الصورة الفنية بين نسقية الرؤية وجدلية المصطلح

مجدي عبد المعروف حسين أحمد
جامعة سنار – قسم اللغة العربية

المستخلص:

كل تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية هوعمل أدبي, لذلك يصعب تأطير النص الأدبي تأطيراً دقيقاً,أو رسم قوالب جاهزة مسبقة لإحتواء العمل الأدبي,لم تكتف التجربة الشعريّة بالموروث القديم، إنما تم رفدها بصور جديدة وتجارب راسخة كان لها شأنها في بنية الصورة الفنيّة.

إن هذه القراءات والتساؤلات حول الصورة الفنية– مستصحبة نسقية الرؤية وجدلية المصطلح– وما جاد به النقاد القدامى والمحدثين,لا تضع نفسها بعيداً عن المساءلة والإضافة والتوجيه,فالكلمة البشرية ستظل قابلة لكل ذلك .

الكلمات المفتاحية :

المصطلح – الصورة الفنية – النسقية –الجدلية

ABSTRACT:

Expression of emotional experience that is illustrated in an inspired image is a literary work, thus it is difficult to frame the literary work in accurate manner or put it in ready-made frames. Poetic experience hasn't relied only on old heritage as it borrowed new images and experiences that contributed to the literary structure.

These challenges and questions about the literary image, accompanied with traditional vision, controversial term, and contribution of veteran and modern critics, do not put themselves out of accountability and the addendum and guidance, which words of human are exposed to.

المقدمة:

تتنوع المعارك النقدية حسب قوة الجديد,وفجاءته للأوساط التقليدية,وحظ كل من الفعل وردته,من قدرة على الحوار والاختلاف والتنوع وحالة الثقافة السائدة, وقدرتهاعلى القبول والممانعة, وفق رؤى موضوعية,بعيدة عن الاتهام والمواجهة والتجريح,خاصة في مجالات الإشراف والمناقشة للبحوث العلمية, فكل يؤمن بنظرته, ويدحض نظرة الآخر.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاتباع والتقليد ورسم القوالب الجاهزة للأفكار والرؤى,ومحاولة إسكات الآخرين ولجمهم,بغض النظر عن وجاهة ما يأتون به .

إن الشكل يكون آلياً عندما نفرض على أية مادة – أو صورة – شكلاً محدداً مسبقاً غير منبثق بالضرورة من خصائص المادة. [1]

من المشاكل التي أثارها النقاد قديماً وحديثاً مشكلة الصورة والمضمون أومشكلة الشكل والمحتوى أو بعبارة أوضح مشكلة اللفظ والمعنى,فمن خلال هذه الورقة نحاول أن نوضح ما هية المشكلة,وما إسهام النقاد القدامى والمحدثين في هذه المشكلة,ومن ثم نخلص لرؤية تحاول أن تخفف من حدة هذه الجدلية,وتتجاوز للنسقية التي نتعامل بها مع الأشياء.

إن تطور قواعد النحو والعروض وتكاثر أساليب التركيب وتقنيتها,يضع بين يدي الإنسان نمطاً جاهزاً ومريحاً؛ ولكنه في الوقت نفسه محدداً لامكانات هذه الطاقة الخلاقة.

فقليل من المعرفة بسلامة تركيب الجملة النحوية,وبصياغة الصورة وفق قواعد علم البلاغة,وقليل من الاطلاع على أسرار العروض, ينتج لنا قصيدة سليمة نحوياً وبلاغياً بالمقاييس الشائعة , وينتج قبولاً مريحاً لها لدى المتلقي الذي التقط مفاتيحها من المناخ الثقافي العام .[2]

لكن من الصعب داخل هذا التكوين المتواطأ عليه بين الشاعر والمتلقي البرهنة على جودة القصيدة ونصاعة فكرتها ووجاهة صورتها .

أهمية الدراسة :

كثر الجدل حول دلالة الصورة الفنية,ورسم بعضهم قوالب جاهزة لهذه النوع من الدراسات؛بل تشدد بعضهم على اتباع نمط معين لدراسة الصورة الفنية, فنبعت أهمية الدراسة من الفصل إلى حدٍ ما بين هؤلاء الذين تعصبوا وفرضوا قناعاتهم دون النظر للآخر.

أهداف الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بمصطلح الصورة الفنية,وإلى تقصي آراء النقاد القدامى والمحدثين حول مفهوم الصورة الفنية,ومن ثم إيجاد صيغ تبيح للناقد والمتلقي والدارس والمشرف تحديد هُوية الرؤية للصور الفنية حسب ما تقتضية الدراسة من دون إفراط أو تفريط .

منهج الدراسة:

اتبعت الدراسة المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي,حيث تعرضت لآراء النقاد في القديم والحديث , ثم وصفت ما هو كائن من آرائهم ,مع التحليل والتوضيح لهذه الآراء.

معنى الاصطلاح :

المصطلح لفظ اصطُلح أو اتّفق على أدائه مفهوماً محدّداً،ولا مشاحة في الاصطلاح كما قالت العرب،أي لا مجادلة فيما تعارفوا عليه.أو أنه ما دام هناك اتفاق حول أداء اللفظ مفهوماً محدّداً فلا سبيل إلى الاختلاف حول ما إذا كان هذا اللفظ دقيقاً في الدلالة على المفهوم أو غير دقيق؛ لأن الذهن سينصرف إلى المفهوم المتفق عليه ولن ينصرف إلى غيره" [3].

الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول,أو هو إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما.أو هو لفظ معين بين قوم معينين .

مع أن"الصورة الفنية "مصطلح حديث,صيغ تحت وطأة التأثربمصطلحات النقد الغربي,إلا أننا قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب,ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح ويطرحها موجودة في التراث,وإن اختلفت طريقة العرض والتناول.[4]

الصورة الفنية في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعرفي سياق النص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وامكاناتها,فالصورة إبداع خالص للذهن,ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أوالتشبيه.[5]

لكلّ كاتب أو مُنْشِىءٍ أو شاعرٍ أن يحْذَرَ منْ أنْ يضَعَ الصورة الفنيةَ الّتِي دَرَسَها بلاغيّاً أو أدبيّاً، وينشِىءَ كلامَهُ على قَالَبِها، فإذا فَعل ذلِكَ أَفْسَدَ كلامه، وشوّه روح القاعدة البلاغيّة أو الأدبيّة، وإن التزم بصورتها.[6]

لكي تكون الصورة واضحة، تشبّه القصيدة بلوحة تتألف من مجموعة صور جزئية، يعطي مجموعها الجمال للوّحة الكلية،مع احتفاظ كل صورة بفرديتها وخصوصيتها. وهكذا يبقى للصورة الجزئية جمالها الخاص، لكن هذا الجمال يزداد قوة بارتباطها بمثيلاتها عن طريق السياق. وهنا،يمكننا أن نشير إلى أثر هذه الجزئية في الاعتماد على وحدة البيت، لا وحدة الرؤية في القصيدة كلها. فالشاعر ما كان يستطيع بإدراكه الحسي أن يصل إلى هذه الرؤية الكلية الشاملة.

وإذا عدنا إلى الشعر الذي استحسنه النقاد العرّب، اتضح الأمر أمامنا. فهم لم يستحسنوا القصائد الكاملة، وإنما انصب اختيارهم على الأبيات المفردة،وعلى ما تحقّق فيها مثل هذا التصوير الجزئي؛بل إنهم قدّموا تلك الأبيات التي استطاع فيها الشاعر أن يكثف أكبر عدد ممكن من هذه الصور الجزئية، كما في استحسانهم لقول الشاعر:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس، وسقت ... ورداً، وعضّت على العنّاب بالبردِ[7]

وسبب هذا الاستحسان،أن الشاعر" شبّه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد،وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النفسية الباكية .

مهما قيل في أهمية الصورة الفنية فإن أيّ قصيدة ليست مجرد صور ,إنها جزء من التجربة,ويجب أن تتآزر الصورة مع بقية عناصر العمل الفني الأخرى فينقل التجربة صادقاً فنياً وواقعياً, خاصة الموسيقا واللغة ؛ لأنها تكونت بهما,لكن الصورة تتفرد بإعطاء المتعة الجمالية التي بدونها لا يصبح الشعر شعراً [8]

إن الصورة الفنية تحمل داخل النص أبعاداً متعددة,لا بعداً واحداً,فقد تجد من النظرة الأولى بعداً مباشراً,ولكن من التأمل المستمر,نرى أبعاداً غير مباشرة ,وكلما ازداد التأمل ازداد ظهور هذه الأبعاد,وهذه الأبعاد لا تأتي إلا إذا كانت الصورة– بألفاظها وتراكيبها وحمولتها الدلالية:معنوية وشعورية– قادرة على الإيحاء بهذا البعد أو الأبعاد .

الصورة الفنية عند الأقدمين والمحدثين:

إن النظم والصياغة هما الوعاء الذي يختزن التجربة الشعورية عند الأديب، فهما ليسا زينة عارضة تطرأ على المعنى الأصلي بقدر ما هما جسر لتحقيق الصورة الفنية الموحية، حيث إن أساس البلاغة وقاعدة الفصاحة نظم الكلام، لا بمعنى ضمّ بعضها إلى بعض كيف جاء واتفق،بل بمعنى ترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذاً نظم يعدّ فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، ولهذا كان عند أرباب هذه الصناعة نظيراً للنسج والوشي والصياغة وما أشبه ذلك. مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لِوَضْع كل منها حيث وُضِع علّة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع مكان غيره لم يصلح." (9)

حتى نؤكد ما ذهبنا إليه نعمد إلى النقل عن عبد القاهر الجرجاني, على أن عملية الصياغة إنما هي محصلة ما يحدثه السياق من صور وأحاسيس وفكر وصوت تكوّن في مجموعها الصورة الأدبية. يقول الجرجاني: "... فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها،فباطل من الظنّ، ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه. وكيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ وأنت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا؟ (10)

لقد شغلت قضية اللفظ والمعنى جهود النقاد العرب.وقد نصب الجرجاني همّه لرفض الثنائية بينهما. فاللفظ يعانق المعنى فإذا وجب للمعنى أن يكون أولاً في النص وجب للفظ الدّال عليه أن يكون مثله لا النطق.وهذا الاتجاه لا يخرج عما انتهى إليه الدرس الحديث،يقول طه حسين(خصام ونقد، ص87):"إن من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته، فالأدب يوشك ألا يخضع لهذا النوع من التحليل الذي يعمد إليه العلماء وأصحاب الكيمياء منهم خاصة،فإذا عمد النقاد إلى تحليله فهم يقاربون ولا يحققون..إن اللغة صورة الأدب وإن المعاني هي مادته وهذا كلام مقارب لا تحقيق فيه فكثير من النقاد القدماء خاصة، تصوروا أن المعاني تشبه الأجسام قبل أن تلبس الثياب، ونعرف الثياب قبل أن تسبغ على الأجسام ونستطيع أن نحقق الفصل بينهما، ولكننا لا نعرف المعاني المجردة التي تتخذ ثيابها من الألفاظ ولا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها،وإنما نعرف الألفاظ والمعاني ممتزجة متحدة،لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تفترق." (11)

في الرسالة دعوة إلى وحدة علوم اللغة، فعلم المعاني بمعناه العام الذي يضم البيان وإن اشتهر ضمه إلى علوم البلاغة فهو ليس إلا دراسة لغوية تدخل في إطار النحو بمعناه الدقيق،لأن علم المعاني يعنى بدراسة الجملة وما يكون فيها من حذف أو ذكر،أو تعريف أو تنكير، أو تقديم أو تأخير،أو قصر أو وصل،أو إيجاز أو إطناب...ويشارك النحوي في البحث عن المركبات إلا أنّ النحوي يبحث عنها من جهة هيئاتها التركيبية صحة وفسادا،ودلالة تلك الهيئات على معانيها الوضعية على وجه السداد.

وصاحب المعاني يبحث عنها من جهة حسن النظم المعبّر عنه بالفصاحة في التركيب.ومرجع تلك الفصاحة إلى الخلو من التعقيد. فما يبحث عنه في علم النحو من جهة الصحة والفساد يبحث عنه في علم المعاني من جهة الحسن والقبح،وهذا معنى كون عِلم المعاني تمام علم النحو [12].

تبنى دعوة عبد القاهر الجرجاني على النظرة الشمولية... فهو– مثلا– يساوي بين مصطلحي الفصاحة والبلاغة. وتقوم نظرية النظم عند عبد القاهر على عدم المفاضلة بين اللفظ والمعنى،ومن ثَمّ بين الفصاحة والبلاغة ففي دلائل الإعجاز (ص 183– طبعة المنار) نقرأ: "يصحُّ التعبير عن المعنى بلفظين مختلفين، ثم يكون لأحدهما مزية على الآخر، وأن أحدهما فصيح، والآخر غير فصيح.. "،وإنما تتحقق الفصاحة عنده بعد التأليف وصوغ العبارة،لأن الكلمة في حال إفرادها لا تفضل غيرها وإنما يظهر التمايز في إطار السياق وحسن الأداء،وتمام المعنى.(يقول في الدلائل،ص 31):" وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة،إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه:قلقة ونابية ومستكرهة،إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من معنييهما،وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم،وأن الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤدّاها؟ [13]

إذا كان علم النحو يعنى بالجمل من حيث صحة التراكيب لتحقيق الاتصال بين الناس فإنه– أي علم النحو– لا يقوم كيانه دون أن يرفد من علم الصرف بالمواد الأولية،والتي يمكن أن توصف بأنها خطوات ممهدة أو وسائل لتحقيق الغاية. فنحن نتعلم من علم الصرف حالات الاسم مفردا أو مثنى أو جمعا،ثم نوظف هذه المعرفة في تركيب العبارات والجمل وفق مقتضيات علم النحو دون إخلال بأساسيات العلوم الأخرى المساندة. وهكذا يبدو الاعتماد في معالجة هذه القضية بادراك الرابطة الوثيقة بين علوم اللغة.

من هنا يتضح أن الاختلاف في كيفية الدلالة غير منحصر في طريق المجاز والكناية كما توهمه صاحب المفتاح حيث قال: "انصباب علم البيان إلى التعرض للمجاز والكناية بناء على ما قدمه من أن التفاوت في الدلالة إنما يكون بالدلالة العقلية وذلك بالطريقين المذكورين؛ لأن قوله (يَسُبني) في الوجهين على حقيقته. والتفاوت المذكور في الدلالة مرجعه إلى المعنى النحوي،لا إلى المعنى اللغوي. فافهم هذا السر الدقيق، فإنه بالحفظ حقيق." [14]

على أنه فيما يكشف عنه من سر مسبوق بما قاله الجرجاني: ".. ومرادهم من النظم في أمثال هذا المقام توخي معاني النحو فيما بين الكلام حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام،والنظم بهذا المعنى، أسُّ البلاغة، وأمّ الإعجاز" [15]

ليس للفظ المفرد أهمية ذاتية مهما بلغ من انسجام في حروفه، وحسن وقعه وجرسه، وإنما تبدو أهميته حين ينتظم مع غيره، ويتلاءم مع ما يجاوره ويتوافق معه..والأداء العربي لا يمكن أن يتحقق

إلا لمن كان عارفا بالطرائق الصحيحة في القول، متمرسا بالأساليب العربية الرفيعة،مزودا بالمعرفة النحوية عن طريق الذوق والمعايشة لما تزخر به العربية من روائع القول.

كانت الصورة التشبيهية والاستعارية موضوعاً رئيساً أيضاً،للنقد الموجه لأبي تمام. فقد انتبه النقاد إلى تجديد أبي تمام في الصور،وإلى خروجه على المألوف في التصوير الشعري،من خلال خروجه على دلالات الألفاظ ومعانيها.وما هذه الثورة إلاّ لارتباط التشبيه أوالاستعارة بالناحية المكانية (المرئية أو المفهومة) من الصورة الأولى.يشرح ذلك عز الدين إسماعيل بقوله:إذا كنا نجد من النقاد من يتكلم على نقد اللفظ ونقد المعنى(كقدامة بن جعفر في " نقد الشعر " مثلاً)،فإن ذلك ليس معناه أنه يتكلم على نقد الصورة الأولى ونقد الصورة الثانية، وإنما يتكلم في الواقع على نقد الصورة الأولى بمظهريها الزماني والمكاني.والذين ثاروا على معاني أبي تمام لم يثوروا على الصورة الثانية، وإنما ثاروا على العنصر المكاني(المرئي أو المفهوم)من الصورة الأولى"[16]

قد استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، وانطلقوا معرّفين الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة،وآراء تتفق أحياناً وتفترق في بعض الأحايين، منطلقين من تأثيرات شتى، منها ما هو عربي تراثي،ومنها ما هو دخيل، وبعضها توفيقي بين هذا وذاك،وهناك من يجترح نظرة صادقة من اجتهاد، فضلاً عن صدور كتب كثيرة تبحث في الصورة الشعرية وأهميتها من وجهات نظر مختلفة – كما قلنا– من وجهة نظر علمائنا القدامى،والفلاسفة المسلمين،والنقاد، والبلاغيين، واللغويين،والصورة عند أصحاب المذاهب الأدبية والنقدية المختلفة، ومن وجهة نظر باحثين عرب وأجانب.

ذهب بعض الباحثين إلى إطلاق اسم الصورة الفنية لتمييزها عن الصورة بشكلها العام لسحرها وجمالها وتأثيرها؛لأنها تأخذ بمجامع القلوب،والصورة ليست حديثة،وإنما هي قديمة قدم الإنسان.[17]

وما دامت الصورة تحظى بهذا الاهتمام الكبير، فضلاً عن الاهتمام بمكوناتها لا سيما البصرية منها، فقد وجدنا أن نتناول بالدراسة والتحليل نوعاً جديداً من الصورة السمعية.

إن الإنسان قد اهتم بسمعه منذ عصر مبكر، مذ كان يعيش في الكهوف، فكان يسمع أصوات الحيوانات المختلفة، ويسمع ما يدور في الطبيعة من أصوات، منها ما تثير مخاوفه لغموضها،ومنها ما تشعره بالخوف ليكون متحفزاً حذراً، وفي أحايين كثيرة كان يحاول تقليدها،مما يتيح لنا القول إن اللغة في أصل نشأتها سمعية.

إذا ما تجاوزنا تلك المرحلة إلى أخرى لاحقة نجد الإنسان قد اهتم بسمعه أيضاً، فاهتدى– بل أن يهتم بالمدرك البصري– إلى الإيقاعات، والنغمات،والموسيقا، ذات التتابع الفني الأول الداخل في الوعي الإنساني،وهو ولا ريب نتاج سمعي قبل أن يكون نتاجاً بصرياً،واستخدام السمع ليس تعويضاً عن البصر عند فاقديه حسب،بل عند المبصرين أيضاً عبر الحواس المختلفة،لفهم الصورة المتشكلة من ألفاظ دالة عليها،والسماع يعوّض عن الرؤية، خاصة إذا كان بعيداً تتعذر رؤيته،"والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الذي مهما عبر فتعبيره محدود

المعاني غامضها"،على أن السمع أوجد لنا أرفع فنون الجمال، وإذا كانت العين ترى الجمال فتتأثر به، فللأذن أن تراه أيضاً وتتأثر به، وأن أوتار السمع مزدوجة الوظيفة فكما تنقل المسموع تفرز ما بين المسموعات من الفروقات الجمالية الدقيقة.(18)

فالموسيقا والإيقاع والحداء والإنشاد والغناء،بما فيه أغاني ترقيص الأطفال،وأغاني العمل،من حفر الآبار،وامتياح المياه كلها مدركات سمعية دخلت الأدب بعامة،والشعر بخاصة،وامتزجت مع النفس الإنسانية،على أن اللغة كما قلنا سمعية في مراحل نشأتها الأولى،اعتمدت على ما تتسقطه الأذان لحفظها وتعلمها، ومن ثم النطق بها،"واللغة تطغى على جميع ما عداها بتنوع وسائل التعبير...وهي اللغة السمعية التي تُسمّى لغة الكلام أو اللغة الملفوظة"(19)

العصر الجاهلي يعتمد السماع أساساً، وقد قام الرواة بدور كبير في نقل الأخبار،والحوادث الوقائع إلى مختلف القبائل، وخاصة الشعر الذي كان ينتشر بسرعة فائقة، ولذلك جرى الاهتمام بالرواة وتتبعهم ومنحهم الثقة أو سحبها منهم.

نحن نعلم أن الجاحظ جعل سر الإعجاز قائماً في " النظم " وأنه هو صاحب نظرية " المعاني المطروحة " التي يعرفها البدوي والحضري والعربي والعجمي؟ ألا يوحي هذا بشيء من التناقض؟ لتوضيح ذلك علينا أن نقرر أولا أن كلمة " معنى " مطاطة متعددة الدلالات، فإذا قيل أن الاعتزال لفت الانتباه إلى المعاني فإن ذلك يفيد أنه اهتم بالمعاني العقلية أو كما وضح عبد القاهر من بعد: إلى المعاني التي يشهد العقل بصحتها، فهذه هي التي يؤثرها عبد القاهر – ومن بعده ابن الأثير – على التخييل، أي على الصورة الشعرية التي تداني العقل من طريق التمويه. أما المعاني التي يقصدها الجاحظ فهي مادة المشاهدة والتجربة، في الحياة عامة. وهذه حقاً مطروحة للناس جميعاً، وهم لا يتفاوتون غلا في " نظم التعبير عنها. وقد أدرك عبد القاهر بنفاذ نظرته أن الجاحظ كان مضطراً للمناداة بذلك الرأي خدمة للإعجاز؛لأنه كان يرد على من يرون أن معاني القرآن لا تستقل عن المعاني (أي المواد) العامة التي يتحدث عنها الشاعر والخطيب أو في مقابل النصرة للعرب الذين تفوق عليهم العجم في المعاني.

عندما نتعمق المواقف النقدية لدى كبار النقاد في تاريخ النقد العربي سنجد أن الإحساس بالتطور والتغير هو العامل الخفي في شحذ هممهم للنقد، يستوي في ذلك ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة الآمدي والقاضي الجرحاني وابن رشيق وعبد القاهر وابن شهيد وحازم القرطاجني وابن الأثير؛ فإنك لا تجد واحداً من هؤلاء إلا وهو يحس أن الشعر في أزمة،وأنه يتقدم بآرائه لحلها، وليس من الطبيعي أن نقف عند جميع من ذكرناه من النقاد ومن لم نذكره منهم لتبيان ذلك النوع من الإحساس، وإنما يكفي أن نقف عند أمثلة معينة؛ وأول من نجده عميق الإحساس بالتغير ابن طباطبا. فهو قد شعر أن العادات والمثل العليا العربية التي كان يرتكز إليها الشعر القديم قد تغيرت،ودرست الأساطير التي كانت تغذي الشعر أيضاً.ولهذا أحس ابن طباطبا أن الشاعر المحدث قد وقع في مأزق، وفي محاولته ليخرجه من هذا المأزق، وجد نفسه يستعمل أدوات الناقد ومعداته، وقد تكون دواعي ذلك الإحساس خاطئة، كما قد

تكون القواعد النقدية التي طلع بها ابن طباطبا مضللة لاتجاه الشعر،ولكن لا جدال في ابن طباطبا – رغم ذلك كله – ناقد فذ في موقفه النقدي، ولعله متأثر بالمعتزلة ؛لأنه يلح على أن الصدق يجب أن يتوفر في الشعر، ويكاد يمحو الحد الفاصل بين الشعر والنثر، ولعله كان معتزلياً حقاً، فنحن نجهل حقيقة انتمائه المذهبي؛ إلا أن" عقلانيته "الخالصة تصله وصلاً وثيقاً بالمعتزلة. (20)

فتحدثوا عن كذب الشعر لأن كلمة" كذب "كانت تطلق في عصره على ما أصبح يعبر عنه بلفظ" تخييل "من بعد، ويبدو أن المتأثرين بالفكر الكلامي مثل ابن طباطبا وعبد القاهر تشبثوا بالصدق وأن الذين تأثروا بالفكر الفلسفي وجدوا في لفظتي" الكذب" و "التخييل " مترادفين.وهو عكس ما قاله حازم القرطاجني من بعد حين اتهم المتكلمين بأنهم هم الذين نسوا الكذب إلى الشعر ليرفعوا القرآن فوقه ويميزوه عنه.(21)

حين كان الإحساس بالتطور يتصل بأثر فكري – كلامي فلسفي – كان النقد ينال حظاً غير قليل من العمق،لأن ذلك الأثر الفكري كان دائماً كفيلاً بتنظيم الإحساس وتوجيهه في منهج متميز المعالم، فأما مجرد الإحساس وحده فإنه كان يجعل النقد عند أذكى النقاد التماعات ذهنية أو لمحات سريعة،ومن ابرز الأمثلة على ذلك نقاد الأندلس، وهي بيئة كانت– في الغالب– تنفر من الكلام مثلما تنفر من الفلسفة؛ ولا ينكر أن ابن شهيد مثلاً ناقد ذكي أدرك معنى التطور في طبيعة الصناعة الشعرية وأقره (وإن التفت كثيراً إلى نماذج ثابتة القيمة) كما أحس بان الأزمة في الشعر نفسه إنما تنجم عن الصراع بين الروح والجسد، فإذا تغلبت الروح جاء الشعرجيدا،والعكس في حال سيطرة الجسد. فذهب إلى القول بروحانية الشعر ولكنه لم يستطع أن يتحول بنقده إلى منهج منظم لأنه كان قليل البضاعة من الثقافة. وكذلك يمكن ان يقال في ابن خيرة المواعيني فإنه وقف عند فكرة التطور وقفة طويلة وسمي صورتها العامة باسم " التدريج " وحاول تطبيقها في ميدان التربية،ولهذا نسمعه يقول " والتدريج مطرد حتى في النبوة وتحمل الرسالة؟.. وإذا اعتبرت معنى التدريج وجدته في كل موجود من الحيوان والنبات على رتب النمو؟ "،ومع ذلك لم يستطع ان ينقل فكرته عن " التدريج " إلى حيز النقد الأدبي. أو إلى دراسته للشعر، لأنه فصل بين ثقافته العامة والنقد، واعتمد آراء الآخرين،ولم يكن لديه من الشجاعة في الرأي ما يسعفه على الاستقلال برأي ومنهج.(22)

من هنا يمكننا أن نرى أن المشكلة التي أثارت نقداً كانت في أكثر الأحيان مزدوجة الطرفين،وأنها حين نجمت عن طبيعة النقل والرواية في الشعر كانت تسمى مشكلة الأصالة والانتحال، وحين صدرت عن تغير في الذوق والأدوات الشعرية أصبحت مشكلة زمنية تسمى القدم والحداثة (أو مشكلة القديم والمحدث)، وقد ماتت المشكلة الأولى من الوجود النقدي بعد أن وقف عندها ابن سلام،كما ماتت الثانية بعد أن ضرب الشعر المحدث في الزمن وتفاوتت درجات الحداثة نفسها، ولكن النقاد لم ينسوا هذه المشكلة التي تحولت عندهم دائماً إلى المشكلة " المتقدم والمتأخر " وظلوا يقفون عندها دون أن يتناولوها بالحماسة التي تناولها بها النقاد في القرن الثالث؛وحين أصبحت الحداثة متفاوتة أو متنوعة انتقلت الأزمة إلى المفاضلة أو الموازنة بين اثنين اثنين من المحدثين (العباس بن

الأحنف والعتابي/ أبو تمام والبحتري) وأصبحت المشكلة المزدوجة هي مشكلة الطريقة الشعرية، ويلمح في أساسها تلك المفاضلة بين مذهب النظم ومذهب المعاني؛ وأحياناً بين ما يسمى الطبع والصنعة في الشعر؛وظل الحال كذلك حتى ظهر المتنبي،وقامت من حوله معركة شعرية عنيفة دامت طويلاً، ولم تكن القضية هنا ثنائية بطبيعتها،غذ كانت في أكثر من دائرة الشعر جملة،كما فعل النقاد المتأخرون في الأندلس من شيوخ ابن خلدون، إلا إنها كانت تتذرع بدرجة من الإنصاف لا تلبث أن تزول، وإذن فمن الممكن أن نتصور المشكلة مزدوجة وهي وضع التراث كله جملة في ناحية ووضع شعر المتنبي في ناحية أخرى ومحاولة الموازنة بينهما للقضاء على الثاني،وفي سبيل هذه الغاية ضاعت الفروق التي ثارت بين أبي تمام والبحتري،ورضي النقاد بهما معاً – رغم ما كان بينهما من تفاوت– بعد أن تصارعت الأذواق حول طريقتهما ردحاً طويلاً من الزمن.ولكن هل يمثل الشعر العربي كله حتى المتنبي نوعاً من الوحدة التي تلتقي عندها الأذواق المختلفة لقاء ترحيب وتزور عن شعر المتنبي؟ ذلك هو الأساس في الخدعة النقدية التي جرفت في طريقها غثاء كثيراً، وكانت المعركة في الحقيقة قتلاً لحيوية النقد، إذ أصبح على الناقد إما أن يقبل على المتنبي ليسهم في النقد وإنما أن يذهب في إعادة صياغة المشكلات القديمة. (23)

يستشف من أمثلة ابن قتيبة أن المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة. ولكن هذه الأمثلة نفسها تشير إلى أنه يستمد حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة في الأكثر. إن قضية " اللفظ والمعنى" لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث تتطور إلى ما نسميه "الشكل والمضمون "،ولا هي استطاعت أن تقترب مما قد يسمى " الصلة الداخلية " بين هذين، ولعلها كانت ذات أثر بعيد في صرف النقد عن تبين وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي، غير أنها رغم ذلك، أسلم من الانحياز السافر إلى جانب اللفظ.

من الأساليب التي استخدمها الشعراء في تشكيل الصورة الفنية، التجسيد،حيث يتم إكساب المعنويات، والحسيات غير العاقلة صفات الإنسان،أو أفعاله،ومن خلال ذلك يمكن لنا معرفة إسقاطات الشاعر النفسية،والدلالات التي توخّاها من الصور السمعية التي شكّلها من جرّاء الباعث النفسي عبر تجربته،ومن خلال الصورة تتجلى قدرته على إيصال الغرض الذي يصبو إليه.

من المحسوسات التي أسبغ عليها الشعراء (الحية) التي جعلها الشاعر تتكلم،وتُقسِم،وتحاور،وكيما تتفاعل الصور لتبدو لنا أكثر تأثيراً في بيان الحالة. في حين خلع الشاعر صفات الإنسان على الدّيك فهو ينطق والطير تُخبر(24):

تُخبّرهن الطّير عنكِ بأوبةٍ ... وعين أقرّتْ نومَها بلقائِكَا

إن الصورة الفنية الأصيلة من خلال رؤياها الشاملة "ليست مجرد جمع أجزاء متفرقة (وعناصر تكوّن بدورها هذه الأجزاء)،بل هي عالم فني خاص له علاقاته المكانية والزمانية وسواها من الصلات بين الظواهر المصوَّرة"(25) .

جوهر تلك الصورة يكمن بالتأكيد" فيما تختاره العبقرية من مضامين مرئية يفتّش عنها في الطبيعة الخارجية، انطلاقاً من حالات النفس إلى توحّد بين الحالات الداخلية وتمثيلاتها الخارجية" [26]

إن "من أولى المهام التي تنفّذها الصورة الفنية أنها تجسّد تجربة الفنان وتبلور رؤاه وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثلاً حسياً،كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به"[27] .

حيث كان تواصل الشاعر الرومانتيكي مع الواقع وإحساسه به مختلف عن سابقه الإحيائي، وانعكس هذا بالضرورة على الصورة الشعرية عبر عملية(الخلق)،أي(التوليد) الذي شهدته الصورة في المدرسة الرومانتيكية،ذلك أن الصورة "هي شكل إدراك الحياة في الفن، خلافاً لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي(الشكل العلمي–المنطقي)"[28].

لقد تعززت عملية (الخلق) في الصورة في نصوص العذاب الرومانتيكي،إذ يبدو أن التأزم النفسي الموجود عند (المعذب) بشكل عام يظهر بحدة في البنية الفنية عامة، وفي الصورة الشعرية خاصة،ومن ثم فإن (الخلق) يفصح عن قدر كبير من الحرية التي يمارسها الخيال الرومانتيكي للشاعر،ذلك أن الصورة الكلاسيكية ظلت تحتفظ بالقواعد البلاغية الصارمة للشعر العربي القديم،وهذا لا يعني بالضرورة أن الشاعر الرومانتيكي قد تخلص من تلك القواعد كلية،إلا أنه تخفف منها إلى أن جاءت مرحلة أخرى من مراحل تطور شعرنا العربي تمثلت في الشعر الحر وقصيدة النثر.[29]

أما عن علاقة الصورة الشعرية بالواقع فإن "الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع،ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة،وقد نطلق على هذا العبث لفظة ((التشويه))،فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو، مزيفة غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف،لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع،أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي،بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة"[30].

هذا لا يعني أنه لا يوجد مصطلح (الصورة الواقعية)،أو لا توجد تلك الصورة حقيقةً، ذلك أن الصورة الواقعية تبدأ من الواقع إلى الذات، ومن الذات إلى الواقع،وتغلب الواقع على الذات من وجهة النظر التي تقول:إن الذات–في أساسها–انعكاسٌ للعلاقات الاجتماعية ويأخذ الخيال دوره في النفاذ إلى جوهر الواقع " [31] .

تأتي نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، ومن التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي(individual consciousness)،فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد. أصبح الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع، فيه ينمو جنين الصورة الفنية، ومنه تولد هذه الصورة. لم يعد كما كان سابقاً مجرد مرآة ينعكس على سطحها الواقع الخارجي،أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التي كانت أبرز نشاطاته. في هذه الحالة اكتسب الوعي بُعداً جديداً جعل منه دوراً فعالاً في أمر العلاقة مع العالم الخارجي وتحديدها. باختصار يتمثل هذا التحول الجذري في أن

الذات(subject)أصبحت محور الفكر الحديث ومنطلق الحداثة ومكوناتها الرئيسة. وقد رأى المحدثون في استخدام هذا المصطلح حيادية أكثر من المصطلحات السابقة التقليدية التي استخدمها السلف مثل الطبيعة الإنسانية(human nature)،والروح(soul ،والأثير(spirit)،فقد أصبحت هذه المصطلحات مفرغة من معانيها بعد أن تعرضت للاستعمال مدة طويلة.[32]

وبرز هذا المصطلح من ثلاثة مصادر رئيسة[33]: الأول، تاريخي يتمثل في الماركسية. والثاني، سيكولوجي صاحبه طبعاً فرويد. والثالث، فلسفي تقدم به أموند هسرل.وعلى الرغم من كل ما بين هذه المصادر من اختلافات، فإنها تآلفت في شيء هام ألا وهو أنها ترفض الجمود وتتحدى ما هو ملم به منادية بالتجديد.

غير أن وحدة الحال هذه لم تزود المصادر الثلاثة بقدرة متساوية على الصمود والاستمرارية حيث انتهت الوجودية إلى الإفلاس بعد أن حققت رواجاً فلسفياً وفكرياً؛ والسبب في ذلك أنها أكثر المصادر تطرفاً في الحد بين الذات والعالم الخارجي. فالسؤال الذي طرح نفسه بالنسبة للوجودية في الستينيات هو أنها غير مؤهلة للتعامل مع العالم الخارجي ومسؤولياته؛لأنها لا تعتقد بوجود مسؤوليات للذات خارج ذاتها، وهذا تعبير عن فك الارتباط بين الذات والعالم الخارجي،وعلى حد تعبير جورج لوكاش،فإن الفلسفة الوجودية تؤدي في النهاية إلى انكماش الواقع وتقليصه؛ لأن الذات لا تستطيع أن تحقق ديناميكية النمو التي تتطلب بعداً خارج ذاتها،أي بعد العالم الخارجي لتتفاعل معه،وتولد عن هذا التفاعل القدرة على النمو والتجديد ورفض الذات للعالم الخارجي جملة وتفصيلاً يفضي بنا إلى واقع فقير يقطع الأوصال. [34]

تنقسم الصورة في شعر الحداثة إلى شقين، الصورة المفردة،والصورة المركبة،حيث تكون الصورة المركبة هي "الصورة الفنية التي تمتد، فيما تحمله، إلى أكثر من اتجاه. وتقوم خصوبتها،ليس على احتمالاتها المطروحة، وإنما على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النص،الجسد العام للصورة، وعلى كثافة هذه الصور أيضاً، وتمثل التجربة الشعرية، بمستوياتها كافة، أبرز محمولات الصور المتكاملة المتضمنة،والهادفة إلى خلق جو غني ومثير،غايته كشف عالم التجربة وتوضيح المكونات التي يتأسس عليها بمقصياتها النامية" [35].

والصورة المفردة تدخل في إطار الصورة المركبة الشاملة،إنها ومضة من ومضات الحلم الشامل.

إن أكثر ما يعترض الصورة الشعرية في تيار الحداثة مسألة (الغموض) التي لها علاقة بالمتلقي، فالغموض "وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه، أن يسيطر عليه،ويجعله جزءاً من معلوماته. الحداثة، هنا،هي مكان الغموض. الحداثة انقطاع في سلسلة معطيات يصرّ وارثوها على أن تتطاول وتستمر،بهيئتها وعناصرها. ومثل هذا الانقطاع يقود إلى ضياع القارئ الذي لا ذخيرة له غير الذاكرة الحافظة،وغير التقليد والعادة، فالغموض إسقاط: إنه وليد هذا الضياع. إنه ناتج عن عدم إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة، والطريقة الحديثة،وعن عدم إدراك معنى زمنية الشعر، وعن الحكم

على اللحظة الحاضرة بلحظة تعود إلى حوالي عشرين قرناً، والعجز عن الحياة في حركية التحول"[36] .

إن الغموض يقدّم لنا مالا نتوقعه، والذي لا نتوقعه في الحقيقة هو صورة إحساسنا الداخلية العميقة،وليست صورة الإحساس الظاهرية، وعليه فإن الغموض صفة إيجابية في الفن وليست سلبية، ولا تكون سلبية إلا إذا وصلت مرحلة التهويم والغوغائية،والتهويم في الشعر ظاهرة نحوية لغوية بعيدة عن الظاهرة الفنية الأصيلة.

وقد أشار بعضهم إلى أهمية الصورة في شعر الحداثة، وعدها تعويضاً عن سحر الموسيقا الموجود في القصيدة فقال:"لقد أصبحت الصورة الجديدة بما تمتلكه من شحنات ذهنية والمعتمدة على(الحركة والصوت واللون)تعويضاً عن السحر الموسيقي في الشعر التقليدي والذي كان يخلق مجرد عملية تلاحم صوفي بين المتلقي والشعر،واستطاع الشاعر الجديد، بما مُنح من حرية، أن يشكل صورته الخاصة به،يتحكم هو دون غيره بإطارها ومحتوياتها،فتعبر حينذاك عن وعيه الحقيقي للعالم"[37].

أخيراً لابد من أن نشير إلى علاقة الصورة الشعرية بالمستوى الرمزي الأسطوري، حيث "بنيت الصورة الشعرية في إطارها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها أن تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشاعر، نحاول أن ندرجها تباعاً على النحو التالي[38]:

أ- المكوّن النفسي .

ب- المكون الاجتماعي.

ج- المكون الحضاري..

كما يقوم الرمز الأسطوري والرمز التاريخي الحياتي بعملية الدلالة والإيحاء، فإن الصورة تفعل هذا أيضاً، تقوم بعملية الترميز، فهناك علاقة وثيقة بين الرمز والصورة" علاقة تفاعل ضمن جدلية التأثر والتأثير فالصورة هي الرحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز، تزداد خصوصيته. فهي من خلال عناصرها المتمثلة بالواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال- تضيف إلى الرمز أشياء جديدة، وتضعه ضمن مناخ خاص يكفل وصوله إلى المتلقي، وتأثيره فيه،كما أنها -من خلال طبيعتها الحسية- تساعد على تجسيد الرمز، وعلى وضعه ضمن مساحة الحواس.

قيل عن الاصطلاح الأدبي:"المعنى وسيط يتحقق عن طريقه تنظيم الصورة الفنية.. والعمل الفني يكون أكثر غنى إذا قبل العمل الفني عدة تفسيرات وعدة معانٍ.. والعمل الفني بدون معنى لا معنى له، لأنه سيكون مجرد تسجيل للطبيعة تسجيلاً جامداً دون حركة..في مسرحية الخرتيت لأيوجين يونيسكو الخرتيت هو الكابوس الذي يخيم على مدينة بكاملها ..اما ما هو هذا الكابوس فيمكن أن يكون الرأسمالية أو النازية أو البطجي أو العدو أو الحقد.. إلى آخر هذه التفسيرات، أو قد يكون جماع هذه المعاني.. فالمعنى أغنى من الفكرة التي يحتوي عليها العمل الفني، ولكي يتحقق غنى المعنى لابد من أن يكون العمل الفني مشبعاً بالصور الموحية والرمز لإكساب المعنى خصوبته.. كما أن العمل الفني يجب ألا يكون المعنى فيه مباشراً" [39].

من المضلل إطلاق كلمة المعنى في قوله:"المعنى وسيط"..بل الوسيط مقيد، وهو المعاني الجزئية للروابط والمفردات والصيغ والجمل..فهذه المعاني الجزئية وسيطة في تكوين العمل الأدبي الأعم الذي يريده الأديب،وهو تنظيم الصور الفنية والمعاني اللغوية لتدل على مراد الأديب جزئياً وكلياً.[40].

من المضلل أيضاً إطلاق الحكم في قوله:"والعمل الفني يكون أكثر غنى إذا قبل عدة تفسيرات."

يقبل العمل عدة تفسيرات بأدلة تصحيح، وذلك هو احتمالات النص، ولكن لابد من دلالة ترجيح تحدد المراد.

عن معنى الصورة فنياً:"الصورة الفنية: الجوهر الأساسي في تمييز العمل الفني عن غيره،وهي طريقة عينية للنظر إلى الأشياء والإحساس بها،وبرغم أنها عينية فإنها تجريدية لأنها انتقاء، ولهذا فغن كل صورة فنية فيها عنصر ذاتي. ويعد الحديث عن الصورة الفنية أحياناً جوهر النظرية الجمالية. والصفة المميزة للصورة أنها تستبعد بعض الملامح في الموضوع وتدخل صفات جديدة ليس يملكها الموضوع.. وتفشل الصورة إذا لم تنجح في إصدار حكم عن الواقع.كما أنها تنجح إذا اتجهت إلى العاطفة. وتعتمد الصورة على النمط الذي يجمع في داخله العام والخاص [41].

جوهر الصورة كامن في إنها تعبر عن وحدة العام والخاص..إنها تحوي بترابط الحسي والمنطقي العيني والمجرد، المباشر والمتوسط،الضروري والعرضي،الخارجي والباطني،الجزئي لبعض عناصر الواقع.والصورة الفنية تبرز عندما يحدث ارتفاع فوق الإحساسية البدائية إلى الإحساسية الإنسانية الجمالية.[42]

من أشهر من عبر عن أن الفن هو بناء بالصور المفكر الروسي الديمقراطي بلنسكي (1811– 1848م) في دراسته القصيرة فكرة الفن وتحت تأثير هيجل.جمع في هذا التعريف بين العقل والحس،لأن الصور في العمل الفني لا تتلاصق.بل تداخل وتتركب وفق بناء قائم على تخطيط عقلي.. والصور التي يرسمها الشاعر يجب أن تتضمن التفكير الذي هو حركة داخلية.والانطباعات التي تقدمها هذه الصورة يجب أن تستجيب لعقل القارئ وتوجهه إلى بعض الجوانب المعينة في الحياة"[43].

تكون الصورة مباشرة حينما تكون رسماً لواقع كما هو.. وهذه كاللغة المباشرة لا تكون صورة فنية, تكون الصورة إبداعية كاللغة الإيحائية وتلك هي الصورة الفنية.

هي من أهم مقومات العمل الفني وليست الجوهر الأساس فيه،إذ قد يكون العمل فنياً وإن لم يعتمد على الصورة؛ لأن مقومات العمل الفني أعم من أن تكون صورة. والصورة الفنية قد تكون من صنع الأديب بمجازاته واستعاراته وتشبيهاته..وقد تكون من توظيفه كاللغة الموسيقية التي تصور في ذاتها بدون تدخل الأديب فرحاً أو حزناً..وأصل ذلك من نظرية المحاكاة.

ووجه الإبداع في الصورة الفنية أنها تأليف لشكل غير معهود إلا بعناصره الجزئية المبددة في الطبيعة. وحسب احتمال وقوع تلك الصورة أو بعد احتمالها يدور الأدب بين الخيال والواقعية. واستبعاد بعض الملامح، وإدخال بعض الملامح هو التجريد من الطبيعة منها بملكة دقة الملاحظة،والإبداع، والانتقاء.

ليس المقصود بالتعبير هنا أن تكون الصورة الفنية مطابقة للأشياء التي تمثلها، وإنما المقصود به أن تكون جلالة هذه الصورة على الأشياء مصحوبة بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله،وعناصر تجربته.(44)

ثم أنك ولا بد على وعي بأن الصورة تخدم غرضاً عند الخطباء،وغرضاً آخر عند الشعراء،وأن سبيل الصورة الشعرية أن تأسر، وسبيل الخطابية الوصف الحي " (45). فالخلاف حول الصورة الفنية خلاف أبدي حتى بين أبناء المدرسة الأدبية الواحدة، فضلاً عن أنه من الصعب، بل يكاد يكون من المستحيل تحديد أبعاد صورة أدبية واحدة لفن من فنون الأدب،فالقصة يتناولها كل كاتب بأسلوبه وطريقته الخاصة، ولو كان الأسلوب أو الطريقة واحدة لا نهدم جانب أساسي من عملية الإبداع،المقلدون وحدهم هم الذين يدورون في إطار الصورة المحددة،وحتى هؤلاء قد يتجاوزون ــ قليلاً، أو كثيراً ــ الحدود المرسومة، أما خصوصية الكاتب المبدع وتميزه فتجعله ينجب عملاً فنياً مرتبطاً بفكره وذوقه وامكاناته الخاصة،وقد نتصفح عدداً من دواوين الشعراء العموديين مثلاً،فنجدهم يكتبون وفق قواعد عامة متفق عليها، لكننا نجد شوقي غير حافظ غير البارودي غير محمد الأسمر غير الجوهري غير الزهاوي أو العقاد وهكذا،والشيء بالنسبة لمن يسمون بأعلام الشعر الحديث والشعر الحر،وإذا انتقلنا إلى المسرح أو القصة القصيرة تواجهنا الحقيقة نفسها التي لا يمكن الهروب منها. ماذا يعني ذلك كله؟

إنه يعني أن قضية الشكل الفني أو الصورة الفنية مفتوحة.. وحينما أقول مفتوحة !!! لا أعني أنها فوضى.يتخبط فيها كل من هب ودب.فهناك أساسيات تتعلق بالقواعد. قواعد اللغة . وباستقامة التعبير. وبالموسيقا في الشعر،وبالحديث في القصة والمسرحية، وبالجماليات الأدبية الأخرى من رموز وإيحاء وإشعاع، وبأمور تخصصية أخرى في شتى ألوان الأدب،وهذه بدورها ليست قواعد جامدة، ولكنها خاضعة للمواهب الإبداعية القادرة على الإضافة والتعديل والابتكار. (46)

خاتمة :

تعدُّ الصورة الفنية من الموضوعات التي لم يتفق عليها القدماء والمحدثين في تحديد قالب يستوعب تفاصيلها ويحتوي مضمونها,فالصورة مفتوحة,بهذا الانفتاح يستطيع الشاعر والمتلقي والباحث أن يرسم الصورة التي يريد بالشكل الذي يريد,وأن يصبغها بألوانه الخاصة,وأن يصب عليها من رهق تجربته ومن أعصاب إحساسه ما يحقق هذا الانفتاح الذي أردناه من غير تجاوز لحدود المعقول أو تفريط في التناول يجعل الصورة مسخاً مشوهاً لا يحقق الرضى والقبول .

المراجع :

(1) د.عبدالله الغذامي(2004م) – نقد ثقافي أم أدبي – ط1 – دار الفكر بدمشق – ص142.
(2)محمد الأسعد(1986م)– بحثاً عن الحداثة –ط1– مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م– ص61.
(3)سمر روحي الفيصل (1992م)– المشكلة اللّغوية العربية–جروس بروس– لبنان – ص108.

(4)جابر عصفور (1983م)- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب -دار التنوير للطباعة والنشر -ط2 - لبنان - ص7.

(5)الوالي محمد (1990م) - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - المركزالثقافي العربي - ط1-بيروت- لبنان-ص19.

(6)عبد الرحمن حسن حنبّكة الميداني(1993م)-البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها-مكة المكرمة-(1 / 4).

(7),(16)د. وحيد صبحي كبابة (1997م)- الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي - من منشورات اتحاد الكتاب العرب - (1 / 70),(42/1).

*(8) د. محمد غنيمي هلال (1977م)- النقد الأدبي الحديث- دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - الفجالة - القاهرة ص417) .

(9),(11),(12),(13),(14),(15) ابن كمال باشا (940هـ)- رسالة في تحقيق معنى النظم والصياغة - دراسة وتحقيق د. حامد صبحي قنيبي- المملكة العربية السعودية - (1 / 9), (10/1),(10/2),(10/3),(12/1),(13/1).

*(10)محي الدين صبحي(2002م)-نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا-دارط- ص 202.

*(17),(18),(19),(24)د. صاحب خليل إبراهيم (2000م)- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام - من منشورات اتحاد الكتاب العرب -(1/ 8),(10/1),(12/1),(268/1).

(20),(21),(22),(23)إحسان عباس (1983م)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار الثقافة - بيروت - لبنان - (1 / 108),(109/1),(110/1),(111/1).

(24) مصطفى سويف (1959)-الأسس النفسية للإبداع الفني-ط2-دار المعارف-مصر-147.

(26),(40) عبد القادر فيدوح(1992م)- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي-اتحاد الكتاب العرب- دمشق -سوريا - ص 378 ,414.

(27),(31),(38)عبد الله عساف(1996م)- الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا- دار دجلة القامشلي- سوريا- ص 21 , 88 ,267.

(28) فينوغرادوف، (د. تا)- مشكلات الشكل والمضمون، تر: هشام الدجاني- لم يذكر مكان وتاريخ الطبعة - ص 10.

(29),(37) ماجد قاروط (1999م)- المعذب "في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985م - من منشورات اتحاد الكتاب العرب- (1 / 88),(296/1).

(30) عز الدين إسماعيل(1963م)- الشعر العربي المعاصر-دار المعار -مصر- ص127.

(32),(33),(34) محمد شاهين (2001م)- آفاق الرواية ((البنية والمؤثرات)) -من منشورات اتحاد الكتاب العرب- (1 / 9),(10/1),(12/1).

(35) يوسف حامد جابر (1991م)- قضايا الإبداع في قصيدة النثر-دار الحصاد للتوزيع والنشر- دمشق- سوريا- ص164.

(36) أدونيس(1983م)- زمن الشعر-ط3-دار العودة – بيروت – لبنان- ص280.

(39)عبد المجيد عبد اللطيف- (1990م) – في الشعر العربي المعاصر وتحليله- منشورات جامعة البعث سورية- ص166.

(41),(42),(43),(44) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري – مبادئ في نظرية الشعر والجمال – (1 / 2994),(230/1),(231/1),(274/1).

(45)ستانلي هايمن (1958م)-النقد الأدبي ومدارسه الحديثة-ترجمة إحسان عباس-نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر-بيروت- القاهرة-نيويورك-(2/ 147).

(46)د.نجيب كيلاني(2003م)-مدخل إلى الأدب الإسلامي- تقديم عمر عبيد حسنة-(1 / 13).