

\_\_\_\_\_

# إشكالية الصورة في الموروث البلاغي بين النظرية والتطبيق

إعداد
د/ عبدالباقي علي محمد يوسف
مدرس البلاغة والنقد في كلية اللغة العربية بأسيوط

(العدد الثاني والثلاثون - الجزء الرابع ٢٠١٣م)

#### مقدمة

### بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، وأصلي وأسلم علي خاتم أنبيائه، وخيرته من خلقه، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين ..... أما بعد،

فما زال شداة الحداثة<sup>(۱)</sup>، ومن حجل في قيدهم يزرون على موروثنا البلاغي، ناعتين البلاغة العربية بالقدم، وليته قدم الأصالة والعراقة، إنما هو قدم الفناء والبلى؛ فبلاغة عبدالقاهر ورفاق دربه من الروّاد – فيما زعموا – لم تعد تصلح لعصور الحداثة وعقول الحداثيين. كيف، وهي بلاغة قديمة وعاجزة وتعاني من القصور الفادح والعجز "عن تناول الأعمال الفنية المحدثة في شمولها وكليتها نتيجة للنزعة الجزئية المسيطرة عليها مما يجعلها تقف عند حدود الجملة أو ما في مقامها"(۱).

ولم ينته المرجفون في المدينة بعد، بل راحوا . ومن احتطب في حبلهم . يعكفون على أفكار لهم أشبه بالإفرازات البلغمية، لا تدل على صحة وعافية بقدر دلالتها على المرض؛ فرموا بلاغة الأجداد بالجمود بل بالموت، فهى "رابضة في

<sup>(</sup>۱) "لفظة "الحداثة" أصبحت لازمة المثقف العربي في السنوات الأخيرة، وأصبح عدم ترديدها في جميع المحافل والمناسبات الأدبية سمة من سمات الجهل والتخلف الثقافي، فالإنسان في هذه الأيام واحد فقط من اثنين بالنسبة للحداثيين العرب: إما حداثي أو رجعي جاهل". المرايا المحدبة د/عبدالعزيز حمودة ص ١٦،٢٩ – ط/الأولى عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت ١٩٩٨م.

<sup>(</sup>٢) من كلام د/صلاح فضل في مقدمته لكتاب فن القول أمين الخولي ص ٩ ط/الأولى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م.

جحورها القديمة تنعم بالموت السعيد، والانفصال التام عن حركة الحياة الإبداعية والفكرية"(١).

ورموا عبدالقاهر - " وهو الشيخ الصابر المنقطع والمقتدر على جمع عقله وخواطره، فيما بين يديه من كلمات "(٢) - رموه بسوء التأثير فيمن جاء بعده من أمثال الزمخشري والرازي والسكاكي وغيرهم؛ فهؤلاء - بحسب إخوان الحداثة يعانون أحياناً من سوء الفهم، وعدم الإدراك، ليس ذلك، بل إن " أخطر ما صنعه عبدالقاهر فيما يتصل بتأثيره في المتأخرين أنه قدم لهم الأسس التي بنوا عليها كثيراً من التصورات الضارة التي قضت تماماً على البقية الباقية من حيوية البحث في الأنواع البلاغية "(٦).

ومن عجب أن تقرأ هذا الكلام للحداثيين العرب الملكيين أكثر من الملك في الوقت الذي يقول فيه (أدونيس) الداعي الأول للحداثة الغربية عن الشيخ عبد القاهر إنه: "سابق رائد ليس بالقياس إلى النقد العربي وحسب، وإنما بالقياس أيضاً إلى النقد الشعري الحديث في العالم الحديث "(<sup>1)</sup>. ومراده بالعالم الحديث العالم الغربي بالطبع.

<sup>(</sup>١) من كلام د/صلاح فضل في مقدمته لكتاب فن القول أمين الخولي ص ٥ ط/الأولى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م.

<sup>(</sup>٢) مدخل إلى كتابي عبدالقاهر د/محمد أبو موسى ص ٣٦٥/الأولى - وهبة بالقاهرة ٩٩٨م.

<sup>(</sup>٣) الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ص ٢٤٩ - ط/الثالثة المركز الثقافي العربي بيروت ٩٠١ م.

<sup>(</sup>٤) صدمة الحداثة لأدونيس ص ٢٩٦ - ط/ الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٨م.

وينعت إخوان الحداثة بلاغة الأسلاف بالجزئية والسطحية، وضيق العطن، وأنها لا تهتم إلا باللفظة المفردة، أو أنها – على أقصى ما لديهم من حسن ظن – قد تمتد نظرتها فتصل إلى الجملة الواحدة فتوسعها شرحاً وتحليلاً.

أما أن تبسط بلاغة الأسلاف ظلالها لتتخطى الجملة المفردة إلى ما وراءاها من علاقات تربط بين جزئيات النص الأسلوبي ككل فكلا، وألف كلا. هكذا زعموا. والحق أن زعمهم هذا يذكر بالمذهب السابع من مذاهب التخييل عند الشيخ عبد القاهر، وفيه يصدق المدعي نفسه، ويتعامل مع خياله على أنه حقيقة، وهو لا يعدو كونه ادعاءً وتخييلاً(١).

أو يذكر ب "الصورة داخل المرآة المحدبة، وقد ضخمت حقيقة الواقف أمامها، وبالغت في حجمه، ثم - وهو الأدهى - أنه صدق صورته في المرآة بمرور الوقت "(٢)

وكأن إخوان الحداثة لم يقرأوا إشارة ابن طباطبا الصريحة إلى الوحدة في الصورة الأدبية حيث يقول: "يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها "(٢).

<sup>(</sup>١) ينظر: المعاني التخييلية عند الإمام عبد القاهر دراسة نظرية تطبيقية رسالة دكتوراه للباحث ص ١٢٣.

<sup>(</sup>٢) المرايا المحدبة د/عبدالعزيز حمودة ص ٧.

<sup>(</sup>٣) عيار الشعر لابن طباطبا ص ٢٦ اط/الأولى بالقاهرة سنة ١٩٥٦م.

ويؤكد ابن طباطبا هذا المعنى ويزيده جلاء فيقول: "ويَنْبَغِي للشَّاعر أَنْ يتأمَّلَ تأليفَ شِعْرِهِ، وتَنْسِيقَ أبياتِهِ، وَيَقِفَ على حُسْنِ تجاوُرِها أَو قُبْحِهِ .... فَلَا يُبَاعِدُ كَلْمِتُ عَن أَخْتها، وَلَا يَحْجِزُ بَينهَا وَبَين تَمامِها بِحَشْوِ يَشْبِينها. ويَتَفَقَّدُ كُلَّ مِصْرَاعٍ هَلْ يُشْاكِلُ مَا قَبْلَهُ"(۱).

هل الوحدة الموضوعية التي يتشدق بها إخوان الحداثة شيء غير هذا؟! "هذه هي الوحدة الموضوعية بأدق معناها كما يراها النقاد المعاصرون فهو [يقصد ابن طباطبا في النص السابق] يرى أن تكون الألفاظ في الصورة، والصور في البيت، والبيت في القصيدة، كلمة واحدة في تلاؤم النسج والحسن والفصاحة والجزلة وصواب التأليف، حتى لا يحدث ضعف في مبنى الصورة، ولا ثغرة فيها، ولا تكلف في نسجها"(١).

لقد شيد إخوان الحداثة على سرابهم هذا وهماً عظيماً انتهى بهم إلى المطالبة بخلق بلاغة جديدة تواكب عقول العباقرة الأفذاذ من أمثالهم؛ حيث "لم يعد أفق الدرس البلاغي بعلومه مقصوراً على الوظائف التي وضعها علماء البلاغة قديماً لهذا الفن، بل خرج عنها إلى ما يسهم في إضاءة النص من منظور آخر غير الذي وُضِعَ له في التراث العربي، وقد انتقل الدرس البلاغي من الأفق القديم (مطابقة مقتضى الحال، ووضوح الدلالة، والتحسين) إلى آفاق أخرى تعيد النظر في مباحث البلاغة العربية من حيث الإجراءات والقيمة "(٣).

<sup>(</sup>١)عيار الشعر لابن طباطبا ص ٢٤ اط/الأولى بالقاهرة سنة ١٩٥٦م.

<sup>(</sup>٢) الصورة الأدبية تاريخ ونقد د/على صبح ص ٥٥ ط/دار إحياء الكتب العربية.

<sup>(</sup>٣) دور الصورة البيانية في الحبك النصى د/ إبراهيم سعيد ص ١. .

بل لقد رأى أحدهم أن: "تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاثة هي: (المعاني) و(البيان) و(البديع) لا طائل تحته ولا جدوى منه "(۱). وكأن الجدوى والطائل عند هؤلاء لا تكون إلا بالإغارة على الموروث البلاغي الأصيل بما "يمس الأصول والأسس، فيغيرها وينفي فيها ويثبت، ونخالف مقررات كبرى ونضيف إضافات جديدة؛ حتى نصل البلاغة بالحياة، ونمكنها من التأثير الصالح فيها(۱). كبرت كلمة تخرج من أفواههم!

وهذا - لعمري - من مؤامرات الاستشراق ؟" ذلك أن حماية اللغة العربية تتطلب المحافظة الكاملة على ما هو مقرر ومنقول من الأصول والقواعد السليمة في علمي النحو والصرف وعلى ما هو محرر مقبول في علوم البلاغة التي هي المعاني والبيان والبديع دون السماح بما يؤدي إلى اللحن أو مسخ الأسلوب العربي المبين والديباجة الرائعة والجمل والأساليب التي تمتاز بها اللغة العربية"("). وهذا لا جرم - أول أهدافهم؛ وصولاً إلى أقصى أمانيهم؛ إذ" إنَّ هدف الغزو الفكري وحركة التغريب هي هدم مفهوم الإسلام الصحيح الجامع المترابط من القرآن والسئنة"(؛).

<sup>(</sup>۱) البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ص 1۷۷ - d الأولى صادرة عن دار الجيل ببيروت لسنة 1997م. يراجع كذلك : مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب لأمين الخولي ص 100، 100 – 100 الأولى عن الهيئة العامة المصرية للكتاب.

<sup>(</sup>٢) فن القول لأمين الخولى ص ٢٠٤. وينظر: مناهج التجديد ص ٢٠١.

<sup>(</sup>٣) محاولة لبناء منهج إسلامي متكامل للأستاذ / أنور الجندي ١٨٣/٥.

<sup>(</sup>٤) السئنَّة في مواجهة شُبُهات الاستشراق/أنور الجندي ص ٢٠ ط/ الأولى ١٤٠١هـ المكتبة العصرية – بيروت.

وهكذا ينعق الناعقون مبشرين ومنذرين، مبشرين بعصر الحداثة وما بعد الحداثة، ومنذرين من مغبة التمسك بموروثنا العربي، وتراثنا الإسلامي من العلوم الشرعية واللسانية، ومنادين بضرورة مواكبة العصر، والقطيعة مع الماضي ... كل ذلك بدعوى التحديث والتطوير، وما هو إلا التخريب والتدمير.

وما زالت سهامهم وحرابهم تقطر حقداً على فصحانا الأبية التي كم يسددون لها من طعان؛ رغبة في النيل منها، بل القضاء عليها، فهى في رأيهم قاصرة وعقيمة ولم تعد صالحة للتداول ولا مواكبة للعصر ولا وافية بمتطلباته ... تحتاج من حيث مادتها إلى تغيير ولو أدى ذلك – بشطط المشتطين – إلى استبدال العامية بها، ومن حيث طريقة عرضها وأدائها الأسلوبي إلى تبسيط وإفهام لدارسيها، ولو أدى ذلك – برأيهم – إلى تغيير مناهجها وخروجها وتخليها عن كل ثوابتها وما درجت عليه أو اندرج تحتها .. هكذا قرر دعاة الشعوبية والاستشراق ودعاة التبشير والتغريب من العرب والعجم والعجم المعانة وغير المعانة.

ولا عجب؛ فالحداثة في مفهوم أصحابها تقوم بالأساس على "تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي: الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر.. هذه الثورة تعني: التوكيد على الباطن، وتعني: الخلاص من المقدس والمحرم، وإباحة كل شيء للحرية"(١).

<sup>(</sup>١) موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة د/ محمد عبدالعليم دسوقي ص اط/دار اليسر بالقاهرة.

<sup>(</sup>۲) في قضايا النقد الأدبي بين التراث والمعاصرة للدكتور/ صلاح عبد التواب ۲۹/۱ العدد السابع عشر لسنة ۹۹۹م من حولية كلية اللغة العربية بالقاهرة نقلاً عن مقال بعنوان(الوجه الحقيقي للحداثة) للأستاذ/سامح كريم بصحيفة الأهرام الأدبي عدد ٢مارس ٩٩٩ ص ٢٩، وذكر ذلك الدكتور/محمد عبدالعليم ص ٥١ في بحث بعنوان: دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة منشور على موقع المكتبة العربية من مواقع الشبكة الدولية.

بيد أنها - وهي لغة القرآن - تتأبى على مخططاتهم، وتبقى ما بقي الزمان فتية أبية ، راسخة عتية، تتألق فوق رؤس الحِقَب بين شموخ ثابت ، وثبوت شامخ .

وليس أبر بهؤلاء الأسلاف الأحوذيين البرعاء، ولا أخدم للبلاغة العربية الأصيلة، وصورها البيانية المفترى عليها، والمنعوتة – زوراً ويهتاناً – بالجزئية من إبراز مدى عمقها، وانطلاقها إلى ما وراء اللفظة المفردة حيث العلاقات الكلية التي تربط ما بين جزئيات النص ككل، وكيف أن هؤلاء العباقرة الأفذاذ من سدنة فصحانا الخالدة نهجوا الطريق، ونصبوا الأعلام للمتأخرين، وكانوا على درجة عظيمة من الوعي حينما دبجوا للأخلاف ما دبجوه بشأن الصورة الأدبية؛ فخدموا بذلك لغتهم، وسبقوا عصرهم، فلم تكن يوماً بلاغتهم قاصرة، ولا كانت أبداً محجتهم بائرة.

بل قعدوا القواعد البلاغية، وراحوا يستشهدون عليها بتحليلات رائقة من بلاغة الدواوين، وهي البلاغة الحية كما يسميها شيخ الشيوخ العلامة أبو موسى - تولى الله مكافأته - الذي لطالما يؤكد أنَّ "المنْجمَ الذي تُستخرَجُ مِنْهُ أُصُولُ البَلاغَةِ هوَ الشَّعْرُ الَّذِي هُوَ مَعْدِنُهَا "(١)، وأن " الشَّعْرُ معدنُ البلاغةِ ... والدراسةُ التي تجعلُ أبنيةَ الشَّعرِ أساساً لَهَا ثُمَّ تَهْتَدِي بكلامِ العلماءِ في تَصْنيفِهَا وتَوْصِيفِهَا دِرَاسَةٌ حَليلَةٌ "(١).

ثم إنه من المفيد أن " ننقل الفكرة البلاغية إلى حقل الأدب والشعر؛ لأنها إنما أطلت علينا من هناك ؛ لأن الذي استخرجها إنما استخرجها من تحت ألسنة

<sup>(</sup>١) قراءة في الأدب القديم د/ محمد أبوموسى ص ١٠٣مكتبة وهبة بالقاهرة ط/الأولى.

<sup>(</sup>٢) دراسة في البلاغة والشعر دم محمد أبوموسى ص ١٨ مكتبة وهبة بالقاهرة ط/ الأولى.

الأدباء والشعراء، ولم تستنبطها العقول من الفكر المجرد " (١).

ولما كان مصطلح الصورة الشعرية أو الأدبية أو الفنية من المصطلحات التي يتباهى بتردادها إخوان الحداثة، وكثير منهم يقذفون الشرر من خلالها إلى تراثنا البلاغي والنقدي، زاعمين فيما زعموا أن البلاغة القديمة لم تعرف يوماً شيئاً عن هذا المصطلح، وأنه " مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي"(٢) اختارت الدراسة مفهوم الصورة عند بعض الأسلاف من فرسان النقد، وأعلام البيان؛ لتضع القاري الكريم أمام الحقيقة القوية التي يحاول المرجفون تغييبها، وهي أن بلاغة الاجداد هي التي فتحت الباب لهؤلاء الأخلاف؛ فما عرفوا الصورة إلا منهم، ولا استوعبوها إلا بهم. وساقت الدراسة نماذج من تحليلات الشيوخ؛ لتثبت أنهم – رحمهم الله – كانوا على درجة مبهرة من الوعي بالعلاقات المتعددة داخل أنساق البيان، ولا يضيرهم بعد أن يُسمى ذلك صورة فنية أو شعرية أو أدبية. وذلك لتؤكد الدراسة في النهاية أن مصطلح الصورة الفنية ما هو إلا "تسمية جديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية"(٢).

هذا، وقد تطلب ذلك أن تضع الدراسة أمام القارئ فكرة عن مفهوم الصورة الفنية أو الشعرية أو الأدبية بحسب ما يعرفها إخوان الحداثة، ولو جاء ذلك في وجازة كاشفة، واختصار مركز؛ حتى يكون القارئ على ذُكر من أمره، وذلك بعد الغوص في بطون مؤلفات الأجداد، ونقل ما حبرته يراعهم في ذلك؛ فيرى ويحكم هل للصورة الفنية التى يصدع بها أهل الحداثة رؤوس الإنس والجن والطير... هل لها

<sup>(</sup>١) مدخل إلى كتابي عبد القاهر د/ محمد أبو موسى ص ٢٨٥ - ط/ وهبة بالقاهرة الأولى .

<sup>(</sup>٢) الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ص٧.

<sup>(</sup>٣) الصورة الشعرية/بشرى صالح ص٢٦ ط/الأولى - المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٤م.

أصل في الموروث النقدي البلاغي، أم لا أصل لها؛ لأنها صيغت تحت وطأة التأثر بالنقد الغربي؟!

بناء على ما سبق جاءت الدراسة تحت عنوان: (إشكالية الصورة في الموروث البلاغي بين النظرية التطبيق). وقد جاء البحث من مبحثين مسبوقين بمقدمة، ومتلوين بخاتمة وفهارس متنوعة على النحو التالى:

- \* المقدمة : وفيها توطئة عن الموضوع وسبب اختياره.
- \* المبحث الأول: الجانب النظري، وفيه تتبع لمفهوم الصورة في التراث النقدي والبلاغي.
- \* المبحث الثاني: الشق التطبيقي، وفيه تعرضت لنماذج من تحليلات أعلام البلاغة والنقد لبعض النصوص الشعرية لبيان ما فيها من عمق، وتخطي مفهوم الصورة لديهم حدود الجزئية المفترى بها عليهم.
- \* الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي رصدتها الدراسة، ووقفت عندها، وتوصلت إليها.
  - \* فهرس المراجع والمصادر.
    - \* فهرس الموضوعات.

هذا، وقد أفادت الدراسة كثيراً من الدراسات السابقة عليها، وكان في مقدمة هذه الدراسات :

\* الصورة الأدبية تاريخ ونقد للدكتور علي صبح طبعة دار إحياء الكتب العربية، وقد رجعت الدراسة إلى هذا المرجع القيم في كثير من مواقع البحث، وأفادت منه كثيراً. نفع الله به وبعلمه ،

- \* الصورة الأدبية د/مصطفى ناصف مكتبة مصر بالقاهرة ١٩٥٨م.
- \* الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي لِعز الدين بلغيث منشورات جامعة بوزريعة تونس.
- \* الصورة الشعرية في الكتابة الفنية صبحي التميممي ط/الأولى دار الفكر اللبناني ١٩٨٦م.
- \* الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ط/الثالثة المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢م.
- \* الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بشرى صالح ط/الأولى المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤م.

غير أن هذه الدراسات لم تفرد إشكالية الصورة في الموروث البلاغي بالبحث والتنقيب الدقيق المحدد وما ذاك لعيب فيها. بل لأنها دراسات نقدية عامة ومطولة، فكان الحديث عن مفهوم الصورة عند علماء البلاغة حديثاً تابعاً يأتي داخل السياق الكلي ، وليست هي الغرض المُوَّم لهذه الدراسات؛ فتغيّا هذا البحث استشراف ذلك المهيع الخصيب، والتركيز على مواقف أشهر أعلام البلاغة العربية من مفهوم الصورة الفنية أو الشعرية.

على أن الدراسة اختارت من بين علماء السلف ما يفي ذكره بالغرض، وإلا فكثير من العلماء غير من تعرضت لهم الدراسة لهم بصمات في هذا الصدد لا تُنكر. غير أن الدراسة آثرت هؤلاء لوضوح مفهوم الصورة عندهم أكثر من غيرهم؛ حتى يكونوا بمثابة منارات للسالكين، ومعالم على الطريق.

وأخيراً فإن الدراسة قد تبنت المنهج الوصفي التحليلي القائم بالأساس على الوصف والتحليل الذي يقود غالباً إلى الاستنتاج المؤيد بالرصد والتقصي لأبعاد الموضوع، في محاولة جادة لكشف أبعاده، واستضاءة أغواره، وذلك من خلال محاولة التتبع الواعي ما أمكن، والتحليل المنضبط بقواعد اللغة، والله من وراء القصد، وعليه المتكل.

## المبحث الأول

## الدراسة النظرية جذور الصورة الفنية في موروثنا البلاغي

إن مصطلح الصورة الشعرية، أو الصورة البلاغية عامة، أو حتى الصورة البيانية... كل ذلك وغيره مما يدل به إخوان الحداثة له أصول في النقد العربي القديم؛ فليست الصورة أمراً عصياً على أفهام أجدادنا من النقاد الأفذاذ؛ وما كتابات الإمام الجاحظ والشيخ عبد القاهر بخافية؛ ولا عجب فـ" الصورة قديمة قدم الإبداع الأدبى"(١).

#### الجاحظ :

هذا، ويُعد الجاحظ المتوفي سنة (٥٥ ه) (٢) أول من تحدث عن الصورة، وذلك بمقتضى عبارته المشهورة في معرض حديثه عن ثنائية اللفظ والمعنى؛ حيث قال: والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبّك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير "(٢).

<sup>(</sup>۱) التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي لمريم الحارثي ص ۲ مخطوطات جامعة أم القرى لسنة ٥٠٠٥م.

<sup>(</sup>٢) نزهة الألباء في طبقات الأدباء لابن الأنباري ١٤٨/١ - تح/إبراهيم السامرائي - مكتبة المنار بالأردن - ط/ الثالثة، ١٤٠٥ هـ.

<sup>(</sup>٣) الحيوان للجاحظ ٣/٧٦ - دار الكتب العلمية - بيروت ط/الثانية ٢٤٤هـ.

وهكذا أثار الجاحظ القضية " ويعثها كنظرية نقدية، وظاهرة أدبية، وقضى فيها بما يراه لائقًا بالأدب والشعر، وما عدّه مناطًا للحسن والجودة، ومرتقى للسبق والفضل والتفوق. ووضح موقفه منها، حينما انتهى إلى سمعه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر معناهما، مع سوء العبارة التي تصورهما، فقال الجاحظ وهو يهجم عليه: "ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق..." (1)

ويُلحظ على عبارة أبي عثمان – رحمه الله – التماهي بين الشعر والتصوير، أو بالأحرى التخييل؛ لأن وسيلة تشكيل الصورة إنما هو "خيال الشاعر، وما ينتجه من علاقات تربط بين الأشياء، وتكون أداتها اللغة بألفاظها الحقيقية والمجازية ودلالاتها وإيحاءاتها"(۱)، فالشعر نوع من تصوير المعاني يُحسن فيه الشاعر بقدر توفيقه في انتخاب القالب اللفظي الأوفى بالغرض، والأبرّ بِحَاقً المعنى، فالشاعر يصور المعاني، ويجسدها حتى يتخيلها المتلقي شاخصة، وكأنه يراها رأي العين، ولا غرابة؛ فالمعول عليه في الشعر إنما هو التخييل، كما يقول حازم القرطاجني " وليس يُعد شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل"(۱).

وأيّاً ما كان الأمر فإن لأبي عثمان فضل السبق في هذا الميدان؛ إذ يُعد نصه هذا - فيما أعلم - من أسبق النصوص التي أشارت إلي التصوير باعتباره

<sup>(</sup>١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد - ص ٢٠.

<sup>(</sup>٢) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر د/عبدالقادر القط ص ٣٥٤مكتبة الشباب ١٩٧٨م.

<sup>(</sup>٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ص ٥٥ تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة – ط/ الثالثة – الدار العربية للكتاب بتونس ٢٠٠٨م.

"طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى، وهي البيان"(١).

ويبدو في كلام الجاحظ ما بين الشعر والتصوير من تداخلات متشابكة؛" فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" فالشعر له أسلوبه الخاص في صياغة الأفكار وتجسيد المعاني، وهذا الأسلوب يعتمد بالأساس على إثارة انفعالات مختلفة لدى المتلقى تجعله أكثر استجابة وتأثراً.

ويمكن القول بأن مفهوم الصورة – في ضوء كلام الجاحظ – يتسع ليشمل "كل ما له صلة بالتعبير الحسى، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعارى"(٢).

ومما يمكن لحظه ورصده على كلام أبي عثمان في هذا الصدد أن المعاني عنده ميسور أمرها، وأنها ممتدة الإهاب فسيحة الجناب، وأنها من الكثرة والسهولة بحيث يعرفها كل أحد، وذلك بخلاف الألفاظ تلك العصية المحدودة، الأبية غير الممدودة، يشهد لذلك قول الجاحظ عن المعاني في العبارة السابقة" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ".

ويؤكد أبو عثمان عبارته هذه بقوله في موضع آخر" ثم اعلم حفظك الله - أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"(").

<sup>(</sup>١) شعر التجديد في القرن الثاني الهجري لحافظ الرقيق ص ١٧ - دار صامد ط/الأولى مد ٢٠٠٣م.

<sup>(</sup>٢) الصورة الأدبية د/مصطفى ناصف ص ٣ مكتبة مصر بالقاهرة ١٩٥٨م.

<sup>(</sup>٣) البيان والتبيين ٢/١ ٨ط/الأولى عن دار الهلال - بيروت ٢٢ ١٤ ه.

وربما يكون مفيداً هنا أن تُذكّر الدراسة بكلام آخر للجاحظ في كتاب البيان والتبيين من الممكن أن يجلي شيئاً عن مفهوم الصورة عند الرجل حيث استعمل مصطلح الصورة مرتين في معرض حديثه عن البيان، وكيف أنه يتسع ليشمل كل ما به يُماط اللثام عن المعنى.

يقول – رحمه الله – "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يغضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والمغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والأفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع.... وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة.

والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وعما يكون منها لغوا بهرجا، وساقطا مطرحا"(١).

ومعنى كلام أبي عثمان في الجزء الأخير من عبارته أن لكل وسيلة من هاتيك الوسائل الخمس لبيان المعنى صورة تخالف صورة أختها، فصورة اللفظ تختلف عن صورة الخط، وصورة الخط تباين صورة الإشارة، وهما بالطبع يغايران صورة الحال أو ما عبر عنه أبو عثمان بالنصبة ... وهكذا يُفهم من كلام الرجل أن

<sup>(</sup>١) البيان والتبيين ١/٨٨.

الألفاظ صور للمعاني، ووسيلة من وسائل تجسيدها. وإن كان احتفاله بها أقوى، وميله إليها أسرع.

يمكن القول إذاً – في ضوء عبارات الجاحظ واستعمالاته للفظة (الصورة) – أن المراد بالصورة في حديثه الأسلوب والصياغة، وإحكام النسج في العبارات وتخير الألفاظ والأوزان، وقد ذهب إلى هذا الفهم الدكتور /علي صبح (۱)، مستدلاً على صحة ما ذهب إليه بأن كلام أبي عثمان هذا نبع من الهجوم على أبي عمرو الشيباني نصير المعنى، وذلك عندما استحسن البيتين المشهورين (۱)عن موت البلى، وموت السؤال، ونعى عليه اتجاهه هذا في تقديم المعنى، واطرًاح اللفظ.

#### ابن طباطبا العلوي :

وبقع العين بعد الجاحظ على كلام لابن طباطبا العلوي المتوفي سنة (٣٢٨ه) (٣) ليس ببعيد عن التصوير والتخييل؛ حيث يقول في مجلى حديثه عن جودة الوصف وقوة التشبيه:" واعْلَمْ أنَّ العَرَب أودَعَتْ أشعارَهَا من الأوصاف والتَّشْبيهاتِ والحِكَمِ مَا أحاطَتْ بِهِ مَعْرفتها، وَأَدْرَكَهُ عِيانُها، ومَرَّتْ بِهِ تَجَارِبُها... فَضَمَّنَتْ أشعارَها من التَّشْبيهاتِ مَا أدركَهُ من ذَلِك عِيَانُها وحِسُها إلَى مَا فِي طَبَائعها وأنْفُسِها من مَحْمود التَّشْبيهاتِ مَا أدركَهُ من ذَلِك عِيَانُهَا وحِسُها إلَى مَا فِي طَبَائعها وأنْفُسِها من مَحْمود

<sup>(</sup>١) الصورة الأدبية ص ٢١.

<sup>(</sup>٢) البيتان من السريع وهما بلا نسبة في البيان والتبيين ٢/٢، ١١، وفيهما يقول الشاعر:

لا تحسين الموت موت البلى . . فإنّما الموت سؤال الرّجال كلاهما موت ولكنّ ذا . . أفظع من ذاك لذلّ السّؤال

<sup>(</sup>٣) الوافي بالوفيات للصفدي تح/ أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى ٢/٥٥ - دار إحياء التراث - بيروت ٢٤٠٥ هـ - ٢٠٠٠م.

الأخلاق ومَذْمومها"(١).فما التشبيهات الواردة في كلام الرجل سوي تصوير المعاني القائمة في النفس بواسطة الألفاظ.

وهناك كلام لابن طباطبا يُعد مغنماً بالنسبة لمفهوم الصورة عند الرجل؛ حيث شبه الشاعر والمبين في تأليفه للأساليب، وسبكه للنصوص، وتصويره للمعاني التي تختلج في صدره، وإبرازه لتلك المعاني المضمرة في صورة من اللفظ تليق بها وتوائمها... شبه من هذه حاله بالصائغ الخبير الذي يقوم على صياغة الجواهر، ويعالج نقوشها، وبحال النساج البارع الذي يزاول أنماط الثياب، ويمارس رسومها، وهذه لا شك خطوة متقدمة جداً على طريق فهم العبارة وشمولية النظرة، فهو بذلك يتجاوز حدود الكلمة المفردة إلى ما وراءها من الجمل والأساليب، والنصوص بعامة ، ولا ترى الدراسة بأساً من إيراد نص بهذه النفاسة لابن طباطبا علملاً في هذا الصدد مادام لذلك دواعيه؛ فإن المقام يستدعيه... يقول ابن طباطبا :

"فإذا أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَضَ المَعْنى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشَّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْسِهُ إيّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَرْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ، فَإِذَا اتَّفَقَ لَهُ بيتٌ يُشَاكِلُ المَعْنَى الَّذِي يروهُهُ وَالوَرْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القوافي بِمَا تَقْتَضِيهِ من الْمعَانِي على غير تَنْسِقِ للشَّعر وَتَرْتيبِ لَقُنُونِ القَوْلِ فِيهِ بل يُعَلِّقُ كلَّ بيتٍ يَتَّفِقُ لَهُ نَظْمُهُ على تَفَاوُتِ مَا بَيْنَهُ ويَيْنَ مَا قَلْهُ، فَإِذَا كَمُلَتْ لَهُ المَعَاني، وكَثُرت الأبياتُ، وَقَقَ بَينهَا بأبياتٍ تكونُ نظاماً لَهَا، وسِلْكاً جَامِعا لما تشَتَّتِ مِنْهَا. ثمَّ يتأمَلُ مَا قد أَدًاه إلَيْهِ طَبْعُهُ، وبَتَجَتْهُ فِكْرَتُهُ فَيَسْتَقْصِي انتقادَهُ، ويَرُمُ مَا وَهَى منهُ، ويُبْدِلُ بكُلِّ لَفْظَة مُسْتَكَرِهَة لَفْظَةً سَهْلَةً نَقِيَّةً.

<sup>(</sup>١) عيار الشعر لابن طباطبا ص ٥ اتح/عبدالعزيز المانع- مكتبة الخانجي بالقاهرة.

وإن اتَّفَقَتْ لَهُ قافيةٌ قد شَغَلَهَا فِي مَعْنَى من الْمعَانِي واتَّفَقَ لَهُ مَعْنَى آخر مُضَادٌ للمعنى الأوَّل، وكانَت تلك القافيةٌ أوْقَعَ فِي المَعْنى الثَّاني مِنْهَا فِي المَعْنى الأوَّل نَقَلها إِلَى المَعْنى الْمُخْتَار، الَّذِي هُوَ أحسنَ، وأبْطَلَ ذَلِك البَيْت، أو نَقَضَ بعضمَهُ وطَلَبَ لمعنَاهُ قافيةً تُشَاكِلُهُ ويكون [أي الشاعر] كالنَّسَّاج الحاذِق الَّذِي يُفَوِّفُ وَشْينهُ بأحسن التَّفْويف ويُسَدِّيه ويُنيُرهُ، وَلَا يُهَلْهِلُ شَيْئًا منهُ فَيَشِينهُ.

وكالنَّقَاش الرَّقيقِ الَّذِي يَضَعُ الأصْباغَ فِي أَحْسَنِ تَقَاسِيمِ نَقْشِهِ، ويُشْبِعُ كلّ صِبْغٍ مِنْهَا حَتَّى يتضاعَفَ حُسْنُهُ فِي العَيَانِ، وكناظِمِ الجَوْهر الَّذِي يُوَلِّفُ بَين النَّقيس مِنْهَا والتَّمين الرَّائق، وَلَا يشين عُقودَ بأنْ يُقَاوتَ بَين جواهِرِهَا فِي نَظْمها وتَسْيقها، وَكَذَلِكَ الشَّاعرُ إِذَا أُسَّسَ شِعْرَهُ على أَن يَأْتِي فِيهِ الْكَلَم البَدَويِّ الفَصِيح لم يَخْلطْ بِهِ الْحَضَرِيُّ المُوَلَّد، وَإِذَا أَتَى بِلَفْظَةٍ غريبةٍ أَتْبُعَهَا أَخَواتِها (١).

مما يجب الوقوف عنده في كلام الرجل قوله في صدر الكلام:" فإذا أراد الشَّاعِرُ بناءَ قصيدةٍ مخَضَ المَعْنَى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعدً للهُ مَا يُلْسِنُهُ إِيّاهُ من الْأَلْفَاظ الّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الّتِي توافِقُهُ، والوَزْنِ الّذِي سَلَسَ للهُ القَوْلُ عَلَيْهِ" فهو بذلك يشير إلى ثنائية اللفظ والمعنى، ويدرك بحسّ واع ووعي مقتدر العلاقة بينهما، فالمعاني قائمة في النفس وتصويرها يكون بواسطة الألفاظ، والشاعر وهو يروم تصوير ما يداخله من أفكار، والإبانة عما هو مضمر في نفسه إنما يستحضر المعاني في نفسه، ويعالج هذه الأفكار بأن يصطفي لها من الأساليب ما يناسبها، وهذه عملية عقلية بالدرجة الأولى، وذاك "هو العمل الفني في القصيدة الشعرية وهو ممتزج بالصورة الأدبية امتزاجًا كاملًا في العملية الشعرية، عندما ينفعل الشاعر بموضوع ما ويعانيه، فيعمد إلى نظمه في قصيدة، ويحضر المعاني،

<sup>(</sup>١) عيار الشعر ص ٨.

ويعيش معها في صراع داخلي، يعمل فيه العقل والوجدان والمشاعر، فإذا استوى لديه الشكل في ألفاظ تتلاءم معها، ثم اختار لها القالب الموسيقي الذي يتناسب معها قافية ووزنًا، شد جزئيات القالب بألفاظ وصور على هذا النمط، حتى يستقيم البيت من الشعر، وهكذا بقية الأبيات يختار لكل معنى في أبيات القصيدة صورة أدبية، تتفق معه دلالة وإيقاعًا، فإذا فرغ من القصيدة، عاودها مرة ومرة، فإذا وجد هناك ثغرات ملأها في المعاودة والمراجعة، فيصل ما انقطع بين المعاني بمعنى مناسب، أو ما نفر بين الصور "الأبيات" بصورة تتآلف مع أخواتها، وكذلك الأمر في لفظة شاردة أو قافية قلقة، فيأخذ بيده هذه، ويضع لأخرى تلك. والشاعر في تصويره وتأليفه كالنساج الحاذق، الذي يحكم نسجه، ويصقل ثوبه وكالنقاش الذي يختار في نقشه أحسن الألوان، ويرتبها، ويمزجها بالقدر اللازم، ويركز فيها حتى يختار في نقشه أحسن الألوان، ويرتبها، ويمزجها بالقدر اللازم، ويركز فيها حتى مكانها الأصغر فالصغير، فالكبير فالأكبر، وهكذا يصنع في نظم العقد وتنسيقه"(١).

#### قدامة بن جعفر :

"وممن أشار إلى الصورة الأدبية قدامة بن جعفر المتوفي سنة (٣٣٧هـ)(٢) الذي اعترف بها عنصراً من عناصر الشعر، وربطها بغيرها من العناصر الأخرى، فهو يرى "أن المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة

<sup>(</sup>١) الصورة الأدبية ص ٢٤.

<sup>(</sup>٢) معجم الأدباء لياقوت الحموي - تح/ إحسان عباس ٥/٢٣٥ - دار الغرب الإسلامي، بيروت ط/الأولى، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م.

الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع ينقل تأثير الصورة منها. مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"(١).

وواضح أن كلام قدامة أدخل في باب التصوير – كما يقول الدكتور/علي صبح – من رأى الجاحظ فيه، فقد جعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة، وهي الصناعة اللفظية، والتجويد في الصياغة(٢).

#### الأمدي :

ويأتي بعد ذلك كل من الآمدي الحسن بن بشر المتوفي سنة (٣٧٠هـ)<sup>(٣)</sup> ومعاصره القاضي الجرجاني المتوفي سنة (٣٩٢هـ) (٤٠).

يتحدث الأول عن حسن التأليف فيقول "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف، ورديء اللفظ، يذهب طلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه، حتى يحتاج مستمعه، إلى تأمل ... وحسن التأليف وبراعة اللفظ، يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسنًا ورونقًا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد"(°).

"ويرفع من جانب التصوير في الشعر، ويفضله على المعنى اللطيف، فلا جمال للصياغة الرديئة، وإن تضمنت معنى نادرًا، أو مغزى لطيفًا، بل لا بد أن يكون

<sup>(</sup>١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٤ ط/الأولى - مطبعة الحوائب - القسطنطينية ١٣٠٢ه.

<sup>(</sup>٢) يراجع في ذلك : الصورة الأدبية تاريخ ونقد ص ٢٧.

<sup>(</sup>٣) إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي ٣٢٣/٢ - تح/محمد أبو الفضل إبراهيم-ط/الأولى، ٢٠٦١ هـ دار الفكر العربي - القاهرة.

<sup>(</sup>٤) الوافي بالوفيات ٢١/٧٥١

<sup>(</sup>٥) الموازنة ص ٢٥٤ تح/السيد أحمد صقر - ط/الرابعة - دار المعارف بمصر.

المعنى اللطيف نتاج الصورة نفسها، جاء من غير قصد ابتداء، وعلى ذلك فالشعر للشعر لا للعلم، وللعلم مجال آخر.

ويشبه الآمدى المعنى اللطيف في نسج رديء بالطراز الجيد على الثوب المتهتك، أو كرائحة الطيب على وجه جارية قبيح. يقول: "وإذا كان لطيف المعاني في غير غرابة، ولا سبك جيد، ولا لفظ حسن، كان مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"(۱)، ويقول: "فقيمة التأليف في الشعر وكل صناعة هي أقوى دعائمه، بعد صحة المعنى، وكلما كان أصبح تأليفًا كان أقوم بتلك الصناعة مما اضطرب تأليفه"(۱).

"ويرى د/مندور أن الآمدي اهتدى بهذا إلى أن اللغة ليست وسيلة، ولكنها غاية؛ لأنها تتضمن عناصر التصوير والموسيقى: "ويكون من حسن الذوق، وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيق بين اللغة كوسيلة، واللغة كغاية في الأدب فلا يسرف في اعتبارها وسيلة؛ لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة في التأثير، عناصر التصوير، وعناصر الموسيقى "(")، وجعل من الآمدي ناقداً منقطع النظير بين العرب ، ورد ذلك إلى فطنته للأهمية الكبرى لتي علقها على الصياغة والتصوير في الأدب، وشفع حكمه بسوق الأمثلة المؤيدة (أ).

ويرى الدكتور/ علي صبح أن الآمدي" قد حقق كثيرًا في مفهوم الصورة الأدبية وفي إيضاح بعض معالمها ليمثل مرحلة هامة من مراحل نضوجها وتمامها

<sup>(</sup>١) الموازنة ص ٢٥.

<sup>(</sup>٢) الموازنة ص ٢٥٤، وينظر: الصورة الأدبية تاريخ ونقد د/على صبح ص ٣٢ وما بعدها.

<sup>(</sup>٣) النقد المنهجي عند العرب د/محمد ندور - ص ١٢٢،١٢٣ - ط/الأولى - نهضة مصر ١٩٩٦م.

<sup>(</sup>٤) النقد المنهجى عند العرب ص ١٢٤.

في النقد القديم، وذلك في جانبها النظري والعملي التطبيقي"(١) وذلك بعد أن أورد جانباً من تطبيقات وتحليلات الآمدي لبعض الشواهد الأدبية.

#### القاضي الجرجاني :

وممن لا يمكن تجاوزه في مقام الحديث عن مفهوم الصورة القاضي عبدالعزيز الجرجاني، والحق أن للرجل كلاماً عن الصورة يُعد سابقاً لعصره، متخطياً دائرة زمانه، ولقد وقفت الدراسة مليّاً أمام عبارات القاضي عن التأليف والصورة، ورأت من الخير للقارئ أن تصافح عيناه مباشرة ذلك الكلام الدقيق العامر من القاضى عبدالعزيز الجرجاني.

يقول عن الصورة وأنها نوع من التأليف على وجه مخصوص من السبك مبيناً أن ليس الشأن في التجنيس أو الاستعارة أو الكناية، وإن كانت هذه الأشياء في البيان معدودة من شرائط الحسن وأوصاف الكمال، وإنما الشأن في الطريقة التي بها تُصاغ هذه الأشياء، وتُصور هاتيك المعاني؛ فتجد في الكلام صورة في انتظام المحاسن دون صورة ، ورصفاً في ممازجة القلب، وإحراز القبول يباين رصفاً.

لقد خطت الصورة عند القاضي خطوة تُحسب؛ فلم يقف الرجل عند سابقيه، بل زاد عليهم النص على أن الصورة ليست مجرد استعارة تُعقد، أو تشبيه يُصاغ، أو كناية تُطلب، أو تجنيس يُساق. المأم والمقصد عند الرجل طريقة بناء المعاني، وترتيبها، وحسن تأتيها وتشييدها، وكيفية الوصول إلى التئام العبارات، وتناصف أجزائها، وانتظام أسباب الاختيار فيها.

ولا عجب أن يحتفل القاضي بالصورة كل هذا الاحتفال ويحتشد لها ذاك الاحتشاد فما الكلام عند الرجل سوى مجموعة من الأصوات، ومحل الصوت من

<sup>(</sup>١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد ص ٣٩وما قبلها.

السمع محل الصورة من البصر، ترى الدراسة ضرورة مطالعة بيان القاضي بهذا الخصوص؛ إذ يقول في معرض حديثه عن مواقع الكلام:

"وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة؛ وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحُسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفُس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخِلقة، وتناصُفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى الى القبول، وأعلَقُ بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت – لهذه المزية سبباً، ولما خُصّت به مُقتَضِياً.

ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظمُ أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانف، ورددته ردّ المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق؛ ولم تعدم مع هذه الحال معارضاً يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأي وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت!! وتتكاملُ فيها ذيه وذيه!! وهل للطاعن إليها طريق! وهل فيها لغامز مغمز يحاجُك بظاهر تحسم النواظر! وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر!

كذلك الكلام: منثوره ومنظومه، ومجمَلُه ومفصّله؛ تجد منه المُحكَم الوثيق والجزل القوي، والمصنّع المُحكم، والمنمّق الموشّح؛ قد هُذّب كل التّهذيب، وتُقَفّ غاية التَثقيف، وجهد فيه الفِكْر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعائب، واحتجر بصحّته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة؛ وترى بينه وبين ضميرك فجوة؛ فإن خلُص إليهما فبأن يُسهّل بعضُ الوسائل إذنه، ويمهد عندهما

حاله؛ فأما بنفسه وجوهره، ويمكانه وموقعه، فلا. هذا قولي فيما صفا وخلُص، وهُذّب ونقّح؛ فلم يوجد في معناه خلل، ولا في لفظه دخَل "(١).

وفي موضع آخر من كتاب الوساطة يتحدث عن الاستعارة مقترباً من مفهوم الصورة فيقول: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسيّع والتصرف المذكوران في عبارة القاضي لا يختلفان كثيراً عن التصوير والتخييل المصاحبين للتشبيه والاستعارة والكناية.

وحسبي هذا من كلام القاضي عبدالعزيز الجرجاني حول مفهوم الصورة ؛ حتى تنتقل الدراسة لرائد آخر من هؤلاء الرواد.

#### ابن رشيق :

ويأتي بعد ذلك ابن رشيق المتوفي سنة (٣٠ هـ) (٦) فينقل إلينا عبارة ليست ببعيدة عن التصوير والتخييل حيث يقول: " أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً (٤٠)، وهي عبارة ذات رحم قوية مع التشبيه ، ويشهد لذلك كلام ابن رشيق في موضع آخر؛ حيث يقول : " الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كثيراً ما

<sup>(</sup>۱) الوساطة ص ۱۳ ٤ للقاضي الجرجاني تح/محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ط/الأولى – البابي الحلبي.

<sup>(</sup>٢) الوساطة ص ٢٨٤.

 <sup>(</sup>٣) الأعلام للزركلي – ١٩١/٢.

<sup>(</sup>٤) العمدة لابن رشيق ٢/٩٥/تح/ محمد محي الدين عبدالحميد ط/ الخامسة - دار الجيل بيروت ١٩٨١م.

يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل"(١).

#### الشيخ عبدالقاهر الجرجاني :

ويأتي بعد هؤلاء النقاد فارس الميدان الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي كان صاحب منهج متميز، عرف العلماء قدره؛ فأجلوه، وأيقنوا أنه" أول من أسس من هذا الفن قواعِدَه"(١)، وأن " أكثر ما كُتب في البلاغة عالة عليه، وأصول علم البيان راجعة إليه"(١).

" ترى فى كلامه استيعاباً كاملاً للمسألة، وحصراً بارعاً مستفيضاً لكل ما قيل فيها، وفهماً عميقاً، ثم مناقشة ومحاورة، ويسطاً وامتداداً، واستنطاقاً وتشقيقاً وتفريعا "(٤).

كان "من أُصول منهجه - بجانب تحليله للأفكار تحليلاً دقيقاً - تحليلُه للألفاظ، وتحقيقُ معانيها والوقوفُ عند مخارج هذه المعاني "(°)، ولم لا وهو من كان " كَلْفاً بالمزاولة والقياس، والمباحثة والاستنباط، والاستثارة "(۱).

<sup>(</sup>١) العمدة لابن رشيق ٢٩٤/٢.

<sup>(</sup>۲) الطراز للعلوى ص/٤ - تح/ محمد عبدالسلام شاهين - ط/الأولى ١٩٩٥م - دار الكتب العلمية . بيروت.

<sup>(</sup>٣) دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبد القاهر للأستاذ عبد الهادي العدل ص/ى . ط/الثانية ٥ - ١٩ مطبعة الصديق.

<sup>(</sup>٤) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني د/محمد أبو موسى ص/ ٤ - ط / الأولى ١٩٩٨م - ٥ مكتبة وهبة بالقاهرة .

<sup>(</sup>٥) الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د/ محمد أبو موسى ص/٣٦٩ – ط/الثالثة مره، ٢٠٠٦ – مكتبة وهبة.

كذلك تفرَد عبد القاهر بالنظم؛ " فكان فتحاً باهراً في تاريخ هذا العلم"(١). هكذا كان عبد القاهر – رحمه الله – " أُمَّةً وحده، جاءَ لِيَضعَ مِيسنَمَهُ على عِلْمٍ قائمٍ برأسه لم يسبقه إلى مثله أحد، ثم جاء مَنْ بَعْدَه لِيُتِمُّوا عمله ببراعة واقتدار، ومع ذلك ظل عملُه هو منفرداً بسجاياه عن أعمالهم"(١). وعلى نج الشيخ الإمام" سار المؤلفون بعده، ونهلوا من معينه، واغترفوا من بحره، وأتموا البنيان الذي وضع أسسه"(١).

ويأخذ مصطلح الصورة عنده شكلاً أكثر تحديداً؛ حيث يقول :" واعلمْ أنَ قُلِنَا "الصورةُ"، إِنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نرَاه بأبصارنا، فلما رأينا البَيْنونة بين آحادِ الأجناسِ تكونُ مِنْ جِهةَ الصورةِ، فكان تبَيّنُ إنسانٍ مِنْ إنسانٍ وفرَسٍ من فرسٍ، بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا تكونُ في صورةِ ذلك، وكذلك كان الأمرُ في المصنوعاتِ، فكانَ تبَيّنُ خاتمٍ من خاتمٍ وسِوَارٍ من سِوَارٍ بذلك، ثم وجَدْنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفَرْقاً، عَبَرْنا عن ذلك الفرقِ وتلك البينونةِ بأنْ قلْنا: للمعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورتِهِ في ذلك.

<sup>(</sup>١) مراجعات في أصول الدرس البلاغي د/ محمد أبو موسى ص/ ١٥٩ – ط/ الأولى ٢٠٠٥م. مكتبة وهبة.

<sup>(</sup>٢) دراسة في البلاغة والشعر د/ محمد أبو موسى ص/ ٥٣ - ط/ الأولى ١٩٩١م - مكتبة وهبة بالقاهرة.

<sup>(</sup>٣) مداخل إعجاز القرآن للشيخ محمود محمد شاكر ص ٨٩ – ط / الأولى ٢٠٠٢م -مطبعة المدنى بالقاهرة.

<sup>(</sup>٤) تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها أحمد مصطفى المراغي ص ١٠٠ ط/الأولى ١٩٥٠ م - الطرالأولى ١٩٥٠ م البابي الحلبي بمصر.

وليس العبارة من ذلك بالصورةِ شيئاً نحن ابتدأناه فيُنْكِرَهُ مُنْكِرٌ، بل هو مُستعمَلُ مشهورٌ في كلام العلماءِ، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"(١).

أول ما يمكن رصده في كلام الشيخ عبد القاهر عن الصورة أن الصورة عند الشيخ ليست هي الشيء نفسه، بل هي مجموعة الخصائص والمميزات التي تميزه عن غيره، سواء أكانت هذه المميزات في الشكل أم في المضمون؛ لأن الصورة عند الشيخ تتسع لتشمل الأمرين معا الشكل والمضمون؛ ولا عجب؛ فالشعر عند الشيخ – رحمه الله – " معنى ومبنى لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة "(١).

وفي أسرار البلاغة يقترب الشيخ عبد القاهر – رحمه الله – من تحديد مفهوم الصورة أكثر فيقول: " فإنك تجد الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكلوالهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب "(").

هكذا "استطاع عبد القاهر بذوقه الأدبي أن يربط بين النظم وصورته في الشعر وبين الفنون الأخرى، مما يصح فيه التصوير، كالنقش والصياغة للمعادن

<sup>(</sup>١) دلائل الإعجاز ص٨٠٥ تح/شاكر - ط/المدني بالقاهرة - الثالثة ٢٩٩ م.

<sup>(</sup>٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بشرى صالح ص ٢٣.

ينظر: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي لِعز الدين بلغيث ص ٣٥منشورات جامع بوزريعة تونس.

<sup>(</sup>٣) أسرار البلاغة تح/محمود محمد شاكر ص ١٤٨ ط/ المدني بالقاهرة.

وأصباغها"(۱)، وإن المنصف لا يملك إلا الإذعان للحق، والاعتراف للإمام عبدالقاهر – رحمه الله – بالسبق والتفرد في تحديد مفهوم الصورة بهذا الشكل العجيب الرائق الذي راح يدندن حوله إخوان الحداثة حتى قال قائلهم عن الإمام عبد القاهر إنه "الناقد العربي الوحيد الذي توصل إلى بلوغ بعض أسرار الصورة وأثرها ودورها"(۱).

هذا هو الإمام عبدالقاهر – رحمه الله – الذي نهج " بالدرس البلاغي منهجاً فريداً جمع بين العلم والفن والذوق، فكانت مباحثه البلاغية شهداً كشهد النحل ، تمتص رحيق كل الأزهار ثم تكسبه جنى طيب المذاق فيه شفاء للناس"(").

ومن روائع عبدالقاهر ذات الصلة بمفهوم الصورة قوله ب:" أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لِتُعْرفَ معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضمَ بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينهما فوائدُ. وهذا علِمٌ شريفٌ، وأَصلُلُ عظيم (1).

ولعل هذا ما دفع الدكتور/محمد مندور للقول بأن منهج عبدالقاهر يستند إلى نظرية في اللغة تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء، وألحق الجرجاني بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة يعني مدرسة العالم السويسري

<sup>(</sup>١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد ص ٨٢.

<sup>(</sup>٢) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية صبحي التميممي ص ٢٩ ط/الأولى – دار الفكر اللبناني ١٩٨٦م.

<sup>(</sup>٣) المجاز في اللغة والقرآن بين الإجازة والمنع د/عبدالعظيم المطعني ١/ ٢٩٦ ط/الأولى مكتبة وهبة بالقاهرة ٥٨٥ م.

<sup>(</sup>٤) دلائل الإعجاز ص ٥٣٩.

(سوسير) مؤسس علم اللغة الحديث ثم اللغوي الفرنسي (أنطوان مييه) (١). وإن كان الشيخ عبدالقاهر في فنه أصلاً قائماً بنفسه يُلحق به ، ولا يُلحق.

وكذلك الدكتور/ محمد غنيمي هلال راح يشيد بعبد القاهر وأصالته في مفهوم الصورة الأدبية عن طريق حفاوته بالنظم؛ فقال:" وكان لعبدالقاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربي في توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى، وفي الاعتداد في ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها... وبيان تأثيرها في تأليف الصورة الأدبية ... كما لم يدانه ناقد عربي في في بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية، وتأثيرها في الصورة الأدبية، وله في هذا الميدان وفي النقد بعامة أصالة جديرة بالتنويه بها... وبهذا تكون قد نضجت في بحوث عبدالقاهر مسألة الصياغة والمعنى أو الشكل والمضمون أو الفكرة وقالبها الفني"(١).

ومن أشهر تعريفات الصورة في النقد الحديث أنها: "الشكل الفني الذي تتخذه العبارات والألفاظ بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية "(").

<sup>(</sup>۱) ينظر: في الميزان الجديد /محمد مندور ص ۲۰۲ ط/الأولى مؤسسة بن عبدالله – تونس ۱۹۸۸م.

<sup>(</sup>٢) النقد الأدبى الحديث ص ٢٧٢.

<sup>(</sup>٣) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر د/عبدالقادر القط ص ٣٥٤ ط/مكتبة الشباب ١٩٧٨م.

واضح أن تعريف الصورة على هذا النحو لا يخرج بها من دائرة المفهوم القديم الذي توصلت إليه عقول الأسلاف من قرون، وإلا فماذا قال الحداثيون هنا عن مفهوم الصورة سوى أنها تجسد أو تصور ما بالنفس من انفعالات متباينة عن طريق وسيلة معينة هي اللغة ؟

بيد أن أولئك الحداثيين يشغبون دوماً على كل قديم، حتى ولو كان الحق؛ فتراهم يقللون من قيمة التراث العربي القديم عموماً، والموروث البلاغي بشكل خاص، فالصورة عند عبد القاهر وأسلافه لا تروقهم؛ لأن عبد القاهر وأسلافه درسوها من منظور تقليدي؛ فركزوا – كما يزعمون – " على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة "(۱)؛ ومن ثم فبلاغة الشيخ عبد القاهر وأسلافه – عند هؤلاء – " بلاغة تقليدية تدرك الصورة إدراكاً خارجياً قائماً على العقل والمنطق لا على الحدس والشعور "(۱)، و" النقد الحديث يرفض التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً "(۱).

وليت أولئك الرافضة للموروث البلاغي جاءوا بجديد يُذكر، أو يمكن الركون اليه؛ بل عابوا بلاغة الأسلاف، وكلهم حولها يدندن، فمصطلح (الصورة الفنية) الذي راحوا يتيهون به على الدنيا ، زاعمين أنه " مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي"(؛) ما هو إلا " تسمية جديدة لمصطلح علم البيان

<sup>(</sup>۱) جداية الخفاء والتجلي كمال أبو ديب ص ۱۹ - ط/الرابعة دار العلم للملايين - بيروت ۱۹ م.

<sup>(</sup>٢) الصورة الشعرية لبشرى صالح ص ٩٥.

<sup>(</sup>٣) جدلية الخفاء والتجلى ص ١٩.

<sup>(</sup>٤) الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ص٧.

في البلاغة العربية"(١)." وقد نبه د/غنيمي على ذلك. بل رد حديث الشعور في الصورة إلى الإمام عبد القاهر الذي أشار إليه في قوله: "ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شيء من ذلك، حين استحسن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلا بها من النّيّق(٢) البعيد"(٣).

وهكذا لا يبتعد النقاد المحدثون الذين جاءوا بعد الإمام عبد القاهر بقرون عما توصل إليه من تحديد مفهوم الصورة، اللهم إلا في استبدال بعض الألفاظ من مثل ما فعل العقاد عندما استبدل بالتعبير بـ (النظم) ذلك الذي استعمله الشيخ عبد القاهر التعبير بـ (ملكة تداعي الفكر) وهو تعبير يدل على عبقرية العقاد كما يرى الدكتور/ علي صبح ، وإن كان يمثل هروباً من المصطلح القديم (٤) من دون مقتضى.

ومما يلحظ على هذه التعاريف أنها جميعاً تتشدق بدور الخيال واللغة في رسم الصورة الأدبية ، وكأن البلاغة الموسومة عندهم بالقديمة لم تحفل بالخيال، وقد ثبت عكس ذلك ، ويكفي الإحالة على باب كامل عقده إمام البلاغيين الشيخ عبدالقاهر الجرجاني – رحمه الله – وأفرده للحديث عن المعاني التخييلية، وقد أفاض فيه وأفاد بما لا يدع مجالاً لاسترابة في سبقه وعبقريته؛ حيث لم يزد إخوان

<sup>(</sup>١) الصورة الشعرية/بشرى صالح ص٢٦.

<sup>(</sup>٢) النّيق : أعلى الجبل. جمهرة اللغة لابن دريد ٢/٨٧٧ تح/رمزي منير بعلبكي ط/الأولى دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٧م.

<sup>(</sup>٣) الصورة الأدبية د/ علي صبح ١٣٣ نقلاً عن النقد الأدبي الحديث د/محمد غنيمي هلال ص٥٠٥.

<sup>(</sup>٤) الصورة الأدبية د/ علي صبح ١٣٤. وينظر : مراجعات في الأدب والفنون للعقاد ص ١٦٩ ط/ الأولى – القاهرة ١٦٩م.

الحداثة على ما جاء به القدماء بشهادة بعضهم؛ فما زال التشبيه والرمز والخيال والاستعارة .... كل هذه الأدوات ما تزال هي الأساليب البيانية التي يعتمد عليها إخوان الحداثة ، فهي أساس الصورة البيانية في القديم والحديث (١).

وأخيراً فإن من أهم ما يمكن رصده على مفهوم الصورة في النقد الحديث عدم الاتفاق بين النقاد على تعريف واحد محدد لمفهوم الصورة الأدبية أو الشعرية

<sup>(</sup>١) ينظر: التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع ص ٣٠.

## المبحث الثاني

## الشق التطبيقي

في هذا المبحث تحاول الدراسة بيان ما تحلى به الأسلاف من عمق في النظرة، وشمولية في التحليل، على عكس ما يدعيه إخوان الحداثة على موروثنا البلاغي من أنه لم يتخطّ بنظرة أصحابه الضيقة حدود الكلمة، ولم يتطلع يوما لما خلف أسوار الجملة، بل قعدت همة عبدالقاهر ورفاق دربه من الرواد – فيما زعم الحداثيون – عن التحليق بعيداً، فلم يبرجوا مكانهم، ولا انتقلت أبصارهم عن مواضع أقدامهم.

هذا، وقد وقعت العين في رحلة التنقيب على كثير من النماذج التي تصلح دليلاً على ما سبق؛ فاختارت الدراسة أخدمها للغرض ، وأوفاها بالمقصد، وأبينها للهدف ، وأبرها بالمقام.

#### نماذج من تطيلات الأمدى:

وأول ما تبدأ به الدراسة ما رصدته من نقدات وتحليلات للآمدي صاحب الموازنة تدل بوضوح على تجاوز نظرته في التحليل لمجرد اللفظة المفردة مفصولة عن موقفها من الغرض، بعيدة عن مغناها من السياق. فالرجل يربط بين اللفظة وأختها ، وكيف ينبغي أن تكون علاقة التجاور بين الألفاظ. بل إنه ليتعدى ذلك إلى ما وراءه؛ حيث ينص صراحة – في إيماءة لا تخطئها العين إلى الصورة الشعرية – على أن الألفاظ قد تكون فصيحة في ذواتها المفردة، لكن تجاورها على نحو من التصوير المعيب الغير موفق يذهب بفصاحتها، وهذه دلالة واضحة على مفهوم الصورة عند الرجل، وإلا فما عساها الصورة تكون إن لم تكن متمثلة في ذلك

التلاحم بين اللفظ والمعنى والغرض على نحو من التناسب والإتلاف. يقول الآمدي بعدما أورد بيت أبي تمام:

وإن بجيرية نابت جارت لها إلى ذرى جلدي فاستؤهل الجلد

يقول عن لفظتي: (بجيرية) (جأرت لها) وهذه الألفاظ وإن كانت معروفة مستعملة فإنها إذا اجتمعت استقبحت وثقلت"(١).

هذا كلام حيّ وقوي في الدلالة على وعي الرجل لمفهوم الصورة الشعرية القائمة على أساس من تجسيد المعاني، وتصويرها وإبرازها في أبهى معرض لها عن طريق جودة التأليف، وقوة السبك، وروعة التأتي، ومتانة الحبك، ومن ثم إيصالها إلى القارئ في أحسن عبارة من اللفظ، وأوفى مظهر من البيان، لضمان قوة التأثير بحصول جودة التصوير، وهذا مراعى فيه علاقة الجوار بين ألفاظ الجملة، وجمل الأساليب، فالكلمة من جارتها بمنزلة الشقيق من شقيقه، فلا تدابر ولا خصام، ولا تهاجر ولا انفصام، بل تواؤم واتساق ، و تآزر واعتناق. ولا بدع في احتفال الآمدي بروعة التصوير والرصف، وما لذلك من عمل في تجسيد المعنى؛ القيمة التأليف في الشعر وكل صناعة هي أقوى دعائمه، بعد صحة المعنى، وكلما كان أصح تأليفًا كان أقوم بتلك الصناعة مما اضطرب تأليفه"(۱).

ويمتد فكر الآمدي إلى ما هو أبعد من ذلك فيوازن بين ثلاثة شواهد لكل من النابغة وأبي نواس وأبي تمام، فيعالج هذه الشواهد ماداً عينيه إلى السياق الجُملي، أو الغرض الذي قيلت فيه الشواهد، مبيناً علاقة التناسب التي يجب أن

<sup>(</sup>١) الموازنة ص ٣٠١.

<sup>(</sup>٢) الموازنة ص ٢٧٤. وينظر: النقد المنهجي عند العرب ١٣٤.

تقوم بين اللفظ والمعنى من جهة، وبين المعني المراد تصويره والمقام الداعي إليه، أو السياق الوارد فيه ذلك التصوير، وهذه هي القصة من بدايتها .

قال أبو تمام:

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نورًا وتبدو في الضياء فيظلم ملطومة بالورد أطلق طرفها في الخلق فهي مع المنون محكم (١)

فتعقبه الآمدي ساخراً من هذا التصوير (ملطومة بالورد) ناعتاً إياه بالحمق والسخف، لافتاً إلى مرجع هذا الحمق، ومنزع ذالك السخف، راجعاً إياه إلى قبح الصورة، ورداءة التأليف، وسوء العلاقة بين الصورة وسياقها، وأوضح أن صورة أبي تمام يخاصمها مغناها، فهي غريبة في منزلها الذي أنزلها الشاعر إياه بطريق الخطأ أو التقصير، ومن ثم فإن الجفوة ظاهرة بينها وبين السياق.

وزاد الآمدي الأمر جلاء فذكر أن أمثال هذه الصورة قد وردت عن العرب، لكن لما وفق صاحبها في التأليف بينها وبين مقامها كانت أحسن وأجود، وضرب لذلك مثالاً بقول النابغة : (مَقْنُوفَةٍ بِدَخِيسِ اللحم) (٢). "يريد أنها قذفت بالشحم، أي كأنه رُميَ على جسمها رميا"(٣).

<sup>(</sup>١) ديوان أبي تمام المجلد الثالث ص ١٦ ٢تح/محمد عبه عزام – ط/الرابعة – دار المعارف بمصر.

<sup>(</sup>۲) ديوان النابغة الذبياني ص ١٠ بشرح وتقديم / عباس عبدالساتر – ط/الثالثة عن دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٦م. وقوله: مقذوفة يقول: مرمية باللحم. والدخيس: الذي قد ركب بعضه بعضاً. الكامل في اللغة والأدب للمبرد، تح / محمد أبو الفضل إبراهيم ٨٩/٣ ط/ الثالثة ١٤١٧ هـ دار الفكر العربي بالقاهرة.

<sup>(</sup>٣) الموازنة ٢/٤٩.

وهذه نظرة ثاقبة من الآمدي راعى فيها المقام الذي وردت فيه الصورة؛ فالنابغة يصف هذه الناقة المعنية في بيته وصفاً بارعاً، فهي بدينة سمينة قد تراكم اللحم عليها، وتغازر شحمها، وهذا دليل قوة، وبرهان تحمل، وهو محمود في الناقة، حتى لقد غطى عظامها، فكأنها صُبّت في قالب مستقيم، فلم يعد في جسمها مواضع نتوء للعظم، أو بروز للضلوع.

ولما كان هم النابغة إبراز الناقة في هذه الهيئة المحكمة من الخلقة صاغ الفاظه بعناية يُحسد عليها ؛ فجاءت صورته على أحسن وجه وأتم بيان، ومن ثم فهذا التركيب (مقذوفة باللحم) لما وظفه النابغة توظيفاً سديداً جاء معبراً عن المقام أحسن تعبير ، مؤثراً في القلوب أقوى تأثير.

وهكذا جاءت صورة النابغة بسبب حذقه في الصنعة، ومهارته في التصوير "على نصيب موفور من الجودة والحسن؛ لأن القذف بالشحم معناه: أنه رمى على جسمها رميًا وهو مصيب في حكمه هذا، الذي يدل على سلامة ذوقه في فهم الصور، وإصابته في الحكم عليها.

فصورة النابغة بلغت غاية الجمال على عكس صورة أبي تمام، فقد أحسن الشاعر الجاهلي التعبير بالقذف لغزارة الشحم المتزايد في تتابع كسرعة القذف والرمي واختيار لفظ (القذف) هنا لا بديل عنه؛ لأن كثرة الشحم وغزارته، كما هو مفهوم من لفظ (دخيس) لا يعبَّر عنه بغير هذه اللفظة.

لعل توفيق النابغة – وهو الشاعر الجاهلي الذي لم يوغل في حضارة الدولة الإسلامية ، ولا في عصورها الذهبية الفائرة بالفعاليات الأدبية كأبي تمام – في التقاط الصورة المعبرة عن الغرض المجسدة للمعنى إلى هذا الحد البعيد العاجب = لعل ذلك أسهم في كشف عوار الصورة عند أبي تمام؛ فلم يسلم من سهام الآمدي القوية المسددة نحوه .

لم يقف الآمدي عند حد التنبيه على خطأ الصورة عند أبي تمام، بل حمل عليه بشدة؛ حيث قال: " وقوله: ملطومة بالخد يريد حمرة خدها، فلم لم يقل: مصفوعة بالقار؟ يريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ وأسخفه وأوسخه، وقد جاء مثل هذا في كلام العرب، ولكن بوجه حسن، قال النابغة: "مقذوفة بدخيس اللحم" يريد أنها قذفت بالشحم، أي كأنه رمى على جسمها رميا"(۱).

عاود الآمدي النظر في صورة أبي تمام ؛ فاستدعى المنزع الذي استمد منه الشاعر الطائي صورته؛ حيث ردّ صورة أبي تمام إلى قول أبي نواس : "وتلطم الورد بعناب". وبالرجوع إلى الديوان تبين أن التركيب جاء ضمن مقطوعة تعد من روائع أبي نواس ، وفيها يقول :

يا قمراً أبصرتُ في مأتَم يبكي فيُ ذُرِي الدُّرَ من نرجسٍ فق لتُ لا تبكِ على هالك أبرزَهُ المَأْتَ مُ لِسي كارهاً

يندب شجواً بين أتراب ويلط م الصورد بعناب والمحم الصورد بعناب وابك قتيلاً لك بالباب برغم م برغم م واب وحجاب

<sup>(</sup>١) الموازنة ٢/٤٩.

# لا زال موتاً دأب أحبابه وكان أن أبصرة دابي (١)

وبين الفرق بين الصورتين في إيجاز عجيب، وكشف بيانه عن وعي كبير بمفهوم الصورة في الشعر، وحلق بعيداً فربط بين الصورة وبين المقام المستعملة فيه المستدعاة من أجله؛ فوقف القارئ على سبب الحسن في صورة أبي نواس، وعامل الضعف في صورة أبي تمام، فأبو نواس وصف المرأة بما لا يخرج بالصورة عن المقام؛ حيث كانت بالفعل في مأتم ، ووقعت عليها عين الشاعر المبدع فالتقط الصورة على ما هي عليه، وأخرجها مخرج حسن وإبداع، فصور لطمها خدودها المتوردة بأناملها البيضاء المشربة بحمرة الحيوية والجمال المخضبة كالعناب بمن تلطم ورداً بعناب، ومن ثم ساغ لأبي نواس أن يستخدم فعل اللطم ( وتلطم) لأن المرأة كانت هكذا بالفعل.

أما أبو تمام فصاحبته ليست كذلك، إنما هو مَن جلب اللطم عليها؛ فلا لطم ولا عويل ، لذلك فصورة اللطم عند أبي تمام تخاصم معناها، وتجافي مغناها، مما جلل صورته قبحا واستهجاناً، ودفع الآمدى للهجوم على تصويره، والنيل منه.

يقول الآمدي: "وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نواس: "وتلطم الورد بعناب"، وهذه كانت تلطم في الحقيقة في مأتم، على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف، تجعلها عنابا تلطم به ورداً، فأتى بالظرف كله، والحسن أجمعه والتشبيه على حقيقته، وجاء أبو تمام بالجهل على وجهه والحمق بأسره، والخطأ بيمينه"(٢).

<sup>(</sup>١) ديوان أبي نواس ١٦/٤ تح/ ( غريغور شولر) ط/ الثانية مؤسسة البيان بيروت ٢٠٠١م.

<sup>(</sup>٢) الموازنة ٢/٥٩

أعتقد أن ليس بالقارئ حاجة إلى زيادة في التمثيل (١)على ما ورد ليتضح عنده عمق وعي الآمدي، ونفاذ بصيرته، وكم كان الرجل خبيراً بمواضع النقد عليما بمواقع اللفظ ، والأهم هنا أن بلاغة الأسلاف لم تكن بلاغة سطحية ، ولا نظرتهم للعمل الأدبي نظرة جزئية كما يطنطن إخوان الحداثة ، ولعل هذا ما دفع رجلاً بوزن محمد مندور للقول عن الآمدي إنه أكبر نقاد العرب لجمعه في نقده بين الذوق والمعرفة على نحو لم يُسبق إليه(١).

# نماذج من تطيلات القاضي الجرجاني :

كأن القاضي الجرجاني كان يرد على إخوان الحداثة الذين رموا بلاغة الرواد بضيق العطن، وقصر النظر، وأنها تقتصر فقط على الاهتمام باللفظة المفردة، والمحسن اللفظي، والأمور التزيينية، يقول الرجل في قوة صريحة وصراحة قوية: "وأقل الناس حظاً في هذه الصناعة [يقصد الشعر أو صناعة البيان] من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة. ثم كان همه وبُغيته أن يجد لفظاً مروَّقاً، وكلاماً مزوّقاً؛ قد حُشِي تجنيساً وترصيعاً، وشُحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمّق فيه مستخرِجُه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النَّظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسنج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدّى إليه المعنى، ولا الكلام يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدّى إليه المعنى، ولا الكلام المونق إلا ما كساه

<sup>(</sup>١) هناك العديد من التحليلات الصائبة، والإشارات اللافتة على امتداد الموازنة منع من إيرادها الخوف من التطويل ، وتسرب الملل إلى القارئ الكريم. راجع مثلا ص ٢٩٨ وما بعدها.

<sup>(</sup>٢) النقد المنهجى عند العرب ص ١٢٩.

التصنيع، وقد حملني حبّ الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادة الذكر له؛ ولو احتمل مقدارَ هذه الرسالة استقصاؤه، واتسع حجمُها للاستيفاء له لاسترسَلتُ فيه، ولأشرَفتُ بك على معظمه"(١).

يا لله على هذا الكلام المغشى بالصدق المؤيد بالحق، المصحوب بالتأييد، والتوفيق والتسديد!! هل ما زال الرجل حياً يسمع ويرى ما تُرمى به بلاغة الأسلاف؟ أم أنها فراسة المؤمن الذي يرى بنور الله، وكأنه يستشف الغيب أو ينظر من وراء الحجب؟!

ويوغل القاضي ردًا ، ويُبحر استقصاء وتمثيلاً، واستشهاداً وتحليلاً فيطبق ما قاله بإيراد نموذجين من الشعر: أحدهما لأبي تمام والآخر لبعض الأعراب.

الأول عليه أمارات التكلف، قد أثقله صاحبه بصنوف من البديع، وبدائع من البيان أيضاً. والثاني يمثل اللفظ السهل، والمأخذ القريب، والنظم الخالي من الصنعة، ويكاد يخلو من البديع، ومع ذلك فإن صورة الكلام الأول ذات الصنعة والبدائع لا تجد طريقها إلى القلب، ولا تستريح إليها النفس بقدر ما تلقاه صورة الكلام الثاني السهل القريب الخالى من ألوان البديع.

ولا جرم أن جودة التصوير تقف وراء قوة التأثير، وطريقة الرصف، وكيفية بناء المعاني هي العامل الأقوى فيما يعتري النفس من النشوة والطرب، أو الضعف والفتور. يقول القاضي الجرجاني: "وقد تغزل أبو تمام فقال: (٢)

دَغْنِي وشُرْبَ الهوى يا شاربَ الكاسِي فإنني لِلسَّذي حُسِّيته حَاسِي

<sup>(</sup>١) الوساطة ص ٤١٢.

<sup>(</sup>٢) ديوان أبي تمام ٢١٦/٤.

لا يُوحِشنَنَكَ ما اسْنَسْمَجْتَ مِنْ سِقَمِي مِنْ سِقَمِي مِنْ قَطْعِ أَوْصَالِهِ تَوْصِيلُ مَهْلَكَتِي متى أعيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا

فإنَّ مُنْزِلَهُ بِي أحسنُ الناسِ وَوَصْلُ أَنْفَاسِي وَوَصْلُ أَنْفَاسِي مَا كَانَ قطعُ رَجائِي في يَدَيْ يَاسِي

فلم يخل بيت منها، من معنى بديع، وصفة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة من المختار من غزله – وحق لها – فقد جمعت على قصرها فنونًا في الحسن، وأصنافًا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة، والقوة ما تراه ولكن ما أظنك، تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس، ما تجده لقول بعض الأعراب(۱):

بنا بين المنيفة فالضّمار (٢) فما بعد العشيّة من عَرار (٣)

وريّا روض إلى بعد القطار وأنت على زمانك غير زار

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي تمتع عرارٍ نجدٍ

ألا يا حبّ ذا نفَحاتُ نجْدٍ وعيشك إذ يحُلّ القوم نجداً

<sup>(</sup>١) الأبيات للصِّمَّة بن عبدِ اللَّه القُشَيْرِيّ، وصحح الصاغاني فنسبها لجَعْدَةَ بنِ مُعَاوِيَةَ بنِ حَزْنِ اللَّهَ العُقَيْلِي. ينظر: تاج العروس للزبيدي ٢١/٥٠٤ تح/مجموعة من المحققين – ط/ الأولى عن دار الهداية من دون تاريخ.

<sup>(</sup>٢) المنيفة: ماءَةٌ لتَمِيم عَلَى فَلْجٍ بَيْنَ نَجْدٍ واليَمامَةِ. تاج العروس ٤٢/٢٤، والضمار: موضع بين نجد واليمامة. معجم البلدان لياقوت الحموي ٦٢/٣ ٤ط/ الثانية عن دار صادر – بيروت م ١٩٩٥

<sup>(</sup>٣) العرار: شجر طيب الرائحة. مجمل اللغة لابن فارس ٢١٣/١ - تح/ زهير عبد المحسن سلطان - ط/الثانية ٢٠٤١ه - مؤسسة الرسالة - بيروت.

شُسهورٌ ينقضين وما شعرنا بأنْصافٍ لهن ولا سِسرار فأمسا ليكون من النهار فأمسا لسيلُهن فخيرُ ليلٍ وأقصر ما يكون من النهار فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول."(۱).

هكذا يضع القاضي أيدي الخالفين على الفرق بين صورة وصورة، ويدلهم على أن مرجع الحسن في البيان ليس وحده البديع من جناس أو طباق، وليست الاستعارة ولا التشبيه. بل المدار في ذلك على اصطفاء الكلمات، وخصائص الأساليب، وإحكام النظم، وهذا همك من غرض.

<sup>(</sup>١) الوساطة ص ٣٣.

وفي موضع آخر من كتاب الوساطة ترصد الدراسة تحليلاً قام به القاضي لبعض شواهد أبي الطيب ، وهو شاهد اختلفت فيه نظرات النقاد، وهو عند كثير منهم (۱)من المآخذ على أبى الطيب.

والشاهد يقول فيه المتنبى:

بَليتُ بِلى الأطلالِ إنْ لم أقِفْ بها وقوفَ شَميح ضاعَ في التُرْبِ خاتَمُهُ (٢).

يقول النقاد إن أبا الطيب بالغ في تقصير الوقوف من حيث أراد التناهي في تطويله؛ حيث تساءلوا ترى كم من الوقت عسى هذا الشحيح أن يقف بحثاً عن خاتمه، والخاتم ليس مما يخفى في التراب، بل له بريق يدل عليه، ولهفة نفس من الشحيح تهدي إليه. لقد أخفق أبو الطيب إذاً في اختيار الصورة، ولم يوفق في انتخابها لهذا المقام؛ فأساء من حيث يريد أن يحسن، وكبا من جهة ما أراد النهوض بالمعنى.

وقاعدة انطلاق سهام النقد لبيت المتنبي تتمثل في ذلك المركوز في العقول من غلبة الصفة في المشبه به على المشبه، فالوصف المشترك بين طرفي التشبيه يجب أن يكون في المشبه به أقوى منه في المشبه، في حين أن العكس هو الحاصل في بيت أبي الطيب، فالشاعر يريد تشبيه وقوفه على أطلال الحبيب بوقوف الشحيح الذي ضاع خاتمه في التراب فهو لا يكاد يبرح مكانه، يبحث عن

<sup>(</sup>۱) ينظر مثلاً: الكشف عن مساوي شعر المتنبي للصاحب بن عباد ص ٤٤ - تح/ محمد حسن آل ياسين - مكتبة النهضة، بغداد - ط/الأولى، ١٣٨٥ هـ. و ينظر: المآخذ على شُرَاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي لعز الدين المهلبي ٢٥٢/١ - تح/الدكتور عبد العزيز المانع - مركز الملك فيصل للبحوث، الرياض ط/الثانية، ١٤٢٤ هـ.

<sup>(</sup>٢) ديوان المتنبي ص ٢٥٦ ط/الأولى- دار بيروت - بيروت ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

خاتمه. قالوا وقوف العاشق عند مرابع الأحبة يجب أن يفوق وقوف الشحيح الضائع في الترب خاتمه، ومن ثم حكموا على الصورة بالضعف ، وعلى الشاعر فيها بعدم التوفيق.

لكن القاضي الجرجاني كانت له نظرة مغايرة لنظرة النقاد في هذا البيت، مفادها أن للتمثيل والتشبيه مسلكين؛ فقد يكون التشبيه في الصورة والصفة، وقد يكون بالحال والطريقة، وأبو الطيب عند القاضي لم يرد تشبيه وقوفه بوقوف الشحيح في الصورة والمدة المستغرقة للوقوفين. بل أراد أن وقوفه على أطلال الاحبة وقوف زائد عن الحد المعتاد، خارج عن مقدار الاعتدال، تماماً كوقوف الشحيح من حيث الزيادة عن المعتاد من أمثاله، المتوقع من أضرابه.

يقول القاضي بعدما ذكر بيت أبي الطيب:

"بَلِيتُ بِلَى الأطلالِ إِنْ لَم أَقِفْ بِها وقوفَ شَحيحٍ ضاعَ في التُرْبِ خاتَمُهُ قالوا: أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في تقصيره؛ وكم عسى هذا الشحيح بالغا ما بلغ من الشُحّ، وواقعا حيثُ وقع من البُخل أن يقف على طلب خاتمه، والخاتم أيضا ليس مما يَخْفى في التُرْب إذا طُلِب، ولا يعسر وجوده إذا فتش. وقد ذهب المحتجّون عنه في الاعتذار له مذاهبَ لا أرضى أكثرها، وأقرَبُ ما يقال في الإنصاف ما أقوله إن شاء الله تعالى.

أقول إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارةً بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة؛ فإذا قال الشاعر – وهو يريدُ إطالة وقوفه: إني أقف وقوف شحيحٍ ضاع خاتَمه، لم يُرِد التسوية بين الوقوفين في القَدْر والزمان والصورة، وإنما يريد المقفن

وقوفاً زائداً على القدر المعتاد خارجاً عن حدّ الاعتدال، كما أنّ وقوف الشحيح يزيدُ على ما يُعرَف في أمثاله، وعلى ما جرت به العادةُ في أضرابه"(١).

وهكذا يبدو تحليل القاضي الجرجاني تحليلاً عميقاً، ونظرته للصورة نظرة واعية، حيث خالف النقاد في بيت المتنبي، ورأى أن الصورة لا عيب فيها؛ إذ الشاعر لم يقصد تشبيه مطلق وقوف بمطلق وقوف، وإنما أراد تصوير وقوف المحب العاشق عند ديار أحبته، يسكب العبرات الحرى في غمرة الذكريات البيض، وتسيل لواعجه الملتاعة على أعتاب الماضي الجميل، متأجج الزفرات مكلوم الحشى، يغشاه تذكار الأحبة بالأسى، متقلب بين الرحائق والحرائق، عصفت تباريح النوى بفؤاده، والقلب يصلى بالجوى نار الفراق، والشاعر المفؤود يغشاه اشتياق.

تلك الصورة جعلت الشاعر يقف عند ديارهم وقوفاً زائداً عن المألوف بين الناس كما يقف الشحيح الذي فقد خاتمه وقوفاً فوق الوقوف المتعارف عليه، فوجه الشبه الزيادة عن الحد المألوف ، والخروج عن القدر المعروف.

والسؤال الآن: هل القاضي الجرجاني في نظرته النقدية من خلال النموذجين السابقين كان واقفاً عند حدود اللفظة المفردة، وهل بلاغتنا الأصيلة بهذا الشكل بلاغة ميتة كما يقول إخوان الحداثة ومن خبط في تيههم؟!!

#### نموذج من تطيلات الشيخ عبدالقاهر:

من التحليلات الرائعة عند الإمام عبدالقاهر التي اختارتها الدراسة دليلاً وشاهداً على شمولية النظرة، وعبقرية التحليق في فضاء التحليل، ما وقعت عليه العين من كلام لشيخ البلاغيين عن المعنى الواحد يتناوله الشاعران فترى لكل واحد منهما صورة تخالف صورة صاحبه، والمعنى واحد، وترى في كل صورة من

<sup>(</sup>١) الوساطة ص ٤٧١.

الصورتين براعة وتأثيراً، وصنعة وتصويراً، واقتداراً عجيباً على بناء المعاني، واصطفاء الأساليب. وتناول الشيخ لشواهده بعامة تناول عجيب، ونظراته للمعاني متناهية في الدقة، وهي في مجملها تدل على عبقرية الشيخ وأستاذية الإمام.

## من هذه الشواهد قول النابغة :

إذا ما غزا بالجيشِ حلَّقَ فَوْقَهُ عَصائِبُ طيرٍ تَهْتَدي بِعَصَائبِ (١) جَصَائبِ (١) جَصَائبِ (١) جَسَائبِ (١) جَسَائبُ (

نظر الشيخ الإمام إلى هذا القول، وحلق بفكره بعيداً في سماء المعاني؛ فربط الشاهد بشاهد آخر لأبي نواس يقول فيه:

وإذا مَ حَجَّ القَدَ اعَلَقَ ا عَلَقَ ا وَ الموتُ في صُورِهُ (٢) وَ الموتُ في صُورِهُ (٢) وَ الموتُ في صُورِهُ (٢) وَ في تِنْيَ عِيْ مُفاضَ تِهِ السَّدِ يَ دمى شَا بِا ظَفُ رَهُ وَ اللهِ عَمْ اللهِ عَمْ اللهِ الطيابِ الطيابُ عُمْ وَ اللهِ اللهِ الطيابُ عُمْ وَ اللهِ اله

ويدأ الشيخ فوضع الكلامين أمام ناظريه، وراح يفحص المعاني في مختبر النقد والتحليل والموازنة. وعبقرية الشيخ تبدو في استدعاء الصور المتشابهة المعبرة عن معنى واحد؛ إذ السياق العام للشاهدين واحد، وهو الوصف بالشجاعة في مقام المدح.

ثم راح الشيخ يزاول هوايته في التدسس داخل النصوص؛ والانغلال في عمق التراكيب؛ ليتحسس الفوارق الدقيقة بين نص ونص، والميزات الفارقة بين

<sup>(</sup>١) ديوان النابغة الذبياني ص ٣٠.

<sup>(</sup>۲) ديوان أبي نواس ۱۴۹/۱.

كلام وكلام، ويغمس الشيخ في كلام الشاعرين عقله ويراعه ليدبج للخالفين ملاحظات جديرة بالتأمل، حقيقة بالتحقيق.

بدأ الشيخ رجلة التحليق منطلقاً من قاعدة قوية، وهي عبارة لأبي نواس نقلها المرزباني. يقول الشيخ عبدالقاهر – رحمه الله – " وحكى المرزباني قال: "حدثني عمرو الوراق قال: رأيتُ أبا نواس يُنشد قصيدتَه التي أولها:أيها المنتاب عن عفره؛ فحسدته، فلما بلغ إلى قوله:

تت أبى الطير و غُدْق ه ثِقة بالشِ بع من جَزَرِهُ

قلتُ له: ما تركتَ للنابغة شيئاً حيثُ يقولُ: "إِذَا ما غَدَا بالجيش"، البيتين، فقال: اسكُتْ، فلئن كان سَبَقَ فما أسأتُ الاتبّاعَ". وهنا يقيم الشيخ الإمام من كلام أبي نواس في جوابه على سائله دليلاً على "أنَّ المعنى يُنْقَل من صورةٍ إلى صورة. ذلك لأنه لو كان لا يكونُ قد صنَعَ بالمعنى شيئاً، لكانَ قوله: "فما أسأتُ الاتباع" مُحالاً، لأنه على كل حالِ لم يَتْبَعْه في اللفظ"(١).

ثم يدلف الشيخ من ذلك إلى ما هو أعمق، جازماً أن أبا نواس قد نقل معنى النابغة من صورته التي هو عليها إلى صورة أخرى، فأصبح ههنا معنيان:" أحدُهما: أصلٌ، وهو: عِلْمُ الطّير بأنَّ الممدوحَ إِذا غزا عَدُوّاً كان الظفَرُ له، وكان هو الغالبَ. والآخرُ فرْعٌ، وهو: طمَعُ الطيرِ في أن تتسّع عليها المطاعِمُ من لحوم القتلى".

ثم يزيد الأمر جلاء فيقول مفرقاً بين صورة النابغة وصورة أبي نواس؛ فيقول: "وقد عَمَد النابغةُ إلى "الأَصْل"، الذي هو علْمُ الطير بأنَّ الممدوحَ يكونُ

<sup>(</sup>١) دلائل الإعجاز ص ٥٠١.

الغالبَ، فذَكره صريحاً، وكَشَفَ عن وجهه، واعتمدَ في "الفرع" الذي هو طمَعُها في لحوم القتلى، وأَنها لذلك تُحَلِّقُ فوقه على دلالةِ الفَحْوى.

وعكَسَ أبو نواس القصّة، فذكر "الفرْعَ" الذي هو طمَعُها في لحوم القتلى صريحاً، فقال كما ترى: (ثقة بالشّبْعِ مِنْ جزرهُ)، وعوَّلَ في "الأَصلُ"، الذي هو علمُها بأنَّ الظفر يكونُ للمدوح، على الفحوى. ودلالةُ الفحوى على عِلْمِها أنَّ الظفر يكون للمدوح، هي في أَنْ قال: "من جَزرهِ"، وهي لا تثق بأن شبعها يكون في جَزر الممدوح، حتى تعلمَ أَنَّ الظَّفر يكونُ له".

ثم يختم الشيخ الإمام تحليله للشاهدين بهذا الاستفهام الذي يؤكد كلامه الأول من أن المعنى قد يكون وإحداً، فيتناوله شاعران، ويكون لهذا المعنى لدى كل شاعر من الشاعرين صورة تباين صورة صاحبه، كما رأينا في صورتي النابغة وأبي نواس. يقول الشيخ في نهاية تحليله :" أفيكونُ شيءٌ أظهرَ من هذا في النقلِ عن صورة إلى صورة ؟(١).

والدراسة بدورها تشفع استفهام الشيخ باستفهام آخر: أفيكون شيء أقوى من هذا التحليل برهاناً على عمق النظرة ، وقوة الوعي بالأساليب، وصواب الفكرة، وبعد الفهم للتراكيب. وهل يصح بعد ذلك أن توصف بلاغة الرواد من الأجداد بالجزئية والسطحية، وضيق العطن والمحدودية؟

كيف يستقيم ذلك لهم، والشيخ عبدالقاهر هو من يقول: " وإنّما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأصباغِ التي تُعملُ منها الصورُ والنقوشُ، فكما أَنك ترَى الرجلَ قد تهدّى في الأصباغ التي عَمِلَ منها الصورةَ والنقش في توبِه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقِعها ومقاديرِها وكيفيّةِ مَزْجه لها

<sup>(</sup>١) دلائل الإعجاز ص ٥٠١.

وتَرتيبه إِياها، إِلى ما لم يتَهدّ إليه صاحبُه فجاء نَقشُه من أَجْل ذلك أَعجَبَ، وصورتُه أغرَبَ، كذلك حالُ الشاعرِ والشاعرِ في توخّيهما مَعاني النّحو ووجوهِه التي علمت أنها محصول النظم"(١).

## نموذج آخر :

ومما يخدم الغرض، ويدعم الفكرة الأساس للبحث القائمة على دحض الشبهة المفترى بها على الأسلاف من جزئية التناول، ومحدودية المعالجة، وأن البلاغة القديمة – كما ينعتها إخوان الحداثة – لم تكن يوماً واقفة عند حدود اللفظة المفردة، بل تجاوزت ذلك إلى طريقة النظم، وصورة التأليف، وأنها بلاغة حية يانعة. يشهد لذلك ابتداءً قول الشيخ عبد القاهر:" وهل تَجد أحداً يقولُ: "هذه اللفظة فصيحة"، إلا وهو يعتبرُ مكانها من النظم، وحسنَ مُلائمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"(١). فهو يشير إلى الصورة الكلية للنظم المركبة من اللفظ والمعنى، ويؤكد وعيه بضرورة التكامل ما بين اللفظة المفردة والسياق الواردة فيه فضلاً عن الجملة التي هي جزء منها، ومجموع هذه الأشياء هي بعينها الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية التي يصدع بها إخوان الحداثة تراث أجدادهم خسفاً وقصفاً!!

ولم يقتع الشيخ عبدالقاهر بالتقعيد النظري، حتى راح يطبق ما قاله على العديد من الشواهد الشعرية المنتخبة بعناية من عيون الشعر العربي الغنيّ العامر. ومن أجمل اختيارات الإمام وأوفقها لقضية البحث هذه المقطوعة الفريدة من شعر

<sup>(</sup>١) دلائل الإعجاز ص ٨٨.

<sup>(</sup>٢) دلائل الإعجاز ص ٤٤.

ابن الرومي التي تمثل نموذجا للصورة المكتملة الأجزاء المتسقة العناصر. يقول ابن الرومي (١):

خجِلتُ خدودُ السوردِ من تفضيله لسم يَخْجَسِلِ السوردُ المسورَّدُ لونُسه للنسرجس الفضلُ المُبينُ وإن أبيى فصْسلُ القضية أنّ هذا قائسة شستَّانَ بين اثنين هذا مُوعِدُ شَعَلَى النديمَ عن القبيح بلحظِه اطلبْ بِعَفْوك في المسلاح سميهً والسورْدُ إن فكّرتَ فردٌ في اسمه والسورْدُ إن فكّرتَ فردٌ في اسمه هذي النجومُ هي التي ربَّتُهُما فانظر إلى الأخوين من أدناهما أين الخدودُ من العيون نَفَاسةً

خَجَالاً تورُدُها عليه شاهدُ الفضيلة عاندُ الفضيلة عاندُ آبِ وحادَ عن الطريقة حائدُ رَهَر الرياضِ وأنّ هذا طاردُ بسَسلُبِ السدُنيا وهَذا واعدُ وعَلَى المُدامةِ والسماعِ مُساعدُ أبدداً فإندك لا مَحَاله واجد ما في المداح له سمِيُ واجدُ مِحَيا السحابِ كما يُربِّي الوالدُ بحَيا السحابِ كما يُربِّي الوالدُ ورئاسةً لوالده فذاك الماجدُ ورئاسةً لوالده فذاك الماجدُ ورئاسةً لوالده فذاك الماجدُ ورئاسةً لوالده فذاك الماجدُ

كم كان الشيخ موفقاً عندما فتش ديوان ابن الرومي ذا المجلدات الستة ذات القطع الكبير، ونظر الشيخ بعين الخبير في الديوان الكبير الحجم بين

<sup>(</sup>۱) ديـوان ابـن الرومـي ۱۳/۱ ؛ بشـرح/أحمد حسـن بسـبح- ط/الثانيـة- دار الكتـب العلميـة بيروت٢٠٠٢م.

الدواوين؛ ليختار – ضمن مختاراته منه – هذه الصورة الرائعة التي تجسد الإبداع البياني في أحلى معارضه ، وتنثر السحر الحلال في أبهى مجاليه.

أبيات ابن الرومى أيضاً تمثل نموذجاً من جلال الشعر القديم ونفاثته، و لا ينكر أحد ما بين الأبيات من تمازج بنائي، ووحدة موضوعية تشبه اتساق الأعضاء وتكاملها. ولم يكن هذا – بالطبع – خافياً على الشيخ الإمام، وإلا فكيف اختارها من بين مئات بل آلاف الشواهد الشعرية التي يمور بها ديوان ابن الرومي ، ووصفها ابتداء بأنها "ضرب من السّحر، لا تأتي الصفة على غَرابته، ولا يبلُغ البيان كُنَه ما نالله من اللّطف والظّرف، فإنه قد بلغ حدّاً يرُدُ المعروف في طِباع الغَزِل، ويُلْهى الثّكلان من الثّكل، ويَنْفُث في عُقد الوَحشة، وينشد ما ضلّ عنك من المسرّق، ويشهد الشّعر بما يُطيل لِسَانه في الفخر، ويُبين جُمْلة ما للبيان من القُدرة والقَدْر "(۱).

ثم علق الشيخ عبد القاهر على الأبيات بقوله بعد إيرادها: "وترتيب الصنعة في هذه القطعة، أنه عمل أوَّلاً على قلب طرفَي التشبيه، كما مضى في فصل التشبيهات، فشبّه حُمرةَ الورد بحمرة الخجل، ثم تناستى ذلك وخَدعَ عنه نفسه، وحملها على أن تعتقد أنه خَجَلٌ على الحقيقة، ثم لما اطمأنَ ذلك في قلبه واستحكمت صورته، طلَبَ لذلك الخجل عِلّةً، فجعل عِلَّته أنْ فُضِّل على النرجس، ووُضِع في منزلةٍ ليس يرى نفسته أهْلاً لها، فصار يتشوَّر من ذلك، ويتخوّف عيبَ العائب، وغميزةَ المستهزئ، ويجدُ ما يجد مَنْ مُدِح مِدْحةً يَظْهر الكذب فيها ويُقْرِط، حتى تصير كالهُزء بمن قُصِد بها، ثم زادته الفطنة الثاقبةُ والطبع المُثمر في سحر حتى تصير كالهُزء بمن قُصِد بها، ثم زادته الفطنة الثاقبةُ والطبع المُثمر في سحر

<sup>(</sup>١) أسرار البلاغة ص ٢٨٤.

البيان، ما رأيت من وضع حِجاج في شأن النرجس، وجهة استحقاقه الفضل على الورد، فجاء بحُسنِ وإحسانِ لا تكاد تجد مثله إلاّ له"(١).

إن نظر الشيخ إلى الصورة الكلية في تحليله السابق لا تخطئه العين، ولا يقوى عنده الإنكار، ولا يسع الدراسة إلا أن تُحيل إخوان الحداثة العائبين بلاغة الرواد إلى كلام الشيخ في هذا الشأن ، وكيف تخطت نظرته حدود اللفظة المفردة

، ولو كان الشيخ – ولم يكن يوما – سطحي النظرة، جزئي التناول لاكتفى هنا في أبيات ابن الرومي ببيان التشبيه المقلوب، وتخطاه إلى ما سواه من محسنات أو ما شابه . لكن الشيخ المثابر المنقطع للعلم، المتمكن من فنه، زاول مهنة التحليل بحذق واقتدار عجيبين، فلم يتناول الأبيات كوحدات منفصلة بيتاً بيتاً، بل تعامل مع القصيدة ككيان متكامل، متصل أوله بآخره، مترتب عجزه على صدره، متسق معناه مع لفظه، ثم هو بعد هذا وقبل هذا صورة رائعة صورها الشاعر بشاعرية فذة، وقريحة مثمرة، وموهبة ثرة، وطبيعة مواتية. وليس هذا كلاماً على عواهنه، بل هو مؤيّد بقول الشيخ عن أبيات ابن الرومي بعد براعته في تحليلها " فجاء بحُسنِ وإحسانِ لا تكاد تجد مثله إلاّ له"(٢). وما كلام الشيخ من القارئ ببعيد. وصلى الله على سيدنا محمد أفصح من نطق بالضاد، وعلى آله، وصحبه وسلم.

<sup>(</sup>١)أسرار البلاغة ، ص ٢٨٥.

<sup>(</sup>٢) المرجع السابق ، ص ٢٨٥.

#### الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله، وعلى آله وصحبه ومن وآلاه، وإتبع سنته وهداه. أما بعد،

فقد توصلت الدراسة من خلال رحلتها مع الصورة في الموروث البلاغي إلى النتائج التالية:

- إن مصطلح الصورة الشعرية، أو الصورة البلاغية عامة، أو حتى الصورة البيانية... كل ذلك وغيره مما يدل به إخوان الحداثة له أصول في النقد العربي القديم؛ فليست الصورة أمراً عصياً على أفهام أجدادنا من النقاد الأفذاذ؛ وقد بينت الدراسة ذلك من خلال الرواد العظام أمثال: الجاحظ، وابن طباطبا، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وشيخ البلاغيين وإمامهم عبدالقاهر الجرجاني. رحمهم الله جميعاً!
- أكدت الدراسة عمق بلاغتنا الأصيلة، وانطلاقها إلى ما وراء اللفظة المفردة حيث العلاقات الكلية التي تربط ما بين جزئيات النص ككل، وكيف أن هؤلاء العباقرة الأفذاذ من سدنة فصحانا الخالدة كانوا علي درجة عظيمة من الوعي حينما دبجوا للأخلاف ما دبجوه بشأن الصورة البيانية؛ فخدموا بذلك لغتهم، وسبقوا عصرهم، فلم تكن يوماً بلاغتهم قاصرة، ولا كانت أبداً محجتهم بائرة. بل قعدوا القواعد البلاغية ، وراحوا يستشهدون عليها بتحليلات رائقة من بلاغة الدواوين، وقد ذكرت الدراسة جانباً منها.
- رصدت الدراسة سبق الجاحظ إلى معالجة مفهوم الصورة، وأنه يُعد أول من تحدث عن الصورة، وذلك بمقتضى عبارته المشهورة في معرض حديثه عن ثنائية اللفظ والمعنى؛ حيث قال:" والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها

العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبّك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير".

- أكدت الدراسة تفرد الشيخ عبدالقاهر بنظرة رائدة نحو مفهوم الصورة المنبثق بالأساس من مناقشاته الحية حول نظرية النظم، وقضية السرقات، وقد سبق الشيخ عصره وما بعد عصره في هذا الصدد، وذلك حينما شبه النظم والتأليف بالنحت والتصوير، وأكد على أهمية الخيال والموسيقى في بناء الصورة، إضافة إلى ضرورة التلاحم بين عناصر التأليف؛ حتى يصح التصوير، ويسلم النظم.
- ذكرت الدراسة بالكلام النفيس المثمر لابن طباطبا والذى يُعد سبقاً عظيماً حيث سبق إخوان الحداثة بأكثر من ألف عام إلى الوحدة الموضوعية فقال:
  " يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها". وليس هذا ببعيد عن مفهوم الصورة.
- أكدت الدراسة أن هجمات إخوان الحداثة على موروثنا البلاغي كان بسبب انبهارهم بالثقافة الغربية، وتعالي أبواق المبشرين بها تحت دعاوى التحديث والتطوير بحجة أن بلاغتنا القديمة لم تعد تواكب العصر، وأنها بزعمهم "رابضة في جحورها القديمة تنعم بالموت السعيد، والانفصال التام عن حركة الحياة الإبداعية والفكرية"(١).

<sup>(</sup>١) ينظر ص ٢ من هذا البحث.

• ساقت الدراسة من كلام عبدالقاهر ما يدل على عبقريته وتفرده، وأنه كان بشهادة أهل الفضل - " أُمَّةً وحده، جاءَ لِيَضعَ مِيسمَهُ على عِلْمٍ قائمٍ برأسه لم يسبقه إلى مثله أحد، ثم جاء مَنْ بَعْدَه لِيُتِمُوا عمله ببراعة واقتدار، ومع ذلك ظل عملُه هو منفرداً بسجاياه عن أعمالهم (())، و في هذا أبلغ ردّ على القائلين بأن " أخطر ما صنعه عبدالقاهر فيما يتصل بتأثيره في المتأخرين أنه قدم لهم الأسس التي بنوا عليها كثيراً من التصورات الضارة التي قضت تماماً على البقية الباقية من حيوية البحث في الأنواع البلاغية (()). ولاحول ولاقوة إلا بالله. والحمد لله في الأولى والآخرة، وصلى الله على أفصح العرب، ومن أوتى جوامع الكلم، وعلى آله وأصحابه ، ومن تبعهم بإحسان!!

# مسردة المراجع

أسرار البلاغة تح/محمود محمد شاكر – ط/ المدني بالقاهرة.

<sup>(</sup>١) مداخل إعجاز القرآن للشيخ محمود محمد شاكر ص ٨٩.

<sup>(</sup>٢) الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ص ٢٤٩.

- ٢. الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د/ محمد أبو موسى-ط/الثالثة ٢٠٠٦م – مكتبة وهبة.
  - ٣. الأعلام للزركلي ط/الخامسة عشرة عن دار العلم للملايين ٢٠٠٢م.
- ٤. إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي تح/محمد أبو الفضل إبراهيم ط/الأولى، ٢٠٦ه دار الفكر العربي بالقاهرة.
- ه. الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر د/عبدالقادر القط ط/مكتبة الشباب
   ٩٧٨ م.
- 7. البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د/محمد عبدالمنعم خفاجي ط/ الأولى صادرة عن دار الجيل ببيروت لسنة ١٩٩٢م.
  - ٧. البيان والتبيين للجاحظ ط/الأولى عن دار الهلال بيروت ٢٣ ١٤ ه.
- ٨. تاج العروس للزبيدي تح/مجموعة من المحققين ط/ الأولى عن دار
   الهداية من دون تاريخ.
- ٩. تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها/ أحمد مصطفى المراغي ط/الأولى
   ٥ ٩ ١ م البابي الحلبي بمصر.
- ١٠. التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي/مريم الحارثي مخطوطات جامعة أم القرى لسنة ٥٠٠٠م.
- 11. جدلية الخفاء والتجلي كمال أبو ديب-ط/الرابعة دار العلم للملايين- بيروت ١٩٩٥م.
- 11. جمهرة اللغة لابن دريد تح/رمزي منير بعلبكي ط/الأولى دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٧م.

- ١٣. الحيوان للجاحظ دار الكتب العلمية بيروت ط/الثانية ٢٤ ١ه.
- ١٤. دراسة في البلاغة والشعر د/ محمد أبو موسى ط /الأولى ١٩٩١م –
   مكتبة وهبة بالقاهرة.
- ١٠. دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبد القاهر للأستاذ عبد الهادي العدل ـ
   ط/الثانية ٥٥٥م مطبعة الصديق.
  - ١٦. دلائل الإعجاز تح/شاكر ط/المدنى بالقاهرة الثالثة ٢٩٩ م.
- ١٠. دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة للدكتور/محمد عبدالعيم. منشور على موقع المكتبة العربية من مواقع الشبكة الدولية.
  - ١٨. دور الصورة البيانية في الحبك النصي د/ إبراهيم سعيد.
  - ٩ ١. ديوان أبي تمام تح/محمد عبده عزام ط/الرابعة دار المعارف بمصر.
  - ٠٠. ديوان أبي الطيب المتنبي ط/الأولى- دار بيروت بيروت ١٤٠٣هـ ١٩٠٨م.
  - ٢١. ديوان أبي نواس تح/( غريغور شولر) ط/ الثانية مؤسسة البيان بيروت
     ٢٠٠١م.
  - ٢٠. ديوان ابن الرومي بشرح/أحمد حسن بسبح ط/الثانية دار الكتب العلمية بيروت ٢٠٠٢م.
  - ٢٣. ديوان النابغة الذبياني تح/عباس عبدالساتر ط/الثالثة عن دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٦م.

- ٢٤. السئنة في مواجهة شبهات الاستشراق للأستاذ/أنور الجندي ط/ الأولى
   ١٤٠١هـ المكتبة العصرية بيروت.
- ٥٠. شعر التجديد في القرن الثاني الهجري لحافظ الرقيق دار صامد ط/الأولى ٢٠٠٣م.
  - ٢٦. صدمة الحداثة لـ (أدونيس) ط/ الأولى دار العودة بيروت ١٩٧٨م.
    - ٢٧. الصورة الأدبية تاريخ ونقد د/على صبح ط/دار إحياء الكتب العربية.
    - ٢٨. الصورة الأدبية د/مصطفى ناصف مكتبة مصر بالقاهرة ١٩٥٨م.
- ٢٩. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بشرى صالح ط/الأولى المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤م.
- ٣٠. الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي لعز الدين بلغيث منشورات جامعة بوزريعة تونس.
- ٣١. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية صبحي التميممي ط/الأولى دار الفكر اللبناني ١٩٨٦م.
- ٣٢. الصورة الفنية في التراث النقدي/جابر عصفور ط/الثالثة المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢م.
- ٣٣. الطراز للعلوى تح/ محمد عبدالسلام شاهين ط/الأولى ٩٩٥ م دار الكتب العلمية . بيروت.
- ٣٤. العمدة لابن رشيق تح/ محمد محي الدين عبدالحميد ط/ الخامسة دار الجيل بيروت ١٩٨١م.

- ٣٥. عيار الشعر لابن طباطبا ط/الأولى بالقاهرة سنة ١٩٥٦م.
- ٣٦. فن القول أمين الخولي صه ط/الأولى الهيئة المصرية العامة للكتاب ٩٦. م.
- ٣٧. في قضايا النقد الأدبي بين التراث والمعاصرة للدكتور/ صلاح عبد التواب العدد السابع عشر لسنة ٩٩٩م من حولية كلية اللغة العربية بالقاهرة.
- ٣٨. قراءة في الأدب القديم د/ محمد أبوموسى مكتبة وهبة بالقاهرة ط/الأولى.
- ٣٩. الكشف عن مساوي شعر المتنبي للصاحب بن عباد تح/ محمد حسن آل ياسين مكتبة النهضة، بغداد ط/الأولى، ١٣٨٥ ه.
- ٤٠. الكامل للمبرد تح/محمد أبو الفضل إبراهيم ط/ الثالثة ١٤١٧ هـ دار
   الفكر العربي بالقاهرة.
- 13. المآخذ على شُرَّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي لعز الدين المهلبي تح/الدكتور عبد العزيز المانع مركز الملك فيصل للبحوث، الرياض ط/الثانية، ١٤٢٤ هـ.
- ٢٤. المجاز في اللغة والقرآن بين الإجازة والمنع د/عبدالعظيم المطعني ط/الأولى مكتبة وهبة بالقاهرة ١٩٨٥م.
- ٣٤. مدخل إلى كتابي عبدالقاهر د/محمد أبو موسى ط/الأولى وهبة بالقاهرة ٩٩٨م.
- ٤٤. مداخل إعجاز القرآن للشيخ محمود محمد شاكر –ط/الأولى ٢٠٠٢م مطبعة المدنى بالقاهرة.

- ٥٤. مراجعات في أصول الدرس البلاغي د/ محمد أبو موسى ط/ الأولى ٥٠٠ م. مكتبة وهبة.
  - ٢٤. مراجعات في الأدب والفنون للعقاد ط/ الأولى القاهرة ١٩٢٥م.
- ٧٤. المرايا المحدبة د/عبدالعزيز حمودة ط/الأولى عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت ١٩٩٨م.
- ٨٤. معجم الأدباء لياقوت الحموي تح/ إحسان عباس دار الغرب الإسلامي،
   بيروت ط/الأولى، ١٤١٤ هـ ١٩٩٣ م.
- 93. معجم البلدان لياقوت الحموي ط/ الثانية عن دار صادر بيروت معجم البلدان الماقوت الحموي ط/ الثانية عن دار صادر بيروت معجم البلدان الماقوت الحموي ط/ الثانية عن دار صادر بيروت
- ٥٠. المعاني التخييلية عند الإمام عبد القاهر دراسة نظرية تطبيقية رسالة
   دكتوراه للباحث.
- ١٥. مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب لأمين الخولي ط/
   الأولى عن الهيئة العامة المصرية للكتاب.
- ٢٥. موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة د/محمد عبدالعليم دسوقي ط/دار
   اليسر بالقاهرة.
- ٥٣. في الميزان الجديد /محمد مندور ط/الأولى مؤسسة بن عبدالله تونس ١٩٨٨م.
- ٤٥. مجمل اللغة لابن فارس تح/ زهير عبد المحسن سلطان ط/الثانية
   ٢٠٦ هـ مؤسسة الرسالة -

- ٥٥. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة ط/ الثالثة الدار العربية للكتاب بتونس ٢٠٠٨م.
- ٥٦. نزهة الألباء في طبقات الأدباء لابن الأنباري تح/إبراهيم السامرائي مكتبة المنار بالأردن ط/ الثالثة، ١٤٠٥ هـ.
  - ٥٧. النقد الأدبي الحديث د/محمد غنيمي هلال.
- ٥٨. نقد الشعر لقدامة بن جعفر ط/الأولى مطبعة الحوائب القسطنطينية
   ١٣٠٢هـ.
  - ٩٥. النقد المنهجى عند العرب د/محمد مندور.
- ٠٠. الوجه الحقيقي للحداثة للأستاذ/سامح كريم مقال بصحيفة الأهرام الأدبي عدد ٢مارس ٩٩٩م.
- 71. الوافي بالوفيات للصفدي تح/ أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى دار إحياء التراث بيروت ٢٠٠٠هـ م