تطور مصطلح الصورة الفنية لغةً وتاريخاً

دراسة في دخول المصطلح إلى النقد العربي

إعداد:

د. عماد علي سليم أحمد الخطيب•

د. الحافظ عبد الرحيم الشيخ ♦

ملخص البحث

يقدم هذا البحث عرضا نقديا تحليليا لما ورد ذكره عن الصورة، في كتب النقد والبلاغة والفلسفة عند العرب القدماء، معتنيًا بالمصطلح حسب المفهوم اللغوي وتسلسله التاريخي فقط.

ثم يعتمد البحث في عرضه تقسيم النقاد والبلاغيين إلى مجموعات حسب تناولهم للصورة، مفهومًا نقديًا عمليًا، وقد وضع البحث لكل مجموعة من العلماء عنوانا يميز طريقة تناولهم للصورة من وجهة فهمهم لها في التطبيق، وقد نقل البحث الحالة التطبيقية التي نسجوها.

•- أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة البلقاء التطبيقية- الأردن.

♦ أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة بهاء الدين زكريا ملتان- باكستان.

ويفترض البحث وجود علاقة بين مصطلح الصورة الفنية ومصطلحات ارتبطت به، مثل: الخيال، والمادة، والوهم، والإدراك، والطبيعة، والنفس، والروح، والفن، والحس، والرمز..؛ لذلك يتعرض البحث لتلك المصطلحات في التعريف والفهم، مستأنسا بالحدود المكتوبة عند الفلاسفة العرب القدماء الذين ولجوا تلك المفهومات وربطوها من قريب أو من بعيد بالصورة الفنية.

ثم يلخص البحث إلى أن الإبداع التعبيري الفاعل فيه باعث بلاغي قدمه النقد العربي القديم في تحليله لكيفية تشكل الصورة الفنية، وعد البحث النجاح في تشكل الصورة الفنية نجاحا في الإبداع.

يرى البحث أن الصورة الفنية المشكلة من الجملة العربية ذات نظم واضح يتشكل من الاسم والفعل والأداة والحرف والظرف،..ومختلف روابط الجملة العربية، كما يتبنى البحث ضرورة معرفة كيفية توضيح الصورة الفنية وشرحها باستخراج الفعل المتحدث عنه والذي يشكل الحدث المقصود، ثم ربط الفعل باسمه الفاعل له، ثم استنتاج الحقيقة من الخيال في الربط بينهما، ثم ربطهما بباقي كلمات النص المشكل للصورة الفنية، ولما كان الأمر كذاك فقد درس البحث كل ما له علاقة بالصورة و بشكلها ومادتها وباعثها ونمطها، ..في مصطلحات النقاد والبلاغيين و الفلاسفة. والبداية من المعجم.

أولاً : الصورة من كتب التراث العربي:

١- في المعجم:

من لسان العرب لابن منظور [1]:

- الصُّورة: تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشيء وهيئته وعلى معنى صفته/ يُقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته.
- والصُّوَرُ: الميْل.
- والصَّوْرَةُ: الحِكَةُ من انتعاش الحَظي في الرأس.
- والصِّيَرة: المستديرة العريضة ذات الأركان.

من الاشتقاق لابن دريد:

وجاء في الاشتقاق لابن دريد أن الصورة: حُسْنُ التصوير. يقال: صَنَم، الصُّورة إذا أحسنَ تصويرها. وقد سمَّت العرب صُنَيماً.

من كتاب المثلث للبطليوسي [2]:

- في معنى: (الصَّوْرَة، والصِّيْرَة، والصُّوْرَة).
- الصَّوْرة بالفتح: العطفة على الشيء، والميل له.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠م، ص ٤٧٣ - ٤٧٨ .

[2]- ابن السيد البطليوسي:المثلث، تحقيق ودراسة: صلاح مهدي علي الفرطوسي، القسم الثاني، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث(١١١)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م، ص ٨٨ .

وسيشار للكتب القادمة بأرقام الصفحات التي عثر الباحث فيها على مصطلح أو معنى لمصطلح الصورة في المتن، ثم انظر المعلومات التامة عن الكتب في قائمة المصادر و المراجع، خلف بعضها متتالية.

- والصِّيَرة بالكسر: الحظيرة، تُصنع للغنم .
- والصُّورة بالضم: شكل كل شيء مُصَوَّر، وتستعمل الصورة أيضاً بمعنى:النوع، لأن النوع صورة في الجنس، كما أن الشكل صورة في الجسم، وتستعمل بمعنى الصفة.

ثانيا- في كتب النقد العربي القديم:

ومن المعاني التي استخدمها الكتاب للصورة كما استنتجها البحث ما يلي:

الصورة = الهيئة = الشكل = التمثيل

ورد في ذكر صفات الأحمق، عند ابن الجوزي في "أخبار الحمقى والمغفلين"/٢٣، ٧٥، أن صفات الأحمق تقسم إلى قسمين: أحدهما: من حيث الصورة، والثاني: من حيث الخصال والأفعال.

و جاء في الصورة صفات الأحمق:

ذكره القسم الأول: قال الحكماء: إذا كان الرأس صغيراً رديء الشكل دل على رداءة في هيئة الدماغ.

قال جالينوس: لا يخلو صغر الرأس البتة من دلالة على رداءة هيئة الدماغ وإذا قصرت الرقبة دلت على ضعف الدماغ وقلته، ومن كانت بنيته غير متناسبة كان رديئاً حتى في همته وعقله مثل الرجل العظيم البطل، القصير الأصابع، المستدير الوجه، ..

وقال في الشكل والهيئة أن لطف النظر نفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على مَن زَاوَلَهما والطالب لهما من هذا

المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بَينٌ لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تُنسَب إلى الدِقة، فإنك تجدُ الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤمُ بينها مع ذلك أتمّ، والائتلافُ أبينَ، كان شأنها أعجبَ، والحذْقُ لمصوّرها أوجبَ، وإذا كان هذا ثابتاً موجوداً، ومعلوماً معهوداً، من حال الصُوَر المصنوعة والأشكال المؤلّفة ، فاعلم أنها القضيّة في التمثيل واعمل عليها، واعتقِد صحّة ما ذكرتُ لك من أنّ أخْذَ الشَبَهِ للشيء مما يخالفه في الجنس وينفصل عنه من حيث ظاهر الحال، حتى يكون هذا شخصاً يملأ المكان، وذاك معنًى لا يتعدّى الأفهام والأذهان.

وذهب إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز في علم المعاني" /٧٢٢، بقوله "اعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا .فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان ،وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك.

الصورة = الوصف جماله وقبحه

وذكر المقري التلمساني في كتابه "أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض" /١٠٥٩، أنه من سنة تسع وعشرين وثلاث مائة كان في صدر هذه السنة كمل الناصر بنيان القناة الغريبة الصنعة، التي أجرى فيها الماء العذب من جبل قرطبة إلى قصر الناعورة غربي قرطبة، في

المناهر المهندسة، وعلى الحنايا المعقودة، ويجري ماؤها بتدبير عجيب، وصنعة غريب محكمة، إلى بركة عظيمة، عليها أسد عظيم الصورة، بديع الصنعة، شديد الروعة، لم يشاهد أوفى منه ولا أبهى منه فيما صور الملوك في غابر الدهر، مطلي بذهب إبريز، وعيناه جوهريتان، لهما وميض شديد. يجوز هذا الماء إلى عجز هذا الأسد، فيمجه في تلك البركة من فيه، فيبهر الناظر بحسنه وروعة منظره، وثجاجة صبه، فتسقى من مجاجة جنان هذا القصر على سعتها، ويستفيض على ساحاته وجنباته، ويمد النهر الأعظم بما فضل منه، فكانت هذه القناة..

ووافق التلمساني كثير ممن ذكروا الصورة للوصف الظاهر على الأشياء مثل: ابن السكيت في " إصلاح المنطق " / ٦٣١. والإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب /٨٠٧،٧٦٦،٥٩٣،٤٧٠،٣١٧. والأذكياء لابن الجوزي/٢٢٣٢، ٣٥٥،٢٧٧، ٣٦٠، والاعتبار لأسامة بن منقذ/١٢٤،١١٧، وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني/٦٤٤٨،٦٠٨٢، ٦٩٠٤ والبيان والتبيين للجاحظ/١٢٥، ٣٢٢، والحيوان للجاحظ/٤٢٨، ٨٦٢.. ولباب الآداب لأبي منصور الثعالبي/٩٣، ونثر النظم وحل العقد لأبي منصور الثعالبي /٤٣١،٤٠٩... كما ذهب إلى ذلك جمع الكتاب الكثير.

الصورة = هي البلاغة و البعد عن المعاظلة.

وأسهب عبد القاهر الجرجاني في ذكره للصورة في كتابه المشهور "أسرار البلاغة في علم البيان"/٦٣،٤٥،٣٣،٢٠،١٣،١٠،٨، ١١٩،٩٠،

٢٤، ٢٠٠، ١٩٠، ١٧٤، ١٣٣–٣٠٥، ٢٦٥، ٢٤٣، ٢٢٩، ٢٠٩،

٤٤٧، ٤٠٨، ٤٣١، ٤٥٨ – ٤٤٥، ومما قال :

واستحسنتَ تجنيس القائل: "حتى نَجَا من خَوفِهِ وَمَا نَجا" وقول المحدَث:

ناظِراه فيما جَنَى ناظِراه أوْ دَعانِي أمْتُ بما أودعَانِي

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيتَ الفائدة ضَعُفت عن الأوّل وقويتَ في الثاني؟ ورأيْتَك لم يزدك بمَذْهب ومُذهب على أن أسْمَعَكَ حروفاً مكررةً، تروم فائدة فلا تجدُها إلا مجهولة...

منكرةً، ورأيتَ الآخر قد أعَادَ عليك اللفظةَ كأنه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يَزِدْك وقد أحسن الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصاً المستوفى منه المُتَّفِقَ في الصورة – من حُلى الشَعر، ومذكوراً في أقسام البديع.

كما قال:

واعلم أنّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتُها العلّة في استجابة الفضيلة وهي حُسْن الإفادة، مع أنّ الصورة صورةُ التكرير والإعادة وإن كانت لا تظهر الظهورَ التامَّ الذي لا يمكن دَفْعُه، إلا في المستوفى المتفق الصورة منه كقوله:

ما مات من كَرَم الزمان فإنه يَحْيَى لدَى يَحْيَى بن عبد اللّه

وذكر التصويرُ قد يزيد في قيمة المعنى ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من موادَّ غير شريفة، فلها، ما دامت الصورة

محفوظة عليها لم تنتقض، وأثر الصنعة باقيًا معها لم يبطل قيمة تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انْصبابٌ،وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابَها، وضامَت الحادثاتُ أربابها، وفجعتهم فيها بما يسلُب حُسنُها المكتسب بالصَّنعة، وجمالَها المستفادَ من طريق العَرض، فلم يبق إلا المادّة العارية من التصوير، والطِّينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها،وانحطت رتبتها، وعادت الرَّغبات التي كانت فيها زُهداً، وأوسعتها عيونٌ كانت تطمح إليها إعراضاً دونها، وصدّاً، وصارت كمن أحظاه الجدُّ بغير فضلٍ كان يرجع إليه في نفسه، وقدَّمه البخت من غير معنًى يقضي بتقدّمه، ثم أفاق فيه الدهر عن رقدته، وتنبّه لغلطته..

وجاء في الفصل الثاني من كتاب أبي هلال العسكري" الصناعتين"/ ١٩، ١٧٣،٣١١، ذكر للإبانة عن حدّ البلاغة فقال: البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفس كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن.

وإنما جعلنا حسنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنَّ الكلام إذا كانت عباراته رثّة ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى. وقال إن على البليغ أن يتوخّى الصورة المقبولة، والعبارة المستحسنة، ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغرّه ابتداعه له، فيتساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد. كما لو كما لو حوّل الرأس إلى موضع اليد، أو اليدّ إلى موضع الرجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية، فمن سوء النّظم المعاظلة، وقد مدح عمرُ بن الخطاب رضى الله عنه زهيراً لمجانبتها.

فقال: كان لا يعاظل بين الكلام، وأصل هذه الكلمة من قولهم: تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى، وعاظل الرجل المرأة إذا ركبها، فمن المعاظلة قول الفرزدق:

تعالَ فإنْ عاهدتني لا تخونني تكنْ مثلَ من يا ذئبُ يصطحبان

الصورة = العقل = المجاز العقلي = أو المجاز اللغوي.

وقال الجرجاني فيمن يقول: فقد ذهب مِلْحُنا، فكيف نصنع؟، فأنت تعلم أنْ لا وجه ها هنا للتشبيه إلا من طريق الصُّورة العقلية، وهو أن الناس يصلُحُونَ بهم كما يصلُح الطعام بالملح، والشَّبَهُ بين صلاح العامّة بالخاصّة وبين صلاح الطعام بالملح، لا يُتصوَّر أن يكون محسوساً، وينطوي هذا التشبيهُ على وجوب موالاةِ الصحابة رضي الله عنهم، وأن تُمْزَج محبَّتُهم بالقلوب والأرواح، كما يُمزَج الملح بالطعام، فباتِّحاده به ومداخلته لأجزائه يَطِيبُ طعمه، وتَذهب عنه وَخَامته، ويصير نافعاً مغذياً، كذلك بمحبّة الصحابة رضي الله عنهم تصلح الاعتقادات، وتنتفى عنها الأوصاف المذمومة، وتطيب وتغذو القلوب، وتُنمَّى حياتُها، وتُحفظ صحتها وسلامتها، وتَقيها الزَّيغَ والضلالَ والشك والشبهة والحيرة..

وشبيهٌ به قول المتنبي:

وتُحيى لهُ المالَ الصَّوارمُ والقنَا ويقتلُ ما تُحيي التَّبسُّمُ والجَدَا

إذ جعل الزيادة والوفور حياةً في المال، وتفريقه في العطاء قتلاً، ثم أثبتَ الحياة فعلاً للصوارم، والقتل فعلاً للتبسم، مع العلم بأنَّ الفعل لا يصحُّ منهما، ونوع منه أهْلَكَ النَّاسَ الدينارُ والدرهمُ، جعل الفتنة هلاكاً

على المجاز، ثم أثبت الهلاك فعلاً للدينار والدرهم، وليسا مما يفعلان فاعرفه. وإذ قد تبيّن لك المنهاج في الفرق بين دخول المجاز في الإثبات، وبين دخوله في المثبَت، وبين أن ينتظمهما عرفتَ الصورة في الجميع، فاعلم أنه إذا وقع في الإثبات فهو متلقى من العقل، وإذا عرض في المُثبَت فهو متلقى من اللغة، فإن طلبتَ الحجّةَ على صحة هذه الدَّعوى، فإنَّ فيما قدّمتُ من القول ما يُبيّنها لك، ويختصر لك الطريق إلى معرفتها.

ويَعلم كلّ عاقل –كما يقول الجرجاني– أن المجاز لو كان من طريق اللغة، لجُعِل ما ليس بالسرور سروراً، فأمّا الحكم بأنه فعل للخبر، فلا يجري في وَهْم أنه يكون من اللغة بسبيل فاعرفه. فإن قال النسجُ فعلُ معنًى، وهو المضامّة بين أشياء، وكذلك الصَّوْغ فعلُ الصورة في الفضّة ونحوها، وإذا كان كذلك، قدّرتُ أن لفظ :

الصَّوغ مجازٌ من حيث دلَّ على الفعل والتأثير في الوجود، حقيقةٌ من حيث دلَّ على الصُّورة، كما قدّرتَ أنت في أحيا اللّه الأرض، أنّ أحيا من حيث دلّ على معنى فَعَلَ حقيقةٌ، ومن حيث دلّ على الحياة مجازٌ.

وأعاد أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة/٩١١، الصورة للعقل لأنها من الحس الذي هو عاملٌ من عمال العقل. وقال إن العامل يجور مرةً ويعدل مرة، فأما الذي هذا هو عامله فهو الذي يتعقبه، فإن وجده جائراً أبطل قضاءه، وإن وجد عادلاً أمضى حكمه، ومتى استشير الحس في قضايا العقل فقد وضع الشيء في غير موضعه، ومتى استشير العقل في أحكام الحس فقد وضع الشيء في موضعه. والصورة العقلية – عنده– تصل إليك فتعطيك برفق ولطافة؛ وتلك تفتح عليك لم

وكيف، ويسعى إليها، وأنوار الصورة العقلية شموسٌ تستنير؛ وإذا حصلت لك فأنت وغيرك شرعٌ فيها؛ و هي للبذل والإفاضة.

الصورة = التشبيه = الاستعارة:

وقال أبو حيان التوحيدي في الصورة في تشبيهُ الشيّ بالشيء من جهة الصُّورة والشكل، نحو أن يشبَّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر وكالتشبيه من جهة اللّون، كتشبيه الخدود بالورد، والشَعر بالليل، والوجه بالنهار، وتشبيه سِقْط النار بعين الديك، وما جرى في هذا الطريق. أو جمع الصُّورة واللون معاً، كتشبيه الثُّريّا بعنقود الكَرْم المنوَّر، والنرجس بمَدَاهن دُرٍّ حشُوهن عقيق، وكذلك التشبيه من جهة الهيئة نحو: أنه مستوٍ منتصبٌ مديدٌ، كتشبيه قامة الرَّجل بالرمح، والقدّ اللطيفِ بالغصن ويدخل في الهيئةِ حالُ الحركات في أجسامها، كتشبيه الذاهب على الاستقامة بالسَّهم السديد، ومَنْ تأخذه الأريحيّةُ فيهتزُّ بالغصن تحت البارح، ونحو ذلك وكذلك كل تشبيهٍ جَمَعَ بين شيئين فيما يدخل تحت الحواسّ، نحو تشبيهك صوتَ بعض الأشياء بصوت غيره..

ومن التشبيه ذكره أنَ يأتي بنَظير للهيئة المشاهَدة من مقارنة أحدهما الآخر، ولم يُردْ أن يشبّه الصبحَ على الانفراد والليل على الانفراد، كما لم يقصد الأول أن يشبّه الدارة البيضاء من النرجس بمُدْهُن الدُّر، ثم يستأنف تشبيهاً للثانية بالعقيق، بل أراد أن يشبّه الهيئة الحاصلة من مجموع الشكلين، من غير أن يكون بَيْنٌ في البَيْن، ثم إن هذا الاقتران الذي وُضع عليه التشبيه مما يوُجد ويُعْهَدُ، إذ ليس وجود الفَرَس الأشهب

قد ألقى الجُلَّ، من المُعْوز فيقالَ إنه مقصورٌ على التقدير والوهم، فأما الأوّل فلا يتعدَّى التوهُم وتقديرَ أن يُصنَع ويُعْمل، فليس في العادة أن تُتَّخذ صورةٌ أعلاها ياقوت على مقدار العَلَم، وتحت ذلك الياقوت قِطعٌ مطاولةٌ من الزبرجد كهيئة الأرماح والقامات وكذلك لا يكون هاهنا مُداهنْ تُصنَع من الدُرَ، ثم يوضع في أجوافها عقيق، وفي تشبيه الشَّقيق زيادة معنًى يُباعِد الصورة من الوجود.

ويتساءل الجرجاني:

فمَنْ لك بهذه الصورة إذا فرَّقت التشبيه، وأزلت عنه الجمع والتركيب؟

وهذا أظهر من أن يَخْفَى، وإذْ قد عرفتَ هذه التفاصيل، فاعلم أن ما كان من التركيب في صورة بيت امرئ القيس، فإنما يستحق الفضيلة من حيثُ اختصار اللفظ وحُسن الترتيب فيه، لا لأن للجمع فائدةٌ في عين التشبيه، ونظيرُه أنَّ للجمع بين عِدّة تشبيهاتٍ في بيتٍ كقوله:

بَدَت قمراً ومَاسَت خُوط بانٍ وفاحت عنبراً ورَنَتْ غزالا

مكاناً من الفضيلة مرموقاً، وشأواً ترى فيه سابقاً ومسبوقاً لا أنَّ حقائق التشبيهات تتغير بهذا الجمع، أو أن الصُوَر تتداخل وتتركّب وتأتلف ائتلافَ الشكلين يصيران إلى شكل ثالث، فكونُ قدِّها كخُوط البان، لا يزيد ولا ينقص في شبه الغزال حين ترنُو منه العينان، وهكذا..

وكذلك تقول:

هززتُ على الأعداء سيفاً وأنت تريد السيف، كما تقوله وأنت تريد رجلاً باسلاً استعنت به، أو رأياً ماضياً وُفقت فيهِ، وأصبت به من العدوّ

فأرهبته وأثَّرتَ فيه، وإذا كان الأمر كذلك، وجب أن يُفصَل بين القسمين، فيسمَّى الأوّل: استعارةً على الإطلاق، ويقال في الثاني إنه تشبيه، فأما تسميةُ الأول تشبيهاً فغير ممنوع ولا غريب، إلاّ أنه على أنك تُخبر عن الغرض وتُنبئ عن مضمون الحال، فأمّا أن يكون موضوعُ الكلام وظاهره موجباً له صريحاً فلا. فإن قلت فكذلك قولك هو أسد، ليس في ظاهره تشبيه، لأن التشبيه يحصُل بذكر الكاف أو مِثْل أو نحوهما. فالجواب أن الأمر وإن كان كذلك، فإنّ موضوعَه من حيث الصُّورة يوجب قصدك التشبيه، لاستحالة أن يكون له معنًى وهو على ظاهره.

ويريد بالاستعارة عبارةً أخرى العاريّة من شأنها أن تكون عند المستعيرعلى صفةٍ شبيهةٍ بصفتها وهي عند المالك، ولسنا نجد هذه الصورة إلا فيما نُقل نَقْلَ التشبيه للمبالغة دون ما سواه، و يتساءل :

ألا ترى أن الاسم المستعار يتناول المستعارَ له، ليدلَّ على مشاركته المستعار منه في صفةٍ هي أخصُّ الصفات التي من أجلها وُضع الاسم الأول؟

يعني أن الشجاعة أقوى المعاني التي من أجلها سُمّي الأسد أسداً، وأنت تستعير الاسم للشيء على معنى إثباتها له على حدّها في الأسد. فأما اليد ونقلُها إلى النعمة، فليست من هذا في شيءٍ، لأنها لم تتناول النعمة لتدلَّ على صفة من صفات اليد بحال.

الصورة = اللفظ واللحن والإيقاع والموسيقى = الحكم على المكتوب أو المقروء أو المسموع:.

جاء في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي/٩٢٤ أن التعقيد مذموم لأجل أن اللفظ لم يرتَّب الترتيبَ الذي بمثله تحصُل الدَّلالة على

الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلبَ المعنى بالحِيلة، ويسعى إليه من غير الطريق.

كقوله:

ولذا اسمُ أغطية العيون جفونُها من أنّها عَمَلَ السيوفِ عوامِلْ

وإنما ذُمَّ هذا الجنس، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكَدَّكَ بسُوء الدَّلالة وأودع لك في قالب غير مستو ولا مُمَلَّس، بل خشنٍ مُضرّس حتى إذا رُمْتَ إخراجَه منه عَسُر عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصورة ناقصَ الحُسن.

و من الحكم قوله:

إني لست أقول لك إنك متى ألّفتَ الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييدٍ وبعد شرطٍ، وهو أن تصيبَ بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحاً معقولاً، وتجد للمُلاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك، من حيث العقل والحَدْس، في وضوح اختلافهما من حيث العَين والحِسّ، فأمَّا أن تستكرهَ الوصف وتَرومَ أن تُصوِّره حيث لا يُتَصوّر، فلا لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصّانع الأخرق، يضع في تأليفه وصَوْغه الشكلَ بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتوَ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نُبوَ، وإنما قيل: شبَّهت، ولا تعني في كونك مشبّهاً أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبّهاً بالحقيقة بأن ترى الشَّبه وتبيّنه..

ثم إن الصورة اللفظية مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث: إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص ما لها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع؛ ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أموراً ظريفة، أعني أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاسي والطاس، وتروح الطبع، وتنعم البال، وتذكر بالعالم المشوق إليه، المتلهف عليه.

الصورة= الجوهر=المادة = الهيولى:

ذكر أبو حيان التوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة"/٩١١ تعريفا للصورة فقال فإن قيل: فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه.

ثم يعرف أنواعها حسب روايتها من أبي سليمان و أنها : إلهية وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية،ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، وممزوجة وصافية، ويقظية، ونومية، وغائبية وشاهدية. ووافق رأيه في "البصائر والذخائر" / ١٧٩٧.

الصورة = صورتان : الموجبة دون نفي أو السالبة مع النفي:

جاء عند جلال الدين القزويني في "الإيضاح في علوم البلاغة"/ ١٠٢ أن الصورة صورتان الأولى هي الموجبة المعدولة المهملة كقولنا

إنسان لم يقم، والصورة الثانية هي السالبة المهملة كقولنا لم يقم إنسان إنما أفاد الإسناد إلى إنسان فإذا أضيف كل إلى إنسان وحول الإسناد إليه فأفاد في الصورة الأولى نفي الحكم عن جملة الأفراد وفي الثانية نفيه عن كل فرد منها كان كل تأسيساً لا تأكيداً، لأن التأكيد لفظ يفيد تقوية ما يفيده لفظ آخر وما نحن فيه ليس كذلك. و ذكر شاهد المتنبي في قوله:

نحن قوم من الجن في زي ناس فوق طير لها شخوص الجمال

فتلك الصورة تشي بصورة أخرى لأن هذا الادعاء في عد نفسه وجماعته من جنس الجن وجماله من جنس الطير، مستشهداً لدعواه هاتيك بالمخيلات العرفية و مخصصا القرينة بنفيها المتعارف الذييسبق إلى الفهم ليتعين الفهم الآخر.

الصورة = التخيلية المكنى عنها بالاستعارة :

وهو تفسير جلال الدين القزويني في "الإيضاح في علوم البلاغة" / ٤٧٣ للصورة التخييلية التي هي أعم من أن تكون تابعة للاستعارة بالكناية أو غير تابعة بأن يتخيل ابتداء صورة وهمية مشابهة لصورة محققة فيستعار لها اسم الصورة المحققة والثانية بعيدة جداً، و يريد في الصورة التخييلية الصورة الثانية.

كقولك: فلان بين أنياب المنية ومخالبها.

وقلما تحسن الحسن البليغ غير تابعة لها، ولذلك استهجنت في قول الطائي:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

فإن قيل لم لا يجوز أن يريد بغير التابعة للمكنى عنها التابعة لغير المكنى عنها، قلنا غير المكنى عنها هي المصرح بها فتكون التابعة لها ترشيح الاستعارة وهو من أحسن وجوه البلاغة، فكيف يصح استهجانه. وأما قول أبي تمام فليس له فيه دليل قرينة.

الصورة = جناس العكس = الطباق:

ذكر أسامة بن منقذ في "البديع في البديع في نقد الشعر" /٣١٠، نقلا عن أبي العلاء في تفسير المتنبي في قوله:

يردُّ يداً عن ثوبها وهو قادرٌ ويعصي الهوى في طيفها وهو راقد

قال: أوجبت عليه الصناعة أن يقول: يرد يداً عن ثوبها وهو مستيقظ، فلم يطاوعه الوزن ،فلم يخرج عن الصنعة، قوة منه وقدرة، فقال: قادر، وهو عكس راقد في الصورة والمعنى،أما في الصورة فهو من جناس العكس، وأما في المعنى فان الراقد عاجز، وهو ضد القادر،فتم له الطباق صورة ومعنى وهذا من الأفذاذ.

الصورة = المعنى = مادة الشعر:

جاء في باب (التعليم والترسيم) عند أسامة بن منقذ في " البديع في البديع في نقد الشعر" /٥٣٦ أن الشعر قول موزون مقفى دال على معنى، وله طرفان:

أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وبينهما وسائط. والمعنى للشعر بمنزلة المادة،والشعر فيه بمنزلة الصورة. وهو أربعة أشياء: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية.

وإلى ذلك ذهب ابن رشيق القيرواني في "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"/٢٥٤، من أن المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة؛ فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت في عين مبصرها.

وذهب ابن جني المذهب نفسه في "المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة"/١٧٧، أن الصورة في المعنى وإنما يجب أن يراعى اللفظ، ألا تراك لو سميت رجلاً بشد ومد أو قيل أو بيع لصرفت وان كان الأصل شدد ومدد وقول وبيع لأنك لما أصرته إلى شد ومد وقيل وبيع أشبه باب كروبر وديك وقيل وكذلك لو سميت رجلاً بأنظر لم تصرفه معرفة ولو سميته بأنظور من قوله.

وإنني حيثما يسري الهوى بصري من حيثما سلكوا أدنو فأنظور

لصرفته لزوال مثال الفعل وكذلك لو سميته بيذهب لم تصرفه معرفة فإن مددت فقلت يذهاب صرفته وذلك أن باب ما لا ينصرف إنما يراعى فيه اللفظ وقال أبو الحسن في يعفر يترك الصرف فراعى أصله من فتح يائه وقد يمكن أن يفرق بينه وبين شد ومد وقيل وبيع بأن يقول أصل هذا مرفوض غير مستعمل.

كما يذهب لذلك أبو الحسن الجرجاني في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"/٦٧٤، بقوله: إنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحُسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التّمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخِلقة،

وتناصُفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى الى القبول، وأعلقُ بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت – لهذه المزية سبباً، ولم خُصّت به مُقتَضِياً ثم يضيف ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي التّرتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظمُ أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانِف، ورددته ردّ المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعُه في القلب ألطف، وهو بالطّبع أليق؛ ولم تعْدم مع هذه الحال معارضاً يقول لك: فما عبتَ من هذه الأخرى؟

وأي وجهٍ عدَل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت!! وتتكاملُ فيها ذيه وذيه!! وهل للطاعن إليها طريق! وهل فيها لغامز مغمز يحاجُّك بظاهر تحسّه النواظر! وأنت تحيله على باطن تحصّله الضمائر!كذلك الكلام: منثوره ومنظومه..

وهي التي أرادها عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز في علم المعاني" / ٧٣، ٧٢٢،٦٨١،٤٥٢،٣٩٢،٢٦٢، بقوله: فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة. وإنك تستملي هذه الصورة، وتجدها تؤدي لك نصاً وتسمع فيها إلى المعنى. ومن أمثلته لذلك :قول بعض العرب، من الرجز:

فانظر إلى قوله: إن غناء الإبل الحداء، وإلى ملاءمته الكلام قبله، وحسن تشبثه به، وإلى حسن تعطف الكلام الأول عليه. ثم انظر إذا تركت إن فقلت: فغنها وهي لك الفداء ، غناء الإبل الحداء، كيف تكون الصورة؟ وكيف ينبو أحد الكلامين عن الآخر؟ وكيف يشئم هذا ويعرق ذاك حتى لا تجد حيلة في ائتلافهما، حتى تجتلب لهما الفاء فتقول: فغنها وهي لك الفداء، فغناء الإبل الحداء؟ ثم تعلم أن ليست الألفة بينهما من جنس ما كان، وأن قد ذهبت الأنسة التي كنت تجد، والحسن الذي كنت ترى. هذه هي الصورة، حتى إذا جئت إلى إن فأسقطتها رأيت الثاني منهما – ربما– قد نبا عن الأول وتجافى معناه عن معناه. والصورة مرجع إلى المعنى وهي التي تحدث المعنى، والخاصة التي حدثت فيه، ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث قال:

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير. ثم قد إذا وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا. وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء.

الصورة = الفصاحة:

قال ابن سنان الخفاجي في "سر الفصاحة"/١٥٢،١٤٩،إن الصورة كالفصل للكاتب والبيت للشاعر وما جرى مجراهما وأما الآلة فأقرب ما

قيل فيها إنها طبع هذا الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ولهذا لا يمكن أحد أن يعلم الشعر من لا طبع له وإن جهد في ذلك لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق.

ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها. وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف فإن كان مدحاً كان الغرض به قولا ينبئ عن عظم حال الممدوح، وإن كان هجوا فبالضد وعلى هذا القياس كل ما يؤلف وإن تأملته وجدته كذلك. وقد ذهب أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب إلى أن المعاني في صناعة تعلم الكلام موضوع لهل وذكر ذلك في كتابه الموسوم بنقد الشعر. وذلك أن النجار يعاب إذا كان قليل البصيرة بموضوع صناعته ولو تمكن من عمل ذلك الكرسي الذي مثل به من خشب مرضى فعدل عنه إلى خشب رديء جهلا منه بالمختار من هذا الجنس كان معيباً عند أهل صناعته. وإنما يتوجه له العذر إذا سلم إليه خشب ردئ لتظهر صناعته فيه فإنه عند ذلك لا يعاب لأجل الخشب، فأما ناظم الكلام فقادر على اختيار موضوعه غير محظور عليه تأليف ما يؤثره منه فمتى عدل عن ذلك جهلا أو تسمحاً توجه الإنكار واللوم عليه وكان أهلاً له وجديراً به: على أن كلامنا في الصورة نفسها ولا شبهة في قبح صورة الكرسي المصنوع من رديء الخشب وإن كان النجار قد أحكم عمله. ومع هذا البيان كله فالفصاحة عبارة عن حسن التأليف في الموضوع المختار فإذا كنت قد ذكرت الموضع والوجه في اختياره وعلى أي صفة يكون المرضى منه.

في كتب الموسوعات:

جاء في موسوعة اصطلاحات الفنون[1]:

لم يكن حديث الموسوعات عن الصورة حديثا مباشرا/ إنما ارتبط حديثها عن الصورة بالحديث عن المعرفة اصطلاحا / إذ تطلق المعرفة على معان منها:

العلم بمعنى الإدراك مطلقا تصورا كان أو تصديقا ولهذا قيل: كل معرفة وعلم فإما تصور أو تصديق.

ومنها: التصور، وعلى هذا يسمى التصديق علما.

ومنها: إدراك البسيط، وإدراك المركب.

ومنها:إدراك الجزئي، وادراك الكلي.

ومنها: إدراك الجزئي عن دليل، وإلا فان الحاصل ذهول وهو زوال الصورة عن المدركة، فيكون الموجود بعده إدراكا وان كان بلا كسب جديد.

ومنها: الإدراك الذي هو بعد الجهل .

ومنها: مصطلح الصوفية: المعرفة لغة العلم والعلم الذي تقدمه هو الفكرة .

ومنها: مصطلح النحاة وهي: اسم وضع لشيء بعينه، ويقابلها = النكرة.

ويلاحظ الباحث ارتباط المعرفة بالإدراك الذي يرتبط مع الصورة بوجود دليل، أما إذا زال الدليل فإن الصورة تزول عن المدركة، فيكون الموجود بعده إدراكا فقط.

---

[1] - محمد أعلى بن علي التهانوي، موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية، المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الثالث ص ٩٩٤ -٩٩٧.

ثانيا : مكونات جسم الصورة(الاسم، الفعل، الضمير) في النقوش العربية المدروسة [1]:

لم تكن هناك إشارة صريحة للصورة الفنية في النقوش العربية المدروسة، إنما استخلص دراسوا النقوش للغة العربية قبل الإسلام بعد تفسيرها قواعد عامة عن اللغة والصورة المقابلة لما يتكلم به، وقد قمت هنا باختيار المناسب منها في فهم صورة المرأة، والرجل، ونسبة الصور المختلفة إليهما،وفي صورة الحيوان كذلك.ومما تجدر الإشارة إليه فقد احتمل الباحث مع دارسي النقوش الإصابة والخطأ منذ بداية الأمر باعتبار دراسة النقوش أمرا لا يزال في بدايته وإن دراسة البداية تعد البداية.

من قواعدهم في الاسم:

جاء في قواعد الاسم أن نقوش المسند أكثرت من أسماء الاعلام والأماكن والآلهة وبعضها –ولا سيما أسماء النقوش الشمالية– تحمل الأسماء العربية نفسها، كزيد، وياسر، ووائل، وسعيد، ومسعود. ومنها ما أتى بصيغة المبالغة على وزن فعال: كصبار، وهجام، وردام، وصدام، وقهار، وكحال. كما جاءت الكنية واللقب والأعلام المضافة إلى اللآت وأبيها إل: كأب إل، وأم إل، أب أهل ، أب مكل = أي أبو أهال، أبو مكال، ووهبله (وهب الله) ، وقن مناف – عبد مناف.

وأكثر الأسماء الشمالية لا تدخلها الأداة، بل إن بعضها يحمل الأسماء العربية الجاهلية والإسلامية نفسها: كغالب، وعامر، وثمامة، والنضر، وعقار، وأنمار.

---

[1]- أحمد حسني شرف الدين:اللغة العربية في عصور ما قبل الإسلام، طبع سنة ١٩٧٥م، ص٣٢، وص ٣٧، وص٤٠، وص ٥١، وص ٦٨ .

وغالبا ما يلحق الاسم المؤنث حرف (التاء) بدلا عن(الهاء)، وفي رسم المصحف الشريف العديد منه، كامرأت نوح، وامرأت لوط، مما يدل على أن ذلك هو الأصل عند الشماليين والجنوبيين جميعا.

من قواعدهم في الضمير:

يكثر ذكرهم في النقوش لضمير الغائب، أما المتكلم والمخاطب لم يأت شيء منهما.

من قواعدهم في الفعل:

أقسامُ الفعل في العربية القديمة ثلاثة كالعربية الحديثة: ماض ومضارع وأمر، ولا يوجد في النقوش أي فعل رباعي ولا خماسي، أما الأسماء الرباعية المشتقة فهي كثيرة، ولا يوجد اسم خماسي ولا سداسي ولا سباعي غير الأسماء التالية – كما تذكر النقوش عثكلان ، سميفع ، سميدع، سمهساو، بطلميث.

ثالثا: الصورة الفنية في كتب الحدود/التعريفات الفلسفية عند العرب

لقد نشط الفكر الفلسفي عند العرب في عصور مبكرة، مما جعل الفلاسفة يضعون (حدوداً): أي تعريفات خاصة لكل مفهوم. وعليه فقد جمعت ما قيل عن الصورة الفنية وما يشكلها، يبعث مادتها، ونمطها من مصطلحات– كما يتداولها النقاد في تحليلاتهم– مثل: الخيال، والوهم، والتخيل، والإرادة، والطبيعة، والمعنى، والحركة، والحس، والروح، والنفس، والعقل، والمعرفة، وغيرها. وقصدت بذلك إلى الربط بين ما يرد في لغة النقاد عن الصورة الفنية وبين ما قاله فلاسفتنا عنها في عصرهم.

في حدود جابر بن حيان: [1]

يريد الفلاسفة من كلمة الحدود أن ترتسم في النفس صورة معقولة مساوية للصورة الموجودة فكما أن الصورة الموجودة ما هي إلا بكمال أوصافها الذاتية فكذلك الحد إنما يكون حداً للشيء إذا تضمن جميع الأوصاف الذاتية بالقوة، أو بالفعل فإذا فعلوا هذا تبعه التمييز وطالب التحديد للتمييز كطالب معرفة شيء لأجل شيء آخر.

ويعني الحد عنوان المحدود فينبغي أن يكون مساوياً له في المعنى فإن نقص بعض هذ المحدود سمي حداً ناقصاً، وإن كان التميز حاصلاً به وكان مطرداً فلا ينبغي أن يزيد عليه.

اختار الباحث مجموعة مصطلحات وردت عند جابر بن حيان، يظنها الباحث تشكل مجموعة البداية في دراسة مصطلح الصورة الفنية في النقد العربي القديم لسببين:

الأول: وجود إشارات للصورة أثناء تعريف المصطلح صراحة لفظا تارة، وتارة نجد الإشارات بالإيحاء دون التصريح.

والثاني: تردد هذه المصطلحات في الكتب النقدية الحديثة التي تناولت دراسة و تطبيق الصورة الفنية في مناهجها ودراساتها، مما جعل البحث ينظر لها بعين الاهتمام. وجاء تعريف هذه المصطلحات هكذا:

---

[1] - جابر بن حيان : حدود الأشياء، تحقيق: عبد الأمير الأعسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م، ص١٧٧-١٨٤ .

حد العقل:

أنه الجوهر البسيط القابل لصور الأشياء ذوات الصور والمعاني على حقائقها كقيود المرآة لما قابلها من الصور والاشكال ذوات الألوان والأصباغ.

حد المعاني:

إنها الصور المقصودة بالحروف الى الدلالة عليها.

حد الحروف:

أنها الأشكال الدالة بالمواصفة على الأصوات المقترحة تقطيعاً يدل نظمه على المعاني بالمواطأة عليها.

حد الطبيعة:

أنها سبب إلى الكائن عنها من الأمور الكائنة الفاسدة.

حد الروح:

أنه الشيء اللطيف الجاري مجرى الصور الفاعلة.

حد الحركة:

أنها تغير الهيولى، أما في المكان أو الكيفية.

حد المتحرك:

أنه المتغير في أحد هذين من مكانه وكيفيته.

حد الحس:

أنه انطباع صور الأجسام في النفس من طريق الالآت المعدة لقبول تلك الصور، وتأديتها الى النفس بمناسبة كل واحدة من تلك الألآت، لما تقبل عنه صورته.

حد المحسوس:

انه الصور المؤثرة في آلات الحس أشباحها وأمثالها.

حد الفاعل:

أنه المؤثر للآثار الشبيهة به لا بالكل وغير الشبيهة به بالكل.

حد المنفعل :

أنه القابل في ذاته الآثار والصور.

في حدود الكندي: [1]

حد العقل:

هو جوهر بسيط مدرك للأشياء بحقائقها.

حد النفس:

هي تمامية جرم طبيعي ذي آلة قابل للحياة. ويقال: هي استكمال أول بجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة. ويقال: هي جوهر عقد متحرك من ذاته بعدد مؤلف.

---

[1]- الكندي: الحدود والرسوم للكندي، تحقيق عبد الأمير الأعسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٩م، ص١٨٧-٢٠٣.

حد الابداع:

هو إظهار الشيء عن ليس.

حد الهيولي:

هي[1] قوة موضوعية لحمل الصور منفعلة. وبعضها مستخرجة لبعض وبعضها متحركة ببعض.

حد المعرفة:

هي رأي غير زائد.

في حدود الخوارزمي: [2]

حد العقل الهيولاني:

هو القوة في الإنسان وهي في النفس بمنزلة القوة الناظرة في العين والعقل الفعال لها بمنزلة ضوء الشمس للبصر فإذا أخرجت هذه القوة التي هي العقل الهيولاني إلى العقل تسمى العقل المستفاد.

---

[1]- الهيولي تعريب hyle بمعنى الأصل وهي عند أرسطو طاليس بمعنى أن العناصر مادة hyle للجوهر. (الكتاب- المرجع السابق- عبد الأمير الأعسم- هامش رقم (١٣)-ص١٩١).

[2]- الخوارزمي: الحدود الفلسفية للخوارزمي، تحقيق الدكتور عبد الأمير الأعسم، المرجع السابق نفسه، ص٢٠٥-٢٢٨.

حد النفس:

هي القوة التي بها صار الجسم الحي حياً ويستدل على إثباتها بما يظهر من الأفاعيل عن جسم الحي عند تصوره بها والنفس الكلية هي التي في مثل الإنسان الكلي الذي هو نوع كزيد وعمر وجميع أشخاص الناس. كذلك النفس العامة هي التي،تعم نفس زيد وعمرو وكل شخص من أشخاص الناس والحيوان ولا وجود لها الا بالوهم كما لاوجود للإنسان الكلي إلا بالوهم وكذلك العقل الكلي وأما أن تكون النفس الكلية لها وجود بالذات كما يقوله كثير من الفلاسفة فلا اصل له.

حد الهيولى:

هو كل جسم هي الحامل لصورته فإذا أطلقت فإنها تعني طينة العالم اعني جسم الفلك الأعلى وما يحويه من الأفلاك والكواكب ثم العناصر الأربعة وما يتركب منها. والهيولى: تسمى المادة والعنصر والطينة.

حد الصورة:

هي هيئة الشيء وشكله التي تتصور الهيولى بها وبهما معاً يتم الجسم.

فالجسم مؤلف من الهيولى والصورة ولا وجدو لهيولى تخلو عن الصورة الا في الوهم وكذلك لا وجود لصورة تخلو عن الهيولى إلا في الوهم. و الصورة: تسمى الشكل والهيئة والصيغة.

حد الحواس الخمس:

البصر والسمع والذوق والشم واللمس وفعلها الحس بالحاء. وتسمى أيضاً المشاعر.

حد الإرادة :

هي قوة يقصد بها الشيء دون الشيء.

حد القول:

هو ما تركب من اسم وكلمة.

حد العلة الهيولانية هي:

معرفة هل الشيء؟

حد العلة الصورية هي: معرفة ما الشيء؟

حد العلة الفاعلة هي: معرفة كيف الشيء؟

في حدود ابن سينا : [1]

حد العقل:

العقل اسم مشترك لمعان عدة فيقال عقل لصحة الفطرة الأولى في الإنسان فيكون حده أنه قوة بها يجود التمييز وبين الأمور القبيحة والحسنة. ويقال عقل لما يكسبه الإنسان بالتجارب من الأحكام الكلية فيكون حده انه: معان مجتمعه في الذهن تكون مقدمات تستنبط بها

---

[1]- ابن سينا: الحدود لابن سينا، المرجع نفسه، ص٢٢٩-٢٦٣.

المصالح والأغراض ويقال عقل لمعنى آخر وحده انه هيئة محمودة للإنسان في حركاته وسكوناته وكلامه واختياره فهذه المعاني الثلاثة هي التي يطلق عليها الجمهور اسم العقل.

حد النفس:

النفس اسم مشترك يقع على معنى يشترك فيه الإنسان والحيوان والنبات وعلى معنى يشترك فيه الإنسان والملائكة فحد المعنى الأول انه "كمال جسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة" وحد النفس بالمعنى الآخر انه جوهر غير جسم هو كمال محرك له بالاختيار عن مبدأ نطقي اي عقلي بالفعل أو بالقوة والذي بالقوة هو فصل النفس الإنسانية والذي بالفعل هو فصل أو خاصة للنفس الملاكية.

حد الصورة:

الصورة اسم مشترك يقال على معان على النوع، وعلى كل ماهية لشيء كيف كان وعلى الكمال الذي به يستكمل النوع استكمالاته الثواني، وعلى الحقيقة التي تقوم المحل الذي لها وعلى الحقيقة التي تقوم النوع فحد الصورة بالمعنى الأول وهو النوع انه المقول على كثيرين في جواب ما هو ويقال عليه آخر في جواب ما هو بالشركة مع غيره.

وحدها بالمعنى الثاني انه كل موجود في شيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه كيف كان.

وحدها بالمعنى الثالث انه الموجود في الشيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه ولأجله وجد الشيء مثل العلوم والفضائل للإنسان

وحدها بالمعنى الرابع انه الموجود في شيء آخر لا كجزء منه ولا يصح وجوده مفارقاً له ولكن وجود ما هو فيه بالفعل خاصاً به: مثل صورة النار في هيولي النار فان هيولي النار إنما يقوم بالفعل بصورة النار او بصورة أخرى حكمها حكم صورة النار.

وحدها بالمعنى الرابع انه الموجود في شيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه مفارقاً له ويصح قوام ما فيه دونه إلا أن النوع الطبيعي يحصل به كصورة الإنسانية والحيوانية في الجسم الطبيعي الموضوع له وربما قيل انه صورة للكمال المفارق مثل النفس فحده انه جزء غير جسماني مفارق يتم به وبجزء جسماني نوع طبيعي.

حد الهيولي:

الهيولي المطلقة هي جوهر وجوده بالفعل إنما يحصل بقبوله الصورة الجسمية لقوة فيه قابلة للصور وليس له في ذاته صورة تخصه إلا معنى القوة إلا معنى قولي لها جوهر هو: أن وجودها حاصل لها بالفعل لذاتها. ويقال هيولي لكل شيء من شأنه أن يقبل كما لا ما وامراً ليس فيه فيكون بالقياس إلى ما ليس فيه هيولي وبالقياس إلى ما فيه موضوعاً.

حد الموضوع:

يقال موضوع لما ذكرنا وهو كل شيء من شأنه أن يكون له كمال ما وقد كان له ويقال موضوع لكل محل متقوم بذاته مقوم لما يحل فيه كما يقال هيولي للمحل غير المتقوم بذاته بل بما يمله ويقال موضوع لكل معنى يحكم عليه بسلب أو إيجاب.

حد المادة:

المادة تقال (اسماً) مرادفاً للهيولي وتقال مادة لكل موضوع يقبل الكمال باجتماعه إلى غيره وروده عليه يسيراً يسيراً مثل المني والدم لصورة الحيوان فربما كان ما يجامعه من نوعه لم يكن من نوعه.

حد الخلق:

هو اسم مشترك فيقال خلق لإفادة وجود كيف كان ويقال خلق لإفادة وجود حاصل عن مادة وصورة كيف كان ويقال خلق لهذا المعنى الثاني بعد أن يكون لم يتقدمه وجود بالقوة كتلازم المادة والصورة في الوجود.

في حدود الغزالي:[1]

حد العقل الفعال:

انه جوهر صوري ذاته ماهية مجردة في ذاتها لا بتجريد غيرها لها عن المادة وعن عوائق المادة بل هي ماهية كلية موجودة فأما من جهة ما هو فعال فانه جوهر بالصفة المذكورة من شأنه أن يخرج العقل الهيولاني من القوة إلى الفعل بإشرافه عليه وليس المراد بالجوهر المتحيز كما يريده المتكلمون بل ما هو قائم بنفسه لا في موضوع والصوري احتراز عن الجسم وما في المواد.

[1]- الغزالي: الحدود للغزالي، المرجع نفسه، ص٢٦٥-٣٨٨.

حد النفس:

فهي عندهم اسم مشترك يقع على معنى يشترك فيه الإنسان والحيوان والنبات وعلى معنى آخر يشترك فيه الإنسان والملائكة السماوية عندهم. فحد النفس بالمعنى الأول عندهم انه "كمال جسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة".

وحد النفس بالمعنى الآخر:

إنها جوهر غير جسم هو كمال أول للجسم محرك له بالاختيار عن مبدأ نطقي أي عقلي بالفعل أو بالقوة، فالذي بالقوة هو فصل النفس الإنسانية والذي بالفعل هو فصل أو خاصة للنفس الملكية.

حد المصورة:

المصورة والعقل والروح والجوهر كالعقل والنفس والمادة والصور".

حد التصور:

فعبارة عن حصول صورة مفرد ما في العقل كالجوهر والعرض ونحوه.

حد الحدسيات:

فكل قضية صدق العقل بها بواسطة الحدس كالعلم بحكمة صانع العالم لوجود الأحكام في صنعته.

حد النفس:

فعبارة عن كمال أول لكل جسم طبيعي من شأنه أن يفعل أفعال الحياة.

حد الحس المشترك:

فعبارة عن قوة مرتبة في مقدم التجويف الأول من الدماغ من شأنها أدراك ما يتأدى إليها من الصور المنطبعة في الحواس الظاهرة.

حد المصَورة:

وتسمى الخيال فعبارة عن قوة مرتبة في مؤخر التجويف الأول من الدماغ من شأنها أن تحفظ ما يتأدى إليها من ما أدركته الفانطاسيا.

حد المتخيلة:

وتسمى إن نسبت إلى الإنسان مفكرة فعبارة عن قوة مرتبة في مقدم التجويف الثاني من الدماغ من شأنها الحكم على ما في الخيال بالاقتران وأن لا تفارق التركيب والتحليل.

حد الوهمية:

فعبارة عن قوة مرتبة في مؤخر التجويف الثاني من الدماغ من شأنها إدراك المعاني غير المحسوسة كالقوة التي بها تدرك الشاة ما يوجب نفرتها من الذئب.

حد العقل:

فقد يطلق على أحد شيئين، واحد منها جوهر والثاني إعراض.

حد الروح:

فعبارة عن جسم لطيف بخاري منشأة القلب، وهو منبع الحياة والنفس.

حد الجوهر:

فعلى أصول الحكماء هو الموجود لا في موضوع.

حد الصورة:

فعبارة عن أحد جزأي الجسم مال في الجزء الآخر منه.

وانتهى بذلك ذكر مصطلحات الفلاسفة، وعليه فقد اعتمد البحث أساساً في مناقشاته، ما يتعلق بالصورة الفنية، وما يظنه يساهم في توضيح رسم صورة كاملة حول مفهوم (الصورة الفنية) وتطورها تاريخياً.

سادسا: مصطلحات نقدية عربية قديمة ربما تشكلت منها الصورة الفنية:

يشكل النقد القديم قاعدة للمصطلح النقدي المتداول، فهل تداول النقاد العرب القدماء مصطلح الصورة الفنية بمسماه الآن؟ أم تناولوا مصطلحات تشير إلى الصورة الفنية في المعنى أو اللفظ مع التطور الذي حصل للمصطلح الآن؟ و البداية مع التخيل:

في مصطلح التخيل:

التخيل هو: إدراك الحس المشترك للصور، ويعرف أيضا : بحركة النفس في المحسوسات. والتخيل عند الفلاسفة، يبدأ بالكندي، بعده، أول فيلسوف عربي متميز وأول محاولة معجمية له رسالته "في حدود الأشياء

ورسومها". ثم إن مؤرخي نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر يذهبون إلى أن مصطلح "الخيال" هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته في ظل مباحث فلسفية محددة فان هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدي عند العرب. واصبح المصطلح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، واصبح يستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر. [1]

والتخيل يعيد تشكيل صور المحسوسات على أي نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض، ويركب بعضها مع بعض في تركيبات مختلفة " يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس. والتخيل هي الذي يمكن العالم وحده من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق. [2]

ولعل الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية، ولعلها بانفعالها تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لان صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلي حضورها. وإن أولى القوى الباطنة هو "الحس المشترك" وهو آلة الإدراك التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن، ومن هنا استمد اسمه.

---

[1] – جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص١٤، وما بعدها.

[2] – معجم ابن منظور: لسان العرب، مادة "خيل"، و"وهم"، و"مثل" .

ويبقى الخيال: هو القوة التي تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة.

في مصطلح التذكر / الذاكرة [1]:

التذكر هو تمثل الصور المحفوظة في المصورة في الحس المشترك، وهي القوة المدركة لصور المحسوسات، وتمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهم، وهو القوة المدركة للمعاني. و إن إحساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة أو الخيال هو ما جعله يشبه كلتا القوتين بالمرايا المتقابلة، التي تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابلها.

ويمكن أن تقول أن الذاكرة لا تخزن الصور فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها لتشكل منها أنماطا جديدة، فريدة في نوعها.

أن الذاكرة لا تبقي إلا المشاعر التي تحركنا. ويعلق هو يلي على ذلك بقوله: أن هذه المشاعر هي الصور التي تمكث في الذاكرة وتقحم نفسها في القصيدة دون استئذان، ودون إرادة واعية، بل أنها قد تتداعى رغم انف الشاعر.

فالذاكرة هي: إحدى أدوات الشاعر الصانع واهم مصادره في التصور النقدي العام فانه يعنى بالمثل أن العقل هو جماع أدوات الشاعر.

---

[1]- ينظر في المصطلحات القادمة: محمد التهانوي "موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية" ٢/٤٥١، ٤٨٥.

في مصطلح الخيالي / التخييل :

الخيالي هو: الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس. وعندما يستعمل في باب التشبيه فانه يكون بمعنى: ما اخترعته القوة المتخيلة اختراعاً صرفاً على نحو المحسوسات؛ لان الحس إنما يدرك ما هو موجود في المادة حاضرة عند المدرك على هيئات مخصوصة به.

والتخييل هو: تصور وقوع النسبة، وعلى الإيهام، وعلى قسم من الاستعارة.

وأخيرا فتتوسط القوة المتخيلة قوى الإدراك الباطن ما يقع قبلها في الترتيب- لا لأهمية- الحس المشترك والخيال أو المصورة ، وفيها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة. وهي صور المحسوسات المودعة في خزانة الحس المشترك.

في مصطلح الإدراك:

الإدراك هو: اخذ صورة المدرك بنحو من الاتحاد، يستوي في ذلك الإدراك الحسي والإدراك العقلي.والحس يظل محافظاً على وجود تطابق كامل بين الصورة المنطبعة فيه، واصلها الحسي الذي أخذت منه. والحس أيضا لا يحفظ صور المحسوسات إلا بقدر ما هي ماثلة إزاءه ، أما القوة المتخيلة فإنها-على العكس من ذلك-تحفظ صور المحسوسات وتستعيدها بعد غياب المحسوسات ذاتها ولإدراك، في اللغة: اللقاء والوصول ، وهو بمعنى: الصورة الحاصلة من الشيء عند العقل أعم من أن يكون ذلك الشيء مجرداً أو ماديا جزئيا، أو كلياً حاضرا أو غائبا حاصلاً في ذات

المدرك أو في آلته. والإدراك بهذا المعنى يتناول أقساما أربعة وهي: الإحساس، والتخييل والتوهم والتعقل.ومنهم من يخص الإدراك بالإحساس وحينئذ يكون أخص من العلم.

في مصطلح الخيال:

إن الخيال عند ابن عربي اعظم قوة خلقها الله" فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته اعظم وجوداً من الخيال فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي.... فهو اعظم شعائر الله ".[1]

ويمكننا أن نحصر فاعلية الخيال، في التصور القديم من خلال مبدأين أساسيين هما: العقلانية والحسية. و الخيال نفسه ليس إلا عملا من أعمال الذاكرة ، ذلك لان قدرتنا على التخيل ليست إلا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف.

في مصطلح الصورة الذهنية [2]

يقول حازم القرطاجني إنه يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن

---

[1] - محمود قاسم: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٨-٩.

[2] - حازم القرطاحني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية سنة ١٩٨١م، ص١٧- ٢٤، و ص ٤٢ -٤٣.

جهة ما تكون عليه ذلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها، ودلالتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس.

رابعا : في كيفية تشكل الصورة الفنية:

ربما يتطلب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعياً بسيكلولوجية الملكات القديمة ومعرفة طبيعة الدور الذي تلعبه المخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها ثم علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجي، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه. واهم من ذلك كله حديث الناقد العربي القديم حازم القرطاجني عن كيفية تشكيل الشاعر لصوره، وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما في ذاكرته من صورة يجمع بينها في علاقات جديدة، تبعاً لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه.

والصورة المتشكلة آلة ومرآة لمشاهدة الصورة في العقل، وهي صورة خارجية (صورة ذهنية) وهي إن كانت مطلقة سواء في الخارج وتكون صورة خارجية، أو مطلقة في الذهن وتكون كل ما هو حاصل في العقل له تشخص عقلي ومتمايز عن سائر المعلومات.

إذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متنقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس

والمشاهدة وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولاً في العقل، ممكنا عنده وجوده وان تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض.

ويتضح في الحديث عن سيكولوجية العقل التخيلي صلة الأفكار التي يطرحها الناقد العربي القديم حازم القرطاجني، بالدراسات الفلسفية عند النقاد العرب القدماء؛ إذ يتأمل حازم القرطاجني صور العالم المختزنة في ذاكرته، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة.

ويتجلى تسليم حازم القرطاجني فيما يذهب إليه من أن الشاعر لا يكمل له قول الشعر "إلا آن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة". فالشاعر لا يكتب من اجل نفسه أولا، وفي موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع، وإنما يكتب- في المحل الأول - من اجل آخرين وفي موضوعات تفرض عليه دون أن يكون بينه وبينها علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردها.

وتلعب الذاكرة في ظل هذا الفهم للشعر دوراً لافتاً، ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها علامة من علامات الفحولة والتفوق ومظهرا من مظاهر الحذق والتمييز، أما التذكر فهو إحضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال حيث يعاد تركيبها وتشكيلها أما الحفظ فهو إثبات الصور في النفس. ومن كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها

إلى ما شاء فلا يعدوه، والأشياء التي في الحس أوضح، من التي في التصور والذهن. [1]

خامسا : الباعث البلاغي للصورة الفنية في النقد العربي القديم:

تدرس هذه الفصلة إسهام ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى للأنماط البلاغية للصورة الفنية هي:

١- بيئة اللغويين.

٢- بيئة المتكلمين.

٣- بيئة الفلاسفة.

كما تدرس علاقة علوم البلاغة بمصطلحات شكلت مصطلح الصورة الفنية، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها.. ثم تداخل المصطلحات معا و أصول الحديث عنها، رغم تحديد العلماء لها فيما بعد، و الآن نبدأ مع البيئات [2].

---

[1]- محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون- مرجع سابق، ج٣/٨٢٩-٨٣٣.

[2]- ينظر في علماء البيئات الواردين: ابن طبا طبا:عيارالشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سالم، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦م، ص ٥-٧ والعسكري:كتاب الصناعتين، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م، ص١٣٣-١٣٩. والجاحظ: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ١٩٦٨م، ١ /٩، وابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢م، ص٤٦، وعبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٣م،

بيئة اللغويين: هي البيئة الأقدم زمنياً إذا أن جهودها تبدأ في الظهور والأثمار منذ النصف الأول من القرن الثاني للهجرة مثل آبي عمرو بن العلاء (- ١٤٥هـ تقريباً).

بيئة المتكلمين: تبدأ أساسا بجهود المعتزلة في الدفاع عن العقيدة الإسلامية وما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة وقضايا النقد. ولقد تبلورت الدراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة عاملين: أولهما يتصل بدراسة القرآن الكريم نفسه وتبين حقيقة إعجازه ونظمه وتأمل المشكلات الأسلوبية الخاصة التي تفرض عملية التلقي لهذا النص و مثال لعلمائهم (الجاحظ -٢٢٥هـ).

-العامل الثاني يتصل بالغاية من تعلم البلاغة نفسها مثال عمرو بن عبيد (١٤٤هـ) .

بيئة الفلاسفة: ما نعرفه عن بداياتها اقل بكثير مما نعرفه عن اللغويين أو المتكلمين، ولكن الذي لا شك فيه أن الصلة بين الفلاسفة

ص ٣٤٧، وفي المراجع الحديثة: احمد مصطفى المراغي: تاريخ علوم البلاغة، والتعريف برجالها، الحلبي، القاهرة، ١٩٥٠ ص٤٣-٥٧، احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان/الأردن، ١٩٩٣م ص٨٢-٨٤، احمد فؤاد الاهواني: الكندي فيلسوف العرب،مكتبة مصر، ١٩٦٤ ص٨٣، ص١١٠، المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ها ص ٢٧٣، ص٢٧٨، مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٣٨، عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد، دار المعرفة، القاهرة ١٩٥٨م، ص٢٤-٢٦.

والمتكلمين كانت وثيقة منذ البداية (وأول فيلسوف عربي هو الكندي- ٢٥٢هـ).

أما اهتمام البيئات في دراسة الأنماط البلاغية فتجلى باهتمامهم لدراسة فن على فن، و عُدّ التشبيه من أهم الأشكال البلاغية للصورة الفنية. وبه جاءت أحكام النقاد تكشف عن ذلك الميل وتوضيحه. لقد قال أبو عمرو بن العلاء :"افتتح الشعر بأمري القيس وختم بذي الرمة". وكلا الشاعرين قد فضل بالقدرة على التشبيه نصا، دون أي قدرة أخرى. يقول ابن سلام عن امرئ القيس: "كان احسن طبقته تشبيهاً". وهذا الحكم هو حكم حماد الراوية الذي يذهب إلى أن احسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس.

وقد واكب هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه – عند بعض اللغويين ربطا آخر بين الشاعرية والابتكار.

ويبدو أن دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية وعلاقة هذه الأنواع بالخصائص النوعية للشعر لم تكن هي المشكلة الأولى بالنسبة للغويين. لقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها بكل ما يتفرع من هذه العملية من جمع ورواية ودراسة واختيار وتعليم.

ويتبع التشبيه في الأهمية: الاستعارة، وترتبط أهمية الاستعارة بالمجاز الذي هو: أسلوب خاص في الإدراك، وبه أو من خلاله يتشكل المعنى نفسه وهو الذي يخلق المعنى من عدم بعد أن لم يكن موجوداً من قبل. ومنه تعرف اللذة التي هي: إدراك ونيل لما هو عند المدرك. والمراد بالإدراك – هنا –: العلم، والنيل من تحقق الكمال لمن يتلذذ.

وبالتركيز على فكرة المجاز ومحاولة فهم النص القرآني، تبلور في النقد العربي القديم الفصل بين الألفاظ والمعاني، وأول مم تبلور عندهم هم بيئة المعتزلة الذين كان المعنى هو المدخل الأساسي لفهم تصوراتهم لوظائف الصورة الفنية وأهميتها. (والمعنى) مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات النقدية العربية القديمة، ولعل ذلك ما جعله مصطلحاً متعدد الدلالة، و متنوع الأبعاد.

أما المجاز العقلي فجاء من مصطلح المادة والعقل الهيولاني عند الفلاسفة، إذ إن كل شيء مصنوع لا بدله من صورة وهيولي أي شكل ومادة- يتركب منها، أما العقل فهو: الجوهر المجرد في ذاته وفعله أي لا يكون جسماً ولا جسمانياً ولا يتوقف أفعاله على تعلقه بجسم. وهو: جوهر مجرد غير متعلق بالجسم تعلق التدبير والتصرف وان كان متعلقاً بالجسم على سبيل التأثير فبقيد الجوهر خرج العرض والجسم وبقيد المجرد خرج الهيولي والصورة وبالقيد الأخير خارج النفس الناطقة، والعقل الهيولاني: هو الاستعداد المحض لإدراك المعقولات وهو قوة محضة خالية عن الفعل كما للأطفال، وكما تكون النفس في بعض الأوقات خالية من مبادئ نظرية من النظريات فهذه الحالة تكون للعقل الهيولاني. وقد نسب إلى الهيولي لان النفس في هذه المرتبة تشبه الهيولي الأولى الخالية في حد ذاتها عن الصور كلها وتسمى النفس وكذا قوة النفس في هذه المرتبة بالعقل الهيولاني أيضا.

سادسا : الانتهاء إلى أن الصورة إبداع تعبيري فاعل:

لماذا كان التغير في الدلالة – هو ما تقوم عليه الصورة الفنية– ؟، و لماذا التغير في الدلالة يحدث في المعنى خصوصية تمكنه من التأثير في المتلقي؟

ربما يتحول الإبداع إلى طاقة يمكن من خلالها أن نستكشف قوى المبدع الداخلية، وعلاقته بالمعنى الذي يحيط به، و لعل هذه الطاقة تعمل على جلب كل ما يحيط بمشاعر المبدع ومن حوله في شكل فني يصلح معه القول بأن ما يقوله المبدع عن نفسه هو الذي يحصل معي أنا!

فالكلمات والعبارات في الإبداع، يقصد بها بعث صور فنية إيحائية، وفي هذه الصور الفنية يعيد المبدع إلى الكلمات قوة معانيها الفطرية كما صنعتها اللغة، إذ الأصل في دلالة الكلمات ما كانت عليه في نشأتها الأولى، و لعلها كانت تدل على صور حسية، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت تصويرية الدلالة. و المبدع يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله، أي انه يعيد إلى اللغة دلالتها التصويرية الأولى، بما يبث في لغته من صور فنية. [1]

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار الثقافة بيروت– لبنان، ١٩٧٣م، ص ٣٧٧-٣٧٨.

مصادر ومراجع البحث

أ- المصادر:

١- الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠م.

٢- البطليوسي، ابن السيد: المثلث، تحقيق ودراسة: صلاح مهدي علي الفرطوسي، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث (١١١) ، دار الرشيد للنشر ١٩٨١م .

٣- التوحيدي، أبو حيان،علي بن محمد :الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، و أحمد الزين، القاهرة، لجنة التأليف، ١٩٤٤م.

٤-التهانوي، محمد أعلى بن علي:"موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية" ، المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون ج ١ - ٥.

٥-الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري: لباب الآداب، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٦-الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري: نثر النظم وحل العقد، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣م.

٧-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٧٥م.

٨-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨م.

٩-الجرجاني، أبو الحسن، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد ابو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

١٠-الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد صنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.

١١-الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٢-ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن: الأذكياء، تحقيق: عبد الله محمد الغماري، مكتبة القاهرة، القاهرة، د. ت.

١٣-ابن حيان، جابر: حدود الأشياء، تحقيق: عبد الأمير الأعسم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م .

١٤-ابن الخطيب، لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق:محمد عبد الله عنان، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٥-الخفاجي، ابن سنان، عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٦- الخوارزمي : الحدود الفلسفية، تحقيق الدكتور عبد الكريم الأعسم . القاهرة، الهيئة المصرية العامة ،١٩٨٩م.

١٧-ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي: الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٥٨م.

١٨-ابن السكيت، يعقوب بن إسحق: إصلاح المنطق، تحقيق: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، د. ت.

١٩-ابن سينا : الحدود، تحقيق عبد الكريم الأعسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

٢٠-العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبد الله: الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.

٢١-الغزالي: الحدود، تحقيق: عبد الكريم الأعسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٩م .

٢٢-القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط (٢)،١٩٨١م .

٢٣-القزويني، جلال الدين، محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، د. ت .

٢٤-الكندي، يعقوب بن اسحق: الحدود والرسوم، تحقيق: عبد الكريم الأعسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م.

٢٥-المقري التلمساني، أحمد : أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٤٢م.

٢٦-ابن منظور، الإفريقي المصري، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

٢٧-ابن منقذ، أسامة: الاعتبار، تحري: فيليب حتى، الدار المتحدة، بيروت، ١٩٨١م.

٢٨-ابن منقذ، أسامة: البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق : عبد الله علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

ب- المراجع:

١- الأهواني، أحمد فؤاد : الكندي فيلسوف العرب، مكتبة مصر ١٩٦٤م.

٢- شرف الدين، أحمد حسين : اللغة العربية في عصور ما قبل الإسلام، ١٩٧٥م.

٣- عباس، إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ١٩٩٣م.

٤- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.

٥- قاسم، محمود: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٩م.

٦- المراغي، أحمد مصطفى: تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها، الحلبي، القاهرة ١٩٥٠م.

٧- ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.

٨- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت - لبنان ١٩٧٣م.

٩- يونس، عبد الحميد: الأسس النفسية للنقد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٨م .