جديـدة ، بمـا فيـه مـن

---

[١] ينظر : النقد الادبي الحديث : محمد غنيمي هلال : ٣٩٥ .

(٢) ينظر : التراسل في الشعر العربي القديم : د . صاحب خليل ابراهيم : مجلة الاقلام : ع (٦ ، ٧ ، ٨) ، دار آفاق عربية : بغداد : ١٩٩٤م : ٦٩.

[٣] الصورة الأدبية : د . مصطفى ناصف : ١٢٩ .

[٤] يُنظر : أسرار البلاغة : ٦٦ ، نظرية تراسل الحواس (الأصول . الأنماط . الأجزاء) : ١٨٤ .

خيال ، فيُكسبُ الصورةَ قوةً مضافةً بعملية التصوّر الذي هو ((عبارةٌ عن قدرةٍ عقليةٍ على استدعاء الإحساسات السّابقة)) [١])) [٢] .

أما تزامن الحواس ، أو (الحس المتزامن) فهو مصطلح قد استخدم كثيرا في لغة التخاطب ، والأدب عند الشعوب المتحضرة ، ومن الواضح أنّ له أثره الكبير كتعبيرٍ مجازي عالمي عن الحواس ، وشبيه بذلك في تراثنا العربي الإستعارة بالكناية [٣] .

إن (تزامن الحواس) يعني أن تعمل حاسة مع حاسّة أخرى أو أكثر ، لنقل فكرةٍ ، أو عاطفةٍ في صورةٍ حسّيةٍ واحدةٍ ، ولربما أطلق عليها (الصورة المتكاملة) [٤] .

إن تراسل الحواس ، وتزامنها ، تقانتان جديدتان تمّت إضافتهما إلى الدراسات الجامعية العراقية التي عنت بدراسة الصورة البيانية ، وربما من المفيد الإشارة إلى أنّ كثيراً من الباحثين العراقيين قد فاتهم تناول ذلك ، أو الإشارة إليه ، ولم يهتم بها من بينهم ، سوى بضع دراسات فقط ، هي دراسة (وجدان ، وحكمت ، وشروق ، وفيصل ، وميسون) ، ومن المهم الإشارة أيضا إلى أن الباحثة (ميسون) من بين هؤلاء الخمسة لم تدرس ظاهرة (تراسل الحواس) ، مكتفية بتتبّع (تزامن الحواس) في شعر البحتري ، وما يهم البحث هو الكيفية التي تعاملت بها الدراسات الجامعية العراقية التي تصدت لدراسة هاتين الظاهرتين بوصفهما جزءاً من الصورة البيانية .

إنّ الباحثة (وجدان) درست (تراسل الحواس) ضمن الصور الحسية ، والصور الذهنية ، محددةً إياها ، أنّها : ((وَصْفُ مُدركاتِ كلّ حاسّة من الحواس بصفات مدركاتِ الحاسّة الأخرى)) [٥] ؛ ومن ثمّ ((تعطي المسموعاتِ ألواناً ، وتصيّر

---

(١) الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني : وليد مشوح : منشورات أتحاد الكتاب العرب : دمشق : ١٩٩٦م : ٤٩ .

[٢] نظرية تراسل الحواس : ٣٠ .

(٣) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللّغة والادب : مجدي وهبة : كامل المهندس : ٨٤ .

(٤) ينظر : الصورة في الأدب العربي : د. علي البطل : ٢٨ .

[٥] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٢ .

المشـــوماتِ أنغامـــاً ، وتصـــبح المرئيـــاتُ عـــاطرةً))[١] . وقـــد بيّنـــتْ أنّ الوظيفـــة التـــي تـنهض بهـا هـذه الآليـة تـتلخّص فـي أنهـا تتيح ((للشـاعر فرصـة اسـتثمار إيحـاءِ حاسـتين ، أو أكثـر ، وبـذالك يكثّـف مشـاعره ، ويركّزهـا فـي الإتجـاه الـذي ينشـده)) [٢] . ويضـاف إلـى ذلـك أنّ (تراسـل الحـواس) يـؤدّي وظيفـة أخـرى ، هـي قيامـه بـإثراء اللغـة ، وتنميتهـا ؛ فيعمـد الشـاعر إلـى النـأي عـن ((السـياق المـألوف للمفـردة المعبّـرة عـن حاسّـةٍ مـا ، فينقـل إليهـا مفـردات حاسّـة أخـرى ؛ وبـذلك تتنـوّع أسـاليب التعبيـر عـن الحاسّـة الواحـدة)) [٣] ، ومـن ثـم يلجـأ الشـاعر إلـى التراسـل ؛ ((لأنَّ حواسّـه قـد اختلطـت بـين تحسّـس الشـعور فـي النفس ، وإدراكه في الذهن ، وأصبح الشاعرُ يرى الهديلَ كما يسمعه)) [٤].

وأشـارت (وجـدان) إلـى أنّ التراسـلَ يتجلّـى فـي شـعر (أبـي ريشـة) مـن خـلال تصـييره ألحَانَـه (صـورة سـمعية) فاكهـةً شـهيةً ؛ أي (صـورة ذوقيـة) فـي أطـار (صـورةٍ استعاريةٍ) ، تشي بـ (صورةٍ كنائيةٍ) ، عبّرت عن جمال قصائده [٥].

أمـا الباحـث (حكمـت) فَقـد عَـدَّ (تراسـل الحـواس) مـن جماليـات التشـكيل الحسـي ؛ مُوضِـحاً أنّ التعامـل مـع الحـواس ضـربٌ مـن ضـروبِ الإعـارة الفنّيـة ؛ لاسـيما اذا ورد فـي تشـكيلٍ صـوريٍ ، أو تـأطيرٍ بـانورامي ، ضـمنَ حـدود الصـورةِ الكليّـة ؛ وعـن طريقهـا تتضـاعف الروافـدُ التصـويرية ، وتتعـددُ منابعُهـا ، وتتنـوعُ أنماطُهـا [٦]. ولـم يكتـف (حكمـت) بهـذا ، بـل قـدّمَ عرضـاً تأريخيـاً لتطـوّر (تراسـل الحـواس) عنـد النقـاد العـرب ، والغـربيين ؛ مُوضِـحاً أنّ اللّسـانيّين الغـربيين عَـدّوا التراسـلَ نوعـاً مـن الإسـتعارة ، أو هـو درجـة مـن درجاتهـا ، وأنّ المنـافرةَ فيـه تكـون مـن الدرجـة الأولـى إذا كانـت العلاقـةُ داخليـةً ،

---

[١] نفسه : نفسها ، النقد الأدبي الحديث : ٤١٨ .

[٢] الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٢.

[٣] نفسه : نفسها .

[٤] فن الوصف وتطورة في الشعر العربي ، إيليا الحاوي ، دار الشرف الجديد ، بيروت ، ١٩٦٠م : ١٠٣

[٥] يُنظر : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : ١٢٤ .

[٦] ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٧٠.

وتكونُ من الدرجه الثانية إذا كانت العلاقةُ خارجيةً [١] . وقد قدّم دراسةً تطبيقيةً تناول فيها نماذجَ شعريةً ، درس فيها هذه الآلية في شعر (البردوني) في الوقت نفسة [٢].

وقد تحدثت الباحثة (شروق) عن ظاهرة (تراسل الحواس) عند علي محمود طه ، عادّة إياها نوعاً من أنواع الصورة الحسية ، وكان ذلك – بنظرها – محاولة من الشاعر في تغيير اتجاهه في بناء الصورة الحسية إلى حدّ ما ، وذلك من خلال استبدال وظيفة حاسّة ما بحاسّة أخرى ، هي أقرب للأولى ، على وفق ما توحيه نفسية الشاعر ، لتكون من ثم لها دلالة نفسية وشعورية تتبلور فيها وحدة التجربة الفنية ، بل وحدة الأشياء أيضا ، مشيرة إلى أن هذا النوع من الصور لم يكن قليلا في شعره [٣].

وأشارت (شروق) إلى أنّ (تراسل الحواس) ماهو إلا ((وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصيّر المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة)) [٤] ، مضيفةً أنّ هناك من يراه تبادلاً بين صفات تلك الحواس ، ليطلق عليه من ثمّ تسمية (تبادل الحواس) [٥] ، لتخلص لتخلص إلى أنّ أغلبَ الصورِ التراسليّة في شعر (علي محمود طه) ، هي التي يتم فيها تبادل حاسّتي (السمع ، والذوق) [٦] ، تليها حاسّتا (السمع ، والبصر) [٧] ، ثم ثم الصور التراسلية التي يظهر فيها تبادل حاستي (البصر ، والذوق) [٨] ، كما لديه

---

[١] يُنظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٧٣ ، بنية اللغة الشعرية : جان كوهين : ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري : دار تويقال للنشر : الدار البيضاء : ط١ : ١٩٨٦ : ١٢٤ – ١٢٥ .

[٢] ينظر : الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٧٥ – ٢٨٠ .

[٣] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٩٦ .

[٤] نفسه : نفسها ، النقد الأدبي الحديث : ٣٩٥ .

[٥] ينظر: نفسه : نفسها ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٥٣ .

[٦] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٩٧ .

[٧] ينظر : نفسه : ٩٨ .

[٨] ينظر : نفسه : ٩٨–٩٩ .

صور تراسلية أخرى تمثّل تبادل حاستي (الذوق والشم ، واللمس والذوق ، واللّمس والبصر ، والشم والسمع ، والشم والبصر ، والشمّ واللمس) [١] .

وعن (تزامن الحواس) ذكرت (شروق) أنّ هذا النوعَ من الصور شائعٌ عند الشاعر ، وهي تدلّ على خياله الخصب ، وشاعريته المرهفة ، وقد يستعين أحياناً بثلاث حواس ، أو أربع في صورةٍ واحدة [٢] ، كقوله في قصيدة (سؤال وجواب) :

حياتي قصّةٌ بدأت بكأسٍ لها غنّيتُ ، وامرأةٍ جميلة [٣]

مشيرة إلى أنّ في شعرهِ صُوراً عدة تتزامن فيها ثلاث حواس ، أو أكثر ، وعلى الرغم من ذلك فإن السائد في شعره هو تزامن حاسّتي (السمع والبصر) [٤] .

أمّا الباحث (فيصل) فقد عدّ (تراسل الحواس) نمطاً فعالاً من الأنماط التي يلجأ إليها الشاعر ؛ من أجل إضفاء الحركة ، والعمق ، والمرونة ؛ وليرتفع بالصورة من مستواها المادي المنظور العلمي ، الواقعي لمستوى أرفع ، دلالته نفسية الشاعر وتمكّنه من جعل الألفاظ قادرة على حمل المعاني ، التي تبحث عن منافذ كي تخرج إلى الخارجي ، ووسيلته هي مخيلة المبدع لخلق نصٍ إيحائيٍ ، مؤثرٍ[٥]. وقد ذهب (فيصل) إلى أنّ أقربَ المعاني للتراسل في اللغة (تبادل الحواس) الذي يعني خلعَ وظيفةِ حاسّةٍ على حاسّة أخرى ، مؤكداً أنّ جمالَ الصورة الفنية المتولدة عن هذه الآلية ؛ إنما يكمن في رؤية (التماثل في اللّاتماثل) ؛ بمعنى قبول الصور الغريبة المتخيّلة ، والتآلف معها ، لتستحيل صورةً واقعيةً مع العلم بأستحالة وجودها [٦] .

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٩٣.

[٢] ينظر : نفسه : ٩٣ .

[٣] الديوان : ٢٨٨ .

[٤] ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : ٩٤ .

(٥) ينظر: الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٤٥

[٦] ينظر: نفسه : نفسها ، الصورة الفنّية معياراً فنياً : ٤١٥ .

ووصف الباحث (فيصل) (تزامن الحواس) أنّه ((عمل أكثر من حاسّة واحدة في إطار الصورة الحسية المفردة ، التي تقوم مخيلة الشاعر، وعاطفته ، بنسجٍ تراصفي ، يكون أساسه عمل حاستين ، أو ثلاث ، أو أكثر من خلال فعل التزامن)) [١] ، مؤكداً أنّ هذا النمط من التصوير التي يظهر فيها (تزامن الحواس) شائع بشكل واضح في أشعار ابن الرومي ، وساق مثالاً للتزامن بأكثر من حاسة [٢]، مثل قوله :

ذاتُ طعمٍ ، ومنظرٍ ، ونسيمٍ وحميّا ، وهزّةٍ ، ورسيسِ [٣]

وللشاعر كما ذكر (فيصل) صورٌ كثيرةٌ تتزامن فيها ثلاث حواس ، هي : الشمّ ، والبصرُ ، والذوق [٤] ، منها قول الشاعر :

فيا ليت شعري عنكم كيف كنتم وكيف التي من وجهها يطلع البدرُ

ومن نشْرها مِسْكٌ ، وألحاظها سحرٌ ومبْسمها درٌ ، وريقتها خمرُ [٥]

أما الباحثة (ميسون) فقد فصّلت القولَ في استخدام مصطلح (تزامن الحواس) ؛ مبينة أنّ ذلك يعني عمل حاسة مع حاسة أخرى ، بغية نقل أفكار الشاعر ، وعاطفته في صورة حسّية واحدة ، وهو دليل على خيال الشاعر الواسع ، ، وشاعريته المرهفة [٦] ، مبينةً أن الشاعرَ قد عوّل على أكثر من حاسة في صوره التزامنية ، وأنّ حاستي (السمع ، والبصر) شغلتا الحيّز الأكثر في الصور الحسية في شعره [٧].

وتخلص (الباحثة) من كلّ ذلك إلى أن معظم الرسائل لجامعية العراقية ، لم تعن بموضوع تراسل الحواس ، وتزامنها ، وأنّ الدراسات التي اهتمّت بذلك كانت قليلة

---

(١) الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٤١ .

[٢] ينظر : نفسه : ١٤١-١٤٢.

[٣] الديوان : ٣ : ١٢١١.

[٤] ينظر : الصورة البيانية عند ابن الرومي : ١٤٢ .

(٥) الديوان : ٣ : ١١٢٨ .

(٦) ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٩٣ .

[٧] نظر : نفسه : ٩٥ .

جداً ، وأن دراستهم لهاتين الظاهرتين جاءت مقتضبة ، وانحصرت في نماذج قليلة ، أما أولئك الباحثون الذين تجاهلوا هذه الظاهرة ، أو لم ينتبهوا لها ، فربما يمكن التأول لهم أن النماذج الشعرية التي تتبلور فيها هذه الظاهرة قليلة في الشعراء الذي قاموا بدراسة الصورة البيانية في شعرهم ، وإلا فإنّ ذلك يعد مؤشراً على انكماش تلك الدراسات ، وعدم بذلها الجهد الكافي في دراسة هذه المجالات التي أخذت حيزاً مهماً في الدراسات الحديثة ، لاسيما أنّ ثمة دراسات قد سبقتهم في هذا المجال ، تطرّقت لها (الباحثة) في أعلاه ، وكان ينبغي عليهم متابعتهم في ذلك ، بل العمل على تطوير دراستها .

الصورة اللونية :

عُدّتْ الصورةُ اللونيةُ أسّاً ، وملمحاً مهماً من أسس الاستعارة ، وملامحها ؛ لأنّها لم تتوقف عند الحدود السطحية الميكانيكية للّون ، بل عملت على دعم الإستعارة من خلال ولوج عالم الروح ، واستخلاص العلاقات المتشابكة ، بغية نقل أثرها [١] .

ولما كان الإنسانُ يدرك الأشياءَ بحواسّه من خلال تنقّله ، وارتحاله في الطبيعة ، وما يحيط بها ، فقد شرعَ في التفاعل معها ، وشكّل اللونَ في ذلك ملمحاً مهماً ، أسهم في إعانته على إدراك عالم الطبيعة ، وما حولها ؛ لأنّ اللونَ من أظهر خصائص الأشياء للعين ، وكلما ازداد وعيُ الإنسان بالطبيعة ، وارتفعت مداركُه ، أصبح ذلك أشدّ وضوحاً ، وأثبت أثراً [٢] .

وتتماز الألوانُ بأن لكل منها موجات ضوئية خاصة ، تشمل ((الجزء المنظور من كائنات العالم وأشيائه ، وبفضلها استطاع الإنسان منذ أقدم العصور أن يتعرف على الأشياء ، والحالات ويميز بينها)) [٣].

---

[١] ينظر : الصورة في شعر الرواد : ١٤٧ .

[٢] ينظر: اللغة واللون : الدكتور أحمد مختار عمر : دار الثقافة : بيروت : ط١ : ١٩٩٩ م : ١٠٥ .

[٣] رمزية الألوان في الشعر المأتمي : الدكتور عبد السلام المساوي : مجلة عمان : العدد ١٠٨ : حزيران : ٢٠٠٤م : ٣٤ .

ولما كانت الألوانُ هي العلاماتُ ؛ فإنّ هذا يؤكد متانةَ الصلة ، والترابط بين اللّون ، وعِلْمِ الدلالة ، إذ ((إنّ لألفاظ اللّونِ أهميةً في علم الدلالة ، فهي إحدى المجالات القليلة ، التي يمكن فيها مقارنةُ نظامٍ لغويٍ بنظامٍ يمكن تحديده ، وتحليله بأسلوب موضوعي)) [١].

إنّ لتأريخِ الألوانِ أثراً مهماً في إثراء الصورة ، وتركيزِ ظلالاتها عند المتلقّي ، لاسيّما أنّ ظلالات الألوان تمتلك طاقةً موحيةً ، وقد كان (فرلين) في مذهبه الشعري قد دعا الى إظلال الألوان ، كما عدّ الشاعران (مالارميه) ، و(رامبو) أنّ للألوان حركةً في النّفس ، وأنّها تثير حالاتٍ معينةٍ ، وتستجمعُ أوصافاً عدّة [٢].

إنّ تأثيرَ الألوان في الفن ، والفنانين كان مهمّاً ؛ لاسيّما إذا ما أدركنا أنّ كلّ لون يعبّر عن حالةٍ معينةٍ ؛ وقد يختلف الفنانون في إنطباع أحدهم عن الآخر في لون معين ؛ فاللونُ الأحمرُ قد يدلّ على الغضب ، والثورة ، وقد يدلّ على الفرح ، واللذة [٣] ، و ((الحقّ أن التنوعَ في المجال اللوني يتمشى مع التنوّع في انفعالاتنا ، فاللّون الأحمرُ يتمشى مع انفعال الغضب ، واللّونُ الأصفرُ يتمشّى مع انفعال السّرور ، واللّونُ الأزرقُ يتمشى مع انفعال الشوق)) [٤].

ونال هذا اللون من الصور بعض اهتمام من لدن الدارسين العراقيين ، فالباحثة (وجدان) قامت بدراستها من خلال الصورة البصرية ، مبينةً أنّ حشد هذه الصور ، وكميتها عند الشاعر أبي ريشة يَدُلّان على أنّهُ كان مُولَعاً بالألوان ، والأشكال ، والظّلال ، بل إنّ صورَهُ البصريّة جاءت زاخرةً بألوانٍ شتّى ؛ مما أضفى عليها قدرةَ الايحاء ، والتأثير [٥].

---

(١) علم الدلالة : بالمر : ترجمة مجيد الماشطة : منشورات الجامعة المستنصرية : بغداد : ١٩٨٥ : ٨ .

(٢) ينظر : الرمزيّة في الأدب العربي الحديث : انطوان غطاس : القاهرة : ١٩٨٩ : ١٦٢ ، الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي) : ٦٧.

(٣) ينظر : الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي) : ٦٧- ٦٨ .

(٤) الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : نعيم حسين اليافي : ٩ .

(٥) ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ١٠٦ .

وأضافت الباحثة (وجدان) أنّ تناولَ الشاعرِ لهذه الصور ، تمّ من خلال نسيج الصور الإستعارية ، والصور الكنائية [١] ، وهو ما انعكس نجاحاً لـ (وجدان) في إدراكها لأهميّة الصورة اللّونية كلونٍ مهم من ألوان الصورة البيانية عند الشاعر.

وتناولت الباحثة (أمل) الصور اللونية في إطار دراستها لـ (فنون بيانية أخرى) ؛ مبينةً أنّ هذه الفنون تُضفي على الصورة البيانية جمالاً في اللّون ، أو الإيقاع ، أو الزخرفة بألفاظِ الحِلية [٢].

ومع أنّ (أمل) قد وفّقت في دراسة هذا اللّون من الصور ، في إطار الصورة البيانية ، لكنَّ ما يُؤخذُ عليها أنّها أوردت نموذجين من صورهِ اللّونية فقط ، وذلك لا يتناسب وأثر الصورة اللونية عند شاعر ، وصف بكونهِ ((شاعر الروض ، والزهر)) [٣] ، و((أوّل شاعر للطبيعة في الأدب العربي)) [٤].

وعقد الباحث (حكمت) الباب الثالث من دراسته لما أسماه أطلس الألوان البيانية ، والتقنيات الجمالية [٥] ، إذ درس الألوانَ عند البردُّوني من خلال ما أطلق عليه (المرئيات اللونية) ، مبيناً أنّ هناك مظهرين يشغلان مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر ؛ الأولُ : المظهر المباشر : وهو يتبلور من خلال تسمية الألوان بمسمّياتها في سياق الجملة الشعرية ، وانعكاسات إيحاءاتها في مخيّلة المتلقي ، ومنها ما هو (حسي واقعي) مثل الصفصافة الخضراء ، والثلج الأبيض ، والجمر الأحمر ، والأسفلت الأسود الخ ، ومنها ما ينزع إلى الدلالة الذهنية التجريدية ، مثل : السعادة الخضراء... والشرف الأبيض... والعنف الأحمر ... والكآبة السوداء ... الخ [٦] ، والآخر : هو المظهر الإيحائي : وذلك من خلال ما توحي به الصورة الشعرية دون

---

[١] ينظر : الصورة البيانية في شعر عمر ابي ريشة : ١٠٥ – ١١٤ .

[٢] ينظر: الصورة البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : ١١٢ .

[٣] الطبيعة في الشعر الأندلسي : الدكتور جودة الركابي : مطبعة جامعة دمشق : ١٣٧٨هـ – ١٩٥٩م : ١٣.

(٤) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام : : جـ ١ : ٤٨٥ .

[٥] ينظر: الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٢٣ – ٢٤٤ .

[٦] ينظر : نفسه : ٢٢٧ .

التصريح بمسميات الألوان ، فلفظة ((قوس قزح توحي بضفيرة من الألوان المتدرجة ، وترسم في المخيلة المتلقية مشهداً مرئياً لذلك المنحنى اللّوني ، كذا يتمثل اللّونُ الأسودُ في المخيلة ، مقترناً بإيحاء لفظة الرجل الزنجي)) [١]. وبشكل عام فقد درس الباحث (حكمت) تشكيلات هذه الصورة في محاور عدة يمكن إجمالها فيما يأتِ :

أ- جرد الألوان في مجاميع البردوني .

ب-ألبوم الصور الملونة .

ت-المناظر الملونة .

ث-مفارقة الضوء والظل .

ج- الأصوات الملوّنة [٢].

ومن كلّ ذلك يمكن القول إنّ الباحث (حكمت) قد أجاد في دراسته للصورة اللونية ، واستطاع أنْ يبرّز ذلك اللّونَ من الصور ، بوصفه لوناً من ألوان الصورة البيانية في شعر البردوني .

أما الباحث (فيصل) فقد درس الصورة اللّونية في إطار الصورة البصرية ، وقد قسمها على قسمين : الأول : الصورة البصرية المتحركة ، التي تدركها العينُ مباشرة ، من خلال أفعال الرؤية ، والآخر : الصورة البصرية الثابتة : وهي التي يؤدّي اللونُ ، والضوءُ فيها أثراً حيوياً ، وفاعلاً في رسم ملامحها ؛ أي (اللّوحة الفنية) [٣] .

وقد تابعت الباحثة (ميسون) ما فعله (فيصل) ، عندما بحثت (الصورة اللّونية) بوصفها جزءاً من (الصورة البصرية) ، إذ تقول ((إنّ أهم ما يلاحظ في صور (البحتري) البيانية هو كثرة الصور الحسّية المدركة بالبصر ، وقد كانت على نمطين : الأول: الصورة البصرية التي تدركها العين ، أو أفعال الرؤية : (رأى ، نظر،

---

(١) الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني : ٢٢٨ .

(٢) ينظر : نفسه : ٢٣٠ – ٢٤٤ .

(٣) نفسه : ٢٣٠ – ٢٤٤ .

أبصر، أطل) ، أما النمط الآخر : فهو يتمثل في مثيرات حاسّة البصر من (حركة ، ولون ، وضوء) [١].

إن (الباحثة) تؤشّرُ نجاحاً لـ (ميسون) في تناولها لهذا النوع من الصور ، لا سيما في إطار التشبيه [٢].

ومن خلال العرض الآنف يتبين أن دراسةَ كلٍّ من (ساهرة ، وعباس ، ووصال ، وزهراء ، وصالح ، وشروق ، وصاحب ، وعلاء ، وجعفر) قد خلت من الإشارة إلى هذا النوع من الصور في دراساتهم ؛ ولعل السبب في ذلك يعود لأحد أمرين ؛ إمّا خلو نتاج الشعراء الذين درسوا الصورة البيانية في شعرهم من توظيف الألوان في نتاجهم الشعري ، أو انكماش تلك الدراسات عن دراسة هذا اللون من الصور البيانية ، وهو ما ترجّحه الباحثة ، وهو ما يؤشّر قصوراً في إدراك أهمية هذا اللون من الصور البيانيّة .

ومن المهم ذكره أيضا أن دراستين هما : للباحثة (وجدان) ، والباحث (حكمت) قد أجادتا في دراسة هذا اللون من الصور ، لا سيما أنهما درساها من خلال الفنون البلاغية ؛ من تشبيه ، واستعارة ، وكناية .

---

(١) ينظر: الصورة البيانية في شعر البحتري : ٧٢ .

(٢) ينظر: نفسه : ٨٠ – ٨٤ .

الخاتمة

الخاتمة

وبعد رحلة طويلة رأت فيها (الباحثة) الكثير من العناء ، لكنّه العناء الممزوج بلذّة البحث ، والاكتشاف ، تستقرّ على شاطىء الرضا ، لا عن نفسها ، إنما عن جهدٍ بذلت فيه الكثير ، لا تدّعي فيه الكمال ، أو السبق ، أو التفرّد ، إنما ترجو أن تكونَ قد أسهمت في وضعِ لبنةٍ ترفع بناءً ، لم تزل الأيادي الأمينةُ العالمةُ من كبار الأساتذة في هذه الفن وتلك الصنعة ، يرفعون قواعده ، ليصلوا به إلى المستوى الذي يليق ببلاغة العرب ، وتراثهم العريق .

وقد جاءت هذه الدراسة لبيان الجهد العلمي الذي بذلته الدراسات الجامعية العراقية لمسك (الصورة البيانية) في النص الشعري العربي (قديما ، وحديثا) ، مع أهمية الإقرار أنّ البحثَ في طبيعة (الصورة) ، وجذورها ، يضع الباحثَ أمام تصوراتٍ عدة ، تبعاً لمناهج بحث تلك الدراسات ، وغاياتها المنشودة.

والحق إن إماطة اللثام عن (الصورة البيانية) في ضمن السياق الشعري للنص أمرٌ ليس بالسهل البتة ، وعليه فإن قراءة هذه الصورة من خلال متون الدراسات الجامعية التي تناولتها ، أمر كان من الصعوبة بمكانٍ ؛ لأنّها – لاريب – قراءةٌ تسعى إلى اكتشاف (الإنجازية القصدية) للخطاب الشعري ، وذلك بحسب طبيعة كلّ دراسة غايةً ، ومنهجاً .

إنّ هذه (القصدية الإنجازية) تجسّد قدرة الشّاعر على استعمال اللغة استعمالاً فنّياً بوصف الصورةِ الشعريةِ – بشكلٍ عام – تمظهراً مقصوداً للغة الشعريّة ؛ أي اللغة المنجزة ، منظورةً من خلال وظيفتها داخل سياقها الشعري ، أو بعبارةٍ أخرى ؛ الصورة الشعرية : هي البِنية الفنية للحدث التخاطبي المنجز في السياق الفعلي للخطاب الشعري .

لقد تأكد (للباحثة) علمياً ، ومنهجياً أن الصورة البيانية في الشعر بوصفها حقيقةً فنيةً لا تخضع لقواعد بيانية موضوعة مسبقاً ، بل يجب أن تُدرس جامعياً على

وفق سياقاتها اللغوية ، وأنساقها المعرفية ، بحسب ما تتضمنّه من موضوعاتٍ ، أو مشاهد ، وبشكل يحقّق توافقاً نفسيّاً ، وفكريّاً بين تلك الصورة ومتلقّيها .

وبالاستناد إلى ما تقدّم ، خرجت الباحثة من هذه الدراسة بجملةٍ من النتائج ، لعلّ من أهمّها :

- إنّ فاعليةَ مصطلح (الصورة البيانية) مرتبطةٌ بسياق النص الشعري ، وبهذا أصبحت الصورة تعني : الاستعمال الفعلي للغة المجازية المنجزة داخل السياق الشعري استناداً إلى أنماط التصوير البياني .

- إنَّ التصوير البياني ليس هو الصورة البيانية ، وليست الصورة في إطار التصوير سوى أداة تسهم في خلقه ، وتكوينه ، فالصورةُ جزءٌ من التصوير ، وليس العكس .

- تعدّ الصورةُ البيانية مقياساً نقديّاً فاعلاً لإمكانات الشاعر في توظيف الأساليب البيانية من جهة خلق بنيةٍ مركزية للشعر تجعل من الأخير ذا نمطٍ أدائي خاص في التعبير ، في ضمن سياقٍ شعري منجزٍ .

- ترتبط دراسة أنماط الصورة البيانية وأنواعها – بشكل عام – بقضية عناصر تَشكّل الصورة ، ومصادرها الرئيسة من جهةٍ ، وبعلائق تلك العناصر ، وتأثيرها في تقديم بنيةٍ خاصّة لمعاني النص الشعري من جهةٍ أخرى .

- إن الرسائل الجامعية العراقية التي درست الصورة البيانية في الشعر في ضمن مجال عمل الدراسة ، ومدتها الزمنية ، لم تركز كثيرا على الشروط العلمية المعتمدة في صياغة مصطلحات : (الصورة ، و البيان ، والصورة البيانية) ، فضلاً عن مصطلحات التفريعات البيانية (التشبيه ، والمجاز ، والاستعارة ، والكناية) ، ولعلّ ذلك يعود إلى حداثة معظم الباحثين في ميدان البحث ، والدراسة ؛ إذ كانت معظم تلك الدراسات رسائل ماجستير ، كما أنّ كثيراً ممن أشرف على هذه الرسائل لم يكن متخصصا في علوم البلاغة [1] ، وهو ما انعكس بشكلٍ أو بآخرٍ ، سلباً على

[1] إن الأساتذة المتخصصين في علوم البلاغة ممن أشرف على الرسائل والأطاريح (موضوع الدراسة) هم : (د. أحمد مطلوب ، د. عمر ملا حويش ، د.عبد الرحمن شهاب ، د. جليل رشيد ، د. عبد الهادي ، د. فاضل عبود) فقط .

وسائل تطبيق مفهوم (الصورة البيانية في الشعر) في ضمن عمل تلك الدراسات ؛ إذ إن غياب الرؤية الاصطلاحية العلمية سيكون ذا تأثير مباشر على الجانب الإجرائي في تقصّي أبعاد تلك المصطلحات ، ودلالاتها ، وفاعليتها في سياق النص الشعري .

- إن أغلب الدراسات الجامعية العراقية التي تناولت (الصورة البيانية) في الشعر قد درست في حقيقة الأمر (فنون التصوير البياني) في النص الشعري ، ولم تدرس الصورة البيانية في ذلك النص ؛ فوقوف (الباحثة) عند عرض المادة العلمية لكلّ دراسة منها ، أكّد أنّها كانت مستندة في تأليفها إلى قاعدة التقسيم البياني المتّبعة في كل باب ، أو فصلٍ ؛ إذ اعتمدت في تناولها (الصورة البيانية) – على الأعمّ الأغلب – على انتقاء عينات مختارةٍ من الشواهد الشعرية ، على وفق قواعدٍ بيانية موضوعة مسبقاً ، وقامت من ثمّ بدراستها ، سبيلاً للوصول إلى (الصورة البيانية) ، وهو ما لا يحقق – من وجهة نظر الباحثة – الغاية المنشودة في الوصول إلى الصورة البيانية ؛ فالوصول إلى هذه الصورة ، يتمثّل في تقسيم النصوص الشعرية المنتقاة للدراسة بحسب موضوعاتٍ ، أو مشاهدَ محددةٍ ، يتم بعدها توظيف الأساليب البيانية في خدمة الموضوع ، أو المشهد ؛ بَعدّ تلك الصورة مُحصّلة فنيّة متجلّية في الاستعمال الوظيفي لفنون البيان ؛ لأداء المعنى الواحد بطرائق مختلفة .

- إنّ القراءة الفاحصة لنتائج الدراسات الجامعية العراقية – في حقل هذه الدراسة – تؤكد أن خواتيم تلك الدراسات إنما هي خواتيم علمية رصينة بنيت على وفق منهج تأليف صحيح ، فخاتمة دراستها ، انبثقت من طبيعة الموضوع الذي درسته .

- إن أغلب الباحثين في الدراسات الجامعية العراقية تابعوا البلاغيين القدماء في تقسيماتهم لفن التشبيه ، ما خلا الباحثة (وصال) التي درست (الصورة التشبيهية) ، من حيث فاعليتها ، وأثرها في إبراز المعنى الكلي والجزئي .

- لم تخرج الدراسات الجامعية العراقية في دراستها لفن الاستعارة – في الأعم الأغلب – عن تقسيم الاستعارة على استعارةٍ تصريحية ، واستعارة مكنية ، متأثّرين برأي الدكتور أحمد مطلوب الذي يرى أنّها الأجدى مادامت الاستعارة قائمة على التشبيه أصلاً.

- حاولت الدراسات الجامعية العراقية تقديم الصورة الكنائية بطرائق متعددةٍ ، لكنّ إنعام النظر في تلك الدراسات يؤكّد اعتمادها – غالباً – على تقسيمات البلاغيين القدماء للكناية .

- خلوّ معظم الرسائل الجامعية التي درست الصورة البيانية في الشعر من دراسة الصورة المجازية ، وهو أمرٌ يبدو مستغرباً ، لاسيما أنّ الحديث عن سعة المجاز في فنون البيان ، قديما وحديثاً ، يشكّل دافعاً مهماً للولوج في دراسته ، ومناقشته .

- إن الدراسات الجامعية العراقية التي عنيت بالصورة المجازية على قلتها عنت بفن المجاز بالشكل التقليدي على وفق التقسيمات البلاغية المعروفة لهذا الفن البياني .

- يُحسب للباحث (عبّاس) أنّه تحدّث بشكلٍ واضح عن علاقة البيان بالصورة الشعرية ، وهو موضوع مهمٌّ ؛ لأنّ البلاغيين المعاصرين يرون أنّ الحديث عن استثمار الأساليب البلاغية في مجال الشّعرية إنما هو استثمارٌ لساني ، يُنْجزُ للنصّ الشعري أكثر من وظيفة .

- لقد تأكّد (للباحثة) أنّ أغلب الباحثين الذين تناولوا الصورة البيانية في النص الشعري لم يبرّزوا أثر المصادر التراثية ، والدينية ، والبيئية في هذه الصورة ، على الرغم من أهمية هذه المصادر ، وأثرها الفاعل في سياق الخطاب الشعري .

- أكّدت الدراسات الجامعية العراقية حقيقة تغيّر بنية الصورة البيانية على مستوى التشكيل ، والتركيب ، بما يتوافق مع التغيير الذي يحصل في بناء النصّ الشعري ، لاسيما في الشعر الحديث ، الذي فرض أنماطاً جديدةً لمفهوم الصورة ، قد تبدو

مغـايرة لتلـك الأنمـاط التقليديـة المعروفـة ، المسـتعملة فـي تكـوين الصـور داخـل الفضـاء الشعري للنص .

- إن معظـم الدراسـات الجامعيـة العراقيـة أهملـت البحـث فـي (الصـورة الكليـة) ، و (الصـورة الجزئيـة) ، مـا عـدا البـاحثين (وجـدان ، وشـروق ، وصـاحب ، وفيصـل ، وميسون) ، وهذه قضية تؤكّد أهمية الوقوف عند هذه الأنماط الصورية .

- تـنهض وسـيلة (تراسـل الحـواس) بوظيفـة مهمـة فـي تشـكيل الصـورة البيانيـة ، بشـكل يجعـل منهـا تقنيـة بيانيـة فاعلـة ، لكـن قـراءة الدراسـات الجامعيـة العراقيـة أكّـدت ضـعف عنايتهـا بهـذه التقنيـة ، وانحسـارها فـي أمثلـة محـدودة ، علـى الـرغم مـن أهميتهـا فـي الدراسـات الحديثـة ، وهـو مـا يـدفع الباحثـة ، لتسـجيل دعـوةٍ تتضـمنُ تسـليط الضـوء على هذه التقنية ، ودراستها في النص الشعري بشكل مستقل .

-إنّ الصـورةَ اللّونيـة لـم تنـل مسـاحة كبيـرة مـن الدراسـة فـي الرسـائل الجامعيـة العراقيـة التـي درسـت الصـورة البيانيـة فـي الـنص الشـعري ؛ إذ إن البـاحثين (سـاهرة ، وعبـاس ، ووصـال ، وزهـراء ، وصـالح ، وشـروق ، وصـاحب ، وعـلاء ، وجعفـر) لـم يتنـاولوا هـذا النـوع مـن الصـور فـي دراسـاتهم ؛ ولعـل السـبب فـي ذلـك يعـود لأحـد أمـرين ؛ أحـدهما : خلـو نتـاج الشـعراء قيـد التنـاول مـن توظيـف الألـوان فـي هـذا النتـاج الشـعري ، والآخـر: عـزوف تلـك الدراسـات عـن دراسـة هـذا اللـون مـن الصـور البيانيـة ، لسـبب غيـر معـروف ، ويسـتثنى مـن ذلـك الباحثـان : (وجـدان) ، و (حكمـت) ، فقـد أوليـا هـذا اللـون مـن الصور ، عناية خاصة ، تركت أثراً محموداً دراسة كل واحدٍ منهما .

-بـدا واضـحاً مـدى تـأثّر الدراسـات الجامعيـة العراقيّـة التـي عنيـت بالصـورة البيانيـة فـي الشـعر بمـا كتبـه الـدكتور (صـالح أبـو إصـبع) لاسـيّما فـي كتابـه (الحركـة الشّـعرية فـي فلسطين المحتلة) .

- إنّ مصـطلح (الصـورة البيانيـة) لـيس لـه مقابـل دقيـق فـي اللغـة الإنكليزيـة ، ولعـلّ ذلـك يعـود لكـون المصـطلح نتـاج عربـي خـالص ، فضـلاً عـن إنّ معظـم (الملخصـات) التـي

كتبت باللغة الانكليزية ، عانت من إشكاليةٍ في فهم ما يجب أن يتضمنه (الملخص) نفسه .

وأخيرا تأمل الباحثة أن تكون قد قدمت شيئا في طريق العلم ، ساءلة المولى تعالى أن يسجل صواب عملها في سجل أعمالها يوم القيامة ، ولعله سبحانه أن يقر عينها بقبول جهدها ، لتتمثّل بقول الشاعر العربي :

فألقَتْ عَصَاهَا ، واستقرّ بها النَّوى كما قرّ عيناً بالإيابِ المُسافرُ

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

الباحثة

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : د .منصور عبد الرحمن : دار العلم : القاهرة : ١٩٧٧م .
- اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (١٩٥٨. ١٩٩٠م) : د. مرشد الزبيدي : دمشق : ١٩٩٩ .
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : د. عبد القادر القط : دار النهضة العربية : بيروت : ١٩٨٧.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : توفيق الزيدي : الدار العربية للكتاب: تونس : ١٩٨٤ .
- أحسن الصياغة في حلية البلاغة : عبد الله الفرهادي الواعظ : بغداد : مطبعة سلمان الأعظمي : ١٩٦٧ .
- الإحكام في أصول الأحكام : الإمام علي بن محمد الآمدي ت ٦٣١ هـ : علق عليه العلامة عبد الرزاق عفيفي : دار الصميري : ٢٠٠٣ هـ .
- الأدبُ والبلاغةُ : إبراهيم أبو الخشب : مطبعة المعرفة : ط٢ : ١٩٥٩م .
- الأدب وفنونه دراسة ونقد : د. عز الدين إسماعيل : القاهرة : ١٩٧٦.
- أساس البلاغة : جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ) : دار إحياء التراث العربي : بيروت : لبنان : ١٤٢٢هـ – ١ ٢٠٠م .
- الأساطير العربية قبل الإسلام : محمد عبدالمعيد خان : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر : القاهرة : ١٩٣٧م : (د . ط) .

❖ الاستعارة نشأتها وتطورها ، أثرها في الأساليب العربية : د. محمد سيد شيخون : ط٤ : القاهرة : ١٩٨٤م .

❖ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) : شرح وتصحيح : محمد رشيد رضا : دار المعرفة : ط٦ : مصر: ١٩٥٩.

❖ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : تحقيق : هـ. ريتر: مطبعة وزارة المعارف : استبول : ١٩٥٤م ، مطبعة المثنى : بغداد : ط٢: ١٩٧٩.

❖ أسرار البلاغة : الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني : شرح وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي : مكتبة الإيمان : المنصورة : (د. ت) .

❖ الأسس الجمالية في النقد العربي ؛ عرض وتفسير ومقارنة : عز الدين إسماعيل : دار الشؤون الثقافية العامة : ط٣ : ١٩٨٦م .

❖ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د. مجيد عبد الحميد ناجي : طبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت : ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م .

❖ الإسلام في أفريقيا السوداء : ترجمة إلياس حنا : دار أبعاد : بيروت : ط١ : ١٩٨٣م .

❖ أسلوبية الرواية : حميد الحمداني : منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية : ط١ : الدار البيضاء : ١٩٨٩م .

❖ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : د. يوسف وغليسي : الدار العربية للعلوم ناشرون : منشورات الاختلاف : الجزائر: ط١ : ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م.

❖ أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم : د. محمد حسين علي الصّغير: دار المؤرخ العربي : ط١ : بيروت : لبنان : ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م

❖ الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسن : القاهرة : المكتبة الأنجلو مصرية : ١٩٦٤ .

❖ أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات : إعداد د. يوسف المرعشلي : دار المعرفة : بيروت : لبنان : ط ١ : ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م

❖ إعجاز القرآن : لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت ٤٠٣هـ) : تحقيق : أحمد صقر : دار المعارف : مصر : ط٣ : (د . ت) .

❖ الأعمال الشعرية الكاملة : ٤ : محمد مهدي الجواهري : دار الحرية للطباعة والنشر : بغداد : ط٢ : ٢٠٠١م .

❖ أقنعةُ النصّ : سعيد الغانمي : دار الشؤون الثقافية العامة : بغَداد : ط١ : ١٩٩١م .

❖ الألفاظ المستعملة في المنطق : الفارابي أبو نصر : تحقيق : محسن مهدي : دار الشروق : بيروت : ١٩٨٦ م .

❖ إنتاج الدلالة الأدبية : د. صلاح فضل : مؤسسة مختار للنشر والتوزيع : القاهرة : ط١ : ١٩٨٧ .

❖ الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) : جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) : شرح وتعليق وتنقيح : د. محمد عبد المنعم خفاجي : دار الكتاب اللبناني : بيروت : ١٩٨٠.

❖ البحث الأدبي ومنهجه : نوري شاكر الآلوسي : دار الحرية للطباعة : بغدا د : ١٤٠٥ هـ –١٩٨٤م .

❖ البديع في نقد الشعر : أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) : تحقيق : أحمد بدوي : وحامد عبد المجيد : مراجعة ابراهيم مصطفى : مطبعة مصطفى البابي و أولاده : مصر : (د . ت) .

❖ البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي : د. محمود البستاني : دار الفقه للطباعة والنشر : بيروت : ط١ : ١٤٢٤هـ .

❖ بلاغة الخطاب وعلم النص ، د . صلاح فضل : مكتبة ناشرون : الشركة العالمية للنشر : لونجمان : ط١ : ١٩٩٦م .

❖ البلاغة ذوق ومنهج (فن الصورة) : د . عبد الحميد محمد العبيسي مطبعة حسان : القاهرة : ط١: ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤ م .

❖ البلاغة العربية : د . أحمد مطلوب : بغداد : ١٩٨٠م .

❖ البلاغة العربية ، تأصيل وتجديد : د: مصطفى الصاوي الجويني : منشأة المعارف : الاسكندرية : ١٩٨٥م .

❖ البلاغة العربية : المفهوم والتطبيق : د. حميد آدم ثويني : دار المناهج للنشر والتوزيع : عمان : ط١ : ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٧م .

❖ البلاغة العربية ؛ مقدّمات وتطبيقات : د. بن عيسى با طاهر : دار الكتاب الجديد المتحدة : ط١ : بيروت : ٢٠٠٨م .

❖ البلاغة فنونها وأفنانها : د . فضل حسن عَبّاس : دار الفرقان : عَمّان : ط١ : ١٩٨٧م .

❖ بناء الصورة الفنية في البيان العربي ؛ موازنة وتطبيق : تأليف د. كامل حسن البصير : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م .

❖ البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر : د. علي علي صبح : المكتبة الأزهرية للتراث : ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م .

❖ البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل : عبد السّلام الميساوي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : ط١ : ١٩٩٤ .

❖ البنيـة القصصـية فـي رسـالة الغفـران : حسـين الـواد : الـدار العربيـة للكتـاب : تـونس : ط٣ : ١٩٧٧م .

❖ بنيــة القصــيدة الجاهليــة: الصــورة الشــعرية لــدى امــريء القــيس : د . ريتــا عــوض : دار الآداب للنشر والتوزيع : بيروت : ط٢ : ٢٠٠٨م .

❖ بنيــة اللغــة الشــعرية : جــان كــوهين : ترجمــة محمــد الــولي ، ومحمــد العمــري : دار تويقال للنشر : الدار البيضاء : ط١ : ١٩٨٦ .

❖ البنيــة والدلالــة : د . ســعد أبــو الرضــا : منشــأة المعــارف : الاســكندرية : ١٩٧٧م : (د . ط) .

❖ البنيويــة وعلــم الاشــارة : تــاليف تــرنس هــوكز : ترجمــة مجيــد الماشــطه : مراجعــة د . ناصر حلاوي : بغداد : ط١ : ١٩٨٦م .

❖ البيــان العربــي : دراســة فــي تطــور الفكــرة البلاغيــة العربيــة عنــد العــرب ومناهجهــا ومصــادرها الكبــرى : تــأليف د. بــدوي طبانــة : دار المنــار للنشــر والتوزيــع : جــدة ، دار الرفاعي للنشر والتزيع : الرياض : ط٧ : ١٤٠٨-١٩٨٨م .

❖ البيــان والتبيــين : أبــو عثمــان عمــرو بــن بحــر الجــاحظ (ت ٢٥٥هـ) : وضــع حواشــيه : موفــق شــهاب الــدين : دار الكتــب العلميــة : بيــروت : ط٢ : ١٤٢٤هــ - ٢٠٠٣م .

❖ تــاج العــروس مــن جــواهر القــاموس : محمــد مرتضــى الحســيني الزبيــدي : القــاهرة (د. ت) .

❖ تــاريخ الشــعر العربــي حتــى آخــر القــرن الثالــث الهجــري : نجيــب محمــد البهبيتــي : القاهرة : دار الفكر : بيروت : ١٩٥٠م .

❖ التحليــل الســيميائي للخطــاب (قــراءة فــي حكايــات كليلــة ودمنــة لابــن المقفــع) : د. ناصر شاكر الأسدي : دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع : ٢٠٠٩ .

❖ تراسل الحواس (الأصول ـ الانماط ـ الأجزاء) : د. أمجد حميد عبد الله : دار ومكتبة البصائر : بيروت ، ط١ : ١٤٣١هـ : ٢٠١٠م .

❖ التصوير البياني : د. حفني محمد شرف : مكتبة الشباب : القاهرة : ط٢ : ١٩٧٣م .

❖ التصوير الفني في القرآن : سيد قطب : مطبعة أنوار دجلة : بغداد : (د. ت. ط) .

❖ التصوير المجازي أنماطه ودلالته في مشاهد القيامة في القرآن : د . إياد عبد الودود الحمداني : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط ١ ، ٢٠٠٤م .

❖ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : د. علي عباس علوان : وزارة الاعلام : بغداد : ١٩٧٥.

❖ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : د . نعيم اليافي : اتحاد الكتاب العرب .

❖ التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : د. شفيع السيد : مكتبة الشباب : مصر: د. ط : ١٩٧٧ م .

❖ تفسير القرآن العظيم : اسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي (ت : ٧٧٤هـ) راجعه ، وخرج أحاديثه : الشيخ أيمن محمد نصر الدين ، ود. عبد الرحمن الهاشمي : مؤسسة المختار : القاهرة : ١٠٣ .

❖ تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم : سميح عاطف الزين : ط٢ : مادة (بان) : دار الكتاب اللبناني : بيروت : ١٩٨٤م .

❖ التفسير النفسي للأدب : عز الدين إسماعيل : القاهرة : ١٩٦٣م .

❖ التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه ، وتطوره إلى القرن السادس : حمادي صمود : ط١ : منشورات الجامعة التونسية : ١٩٨١م .

❖ التفكير العلمي : فؤاد زكريا : مطبعة ذات السلاسل : الكويت : ط ٣ : ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م .

❖ تمهيد في النقد الحديث : روز غريب : دار المكشوف : بيروت : ١٩٧١ .

❖ تهذيب اللغة : أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري ٣٧٠هـ : تحقيق عبد الكريم الغرباوي ومحمد علي النجار : الدار المصرية للتأليف والترجمة : القاهرة : (د . ت).

❖ التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم : محمد غاليم : دار توبقال للنشر : المغرب : ط١ : ١٩٨٧م .

❖ ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي : محمود عبد الوهاب : دار الشؤون الثقافية العامة (الموسوعة الصغيرة ٣٩٦) : بغداد : ١٩٩٥م.

❖ جامع البيان عن تأويل آي القرآن : الإمام محمد بن جرير الطبري : المحقق : أحمد محمد شاكر : مؤسسة الرسالة : ط ١ : ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م .

❖ جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب : دار العلم للملايين : ط١ : بيروت : ١٩٧٩.

❖ جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي : د فايز الداية : ط٢ : دار الفكر المعاصر : بيروت : ١٤١١هـ - ١٩٩٠م .

❖ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : السيد أحمد الهاشمي : دار احيار الكتب العربية : لبنان : (د . ت . ط) .

❖ حجاجية الصورة في الخطابة السياسيّة لدى الإمام علي (رضي الله عنه) : د . كمال الزماني : عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع : الأردن : إربد : ط١ : ٢٠١٢م

❖ الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ : دراسة نقدية : د. صالح أبو أصبع : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت : ط١ : ١٩٧٩ .

❖ حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث : د. خالدة سعيد : دار العودة ، بيروت : ط٢ : ١٩٨٢م .

❖ الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام : الأستاذ آدم مِتز : نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريد : أعد فهارسه : رفعت البدراوي : جـ١ : مكتبة الخانجي (القاهرة) ، دار الكتاب العربي : (بيروت) : ط٤ : ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧ م

❖ الحيوان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ) : تحقيق عبد السلام محمد هارون : مطبعة مصطفى البابي الحلبي : مصر : ط١ : ١٣٥٦هـ–١٩٣٨م .

❖ الخصائص : لأبي الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) : تحقيق محمد النجار : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : (د. ت) .

❖ خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي : المجلس الأعلى للثقافة : ١٩٩٦ .

❖ الخطابة لأرسطو : ترجمة وشرح : د . عبد الرحمن بدوي : دار الرشيد : بغداد : ١٩٨٠ .

❖ دراسات بلاغية : د . أحمد مطلوب : دار الحرية للطباعة : بغداد ١٤٠٠هـ–١٩٨٠ .

❖ دراسات فنية في الأدب والنقد : د . عبدالكريم اليافي : مطبعة جامعة دمشق : ١٩٦٣ .

❖ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : د. محمد غنيمي هلال : دار نهضة مصر : القاهرة : (د.ت) .

❖ دراسة في لغة الشعر؛ رؤية نقدية : رجاء عيد : منشأة المعارف: الإسكندرية : ١٩٧٩م .

❖ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : تعليق وشرح : محمد عبد المنعم خفاجي : ط١ : القاهرة : ١٩٦٩م .

❖ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : قرأه وعلّق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر : دار المدني : جدة : ط٣ : ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

❖ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : علّق على حواشيه : محمد رشيد رضا : ط١ : دار الكتب العلمية : بيروت : لبنان : ١٩٨٨.

❖ دليل الدراسات الأسلوبية : ميشال جوزيف شريم : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : ط٢ : ١٩٨٧م .

❖ ديوان إبراهيم ناجي : دار العودة : بيروت : ١٩٨٦.

❖ ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح وتحقيق علي عبدالعظيم : مطبعة الرسالة : مصر ١٩٥٧ .

❖ ديوان أبي بكر الصنوبري : تحقيق : د . إحسان عباس : دار الثقافة : بيروت : ١٩٧٠م .

❖ ديوان أرواح وأشباح : علي محمود طه : شركة فن الطباعة : ط٢ : ١٩٤٢م .

❖ ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد : تحقيق محمد بن تاويت الطنجي وآخرين : جامعة محمد الخامس : المغرب : (د . ط . ت) .

❖ ديوان البحتري (المجلدات الأربعة) تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي : دار المعارف : مصر : القاهرة : (د. ت) .

❖ ديوان السري الرفاء : تحقيق ودراسة : د . حبيب حسين الحسيني : دار الطليعة للطباعات والنشر : ط١ ، ١٩٨١م .

❖ ديوان حازم القرطاجني : تحقيق عثمان الكعّاك : مطبعة عناني الجديدة : بيروت : ١٩٦٤ .

❖ ديوان زهير بن أبي سُلمى (شرح ديوان) : دار الكتب المصرية : القاهرة : ١٩٦٤م.

❖ ديوان عمر أبي ريشة : دار العودة : بيروت : ١٩٧٠م .

❖ ديوان قيس بن الخطيم : تحقيق د . ناصر الدين الأسد : مصر: ١٩٦٢م .

❖ الرّمزية في الأدب العربي : د . درويش الجندي : مكتبة نهضة مصر : القاهرة : ١٩٥٨م .

❖ الرمزية في الأدب العربي الحديث : انطوان غطاس: القاهرة : ١٩٨٩.

❖ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي : إيليا أبو ماضي : دار الثقافة : بيروت : ١٩٨٠ .

❖ الرؤية والعبارة مدخلٌ الى فهم الشعر : عبد العزيز مورفي : مكتبة الأُسرة : القاهرة : ٢٠١٠ .

❖ زمن الشعر ، على أحمد سعيد (أدونيس) : دار العودة ، بيروت ١٩٨٩ .

❖ سر الفصاحة : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (٤٦٦هـ) : شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي : مطبعة محمد علي صبيح : القاهرة : ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩ .

❖ شرح اشعار الهذليين : تحقيق عبدالستار أحمد فرّاج : مراجعة : محمود محمد شاكر : مطبعة المدني : القاهرة :(د . ط . ت) .

❖ الشعر بين الواقع والإبداع : صبحي ناجي القصاب : دار الرشيد للنشر : بغداد : ١٩٧٩م .

❖ الشعر الحر في العراق : منذ نشأته حتى ١٩٥٨ م : د. يوسف الصائغ : مطبعة الاديب البغدادية : بغداد : ١٩٧٨م .

❖ شعر الراعي النميري : دراسة وتحقيق د . حمودي القيسي ، و هلال ناجي : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٩٨٠م .

❖ الشعر العربي بين الجمود والتطور : محمد عبد العزيز الكفراوي : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع : ١٩٥٧ .

❖ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د . عزالدين إسماعيل : دار العودة : بيروت : ط٣ : ١٩٨١م .

❖ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو : ترجمة محمد ابراهيم الشوق : بيروت :١٩٦١ :(د . ط) .

❖ الشعر والتجربة : أرشيبالد مكليش : ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي : مراجعة : توفيق صايغ : نشر : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر : ١٩٦٣ .

❖ صناعة المصطلح في اللسان العربي ؛ نحو مشروع تعريب المصطلح العلمي من ترجمته إلى صناعه : أ. د .عمار ساسي : عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع : إربد : الأردن : ط١ : ٢٠١٢م .

❖ الصور الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد محمد الجبار : الدار العربية للكتاب : ليبيا : ١٩٨٤م .

❖ الصورة الأدبية : د . مصطفى ناصف : دار الأندلس : لبنان : بيروت : ط١ : ١٩٨٣ .

❖ الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني : د . أحمد علي دهمان : دار طلاس : دمشق : ط١ : ١٩٨٦م .

❖ الصورة البلاغية والنقد : د . أحمد بسام سّاعي : المنارة للطباعة والنشر والتوزيع : ط١ : ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م .

❖ الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق : د . حفني محمد شرف : ط١ : مصر : دار نهضة مصر للطبع والنشر : ١٩٦٥م .

❖ الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد محمد عبد الجبار : الدار العربية للكتاب : المؤسسة الوطنية للكتاب : ١٩٨٤م .

❖ الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني : وليد مشوح : منشورات أتحاد الكتاب العرب : دمشق : ١٩٩٦م .

❖ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد : المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٠م .

❖ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : د. بشرى موسى صالح : المركز الثقافي العربي : بيروت : ط١ : ١٩٩٤م .

❖ الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ساسين عساف : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : ط١ : ١٩٨٢ .

❖ الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. أحمد مطلوب : دار الفكر: عمان : ١٩٨٥م .

❖ الصورة الشعرية : سي . دي . لويس : ترجمة : د .أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم : دار الرشيد للإعلام : العراق : ١٩٨٢.

❖ الصورة الفنية بين حسّيتها وإيحاء المعنى : دراسة نقدية تطبيقية : د . صباح عبّاس عنوز : دار السلام : بيروت : لبنان : المكتبة الأدبية : النجف الأشرف : ط١: ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .

❖ الصورة الفنية في البيانِ العربي موازنة وتطبيق : د . كامل حسن البصير : مطبعة العلمي العراقي :، ١٩٨٧.

❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر أحمد عصفور: المركز الثقافي العربي : بيروت : ط ٣ : ١٩٩٢ .

❖ الصورة الفنية في شعر أبي تمام : د. عبد القادر الربّاعي : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت : ط٢ : ١٩٩٩ .

❖ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : د . نصرت عبد الرحمن: مكتبة الأقصى : عمان : ط٢ : ١٩٨٢م .

❖ الصورة الفنية في المثل القرآني : د. محمد حسين علي الصغير : دار الهادي : بيروت : ط١ : ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م .

❖ الصورة الفنية في المفضليات : أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية : د. زيد بن محمد بن غانم الجهني : المدينة المنورة : ط١ : ١٤٢٥هـ .

❖ الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى : عبد الإله الصائغ : دار الشؤون الثقافية العامة : ط١ بغداد : ١٩٨٧م .

❖ الصورة في التشكيل الشعري ؛ تفسير بنيوي : د. سمير علي سمير الدليمي : دار الشئون الثقافية العامة : ط١ : بغداد : ١٩٩٠م .

❖ الصورة في شعر الأخطل الصغير : د . أحمد مطلوب : عمان : الأردن : ١٩٨٥.

❖ الصورة في شعر بشّار بن برد : د. عبد الفتاح صالح نافع : دار الفكر للنشر والتوزيع : عمّان : ١٩٨٣م .

❖ الصورة في شعر الرواد : دراسة في تشاكلات الصورة : د . علياء سعدي : ط١ : بغداد : ٢٠١١م .

❖ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : دراسة في أصولها وتطوّرها : الدكتور علي البطل : دار الأندلس : ط١ : ١٩٨٠ .

❖ الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله : دار المعارف : القاهرة : ١٩٨١م .

❖ الصورة والثقافة والاتصال : محمد العيد : المركز الثقافي العربي : بيروت : ط١ : ٢٠٠٦م .

❖ الطبيعة في الشعر الأندلسي : الدكتور جودة الركابي : مطبعة جامعة دمشق : ١٣٧٨هـ – ١٩٥٩م .

❖ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت ٧٢٩هـ) : أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء بإشراف الناشر : دار الكتب العلمية : بيروت : ١٩٨٣م.

❖ عبدالقاهر الجرجاني ، بلاغته ونقده : د.أحمد مطلوب : وكالة المطبوعات : الكويت : ١٩٧٣م .

❖ العربية لغة العلوم والتقنية : د. عبد الصبور شاهين : دار الفرقان للطباعة والنشر : المملكة العربية السعودية : ط ١ : ١٤٠٣ . ١٩٨٣ م.

❖ علم أساليب البيان : د . غازي يموت : دار الأصالة : بيروت : ١٤٠٣هـ : ١٩٨٣م .

❖ علم الاسلوب مبادئهُ وإجراءاتُهُ : د . صلاح فضل : مؤسسة المختار : القاهرة : ١٩٩٢م .

❖ علم الدلالة : بالمر : ترجمة مجيد الماشطة : منشورات الجامعة المستنصرية : بغداد : ١٩٨٥ .

❖ علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب : د . محمد النويري : كلية العلوم الانسانية والاجتماعية : تونس : ط ١ : ٢٠٠١م .

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) : تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد : ط ٤ : بيروت : دار الجيل : ١٩٧٢م .

❖ عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. علي عشري زايد : مكتبة دارالعلوم : ط٢ : ١٩٧٩ م .

❖ العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار: الهيأة المصرية العامة للكتاب: ١٩٩٨.

❖ العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت : ١٧٥هـ) : تحقيق : د. مهدي المخزومي ود .إبراهيم السامرائي : دار الحرية للطباعة : بغداد : ١٩٨٦م.

❖ عيون الأخبار: ابن قتيبة (محمد بن مسلم : ٢٧٦ هـ) : تحقيق: د. محمد الإسكندراني : دار الكتاب العربي : بيروت : ط١ : ١٩٩٤م .

❖ فصول في البلاغة : د. محمد بركات حمدي أبو علي : الناشر : دار الفكر للنشر والتوزيع : عمّان : ط١ : ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م .

❖ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر : د. رجاء عيد : منشأة المعارف : الاسكندرية : ط٢ : (د . ت) .

❖ فـن الاسـتعارة دراسـة تحليليـة فـي البلاغـة والنقـد مـع التطبيـق علـى الأدب الجـاهلي: د . أحمد عبد السيد الصاوي : الهيأة المصرية العامة للكتاب : ١٩٧٩م .

❖ فَن الشعر : إحسان عباس : دار صادر : بيروت : ط١ : ١٩٩٦ م .

❖ فـن الشـعر : أرسـطو : ترجمـة : شـكري محمـد عيـاد : دار الكتـاب العربـي : القـاهرة : ١٩٦٧ .

❖ فـن الشـعر : أرسـطو طـاليس : ترجمـه عـن اليونانيـة وشـرحه وحقـق نصوصـه : عبـد الرحمن بدوي : دار الثقافة : بيروت : ط٢ : ١٩٧٣ .

❖ فـن الوصـف وتطـورة فـي الشـعر العربـي : إيليـا الحـاوي : دار الشـرف الجديـد : بيروت : ١٩٦٠م .

❖ فنـون بلاغيـة (البيـان والبـديع) : د . أحمـد مطلـوب : دار البحـوث العلميـة للنشـر والتوزيع : الكويت : ط١ : ١٩٧٥ .

❖ فـي الأدب والبيـان : د . محمـد بركـات حمـدي علـي أبـو علـي : دار الفكـر والنشـر والتوزيع : ١٩٨٤ م .

❖ في البلاغة العربية : رجاء عيد: دار غريب: القاهرة :(د . ت . ط) .

❖ فـي الرؤيـا الشـعرية المعاصـرة ، د. أحمـد نصـيف الجنـابي : بغـداد : وزارة الإعـلام : ١٩٨١ .

❖ فـي المعجميـة والمصـطلحية : د . سـناني سـناني : عـالم الكتـب الحـديث : إربـد : الأردن : ط١ : ٢٠١٢م .

❖ في النقد الأدبي : د. صلاح فضل : دمشق : ط ١ : ٢٠٠٧م .

❖ فـي النقـد والأدب – المجموعـة الأولـى: د. أحمـد بـدوي : القـاهرة : مكتبـة نهضـة مصر: ط٢ : ١٩٦٠.

❖ فـي منـاهج الدراسـات الأدبيـة: حسـين الـواد: الطبعـة التونسـية : دار سـراس للنشـر : ١٩٨٥م .

❖ القاموس المحيط : الفيروز آبادي : دار الفكر : بيروت : (د . ت) .
❖ قراءات في التجربة الروائية : سمر روحي الفيصل : دار الحوار : اللاذقية : ١٩٩٣م .
❖ قراءة ثانية في شعر البارودي : عمر محمد الطالب : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي : جامعة الموصل : ١٩٨١م .
❖ قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) : د.عبد الغفار مكّاوي : سلسلة عالم المعرفة : إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : الكويت : ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م .
❖ قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : دار العلم للملايين : بيروت : ط٦ : ١٩٨١ م .
❖ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : د . محمد زكي العشماوي : دار النهضة العربية للطباعة والنشر : بيروت : ١٩٧٩م .
❖ الكامل في النقد الأدبي : كمال أبو مصلح : المكتبة الحديثة : بيروت : ط٣ : ١٩٦٧م .
❖ كتاب التعريفات : السيد الشريف الجرجاني : تحقيق ابراهيم الابياري : ط٤ : دار الكتاب العربي: بيروت: ١٩٩٨م .
❖ كتاب الرسالة : الإمام محمد بن إدريس الشافعي : تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر : دار الكتب العلمية : بيروت : لبنان . (د. ت) .
❖ كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر: : تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : تحقيق: علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم : المكتبة العصرية : بيروت : ط ١: ٢٠٠٦م – ١٤٢٦هـ م .
❖ كشاف اصطلاحات الفنون : محمد علي الفاروقي التهانوي : تحقيق : الدكتور لطفي عبد البديع : القاهرة : ١٣٨٢هـ – ١٩٦٣م .
❖ الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل : جـ٣ : جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (٥٣٨هـ) : تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود ، علي أحمد معوض : مكتبة العبيكان : الرياض : ط١ : ١٩٩٨م .
❖ الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : محمد الحسن علي الأمين : مطبعة الفيصلية : مكة المكرمة : ١٩٨٥م .

❖ كيف تكتب بحثا جامعياً : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، د.عبد العزيز شرف : دار أولاد فوزي للطباعة : الناشر : المكتبة الانجلو مصرية : القاهرة : (د.ت) .
❖ لسان العرب : ابن منظور : جـ١ـ : دار صادر : بيروت : ط ١ : ١٩٩٧: (مادة : صلح) .
❖ لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : محمد خطابي : المركز الثقافي العربي : ط٢ : ٢٠٠٦م : ٣٢٧ .
❖ اللغة الثانية : ((في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)) : فاضل ثامر: المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٤م .
❖ لغة الشعر : أحمد يوسف داود : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق : ١٩٨٠م .
❖ اللغة والعلوم : محمد كامل حسين : مجمع اللغة العربية بالقاهرة .
❖ اللغة واللون : د. أحمد مختار عمر : دار الثقافة : بيروت : ط١ : ١٩٩٩ م .
❖ مبادىء النقد الأدبي : إ . ا . ريشاردز : ترجمة وتقديم : د . مصطفى بدري : مراجعة ، د . لويس عوض : وزارة الثقافية والارشاد القومي: مطبعة مصر : ١٩٦٣ م (د . ط) .
❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين ابن الأثير : تحقيق د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة : منشورات دار الرفاعي : الرياض : ط٢ : ١٩٨٣.
❖ المحكم والمحيط الأعظم : ابن سيده علي بن إسماعيل : تحقيق : مصطفى السقا ، حسين نصار : مكتبة مصطفى البابي الحلبي : القاهرة : ط ١ : ١٩٥٨ – ١٣٧٧ هـ .
❖ المرشد في كتابة الأبحاث : تاليف علي محمد فودة ، عبد الرحمن صالح عبد الله : دار الفكر : ط٣ : ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م .
❖ مسائل فلسفة الفن المعاصرة : جان ماري جويو : ترجمة : د. سامي الدروبي: (مقدمة المترجم): ط٢ : دار اليقظة العربية : بيروت : ١٩٦٥.
❖ مسائل في المعجم : ابراهيم بن مراد : بيروت : دار الغرب الاسلامي: ط١ : ١٩٩٧م .
❖ المستصفى في علم الأصول : الإمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي : تحقيق : حمزة بن زهير حافظ : شركة المدينة المنورة للتوزيع .

❖ مستقبل الشعر وقضايا نقدية : د. عناد غزوان : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط١ : ١٩٩٤م .
❖ مسند الإمام أحمد بن حنبل (٢٤١هـ): المكتب الاسلامي: بيروت (د . ت).
❖ مشاكسات أدبية : الدكتور عبدالحي دياب : الشركة التونسية للطباعة والنشر : (د . ط . ت) .
❖ المصباح في علم البيان والمعاني والبديع : بدر الدين بن مالك الأندلسي الطائي (٦٨٦هـ) : ط١ : المطبعة الخيرية : ١٣٤١هـ .
❖ المصطلح العلمي عند العرب : محمد حسن عبد العزيز : دار الهاني للطباعة : الكويت : ٢٠٠٠ م .
❖ المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي : محمد عزام : دار الشروق العربي : بيروت : حلب : د . ت .
❖ المصطلح النقدي: عبد السلام المسدي : مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله : تونس : ١٩٩٤م .
❖ مصطلحات الدلالة العربية ، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث : جاسم محمد عبد العبود : دار الكتب العلمية : بيروت : ط١ : ٢٠٠٧م .
❖ المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث : مصطفى الشهابي : ط٢ : دمشق : ١٣٨٤– ١٩٦٨م .
❖ المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية : إدريس الناقوري : طبع وتوزيع دار النشر المغربية : الدار البيضاء : ١٩٨٢م .
❖ معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني : د. محمد بركات حمدي أبو علي : دار الفكر : عمان : ط١ : ١٤٠٥هـ – ١٩٨٤م .
❖ مع البلاغة العربية في تاريخها : القسم الأول : د : محمد علي السلطاني : دار المأمون للتراث : دمشق : ط١ : ١٩٧٨م –١٩٧٩م .
❖ معجم لسان العرب : ابن منظور الافريقي : دار المعارف : القاهر: تحقيق عبد الله علي الكبير: [د . ت] .
❖ معجم لغة الفقهاء : محمد قلعجي رواس ، وحامد صادق قنيبي : دار النفائس : بيروت : ط١ : ١٩٨٥م .

❖ معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها : د. أحمد مطلوب : بغداد : مطبعة المجمع العلمي العراقي : ١٩٦٤م .
❖ معجم المصطلحات العربية ، مجدي وهبة ، وكامل المهندس : مكتبة لبنان : بيروت : ١٩٧٩ .
❖ معجم مقاييس اللغة : احمد بن فارس (ت: ٣٩٥هـ) : جـ ١ : تحقيق : عبد السلام محمد هارون : دار الكتب العلمية : ط٢ : ١٣٨٩هـ .
❖ معجم النقد العربي القديم : د. أحمد مطلوب : مطابع الشؤون الثقافية : بغداد : ١٩٨٩م .
❖ المعجم الوسيط : إبراهيم أنيس وآخرون : مجمع اللغة العربية : دار المعارف : القاهرة : ط٢ : (د. ت).
❖ مفتاح العلوم : أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكّاكي (٦٢٦هـ) : تحقيق أكرم عثمان : دار الرسالة : بغداد : ١٩٨١م .
❖ مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكاكي : حقّقه وقدم له وفهرسه : الدكتور عبد الحميد هنداوي : دار الكتب العلمية : بيروت : لبنان : ط٢ : ٢٠١١م .
❖ مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكاكي : مطبعة مصطفى البابي الحلبي: مصر : ط١ : ١٣٥٦هـ- ١٩٣٧
❖ المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام : د. جواد علي : دار العلم للملايين : بيروت ومكتبة النهضة : بغداد : ط٢ : ١٩٧٨.
❖ مفردات ألفاظ القرآن : العلامة الراغب الأصفهاني(ت : ٤٢٥هـ) : تحقيق : صفوان عدنان داودي: منشورات طليعة النور: ط١ : ١٤٢٠- ٢٠٠٠م .
❖ مقدمة ابن خلدون : تأليف عبد الرحمن بن خلدون : تحقيق : حامد أحمد الطاهر : دار الفجر للتراث : القاهرة : ط١ :١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤ م.
❖ مقدمة في علم المصطلح: علي القاسمي : مكتبة النهضة المصرية : القاهرة : ط٢ : ١٩٨٧م .
❖ مقدمة لدراسة الصورة الفنية : الدكتور نعيم اليافي : دمشق : ١٩٨٢.
❖ مناهج البحث العلمي : د. عبد اللطيف محمد العبد : مكتبة النهضة: القاهرة : ١٩٧٩م .

❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني : تحقيق : د. محمد الحبيب بن الخوجة : تونس : ١٩٦٦م .
❖ منهج البحث الأدبي : د .علي جواد الطاهر : ط ٩ : بغداد : ٢٠١١.
❖ منهج البحث الأدبي عند العرب : أحمد جاسم النجدي : دار الحرية : بغداد : ١٩٧٨م .
❖ منهج البحث الأدبي في المثل السائر : د. علي جواد الطاهر : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط٢ : ١٩٨٩م .
❖ منهج البحث العلمي : د. عبد الرحمن البدوي : وكالة المطبوعات : الكويت : ١٩٧٧ .
❖ المنهج والمصطلح ـ مداخل الى أدب الحداثة : خلدون شمعة : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق: ١٩٧٩م .
❖ نظرية الأدب : رينيه ويلك و أوستن وارين : ترجمة محيي الدين صبحي : مراجعة حسام الدين خطيب : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت : ط ٢ : ١٩٨١م .
❖ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل : دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ : ١٩٨٧.
❖ نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى : بول ريكور : ترجمة سعيد الغانمي : المركز الثقافي العربي : ط١ : ٢٠٠٣م .
❖ نظرية المصطلح النقدي : عزت محمد جاد : الهيئة المصرية العامة الكتاب : ٢٠٠٢م .
❖ النظرية النقدية عند العرب : د. هند حسين طه : دار الرشيد : بغداد : ١٩٨١م .
❖ النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال : دار النهضة العربية : بيروت : ط٣ : ١٩٨٢م .
❖ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلي هايمن : ترجمة إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم : ج ١: بيروت : ١٩٨٥ .
❖ نقد الشّعر : أبو الفرج: قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) : تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي : دار الكتب العلمية : بيروت : (د . ت).
❖ نقد الشعر في المنظور النفسي : ريكان ابراهيم : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : ط١ : ١٩٨٩م .

❖ النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام : حسن عبد الله شرف : دار الحداثة : بيروت : ط١ : ١٩٨٤.
❖ النكت في إعجاز القرآن : أبو الحسن علي بن عيسى الرمّاني (٣٨٦هـ) : ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : تحقيق : محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام : دار المعارف : القاهرة : ط٢ : ١٩٨٦م .
❖ النهاية في غريب الحديث والأثر : ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات محمد بن محمد الجزري (٦٣٧هـ) : تحقيق طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي : القاهرة : ١٩٦٣.
❖ **الرسائل الجامعية :**
❖ الاتجاه البياني في الدرس البلاغي القرآني الحديث : (رسالة ماجستير) : أحمد عويز حسين : كلية الآداب : جامعة الكوفة : ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧ م.
❖ الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث : (أطروحة دكتوراه) : تغريد موسى علي البزاز: كلية التربية : الجامعة المستنصرية : ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م .
❖ أحمد مطلوب وجهوده في تحديد المصطلحات البلاغية والنقدية : ياسر محمود حمادي العبيدي : رسالة ماجستير : جامعة الأنبار : كلية التربية : ٢٠٠٤م.
❖ الاستعارة في الدراسات الحديثة : وليد فرحان علي : (رسالة مَاجستير) : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية : ٢٠١١.
❖ الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية في القرن الخامس الهجري : (رسالة ماجستير) : جميلة محمد عبد : كلية الآداب : جامعة بغداد : (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤) .
❖ الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية : محمود درويش نموذجا) : داحو آسية : (مذكرة لنيل شهادة الماجستير) : كلية الآداب واللغات : جامعة حسيبة بن بو علي الشلف : ٢٠٠٨ -٢٠٠٩ م .
❖ البحث النحوي المعاصر في العراق في الكتب والرسائل الجامعية (١٩٦٨- ١٩٩٤) : مكي نومان مظلوم : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م .
❖ البعد الوطني والقومي والإسلامي في ديوان التراويح وأغاني الخيام : معمر حجيج : (رسالة ماجستير) : جامعة باتنة : ١٩٩٢- ١٩٩٣ .

❖ الحياة والموت في شعر صدر الإسلام : (أطروحة دكتوراه) : نهى محمد عمر الدليمي : جامعة الموصل : كلية الآداب:(١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م).
❖ حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث ، دراسة فنية تحليلية (أطروحة دكتوراه) : ستار عبد الله الناصري : الجامعة المستنصرية : تشرين الثاني : ١٩٩٠.
❖ حيص بيص حياته وشعره : (رسالة ماجستير) : عامر إبراهيم : كلية الآداب : جامعة الموصل : ١٩٨٩.
❖ شعر رشيد ناصر حسين الجبوري : دراسة تحليلية : (رسالة ماجستير) : نادية علي محمد شلتاغ الغراوي : كلية التربية : ابن رشد : جامعة بغداد (١٤٢٥هـ- تموز ٢٠٠٤م) .
❖ الصورة الأدبية في الشعر الأموي : (رسالة ماجستير) : محمد حسين علي الصغير : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٧٥م .
❖ الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها : (أطروحة دكتوراه) : ساهرة عبد الكريم : كلية الآداب : جامعة بغداد : (جمادي الآخرة ١٤٠٤هـ – آذار ١٩٨٤م) .
❖ الصورة البيانية عند ابن الرومي (رسالة ماجستير) : (فيصل سلمان مناحي الذهبي) : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية: عام ٢٠٠٥ م .
❖ الصورة البيانية عند الجواهري : (رسالة ماجستير) : (جعفر فرحان عذيب) : كلية الآداب : جامعة بغداد : عام ٢٠٠٩ م .
❖ الصورة البيانية عند شعراء البديع : (رسالة ماجستير) : (علاء حسين عليوي البدراني) : جامعة ديالى : كلية التربية : عام ٢٠٠٥م .
❖ الصورة البيانية في الشعر الأندلسي عصر المرابطين ، والموحدين (٤٨٤ هـ- ٦٦٨ هـ) : (أطروحة دكتوراه) : (صاحب رشيد موسى) : كلية التربية : جامعة الانبار : عام ٢٠٠٣ م .
❖ الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي ، (رسالة ماجستير) : (وصال كاظم حسين الدليمي) : كلية التربية : الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩٦.
❖ الصورة البيانية في شعر ابن زيدون : (رسالة ماجستير) : (زهراء نعمة حسن) : كلية التربية : الجامعة المستنصرية : عام ١٩٩٧ م .

- الصورةُ البيانية في شعر أبي بكر الصنوبري : (رسالة ماجستير) : (أمل عبد الجبار كريم الشرع) : كلية التربية : الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩٤ م .
- الصورة البيانية في شعر البُحْتري : (رسالة ماجستير) : (ميسون أيّوب الحمداني) : كلية التربية : جامعة البصرة : عام ٢٠٠٨م .
- الصورة البيانية في شعر الراعي النميري : (رسالة ماجستير) : (إنتهاء عباس عليوي الجبوري) : كلية الآداب : الجامعة المستنصرية : عام ٢٠٠٦ م .
- الصورة البيانية في شعر السري الرفّاء (رسالة ماجستير): (سوسن شنان بحر الفتلاوي) : كلية التربية : جامعة القادسية ، عام ٢٠٠٦ م .
- الصورة البيانية في شعر إيليا أبي ماضي ، (رسالة ماجستير) : (عباس كاظم منسف) : كليّة الآداب : الجامعة المستنصرية ، عام ١٩٩١ .
- الصورة البيانية في شعر حازم القرْطاجَنِّي : (رسالة ماجستير) : (صالح كاظم صكبان) : كلية التربية : الجامعة المستنصرية : عام٢٠٠٠ م .
- الصورة البيانية في شعر عبد الله البَرَدُّوني : (رسالة ماجستير) : (حكمت صالح جرجيس) : كلية الآداب : جامعة الموصل : عام ١٩٩٧م .
- الصورة البيانية في شعر علي محمود طه : (رسالة ماجستير) : (شروق محسن كاطع الطائي) : كليّة التربية : جامعة البصرة : عام ١٩٩٨ م .
- الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة : (رسالة ماجستير) : (وجدان عبد الإله الصائغ) : كلية الآداب : جامعة الموصل : عام١٩٩١ .
- الصورة الاستعارية في شعر السياب : (رسالة ماجستير) : أياد عبد الودود عثمان الحمداني : كلية الآداب : جامعة البصرة : ١٤٠٦هـ -١٩٩٥م .
- الصورة الشعرية عند السياب : (رسالة ماجستير) : عدنان محمد علي المحادين : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤٠٦هـ - ١٩٠٨٦م .
- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني : (رسالة ماجستير) : عباس محمد رضا حسن : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٧م .
- الصورة الشعرية في شعر خالد أبو خالد : دراسة فنية : (رسالة ماجستير) : ريم محمد طيب الحفوظي : كلية الآداب : جامعة الموصل : (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م) .
- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز : (رسالة ماجستير) : فالح كامل اسكندر : كلية الآداب : جامعة البصرة : ١٩٨٥م .

❖ الصورة الفنية في شعر ابن زيدون ، (أطروحة دكتوراه) : عبد اللطيف يوسف عيسى : جامعة بغداد : كلية الآداب : ١٩٩٩ م .
❖ الصورة الفنية في شعر الرصافي : (رسالة ماجستير) : وليد عبدالله حسين : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٩٨٥م .
❖ الصورة الفنية في شعر المجنون : (رسالة ماجستير) : محمود عباس عبد الواحد : مقدمة إلى كلية اللغة العربية : جامعة الأزهر .
❖ الصورة الفنية في شعر زُهير بن أبي سُلمى: (رسالة ماجستير) : جوان عبد القادر عبداللهِ النقشبندي : كلية التربية : الجامعة المستنصرية : ١٩٩٦م .
❖ الصورة المجازية في شعر المتنبي : (أطروحة دكتوراه) : جليل رشيد فالح : كلية الآداب : جامعة بغداد : ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .
❖ الصورة في شعر البياتي : (رسالة ماجستير) : د عبدالستار عبدالله صالح : كلية الاداب : جامعة الموصل : ١٩٨٦م .
❖ العلاقة بين المقدمة والمتن في كتب النقد الأدبي إبان القرن الرابع الهجري : (رسالة ماجستير) : نهلة صباح محمد حيدر العدواني : : جامعة الموصل : كلية التربية : ٢٠٠٠م .
❖ كتاب سيبويه في الدراسات النحوية الحديثة في العراق : (١٩٥٠-٢٠٠٠م) : (أطروحة دكتوراه) : غادة غازي عبد المجيد : جامعة بغداد : كلية الآداب : ٢٠٠٣م .
❖ مصادر الصورة في شعر السياب : (رسالة ماجستير) إيمان خليفة اسماعيل ظاهر : كلية التربية (الأصمعي) : جامعة ديالى ١٤٣١هـ-٢٠١٠ م .
❖ مصادر الصورة في شعر حميد سعيد : (رسالة ماجستير) : رشيد هارون عليوي : كلية التربية : جامعة بابل .
❖ مناهج البحث البلاغي عند العلماء العرب حتى القرن الثامن الهجري – دراسة في الأسس المعرفية : (أطروحة دكتوراه) : عماد محمد محمود البخيتاوي :١٤٣١هـ - ٢٠١٠ م .
❖ مناهج العراقيين المعاصرين في دراسة الشعر العربي قبل الإسلام : أطروحة دكتوراه : بتول حمدي البستاني : جامعة الموصل : كلية الآداب ، ١٩٩٥م .
❖ المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث : (أطروحة دكتوراه) : حسين عبود حميد : جامعة بغداد : كلية الآداب :١٩٩١م .

❖ منـاهج دراسـة الشـعر العباسـي (١٣٢ هـ – ٣٥٤هـ) عنـد البـاحثين العـراقيين فـي القـرن العشـرين: (رسـالة ماجسـتير) : نـردين رضـا كـريم : جامعـة ديـالى: كليـة التربيـة: ٢٠٠٤ م.
❖ النقـد مـن الـداخل : دراسـة نقديـة فـي ثلاثـة كتـب مختـارة (رسـالة ماجسـتير) : إسـراء إبراهيم محمد سبع : جامعة ديالى : ٢٠٠٨م .
❖ **الدوريـات :**
❖ الألـوان والصـور فـي شـعر ابـن الرومـي: كمـال حريـري ٦١٥ : مجلـة الرسـالة : العـدد الثاني : لسنة ١٩٣٤.
❖ آليـات التصـوير فـي المشـهد القرآنـي قـراءة فـي اسـتطيقا الصـورة الأدبيـة : د. حبيـب مونسـي : ٢ ، مجلـة التـراث العربـي ، مجلـة فصـلية تصـدر عـن أتحـاد الكتـاب العـرب : دمشـق : العـدد (٩) ، السـنة الثالثـة والعشـرون – آيلـول "سـبتمبر" ٢٠٠٣ – رجـب ١٤٢٤هـ .
❖ بنيـة اللغـة الشـعرية : هاشـم صـالح : مجلـة المعرفـة : دمشـق : العـدد ٢١٠ : السـنة ١٨ : آب : ١٩٧٩م .
❖ التراسـل فـي الشـعر العربـي القـديم : د . صـاحب خليـل ابـراهيم : مجلـة الاقـلام : ع (٦ ، ٧ ، ٨) ، دار آفاق عربية : بغداد : ١٩٩٤م : ٦٩.
❖ حـول الموسـيقى فـي شـعر علـي محمـود طـه : د. حسـين نصّـار : ١٩ : مجلـة الرسـالة الجديدة : العدد الخامس : ١٩٥٤ .
❖ الخيـال الرومانسـي : س . م . بـورا : ٣٧ : ترجمـة جـابر أحمـد عصـفور : مجلـة الأقلام : بغداد : العدد ١٢ : أيلول : ١٩٧٦م .
❖ رمزيـة الألـوان فـي الشـعر المـأتمي : الـدكتور عبـد السـلام المسـاوي : مجلـة عمـان : العدد ١٠٨ : حزيران : ٢٠٠٤م : ٣٤ .
❖ الشـعر خـارج الـنظم – الشـعر داخـل اللغـة : د. علـي جعفـر العـلاق : ٧٢ : مجلـة الأقلام : العدد (١١–١٢) : ١٩٨٥ .
❖ الشـعرية اللسـانية والشـعرية الأسـلوبية : محمـد القاسـمي (بحـث) : مجلـة فكـر ونقـد : العدد : ٥٨ ، لسنة ٢٠٠٧م : ١٦٥ .
❖ الصـورة فـي النقـد الأوروبـي : محاولـة لتطبيقهـا علـى شـعرنا القـديم : د. عبـد القـادر الرباعي : مجلة المعرفة : دمشق : العدد : ٢٠٤ : شباط : ١٩٧٩م : ٢٨ .

❖ الصورة الشعرية والبلاغة : د . صبحي البستاني : مجلة آفاق عربية ، العدد :١٢ ، لسنة ١٢ ، كانون الأول ، ١٩٨٧م : ١٢٣ .
❖ في المنهج و المنهجيات : طرّاد الكبيسي: مجلة الأقلام ، العدد (١١) و (١٢) ، السنة (٢٨) ، تشرين الثاني وكانون الأول – ١٩٩٣م: ٥٣.
❖ الكناية : الدكتور محمد جابر الفياض : مجلة المجمع العلمي العراقي : مطبعة المجمع العلمي العراقي : بغداد ١٩٨٦م : ١٢١ .
❖ مَاهية الصورة الشعرية الجديدة وتداعي الحواس : أحمد هويس : مجلة الثقافة العربية : العدد :١٢ : ليبيا : ١٩٧٩م : ٣١.
❖ ماهية الصورة الشعرية الجديدة وتداعي الحواس : مجلة الثقافة العربية : العدد : ١٢ : ١٩٧٩ : ٣١ .
❖ مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري : ٤٣٢ : خليل عودة : مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية) : المجلد ١٣ : العدد : ٣ : ١٩٩٩م .
❖ المصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح : محمد النويري : مجلة (علامات) : عدد خاص: م، س: ٢٤٩.
❖ المناهج وأهميتها التربوية: فوزية الحاج علي السامرائي : مجلة آداب المستنصرية : العدد الثاني : السنة الثانية : ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م : ٣٨٧.
❖ ندوة اشكالية المنهج والمصطلح النقدي . عرض وتلخيص : جواد حسني عبد الرحيم : مجلة اللسان العربي : الرباط : عدد ٢٣ : ١ .

Abstract

Represents the study ((The metaphorical image of poetry in university studies Iraqi)), of great importance in the field of scientific research.

In order to detect the extent of the success of these studies to reach this image , depending on the effectiveness of that image associated with the context of the poetic text itself, and use (actual \ career) to the language of poetry completed within that context.

This study included: Introduction, and entrance, and four chapters, and a conclusion.

The (researcher) studied at the entrance: The Rhetorical image of and lesson Iraqi university), which dealt with the image when critics ancient and modern, and then held (Belogravea) for university studies that were under discussion, and study.

In the first chapter, entitled: (a term in the title basis and branching diagrams) has (the researcher) to study the terms of the coming: (image. The Rhetorica, , The Rhetorical image), as well as: (simile, Aamajaz, metaphor, metonymy in university studies Iraqi who studied graphic.

The second chapter, entitled (building (the plan, and the curriculum) in Iraqi university studies), Mbgesin presidents; first: building (plan) in the Iraqi university studies that examined (photo graphs of poetry), and the other: building (the curriculum) in those studies .

The third quarter included the study of patterns in the, The Rhetorical image of poetry Iraqi university studies, an image simulations, and metaphoric image, and the image metaphor, and the image Alknaúah.

In the last chapter (the researcher) Pedersh (image structure charts and added to it), has split this season on two themes: first: building the profile, and the other: What added to the picture charts.

In conclusion summarized (researcher) the most important findings of her; including : The researchers Iraqi academics, within the scope of the work of the study, and duration of time, it was not bound by the terms of scientific formulation of the terms that studied within the field (The Rhetorical image) , As well as from the point of view (the researcher), most Iraqi university researchers have not studied graphic image in the hair, but studied graphic arts photography, so it is important not to repeat that mistake in the future .

One of the main sources that reported them this study book (AL-bayan and Al-tbyeen) of Al- Gahidh (T: 255) , and (katab Al-sinaateen) to Abo hilal AL-Askary (395) , and (Asrar AL-blaga , and (Aigaz AL-Qran) of Abd al-kahaar AL-Jerjan)(T: 471) , and (Mftah AL-iloom) of al – sakaky (T: 626) , and (al- iedhah) of Qazwini (T: 739) , as well as some modern references mission, ; including books , Dr (Ahmad Matloob) rhetorical , in addition to other sources concerned with image and criticism , and photography , and rhetoric about : (poetic image : C . D . Lewis) , and the technical

picture in cash and rhetorical heritage of the Arabs : Ahmed Jaber Asfour , and (poetic image in the Arab Monetary talk) : d . Bushra Mousa Saleh , and others.

Researcher

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
رئاسة جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الصورة البيانية في الرسائل والأطاريح الجامعية العراقيـة (الشعر : ١٩٨٤ ـ ٢٠٠٩م)

أطروحة
تقدّمت بها الطالبة
إيمان خليفة اسماعيل ظاهر

إلى مجلسِ كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة في جامعة ديالى
وهي جزءٌ من متطلّبات نيل شهادة الدكتوراه
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
فاضل عبود التميمي

ربيع الثاني ١٤٣٥ هـ

شباط ٢٠١٤ م

MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH

PRESIDENCY UNIVERSITY DIYALA
EDUCATION COLLEGE OF HUMAN SCIENCES
DEPARTMENT OF ARABIC LANGUAGE

THE METAPHORICAL IMAGE IN THE THESES AND DISSERTATIONS OF IRAQI UNIVERSITY (POETRY: 1984-2009)

THESIS SUBMITTED BY THE STUDENT
EMAN KHLEEFA ISMAEEL

TO THE BOARD OF EDUCATION COLLEGE OF HUMAN SCIENCES AT THE UNIVERSITY OF DIYALA،

IT IS PART OF THE REQUIREMENTS OF THE PH.D. IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

UNDER THE SUPERVISION OF
PROF.DR.FATHIL ABOUD . AL-TAMEMY

2014 1435