# تقنيَّة الصورة في النص النثري بين القيمة الجمالية والقيمة الإبلاغية
## لسان الدين بن الخطيب مثالاً

د.صالح ويس محمد
كلية التربية/جامعة الموصل

د. واقدة يوسف كريم
كلية التربية/ جامعة سامراء

## المقدمة

تعد الصورة مجال التكوين الفني وحركته الانتاجية في المجال الأدبي شعراً كان أم نثراً، وهي نقطة الابداع التي يسعى الشاعر أو الكاتب من خلالها إلى ابراز مبتغاه .

ولهذا وجدنا الخطاب البلاغي والنقدي، القديم والحديث، قد اهتم بالصورة، بوصفها تقانه تدخل في أجناس الخطاب الأدبي شعره ونثره جميعاً غير فاصل بين جماليتها وابلاغيتها، ولا نفاضل بينهما .

ومن هنا سنحاول ان نعرض لعرى التماسك بين القيمة الجمالية والقيمة الإبلاغية للصورة في الرسائل التي وجهت من الثغور الجهادية الإسلامية في الأندلس إلى الخليفة في ملكه كون العمليات الفكرية والذهنية والشعورية تقوم على أساس التصوير الذي يتخذ من اللفظة / الكلمة وسيلته المتميزة في ذلك ، لتستحيل الكلمة صورة مرئية في ذهن المتلقي ، يعيها في نص المرسل .

### في الصورة وأهميتها في النص الأدبي

اهتم الخطاب البلاغي والنقدي العربي القديم والحديث بالصورة في النص الأدبي وتوضيح مفهومها ومكوناتها وأركانها وتشكلها وتنوعها، لأن مصطلح الصورة مثل "أكثر المصطلحات الأدبية أهمية، وأشدها صلة بمقاييس الجودة الأدبية، وذلك لما لها من أهمية بالغة في العمل الأدبي"[١]، فالعمل الأدبي بصورته، لأن الصورة تمثل الجوهر وأهم وسائط الأديب في نقل تجربته والتعبير عن واقعه ومشاعره[٢]، واذ كانت الصورة صميم الشعر ومن أبرز خصائصه، بل هي حقيقته المميزة بلا منازع، ويعدّ وجودها في غيره من فنون الأدب دون وجودها فيه، فإنها ضرورية كذلك في النص النثري، لأن النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام وترتاح لوجودها فيه، ومن تكلم على الصورة ووضع شروطاً لها لم يحدد فيما إذا كانت هذه الشروط للصورة في النص الشعري دون النص النثري، فالقرطاجني يحدد للصورة الشعرية أربعة عناصر أساسية هي:

- الألفاظ التي تشكل العمل الادبي.
- الصورة الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي.
- العالم الخارجي الذي هو أصل هذه الصورة .
- المتلقي وما يحدث فيه من تأثير أو استجابة .

تجتمع هذه العناصر خلا العنصر الرابع في الكلام الذي يرفع العمل الأدبي من مرتبة الكلام العادي إلى الكلام الذي يحمل قيمة جمالية تذعن له النفس، فتنبسط أو تنقبض، سواء كان شعراً ام نثراً[٣]، وإن

قيل: " إن الشاعر يتناول معنىً غفلاً، وإن هذا يخضع لعملية تشكيل أو تصوير يعطيه صفة شعر، وان هذا المعنى مجرداً من هذا التصوير يبقى نثرياً، وإن هذا التصوير يعتمد أداة حاسمة هي الصورة"(٤).

من هنا يتأكد أن الصورة، مع أهميتها في الشعر، ليست معيارية كون النص شعرياً أو نثرياً، فالصورة تتكون في النص النثري كتكونها في النص الشعري، وقد تؤدي ما لا تؤديه في الشعر، لأنها في النص النثري تتضافر قيمتها الابلاغية مع الجمالية في أداء المعنى وإيصال الرسالة، بينما في الشعر هي ركيزة جمالية ربما تغيب عنها القيمة الابلاغية والأثر الجمالي اثر نسبي، وهو ما دلت عليه مقولة: الصورة ذات وظيفة تزينية في الشعر، وتقابلها مقولة: الصورة للإقناع في النص النثري، ويمكن إدراك هذا الفارق من خلال تتبع النصوص النثرية القديمة، ولا سيما الخطابة منها(٥)، اذ نجدهم يقولون ويعبرون بالصورة وساطة لبناء فنهم، وهم هنا يتجاوزون القيمة الجمالية لها الى القيمة الابلاغية، ويصوغون من خلالها تجاربهم، وليكشفوا عن حالاتهم من جهة، والتأثير والإقناع، وهو الهدف الأسمى، من جهة ثانية، فتكون الصورة في النص النثري من أدوات التعبير المهمة عن الشخصية ووسيلة تفكيرها ورؤاها، وهي كذلك تخلق لدى المتلقي حالة إذعان وإنقياد نفس مؤدين إلى الإقناع(٦)، وإنما يكون ذلك عن طريق "الوصف المؤثر الذي يرسم الأشياء بطريقة حيوية حية لدرجة أنه يضعها أمام أعيننا... ويضع من السرد أو من الوصف صورة أو لوحة أو حتى مشهداً حياً"(٧).

والصورة في النص الأدبي شعراً كان أم نثراً هي "ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، وبعداً من أبعاد أدبيته وفنيته، فليس ثمة ما يحقق للعمل الأدبي حده الأدنى من التحصل الفني سوى ما ينهض به من صور... أياً كانت مضامينه وغاياته"(٨). فمما لا شك فيه " أن التصوير يُعد عنصراً عضوياً من عناصر طبيعة الأدب ومواصفاته التي لا يستطيع الاستغناء عنها، وليس أداة من أدواته وحسب... فالتصوير يتجاوز كونه أداة إلى كونه جوهراً يشكل ماهية العمل الفني وطبيعته"(٩).

تكمن هذه الأهمية في قدرة الصورة على إيصال المعلومة الابلاغية، فضلاً عن الاثارة الجمالية الكامنة في النص، وتداخلها مع بقية أجزاء النص بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لتسهم "في بث شفرات ودلالات للمتلقي يختزنها في ذهنه ويتمثلها حسبما يراد له"(١٠)، وهذه الشفرات هي مجموعة الرموز اللغوية التي تحيل الواقع المصور إلى مجموعة من الصور الذهنية التي تتشكل في الذهن عند المتلقي، فالصورة تمثل " أسمى مراتب البيان والإبداع، فهي تحرك العاطفة وتهز المشاعر، وتسمو بالأحاسيس وترتقي بالوجدان، فتنبض النفس بالحيوية والقوة وتتجاوب مع أصداء الحياة وأسرار الجمال في الطبيعة والكون"(١١).

هذه الأهمية في النص الأدبي مع قدرتها على إثارة المتلقي وتحقيق الهدف الأساسي من تشكلها، وهو نجاح العملية التواصلية، فهي أداة التعبير البصري "بوصفها صورة متخيلة تجعل المتلقي قادراً على استحضار الصورة المتخيلة لموضوعه الخاص ... التي تعد صوراً نموذجية حيةً بداخلنا "(١٢)، ومع أنها ليست نَسْخاً حرفياً للأشياء، فنجاحها يعتمد على التشابك النهائي أو تداخل التفاصيل وترابطها، فضلاً عن

القدرة على إدراك التناسب بين الأشياء المتنافرة أو المتباعدة، بغية إعادة تشكيلها في صورة جمالية وفنية[١٣]، فكلما بعدت المسافة بين ركني الصورة زادت قيمتها الجمالية التي ربما لا تتحقق عند رؤية الأشياء نفسها، فليست الصورة "اثراً خَلَّفه الإحساس فحسب، وليست نتاجاً جمالياً خالصاً لخيال مطلق أو واقع نصوره مهما وصفت الصورة بواقعيتها، فهناك دائماً شيء ما تبنيه الصورة بطريقتها"[١٤]، لذلك يجب التعامل معها على أساس قيمتها التعبيرية العالية، من خلال التوغل في متاهاتها ومجاهيلها وطبقاتها وعلاماتها واشاراتها الرمزية[١٥]، لتستحيل كلها قيمة فنية وجمالية تتماز بها الصورة في النص الأدبي من بقية عناصره.

**الصورة أداة تواصل**

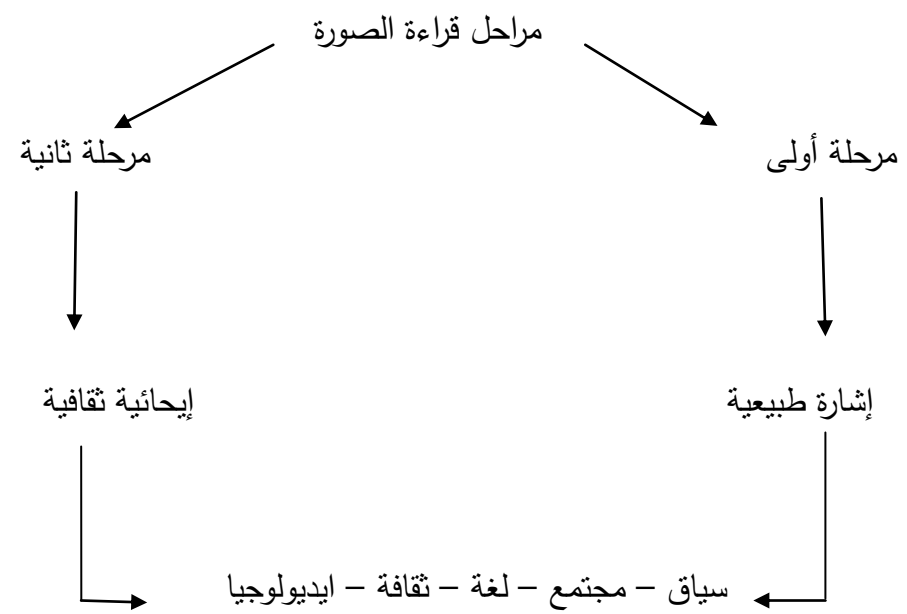
مما لا شك فيه "أن اللغة هي وسيلة التواصل الأساسية بالنسبة إلى البشرية قاطبة"[١٦]، وتتظافر مع اللغة الصورة، فهما أداتان تواصليتان بين طرفي الخطاب الثقافي، وينتشل توجيه هاتين الأداتين بصورة فعالة الخطاب من حالة التردي والعجز لتحركه بصورة ايجابية تعمل على إحداث حراك ثقافي في النص الأدبي، فالصورة في المقام الأول أداة تعبيرية، ومع معطيات الواقع الجديد الذي دفعت معطياته إلى بروز الصورة بأنها أداة تواصل أساسية فعالة.

وهو أمر ليس بالجديد، فمن يتأمل تاريخ الصورة تتجلى له حقيقة عَدِّ الصورة أداة تواصلية بين البشر، فالانسان تواصل منذ بداية الخلق وجاءت الكلمة لاحقة لتكون أكثر في التواصل، مع ذلك فإن اللغة تعد المادة الخام الاولية لانتاج الصورة الادبية[١٧].

والرسالة التي تعتمد الصورة أساساً من أسس تواصلها تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية تتمثل في:

- مصدر الرسالة(الكاتب) .
- القناة التي تمر عبرها الرسالة(الرسالة).
- المتلقي(قارئ الرسالة).

ويمكن قراءة الصورة بوصفها أداة تواصل بعدة مراحل تتمثل في الخطاطة الآتية[١٨].




وتكوّن الإشارة الطبيعية في الصورة المتكونة عن النص الأدبي من العرض المباشر للصورة من اللغة، في حين تكوّن الاشارة الإيحائية من المفردات التي تشكل صوراً ذهنية متخيلة على ما جاء بيانه في الإيحاءات اللغوية، وبذلك "تصبح الصورة – عملياً– بعداً خطابياً يساهم بدوره في تحقيق التواصل الإنساني، سواء في اللغة المكتوبة او المنطوقة، وبقدر ما تغتني أشكال ومضامين الصور بقدر ما تختلف وتتباين درجات فعالية هذا الخطاب"[١٩].

ومن الأمور التي يجب مراعاتها عند تلقي أي صورة بوصفها أداة تواصلية:

- السياق.
- الجهة المرسلة.
- الجهة المستقبلة.
- توقيت الصورة.
- المجال المكاني الذي تعرض فيه الصورة.

تتداخل هذه الأمور مع مخطط عوامل التواصل اللفظي الجاكوبسوني الذي ما أن يذكر التواصل حتى يذكر اسمه[٢٠]، ويوضح دعام التواصل المخطط الآتي:

(٥) السياق
(٤) قناة الاتصال
(١)المرسل (٣) الرسالة (٢) إلمرسل اليه
(٦) سنن

وهذا يؤكد أن الصورة عندما تكون أداة تواصلية لا يمكن ان تكون محايدة، فهي تتضمن محتوى محدداً (رسالة) تسعى إلى تحقيق أهدافها[٢١].

وتكاد تلتقي جميع الصور (شعرية، ونثرية، وبصرية بانواعها) في تواصليتها عند الأنظمة الذهنية التي تعد عنصراً أساسيًّا في أي عملية تواصلية في الخطاب اللساني لدى المجتمعات الانسانية كافة، لأنها المرجع الذي يرجع إليه كل سلوك لفظي سليم من اللحن والخطأ[٢٢]، ولا سيما أن البعد البصري يمثل أقوى قنوات التواصل، ويكون هذا البعد في الخطاب اللساني من الألفاظ التي يشكل بها المبدع صوره، و"هذه الصور تحكمها علاقات لا تخضع لقوانين الواقعية والمباشرة، لذلك يتواصل طرفا الخطاب عبر الخيال الفني، حيث[كذا] يبدع المؤلف، ويبدع المتلقي في القراءة والتأويل، ومنح النص دلالات ورؤى متجددة عند كل قراءة، وهذا التجدد في الدلالة نتج عن قدرة الخيال على التواصل بين طرفي الخطاب حيث[كذا] يمنح كل طرف حياة جديدة للنص "[٢٣].

وتتجلى القدرة التواصلية في النص الأدبي من قدرة الكاتب على التعامل مع الكلمات التي يكوّن منها رسالة، بصورة تجعل منها رسالة تحمل دلالة محددة نفهم الصورة عنها ونكوّنها، فالغاية والهدف من الصورة هو أن تكون أداة للتعبير البصري، اذ هي في المقام الأول أداة تعبيرية[٢٤]، لأن الصورة "توضح المعنى وتبّينه من خلال امتلاكها لطاقة تعمل على تنشيط وإثارة الذهن، كي يستقبل في أحسن الظروف الرسالة المراد تبليغها"[٢٥] .

وتحدد القيمة التواصلية للصورة من خلال:

- الأبعاد الانجازية للصورة، ويكون فيها:

أ- التنشيط الذهني.

ب- التركيز على ما هو معرفي.

ت- بناء المفاهيم.

- أما أهدافها التأثرية فتكون في:

أ- التيسير الجيد للمعرفة.

ب- إدراك الرسالة[٢٦].

ت- اكتشاف أشياء جديدة حين قراءتها وتأويلها بما ينسجم وطبيعة الخطاب الصوري الذي يوجه إلى الآخر، وهو من قدرات الصورة ومميزاتها الخاصة، فالصورة من أهم الوسائل وأقدرها على الاقناع[٢٧] ، الذي يعد الهدف الأسمى في أي عملية تواصلية.

**وظائف الصورة**

مما لا شك فيه أن الرسالة المشحونة بخطاب متعالٍ عن الخطاب الذي يرتبط مضمونه بالحياة اليومية، تزداد قيمتها الإبداعية كلما تمكن الباث (المرسل) من إرسال سلسلة وحدات خطابية يتجاوز بمدلولها الواقع الخالص[٢٨]. فلا يمثل هذا التجاوز إيغال الغموض والغرابة في الرسالة مما يتسبب بفقدانها، وفقدان الصورة يسبب قلقاً نفسياً وجهداً زائداً في التشكيل الذهني الذي يبذلهُ القارئ في تخييل ملامح الشيء المتحدث عنه، لما للصورة من قوة جذب أكثر من غيرها، فإن شوهت الصورة فقدت قيمتها الفنية والجمالية والإبلاغية والتعريفية، وأصبحت كتلة نصية لا تحمل شكلاً أو مضموناً[٢٩]، فتغيب معها محاولة المرسل إبراز قيم رسالته، أو غياب الأثر الفعال الذي تحدثه الرسالة في تضخيم الحدث وإبراز معنىً معين يريد المرسل توصيله[٣٠]، وهو سمة أساسية من سمات الصورة المتعددة، "فكل صورة تستمد معناها وحدودها ووظائفها من مرجعية محددة، ومن ذلك خصوصية الحقل التواصلي الذي تندمج فيه، لذلك نجدها تتسع لتحتضن مجالات متعددة"[٣١]، ووظائف تحدد بحسب المجال والخبر الذي تقع فيه، من هذه الوظائف[٣٢]:

- وظيفة بصرية: لما لها من قدرة ودور فعّالين في جذب انتباه القارئ والاستحواذ عليه.
- وظيفة اتصالية: لأنها أقدر على ربط مضمونها بالحياة.
- وظيفة جمالية: وقد تكون هذه الوظيفة هي الوظيفة الأساسية للصورة، كما سيأتي.
- وظيفة توثيقية: وتكون هذه الوظيفة لما للصورة من قدرة على التسجيل والتوثيق للحظات المؤثرة كافة.
- وظيفة اقناعية: لأنها دليل مؤكد على الحدث المُصَوَّر.
- وظيفة معرفية، وتسمى أيضاً الوظيفة التعليمية، وهي من أهم الوظائف لأنها الوظيفة الاقناعية.
- وظيفة حجاجية: وهي وظيفة ترتبط بالمتكلم والمستمع والقول بينهما.
- وظيفة توجيهية: والمقصود بها توجيه سلوك المخاطب ومواقفه إلى أمر من الأمور، سواء كان هذا التوجيه لغرض الترغيب أم التنفير منه.
- الصورة عنصر من عناصر إبراز الخبر وتوكيدهُ، لقدرتها وأثرها الكبيرين ودقة وصفها من لغتها البصرية.
- فضلاً عن مجموعة الوظائف التي حددها جاكبسون في نظرية الاتصال[٣٣]، وسنتناول بشيء من التفصيل الوظيفتين الجمالية والإخبارية (الابلاغية) في النص النثري، لتتضافر هاتان الوظيفتان فيه،لأنه نص يقوم على أساس الوظيفة الإبلاغية، وتغيب عنه الصورة في أكثر أشكاله، فمع وجود الصورة فيه ستزاد على النص النثري قيمة أخرى يأخذها عن الصورة، وهي القيمة الجمالية.

**الوظيفة الإبلاغية**

تتعدد في النص النثري الوسائل الإبلاغية، لأنه يقوم أساساً على هذه الوظيفة، لذلك تتمتع الصورة فيه في إخباريتها بقيمة جمالية تثري النص النثري في تشكيله اللغوي، الذي يجعلها أشد إقناعاً للمتلقي لأنها "تنمي المعارف وتكسب الكلام فضل إيضاح وتبرز الأفكار"[٣٤] وفتشكل الصورة بهذه الوظيفة في النص النثري حلقة أساسية ضمن العملية الإبلاغية التي يقوم عليها أساس التواصل البشري، وهو الإبلاغ المبين[٣٥]، الذي يعني "كل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يضفي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هي الفهم والإفهام"[٣٦]، لأن إرادة الخطيب التأثير في متلقي نصه لقصد حثه على فعل أو طلب تركه له فتكتسب الصورة بذلك تنمية للمعارف وفضل إيضاح الكلام[٣٧]، فهي أوثق صلة في ربط مضمونها بالواقع.

يقول لسان الدين بن الخطيب[٣٨]:" **وقد كنا أَغزينا الجهة الغربية من المسلمين، مدينة بُرْغة، التي سَدَّت بين القاعدتين رندة ومالقة الطريق...**".

فلسان الدين ابن الخطيب بدأ هذا النص بتوجيه ذهن الخليفة/المتلقي، فضلاً عن ابلاغه، بأن جيوش المسلمين توجهت إلى منطقة أخرى، وأنها مستمرة في التحرير، ثم يقول عن المعركة نفسها... "**وعجَّل مَنحها، بعد حرب انبتَّت فيها النحور، وتزيَّنت الحور، وتبع هذه الأم بنات شهيرة، وبقع للزرع والضرَّع خِيرة، فشُفي الثغر من بُوسه، وتهلل وجه الإسلام بتلك الناحية بعد عُبُوسه**"[٣٩]، فابن الخطيب في هذا الجزء من الرسالة يتجاوز وظيفة الصورة في استعادة الماضي وسرد الأحداث التي مرت بها السرية المقاتلة إلى وصف المكان الذي حل به الجيش وما آل إليه المكان ومن به "فالنحور قد أنبتت والحور تزينت".

وبذلك يوجه ابن الخطيب سمع المتلقي وبصره إلى جزء محدد من الرسالة، وهي إبلاغه بالانتصار التام في المعركة، فوجه الإسلام تهلل بعد عبوسة وشفي من بؤسه" يؤكد هذه القيمة الإبلاغية بعد ذلك عند قوله " **ثم أعملنا الحركَة إلى مدينة أُطْريرَة**"، فتكون المباشرة في الكلام بعد الصورة تأكيداً لإبلاغيتها، لأن هذه المباشرة جاءت بعد الانتهاء من رسم صورته، فكانت بمثابة انتقال إلى خبر آخر، وكأن الخبر الأول تم فأراد إبلاغاً ثانياً.

فأبان الخطيب صورة المكان الذي حل به بعد المعركة، وقبل انتقاله إلى (اطريرة) وهي محاولة منه لإقناع المتلقي بالخبر، لأن إقناعه بمعنى من المعاني يوجب على المرسل من شرح هذا المعنى وتوضيحه بطريقة تقرِّب بعيده وتحذف الشك عنه، وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه[٤٠]، فضلاً عن ذلك فإن مغايرة ابن الخطيب بين الصورة الحسية المباشرة في قوله:" **انبتَّت فيها النحور، وتزيَّنت الحور**" والصورة المعنوية عند قوله:" **وتهلل وجه الإسلام بتلك الناحية بعد عُبُوسه**" تؤكِّد وقع

الخبر مع ثباته في الذهن، فالمغايرة في طريقة عرض الخبر تبعث على تنشيط جهاز الاستقبال المقصود بالقيمة الإبلاغية وما يصاحبها من تأثير وامتاع واقتناع، فضلاً عن الإثارة(٤١).

يكمل بعد ذلك رسالته الإبلاغية في قوله " **ثم أعملنا الحركَة إلى مدينة أُطْريرَة على بعد المدا، وتغلغلها في بلاد العدا، واقتحام هول البلا وغُول الردى، مدينة تبنتها حمص**"(٤٢).

فاسترسال ابن الخطيب يمنح صورته تأكيداً إبلاغياً، ليرسخ الخبر في الأذهان ويؤكِّد به خبر الانتصار، إذ يسمُ الانتقال من مدينة إلى أخرى وذِكْر المدن التي يمرون بها متسلسلة مع جزئياتها الخبر بملامح ايقاعٍ شجي يقع على مسامع الخليفة، ويؤكد له قوة جيشه وسيره على خطى من سبقوه في جهاد النصارى في الأندلس، فأكد ابن الخطيب هذه الصورة في قوله "**وناديا: الجهاد الجهادْ يا أُمة النبي الهادْ، الجنة تحت ظلال السُّيوف الحدادْ، فهزَّ النداءُ إلى الله كل عامر وغامر، وائتمر الجم من دعوة الحق إلى أَمْرِ آمر، وأَتى الناس من الفُجوج العميقة رجالاً وعلى كل ضَامر، وكاثَرَت الرياض أَزهار البِطاح لَوْناً وعدًّا، وسَدَّت الحشود مسالك الطرق العريضة سدًّا، ومُدَّ بحرها الزاخر مدًّا، فلا يجدُ لها الناظر ولا المناظر حدًّا**"(٤٣). فانتقل ابن الخطيب بالموضوع الإخباري من المدن التي مروا بها بعد أن أخرجوا النصارى منها، وتأكّده عند الخليفة، إلى الطبيعة التي اجتمع فيها هذا الجيش وأنه لبى نداء الجهاد يا أمة الجهاد طاعة لله تعالى، أكد ذلك تضمين رسالته شيئاً من الحديث النبوي "الجنة تحت ظلال السيوف" (٤٤)، فضلاً عن صيغة النداء: "يا امة النبي الهاد"، ليبين بذلك شرعية العملية الحربية وأنها جهاد خالص لوجه الله تعالى، فلا أحد ينكر قيمة الجنة التي تمثل بالنسبة إلى المسلمين دار النعيم الدائم والموطن الذي يشتاق إليه كل مسلم، فضلاً عن أنها دار الخلد والجزاء المؤكد لمن استشهد في سبيل الله، فالجهاد من أقوى الطاعات الربانية وأوقعها في النفس، فأعطى ابن الخطيب في تضمين الحديث النبوي ثم طبيعة الخطاب الموجه " الجهاد الجهاد يا أمة النبي الهاد " رسالته قيمة إبلاغية أخرى زاد تأثيرها في النفوس، ولا سيما مقام استلزام التذكير بالآخرة والجنة وحسن الجزاء، وهو أمر يزيد من حماس المتلقي ويهز مشاعره، وتضمين الحديث النبوي أسلوب استعمله الخطباء والأدباء لإحضار "الصورة الواقعة في الماضي، كأنها في الحاضر، فيستحضرها العقل كما وقعت وكما ظهرت في الوجود"(٤٥) ، فتكون أوكد للخبر وأشد تثبتاً له.

رسم بعدها ابن الخطيب صورة الجيش الذي اجتمع تحت راية الجهاد، ليبلغ فيها الخليفة بمقدار القوة يمتلكها وعدد الجيش وعدته، فسدَّ مسالك الطرق حتى لا يحد له الناظر حدًّا، فأخرج ابن الخطيب في بيان هذه الصورة الخليفة من دائرة الشك إلى دائرة اليقين والتأكيد من الخير وعلو منزلته، فـ "أنس النفوس أن تخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردها في الشيء تعلِّما إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالأضرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو الركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكرفي القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه

غاية التمام، كما قالوا:" ليس الخبر كالمعاينة"،و"لاالخبر كاليقين،" فلهذا يحصل بها العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة"[٤٦]،وهو ما رسمته صورة الجيش في ذهن الخليفة، فالانتقال من مدينة إلى ثانية وثالثة مع إبقاء جيشاً يدافع عن المدن ويحمي ظهر الجيش المتقدم يتطلب عدداً وعدة، ذكرهما ابن الخطيب ليطمئن الخليفة إلى ذلك، فضلاً عن تأكيد خبره وإكسابه أعلى درجات الصدق.

يصف بعدها ابن الخطيب مدينة اطريرة بقوله:" **مدينة تبنتها حمص فأَوْسَعَت الدار، وأَغلت الشِّوار، وراعت الاستكثار، وبسطت الاعتمار**" [٤٧]، رافعاً بهذه الصورة من قيمة الخبر مضاعفاً قوته عند متلقيه، مع ذلك فإن هذه الصورة لا تعد تكراراً للصور السابقة، فبدأ ابن الخطيب الصورة بـ"مدينة تبنتها حمص"، وهو يخبر عن قوة هذه المدينة ومكانتها عند النصارى وعند حمص وملوكها، مع ذلك انتصر جيش الاسلام واستطاع أن يضمها بأهميتها إلى بقية مدنه، فيتجاوز الخطاب في هذا الجزء من الرسالة الدلالة الظاهرة التي تقرأ من سطح النص، وهي انتصار المسلمين في المعركة، إلى دلالة أخرى تتضمن سيطرة المسلمين على المدن المهمة والتوغل في عمق أرض العدو، وهي دلالة يخبر ابن الخطيب بالقوة التي وصلوا إليها، وأنهم بدأوا يقارعون العدو على مدنهم المهمة ويسيطرون عليها، وهي برهان ملموس على صِدْق الخبر السابق، الذي مثَّل انتصار المسلمين في المعارك السابقة، فتجاوز جزئيات الخبر التي تمثّل بداياته تتأكد ببيان تفاصيله ورسم دقائقه، لأنه حجة عليه وبرهان على تأكيده ومصداقيته، فهي مؤكدات أخرى للخبر، فتزدات القيمة الاخبارية "حسب[كذا] طبيعة الخطاب الموجه"[٤٨]، والمسلمون ضموا اليهم مدينة تبنتها حمص، وحمص من كبرى مدن العدو، وأهمية ما تتبناه من أهميتها، فحمص " **أَوْسَعَت الدار، وأَغلت الشِّوار، وراعت الاستكثار، وبسطت الاعتمار**". فتأكيد ابن الخطيب على رسم صورة مفصلة بجزئياتها لهذه المدينة إلاّ أنه يغيب عنها الملامح الجمالية لهذه الصورة، ويحجب الإنارة عنها حتى لا يشغل ذهن المتلقي بمتممات تصدق ذهنه عن القصد الأول للصورة وهو الإخبار، فوجود ميزات تزيينية في الخبر تقلل من أهميته وقوته عند المتلقي، فالتزيين يصرف المتلقي عن الخبر الذي يمثل الوظيفة الحقيقية للرسالة فتقل قيمتها الإبلاغية.

ويعطي ابن الخطيب بعد هذا الخبر تفصيلاً عنه في قوله "**رجح إلينا قصدها على البعد، والطريق الجَعْد، ما أَسفت به المسلمين، من استيصال طائفة من أَسْراهم، مروا بها آمنين، وبظاهرها المشئوم متيمنين، قد أَنهكهم الاعتقال والقيود الثِّقال، وأَضْرَعهم الأَسار، وجلَّلهم الانكسار،فجدَّلوهم في مصرعٍ واحد، وتركوهم عبرة للرائي والشاهد، وأَهدوا بوقيعتهم الى الإسلام ثَكَل الواجد، وثرَّة الماجد**"[٤٩]، فتجاوز ابن الخطيب في هذا التفصيل الوظيفة الإبلاغية للرسالة، التي أكد بها خبر الانتصار إلى بيان حال المسلمين في الأسر عند العدو، وهو بذلك يشد المتلقي إلى وقع الخبر وقوته، فيصرف استقبال المتلقي عن كل شيء سوى رسالته وما تحمل من اخبار، فحال المسلمين في اسرهم وثقل قيودهم سبب كافي للأهتمام بخبرهم لا سيما وان متلقي الخبر الخليفة المسؤول عن الرعية في إدارة أمورها والحفاظ عليها، والمسؤول عنهم يوم القيامة أمام الخالق، لذلك تَضْمنُ الرسالة في هذا الجزء منها عملية التواصل من

خلال التأثير في المتلقي بفعل المغايرة الإخبارية للرسالة، فتغير السياق أدعى إلى لفت الانتباه وشد المتلقي إلى الخبر.

عكس ابن الخطيب في هذه الصورة دلالات سلبية للآخر العدو، تتمثل في وحشيته وعدائه للعربي، بصرف النظر عن أنه محارب أولاً، **فالأسرى قد أنهكهم الاعتقال والقيود الثقال، وأضرعهم الأسار، وجللهم الانكسار**...ولأننا نتعامل مع نص سردي تغيب فيه الصورة البصرية فإن اللفظة فيه تمثل صورة الأسير التجريدية ووسيلته في التخييل وإظهار المتخيل(٥٠).

يغير بعدها ابن الخطيب طبيعة الصورة في قوله:"**فكبسناها كَبْساً، وفجأناها بإلهام من لا يَضِلُّ ولا ينسى، فصَبَحتْها الخيل، ثم تلاحق الرَّجْل، كما جُنَّ السَّيل، وحاق بها الْوَيْل، فأُبيح منها الذِّمار، وأَخذها الدَّمار، ومُحِقت من مصانعها البِيض الآهلَّة، وخُسِفت الأَقمار، وشُفِيت من دما أَهلها الضلوع الْجرار...وانتهى إلى إشبيلية الثكلى المغار، فجلَّل وُجُوه مَنْ بها من وجوه كبار النصرانية الصِّغار، واستولت الأَيدي على ما لا يَسَعُه الوصف، ولا تقلُّه الأَوْقار، وعُدْنا والأَرض تموج سَبْياً، لم تترك بعفرِّين شِبلاً، ولا بوَجْرة ظَبْياً**"(٥١)، أعطى ابن الخطيب في هذه الصورة إخباراً تاماً عن طبيعة جيش المسلمين وقوته وجبروته في إعادة الحق المسلوب، فضلاً عن إخباره بطبيعة أخلاق المسلمين وأنهم يأخذون ما سلب منهم بالقوة بعيداً عن غدر العدو وعذابه لهم في الأسر، وهو ما سبق وأخبر عنه في الجزء السابق من الرسالة، ثم إن جيش العدو وغدره وعذابه للأسرى صفات توارثها عن أجداده، وهي تتناقض مع صفات الاسلام وعاداته التي أمر الشرع الإلهي من حسن معاملة الأسرى وتجنب الغدر بمن يقف أمامهم حتى لو كانوا ألد أعدائهم.

ويخبر ابن الخطيب في هذا الجزء من الرسالة عن كثرة جيش المسلمين وزيادة عددهم وعدتهم، "فصبحتها الخيل" وهم مقدمة الجيش وطليعته والسابقة إلى الخير يتبعهم الرَّجالة، وهم أضعاف مضاعفة عن الطليعة، حتى كانوا "كماجنَّ السيل" فأرهبوا عدو الله وعدوهم، "فجلَّل وُجُوه من بها من وجوه كبار النصرانية الصغار" فكان المسلمون بذلك مطبّقين لأمر الله تعالى في قوله:﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللّهُ يَعْلَمُهُمْ(٥٢)﴾، فضمَّن ابن الخطيب في هذا الجزء من الرسالة خبراً ثانياً دون أي انتقال في النص، فيسرده مع إخباره بقوة المسلمين وعدد جيشهم وعدته، وذلك في قوله "**وانتهى إلى اشبيلية الثكلى المغار**"(٥٣) مبلغاً بذلك تمام النصر وسيطرة جيوش المسلمين على كل المناطق التي مروا بها.

يرسم بعدها ابن الخطيب صورة أخرى يبلغ من خلالها خبراً جديداً، مع أنه نتيجة حتمية لكل انتصار في المعارك، فيقول "**واستولت الأَيدي على ما لا يَسَعُه الوصف، ولا تقلُّه الأَوْقار، وعُدْنا والأَرض تموج سَبْياً، لم تترك بعفرِّين شِبلاً، ولا بوَجْرة ظَبْياً**"(٥٤) مخبراً من خلال صورة الأسرى التي صارت الأرض تموج بهم بمقدار النصر الذي حققوه وعظموه، فضلاً عن تضمين أسماء مدن صارت لهم اخذوها في طريقهم، وهي " عفرين و وجرة"، وبذلك يكون لسان الدين بن الخطيب قد وظف الصورة لنقل أفعاله

وأفعال جيش المسلمين وأفعال العدو، ووصف ذلك وصفاً خارجياً دون أي إسقاط لمشاعره على الصورة، ليكون النقل للأخبار وإبلاغ الخليفة بحال الجيش وحال المعارك والأماكن والمدن التي صارت بحوزة المسلمين جلُّ غايته، من خلال هذه المجموعة من الصور التي ضمنها رسالته، فيظهر حاله مكتفياً بوصف ما رأته عينه بجزئياته، لتكون الصورة مكتملة في ذهن الخليفة، وكأنه راوٍ موضوعي يقف خارج الحدث، مع أنه مثّله تمثيلاً مرئياً للمتلقي، وإن لم يسلسل الخبر ويسرده دفعة واحدة، فانتقال ابن الخطيب بين صورتي الجيش والمعركة مع صورتي أسرى المسلمين وأسرى الأعداء من شأنه أن يدفع الملل والسأم عن المتلقي، وبذلك تلعب الصورة دوراً كبيراً في تأكيد الخبر وإبرازه، لما تقدمه من وصف دقيق في لغة بصرية واضحة لواقعة أو حدث"[٥٥] ، فمثلتهذه اللغة البصرية الكلمات في مخاطبتها لذهن المتلقي الذي ترسم به الصورة، لتكون أمامه في تخييله إياها.

**القيمة الجمالية**

من كون " الرؤيا الفنية هي عملية ابداعية تؤدي الى صورة بصرية"[٥٦]، فيتمثّل جوهر هذه الرؤيا الفنية في الصورة، لأنها "نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني الاستعادة الآلية للأشياء، بل إنها تعيد تشكيل هذه الأشياء وتجمع بين عناصرها المتباعدة المتنافرة في علاقات تذيب التنافر وتخلق الانسجام والوحدة"[٥٧] و لا يكون الانسجام والوحدة من جميع المتشابهات أو المتقاربات التي تغيب فيها القيمة الجمالية أو الشعرية التي تزداد بازدياد "الفجوة، أو مسافة التوتر"[٥٨] بين طرفي الصورة، فضلاً عن سمة الجمع بين المتضادات والتي تعدّ سمة مائزة من سمات القيمة الجمالية للصورة، فتجعلنا الصورة نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة تخلق فينا وعياً وخبرة جديدة"[٥٩]، وهي بذلك تتجاوز المحاكاة والوصف الذين كان يلح عليها القدماء، وعلى قدرة الشاعر على نقل جزئيات المصور ومشاهدته وتمثيله في ذهن المتلقي، فأحسن الشعر، عند ابن رشيق، "ما قلب السمع بصراً"[٦٠] ، في حين أن الصورة ليست الشيء نفسه، لأنها إن كانت هو فقد فقدت قيمتها الجمالية وأصبحت إيقونة عن الأصل الذي لا يمثل إلا نفسه، فربما لا يكون هذا الأصل جميلاً أو حسناً، ولكن إعادة تخييله على وفق معطيات محددة تتجاوز المحاكاة الوصفية تخلع عليه صفة الجمال وتجعله حيزاً للاعجاب في كل الأحوال، من هنا برزت قيمة الصورة الجمالية من خلال محاكاة الأشياء وتجاوز وضعيتها المباشرة، وفي تحقيقها للمتلقي تلك اللذة والمتعة والإعجاب الذي قد لا يتحقق له عند رؤية الأشياء نفسها[٦١]، لأن التكوين سيكون ذهنياً لا يعتمد الرقمية وسيلة التحديد.

يقول ابن الخطيب من رسالة له في فرس أُهْدِيَّ إلى الخليفة:"**من كل عَبْل الشَّوى، مُسابق النجم إذا هوى، سامي التَّليل، عريضُ ما تحت الشَّليل، ممشوقة أَعطافه بمنديل النَّسِيم البليل، من أَحْمَر كالمُدام، تجلى على النُّدام عقب الفِدام أَتحف لونه بالورد، في زمن البَرْد،...بحر يساجل البحر عند**

**المدِّ، وريح تباري الريح عند الشَّدِّ بالذراع الأَشَدِّ، حكم له مُدَبِّر الفلك باعتدال فَصْل القَدْ،...ووُلد مختطُّ غرَّتِه أَشكال الجمال على الكمال، بين البياض والحمرة**"[٦٢].

أعطى ابن الخطيب في هذا الجزء من الرسالة مجموعة صورة جزئية، تشكِّل كل جزئية صورة منفردة وتعقد مع بقية الجزئيات صورة كاملة، فبدأ ابن الخطيب بذكر مجموعة من صفات هذه الخيل قبل بيان لونها، وهو الأهم عند العربي الذي بلغ حدد الافتتان في حب الخيل وتحديد ألوانها[٦٣]، وأولى جزئيات هذه الصورة في " **من كل عَبْل الشَّوى، مُسابق النجم إذا هوى، سامي التَّليل، عريضُ ما تحت الشَّليل، ممشوقة أَعطافه بمنديل النَّسِيم البليل**" فيعطي مجموع هذه الجزئيات صورة واحدة جمعها في "سامي التليل" الذي يضم تحته " عَبْل الشَّوى، عريضُ ما تحت الشَّليل" فلا يكرر ذكر جزئيات صورته بقدر ما يعطي كل جزئية من جزئيات الصورة قيمة منفردة تسهم في بناء الصورة وتزيد من جماليتها، فسامي التليل وإن كونت صورة ذهنية لحصان ضخم غير أن ابن الخطيب لم يكتفِ بها، فكررها بعريض ما تحت الشليل التي تؤكد على امتلاء هذا الحصان باللحم مع ضخامته، وبذلك تتضاعف قوته وتحمله في المعارك. ويعطي بعدها ابن الخطيب صفة مغايرة لخيله في قوله" **مُسابق النجم إذا هوى...، وريح تباري الريح عند الشَّدِّ بالذراع الأَشَدِّ**" فعلى عظم حجم الخيل واكتنازها باللحم الذي يثقل حركتها ويبطئ سرعتها، إلا أن ابن الخطيب يغالي في سرعة هذا الخيل ليجعلها الريح تباري نفسها، تسابق النجم إذا هوى، فتزداد قيمتها الجمالية من تضادها، فضلاً عن جمالها، مع أن وصف سرعة الخيل مما تعارف الشعراء على ذكره في قصائدهم[٦٤]، ثم إن واحد هذه الخيل "**عريضُ ما تحت الشَّليل، ممشوقة أَعطافه بمنديل النَّسِيم البليل**" وبذلك يؤكد مع ضخامة هذه الخيل لمعانها أمام الأعين فيزيد من قيمتها الجمالية.

ويحدد بعدها ابن الخطيب لون هذه الخيل بقوله"**من أَحْمَر كالمُدام، تجلى على النُّدام عقب الفِدام أَتحف لونه بالورد، في زمن البَرْد**" فيظهره في زمنين يجب أن يغيب بهما، تمثل الزمن الأول في وجوده بلونه الأحمر الذي شابه لون الحَمْرة حينما توقف الندماء عن الشرب، سواء كان التوقف لنفاذ الخمرة أم لكفهم عن الشرب، إذ هو "تجلى" عقب الفدام وهو زمن ربط أفواه أواني الخمرة، أي: غيابها التام، فيكون ظهوره بمثابة إثارة وإعادة للزمن الذي مضى، كذلك أكد هذه الصورة في الجزء الثاني الذي يذكر فيه لون الخيل وهو " أَتحف لونه بالورد، في زمن البَرْد"، فزمن البرد يغيب كل لون على وجه الأرض بفعل البرد الذي تغيب معه النباتات والأزهار، وبذلك يؤكد على جمالية هذه الخيل من تجاوز الإعادة الآلية لصورتها إلى الجمع بين متنافراتها ومتضاداتها، وما حققته من متعة جمالية ارتبطت بمدى هذه الصورة عن أفق توقع المتلقي، لأنهُ كلما كانت المسافة بعيدة عن توقع المتلقي كلما كانت الصورة أكثر تأثيراً وجمالية، وإنما كان ذلك من قدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة[٦٥].

ويكمل بعدها ابن الخطيب صورة خيله في قوله: " **ووُلد مختطُّ غرَّتِه أَشكال الجمال على الكمال، بين البياض والحمرة ونقا الخدِّ**" فكانت الغرة بمثابة اللمسة الأخيرة التي اكتملت بها صورة الخيل، فضلاً عمّا للغرة من أثر جمالي يتكوّن من طبيعتها اللونية ومجانسة البياض في جبين الحصان مع سائر لونه وهو

الحمرة، زاد من القيمة الجمالية لصورة الخيل اختيار ابن الخطيب اللون الاحمر لوناً لها، وهو لون البهجة والثقة بالنفس، فضلاً عن أنه ملك الألوان(٦٦).

يصور بعدها ابن الخطيب مدينة جيان فيقول:"**وهذه المدينة هي الأُم الْوَلود، والجنة التي في النَّار لسُكَّانها الْخُلود، وكرسي الملك، ومجنَّبتَه الْوُسطى من ذلك السِّلك، باءَت بالمزايا العديدة ونجحت، وعند الوِزان بغيرها من أُمَّات البلاد رجَحت، غابُ الأسود وجحر الحيَّات السُّود، ومنصب التماثيل الهائلة، ومَعْلق النواقيس الصَّايلة**"(٦٧) فتجاوز ابن الخطيب الوظيفة الابلاغية للصورة من ذكر أحوال الجيش إلى بدء التعريف بها، وهذا التعريف الذي مثل الوظيفة الجمالية للصورة لأنها أصبحت عملاً فنيّاً يستوقف النظر ويبعث البهجة في نفس المتلقي، وهذا أحد أسس الوظيفة الجمالية للصورة(٦٨)، فمدينة جيان، كما يصورها ابن الخطيب، تمثل معقل النصارى وإحدى مدنهم المهمة، فكرسي الملك هي ومجنيَّته الوسطى، و"هذه المغايرة في طبيعة الأخبار ومحاولة إبراز صورتها بتصويرها المغاير عن بقية المدن التي سبق وصورها مثلت فضلاً عن وظيفتها الابلاغية وظيفة جمالية، هذه المدينة التي مثلت الأم الولود في رفد الجيش بالجيوش لقتال المسلمين، هي صورة تتطلب عظمة وقوة في نموها وامتدادها، ثم هي " **الجنة التي في النار لسكانها الخلود**"، هي جنة في الأرض بجمالها وطبيعتها غير أن هذه الجنة جنة أرضية دنيوية زائلة فمآل سكانها إلى النار، هذه الصورة التي جمع فيها ابن الخطيب بين متضادين " جنة × نار" وزمنين "الدنيا×الآخرة" وحالتين "النعيم×الشقاء"، تمثلت الصورة الأولى في " الجنة، والدنيا، والنعيم" ومثلت الصورة الثانية "النار، والاخرة، والشقاء" وهاتان الصورتان لساكني مدينة جيان مع ما تعنيه من عظمة وما تمتلكه من قوة تشكلتا ذهنياً، غير أن الصورة الأولى يمكن إدراكها بصرياً، لأنها صورة في الدنيا يمكن إدراكها سواء في استرجاعها من مجموع المخزون الذاكراتي أم من مجموع الصور التي سبق أن وصلت إلى الخليفة، أما الصورة الثانية فلا يمكن أن تتشكل إلا ذهنياً، وهي صورة مآل ساكني مدينة جيان، وبذلك يكون ابن الخطيب قد جمع بين الذهني والبصري في تكوين صورته، وإن كان مجموع التشكيل ذهنياً عند متلقي الرسالة، فضلاً عن جمعه بين المتضادات وهنا، " تكمن عملية الإبداع الحقيقي القائمة على إمكانية التركيب والتخييل بالبنية السطحية والاخرى العميقة المتشكلة عكسياً"(٦٩) من أصل الصورة الأولى وتضادها معها.

ثم يشكل بعدها صورة لليل بقوله:"**تحركنا، ووشاح الأُفق المرقوم بزُهر النجوم، قد دار دايرُه، والليل من خوف الصباح على سرحه المستباح قد شابت غَدايرُه،...والجوزاءُ عابرة نهر المجرَّة، والزَّهرة تغار الشَّعرى،،...وزُحل عن الطَّالع مُنْزَحل، وفي زلق السقوط وحِل، والبدرُ يطارح حِجْر المنجنيق كيف يهوى الى النِّيق، ومطلع الشمس يرقب، وجدار الأُفق يكاد بالعيون عنها يرقب**"(٧٠). يشكل ابن الخطيب في هذا الجزء من الرسالة صورة لليلٍ تنتشر نجومه في كل في موقعها ودرجة ضوئها، فالليل بسواده يظهر أي درجة للضوء بفعل تضاده معه، أولى ملامح هذه الصورة يحددها ابن الخطيب في "اليل...قد شابت

غدائره" محدداً بذلك الزمن الذي تولى الليل فيه وقارب الصباح فيه على الظهور، وبذلك لا يكون سواد الليل خالصاً بفعل مخالطة ضوء الصباح له.

ويشكل بعدها ابن الخطيب صورة السماء وما بقي فيها من نجوم طالعة لم تغب بعد، أولى هذه النجوم هي الجوزاء التي يحدد موقعها في الصورة بـ"**عابرة نهر المجرة**"، فتكون قد تجاوزت كبد السماء نحو المغيب، وهي دلالة أخرى يؤكد بها ابن الخطيب على تولي الليل، ثم "**الزهرة تغار من الشعرى**" والزهرة: النجمة التي تبدأ بالظهور وشمس المغيب لا زالت طالعة قد خفت ضوؤها أمام ضوء الشعرى المتوهجة التي تتاخر في طلوعها، فيبقى ضوؤها مشعاً كأنه دينار في كف زنجي حتى وقت متأخر من الليل، ثم "**رحل عن الطالع منزحل، وفي زلق السقوط وحِل**" هو الأخر تجاوز كبد السماء وأخذ بالأفول والمغيب مع بقاء ضوئه وتضاده مع سواد الليل، الذي يظهره مهما خفت وقلَّ، ويحدد ابن الخطيب بعدها، من خلال جزئية أخرى من جزئيات صورة الليل، وقتاً آخر غير وقت الليلة بقوله "**والبدرُ يطارح حِجْر المنجنيق كيف يهوى الى النِّيق**"، إذ البدر دلالة زمنية على تجاوز منتصف الشهر، وبذلك يحمِّل ابن الخطيب صورته وظيفة إبلاغية تتظافر مع الوظيفة الجمالية للصورة، لترسخ في الذهن أكثر من الصورة التي تحمل وظيفة جمالية أو إبلاغية منفردة، فالصورة التي تحمل فضلاً عن الوظيفة الإبلاغية وظيفة جمالية تكون أوضح معنى وأبين من خلال امتلاكها طاقات أخرى تعمل على تنشيط الذهن وإثارته، كي يستقبل الخبر في أحسن الظروف.

وينهي بعدها تشكيل صورته بقوله"**ومطلع الشمس يرقب...**" فيعطي صورة ذهنية غائبة كل الغياب عن أصل الصورة البصرية ساعة تشكيل الصورة بالكلمات، مع أن ابن الخطيب أكد بها بداية الصورة "**والليل من خوف الصباح...قد شابت غدائرهُ**" ليخبر بقرب الصباح، لأن "الانباء عن المسمى يستدعي استحضار صورته في ذهن المتلقي إذا كان المسمى ذاتاً، أو تكوين انطباع عنه إذا كان المسمى معنى أو فكرة"[٧١]، مع أنه ذكر الشمس ومشيب الليل، وهما من لوازم الصباح، فضلاً عن ذكر الصباح بلفظه في "**والليل من خوف الصباح**". ثم يفضي ابن الخطيب في ربط بداية الصورة بنهايتها على الصورة قيمة جمالية أخرى، فضلاً عن فنيتها وأنها سبب لتعالق الصورة في الذاكرة وصعوبة نسيانها.

ومما سبق يتبين أن صياغة الصورة في النص الأدبي إما أن تختار المستوى البصري المباشر، فتأخذ الجانب الإبلاغي أساساً لها، فتكون صورة مستقلة "بنفسها كموضوع كامل، وتصف باختصار ما حدث وتعطي تقريراً إخبارياً كاملاً"[٧٢]، فيكون التلقي المباشر، وان كان ذهنياً، كافياً لإدراك الصورة ثم التواصل ابلاغياً وجمالياً. وإما تأخذ المستوى الثاني الذي تتجاوز الأبصار وسيلة تحديد[٧٣]، فتأخذ منه قدر حاجتها، وتتعامل مع التشكيل الذي يعتمد رسم الإثارة من خلال خلع صفات مغايرة عن الواقع أكثر إثارة وجمالية في الصورة، فتقل بذلك الوظيفة الإبلاغية أو تغلب الوظيفة الجمالية وتتزين بها الصورة، وإن كان التعبير البصري الغاية النهائية للصورة، وهو جوهر العمل الفني[٧٤]، لتكون "بعداً خطابياً يساهم بدوره في تحقيق التواصل الإنساني، سواء في اللغة المكتوبة أو المنطوقة، وبقدر ما تغتني أشكال ومضامين الصور بقدر ما تختلف وتتباين درجات فعالية هذا الخطاب"[٧٥] ،ويكون ذلك من خلال قدرة الصورة على توجيه سلوك المتلقي إلى وجهة محددة، ترغيباً فيها أو تنفيراً منها.

## المصادر والمراجع


– اسرار البلاغة في علم البيان،الامام عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، تحقيق د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٢م.

– الانتقال المجازي من الصورة الى التخييل، جيرار جونيت، ترجمة زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،سوريا، ط١، ٢٠٠٩م.

– البحث النحوي عند الاصوليين، د.مصطفى جمال الدين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة(٢٢٨)، دار الرشيد، ١٩٨٠م.

– البناء الفني للصورة الادبية في الشعر، علي علي صبح، المكتبة الازهرية للتراث، القاهرة، د.ط، ١٩٩٦م.

– البيان والتبين، ابو عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة المدني، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م.

– بين الفن والعلم، دولف رايسر، ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد د.ط، ١٩٨٦م.

– التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، د.مهدي صلاح الجودي، عالم الكتب الحديث، اربد،الاردن، ط١,٢٠١٢م.

– التفسير الوسيط،سيد محمد طنطاوي:١/٧٥٤،موقع التفاسير، www.altafasir.com

– التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، دار النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٨٣م.

– التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

– ثقافة الصورة في الفنون، مراجعة وتحرير أ.د.صالح ابو اصبع، د.محمد عبيد الله،د.هيثم سرحان، د.يوسف ربابعة، ظلال عويس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الاردن، ط١، ٢٠٠٨م.

– ثقافة الصورة في النقد والادب، مراجعة وتحرير أ.د.صالح ابو اصبع، د.محمد عبيد الله،د.هيثم سرحان، د.يوسف ربابعة، ظلال عويس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الاردن، ط١، ٢٠٠٨م.

– جاستون باشلار، جماليات الصورة، د.غادة الامام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

– الحجاج في الخطابة النبوية، د.عبدالجليل العشراوي، عالم الكتب الحديثة،اربد، عمان، ط١، ٢٠١٢م.

– حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي رضي الله عنه، د.كمال الزماني، عالم الكتب الحديث،اربد،الاردن، ط١، ٢٠١٢م.

– ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٩م.

– ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب لذي الوزارتين لسان الدين بن الخطيب، حقق نصه ووضع مقدمته وحواشيه محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١,١٩٨٠م.

– شعر العميان الواقع الخيال المعاني والصورة الفنية حتى القرن الثاني عشر الميلادي، د.نادر مصاروة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

– شعرية النص عند الجواهري الايقاع المضمون اللغة،د. علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط١، ٢٠١١م.

– صحيح مسلم، الامام محي الدين يحي بن شرف النووي، المسمى المنهاج شرح الجامع الصحيح، تحقيق د.مصطفى ديب البغا، دار العلوم الانسانية، دمشق، حلبوني، ط١، ١٩٩٧م.

– الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما قراءة في التجليحات النصية، د.شرف الدين ماجدولين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الاداب،القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف،مطبعة القاهرة الجديدة ١٩٧٧م.
- الصورة المكونات والتأويل، غي غوتي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٢م.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- اللغة واللون، احمد مختار العمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١,١٩٨٢م.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت،ط٢، ١٩٨١م.
-Marc Bonhomme: Pragmatique des figures du discours,Editions: Champion,paris,2005.

## الدوريات

- الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، عبدالسلام المسدي،مجلة المعرفة السورية،ع٣٤٤ لسنة ١٩٩٢م.
- الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول،ع٦٢، لسنة ٢٠٠٣م.
- نظرية التواصل عند جاكبسون، عبد الحميد عبدالواحد، مجلة الاقلام، ع٥،، بغداد العراق، تشرين اول–تشرين ثاني، لسنة ١٩٨٨م.

## هوامش البحث

(١) حجاجية الصورة، د.كمال الزماني:١١.
(٢) ينظر: الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، علي الغريب محمد الشناوي:١٧، والصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، عبد السلام المسدي:١٣٦.
(٣) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني:٣٦١،وينظر:حجاجية الصورة: ٧٠– ٧٣.
(٤) الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، محمد الولي:٥٤–٥٥.
(٥) ينظر: الحجاج في الخطابة النبوية، د.عبدالجليل العشراوي: ٦٥.
(٦) ينظر: حجاجية الصورة: ٣.
(٧) الانتقال المجازي من الصورة الى التخييل،جيرار جونيت:١٩.
(٨) حجاجية الصورة:١١.
(٩) شعرية التصوير في الرواية الخليجية،أ.د.الرشيد يوشعير:٢٩٧،ضمن كتاب ثقافة الصورة في الادب والنقد.
(١٠) ينظر: جاستون باشلار، جماليات الصورة، د.غادة الامام: ١١٧.
(١١) البناء الفني للصورة الادبية في الشعر،علي علي صبيح:٣ .
(١٢) جاستون باشلار :١٧٦ .
(١٣) ينظر:حجاجية الصورة:٧١، و في الشعرية،كمال ابو ديب:٢٨ .

(١٤) الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد:١٣٣ .
(١٥) ينظر: حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي،أ.د.محمد صابر عبيد ضمن كتاب ثقافة الصورة في الادب والنقد.
(١٦) نظرية التواصل عند رومان جاكبسون، عبد الحميد عبد الواحد:٣٨
(١٧) ينظر: الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة،د.مها حسن القصراوي:٢٦٢-٢٦٦.
(١٨) ينظر: قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سيموطوقي، عبد المنعم الحسني:١٢٦-١٢٨ ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون.
(١٩) حجاجية الصورة:١٣.
(٢٠) ينظر: نظرية التواصل عند جاكبسون:٣٦-٣٧.
(٢١) ينظر: التواصل اللساني والشعرية،الطاهر بومزبر:٣٤ وتلقي الصورة،د.هيثم سرحان:١١٢ ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون.
(٢٢) ينظر: التواصل اللساني والشعرية:٣٠.
(٢٣) ينظر: الخطاب الثقافي العربي في اللغة والصورة :٢٦٧.
(٢٤) ينظر:الصورة المكونات والتاويل غي غوتي الغلاف الخارجي و التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض:٥.
(1)Marc Bonhomme:Pragmatique des figures du discours , Op.cit,p:173
نقلاً عن حجاجية الصورة:٧٦
(٢٦) ينظر:حجاجية الصورة:٧٦
(٢٧) ينظر:الصورة وواقع الادب الافتراضي، السيد نجم:٣٠٨ ضمن كتاب ثقافة الصورة في الادب والنقد
(٢٨) ينظر:التواصل اللساني الشعري:٣٥
(٢٩) ينظر:الاخراج الصحفي والتصميم، عبد العزيز سعيد الصويعي:١٠٦-١٠٧
(٣٠) ينظر:الصورة كوسيط اعلامي،د.شوقي الدسوقي يوسف:١٩١،ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون
(٣١) حجاجية الصورة:١٣.
(٣٢) ينظر:حجاجية الصورة ٧٣-٨٨ والصورة كوسيط اعلامي وجرافيكي في الاخراج الصحفي ١٨٧-١٨٩.
(٣٣) ينظر:التواصل اللساني والشعرية:٣٥-٥٤.
(٣٤) الصورة الفنية،جابر عصفور:٣٣٣.
(٣٥) ينظر:حجاجية الصورة:٧٥.
(٣٦) البيان والتبين، الجاحظ:٧٦.
(٣٧) ينظر:حجاجية الصورة:٧٥.
(٣٨) ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، للسان الدين بن الخطيب:١٩١/١.
(٣٩) م، ن:١٩١/١.
(٤٠) ينظر:حجاجية الصورة:٧٥.
(٤١) ينظر:التواصل اللساني والشعرية:٣٩.
(٤٢) ريحانة الكتاب:١٩١/١.
(٤٣) م. ن: ١٩٢/١-١٩٣.
(٤٤) صحيح مسلم:١٩٨٤/٤ رقم الحديث ١٩٠٢.
(٤٥) التفسير الوسيط، سيد محمد طنطاوي :٧٥٤/١، موقع التفاسير، www.altafasir.com
(٤٦) اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني:٩٣.
(٤٧) ريحانة الكتاب:١٩١/١.

(٤٨) التواصل اللساني والشعرية:٢٤.
(٤٩) ريحانة الكتاب:١/١٩١-١٩٢.
(٥٠) ينظر:الصورة السردية،د.شرف الدين ماجدولين:١٣.
(٥١) ريحانة الكتاب:١/١٩٢.
(٥٢) الانفال:٦٠.
(٥٣) ريحانة الكتاب:١/١٩٢.
(٥٤) ريحانة الكتاب: ١/١٩٢.
(٥٥) الصورة كوسيط اعلامي:١٨٨، ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون.
(٥٦) بين الفن والعلم، دولف ايسر:٢٥.
(٥٧) حجاجية الصورة:٨٠.
(٥٨) في الشعرية:٢٠.
(٥٩) الصورة الفنية:٣١٠.
(٦٠) العمدة، لابن رشيق القيرواني:٥٤٤.
(٦١) ينظر:الصورة الفنية:٣٧٩ ، وحجاجية الصورة:٧٨.
(٦٢) ريحانة الكتاب:١/١٨٥.
(٦٣) ينظر:شعر العميان، د.نادر مصاروه:٩٠.
(٦٤) قول امريء القيس في وصف حصانه:
وقد اغتدى والطير في وكناتها بمجرد قيد الأوابد هيكل،
ديوانه: تحقيق،محمد ابو الفضل ابراهيم:٥١.
(٦٥) ينظر:حجاجية الصورة:٨١.
(٦٦) ينظر:اللغة واللون، احمد مختار العمر:٢١١-٢١٤ وشعر العميان:٣٠١.
(٦٧) ريحانة الكتاب:١/١٩٣.
(٦٨) ينظر:الصورة كوسيط اعلامي:١٨٨.
(٦٩) شعرية النص عند الجواهري،علي عزيز صالح:٣٦٠.
(٧٠) ريحانة الكتاب:١/١٩٣.
(٧١) البحث اللغوي عند الاصولين، د.مصطفى جمال الدين:٦٥ .
(٧٢) الصورة الفوتوغرافية وفاعليتها في فنون الكتاب المعاصرة، احمد رجب منصور صقر:١٥٥،ضمن كتاب ثقافة الصورة في الفنون.
(٧٣) ينظر:تشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،د.مهدي صلاح الجودي.
(٧٤) ينظر:التكوين في الفنون التشكيلية:٥ .
(٧٥) حجاجية الصورة:١٣ .