مفهوم الصورة الفنية فى النقد العربى

د. يعقوب البيطار

جامعة تشرين

الصورة الفنية مفهوم قديم حديث- قدم الفن نفسه وقدم إحساس الإنسان - بعامة - بوجوده وبما يحيط به ، وإحساس الفنان- بخاصة- بالأشياء وفهمها فهماً خاصاً.

إن الصورة الفنية تقوم على عدد من المفاهيم البلاغية وهى التشبيه والاستعارة والكناية والإرداف والتمثيل والمجاز بنوعيه، ولن نتحدث عن الأنواع جميعاً لأن تكراراً مملاً سيكون فى هذا الحديث لأن مايقال عن الكناية، يمكن أن يقال عن الإرداف والتمثيل ومايقال عن التمثيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة، ومايقال عن الاستعارة يمكن أن يقال عن المجاز بنوعيه.(١) ولكن لامفر من الوقوف عند أهم نوعين من هذه الأنواع وهما التشبيه والاستعارة، والاختيار- هنا له مايبرره. فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغى القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لايمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها. أما الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه، فضلاً عن أنها- وهذا هو المهم- توضح النتائج التى ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعرى وحدوده وطبيعته.

ولعلنا لسنا فى حاجة إلي القول بأن المقارنة بين التشبيه والاستعارة من حيث طبيعة كل منهما توضح الفارق بين الفهمين ، القديم والمعاصر، فيما

يتصل بطبيعة الصورة وأهميتها.

١- مفهوم التشبيه:

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين ، لاتحادهما أو اشتراكهما فى صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة فى الحكم أو المقتضى الذهنى ، الذى يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضرورى أن يشترك الطرفان فى الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة. من هنا كان يقال، إن التشبيه قد يكون فى الهيئة، وقد يكون فى المعنى، وأنه قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة.(٢)

وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أو أساس من العقل، فإن العلاقة التى تربط بينهما هى علاقة مقارنة أساساً، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل . إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما فى الصفة نفسها أو فى مقتضى حكم لهما.(٣)

٢- مفهوم الاستعارة:

إنها تثبيت معنى لايعرفه السامع من اللفظ ولكن يعرفه من معناه، من ذلك قولنا (رأيتُ أسداً) فى مقام الحديث عن رجل ، فإن السامع لابد أن يعرف أن الغرض هو إثبات أن الرجل مساو للأسد فى جرأته وشجاعته، والسامع عندما عقل هذا المعنى فإنه لم يعقله من لفظة (أسد) نفسها ولكن من معناها الضمنى الذى يحدده وضعه الخاص داخل سياق بعينه، وإذاً فإن الاستعارة ليست مجرد نقل للفظ (أسد) عما وضع له فى اللغة، كما ذهب بعض البلاغيين، فالجرجانى يرى فى مفهوم الاستعارة مبالغة قائمة على الإدعاء ،وفضلا عن أن مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة وماسُمى - فيما بعد-

المجاز المرسل، الذى لايقصد به المبالغة ولايقوم على المشابهة، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين أطلقت من عقال المشابهة.

وهى طريقة من طرق الإثبات عمادها الإدعاء ، فالقول (رأيت أسداً) إدعاء فى الرجل بأنه ليس رجلاً ، وإنما هو أسد والمراد بذلك إثبات صفات الأسد للرجل ، والإدعاء أنه بلغ فى شجاعته مبلغ الأسود، وبديهى أن اطلاق اسم الأسد على الرجل لم يتم إلا بعد أن أعير معنى الأسدية وأدخل فى جنس الأسود، وهذا هو الإدعاء . وبديهى كذلك أن هذه الاستعارة لم تتم لأن الرجل صار أسداً بالفعل، لأنه لامعنى لجعل الرجل أسداً مع العلم بأنه رجل، إلا أنه أريد أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً لايمكن معه إلا أن يكون مفرط الشجاعة، وهذا هو الإثبات. وإذا كان الأمر كذلك فإن الإسم لم ينقل- هنا- عما وضع له ، لأن النقل يعنى - ضمنا- أن المعنى الأصلي استبعد تماماً.

وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة ليست نقل اسم عن شىء إلى آخر وإنما هى إدعاء معنى الاسم لشىء، ولو كانت الاستعارة نقلاً وكان قولنا (رأيت أسداً) بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد ولم يكن إدعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه أسد، أو هو أسد فى صورة إنسان كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد أو يقال هو شبيه بأسد فى صورة إنسان (٤). هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن هناك استعارات لايتصور فيها تقدير النقل ألبته، فعندما يقول الحماسى :

إذا هزَّه فى عَظْمِ قَرْنٍ تهلّلتْ نواجذُ أفواهِ المنايا الضَّواحكِ(٥)

فإنه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التى يكون الضحك فيها، فأنت لاتستطيع أن تزعم فى بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ

الأفواه. لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون فى المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادعى أن المنايا تُسر وتستبشر إذا هو هزّ السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ فى الأمر فجعلها فى صورة من يضحك، حتى تبدو نواجذه من شدة السرور.. فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هى إدعاء معنى الإسم للشيء، ونقل الإسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها إدعاء معنى الإسم للشيء.

علمت أن الذى قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ماوضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة إدعاء معنى الإسم لم يكن الإسم مزالا عما وضع له بل مقراً عليه(٦) .

إذا ماقبلنا ثبات القيم، لابد من أن نقبل بشيئين : الأول ثبات طريقة التعبير والثانى: ثبات طريقة التقويم . هذا مبدأ فنى واضح. لكن ماذا ترى إذا حاولنا أن نأخذ به فى دراسة الصورة في شعرنا العربى القديم؟ نرى أن هذه الصورة مشدودة إلي الماضى لا إلى المستقبل. تستعيد وتكرر أكثر مما تبدع وتحدد.

- **دور الصورة الشعرية فى العمل الفنى :**

الصورة الشعرية في موروثنا قائمةً على التشبيه. والتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين. إنه يبقى على الجسر المحدود فيما بين الأشياء، وفاعليته تنبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطاً فعلياً ، كما تنبع من قدرته على الانفعال- الانفعال العابر الذى سرعان مايموت بعد ولادته. فهو لذلك ابتعاد عن العالم ونفى للابداع.(٧)

العالم يبدو من خلال التشبيه مشهداً أو ريفاً ، وتبعاً لذلك تبدو فيه علاقة الإنسان بالعالم باردة وآلية. فشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها

أشكالاً ، معانى أو وظائف. هو إذن لايمتلكها، لايتوحد معها، لايقبض عليها. هى التى تفرض- على العكس- وجودها على شاعر التشبيه وتمتلكه. يصبح هذا الشاعر حينذاك ملحقاً بالعالم، لاسيداً له.(٨)

إن التشبيه لاينقلنا بعيداً عن تخوم القصيدة أو نصها المباشر ولايتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص. التشبيه قبل كل شىء علاقة ربط أو مقارنة بين طرفين : المُشبَّه والمُشبَّه به، ولهذا فإنه لايحاول أن يعيد خلق الواقع، بل يتحد معه . إن طريق التشبيه موجود ومهيأ حتى قبل تشكيله، فهو تشخيص وتمثيل لحالة قائمة مسبقاً. حالة ممجدة ويعيشها الشاعر يؤكدها. ثم يأتى التشبيه فيثبته ويؤكده. والشاعر – وفقا لذلك – لايعرف التجاوز ولا التطلع إلى آفاق جديدة، لأنه يرث طرائق شعرية جاهزة، ولايفاجئ أو يهدم الصورة الأليفة التى استقرت فى الذهن لأن مايملك قياده هو (الإعجاب بما يأتيه ولأنه يقبل كل ماينا جيه به طبعه.

تلك هى الصورة الشعرية القديمة وقبولها كما هى نوع من الموت (٩). على أننا لسنا بحاجة إلي أن نبحث بعيداً . إذ أن الشواهد على هذا الفهم قريبة منا كل القرب.

فاللغويون اهتموا بالتشبيه أكثر من اهتمامهم بالأنواع البلاغية الأخرى للصورة، ولفَتَ انتباههم كثرته الملحوظة فى الشعر الجاهلى ، بل إن البراعة فيصياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة فى نظم الشعر نفسه حتى إن (ذا الرّمة) كان يقول : (إذا قلت : كأن، فلم أجدْ وأُحسنْ فقطعَ الله لسانى). وثمة نصوص كثيرة يكشف لنا تأملها أن الفتنة بالتشبيه فتنة كبيرة، فقد قال أبو عمرو بن العلاء :(افتُتح الشعر بامرىء القيس وخُتم بذى الرُّمة) وابن سلام يقول عن امرىء القيس :(كان أحسنَ طبقته تشبيهاً امرؤ القيس،

وأحسن الإسلام تشبيهاً ذو الرّمة). وذهب المبرد إلي أن التشبيه الجيد، قرين الفطنة والتعرف على مالايعرفه الآخرون وذلك حين قال: أحسنُ الشعر ماقارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبه فيه بفطنته على مايخفى على غيره) والتشبيه(من أشرف كلام العرب وفيه تكون اللفظة والبراعة عندهم) وبهذه الخلة دون ماسواها فضل امرؤ القيس لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق مافى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام).

والأمر كذلك أن يعُد ثعلب التشبيه أصلاً من أصول الشعر ويجعل له من حيث إنه موضوع الأهمية نفسها التى يحتلها المدح والرثاء والهجاء والغزل في الشعر، ويتحدث الأخفش عن اشتمال هجاء الفرزدق لجرير على معان بديعة ويتحدث الأصمعى عن التشبيهات العقم التى لم يسبق قائلوها إليها.

وقد تركت هذه الأهمية التى يحتلها التشبيه عند اللغويين آثارها الظاهرة في غير شاعر من شعراإ العصر العباسى الأول، وحسبنا هنا أن نشير إلى ماقاله شاعر مثل البُطين معاصر لأبى نواس من أنه قد (أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان ، مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق [١٠])!و إلي ماقاله بشار قبل البطين بقليل عندما سئل (بم فقت أهل عمرك، وسبقت أبناء عصرك، فى حسن معالى الشعر وتهذيب ألفاظه قال: لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى ، وبناجينه به طبعى ، ويبعثه فكرى ، ونظرت إلى مفارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفكر جيد وغريزة قوية فأحكمت سيرها، وانتقيت حرها وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها).[١١]

لقد أسهم اهتمام اللغويين بالتشبيه في تشكيل الذوق الأدبى السائد، وبذر

بذور الإعجاب المتواتر بالتشبيه عبر أجيال طويلة من النقاد والبلاغيين. هذا الإعجاب يبدأ من قدامة بن جعفر الذى جعل التشبيه (غرضاً من أغراض الشعر). وابن أبى عون يرى (أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء منه المثل السائر، ومنه الاستعارة القريبة، ومنه التشبيه الواقع النادر، وماخرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون ، لاطائل فيه، ولا فائدة معه، ورأيت أجل هذه الانحاء وأصعبها على صانعها التشبيه. وذلك أنه لايقع لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره).

وتتضح هذه الفكرة بشكل خاص في المقولة التالية: (وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم. وكلما كان المشبه منهم فى تشبيه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق)(١٢) .

وفى ضوء هذا الفهم يرى ابن رشيق فى العمدة أن ابن الرومى أولى الناس باسم شاعر، لكثرة اختراعه وحسن افتتانه ، ثم يقول فى موضع ثان: وأنا أقول أكثر الناس اختراعاً ابنُ الرومىّ(١٤) .

نفهم إذن لماذا ألح اللغويون على التشبيه دون الاستعارة ولماذا توقف الأصمعى إزاء بعض الاستعارات الجاهلية وعدها من قبيل الخطأ اللغوى الذى اضطر إليه الشاعر بسبب الوزن والقافية أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة لأنصار عمود الشعر العربى مصدراً لسوء الفهم والارتباك لما فيها من تغير لافت فى الدلالة واخلال بصفة الوضوح التى يؤثرها أنصار عمود الشعر كل الايثار(١٥) .

والفتنة بالتشبيه قديمة تلخص المنهج العربى المحافظ الذى ينظر إلى الشعر القديم في روعته واجلال، وقد تلاحقت التشبيهات فيه تلاحقاً كأنما

يريد الشاعر ألا يتوقف عند غاية. وربما كان من أسباب الفتنة أن النقاد ينفعلون انفعالا قوياً بما أحرزه المجددون من اخفاق متفاوت الصور فى بناء الاستعارة وقد عدت الاستعارة من البديع الذى يصور التفكير الأدبى الذى أصابه على مر الزمن تعقيد وصنعة وتزييف، فأصابة التشبيه ركن من أركان الشعر، أما الاستعارة فيكفى فى أمرها التناسب الواضح القريب بين الأشياء، وكأنما كانت الإصابة فيها أيسر. أليس التشبيه مقتلا من مقاتل الكلام مستوعر المذهب(١٦).

تتمثل براعة الشاعر فى قدرته على إيقاع الإختلاف بين الأشياء المختلفة والأجناس البعيدة .

وفى ضوء هذا الفهم يفرق عبد القاهر الجرجانى بين الإدراك الإجمالى والتفصيلى ويرى أن الشاعر الحاذق لايكتفى بالنظرة المجملة التى تقع فى أسارها، ويلح على النظرة المفصلة التى تتأمل الأشياء وتتعمق التفاصيل الدقيقة. وهذه المحاولة أيضاً هى التى تجعل الشاعر لايقبل مايرد على العين ويألفه الناس، بل يتجاوزه إلى النادر الذى لايعتاد، والغريب الذي لايؤلف. يقول الجرجانى: (اعلم أن معرفة الشىء من طريق الجملة غير معرفته من طريق التفصيل، فنحن وإن كنا لايشكل علينا الفرق بيني التشبيه الغريب وغير الغريب وإذا سمعنا بهما، فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شىء وتهيئة العبارة فى الفروق فائدة لاينكرها المميز، ولايخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفي للنفس، والمعنى الجامع فى سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشئ مما لايتسرع اليه الخاطر، ولايقع فى الوهم عند بديهة النظر إلي نظيره الذى يشبه به بل بعد تثبت وتذكر وقلى للنفس عن الصور التى تعرفها وتحريك للوهم فى استعراض ذلك واستحضار ماغاب عنه(١٧) .

بيان أنك كما ترى الشمس ويجرى فى خاطرك استدارتها ونورها تقع فى قلبك المرآة المجلوة ويتراءى لك الشيه منها فيها. وكذلك إذا نظرت إلى الوشي منشوراً وتطلبت لحسنه ونقشه واختلاف الأصباغ فيه شبهاً حضرك ذكر الروض محضوراً مفتراً عن أزهاره مبتسماً عن أنواره، وكذلك إذا نظرت إلى السيف الصقيل عند سله وبريق متنه لم يتباعد عنك أنك تذكر انعتاق البرق وإن كان هذا أقل ظهوراً من الأول وعلى هذا القياس(١٨). ولكنك تعلم أن خاطرك لايسرع إلى تشبيه الشمس بالمرآة فى كف الأشل فى قوله :

والشمس كالمـــرآة فـــــى كَـفّ الأشَـــل

ولا إلي تشبيه البرق في انبساطه وانقباضه والتماعه وائتلافه بانفتاح المصحف وانطباقه كقول ابن المعتز :

وكأنَّ البرقَ مُصْحَفُ قارٍ فانطبـــاقا مرَّةً وانفتاحـــا

ولا إلي تشبيه سطور الكتاب بأغصان الشوك فى قوله نفسه :

بِشكلٍ يأخذُ الحَرف المُحلّى كأنّ سطورَهَ أغصانُ شَوْكِ

ولا ماجرى فى هذا السبيل ، وكان من هذا القبيل، بل تعلم أن الذى سبقك إلى أشباه هذه التشبيهات لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لاينالها غير الجواد.

إنّ الشاعر إنسان متخيل. والتخيل قدرة ذهنية إذا عملت فى رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعى والجهد، انتهى صاحبها إلى مالم ينته إليه سواه، فيتوصل إلي إدراك اتساق العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، والفارق بيننا بشراً عاديين وبين الشاعر الحاذق يتمثل فى هذه القدرة الذهنية

التى تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق. قد يستطيع كل منا أن يلاحظ أن ثمة مشابهة قائمة بين بعض الأشياء أو يدرك علاقة مابينها، ولكن إدراكه محدود ليس على نفس القدر من الدقة التى يتميز بها إدراك الشاعر الحاذق(١٩) . وحتى إذا توصلنا إلى مايتوصل إليه الشاعر فإننا لن نؤديه هذه التأدية الدقيقة. فمثل ذلك الإدراك كما يقول الجرجانى (لايكمل البصر لتقريره وتصويره في النفس، فضلاً عن أن تكمل العبارة لتأديته ويبلغ البيان لصورته)(٢٠).

إن الشاعر الحاذق قادر أكثر من غيره على معرفة الأشياء والإدراك الدقيق لها، وللعلاقات الخفية التى تقوم عليها. إن الشعر عملية تعليم مباشر أو عملية بهر عقلى ، والتشبيه جهد صناعى خالص يعتمد على الفكر والقياس والاستباط وبهر المتلقى بما فيه من إيقاع الإئتلاف بين المختلفات.

إن الإلحاح على فكرة الدقة في التشبيه باعتبارها أمراً مترتباً على التفصيل.. فالشاعر البارع عندما يلح على التفصيل، يدرك التفاصيل الدقيقة للأشياء، ويقدمها تقديماً محدداً، منفصلاً عما سواه. وهذا مايراه عبد القاهر الجرجانى إذ يجد أن الإئتلاف بين المختلفات يمكن أن يكون كشفاً . ولكنه لايمكن أن يكون اختراعاً أو خلقاً بالمعنى المعاصر للكلمة. إن الشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً. ولكن هذا الاكتشاف لايعنى اختراع علاقة لم توجد من قبل، أو الوصول إلى شىء جديد كل الجدة فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل. والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم، وكل مايصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفى، عندما يتغلغل بفكره أبعد من غيره.

وعندما يطرح النظرة المجملة ويلح على التفصيل. الشاعر- فى هذه الحال- أشبه بالفائض على الدر يكد نفسه ويتعبها حتى يصل إلي المخبوء والمحتجب، ولكن الدر كان موجوداً فى أصدافه من قبل أن يأتى اليه الفائض ويكشف عنه، وكل فضل يمكن أن ينسب إلي الشاعر أنه صنع صنيع الغواص وتعب وكد حتى وصل إلي ماكان بعيداً نائيا»(٢١) .

إن بلاغة التشبيه والتمثيل (الصورة الفنية) ترتبط في أنها تضاعف قوى النفس وتوفر الأنس بالمعنى وتكسوه أبهة وتستثير له من أقصى الأفئدة صبابة مكلفاً. يقول عبد القاهر الجرجانى (وأعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى أو أبرزت هى باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صوره كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب اليها، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً.. وإن أردت أن تعرف ذلك - فانظر قول البحترى :

دانٍ على أيدي العُفاةِ وشاسعٌ عن كُل ندّ في النّدى وضريبِ

كالبدرِ أفرطَ فى العُلوِّ ورضوؤه للعصبةِ السّارينَ جدُّ قريبِ

وفكر في حالك وحال المعنى وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثانى ولم تتدبر نصرته إياه وتمثيله له فيما يملى على الإنسان عيناه، ويؤدى إليه ناظراه، ثم قسمها على الحال وقد وقفت عليه، وتأملت طرفيه، فإنك تعلم مابين حالتيك، وشدة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك، وتحببه إليك، ونبله فى نفسك وتوفيره لأنسك ..

وهكذا فتأمل بيت أبي تمام:

واذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ طُوِيت أتاحَ لها لسانَ حسُودِ

مقطوعاً عن البيت الذى يليه، والتمثيل الذى يؤديه، واستقصِ فى تعرف، قيمته على وضوح معناه، وحسن بزته ثم اتبعه إياه :

لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورت ماكانَ يُعرفُ طيبُ عَرفِ العُودِ

وانظر نشر المعنى تمام حلته وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطرك يعرف عوده وأراك النضرة في عوده، وطلع عليك من مطلع سعوده واستكمل فضله فى النفس ونبله واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير، ومافيه من التمثيل والتصوير.

وكذلك فرق بين بيت المتنبى:

ومن يكُ ذا فَمٍ مُرّ مريضٍ يَجِدْ مُرّاً به الماءَ الزّلالا

لوسلك بالمعنى الظاهر من العبارة كقولك : إن الجاهل الفاسد الطبع يتصور المعنى بغير صورته ويخيل إليه فى الصواب أنه خطأ. هل كنت تجد هذه الروعة؟ وهل كان يبلغ من وقم الجاهل وقمعه وردعه والتهجين له والكشف عن نقصه، مابلغ التمثيل في البيت وينتهى إلى حيث انتهى[٢٢].

علاقة الخيال بالصورة:

يشير استخدامنا اللغوى المعاصر لكلمة الخيال إلي القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولاتنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل

تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبنى منها عالماً متميزاً فى جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة. ومن رهذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذى يصاحب كلمة (الخيال) فى المصطلح النقدى المعاصر، والذى يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة داخل التجربة. وكأن الخيال لايظهر فى شىء فى جميع الفنون بقدر مايظهر فى إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة (٢٣).

ويجنح الناقد المعاصر -عادة- إلي القول بأن نوعية الخيال وإمكاناته وفاعليته هى ماتميز الفنان المبدع من غيره. ولاتنفصل قيمة الشاعر الخاصة- في مثل هذا التصور- عن قدرته الخيالية التى تمكنه من التوفيق بين العناصر والتى تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة.

وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصية. وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة مانصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وعادة مانذهب إلي القول بأن خيال الشاعر هو الذى يمكنه من خلق قصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع. ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها، سعياً وراء تقديم رؤية جديدة للواقع نفسه.(٢٤)

والخيال الشعرى - بهذا الاعتبار- نشاط خلاق، لايستهدف أن يكون مايشكله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطيات، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر مايستهد أن يدفع المتلقى إلي إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لاتستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعى. ومن خصائص الخيال الشعرى

الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعى بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شىء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شىء يكتسب معنى فريداً فى جدته وأصالته.

عندما نتعامل مع (الخيال) على هذا النحو، ونشير به إلي مثل هذه المعانى التى أخذت نصيب هذه الكلمة، وتصاحبها فى المصطلح المعاصر للنقد العربى، فإننا لانفكر فى الدلات العربية القديمة للكلمة بقدر مانفكر فى الكلمة الأجنبية (Imagination) التى تبرز، على مستوى الاشتقاق، العلاقة الوثيقة بين اخيال والصورة الفنية على نحو لاتؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين [٢٥] . إن علاقة الاشتقاق بين كلمتى (Smaginatlon) و (Imagery) تشى بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح – بشكل ضمنى – أن أى مفهوم للصورة الشعرية لايمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعرى نفسه، فالصورة هى أداة الخيال، ووسيلته، ومادته التى يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه.

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة الخيال، فإنها لاتشير إلى القدرة على تلقى صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس. إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل، كما تشير إلي الطيف أو الصورة التى تتمثل لنا فى النوم أو أحلام اليقظة، أو فى لحظات التأمل، عندما نفكر فى شىء أو شخص وجلى أن مثل هذه الدلالات ليست هى مانشير إليه بالكلمة فى المصطلح النقدى المعاصر. ربما كانت الصلة الوحيدة التى يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هى أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى مانسميه الآن بالصورة الذهنية، أى أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلي ملكة الخيال نفسها. ويبدو أن هذه الصلة هى التى أباحت توسيع الدلالة القديمة ،

على أساس مجازى مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية(٢٦).

ولكن ثمة مادة لغوية هى (التخيل) وتلك هى التى يمكن أن نعدها بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التى تدل على عملية التأليف بين الصورة وإعادة تشكيلها. وكلمة (التخيل) ترادف- لغوياً - (التوهم) و(التمثل) تقول تخيلته فتخيل لى ، كما تقول تصورته فتصور. وتوهم الشىء تخيله وتمثله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن.

ويمكن أن نجد لكلمة (التخيل) بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوى فى النصف الأول من القرن الثالث، وخاصة عند المعتزلة، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة وابن المعتز. وأهم مانخرج به من تأمل أنواع السياق الذي ترد فيه كلمة التخيل عند من أشير أليم، أن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التى يمكن إدراجها تحت مايمكن تسميته الآن سيكولوجية الإدراك.(٢٧) ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم، ومايتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة فى النفس، بفعل مخادعة الأشخاص، أو بتأثير الخوف أو المرض، أو ما أشبه.

لذلك كان رأس المعتزلة النظام، يفسر مايرويه العرب من أخبار، وأشعار، تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى ، على أنه من قبيل التخيل الذي لاحقيقة له، والنابع من انفراد العربى وتوحشه فى الفلوات والقفار. يقول ابن المعتز: (إن الذى يسكر بعض السكر لايحكم على الأشياء الا حكماً رديئاً، وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ماهى عليه بالحقيقة. ومن هنا كان(التخيل) وهو الفعل الذي يوجد مسار التخيل عند الجاحظ نضير(الايهام) الذى يحدث لأسباب متعددة منها:تخييل من المرار ، وتخييل من الشيطان ،أوتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم

يتوقح، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدقيق، وهو بعد لايفى بالجليل ويتخطى المقدمات متسكعاً بلا امارة، فرجع حسيراً بلا يقين، وغير زماناً لايعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة التى متى لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة (٢٨).

علاقة الخيال بالحس:

إن القوة المتخيلة تجرد الصورة تجريداً أشد من تجريد الحس، إن الحس لايحفظ صور المحسوسات إلا بقدر ماهى ماثلة إزاءه، أما القوة المتخيلة فإنها- على العكس من ذلك- تحفظ صور المحسوسات وتستعيدها بعد غياب المحسوسات ذاتها. ويرجع السبب فى ذلكي إلى أن القوة المتخيلة أقدر على التجريد من الحس. ويوضح ابن سينا ذلك بقوله: إن الشيء المحسوس تغشاه غواش غريبة عن ماهيته (لو أزيلت لم تؤثر فى كنه ماهيته، مثل أين، ووضع، وكيف، ومقدار بعينه.. والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التى تلحقه بسبب المادة التى خلق منها، لايجرده عنها، ولايناله إلا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته، ولذلك لاتتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال. وأما الخيال فيتخيله مع تلك العوارض، لايقدر على تجريده المطلق عنها، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التى تعلق بها الحسن، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها) (٢٩).

وإذا كان الحسن الظاهر لايجرد الصورة عن المادة تجريداً تاماً ولايجردها من لواحق المادة بالمثل، فإن التخيل يجردها من المادة تجريداً تاماً. ومن ثم تصبح صورة أكثر تجريداً بالقياس إلي صور الحس الظاهر، ولكنها- مع ذلك- تظل متصفة بالحسية، لأن التخيل لايجردها تماماً عن لواحق المادة، إذ تظل الصورة التى في الخيال على حسب الصورة المحسوسة، وعلى تقدير ما،

وتكييف ما، ووضع ما. وإذا كان التخيل يظل محافظاً على اللواحق الحسية للصور، فإن ذلك يعنى أن الخيال لن يتخيل صورة إلا على نحو مامن شأن الحس أن يؤوى إليه (٣٠).

من هذا نرى أن صفة التجريد التى يتصف بها عمل المتخيلة ليست صفة مطلقة، وإنما هى صفة محصورة في انتقاء المادة المحسوسة للصور المتخيلة فحسب، وليست فى انتقاء اللواحق الحسية لهذه المادة. ومن ثم يمكن القول أن الصورة المتخيلة هى مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجى، وبالقياس إلى ماينطبع من هذا الأصل فى أعضاء الحس الظاهرة. وهى صورة محسوسة بالقياس إلي المعانى الجزئية التى يستخلصها الوهم. وبالقياس إلي المعانى الكلية التى يستخلصها العقل. أى أننا إذا نظرنا إلي عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات الخارجية وصفناه بالحسية، وإذا نظرنا إليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس الظاهر وصفناه بالتجريد. وبذلك لاتصبح صفتا الحسية والتجريد بمثابة نقيضين كما يبدو لأول وهلة، وإنما تصبح الصفتان بمثابة وجهين لنشاط ذهنى واحد، يمكن النظر إليه من جانبى صلته بطرفى النفس المتباعدين، أى العقل والحس(٣١).

يترتب على صفتى التجريد والحسية أمران هامان لاينفصل أحدهما عن الآخر، أما أولهما فهو أن التخيل لايمكن أن يعمل في غياب الحس، وبالتالى فإن كل مايقود الحس ويلحق به لابد أن يؤثر فى نشاط التخيل وفاعليته. وأما شأنيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحرراً فى التعامل مع صور المحسوسات. ومن ثم فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها فى هيئات جديدة، لايعرفها الحس. وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المتميزة وهى الابتكار.

إن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التى يتعامل معها هى صور

المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال. وإذا كان التخيل يعتمد فى نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهى ألا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل، ومن البديهى- أيضاً- أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التى تطرأ على الحس. إن الحس منشأ التخيل، وحيث لايوجد حسس لايوجد تخيل.(٣٢) لذلك فإن الإنسان لايمكنه أن يتخيل امراً من الأمور أو شيئاً من الأشياء لم يؤد إليه الحس بنحو من الانحاء. ويتجلى المظهر العملى لذلك فى أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس ، فإنه لايستيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة في مجال إدراك هذه الحاسة، لأنه من خصائص القوة المتخيلة(أنها تعجز عن تخيل شىء لم تؤد إليه حاسة من الحواس. وذلك أن كل حيوان لايبصر له فهو لايتخيل الألوان، ومالا يسمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها، لأن التخيل- أبداً- في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسى)(٣٣) . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يتبع التخيل الحس فى أخطائه واصاباته. فحال التخيل- فيما يقال- شبيه بحال الحواس، فإذا كذبت الحواس كذب التخيل، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل.

تدرك أعضاء الحس محسوساتها في مادة، بينما التخيل يدرك صورة مجردة من المادة الحاملة لها. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الحس يصبح مقيداً بموضوعه، أى بمادة الشيء المحسوس الماثل إزاءه وهيئته، مما يجعل الحس أشبه بأن يكون متلقياً سلبياً يسجل الأشياء فحسب، أما القوة المتخيلة فإنها- لما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة- لاتصطدم بعقبات مصدرها المادة. ومن ثم فإنها تستطيع أن تتصرف فى الصور كما تشاء دون عوائق المادة وأثقالها التى تقيد الحس. فإذا كان الحس لايقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلا بالشكل والهيئة التى هو عليها، فإن التخيل يقوى على أن يتصور

الشيء نفسه بأشكال وهيئات كثيرة مختلفة بل أنه يتجاوز ذلك ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أى نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض ويركب بعضها مع بعض في تركيبات مختلفة يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس(٣٤) .

وبالجملة فإن التخيل يستطيع - لقدرته على التجريد- أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية، ولايلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة. ولذلك فإن فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالاً خيالية لم تعرض للحس من قبل، فيمكن لنا أن نتخيل- مثلاً- رجلاً فى هيئة الطير أو سبعاً ناطقاً.

القوة المتخيلة- إذن- ألطف جوهراً وأشد روحانية من قوة الحس، لأنها لاتتقيد بما يتقيد، ولاتقتصر مثله على إدراك المحسوسات فى جواهرها الجسمانية من خارج، وإنما تتخيلها وتتصورها فى ذاتها دون تقيد بمادتها، ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التى لاتربط بينها علاقة ظاهرة، فتوقع الإئتلاف بين أشد المختلفات تباعداً، وتلغى حدود الزمان وأطر المكان، وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب(٣٥) .

وإذا تباعدت قوة التخيل عن الحس، وصادفت تفساً شفافة لاتعوقها علل الحس أو رغبات الجسد، أو يشغلها التافه والحقير من الأمور الدنيا، صعدت إلى الملكوت الأعلى واتصلت اتصالاً مباشراً بالعقل الفعال، وكان لها بذلك نبوة بالأشياء الالهية (ولايمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال أن يقبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة. أو محاكياتها من المحسوسات ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة، وسائر الموجودات الشريفة، ويراها، فيكون له بما قبله من المعقولات بقوة الأشياء اللاهية. فهذا أكمل المراتب التى تنتهى اليها القوة المتخيلة، وأكمل المراتب

التى يبلغها الإنسان بقوته المتخيلة.

ومهما ابتعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالاً وصوراً خيالية لاوجود لها فى عالم الحس، فإنه لايمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الانحاء. قد يشكل التخيل عالماً لاحقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم- فى النهاية- لايمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل. ومن هنا كان الإنسان لايتخيل الأشياء التى لايعرفها إلا عن طريق مايعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه. ومن هنا كان الأنبياء ومن فى حكمهم مضطرين إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة التى تقربها من الافهام، وتيسر إدراكها للناس جميعاً.

ومن هذه الزاوية تبدو القوة المتخيلة- رغم كل مايمكن أن تمتدح به- مقيدة بقيود الحس، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها، ولايمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته. وفي ذلك تتجلى نقاط الضعف التى تتصور هذه القوة، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق.

أهمية الصورة الفنية ووظائفها

إن النشاط الفنى هو فى حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من حياة الإنسانية، فقد تكون المادة التى يفرض عليها الفنان الصورة ألواناً أو أشكالاً أو أصواتاً أو أفكاراً أو عواطف[٣٧]. ومن هنا تقترب الصورة في أحد معانيها بالعنصر المجر فى حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية التى تمثل لها الأشياء أو الأحداث أو الأشخاص.

فمعنى الصورة يتحدد عموماً بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التى

تتسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوال والألوان والأشكال والأفكار، ولما كانت الطبيعة تنطوى على مثل هذه العلاقات فيمكن أن نقول أن الصورة الفنية توجد فى الطبيعة، إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية. وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الإنفعال الجمالى. ولما كان للصورة هذه الأهمية في العمل الفنى، فقد ذهب بعض فلاسفة الجمال والنقاد إلي التوحيد بين العمل الفنى وبين الصورة. وقد اعتمد هؤلاء الفلاسفة الذي يكونون الاتجاه الشكلى فى عالم الجمال على الفلسفة الألمانية المستمدة من كانت وهاربرت وزيمرمان، وأهم من يمثلهم من الانجليز(بيل) و(فراى) اللذان مارسا النقد الفنى وتأثرا بالثورة التى لحقت فن التصوير الفرنسى، خاصة بعد سيزان، وفى رأيهما أن العنصر الذي يحقق الوجدان الجمالى عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة في العمل الفنى(٣٨) .

إنها طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى فى ذاته. إنها لاتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها- بذاتها- لايمكن أن تخلق معنى ، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهنى المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه. من هذه الزاوية فحسب، أجمع البلغاء والنقاد على أهمية الصورة الفنية. فقد تحدثوا- فى القرن الثالث الهجرى - عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح، وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى والحق (كل مايدل على الإيماء الذى يقوم مقام التصريح لمن يحس فهمه

واستنباطه[٣٩] وتحدث الأمدى والرمانى وابن جني والحاتمى وغيرهم.. في القرن نفسه عن المجاز وفائدته، وأجمعوا على أنه يفيد مالا تفيده الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه، وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها (المعول فى التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلي تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر) [٤٠].

ولكن لماذا كان الانتقال فى الدلالة- وهو ماتقوم عليه الصورة الفنية- يحدث فى المعنى خصوصية تمكنه من التأثير فى المتلقى؟ ولماذا يتأثر المتلقى ويستجيب لهذه الخصوصية التى تحدثها الصورة فى المعنى ؟ لقد توقف أغلب البلاغيين والنقاد عند مجرد تقرير أن المجاز أفضل من الحقيقة لأنه يؤثر فى المتلقى تأثيراً أشد من تأثير الحقيقة. ولكن ماطبيعة ذلك التأثير؟ وماعلته؟ وما الأسس النفسية التى تقوم عليها استجابة المتلقى لذلك التأثير؟ تلك أسئلة لم يحاول أغلب النقاد والبلاغيين أن يتوقفوا إزاءها طويلاً، ولكن هناك قلة فعلت ذلك أو حاولت أن تفعله.

قديما رد عبد القاهر الجرجانى الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطرى من النفس الإنسانية وقال إنه (من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذى هو له في اللغة، وعمد إلي معنى آخر فأشير به إليه وجعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية، لايكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً) [٤١] وخلص عبد القاهر إلى أن المعنى عندما يرد عارياً مجرداً لايحدث فيه لذة، لأنه يقرر للمتلقي ماهو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلي التعرف على غير المعروف. أما ورود المعنى عن طريق التمثيل، فإنه ورود غير مباشر لايتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له. وكلما كان التمثيل

ألطف كان امتناعه على المتلقى أكثر وأباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. (ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوهخ كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أحسن وأشغف ولذلك ضرب المثل لكل مالطف موقعه ببرد الماء على الظمأ).

تتمثل أهمية الصورة الفنية إذن فى الطريقة التى تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، وفى الطريقة التى تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به.

ليس هناك عمل فنى بلاصورة، وهناك بعض المبادئ التى تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الاستجابة الفنية عند الجمهور.

أول هذه المبادئ هو مبدأ الوحدة العضوية فى العمل الفنى ، ويعنى هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفنى فيما بينها لتكون كلا "واحدا" وكل المبادئ الأخرى ينبغى أن تخدم هذه الوحدة التى ذكرها القدماء فى تحديدهم للجمال الفنى بقولهم الوحدة فى الكثرة وهى تعنى ألا يكون العمل الفنى ناقصا . وهذا المبدأ يقضى بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفنى فى لغة مخلتفة وألا فقد وحدته العضوية ، وكل العناصر في العمل الفنى ينبغى أن تخدم بعضها بعضا" (٤٣).

والمبدأ الثانى هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى فى العمل الفنى ، كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معنى أو نحن أساسى ، فقد تتميز المبانى بترديد شكل معين كالقباب فى العمارة الإسلامية أو الابراج فى العمارة القوطية أو يغلب على سمفونية معينة لحن أساسى وهو يطابق ما يسمى بالصفة الغالبة

أو الفكرة الأم (٤٤) .

المبدأ الثالث يتلخص فى التنوع إذ أنه لا يكفى أن نعرف الموضوع الرئيسى الغالب ، بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع ، فقد يحدث فى الموسيقى أن يتكرر اللحن الغالب على مستويات مختلفة ، وفى الشعر تتكرر القافية .لكن يمكن أحداث التنوع بتغيير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغيرة أو بالتكبير ، وقد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل ويعنى ادخال أكثر من موضوع ، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه (٤٥) .

أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل ، وهو تماثل الأجزاء مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين علي خشبة المسرح وفى الملابس والحركة، فيحدث توازن بين الأجزاء المتماثلة ، ولكن قد يتم التوازن فى العمل الفنى عن طريق عدم التماثل فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات، وهذا واضح فى الفن الحديث الذى بعد عن التماثل وعمد الى التوافق ، كما يلاحظ بخاصة فى الشعر أو التصوير أو الديكور(٤٦).

والمبدأ الخامس هو مبدأ التطور أى هناك انتقالا من أجزاء سابقة زمانيا إلى أجزاء لاحقة عليها وهذا واضح جدا بالنسبة للفنون الزمانية . ففى القصة أو الرواية مثلا " تفضى الأحداث بعضها إل بعضها الآخر ، وعلي هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي افترضت ثلاثة مراحل .

مرحلة تقديم الشخصيات ثم تعقد المشكلة حتى تبلغ الذروة ثم يأتى الحل . ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة الحديثة هذا التطور دائماً خاصة في العصر الحديث، حيث قد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلي الحل أو إلي المقدمة. لكن في كل الأحوال لابد من ترتيب منطقي لتوالى الأحداث.

إن أهمية الصورة تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها فى المتلقى، ولكن ما أبعاد ذلك التأثير، وهل ينحصر مداه فى نوع من المتعة الذهنية الخالصة، فيعجب المتلقى ببراعة الشاعر فى بناء صوره وتلطفه في الدلالة على معانيه فحسب؟ أم أن تأثير الصورة يتعدى حدود هذه المتعة الشكلية، فيثير انفعالات المتلقى إثارة خاصة تدفعه إلي موقف أو سلوك بعينه؟ عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثيري الصورة فى ذاته، إلي تأمل طبيعة الاستجابة التى تعقبه أو تصاحبه في ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته.

إن التراث النقدي والبلاغى لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع وتقدر الضرورة الداخلية الملحة التى تدفعه إلي التعبير بالصورة باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتحديد والكشف. لقد تحددت أهمية الشعر- أهم فنون الأدب عند العرب- باعتباره ديواناً للجماعة، يعبر عن وجدانها الجمعى، أكثر مما يعبر وجدانها الفردى، ممثلا فى أفراد بأعيانهم له مايميزهم من خصوصية وتفرد (٤٧) فكان العرب الأوائل ينظرون إلي الشعر باعتباره ديواناً لهم.. عليه يعتمدون وبه يحكمون وبحكمه يرتضون... الخ. وإذا تجاوزنا هذا الفهم المبكر، ووجدنا للشعر غايتين :غاية تهدف إلي النفع المباشر وترتبط بالتعليم والتهذيب والاقناع، وغاية أخرى لاتهدف إلا إلى مجرد الامتناع والتسلية.

فى البداية كانت الغاية الأولي هى المسيطرة على أذهان الناس والمتذوقين علي السواء، ولكن ما أن تتعقد الأوضاع الاجتماعية وتظهر مساوىء الحكم الفردي، حتى يتعدل مفهوم هذه الغاية، فتفقد دعامتها الأخلاقية ويهتز جانبها التربوى والتعليمى.

وتتدهور قيمة الشعر شيئا فشيئاً، وينصرف الشاعر عن عالمه الداخلى فلا يقول إلا مايراد منه، ولايتفنن إلا لإظهار البراعة، ولايسترسل إلا بقدر العطاء.

وعندما يهدف الشعر إلي المتعة إلي جانب المنفعة المباشرة. فإنه يثير فى المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلي أفعال، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر كنصرة عقيدة أو الدفاع عن مذهب أو الدعاية لحاكم.

ومن الطبيعى أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر أثارها في تصور الجانب الوظيفى من الصورة . فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية ،. يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلي التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه ويدفعها إلي فعل أو انفعال ، يتلاءم مع الجانب النفعى المباشر للشعر ، أو تكون الصورة إحدي الوسائل التى يظهر بها الشاعر براعته الحرفية ، فيبهر بطرافة صورة المستمعين ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفة وبراعته فى محاكاة الأشياء (٤٨) . والصورة فى النهاية وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها ، أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجى الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته ، أما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية .

وعندما تستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر فإنها تهدف إلى اقناع المتلقى بفكرة من الأفكار ، أو معنى من المعانى ، وفى هذه الحال لا تصبح الصورة الوسيط الأساسى الذى يجسد الفكرة ، بل تصبح الفكرة فى جانب والصورة فى جانب آخر . والاقناع له أساليبه المتنوعة (الشرح والتوضيح، المبالغة ، التحسين والتقبيح) (٤٩) .

الشرح والتوضيح : خطوة أولية فى عملية الاقناع ، ذلك أن من يريد اقناع الآخرين بمعنى من المعانى ، يشرحه له بادئ ذى بدء ويوضحه توضيحا يغرى بقبوله والتصديق به .

وقد قصد القدماء المعنى نفسه وسموه (الإبانة) التى ردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصورة وتأثيرها ، وهذا ما جعل البلاغيين المتأخرين يضعون التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز فى قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة هو علم البيان، قاصدين بذلك أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هى طرائق خاصة فى التعبير تكسب المعانى فضل ايضاح أو بيان.

المبالغة : إن الصورة إذ تساهم فى عملية اقناع المتلقى والتأثير فيه عن طريق الشرح والتوضيح فإنها تحقق الغاية نفسها عن طريق المبالغة في المعنى ، والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه . لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالابانة فى حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة ، وقيل أن الغاية من التمثيل هى المبالغة فى الايضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر والمتخيل كالمتحقق ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآنى في التصوير، فقد لوحظ أن القرآن يعنف فى خطاب الجاهلين تهويلاً وترغيباً ، فيلجأ إلي طريقة خاصة في تقديم المعنى، تعتمد على المبالغة في الوصف من مثل(فما بكت عليهم السماء والأرض وماكانوا منظرين) أو (وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم ما سمعوا الذكر) أو (وإن مكرهم لتزول منه الجبال)..

إذن عالج البلاغيون المبالغة في الصورة القرآنية من زاوية الإبانة فذهب الزمانى إلي أن (المبالغة هى الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل

تلك الإبانة) ولكن النقاد الذين عالجوا المبالغة فى الشعر تناولوا المسألة من زاوية أخرى، فعالجوها على أنها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر، حين كان الشعراء يصطنعون المشاعر وهم يصنعون الشعر وأنهم فى محاولتهم إرضاء ممدوحيهم يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة(٥٠).

من الطبيعى أن تقترن أغراض الصورة الفنية بالمبالغة فيقال أن المجاز يهدف إلي ثلاثة أشياء: المبالغة، والبيان، والإيجاز ويقال عن الكناية أن الأصل فى حسنها يرجع إلي ماتوقعه من المبالغة في الوصف، وأما التشبيه فإنه يهدف إلى المبالغة .

والاستعارة مقرونة بتأكيد المعنى والمبالغة فيه(٥١). وقد توقف عبد القاهر الجرجانى عند وجه من أوجه المبالغة والاغراق فى قول الشاعر:

وبدا الصبحُ كأنّ غرّتــه وجهُ الخليفةِ حينَ يمتدحُ

يقوم هذا التشبيه على إدعاء أن الفرع صار أصلاً يقاس عليه. وكأن الشاعر قد استكثر للصبح أن يشبه به وجه الخليفة فعكس الأمر وجعل وجه الخليفة أعرف وأشهر وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح.(٥٢) وهو أشد تأثيراً فى المتلقى لأنه: (يوقع المبالغة في نفسك من حيث لاتشعر ويفيد لها من غير أن يظهر ادعاؤه لها) (٥٣).

- التحسين والتقبيح : مصطلح كلامى تبلورت حدوده وأبعاده عند المعتزلة. لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغى ليشير إلي قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقي ومخادعته وما يترتب على ذلك من وقفة سلوكية خاصة يتخذها المتلقى إزاء موضوع الكلام.

إنه يشير إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعانى والأفكار على نفس المتلقي. وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدى إلى

ترغيب المتلقى فى أمر من الأمور أو تنفيره منه.

وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعانى الأصيلة التى يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً، فتسرى صفات الحس أو القبح من المعانى الثانوية إلي المعانى الأصيلة، فيميل المتلقى إليها أو ينفر منها تبعاً للمبدأ القديم الذى يرى أن مايجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر(٥٤).

وترتبط براعة الاقناع بالقدرة على تحسين الشيء وتقبيحه وشأن الخطيب البارع فى ذلك شأن الشاعر الحاذق، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق وعكس صفات الأشياء وقد عرف الأصمعى أشعر الناس بأنه (الذي يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً أو إلي الكبير فيجعله بلفظه خسيسا») (٥٥).

ولقد اقترن التخييل بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن.

الصورة وليدة الخيال:

المخيلة موضوع يخص كلاً من علم النفس والدراسة الأدبية على السواء، ففي علم النفس تعنى كلمة(صورة) إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة بصرية، والأبحاث الرائدة التى قام بها فرانسيس غالتون عام ١٨٨٠ سعت إلى أن تكتشف إلى أى مدي يستطيع الناس أن يستعيدوا الماضى بشكل بصرى وقد وجد أن الناس يختلفون اختلافا شديداً في درجة تبصرهم(٥٦) إلا المخيلة ليست بصرية فقط. وتصنيفات العلماء فى علم النفس وعلم الجمال متعددة. فليس هناك فقط صور ذوقية وصور شمسية، بل توجد أيضاً صور حرارية وصور من أصل جمالي لمسى، مشتقة من التقمص الوجدانى، فثمة تمييز هام بين المخيلة الثبوتية والمخيلة الحركية. قد يكون استعمال المخيلة اللونية رمزياً بشكل شائع أو خاص، وقد لايكون. والتخيل المرافق للإحساس بالجمال(سواء أكان نتيجة

التركيب السيكولوجى غير النفسى للشاعر أو نتيجة التقاليد الأدبية) يترجم من إحساس إلي آخر، فمثلاً يترجم الصوت إلى لون ويوجد تمييز مفيد لقراء الشعر، بين المخيلة (المقيدة) و(الحرة):الأولى مخيلة سماعية، عضلية، تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنسه، وهى واحدة تقريباً لدى كل القراء الأكفاء، والثانية بصرية، وتتنوع كثيرا بين شخص وآخر أو بين نمط ونمط(٥٧).

إن مايعطى الصورة فاعليتها، ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس. وتأتى فاعلية الصورة من كونها بقية وتمثيلاً للإحساس.

الصورة البصرية يجب ألا يقصر البحث عليها كلياً فى الشعر الوصفى، ولم ينجح إلا القليل ممن حاولوا أن ينظموا شعراً (صورياً) أو (مادياً) فى أني يقصروا أنفسهم على صور العالم الخارجى. وأندر منهم حقاً من رغبوا فى أن يفعلوا ذلك. ولم يعرف (عزراباوند) منظر العديد من الحركات الشعرية الصورة بأنها تمثيل مرسوم، بل عرفها بأنها (تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية فى برهة من الزمن)(٥٨) وهى توحيد لأفكار متفاوتة. ويؤكد بيان أتباع المدرسة الصورية أننا نعتقد بأن الشعر يجب أن ينقل الخصوصيات حصراً وليس بشكل مثالى، في عموميات غامضة مهما كانت ذات وقع. واليوت فى ثنائه على دانتى وهجومه على ميلتون، يأخذ بنظرة أكثر وثوقية في الإلحاح على التصور فيقول (إن مخيلة دانتى بصرية) و(بالنسبة لشاعر كفء ، تعنى الكاية الرمزية (مخيلة بصرية واضحة) (٥٩) ومن ناحية أخرى نجد لدى ميلتون- لسوء الحظ- مخيلة سمعية. فالمخيلة البصرية هى تعميمية كلها (٦٠).

إن القوة المتخيلة هى القوة التى يعول عليها الشاعر فى عملية التخييل الشعرى ولكنها تظل- مع ذلك- محصورة في مستويات دنيا لاتفارقها. إنها

تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التى يختار منها عقله مايشاء من تخييلات، دون أن يسمح لها بالانفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده. وعلى ذلك يمكن القول أن الشاعر إنسان يتميز بأنه تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جداً- غالبة- حتى أنها لاتستولى عليها الحواس ولا تعصيها المصورة، وتكون النفس أيضاً قوية لايبطل التفاتها إلى العقل، ويقبل العقل انصبابها إلى الحواس(٦١). وإذا كان ذلك يعنى أن مخيلة الشاعر لاتعمل إلا فى نطاق صور الحس التى تختزنها القوة المصورة، فإنه يعنى - بالمثل- أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لايمكن الاعتماد عليها وحدها فى ناعمة الشعر، ذلك لأنها يمكن أن تفضى بصاحبها إلي الجنون والهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها. وبذلك يصبح الشعر عملاً تخيلياً يتم في رعاية العقل، أو تخييلاً عقلياً إذا صح التعبير(٦٢) .

لقد ركز البلاغيون والنقاد على النص الأدبى من حيث علاقته بالعالم الخارجى الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه، ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به أكثر من تركيزهم على علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلى ونشاطه الوجدانى الخاص المتميز كان امراً يتجنب الجميع فى الأغلب- الخوض فية أو التعرض له.

أحياناً نجد لدي بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبي بالواقع، وهى إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا يسلمون - بداهة- باتبكارية المخيلة عند الشاعر. وإن لم يصرحوا بذلك. من هذه الإشارات تفرقة (قدامة) بين الغلو الذى يجوز أن يقع لأنه (تجاوز في تعت ما للشىء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه) الممتنع (الذي لايكون ويجوز أن يتصور في

الوهم). والمتناقض أو المستحيل (الذي لايكون ولايمكن تصوره فى الوهم)[٦٣].

إن هذه الإشارات وغيرها مما كتبه (ابن سنان) و(البغدادى) تعبر عن موقف نقدي واحد يتسامح مع الشاعر ويسلم له بحقه فى إعادة تشكيل المدركات فى صور فنية جديدة ليست مدركة للحس من قبل. بل إن مثل هذا الموقف قد ينتهى - كما نجد عند عبد القاهر- إلي ماهو أبعد من ذلك، ويفضل - في التحليل البلاغى- الصور التى لاتتصور إلا فى الوهم والخيال على تلك الأخرى التى تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية، على أساس أن الصورة الأولى إذا أجيد صنعها- يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة في الوصول إلي الغريب والنادر الذي لايعهد[٦٤] . ولايعنى ذلك إلا التسليم الضمنى بالجوانب الابتكارية لمخيلة الشاعر.

إن قوة التخيل - وهى مايطلق عليها اسم القوة المصورة تجد مالاتجد الحواس، فإنها تقدر أن تركب الصور، فأما الحس فلا يركب الصورة.. فإن البصر لايقدر على أن يوجد إنساناً له قرن أو ريش أو غير ذلك، فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يتوهم الإنسان طائراً أو ذا ريش - وإن لم يكن ريش- والسبع ناطقاً[٦٥] .

الرموز والاساطير :

الرمز كالصورة ، قد منح اسمه لحركة أدبية معينة . وهو أيضاً مثل الصورة من حيث إنه مايزال يظهر فى مجالات شديدة الاختلاف وأهداف شديدة الاختلاف. فهو يظهر كمصطلح فى المنطق. في الرياضيات، في نظرية المعرفة، فى علم الدلالات وعلم الإشارات (السيميوتيك) كما أن له أيضاً تاريخاً طويلاً فى عالم اللاهوت (الرمز أحد مرادفات العقيدة) والطقوس والفنون الجميلة والشعر.

والعنصر المشترك فى كل هذه الاستعمالات الدارجة، ربما كان ذلك الشىء الذى ينوب عن -أو يمثل- شيئاً آخر. غير أن فعل الرمز الإغريقى الذى يعنى أن تقذف معاً، أن نقارن، يوحى بأن فكرة التشابه بين الإشارة والمشار إليه كانت موجودة في الأصل، وماتزال تعيش في بعض المصطلحات العصرية للمصطلح. فالرموز الجبرية والمنطقية رموز تقليدية متفق عليها، غير أن الرموز الدينية تقوم على بعض الصلات الداخلية بين (الإشارة) والشىء (المشارإليه)، استعارة أو مجازاً :

الصليب، الحمل ، الراعى الطيب. وفى نظريةي الأدب يبدو من المرغوب فيه أن هذه الكلمة يجب أن تستعمل بهذا المعنى ، كموضوع يشير إلي موضوع آخر لكن فيه مايؤهله لأني يتطلب الانتباه إليه لذاته كشئ معروض(٦٦).

هناك نوع من العقول تتحدث عن مجرد الرمزية، فأما أن ترد الديانة والشعر إلي صورة حسية منظمة تنظيماً شعائرياً أو تفرغ (الإشارات) المقدمة أو (الصور) لمصلحة حقائق متعالية، خلقية أو فلسفية تكمن وراءها. ونوع آخر من العقول يفكر بالرمزية شيئاً محسوباً ومرغوباً ، ترجمة عقلية متعمدة للمفهومات إلي مصلحة حسية توضيحية تربوية. غير أنه كما يقول كولريدج، بينما تكون الحكاية الرمزية (ترجمة للأفكار المجردة إلي لغة الصور، التى هى ليست شيئاً بذاتها، سوى تجريد من موضوعات الحواس) فإن الرمز(يتميز بشفافية(النوعى) فى الفرد أو شفانية العام (الجنس) في الخاص. فوق كل شىء، وبشفانية الأبدى في الزمنى ومن خلاله(٦٧) .

هل يوجد أى معنى هام يفترق فيه (الرمز) عن الصورة) و(المجاز)؟

إننا نفكر مبدئيا " بمعاودة الرمز وإلحاحه . فالصورة يمكن استثارتها مرة

على سبيل المجاز ، لكنها إذا عاودت الظهور بالحاح ، كتقديم وتمثيل علي السواء ، فإنها تغدو رمزا" قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية .ما يحدث بتكرار ملحّهو أن ما يسمى فى أعمال الكاتب الأولى (خصائص) ينقلب إلي رموز فى أعماله المتأخرة. وهكذا فإنّ هنرى جيمس فى رواياته الأولى يتبصر بكل عناية أشخاصا " وأمكنه ، بينما تغدو جميع الصور في الروايات الأخيرة مجازية أو رمزية (٦٨).

حيثما نوقشت الرمزية الشعرية فمن المستحب وضع تفريق بين (الرموز الخاصة) للشاعر الحديث ورمزية قدماء الشعراء المفهومة فهما "حسنا" وكان المصطلح فى البداية على الأقل يشير إلى الاتهام ، وإن ظلت مشاعرنا ومواقفنا تجاه الرمزية الشعرية مزدوجة إلي حد بعيد .

ومن الصعب أن نعرب عن البديل لكلمة خاص : فإن كان تقليديا " أوتراثيا"فإننا سنصدم برغبتنا فى أن الشعر يجب أن يكون جديدا ومدهشا" إن الرمزية الخاصة تتضمن منظومة ، وباستطاعة الطالب المجد أن يؤول الرمزية الخاصة كما يحل مفسر الشيفرة رسالة غريبة .

أما الأسطورة فهى كلمة تفيد العقدة ، والبناء القصصى ، الحكاية علي لسان الحيوانات كما ورد فى (فن الشعر) لأرسطو ونقيضها ونظيرها هو العقل . الأسطورة شئ سردى قصة في مقابل الحوار الديالكيكى . الشرح كما أنها أيضا "الحدسى وغير العقلى فى مقابل ما هو فلسفة منهجية : إنها مأساة اسخيلوس في مقابل ديالكيك سقراط (٦٩) .

الأسطورة هو المصطلح المفضل فى النقد الحديث وهى تشير إلى – وتحوم على – حقل هام من المعانى ، يشترك فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسى والفنون الجميلة . والأسطورة نقيضة للتاريخ

أو للعلم أو للفلسفة وللحقيقة أو للحكاية التمثيلية .

وفى القرنين السابع عشر ، والثامن عشر ، وفى عصر التنوير ، كان للمصطلح معني سلبى أكانت الأسطورة تخييلا بمعنى أنها غير صحيحة علميا "أو فلسفيا " . ولكن في العلم الجديد سرعان ما تحول التشديد إلي ما غدا منذ الرومانسيين الألمان وكولريدج وأمرسون ونيتشه سائدا بشكل تدريجى : إن مفهوم الأسطورة مثل مفهوم الشعر هو نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة ، ليس منافسا " للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافعا " لها (٧٠) .

ربّما كان العنصر الأساسى الهام بالنسبة لنظرية الأدب . الخيال أو الصورة ، ما هو اجتماعى ، وما هو فائق للطبيعة (أو ليس طبيعيا " أو غير العقلانى) السرد أو القصة النموذج الأصلى أو العالمى ، التمثيل الرمزى بما هو حوادث فى زمان مثلنا السرمدية ، البرمجة ، أو فلسفة الحشر والنشور ، السرى أو الصوفى . وقد تتركز الاستجابة للأسطورة في التفكير المعاصر علي أى من هذه المعانى مع انسجامها علي بقيتها (٧١) .

خاتمـــة :

إن الأصل فى العمل الفنى هو المبدع وليس المتلقى ، وإن العقيدة أو الرواية أو المسرحية لن تحقق شيئا للمتلقي إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع . وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع ، يتكشف لنا زيف النتائج التى أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل الزينة الطارئة علي المعنى الأصلى . وكأن الشاعر تمخض المعني الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه أياه من الصور التي تناسبه والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلسل له القول عليه . إن الصورة هى الوسيط

الأساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربيته ، ويتفهمها كى يمنحها المعنى والنظام . وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة ، أو مجاز أو حقيقة أو رغبة فى اقناع منطقى أو امتاع شكلى ، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ، ويجسدها بدون الصورة .

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا " ثانويا " يمكن الاستغناء عنه أو حذفه ، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق ، تعجز اللغة العادية عن ادراكه أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها فى القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للفنان الذى يدرك والقارئ الذى يتلقى .

الهوامش

(١) الصورة الفنية في التراث النقدى عند العرب د. جابر عصفور ص١٧١.

(٢) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، ص ٣٢.

(٣) المصدر نفسه ، ص٣٢.

(٤) دلائل الإعجاز ٣٥٥.

(٥) الشاعر تأبط شرا ، ديوان الحماسة لأبى تمام ، ١/٢٨.

(٦) دلائل الإعجاز ٣٦٠.

(٧) الأصول . د . تامر سلوم ٩٧٩.

(٨) الأصول ١٧٩.

(٩) الأصول ١٨٠.

(١٠) الأصول ١٨١.

(١١) الأصول ١٨١.

(١٢) الأصول ١٨١.

(١٣) العمدة ،، ابن رشيق ٢٨٦/١.

(١٤) العمدة ٢٤٤/٢.

(١٥) الأصول ١٨٢.

(١٦) الأصول ١٨٢.

(١٧) الأصول ١٩٢.

(١٨) الأصول ١٩٢.

(١٩) الأصول ١٩٣.

(٢٠) الأصول ١٩٨- ١٩٩.

(٢١) الأصول ١٩٩.

(٢٢) أسرار البلاغة ٩٧ وما بعدها .

(٢٣) الصورة الفنية ١٣.

(٢٤) الصورة الفنية ١٤.

(٢٥) الصورة الفنية ١٤.

(٢٦) الصورة الفنية ١٥.

(٢٧) الصورة الفنية ١٦.

(٢٨) الصورة الفنية ١٦.

(٢٩) الصورة الفنية ٣٥.

(٣٠) الصورة الفنية ٣٥.

(٣١) الصورة الفنية ٣٦.

(٣٢) الصورة الفنية ٣٧.

(٣٣) الصورة الفنية ٣٧.

(٣٤) الصورة الفنية ٣٨.

(٣٥) الصورة الفنية ٣٨.

(٣٦) الصورة الفنية ٣٩.

(٣٧) مقدمة فى علم الجمال . د. أميرة حلمي مطر ٣٧.

(٣٨) مقدمة فى علم الجمال ٣٨.

(٣٩) الصورة الفنية ٣٢٣.

(٤٠) الوساطة بين المتنبئ وخصومه ، القاضى علي عبد العزيز الجرجانى٤٢٨.

(٤١) دلائل الإعجاز ٢٨٩.

(٤٢) أسرار البلاغة ١٢٦.

(٤٣) مقدمة في علم الجمال ٤٣.

(٤٤) مقدمة في علم الجمال ٤٤.

(٤٥) مقدمة في علم الجمال ٤٤.

(٤٦) مقدمة في علم الجمال ٤٤.

(٤٧) الصورة الفنية ٣٢٩.

(٤٨) الصورة الفنية ٣٣٢.

(٤٩) الصورة الفنية ٣٣٢.

(٥٠) الصورة الفنية ٣٥٠.

(٥١) أسرار البلاغة ٢٢١.

(٥٢) أسرار البلاغة ١٨٧.

(٥٣) أسرار البلاغة ٢٠٦.

(٥٤) الصورة الفنية ٣٥٣.

(٥٥) الصورة الفنية ٣٥٤.

(٥٦) نظرية الأدب . أوستين دارين ، رينيه ويليك ترجمة محيى الدين صبحى ٢٤٠.

(٥٧) نظرية الأدب ٢٤١.

(٥٨) نظرية الأدب ٢٤١.

(٥٩) نظرية الأدب ٢٤١.

(٦٠) نظرية الأدب ٢٤٢.

(٦١) الصورة الفنية ٥٣.

(٦٢) الصورة الفنية ٥٣.

(٦٣) الصورة الفنية ٥٥.

(٦٤) الصورة الفنية ٥٦ – أسرار البلاغة ١٥٤.

(٦٥) الصورة الفنية ٥٦.

(٦٦) نظرية الأدب ٢٤٣.

(٦٧) نظرية الأدب ٢٤٣.

(٦٨) نظرية الأدب ٢٤٤.

(٦٩) نظرية الأدب ٢٤٥.

(٧٠) نظرية الأدب ٢٤٦.

(٧١) نظرية الأدب ٢٤٧.

المصادر والمراجع

- ابن رشيق - العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ج١، ج٢، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط ٤ ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢.

- أبو تمام ، حبيب بن أوس : ديوان الحماسة ، شرح العلامة التبريزى ، ط١، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ .

- أمين ، أحمد ، النقد الأدبى ، دار الكتاب العربى ، بيروت ط ٤ ، ١٩٦٧.

- أوفسيانيكوف - لوتينكوف - يولد اشيف ، أسس علم الجمال الماركسى اللينينى ، ترجمة جلال الماشطة ، دار التقدم ١٩٨١.

- الجرجانى ، عبدالقاهر - أسرار البلاغة فى علم البيان ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨.

- دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ١٩٧٨.

- الجرجانى ، علي عبدالعزيز : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقق محمد أبوالفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٥١.

- د. سلوم ، تامر ، الأصول ، قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، دار الحقائق -

دمشق ، ١٩٩٣.

- د.سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، دار المعارف بمصر ، ط ٣، ١٩٦٩.

- د. عباس ، إحسان - تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الثقافة ، بيروت ط٣، ١١٨١.

- د. عصفور ، جابر، الصورة الفنية ، دار التنوير ، بيروت ط٢، ١٩٨٣.

- د . مطر ، أميرة حلمى ، مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٧٦.

- د هلال ، محمد غنيمى ، النقد الأدبى الحديث ، دار الثقافة - دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣.

- وارين ، أوستن ، ويليك ، رينيه ، نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، مراجعة د. حسام الخطيب . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية ، ط٣، ١٩٦٢.

ويمزات ، ويليام ك - بروكس ، كلينث ، النقد الأدبى ، تاريخ موجز ، ترجمة د. حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى ، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٦.