الصورة الفنية قديما وحديثا

لعلّ أبرز النصوص النَّقدية القديمة التي اقتربت فيها مفهوم الصورة من المصطلح الحديث هو النص الذي يطالعنا به "**الجاحظ**" بقوله: المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1]

إنّ ربط الجاحظ للشعر في هذا النص بالصورة والصناعة والنسج، يشكِّل نظرية في الشعر وجب الاحتذاء بها، وهذا الربط للشعر بالصورة تشبيه شائع في عصور مختلفة منذ "**هوراس**" حتى قيل: "الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة"[2].

ويعتبر التحديد الجاحظي للمصطلح في ذلك الوقت نظرة استشرافية لمدلول الصورة، وحجر أساس لنظرية في الشعر، باعتبار الصورة أحد المكوّنات الهامة لنظم القصيدة وربط أجزائها، ويعدُّ هذا التحديد كذلك "خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة، لاسيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالته، فضلا عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادَّة التي شغلت نقَّادنا القدامى، القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصياغي أو الصناعي للشعر"[3]

لا نكاد نمضي من هذا الإرهاص الاصطلاحي للصورة عند الجاحظ، حتى نقف عند علم آخر من أعلام نقدنا القديم، وهو "**قدامة بن جعفر**"، فلقد عرف مصطلح "الصورة" عنده حسما صريحا، وتحيُّزا واضحا لجانب المعنى، فهو لا يرى في بيتي (**امرئ القيس**) أيّ رداءة في المعنى، وعاب على النقاد المتقدمين عليه قولهم بفحش البيتين، يقول "**امرؤ القيس**":

فمثلكِ حُبلى قد طرقتُ ومُرضع فألهيتُها عن ذي تمائمَ محولِ
إذا ما بكى من خَلفهَا انصرفتْ له بشقٍّ وتحتِي شقّها لمْ يحوَّلِ

يقول "**قدامة**" في تعليقه على البيتين: "ويذكر أنّ هذا معنى فاحش. وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[4]

إنّ الشاعر يتّخذ من المعاني المادة الأساسيّة والمعوّل عليها في صوغ الصورة، كما أنّ النجار والصائغ يعملان في مادة الخشب ولفضة.

---

[1]- الجاحظ : الحيوان. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1992، ج3، ص ص: 131-132.

[2] - ينظر: محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981، ص: 12.

[3] - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 20.

[4] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، د.ط، د.ت، ص: 66.

يتّضح مما سلف أنّ الصورة عند **"قدامة"** هي صناعة يقوم بها الشاعر في تجسيد الأفكار المجرّدة التي حصلت عنده، والتي تدرك بالعقل، وهو في هذا أشبه بالنجار والصائغ، فالشاعر يعمل على صناعة المعاني، والنجار والصائغ يعملان في مادة الخشب والفضة.

وإذا كان **للجاحظ** فضل السبق بتعبير التصوير الصياغي للشعر، وإذا كان **"قدامة"** يحرص في تنظيره وتحليله على جانب الجودة في المعاني ويتحيّز لها، فإنّ الإمام **"عبد القاهر الجرجاني"** قد خرج على هذه الفكرة في المفاضلة بين اللفظ والمعنى، إذ أنّه لم ينظر إلى الشعر على أنّه معنى أضيف إليه مبنى، إنّما نظر إليه على انّه معنى ومبنى، وهما ينتظمان في الصورة ولا سبق لأحدهما على الآخر، يقول الإمام: "واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك. وكذلك كان الأمر [كذا]* المصنوعات فكان بَيْنُ خاتم وسوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[1].

من خلال هذا النص يتّضح لنا أنّ الإمام "عبد القاهر" قد أقرّ بالتحديد الجاحظي لمفهوم الصورة، وبهذا السبق التنظيري لعبارة الصورة في الشعر، غير أنّه لم يقف عند عتبات هذا التحديد، بل حاول أن يوفّق بين ما يسمَى في مرحلة معينة من تاريخ النقد الأدبي "الشكل والمضمون"، "... هذا الموقف يحاول التعامل بالمساواة مع وجهي النص الأدبي، وسبب هذا عائد إلى أنّ الجرجاني يؤمن بالوظيفة الاجتماعية للشعر، ولا يعتبره مجرّد حلية جمالية متسامية عن الاستخدام الاجتماعي"[2].

إضافة إلى وظيفة الشعر الاجتماعية، يسند الإمام **"عبد القاهر"** إلى الأدب وإلى الشعر بصفة خاصة وظيفة جمالية خالصة، حين يقول: "... وكما انّ لو فضّلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة [كذا]** أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو

---

* كذا في الأصل.

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركزي، وعلق عليه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت –لبنان، ط2، 1998، ص ص: 323- 324.

[2] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 102.

** كذا في الأصل.

خاتم، كذلك ينبغي إذ فضّلنا بيتا عن بيت من اجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه"[1].

يتّضح من هذا أنّ ما يُكسب المعنى صفة الشعر شيء لا يعود إلى جوهر أو مادة المعاني، إنّما تشكيلها المتميّز الصوتي والدلالي، إلى جانب ما يقوم به الخيال الشعري عند المبدع من دور في تشكيل الصور وصوغها، ومن ثمّ تأثيرها في المتلقي، "إنّ الجرجاني قد حصل له وعي بالوظيفة التي يسمّيها **(رومان جاكبسون R. Jakobson)** "الوظيفة الإنشائية"، باعتبارها مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي"[2].

ويؤكّد "**الجرجاني**" في غير موضع من مؤلّفيه الرائدين: **"دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة"**، أنّ المعنى الجيّد قد تزيده الصياغة جمالا وحسنا، أمّا المعنى المبتذل فإنّ الصياغة أو التشكيل لن يتمكّن من ستر خساسته في الشعر إلى الأبد، يقول في ذلك: "... وإنّ من الكلام ما هو كما هو، شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجلّ المعوّل في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد من قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفظة عليها لم تنتقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبات إليها أنصاب، وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامت الحادثات أربابها وفجعتهم فيها بما يسلبها حسنها المكتسب بالصنعة، وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير، والطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها، وانحطّت رتبتها"[3].

لقد أقام **"عبد القاهر"** تحليله للإبداع الشعري على الذوق الفني المرهف، وما تثيره مفردات هذا الإبداع من استجابة عند القارئ، فالبيان عنده قائم على الذوق والتذوق أو بتعبير آخر إنّ البيان العربي عنده فني جمالي صرف؛ لأنّه لم يثقل تحليله للصورة وأدواتها بدلالات المنطق كما نجد عند غيره ممن جاء بعده، خصوصا عند النحاة واللغويين، يقول **"مصطفى ناصف"**: "النحاة واللغويين مولعون بحصر النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبق ولكن عبد القاهر يخالطه –حينا ما على الأقل- الشكّ في هذا المنهج بالقياس إلى الشعر"[4].

وفي إشارته الهادفة إلى تبيان ما للصورة الفنية في الشعر من أهمية بالغة في تحريك مشاعر المتلقي، وحرصا منه على أنّ الطبائع تنزع في طلب المعاني إلى المتدثّر

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ص : 172 -173.

[2] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، ص: 45.

[3] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، د.ت. ص: 19.

[4] - مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت –لبنان، د.ط.، د.ت.، ص: 17.

منها برداء الإباء والجموح يقول الإمام: "ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الضمأ"[1].

ولم يقف "**عبد القاهر**" عند حدود الكلام، وهو بصدد تناول حديث التصوير، بل إنّه يعيّن بدقة أدوات هذا التصوير في العديد من المواضيع ضمن كتابيه "**دلائل الإعجاز**" و"**أسرار البلاغة**"، وتعرف هذه الأدوات المشكّلة للصورة مراوحة وتذبذبا في تصنيف "**الجرجاني**"، فتارة هي الاستعارة والتشبيه، وتارة أخرى هي التشبيه والتمثيل والاستعارة، مع إهماله نسبيا لدور الكناية في صناعة الصورة بالنظر إلى غيرها من أدوات التشكيل البلاغية الأخرى، يقول في نص يردّ فيه على أنصار اللفظ: "ودع هذا وهبْ أنّه لا يلزم شيء منه فإنّه يكفي في الدلالة على سقوطه وقلّة تمييز القائل به أنّه يقتضي إسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والمجاز والإيجاز جملة، وإطراح جميعها رأسا، مع أنّها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها والأعضاد التي تستند الفصاحة إليها، والطّلبة التي يتنازعها المحسنون... ولم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية وخصوصا الاستعارة والإيجاز فإنّك تراهم يجعلونها عنوان ما يذكرون وأوّل ما يوردون"[2].

إنّ لـ"**عبد القاهر الجرجاني**" نظرات صائبة في مجال "الصورة الفنية"، لما تحتوي عليه من عناصر الانبهار الفني الذي يستحوذ على مخيلة المتلقي ويثير انفعاله، حتى أنّنا في هذا العصر عندما نعود إلى مؤلّفاته في الصورة "إنّما هي عودة إلى نص لم يفقد جدّته، نصّ يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نصّ يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك، ولم يحاول إغلاقه إلاّ بعض المتأخرين، وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرّة أخرى فإنّنا نعود إلى سنة عريقة في البلاغة"[3].

بعد عرض جملة هذه الآراء النقدية القديمة، أودّ أن أدرج علما آخر من أعلام نقدنا القديم، وكان قد أثرى بنظراته الثاقبة حقل الصورة الفنية، بما أضاف لهذا المفهوم من مصطلحات كانت خاصة به، أقصد به الناقد الفذّ "**حازم القرطاجني**"، من خلال كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". فقد بنى نظرته لموضوع الصورة على المحاكاة والتخييل، ولسنا بصدد تبيان ماهية هذه المصطلحات هنا، فقد يطول الحديث فيها وفي تفريعاتها التي خرج بها "حازم"، ولكن نودّ الإشارة إلى موضوع الصورة عند **القرطاجني** باعتباره أحد أقطاب النقد والبلاغة العربيين في القرن السابع الهجري.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 118.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 332.

[3] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 66.

فقد أولى العناية الكاملة للصورة البلاغية، "حيث طلب من المبدع أن يراعي مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لكي تكون أكثر قدرة على التأثير بالمتلقي"[1]. يقول "**القرطاجني**" في تبيان منزلة اللفظ وحسن تأليفه، وتأثير ذلك في عملية التصوير الفني: "واعلم أنّ منزلة حسن اللفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به، ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعضها، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثّلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها غير مستلذّة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنّا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأدّي السمع عن التأثّر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدًا"[2].

يشترط "**حازم**" في المحاكاة البلاغية التي يقوم بها الشاعر، أن تكون مؤثرة في المتلقي من جميع الجوانب السلوكية والجمالية، حيث يقول في نص آخر: إنّ محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفاته نفسه، وهي أكثر جدّة وطراءة منها، فكانت بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه"[3].

إنّ **القرطاجني** يحرص على جانب الطراءة والجدة في العمل الإبداعي، وما ينجم عنه من دهشة واستفزاز من طرف المبدع تجاه المتلقي باعتبار أن الشعر عند "**حازم**" هو "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة"[4].

وقف "**القرطاجني**" عند مادة الشعر باعتباره حاملا لمعنى أول ومعنى ثان، وأفاض في تبيان المعنى الأول بأنه مجرد الوصف الشكلي للواقع الإنساني. أمّا المعنى الثاني فهو الذي تقوم به الصورة البلاغية، وما تحتمله من رموز وإيحاءات وخروج عن المألوف الذي من شأنه أن يكسر أو يعدّل من آفاق انتظار القارئ، يقول "حازم": "ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسمّ المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على

---

[1] - محمود درابسة: إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الأردن، مج12، ع2، شباط 1997، ص: 484.

[2] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد لحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 129.

[3] - المصدر نفسه، ص ن.

[4] - المصدر نفسه، ص: 106.

بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان"[1].

إنّ هذا الطرح الذي أقامه **حازم** لموضوع الصورة على غرار مواضيع كثيرة، وهذا الخطاب النقدي اللامع الذي انبثق عن رؤية ثاقبة وبصيرة حادة بموضوعات الأدب وتفريعاته هو ما ساهمت في ضخّه معارف شتى، تشرّبها الناقد من خلال القراءات والمطالعات الكثيفة لمظان العلوم في مهادها على أيدي نقاد وبلاغيين ومناطقة وحتى فلاسفة، "فإذا كان **حازم** يتحرّى في كلامه التجريد، فذلك عائد إلى تلافيه الأمثلة التطبيقية ونفوره من الوصف اللغوي للمخيّلات، ونفوره من وضع صنافة على غرار البلاغيين المتقدمين، وعنايته بجوهر وطبيعة المحاكيات وأطرافها، هذا وبالإضافة إلى أمور تتعلّق بمسألة تلقي الصورة الشعرية وربطها ببعض الاهتمامات النقدية مثل السرقة وتاريخ الأدب ونظرية الشعر، وبهذا كلّه كان حازم إحدى القمم التي تتشرّف الإنسانية بإنجابها أمثالها"[2].

بعد هذه الإطلالة السريعة والموجزة لمصطلح "الصورة" في النقد البلاغي العربي القديم، رأينا أنّه من تمام الأمانة وليس من نافلة القول أن نفرد صفحات كذلك لهذا المفهوم في النقد البلاغي العربي الحديث، وكيف عرف نقادنا المحدثون هذا المصطلح؟ وماذا أضافوا من دراسات تكشف عن حدّه واستعماله، وكذا تطوره؟

عند استعراضنا لبعض هذه الدراسات النقدية الحديثة في نظرها لتأصيل المصطلح، يبرز كتاب "الصورة الأدبية" لـ"**مصطفى ناصف**"، باعتباره أهمّ الكتب التنظيرية للمصطلح حديثا، يقول: "فالتصوير في الأدب نتيجة لتعاون كلّ الحواس، وكلّ الملكات، فالشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الاستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدّد تحدّدا تابعا لطبيعته"[3].

إنّ **مصطفى ناصف** يؤكّد أنّ الصورة قد تستخدم "للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتطلق احيانا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[4]. ويضيف على تأكيده هذا بأنّ ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحيّ أكثر صوابا لأنّه أوفى تحدّدا"[5]، وفي الصدد نفسه يؤكّد مرّة أخرى على الصورة الاستعارية الحيّة دون غيرها، ويبوّئ الاستعارة المكانة الرفيعة، غاضّا الطرف عن بقية الأدوات البلاغية الأخرى المشكّلة للصورة كالكناية مثلا، ولا شكّ في أنّ مفهوم "الأدبية" عنده يرادف الاستعارة الحية، يقول: "يتّفق النقّاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكلّ ما عدا الاستعارة من

---

[1] - المصدر السابق، ص: 23.
[2] - محمد الولي: الصورة الشعرية، ص: 147.
[3] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت –لبنان، د.ط، د.ت، ص: 08.
[4] - المرجع السابق، ص: 03.
[5] - المرجع نفسه، ص ن.

خواص الشعر يتغيّر من مثل مادّة الشعر، وألفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكنّ الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليّا على نبوغ الشاعر"[1].

لقد سيطرت هذه الأداة –الاستعارة- على اهتمام **"مصطفى ناصف"** دون غيرها من الأدوات الأخرى، كالمجاز المرسل والكناية والتشبيه، وبأشكال متفاوتة الرمز أيضا، إذ كثيرا ما تداخل هو والاستعارة مع الأسطورة، وكثيرا ما يعوّض الباحث مصطلح "الصورة" بمصطلح "الاستعارة".

إنّ هذا الطرح الذي يقدّمه **"مصطفى ناصف"** بشأن تحمّسه البالغ للاستعارة أمر لا يخلو من إشكال، باعتبار الشعر العربي القديم الذي بنى عليه نظرته وقنّن من خلاله للأدوات المشكّلة للصورة وقعّد لها، إذ أن الشعر القديم وليد مرحلة معيّنة متميّزة، لم يكن الشعر العربي وقتها قد حقّق القفزة النوعية المتمثلة في استغلال الاستعارة ذات الطرفين المتباعدين، يقول في هذا الصدد: "ليس من اليسير أن تحدّد خصائص الشعر القديم، فتتميّز الصياغة الحديثة منه... ويظهر على كثير من الشعر القديم الوضوح، ويؤثر الشاعر –غالبا- التعبير المجرّد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال... وإلى جانب الإيضاح والقرب يحسن التشبيه والاستعارة –إجمالا- إذا سيقت مساق المثل. وهذا يتضمن لونا من إخفاء بعض المعالم الشخصية كسبا للعام المتفق عليه من العقل والإحساس الجماعي، ثمّ يتضمّن عدم الإغراق في الخيال، ومخاطبة الفهم المشترك، والارتكاز على قدر من الإيجاز لا يرتبط بسعة المعنى ارتباطه بحذف الفضول وتنقية التركيب"[2].

أما عن علاقة الصورة الشعرية بالأسطورة، فيربط **"مصطفى ناصف"** بينهما ربطا محدّدا تجاوز ذلك الربط الذي قام به بين الشعر والأسطورة، يقول: واليوم لا تخفى الأسطورة تماما فإنّ الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة... يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية"[3].

إنّ أعمال **"مصطفى ناصف"** الكثيرة، والتي قرأ فيها ونظّر للعديد من قضايا النقد الأدبي، لاسيما موضوع "الصورة الفنية"، قد حملت –أعماله- مفهومات أخرى بعيدة عمّا كان متعارف ومتواضع عليه من أنّ النص الشعري إنّما يُفهم بالنظر إلى مبدعه الأول، إذا أعطى الباحث لموضوع الصورة وكذا القراءة أبعادا أخرى غاية في الأهمية، وخاصة عند ارتكازه في قراءة الشعر العربي، خصوصا القديم منه، على مناحي عديدة من التأويل، يقول في هذا الغرض: "... فإذا كنّا أكثر بصرا بشؤون المعنى وطرقه، واستغلال

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 124.
[2] - المرجع السابق، ص ص: 186 -187.
[3] - المرجع نفسه، ص: 07.

النص وكرامته، فإنّنا نستطيع أن نفسر الشعر تفسيرات مختلفة من جيل إلى جيل، لكلّ جيل مطلبه من الشعر، ومن أجل ذلك يرى الشعر من زاوية معينة، فإذا أقبل جيل جديد، حرص على أن يعيد فهم العلاقة بين ماضي الشعر وحاضره"[1] .

وفي دراسة أخرى لموضوع الصورة الفنية نزع الناقد **"جابر عصفور"** إلى تتبع المفهوم في النقد البلاغي العربي القديم، سواء عند علماء البلاغة أم المتكلمين ام الفلاسفة، وأفاض في هذا مبيّنا الفروق التي قد تتّسع وقد تضيق بين فرقة وأخرى في فهمها وتنظيرها للمصطلح، وحصر أهميته وفائدته والغاية منه، فمفهوم "الصورة الشعرية" عنده "... لا يمكن ان يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[2].

ويقف **"جابر عصفور"** في زاوية المعترف بفضل السبق للبلاغة العربية القديمة في تجلية مفهوم "الصورة الفنية"، غير أنّه يردّ المصطلح إلى النقد الغربي الحديث، يقول في ذلك: "الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والنقدي عند العرب، ولكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث"[3].

غير أنّ النظرة النقدية للصورة باعتبارها كيانا فنيا متميزا في ذاتها وخارجها، مكّن للشاعر أن يتوسّل بالصورة ليعبّر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسّدها بغير الصورة، وبتآزر مجموعة الصور مع العناصر الأخرى المشكّلة للعمل الفني تنبجس خبرة الشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى. "فإذا كان البشر العاديون يعبّرون عن أفكارهم تعبيرا مباشرا يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام، فإنّ الشاعر يعبّر عن أفكاره تعبيرا متميزا، عن طريق ما يثحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير"[4]، وبعملية التأثير هذه يعمد الشاعر إلى إثارة المتلقي، وذلك بأن يقدّم له المعنى في صورة حسيّة يكاد يراها رأي العين.

وقد ركّز **"جابر عصفور"** على جانب الحسّية بالنسبة للصورة بقوله: "إنّ التّصوير الشعري يقوم على أساس حسّي مكين، ولا مفرّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي بنى بها الشاعر تجاربه، وكلّ أثر رائع من آثار الفن –فيما يقال- ليس إلاّ تعبيرا بلغة حسّية عن معنى رفيع"[5].

---

[1] - مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت –لبنان، ط3، 1983، ص: 204.

[2] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 14.

[3] - المرجع نفسه، ص: 07.

[4] - المرجع السابق، ص ص: 321 -322.

[5] - المرجع نفسه، ص: 309.

وبما أنّ "الصورة الفنية" هي كلّ تعبير شعري ينقل إحساس المبدع إلى المتلقي، فيثير انفعاله ويحرّك مخيّلته ويؤثر في فكره ووجدانه، فقد اختلف النقاد، سواء القدامى أم المحدثون، في إعطاء نسبة الأهمية للخيال الشعري، فمنهم من يعطي للخيال الدور الفعّال في خلق الصور الفنية خلال العملية الإبداعية، ومنهم من يهوّن ويقلل من شأن هذه الملكة، ولا يختلف **"جابر عصفور"** عن الذين قدّسوا الخيال ومجّدوه، باعتبار الشعر وليد هذه الملكة وهذا الخلق. "إنّ الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما إعادة تشكيل لها... ولا يمكن فهم الصورة أو تقديرها إلاّ بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا يتخطّى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي"[1].

إنّ الخيال عند الفنان هو تحصيل لمجموعة كبيرة من خبرات السنين، وهو وليد جهد كبير يقوم به الشاعر من تأمل ودراسة وتحليل للعديد من المشاهدات والتأمّلات، ويأتي الخيال بعد ذلك في شكل إسقاط لتلك المدركات في شكل إلهام، "فإذا كنّا نطلق على التشبيه والمجاز والكناية... مصطلح "الصورة الفنية"، فلأنها الأدوات المخصصة للتصوير التي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية معجونا بالوجدان، والثقافة والدربة والمهارة، لتخلق شيئا موجودا في الوجود بمواصفاته التي أبدعها الفنان"[2] .

غير أنّ نظرة النقد الحديث لموضوع "الصورة" نحا بها مناحي عديدة، خاصة إذا تعلّق الأمر بالمصادر والمنابع الأولى التي تنبثق منها صور الشعراء، سواء القدماء أم المحدثين، وبذلك تجاوز هذا النقد –ولو بشكل بسيط- المكونات البلاغية القديمة للصورة؛ لأنّ النقد الحديث لا يقصر الصورة على النمط البلاغي، "فهذا مفهوم تخطّته الصورة، فقد غدت الصورة الحقيقة النمط المقابل للصورة البلاغية، ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين، فالقيمة الفنية تكمن وراء قدرة الشاعر على خلق السياق الملائم لهما في القصيدة"[3].

قلنا إنّ نقادنا العرب المحدثين تفرّقت أعمالهم في التأصيل للمصطلح، خاصة إذا تعلّق الأمر بمصادر الصورة ومنابعها، فقد ردّها بعضهم إلى أصول أسطورية ميثولوجية، نتج عنها معظم الشعر القديم، وأفاضوا في ذلك، ولسنا بصدد جرد وحصر كلّ الأعمال النقدية الحديثة، التي بنت نظرتها على هذا التحليل، إنّما نكتفي بمثال يكون الكاشف الذي يكشف لنا عن هذه الرؤية وهو كتاب **"علي البطل"** "الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري".

---

[1] - المرجع نفسه، ص ص: 309 -310.

[2] - منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط.، 2002، ص: 149.

[3] - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 107.

لقد توقف الباحث في دراسته عند مكونات الصورة، وأدواتها المشكلة لها من لغة وخيال وصور الأشياء المحسوسة المختزنة في ذهن الشاعر، والتي تتشكل أثناء العملية الإبداعية أو اللحظة الشعرية، ولم يهمل في عمل هذا، الأدوات البلاغية القديمة من تشبيه ومجاز وتقابل إلى آخره، غير أنّه ركّز أساسا وبشكل كلّي على الجذور الأسطورية للصورة وذلك عند تحديد موضوعه وغرضه من هذه الدراسة قائلا: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه الشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرّب منه إلى الكثير من الصور، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها... لذلك يتّجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة، التي كانت المنبع الأول لهذه الأساطير"[1].

إنّ الصورة كمفهوم، أكبر وأوسع من أن تضبط أصولها ومنابعها في أصل واحد، وهو الأصل الديني للشعر، إذ قد تتعدّد روافدها ومناهلها إلى مصادر كثيرة يتعذّر حصرها وضبطها، يقول "وهب أحمد رومية": "إنّنا نستطيع أن نتحدّث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية، كالواقع والثقافة وذات الشاعر، وقدراته الخيالية التي تضمّ وتبعثر، وتمزق وتوحّد وتضيف، وتبدع خلقا جديدا لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه"[2].

إنّ ردّ "الصورة" إلى منابع وأصول أسطورية أمر لا يخلو من اعتساف وغلوّ في الطرح والتنظير، ذلك أنّنا مع ادّعائنا هذا، نقتل كلّ مبادرة موضوعية للشاعر، ونطعن في شاعريته ناهيك عن تعطيلنا لدور الواقع والثقافة في صوغ هذه الصور كما يريدها الشاعر لا كما هي موجودة، إذ أنّه يحوّرها ويحوّلها ليخرجها خلقا جديدا تتمازج فيه الذات الشاعرة مع الآخر سواء كان واقعا أم ظاهرة أم تجربة لأناس آخرين، "وهبْ هذه الصور جميعا –وهو افتراض لا يصح بحال- منحدرة من أصول دينية أسطورية، أليس من حق الشعراء أن يحوّروها تحويرا طفيفا أو عظيما، حذفا وإضافة، جمعا وتفريقا، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدّثون عنه ويصوّرون حركته؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع؟"[1].

لا نريد في النهاية أن نسهب إسهابا قد يكون مملا في تتبّع أصول ومنابع الصورة الفنية في شعرنا القديم، إذ حاولنا الاكتفاء بطرح إشكالية الصورة في نقدنا البلاغي القديم، ثمّ أردفناها ببعض آراء نقّادنا المحدثين، ولمن أراد الكثير فكتب النقد في هذا المجال تعجّ بالمزيد وتشفي غليل الحاجة إلى المعرفة والاستنباط، غير أنّ الذي نشير إليه في النهاية

---

[1] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت –لبنان، ط3، 1983، ص: 08.

[2] - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع207، 1996، ص: 58.

أنّ كثرة هذه التحديدات لمصطلح "الصورة"، خاصة في النقد الحديث، ينمّ عن الطبيعة المراوغة للمصطلح، وبالتالي تعذّر الإلمام بماهية هذا التعريف، مما يخلق عدم الاستقرار والثبوت في تحديده.

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 58.