bilimname XXXVII, 2019/1, 953-970
Geliş Tarihi: 01.10.2018, Kabul Tarihi: 17.04.2019, Yayın Tarihi: 30.04.2019
doi: http://dx.doi.org/10.28949/bilimname.466329

رؤيةٌ في تحليل الصّورة البلاغيّة وأثرِها في المتلقّي

سليمان العميرات[a]

مُلخَّص

الصُّورة الأدبيّة غايةٌ من الرّموزِ والعلاقات الفنيّة المتشابكة وفق نسَقٍ جماليّ يعكس رؤية المبدع، ويُؤثِّرُ في المتلقّي.

يتناغمُ في نسْج الصّورة خيالُ الشّاعر وعاطفتُه وأفكاره وقاموسُه ورؤيته لقضايا الكون والإنسان والمجتمع من حولِه.

وهذه الصُّورة قد تُراقِصُ عقلَ المتلقّي وتخادعُه، وتَتَزَيّا له بهيئاتٍ فنيّة متنوّعة؛ ومن هذه الهيئات الفنيّة ما يدرُسه علمُ البيان (التّشبيه، والاستعارة، والكناية).

والمشكلة التي يراها البحثُ هي أنّ بعض المشتغلين بنقد الأدب (الشّعر، والنّثر، والقرآن الكريم) إذا توقّفوا عند الصّور البلاغية، حلّلوها بطريقة مدرسيّة تقليديّة كما وردَ في كتب البلاغيّين المتأخّرين كالسّكّاكيّ والقزوينيّ والتّفتازانيّ الذين صنّفوا كتبَهم لأغراضٍ تعليميّة، فإذا رأوا استعارة مثلًا؛ أجرَوها إجراءً قَوَاعِدِيًّا مِعياريًّا وأعطَوها المسمّى أو المصطلحَ المناسبَ لها وَفْقَ ما جاء في مصطلحات البلاغيّين؛ ولكنّهم يُغْفِلُونَ الجماليّاتِ التي أضفتها هذه الاستعارةُ على النّص، ويتغافلون عن السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارةُ، وعمّا يكتنفُها من القِيَم والأفكار والموسيقى والأخيلة.

فيدرسون الصّورة الفنية دراسة ميكانيكيّة وكأنّها معادلة رياضيّة بعيدًا عن النّقد الفنّي والأدبيّ والقِيَميّ...، وعندئذ تفقد الصورة ألقَها وبريقَها، وعندئذ يغدو النّقد عبئًا على النّصّ لأنّه يحدّ من آفاقه الرّحبة بينما المنتظَرُ منه أن يكون إبداعًا على الإبداع، وإجراءُ الصّورة البلاغيّة على هذا النّحو يُشبه نظرة علماء الصّرف والنّحو إلى الكلام، وهذه النّظرة المعياريّة المحضة لا يمكن أن ترقى بالنّصّ الأدبيّ، كما أنّها تتجاهل المتلقّي؛ فلا تدرسُ أثر الصّورة في المتلقّي، ولا تدرسُ أثر المتلقّي في تشكيل هذه الصّورة والتّفاعل معها وفق تجربته الإنسانيّة والأدبيّة.

وتحليل الصورة البلاغية ما هو إلّا قراءة واحدة من بين قراءات متعددة للنّصّ الأدبيّ، وهذه القراءة تختلف من متلقٍّ إلى آخر باختلاف المرجعية الثقافية والفكرية الذي يستند إليها كل قارئ. وإنّ تحليل الصّورة على هذا النّحو يحجر على المتلقّي التحليق في سماء النّص، ولا سيّما أنّ وظيفة الصورة هي بثُّ الحياة المتجدّدة في النّصّ الأدبيّ.

نحن نعتقد أنه من الضروري أن نتجاوز النّظرة التقليدية للصورة كما عهدناها في مصنّفات البلاغة التعليميّة؛ لأنهم في المصنّفات التعليمية كما في "مفتاح العلوم" للسكاكيّ و"تلخيص المفتاح" للقزويني و"المطوّل" للتفتازانيّ كانوا ينظرون إلى الصورة على أنها مُجرَّد أشكال تركيبيّة، بدلاً من النّظر إلى المعاني والأفكار والوظائف الروحية والفنية التي تنهض بها الصّورة في سياقها من النّصّ، ولا ريب في أنّ هذه النظرة تُفقرُ الصّورة وتجعلها سطحيّة وتذهب بمذاقها وأثرها.

[a] أستاذ مساعد دكتور, كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر, salomirat@qu.edu.qa

ونريد التّنبيه على قُصورٍ نراه عند بعض الدّارسين وهو النّظرة الجزئية أو الاجتزائية في دراسة الصّورة، فيدرسون التشبيه أو الاستعارة أو الكناية دراسة قواعديّة فيحدّدون أطراف التشبيه والجامع بينَهما بصرف النّظر عن سياق الصّورة وسباقها والمقام الذي وردت فيه، وبصرف النّظر عن الأثر الذي تغيّاه الشّاعرُ من توظيف هذه الصّورة في النّصّ، وكأنّما هم ينادون بموت المؤلّف وموت المتلقّي وموت النّصّ وحياة قواعد ومعايير للصورة البلاغيّة.

لذا، لا يمكن دراسة الصورة البلاغية معزولةً عن سياقها الفني والفكري والثّقافيّ؛ لأن النص الأدبي عبارة عن جسم متكامل، والصورة تشبه القلب الذي يضخُّ الحياة في ذلك الجسم. لذا فإنّ عزل الصورة عن السياق الخاص بها سيكون بمثابة اعتصار لهذا القلب، وهذا لا يسمح أبدًا بالوصول إلى تصوّرات دقيقة في نقد النّصّ.

وإنّ عزل الصورة البلاغيّة عن سياقاتها هو انحرافٌ في فهم طبيعة الأدب وانحراف في فهم وظيفة النّقد، وهذا الأمرُ كفيلٌ بخنق النّصّ وتوسيع الهُوّةِ بين المُبدع والمتلقّي، وإخلاء الأدب من محتواه الفني الجميل.

ويزخر القرآن الكريم بثروة عظيمة من الصّور الفنية التي كانت حقلًا خِصْبًا لدراسات البلاغيّين والنّقّاد والمفسّرين؛ لذا رأينا دراسات متنوّعة حول الصورة البلاغيّة في القرآن الكريم، ونحن نرى أنّ الوظيفة الأساسيّة التي ينبغي أن تنهض بها هذه الدراسات هي بيان طريقة تعبير الصّورة البلاغية عن مقاصد القرآن الكريم، وكذلك أثر هذه الصّور في المتلقّين.

يهدفُ البحثُ إلى تقديم وجهة نظر في الطّريقة التي يراها مُثلى لتحليل الصّورة البلاغيّة تحليلًا فنيًّا يتناولُ عمليّةَ إبداع الصّورة من جهة، وأثر هذه الصّورة في المتلقّي من جهة أخرى.

وقد بدأ البحث بمقدّمة حول إشكاليّة دراسة الصّورة البلاغيّة، ثم مبحثٍ أوّل بعنوان: أثر الصّورة في الخطاب الأدبيّ، ومبحث ثانٍ بعنوان: الصُّورة الموهمةُ بينَ مُحاكاة العالَمَ الخارجيّ، ومُحاكاة عالَمَ الشُّعورِ والوجدان الدّاخليّ، ثمّ خاتمة البحث وتوصياته.

الكلمات المفتاحيّة: اللغة العربية وبلاغتها، بلاغة، صورة، تحليل، المتلقّي، تخييل

VISION IN ANALYZING THE RHETORICAL FIGURE AND ITS IMPACT ON THE HEARER

The literary image is a forest of symbols and intertwined artistic relations in an aesthetic style that reflects the vision of the creator and influences the recipient. The poet's imagination, passion, ideas, dictionary, the vision for the causes of the universe, the human being and the society around him are all meshed in the weave of the image; this image may dance with the mind of the recipient and deceive him, and adorn him with various artistic shapes. The science of eloquence studies some of these artistic shapes (metaphor shapes like Tashbeeh, Istia'ra, and Kinnaya). The problem that this research addresses is that if some of the literary critics (poetry, prose, and the Holy Quran) stop at the rhetorical images, they analyze them in a traditional school way, and their analysis of the picture is based on the information found in the later books of the rhetoric scientists like Al-Sakkakkie, Al-Qazwini, and Al-Teftazanni, who categorized their books for educational purposes; In other words, when they see a metaphor in a literature text, for example, they study it in standardized grammatical, as if it was a mathematical equation, and then give it the appropriate name or term according to what came in the terms of rhetoric scientists, yet they ignore the

CC BY-NC-ND 4.0

aesthetics added by this metaphor on the text, and do not look at the real artistic value of this metaphor; they forget the impact of the context in which this metaphor is presented, since we know very well that the word itself may change its connotations according to the context in which it comes...

[The Extended Abstract is at the end of the article.]

❋ ❋ ❋

RETORİK İMAJIN ANALİZİ VE OKUYUCU ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE DAİR BİR İNCELEME

Edebî imge, yaratıcının vizyonunu yansıtan, alıcıyı etkisi altında bırakan ve estetik bir düzene uygun olarak şekillenen sembollerle iç içe geçmiş sanatsal bir ilişkiler ormanıdır. Bu imge örgüsü içerisinde şairin etrafındaki evren, insan ve toplumun problemleriyle ilgili hayalleri, duygu ve fikir atmosferi, kelime dünyası ve görüşleri birbiri ile yoğurulur. Öyle ki bu imge, alıcının aklıyla oynayıp onu aldatabilir, ayrıca onu çeşitli sanatsal görünüşlere ve bu sanatsal görünüşlerin Beyan ilminin de konusunu oluşturan teşbih, istiare ve kinaye gibi kisvelerine bürüyebilir.

Bu çalışmanın ele almış olduğu sorun, edebiyat (şiir, nesir, Kur'an-ı Kerîm) eleştirisiyle uğraşan bazı kişilerin retorik imge üzerinde dururlarken, konuyu, eserlerini daha çok öğretim maksatlı tasnif eden es-Sekkâkî, el-Kazvînî ve et-Taftâzânî gibi sonraki belagatçıların kitaplarında geçen geleneksel yöntemlerle çözüyor olmalarıdır. Mesela, onlar bir istiare örneğiyle karşılaştıklarında, Beyan ilminin bilinen kurallarını bu örneğe uygular ve onu belagatçıların terminolojisine uygun düşen bir terimle isimlendirirler. Bununla birlikte onlar, bu istiare ile metne ilave edilen güzellikleri göz ardı ederek bu istiarenin siyak içerisindeki konumuyla onu çevreleyen değerleri, fikirleri, musikiyi ve hayalleri görmezden gelirler…

[Geniş Özet, makalenin sonunda yer almaktadır.]

❋ ❋ ❋

مقدّمة:

صدَقَ *سيسل دي لويس* حين عرّف الصّورة الشّعريّة بقوله: «*هي رسْم قوامُه الكلماتُ*»[1].

ونحن نؤمنُ أنّ تجاوزَ نظرة البلاغيّين القدماء إلى الصّورة الفنيّة حاجةٌ مُلِحّة؛ لأنّهم ينظرون إلى الصّورة على أنّها أشكالٌ ومركّباتٌ لا على أنّها معانٍ وأفكارٌ ووظائفُ معنويّةٌ وفنيّةٌ، فقصورُ هذه النّظرة وسطحيّتها يؤدّي بلا ريب إلى ضحالةٍ في تذوق الشّعر وملامسةِ كنهه وجوهره؛ وأُشير إلى هذه القضيّة بالقول: «*والحقُّ أنّ التّشبيهَ وسيلةٌ لا غايةٌ؛ فالأحسنُ من ذلك أن ندرسَ أثر التشبيه، ونُقدّرَه على الوفاء بالمقصد القرآنيّ، والقيمةَ الجماليّة التي أضافَها إلى النّصّ*

CC BY-NC-ND 4.0

(1) سيسل دي لويس، الصّورة الشعرية؛ ترجمة أحمد نصيف الجنابي. مؤسسة الخليج، 1984. ص81.

القرآنيّ»[2].

هذا البحثُ يريدُ أن يقولَ ببساطةٍ: إنّ التّشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية ليس جزيرة منعزلةً؛ وإنّما هو جزءٌ لا يتجزّأ من نسيج النّصّ الأدبيّ الذي تفاعلت فيه العواطفُ والأخيلة والأنغام والرّؤى والأفكار حتّى استوى أمام عيوننا نصًّا أدبيّا متكاملًا، فلا يجوزُ بحال من الأحوالِ أن نحلّلَ الصّورةَ البلاغيّة مبتورةً عن سياقِها الفنّي والفكريّ والثّقافيّ؛ لأنّ النّصّ الأدبيّ جسدٌ واحدٌ، أو وحدة عضويّة، والصّورة هي القلبُ النّابضُ بحياةِ النّصّ الأدبيّ، وتحليلُ الصّورة بمعزل عن سياقاتها ضربٌ من العبث لن يقودَ إلى تصوّراتٍ دقيقة.

وهذا العملُ انحرافٌ في فهم طبيعة الأدب، وطبيعة النّقد، وهو عاملٌ من عوامل خنْقِ النّصّ وتحجيره بدل أن يكون عاملَ حيويّة يساعدُ على النّهوض بالمبدع والمتلقّي معاً. بل إنّ دراسة الصّورة الفنيّة بهذا النّهج مُجافاةٌ لروح الفنّ عامةً، ولروح الشّعر خاصّةً.

فدراسةُ الصورة الاستعاريّة على أنّها طرفين حُذِف أحدُهما وأُبقي الآخرُ...، هذه الدراسة إفراغٌ للأدب من محتواه الإبداعيّ الجميل، وقد أحسّ نعيم اليافي بعمق هذه المشكلة؛ فقال:

«*هذه النّظرة الثّنائية الانفصاليّة التي تشطُر الاستعارةَ إلى مركّبيها؛ نظرةٌ ضيّقةٌ ومحطِّمةٌ للشكل البلاغيّ ولوحدتِهِ؛ لأنّ الذّهن في حالتي إبداعه وإدراكه لا يرى المركّبين وهما يعملان بمعزلٍ بعضهما عن الآخر في حالة انفصال وتعارض*»[3].

ولا أكادُ أخشى الخطأَ إذا قلتُ: إنّ الذين سلكوا هذا الطريقَ قد قصدوا الاتّجاه المعاكسَ تمامًا.

فتحليل الصّورة الأدبيّة ما هو إلّا قراءةٌ من بين قراءات متعدِّدة تستنطقُ النّصَّ الأدبيّ ليبوحَ ببعضٍ من مكنوناته، ويختلف هذا البوح بحسب المرجعية الثّقافيّة والفكريّة التي يستند إليها كلُّ متلقٍّ على حدة. والصّورة جاءت لِتَهَبَ النّصَّ حياةً وتجدُّدًا لا جمودًا وانغلاقًا.

وقد حفل القرآن الكريم بصور أدبيّة مستفيضة، وألّف في ذلك كتب ومقالات قديما وحديثا، أصاب بعضُها وأخفق بعض، ولكنّي أرى أنّه ينبغي على دارس الصّورة القرآنيّة أن يتأمّلها تأمُّلاً عميقاً؛ ليكشف رمزيّتها العميقة التي تدقّ أحياناً حتّى تخفى أو توشك أن تخفى على غير المتدبّر. وهذا الكلامُ ينسحبُ على النصّ الأدبيّ عامّةً.

لذا أرى أنّ مِن أجدى ما يقومُ به النّاقدُ هو الكشفُ عن مصادر الصّورة الفنيّة في النّصّ الأدبيّ، والبحث عن كيفيّة إبداع الشّعراء هذه الصّورة خلْقاً جديداً منبعثاً من الخاطر والوجدان، ثمّ بيان كيفيّة توظيف هذه الصّورة في النّصّ الأدبيّ. بل إنّ في أدبنا نصوصاً عذراءَ؛ على الدّارسين أن يمضوا إليها مُستنيرين بمنهج نقديٍّ يوضح أَوْدِيَةَ الشّعر العربيّ وشِعابَه.

(2) سليمان العميرات، نجلاء ياصدمان، «بلاغة التّشبيه في التّعبير عن مقاصد القرآن الكريم»، مجلة ايكو الأكاديميّة، العدد: 64، 2015م، ص140.

(3) نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة، 1982م. ص58-59.

CC BY-NC-ND 4.0

المبحث الأول: أثر الصّورة في الخطاب الأدبيّ.

جَمالُ الصُّورةِ مَدارُ الخِطابِ الأدبيِّ؛ فالمرءُ دوماً أمامَ خِطابَيْنِ:

مُباشَرٌ يُسمّي الحقائقَ والأشياءَ بمُسمَّياتِها، وتكونُ مُهمَّتُه توصيلَ الحقائقِ والمعلوماتِ الصَّادقةِ المطابِقةِ للواقعِ،

وخِطابٌ ذو وظيفةٍ جماليّة، فيه انزياحٌ ومَجازٌ وتصوير، يتلامَحُ فيه المعنى خَلْساً خَفيّاً، فيُشيرُ إلى المعنى إشارةً ويُومئُ إيماءً، يرسُمُ بالكلماتِ متوسّلاً بالإيهامِ والتَّخييل، لذا تراهُ لا يكترثُ بمطابقةِ الواقعِ، بل قد يهتمُّ بما يُخالِفُ ذلك؛ كي يُقرّرَ القضايا الزّائفةَ التي لا يُسوّغُها إلّا التَّأثيرُ الذي تُولّدُه فينا.

فصُوَرُ البيانِ تقومُ أصلاً على إيهام المتلقّي، فترى الأديبَ يلوذُ بالتَّخييلِ؛ ليُثْبِتَ أمراً غيرَ ثابتٍ أصلاً؛ باعتبارِه وسيلةً لإيهامِ النَّفْسِ الإنسانيّة.

وهذه الصُّوَرُ الموحِيةُ يرصدُها علمُ البيانِ؛ فيُرينا التَّفَنُّنَ في تصوير الفكرةِ الواحدةِ في صُوَرٍ تخييليّةٍ كالتَّشبيه والمجازِ والاستعارة والكناية.

ومَن أرادَ أنْ يَعِيَ علاقةَ الصُّورةِ البلاغيَّةِ بإيهام المتلقّي فلا يكفيه أنْ يَعْرِفَ مُصطلحاتِ علم البيان وقواعدَه، بل لا بُدَّ له من الإحاطة بالخصائص الفنيّةِ لكُلِّ أسلوبٍ، ومعرفةِ أبعادِه النَّفسيّة، وأثرِه في إثارة الخَيال على نحوٍ يُوهِمُ المتلقّي، ويُخيّلُ الصُّوَرَ في ذِهنِه.

ولا مِراءَ في أنّ الأدبَ يمتازُ من الأنشطة الإنسانيَّةِ الأُخرى بأنَّه نشاطٌ تخييليٌّ يُوهِمُ المتلقّيَ، ولعلَّ التَّخييلَ أو إيهامَ المتلقّي يُشَكِّلُ جزءًا جوهريًّا من عناصرِ الخِطابِ الأدبيّ، بل هو مُكوّنٌ رئيسٌ لا يقومُ الخِطابُ الأدبيُّ مِن غيره، *وأظنُّ أنّ التَّخييلَ على المخاطَب هو قمّةُ النَّشاطِ الإبداعيِّ عندَ الشّاعر*.

أمّا الصُّورةُ البلاغيَّةُ (التَّشبيهُ، والمجازُ، والاستعارةُ، والكِناية) فليسَتْ سوى واحدٍ من مُكوّناتِ الصُّورةِ الفنيّةِ للنَّصّ الأدبيّ، فإيهامُ الصُّورةِ يحصلُ بالتَّشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولكنَّ هذا الإيهامَ الحاصلَ بالصُّورةِ البلاغيّةِ إيهامٌ جُزئيٌّ لا يكتملُ إلّا بمعونة الأفكارِ، والموسيقى، وطريقةِ تشكيل هذه الصُّورة البلاغيّة نفسِها، *فالصّورةُ البلاغيَّةُ هي عنصرٌ من عناصرِ إيهام المخاطَب، وليسَتْ كُلَّ شيء*.

والخيالُ والتَّخيُّلُ هما المدخلُ الطبيعيُّ لدراسة الصُّورة الفنّية؛ فالخيالُ مَلَكةٌ ذِهنيّةٌ لدى كُلِّ إنسانٍ تُمكّنُهُ من استحضارِ الصُّورِ الذِّهنيَّةِ للأشياء وهي غائبةٌ عن مَرمى حواسِّه، وتتبايَنُ هذه الملَكةُ بين امرئٍ وآخرَ خِصْباً وجفافاً؛ لعواملَ مُختلِفةٍ لا مَكانَ لها ههنا. ومن هنا لا بُدّ أن نُفرّقَ الدّراساتُ النّقديّة بين الصّورة الذّهنيّة والصّورة الفنّيّة.

ولكنّ *التَّخيُّلَ خاصٌّ بالمتلقّي*، وتركيزُنا سيكونُ على *التَّخييل وهو الخاصُّ بالمبدِع*؛

لأنَّنا نستهدِفُ بدراسِتنا هذه إبداعَ الشّاعرِ المُخيِّلِ القادرِ على إثارة خيالِ المتلقّينَ؛ ليستحضِروا صُوراً ذهنيّةً غائبةً عن حواسِّهم، ولإيهامِهم بواقعيّة المتخيَّل.

وهذه القُدرةُ على التَّخييلِ هي التي تُميِّزُ الفنّانَ المبدِعَ؛ شاعراً ورسّاماً ونَحّاتاً وقصّاصاً وموسيقيّاً.

والفنّانُ المبدِعُ ليس مَن يبتكرُ الصُّورةَ البديعةَ وحسْب، بل هو الذي يقتدِرُ على *استثارةِ القوّة الذِّهنية الخياليّة*

الكامنةِ في المتلقّي؛ لتتفاعلَ مع أشياءَ غائبةٍ عن عالَمِ الحِسّ تستحضرُها من اللّاشُعور حينَما يلامسُه ذلك الفنَّانُ المبدِع، فالأُولى تخيُّلٌ والثّانيةُ تخييل.

المبحث الثّاني: الصُّورة الموهمة (بينَ مُحاكاة العالَمِ الخارجيّ، ومُحاكاة عالَمِ الشُّعورِ والوجدان الدّاخليّ).

الشّاعرُ المبدِعُ ليسَ فقط مَن له القدرةُ على الخَلْقِ، وإعادةِ ترتيب العالَمِ وفقَ خَلطةٍ عجيبة، تُناسِبُ إحساسَه ورؤيتَه الفنيّة؛ كأبي تمّام الذي يطلُبُ الصُّورةَ بإلحاحٍ لا اعتدالَ فيه ولا قَصْدٍ، ويُضفي على الواقع من روحِه؛ ليُبهِرَنا بصورٍ لا منطقيّةٍ، يختبئ وراءَها معنًى عميقٌ؛ كقولِه: [الطَّويل]

تحمَّلْتُ ما لو حُمِّلَ الدَّهرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْراً أيُّ عِبْأَيهِ أثقَلُ؟[4]

فالدَّهرُ الذي تحمَّلَ أثقالَ الخَلْقِ من آدمَ عليه السَّلامِ وأثقالَ الأُمَم الغابرة لا يقدِرُ على النُّهوضِ بشطرٍ من هموم أبي تمّام، فلو جُمِعَت أثقالُ أبي تمّام وهمومُه وجُعِلَت نصفين، فقيلَ للدَّهرِ: احتملْ أيَّهما شِئتَ؛ لبقيَ الدَّهرُ يتفكَّرُ دهراً: أيُّ النِّصفين أثقلُ؟؛ ليتركَه، ويَعْمِدَ إلى الأَخَفِّ.

فهل من صورةٍ أبدعُ من ذلك في تصويرِ خَلَجاتِ النَّفسِ الإنسانيّة وما يعتريها من مشاعر؟

وعلى الرَّغم من ذلك نالَت هذه الصُّورةُ نصيبَها من سِهام النُّقَّاد.

وأظنُّ أنَّ الشَّاعرَ المُبدِعَ ليس مَن يستطيعُ أنْ يجعلَ صُوراً ذهنيّةً لمُدرَكاتٍ تتداعى إلى مُخيّلة المتلقّي وهي غائبةٌ عن حِسّه فحسْب، بل الشَّاعرُ المُبدِع المصوِّرُ ذو الخيالِ الخلّاقِ هو الذي يستطيعُ أنْ يَنْسُجَ صُوَرَهُ من مُعطيات الواقع، *ولكنّه يتجاوَزُ حقيقةَ هذه المعطَيات، ويُعيدُ تشكيلَها بما يتناسَبُ مع تجربتِه الشّعريّة والشُّعوريّة، وبما يُعبّر عن رؤيتِه لذاتِه، ولقضايا الكونِ من حولِه*، وهذا هو الفرقُ في الصُّورةِ بينَ أبي تمّام وتلميذه البُحتريّ مثلا.

فالبحتريُّ يُصَوِّرُ الأشياءَ كما هي في الواقع على نحوٍ مُذهلٍ أقربَ ما يكونُ إلى الحقيقةِ منه إلى الوهمِ والخيال، وأمّا أبو تمّام فيصوّرُ في ذهنك تلك الأشياءَ أنفسَها، ولكنْ بعدَ أنْ تجاوَزَ صُورتَها الواقعيَّة، وأعادَ تشكيلَ هذه المحسوساتِ على النَّحوِ الذي يريدُ، فتراهُ يُفْرِدُ بعضَها عن بعضٍ، ويُرَكِّبُ بعضَها مع بعضٍ في هيئاتٍ وأنساقٍ غيرِ تقليديّة، وهنا يتجلَّى كَسْرُ الأُلفةِ وأثرُه في قُوَّةِ الإيهام وإثارةِ الخيال؛ «فمِن خصائصِ الخيالِ الشِّعريّ الأصيلِ أنَّه يُحطِّمُ سُوْرَ مُدرَكاتِنا العُرفيّة، ويجعلُنا نَجْفُلُ لائذينَ بحالةٍ من الوَعْيِ بالواقعِ، تجعلُنا نشعرُ كما لو كانَ كُلُّ شيءٍ يبدأُ مِن جديدٍ، وكما لو كانَ كُلُّ شيءٍ يكتسِبُ معنًى فريداً في جِدَّتِه وأصالتِه»[5].

وهذه القُدرةُ على التَّخييل مع الابتكارِ في تشكيلِ الصُّورةِ *ومُفارقةِ الأنساقِ الاستعاريّةِ المألوفة هي التي تدلُّ أصالةَ التّجربةِ الشّعريّة*.

أمّا في التّشبيهات والاستعاراتِ التّقليديّةِ- حيثُ العلاقاتُ المألوفةُ بينَ طرفَي التّشبيهِ- فيضعُفُ إيهامُ الصُّورةِ في نَفْسِ المتلقّي؛ وذلك أنّ طرفَيَ التَّشبيهِ عندَما تكونُ العلاقةُ بينَهما معروفةً ومألوفةً، أو لِنقُل: مُفتَضَحةً؛ كتشبيهِ (الجميلة

(4) أبو تمّام، ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التّبريزيّ، تحقيق أ. محمد عبدُه عزّام (القاهرة، دار المعارف، 1951م) 74/1.

(5) جابر عُصفور، الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغيّ، (بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م) ص14، ص38.

بالقمر)، و(الشُّجاع بالأَسَد)، و(الكريم بالبحر) في هذه الحالة يضعفُ تأثيرُ الإيهامِ في نَفْسِ المُخاطَب؛ *لأنّ هذهِ التّشبيهاتِ المكرورَةَ فقدَتْ جُزءاً من قيمتِها الإيهاميّةِ والتّخييليّةِ مَع مرورِ الزّمان*، وجمدت من فرطِ الاستعمال، فأصبحَتْ أقربَ إلى الحقيقةِ منها إلى الخيال؛ لكثرةِ دورانِها على الألسِنة، فالسّامعُ يتلقّى قولَك: (زيدٌ بحرٌ) كما يتلقّى (زيدٌ كريمٌ)؛ فهذه صورةٌ استوى فيها الحقيقةُ والمجازُ.

لأنّ المجازَ إذا فشا على الألسُن وتعارفَه النّاسُ أضحى حقيقةً. بالطّبع مثل هذه التشبيهات قد أصبحت مركوزة في العقل الجَمْعِيّ العربيّ، وجزءاً من ذاكرة التّراث الأدبيّة عندَ العرب، وهذا لا يُلغي قيمتَها الأدبيّة، لكنّه يُضعفُ تأثيرها بوصفها صورة فنيّة.

وأمّا لو أتيْتَ للمخاطَبِين بالصُّورةِ ذاتِ الطَّرفَين المتباعِدين في الواقع، لتجمعَ بينَهما في رِحاب اللُّغة، في علاقةٍ غيرِ مألوفةٍ؛ فإنّ أثرَ الإيهامِ –بمعنى التّخييل أو إثارةِ الخيال– سيكونُ أقوى بكثيرٍ؛ كما في قولِ أبي الطَّيِّب المتنبّي: [الوافر]

على قَلَقٍ كأنَّ الرّيحَ تحتي أُوَجِّهُها جَنُوباً أو شِمالا(6)

وأنت تعلمُ أنَّ الصُّورةَ في تُراثِنا الشِّعريّ الأوَّلِ تنزعُ نحوَ الفِطرة؛ من حيثُ المطابقةُ بينَ طرفَيِ التَّشبيهِ، فيميلون إلى أنْ يكونَ بينَ المشبَّهِ والمشبَّه به صِلةٌ منطقيّةٌ لها نسَبٌ إلى المعنى الأوّل، فيكون التَّشبيهُ مألوفاً مُوافِقاً للخيالِ الجَمْعيّ، كتشبيه (الجميلة بالبدر)، و(الشَّعْر الأسوَد باللَّيل)، و(الخيل السَّريع بالبَرق).

ثُمَّ لمّا أتى النُّقّادُ واستقْرَوا ذلك التُّراثَ ولاحظُوا ذلك التَّرابُطَ المنطقيَّ بينَ طرفَيِ الصُّورةِ =ألحُّوا على الشُّعراءِ أنْ يلتزِمُوا هذه الطَّريقةَ في نَسْجِ الصُّوَر.

ولا مِراءَ في أنَّ هذا الشَّرطَ قد يحُدُّ من شاعريّةِ النَّصّ، ولا يَرقى به إلى الابتكار الفنّيّ؛ ويُصيّرُ الصّورةَ الفنّيّةَ نتاجاً عقليّاً جافّاً أو مُحاجَّة منطقية تجافي هويّة الأدبيّة؛ *لأنّ مِثلَ هذه الصُّورِ تتوقَّفُ عندَ المشاهَدةِ الذّهنيّة والعقليّة للنَّفسِ الإنسانيّة، ولا تُعيدُ قراءةَ الوجودِ، ولا تُعيدُ تشكيلَ العالَمِ الخارجيّ وَفْقَ مُعطياتِ الشّعورِ الباطنيّ، ولا تصطبغُ بلون الذّات الشّاعرة.*

ثُمّ إنّي أظنّ بأنّ مِن أُولى وظائفِ الصّورةِ وأهمّها أن تعيد تشكيل التّجربة الحياتيّة وأن تُعيد صياغة الإنسان وتصوُّرَه للعالَم؛ وَفْقَ رؤية المبدع، لا وفق الواقع؛ لأنّ وظيفةَ الأدب هي أن ينهضَ بالواقع لا أن يكتفي بتصويره، وإلّا ما الفرقُ بين المصوِّر والشّاعر؟ وما جدوى الأدب إذا لم يتنّم متلقّيه رياح الإبداع التي تقتلعه من جذوره وترمي به على شواطئ الدّهشة والذُّهول؟

لذا رأينا النُّقّادَ يوجّهون اهتمامَهم نحوَ وُضوحِ المعنى ولُزومِ الابتعادِ عن الإبهام أو الغموض، ويَنظرون إلى الصُّورة على أنَّها عنصرُ إبانةٍ لا ينبغي إبهامُها أو جعلُها مفتوحةً على فضاءاتِ الحدْسِ والتَّأويل.

حتّى أتى بعضُ الشُّعراء كأبي تمّام الذي أدرَكَ أنْ ليسَ الشّعرُ تقليداً للعالَم الخارجيّ، ولكنّه محاكاةٌ لعالَم الشُّعورِ

(6) أبو الطَّيِّب المتنبّي، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَريّ، تحقيق مصطفى السّقّا (بيروت، دار المعرفة، بلا تاريخ) 225/3.

CC BY-NC-ND 4.0

والوجدان الدّاخليّ لذاتِ الشّاعر، فتخفّفَ من هذا القيدِ الفنّيّ؛

أعني المقارَبةَ بين طرفَيْ التّشبيهِ والملاءمةَ بينَهما، وواقعيّتَهما، أو وُجودَ شبهٍ حقيقيٍّ بينَهما، تخفّفَ أبو تمّام من تلك القيودِ؛ ليُبدِعَ في تشكيلِ الصُّورةِ على نحوٍ جماليٍّ مُدهِش، أبهَرَ المتلقّينَ بشِعرٍ...هو خَلْقٌ من الحياةِ مُنَغَّم؛ إذْ رَكِبَ خيالَه المُجنَّحَ، وأطلَقَ له العِنانَ، ليَفِرَّ من حدودِ الزّمان والمكان؛ إلى أعماقِ النّفسِ الشّاعرة، يبتكرُ الصُّورَ البديعةَ المشحونةَ بالعواطفِ الدّفّاقة، ولم ينظرْ بعينِ الاهتمامِ إلى شروطِ عمودِ الشّعر في تكوينِ الصُّورةِ، ومنها ملاءمةُ المشبَّه للمشبَّه به، فأتى بتشبيهاتٍ جديدة، وابتكرَ علاقاتٍ أُخرى بينَ الأشياء.

وهذا التّجديدُ الاستعاريُّ – وإنْ ثارتْ عليه ثائرةُ النُّقّاد – فتَحَ على شِعر أبي تمّام أبواباً من التّأويلِ، وأثرى معانيَه، وزادَ هذه الصُّورَ بلاغةً من حيثُ أفسحَ المجالَ للمتلقّي أنْ يُسهِمَ معَه في تكوينِ الصُّورة السّابحةِ في فضاءاتٍ رَحْبةٍ من التّأويل الفنّيّ.

وأبو تمّام كانَ واعياً إشكاليّةَ صورتِه البلاغيّة، ولا سيّما استعاراتِه، وأنّها مَطِيّةٌ عَرجاءُ في بلوغِ بعضِ الأفهامِ، وأنّها ستوقِعُه في إشكاليّةِ التّواصُلِ مع جمهورِه؛ لأنّها تُشكّلُ شَرْخاً ثقافيّاً وفنيّاً مع فئةٍ من المتلقّينَ الذين لم يَعتادُوا مثلَ هذه الصُّوَرِ، فتراهُ يمدحُ أبا دُلَفٍ العِجْليَّ بقولِه: [الطّويل]

إليكَ أرحْنا عازِبَ الشّعرِ بعدَما ... تمهَّلَ في رَوْضِ المعاني العجائبِ

غرائبُ لا قَتْ في فِنائكَ أُنْسَها ... من المجدِ، فهْي الآنَ غيرُ غرائبِ(7)

فهو يُقِرُّ بصنعتِه العجيبة، وتمهُّلِه في اصطيادِ المعاني الأبكار، وأنّ النّاسَ لم تفهَمْ معانيَه حتّى سِيْقَتْ للممدوحِ، فوقعَتْ موقِعَها، ونالتِ الرّضا والاستحسان.

فأبو تمّامٍ دارٍ بإشكاليّةِ الصُّورةِ والتّركيبِ في شِعرِه، لكنّه مُصِرٌّ على الارتقاءِ الفنّيّ بهذا الشّعرِ، وعلى *إشعالِ ثورةٍ على الصُّورةِ التّقليديّةِ التي يرى أنّها جَمَدَتْ من فَرطِ الاستعمال، حتّى فَقَدَتْ بريقَها الأوّلَ، وتأثيرَها الجماليَّ الإمتاعيَّ الأوّل .*

وهنا أدعو الدّارسين ألّا ينظروا إلى عناصرِ الصُّورةِ على أنّها جُزُرٌ مُتباعِدة..،

فلا ينبغي للدّارسِ – وهو يتذوّقُ الصُّورةَ الفنيّةَ في نصٍّ ما – أنْ يتكلّم عن التّشبيهِ مثلاً بمعزلٍ عن الاستعارة والكنايةِ والمجازِ، ولا ينبغي له أيضاً أنْ يتكلّمَ على هذه الأشياءِ كُلٍّها مُغفِلاً أثرَ العاطفة، والموسيقى، وأثرَ انتقاءِ المفردَةِ والتّركيبِ وملاءمةَ ذلك لموضوعِ النّصّ، وقبلَ ذلك كُلّه لا ينبغي إغفال رؤية الشّاعر للقضايا الكبرى التي تحيط بالإنسان.

ولعلّ الصّورة تكون سرداباً ننفذ منه إلى أعماق النّصّ الأدبيّ نسبر أغواره؛ لأنّ هذه الصّورة لم تأتِ من الفضاء إلى ذهن المبدع مباشرة، وإنّما هي عصارة تجربة حياتيّة، وقد عبّر عن مثل ذلك أحدُ الدّارسين بقولِه:«والغريبُ أنْ ندرُسَ الشّعرَ الجاهليَّ مُنْفصِلاً عن نظرةِ الشُّعراءِ إلى الكون، فنظرةُ الشّاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشّعر؛ لأن

(7) ديوان أبي تمّام، 221/1.

CC BY-NC-ND 4.0

تلك النَّظرةَ هي التي تُنيرُ الطّريقَ أمامَ النَّاقد فلا تجعلُه يَخبِطُ في ليلٍ مُظلِم»[8]

ولا ينبغي الغَفْلةُ عن أثر الموسيقى الدّاخليّةِ للنَّصّ التي تَحُفُّ الصُّورةَ بألوانٍ من النَّغَمِ تُعبّرُ عن الحالات النَّفسيّةِ المستعصِيةِ على الكلمة والخيالِ؛ لأنَّ النَّغَمَ هو أساسُ القصيدةِ، ولأنَّ النَّفسَ تمتلئُ بمناخٍ موسيقيّ ضبابيٍّ يُساعِدُ المبدِعَ والمتلقّيَ على الوُصول إلى منطقةِ اللّاشعورِ؛ للقبضِ على اللّحظاتِ الهاربة من الوعي، وهذا ما يُمكِنُ أنْ ندعوَه (الصُّورة السَّمعيّة).

وأظنُّ أنَّ أثرَ الصَّوتِ في النَّفسِ لا يَقِلُّ عن أثرِ اللَّونِ أو العِطْرِ أو اللَّمْسِ، والدَّليلُ أنَّنا قد نسمعُ لحناً موسيقيّاً فنشعرُ بالابتهاج؟!

وقد نسمع لحناً آخَرَ فنتأثَّرُ ونشعر بظلالِه الحزينة تدعونا إلى البُكاء، مع أنَّنا لم نفهمْ منه شيئاً؟

وما أردتُ قولَه باختصار؛ هو أنّ الشّاعرَ المبدِع يستطيعُ أنْ يوظِّفَ موسيقى الكلماتِ لتبوحَ بمعانٍ لم تبُحْ بها الكلماتُ أنفسُها..، ومقصودُ الكلامِ أنّه ثَمَّ عنصرٌ رئيسٌ في تشكيل الصُّورة الفنيّة هو الموسيقى الدَّاخليّة، وهذا العنصرُ غالباً لا يلقى عنايةَ الدَّارسين.

فقارئُ الشِّعرِ النَّثريِّ بالنَّغَماتِ الموحيةِ والرُّموزِ هو أشبَهُ بالمُنصِتِ إلى الموسيقى يُحِسُّ بها أكثر ممّا يفهمُها، فكيفَ إذا كانت هذه النَّغَماتُ محفوفَةً بالمفرداتِ المعبّرة، والتَّراكيب الرَّشيقة، والتَّشبيهات المختارة، والعواطف المؤثّرة؟

وصفوةُ القول: إنّه من العَبث أنْ نُدرِسَ الصُّورةَ البلاغيّة بمعزلٍ عن اللُّغة والنَّغَمات والعواطف والأفكار التي تكتنفُها وتُسهِمُ في تشكيلِها.

فمِن الدّارسينَ مَن يُحلِّلُ (جماليّةَ) الصُّورةِ البلاغيّةِ بمعزلٍ عن كلِّ أولئك، فتراهُ إذا أتى على تحليلِ نَصٍّ مّا؛ استخرجَ التَّشبيهَ مثلاً، وحدَّد أركانه، وبيَّنَ نوعَه، وتلمَّسَ وظيفتَه المعنويّة في النَّص، وقيمته الجماليّة والفنيّة. إلّا أنَّ هذه الأخيرةَ لا يُمكِنُ أنْ تُسلِمَهُ نفسَها إلّا إنْ هو رأى الصُّورةَ من بعيدٍ، فتأمَّلَ ما يكتنِفُها من أساليب وألحان ومشاعر..، ثُمَّ لا بُدَّ من التَّأكيد مرَّةً ثانيةً على أنَّ الصُّورةَ البلاغيّة (التَّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية) ما هي إلّا واحدٌ من مكوّناتِ الصُّورة الفنيّة؛ ففي قولِه تعالى: {وَلَوْ تَرَى إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُو رُءُوسِهِمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ رَبَّنَا أَبْصَرْنَا وَسَمِعْنَا فَارْجِعْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا إِنَّا مُوقِنُونَ} [السّجدة: 12]؛ جوابُ شرطٍ محذوفٌ، والتَّقديرُ: لَرأيتَ أمراً عظيماً وشيئاً فظيعاً لا يُحيطُ به الوَصْفُ، فقد حُذِفَ الجواب هنا *قصداً إلى إفادةِ التَّهويل والتَّفظيع.*

والسُّؤالُ هنا: ألم يُؤدِّ أسلوبُ الحذفِ هنا إلى تصويرِ هَوْلِ القيامة في نفسِ السَّامع، حتَّى ذهَبَتْ هذه النَّفْسُ في تصوُّرها كُلَّ مذهب، مع أنّ الحذف لا يدخُلُ في أساليب الصُّورة البلاغيّة؟

وهذا يعني أنَّ تحليلَ الصُّورة البلاغيّة مع إهمال ما يكتنفُها ويُحيط بها من أساليب إنَّما هو ضربٌ من العَبثُ.

فدِراسةُ الصُّورةِ البلاغيّة يجبُ أنْ تكونَ مُحاطَةً بوعيٍ بالقِيَمِ الفنيّة التي تُحيطُ بها من موسيقًى وعواطِفَ وأساليبَ

CC BY-NC-ND 4.0

(8) نصرت عبد الرّحمن، الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، (عمّان، مكتبة الأقصى، 1982م). ص16.

وغيرِ ذلك؛ ولا ننسى أنّ الأدبَ «*مادة غامضة ومركبة ومعقدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق*»[9]؛ *لأنّ الصُّورةَ هي الوِعاءُ الذي فيه تنصهرُ الكلماتُ التي كانَتْ تبدو خارجَ النَّصِّ مُتناقِضةً مُتباعِدَةً*، وفي الصُّورةِ تغدو تلك المتباعِداتُ وَحدةً بنائيّةً مُتكامِلةً ذاتَ مناخٍ نفسيّ ودلاليٍّ مُتآلِفٍ.

وبما أنَّ الصُّورةَ تقومُ أساساً على الخيالِ فإنَّها تجمعُ بينَ أشياءَ لا تجتمعُ في الواقع، وتُوجِدُ بينَ الأشياءِ المتناقِضة، لذا فإنّ الصُّورةَ بإمكانِها أن تُعيدَ رَسْمَ الوجودِ، وأنْ تُشَكِّلَه من جديد، بما يتوافَقُ مع تجربة الشّاعر، وتصوُّره للعالَم.

وفي هذه الحالةِ نلحظُ أنّ الشّاعرَ يمتلكُ قوَّةَ التَّخيُّل التي أتاحَتْ له الجمعَ بينَ الأشياءِ المتباعِدة التي لا تربِطُ بينَها علاقةٌ ظاهرة، فيُوقِعُ الائتلافَ بينَ أشدِّ الأشياءِ تباعُداً.

ونلحظُ أنّ قُوَّةَ التَّخيُّلِ تستطيعُ أنْ تُلغيَ حدودَ الزَّمانِ والمكان، وأنْ تنطلقَ إلى آفاقٍ فسيحةٍ تصنعُ الأعاجيب.

وحازمُ القرطاجنّيّ (ت684هـ) يرى أنّ اكتشافَ الشّاعرِ للتَّناسُب بينَ الأشياءِ علامةٌ على شاعريّتِه، إذ يقولُ: «*ولِقوى النُّفوسِ تفاضُلٌ في مُلاحَظةِ الجهةِ التَّنبيهةِ في نسبةِ معنًى إلى معنًى والتنبُّه إليها*»[10].

وبما أنَّ جَمالَ الشِّعرِ قد رُدَّ إلى اكتشافِ العلاقاتِ بينَ الأشياءِ المتباعِدةِ فلا جُناحَ على الشّاعرِ في أنْ تكونَ صُوَرُهُ التي تُشكِّلُها قُوَّةُ التَّخيُّلِ والملاحظةِ عندَهُ غيرَ موجودةٍ في عالَمِ الواقع، أو غيرَ مُدرَكةٍ في مُجمَلِها للحِسِّ، والمهمُّ أنْ تتآلَفَ هذه العناصرُ في نَسَقٍ يتقبَّلُه العقلُ.

ومِن هُنا يُمكِنُ لمُختِلةِ المتلقّي أنْ تتقبَّلَ هذه الصُّوَرَ، وتتمثَّلَها، وتفترضَ إمكانيَّةَ وُجودِها[11]، ومن هنا تُفلِحُ الصُّورةُ في إيهام المتلقّي.

وعليه *فإنّ كثيراً من الشُّعراءِ يُعبِّرون عن رؤيتِهم للواقع والكون والذّات من خلال الصُّور المُختَلِة*؛ لأنَّ النَّفسَ الإنسانيّة أطوعُ للوَهْم، ولأنَّ الإنسانَ كثيراً ما يتبعُ انفعالَه وتخيُّلاتِه أكثر ممّا يتبعُ عقلَه أو عِلْمَه، لذا ترى المتنبّي وأبا تمّام يُكثِران من التَّخييلِ الشِّعريّ في صَوْغِ رؤيتِهم للذّاتِ وعلاقتِها بواقِعِها، ومن ذاك قول المتنبّي: [الطويل]

أُطاعِنُ خيلاً مِن فَوارِسِها الدَّهرُ ... وحيداً، وما قولي كذا، ومعي الصَّبْرُ!

وأشجَعُ مِنّي كُلَّ يومٍ سَلامتي ... وما ثَبَتَتْ إلّا وفي نَفْسِها أَمْرُ

تمرَّسْتُ بالآفاتِ حتَّى تركتُها ... تقولُ: أماتَ الموتُ؟ أم ذُعِرَ الذُّعرُ!

وأَقْدَمْتُ إقدامَ الأَبِيِّ كأنَّ لي ... سوى مُهْجتي أو كانَ لي عندَها وِتْرُ[12]

ومثلُ ذلك قولُ أبي تمّام: [الكامل]

(9) وَهب روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1996م). ص13.

(10) حازم القرطاجنّيّ، مِنهاج البُلَغاء وسِراج الأُدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت، دار الغرب الإسلاميّ، 1981م). ص44.

(11) جابر عُصفور، الصُّورة الفنيّة، ص61.

(12) ديوان المتنبّي 123/2.

CC BY-NC-ND 4.0

لا تُنكِري عَطَلَ الكريمِ مِن الغِنَى فالسَّيلُ حربٌ للمكانِ العالي[13]

«فهذا قد خَيَّلَ إلى السّامعِ أنّ الكريمَ إذا كانَ موصوفاً بالعُلُوّ، والرِّفعةِ في قَدْرِه، وكان الغِنَى كالغَيْث في حاجةِ الخَلْقِ إليه وعِظَمِ نَفْعِه، وَجَبَ بالقياسِ أَنْ يزِلَّ عن الكريم، زَليلَ السَّيلِ عن الطَّوْدِ العظيم، ومعلومٌ أنّه *قياسُ تخييلٍ وإيهامٍ*، لا تحصيلٍ وإحكام، فالعلّةُ في أنَّ السَّيلَ لا يَسْتَقِرُّ على الأمكنةِ العاليةِ أنَّ الماءَ سيَّالٌ لا يَثْبُتُ إلَّا إذا حَصَلَ في موضعٍ له جوانبُ تَدْفَعُهُ عن الانصبابِ، وتمنعُهُ عن الانسيابِ، وليس في الكريم والمال شيءٌ من هذهِ الخِلال»[14]، وهكذا يُصبِحُ التَّخييلُ الذي هو قِوامُ الشِّعرِ وجوهرُه قياساً خادِعاً يقومُ على مُقدّماتٍ كاذِبةٍ تُوهمُ المتلقّي بمعانٍ خادعةٍ تُضلِّلُه[15]، *فالذي يُدخِلُ التَّشبيهَ والاستعارةَ في نطاقِ الإيهامِ والتَّخييل هو قيامُهما على فِكرةِ الادِّعاء والمبالَغة*، فهذه الصُّورُ البلاغيّةُ صورٌ تخييليّةٌ عندَ عبد القاهر.

ولا بُدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ مُصطلَح التَّخييلِ أو الإيهامِ – في هذا البحث– ليس يُقصَدُ به المعنى السَّلْبيُّ من الخِداعِ والكَذِبِ حينَ نُطلِقُهُ على التَّصويرِ وإثارةِ الخيال.

أقصدُ أنَّ إطلاقَنا مُصطلحَ التخييل أو الإيهام على الصُّور البلاغيّة في القرآن الكريم ليس من باب الوصف بالكذب ومُخالَفة الحقيقة، وإنَّما المقصودُ به استدعاءُ الصُّورِ الذِّهنيّة مع غيابها عن مُتناوَل الحواسّ.

وكانَ الزَّمخشريُّ (ت538هـ) في تفسيرِه الكشَّافِ يُعبِّرُ عن أثرِ الصُّورةِ البلاغيّة بالتَّخييل، وهو يعني بالتَّخييل الإيحاءَ إلى المتلقّي بشعورٍ مُعيَّن أو إشعارَه بإحساسٍ مّا؛ كما في تعليقِه على الصُّورة في قولِه تعالى: {وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ} [البقرة: 255]

«في قولِه{وَسِعَ كُرْسِيُّهُ} أربعةُ أوجهٍ: أحدُها أنَّ كُرْسِيَّهُ لم يَضِقْ عن السَّمواتِ والأرضِ لبَسْطَتِهِ وسَعَتِهِ، وما هو إلَّا تصويرٌ لعظمتِه و*تخييلٌ* فقط»[16].

فالزَّمخشريُّ لم يكُنْ يعني بالتَّخييل المعنى السَّلبيَّ أخلاقيّاً المتمثِّلَ بخِداع النَّفسِ وإقناعِها بالأوهام الكاذبة، بل كانَ يعني بالتَّخييل بعظمةِ الله إشعارَ المتلقّي بهذه العظمة عن طريق التَّصوير، وعليه فإنَّ *إطلاقَنا مصطلح الإيهام أو التّخييل على أيّ استعارة أو تشبيهٍ أو مَجازٍ في القرآن الكريم إنّما هو على معنى إشعار المتلقّي بشعورٍ مُعيَّنٍ أو إقناعِه عن طريقِ الصُّورة*، وإنْ كانَ ابنُ المنيّر (ت683هـ) قد أنكرَ على الزَّمخشريّ ذلك بقولِه: «إنَّا مُخاطَبون باجتنابِ الألفاظِ الموهِمة في جَلال اللهِ تعالى، وإنْ كانت معانيها صحيحةً، وأيُّ إيهامٍ أشدُّ من إيهامِ لفظِ التَّخييل»[17].

(13) ديوان أبي تمّام 77/3.

(14) عبد القاهر الجُرجانيّ، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر (جدّة، مطبعة المدنيّ، 1991م). ص267.

(15) عصفور، الصُّورة الفنيّة، ص76.

(16) الزّمخشريّ، الكشّاف عن حقائق التّأويل وعيون التّنزيل في وجوه التأويل، (بيروت، دار الفكر، 2006م)، 481/1.

(17) ابن المُنيّر الإسكندريّ، الانتصاف فيما تضمّنه الكشّاف من الاعتزال، (بيروت، دار الفكر، 2006م)، 292/1.

CC BY-NC-ND 4.0

نتيجة البحث وتوصياته:

1. الصّورة البلاغيّة من أهمّ المميّزات بين الخطاب الأدبيّ وغيره من أنواع الخطاب.
2. تحليلُ الصُّورة البلاغيّة –مع إهمال ما يكتنفُها ويُحيط بها من أساليب وموسيقى وعواطف وأفكار – إنَّما هو ضربٌ من العَبَثُ.
3. أكثر الصّور تأثيراً هي التي تُحدث في النّص انزياحات دلالية، ولا تكون مباشرة، بل تعبث بذهن المتلقّي؛ فتارة تعطيه المعنى، وتارة تحجبه عنه، وتشوّقه إليه.
4. الخيالُ والتَّخيُّلُ هما المدخلُ الطبيعيُّ لدراسة الصُّورة الفنيّة.
5. (التَّشبيهُ، والمجازُ، والاستعارةُ، والكِناية) جزءٌ من مُكوّناتِ الصُّورةِ الفنيّةِ للنَّصِّ الأدبيّ، وأثرها التّريّ لا يكتملُ إلّا بمعونة الأفكارِ، والموسيقى، وطريقةِ تشكيل هذه الصُّورة البلاغيّة نفسِها.
6. الإحاطة بقواعد علم البيان ومصطلحاته شرطٌ لازمٌ ولكنّه غيرُ كافٍ لتحليل الصّورة البلاغيّة تحليلا صحيحًا، إذ ينبغي الإلمام بالخصائص الفنيّةِ لكُلِّ أسلوبٍ، ومعرفةِ أبعادِه النَّفسيّة، وأثرِه في إثارة خيال المتلقّي.
7. الشّاعرُ المُبدِع هو الذي يَنْسُجُ صُورَهُ من مُعطيات الواقع، ولكنَّه يتجاوزُ حقيقةَ هذه المعطَيات، ويُعيدُ تشكيلَها بما يتناسَبُ مع تجربتِه الشِّعريّة والشُّعوريّة، وبما يُعبِّر عن رؤيتِه لِذاتِه، ولقضايا الإنسان والكونِ من حولِه.
8. في التّشبيهات والاستعاراتِ التّقليديَّةِ يضعُفُ إيهامُ الصُّورةِ في نَفْسِ المتلقّي؛ لأنّ المجازَ إذا فشا على الألسُن وتعارفَه النَّاسُ أضحى حقيقةً؛ لذا فالصّورة التي تتجاوزُ المكان والزّمانَ والمنطقَ تكونُ أكثرَ إدهاشًا للمتلقّي، وأكثر تأثيرًا.

المصادر والمراجع:

أبو تمّام، ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التّبريزيّ، تحقيق أ. محمد عبدُه عزّام. القاهرة، دار المعارف، 1951م.

الإسكندريّ، ابن المُنَيِّر، الانتصاف فيما تضمّنه الكشّاف من الاعتزال. بيروت، دار الفكر، 2006م.

الجُرجانيّ، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. السّعودية – جدّة، مطبعة المدنيّ، 1991م.

دي لويس، سيسل، الصّورة الشّعرية؛ ترجمة أحمد نصيف الجنابي. الكويت، مؤسسة الخليج، 1984م.

روميّة، وَهَب، شعرنا القديم والنّقد الجديد. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1996م.

الزّمخشريّ، الكشّاف عن حقائق التّأويل وعيون التّنزيل في وجوه التأويل. بيروت، دار الفكر، 2006م.

عبد الرّحمن، نصرت، الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث. عمّان، مكتبة الأقصى، 1982م.

عُصفور، جابر، الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغيّ. بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م.

العميرات، ياصدمان، بلاغة التّشبيه في التّعبير عن مقاصد القرآن الكريم، مجلة إيكو الأكاديميّة، 64، 2015م.

القرطاجَنّيّ، حازم، مِنهاج البُلَغاء وسِراج الأُدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجَة. بيروت، دار الغرب الإسلاميّ، 1981م.

المتنبّي، أبو الطّيّب، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَريّ، تحقيق مصطفى السّقّا. بيروت، دار المعرفة، بلا تاريخ.

اليافي، نعيم، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة، 1982م.

CC BY-NC-ND 4.0

bilimname XXXVII, 2019/1, 966-970
Arrival Date: 01.10.2018, Accepting Date: 17.04.2019, Publishing Date: 30.04.2019
doi: http://dx.doi.org/10.28949/bilimname.466329

VISION IN ANALYZING THE RHETORICAL FIGURE AND ITS IMPACT ON THE HEARER

Suliman ALOMIRAT[a]

Extended Abstract

The literary image is a forest of symbols and intertwined artistic relations in an aesthetic style that reflects the vision of the creator and influences the recipient. The poet's imagination, passion, ideas, dictionary, the vision for the causes of the universe, the human being and the society around him are all meshed in the weave of the image; this image may dance with the mind of the recipient and deceive him, and adorn him with various artistic shapes. The science of eloquence studies some of these artistic shapes (metaphor shapes like Tashbeeh, Istia'ra, and Kinnaya). The problem that this research addresses is that if some of the literary critics (poetry, prose, and the Holy Quran) stop at the rhetorical images, they analyze them in a traditional school way, and their analysis of the picture is based on the information found in the later books of the rhetoric scientists like Al-Sakkakkie, Al-Qazwini, and Al-Teftazanni, who categorized their books for educational purposes; In other words, when they see a metaphor in a literature text, for example, they study it in standardized grammatical, as if it was a mathematical equation, and then give it the appropriate name or term according to what came in the terms of rhetoric scientists, yet they ignore the aesthetics added by this metaphor on the text, and do not look at the real artistic value of this metaphor; they forget the impact of the context in which this metaphor is presented, since we know very well that the word itself may change its connotations according to the context in which it comes. This means that the literary image is also influenced by the context and the place in which it comes in. The biggest problem is that they look at the picture in isolation from the surrounding values, ideas, music, imaginations, emotions, and feelings that beats in the heart of the poet or writer. This research seeks to simply say that those types of metaphor shapes (i.e. Tashbeeh, Istia'ra, or Kinnaya) are not an isolated island, but rather is an integral part of the fabric

[a] Asst. Prof., Qatar University College of Arts and Sciences, salomirat@qu.edu.qa

of the literary text in which feelings, emotions, imaginations, visions and ideas have intertwined so much that we get an integrated literary text right before our eyes, so it is not permissible in any case to analyze the rhetorical image truncated from its artistic, intellectual and cultural context; because the literary text is one body, or one organic unit, and the literary image is the heart beating with the life of the literary text, and analysis of the image in isolation from the context is misleading and will not lead to accurate perceptions, and by doing so, this work would be a deflection in the understanding of the nature of literature, and the nature of criticism, which is a factor of strangling and immobilizing the text instead of being a vital factor that helps to promote the creator and the recipient together. On top of that, the study of the artistic image in this approach is a negation of the spirit of the art in general, and the spirit of poetry in particular, because taking the metaphorical image and studying it as two parts, one that's been deleted and another's been kept, is a study that empties the literature of its beautiful creative content. The research aims to present a view in the way we see it as clear for the analysis of the rhetorical figure, a technical analysis dealing with the process of the impression created on one hand, and the effect of this figure on the hearer on the other hand. The research began with an introduction on the problematic of studying the rhetorical figure, and then the first topic: The impact of the figure in the literary discourse, and the second topic: The deceptive figure between the simulation of the outside world, and simulation of the world of feeling and inner conscience, and then the conclusion of the research and the recommendations. What we want to emphasize here is that this separatist bilateral view, that cuts the literary image into its primary components, is a narrow and destructive view of the rhetorical form and its unity, because the mind, in its both cases, the case of creativity and perception, does not see the two components while they are working in isolation from each other, i.e. in a state of separation and opposition; and dare I say that those who have taken this route have completely gone in the opposite direction. Because the analysis of the literary image is nothing but a reading among the multiple readings questioning the literary text so that it would reveal some of its hidden meanings; and this disclosure differs according to the cultural and intellectual reference on which each individual recipient is based on.

Keywords: The Arabic Language and Rhetoric, figure, analysis, receiver, hearer, imagination.

CC BY-NC-ND 4.0

bilimname XXXVII, 2019/1, 968-970
Arrival Date: 01.10.2018, Accepting Date: 17.04.2019, Publishing Date: 30.04.2019
doi: http://dx.doi.org/10.28949/bilimname.466329

RETORİK İMAJIN ANALİZİ VE OKUYUCU ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE DAİR BİR İNCELEME

Suliman ALOMIRAT[1]

Geniş Öz

Edebî imge, yaratıcının vizyonunu yansıtan, alıcıyı etkisi altında bırakan ve estetik bir düzene uygun olarak şekillenen sembollerle iç içe geçmiş sanatsal bir ilişkiler ormanıdır. Bu imge örgüsü içerisinde şairin etrafındaki evren, insan ve toplumun problemleriyle ilgili hayalleri, duygu ve fikir atmosferi, kelime dünyası ve görüşleri birbiri ile yoğurulur. Öyle ki bu imge, alıcının aklıyla oynayıp onu aldatabilir, ayrıca onu çeşitli sanatsal görünüşlere ve bu sanatsal görünüşlerin Beyan ilminin de konusunu oluşturan teşbih, istiare ve kinaye gibi kisvelerine bürüyebilir.

Bu çalışmanın ele almış olduğu sorun, edebiyat (şiir, nesir, Kur'an-ı Kerîm) eleştirisiyle uğraşan bazı kişilerin retorik imge üzerinde dururlarken, konuyu, eserlerini daha çok öğretim maksatlı tasnif eden es-Sekkâkî, el-Kazvînî ve et-Taftâzânî gibi sonraki belagatçıların kitaplarında geçen geleneksel yöntemlerle çözüyor olmalarıdır. Mesela, onlar bir istiare örneğiyle karşılaştıklarında, Beyan ilminin bilinen kurallarını bu örneğe uygular ve onu belagatçıların terminolojisine uygun düşen bir terimle isimlendirirler. Bununla birlikte onlar, bu istiare ile metne ilave edilen güzellikleri göz ardı ederek bu istiarenin siyak içerisindeki konumuyla onu çevreleyen değerleri, fikirleri, musikiyi ve hayalleri görmezden gelirler.

İşte bu araştırma, retorik imgeyi, teknik bir şekilde analiz etmek için en ideal gördüğü bakış açısını sunmayı amaçlamakta ve bir taraftan imge yaratma sürecini, diğer taraftan da bu imgenin alıcı üzerindeki etkisini ele almaktadır. Araştırma, retorik imge çalışmasının problematiği etrafında şekillenen bir girişle başlamakta, "İmgenin Edebî Söylemdeki Etkisi" başlıklı ilk konu ve "Dış Dünyanın Taklidi ile Duygu ve İçsel Vicdan Dünyasının Taklidi Arasında Hayalî İmge" başlıklı ikinci konuyla devam etmektedir. Çalışma, sonuç kısmı ve önerilerle bitirilmektedir.

Eski belagatçıları sanatsal imgeye bakışlarını görmezden gelmenin zorunlu bir

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Katar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, salomirat@qu.edu.qa

ihtiyaç olduğuna inanıyoruz. Çünkü onlar imgeyi anlamlar, fikirler, manevî ve sanatsal işlevler yerine salt şekiller ve terkipler olarak görüyorlar. Bu görüşün eksikliği ve yüzeyselliği, kuşkusuz şiirin tat, hakikat ve cevherinin de sığ dokunmasına yol açıyor.

Bu araştırma basitçe şunu ifade etmeyi amaçlamaktadır: Teşbih, istiare ya da kinaye, tecrit edilmiş bir ada değildir. Bunlar, kendisinde duyguların, hayallerin, nağmelerin, görüntülerin ve düşüncelerin etkileşim içerisinde yer aldığı ve gözlerimizin önünde mükemmel bir surette beliren edebi metnin dokusundan koparılamaz bir parçadır. Bu yüzden sanatsal, entelektüel ve kültürel bağlamından soyutlayarak retorik imgeyi incelemek söz konusu değildir. Çünkü edebi metin, bir beden ya da organik bir birim, imge ise o bedenin hayat merkezinde atan bir kalp gibidir. Dolayısıyla da imgenin kendi bağlamından tecrit edilmesi, doğru algılara asla imkân tanımayacak bir kalp atışı gibi olacaktır.

Bu inceleme biçimi, edebiyatın ve tenkidin doğasının anlaşılmasından bir sapmadır. Bu eski yöntem, yaratıcıyı ve alıcıyı bir araya getirmeye yardımcı olan hayati bir faktör olmaktan ziyade, metnin boğulması ve taşlaştırılmasının etkenlerindendir. Bu yöntemle sanatsal imajın incelenmesi, genel olarak sanatın ruhuna ve özel olarak da şiirin ruhuna uygun düşmez. Zira istiareye dayalı imge incelemesi, biri hazfedilen, diğeri ise bırakılan iki taraf üzerinde şekillenir. Böyle bir inceleme, edebiyatın güzel ve yaratıcı içeriğini boşaltmak olur. Bununla birlikte, "bu yola girmiş olanlar tamamen ters yöne gitmişlerdir" deme hatasına düşmekten de endişe ederim.

Edebi imgenin analizi, edebi metinleri, sırlarından bazılarını açığa çıkarmak için onları âdeta konuşturan çoklu okumalardan sadece birirdir ve bu açığa çıkarış, her bir okuyucunun dayandığı kültürel ve entelektüel referansa göre değişiklik arz eder. Ayrıca retorik imge, edebî bir metne sürekli yenilenen bir hayat bağışlar ve onu donukluktan ve kapalılıktan kurtarır.

Kur'an-ı Kerim'de de birçok sanatsal imge vardır ve bu imgeler belagatçıların, müfessirlerin ve münekkitlerin çalışmaları için verimli materyallerdir. Bu yüzden onlar da Kur'an-ı Kerim'de retorik imge üzerine kitaplar ve makaleler yazmışlardır ama bunların da bazıları zarar görmüş, bazıları ise sonuçsuz kalmıştır. Fakat bana göre en önemli konu, imgenin, Kur'an'ın anlam dünyasını ortaya koyan tabirleri üzerindeki etkisini incelemektir. Bu nedenle, imgeyi analiz etmeden önce, onun üzerine derinlemesine düşünmek gerekir ve bu genel olarak edebi metin için de geçerlidir.

Bu yüzden eleştirmenin ilk ve en önemli işinin, edebi metinde yer alan sanatsal imgenin psikolojik, sosyal, kültürel ve tarihsel kaynaklarını ortaya çıkarmak, ikinci olarak ise şairlerin bu imgeyi, zihin ve vicdandan doğan yeni bir yaratım olarak nasıl ele aldıklarını araştırmak ve onun edebi metin üzerindeki etkisinin keyfiyetini açıklamak olduğunu düşünüyorum. Kaldı ki Arap edebiyatında el

CC BY-NC-ND 4.0

değmemiş nice metin vardır ve araştırmacılar, Arap şiirinin o güzel vadilerinde eleştirel bir yaklaşım ve aydınlatıcı bir eda ile arzıendam etmelidirler.

İmgenin güzelliğinin, edebi söylemin temellerinden biri olduğuna şüphe yoktur ve hayal etme ile hayal ettirme gücünün, edebi imge çalışmasının doğal girişi olduğu da şüphe götürmez. Bu yüzden kişi, her zaman şu iki hitapla karşı karşıyadır: Biri, hakikatleri ve nesneleri müsemmalarına göre tesmiye eden doğrudan bir hitaptır ki onun görevi, gerçekliğe ve vakıaya mutabık doğru bilgilere ulaştırmaktır; diğeri ise estetik bir işlevi olan hitaptır ki onda dilsel değişim, mecaz ve tasvir olur, mütekellim murat edilen manaya gizlice işaret eder ve ona sadece imada bulunarak kelimelerle âdeta resim yapar. Bu yüzden edebi bir hitapta mütekellimin, vakıaya mutabakatı umursamadığı, aksine ona muhalif olanı önemsediği görülür.

Kanaatimize göre hakiki bir şair, yaratma, âlemi harika bir kombinasyona göre yeniden oluşturma, şiirsel ve şuursal deneyimiyle kendi dünya görüşüne, vakıaya, evrenin ve çevresindeki insanın meselelerine mütenasip olarak dünyayı yeniden düzenleme kudretine sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belagatı, İmge, Belagat, Analiz, Okuyucu, İmgelem.

CC BY-NC-ND 4.0