حجاجية الصورة الشعرية في الشعر العربي
"محمود سامي البارودي" أنموذجاً"

بونوالة الصحراوي

جامعة تيارت ـ الجزائر

تعتبر الصورة الشعرية مقياسا أساسيا من مقاييس الشعر العربي لأنها تعتمد على أسس بلاغية وهي التشبية، والاستعارة، والكناية، فمنذ القديم اهتم بها الشعراء اهتماما كبيرا بما تحمله من جماليات في النص وتوضيح الفكرة. وفي هذا الموضوع تناولت الصورة الشعرية باعتبارها حجة الشعراء لتجسيد فكرتهم التي يتوقف عندها وعي المتلقي ثم قمت بتطبيق نموذجي حول قصيدة للشاعر محمود سامي البارودي تحت عنوان " سرنديب" تطرقت من خلالها لمختلف التراكيب والمستويات الدلالية.

إن الشاعر بطبعه يعبر عن تجربته الإنسانية الشاملة، وذلك بممارسة الرؤية في أعماقها وهذا ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة. لأن عالم الشاعر عالم جميل يموج بالحركة والألوان ولهذا نجد لغته لا تعترف بالحدود والمنطق، ومن خلال كل هذا فهو يسعى وراء المطلق للتمسك به عبر تجربته الشعرية متوسلا في ذلك الكلمة والرمز والصورة وفي هذا الباب يقول أبو هلال العسكري"الألفاظ أجساد والمعاني أرواح"[1] أما الجاحظ فيرى "أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[2] لأن البلاغة تسعى إلى سرد آليات تعبيرية وحجاجية، وذلك ليس إرضاء له، وإنما استدراجا له، ومن هذا المنطلق فالبلاغة تؤثر في المتلقي، وهو الشيء الذي يؤمن به، ولا يخفى علينا أن طبيعة الصورة مكونة من التشبيه أو الاستعارة وهي صوره وصفية تحضر الذهن وتذكي الخيال وتخلق أجواء نفسية وعاطفية فسيحة. يعرف لويس الصورة بأنها تتحقق برسم "بكلمات وربما تَحدُث من وصف

واستعارة وتشبيه، وتقدَّم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظاهر وصفية خالصة للوصف، لكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي"[3]

الصورة الشعرية وعلاقتها بالخيال: الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل ليكون المعنى متجليا أمام المتلقي، حتى يتمثله بوضوح ويستمتع بجمالية الصورة التزينية. وتعتمد التجسيد والتشخيص والتجريد والمشابهة. والصورة الشعرية تتشكل بعدة مستويات منها[4]:

1ـ الصورة المفردة: وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر دون النفاذ إلى المعاني النفسية.

2-الصورة المركبة: وتكون عبر تصوير يجمع بين ما هو حسي وما هو نفسي عاطفي تتداخل فيها العناصر.

3- الصورة الكلية: وتعتمد على تكثيف كل عناصر الصورة عبر التنسيق بينها في سياق تعبيري واحد، والجمع بين ما هو تجسيدي وما هو نفسي، في تشكيل يعكس تجربة الشاعر.

وهنا يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيلها - أي الصورة الشعرية – "يلتقطها ببراعة من مشاهدات الواقع وملابسات الحياة اليومية، أو يرتفع بها عن الحوادث العادية فيستمدها من مناظر الطبيعية ومهابط الجمال الرفيعة ويمزج بين عناصرها المختلفة، فتجيء خلقا جديدا يختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي تألف منها"[5]. وحجاجية الخيال تولد عن العاطفة التي تمثل «تلك القوة النفسية التي تثيرها مؤثرات وميول خارجية مختلفة، فتظهر في صورة انفعالات شتى كالحب والبغض والسرور والحزن والرجاء والخوف والوفاء، وهي بهذا من دواعي الشعر التي تهيجه، وينابيعه التي ينبجس منها» [6].

ولقد عرف النقاد العرب القدامى دور العاطفة في الشعر، يقول ابن قتيبة: «فللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف: منها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الشوق» [7]، لكنهم لم يعرفوا كلمة العاطفة بوصفها مصطلحا نقديا، فهي من مصطلحات علم النفس الحديث، لكنهم تكلموا عن حقيقتها وسموها « قواعد الشعر »[8]. ويمكن القول أن العاطفة عنصر مهم في البلاغة

لأنها مثيرة للأحاسيس من خلال حجاجية الخيال، فلهذا نجد العرب" قد درسوا ألوانا من الخيال في الجملة العربية، وكلها ترمي إلى توضيح الفكرة الجزئية» [9] كما درسوه «باعتباره قوة من قوى العقل، لها اتصال بلاغي بفن القول، وذلك عندما يكون هناك جامع خيالي أو وهمي، أو تداع للمعاني في علمي البيان والمعاني، ولهذا انحصرت دراسته عندهم في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل» [10]. وهنا تتحقق حجاجية الآراء من خلال القوى السابقة الذكر.

إذن، «فالمهمة الأولى والأشد، بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ما هو تجريدي وان تعطيه شكلا حسيا» [11]، وبواسطة الصورة، «يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره» [12]. والدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، وإنَّ كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير لأن الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة، فهذا جابر عصفور لا يقدم تحديدا واضحا للصورة بل يكتفي بالحديث عن زاويتين للنظر إلى الصورة. الجانب الأول يتوقف "عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية هي بمثابة انتقال أو تجاوز في الدلالة لعلاقة مشابهة – كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها- أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل ". أما الجانب الثاني فيعالج طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى. ويستدل الباحث على ذلك بملاحظة النقاد لعلاقة ''الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي وإثارة ''صورة ذهنية'' في مخيلته" .

لم يقدم الباحث مفهوما واضحا للصورة بل حصر لأنواعها في علاقة المشابهة(التشبيه والاستعارة) أو في علاقة تناسب (الكناية، المجاز المرسل)، إلا أنه اقتصر على دراسة التشبيه والاستعارة مقصيا بقية الأنواع البلاغية الأخرى (الكناية، المجاز المرسل). وقد علل الباحث هذا الإقصاء بالنظر إلى العدد الكبير من الأنواع البلاغية المكونة للصورة الفنية الشيء الذي قد يترتب عنه التكرار'' فما سيقال عن الكناية –مثلا– يمكن أن يقال عن الإرداف والتمثيل وما يقال عن التمثيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة. [13] ويبرر جابر عصفور هذا الاختيار بتلك الأهمية

التي حظي بها التشبيه في النقد البلاغي القديم وبكونه يشكل مقدمة ضرورية لا يمكن بدونها دراسة الاستعارة وتأملها. فالصورة – إذاً – هي التي تنقل أحاسيس الشاعر وعواطفه بأمانة بحيث تتخذ هذه الأحاسيس والعواطف شكلاً فنيًّا بإمكانه أن يؤثر فينا، ويجعلنا نشارك الشاعر فيما يدور في خلجات نفسه، وإن كانت لا تطمح لنقل ذلك، وإنما تكتفي برسم الملامح العامة لتجربة الشاعر النفسية، والإيحاء بها فالشاعر"يقصد إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء، والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها لا يتم الإيحاء إلا بها"[14]

ومن هنا يمضي (القاضي الجرجاني) في (وساطته) بالصورة قُدُما، فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب، حينما دافع عن شعر المتنبي. يقول الجرجاني: «وإنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محّل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترىٰ الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرىٰ دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظىٰ بالحلاوة، وأدنىٰ إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكّرت – لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مقتضىٰ. [15] والشاعر القديم كثيراً ما كان يندفع وراء الصور الحسية، التي تبدو له غاية في الجمال، ويتغافل عمّا يمكن أن يكون بين الشعور الذي تثيره، والشعور أو المعنىٰ الذي كان ينبغي عليها أن تنقله إلى القارئ من علاقة "[16] وشاهد ذلك عنده بيت قديم " أراد الشاعر فيه أن يصور فتاة باكية حزينة نادمة، فقال:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّت على العناب بالبرد

فجعل اللؤلؤ موازياً للدموع، والنرجس مقابلاً للعين، والورد للخدود، أمّا العنّاب، فللأطراف الأصابع، وأما البرد، فللأسنان. وأعتقد أن كل ذوّاقة يحسّ بما يمكن أن تثيره هذه الصورة في النفس من ألوان المشاعر، لا يمكن بحال من الأحوال أن يحسّ بإحساس تلك الفتاة المسكينة الحزينة الباكية النادمة "[17]. هذا هو موقف العربي من الصورة الشعرية، ينظر إليها بجمودها المكاني وكأنه أمام تمثال أصمّ لا صورة حيّة. " لقد كان يقف عند حدود الشكل الظاهر،

ولا يغوص إلى أبعاد الصورة وعلاقتها بنفس قائلها"[18]. وهذا أدى بالتالي إلى جمود الصورة " فلم يكن فيها أي خاصة عضوية أو حركية، بل كانت عناصر جامدة " [19]

يقول مصطفى ناصف: " إن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته، إلا إذا كان مألوفاً، محبوباً، داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس. ولابدّ أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام "[20] من هذا المنطلق أكّد المرزوقي أهمية الاستعمال والرواية وطول الدربة ودوام المدارسة، حتى يكون الكلام مطابقاً للذوق العام، أو لما يُسمّى " طريقة العرب". إن ارتباط الشعر بالمتلقي هو الذي فرض هذه المناسبة بين كلام الشاعر والذوق العام. وقد ترتّب على ذاك الارتباط وهذه المناسبة أمور عديدة:

أ- تحول الشاعر إلى خطيب. فقد صار الشاعر "خطيباً مفصحاً، يتحدث إلى سامعين، ويحفل بمطالب المتعة الجماعية[21]

ب ـ عناية الشاعر بالصياغة والشكل ليحقق هذه المتعة.

جـ - تقرير المعاني الحقيقية المألوفة في صياغة خلابة [22]

د - تحييد الشاعر، إذ فصلوا "بين الوسيلة الفنية وبين مستعملها...وما يحاول أن يضمنها من محتوى فكره وانفعاله وتجربته الحيّة "[23]

هـ - تجميد أساليب التعبير، فصار ينظر إلى الوسائل الفنية " كأنها قوالب محايدة جامدة باردة يستعملها الأديب كما يستعمل صانع الطوب قوالبه " [24]

و - أن يكون الشاعر واعياً في صناعة شعره، فيأتي بالكلمة المعيّنة دون غيرها، وبالصورة هذه دون تلك، مستبعداً بذلك التجربة الشعرية، وما تفرضه عليه من ألفاظ وتراكيب وصور خاصة، ساعياً إلى أن يكون كلامه مألوفاً لايتنافى مع الذوق العام.

وقتل الاستعارة، عند إحسان عباس "أخطر ما في هذا الاحتكام إلى طريقة العرب لأن تعقّب الاستعارة يعني التدخّل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر"[25]. لقد كان الذوق العام أو ما يسمى "طريقة العرب" هو معيار الحكم على جودة الشعر وتقدّم الشاعر. فالآمدي في موازنته يهاجم أبا تمام لأنه خالف في صوره الذوق العام. يقول معلّقاً على قول الشاعر:

بيوم كطول الدهر في عرض مثله

" هذه الألفاظ صيغتها صيغة الحقائق، وهي بعيدة عن المجاز، لأن المجاز في هذا له صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة، لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها، وهي قول الناس..."[26].

فالمجاز له طريق خاصة، لا يمكن للشاعر تجاوزها ولكن متى كانت للمجاز قاعدة وطرق؟ إنهم بذلك ينفون ذاتية الفنان، ويسيرون بالشعر قدماً نحو الجمود.

ويذهب الآمدي إلى أبعد من ذلك، فيرى" أن الشعر لا يتأثر كثيراً إذا أخطأ الشاعر، فجعل ذيل فرسه طويلاً، أو استعمل السوط في حثه على الجري، أو خيّل إليه أن الفستق من البقول، أو ظنّ أن صاحب الفيل لابدّ أن يكون قوياً كالفيل، فمن السهل أن تحاكم المبالغة لديه إلى مقياسك الفني...كل هذه أخطاء جزئية، ولكن الشعر يصاب في الصميم إذا قلنا للشاعر: إنك لا تستطيع أن تقول: " وضربت الشتاء في أخدعيه "، لأن العرب لا تستعمل مثل هذه الاستعارة" [27]

ويعلّق إحسان عباس على هذه القضية (الذوق العام) بقوله: "إن هذا القانون متعسّف، لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها. فمن هو الذي يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنه قد أحاط بما يسمّى " طريقة العرب " في الاستعمالات اللغوية والتصويرية. ولماذا يعمد الآمدي نفسه كلما رأى أثراً قديماً مشبهاً لطريقة أبي تمام، إلى الاعتذار عنه وعدّه من النادر أو الشاذّ؟ أليس هذا النادر صادراً عن عربي، تقبّله ذوقه وأقرّه خياله – وهو خيال عربي، ولم نسمع أنه طواه استهجاناً أو قابله الناس حينئذ بالاستغراب"[28]، وبهذا المفهوم تكون الصورة بوصفها مضموناً هي البنية النمطية الثابتة للقصيدة في حين تكون الصورة بوصفها شكلاً هي البنية النمطية المتحركة التي يوضحها الأسلوب الشعري لهذا الشاعر أو ذاك من خلال لغته الشعرية المتمثلة في اختياره وانتقائه لألفاظه بمعانيها في نسيج تصويري متكامل حيث يختلف الشعراء في هذا المضمار "شكلاً" في التعبير اللغوي ويتشابهون "مضموناً" في الدلالة العامة للغرض.

وإليك أمثلة شعرية لثلاثة من شعرائنا في عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي) هم: امرؤ القيس والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت (الأنصاري) الذين غدوا من فحول الشعراء وهم يعبرون عن مضمون واحد متشابه هو (وصف الليل) بنظر العاشق (البنية النمطية الثابتة)، فهو ليل طويل،

مهموم، مفعم بالقلق واليأس، لا يخلو من ذهول نفس، يتمنى فيه الشاعر العاشق انجلاءه تمهيداً للقاء حبيبته في غد مشرق بعد عناء وكد بلغة شعرية وأسلوب شعري لا يمثل إلا صاحبه وهو (البنية النمطية المتحركة). فلكل من امرئ القيس والنابغة وحسان ذوقه الخاص في اختيار ألفاظه بمعانيها المختارة وحريته في نسجها صورة شعرية بتشبيهاتها واستعاراتها ومجازاتها؛ صورة شعرية موفقة ومتعادلة في ميزان نقد الشعر عند العرب أيامئذ. قال امرؤ القيس: [29]

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت لــه لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأَمْثَلِ
فيا لك من ليلٍ كأن نجومه بكل مُغار الفتلِ شُدَّتْ بيذبُل
كأن الثريا عُلّقت في مصامها بأمراسِ كتان إلى صُمِّ جَنْدَلِ

قال النابغة الذبياني[30]

كليني لهم يا أميمة، ناصبِ وليلٍ أقاسيه، بطيء الكواكب
تطاولَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ وليس الذي يرعى النجوم بآئب
وصدرٍ أراخ الليلُ عازبَ همه تضاعفَ فيه الحزنُ من كلّ جانب

قال حسّان بن ثابت الأنصار[31]

تطاول بالخمان ليلي فلم تَكَدْ تهمُّ هوادي نجمه أن تصوَّبا
أبيتُ أراعيها كأني موكَّلٌ بها لا أريدُ النومَ حتى تغيّبا
إذا غار منها كوكبٌ بعد كوكب تراقب عيني آخر الليل كوكبا
غوائرَ ترى من نجوم تخالها مع الصُّبح تتلوها زواحف لُغبَا

فوحدة التعبير قد اختلفت بين هؤلاء الشعراء ولكنها تشابهت من حيث المضمون أو الغرض الشعري. وهذه الأمثلة شاهد على حجاجية الصورة الشعرية من خلال لغتها هي معيار الجودة في المفاضلة بين الشعراء قديماً وحديثاً. حين تكون الصورة المجازية جزءاً مهماً وفعالاً من القصيدة لا سيما حين تكون طرية قادرة على تحويل ظلال الصورة إلى واقع فني كما في هذه الأمثلة الشعرية. إذ يعتقد كثير من اللغويين والنقاد بأن التحليل الأسلوبي أي البنية النمطية المتحركة، هو

عملية لغوية يضاف إليها شيء من النظريات البلاغية والجمالية. وبهذا الصدد قيل "... إننا في الشعر نتطلب من الاستعمال الاستعاري أن يكون ذا نغمة داخلية"[32]. فالألفاظ والتعابير الشعرية المرتبة ترتيباً نحوياً خاصاً وذات نظام صوتي وأنماط إيقاعية أو عروضية هي دائماً سمات اللغة الشعرية، بيد أن الأكثر أهمية من كل ذلك هو قدرة الألفاظ المستعملة في الشعر للتعبير عن أفكار ودلالات ومعان، أكثر مما تعنيه مثل تلك الألفاظ بدلالاتها المختلفة، ومن ذلك قول أبي تمام[33]:

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادرته عودا ركوبا

لقد تحققت الصورة الشعرية في المركب الفعلي (فضربت الشتاء) حيث ينشأ مبدأ اللاتناسق بين الفعل (ضرب) والمفعول به (الشتاء). فالفعل (ضرب) يستدعي أن يكون المفعول به كائنا حسيا على الأقل، وهي سمة لا تدخل ضمن السمات المميزة (للشتاء)، وهذه المنافرة الدلالية بين الفعل والمفعول أو بين المسند والمسند إليه، هي التي تساهم في خلق الفاعلية الشعرية لهذه الصورة الاستعارية. حيث يتبدى الشتاء في قساوة برده ووعوثة ثلوجه فرسا جامحا، صعب الانقياد، ولكن الممدوح قضى على جموحه وشراسته بضربة نافذة على أخدعيه، لم تترك له مجالا للانفلات. ولما جاز أن يضرب الفرس في أخدعيه للقضاء على جموحه وشراسته، وجعله ذلولا، سهل الانقياد، جاز مقارنة الشتاء بالفرس الجامح. ولم يكتف الشاعر بذلك، فجعل له أخدعين كما لو أنه فرس جامح في الحقيقة. والواقع أن هذه الصورة الشعرية لا تكتسب قيمتها الفنية إلا من خلال الموقف الشعري المتكامل الذي ينبغي أن تحلل في إطاره، وهكذا يمكن إعادة صياغة هذه الصورة الاستعارية عبر الخطاطة الآتية: المشبه .....> المشبه به

الشتاء .....> الفرس المحذوف

الحرب .....> (الفرس) (سياق القصيدة)

وبذلك يتحول التراسل السابق القائم بين الشتاء والفرس إلى تراسل جديد يفرضه السياق الأكبر للقصيدة، ويتحقق بين الحرب والفرس الجامح، فقد شبه انتصار الممدوح (أبي سعيد) في الحرب بضربة سددت إلى فرس جامح، فقضت على جموحه وشراسته. وطبيعي أن يتصدر هذا البيت قائمة الاستعارات المستكرهة عند الآمدي، لأن مثل هذه الاستعارات المكنية في رأيه خارجة

عن الذوق الفني السليم وعن عمود الشعر العربي. ولذلك صنف هذا النوع من الصور الاستعارية ضمن مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات[34]. ولم يقدم الآمدي علة جمالية أو فنية تقلل من أهمية هذه الاستعارة المكنية، وتبعه في ذلك علي بن عبد العزيز الجرجاني، أما ابن رشيق وابن سنان فقد تحدثا عن هذا النوع من الصور الاستعارية بشيء من الاضطراب والحيرة، انتهى بهما الأمر إلى استبعادها من مجال الاستعارة الجيدة[35].

والواقع أن هذا الاضطراب الذي وقع فيه كثير من الشعراء العرب إزاء الاستعارات المكنية عند أبي تمام له ما يسوغه، ذلك أن كثيرا من استعاراته المكنية تقوم عادة على نوع من التشخيص والتجسيد، يصعب معالجته من خلال العلاقة المحدودة المفترضة بين المستعار والمستعار له، فكثير من استعاراته المكنية ينبغي أن تعالج من خلال رؤية شعرية جديدة تقدر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشعري في عملية الخلق الفني، وقدرة العمليات الإستعارية على بث الحياة في الأشياء الجامدة. ونجد هذه الرؤية الجديدة عند الناقد عبد القاهر الجرجاني الذي وسع دائرة المشابهة المفترضة بين طرفي العملية الاستعارية، وجعلها تشمل الاستعارات المكنية عند أبي تمام التي تقوم على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي، بل إن تصوره جعل كل الاستعارات المكنية من قبيل الاستعارات الجيدة التي تحتل مكانة الصدارة ومرتبة أعلى من مرتبة الاستعارات التصريحية وفي هذا الصدد يقول: "إن أردت أن تزداد علما بالذي ذكرت لك من أمره فانظر إلى قوله: سقته كف الليل كؤوس الكرى".

مستويات الصور الشعرية: إن غاية الصورة في الشعر هي التجسيد الذي يمنح الفكرة كياناً يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، لأن الصورة الشعرية كيان لفظي ترسمه المخيلة بما يخرق المألوف لحساب الإبداع وفاعليته. ولنجاح الصورة الشعرية في أداء مهمتها يتوقف على مدى الارتباط والانسجام بين مستويين: – مستوى دلالي: بوصف الصورة تركيبية لغوية فنية تنقل معنى

– مستوى نفسي: بوصف الصورة تنقل أحاسيسه ومشاعره.

وانطلاقا من هذين المستويين تكون الصورة الشعرية حجاجية بغير هذه المستويات، يرى كمال أبو ديب أنّ حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء، وتعديد الإيحاءات لدى الذات المتلقية، ترتبط بالانسجام الذي يتحقق بين مستوييها، وتتحّول دلالتها إلى عنصر سلبي، إذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من الجدة[36]. ومن هنا نقر بأن جمالية الصورة الشعرية لا يمكن أن تقتصر على الصورة الأسلوبية القائمة على المنافرة الدلالية كالاستعارة والرمز وغيرهما بل إنها تتسع لتشمل كثيرا من صور التشبيه القائمة على التباعد والتضاد.

فالصورة الشعرية تولد من التقريب بين واقعتين متباعدتين، بصرف النظر عن طبيعتها ودرجة فنيتها. وبطبيعة الحال إن فنية الصورة تختلف من نص فني إلى آخر ومن شاعر إلى شاعر آخر وكل نص ينشد غاية فهو يرمي إلى الفعل في المتلقي والتأثير فيه وتوجيه أفكاره وسلوكه فينغرس بداهة في الحجاج "فكلما كانت العلاقة بين الطرفين بعيدة وصادقة كلما كانت الصورة قوية، وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر"[37]

فالعصر الحديث يؤمن إيمانا قاطعا بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية، لأنها تعتبر عماد الشعر وجوهره، فمحمد غنيمي هلال اعتبر أن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة"[38] فهنا نؤكد أن الصورة جوهر الإبداع الشعري"لأن الشاعر يفكر بالصورة، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية [39]، ومن هنا نؤكد على أهمية الصورة في البناء الشعري ودورها كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير في المتلقي، وهذا في ضوء ما نص عليه النقد العربي قديما وحديثا، ويمكننا استخلاص أهمية الصورة ودورها الفعال في تقديمها الحسي للمعنى، وإن اكتفى النقد العربي القديم أحيانا بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي وعلاقتها بالمتلقي.

أما النقد الحديث قد أثرى هذا التصور بما أضافه من ملاحظات هامة تصب غالبا في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة ومراعاة الموقف النفسي. ومن هنا فالصورة الشعرية هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها، فينشدون انشداداً واعياً أو غير واع إلى فكرتها

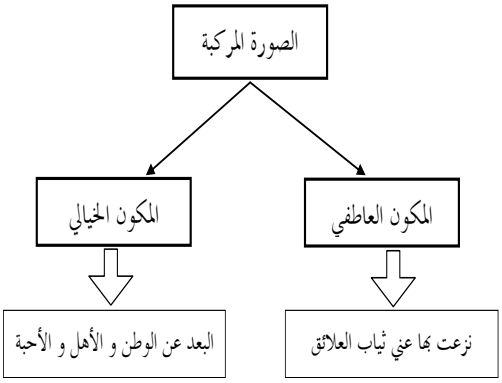
ومضمونها. لأنها "تمثيلا وقياسا نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[40]، فضلا عن كونها وسيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته وهي تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن.

سرنديب ((للشاعر محمود سامي البارودي))

كفى بمقامي في سرنديب غربة ..... نزعت بها عني ثياب العلائـقِ
ومن رام نيل العزّ فليصطبر على ..... لقاء المنايا واقتـحام المضايـقِ
فإن تكن الأيام رنّقْن مشربي ..... وثلّمْن حدّي بالخُطُوب الطّوارقِ
فما غيّرتني محْنةٌ عن خليقتـي ..... ولا حوّلتني خُدْعةٌ عن طرائقـي
ولكنّنـي باقٍ على ما يسـرُّني ..... ويُغضب أعدائي ويُرضي أصادقي
فحسـرةُ بعدي عن حبيبٍ مُصادق ..... كفرحةِ بُعدي عن عدوٍ مُمَاذِقِ
فتلك بهـذي والنّجاة غنيمةٌ ..... من الناسِ والدنيا مكيدة حاذقِ
ألا أيها الزّاري عليّ بجهله ..... ولم يدرِ أنّي دُرَّةٌ في المفارقِ
تعزّ عن العلياءِ باللؤم واعتزل ..... فإنَّ العُلا ليستْ بلغو المناطقِ
فما أنا ممّنْ تقبل الضيْم نفسـه ..... ويرضى بما يرضى به كل مائقِ
إذا المرء لم ينهضْ بما فيه مجدُهـ ..... قضى وهو كَلٌّ في خُـدُورِ العوائقِ
وأيُّ حيـاةٍ إنْ تنكَّرَتْ ..... له الحال لم يعقـدْ سيُور المناطقِ
فما قذفاتُ العِـزْ إلّا ـ لماجـد ..... إذا هَمّ جـلّى عزمه كلّ غاسقِ
يقول أُناسٌ: إنني ثُـرْتُ خالعاً ..... وتلك هَنـاتٌ لم تكُن من خلائقـي
ولكنني نـاديْتُ بالـعدلِ طالباً ..... رضا اللهِ واستنهضْتُ أهل الحقائقِ
أمرتُ بمعروفٍ وأنكرْتُ مُنكَرا ..... وذلك حكمٌ في رقاب الخلائقِ

يشتمل هذا النص الذي بين أيدينا على صور شعرية في غاية الرونق والبلاغة، مما تجعل المتلقي يشتاق لمعرفة دلالة هذه الصور، وفهم معناها، وأول ما يجلب نظر القارئ تلك الصورة البلاغية الواردة في البيت الأول (نزعت بها عني ثياب العلائق)حيث نجده قد شبه العلاقات التي تربطه بأهله وأحبته بالثياب في التصاقه بها على سبيل الاستعارة التصريحيّة، وهنا يصور البارودي حاله في المنفى مصورا أثر تلك الأيام والسنوات التي قضاها في المنفى، وما عاناه من غربة وبعد

رافضا ذلك لأنها قطعت علاقات الحب والود عن أهله ووطنه، ولكن زاده النفي والتشريد عزيمة وقوة، وحينما بدأت تناوشه صقور الأحزان ارتفع صوت عزته وإبائه يدعوه إلى الثبات عند الشدائد والتجمل بالصبر وما كان للمصيبة أن تفلّ عزيمته مهما اشتدت عليه المصائب ويمكن أن نمثل هذه الصورة بالتركيبة التالية:



ومن خلال نسيج هذه الكلمات تشكلت حجاجية الصورة الشعرية على سبيل الإستعارة التصريحية التي تكونت من:

1. الجانب العاطفي ⟵ وهي الروح التي تنفخ في اللفظة من خلال القالب النفسي الوجداني للشاعر.
2. الجانب الخيالي ⟵ وهو تفاعل المتلقي مع الشكل والمضمون.

وإذا انتقلنا إلى استعارته الواردة في البيت الثالث (فإن تكن الأيام رنقن مشربي) شبه الأيام بالإنسان الشرير الذي يريحه تعكير صفو حياته ويسعدهـ إضعاف العزائم استعارة مكنية تشخيصية، فقد استعار لفظ (رنقن) بمعنى عكرن من الماء للأيام بكل ما تحمله من صفو وسعادة أو كدر وألم ومع هذا أصر على موقفه في رفض الضيم مأخوذة من بيت لعمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفـوا...ويشرب غيرنا كدرا وطينا

وحينما بدأت تناوشه صقور الأحزان ارتفع صوت عزته وإبائه يدعوه إلى الثبات عند الشدائد والتجمل بالصبر ثم استخدم الفعل (نزع) للدلالة على الماضي والذي من شروط النمط الحجاجي لخلع الثياب ليكون ذلك أقوى تعبيرا على انقطاع الصلة بينه وبينهم وهو مقيم "بسرنديب[41]" (ثـلّمْنَ حـدّي) شبه عزيمته وقوته كالسيف القوي (أنّـي دُرّة) تشبيه بليغ، شبه

نفسه باللؤلؤة المضيئة في مفرق الشعر في جمالها وشهرتها أو بالجوهرة الثمينة وهو تشبيه تقليدي لا يخلو من المبالغة والصراحة غير المقبولة في مدح النفس وهنا تنشأ بلاغة التّشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يُشبهه، أو صورة بارعةٍ تمثّله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً لا يخطر على البال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التّشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها. (كلّ في خدور العوائق) كناية عن خمول المرء الذي لا يتطلع إلى المجد وضعة مكانته بين الرجال (لم يعقد سيور المناطق) كناية عن ضعف العزيمة في وقت الشدائد (جلّى عزمه كل غاسق) كناية عن الوصول للعزّ والمجد لا يكون إلا ببذل الجهد واستنهاض الهمم في مواجهة الشدائد وهنا يمكن أن نعلق على النص: - فقصيدة الشاعر تذكرنا بقول المتنبي: (كفى بك داء أن ترى الموت شافيا) كما نجده بث الحكمة في ثنايا قوله: - (نجاة غنيمة، الدنيا مكيدة حاذق)كما استخدام أيضا الأفعال المزيدة التي تحمل معاني جمة مثل (رنقن – ثلمن – حولن – فليصطبر -) معنى المبالغة والتكثير وكل هذا يساهم في حجاجية الصورة الشعرية عند الشعراء..

وخلاصة القول فإن الصورة الشعرية تعد العمود الفقري للقصيدة وأساس وجودها، إذ إنها هي الجسر الذي يصل بين الشاعر والمتلقي، الذي يتذوق ويتفاعل إذا وجد نصاً شعرياً جميلاً بما فيه من صور شعرية رائعة. وضرورة وجود الصور الحية في النص الشعري ليكمن الجمال والإبداع ولذلك فإن لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة فالخيال هو الذي يحلّق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع.

مراجع البحث وإحالاته

(1)أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984،ص167.

(2)الجاحظ – عمرو بن بحر – الحيوان _ تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة – دت – 3/ ص 131 _ 132

(3) لويس باستور، الصورة والبناء ص29

(4) في رحاب اللغة العربية. السنة الثانية من سلك البكالوريا – مسلك الآداب والعلوم الإنسانية، ص 4.

(5) د. الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، تاريخ النشر: 01/ 12/ 2011..الناشر: مكتبة المتنبي ص81.

(6) د. محمد طاهر دروسيه، في النقد الادبي عند العرب، ص196.

(7) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص8.

(8) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1 ص77.

(9) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم في النقد الأدبي القديم عند العرب تاريخ إضافته: ص205.

(10)المصدر نفسه ص206

(11)احسان عباس، الشعر العربي المعاصر، ص83.

(12)عن بناء القصيدة العربية الحديثة تأليف: علي عشري زايد الناشر: مكتبة الآداب – القاهرة الطبعة: الرابعة 2002. رابط الكتاب. ص98.

(13)عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " ص 10 طبعة 23 199 – المركز الثقافي العربي _البيضاء.

(14)ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسات في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، ط1، 1980 م، ص24 وكذلك: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ص27.

(15)الوساطة بين المتنبي وخصومه. للقاضي الجرجاني(ت392هـ)، ص 24.

(16)عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص 142

(17)المرجع نفسه ص 142-143.

(18)انظر إيليا حاوي: نماذج في النقد الأدبي 67 ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969، ص 655. ويقول عز الدين إسماعيل مستنتجاً من كلامه على بيت ابن المعتز السابق: " كل هذا يخلص بنا إلى أن الصورة لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء، دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها في نقل مشاعر محدّدة في نفس الشاعر من جهة أخرى

(19)عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص 142.

(20)عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص143.

(21)ناصف الصورة الأدبية ص 191

(22)انظر المرجع نفسه ص 190

(23)النويهي: الشعر الجاهلي الناشر الدار القومية للطباعة والنشر 1 ص/ 15

(24)المرجع نفسه 1/ ص15 -16

(25)الخاضيري عبد الجليل تاريخ النقد ص168

(26)أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة ص/ 197

(27)إحسان عباس، تاريخ النقد ص 167- 168

(28)المرجع نفسه ص 167

(29)(ديوان امرؤ القيس، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار المعارف بمصر، 164، ص18-19

(30)(ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1963، ص9).

(31)(ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه: الدكتور وليد عرفات، جـ1، سلسلة كَب التذكارية، لندن، 1971، ص116.

(32)د. مصطفىٰ ناصف الصورة الأدبية، ط1، القاهرة، 1958، ص4

(33)ديوانه، ج1، ص166.

(34)أبو القاسم الآمدي الموازنة، ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص228.

(35)انظر الوساطة، ص429، سر الفصاحة، ص115 فما فوق، العمدة، ج1، ص270.

(36)ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين بيروت، ط12، 1989،ص21

(37)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص422

(38)عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981 ص43

(39)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 330

(40) ينظر: الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش-68، ومقدمة لدراسة الصورة ص 42-43.

(41) سرنديب جزيرة في المحيط الهندي سري لانكا حاليا وهي منفىٰ الشاعر البارودي مضىٰ فيها 17 عاما