مدخل:

1- أمية بن أبي الصلت الداني الأندلسي

1.1- حياته

2.1- أبو الصلت في الأمصار

3.1- مؤلفاته

1.3.1- أبو الصلت العالم

2.3.1- أبو الصلت الشاعر والموسيقار

4.1- وفاته

2- مفهوم الصورة الشعرية

1.2-المحاكاة

1.1.2- المحاكاة العادية

2.1.2- المحاكاة الرؤيوية

2.2- التشكيل الجمالي

1.2.2- في الفكر النقدي العربي القديم

2.2.2- في الفكر النقدي الحديث

3- منابع الصورة الشعرية وأنماطها

1.3 - منابع بشرية إنسانية

2.3- منابع كونية خارجية

3.3- منابع روحية معرفية

4- الصورة وجماليات التخييل

1- أمية بن أبي الصلت الداني الأندلسي:

1.1- حياته :

أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي الداني ، ولد في بلدة دانية شرقي الأندلس سنة 460 هـ/1068م، قرب مدينة بلنسية الحالية ، نشأ فيها، وأخذ علوم اللغة والنحو عن قاضيها أبي الوليد الوقشي (ت 488هـ/1095م) (هشام بن أحمد بن هشام الكناني)، المعروف بالوقشي، نسبة لـ(وقش) من أعمال طليطلة، وتتلمذ على أيدي أبي عمر الطلمنكي وأبي عمرو الصفاقسي (صاحب كتاب: نكت الكامل للمبرد)، كان فاضلاً في علوم الآداب، عارفاً بفن الحكمة حتى قيل عنه: الأديب الحكيم الماهر في علوم الأوائل[1].

2.1- أبو الصلت في الأمصار:

أ- إشبيلية :

كانت محجا للعمل والإبداع في ذلك العصر، انتقل إليها واستقر فيها عشرين سنة [2] إلى حين سقوط طليطلة على يد ألفونسو السادس، ملك قشتالة سنة 478 هـ / 1094م.

ب- المهدية:

هاجر من إشبيلية نحو سنة 480هـ/1096م متجهاً إلى ميناء التونسي شرقي القيروان؛ فدخل في خدمة صاحبها ابن باديس الصنهاجي، الذي أرسله في سفارة إلى مصر.

ج- في مصر :

---

[1] - لأبي الصلت الأندلسي ترجمة عند ابن خلكان (أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر) في وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ج1، ص243 وما بعدها. وعند العماد الأصفهاني في خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق:عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، القسم الرابع، ج1، ص223-343، وعند ابن الأبار(أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي) في التكملة لكتاب الصلة، علق على حواشيه ألفريد بل وابن أبي شنب، المطبعة الشرقية للأخوين بونطانا، الجزائر ، ص 243-244. وعند الحموي (أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي) في معجم الأدباء [إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب]، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411 هـ - 1991م، ج2، ص317. وعند ابن سعيد(علي بن موسى) في المُغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة،ج1، ص146. كما أنه لم يُعثر على نسب أبي الصلت الأنثروبولوجي المفصل في المراجع التي ذكرفيها، عدا والدته التي كانت ترافقه في أسفاره، ولما توفيت رثاها بقصيدة مطولة، للاستزادة ينظر نزيه الشوفي: أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 60، السنة 15، يوليو1995م - 1416هـ.

[2] - ينظر المقري(أحمد بن محمد التلمساني): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر، بيروت 1968م/ 1388هـ، ج2، ص 308.

اتصل أبو الصلت بالملك الأفضل بن بدر الجمالي أمير الجيوش في زمن المستعلي بالله أحمد بن معد الفاطمي،الذي حظي عنده بالمكانة المرموقة لحسن معشره وفصاحة لسانه. لكنّ ذلك لم يدم طويلا؛ إذ تغير الأفضل عليه فسجنه بفرية افتراها عليه بعض حاسديه من حاشيته، ووضعه في خزانة للكتب حيث قضى في سجنه هذا ثلاث سنوات ونيفاً[1]، ولكن إقامته في المكتبة عادت عليه بفوائد جمة فقد نهل في أثنائها من مختلف العلوم والفنون من مخطوطاتها وألفّ كتاب «الحديقة» الذي نهج فيه نهج الثعالبي في يتيمة الدهر [2].خرج من سجنه بعد شفاعة بعض الوجهاء، وبعد توسله بقصيدة مدح بها الأفضل.

وهناك رواية أخرى لسبب سجنه وهي التي ذكرها ابن أبي أصيبعة في عيون الأنباء مفادها أن أبا الصلت عندما زار الاسكندرية واستقر فيها مدة من الزمن، أخفق في انتشال مركب كان محملاً بكمية من النحاس. إذ ابتكر رافعة استطاع بوساطتها رفع المركب الذي طفا ووصل إلى سطح الماء، ولكن تقطعت الحبال الموثق بها المركبة على بكرات دوارة، فغرق المركب ثانية. ولأن أبا الصلت لم يحسب حساب ثقل المركب ولا الماء في جوفه ولا وزن النحاس والماء وضغط الهواء. فحنق عليه الملك، لما غرمه من الآلات، وأمر بحبسه [3]. ثم خرج من سجنه بقصيدة استعطف فيها الأفضل أيضا .

د– في المهدية:

بعد أن غادر أبو الصلت الاسكندرية قصد المرتضى أبا طاهر يحيى بن تميم بن باديس الصنهاجي صاحب المهدية فحظي عنده بالاستقبال الحسن؛ حيث انصرف إلى التأليف وتلحين الأغاني الإفريقية (التونسية)؛ إذ كان عازفاً على العود، ونشر

---

[1] - رواية سجنه فيها اختلاف فياقوت الحموي أورد في معجم الأدباء أنه سجن في مصر إثر إقامته في خزانة الكتب لمدة ثلاث سنوات وشهر، والسبب كان الحساد الذين أرادوا إسقاط كاتب الوزير الأفضل تاج المعالي لأنه كان مآزرا لأبي الصلت.

[2] - ينظر: العماد الأصفهاني:الخريدة، ص 323.

[3] - ينظر: ابن أبي أصيبعة(موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السعدي الخزرجي): عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شرح وتحقيق نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص502. وللاستزادة حول موضوع انتشال المركب ينظر مبارك لمين: التجربة العلمية لأبي الصلت الأندلسي بمصر (ت529/1135م) من الإعجاب إلى العقاب، مجلة الفسطاط التاريخية. www.fustat.com تاريخ الزيارة 2009/02/16.

الألحان الأندلسية فيها، كما بيّن ابن سعيد المغربي في كتابه «المغْرب في حُلى المغْرب»[1].

3.1- مؤلفاته:

لأبي الصلت عدد من التصانيف ؛ فقد صنَّف كتباً في مختلف مجالات المعرفة؛ فهو عالم موسوعي، أديب فاضل، حكيم مُنجِّم [2] ذو عناية بالطب وهندسة الميكانيك والفلسفة والتاريخ والشعر والموسيقى، متبحر في العلوم، وأفضلُ فضائله إنشاء المنثور والمنظوم، وكان قدوة في علم الأوائل، ذا منطق في المنطق فاق به سحبان وائل[3].

1.3.1- أبو الصلت العالم[4]:

أ- الفلكي :

وقد ألف أمية في الفلك كتابه:

.(الوجيز في علم الهيئة): قدمه للأفضل بن بدر الجمالي. وقد ذكر ابن خلكان في هذا الكتاب ما يلي: (**إن الأفضل قدم هذا الكتاب على منجِّمه أبي عبد الله الحلبي فلما وقف عليه قال: هذا الكتاب لا ينتفع به المبتدي ويستغني عنه المنتهي**)[5]، وأمية يرى أنه لم يجد بمصر متبحرا في هذا العلم غير علي بن النضر، وما دونه نعتهم بالتقليديين لا يهتمون إلا بالظاهر دون الباطن[6]، ومن مؤلفاته في الفلك أيضا:

. (رسالة في العمل بالاسطرلاب). [7]

ب- المهندس:

---

[1] - ج1، ص146.
[2] - ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج2، ص317.
[3] - ينظر: العماد الأصفهاني: الخريدة، ص323.
[4] - ورد ذكر أهم مؤلفاته في المصادر الآتية: وفيات الأعيان لابن خلكان،ج 1، ص 247، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، ج2، ص319-320. و الخريدة للأصفهاني، ص323.
[5] -ينظر: وفيات الأعيان،ج1،ص247.
[6] - ينظر: عبد الله محمد الهوني: أمية بن أبي الصلت الأندلسي(عصره وحياته وشعره)، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1411هـ /1991م، بيروت، لبنان، ص121.
[7] - ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج2، ص322

يقول ابن أبي أصيبعة أنه: (**كان الأوحد في العلم الرياضي**)[1]، وأهم ما أثر عنه محاولته في انتشال المركب الغارقة التي سلف ذكر حادثتها.

ج- الطبيب:

. (كتاب الأدوية المفردة): تحدث فيه عن منافع هذه الأدوية بحسب فعلها في كل عضو من أعضاء البدن. وأتمه في أثناء سجنه [2].

. (الرسالة المصرية) [في الطب]: وصف فيها أحوال مصر جغرافياً وبشرياً واجتماعياً وثقافياً. وضمنها تراجم وانتقادات لبعض أطبائها.وقد ألّف هذه الرسالة (**ليحيى بن تميم أمير المهدية يصف فيها ما عاناه بأرض مصر ،كما تحدث فيها عن موقع مصر من المعمورة ونيلها وأعظم مدنها وحواضرها...وعن علمائها القدماء والمعاصرين، وعن أدبائها و شعرائها وغير ذلك**)[3].

د- الرياضي والمنطقي:

.كتاب (تقويم الذهن)

هـ- الفيلسوف والكاتب والمؤرخ الناقد: وله في ذلك:

. (الملح العصرية من شعراء أهل الأندلس والطارئين عليها).

.كتاب (الحديقة) : لقد كان له باع في الأصول والتصانيف الحسنة على أسلوب كتاب اليتيمة للثعالبي [4] استعرض فيه ما شاهده في مصر وعرفه من العلماء القراء. كما تحدث فيه عما لقيه في سجنه.

.كتاب عن الفترة التي حكم فيها بنو باديس الصنهاجيون المهدية: وقد كتبه للحسن بن علي، وهو تكملة لتاريخ أفريقية للرقيق[5].

-كتاب (الديباجة في مفاخر صنهاجة)، و(ديوان الرسائل): وفيه جمع لرسائله [6].

---

[1] - عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص501 .
[2] - ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج2، ص 317 .
[3] - عبد الله محمد الهوني: أمية بن أبي الصلت الأندلسي، ص129.
[4] - ينظر: العماد الأصفهاني: الخريدة، ص 323.
[5] - ينظر: عبد الله محمد الهوني: أمية بن أبي الصلت الأندلسي ، ص126.
[6] - ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج2، ص323.

2.3.1- أبو الصلت الشاعر والموسيقار:

فقد خلّف **ديوان شعر** تحصل عليه صاحب الخريدة في دمشق فأخذه وانتخب منه ما أورده في خريدته ونبّه على ما هو من روايتيه في مواضعه، وكلّ شعره منقح مستملح، صحيح السبك[1]، وقد قام محمد المرزوقي بنشر الديوان وذلك بجمع أشعار أبي الصلت من أُمّاتِ الكتب، إذ لم يعتمد على المخطوط،هذا ما أشار إليه المحقق عبد الله محمد الهوني الذي قام بنشر الديوان بعد أن تحصل على المخطوط من مخطوطات المكتبة الأحمدية بتونس،وهو في حالة متناهية السوء من حيث المحو والطمس –على حد تعبير المحقِق–[2].

كما أتقن علم **الموسيقى** وأتقن العود والتلحين فقد أخذ عنه أهل إفريقية الألحان التي هي الآن بأيديهم[3]. و له رسالة في ذلك –أي الموسيقى–.

4.1- وفاته:

كانت المهدية آخر محطاته، ولما اشتد عليه المرض أوصى ولده قائلا [4]:

عبد العزيز، خليفتي رب السماء عليك بعدي
أنا قد عهدت إليك ما تدريه فاحفظ فيه عهدي
فلئن عملت به فإن ك لا تزال حليف رشد
ولئن نكثت لقد ضلل ت وقد نصحتك حسب جهدي

فقد ولد له بالمهدية ولد سماه عبد العزيز، وكان شاعراً ماهراً، له في الشطرنج يد بيضاء، وتوفي هذا الولد ببجاية في سنة ست وأربعين وخمسمائة.أما أبو الصلت فقد اختلفت الروايات حول تاريخ وفاته بين 529هـ و 546هـ، فاختلط تاريخ وفاته بتاريخ وفاة ابنه [5].فقد ورد في الخريدة قول العماد: (**أعطاني القاضي الفاضل كتاب الحديقة وفي آخرها مكتوب: إنه توفي يوم الاثنين الثاني عشر من المحرم سنة**

---

[1] - ينظر: العماد الأصفهاني: الخريدة، ص324.
[2] - أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي: الديوان، تحقيق عبد الله محمد الهوني، دار الأوزاعي، الدوحة ، قطر، ط1، 1990، ص6-7.
[3] - المغرب في حلى المغرب،ج1، ص262.
[4] - وفيات الأعيان،ج1، ص246.
[5] - الخريدة، ص 324 ، وهذا ما ذكره ابن خلكان في الوفيات،ج 1، ص 245. وورد في معجم الأدباء، ج 2 ، ص317 أنه (مات في سنة تسع وعشرين وخمسمائة في المحرم بالمهدية من بلاد القيروان).

ست وأربعين وخمسمائة، رحمه الله تعالى، والصحيح هو الأول، فإن أكثر الناس عليه، وهو الذي ذكره الرشيد بن الزبيرفي الجنان، ومات بالمهدية، ودفن بالمنستير)[1]، وقد نظم أبو الصلت أبياتاً ، وأوصى أن تكتب على قبره، وهي آخر شيء قاله:

(سكنتك يا دار الفناء مصدقاً بأني إلى دار البقاء أصير
وأعظم ما في الأمر أني صائر إلى عادل في الحكم ليس يجوز
فيا ليت شعري كيف ألقاه عندها وزادي قليل والذنوب كثير
فإن أك مجزياً بذنبي فإنني بشر عقاب المذنبين جدير
وإن يك عفو منه عني ورحمةٌ فثمَّ نعيمٌ دائم وسرور).

يجب التأكيد –تعليقا على هذه الترجمة– على أنني تقيدت بما ورد في المصادر من أقوال فيها شيء من الأحكام ذات الطبيعة التعظيمية للشاعر من باب الأمانة العلمية وعدم التصرف فيها بما أعتقده في خصال الناس ومحامدهم، وفي ذلك–أي الوصف بالتميز والحكم المطلق– سبب تمثل في الثقافة الموسوعية والمعرفة الشمولية التي كانت تحيط بالشخصيات العلمية والأدبية في تلك الأزمنة.

ورغم أن المهم في ترجمته –إلى جانب المعرفة الذاتية الموجزة– هو الجانب الشعري، الذي عمل على استثمار جانب مهم من معارفه فيه؛ فإن بدا ذلك في البحث فهو ليس من باب التعظيم غير المبرر، ولا الصورة المثالية التي لا يشوبها شيء، ولا يلحقها ما يلحق بالبشر من نقد، بل هو شاعر له ما له وعليه ما عليه.

2– مفهوم الصورة الشعرية[1]: (l'image poétique)

[1]- ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج1، ص 246، وأبو الصلت : الديوان،ق/ذ31، ص148.

جاء في مقاييس اللغة: (**الصُّورة صُورة كلّ مخلوق، والجمع صُوَر، وهي هيئةُ خِلْقته، والله تعالى الباريء المصَوّر**)[2]. وفي مختار الصحاح: (**صَوَّرهُ تَصْوِيراً فتَصَوَّرَ وتَصَوَّرْتُ الشيء توهمت صُورتَهُ فتَصَوَّرَ لي والتَّصَاوِيرُ التماثيل**)[3].

لقد أخذت الصورة معنى الهيئة والخلقة والشكل الظاهر، كما تعيَّن عند الجرجاني(ت471هـ) في قوله: (**ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة ، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب**)[4]. وكذا جاء في قول الجزري (ت606هـ):(**والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها**)[5] و(**على معنى حقيقة الشيء ووهيئته وعلى معنى صفته**)[6].

وهو ما جاء في المثل السائر لابن الأثير الموصلي (ت637هـ)في قوله: (**زيد شجاع لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام ، فإذا قلنا زيد أسد يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه**)[7]. وعند القلقشندي (ت 821هـ) فيما عدّه من صنوف السرقات

---

[1] - المصطلح غائم عند الكثير من النقاد فتجده: (الصورة الأدبية)، و(الصورة الفنية)، و(الصورة البلاغية)، و(الصورة البيانية)، و(الصورة المجازية)، مع تشعب المفاهيم، وتعدّد المقاصد تبعا للمذاهب الأدبية، والمناهج النقدية المتعددة، وتطوّر الحقول المعرفية.

[2] - ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تحقيق و ضبط عبد السلام محمد هارون،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع،ج3، مادة (ص و ر)، ص 320.

[3] - الرازي (أبو بكر بن عبد القادر): مختار الصحاح، المطبعة الكلية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1329هـ، فصل الصاد باب الراء، ص 180.

[4] - الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1992/1413، ص43. وهو هنا يتحدث عن الكلام في صورته المقبوله نظ ما بمعنى الهيئة والصفة . وينظر الأبشيهي (أبو الفتح شهاب الدين محمد بن أحمد): المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1986، ج2، ص522. و المقري: نفح الطيب، ج2، ص22.

[5] - الجزري (أبو السعادات المبارك بن محمد): النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوى - محمود محمد الطناح، المكتبة العلمية ، بيروت، 1399هـ - 1979م، ج3، ص58.

[6] - السابق، ج3، ص59.

[7] - الموصلي (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم [المعروف بابن الأثير]) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ج1، ص79. و: ج1، ص93.

وضروبها: (**قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة**)[1] و(**قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة وهو الذي يعبر عنه أهل هذه الصناعة بالمسخ وهو من أرذل السرقات وأقبحها**)[2]، وإنما أراد شكلها وهيئتها اللفظية. وهو ما تعيّن أيضا عند الحموي(ت837هـ)في قوله: (**وأكثر فواصل القرآن على هذه الصورة**)[3].

كما أخذت معنى المِثل والشبيه؛ فيكون من كل ذلك اجتماع الهيئة بما يماثلها أو يتوهم أنه يماثلها، كما جاء عند ابن الأثير الموصلي في قول القائل يوم حنين (**الآن حمي الوطيس**): (**الوطيس هو التنور وهو موطن الوقود ومجتمع النار وذلك يخُيل إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقّدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرت الحرب أو ما جرى مجراه**)[4]. والصورة نقل الشيء كما هو أو كما يعتقد أنه هو؛ إذ هي تشكيل هيئة أو خِلقة على الحقيقة أو المجاز بوعي وعقل أو من دونهما.

ولأجل ما في الطبيعة والكون والإنسان والقيم من حقائق تتشابه أو تتعادل أو تتناقض، فإن الشاعر يجد في كل ذلك مادة وقوة بناء فعالة في الشعر تتحول فيها المدركات أقوالا مصورة؛ سواء أقام التشكيل على المحاكاة بأشكالها الثلاثة [5] أم قام على الرؤيا بوصفها خلقا وكشفا غير واع[6].

---

[1] - القلقشندي (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق يوسف علي الطويل، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1987،ج 2 ، ص340.

[2] - القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 2، ص341.

[3] - الحموي (أبو بكر تقي الدين علي بن عبدالله الأزراري): خزانة الأدب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987، ج2، ص446، متحدثا عن (التمكين وهو ائتلاف القافية منهم من سماه بالتمكين ومنهم من سماه بائتلاف القافية وهو أن يمهد الناثر لسجعه فقرة أو الناظم لقافية بيته تمهيدا تأتي به القافية ممكنة في مكانها مستقرة في قرارها غير نافرة ولا قلقة ولا مستدعاة بما ليس له تعلق بلفظ البيت ومعناه بحيث إن منشد البيت إذا سكت دون القافية كملها السامع بطباعه بدلالة من اللفظ عليها) واللفظ للمؤلف.

[4] - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص65. ونحوه قوله: (مثاله كمن أخذ عقدا قد أتقن نظمه وأحسن تأليفه فأوهاه وبدده وكان يقوم عذره في ذلك أن لو نقله عن كونه عقدا إلى صورة أخرى مثله أو أحسن منه وأيضا فإنه إذا نثر الشعر بلفظه كان صاحبه مشهور السرقة فيقال هذا شعر فلان بعينه لكون ألفاظه باقية لم يتغير منها شيء)، ج 1، ص93. وفيها أن يحسن الشارح القول فتكون له الفضيلة والمكانة.

[5] - ينظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية، وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، 1985، ص47. وتقع بمحاكاة الشيء كما هو أو كما كان أو كما سيكون أو ينبغي له أن يكون.

[6] - السابق، ص49-50.

1.2 – المحاكاة: (l'imitation)

ف:(**حاكاه: شابهه**)[1] ومن المشابهة الصورة أيقونا أو مؤشرا، ومنها إقامة علاقات التواصل والإخبار بما يدل على التماثل والتناظر أو التضاد والتناقض بين الكائن والمصوَر؛ (**ذلك أن الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه ولا بّد أن تكون حكايته فعلا له ، وأن يكون بها عاملا عملا مثل عمل المحكِي عنه**)[2] سواء أصدرت المشابهة عن صورة له مشاهدة، أواستنبطت استنباطا من خاطرة، ولا بدّ في التشبيهين معا (**من صورة تُحكَى لكن أحدهما شوهدت الصورة فيه فَحُكِيَت والآخر استنبطها**)[3]، للدلالة على أن المستنبَطة أظهر وأفضل وأعلى شأنا.

وأصل فكرة المحاكاة عند العرب ما جاء عند حازم القرطاجني (ت684هـ) بأن(**المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تُطابق لما أُدرِك منه [**محاكاة**]، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعَّبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[**تخييل**]**)[4]، وعلى قدر قدر الإنشاء والمحاكاة يكون التحصيل والتخييل، على أن تتناسب عناصر الصور ومكوناتها وترتيب أجزائها وأنماطها ف (**يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء ؛ لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها**)[5].

---

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ودار الدعوة، القاهرة، 1972، ج1، ص190.

[2] - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص359.

[3] - الموصلي: المثل السائر، ج1، ص389.

[4] - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م ، ص18-19.

[5] - حازم القرطاجني: السابق، ص 104.

ويتعين من هذا القول الوقوف على فعل الشاعر عند الانفعال ونقله المحسوسات بما يناسب نقلها ابتعادا عن الشناعة في النقل والقبول عند السامع معا. كما يتعيّن منه أيضا التركيز على الحواس وأدائها في النقل وأكثرها شيوعا في ذلك السمع والبصر، وهذا تقنين بيِّن للتصوير من حيث هو محاكاة للشيء نفسه نقلا مباشرا عن العالم المرئي ، أو هو محاكاة للشيء في غيره توسلا ب التشبيه والاستعارة بوصفها تصويرا بلاغيا[1]. وإذا كان مدار الأمر التصوير والصورة فهي عند عبد القاهر الجرجاني(**تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا**)[2]. وهو –وإن كان يعرِّف الصورة–؛ فإنه يربطها جزما بعلم وإدراك العقول الذي تراه الأبصار، من حيث هو نظم متشاكل بين صورتين مدركة ومرئية، فيتقابل الذهني والحسي، والشعر والرسم، والإحساس والرؤية، مع مراعاة السامع المتلقي في كل ذلك. وقبل القرطاجني أيضا رسم ابن الأثير الموصلي صورةَ الصورةِ خاصة من حيث كونها تشبيها حسيا، فرآها على ثلاثة أضرب:

– (**الأول: تشبيه صورة بصورة، كقوله تعالى** : ﴿ وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ ﴾ {الصافات/48}.

– **والثاني تشبيه معنى بصورة، كقوله تعالى** : ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ ﴾ {النور/39}.

– **والثالث تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام:**

وَفَتَكتَ بِالمَالِ الجَزِيلِ وَبِالعِدَا فَتكَ الصَّبَابَةِ بِالمحُبِّ المُغرَمِ)[3]

---

[1] ـ محاكاة الشيء في نفسه ومحاكاة الشيء في غيره، قال بها الجرجاني أولا في تلقي الصورة من خلال التشبيه بوجهين: (أن الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل كتشبيه الشعْر بالليل والوجه بالنهار.. والثاني الشبه الذي يحصل بضرب من التأول كقولك: هذه حجة كالشمس في الظهور)، ينظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1424هـ/2003م، ص69. وللجرجاني في دلائل الإعجاز، ص271 ما نصه: (وذلك أن الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه، ولا بد أن تكون حكايته فعلا له، وأن يكون بها عاملا عملا مثل عمل المحكي عنه) وفيه خروج صريح للمحاكاة سواء أكانت تشبيها أم كانت غيره.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 368. ولذلك أورد شفيع السيد في قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1999، ص237: (دلالتها[يقصد الصورة] على التمثيل الذهني للمعنى سواء أكان حسيا أم تجريديا) مستشهدا بصاحب القول(الجرجاني عبد القاهر).

[3] ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص381.

وهم في كل ذلك قد طوروا محمول قول الجاحظ(ت255هـ): (**إنّما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التصوير**)[1].وعليه؛ يتناسب المعنى بوصفه فكرة مع الصورة بوصفها تشكيلا، ويشكل الكل صناعة الشعر، رغم الطابع الشكلي الذي يُؤسِس عليه الجاحظ هذه الصناعة. وللشاعر في إيصال رؤيته لغيره أن يتوسل بالعرف السائد وهو يصور له الممكنات من الموجودات، قاصدا الإقناع والحمل على الرأي، غير مستبعد التاريخ ولا القيم الاجتماعية والحكم ولا الأمثال فالكل يشكِلّ مادة الصور الذهنية الممكنة، ولا تتمكن من الذوات إلا برفعها إلى مرتبة العُرف المقبول أو العُرف الذي نرضى به ونحتكم إليه.

فهل يحاكي الشاعر العالم الخارجي لينقله للآخرين؟ أم هل يحاكي عالمه الخاص فيكشفه للآخرين؟ أم هل يحاكي عالمه الخاص بما تبيَّن في العالم الخارجي عند الآخرين؟

1.1.2- المحاكاة العادية:

إن المحاكاة الناتجة عن السؤال الأول محاكاة بسيطة، تتوقف عند نقل الصورة المحسوسة بلغة جمالية هي لذة هذا الفعل [2]، وتنم عن براعة فنية وامتلاك لآليات التعبير والتشكيل التصويري معا، وهي في كل ذلك لا تخرج عن محاكاة الشيء كما هو أو كما كان إخبارا [3]. غير أنه بالمقابل هو فعل يتعلق بالصدق الحقيقي والفني؛ فقد تكون الصورة الناتجة صادقة تماما إذا امتزج فيها الصدقان معا، وقد تكون صادقة غالبا إذا ظهر صدقها الحقيقي على صدقها الفني، وقد تكون جميلة إذا تراجع صدقها الحقيقي أمام صدقها الفني. وليس المراد بالجمال ما يؤدي إلى قلب الحقائق وتغييرها، بل هو حسن التصوير وجودة الوضع بالتحكم في المحسوس والخيال وآلياته. وهذا الشكل من المحاكاة –وإن كان استنساخا بارعا للأشياء كما هي موجودة في الطبيعة[4]– هو أدناها مرتبة، لعجزه عن الإيحاء[1].

---

[1]- الجاحظ (أبو عمرو عثمان بن بحر): الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، القاهرة، ط1، 1968، ج2، ص444.
[2] - ينظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال ، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص37 حيث يقول:(وتكون ضرورة هذا التقليد الذي يتم وفقا للطبيعة مصدرا بالتالي للذة).
[3] - السابق، ص37.
[4] - السابق ، ص36-37.

وأما أن يحاكي الشاعر عالمه الخاص فيكشفه للآخرين؛ فهو نقل لمشاعر وقيم ذاتية في وضعيات ومواقف مختلفة تتشكل منها حياته العاطفية، وتنبني عليها شخصيته وأخلاقه وتعاملاته ومكانته الاجتماعية، فإن هو في موقف المعاناة ورأى في البوح ملاذا فعل، وإن هو في موقف السراء ورأى في إظهارها فضلا ومسرة فعل. وهذا شكل أعلى مرتبةً من سالفه.

2.1.2- المحاكاة الرؤيوية[2]:

وأما أن يحاكي عالمه الخاص بما تبيَّن في العالم الخارجي عند الآخرين؛ فليقرب ما هو فيه لهم، فيبدو معلوما مألوفا مفهوما، وتكون مشاعره وأحاسيسه وحاله النفسية مشخَّصة في المحسوسات من مظاهر الطبيعة والوعي الجمعي والاجتماعي؛ ليكون الفن كما يرى هيجل دون الطبيعي وتحته[3]. وهذا الشكل أكثر رقيا من سابقيه.

إن الشاعر في هذه المحاكاة يقصد ويشدّد على **القصد**، ويجهد نفسه في بيان حاله **واعيا** بما يفعل، مؤطِرا هذا البيان **بالعقل**، لكن إذا كثر إنتاج موضوع واحد في أزمنة مختلفة، ولم يتبين من محاكاته معنى ظاهر، ولا دلالة واضحة، غاص في الرمزية والغموض والإبهام [4]، وحينها يكون قد أعمل الرؤيا في تشكيله وتصويره [5]، وتخرج صوره إلى **التناقض والمبالغة والغرابة والاستحالة** لاشتغال الذهن بتركيب المؤلِفات في غير مواضعها طلبا لتقريب الفهم، وقصدا لِتَعَادُلِ الكائن مع المصوِر، الذي صورّ(**صورا بالغة الغرابة، تصدم وعي المتلقي**) [6] عندها يكون **اللاعقلاني** من الصور هو السائد، وينتج شعرا تتوالد لغته معاني من غير جزم بمراد منها لخروج المعقول

---

[1] - السابق، ص37.
[2] - ينظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص52.
[3] - ينظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص41.
[4] - ينظر شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة ، ص 256. يتعذر-حسب رأيه- التواصل بين المتلقي والمبدع بسبب هذا الغموض الذي يؤدي إلى سقوط عملية الإبداع ذاتها. وقد تُوغل الصورة في الاستغلاق والإبهام حتى تدخل الهذيان والهلوسة، وما من داع لقبولها شعرا بوجه من الوجوه مهما قيل في تحليلها وتأويلها. وهو هنا يرد على فريال جبوري وهي تقدم قراءة لقصيدة (قراءة) لمحمد عفيفي مطر في مثل قوله:(والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل....سلام هي حتى مشرق النوم...سلام).
[5] - ينظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص52. من مظاهر لا عقلانية الصورة: [قمر أسود(تناقض)، ووجه أغنى من متحف(مبالغة)، وفتاة قطار(غرابة)، وشرب البحر(استحالة)] والأمثلة من ذات الكتاب.
[6] - شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة ، ص255.

فيها إلى **اللامعقول** [1]، فيخرج إلى **اللاوعي** الذي يقصد بذاته من غير حاجة إلى صاحبه. إن الصور (**في هذا المقام تلغي كل منطق تماثلي داخل اللغة وكل علاقة ينبغي أن تكون بين الشعر والحياة**)[2].

إن الشاعر وهو يُعمِل المحاكاة يرنو إلى أن يوظف الصور الشعرية ترجمة للأحاسيس والمشاعر الباطنة لتبدو رؤيته (**للأشياء أعمق مما تبدو عليه في الظاهر**) [3]، سواء أقصد التحسين أم التقبيح أم المطابقة بتوجيه سلوك المتلقي إلى فضيلة أو دفع رذيلة أو تصورها كما هي عليه [4]، أم قصد المتعة الشكلية بما يعادل الفن للفن في التراث الغربي[5]، وبين الشكلين وجه اختلاف بيِّن؛ فالأول منهما ينشد الحقيقة ويصورها مبرزا موقف الشاعر منها، والثاني تعبير حُرّ يُظهِر البراعة اللفظية والقدرة على مجاورة الألفاظ لبعضها بشكل فني هو الغاية في ذاته دون سواه، وإن كان في الأصل يصيب معنى ما، هو محمول تلك الألفاظ المركَّب بينها.

إن أغلب ما في الشعر العربي القديم يحمل معاني المطابقة والتحسين والتقبيح ويحمل فنيته وجماله في ذلك، وقد أفاض جابر عصفور في ذكر مآخذ علماء اللغة على الشعراء، فخطَّأوا بعض شعرهم [6]، وعَدُّوا أفضل الشعراء (**الذي ينقل صفات الأشياء، ويستقصي أظهر هيئاتها، ليحكيها لسامعه**)[7]، ليصل إلى أن غاية هذا التقويم لا يتعدى المطابقة، ويبتعد تماما عن المبالغة والتحسين والتقبيح من أجل غايات فن القول الشعري [8]، لجمعها بين الوظيفة مادةً للعمل بها، وبين التعبير الفني شكلاً لغويًا يشتغل على الجمال والوقع النفسي.

---

[1] - شفيع السيد: السابق، ص255. وحبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2000-2001، ص288 .وحميد لحميداني: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الحادي عشر، 25-2006/07/27، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006، ص277 .

[2] - ساسين عساف: السابق، ص71.

[3] - شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص253.

[4] - ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1983، ص363. ومحمد مفتاح:في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص74.

[5] - ينظر جابر عصفور: السابق، ص 363. وعز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م/1412هـ، ص 320 وما بعدها .

[6] - جابر عصفور: السابق، ص364.

[7] - السابق، ص 366. يستصغر هيجل هذا النوع من المحاكاة التي تنافس الطبيعة، لغلبة السأم على فاعلها بعد مرور لحظات الفرح النسبي. ينظر: المدخل إلى علم الجمال، ص37-40.

[8] - ينظرعبدالقادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص46.

وعليه؛ فقد وردت مفاهيم للصورة تختلف في بنيتها باختلاف الجهة والتناول والاختصاص؛ فاعتنق **الاتجاه المادي** في الشعر الدلالة التجسيمية، والصورة عندهم هي(**تلك التي تقدّم عقدة فكرية أو عاطفية في برهة من الزمن**)[1]. وتعيَّن في علم الجمال أن تكون الصورة تمثيلا لطبيعة وهمية [2] لقيام الجمال على (**منتهيات العالم الحقيقي**)[3]. وتعني الصورة في علم النفس (**إعادة إنتاج عقلية، لتجربة عاطفية أو إداركية غابرة ليست بالضرورة بصرية**)[4]، فهي متمكنة في اللاوعي [5] حاضرة دوما دوما تلح على الخروج إلى العالم الخارجي وتفرض نفسها لأجل ذلك لتجد شيئا من الراحة النفسية بعد فعل البوح والتشكيل.

2.2- التشكيل الجمالي: (la formulation esthétique)

تبدو الحقيقة من خلال اعتماد فكرة التشكيل كونها قوة منتجة للصور في صورتها الجمالية، مما يجعل الموضوع المعبَّر عنه شعورا وإحساسا مُقَرَّبًا إلى الفهم بوساطة المحسوس المادي أو المعتقد أوالمعرفة أو العرف السائد؛ لأن حقيقة (**الشكل: المِثل والشبيه. والمشاكلة:المماثلة**)[6].

إن المراد بالتشكيل القائم على (**علاقات التماثل بين الموجودات**)[7] أن يُوجِد الشاعر المثل والشبيه من التعابير ليبّين الصورة الشعورية بشكل لغوي يمكن للقارئ أن يدركه؛ لأن الشعور يظل(**مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكّل في صورة**)[8] يحسن تصويرها ويمكن نعتها بالمعبرة في موقف جمالي (**يتم فيه إبداع الجديد انطلاقا من توافق سابق الوجود**)[9]؛ لأن الصورة (**إعادة إنتاج كنسخة لشيء أو لعنصر من الواقع عُدّ كأصل أو نموذج، واقع تُعرَف الصورة**

---

[1]- عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008.
[2]- ينظر: عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com، 30/09/ 2009.
[3] - ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص10.
[4]- عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com، 30/09/ 2009.
[5] - ساسين عساف: السابق، ص66.
[6] - المعجم الوسيط، ص491.
[7] - ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص65.
[8]- عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com، 30 /09/ 2009.
[9] - رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم إب راهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت/تونس، ط1، 2009م/1430هـ، ص21.

اعتمادا عليه) [1] بآليات تشكيل وتصوير جمالية موافقة لمعايير الجمال التعبيري حين يشتغل على مشهد يجمع بين الواقع والشعور.

1.2.2- في الفكر النقدي العربي القديم:

يجري الأداء الشعري على جودة استخدام اللفظ والجملة الحاملة معنى الفائدة الدلالية عند المحاكاة، لتتآلف الأقوال الشعرية مع الصورة المنقولة؛ لأن (**الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وصحة الطبع)** [2]، فتكون المعاني مصورة في الألفاظ يتلقاها السامع فيتصور وجودها كما سمعها من حيث هي صورة لها وجود في حياة الناس[3]. إن حاصل الموضوع مداره اللفظ والمعنى، من حيث وجودهما مع استقلال أحدهما عن الثاني، أو اتحادهما معا.

إن الاتحاد منهج قديم يتصل فيه الملفوظ بدلالته فلا تغيب عنه ولا تختفي وراءه، فإن أحسن الشاعر اختيار اللفظ جاد معناه وحسن استخدامه وتوفرت صفة القبول فيه عند سامعه، وإن أساء خرج المعنى إلى غير مراده، وأصاب ما لم يُرَد له أن يصيبه. وعلى هذا فإن المعاني تحتاج إلى وعاء شكلي يحصرها وتتجمع فيه، فلا تزيد عن ما أُرِيدَ بها ولا تنقص. يبدو أن هذا المنطق الصارم لا يقع على اللغة وقعا لا يخالطه الريب والشك، وهو ما لا يقع إلا مع البيان الذي ينتفي معه التأويل وتعدد المراد؛ لأن حقيقة الألفاظ تقبل التعدد وتقبل انصراف اللفظ إلى معنى بغير ما تعودت عليه الأسماع، على أن المراد منها حين الفهم يتراوح فيه الناس بقدر أفهامهم ومذاهبهم[4]. وأما وجودهما معا على الاستقلال، فإنه يصنع عند اتحادهما سياقا معينا تفهم فيه الألفاظ بمعانيها المرادة في ذلك الاستخدام المخصوص، وهو الاستخدام الذي لا يعني غيره، فإن تحوَّل تحوَّلت المعاني، وجرى عليها قانون السياق الجامع بينهما، وبذلك يكون اللفظ أداة المحاكاة الأولى جودةً وإساءةً، فـ **(منزلة حسن اللفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به، ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة**

---

[1] - رشيدة التريكي: السابق، ص104

[2] - الجاحظ: الحيوان، ج3، ص131.

[3] - ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص484.

[4] - مسألة التأويل في الفكر الإسلامي والتي طغت على الفهم في العقائد خير دليل على هذا المذهب.

الأصباغ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع)[1].

وأما قول الجاحظ: (**لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف والخفيف للخفيف والجزل للجزل**)[2]فيُستفصَل؛إذ ظاهره العموم الذي يسري على كل أشكال الكلام، وباطنه لا يَحتمل أن يكون ركيكُ الكلام شعرا أو نثرا محل دراسة وبحث، وإنما المراد أن يُفهم من اللفظ فهم لا يتناسب معه، ولا قدرة لفاهمه على إدرك فحواه، فهو يؤسس لأنواع الخطاب ولغاتها وتأويلها، ولا يصح أن يقع صنف على غير ما يناسبه لئلا تحولت الأصناف وتداخلت فلا يبين لها نفع ولا يظهر لها معنى مراد على حقيقته، ويكون الفهم فيها فهم القاصرين لمن كان كلامه كلام الناضجين المقاربين الكمال اللغوي.

وفي الشعر كلام جُمِعَ فيه بين اللفظ والمعنى تطابقا وانسجاما، أو تباعدا وانفصالا، ومن ذلك قول ابن قتيبة(ت 276هـ): (**الشعر..أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب حسن لفظه وجلا فإذا أنت فتشته فلم تجد هناك فائدة في المعنى.. وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.. وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه**) [3]، ومنتهى كلامه الانتهاء عند جودة اللفظ في جودة المعنى، ورداءة أحدهما وحسن الثاني، أورداءتهما معا، وإن كانت الجودة لا تعني التحصيل بالفهم ما أريد بالقصد.

وتحصيل الفهم أو إرادة القصد كلاهما يقوم على تجاور الألفاظ المفردة داخل الجملة الشعرية، لصناعة معجم له خصائصه ومميزاته وتشكيله الصوَّري، الذي يُطبع بطابع الخصوص والتميز وحتى التفرد أحيانا، وصدق القرطاجني في ربطه بين الرداءة والتنافر واستغناء العين والبصر عن صورة تميزت بهما، أوليست الصورة معيارا لتقبل الأقوال الشعرية، فإذا كانت (**أصباغها رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية**

---

[1] - حازم القرطاجني: المنهاج، ص129.
[2] - الجاحظ: الحيوان، ج3، ص39.
[3] - ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص64- ص69.

عنها، غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها....فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ، وإحكام التأليف أكيدة جدا)[1].

2.2.2- في الفكر النقدي الحديث:

إن غاية التصوير أن يصل الشاعر –كما رأى محمد غنيمي هلال- إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والحلم، والمحسوس والعاطفة[2]، ويكون التطابق والوحدة والانسجام التام والشعور والإيحاء المميز لفعل التصوير كما تعيَّن عند علي علي صبح [3]، بل (**يحدث فقدان الصورة الشعرية التناسق والالتئام بين عناصرها اضطرابا في بنيتها، مما يدلُّ على عجز الشاعر عن الصدور عن تجربته الشعرية)**[4].

وركز محسن إسماعيل محمد على الشاعرية التي تجمع بين الصور الجزئية والكلية والمشاعر والأحاسيس موضوع التصوير، فإن تحققت كانت معيارا جماليا إذا دارت حول النفسيات والواقعية والخيال[5]. ويقف حبيب مونسي على المعايير الآتية[6]:

أ- **التكامل**: وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات.

ب- **الزاوية** : قياس البعد بين الشاعر والموضوع، فيتعيّن عنده تغيير الشكل واللون والحجم.

ج- **الترابط**: ترتبط جزئيات الصورة بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة.

---

[1] - حازم القرطاجني: المنهاج، ص129.
[2] - النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص 388.
[3] - البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، 1996م، ص 29.
[4] - عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000. ص262.
[5]- ينظر: الصورة الشعرية عند يحيى الغزال ، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 75 - السنة 19 - نيسان "إبريل" 1999 - ذو الحجة 1419 .
[6] - آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 91 - السنة الثالثة والعشرون - أيلول "سبتمبر" 2003 م - رجب1424 هـ.

د- **الإطار**: ما ينظم الصورة، ويجمع شتاتها.

هـ- **الإيحاء**: ما يجري بين عناصر الصور، المرهون بالآخر والمتعلق به (المتلقي).

و- **التناسق**: تهيئة الألفاظ في إطار نسق عام، يحدِّده التعبير في المشهد.

إن الحاصل من كلامهم جميعا الاشتراك في المعايير الجمالية فالشاعرية أو الشعرية عند محسن إسماعيل محمد هي التي تجعل تثبيت العلاقات ممكنا عند غنيمي هلال، وتحقق التطابق والوحدة والانسجام عند علي علي صبح. غير أن ما قدَّمه حبيب مونسي من معايير جمالية هي أكثر دقة وقابلية للتحقيق والقياس.

ولا شك أن تجري هذه المعايير في جملتها على ا لدلالات اللغوية للألفاظ والدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين والإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ، المتناغم بعضها مع بعض، والصور والظلال التي تشعها الألفاظ المتناسقة في العبارة[1].

وعليه؛ تكون حقيقة التشكيل جودة التصوير الإبلاغي التواصلي والتحسين الإيقاعي، لنفهم معنى (**جَمُلَ جمالا: حسن خَلقُه..وجمَّله: حسَّنه وزيَّنه**)[2]. فيبدو في الصورة الجميلة المقبولة عند الشاعر والسامع معا. إنَّ فِعل التحسين والتزيين ليس صرفا للقبح وإحلالا للجمال أو تحويلا للقبيح ليظهر جميلا، بل هو القدرة على نقل المرئي والمحسوس نقلا صادقا يلقى في النفس تجاوبا وقبولا وتصديقا، فيكون جماله في المحاكاة التي أتاحت النقل بمنطق شعري (**يحملنا إلى الأعمق سرا، إلى الأشد سحرا، إلى معنى الوجود العجيب، إلى الحياة الداخلية المستترة في جوهر الأشياء**)[3]وليس في الصرف والتحويل. وهذا جمال الإرادة من لدن الشاعر الذي

---

[1] - ينظر حبيب مونسي: آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية. وهو تقريبا ما اجتمع لعبد الله بن علي بن ثقفان في المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، 1422هـ/ 2001م، ص248 : (اللفظة المفردة والجملة الشعرية والمعجم الشعري والموسيقى الشعرية). وخالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص46 تتحدث عن الألفاظ والعبارات وسجل الموضوعات والصور وما تولده من علاقات. وقد تعمدت هذا الترتيب في الهامش نظرا لأهمية المقولا ت النقدية عند الباحثين الثلاثة دون مراعاة التسلسل الزمني، ولعل ما رآه مونسي هو تطوير لنفس المعايير ومدارات البحث والنقد عند سابقيه. وبحث محسن إسماعيل محمد مؤرخ في عام 1999 وبحث خالدة سعيد عام 1979 بينما بحث مونسي مؤرخ في 2003.

[2] - المعجم الوسيط، ج1، ص136.

[3] - ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص14.

يحسِّن الملفوظ ويبديه في أبهى صوره، وأما الجمال المدرك عند السامع فهو جمال له مكانه مع التخييل[1].

وحاصل الموضوع؛ إن الصورة -بوصفها محاكاةً تشكيلية وتخييلا ذهنيا- في أساسها أيقون يتشابه فيه المنقول والأصل، لتكون الحقيقة كامنة فيهما وبينهما؛ فأما فيهما، فلأن المراد رؤية عند المتكلم/ الشاعر يجتهد في إيصالها للمستمع بما يراه مناسبا من الوسائل اللفظية مصورا حال رؤياه، فيكون منه أن يتفق معه على ما اجتهد فيه وكلاهما في صورة المحسن قصدا وفهما. وأما بينهما، فلأن الشاعر يقصد إيصال ما رآه حقيقة لسامعه، وهو يعتقد أنه قادر على فهم ما قيل له بالشكل الذي تم به الإبلاغ والتواصل.

لا يعكر صفو هذا الموضوع إلا ما يتدخل في التصوير من زوائد لفظية تزيد على المعنى المراد أو حين نقصان بعضها من الملفوظ، فيحجب شطره المعنوي ويقين الشاعر/ المتكلم أنه على إفاضة البيان بما يجعل الفهم ميسورا عند سامعه وليس الحال بذاك. وعليه؛ يتوسل المتكلم/الشاعر بكل أدوات الإبلاغ محاكيا موضوعا ما على حقيقته، وقاصدا الفهم والإفهام لا غيرهما، لتكون هذه الأدوات منابع للصورة الشعرية[2] عنده.

3- منابع الصورة الشعرية وأنماطها: (sources et types d'images)

إن منابع الإبداع سبب أصيل في تَعيُّن أنماط الصورة؛ إذ هي-الأنماط- نتيجة لها ترتبط بها وتتعين من خلالها، سواء أكانت منابع بشرية أساسها الحواس الخمس، أم كانت طبيعية مستمدة من البيئة والكون الخارجي، أم روحية معرفية أصلها الدين والعلم والمقدسات والعرف، كما سيتبيَّن مما يلي:

[1] - تنظر الصفحة 31 من هذا البحث.

[2] - ينظر عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص 236، وفيها عيَّن مصادر الصورة بالبيئية والثقافية والذاتية والإنسانية والحضارية، وبالنظر إلى طبيعة منشئها، فهي إنسانية بشرية وكونية خارجية وروحية معرفية كما في متن البحث.

1.3 – منابع بشرية إنسانية: (sources humaines)

ما من شيء يقع في النفس موقع التصديق كوقع ما تتحسسه جوارح الإنسان، لتكون مصدرا للمعرفة والإدراك والتمييز حتى وإن كان الإخبار لغة، ذلك أن المخبر عن الحقيقة يجتهد في وضعها داخل إطار حسي ليسهل على سامعه استيعابه قبل أن يحوله من جديد إلى معرفة ذهنية. إن الأمر يتطلب مرحلة الحس فيكون مقبولا ثم يصبح كما أراد له المتكلم أن يكون عند سامعه، عندما يصير مكتسبا ذهنيا.

وعلى أقل تقدير؛ فإن المخبر يتوسل بلسانه ولغته وما أوتي من قدرة وإرادة على التصوير، في مقابل ما يبذله السامع من حسٍّ سمعي خالص أول الأمر قبل أن يتوجه الملفوظ إلى الحاسة التي تناسبه قصد القياس والقبول ثم التذوق.

ومنه؛ تتعين في الأذهان قصدا وفهما صور سمعية وصور بصرية وأخرى ذوقية وشمية ولمسية تتطلب مؤشرات لغوية تحيل على موقعٍ فهمًا عند سامعها كما بدت عند قائلها. هذه المؤشرات ليست سوى وحدات أو كلمات أو ملفوظات لغوية يشترك في تداولها الطرفان، المصوِّر والمصوَّر له.

وليس شرطا أن أن يتعين لكل حاسة شكل تعبيري يصور الحقيقة المراد تبليغها، بل يحدث وأن يجتمع في الملفوظ الواحد من المؤشرات اللغوية أكثر من مؤشرات الحاسة الواحدة، كاجتماع السمع والبصر أو الذوق والشم، فكما كان الإفراد مصدرا للمعرفة والإدراك والتمييز كذلك تكون المزاوجة، وما دل على الشيء مفردا دل على أمثاله مع غيره. بل أكثر من ذلك أن يستعار العضو الحسي للتعبير عن غير ما تعودت عليه الأسماع، صانعا تراسلا حسيا أدنى ما فيه أن تتوسل في فهمه بغير حاسته فتتعين قدرة الشاعر وأدائه تبليغا وبيانا كما تتعين قدرة السامع فهما وإدراكا. وليس الأمر بالحديث الذي جدَّ في النقد العربي، بل هو القديم المتأصل في تراثنا الأدبي؛ فهذا القاضي الجرجاني يؤكد: (**إنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محّل النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء،**

وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم ... لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مُقتضيا)[1].

يتأكد من قوله أهمية الحواس في النقل/المحاكاة نظما والإدراك/التخييل قبولا، حتى تستوفي الصورة شروط الكمال والانتظام والحسن، فتأخذ في النفس مكانا لا تأخذه غيرها، وتنطبع [2] فيها بما لا يجعلها تفارقه، وقد جمعت بين الشعور وجودة الأداء اللغوي.

ويترتب عليه أيضا بروز النمط الذوقي، والنمط الشميّ، والنّمط اللمسي، والنمط السمعي والنمط البصري أنماطا للصورة في شقها الحسي، حيث لا يفارق الشعر مرتبة المحسوس من القول الفني، وبه قال عبد القاهر الجرجاني [3] مؤكدا على ضرورته في تكوين وتشكيل الصورة لتعطي شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً ، للدلالة على الأثر النفسي، قبل دخول مرتبة الإبداع القائمة على ما تنتجه ملكة الخيال ، التي (**لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة، أو متنافرة، أو متباعدة**)[4].

لقد تعين وجود مرتبتين أو طبقتين للصورة؛ إحداهما حسية والأخرى ذهنية . وسواء أكانت الصورة حسية أم ذهنية أم رامزة أم مجازية[5] فإنها متعلقة بالمبدع والقارئ

---

[1] - القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، لبنان،1331هـ/1930م، ص306-307.

[2] - الصورة الانطباعية نمط من الصورة أورده فهد عكام: نحو مُعالجة جَديدة للصّورة الشعرية، أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام، مجلة التراث العربي - مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق العدد: 18 السنة الخامسة - كانون الثاني "يناير" 1985 - ربيع الثانيه 1405 هـ.

[3] - ينظر أسرار البلاغة، ص 93 . حيث يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية. وينظر للاستزادة إبراهيم أمين: مفهوم الصورة الفنية، غواية الصورة الفنية المفاهيم والمعالم قديماً وحديثاً، ج2، مجلة أقلام الثقافية، 2006/04/28. وعبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com ،2008/09/30 في حديثه عن الصورة وتعامل النقاد العرب مع مختلف مفاهيمها.

[4] - عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا، 29 /08/ 2008، معلقا على آراء عبد القادر الجرجاني في باب الصورة. وينظر عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com 2008/09/30. في حديثه عن عبد القاهر الجرجاني ونوعي التشبيه: (تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل.. والشبه الذي يحصل بضرب من التأول، ينظر أسرار البلاغة، ص69.

[5] - الصور الحسية والذهنية والرامزة والمجازية هي الأنماط التي انتهى إليها عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008. وأما عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com ،2008/09/30، فقد عينها بحسب تعامل النقاد العرب معها كما يلي: مرئي وغير مرئي،[ويعني بهما ما تراه العين من أشكال وألوان وما لا تراه مما تعلق بمعرفة الذهن]. وبسيط ومركب، [البسيطة هي التي لا تحمل إلا موقفا واحدا دون سواه. وأما المركبة فهي التي تجمع بين الموقفين والثلاثة بحيث ترتبط المواقف لترسم صورة كبيرة مركبة]. وفاعل وغير فاعل، [الصورة الشعرية الفاعلة هي التي تؤدي وظيفتها الفنية في القصيدة. وغير الفاعلة هي الصورة المنطفئة الباهتة والعابرة]. وذهني وحسي،[ومنه الذهنية المركبة وهو ما ليس له نظير أو مطابق في الخارج، ومنه الذهنية المقاربة بحمل معنى على صورة من صور الذهن نحو الحياة والموت، والحب والمقت، واليقين والشك، والمروءة والغدر فلا تبين إلا من خلال الحواس، فإذا صنعنا مقاربة تقع تحت سلطان التصوير الحسي أداتها الاستعارة والكناية، تأسس على هذا المعنى الصور البصرية والسمعية والشمّية والذوقية واللمسية، وهو الحسي من الصورة]. وأطال فهد عكام في تفصيلها وعدّها إلى حسية وتجريدية وانطباعية وافتراضية ورمزية حدسية ووهمية، ينظر أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام، نحو مُعالجة جَديدة

معا؛ فالمبدع من جهة المحاكاة والقارئ من جهة التخييل، ويبقى التوافق بينهما رهين جودة البيان من الأول ودقة الفهم والاستيعاب من الثاني. وعلى هذا الأساس؛ فإن مصطلح الصورة الشعرية عند الغربيين محصور في ثلاث دلالات[1]:

أ- الصورة بوصفها نتاجا لعمل الذهن الإنساني أو(الصورة الذهنية).

ب- الصورة بوصفها نمطا يجسّد رؤية رمزية أو (الصورة الرامزة).

ج- الصورة بوصفها مجازا أو (الصورة المجازية).

وقد أحسن شفيع السيد حين جمع دلالات الصورة غير آبه بما عندنا أو عند الغربيين في ثلاث دلالات:

أ- (**دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر**)[2]، ليكون التعليل والإدراك قائمين على مبدأ المشابهة بين المرئي والتصوير الفني.

ب- (**الصورة تمثيل حسي للمعنى ...واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا**)[3].

ج- (**دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى سواء أكان حسيا أم تجريديا**)[4] مستشهدا بعبد القاهر الجرجاني.

يبدو أن الصورة الذهنية شاملة لكل أنماط الصور الشعرية، كونها نتاج العقل البشري في لحظة انفعال معينة سواء أتعلق الأمر بالرمز أم المجاز أم المادي المحسوس ؛ ففرويد في دراساته المتعلقة بالعقل الباطن، والسلوكيات البشرية يستنتج أن الصورة الذهنية نتيجة لدينامية الذهن الإنساني إبداعا فنيا، واستيعابا فهميا، فتصنف الصور بحسب مادتها إلى صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية (حسية)، ولا فرق بين الحقيقي والمجازي من الصور ، وهو ما انتهى إليه محسن إسماعيل محمد في قوله : (**الصورة الشعرية... هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة**

للصّورة الشعرية ، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد - 18 السنة الخامسة - كانون الثاني "يناير" 1985 - ربيع الثاني1405.

[1] - عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا، 29 /08/ 2008. وتابعهم في ذلك النقاد العرب المحدثين؛ فانقسموا ثلاث مجموعات: أ- الاتجاه المتفتح على النظريات الغربية ويمثله علي البطل ونصرت عبد الرحمن ومصطفى ناصف ونعيم اليافي. ب- الاتجاه المتشبّث بالقديم، ويمثله كمال حسن البصير . ج- اتجاه معتدل ويمثله علي إبراهيم أبو زيد وعبد الله صالح نافع وبشرى موسى صالح وجابر عصفور. نفس الموقع ونفس التاريخ.

[2] - شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص236. وعلى مبدأ المشابهة عنده يكون الإدراك والفهم. تنظر ص239 منه.

[3] - شفيع السيد: السابق، ص238.

[4] - السابق، ص237.

خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها...)[1].

كما يتوسل الشاعر لتبليغ صوره بـ:

2.3- منابع كونية خارجية:(sources universelles)

لقد جرت عادة الشعراء أن يجعلوا من البيئة فضاءً لانفعالاتهم الشعرية ومستندا قويا لمذاهبهم في الحياة وهي عادة العرب في الجاهلية والإسلام ثم زاد الأمر رسوخا مع الشعر الأندلسي. ولا ترسم الصورة دون تجربة حيّة يعيشها الشاعر حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر) ولذا يقول حازم : (**فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم ... ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة)**[2].

لقد أشاد الدارسون بابن خفاجة الذي جعل من الطبيعة صورا ناطقة [3]، بقدر ما استغرب بعضهم من ابن دراج في تخليه عنها أو قلة الاهتمام بها على عكس شعراء الأندلس قبله وبعده[4]. وتؤكد خالدة سعيد (**أن الموقف من الطبيعة والمكان مرتبط بنوعية التعامل مع الأرض، لكنه يتأثر بالموقف الذي يحمله الموروث الثقافي)** [5]، ومن ثمَّ فالمكان التاريخي يستحضر لارتباطه بعهد مضى، يرسم صورة

---

[1] - الصورة الشعرية عند يحيى الغزال، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 75 - السنة 19 - نيسان "إبريل" 1999 - ذو الحجة 1419 .

[2] - حازم القرطاجني: المنهاج، ص42.

[3] - ينظر في الموضوع إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص163 – 171. وفي ص163 يؤكد أن ابن خفاجة هو شاعر الطبيعة الأول في الأندلس.

[4] - ينظر أشرف علي دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاه رة، د ت، ص511. يؤكد عبدالله بن علي بن ثقفان في المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص 178 على أن (واقع الأرض الأندلسية وجمالها قد انعكس على الإنسان، فكان شعره صدى لذلك التأثر، كما كان صدى للإنسان وحياته وثقافته وجملة ما يتعلق به). وخصص عز الدين إسماعيل في الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 221 إلى ص231 حديثا عن العوامل المؤثرة في الإبداع معتمدا على نظريات الفرنسيين مبينا علاقة الإبداع بالمكان الجغرافي وأطلق عليها (المؤثرات الطبيعية) رابطا إياها بالعرق ورغم الطابع المتعصب للذات الفرنسية؛ فإن المراد من الموضوع كله هو الوقوف على تأثير الطبيعة في الذات المبدعة. وإن كان عند حازم في المنهاج ص 40 ما يشبهه في حديثه عن نظم الشعر، وهو ما لا يحصل إلا بالمهيئات والأدوات والبواعث، حيث يقول متحدثا عن المهيئات: (النشء في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علاقة، والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد والمقيمين للأوزان).

[5] - حركية الإبداع، ص29.

تتجدد وتعود إلى الحياة كلما حضر مثيرها في نفس الشاعر، لتجد الصورة المنطبعة عنده في الذات ما يماثلها ويشابهها في الطبيعة والمكان، فيتناظر الشعور والمثير في صورة متشابكة، يتم فهمها بربط النظير بالنظير، أو تجد فيهما ما يناقض الحال وويعارضها، فتقف الصورتان متقابلتين ترسمان وضعين مختلفين أحدهما مرغوب فيه أو مرغوب عنه[1]. إن الصورة التي تثير الشاعر صورة خارجية ميتة، ولكنها تصنع صورةً داخليةً حيةً متجددةً في كل مرة.

ولنا في الشعر الجاهلي وغيره أمثلة بيّنة؛ فزهير حين قال:[من الطويل]

(أمن أم أوفى دمنة لم تُكلّمِ بحومانةِ الدُّراج فالمتثلمِ)[2]

ما كان له أن يجمع بين الإنسان ممثلا في المرأة والمكان ممثلا في الدمن بالدراج والمتثلم إلا لأنه يستحضر صورة ماضية تجددت في هذا المكان دون سواه.

ومن الشعر الأندلسي قول ابن زيدون: [من البسيط]

(إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا)[3]

ما كان له أن يجمع بين المكان على بعده بالذكرى المرافقة له شعورًا أينما حلَّ ، وله فيه ما يصنع المشابهة والتماثل، أو يصنع المفارقة والتباعد؛ فأما المشابهة فأساسها الجمال بينهما- المكان والإنسان-، وأما المفارقة فأساسها الانحسار النفسي والتحسر والضيق، إذ يحضر المكان وما يضفيه من ألفة، ويغيب الإنسان ليستحيل المكان على رونقه خلاءً خاويا.

(إن العودة إلى الطبيعة عودة إلى الفطرة والذات)[4]، ولذلك شقّ على الشعراء خاصة شعراء الأندلس أن يُغَيِّبُوا هذا الأمر [1]. فغدت(**الأرض والكلمة** ...

---

[1] - ينظر: عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص92 وعيَّن المكان المرتبط بموقف الارتباط أو موقف النفور.

[2] - زهير بن أبي سلمى:الديوان، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان،ط2، 1426-2005، ص64.

[3] - ابن زيدون: الديوان، شرح وضبط وتصنيف كامل كيلاني وعبدالرحمان خليفة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ط1، 1351هـ/1932م، ص257 . ذكر عبدالله بن علي بن ثقفان في كتابه: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص 91، ارتباط الأندلسيين بالمكان ارتباطا وثيقا... وقد يكون المكان عاما كلفظ الأندلس أو خاصا كالمدينة والبلدة والبيت والمسجد والمدرسة والقصر والمعركة والنهر والسجن والحديقة ومكان الأنس.

[4] - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص32.

صورة تحتل مكانة مهمة في عقلية العاشق الأندلسي، فإذا جمال الأرض وجمال الصورة يتحدان في هذه العقلية) [2] متأثرة بواقع التجربة الحية ، وهو ما يجعل البيئة والطبيعة مصدرا رئيسا للصورة والخيال بفعل التفاعل الشعري العقلي بين الواقع المعيش والبيئة الطبيعية [3]، حتى صارت بذلك (**منبعا للرموز والصور الجديدة في بنيتها ودلالاتها)**[4]، وملاذا للشعراء لهم فيها كثير الغايات من خلال عناصرها الأربعة: الماء والهواء والأرض والنار، والتي تشتغل على تماس الحواس الخمس، لتعطي من الصور الشعرية ما يصنع رونق الخطاب بل روحه وجماله الذي يُنشِئ التذوق والتفرد والخلود[5]، فيتولد عن كل ذلك الأغراض الشعرية التي تعارف عليها الناس في الدرس النقدي، صانعةً تداخلا بين الغرض والصورة؛ فيترادفان أحيانا ويختلفان أحيانا أخرى. فهل يمكن للغرض أن يصير صورةً؟

يبدو أن القصيدة الواحدة صورة تتشكل من صور جزئية، لتكوِّن صورةً كليةً، ألا تحمل القصيدة الجاهلية مثلا مقدمةً ورحلةً وغرضًا أساسيًا، وكل عنصر منها يمثل صورة مستقلة، وهو تقليد جرت عليه عادة الشعراء العرب حتى لاحت بوادر التجديد في العهد العباسي. وحتى هذا التجديد لم يسلم من هذه الظاهرة الملازمة للشعر، وكأن الشعر كلٌّ تشظى، فتناثر دررا وصورا تستقل بنفسها قبل أن تعود إلى خيطها الذي يضمها فتصير عقدا تآلفت حباته صورةً تامةً متكاملةً. وعلى هذا يفهم كلام محمد حسن عبدالله (**والقصيدة الجيدة صورة**)[6]، كما يفهم تقسيم عبد الإله الصائغ للصورة على أساس الكلية [7] والجزئية والمركبة أيضا، فما تجزَّأ يشكل المركبة عند ضم بعضه إلى بعض، والكلية منها شاملة للمركبة من الصور.

---

[1] - ينظر عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص91-93. والصفحة 169 وما بعدها.

[2] - نفسه، ص169. ص178.

[3] - تنظر خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 32 وما بعدها. و:عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص178.

[4] - خالدة سعيد: السابق، ص34. قال هيجل في المدخل إلى علم الجمال، ص 45:(إن الطبيعة والواقع مصدران لا يستطيع الفن أن يستغني عن الغرف من معينهما).

[5] - ينظر عبد الملك مرتاض: مستويات التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، 2001، ص151. و محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص218. إن كلامهما هنا -وإن كان يخص الشعر المعاصر- يترافق مع الشعر القديم وأندلسيه بالخصوص لقيامه على التشكيل الطبيعي للمشاعر والأحاسيس والظواهر المعيشة، وعندما يتعلق الأمر بشعر أبي الصلت؛ فهو صورة للمأساة الحقيقية، والفضاءات المختلفة، فلم يبق له لتحويل الحاصل معه والمدرك شعرا غير الطبيعة وما تؤديه الحواس الخمس كما سيأتي في ثنايا هذا البحث.

[6] - الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص 8.

[7] - الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999، ص104 وص106 على التوالي. هذا التقسيم ورد عند الغربيين جاء عند جورج يول

وعلى هذا الأساس؛ فإن ورود الوصف والمدح معا في قصيدة واحدة يصنع صورتين جزئيتين متكاملتين عند التفاعل النقدي معها، والكل يشكل المادة الشعرية المركبة أو الكلية، أو لنقل إن الغرض في حقيقته صورة عامة تشتمل على صور نمطية خاصة، فالوصف والمدح والهجاء والفخر وكل أغراض الشعر المعروفة محاكاةٌ، تستقل بذاتها أو تتكامل مع بعضها في القصيدة الواحدة؛ فتصنع بالتفرد صورا وبالتكاتف والتعدد صورا أخرى، طبقاتٍ يعلو بعضها فوق بعض. فالغرض صورة عامة والمواضيع صور خاصة داخله، يعمل التفاعل على بلورتها ضمن ما يسمى في النقد بالصورة الشعرية.

ومهما كانت التسميات، فإن التشكيل الشعري تصوير فيه المجزَّأ والمركب والكلي؛ وعلى هذا نتحدث عن صفات الممدوح وصفات المهجو وصفات ومناقب المرثي، بما يجعلنا نميل إلى النمطية الشعرية. ينقل أشرف علي دعدور صورة الوداع وصورة الرحلة مكوناتٍ أساسيةً ووحداتٍ أصيلةً في القصيدة الجاهلية [1]، وصورة الممدوح وصورة الخلفاء والأمراء والملوك والحجاب والقضاة وصورة المعركة ومختلف صنوف الوصف وصورة المرثي وصورة الطبيعة موضوعاتٍ فيما بعد القصيدة الجاهلية[2].

ورغم أن القصيدة يمكن أن تحوي غرضا واحدا دون سواه [3]، أو عدة أغراض مؤتلفة[4]؛ فإن المعرفة عندنا تقوم على التفريق بين الغرض والموضوع، فالأغراض من مدح وفخر وهجاء وورثاء وذم وشكوى وغزل وحكمة ووصف وهزل وردٍّ وزهد تتفرع منها الصور إما بالوحدة وإما بالتعدد. وغاية ما في هذا الاستخدام هو الوقوف على الصورة في كل مظاهرها، وقد تعينت هنا حقائق دنيوية وعقائد دينية وسلوكات بشرية

وجيليان براون في كتابهما تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، م ع س، 1997، ص140-142، للحديث عن التجزئة والتركيب والكلية معا. وجاء أيضا عند روبرت دوبوغراند في كتابه النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1998، ص230-233 للصور الجزئية والمركبة، وص 238-244 ومثّل لها في ص294-295 وص 364 منه.

[1] - ينظر الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، ص299-336.

[2] - الصورة ال فنية في شعر ابن دراج القسطلي، ص 381 وص387 وص397 وص430 وص 432 وص437 وص489 وص508 وما بعدها بهذا الترتيب.

[3]- عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص52-53.

[4]- السابق، ص63 وما بعدها، هي شبيهة بما في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي من حيث تشكيلها وبناؤها، تنظر ص64 منه.

الغاية منها تعيين الحال صورةً يمكن فهمها بوجه من الوجوه المنطقية الممكنة وإن كانت صياغتها شعرا.

كما أن التعبير بـ: (صورة كذا) مهما كانت طبيعة المتحَدَّث عنه ليس حديث العهد، بل هو قديم في تراثنا العلمي والأدبي، ومن صورة الأشياء كما تبدو في الواقع أخذت الصورة مفهومها في الشعر ؛ إذ هي (**وصف تقريري، أومحاكاة أمينة للواقع الخارجي، أو الطبيعة وواقع الحياة، بقدر ما هي أيضا الومضة التلقائية التي تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية**)[1].

ولا شك في وجود اختلافات بين المصورين من الشعراء للموضوع والمشهد الواحد، كما أنه لا شك في وجود اختلافات بين القارئين من النقاد لتقويم ذات المشهد وذات الموضوع، فهذه الحركية هي التي تجعل الصورة حيةً قائمةً قادرةً على التعبير كما يُقدَر على التعبير عنها؛ وعلى هذا نفهم قول رشيدة التريكي: (**إن الاختلاف الذي يسكن الأثر الفني وهو موضع اهتمام التفكير الجمالي والإنشائي هو في الواقع اختلاف خاص بظاهرة الجمالية التي تتحكم في تكوين الأثر وتسمح له بالنشاط**)[2].

3.3 – منابع روحية معرفية: (sources spirituelles et cognitives)

إنَّ المراد بالمنابع الروحية ما نزل منزلة النص الديني المقدس ومشارب المعرفة جميعا بوصفها محركا أساسا لكثير من انفعالات المحاكين شعرا، وتأثيرها فيهم بيِّن ظاهر، فلا يخلو شعر من إشارات لها ارتباط بالقرآن الكريم والحديث والسيرة النبوية، أو ارتباط بالفلسفة والمنطق وعرف الناس السائد، طلبا للإقناع وجودة للتصوير والنقل وتمثيل المعنوي حسيا، ليبدو مقبولا مفهوما (**وللشعراء مذاهب فيما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء المستحسنة في الكلام**

---

[1]- عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008.

[2]- رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ص 108. تربط الباحثة بين العقل(اللوغوس) والصورة لتفرق بين الصورة الناتجة والأصل ليكون الفارق بينهما هو أشكال الصورة المختلفة من الصورة العادية (محسوسة وذهنية) إلى الصورة الخارقة. تنظر ص 100 من نفس المرجع.

كالأوصاف والتشبيهات والحكم والتواريخ..)[1]. وهي الحقيقة التي جرى عليها الشعراء في شعرهم أن يستمدوا من الروحانيات والمعارف مادة تشكيل صورهم الفنية.

يؤكد أشرف دعدور أن ابن دراج مثلا قد اتخذ من قصص القرآن سندا له وهو يصور الحوادث شعرا من حوله، وهو (**لا يقدم القصة القرآنية بتفاصيلها في سياق شعره، وإنما يعتمد على إيحاءات القصة بحيث نستطيع أن نقول إنه يكثف كثيرا من المعاني في هذه الإشارات اللفظية القليلة، والتي تجعل صوره الفنية في حاجة إلى إعمال الفكر، والرؤية، وطول النفس لكشفها**)[2]، ويمثل لذلك بقصص جالوت وطالوت، وقصة موسى وقصة يوسف وقصة يحي وسليمان ويونس وأيوب وإبراهيم –عليهم السلام– [3]، فيستعير من كل قصة ما يقوم مشابها للحال التي هو عليها وينظم شعرا يربط فيه بين الوضعين معا ليمسك في حينه سندا قويا ويعين القصد المراد من خلال (**المواقف المشهورة عن الأنبياء ويوظفها في تشكيل صوره**)[4]، وقد يستغل العبادات كالصلاة والحج والطواف..والصوم [5]، محسنا اختيار الموقع–وهو يؤسس لهذا لمنحى في شعره– ليكون له صداه ووقعه في نفس السامع، فتارة يفتتح بالموقف وأخرى يذيل به القصيدة وحينا آخر يبثه في ثناياها[6].

إن التراث الديني منبع مكين للشاعر يربط فيه بين الحال الماضية والغارقة في القدم وبين الحال المعيشة مقارنا أو معادلا، وصانعا رموزه الشعرية [7] سواء أكانت شخصيات أم مواقف أم كانت أحداثا، فيبتدع ابتداعا ذاتيا في (**تشكيل صور متفردة تجاور سطوح الأشياء إلى كل مكنون عميق**)[8]، معتمدا على ذلك التراث [9] مستحضرا الدلالات والمواقف معا، كون الفن ذي طابع شمولي من حيث المعرفة.

---

[1] - حازم القرطاجني: المنهاج، 219.
[2] - الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي، ص117.
[3] - السابق، ص118 - 127 بهذا الترتيب.
[4] - الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي، ص125.
[5] - عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص84 وما بعدها.
[6] - السابق، ص83. وفيها يمثل لكل شكل منها من الشعر الأندلسي.
[7] - ينظرعدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص206-207.
[8] - السابق، ص195. ينحو المؤلف صاحب الكتاب إلى تقسيم منابع الرمز إلى ابتداع ذاتي يقوم على ما تختزنه الحياة الباطنية للشاعر، وإلى حياته الواقعية والتراث الإنساني تاريخا وأدبا ودينا وموروثا شعبيا. وقد ظهر من التقسيم أن المعرفة الواقعية لا تخرج عمَّا تكتنزه الحياة الباطنية عنده، وكلها تنبع من روح واحدة هي الحياة الروحية والمعرفية.
[9] - عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص199. والتراث عند الباحث تاريخي وأدبي وديني وشعبي وأسطوري.

ويدخل في هذه المنابع الروحية والمعرفية للصورة الشعرية التاريخ[1]، حتى صارت صارت القصيدة في العصر الأندلسي مسايرةً للواقع والحياة زمن الزهو وزمن الفتن، وتحولت إلى وثيقة تاريخية ترصد الأحداث على حقيقتها [2]. والأدب والفلسفة والمعرفة والمعرفة العلمية [3] والأسطورة [4] بوصفها حقيقةً أو معادلا للحقيقة ورافدا من روافد الحقيقة العلمية وليس منافسا لها [5]، فيُستخدَم الرمز شخصية أو حادثة أو معرفة ليستحضر السامع الصورة الغائبة وتحل محل الحاضرة، ويجري ذلك في نفسه مجرى القبول والاستحسان، ويُحدِث المتعة في القول، والانبساط منه بالتعبير عن الحاجة والوظيفة المقصودة، ليجتمعا معا أي الوظيفة والمتعة[6].

إن الحديث عن هذه المنابع يصرف تلقائيا إلى التناص في شقيه الاجتراري والامتصاصي [7]، داخليا كان أم خارجيا، أسلوبيا كان أم مضمونيا، ضروريا كان أم اختياريا[8]، ويصنع تقاطعات بين كل حاضر وغائب، ويفتح أبوابا ونوافذ على كل مصادر المعرفة الإنسانية، وعلى أساسها تُقاس الطاقة الشعرية عند الشاعر ومدى تمكنه منها حال الانفعال، الذي هو في حقيقته تشكيل وتصوير، وتنسج علاقات

---

[1] ـ قدم أشرف دعدور في الصورة الفنية، فصلا كاملا عن التاريخ القديم والإسلامي والأنساب في شعر ابن دراج، ينظر الفصل الأول من الباب الأول، ص156 وما بعدها.

[2] ـ ينظر عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص 87 وما بعدها في مبحث سماه الإشارات التاريخية. في نفس السياق، رصد عدنان حسين قاسم في التصوير الشعري، ص 199 وما بعدها حديثا عن علاقة التاريخ المعاصر بالقصيدة الشعرية، وقد انطلق من (وامعتصماه)، ليخلص إلى الروح السارية في جسد الانفعال الشعري الممتد من زمن المعتصم زمن النصرة والمدد وحرمة الإنسان إلى زمن الاحتلال المعاصر من خلال تجربة فدوى طوقان الشعرية.

[3] ـ ركز مصطفى ناصف في الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1401هـ/ 1981 م، ص74 وما بعدها على ما سماه (المؤثرات الروحية) في بحث الاستعارة وربطها ربطا وثيقا بالتوجهات الفكرية القائلين بها مُظهرا اختلافاتهم واتفاقاتهم ومدققا في ذلك للوصول إلى اعتماد الصيغة العلمية للاستعارة بين المجاز والحقيقة. ووجه الشاهد هنا أن يكون الشاعر صاحب مذهب كما هو حال أبي الصلت، فيجري عليه ما يجري على المتكلمين في ذلك. إن بحثه هذا ينحو منحى التأصيل للقول الموافق للعقيدة والتوجه والرؤية الخاصة. وينظر: نحو هذا شفيع السيد في فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، في مجمل حديثه عن المحاكاة والتخييل بوصفهما مفهوما للصورة في هذا البحث، ص231 وما بعدها.

[4] ـ ينظر عدنان حسين قاسم: السابق، ص210 وما بعدها. وحديثه يصرفه إلى الشعر المعاصر، غير أن المعرفة الشعرية لها طقوسها الخاصة في كل فترة، فتشترك جميعا في الصفة رغم اختلافها في الشكل والطابع.

[5] ـ عبد الله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص 103. وقد مثل الباحث للأسطورة في الشعر الأندلسي من خلال استحضار صورة يوسف عليه السلام وصورة النعمان بن المنذر وغيرها. والملاحظ في الشعر الاندلسي مزج البعد الأسطوري الخارق بالطابع الحقيقي للتاريخ (حماية شقائق النعمان)، والطابع الإخباري للقرآن(جمال يوسف عليه السلام). ليقرر أن الأندلسيين يتجهون لأخذ الأساطير من حقائق معروفة كالحديث عن عاد وثمود. تنظر ص104 منه.

[6] ـ شفيع السيد: فن القول، ص297.

[7] ـ ينظر الموصلي(ابن الأثير): المثل السائر، ج1، ص93. الاجتراري هو التكرار العيني باللفظ والتركيب من غير تصرف ولا إظهار براعة في القول والتشكيل، وخلافه الامتصاصي القائم على الفهم والإدراك وإعادة الإنتاج بما يحصل به الفضل والتميز.

[8] ـ ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت ط ، ص 122-124. والداخلي من التناص ما تردد عند نفس الشاعر من موضوعات في مواضع مختلفة من ديوانه الشعري، والخارجي ما تعالق فيه مع غيره. والأسلوبي ما تشاكلت أشكاله التعبيرية في مقابل ما تشاكلت مضامينه الدلالية. والضروري اتباع من غير خروج على طريقة الأسلاف التي تعارفوا عليا نموذجا للشعر، والاختياري تجديد الطريقة والثورة على كل موروث واستحداث لوسائل جديدة للتعبير.

التواشج بينه وبين مصادر المعرفة من مرجعيات مختلفة دينية وفلسفية وأدبية وعلمية . وليس المراد الاكتفاء بما قال الآخرون ونسبته إلى النفس، وإنما التناص أخذ الصورة مع تهشيمها وإعادة بنائها بما يصنع للشاعر الفضل والتفوق، وقد أحسن الموصلي (ابن الأثير)حين مثَّل لذلك بـ: (**من أخذ عقدا قد أتقن نظمه وأحسن تأليفه فأوهاه وبدده، وكان يقوم عذره في ذلك أن لو نقله عن كونه عقدا إلى صورة أخرى مثله أو أحسن منه، وأيضا فإنه إذا نثر الشعر بلفظه كان صاحبه مشهور السرقة فيقال هذا شعر فلان بعينه لكون ألفاظه باقية لم يتغير منها شيء**)[1]. وعلى هذا فالمرجعية المقصودة بحث في التكوين الشخصي للشاعر ومعتقداته وخلفياته الفكرية والفلسفية، وليس مجرد التشابه اللفظي أو المعنوي في المحاكاة وقد مرَّ الحديث عنه[2].

ويقابل هذا التشكيل الجمالي والتعبيري وسائل القبول عند المتلقي، مجملةً في عنصر **التخييل**، الذي يقوم ركنا أساسيا في الصورة الشعرية.

4-الصورة وجماليات التخييل:(illusion esthétique)

لقد سبق وأن تطرق البحث إلى أشكال التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني، وذلك بـ(**تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل.. والشبه الذي يحصل بضرب من التأول**)[3]، والأول منهما تم الحديث عنه، والثاني هو موضوع هذا المقام؛

---

[1] - المثل السائر، ج1، ص381

[2] - تنظر: ص10 وما بعدها من هذا البحث، وكلام الموصلي في المثل السائر، ج1، ص381. وص389 منه أيضا.

[3] - أسرار البلاغة، ص69.

فما يحصل بالتأول يجري على ما يبديه الشاعر والمتلقي/السامع معا، وهذا وجه البيان عند الجرجاني الذي يرى التخييل جامعا بينهما-الشاعر والمتلقي-، ولذلك يُفهَم قوله: (**واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا**)[1]، من جهة الشاعر أولا ثم المتلقي لتكون الصورة (**أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب**) [2]. وهو ما يجمع بينهما معا كما يلي:

طبيعة ما = طبيعة ما **[تعادل دلالي]**

النقل والمحاكاة = الفهم والتخييل

ذهن المحاكي/الشاعر = ذهن المتخيل/المتلقي

قول شعري

والحاصل أن تتساوى المنقولات من الطبيعة ليحصل التعادل الدلالي بين ما ينشئه الشاعر وما يفهمه السامع، ويكون العامل المشترك بينهما القول الشعري، وكأن ما يحدث في ذهن المحاكي عند الانفعال الشعري يعادل ما يحدث في ذهن السامع عند تلقي القول الشعري.

غير أن التخييل عند غير الجرجاني لا يتعلق بالشاعر إطلاقا وإنما بما يصنعه القول الشعري في ذهن السامع، وهو الوحيد المنوط به، فقول القائل: (**الآن حمي الوطيس... *يخيل* إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرت الحرب أو ما جرى مجراه**) [3]. هذا القول شاهد على مذهب التخييل للسامع دون سواه. ونحوه قولهم: (**زيد شجاع لا *يتخيل منه السامع* سوى أنه رجل جريء مقدام فإذا قلنا زيد أسد *يخيل* عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه**)[4].

كما يشهد لذلك ما رواه المقري في نفح الطيب حينما سئل بعضهم عن القاهرة،

---

[1] - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص508.
[2] - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص43.
[3] - المثل السائر، ج1، ص65.
[4] - المثل السائر، ج1، ص79.

فقال: (**إن الذي يتخيله الإنسان ؛ فإن ما يراه دون الصورة التي تخيلها لاتساع الخيال على كل محسوس إلا القاهرة فإنها أوسع من كل ما يتخيل**) [1].

وعلى هذا يكون التخييل: (**تصوير خيال الشيء في النفس...**)[2]، أو هو (**أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض**)[3]. فخال (**توسّم وتفرَّس....وخال الشيء: تمثَّله وتصوره ويقال: تخيله فتخيَّل له**)[4].

يتطلب هذا الوضع الاستيعاب والفهم العميق لكل قول شعري، ويتعين مع ذلك إدراك جمالياته وحقائقه واكتماله وتميزه عن غيره حتى وإن كانت وسيلة المعرفة الحدس.

فإذا كان (**الجمال هو عملية إدراك واع وليس فعلا من أفعال الإرادة**) [5]؛ فإنه يظهر للسامع من خلال القول الشعري، راسما حقيقة ما تمتزج بـ(**مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية ... مع مجال إدراكي بطريقة تجعل[** تصنع**] هذا المضمون العقلي**)[6]. وهو أيضا (**الكمال الذي يمكن أن يدركه أو يدركه موضوع موضوع منظور أو مسموع أو متخيل**)[7] حدسا وتعبيرا وشكلا [8] ، ذلك أن الغاية الغاية من القول إدراك الكمال من طرف القائل أو السامع أو أن يحمل الكلام/ الموضوع هذا الكمال الذي يمثل هدفا ينبغي أن يتحقق.

يُدرك الجمال بالشعور بالمتعة [9] التي تميز العمل الفني عن غيره، فيستهوي سامعه، ويحثه على التواصل والانغماس الكلي فيه، ثم يتوجه نحو المعرفة الدفينة في

---

[1] - المقري: نفح الطيب، ج 5/ص255. قال: (وحضرت صاحبنا قاضي العسكر بفاس الفقيه الكاتب أبا القاسم البرجي بمجلس السلطان أبي عنان منصرفه من السفارة عنه إلى ملوك مصر وتأديه رسالته النبوية ... سنة خمس وخمسين وسأله عن القاهرة فقال: أقول في العبارة عنها على سبيل الاختصار) وذكر ما في متن البحث.

[2] - الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل): معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، 1392هـ/1972م، ص

[3] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89. وعبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com، 2009/09/30.

[4] - المعجم الوسيط، ج1، ص266.

[5] - ولتر ت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستيطيقا، ترجمة إم ام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص51

[6] - ستيس: معنى الجمال، ص73.

[7] - هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص92.

[8] - ينظر: ستيس: معنى الجمال، ص60. وفيها يقول: (فالجمال هو الحدس وهو التعبير وهو الشكل).

[9] - ستيس: السابق، ص97.

الذهن فيستنطقها، وتشع لتعطي حقائق التعالق بين حاضر النص وما يثيره فيها، فتبدو العوالم بين يدي القارئ/السامع طافية، وهي التي كانت راسية في دهاليز ذهنه ظنا منه أنه قد نسيها بفعل الزمن وغياب الدافع والمثير. تمثل هذه المعارف الطافية الشّق الباطن، ويمثل القول الشعري الشّق الظاهر ليكوّنا معا عناصر الجمال[1].

على العموم إن فهم الجمال كما يقول ستيس فعل خالص من أفعال التصور العقلي[2]، أو هو فعل خالص من أفعال الإدراك الحسي [3]، أساسه الوعي (**بموضوع (بموضوع ما على أنه حقيقي)** [4]، يمثل(**ما يجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا مشخصا**)[5]. وهذا شق المعرفة الأول. الشق الثاني أن يتولى الحدس مهمة تعيين الجميل والمتميز بنظرة ذاتية، فهو—الحدس- (**صورة منزوع عنها المفهوم أو التصور، منزوع عنها كل وعي على أنه حقيقي**)[6].

يبدو أن الجمال يتفاعل مع الوجود بين الحقيقة والوهم، ويلمس (**أوتار النفس والإرادة بدائرة وسيطة، [هي] دائرة الحدس والتصور**)[7]. والكل يسبح في مفاهيم مفاهيم التخييل والإدراك والحقيقة والكمال والتميز والحدس، وعلى هذا ارتبط الجمال بالصوفية والكمال الروحي، لما فيها من كشف فياض لأسمى معاني التوحد وفهم الوجود[8].

بهذا المد المعرفي تكون الصورة مجالا إدراكيا بين المحاكاة والتخييل، فهي (**المعاني ...الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه[**محاكاة**]، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ**

[1] - هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص96. وفيها يقول: (إن العناصر المكونة للجمال...عنصر باطن هو المضمون وعنصر خارجي يفيد في الدلالة على هذا المضمون وفي تمييزه) وفي كلامه هذا تقاطع واضح مع كلام الجاحظ.
[2] - ستيس: معنى الجمال، ص54.
[3] - ستيس: معنى الجمال، ص54.
[4] - ستيس: معنى الجمال، ص59.
[5] - هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص100.
[6] - ستيس: معنى الجمال، ص59.
[7] - هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص47.
[8] - ينظر عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص73 وما بعدها.

المعَّبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[تخييل])[1].

وعليه؛ فإن (**الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية[** المحاكاة**]، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية**[2] [التخييل]).

ورغم الطابع الإنشائي الذي يبدو عليه هذا الكلام إلاَّ أنه أكثر المفاهيم تعبيرا عن حقيقة الصورة، فهو مفهوم عملي، تعين معه ركنا المحاكاة والتخييل؛ فالصورة الشعرية محاكاة عند الشاعر من حيث هي قصد مراد، وهي تخييل عند القارئ من حيث هي فهم محصل.

وعلى هذا يرصد البحث العلاقات بين الشاعر والموضوع وبين الموضوع والمتلقي، وبين الشاعر والمتلقي، وبين الموضوع والمتلقي المفترض، محددا طبيعة علاقة الموضوعات بالمرجعيات المختلفة، ومعرفته هو من خلال الآخرين، بما تعين في المعارف العامة عندنا، ويكون السعي –تصنيفا وتفاعلا– وضع الشاعر في ميزان النقد ونقده من خلاله.

ويسعى التصنيف في الفصلين الأول والثاني إلى محاورة التشكيل الفني وعلاقته بالصور الشعرية أغراضا وأنماطا حسية قصد تعيين مظاهر المحاكاة في ديوان أمية بن عبد العزيز الأندلسي، بوصفها انفعالا شعريا يهدف الشاعر من خلاله مشابهة الأحوال المرئية والمشاعر الطارئة وتصويرها قصد الإبلاغ والتواصل.

وأما التفاعل في الفصلين الثالث والرابع، ويسعى إلى تتبع الصورة الذهنية من خلال بنائها وعلاقتها مع الحقائق التاريخية المتعلقة بحياة أبي الصلت، ثم ما تثيره هذه الصور في الذهن من تداخل نصي يجري مجرى الموافق لما عرفه السابقون أو مجرى المخالف لهم، ليصنع التميز والخصوصية.

---

[1] - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18-19.

[2] - عبد الحميد قاوي: موقع ديوان العرب، الصورة الشعرية قديما وحديثا، تاريخ الزيارة: 29 /08/ 2008.