مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2709-0302 (online)
ISSN: 2617-5908 (print)

ذهنيّة الصورة البصريّة وتجلّياتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي(*)

عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني
أستاذ النقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الشرقية - سلطنة عمان
iaasalhoqani@gmail.com

*) تاريخ تسليم البحث 2/1/2026 تاريخ قبوله للنشر 19/2/2026
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

ذهنيّة الصورة البصريّة وتجلّياتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي

عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني
أستاذ النقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الشرقية - سلطنة عمان

الملخص

تُعنى هذه الدّراسة بذهنيّة الصورة البصريّة وتجلّياتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكنديّ، من خلال الوقوف على مصطلح الصورة وإشكاليّاته، وخاصةً إشكاليّة حسيّة الصورة البصريّة وذهنيّتها في شعر من فقد حاسة البصر، وتتبّعتْ الدراسة حضور الصور البصريّة في مجموعة من قصائد الكنديّ المتناثرة، سواءً أكانت صورًا بصريّةً مفردةً، أو مركّبة مع صورٍ حسيّة أخرى، ووقفتْ الدراسة على ثلاثة أنماطٍ من التركيب: التركيب الثنائيّ، والتركيب الثلاثيّ والتركيب الرباعيّ.

وتطرّقت الدراسة إلى مصادر الصورة في شعر الكنديّ وآليّات توظيفها؛ إذ ترد الصورة البصريّة في تركيب فنيّ يتجلّى في التشبيه والاستعارة مكنية كانت أو تصريحيّة، ووقفتْ الدراسة على تقنيتي الأنسنة والتمدية في رسم الصورة البصريّة، وكشفتْ الدراسة عن مواضع جاءت فيها الصورة البصريّة في تراكيب لا تحمل بعدًا فنيًّا في سياقها.

وتوسّلت الدراسة الوصف والتحليل في استنطاق النصوص الشعريّة، وأفادت من نظريتيْ التلقي والتأويل لسبر أغوار الصور البصريّة المفردة والمركّبة، وتنقسم هذه الدراسة إلى مقدمة وثلاثة محاور:

المحور الأول: مصطلح الصورة وإشكاليّاته

المحور الثاني: الذهنية في رسم الصور البصريّة المفردة

المحور الثالث: الصور البصرية المركّبة مع صور حسية أخرى

الكلمات المفتاحية: إبراهيم، الكنديّ، الصورة، البصرية، الذهنيّة.

The Mentality of the Visual Image and Its Manifestations in the Poetry of Ibrāhīm ibn Aḥmad al-Kindī

Issa bin Said bin Issa Al Hoqani
Assistant Professor in Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, A'Sharqiyah University, Sultanate of Oman

Abstract

This study is concerned with the mentality of the visual image and its manifestations in the poetry of Ibrāhīm ibn Aḥmad al-Kindī, through examining the term 'image' and its problematics, particularly the problematic of the sensorial nature of the visual image and its mental character in the poetry of one who has lost the sense of sight. The study traced the presence of visual images in a selection of al-Kindī's scattered poems, whether as single visual images or as images combined with other sensory images. The study identified three patterns of composition which were binary composition, ternary composition and quaternary composition.

The study also addressed the sources of the image in al-Kindī's poetry and the mechanisms of its employment, as the visual image appeared within an artistic structure which was manifested in simile and metaphor, whether implicit or explicit. In addition, the study examined the two techniques of personification and animation in the depiction of the visual image, and it revealed instances in which the visual image appeared in structures that did not carry an artistic dimension within their context.

Moreover, the study adopted description and analysis as methods for interrogating the poetic texts, and it made use of the theories of reception and interpretation in probing the depths of single and composite visual images. The study was necessarily divided into an introduction and three sections which were the term 'image' and its problematics, mentality in the depiction of single visual images and composite visual images combined with other sensory images

Keywords: Ibrāhīm, al-Kindī, image, visual, mentality.

مقدمة الدراسة:

يسعى الشاعر إلى تقديم تجاربه الشعريّة بطريقة بالغة الدّقة ليتمكّن من نقل المتلقي إلى عالمه الخاص؛ فيجعله يعيش معه تلك التجارب؛ ليتفاعل معها ويشعر بها، وبهذا يشارك المتلقي الشاعر في مشاعره وأحاسيسه، إذ إنّ الشاعر يتجاوز التعبير السطحيّ عن التجربة إلى تصوير التجربة بكل دقةٍ، وذلك بإطلاق العنان لمخيّلته، فيغادر عالم الواقع، قدر المستطاع – محلقًا نحو عالم الخيال؛ فينتج صورة شعريّة موحية، تكشف عن جوانب خفيّة في التجربة الشعريّة للشاعر من ناحية، وتعكس مستواه وقدراته الفنيّة من ناحيّة أخرى.

والتجربة الشعوريّة هي "محاولة لفضّ حدود الأشياء، وتخطّي الأساليب المنطقيّة التي يهادن بها العقل مظاهر الوجود، ويرضخ لما يتّضح وينجلي منها"(١) ولتحقيق ذلك يلجأ الشاعر إلى نمطين أساسيّين من أنماط الصورة هما: النمط الحسيّ، والنمط الذهنيّ (المعنويّ)، فالصورة الحسيّة يدركها المتلقي عن طريق حواسه الخمس (النظر، الذوق، الشم، السمع، اللمس).

أما الصورة الذهنيّة (المعنويّة) فهي التي يدركها المتلقي عن طريق إعمال ذهنه، إذ يكون للذّهن الدور الأكبر في رسم أبعادها، فينزع الشاعر إلى مستوى من التصوير مختلف عن مستوى الإدراك الحسيّ ولهذا يلجأ إلى ضروب التجريد الذهنيّ في رسم صوره الشعريّة.

وقد أوضح الجرجانيّ (ت: ٤٧١هـ) الفرق بين الصورتين: الحسيّة والذهنيّة بقوله: "اعلم أنّ الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأوّلٍ، والثاني أن يكون الشبه محصّلًا بضرب من التأوّل، فمثال الأول: تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو يُشبَّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجهٍ، والحلقة في وجهٍ آخر... وكذلك كلّ تشبيهٍ جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس ... فالشبه في هذا كلّه بيّنٌ لا يجري فيه التأويل، ... ومثال الثاني: وهو أشبه الذي يحصل بضربٍ من التأويل، كقولك: هذه حجة كالشمس في الظهور، ... إلّا أنّك تعلم أنَّ هذا التشبيه لا يتمّ لك إلّا بالتأوّل"(٢).

والصورة سواءً أكانت حسيّة أو ذهنيّة هي في حقيقتها "دائما غير واقعيّة، وإنْ كانت منتزعةً من الواقع، لأنّ الصورة الفنيّة تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(٣) ولهذا لا يمكن تفضيل صورةٍ على أخرى لانتمائها إلى أحد الضربين: الحسيّ أو الذهنيّ، وإنما تكون المفاضلة في تركيب الصورة وقدرتها على التأثير في المتلقي.

ولا شكّ في أنّ الصورة الحسيّة هي جوهر الشعر وروحه، إذ إنّها أقدر أدوات الشاعر على التعبير عن خلجات نفسه من ناحية وأكثرها تأثيرًا في المتلقي من ناحيةٍ أخرى، ولهذا حظيت الصورة الحسيّة بقدرٍ كبيرٍ من اهتمام

(١) الحاوي، إيليا سليم: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، ط٣، دار الكتاب اللبناني، (١٩٦٩م)، ص٢٩.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (١٩٧١م)، ص٦٩-٧١.

(٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار العودة للثقافة، بيروت، (١٩٨١م)، ص١٢٧.

الباحثين قديمًا كحازم القرطاجني وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني، وحديثًا كعزّ الدين إسماعيل وجابر عصفور، إذ لها دورٌ محوريٌّ في بناء النصّ الشعريّ وتشكّله.

إنّ حصيلة الأعمى من إدراك الأشياء تشمل كلّ خصائصها إلّا ما يتعلّق بحاسة البصر، فإذا كان قادرًا على إدراك الأشياء بطعومها وروائحها وأصواتها وملمسها؛ فإنّه لا يستطيع إدراك ألوانها ولا أشكالها إنْ كانت مما لا يمكن لمسه كالنجوم والكواكب والنار؛ ولهذا فإنّ الأعمى يسعى إلى تعويض حاسة البصر بالحواس الأخرى.

فالصورة البصريّة التي يرسمها الشاعر الأعمى لم تتولّد من إدراكه البصريّ لها، وإنّما تتولّد – غالبًا – بالاستعانة بحاسة أخرى تساعده على إدراكها، فقد يصف زرقة السماء، وحمرة الوردة، وصفرة الذهب، ولمعان البرق مستعينًا بحاسة السمع، فمن خلال ما سمعه ارتسمت عنده تلك الصور ذهنيًّا لا بصريًّا، ولهذا يمكننا القول: إنّ الصورة التي تكون عند الإنسان المبصر حسيّة بصريّة هي عند الإنسان الأعمى معنويّة ذهنيّة، إذ لا تمثل عنده شيئًا من الحسيّة، فليس شأن الصورة البصريّة كشأن باقي الحواس (الذوق، الشم، السمع، اللمس) التي يدركها الأعمى إدراكًا حسيًّا شأنه في ذلك شأن باقي الناس.

إنّ التعويض الحاصل بالحواس الأخرى عند الشاعر الأعمى يجعل هذه الحواس أكثر قوةً بسبب كثرة المران والممارسة والدربة وبراعة توظيفها، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بأنّ الأعمى يعوّض عن فقدان بصره بزيادة في حدة حواسه الأخرى، ويدفعه إلى توظيف ظاهرة تراسل الحواس وتبادل معطياتها أكثر من الشاعر المبصر، ولا شكّ في أننا لا نستطيع إثبات ذلك ولا نفيه في شعر إبراهيم بن أحمد الكنديّ إلّا بعد إخضاعه للدراسة الفنيّة.

التعريف بالشاعر:

وقد ولد إبراهيم بن أحمد بن سليمان الكندي في مدينة نزوى من ولايات محافظة الداخلية بسلطنة عمان عام (١٣٦٤هـ/١٩٤٥م) لأبوين صالحين أحسنا تربيته وأعاناه على تجاوز الإعاقة البصرية؛ إذ "فقد الشيخ إبراهيم البصر وهو لا يتجاوز الثالثة بفعل مرض الرمد المستشري في ذلك الزمن الخالي من المستشفيات"(١) وعلى الرغم من هذه الإعاقة فقد كان "ينظر إلى واقعه بنظرة المبدع الحالم لا بنظرة الفيلسوف المتشائم"(٢).

وقد تلقى تعليمه في مدارس مدينته وجوامعها، ولكنه أدرك مبكّرًا ضرورة الحصول على المؤهلات العصريّة فارتحل إلى المملكة العربية السعودية للدراسة وبعد اختباره "وضع قيد اسمه في الصف الثالث الثانوي مع المبصرين... ثم التحق بالجامعة الإسلاميّة بالمدينة المنورة فحصل على الدرجة الجامعية منها بنجاح وتفوّق، ثم سجّل في الماجستير فحصل عليها... فواصل دراسة الدكتوراه في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فحصل عليها بدرجة جيد جدًّا مع مرتبة الشرف الثانية مع توصية بطبع الرسالة"(٣).

(١) الكندي، محسن بن حمود، الشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي عالم النحو والأصول، ط١، مكتبة الجيل الواعد، سلطنة عمان، مسقط، (٢٠٢١م)، ص٤٦

(٢) نفسه: ص٤٦.

(٣) نفسه: ص٨٧.

عمل إبراهيم بن أحمد الكندي في مهنة التدريس متدرجًا حتى وصل إلى جامعة السلطان قابوس "وترقّى فيها في السلّم الأكاديمي حتى وصل إلى درجة الأستاذيّة الكاملة بتاريخ (١ يونيو/ ٢٠٠٣م) وهو بذلك يعدّ الأول بين زملائه العمانيين الحاصلين على هذه الدرجة العالية في تخصص أصول الفقه"(١)، وكان خطيبًا مفوّهًا ومحاضرًا لبقًا، وله الكثير من البرامج التلفزيونيّة والإذاعية.

وبالإضافة إلى عنايته بالتأليف في الفقه والعلوم الشرعية اعتنى بالنحو تدريسًا وتأليفًا، وله كتاب (رياض الأحباب وإمتاع الألباب في أصول قواعد الإعراب)(٢) وله قصائد متناثرة فقد "آمن الشيخ بأنّ الشعر لصيقٌ بمشروعه الإصلاحيّ التنويريّ وغايته التعليميّة ولم يكن بالنسبة إليه مطلبًا أدبيًّا صرفًا بل ذوقًا خالصًا رغبةً في مجاراة أقرانه"(٣) وعلى الرغم من إدراكه لأهمية الشعر فإنّه لم يجمع ديوانه "وإنّما ترك قصائده محفوظة في ألسن الناس، ضاع الكثير منها، وفاتنا أغلب ما قاله"(٤) وانتقل إبراهيم بن أحمد الكندي إلى جوار ربّه في غرة (جمادى الأولى ١٤٣٩هـ/ الثامن عشر من يناير ٢٠١٨م) عن اثنين وسبعين عامًا.

ومن خلال اطلاعنا على مجموعة من قصائد إبراهيم بن أحمد الكندي لاحظنا براعته في رسم الصور البصريّة، مع أنّه شاعر ضرير، وهذا ما أثار في ذهننا جملة من الأسئلة، فلنا أنْ نتساءل عن هذه الصور البصريّة أحسيّة هي أم ذهنيّة؟ وما أنماط الصور البصرية التي تجلّت في شعره، وما الآليّات التي وظّفها في إبراز تلك الصور البصريّة في شعره؟ وقد شكّلت هذه الأسئلة مجتمعة إشكاليّة دراستنا؛ لهذا تسعى هذه الدراسة إلى إبراز ذهنيّة الصورة البصريّة وتجلّياتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي من خلال تناول مصطلح الصورة وإشكاليّاته، وتتبع الصورة البصريّة المفردة، والصورة البصريّة المركّبة، والصورة البصرية المتداخلة، وبما أنّه لا يوجد ديوانٌ مطبوع للشاعر فإنّ المدونة التي نعتمد عليها هي جملة من النصوص الشعريّة المتفرّقة وعددها ثمانية عشر نصًا، وهي كلّ ما أمكن الحصول عليه من شعره.

ولا توجد – في حدود علمنا – دراسات سابقة اعتنت بشعر الكنديّ، وما وقفنا عليه يقتصر على كتابين: أولهما: (الشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي عالم النحو والأصول) لمحسن بن حمود الكندي صدر عن مكتبة الجيل الواعد، عام (٢٠٢١م)، وقد تناول نشأة إبراهيم الكندي، ومسيرته في طلب العلم ثم التعليم، وإنتاجه العلمي ونشاطه الاجتماعي، وآخرهما كتاب (الذخيرة فيما قيل في شيخ البصيرة) لمصطفى بن هلال الكندي، صدر عن دار الفرقد للطباعة والنشر، عام (٢٠١٩م) وقد جمع فيه المؤلف ما قيل في إبراهيم الكندي من تراجم ونعي، ومراثي.

---

(١) نفسه: ص١١.

(٢) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار قتيبة، بيروت، عام (٢٠٠٦م).

(٣) الكندي، محسن بن حمود، الشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي عالم النحو والأصول، ص٢٩٧.

(٤) نفسه: ص٢٩٧.

المحور الأول: مصطلح الصورة وإشكاليّاته

يبدو مصطلح "الصورة" للوهلة الأولى مما يمكن الإحاطة به في تعريف جامع مانع، إلّا أنّ كُنه هذا المصطلح لا يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات التي تتبّع ما ينتجه المبدعون من خروج عن مألوف التخييل؛ إذ درج شعراء الحداثة على خلق صورٍ يشعر المتلقي بجمالها، ومع ذلك ليس في وسعه تصنيفها ضمن مصطلح من المصطلحات القارة في الدرس البلاغيّ، وقد اختلفت تعريفات الصورة عند النقّاد والدارسين باختلاف مشاربهم الثقافيّة، ومذاهبهم الأدبيّة، فجاءت دراساتهم متباينة تنظيرًا وتطبيقًا.

ويرى (فرانسوا مورو – François Moreau) أنّ الصورة من حيث المفهوم "غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدًا وواسع جدًّا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبيّ خاص وغير دقيق؛ لأنّ استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائمٌ وغير محددٍ بدقة"(١) إنّ ما ذهب إليه فرانسوا مورو يؤكّد أنّ خيال المبدع قد يذهب به إلى رسم صورٍ غير مألوفة في الاستعمال البلاغي، وربما تعرض للنقد بسبب الخروج عن المألوف من الصور؛ وتجنّبًا لذلك يرسم المبدع صورته بحذر شديد؛ ليماثل الثابت المألوف ويتجنّب كلّ صورة تحلّق بعيدًا عن الدلالة العقلية.

ويبدو أنّ هناك صعوباتٍ تعتري تحديد مفهومٍ دقيقٍ للصورة، منها أنّ الصورة من المصطلحات المتداولة في علومٍ متباينة، وهو مصطلح تدرسه مناهج نقديّة مختلفة، واتجاهات فكريّة متنوّعة، فالصورة تحمل "دلالاتٍ مختلفة وترابطاتٍ متشابكة، وطبيعةٍ مرنة تتأبّى على التحديد الواحد المنظّر أو التجريدي"(٢).

ولا شكّ في أنّ الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) قد لفت انتباه النقّاد الأوائل إلى مصطلح الصورة وأهميّته في العمل الأدبيّ، إلّا أنّ الدراسات البلاغيّة قد ضيّقت مفهوم الصورة فحصرتها في ضنكٍ من الأشكال والقوالب الجاهزة لا تتعدّاها، ويرى الجاحظ أنّ "المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها الأعجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنّما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير"(٣).

وفي كلام الجاحظ إشارةٌ إلى أنّه "يجعل الشعر قرينًا للرسم؛ لأنّه أراد بالتصوير هنا تقديم المعاني تقديمًا حسيًّا عن طريق الصياغة الفنيّة للألفاظ"(٤) فالصورة عند الجاحظ أساس صياغة الشعر، وقوام الصورة تخيّر الألفاظ وجودة السبك، وهذا ما يجعل الشعر أكثر تأثيرًا في المتلقي.

وتعرّض ابن طباطبا (ت: ٣٢٢هـ) للصورة حين تناول مفهوم الشعر إذ ذكر أنّ أول ما يطالب به الشاعر "إيفاء كلّ معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة"(٥) ففي

(١) مورو، فرانسوا، البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانيّة، تر: محمد الولي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (٢٠٠٣م)، ص١٥.
(٢) صالح، بشير موسى، الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، (١٩٩٤م)، ص١٩.
(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج٣، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، القاهرة، مصر، ص١٣٢.
(٤) الفلاحي، أحمد على إبراهيم، الصورة في الشعر العربي، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، (٢٠١٣م)، ص١٣.
(٥) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ط٢، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (٢٠٠٥م)، ص١٠.

كلام ابن طباطبا إشارةٌ لطيفةٌ إلى أنّ جماليّة القصيدة لا تتحقق إلّا بالصورة الحاصلة من الملائمة بين اللفظ والمعنى، وأنّ تلك الصورة هي العامل الجوهريّ لتحقيق التأثير في المتلقي.

ويبدو أنّ الصورة تتمثّل عند ابن طباطبا في ضروب التشبيهات، وهذا ما يظهر جليًّا في قوله: "التشبيهات على ضروبٍ مختلفةٍ، فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطأً وسرعة، ومنها تشبيهه به لونًا، ومنها تشبيهه به صوتًا وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له"(١).

أمّا أبو هلال العسكريّ (ت: ٣٩٥هـ) فقد أشار إلى الصورة بقوله: "البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطًا في البلاغة لأنَّ الكلام إذا كانت عبارته رثةً ومعرضه خلقًا لم يُسمَّ بليغًا وإنْ كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"(٢) ففي كلام العسكريّ إشارةٌ واضحةٌ إلى أهميّة الصورة في النّص الشعريّ، لما تحمله من تأثيرٍ في نفس المتلقي.

ويرى ابن رشيق القيروانيّ (٤٦٣هـ) أنّ "الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار"(٣) فالصورة الموحية المعبّرة عن المعنى عند ابن رشيق هي التي يحسن الشاعر رسم ملامحها حتى تكون ماثلةً متجليةً أمام عيني المتلقي.

والمتمعّن فيما قدّمه النقّاد العرب القدماء عن الصورة الشعريّة يدرك أنّ تلك الإشارات لم تتجاوز بمفهوم الصورة عن ركني اللفظ والمعنى، وذلك بترجيح اللفظ على المعنى تارة، وبترجيح المعنى على اللفظ تارة أخرى، ولهذا ظلت الصورة عندهم في هذا الحيّز الدلاليّ، ولم يتوسّعوا بمفهومها إلى المجال الاصطلاحيّ الدقيق، وظلّ مفهوم الصورة في هذا الحيّز الضيّق حتى جاء عبد القاهر الجرجاني (ت: ٤٧١هـ) الذي تناول مفهوم الصورة الشعريّة تناولًا يقترب من المفهوم النقديّ الحديث.

ولم يتناول عبد القاهر الجرجاني الصورة بشكل مستقل وإنّما تناولها ضمن دائرة دراسته لنظريّة النظم، إذ الصورة عنده من مقتضيات تطبيق هذه النظريّة، وهذا ما يظهر جليًّا في قوله: "بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز، وذلك لأنّ هذه المعاني التي هذ الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون"(٤).

ولا شكّ في أنّ عبد القاهر الجرجاني لم ينظر إلى الشعر على أنّه معنى، أو مبنى، يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى ينتظمان في آن؛ فيشكلان الصورة، وبهذا لا يكون لأحدهما فضلٌ عن الآخر، ويفسر عبد القاهر الجرجاني مفهوم الصورة بقوله: "واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا

(١) نفسه: ص٢٣.

(٢) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصريّة: صيدا، بيروت، (١٩٨٦م)، ص١٠.

(٣) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار الطلائع، القاهرة، (٢٠٠٦م)، ص١١٠.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ت)، ص٣٩٣.

على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيُّن إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرْقا، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأنْ قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعملٌ مشهورٌ في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير"(١) ويبدو جليًّا أنّ الجرجاني جعل الصورة حدًّا فاصلًا في التمييز بين الأشياء.

ويرى الجرجاني "أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"(٢) فالصورة عنده تنتج من العلاقة التكامليّة بين اللفظ والمعنى، إذ يكون اللفظ بمثابة القالب، والمعنى بمثابة المادة.

أمّا في الدراسات الحديثة فإنّ مصطلح الصورة تعتريه جملةٌ من الإشكاليّات منها أنّ الدارسين لم يتفقوا على مصطلحٍ واحدٍ للصورة؛ إذ ترد مسمّياتٌ كثيرةٌ في دراساتهم مثل: (الصورة الأدبيّة) و(الصورة الشعريّة) و(الصورة الفنيّة)، وهناك مسمّيات أخرى مرتبطة بالبلاغة من قبيل: (الصورة البلاغيّة) و(الصورة المجازيّة) و(الصورة الاستعاريّة)، ويبدو أنّ هذه المسميات لا تختلف في جوهرها، فبعض المسميات ما هي إلّا ضروبٌ من الأنماط التي تأتي عليها الصورة.

فالصورة سواء وصفت بالأدبيّة أو الشعريّة أو الفنيّة أو البلاغيّة أو المجازيّة إنّما تكون مجتمعةً في دراسة الشعر، ويرى علاء أحمد عبد الرحيم أنّ تعدد أوصافها من كاتب إلى آخر قد يعود إلى اختلاف النظرة إليها إذ "توصف الصورة بأنّها أدبيّة لأنّها داخلة في إطار عملٍ أدبيّ، فكونها أدبيّة أمرٌ معلومٌ ومسلّمٌ به سلفًا، والكلام نفسه يُقال إذا كان هذا النقد في عملٍ شعريّ، إذ كيف تكون الصورة غير شعريّة وهي داخل قصيدة شعر"(٣).

ويرجّح علاء أحمد عبد الرحيم مصطلح (الصورة الفنيّة) على غيره من المسمّيات لأنّ "الفنّ أليق بالشعر وألصق، حيث إنّنا نتعامل مع صورٍ مادتها الكلام وتعتمد فيه بدرجةٍ كبيرةٍ على الفنّ بمعنى الصناعة"(٤) وعلى الرغم من ترجيحه لمصطلح (الصورة الفنيّة) على غيره من الأوصاف فإنّه يرى "مفاهيم هذه الأوصاف لا تتعارض ولا تتنافى؛ فالصورة في فنّ الشعر تتسع لكلّ هذا"(٥).

---

(١) نفسه: ص٥٠٨.

(٢) نفسه: ص٢٥٤.

(٣) عبد الرحيم، علاء أحمد، الصورة الفنيّة في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير، ط١، دار العلم والإيمان، دمشق، سوريا، (٢٠٠٨)، ص٣٢.

(٤) نفسه: ص٣٤.

(٥) نفسه: ص٣٣.

والاختلاف في وصف الصورة بالأدبيّة والفنيّة والشعريّة والبلاغيّة بين باحث وآخر أمرٌ واضح لا يختلف عليه اثنان، بل إنّ هذا الاختلاف يكون عند الباحث الواحد نفسه إذ يصف الصورة بالأدبيّة تارة والفنيّة تارة والشعريّة تارة أخرى، وقد يجمع بين وصفين في آنٍ.

وبما أنّ الدارسين لم يتفقوا على مسمى واحدٍ للصورة فلا شكّ في أنّهم لم يتفقوا على تعريفها وتحديد مفهومها تحديدًا مجمعًا عليه، فتحديد مفهومٍ دقيقٍ للصورة من الإشكاليّات التي تشكّل تحدّيًا للدارسين، فهناك من اعتمد الشكل أساسًا لتعريف الصورة كما هو شأن على البطل إذ يرى أنّ "الصورة تشكيل لغويّ يُكوّنها خيال الفنان من معطياتٍ متعددةٍ يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا مكّن إغفاله من الصور النفسيّة والعقليّة، وإنْ كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة"(١).

وممن اعتمد الشكل أساسًا لتعريف الصورة عبد القادر القط إذ الصورة عنده هي "الشكل الفنيّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياقٍ بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكامنة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها"(٢) ويرى القط أنّ "الألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعريّة"(٣).

وهناك من جعل الصورة الشعريّة مركبةً من العقل والعاطفة معًا كما هو شأن أحمد دهمان إذ يرى "أنّ الصورة الشعريّة هي تركيبة عقليّة وعاطفيّة معقدة تعبر عن نفسيّة الشاعر وتسترعي أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهريّ للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها والصورة هي عضويّة في التجربة الشعريّة، ذلك لأنّ كلّ صورةٍ داخلها تؤدي وظيفةً محددةً متآزرةً مع غيرها، ومسايرةً للفكرة العامة"(٤).

والصورة الشعريّة عند الناقد البريطاني "سيسيل دي لويس" (Cecil Day-Lewis) "رسمٌ قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"(٥) فقد ربط بين فنّ الشعر وفنّ الرسم، فالصورة التي يرسمها الشاعر بكلماته كالصورة التي يرسمها الرسّام بفرشاته وألوانه، وما كان لهذه الصورة أن تؤديَ دورها التأثيريّ في المتلقي إلّا إذا كانت مبنيّةً على أساسٍ متينٍ قوامه الكلمات والتراكيب الدالة على عاطفة مؤثّرة.

أمّا عبد القادر الرباعي فيرى أنّ الصورة أوسع من أن يضيّق عليها في التشبيه والكناية والاستعارة إذ يقول: "إنّ الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط ولكنها أيضًا ذاك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعةٌ من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصير متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوطٍ دقيقةٍ مضمومةٍ بعضها إلى بعض"(٦).

---

(١) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي في آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس بيروت، (١٩٨٠م)، ص٣٠.

(٢) القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار النهضة العربيّة، (١٩٨١م)، ص٣٩١.

(٣) نفسه: ص٣٩١.

(٤) علي، أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر منهجًا وتطبيقًا، ط١، دار طلاس، دمشق، (١٩٨٦م)، ص٣٦٧.

(٥) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، (١٩٧٢م)، ص٢٣.

(٦) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، دار العلوم للطباعة، (١٩٨٤م)، ص١.

ولا يشترط محمد غنيمي هلال مجازيّة الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة فالعبارات الحقيقيّة في نظره قد تكون دقيقة التصوير ذات خيالٍ خصبٍ وإنْ لم تستعن بوسائل المجاز إذ يقول: "إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أنْ تكون الألفاظ أو العبارات مجازيّة، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيالٍ خصبٍ"(١).

والصورة عند أحمد الشايب ترجمانٌ لتجربة الشاعر في الحياة فهي انعكاسٌ لحالته الداخليّة ودرجات انفعاله وتأثره بما حوله إذ يرى أنّ الصورة هي: "العبارة الخارجيّة للحالة الداخليّة، وهو مقياسها الأصيل وكلّ ما نصفها به من جمالٍ وروعةٍ وقوّةٍ؛ إنّما مرجعه هو التناسب بينها وبين ما تصوّره من عقل الكاتب ومزاجه"(٢).

ولا شكّ في أنّ الصورة الفنيّة مصطلحٌ حديثٌ كانت صياغته في النقد العربيّ تحت تأثير المصطلحات الغربيّة؛ إلّا أنّ أغلب المضامين التي يشير إليها هذا المصطلح كانت حاضرةً في النقد العربيّ القديم وإنْ اختلفت طريقة التناول ودرجات الاهتمام، ولهذا يرى جابر عصفور "أنّ الصورة الفنيّة هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظريّاته فتتغيّر ـ بالتالي ـ مفاهيم الصورة الفنيّة ونظريّاتها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ قائمًا مادام هناك شعراء يبدعون، ونقّاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه، والحكم عليه"(٣).

ومهما كانت اختلافات النقّاد والدارسين قديمًا وحديثًا في تحديد مفهوم الصورة ودلالتها فإنّ هذه الاختلافات تتلخص في اتجاهين أساسيّين: الأول يضيّق مفهوم الصورة في الأنماط البلاغيّة كالتشبيه والمجاز بأنواعه، والآخر يوسّع مفهوم الصورة ليشمل لكلّ تعبيرٍ دلاليّ مؤثرٍ في المتلقي، ولا شكّ في أنّ هذا الاختلاف في مفهوم الصورة يعود إلى الاختلاف في النظرة إلى الشعر إذ إنّ "الشعر في النظرة الحديثة تجربةٌ، وفي النظرة القديمة صناعةٌ"(٤).

والصورة سواءً أكانت حسيّة أو ذهنيّة تنشأ من تفاعل ذات الشاعر مع محيطها، وبما أنّ بداية تفاعل الذات مع محيطها يكون بالعوالم التي يدركها الإنسان بحواسه الخمس؛ فلا شكّ في أنّ الصورة الحسيّة هي الأسبق عن الصورة الذهنيّة لإبراز تفاعل الإنسان مع محيطه.

لا شكّ في أنّ الحواس الخمس هي الوسيلة الأولى التي يدرك بها الإنسان محيطه، وبها يستطيع أنّ يلتقط صور عالمه الخارجيّ؛ ليشكل الجمل والتراكيب والنصوص التي يعبّر بها عن عواطفه وأحاسيسه، إذ تشكّل الصورة الحسيّة للشاعر مادةً أوليّةً يحاكي بها ما يدركه بحواسه الخمس في عالمه الخارجيّ، إذ إنّ "الحواس هي الوسائل التي تغذي ملكة التصوير والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتّى مصادرها وطبائعها"(٥).

ويُطلق الدارسون على الصورة التي تدرك بالحواس الخمس (الصورة الحسيّة) وهي في أبسط تعريفٍ لها "التعبير عن تجربةٍ حسيّةٍ نُقلت بطريق البصر أو السمع أو الشمّ، أو اللمس، أو الذوق"(٦) والأصل أنّ تنقل كلّ حاسةٍ من

(١) هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. ط١، دار العودة، بيروت، (١٩٨٢م)، ص٢٤٢.

(٢) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، (١٩٩٤م)، ص٢٥٠.

(٣) عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص٧،٨.

(٤) إسماعيل، عزّ الدين، الأسس الجماليّة في النقد العربيّ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (١٩٩٢م)، ص٣١٨.

(٥) البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، بغداد، (١٩٨٧م)، ص١٢٤.

(٦) نفسه: (١٩٨٧م)، ص١٢٥.

الحواس الخمس إلى ذهن الإنسان جانبًا من جوانب عالمه، فالبصر ينقل الأشكال والألوان، والسمع ينقل الأصوات، والشمّ ينقل الروائح، واللمس ينقل الإحساس بالنعومة والخشونة، والذوق ينقل الحلاوة والمرارة... ولا شكّ في أنّ حواس الإنسان ليست أعضاءه، وإنّما الأعضاء أدوات لتلك الحواس، فالعين أداة البصر، والأذن أداة السمع، والأنف أداة الشمّ، والجلد أداة اللمس، واللسان أداة الذوق، فقد يفقد الإنسان الحاسة مع أنّ الأداة موجودة في جسمه كالأعمى الذي يفقد البصر، والأصم الذي يفقد السمع، ولهذا فإنّ الحواس "هي روح الأعضاء الدالة عليها"(١).

والمعرفة للأشياء لا تتحقق دون تصوّرها، ولا شكّ في أنّ العقل لا يدرك الأشياء دون تصوّرها، وأنّ هذا التصوّر لا يتحقق إلّا بالحواس، بإبصار الأشياء أو سماعها أو لمسها، أو تذوّقها، أو شمّها، ولهذا كانت الصورة الحسيّة أقرب مأخذًا للإنسان من الصورة الذهنيّة لأنّ "الإنسان مجبولٌ على الميل إلى ما سبيله الحسّ"(٢)، والصورة الحسيّة هي الأكثر حضورًا في الشعر العربيّ "لأنّ الشاعر ميالٌ إلى التعبير عن العوالم الشعوريّة المجرّدة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسيّة للقيام بمهمة الأداء"(٣).

وتكون الصورة الحسيّةً مفردةً عندما يوظّف الشاعر حاسةً حسيّةً واحدةً لرسم صورته، وتكون مركّبةً عندما يوظف حاستين فأكثر، وتكون متداخلةً عندما يجعل الشاعر المدركات الحسيّة تتداخل وتتمازج فتتبادل معطيات الحواس كأنْ يجعل المسموع مشمومًا، والمشموم مسموعًا.

ولا شكّ في أنّ البحث عن الصورة في مجموعةٍ من قصائد المناسبات لرجل فقيهٍ ضربٌ من المجازفة إذ المعروف أنّ أغلب ما يكتبه الفقهاء يكون أقرب إلى النظم منه إلى الشعر؛ إلّا أنّ الصورة فيما كتبه إبراهيم بن أحمد الكنديّ حاضرةٌ، وتتفاوت نسبة حضورها من قصيدةٍ إلى أخرى، وقد شجعني على طرق هذا الموضوع ما وصف به نفسه إذ يقول:(٤) [البسيط]

وإنْ يكنْ في أصولِ الفقهِ مرتبعي ... أجني أزاهيرَهُ حُرًّا بلا رَسَنِ

فإنّ لي في رواقِ الشعر متّكئًا ... أشدُو به غيرَ هيّابٍ ولا لَكِنِ

إنّ الصورة ـ حسب بيير ريفيردي Pierre Reverdy ـ "خلق ذهني خالص، لا يمكن أن تولد من مقارنة، بل من مقاربة واقعين متباعدين بنسبةٍ أو بأخرى، وكلّما كانت الصلات بين الواقعين المقاربين بعيدة ... جاءت الصورة قويّة، وكلّما زادت قدرتها التأثيرية زاد واقعها الشاعري"(٥) ولا شكّ في أنّ الصورة البصرية من الصور الحسيّة

(١) يوسف م. عيد: الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (٢٠٠٢م)، ص٧.

(٢) الربيعي، حامد صالح خلف، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، (١٩٩٦م)، ص٦٢٥.

(٣) رائد وليد جرادت: بنية الصورة الفنيّة في نص الشعر الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجًا، مجلة جامعة دمشق، ٢(٢-١)، (٢٠١٣م)، ص٥٦٣.

(٤) البيتان من قصيدة للشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي عنونها بـ "همسة ترحيب من رياض الأدب وحياض الشعر إلى مجمع الفقه الإسلامي" ألقاها بمسقط ٦/ مارس ٢٠٠٤م).

(٥) عبيد، كلود، جماليّة الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (٢٠١٠م)، ص٩١.

إلّا أننا نرى ذهنيّتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي لكونه شاعرًا ضريرًا فهو لا يدرك المرئيّات حسيّا بالبصر، بل يدركها ذهنيًّا؛ ولهذا لا نقف في شعره على صور بصريّة حسيّة خالصة، بل على صور بصريّة تمتزج فيها الحسيّة بالذهنية.

إنّ الصورة البصرية في شعر الكنديّ لم تتشكّل بواسطة حاسة البصر المفقودة، بل تشكّلت بتصوّر ذهني ناتج عن الاستعانة بالحواس الأخرى، فالصورة الذهنية الخالصة هي "الصورة التي يشكّلها الشاعر ويخلق منها بنيةً جماليّة معبّرة عن جوهرها معتمدًا فيها كلّيًّا على الخيال"(١) إلّا أنّنا لا نعتقد أنّ الشاعر الضرير يعتمد كلّيًّا على الخيال حين يرسم صورة بصريّة، بل يستعين إضافة إلى الخيال بالحواس الأخرى (السمع واللمس والشم والذوق)، لهذا تكون صوره البصرية ذهنيّة من ناحية وحسّية من ناحية أخرى، إلّا أنّ حسيّة صوره البصريّة لا تتشكّل عنده بحاسة البصر بل تتشكّل بالذهن والحواس الأخرى، فإذا كانت الصور البصرية تكتسب حسيتها عند الشاعر المبصر من توظيف حاسة البصر فإنّ الصور البصرية عند الشاعر الضرير تكتسب حسيتها من توظيف حواس أخرى غير البصر.

المحور الثاني ـ الذهنية في رسم الصور البصريّة المفردة

تحتل حاسة البصر المرتبة الأولى في الأهميّة للإنسان مقارنةً بغيرها من الحواس، إذ تُمكّن الإنسان من رؤية ما يدور حوله في محيطه الخارجيّ، وحاسة البصر أوثق حلقات اتصال الإنسان بما حوله، فهي "أكثر الحواس تعاملًا مع الواقع إلى جانب حاسة السمع"(٢).

ولحاسة البصر المكانة العليا بين باقي الحواس؛ فهي عند ابن حزم أبلغ الحواس وأصحها دلالة؛ إذ يقول:"العين تنوب عن الرُّسل، ويُدرك بها المراد، والحواس الأربع أبوابٌ إلى القلب، ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالةً وأوعرها عملًا، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق، وتميّز الصفات وتفهم المحسوسات، وقد قيل ليس المخبر كالمعاين"(٣).

ولا يختلف اثنان على أهميّة حاسة البصر لكلّ إنسان، و"إذا فقدها؛ فقد فقد نصفه الوجوديّ"(٤) وإذا كانت حاسة البصر سببًا لسعادة الإنسان العاديّ فإنّها تمثل للشاعر أضعاف ما تمثّله لغيره من الأهميّة؛ إذ بواسطتها يرى الطبيعة، فيتأملها، ويدرك جمالها، فيصوّر في شعره أدق تفاصيلها، فحاسة البصر "تشكّل محطةً أساسيّةً عند الشاعر أو الفنّان، وكم كان فقدها عند غير شاعرٍ حافزًا أساسيًّا للتعويض عن الرؤية بالرؤيا فيزداد شعرهم رقةً وشفافيّةً وحسنًا"(٥).

---

(١)حسن، إقبال فلاح، الصورة الذهنية في شعر فوزي السعد نماذج مختارة، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، (٢)٤٩، حزيران (٢٠٠٢م)، ص٧٢.

(٢) محمد، شيماء عثمان، الصورة الحسيّة في شعر فهد عسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانيّة)، (١)٣٦، (٢٠١١م)، ص٧٠.

(٣) الأندلسي، علي بن حزم، طوق الحمامة في الألف والألّاف، ج١، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، (١٩٨٧م)، ص١٣٧.

(٤) يوسف م. عيد: الحواسية في الأشعار الأندلسية، ص١٣.

(٥) نفسه: ص١٣.

والمتمعّن في النصوص الأدبيّة يدرك أنّ كلّ الحواس تضطلع برسم الصورة البصريّة في تلك النصوص، فالمتلقي للنص الشعريّ يشاهد الفعل والحركة والسلوك، ويدرك ما غاب عنه وما حضر، وكل ما في القلب قد خطر؛ لأنّ الشاعر يجعله يدرك كلّ هذا من خلال ما يقدمه في نصّه من مشاهد حسيّة، فيدرك المتلقي الأشياء المجرّدة العقليّة، والأشياء الحسيّة التي تُدرك بالحواس الخمس بحاسةٍ واحدة هي حاسة البصر، ولا شكّ في أنّ "الصورة البصريّة إحساسٌ أو إدراك حسيٍّ، لكنّها أيضًا تنوب عن، أو تشير إلى غير مرئي، شيء داخلي، ويمكن أنْ يكون تقديمًا أو تمثيلًا في وقتٍ واحدٍ"(١).

ولا شكّ في أنّ الإنسان يلتقط الصور البصريّة من محيطه الخارجيّ فيحفظها في ذاكرته، فإذا دعت إليها الحاجة واستدعاها كان قادرًا على استرجاعها، فيرسم صورةً من خلال رؤيته المجردة وإدراكه العقليّ، إلّا أنّ هذه الصورة ما كان لها أن ترتسم في العقل دون الحواس، إذ إنّ هذه الحواس هي التي تستقبل المواد الأوليّة المكوّنة للإدراك العقليّ، ولا يختلف اثنان على أنّ حاسة البصر هي أساس رسم الصورة البصريّة؛ إذ بها يلتقط الإنسان الصورة سواءً أكانت جسمًا ثابتًا أو متحركًا أو لونًا، أو هيئة إذ إنّ "اللغة لا تبلغ لبّ الأشياء إلا بعالم الشكل، عالم البصر والفراغ"(٢).

وبما أنّ عالم البصر مفقودٌ عند الأعمى فإنّ خياله لا يتشكّل كما يشكّل خيال المبصر؛ لأنّه يفقد الحاسة الأساسيّة لرسم ملامح الصورة البصريّة، فحاسة البصر وحدها قادرةٌ على رسم الخيال القائم على الرؤية أمّا باقي الحواس فلا يمكنها تعويض الخيال القائم على الرؤية البصريّة؛ ولهذا يبقى هذا النوع من الخيال عند الأعمى خيالًا وهميًّا.

فالصورة البصريّة التي يرسمها الشاعر الأعمى لا تنشأ من الإدراك البصريّ المباشر لها، وإنّما تنشأ من الإدراك الكامن في الذهن والشعور، ولا شكّ في أنّ هذا الإدراك يتحقق للأعمى بالاستعانة بحواس أخرى، فقد ترتسم الصورة البصريّة في ذهنه من خلال ما يسمعه، أو يلمسه، أو يتذوّقه، أو يشمّه؛ ولهذا فإنّ الصورة التي تكون في ظاهرها حسيّةً بصريّةً هي أقرب إلى المعنويّة الذهنيّة عند الأعمى.

ويمكننا تحديد الصورة البصريّة في نصوص إبراهيم بن أحمد الكنديّ من خلال كلّ لفظٍ يدل على المشاهدة والرؤية، أو أنّ إدراك ملامح الصورة لا يتحقق إلّا بحاسة البصر، والصورة البصريّة قد تأتي مفردةً وقد تأتي مركّبةً وقد تأتي متداخلةً، والذي يعنينا في هذا المقام الصورة البصريّة المفردة وهي كثيرة الورود في شعره، متنوعة في تقنيات توظيفها، فمن الصور البصريّة التي وظّف فيها تقنية الأنسنة(٣) أو التشخيص قوله في قصيدة مقصورة:(٤) [المتقارب]

وظنَّ الخليُّ هموم الشجيّ ... وآهاته مِنْ رياحِ الغبا

وحالُ الدُّجى مُطبقًا جفنَهُ ... بأنّ الصباحَ حَثيثُ الخُطى

يزفُّ بشائرَه أننا ... على موعدٍ مشرقٍ ها هُنا

(١) ويلك، رينيه، وارين، أوستين، نظريّة الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، (١٩٨٧م)، ص١٩٥.

(٢) هورتيك، لويس، الفن وأدبه، تعريب بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (١٩٦٥م)، ص١٩.

(٣) الأنسنة هي تقنية بلاغية فنية تقوم على خلع الصفات الإنسانية والمشاعر البشرية على الجمادات، أو المجرّدات، وبعث الحياة فيها.

(٤) من قصيدة قالها الشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي بمناسبة الندوة الدوليّة "ثقافة التقريب بين المذاهب ودورها في وحدة الأمّة" المنعقدة بالمملكة الأردنيّة الهاشميّة بجامعة اليرموك.

فالصورة البصريّة في الأبيات تتجلى في تقنية الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة إذ يُشبّه الدُّجى بإنسانٍ مطبقٍ جفنيه، ويشبّه الصباح بإنسان يحث الخُطى، ويزف بشائره للآخرين، ولا شكّ في أنّ هذا النمط من الصورة البصريّة نمطٌ بلاغيّ صرفٌ قائمٌ على الاستعارة المكنيّة.

ويوظّف في الأبيات ذاتها تقنية التمدية[1] أو التجسيم إذ جعل المعنويّ ماديًّا كما في قوله: "يزف بشائره" وفي قوله: "موعد مشرق" فقد جعل المعنويّ (البشائر – الموعد) ماديًّا له جسمٌ محسوسٌ فغدت البشائر تُزفُ كما تُزف العروس، والموعد يُرى مشرقًا كما ترى الأشياء الماديّة.

وفي القصيدة ذاتها يجمع بين تقنيتي الأنسنة والتمدية إذ يقول: [المتقارب]

أيرموكُ كنتِ عروسَ الشآم لدنْ بزغ الفجرُ فجرُ الهدى

وإربِدُ تختالُ في حلّةٍ مُفوّفةٍ بجميل الثنا

فقد شخّص مدينة (اليرموك) فجعلها عروسًا، وجسّم الهدى في صورةٍ بصريّةٍ لونيّةٍ فجعل له فجرًا يبزغ، كما شخّص مدينة (إربد) فجعلها امرأة حسناء تختال في حلّتها، وجسّم (الثناء) فجعله مفوّفًا أي رقيقًا مخططًا.

وتتجلى تقنية التمدية في قوله: [مجزوء الرمل]

إنّ إنسانيّة الإنـــسانِ في روحِ الحضارَهْ

حيث أخلاقُ الكرامِ الغُـرِّ أربابِ الصدارَهْ

إذ يكونُ الوحيُ في الآ فاق مصباحَ الإنارَهْ

فقد رسم للوحي صورةً بصريّةً لونيّةً جاعلًا منه جسمًا مضيئًا تدركه حاسة البصر.

ويكثر الكنديّ في شعره من توظيف تقنية الأنسنة على طريق الاستعارة المكنية ومن ذلك قوله: [الطويل]

وما أنسَ لا أنسى إلى (بون) رحلةً يُرافقني إلفي ونَجلايَ في آنِ

أتينا مطارَ السيبِ يفترُّ باسمًا يُودّعُ من ينأى ويفرحُ بالداني

يقابلكَ الروتينُ فيه أشدُّه لختم جوازٍ أو كتابةِ عنوانِ

فكما شخّص الماديَّ (مطار السيب) وجعله إنسانًا باسمًا، كذلك جسّم المعنويَّ (الروتين) وشخّصه فجعله إنسانًا يقابل المسافرين.

ومن الصور البصريّة ما يوظّف فيها الكندي تقنية الاستعارة التصريحيّة كما في جواب له عن سؤال ورده من موسى بن سالم الرواحي إذ يقول واصفًا قريحة صاحب السؤال: [مجزوء الكامل]

قريحة تعوّدتْ غوصًا بشتّى الأبحرِ

تستخرجُ الدرَّ الثمينَ ونفيسَ الجوهرِ

لآلئًا مجلوّةً بجيدِ أزهى الأعصرِ

(١) التمدية: هي تقنية بلاغية بتحويل الشيء المعنوي إلى شيء مادي ملموس.

وتبدو تقنية الاستعارة التصريحيّة جليّةً في الصورة البصريّة إذ شبه أبيات الشعر بثمين الدرّ ونفيس الجوهر فلم يذكر المشبه وإنّما أتى بما يدل عليه (قريحة) ولكنه صرّح بالمشبه به (الدر والجوهر)، كما شخّص الأعصر وجعل لها جيدًا، ولا شكّ في أنّها صورةٌ مستهلكة في التراث الأدبيّ، تشكّلت لديه من قراءاته لذلك التراث.

ومن أمثله الصور البصريّة التي تتجلّى فيها الاستعارة التصريحيّة التراثيّة قوله واصفًا فتاةً من موظفات المطار: [الطويل]

فلما هبطنا في المطار بصالةِ الترنزيت حيتنا تحيةَ جذلانِ

فتاةٌ لها دلٌ وروحٌ خفيفةٌ تبسّمُ عن درٍّ نظيمٍ ومرجانِ

لتنهيَ إجراءاتنا في لباقةٍ تشيرُ بمصبوغِ الأظافرِ فتّانِ

فالصورة البصريّة الحاصلة من تقنية الاستعارة التصريحيّة بتشبيه الأسنان بالدر والمرجان ما هي إلّا استعارة مستقاة من المصدر الأدبيّ التراثيّ، أمّا وصفه للفتاة بأنّها تشير بأصابعها ذات الأظافر المصبوغة فهي صورة بصريّة لا يختلف اثنان في أنّه استقاها من مصدر سمعيٍّ كان معه، فارتسمت تلك الصورة في ذهنه، فأخرجها في صورة حسيّة بصريّة، ومثل هذه الصورة البصريّة التي يكون مصدرها سمعيّ نجدها في قوله: [المتقارب]

وهل حلّقت فوق أجوائها (بُوِينْجٌ) تميسُ بجنحانها

فهو لم ير الطائرة في حياته وإنما أتى بهذه الصورة البصريّة من خلال مصدرٍ سمعيّ نقل إليه وصف الطائرة وأجنحتها والطريقة التي تطير بها، فارتسمت الصورة في ذهنه فأخرجها في هذه الصورة الحسيّة البصريّة.

وهناك صورٌ بصريّةٌ يوظّف فيها الكندي تقنية التشبيه كما هو الشأن في وصفه لحروف كلمة (نفط) إذ يقول: [المتقارب]

فنونُكَ نورٌ ونارٌ ونيرٌ لكم رزحتْ تحته من شعوبْ

وفاؤكَ فوزٌ لبعضِ الأنام وفقرٌ لبعضٍ مُهينٌ لَغوبْ

وطاؤكَ طاقتُنا المبتغاةُ وطحنٌ يَجيء بأدهى الخُطوبْ

شبه (نون) كلمة نفط بالنور والنار والنير، وعلى الرغم من كونها صورة بصريّة فقد تشكّلت في ذهن هذا الشاعر الضرير بمنأى عن حاسة البصر، فإذا كان قادرًا على إدراك النار بحرارتها والنير بملمسه فليس بموسعه أن يدرك النور بلمس ولا ذوق ولا شم وإنّما أدركه بالسمع من خلال وصفٍ تلقّاه في حياته فتشكّلت صورة النور عنده بناء على ذلك التلقي.

ووظّف تقنية التشبيه في قصيدة "حاملتا ورد" إذ يقول:(١) [الطويل]

وما أنسَ لا أنسى (بباليما) ساعةً قُبيلَ غُروبِ الشمسِ بينَ الحواضرِ

شربنا بها الشايَ لندفعَ لفحةً من البردِ تُخشى أو لإبهاجِ خاطرِ

أباريقُهُ مشفوعةٌ بكؤوسِها تهاوى كأمثالِ النجومِ الأزاهرِ

(١) من قصيدة للشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي قالها في مقهى "باليما" بوسط الرباط عاصمة المملكة المغربيّة.

فقد رسم صورةً بصريّةً لونيّةً حركيّةً لعملية صبّ الشاي في الكؤوس؛ إذ شبهها بتهاوي النجوم الأزاهر، إلّا أنّ هذه الصورة لم تتشكّل في ذهن الشاعر بحاسة البصر، بل استعان بحاستي اللمس والسمع ليرسم الصورة في ذهنه، فإذا كان قادرًا على إدراك شكل الأباريق والكؤوس باللمس، فإنّ تصوّر ألوانها لا يتحقّق له إلا بالسمع وكذلك حال النجوم فلا يتحقّق له إدراك أشكالها ولا ألوانها بغير السمع، فهذه الصورة البصريّة قد تشكّلت في مخيلة الشاعر من تعاضد حاستي اللمس والسمع بالإضافة إلى ذهنٍ قادر على رسم صورة بصرية بدون الحاجة إلى حاسة البصر.

ومن الصور البصريّة ما يوظّف فيها الرّمز كما في قوله: [المتقارب]

لقد عربد القردُ في قدسنا فعُذنا بجزّارنا المحنقِ

فقد رسم صورةً بصريّةً حركيّةً متّخذًا من القرد رمزًا للصهاينة، ومن الجزار رمزًا للقوى العظمى المسيطرة على العالم، كما نجد الرّمز أكثر حضورًا في قصيدته الطويلة عن النفط إذ جعل من اسم العلم (سعدًا) رمزًا للنفط فراح يناديه ويخاطبه ويعاتبه باعثًا فيه الحياة ومن ذلك قوله: [المتقارب]

أيا سعدُ يا شَرَيانَ الحياةِ نَحْسُ يا موقدًا للحروبْ

مسمّاكَ فردٌ وأوصافكَ الكُثرُ فيها تضادٌ بشتى الدُروبْ

فطَوْرًا تجلّى بوجهٍ منيرٍ وطَوْرًا تبدّى بوجهٍ قطوبْ

أموليَ نهضة هذي العصورِ ازدهرًا وطاقةَ ذاك الوُثوبْ

براك الإله لنا نعمةً فمالك تصبحُ لينًا غضوبْ

فإن كنتَ أسودَ لا تبتئسْ فإنّ السوادَ حليفُ الغروبْ

وتبدو الصورة البصريّة بتقنية الرمز ماثلةً من خلال أنسنة النفط، وبعث الحياة فيه ومخاطبته خطاب البشر، وإصباغ الصور البصريّة اللونيّة عليه، فوجهه تارة يكون منيرًا، وأخرى يكون قطوبًا، كما أنّه يغضب فيصول صولة الليث، ولا شكّ في أنّ رسم هذه الصورة للنفط ما كان ليتحقق له لولا اطلاعه على القضايا المعاصرة من ناحية، وعلى شيء من علوم العصر من ناحية أخرى، ففي هذه القصيدة له وصفٌ دقيق للنفط لا يدركه إلّا المطّلع على خصائصه، ويبدو جليًّا أنّ مصدره سمعيٌّ، إذ تكثر في هذه القصيدة الصور الحسيّة بشتى أنماطها.

ومن خلال النماذج السابقة يظهر جليًّا أنّ الصورة البصريّة في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي جاءت متنوعةً في مصادرها؛ إذ استقى صوره من الطبيعة، ومن التراث الأدبيّ، ومن ثقافته وقراءاته، ومن كلّ ما التقطه سمعه بقصد أو بدون قصد، إذ كان بطبيعته يسأل عن وصف الأشياء الجديدة؛ لكي يكوّنَ صورةً لها في ذهنه، وهذا ما بدا في وصفه للطائرة وللنفط ولأظافر موظفة المطار.

أمّا من ناحية التقنيات فإنّ صوره البصريّة جاءت متنوعةً في تقنياتها من أنسنةٍ وتمديةٍ ورمزٍ، وكثيرًا ما يشخّص الجمادات، ويجسّم المعنويّات، فأغلب صوره البصريّة جاءت صورًا فنيّةً، يوظّف فيها الاستعارة المكنيّة والتصريحيّة والتشبيه.

المحور الثالث . الصور البصرية المركّبة مع صور حسية أخرى

تأتي الصورة البصريّة مركّبةً مع صورة حسيّة أخرى؛ إذ يُوظّف الشاعر مع حاسة البصر غيرها من الحواس في رسم صورته، ففي الصورة البصريّة المركّبة تتظافر مجموعةٌ من الصور الحسيّة المفردة لتشكيل الصورة، ويكثر هذا النمط من الصور في شعر إبراهيم بن أحمد الكندي، فكثيرًا ما يجمع بين حاستين أو أكثر لرسم صورته الشعريّة، وسنعرض نماذج من هذه الصور البصرية المركّبة في شعره؛ لنبحث عن دواعي جمع حاسة البصر بغيرها من ناحية، ونتبيّن آليات توظيفها من ناحية أخرى.

إنّ للصورة الحسيّة المركبة حضورًا كبيرًا في شعر الكنديّ، فكلّ واحدةٍ من الصور الحسيّة الخمس (البصريّة، والسمعيّة، والشميّة، والذوقيّة، واللّمسيّة) وردتْ مركبةً مع صورةٍ أخرى، إلّا أنّ الصورة البصريّة تبقى الصورة الأكثر حضورًا، فلا تكاد تخلو صورةٌ مركبّةٌ من الصورة البصريّة إلّا نادرًا، وتتكون الصور المركبة عند الكنديّ – غالبًا – من صورتين ويندر أنْ تتكون من ثلاث صورٍ فصاعدًا، وترد هذه الصور المركبة على مستويين: مستوى فنيّ، ومستوى غير فنيّ، ويبقى المستوى الفنيّ ـ غالبًا ـ في إطار الموروث الأدبيّ.

الصور البصرية المركّبة تركيبا ثنائيًّا:

تكشف النصوص التي وقفنا عليها من شعر الكنديّ أنّ الصورة البصريّة هي الأكثر حضورًا في الصور الحسيّة المركبة التي تتكون من صورتين حسيّتين، فغالبًا ما تتكون هذه الصور المزدوجة من صورةٍ بصريّةٍ وصورةٍ حسيّةٍ أخرى، ويندر أنْ ترد الصور المزدوجة من صورتين حسيّتين دون أنْ تكون الصورة البصريّة حاضرةً فيها.

أمّا أكثر حاستين تظافرًا في بناء الصّور المركبة عند الشيخ الكنديّ فهما حاستا البصر والسمع، ومن أمثلتها في شعره قوله في وصف إجراءات المطار: [الطويل]

وما هِيَ إلاّ لَمْحَةٌ ثُمَّ هاتِفٌ هَلُموا إلى بوّابَةٍ ذاتِ أركانِ

فباصٌ فإيرباصٌ تَمَطَّت بِمَدْرَجٍ مُفَتَّحَة الأبوابِ تَشْدو بألحانِ

وتبدو الصورة المركبة في البيتين كليهما، ففي البيت الأول يمكننا أنْ نتلمّس تظافر الحاستين في تشكّل الصورة من خلال الألفاظ الدالة عليهما، فلفظة (لمحة) تشير إلى حاسة البصر، ولفظتا (هاتف – هلمّوا) تشيران إلى حاسة السمع، وتتمثل الصورة البصريّة بالبيت الثاني في تصوير مشهد نزول طائرة (الإيرباص) التي تمطت بالمدرج مفتّحة الأبواب، فهذا المشهد لا يُدرك إلّا بحاسة البصر، أمّا صورتها تشدو بالألحان فلا تُدرك إلّا بحاسة السمع، ففي البيتين صورةٌ بصريّةٌ سمعيّةٌ، وإذا كان توظيف الصورة المركبة في البيت الأول غير فنيّ؛ فإنّ الصورة في البيت الثاني جاءت فنيّةً بتوظيف تقنية الأنسنة، إذ شخّص طائرة (الإيرباص) وجعلها تتمطى وتشدو بالألحان عن طريق الاستعارة المكنيّة، وقد تبدو هذه الصورة المركبة حسيّة في ظاهرها إلّا أنّها في شعر الكندي مزيجٌ بين الحسيّة والذهنيّة، فإذا سلّمنا بأنّه أدرك المسموعات بحاسة السمع فلا شكّ في أنّه لم يدرك المرئيّات بحاسة البصر، بل تشكّلت عنده ذهنيّا من خلال الحواس الأخرى.

ومن الصور المركّبة تركيبًا ثنائيًّا قوله في وصف مراحل عمر المرأة: [الخفيف]

بنتُ سبعين يسكنُ السُّقم فيها فنحيبًا طورًا وطورًا أنينا

في الثمانين لا تلمّها وأحضرْ ترجمانًا لها معَ العائدينا

تتظافر في تشكّل هذه الصورة المركّبة الصورتين: البصريّة والسمعيّة، وتظهر الصورة البصريّة في منظر المرأة التي يظهر فيها السّقم وتقدم السّن، أمّا الصورة السمعيّة فتظهر في صوت النحيب والأنين، ولا شكّ في أنّ الجمع بين حاستي البصر والسمع اضطلع بدورٍ كبيرٍ في رسم الصورة ونقلها إلى المتلقي، إذ لم يكن لواحدةٍ من الحاستين أنْ تضطلع بهذا الدور منفردةً دون الأخرى.

وتبدو الصور البصريّة السمعيّة جليّةً في وصفه لمدينة صلالة إذ يقول: [الكامل]

وتناوُبُ الأطيافِ بينَ مُحرِّكٍ ومُسَكِّنٍ ومُسَلِّمٍ ومُوَدِّعِ

لقد تظافرت حاستا البصر والسمع في نسج صورةٍ مركبةٍ، إذ اضطلعت الصورة البصريّة بنقل مشهد التحريك والتسكين، واضطلعت الصورة السمعيّة بنقل مشهد التسليم والتوديع، ولا شكّ في أنّ تظافر الحاستين أدّى إلى اكتمال الصورة الشعريّة التي ما كان لها أن تكتمل دون تظافرهما.

وفي القصيدة ذاتها يجمع بين حاستي البصر والسمع في قوله: [الكامل]

مَن لم ترُع غُرَرُ المحاسِنِ والمَناظِرِ والمهاجِ في رُؤىً أو مَسمَعِ

ففُؤادُه مُتَحَجِّرٌ ومِزاجُه مُتعَكِّرٌ ولإنْ أحَبَّ فمُدَّعي

جمع الكنديّ بين الصورتين: البصريّة والسمعيّة ليبيّن أنّ الإحساس بالجمال قد يكون بالرؤية وقد يكون بالسمع ولا يقتصر على حاسة البصر، فمن لا يدرك الجمال ولا يشعر به ببصره ولا بسمعه؛ فذلك قلبه متحجّرٌ ولا يعرف معنى الحبّ وإنْ ادّعاه، وقد استطاع إيصال فكرته بالجمع بين الصورتين الحسيّتين في صورةٍ واحدةٍ مركّبةٍ.

ومن الصور البصريّة السمعيّة قوله: [الوافر]

سألتُ أبا زيادٍ أيَّ شيءٍ من الأعمال تُحسنُ أو تُديرُ

فقال برأسِهِ أنا مستشارٌ فأدهشني وقلتُ لمن تشيرُ

تظافرت الصورتان: السمعيّة والبصريّة في نسج الصورة المركّبة في البيت الثاني، فالفعل (قال) يشير إلى حاسة السمع، وكلمة (رأس) تشير إلى حاسة البصر، وأمّا الفعل (تشير) فقد يكون مُدركًا بصريًّا وقد يكون مُدركًا سمعيًّا حسب توجيه المعنى، وقد كان في وسعه أنْ يقول (أشار برأسه) بدل (فقال برأسه) دون أن يختلّ الوزن، إلّا أنّ إسناد القول إلى الرأس أبلغ أثرًا، إذ أعطى هذا التعبير أبعادًا فنيّة للصورة الحسيّة الناتجة من هذا الانزياح الأسلوبيّ، والنماذج كثيرةٌ على الجمع بين حاستي البصر والسمع في تشكيل الصور المركّبة تركيبًا ثنائيًّا، فالجمع بين هاتين الحاستين ظاهرةٌ بارزة في شعر الكنديّ.

وهناك صورٌ مركبةٌ تتشكّل من تظافر حاستي البصر والشمّ، إلّا أنّها ليست بكثرة النمط السابق، ومن أمثلتها قوله: [المتقارب]

بُحورُ العلومِ بها أزْبَدَتْ فعَمَّ شذاها السَّما والثَّرى

وظّف الكنديّ تقنية التمدية (التجسيم) في تركيب صورته من حاستي البصر والشّمّ، فجعل المعنويّ (العلوم) ماديًّا (بحور أزبدت) في صورةٍ بصريةٍ، وركّب معها صورةً شميّةً حين جعل للعلوم شذىً، وفي هذه الصورة المركبة تبقي الصورة الشميّة صورة حسيّة صرفة؛ لأنه يدركها مثل غيره بحاسة الشم، أما الصورة البصرية ـ فكما أسلفنا ـ ليست حسيّة خالصة؛ إذ لا يدركها بحاسة البصر؛ بل تتشكّل في ذهنه بالاستعانة بالحواس الأخرى، فهي مزيج بين الذهنيّة والحسيّة.

ومن الصور البصريّة الشميّة قوله: [مجزوء الرجز]

أَمْ فتَّحَ الوَرْدُ مَتَى فاحَ أَرِيجُ الزَّهَرِ

فنَشَرَتْ عَبِيرَهُ صَبًا بعَيْدَ السَّحَرِ

لقد تشكّلت الصورة المركبة تركيبًا ثنائيًّا في البيت الأول من تفتّح الورد حين فاحت رائحة أريج الزهر، فجمع بين الصورتين البصريّة (تفتّح الورد)، والشميّة (أريج الزهر).

وفي قصيدته "حاملتا ورد" يستحضر وسيلتي الشمّ والبصر في بيتٍ واحدٍ إذ يقول: [الطويل]

وحامِلَتَيْ وَرْدٍ بِكَفَّيْنِ صِيغَتَا شِفاءٍ أو لأَزْهَى الأَساوِرِ

فَقَسَّمَتاهُ خِلْسَةً فأنالَتا فريقًا منَ الأُلاَّفِ قِسْمَةَ ماكِرِ

فأُعطِيَ مَن في خَدِّهِ مِنْهُ مُشبِهٌ بِشِرْعَةِ خَلاَّقِ الرُّؤَى والنواظِرِ

فلاحَتْ بُروقٌ مِنْ ثُغورٍ تَبَسُّمًا ولكِنَّ مَنْ لَمْ يُعْطَ ليسَ بِخاسِرِ

فلِلأَنفِ والعَيْنَيْنِ حَظٌّ مُوَفَّرٌ رَضى أو بِكُرهٍ من ظباءٍ نَوافِرِ

ففي البيت الأخير تتجلّى الصورة المركبة تركيبًا ثنائيًّا من الصورة الشميّة التي استحضر وسيلتها (الأنف) والصورة البصريّة التي استحضر وسيلتها (العينين)، فحظ الأنف من الورد الاستمتاع بجمال رائحته، وحظ العينين الاستمتاع بجمال منظره

ويظهر من تتبع القصائد التي بين أيدينا أنّ الصورة المركبة من حاستي البصر والشمّ أقل حضورًا في شعر الكنديّ من المركبة من حاستي البصر والسمع، وتندر في شعره ثنائية حاستي البصر والذوق، وحاستي البصر واللّمس، ولكنْ لا يعدم وجودها، إذ جمع بين حاستي البصر والذوق في قوله: [الكامل]

فأتت موائدهم تهادى فجأةً مقرونةً باليُمنِ والإنجاحِ

فضيّة الألوان محتوياتها لذَّ بل ما طابَ دون جناحِ

فطليعة الأصناف محشيٌّ به سمكٌ يُسيل لعابَ كلّ مُلاحِ

يتلوه لحمُ أحكموا إنضاجه والخبز فيه روعة الإصلاحِ

وتظهر حاسة البصر في البيت الثاني من خلال الصورة البصريّة اللونيّة (فضيّة الألوان) وتظهر حاسة الذوق من خلال الصورة الذوقيّة التي نلمسها في الفعلين (لذّ و طاب) وقد جمع بين الصورتين في صورةٍ مركّبةٍ بتعبيرٍ يخلو من

البعد الخيالي، وما قيل في البيت الثاني يقال في البيتين التاليين، وإذا كان الشاعر قد أدرك بحاسته لذة الطعام وطيبه؛ فإنّه بلا شكّ لم يدرك بحاسته ألوان الموائد وأشكالها، ولهذا يكون مصدر هذه الصورة البصريّة حاسة أخرى غير البصر، فإذا كان المصدر سمعيًّا – وهو الغالب – فلا يلزم أن تكون الصورة حسيّة لأنّه فقد البصر في الثالثة من عمره فلا يتصوّر أنّ جميع الألوان قد ارتسمت في ذهنه منذ ذلك السن، ولهذا فصورة الألوان – في نظرنا – ليست صورةً حسيّةً في حقيقتها، بل هي صورة ذهنيّة متخيّلة.

وجمع الكنديّ بين حاستي البصر واللّمس في قوله يصف رحلةً جبليّةً في قرى الجبل الأخضر: [مجزوء الكامل]

عُدْنا إلى حَيْلِ العُشَيْـشَـاتِ وجاءَتْ نَوْبَتُه
قَدْ طابَ فيهِ مُكْثُنا والأُنْسُ راضَتْ رَوْضَتُه
حَتَّا عَلَيْنا سِدْرُهُ وأَسْعَفَتْنا صَخْرَتُه

ففي البيت الأخير يجمع بين حاستي البصر واللّمس، فانحناء السدر والجلوس على صخرة تحته مما يمكن إدراكه بحاستي البصر واللّمس مجتمعتين أو منفردتين، وهذا النوع من الصور المركبة من ثنائيّة حاستي البصر واللّمس يندر في شعره الذي وقفنا عليه.

ومن خلال النماذج التي أوردناها عن الصور المركّبة تركيبًا ثنائيًّا من حاستين يظهر جليًا أنّ الصورة البصريّة تكون حاضرةً على الدوام مع حاسةٍ أخرى، وهذه الظاهرة غالبةٌ على الصور المركبة تركيبًا ثنائيًّا، فنادرًا ما نجد تركيبًا ثنائيًّا لصورةٍ تخلو من الصورة البصريّة.

الصور البصرية المركّبة تركيبا ثلاثيًّا:

ونجد في القصائد التي وقفنا عليها من شعر إبراهيم بن أحمد الكندي صورًا بصريّة مركبة تركيبًا ثلاثيًّا وإنّ كانت قليلة مقارنة بصور المركّبة تركيبًا ثنائيًّا،

وأغلب الصور الحسيّة ثلاثيّة التركيب في شعر الكندي يجمع فيها بين الصور الثلاث (البصريّة والسمعيّة والشميّة) ومن كذلك في قوله: [الكامل]

مني السَـلامُ ومنكُـمُ الرَّدُّ ما لاحَ بَرْق وَسَبَّحَ الرَّعْـدُ
أو ناجَتِ النَّسْمـاءُ باكِرةً زَهْـرَ الرِيَاضِ فـأَرَّجَ الوَرْدُ
أو باكَرَتْ بالطَّلِّ مُنْعِشَـةٌ خُضْـرَ الرُبَا فَتَفَـاوَحَ الرَّنْـدُ
أو طافَ طَيْفٌ فانْثَنَى جَسَدٌ واهْتَـزَّ رُوحٌ وَضَـوَّعَ النَّـدُّ
حَـلَّ عِقْـدٌ نَحْـرَ غانِيَـةٍ مُتَأَلِّقـًا فَازَيَّـنَ العِقْـدُ

وفي أغلب هذه الأبيات يجمع بين الصور الثلاث (البصريّة والسمعيّة والشميّة) ففي البيت الأول يبدأ بالصورة السمعيّة (السلام والرد) ثم بصورة بصرية (لاح البرق) ثم بصورة سمعيّة (سبّح الرعد) ويمكن تلمّس هذه الصور الثلاث في أغلب الأبيات.

ويجمع بين هذه الصور الثلاث كذلك في قوله متحدثًا عن مجلس الشيخ عبدالله بن علي الخليلي: [الوافر]

فسَرَّى عَن فُؤادي كُلَّ هَـمٍ شَذى مِن نَدوَةٍ فيها كِيانـي
تَوَسَّطَ دَسْتَها قَمَرٌ مُنِيـرٌ تُحيطُ به الدَّراري في ازدِيانِ
أميرَ الشِّعرِ والشُّعَراءِ فينـا بَزَزْتَ الكُلَّ من إنسٍ وجـانِ

ففي البيت الأول تظهر الصورة الشميّة، وفي الثاني الصورة البصريّة، وفي الثالث الصورة السمعيّة، وقد تظافرت الصور الثلاث في بناء صورةٍ مركّبةٍ تركيبًا ثلاثيًا ترسم مجلس الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، وتبدو التقنيات البلاغيّة واضحةً في بناء هذه الصورة، إذ جعل للشعر رائحةً، وجعل صاحب المجلس قمرًا منيرًا، وجعله يبز الإنس والجنّ في إلقائه للشعر، كلّ ذلك في ضربٍ من المبالغة يتطلبها المقام الشعريّ.

وبعد تتبعنا للصور الحسيّة المركبة في شعر الشيخ الكنديّ يتبيّن أنّ هذه الصور المركبة جاءت على ضربين: الضرب الأول ثنائيّة التركيب، والضرب الثاني ثلاثيّة التركيب، ويظهر أنّ الضرب الأول (ثنائي التركيب) يأتي – غالبًا – بتظافر حاسة البصر مع حاسة أخرى، ويندر أن تنبني الصورةُ المركبةُ تركيبًا ثنائيًّا بين حاستين لا تكون حاسة البصر إحداهما، أمّا الضرب الثانيّ (ثلاثيّ التركيب) فتنبني فيه الصورة الحسيّة المركبة من حاسة البصر وحاسة السمع وحاسة الشمّ، ولم نقف – حسب ما اطلعنا عليه من شعر الشيخ الكنديّ – على صورة ثلاثيّة التركيب تخرج عن هذه الحواس الثلاث.

وعلى الرغم من أنّ الصور المركبة غلب عليها التركيب الثنائي والثلاثي فقد وقفنا على بيت من شعره تشكّلت فيه الصورة من أربع صورٍ حسيّة إذ يقول: [الطويل]

فما تَشتَهي عَيْنٌ وأَنفٌ ومَبْسَمٌ هُناكَ وما يَهواهُ كُلُّ مُسامِرِ

تتكوّن الصورة المركّبة في البيت من أربع صورٍ حسيّة: صورة بصريّة باستحضار وسيلة حاسة البصر (عين)، وصورة شميّة باستحضار وسيلة الشّم (أنف) وصورة ذوقية باستحضار وسيلة التذوق (مبسم) إذ فيه إشارة إلى الفم، فما يشتهيه المبسم هو لذيذ الطعام والشراب، وصورة سمعيّة باستحضار ما يدل عليها (مسامر)، ولا شكّ في أنّ الصور الأربع تظافرتْ في رسم صورةٍ مركّبةٍ وما كان للصورة أن تكتمل بدون تظافرها، وما كان لإحدى هذه الصور أن تضطلع بالدور منفردةً.

لا يختلف اثنان على أنّ كلّ حاسةٍ من الحواس الخمس مختصةٌ بنوعٍ من الإدراك لا يمكن الوصول إليه بغيرها، فاللون مدركٌ بصريّ، والصوت مدركٌ سمعيّ، والطعم مدركُ ذوقيّ، والروائح مدركٌ شميّ، والنعومة والخشونة والبرودة والحرارة مدركٌ لمسيّ، ولا يمكن الخلط بينها في العالم الواقعيّ، فلا يمكن وصف الألوان بالنعومة والخشونة لأنّها مدركٌ بصريّ لا لمسيّ، ولا يمكن وصف صوت البلبل بأنّه عطريّ لأنّه مدركٌ سمعيّ لا شميّ.

وبما أنّ الشعراء كما يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: "أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم ... فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم، ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[1] فقد جاز في عالم الشعر ما لا يجوز في غيره، فجاز تداخل الحواس، وبناء صورةٍ متداخلةٍ

(١) القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط١، دار الكتب الشرقية، تونس، (١٩٦٦م)، ص١٤٤،١٤٣

توصف فيها مدركات حاسةٍ من الحواس بمدركات حاسةٍ أخرى، وهذه الظاهرة تسمى (تراسل الحواس) أو (تبادل معطيات الحواس)، فتعطي المسموعات ألوانًا والمشمومات أنغامًا، والمرئيات روائح.

وعلى الرغم من أنّ الصورة التراسليّة من الصور الغرائبية التي تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقه؛ فإنّها تشدّ انتباه المتلقي وتثير الانفعال النفسيّ فيه فيشعر بما يشعر به الشاعر من الأجواء النفسيّة والشعوريّة، وقد كثرت ظاهر تراسل الحواس في الشعر الحديث خاصة فيما أنتجه شعراء جماعة أبولو، وكذلك شعراء الشعر الحر.

ولا يمكننا أنْ ندعيَ انتماء الكنديّ إلى هذه المدارس الشعريّة الحديثة، فهو كما أسلفنا فقيهٌ يكتب الشعر كلما دعت إليه الحاجة، فهو تقليديّ في الأسلوب والصياغة الشعريّة، وأغلب صوره يستقيها من المصدر الأدبيّ التراثيّ الذي تكوّن من اطلاعه على التراث الأدبيّ، وبما أنّ دراستنا تتناول الصورة البصرية في شعره كان لزامًا علينا أن نستنطق المدونة التي بين أيدينا عن ظاهرة تراسل الحواس، وقد تبيّن لنا من خلال ما وقفنا عليه من شعره أنّ هذه الظاهرة لا حظّ لها في إنتاجه الشعريّ.

الخاتمة:

تناولنا في هذه الدراسة ذهنيّة الصورة البصرية وتجلّياتها في شعر إبراهيم بن أحمد الكنديّ، ووقفنا على محاور ثلاثة: أولها مصطلح الصورة وإشكاليّاته، وثانيها الذهنية في رسم الصور البصريّة المفردة، وآخرها الصور البصرية المركّبة مع صور حسية أخرى، ووقفنا على ثلاثة أنماط للصور البصريّة التي ركّبها الشاعر الكندي مع غيرها من الصور الحسيّة فجاء التركيب ثنائيًّا تارة وثلاثيًّا تارةً ورباعيًّا تارة أخرى.

لا بدّ من الإشارة قبل عرض نتائج هذه الدراسة إلى أنّ هذه النتائج تقتصر على القصائد التي اطّلعنا عليها، فربما تكشف قصائده الأخرى التي لم نتمكّن من الاطّلاع عليها عن حضورٍ أكبر للصور البصريّة بنمطيها المفرد والمركّب وعن آليّات أكثر تنوّعًا في توظيفها، وقد توصّلت الدراسة من خلال المدونة التي وقفت عليها إلى جملة من النتائج نجملها في الآتي:

- استقى إبراهيم بن أحمد الكندي صوره البصرية المفردة والمركّبة من التراث الأدبيّ، وأسهمت الطبيعة كذلك في تشكيل بعض صوره البصريّة، إضافة إلى المصدر السماعيّ الذي يلتقطه فيشكّله في ذهنه صورة بصريّة تتجلى في شعره تشبيها واستعارة.
- وردت الصور البصريّة في شعر الكندي على نمطين هما: صور بصرية مفردة، وصور بصريّة مركّبة، ولا حظّ للصور المتداخلة (تراسل الحواس) في إنتاجه الشعريّ الذي وقفنا عليه.
- جاءت الصورة البصرية المركبة على أنماطٍ ثلاثة: أولها التركيب الثنائيّ . وهو الغالب . وثانيها التركيب الثلاثيّ وهو أقل حضورًا، وآخرها التركيب الرباعي وهو نادر الحضور.
- غلب على الصور البصرية المركبة تركيبًا ثنائيًّا الاقتران بصورة سمعية، فقد سادت ثنائية الصور البصرية السمعية على غيرها من الصور، وتليها في الحضور ثنائيّة الصور البصرية الشميّة، ثم ثنائية الصور البصرية الذوقيّة وثنائيّة الصور البصرية اللمسيّة.

– تشكّلت الصور البصريّة المركبة تركيبًا ثلاثيًّا من حاسة البصر مقترنة بحاستي السمع والشمّ، ولم نقف على صورةٍ ثلاثيّة التركيب تخرج عن هذه الحواس الثلاث.

– وقفت الدراسة على صورة بصريّة واحدة مركبة تركيبًا رباعيًّا من حاسة البصر وثلاث حواس أخرى هي: الشم والذوق والسمع.

– جاءت الصور البصريّة في شعر الكنديّ فنيّةً في الغالب، وقد تأتي في تركيب غير فنيّ، إلّا أنّ الطابع الفنيّ كان الغالب على الصور البصريّة؛ إذ تظهر في الاستعارة بنوعيها المكنيّة والتصريحيّة، وتتجلّى في شعره بتقنيتي التمدية والأنسنة.

– كشفت الدراسة أنّ الصورة البصرية في شعر الكندي لا تمتاز بخصوصيّة متفرّدة فهي ـ غالبًا ـ مستقاة من التراث الأدبيّ، إلّا أنّ شأنه في بناء الصورة البصريّة كشأن أيّ شاعرٍ ضرير، فإدراكه للصورة يكون إدراكًا ذهنيًّا لا حسيًّا؛ ولهذا يمكننا القول إنّ الصورة البصريّة التي تكون عند الشاعر المبصر حسيّةً بصريّةً هي عند الشاعر الأعمى معنويّة ذهنيّة، وإنْ بدت في ظاهرها حسيّة، فليس شأن الصورة البصريّة كشأن باقي الحواس التي يدركها الأعمى إدراكًا حسيًّا شأنه في ذلك شأن باقي الناس.

ونأمل أن تفتح هذه الدراسة لنا ولغيرنا من الدارسين آفاقا بحثية أخرى من أهمها:

– جمع أشعار إبراهيم الكندي في ديوان؛ ليتيسّر للدارسين الوصول إلى إنتاجه الشعريّ.

– دراسة الصور الحسيّة الأخرى التي لم تتطرّق لها هذه الدراسة.

– دراسة أثر تكوينه الفقهي في إنتاجه الشعريّ.

المصادر والمراجع:

ابن رشيق. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار الطلائع: القاهرة، (٢٠٠٦م).

ابن طباطبا. *عيار الشعر*. تح: عباس عبد الستار، ط٢، دار الكتب العلميّة: بيروت، لبنان، (٢٠٠٥م).

إسماعيل، عزّ الدين. *الأسس الجماليّة في النقد العربيّ*. دار الفكر العربي: القاهرة مصر، (١٩٩٢م).

إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر*. ط٢، دار العودة للثقافة: بيروت، (١٩٨١م).

الأندلسي، علي بن حزم. *طوق الحمامة في الألف والألّاف*. ج١، تحقيق: إحسان عباس، ط٢، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: لبنان، (١٩٨٧م).

البصير، كامل حسن. *بناء الصورة الفنية في البيان العربي*. مطبعة المجمع العلمي العراقي: العراق، بغداد، (١٩٨٧م).

البطل، علي. *الصورة في الشعر العربي في آخر القرن الثاني الهجري*. ط١، دار الأندلس: بيروت، (١٩٨٠م).

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *الحيوان*. ج٣، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده: القاهرة، مصر، (د. ت).

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن. *أسرار البلاغة في علم البيان*. تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، (١٩٧١م).

الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز*. تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي: القاهرة، (د. ت).

الحاوي، إيليا سليم. *نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص*. ط٣، دار الكتاب اللبناني: (١٩٦٩م).

حسن، إقبال فلاح. الصورة الذهنية في شعر فوزي السعد نماذج مختارة. *مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية*، (٢)٤٩، حزيران (٢٠٠٢م).

رائد وليد جرادت. بنية الصورة الفنيّة في نص الشعر الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجًا. *مجلة جامعة دمشق*، (١،٢)٢، (٢٠١٣م).

الرباعي، عبد القادر. *الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق*. ط١، دار العلوم للطباعة: الرياض، (١٩٨٤م).

الربيعي، حامد صالح خلف. *مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء*. مكتبة الملك فهد الوطنية: مكة المكرمة، (١٩٩٦م).

سيسيل دي لويس. *الصورة الشعرية*. تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر: الكويت، (١٩٧٢م)، ص٢٣.

الشايب، أحمد. *أصول النقد الأدبي*. ط١٠، مكتبة النهضة المصريّة: القاهرة، (١٩٩٤م).

صالح، بشير موسى. *الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث*. ط١، المركز الثقافي العربي: بيروت، (١٩٩٤م).

عبد الرحيم، علاء أحمد. *الصورة الفنيّة في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير*. ط١، دار العلم والإيمان: دمشق، سوريا، (٢٠٠٨م).

عبيد، كلود. *جماليّة الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر*. ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت، (٢٠١٠م).

العسكري، أبو هلال. *كتاب الصناعتين*. تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصريّة: صيدا، بيروت، (١٩٨٦م).

عصفور، جابر. *الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. ط٣، المركز الثقافي العربي: بيروت، لبنان، (١٩٩٢م).

علي، أحمد دهمان. *الصورة البلاغية عند عبد القاهر منهجًا وتطبيقًا*. ط١، دار طلاس: دمشق، (١٩٨٦م).

الفلاحي، أحمد على إبراهيم. *الصورة في الشعر العربي*. ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع: عمّان الأردن، (٢٠١٣م).

القرطاجنّي، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية: تونس، (١٩٩٦م).

القط، عبد القادر. *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. ط٢، دار النهضة العربيّة: مصر، (١٩٨١م).

الكندي، محسن بن حمود، الشيخ الدكتور إبراهيم بن أحمد الكندي. *عالم النحو والأصول*. ط١، مكتبة الجيل الواعد: سلطنة عمان، مسقط، (٢٠٢١م).

محمد، شيماء عثمان. الصورة الحسيّة في شعر فهد عسكر. *مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانيّة)*، (١)٣٦، (٢٠١١م).

مورو، فرانسوا. *البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانيّة*. تر: محمد الولي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء: (٢٠٠٣م).

هلال، محمد غنيمي. *النقد الأدبي الحديث*. ط١، دار العودة: بيروت، (١٩٨٢م).

هورتيك، لويس. *الفن وأدبه*. تعريب بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي: دمشق، (١٩٦٥م).

ويلك، رينيه، ووارين، أوستين. *نظريّة الأدب*. ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، (١٩٨٧م).

يوسف م. عيد. *الحواسية في الأشعار الأندلسية*. المؤسسة الحديثة للكتاب: طرابلس، لبنان، (٢٠٠٢)، ص٧.