الصورة الفنية مصطلحا أدبيا.
أسسها النقدية، ووظائفها الجمالية عند البلاغيين العرب.
-من النشأة حتى القرن السابع الهجري-

The artistic image a literary term.
Its critical foundations, and its aesthetic functions for Arab rhetoricians. From inception to the seventh century AH

رمزي بورورو[1]

زينب دوادي[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/01	تاريخ القبول: 2022/03/03	تاريخ النشر: 2022/05/01

الملخص:

تُصب العناية في هذه الورقة البحثية على دراسة مظهر نقدي مطرد ومشهور في أودية الأدب العربي عامة وشعاب البلاغة العربية خاصة، وُسم -لاحقا- بمصطلح الصورة الفنية، ويكاد الدارسون يجمعون على الأهمية القصوى لهذا الملمح النقدي الذي كاد أن يغدو مشكلة جوهرية كما تبين في حر كلام جابر عصفور. ويشمل مبضع الدراسة في هذا المظهر النقدي الخطير ثلاث محطات كبرى، فتُستهل بضبط مفهوم هذا المصطلح في العرف اللغوي، ثم التنقيب عن ميلاده وبواكير نشأته، ثم يفضي البحث إلى استقصاء وفحص المواد الأولية التي استعان بها القدماء لهندسة هذا المصطلح، وسبر تلك المواد، ودراستها، مع أمثلة بلاغية منتقاة بعناية ودون إسراف، إذ التمثيل طويل الذيل لا تسعفه هذه الورقات، لتطوى الدراسة بخاتمة مشفوعة بأهم النتائج والتوصيات ومذيلة بمراجعها البحثية.

الكلمات المفتاحية: نظرية، مصطلح، الصورة الفنية، النقد، البلاغة.

المؤلف المرسل: رمزي بورورو ramzibourouroumedea@gmail.com

(1) مخبر العلوم الإسلامية في الجزائر، تاريخها، مصادرها، أعلامها. كلية العلوم الإسلامية. جامعة باتنة1. ramzibourouroumedea@gmail.com

(2) مخبر العلوم الإسلامية في الجزائر، تاريخها، مصادرها، أعلامها. كلية العلوم الإسلامية. جامعة باتنة1. douadizineb@gmail.com

Abstract:

In this paper, attention is devoted to the study of a steady and famous critical aspect in the valleys of Arabic literature in general and the branches of Arabic rhetoric in particular, which was named (later) the artistic image. The researchers slightly agree on the big importance of this critical feature, which almost became a fundamental problem, as shown in the words of Jaber Asfour. The study section of this critical aspect includes three major stations: It begins with setting the concept of this term in the linguistic tradition, then excavating about its birth and its early upbringing, then the research leads to the investigation and examination of the raw materials the ancients used to engineer this term, probe those materials and study them, with carefully selected rhetorical examples without extravagance, since the long-tailed representation is not supported by these papers, the study is folded with a conclusion accompanied by the most important results and recommendations. And appended to its research references.

Key words: *Theory, term, artistic image, criticism, rhetoric.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

مقدمة:

ظهرت اجتهادات نقدية قديمة تترى حول نظرية ناشئة عرفت فيما بعد بالصورة الفنية، أدبية بلاغية فينة، وفلسفية كلامية غارقة في التجريد فينة أخرى، وبلحاظ التمظهرات المستفيضة لهذه النظرية الفتية في الأشكال الأدبية فإنه قد ذاعت مطارحات نقدية حديثة لمعرفة قواعد هذه النظرية عند قدماء البلاغيين العرب، وراحت تتسلق جذُر هذا المصطلح الأدبي لكشف معالمه، وبسط أسسه، غير أنها -ولأمر ما- بقيت تراوح مكانها، محاولة تقفي عناصره ورصد مكوناته، فجعلت تحوم حولها، دون أن تمسك بتلابيبها مجتمعة في عمل واحد. فما مفهوم مصطلح الصورة عند قدماء البلاغة العرب؟ وما أسسها؟ وما جمالياتها الفنية؟

ولهذه الأهمية وجهت شراع بحثي لتلمّس الأسس التي قام عليها هذا المصطلح عند القدماء، وضمها في بحث مستقل يجمع أركانها، ثم شرحها ركنا ركنا، ودراسة مواطن جدتها، ومعرفة فوائدها البيانية وأدوارها التواصلية، متبعا في ذلك منهجا استقرائيا تحليليا لحاجة البحث إليهما، على أن يمر البحث بثلاثة مسالك لا بد منها، بدءا بضبط مفهوم هذا المصطلح الأدبي، ثم الكشف عن نشأته ومراحل نموه، وصولا إلى آخر محطات نضجه واستوائه على سوقه قديما، مع الوقوف عند هاتيك المحطات وبيان الجديد الذي قدمته للبلاغة العربية، إذ لم أجد -بعد الاطلاع- مَن اعتنى

بجمع شتات جزئيات هذا المصطلح عند القدماء في بحث منفرد يستحق التصفح والتتبع، مع بسط هذا المحتوى تعليلا وتمثيلا، وتزيين ألواحه الفنية بالصور البيانية الغارقة في المشاهد الرائعة، والحبلى بالمناظر الحية الماتعة، سعيا لتحقيق مبدإ الإقناع العقلي والإمتاع الوجداني الذي هو مرمى الخطاب الأدبي وغايته.

1. مدخل مفهومي إلى الصورة الفنية

1.1 التعريف اللغوي للصورة الفنية:

الصورة كلمة ذات جذر ثلاثي هو (صور)، قال ابن منظور في مادة صور[1]: "صورة والجمع صور وصِوَر وصُور، وقد صوّره فتصوّر، وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر، وتصوّرت الشيء، توهمت صورته فتصوّر لي، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته. ورجل صيّرٌ شيّرٌ أي حسن الصورة والشّارة". وقال الزمخشري[2]: "وصوّره فتصوّر وتصوّرت الشيء، ولا أتصوّر ما تقول". وجاء في القاموس المحيط قول الفيروزآبادي[3]: "الصُّورة بالضم الشّكل، جمع صوَر وصِور كعِنب وصُورٌ، وقد صوّره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة". وجاء في المعجم الوسيط[4]: "صوّره جعل له صورة مجسمة، وفي التنزيل قوله تعالى: (هُوَ الّذِي يُصَوّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ)[5]، وصوّر الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحوها بالقلم أو بآلة التصوير، وصوّر الأمر وصفه وصفا يكشف عن جزئياته، وتصوّر تكونت له صورة وشكل، وتصوّر الشيء تخيله واستحضر صورته في ذهنه، والصّورة الشكل والتّمثال المجسّم، وصورة الشيء ماهيته المجردة، وصورة الشيء خياله في الذهن أو العقل".

يظهر من مجموع هذه التعريفات لمادة الصورة في القاموس اللغوي أنها ذات معنيين اثنين، أحدهما الشكل والجسم المادي، والآخر الماهية والحقيقة المعنوية، أي أن كلمة الصورة قد تعني المادة المجسمة المحسوسة، وقد تعني المعنى المجرد الغائب عن الحس، وهو ما رمى إليه الفيروزآبادي قصدا، وتلك عادة المتكلم في عرفنا الشائع، فإنك تسمع الواحد منا يطلق كلمة الصورة، وهو يريد شكل الشيء جسما ظاهرا ومُدرَكا حسا، أو معنى قائما في النفس لا تبلغه الحاسة كما في قولك: "مازالت صورته في ذهني".

وقال ابن منظور[6] عن الشق الثاني من هذا التركيب الوصفي، وهو كلمة (الفن): الفن واحد الفنون، وهي الأنواع، وهو الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون، والرجل يُفنّن الكلام أي يشتق

في فن بعد فن، ورجل مِفَنّ يأتي بالعجائب، وامرأة مِفنّة، وافتنّ الرجل في خطبته وفي حديثه إذا جاء بالأفانين وتوسّع وتصرّف، والأفانين الأساليب، وهي أجناس الكلام وطُرقه، ورجل متفنّن أي ذو فنون. وقال الزمخشري[7]: فَنّن أخذ في أفانين الكلام، وافتنّ في الحديث وتفنّن فيه. وقال الفيروزآبادي في قاموسه المحيط[8]: الفنّ الحال والضرب من الشيء كالأفنون جمع أفنان وفنون، التّزيين، وافتنّ أخذ في فنون من القول. وجاء في المعجم الوسيط[9]: فنّ فلان فنّا كثر تَفَنُّنه في الأمور، فهو مِفنّ وفنّان، وافتنّ في القول سلك به أفانين وأنواعا، ومهر فيه. والفن هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها، ويكتسب بالدراسة والمَرانة، والفنّ جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر، والجمع فنون.

ومن خلال هذه التعريفات في القاموس اللغوي يعِنّ لنا مفهومان أساسيان لكلمة (فن)، أحدهما النوع والصنف من الشيء، والآخر البراعة والتمكن من الشيء في حقل ما، ولا يتحقق هذا إلا بالدّربة والمران الدائمين، والحال الغالبة في الاستعمال الأدبي خاصة هي المفهوم الثاني، وعليها يعول النقاد والدارسون في كتاباتهم، فهي قطب رحى البحث عندهم، إن لم تكن هدفهم المباشر وغاية سعيهم كله.

2.1 التعريف الاصطلاحي للصورة الفنية:

يطفو بنا مركب الدراسة عند مفهوم مصطلح الصورة الفنية مركبا وصفيا، وقد ظنّ قوم أنه اصطلاح تالد وقديم قدم التأليف والكتابة عند العرب، وقصارى القول في نشأة هذا التركيب الاصطلاحي أنه مصطلح ناشئ ولد حديثا جدا، فإننا لا نكاد نقرأ كلاما للنقاد العرب الأوائل يذكر مصطلح الصورة الفنية بهذا التركيب، ولو تلميحا.[10]

فبالتتبع الدقيق في دواوين الأدب القديمة، والاستقراء المستفيض في طروس البلاغة في أزمنتها الناشئة لا نجد من أطلق ذلك قديما البتة، وإنما كان معهود كلامهم هو تعريف كلمتي الصورة والتصوير من زاوية بيانية فحسب، ولم يكن لهذا المصطلح نصيب حظ من البسط والمعاينة مثلما هو عليه الآن، مع أن معالمه قد ارتسمت وشخوصه قد تبدت في مدرسة البلاغة الأولى. فالتركيب -على هذا- مولد وحادث في الأزمنة المتأخرة جدا.

وحسبنا أن نعرف أن الصورة الفنية غدت مهمة جدا في كتابات المتأخرين، بل هي حرفة اشتغل بها كثير منهم، ولا سيما ما كان منها في الشعر العربي، ولهذا تنافسوا في ضبط معناها، وراحوا

يولونها قدرا بالغ العناية، فقالوا في تعريفها: هي ما ترسمه مخيلة الفنان والأديب باستخدام اللفظ كما ترسمه ريشة الفنان، وتكون متأثرة بحالة الأديب النفسية، إما بهيجة وإما كئيبة، وتتجلى الصورة أكثر في التشبيه والاستعارة والكناية، والمعروف أن الصورة الفنية الموفقة تخلق في النص جمالا وجذبا.

وأما التصوير الذي هو صنو الصورة في جذرها اللغوي فهو عند النقاد العرب المحدثين إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، ولذا يلجأ الأدباء إلى نقل المشاهد الخارجية، والانفعالات والأحاسيس الداخلية إلى القارئ ويتبارون في ذلك.

وكثيرا ما نسمع عن الصورة الشعرية في عرف الشعراء والنقاد المعاصرين، فيقترن الشعر عند النقاد العرب بالتصوير، وذلك أن الشاعر والمصور يوصلان المعنى بطريقة بصرية، الأول عن طريق الألفاظ والآخر عن طريق الأصباغ، وكلاهما يعتمد على المحاكاة، فالشاعر حين ينقل العالم في نمط فني فإنه يحاكي الواقع، فيقدم لنا صورة تتخطى الأطر الظاهرة للواقع، ولكنها لا تفارق قوانينه، وقد تكون الصورة المرسومة أفضل من الواقع أو أسوأ منه حسب قدرة المصور.. وتقوم الصورة الشعرية على ثلاثة أمور وتهدف إلى تحقيقها، وهي: الدهشة بمعنى لفت نظر المتلقي، والكشف بمعنى مساعدة المتلقي على فهم المعنى، والتغير بمعنى التأثير على المتلقي.[11]

ولا يفوتنا أن ننوه ههنا بكثرة ما كتب عن التصوير الفني والصورة الفنية معا في عصرنا هذا، وما سيل المؤلفات المتدفقة والدراسات المتلاحقة إلا دليل على اهتمام المتأخرين بهذا الوافد الجديد، وبيان قيمته البيانية في أداء الكلام بطرق جديدة ومفيدة، تفي في مجموعها بأغراض تبليغية متشعبة، وتغني القارئ والسامع عن أشكال تواصلية مختلفة كما سيأتي شرحه.

2. بواكير نشأة مصطلح الصورة

1.2 ميلاد مصطلح الصورة على يدي الجاحظ:

يعد الجاحظ أول من تعرض للصورة مصطلحا قائما بذاته، حين عدّ الشعر صناعة وضربا من النسج وجنسا من التصوير.[12] ويقصد الجاحظ بقوله: "ضرب من النسج وجنس من التصوير" أنه عملية ذهنية تصنع الشعر.[13] ويظهر من خلال كلام الجاحظ هذا فصل بين اللفظ والمعنى، فالشأن عنده في الصياغة، ولعل كلامه عن الصياغة وإحكام النسج في العبارات، وتخير اللفظ والأوزان أنه يقصد الصورة دون أن يذكرها.[14]

وقال في موضع آخر[15]: "إن المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم مستورة خفية، وإنما يجلي تلك المعاني ذكرهم لها، مما يقربها في الفهم، ويجلبها للعقل، ويجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا، وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى"

وإن المتأمل في كلام الجاحظ -وفي كلا الموضعين- يفهم أنه قصد بالتصوير الصورة المادية المحسوسة لا غير، وأن التصوير تجسيد للمعاني المجردة بالكلام المُعبِّر عن مكنونات النفس، كما أنه -على رأيه- مهارة بيانية لطيفة ودقيقة جدا في يد صاحبها إن أحسن إخراجها وعرضها على السامعين بوساطة الكلام العربي المبين.

وعليه، فإنه لا يتحقق بناء المعنى على وجهه المراد إلا بإتقان السبك وجودة الصياغة، وكلما كانت البراعة في الأداء استقام الفهم وحسن التبليغ وتحققت براءة التصوير ودقته، ولذلك قالت العرب: "إنما السيف بضاربه"، وهنا تكمن أهمية الصورة كعملية دقيقة وحساسة في أنماط تعبيرية شتى، وذلك من خلال عجن المعاني المجردة وصناعتها بحذق وبراعة، ثم تحويلها إلى أشباح محسوسة وشخوص مادية ملموسة، وفي مزاوجة وثنائية لا ينفك فيها قرين عن قرينه، ولا يسابق معها معنى لفظه، ولا لفظ معناه، ولهذا نالت الصورة قدرا بالغ العناية في التراث النقدي العربي.[16]

وبذكر هذا الحد لمصطلح الصورة عند الجاحظ فإننا نجد أن مسحة الشمولية والعمومية في مادته قد تطغى على كثير من النصوص الأدبية، فقد ينسحب هذا الحكم على الأجناس الأدبية المختلفة، وفي غلبة طافحة وسيطرة ملفتة، فإذا كانت العمدة في إظهار المعاني عند الأدباء وفي عرف المتكلمين عامة هي جودة إخراج الأفكار وحسن بيانها فإن إطلاق هذا الحكم ظاهر الانتشار بيّن العموم عند تطبيقه وتحكيمه، ولا يخفى على من له أدنى تبصر ما للصورة -حينئذ- من عظيم شأن في هذه العملية التبليغية الفيصلية ما دامت بهذه الوفرة والكثرة في كلامنا الذائع المتداول، ولهذا قيل: "إن الأدب من دون صورة وتصوير لا يعدو أن يكون سوى ضرب من الكلام الذي ألف الناس قوله، ولا يكاد يُتصوّر نص أدبي من غير صورة، حتى إنه ليعتقد أن كل صورة أدب، وكل أدب صورة"[17]

ولمزيد بيان في هذا الملحظ المهم، ومن زاوية أدق وألطف، فإنه قد ذهب بعض أهل النظر من محدثي البلاغيين إلى أكثر من ذلك فيما تعلق بنشأة الصورة، فرأوا أن الكتابة بدأت في عهدها

الناشئ تصويرية، حيث كانت الصورة تدل على الفكرة وتعبر عنها وتوحي بمعانيها المستورة والخفية، ومع مرور الزمن اتجهت اللغة إلى أن تصبح أكثر تجريدية.[18]

نعم، إنه ملحظ فاحص عند أنصار هذا الرأي في إثبات حجية التصوير بالرسوم والصور، وتعليل نشأتها وبداياتها قديما، لأن دلالات التصوير ومراميه ثابتة قطعا مثلما أكدته الأدلة العلمية الملموسة، ولكننا نلمح من خلال هذا الرأي اتساعا كبيرا في معنى الصورة إذا حكمنا بإطلاقه وشموليته، فمع حظوظ هذا الزعم من الصواب إلا أنه حكم غير نافذ على إطلاقه لفرط جنوحه عن ميزان الاعتدال.

2.2 مفهوم مصطلح الصورة عند ابن سلام الجمحي:

ينقلنا ابن سلام الجمحي إلى مستوى دلالي جديد ومهم يخص معنى الصورة في اللغة العربية، وهو التجريد الذي يلفها ويجعلها عسيرة المنال على حد رأيه، و لبسط هذا المأخذ المهم ذي الصلة بنشأة مصطلح التصوير وبيان فائدته في ثنيات بحثنا فإن الحديث عن التجريد في المعاني اللغوية عند بعض القدماء، وصعوبة انتقالها إلى المحسوس يأخذنا إلى حياض معرفية أخرى لها صلة بالكلام العربي كما بينوا في كلامهم.

فالمعاني المجردة والمستقرة في الأذهان يصعب حدها وضبطها أحيانا كثيرة، ولكن معالمها تتضح عند الإفصاح عنها وإعلانها في الناس، ولهذا فإن ابن سلام الجمحي يرى أن المقاييس المنطقية -ومنها تصوير الغائبات- لا تنضبط، وإنما توصف آثارها.[19]

فابن سلام يربط بين السبب وأثره في مفهوم التصوير لكشف العلاقة ومعرفة الغاية، وهذا الحد منه هو تعريف بالأثر جريا وراء عادة المناطقة القديمة، وهو مأخذ دقيق ونفيس جدا يسعفنا في هذه الدراسة عند تعريف مصطلح الصورة عند متأخري قدماء أرباب البلاغة، إذ يكشف فيه ابن سلام سبب عدم القدرة على ضبط الصورة بشكل مباشر، وهو إغراقها في التجريد وغياب الحس عنها، لأن لها علاقة وشيجة بالجانب الفلسفي المحض مما يسد طريق الإمساك بتلابيبها أو الإحاطة بقدر يسير من جوانبها، خلافا للمحدثين الذين استطاعوا فك الكثير من مغاليق الصورة الفنية وحل رموزها.[20]

وعلى اعتبار التجريد عائقا دون الإمساك بمعنى الصورة ومانعا من الوصول إلى أسوارها السامقة العصية كما ذكروا، فإن ذلك لا يحول دون فهمها ومعرفة كنهها ونشرها في واقع الناس، لأنها موجودة في كلامهم ومتداولة بينهم لسانا وخطا، وإن الصنعة البيانية المتقنة والحياكة الفنية

المبدعة هي الكفيلة -دون سواها- ببيان فحوى كل صورة، وهي الطريقة الكاشفة عن مستور النفس والمعبر الآمن لبسط خفاياها وأسرارها.

3.2 مفهوم مصطلح الصورة عند القاضي الجرجاني:

ويكاد ينبع كلام القاضي الجرجاني في تعريفاته[21] من منبع واحد مع كلام ابن سلام حول عائق حدّ المفاهيم المجردة وضبط رسومها، فقد يعود ذلك -جدلا- لشُحّ موارد تعريفها اللغوية، أو قلة روافدها المعنوية على زعم وقوعه، إذ يرى الجرجاني أن الاستحسان والاستهجان في الأدب إنما يخضعان لخصائص حسية شعورية، ولا يضبطهما ميزان عقلي أو مقياس منطقي، فهو يقول: "الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر إلى المحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، وتقربها منها الرونق والحلاوة".[22]

فأنت ترى صعوبة تحديد المفاهيم وضبطها عند قدماء البلاغيين بشكل عام، ومنها تصوير الغائب المفقود بالحاضر المشهود الذي نحن بصدد بيانه، وذلك لغلبة التجريد في المعاني القائمة في النفوس، وفرط عدم القدرة على تمثيل الأفكار المستكنة في الأذهان، ولهذا كان جلّ اعتمادهم عند حد مفهومها موقوفا على ملاحظة أثرها، والكشف عن بقاياها النفسية والشعورية في الكلام لا غير.

ولأجل هذا انصرفت أقلام كثيرة -قديما وحديثا- إلى البحث عن التصوير الحسي، ولا سيما البصري منها، لقرب الأشكال والمشاهد المراد تجسيدها، وغلبة الوضوح في معانيها ومرامها، لعلمنا ومعرفتنا بالدور الذي تؤديه حاسة البصر في حياة الإنسان، حتى إنه ليفوق أيا من الأدوار التي تقوم بها حواسه الأخرى، ولهذا فإن كثيرا ما يعد الحرمان من النظر أسوأ شيء يمكن حدوثه للإنسان كما يقرر علماء النفس والطبيعة. ولذلك جاء ذكر حاسة البصر أكثر من غيرها في الذكر الحكيم تنويها بأهميتها وتذكيرا بشأنها، فنسمع الحق يقول -سبحانه-: "قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَفَلَا تَتَفَكَّرُونَ"، ويقول أيضا: "وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ" وغيرهما من الآيات.[23]

3. تطور مصطلح الصورة، والكشف عن أشكال جديدة لتمظهراتها

1.3 مفهوم مصطلح الصورة عند الرماني:

وفي تطور جديد يكشف عن قيام سور عظيم من أسوار بناء الصورة عند قدماء البلاغيين العرب يظهر نجم آخر من نجوم البيان وعمود من أعمدتها، فها هو الرماني المعتزلي يطل علينا برأيه في ضبط مصطلح الصورة، حيث نظر إليها من جهة الأثر النفسي الناجم عن الاستعارة فحسب.[24] وهو بهذا يقرب من سلفه ابن سلام في ضبط مفهومها من جهة الأثر، وحدّها من زاوية العلة والمعلول، فميزان القوة في الصورة عنده هو درجة الانفعال وشدة التأثر بالمشهد التصويري، متابعة منه لعادة القدماء في تحديد عامل القوة في المشاهد المصورة بالتأثر النفسي الذي هو مربط الفرس في الكلام وغايته المباشرة، ولا سيما المشاهد القرآنية.[25]

فالرماني يوافق العادة السارية في عصره، إذ يحلل الآيات القرآنية مركزا على مضمون الفكرة، ويرجع قدرة التأثير وبلاغة التعبير في التشبيهات والاستعارت القرآنية إلى تقديم المعنى إلى حواس المتلقي، فهو يرى في قوله تعالى: (وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا)[26] أنه أبلغ من أي تعبير آخر لإخراجه ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، ومن جهة أخرى نسمعه يقول عن التشبيه: "إنه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال الحواس".[27]

فالتصوير الاستعاري عند الرماني أثر مادي ظاهر في القول لعلة معنوية قائمة في النفس، وكلما كانت العلة أشد علوقا بالمشهد كان إخراج الصورة أوضح بيانا وأكثر خلوصا وأجلى صفاء، وتناهى إلى ذهن القارئ والمستمع ذلك المشهد المصور في كامل زينته وأبهى حلته.

وعلى ذكر الأثر النفسي الذي تتركه الصور في نفس صاحبها فإنه قد أصبح لهذا الرأي -الذي أصل له الرماني- أنصار ومدافعون من المحدثين، إذ التأثر الداخلي هو أحد منافذ التصوير المهمة عندهم إن لم يكن طريقته الفضلى، ولهذا اعتمده كثير من أصحاب المدارس الفنية والمذاهب الجمالية في أعمالهم كالفنون الدرامية والفنون الكوميدية وغيرهما، وما استجابة المهتمين والمتابعين لذلك وولعهم به إلا علامة على ذيوع تلك الأعمال وقبولها بين عامتهم، مما أدى إلى انصراف أقلام نقدية معتبرة لتشريح هذا الملحظ الوليد باعتباره مكسبا ثمينا ورافدا قيما يضاف إلى أسس التصوير الفني، ولذلك راحوا -خفافا وثقالا- يبثونه في كتبهم، تلبية لأصوات فاحصة ناقدة، وإشباعا لحاجات النفس الظمأى إلى تحقيق أشواقها اللامتناهية.

ومع أن الاختلاف حاصل في درجة هذا الأثر الخفي المتوقع باختلاف الصور في ذاتها أو باختلاف المتلقين لها إلا أن ذلك لا يحول دون التسليم بأهمية التأثير النفسي عاملا معتبرا وقيما

في سوق الكلام الذي وضع أركانه الرماني المعتزلي الذواق، ثم زفه إلى البلاغيين خاصة والجماليين عامة ليعضد حجية وقوة الصور الفنية اللامتناهية.

2.3 مفهوم مصطلح الصورة عند قدامة بن جعفر و ابن جني:

ويرتقي مفهوم مصطلح الصورة شيئا فشيئا ليبلغ محطة مهمة في مسيرة نضجه، فيجعل أصحابه مظهرين أساسيين للصورة، مظهر داخلي وآخر خارجي، فها هو شيخ زمانه وحامل لواء النقد في عصره قدامة بن جعفر يستعمل مصطلح الصورة نصا صُراحا، ويعتبرها هيكلا يقابل المضمون وفي كلام صريح مباشر، وهو بذلك أجرأ من صرح بمعنى الصورة كما هي عليه اليوم مصطلحا متداولا في سوق البلاغة الحديثة، وإن كان كلامه فاتحة بسيطة لفهمها ودراستها، وها نحن نسمعه يقول في معرض حديثه عن الشعر: "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[28]

فقدامة يجعل مصطلح الصورة قالبا يحمل المضمون، وشكلا خارجيا باديا يعبر عنه، فهو يؤكد على أهمية الشكل وأسبقيته في بناء المفاهيم المجردة، ثم يجعلهما معا لباسا واحدا تبرز من خلاله الصورة الفنية واضحة جلية للعيان. فالقالب والمحتوى مظهران أساسيان في التصوير عند قدامة، والشأن عنده في جودة الصنع وحسن الصياغة ودقة الجمع بينهما.

ولا يتكلف فيلسوف اللغة ابن جني جهدا، ولا يخالف من سبقه -عنتا وإسفافا- في تعريف مصطلح الصورة، فهو لا ينأى عن حيز هذا الإطار الذي رسمه قدامة بن جعفر في ضبط مفهومها المتضمن تقديم المعنى في صورة حسية، إذ يجعل التركيب عمدة التصوير وأساسه كله، والصياغة المتقنة هي جوهر الصورة ولب لبها، ما دامت الغايات هي التي تلبي الحاجات وتبرر قيامها ووجودها أثناء الكلام، وهي التي تسقي ظمأ المتلقي وشغفه المستمر لفهم مضامين الصور ودرْك معانيها، ويضرب ابن جني مثالا على ذلك، وهو قوله تعالى: "وَأَدْخَلْنَاهُمْ فِي رَحْمَتِنَا إِنَّهُمْ مِنَ الصَّالِحِينَ"[29] ويرى الدخول قائما على تشبيه الرحمة بشيء محسوس، لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعال بالعرض وتفخيم منه، إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين.[30]

فابن جني لا يذكر مصطلح الصورة باسمها لوضوح مدلولها عنده، أو جدة طرحها، أو ربما عدم الحاجة إلى ذلك، ولكنه يشير إليها من خلال هذا المشهد القرآني البديع وغيره، على عادته المعروفة في شرح الأمثلة القرآنية خاصة، لبناء الحقل المفهومي للمادة العلمية. ولعلنا نلمس من

ابن جني سكوتا عن تحديد مفهوم الصورة، لأن العربي البسيط يفهم تلك المعاني بأقل عبارة وأدنى إشارة، ولذلك اكتفى بالتمثيل لها دون الحاجة إلى شرحها وبسط الكلام فيها.

3.3 مفهوم مصطلح الصورة عند أبي هلال العسكري و ابن رشيق القيرو اني:

ويرتقى مفهوم الصورة الهوينى ليستلم مشعله المدقق أبو هلال العسكري، إذ يأخذ فكرة التصوير عن سلفه الجاحظ أيضا، غير أنه يركز على نظم كلماتها وجودة سبكها، ويشير إلى الصورة باعتبارها قائمة على حسن تشكيل الألفاظ وجودة صياغتها، ثم ينتهج أسلوب الرماني في تحليله الآيات، ويرجح سليل التشبيه وهو التعبير الاستعاري على التعبير الحقيقي، في إخراج ما لا يرى إلى ما يرى، فهو يجد في قوله تعالى: "وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ"[31] أن التعبير الاستعاري في الآية أبلغ في تصويره الإمساك والقبض من التعبير الحقيقي، وذلك لأن الغل مشاهد، والإمساك غير مشاهد، فصور له قبح المغلول ليستدل به على قبح الإمساك.[32]

فديدن العمل عند أبي هلال قائم ومستمر على جودة الربط وقوة السبك، والإشارة لا تسعها العبارة إلا بحسن العرض، وتعدد الأشكال، وسطوع الألوان مع اتصال وثيق ودقيق، حتى يتجلى المشهد كله صورة حية ناطقة بحروفها، دفاقة بمعانيها، غارقة بصنوفها التصويرية والتشكيلية. وهو بهذا لم يفارق أساتيذه البلاغيين في كون التصوير عملية محتكرة لا تخرج من حظيرة علم البيان، فهي لا تصدر إلا بأمره، ولا تعالج إلا في مخابره.

وإذا زرنا ابن رشيق في عمدته، فإننا نراه يضبط مفهوم مصطلح الصورة على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى معا ودرجة الاتصال بينهما كما ذكرنا ذلك عن أبي هلال، فنسمعه يقول: "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم"[33].

فابن رشيق يسير مع ركب القائلين باتحاد اللفظ والمعنى لإظهار المشهد التصويري كاملا، ولا تكون البراعة في ذلك المشهد إلا بالجمع الدقيق والمواءمة المناسبة. فمصطلح الصورة عنده نتاج عملية دقيقة كما ذكر نظار البيانيين الأوائل، وشأنها مهم جدا في البيان العربي، وكلما كان صاحبها ماهر حاذقا في الربط بين الغائب والموجود لاح المنظر واضحا، واستحال المشهد رسما بديعا أخاذا كما تكرر مرارا، وما تكرر تقرر.

4. أثر فكرة النظم في هندسة ركن جديد لمصطلح الصورة

1.4 مفهوم مصطلح الصورة عند عبد القاهر الجرجاني:

مشى عبد القاهر على هزيع أسلافه ودربهم في بيان معنى مصطلح الصورة، وألقت نظريته الذائعة بظلالها على منتوجه العلمي كله، فمضى يعالج الصورة من خلال قضيته الكبرى، وراح يضم البنت إلى أمها، ويجمع الأخت مع شقيقتها، وفي أنساق متباينة الدلالات ومتعددة المشاهد والعبارات، حيث هيمنت فكرته على جميع الأشكال البيانية، وأصبح النظم عمودا أساسيا عنده، فلا يستغنى عنه بأي حال، ولا يتصور فقده في بناء أسوار الكلام وتشييد شخوصه ورفع صروحه، ولنسمع ما يقوله تأكيدا لرأيه ودفاعا عن أمثلته الكثيرة التي ساقها دليلا عن ذلك: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما تعلمه عقولنا على الذي نراه بأبصارنا".[34]

فعبد القاهر لم يبتعد عن شيوخ البلاغة في ضبط مفهوم مصطلح الصورة وحد رسومها، إذ الارتباط وشيج بل غارق في التداخل والتشابك بين المجرد والمحسوس، حيث يعانق الغائب الحاضر، ويلامس البعيد القريب، فتبدو المعاني جلية واضحة كرابعة الشمس في كبد السماء، ولذلك نجده يمضي عجلا، ويسكت عن الإيغال في وصف هذا المصطلح إلا بقدر يسير يفي بالحاجة، فالأمر مستهلك عنده ولا داعي لاجتراره أو تكراره، لأن صناعة النظم هي المهارة التي تمكن صاحبها من تشييد أفكاره، وبناء صوره التي يريد نقلها إلى الآخرين، ولذلك نسمعه يردد قائلا: "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يراد التصوير والصوغ فيه"[35]، فهو يرى أن جمال الصورة لا يقاس بلفظه أو معناه، وإنما لتعلقهما سياقيا في نظم الكلام، بخلق صورة لها تأثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية.[36]

ففكرة النظم -كما نرى- مسيطرة على كيان عبد القاهر كله، وبارزة جدا في مواطن شتى في دلائله خاصة، والتصوير أحد مفاتيح أبواب هذه الفكرة ومنفذ مهم إليها، وسيادته في ساح الكلام وميادين القول لا تضارع عنده، فلا ينكرها إلا معاند أو مكابر، مادامت جميع الوسائل المادية والأشكال المحسوسة -كما صرح هو نفسه- تفي بحاجات الأغراض المجردة الغائبة، وتنوء في مجملها بحمل ثقل المعاني إلى السامع ونقل سيلها إليه واضحة مفهومة.

2.4 مفهوم مصطلح الصورة عند ابن طباطبا العلوي:

وينمو مصطلح الصورة الهوينى مع ابن طباطبا العلوي، إذ يبدو التصوير عنده جليا وبراقا بالتشبيه خاصة كي ينتظم الكلام ويعتدل المعنى، لأنه باب الصور البيانية بل ملك عرشها، فهو

أخلص الطرق المفضية إلى مصطلح الصورة من بين الصور البيانية الأخرى حسب رأيه، وله مزية عليها جميعا من خلال إبراز أنماط تعبيرية متشعبة بالمعاني ومترفلة بالأفكار وحبلى بالمشاهد التصويرية البديعة، ولا يظهر ذلك إلا في نظم متسق وربط جيد حذق، ولهذا ركز ابن طباطبا على الصورة من جهة التشبيه نظما دون غيره فأشبعه كلاما، وأولاه قدرا بالغا من الاهتمام والعناية، لغلبة الوضوح في جزئياته، وشدة السطوع في تصاويره، فيقول مثلا: "التشبيهات نوع مستحسن من أنواع البلاغة، فالشيء يشبه بالشيء تارة في صورته وشكله، وتارة في حركته وفعله، وتارة في لونه ونجره، وتارة في سوسه وطبعه. وكل منهما متحد بذاته، والتشبيه واقع في بعض جهاته، ولهذا يصح تشبيه الجسم بالجسم، والعرض بالجسم، والجسم بالعرض، والعرض بالعرض."[37]

وغاية مدى كلام ابن طباطبا أن التشبيه تصوير بياني صريح جدا، بل هو أصرح الصور البيانية الأخرى في بناء التصوير ورسمه ونظمه، لأنه تمثيل لغائب بعيد بشاهد قريب، فهو عنده صورة حقيقية محسوسة لا تخفى على من له أدنى ذوق وتأمل، وكلما استقام فيه النظم حسن معه الفهم، ولهذا قال الرماني عن التشبيه: " إنه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى وتقديمه من خلال الحواس".[38]

ومع بروز التأثر البارز بفكرة النظم الجرجانية في كلام ابن طباطبا عند تأسيس مفهومه عن مصطلح الصورة إلا أننا نأخذ عليه تغاضيه عن التصوير المجازي والكنائي خلافا للجرجاني الذي ألبس الصورة لبوس علم البيان كله في دلائله خاصة، وغير خاف علينا ما في تينك الصورتين البيانيتين من إيضاح للمشاهد ورسم للمواقف التي تقرب وارف المعاني للمستظل الساجي وتدني قطافها للمجتني الغادي، إذ كل منها قسيم التشبيه عند البيانيين كما ذكروا في كتبهم، على أن العذر مقبول من العلوي ومن سابقيه في هذا المأخذ، لأن البحث فيه محدث جدا، وافتراع الكلام عن مظاهر مصطلح الصورة لا يساق إلا لماما أو عرضا في طي الكلام، وربما لا يذكر إلا عند إيراد مواطن الحسن في ألوان القول، أو إظهار جوانب البراعة فيه.[39]

5. نضج مصطلح الصورة عند الزمخشري، و أثر ذلك فيمن بعده

1.5 مفهوم مصطلح الصورة عند جار الله الزمخشري:

وفي تطور ملفت وجدير بالتتبع والتأمل، يظهر جار الله الزمخشري برأي طارف يشد الانتباه، ويفتح بابا جديدا لأفق رحب وواسع يخص نشأة مصطلح الصورة ومراحل تطورها، فإنه قد تجاوز سابقيه من بلاغي القرنين الرابع والخامس، ولم يقتصر في تعامله مع فكرة التصوير على

الاستعارة والتشبيه في تفسير القرآن كما كان سائدا قبله، بل إنه رأى المسألة أعم وأشمل من مجرد المشابهة أو المجازية.

فعند تفسيره لقوله تعالى: "وَمَا قَدَرُوا اللهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتُ بِيَمِينِهِ"،[40] نسمعه يقول: "والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو وبجملته ومجموعه تصوير عظمته، والتوقف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة الحقيقة أو جهة المجاز... والخلاصة التي هي الدلالة على القدرة الباهرة، وأن الأفعال العظام التي تتحير فيها الأفهام والأذهان، ولا تكتنهها الأوهام هينة عليه هوانا لا يوصل السامع إلى الوقوف عليه إلا إجراء العادة في مثل هذه الطريقة من التخييل.. ولأن الموضع موضع تفخيم وتعظيم فهو مقتض للمبالغة."[41]

فالزمخشري يسوق الآيات القرآنية ذوات الأبعاد التصويرية ليعتقها من جمود الأنساق البلاغية الرائجة آنئذ إلى أفق رحب، كما في هذه الآية التي خرج فيها عن معهود آراء الكلاميين ومذاهب أهل الاعتقاد إلى معان عزت نظائرها عند غيره، بل قال برأيه هذا كثير ممن جاء بعده، وفي مواطن كثيرة.[42]

ولا محيص من أن نقول عن الزمخشري حينئذ: إن مذهبه الاعتزالي التواق إلى التحرر من جمود الكلمات الصامتة وأشباح صورها الجامدة قد أفاض عليه من أمداد الفهم وأنوار المعرفة، حين راح يصبغ على هذا المشهد التصويري البديع في الآية السالفة ألوان الجمال وأنوار الجلال ليخرجه من أشكاله البلاغية الممجوجة والمرذولة أحيانا إلى معان فاقت ألفاظها التي حملتها، حتى كادت تلك الصورة تنطق بحرفها مبينة عظمة ذلك الموقف.[43]

فهذه النقلة البيانية النوعية هي التي مكنت الزمخشري من اعتلاء رتبة الأستاذية البيانية لكل من جاء بعده في كسر باب التقليد والجمود الذي مشى عليه الأوائل في تحديد أسس وتمظهرات الصورة، وهي فاتحة مهمة وجديرة بالاهتمام والعناية للمتأخرين، وخدمة جليلة منه في إضافة مفهوم أوفى للصورة تسعف المحدثين جدا عند البحث عنها، لأن لها أشكالا كلامية مترامية لا تستقصى عدا، ولذلك عول عليها متأخرو النقاد من بلاغيين وفنيين وحتى جماليين، فجعلوها مراكب ممهدة وبسطوا عليها رحال معانيهم الغارقة في التصاوير، والتي لا يحدها الوصف ولا تسعها الإحاطة بأي شكل كان، مما أسال أقلامهم حبرا دفاقا غمر ساح البيان وميادينه الوارفة.

2.5 مفهوم مصطلح الصورة عند ابن الأثير و أبي حازم القرطاجني:

لقد ظهرت أمارات التأثر عند الهمام ابن الأثير الذي راح -في مثله السائر- يشرب من الكأس الزمخشرية الأولى، حيث مضى يضيف أساسا جديدا من أسس مصطلح الصورة، ويفتق مخبوءا آخر يضاف إلى جديد شيخه، فهو يرى الصورة من جهة الإيقاع وحده، ويستغني عما سواه من أنواع وأركان تصويرية مأنوسة أو غير مأنوسة على حد سواء، فيقول: "ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل ويميل إليه، ويكره صوت الغراب وينفر منه؟ والألفاظ على هذا المعنى، ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأدب نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار".[44]

ولعل سائلا يسأل فيقول: ما دور الإيقاع عند ابن الأثير حتى جعله ركنا في بناء مصطلح الصورة؟ وما قيمته البيانية في الكلام حتى عده أساسا من أسس التصوير الفني؟

والجواب يظهر من معنى كلام ابن الأثير الذي سيق آنفا، إذ الألفاظ في حد ذاتها أجراس تقرع الأسماع، لينا وشدة، خفة وحدة، ولهذه الألفاظ وظائف تؤديها في الكلام، وتضفي عليه أنماطا معنوية متباينة، فيغدو المنظر صورة محسوسة، وتظهر آثار تلك الأجراس رسوما ماثلة في النفس الإنسانية. فرب غرض بياني مستور مُحقَّق بجرس بياني بديع مما قد تعجز عن أدائه طرق كلامية كثيرة، فتنمو صورة ذلك الإيقاع في الذهن لحظة بلحظة، ويزهر جرسها شيئا فشيئا، فيدغدغ بقرعه الخاص والمعبِّر عاطفة السامع، ويلهم روحه، ويسعف خياله الملتاع بفيض من المعاني المتدفقة، والعواطف الجياشة المكنونة.

ومع علم نحرير آخر ختمت به آراء التصوير البياني في نهاية القرن السابع الهجري، والذي سار أيضا على الدرب الزمخشري الملهم المبدع، فها هو حازم القرطاجني الذي أطل بإضافة مظهر من مظاهر التصوير وأشكاله، إذ يرى الصورة من جهة أثرها النفسي[45]، وذلك من خلال ما تبثه من مسرة وإشفاق، وحزن وفرح، ومحبة وكره.. وها نحن نسمعه يقول: "ويكون النظر في صياغة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصورة الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه في النفوس من جهة هيئته ودلالته."[46]

فتلك زاوية نظر فاحصة أخرى قدمها حازم، وهي تُضاف إلى معاني الصورة عند البلاغيين الأوائل وتمظهراتها التي شادوا عليها مفهوم مصطلح الصورة، فالأثر النفسي للصور عامة -على رأي حازم- نتاج عملي للعامل المؤثر قوة وضعفا، ولصوق المشهد التصويري مرتبط بشدة الأثر في النفس، وكلما كانت الصورة أظهر وأبهر كان التأثر أشد وأعمق. وهو في حد ذاته وظيفة حساسة ودقيقة يشرُف بها علم البيان العربي عامة، لخدمته الجليلة في إيصال مقصود الصور وتبليغ مراد

ناقلها، وبشتى الوسائل وعبر كل المنافذ والقنوات، وهو ما عناه الجاحظ بقوله: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك غطاء المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع."[47]

هذا، ويشترك حازم في كلامه هذا مع الزمخشري في عموم الكلام المراد تصويره سواء أكان بالصور البيانية المعهودة أم بغيرها، فالاتفاق حاصل عندهما في قوة التأثير وشدة علوق الصورة في النفس، رغم اختلاف العوامل المؤثرة فيها وتباين أنواعها الحاصلة، كما أن له تعلقا شديدا بكلام الرماني الذي أصل لفكرة الأثر النفسي حين رآها أساسا قائما من أسس التصوير الفني وطريقا مهما مفضيا إليه رغم حصره لها في باب الاستعارة فحسب.

6. الخاتمة

وفي ختام سياحتنا الأدبية تبدو رسوم مصطلح الصورة الفنية عند أوائل البلاغيين العرب بارزة الملامح، مع التماس العذر لهم في قلة مادة هذا المصطلح أو عدم استيفاء الدرس فيه، لطروئه وجدته، إذ المسألة بكر عذراء لم تفترعها أقلام سالفة. ولعله مما يحسب لقدماء النقاد والبلاغيين في ختام رحلتنا أن جل عنايتهم انصبت على دراسة آثار الصور في الكلام، وبقاياها المعنوية المرجوة في الحقول الدلالية المتباينة والمتداخلة أحيانا، ومعرفة خدماتها الجليلة في إيضاح وجلاء السياقات والأدوار الكلامية المختلفة.

كما تظهر لنا أهمية الصورة الفنية من خلال مكانتها المعتبرة في البلاغة العربية كأداة تبليغية فضلى لا نستطيع الاستغناء عنها أو تجاوزها، إذ لا يمكن الولوج إلى كثير من المعاني المخبوءة، ولا يتصور الوصول إلى درك خفيها وفهم مراد قائليها إلا بتحكيم أسس هذه النظرية وتطبيق قواعدها، وفي أجناس كلامية شتى. وتتضح قيمة الصورة الفنية عند البلاغيين العرب المتقدمين في سوق الكلام عامة وأروقة علم البيان خاصة من خلال ما تبثه من ألوان فنية بديعة، وعناصر جمالية رائقة، فتضفي على المعاني رونقا وسحرا، وتلبس الكلمات معها زيها الفاتن الفتان، فتأسر الروح إليها سكنا وأنسا، وتسوق النفوس إلى منافذها سَوقا وشوقا، ويعكف العقل عند أبواب معبدها متأملا متحنثا.

نتائج البحث: لقد حققت هذه الدراسة جملة من النتائج، نرتبها حسب قوتها:

- اهتمام البلاغيين والنقاد العرب القدماء بها دليل على أهميتها في سوق القول.

- للصورة الفنية أشكال بلاغية لا تحصى، وهي غير محصورة في أبواب علم البيان.
- للمدرسة البلاغية العربية الناشئة دور مهم جدا في التعريف بالصورة الفنية من خلال فتق أبوابها، وكسر أغلالها.
- لنظرية النظم سهم معتبر جدا في رسم حدود الصورة الفنية وبسط وعرها وشرح غامضها.
- يبدو أثر الفلسفة واضحا وظاهرا عند صياغة مفهومها ومحتواها من خلال التجريد فيها.
- للمدرسة الاعتزالية أثر جلي في بناء مفهوم شامل وعصري ينهض بالصورة الفنية القديمة وينوء بها عن الرؤية التقليدية.
- أضفت الصورة الفنية جمالا في العربية وزينة في الأدب وشرفا في البيان، ومهدت طريقا واسعا يعبره المحدثون وينسجون على شاكلته.

التوصيات:

- ضرورة العناية بباب الصور الفنية في علم البيان خاصة، والصور الفنية الخارجة من سلطانه عامة، تعريفا وتعليما.
- الحاجة الملحة لجمع عناصر الصورة الفنية، وضم تمظهراتها وأشكالها التي تتألف منها في مجموع واحد.
- نقل أشهر الصور الفنية وأكثرها ذيوعا في قاموس جامع.
- بيان ثمار نظرية النظم وآثارها في بناء وتشييد الصور الفنية.
- الحاجة إلى البحث في كتب أخرى كالتفسير وغيره للتعريف بها وبأمثلتها.

7. الهوامش

(1) - لسان العرب. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ت711هـ. تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهامش محمد الشاذلي. دار المعارف. القاهرة. مصر. ط1. سنة 1989م. ج/28. ص/2523.

(2) - أساس البلاغة. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري ت538هـ. تحقيق محمد باسل عيون السود. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. سنة 1998م. ج/1. ص/563.

(3) - القاموس المحيط. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ت817هـ. تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. ط8. مؤسسة الرسالة. سنة 2005م. ج/2. ص/72.

(4) - المعجم الوسيط. نخبة من العلماء. مجمع اللغة العربية. القاهرة. مصر. ط4. سنة 2004م. ص/528.

(5) - سورة آل عمران/6.

(6) - لسان العرب. ج/39. ص/3475.

(7) - أساس البلاغة. ج/2. ص/38.

(8) - القاموس المحيط. ج/4. ص/252.

(9) - المعجم الوسيط. ص/703.

(10) - أول من تكلم عن مصطلح "الصورة الفنية" من المحدثين هو عباس محمود العقاد، وسماه "التصوير الفني" في مقالة كتبها في مجلة الفصول سنة 1922م بعنوان: الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية. ينظر رسالة الماجستير: التصوير الفني في شعر سيد قطب. حنان أحمد. ص/16.

(11) - معجم مصطلحات الأدب. محمد بوزواوي. الدار الوطنية للكتاب. الجزائر. ط/1. سنة 2009. ص/101 و185. وينظر مدخل إلى تحليل النص الأدبي. عبد القادر أبو شريفة. دار الفكر. ناشرون وموزعون. الأردن. ط4. سنة 2008م. ص/61.

(12) - بناء الصورة الفنية في المثل القرآني -موازنة وتطبيق- محمد حسين علي الصغير. دار الرشيد للنشر. بغداد. ط1. سنة 1981م. ص/3. وينظر الحيوان. أبو عثمان عمرو بن بحر الملقب بالجاحظ. م255هـ. تحقيق عبد السلام هارون. ط2. سنة 1965م. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. مصر. ج/3. ص/32.

(13) - ينظر بناء الصورة الفنية في المثل القرآني -موازنة وتطبيق- محمد الصغير. ص/16.

(14) - الصورة الفنية في القصة القرآنية – قصة سيدنا يوسف نموذجا- دراسة جمالية- نصيرة بلحسيني. رسالة ماجستير. سنة 2006م. ص/19. وينظر في النقد الأدبي. عبد العزيز عتيق. دار النهضة. بيروت. ط1. سنة 1972م. ص/49.

(15) - البيان والتبيين. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر. ط7. سنة 1998م. ج/1. ص/75. وينظر البعد التصويري في القرآن الكريم. سورة يوسف نموذجا. مريم سعود. رسالة ماجستير. سنة 2006م. ص/20.

(16) - قال جابر عصفور: "لقد نالت الصورة الفنية قدرا عاليا من الأهمية حتى غدت مشكلة جوهرية" الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. جابر عصفور. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. سنة 1983م. ص/9. وقال نعيم اليافي: "لقد أكد معظم علماء النفس بأنه لا تفكير بلا صورة". مقدمة لدراسة الصورة الفنية. نعيم اليافي. وزارة الثقافة. دمشق. سوريا. ط1. سنة 1982م. ص/109.

(17) - الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين. خالد بوزياني. رسالة دكتوراه. جامعة الجزائر. سنة 2007م. ص/20.

(18) - مقدمة لدراسة الصورة الفنية. نعيم اليافي. ص/104.

(19) - البعد التصويري في القرآن الكريم. مريم سعود. ص/3. وينظر طبقات ابن سلام الجمحي. ت232هـ. تحقيق محمود شاكر. دار المدني. جدة. ط1. د.ت. ص/139.

(20) - ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. جابر عصفور. ص/45 وما بعدها.

(21) - التعريفات. علي بن محمد الشريف الجرجاني. ت392هـ. مكتبة لبنان. ط1. سنة 1985م. ص/203.

(22) - البعد التصويري في القرآن الكريم. سورة يوسف نموذجا. مريم سعود. ص/3.

(23) - الصورة البصرية في شعر العميان -دراسة نقدية في الخيال والإبداع- عبد الله الفيفي. رسالة دكتوراه مع مرتبة الشرف. سنة 1993م. جامعة الملك سعود. الرياض. ص/294. والآيتان من سورة الأنعام/50، وسورة فاطر/19.

(24) - البعد التصويري في القرآن الكريم. سورة يوسف نموذجا. مريم سعود. ص/4.

(25) – وذلك في قوله تعالى: وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ. سورة هود/44. النكت في إعجاز القرآن للرماني ت384هـ. ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. مصر. د.ت.

(26) - سورة الفرقان/23.

(27) - النكت. الرماني. ص/33. وينظر الصورة الفنية في القصة القرآنية -سورة يوسف نموذجا- نصيرة بلحسيني ص/19 و20. والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. جابر عصفور. ص/319.

(28) - نقد الشعر. قدامة بن جعفر. ت337هـ. تحقيق كمال مصطفى. مطابع الرجوي. القاهرة. مصر. ط3. سنة1978م. ص/161. وينظر بناء الصورة الفنية في المثل القرآني. محمد الصغير. ص/18.

(29) - سورة الأنبياء/86.

(30) - الخصائص. أبو الفتح عثمان بن جني. ت392هـ. تحقيق محمد علي النجار. دار الكتب المصرية. ط1. سنة 1952م. ج/2. ص/112. وينظر الصورة الفنية في القصة القرآنية -سورة يوسف نموذجا- نصيرة بلحسيني ص/21.

(31) - سورة الإسراء/29.

(32) - الفروق اللغوية. أبو هلال العسكري. ت395هـ. تحقيق محمد إبراهيم سليم. دار العلم والثقافة. القاهرة. مصر. ط1. سنة 1997م. ص/91. وينظر الخصائص. ابن جني. ج/2. ص/443، وبناء الصورة الفنية في المثل القرآني. محمد الصغير. ص/23.

(33) - العمدة في صناعة الشعر ونقده. ابن رشيق القيرواني. ت456هـ. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. ط5. سنة 1981م. ص/316. وينظر البعد التصويري في القرآن الكريم -سورة يوسف نموذجا- مريم سعود. ص/6.

(34) - دلائل الإعجاز في علم المعاني. عبد القاهر الجرجاني. ت471هـ. تحقيق ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط3. سنة 2003م. ص/196. وينظر بناء الصورة الفنية في المثل القرآني. محمد الصغير. ص/26. والبعد التصويري في القرآن الكريم -سورة يوسف نموذجا- مريم سعود. ص/4 و5.

(35) - دلائل الإعجاز. الجرجاني. ص/197. وينظر الصورة الفنية في القصة القرآنية -سورة يوسف نموذجا- نصيرة بلحسيني ص/22.

(36) - نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي. تامر سلوم. دار الحوار. الإسكندرية. مصر. ط1. سنة 1998م. ص/223.

(37) - الجمان في تشبيهات القرآن. عبد الله بن الحسين بن ناقيا البغدادي. ت485هـ. تحقيق محمود حسن الشيباني. مكتبة الرياض. السعودية. ط1. سنة 1987م. ص/35. وينظر تشبيهات القرآن في كتاب الجمان لابن ناقيا البغدادي. رسالة ماجستير. ماجدولين عمر. جامعة أم درمان. السودان. 2010م. ص/106.

(38) - النكت. الرماني. ص/34. وينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. جابر عصفور. ص/319. والصورة الفنية في القصة القرآنية -سورة يوسف نموذجا- نصيرة بلحسيني ص/20.

(39) - يتحقق التصوير بكل شكل من أشكال الخطاب كما أشرنا، على أن يبين معنى غائبا عن الحس بلون من ألوان الكلام المعهودة في عرف المتكلمين، وللصورة طبيعتان خارجية حسية وداخلية ذهنية، ولهذا قال التهانوي (ت1158هـ) في تعريف الصورة: "هي ما يتميز به الشيء مطلقا، سواء أكان الخارج حسا، ويسمى الصورة الخارجية أم في الذهن ويسمى صورة ذهنية" وهذا الحد من التهانوي شبيه بتعريفات بعض من سبقهوه، ومراده بالطبيعة الخارجية الطبيعة

الملموسة المحسوسة، وهي ظاهر الصورة المادية، ومراده بالطبيعة الذهنية المعنى المجرد الغائب عن الحس كما مر شرحه. ينظر كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي. بتحقيق رفيق العجم وعلي دحروج. مكتبة لبنان. ط1. سنة 1996م. ص/27. وينظر أيضا بناء الصورة الفنية في المثل القرآني. محمد الصغير. ص/25.

(40) - سورة الزمر/67.

(41) - الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. محمود بن عمر جار الله الزمخشري. ت538هـ. تحقيق خليل مأمون شيحا. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ط3. سنة 2009م، ص/947. وينظر تفسيره للآية 40 من سورة الأعراف. ص/363، وتفسيره للآية 48 من سورة الحجرات. ص/1120. وغيرهما.

(42) - ينظر مثلا الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي لأحمد مطلوب، والصورة الفنية معيارا نقديا لعبد الإله الصائغ.

(43) - ويرى الزمخشري الصورة الفنية أحيانا من جهة الاستعارة. ينظر البعد التصويري في القرآن الكريم -سورة يوسف نموذجا- مريم سعود. ص/5.

(44) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير. ت637هـ. تحقيق أحمد الحوفي. وبدوي طبانة. دار نهضة مصر للطباع القاهرة. ط1. سنة 1989م. ج/2. ص/201. وينظر البعد التصويري في القرآن الكريم -سورة يوسف نموذجا- مريم سعود. ص/6.

(45) - فالقرطاجني يقول بقول الرماني قبله، غير أن الرماني خصص التصوير بالاستعارة، وأما حازم القرطاجني فإنه عممها على صنوف البلاغة جميعا.

(46) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. ت684هـ. دار الغرب الإسلامي. بيروت. لبنان. ط1. سنة 1986م. ص/149. وينظر البعد التصويري في القرآن الكريم -سورة يوسف نموذجا- مريم سعود. ص/6.

(47) - البيان والتبيين. أبو عمرو الجاحظ. ج/1. ص/82.