

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

د. سلامة محمد رضا العمري

أستاذ الأدب والنقد المشارك - جامعة الاميرسطنام بن عبد العزيز

قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم

الملخص:

تؤسس هذه الدراسة في حصيلتها البحثية لبناء حكم موضوعي على الصورة الفنية كما تمّ استichائها في النقد العربي ضمن المنظورين القديم والحديث، وهو ما تحقّق لها من خلال التدقيق في المقولات الأساسية المتّصلة بمبحث الصورة، سواءً من جهة المفهوم، أم من جهة المعالجة الإجرائية، وقد توّسّلت هذه الدراسة بنهج استقرائي تحليلي صارم يقوم على ملاحقة المرجعيّات التي شكّلت البناء النظريّ لدرس الصورة، ووضعها ضمن الإطار الذي يعكس واقع الاتساق أو التضادّ بينها وبين الكيفيّات التي تتمثّل فيها المعطيات البلاغية للنص الشعري.

لقد خلّصت الدراسة إلى أنّ شروط بناء مفهوم مستقر للصورة لم تكن متوفّرة في الدرس النقدي، حيث ترتّب على ذلك اختلالات منهجية فادحة في الجانب التطبيقي، إذ غدت الصورة في معطائها النصّي نتاج وعي نقدي تحكمه الذاتية والانطباعية، كما أصبح تفسيرها في كثير من الحالات قائمًا على فرضيّات غير موثوقة أساسها ربط النسق البلاغي الشعري بمرجعيات دينية وفكرية دون براهين أو مسوّغات. ومما خلّصت إليه الدراسة أيضًا أنّ أية معالجة إجرائية للصورة الفنية لا يمكن أن تكون منبثقة عن منهج بلاغي مستقل بأدواته، بل هي واقعة في إطار المناهج النقدية التي تعالج النص كوحدة واحدة، وهو ما يعني انتقاء الموضوعية من أفراد مبحث خاص في معالجة الصورة الفنية، لا سيّما أنّ هذه المعالجة ستبرز بوصفها معطى من معطيات القراءة الكلية للنص الشعري.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية ، النقد الأدبي ، القديم والحديث

لم تكن الصورة الفنية على مدار تشكّلها ضمن المستوى الاصطلاحي في النقد الأدبي الحديث بعيدةً عن التناول الملتبس بين الباحثين؛ فقد انحازت إلى مفاهيمٍ عديدةٍ تأسست - في معظمها - على افتراضٍ نظريّ خالص مؤداه أنّ التوليد البلاغي للدلالة الشعرية ذو مرجعية واحدة، وأنّ تصنيف المتن الصوري لنصوص الشعر يجب أن يتحرّر من أيّ توجيهات إبداعية لا تتسق مع معيارية البناء البلاغي في هذا الحقل عمومًا. ولعلّ إطلاق لائحة المفاهيم الحديثة التي تتصل بمصطلح "الصورة الفنية" لم يكن مبنياً، ألبنّة، على وثوقيّة منهجيّة في التماس مع المنجز النصويّ للشعر - بل كان واقعاً ضمن خانة الاستيحاء المجرد لنظريات ذات حمولة فلسفية متجذّرة كنظريّة الخيال عند كوليريدج Coleridge، أو أنّه في أحسن الأحوال مثّل ترميمًا لغويًا جذابًا لتبصّرات بلاغيّة قديمة محدودة الأثر حول التشبيه والاستعارة والمجاز، وبطبيعة الحال لا يبدو مثل هذا التأهيل النقدي لمصطلح "الصورة الفنية" متجاوزًا مع مبدأ التحديد الذي يجعل مفهومها قادرًا على استيعاب كافة التشكيلات الفنية في الشعر، حيث إنّ المتن النصيّة التي تنهض بهذه التشكيلات تنتمي إلى مذاهب متنوعة ومتباينة، كما أنّها تتعالى نوعيًا على تقييد مكوناتها البلاغيّة بإطار مغلق يضعها في نسق بنيويّ واحد.

لقد أحوّل غيرُ باحثٍ في الحقل النقديّ والبلاغيّ الصعوبات الجمة التي يسفر عنها تحديد مفهوم ثابت للصورة الفنية على ملابساتٍ منهجية تحيّد من طبيعة الشعر وقدرته على فرز أدواته في التعبير، فثمة من يرى أنّ التباس هذا المفهوم مرتبط بالعمومية التي تكتنف لفظة "الصورة"، وتجعلها صعبة التحديد، وهو مذهب فرانسوا مورو الذي تمثّل في تصريحه: " إنّ الكلمة "صورة" Image هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيقين، إذ إنّها غامضة وغير دقيقة في الآن نفسه، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدًا وواسع جدًا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبية

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

خاص، وغير دقيقة لأن استعمالها، ولو في مجال البلاغة المحصور، عائم وغير محدّد بدقّة".^(١)

إنّ المعايينة الأولية لكلام مورو حول الصعوبات المترتبة على صياغة مفهوم ثابت للصورة الفنية تسمح باستنتاج محوريّ بسيط، وهو أنّ هذه الصعوبات، إضافة إلى وفرة المجالات التي يعمل فيها مصطلح "الصورة"، تتّصل بالطبيعة المرنة للنقد الأدبي الذي تتباين أدواته الإجرائية، وتتّوّع معايير ونظريّاته، وفي الوقت ذاته لا يلتفت مورو إلى ما يجب التركيز عليه، وهو الشعر الحاضن للسياق اللغوي الذي تنشأ فيه الصورة، مع ملاحظة أنّ هذا الشعر له مرجعيّات بنائية متفاوتة، وأنّه خاضع في صيروريّته لموجّهات أسلوبية لا تتّسم بالقطعيّة والثبات. وبطبيعة الحال يبدو أنّ كلام مورو عن الوقائع التي لها علاقة مفترضة بغموض الصورة الفنية - قد مثّل مصدر استثمار غير ملائم لبعض الباحثين في هذا المجال^(٢).

وليس ثمة شكّ في أنّ الصورة الفنية ظلّت عبر تشكّلاتها ملتزمة بلائحة التغيرات التاريخيّة التي أصابت مسالك التعبير الشعري، لأنّها مكوّن عضويّ أصيل فيه، ولم يكن الدرس النقديّ العربي قديمه وحديثه في وقفته مع الصورة الفنية متجانسًا في استيعابه لهذه التغيرات، بل بقي في أغلب الأحيان متكيّفًا مع طموح نظريّ في التّأصيل لواقع هذه الصورة ضمن ملابسات محدّدة جدًّا تنطلق من ثقافة الناقد أولاً، ومن الحقبة الفكرية أو الزمنية التي ينتمي إليها ثانيًا، كما أنّه في نماذج أخرى سعى إلى معالجة الصورة بما يجعلها تخضع لمتطلبات النظرية النقدية أو البلاغية التي يصدر عنها دون اهتمامٍ لما هي عليه في واقع الشعر عمومًا، وهو ما يعني أنّ لائحة المفاهيم التي تمّ بناؤها لتغطية عمل الصورة الفنية لم تتأسس - في كل الحالات - على رصد الظاهرة، بل تأسّست أحيانًا على توجيهها.

^١ - مورو، فرانسوا، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ت: الولي محمد - جريّر عائشة، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م، ص ١٥.

^٢ - انظر مثلاً: موسى صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص ١٩.

مثل هذه المشكلات التي واكبت الصورة الفنية يمكن ملاحظتها في الدراسات النقدية والبلاغية التي حفل بها التراث العربي القديم، كما حفلت بها الدراسات المعاصرة التي اتسم أغلبها باحتذاء الأنموذج الغربي في معالجة الموضوع.

التأصيل التراثي لمفهوم الصورة في الشعر العربي

إنّ تتبع معطيات البحث البلاغي القديم حول ما أطلق عليه حديثاً مصطلح "الصورة الفنية" - لن يكتسب الموضوعية المفترضة ما لم يحقق المواءمة بين أدوات ذلك البحث، وطبيعة المادة الشعرية القديمة التي كانت مرجعه الوحيد في إصدار الأحكام. وتبعاً لذلك لن يجدي تقييم المنجزات التي أفرزها البحث البلاغي القديم من خلال معايير حديثة سوّغتها أنماط مغايرة في التأليف الشعري؛ لأنّ فسحة التطور في البناء البلاغي للقصيدة العربية منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث كانت شاسعة وكبيرة، ولم يكن منوطاً بالبلاغة القديمة أن تستقرئ الأساليب التعبيرية التي يمكن أن يبلّغها الشعر في مراحل لاحقة.

ضمن هذا السياق المنهجي الذي دشّن النظرة البلاغية القديمة لمسالك التعبير في الشعر القديم لا بدّ أن يكون التعاطي عقلانياً مع آراء القدماء الذين عالجوا موضوع "الصورة الفنية"، وما يتّصل به.

لقد صاغ التراث العربي في مجملهِ الحالة النقاشية المتعلقة بالتصوير الشعري ضمن إطار قضية نقدية أكبر، وهي قضية اللفظ والمعنى، ولعلّ استنفار الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) بإنكار ما ذهب إليه أبو عمر الشيباني في تفضيل المعنى على اللفظ يمثل البادرة المنهجية المبكرة للالتفات نحو متعلّقات التصوير الشعري. يقول الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها البدويّ والعجميّ والقرويّ والمدنيّ... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ،

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث
وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعرُ صناعةٌ وضرب
من النسيج وجنس من التصوير".^(١)

إنَّ الإشارة التي قام الجاحظ بتمريرها عن التصوير، وهو مكوّنٌ أساسيٌّ من مكوّنات
الشعرية، لم تقع في ذلك الإطار المحكم الذي يبنّي عليه مفهوم مخصّص للصورة، وعلى
الرغم من ذلك تبدو هذه الإشارة منبثقة من وعي نقدي بأن ماهية الشعر تكمن في نسيجه
اللغويّ الخاص، واللافت حقاً في كلام الجاحظ، بعيداً عن التحيز في التأويل، أنّه يعلّل
اختياره لعناصر الشعر المعتبرة (إقامة الوزن، تخير اللفظ، كثرة الماء، صحة الطبع، جودة
السبك) بالذهاب إلى أنّ الشعر - علاوة على كونه صناعة وضرباً من النسيج - يُعدّ جنساً
من التصوير، وهذا يعني حسب ما يبيحه الاستنتاج من كلام الجاحظ أنّ التصوير ليس قيمةً
تعبيرية منفصلة عن العناصر الأخرى في النص الشعريّ، بل هو نتاج لوجود هذه العناصر،
وتتويج للفاعلية البلاغية التي تعمل بها لإنتاج التأثير المطلوب.

يبدو من المؤكّد أنّ استدراج الجاحظ للبعد التصويري في الشعر ليس مشفوعاً بأيّ ذكر
للآليات البلاغية التي تحقّق ذلك، لكن ما هو واضح أنّ السياق المنهجيّ لكلامه يسوّغ
العمومية التي أتى عليها ذكره للتصوير؛ لأنّ الأخير جاء في إطار قضية نقدية أكبر
وأوسع، وهي قضية اللفظ والمعنى، ومن البدهيّ أن يكون الجاحظ في هذه المسألة ذا التزام
منهجيّ في الموضوع الذي يعالجه، وهو موضوع في النقد، لا في البلاغة.

إنّ كلام الجاحظ يُعدّ بمثابة التأريخ الفني لفاعلية التصوير في العملية الشعرية، لكنّه لم
يُصدّر المفهوم الذي تتحاز إليه الصورة بوصفها حدثاً نصيّاً حاضراً في هذه العملية، وهنا
يمكن القول: إنّ الجاحظ قد التزم بأقصى درجات الضرورة عندما أغفل الحديث عن مفهوم
الصورة الفنية وبنائها البلاغي، لأنّه لو فعل ذلك سيكون قد خالف مبدأ الانفتاح اللغويّ
للشعر، وقابليته لاستحداث أساليب تعبيرية جديدة تخالف ما هو سائد عملياً في الشعر

^١ - الجاحظ، الحيوان، تج: عبد السلام هارون، ط٢، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج٣، ١٩٦٥م، ص١٣١ - ١٣٢.

العربي القديم، فما هو أكيد أنّ تعيين مفهوم محدّد للصورة الفنية سيمثّل القرينة الدالّة على انغلاق الأفق التعبيري للشعر، ومن ثمة حصره بأنماط بلاغية محدّدة لا تتجاوز التشبيه والاستعارة والكناية. ولعلّ ما سعى الجاحظ إلى بلورته في تفضيله اللفظ على المعنى هو التوثيق لأهميّة التصوير في الشعر، لكنّ ذلك كان مترامناً مع ما قام به من فصل قسري بين اللفظ (الشكل) والمعنى (المضمون)، وتحييد تعسّفي لفاعلية الأخير في بناء الصورة الفنية، ما يعني أنّ الوعي النقدي للجاحظ لا يسلم بواقعية الصورة الدلالية في الشعر، بل ينحاز تماماً إلى ضرورة الالتزام بمبدأ التشكيل الصوتي في الصورة الشعرية، وهو الواقع الذي التفت إليه أحد الباحثين في معرض تمييزه بين موقفين مختلفتين (موقف الجاحظ وموقف عبد القاهر الجرجاني) تجاه الصورة الفنية في الشعر، يقول الولي محمد: " فإذا كان هناك تأثير جاحظي على عبد القاهر فينبغي أن يكون تأثيراً خاضعاً لتحويل. إنّ الجاحظ يؤكّد على الأرجح على الصورة الصوتية أي التشكيل الصوتي، أما الجرجاني فإنّه يلجّ على التشكيل الدلالي" (١).

ومن النقاد القدماء الذين شايعوا الجاحظ في أنّ الشعرية قائمة على الطبيعة التصويرية الصرفة قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، فهو يرى أنّ " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة" (٢). وهذا الموقف الذي يبدو انعكاساً لمذهب الجاحظ في تفضيل اللفظ على المعنى - لا يضيف جديداً من حيث إنه ظلّ بعيداً عن إنتاج أي مفهوم مخصّص للصورة، لكنه على الرغم من ذلك يبدو أقلّ صرامة من موقف الجاحظ في إيقاع الفصل الكلي بين مادّة الشعر وصورته، لا سيّما أنّ قدامة قد أسهب على امتداد صفحات كتابه في الحديث عن الائتلاف بين معاني الشعر والعناصر البلاغية المولّدة للصورة الفنية؛ كالتشبيه والتوشيح والإيغال والاستعارة والترصيع، ومع كلّ ذلك لم يوضّح قدامة كيف تضطلع هذه العناصر بالفاعلية التي تنتج الحدث التصويري في الشعر.

١- محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص٥٠.

٢- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٩.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

وضمن الإطار ذاته الذي أقدم فيه النقد العربي القديم على تحديد نسقية الارتباط بين اللفظ والمعنى كان أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) يستكملان هذه الحلقة بشكلٍ ثابتٍ وجليٍّ، فالأول لم تتعدَّ الصورة عنده أن تكون ذات فاعلية تزيينية منفصلة عن المعنى^(١)، والآخر استجاب لنداء الضرورة حين انتسب إلى الفريق الذي انتصر لشعرية التشكيل الصوري على حساب المعنى، مع ملاحظة أن ابن رشيق قد ربط هذا التشكيل بالأثر النفسي الذي يُحدثه عند المتلقي^(٢).

إنَّ جدول التعليقات النقدية على قضية اللفظ والمعنى في التراث العربي القديم لم يجنح، في الغالب، إلى تسويق مفهوم نوعي مخصَّص للصورة الفنية، وربما ارتبط ذلك ببساطة الوعي النقدي في تلك المرحلة، لكنَّ التدقيق في هذا التوجُّه عند القدماء سيفضي إلى تبين العلة المنهجية من وراء ذلك، حيث إنَّ استدعاء مثل هذا المفهوم للصورة الفنية سيكون دالًّا على استيفاء الشعر العربي القديم لكافة الأساليب البلاغية، ومن ثمة الاستكمال النهائي لمنظومة الأدوات التي تؤسِّس لفاعلية التصوير فيه، وهو ما يتعارض مع وقائع التعبير البلاغي كما رصدها النقاد في النماذج الشعرية القديمة، إذ إنَّها لم تتجاوز بتشكيلاتها الرئيسة دائرة الاستثمار الحصري في التشبيه والاستعارة والكناية وبقية أنواع المجاز، والتوقع الطبيعي الذي يمكن بناؤه في هذا السياق أن صياغة مفهوم محدَّد للصورة الفنية يتطلَّب كشفًا مفصَّلًا لعمل عناصرها في النصِّ الشعري، وأي محاولة لفعل ذلك سينبني عليها الحكم بأنَّ الإطار الذي يحكم تشكيل الصورة الفنية في الشعر لا يتعدَّى هذه العناصر، وهو أمر لا يمكن المصادقة عليه إلَّا في حدود توصيف الحالة التي جاءت عليها هذه الصورة ضمن حقبة زمنية معيَّنة. ومع ذلك لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ التراث العربي بحصيلته النقدية والبلاغية لم تتعدَّر عليه مقارنة الصورة الفنية وفق المعطيات التي تتكوَّن منها في الشعر القديم. ومن الغريب حقًّا أن ثمة باحثين معاصرين مثل مصطفى ناصف ينفون عن العرب معرفتهم بالصورة الفنية على

^١ - انظر: العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ص ١٣٩.

^٢ - انظر: البيطار، هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط١، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م، ص ٤٠.

أساس أنها لم تُثر القضايا التي أثارها في النقد الحديث، لا سيما الخيال وما يتصل به من قوى نفسية لها أثرها في إنتاج الشعر^(١)، وهذا الرأي لا يمكن التسليم بصحته على الإطلاق، فإذا كانت الفرضية حول اختلاف القضايا التي تنبثق عن مبحث الصورة بين القديم والحديث صائبة من قبيل التجوُّز؛ فإن الحكم بعدم معرفة العرب للصورة بناء على هذه الفرضية - خاطئ بالضرورة، لأنَّ معطيات هذا الاختلاف تسوِّغها الطبيعة البلاغية المختلفة لمادة الشعر التي يتم تداولها، فنماذج الشعر التي استتبط القدماء منها الهيئة البلاغية للتصوير تختلف عن النماذج الشعرية المعاصرة التي ركَّز عليها النقد الحديث في هذا الجانب. وعلى الصعيد ذاته تبرز المغايرة المنهجية بين القديم والحديث في معالجة التصوير الشعري بوصفه وسيلة ضامنة لتحقيق الاختلاف بين المفاهيم ذات الصلة، وهو ما لم ينتبه له مصطفى ناصف في سياق مقارنته بين مبحث الصورة في التراث العربي والمبحث نفسه في النقد الأدبي الحديث.

لقد كانت معالجة التراث للصورة الفنية في إطارها النقدي مرتبطة بموضوع أعم وأشمل، وهو موضوع المفاضلة بين اللفظ والمعنى، ومن ثمة لم تنزع هذه المعالجة إلى تحليل الكيفيات التي تعمل بمقتضاها أدوات التصوير الشعري، أمَّا الإطار البلاغي المتخصَّص الذي حرَّك فيه القدماء مبحث الصورة الفنية؛ فإنَّه بدا مختلفًا وأكثر استجابة لضرورات التفصيل والتعليل، ولا يعني ذلك تحصين الدرس البلاغي المتخصَّص عند القدماء من الزلل المنهجي في التعاطي مع موضوع الصورة الفنية، والدليل أنَّه سيتم الجمع بين ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في إطار واحد، على الرغم من التفاوت الشديد بينهما في الوعي والمنهج وصياغة المنظور، وعلة هذا الجمع أنَّ كلاً من ابن المعتز والجرجاني قد تناولوا الموضوع ضمن مبحث بلاغي مستقلّ، فكتاب "البيدع" الذي ألفه الأول لم يأت في سياق الاستدراج العارض لمكوّنات التصوير الشعري، بل جاء تمثيلاً لمعطيات التخصيص المنهجي التي تتناول هذه المكوّنات، ومن اللافت أنَّ ابن المعتز وهو يحصر عناصر البيدع

^١ - انظر: ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ط٣، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٤م، ص ٩.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

قد توسّل باستشعار بلاغي غريب لتصنيف الأدوات التعبيرية في الشعر، حيث جعلها تشمل الاستعارة والجناس والمطابقة وردّ الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي^(١)، وكانت تغطيته بالتحليل لهذا القسم مركّزة بشكل خاصّ على الاستعارة، أمّا التشبيه وهو مكوّن رئيس من مكوّنات الصورة الفنية؛ فقد أدرجه مكنّفاً ومختصراً في متن الجزء الثاني من الكتاب معطوفاً على ما سمّاه "محاسن الكلام والشعر"^(٢)، ولعل الخيار المنهجي الذي تذرّع به ابن المعتز في التركيز على الاستعارة لا يعني - ألبتّة - أنّه يرى فاعليّتها أكثر أهميّة من فاعليّة التشبيه في إنتاج الصورة الفنية، وهو ما تؤمّمه أحد الباحثين المعاصرين في معرض تعليقه على هذه القضية عند ابن المعتز، يقول الوليّ محمد: "إن المكانة التي يشغلها التشبيه دون المنزلة التي تشغلها الاستعارة، إنّه ليس من البديع الذي يحظى بالأسبقية وهو لا ينال من اهتمام ابن المعتز أكثر من ست صفحات في حين نالت الاستعارة أكثر من اثنتين وعشرين صفحة. من زاوية أخرى خُصّت الاستعارة بمجموعة من التعليقات والتعريفات في حين اقتصر ابن المعتز، مع التشبيه، على سرد الأمثلة، دون تعليق، إلّا ما يشير إلى الحكم بالجمال أو الإعجاب"^(٣).

إنّ الغاية الأساسية التي توخّى ابن المعتز الوصول إليها في كتاب البديع هي رفع حالة الالتباس وتدقيق دعوى الجدة فيما جاء به المتأخرون من الشعراء، أمثال مسلم بن الوليد وأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام، حيث كان تركيزه منصباً على ذكر شواهد للبديع من القرآن الكريم وكلام العرب والحديث النبوي، وهو ما يعني تفنيده للاعتقاد بأنّ هؤلاء الشعراء كانوا السّباقين لهذا الفنّ^(٤)، وتبعاً لذلك لا يبدو مستغرباً من ابن المعتز أن يطيل وقفته مع الاستعارة على حساب التشبيه، لأنّه عدّها من البديع الذي أراد أن يثبت عدم أسبقية الشعراء المتأخرين إليه، أمّا التشبيه فلم يكن استخدامه عند الشعراء القدماء موضع جدلٍ أو تنازع حتى يجعل له المساحة التي جعلها للاستعارة، ومن ثمة لا يمكن ترجيح الاعتقاد الذي ذهب

^١ - انظر: ابن المعتز، كتاب البديع، تج: عرفان مطرجي، ط١، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢م، ص ١١-١٢.

^٢ - المرجع السابق، ص ٨٨.

^٣ - محمد، الوليّ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٣٩.

^٤ - انظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٩.

إليه الولي محمد في أنّ منزلة الاستعارة عند ابن المعتز أعلى من منزلة التشبيه، وإذا جاز ذلك؛ فإنه يكون في حالة واحدة، وهي الاعتماد في إصدار الحكم على عدد الصفحات التي شغلها كل من التشبيه والاستعارة، دون النظر إلى الهدف الذي أعلن عنه ابن المعتز من وراء تأليفه لمصنّف "البديع". وعلى الصعيد المتّصل بالنظرة البلاغية القديمة لأدوات التصوير الشعري يمثل ابن المعتز أنموذجاً شائعاً فيما جاء به حول الموضوع، إذ إنّ استقراء الوعي البلاغي الموجّه لكتاب البديع لن تتمخّض عنه نتيجة نهائية فيما يتعلّق بالأدوات المنتجة للصورة الفنية، لأنّ جمع الاستعارة مع الجناس والمطابقة وردّ الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي ضمن دائرة البديع له واحد من معنيين لا ثالث لهما، الأول يمكن حمله على أنّ ابن المعتز لم يكن ذهنه منصرفاً لملاحظة الدور الذي تؤديه الاستعارة في عملية التصوير، وكان هاجسه لا يتعدّى سرد الصفات الظاهرية الملازمة للشعر، أمّا الآخر فيمكن حمله على أنّ صاحب كتاب "البديع" كان يذهب إلى أنّ الصورة الفنية في الشعر لها مكوّنان، الأول هو المكوّن الصوتي متمثلاً في فاعليّة كلّ من الجناس والمطابقة وردّ الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي، والآخر هو المكوّن الدلالي متمثلاً في فاعليّة الاستعارة، ولا يعني ذلك أنّ ابن المعتز يستثني فاعلية التشبيه في هذه الحالة من عملية التصوير، فهو - كما تمّ التوضيح - لم يجمع الاستعارة مع التشبيه؛ لأنّ الأخير لم يكن استخدامه في القرآن الكريم وعند الشعراء القدماء موضع جدل أو تنازع. وعلى أية حال، ربّما يقدّم ابن المعتز حافزاً منهجياً لتسويق معرفته بمبادئ التصوير الشعري عن طريق إدراكه لآلية عمل الاستعارة والتشبيه، وذلك في مثل تعليقه على الأولى في بيتي امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلل

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث
حيث قال: "هذا كله من الاستعارة، لأنَّ الليل لا صلب له ولا عجز"^(١)، أو كما علّق على بيت النابغة:

وصدّر أراحَ الليلَ عازبَ همّه تضاعف فيه الحزنُ من كلّ جانبٍ

حيث قال: "أراحَ الليلَ عازبَ همّه، هذا مستعارٌ من إراحة الراعي الإبلَ إلى مباءاتها"^(٢).

ولعلَّ أبرز ما تدلّ عليه هذه التعليقات أنَّ ابن المعتز كان يعي بشكلٍ دقيقٍ مبدأ العمل الذي تؤدّيه الاستعارة في الشعر، فهي تتحقّق عنده من انزياح العنصر اللغوي (الكلمة) عن دلّالته المرجعية إلى دلالة أنيئةٍ مستجدةٍ تحلّ مكانها في التشكيل الشعري. أمّا فيما يتعلّق بالتشبيه، فقد تحدّث ابن المعتز عن كلّ ما يتّصل به، إذ بيّن أركانه وأدواته وأقسامه وأغراضه، مع التمثيل على ذلك بالنماذج الشعرية الدالّة^(٣)، وما فعله ابن المعتز يُعدّ صنيعاً منهجياً منظماً يُحسب له، ويزيد من منسوب الظنّ بأنه قد يكون ذا رؤية خاصّة لوقائع التأسيس التي تنهض عليها الصورة الفنية في الشعر العربي القديم، سواء أكانت هذه الوقائع متحقّقة ضمن الإطار الصوتي الذي يعبر عنه كلّ من الجناس والمطابقة وردّ الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي، أو الإطار الدلالي الذي يعبر عنه التشبيه والاستعارة.

إنّ التقييم الموضوعي للجهد الذي قدّمه ابن المعتز لا بدّ أن يستند إلى تكييف جادٍ بين السياق البلاغي – البديعي الذي أطّر به مسالك التعبير الشعري، وبين النماذج الشعرية القديمة التي استقرأها لتحديد قالب البنائي المميّز للصورة الفنية، وهو الأمر الذي يتطلّب بالضرورة الخلوّص إلى استنباط الواقعية الشديدة عند صاحب "البديع"، لا سيما أنه بنى مذهبه البلاغي وفقاً لما رشح عن المنجز الأدبي الذي كان بين يديه؛ حيث صدّر رؤيته عن أدوات التصوير الفنّي انطلاقاً من الأثر الشعريّ الموجود، لا من الأثر الشعريّ الممكن، وهنا يجب أن يتمّ التأكيد على أنّ مفهوم الصورة عند ابن المعتز لا ينبثق من إطار نظري

١- المرجع السابق، ص ١٨.

٢- المرجع السابق، ص ١٩.

٣- انظر: المرجع السابق، ص ٩٧-٩٨.

يستوعب مبدأ الانفتاح اللغوي الذي تقوم عليه الممارسة الشعرية، وما يمكن أن ينتج عن ذلك من اتساع للدائرة البلاغية والبديعية التي تتحقق فيها فاعلية التصوير.

ضمن هذه الملاحظات التي اكتنفت تأليف كتاب البديع يبدو ابن المعتز أقل تطوراً مما ذهب إليه النقد الحديث في التركيز على البعد النفسي للصورة الفنية، لكنه أكثر موضوعية من جهة أخرى، فقد قام بالتركيز على المعطيات النصية ذات المستوى اللغوي الصرف في معالجته لوسائل التعبير الشعري المسؤولة عن إنتاج عملية التصوير، وهو ما أشار إليه الولي محمد في معرض تمييزه لصاحب "البديع" عن القدماء من البلاغيين والنقاد بقوله: "هكذا إذن يتضح أن دور ابن المعتز يتمثل في تعيين الموضوع الذي يخص الناقد والبلاغي، هذا التعيين للموضوع المتميز عن مواضيع العلوم الأخرى هو في حد ذاته اكتشاف بالغ الأهمية، ومما يكسب هذه الخطوة صفة الموضوعية، الاهتمام بمعطيات نصية لا تستند إلى القيم النفسية أو الأخلاقية أو التاريخية. أي أن "البديع" يضعنا أمام معطى ملموس قابل للوصف الدقيق"^(١).

إن الموضوعية التي كرّسها ابن المعتز في كتابه "البديع" لا تجعله في حالة تعارض فقط مع الفلاسفة القدماء الذين ربطوا الصورة الشعرية بالأثر النفسي الذي يحدثه الخيال^(٢)، بل مع النقد الحديث الذي ظلّ تتحرك مقولاته عن الصورة في إطار الخيال وسيكولوجية الحدث الأسلوبية الذي يتم إنتاجه في الشعر خصوصاً. ويبقى من المهمّ التوفّر على الإرث البلاغي الذي تركه ابن المعتز، من حيث إنه سعى إلى مقارنة وسائل التعبير الشعرية المنتجة للصورة الفنية ضمن مفهوم محايد لنماذج النظم العربي القديم، وبعيداً عن إكراهات المرجع الخارجي في تأويل فاعلية هذه الوسائل التي ميّزت الشعر العربي في حقبة محددة من الزمن. وإذا كانت الدقة المنهجية تتطلب التأشير على عمل ابن المعتز بوصفه محاولة جادة

^١ - محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٣٦-٣٧.

^٢ - انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ط ٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص ٢٦-٣١.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

لإنتاج مفهوم نوعي عن وسائل التعبير الشعري التي تنتج الصورة الفنية؛ فإنه من البدهي تصنيف هذه المفهوم بالنقص وعدم الشمولية، كونه يدل على ماهية المتن البلاغي لهذه الصورة في نماذج شعرية محدّدة، لا تتجاوز ما أنتجه القدماء في ثلاثة قرون، وتبعاً لذلك سيكون متعذراً اجتلاب مصطلح "الصورة الفنية" إلى ورشة العمل البلاغي التي دشّنها ابن المعتز في القرن الثالث الهجري، والسبب لا يتعلق بعدم انسجامه مع معايير بناء المصطلح في العصر الحديث، فهذه المعايير لها إشكالاتها، وسوف يتم التوقّف عندها لاحقاً. بل لأنّ صاحب "البدیع" لم يصنّع من عمله الإطار البلاغي الذي يستوعب كافة أساليب التعبير الممكنة في الشعر، إذ أصبح من المعلوم أنّ أيّ تغيير يطرأ على الشكل الشعري هو بمثابة تحوّل بلاغي في التعبير، ولعلّ التناول النقدي لقصيدة التفعيلة ما يوضّح ذلك، فقد تم تكيف الرمز والأسطورة مع متطلّبات البناء البلاغي والدلالي في الشعر الحديث.

وعلى الصعيد المتصل بالفقه البلاغي القديم الذي واكب الصورة الفنية وتطبيقاتها تبرز المساهمة النوعية التي قدمها عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في القرن الخامس الهجري، إذ جاءت في سياق تأصيل نظري لا مثيل له في الدرس البلاغي القديم، ومن المهم التذكير في مفهوم الصورة عند الجرجاني لإحالاته على معطيات البحث البلاغي كما تمثّلت ضمن كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وهو ما سيشفع بتوليد حكم موضوعي حول اتّساق هذه المعطيات في الكتابين، وحول مفهومه للصورة فيما إذا كان بالفعل انعكاساً لوعي بلاغي متجانس في هذين الكتابين، يقول الجرجاني في دلائل الإعجاز: "واعلم أنّ قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيلٌ وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك الكينونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك". وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن

ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير". واعلم أنه لو كان المعنى في أحد البيتين يكون على هيئته وصفته في البيت الآخر، وكان التالي من الشاعرين يجيئك به معادًا على وجهه لم يحدث فيه شيئًا، ولم يغير له صفة، لكان قول العلماء في شاعر: "إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد"، وفي آخر: "إنه أساء وقصّر"، لغوا / من القول، من حيث كان محالًا أن يحسن أو يسيء في شيء لا يصنع به شيئًا^(١).

إن خلاصة التمثل عند الجرجاني لمسالك التعبير الشعرية هو ما يجعله يضع "الصورة" ضمن إطار الدلالة على المعنوي بالمحسوس، لكن ما يستتبع ذلك جدير بالوقوف عليه قليلًا، لأن انطباق "الصورة" بمفهومها العام على نقل المعنوي إلى المحسوس يكاد يمثل حالة تقاطعية حاسمة بين القديم والحديث في النظرة إليها، أما الاختلاف الجذري بين المشتغلين في الحقل البلاغي إن وجد؛ فإنه يقع في تخصيص هذا المفهوم من جهة التحديد لفاعلية الأدوات التي تنتج الصورة الفنية، وهو ما يمكن رصده في نص الجرجاني السابق، ومما يمكن رصده كذلك التأكيد على إثبات الفصل المعياري بين اللفظ والمعنى، ونفي واقعية تفاعلها ضمن عملية التصوير في الشعر، وما يبدو ملحوظًا في نص الجرجاني أن ثمة تحيزًا، ولو بطريقة غير مباشرة، للصورة بوصفها المرجع الوحيد لشعرية النص، لكن ذلك يرتبط بنظرة الجرجاني إلى المعنى على أنه قيمة موضوعية سابقة على أي تشكيل، وليس نتاجًا لصيرورة العمل الشعري وتفاعل معطياته ضمن عملية التأليف، وليس لذلك دلالة إلا أن البحث البلاغي عند الجرجاني مبعثه ديني صرف، فقد كان همه الأول استقراء هيئة التشكيل اللغوي الذي يتمثل فيه القرآن الكريم، وما دام الجرجاني يلتزم بثبوت المعنى في القرآن الكريم والكشف عن خصوصية "النظم" الذي بُني عليه، فمن المؤكد أنه سينجاوب مع هذا الالتزام في بحثه البلاغي، لا سيما أن تناوله لمسالك التعبير البلاغي (التصوير) في كتابي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" جاء لتوضيح بنود النظرية التي سوف يلجأ إليها

١- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م، ص ٥٠٨-٥٠٩.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

في استقراء الإعجاز القرآني، ولعلّ ما يُعزّز ذلك قوله في سياق تفرّيقه بين صورتين لمعنى واحد عند شاعرين مختلفين: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"، إذ أسّس لتمرير قناعة خاصّة مؤدّاها أن الصورة بالنسبة للمعنى أداة تجميل بلاغيّ، لا أداة خلق وتوليد، وهو ما يؤكّده الجرجاني في نص آخر سابق من كتاب "أسرار البلاغة" حين يذهب إلى أنّ "من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصُور وتتعاقب عليه الصناعات، وجُلّ المعوّل في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من موادّ غير شريفة، فلها، ما دامت الصورة محفوظةً عليها لم تنتقض، وأثر الصنعة باقيًا معها لم يبطل قيمةً تغلو، ومنزلة تغلو، وللرغبة إليها أنصبابٌ، وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامّت الحادثات أربابها، وفجعتهم فيها بما يسلب حُسْنها المكتسب بالصنعة، وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلا المادّة العارية من التصوير، والطّينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها، وانحطت رتبته"^(١).

من الواضح أنّ الجرجاني في النص السابق يلتزم بإثبات وحدانية المعنى وأسبقيته على أيّ تشكيلات صورّية، وهذا راجع للمنطلق الديني الذي وجّه نزوعه البحثي في البلاغة، ومن الواضح أيضًا أنه ينتصر للمعنى على حساب الصورة، وهذا مخالف لنظرته إلى قيمة الصورة في "دلائل الإعجاز"، حيث يبدو في هذا الجزء من مشروعه البلاغيّ مأخوذًا بفكرة الانتصار للتشكيل أكثر ممّا كان عليه في "أسرار البلاغة"، وربما يُعزى ذلك إلى تطوّره التدريجي في استيفاء منهجيّة التناول للحدث البلاغي، وإلى التوسّع في المادّة الأدبية التي يُقارب أدوات تشكيلها، وليس من الموضوعية هنا الحديث عن اختلاف منهجي في تمثيل الفكر البلاغي عند الجرجاني بين مصنّفيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وهو ما صدّره الوليّ محمد بالإيحاء^(٢) بعد استدعائه للنص الآتي من كتاب "دلائل الإعجاز": "ومعلوم أنّ

١- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م، ص ٢٨-٢٩.

٢- انظر: محمد، الوليّ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٤٧-٤٩.

سبيل الكلام سبيل التصوير والبلاغة وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنَّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف أنَّ مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه. وكما أننا لو فضّلنا خاتماً على خاتم، بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع، فاعرفه"^(١).

وبصرف النظر عن المسلك التقييمي المتفاوت للمعنى والتشكيل (الصورة) عند الجرجاني، فإنّه لا يظهر أيّ اختلال منهجيّ في التطبيقات النقدية على الحدث البلاغيّ الذي تمّت معالجته ضمن كتابي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وما هو واضح تماماً أنَّ الجرجاني، حتى مع استجابته للمؤثر الإيديولوجي في كتابيّه، يتّسق مع طروحات التحليل اللسانيّ الحديث في إحالة عملية التصوير برمّتها على تراكبية اللغة الأدبية، وما تُسفر عنه من تمثيلات بلاغية في نظم الكلام، فاللغة عند الجرجاني ما هي إلّا نسق متشابك من العلاقات التي تكوّن في حصيلتها ماهيّة الصورة الفنية.

إنّ الصورة الفنيّة في التراث العربي بمرجعيتيه النقدية والبلاغية لم تتزاحم عليها الاختلافات الشديدة بين من لاحقوها في الفهم والتحليل، ومظهر ذلك أنَّ هذه الصورة لم تبرح موقعها عند القدماء بعيداً عن كونها نتيجةً لنشاطٍ بلاغيّ يتحقّق بديناميات محدودة، كالتشبيه والاستعارة، وباقي أنواع المجاز، وهو ما يعني أنَّ الصورة الفنيّة لا تتمثّل إلّا في موقع جزئيّ من الخطاب الشعريّ عمومًا، ولعلّ ذلك ينسجم بشكل واضح مع نظرة القدماء إلى الصورة الفنية، حيث أوقعوها ضمن الإطار التقسيمي لمكوّنات الأثر الشعري، وهو إطار لا يقوم على مبدأ التفاعل بين هذه المكوّنات من الأساس، وبالطبع يمكن إلى حدّ كبير استثناء

^١ - المرجع السابق، ص ٤٨.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

الجرجاني من هذا الحكم لا سيما ضمن معطيات التقعيد في نظرية "النظم"، لكن ذلك لن يغيّر من حقيقة أنّ التراث النقدي والبلاغي عند العرب ظلّ في مجمله حبيس النظرة التجزئية للشعر، وحتى مع الجهد اللافت الذي اقترّب فيه حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) من الموضوع في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، فإنّه لا يمكن الاعتقاد باستيفاء مفهوم جديد عن الصورة الفنية يكون مختلفاً في جوهره عما جاء به التراث البلاغي والنقدي عموماً، فعلى الرغم مما فعله حازم، وحاكى به ابن سينا وأفلاطون في الربط بين الصورة والأثر النفسي الذي تُحدثه عند المتلقّي^(١)، وهو نزوع معاصر التزمّت به نماذج كثيرة من مباحث الصورة في النقد الأدبي الحديث، غير أنّ ذلك جاء مقيّداً عند حازم بما يتطلّبه بناء الحالة الشعرية استناداً إلى فاعلية المحاكاة والتخييل، وهذان المصطلحان على الرغم من كونهما ينتميان إلى الإرث الأرسطي، فإنّه تم استثمارهما عند حازم بما يتوافق مع الاستعمال التراثي لمصطلحات التشبيه والاستعارة والمجاز، حيث عدّها مجتمعةً المكوّن الأساسي للعملية الشعرية، يقول حازم: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يُعدّ قولاً شعرياً سواء كانت مقدّماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو أن يكون ذلك مبنياً على الإقناع وغلبة الظنّ خاصة، أو يكون مبنياً على غير ذلك، فإن كان مبنياً على الإقناع خاصة كان أصيلاً في الخطابة، وما كان مبنياً على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإنّ وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة"^(٢)، وما يؤكد أنّ الشعرية بمفهومها الكلي عند حازم تقوم جوهرياً على الصورة (التخييل) هو ما يذهب إليه في تعريف الشعر، وهو عنده: "كلامٌ مخيلٌ موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتثامه من مقدّمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يُشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل"^(٣)، لكن صاحب "منهاج البلغاء" لم ينأ بنفسه عن الوقوع في المغالطة المنهجية عندما سحب إلى دائرة التخييل ما هو غير

١ - القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج: محمد الحبيب بن خوجة، ط٣، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م، ص٨٥.

٢ - المرجع السابق، ص٦٧.

٣ - المرجع السابق، ص٨٩.

متّصل بالتشبيه والاستعارة والمجاز، والمقصود هنا بطبيعة الحال هو الوزن الإيقاعي^(١)، فمع أهمية الوظيفة الفنية لهذا العنصر في بناء النص الشعري وضبطه لفاعلية الصورة لم يقدّر حازم باستدعائه مشفوعاً بأي تسويغ أو تفسير.

لقد بدا حازم في مقاربته الحدثَ التصويريَّ ضمن الظاهرة الشعرية ممتكلاً لادوات الفلسفة أكثر من امتلاكه لأدوات النقد والبلاغة، وهو ما جعله ينزع إلى معالجة الصورة الفنية بقوانين كلية عامّة، ومن الواضح أن ذلك يرتبط جذرياً بسعي حازم إلى توضيح وتفصيل ما جاء به ابن سينا عن طريق الإسراف في الاستشهاد بمقولاته على هذا الصعيد.

إنّ المنظور الذي تبناه القدماء في ملاحظة التكوين الفني للقصيدة يكاد يتمثّل في طبيعة واحدة، ولا يعني ذلك أنّ التراث النقدي والبلاغي كان قاصراً عن إدراك فاعلية التشكيل الصوريّ في نماذج الشعر العربيّ القديم، وإنّما يعني أنّه يتمتّع بالواقعية في تعامله مع المعطيات البلاغية المتحقّقة فعلياً في هذه النماذج، حتى وإنّ تمّ ذلك أحياناً في ضوء معطيات معرفية ترتبط بنظريات منفصلة عن الشعر، وذات اتصال وثيق بحقلي الدين والفلسفة، وهو ما يظهر واضحاً عند عبد القاهر الجرجاني الذي تقيّد على نحو ملحوظ بالاعتبارات الدينية في تناوله للتصوير الشعري، وأيضاً عند حازم القرطاجني حين نقل الكثير ممّا يتّصل بهذا الموضوع عن ابن سينا والفارابي اللذين تأثرا بشراح أرسطو المتأخرين^(٢).

من الملحوظ أنّ تحريك مفهوم الصورة الفنية عند القدماء جاء متناسباً مع الكيفيات الأسلوبية التي تمثّلت فيها بلاغة النص الشعري، ولم يكن ذلك المفهوم مستوفياً شروط التوقع لما يمكن أن ينتهي إليه الشعر من امتلاك وسائل تعبيرية جديدة، وهو ما حدث بالفعل في العصور الأدبية اللاحقة، وبطبيعة الحال لا يُعد انحسار التناول التراثي لمفهوم الصورة،

^١ - انظر: المرجع السابق، ٨٩.

^٢ - انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ص ٢٣-٢٥.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

ضمن الحصيلة البلاغية التي أنتجتها القصيدة العربية القديمة، مؤشّر قصور أو نقص في الجهود المبذولة على هذا الصعيد، بل هو واقع ضمن نطاق الاتساق مع المادة الشعرية القديمة، ومع ثقافة الناقد التراثي التي تعالج طبيعة المكوّن البلاغي لهذه المادة.

ضمن هذه الملاحظات تمثل المبحث التراثي حول الصورة في الشعر العربي القديم، وانعكست عنه إشكالاته التي كانت في أغلبها مسوّغة تبعاً لحقبة الزمنية والمعرفية، أمّا النقد الأدبي الحديث، فقد حاول أن يصوغ مبحثه عن الصورة الفنية من خلال متن تنظيريّ مكثّف، وهو ما جاء مترامناً مع التطور النظري والإجرائي الذي بلغته الدراسات الأدبية عموماً، والسؤال الذي يجب تصديره هنا يتعلق حصراً بمدى ما بلغه البحث الحديث من تقدّم في التعاطي مع موضوع الصورة على وجه التحديد.

الصورة الفنية في النقد الحديث: المفهوم والمعالجة

يكاد النقد العربي الحديث يفتقر إلى أية محدّدات لتصدير مفهوم واقعي عن الصورة الفنية، أو عن الصياغة المنهجية المتناسكة في تناولها ضمن النص الشعري، ولعلّ مجمل المقاربات التي تم تدشينها لمفهوم الصورة في الحقبة النقدية المعاصرة قامت على تطبيع عشوائي مع فرضيات مغلوطة مؤداها أنّ الشعر ذو تقاليد بلاغية مستقرّة، وأنّ طرق الاستجابة والتلقّي للحدث البلاغي في النصوص الشعرية تتسم بالثبات. ومن المؤكّد أنّ هذه الفرضيات غير متناسبة مع حقيقة أنّ الأدب لا يلتزم بمسار التعبير الموضوعي عن نصوصيته الشعرية والنثرية، وهي من ناحية أخرى لا تستجيب إلى الموازنة البارزة في النقد الأدبي بما تذهب إليه من ذاتيّة التلقّي في الأدب عموماً والشعر خصوصاً، وتبعاً لذلك يصبح من العسير تحقيق المتطلّبات المنهجية لبناء مفهوم موحّد عن الصورة، وهذا ما أشارت إليه تحديداً بشرى صالح في كتابها "الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث"، حيث خلّصت إلى تعذّر انطباق الصورة الفنية في مفهومها واستعمالاتها على أي تحديد: "إنّ أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضرباً من مُحال،

لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المساعي التي تحاول تقنيه أو تحديده، دوماً، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية... فالصورة حين تكون الأداة- الجوهر: هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي- الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميزة، هذا من جانب، ومن جانب آخر إن تحديد الصورة الفنية، أو وصف طبيعتها يعتمد على ما تحته في نفس متلقيها من وجوه للاستجابة^(١).

إن المشكلات التي تترتب على تحديد مفهوم الصورة وآليات تحليلها لا تتصل فقط بالطبيعة المرنة للنصوص الشعرية، ولا بتفاوت مستويات التلقي لهذه النصوص، بل يتعداها إلى المنظومة الإجرائية لمناهج النقد الأدبي على اختلاف مرجعياتها، حيث إن كلاً من هذه المناهج يؤصل لكيفيات صارمة ومخصوصة في قراءة الأثر الشعري. وما دامت الصورة من اللوازم النصية المتحققة في هذا الأثر، فمن البدهي أن تكون معالجتها خاضعة للتأطير النظري والإجرائي الذي تفرضها مناهج النقد، وهو ما ينبني عليه وجود وعي مغاير بهذه الصورة تبعاً لتعدد المناهج وتنوعها.

لقد قام النقد العربي الحديث في كثير من تحديداته للصورة على التوسل بانطباعات ذاتية لا تتجانس مع طبيعة المادة المدروسة، ولا يتكشف عنها أية ضوابط في المعالجة والتحليل. وبطبيعة الحال يمكن استيعاب الدلالة غير الملتبسة لهذا الحكم من خلال العودة إلى بعض النماذج التعريفية بالصورة عند النقاد المعاصرين ممن اشتغلوا في هذا المجال، ومثال ذلك ما يذهب إليه نعيم يافي في كتابه "مقدمة لدراسة الصورة الفنية"، حيث يرى أن الصورة هي أساس الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه^(٢)، وضمن المنظور ذاته يؤكد عبد الفتاح نافع أن الصورة الفنية

١ - موسى صالح ، بشرى، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص ١٩.
٢ - محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٠، نقلاً عن: اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص ٣٩-٤٠.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث
يمكن أن تتشكّل ضمن نطاق العبارات ذات الاستعمال الحقيقي المتحرّر من المجاز، وقد مثّل لذلك ببيت أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملِي جَزَعاً إنّ الذي تحذرينَ قد وقَعَا

وعقّب عليه بالقول: "لقد استطاع الشاعر إن ينقل لنا في هذه الألفاظ اللامجازية صورة جميلة مؤثّرة موحية"^(١).

من المؤكّد أنّ مثل هذه النماذج لم تشتبك مع معطيات الشعر البلاغية بما يفضي إلى استيعاب دورها التأسيسي في بناء الصورة الفنية، فإدخال كل وحدات القصيدة ضمن الإطار المكوّن لهذه الصورة ينفي الموضوعية عن كون الأخيرة ذات متن نظري مستقل يسوّغ لها أن تكون موضع دراسة، فهي لا تتعيّن ضمن مساحة نصيّة محدّدة تتطلّب معالجة مغايرة عن المكوّنات الأخرى للقصيدة؛ كالإيقاع مثلاً، أو حتّى ما يتّصل بالمعاني والقاموس اللفظي.

أما ما يخصّ فكّ الارتباط بين الصورة الفنية والمكوّن البلاغيّ في النص الشعري، فلا يعدو أن يكون تعضيّداً غيرٍ واعيٍّ لمقولات تقتقر إلى التعليل، ونكوصاً واضحاً عن تمثّل طبيعة اللغة الشعرية المشحونة بالمجاز، وهو العنصر الأساسي الذي يُعوّل عليه في تصدير المشهد الحسي الذي تعكسه الصورة. وليس ثمة شك في أن مثل هذا النمط من المقاربات سيترتّب عليه تدليس معالجات للصورة تتنافر تماماً مع الطبيعة التي تتكوّن منها، وهذا الإفراط المتكلّف في تهريب المكونات الفعلية للصورة يجعل أصحابه متأخرين منهجياً عمّا أنجزه التراث النقدي والبلاغي عند العرب، إذ إنّ أقلّ ما تمّ الوصول إليه في هذا التراث هو توفير حالة الاتّساق بين مفهوم الصورة والمعالجة التي تقتضيها المعطيات البلاغية كما تمثّلت في الشعر القديم.

^١ - انظر: المرجع السابق، ص ٩.

إنَّ المشتغلين في حقل الصورة الأدبية من النقاد العرب لم يكونوا بمنأى عن استيراد الإشكالات التي اكتتفت هذا المبحث في الدراسات الغربية، حيث تمَّ استدعاء هذا المصطلح بصيغته الحداثيّة تحت مظلة الترجمة الفكرية الملتبسة لكل ما يثيره من قضايا^(١)، وهو الأمر الذي أدى إلى اختلالات حادّة في استيعاب المقولات المتصلة بهذا الموضوع كما تبلورت ضمن بيئتها الثقافية الحاضرة، ومن البدهي أنّ ذلك قد انبني عليه كثير من المغالطات، سواءً ما تعلّق منها بضياغ الحدود الفاصلة بين تكوينات النصّ البلاغية وبين النصّ نفسه، أم بخلق فجوة في معالجة الصورة رشح عنها الكثير من الافتراضات البعيدة وغير المسوّغة، وهو ما يمكن ملاحظته ضمن جملة المفاهيم المقترحة للصورة الفنية والمعالجات التي انبثقت عنها في النقد العربي الحديث، لا سيّما عند أصحاب الدراسات التخصصية التي تناولت المبحث الصوريّ بكثير من التفصيل، ومثال ذلك ما يذهب إليه كمال أبو ديب^(٢) في فهمه للصورة الفنية، حيث يرى أنّها تتكشف ضمن مستويين من الفاعلية، هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، فالصورة لها ارتباط وثيق بالتجربة النفسية للشاعر، ولا بدّ أن تكون منسّقة معها في الدلالة، ومثل هذا الاتّساق هو الذي يعكس الجانب الإيحائي والجمالي للصورة. ويرمّم أبو ديب تبصّراته عن الموضوع بالحديث عن جدوى الاستثمار في معطيات المنهج النفسي لتحليل الصورة وتتبع تشكيلها العضويّ النبويّ ضمن النصوص الشعرية، وليس ثمة شك في أنّ هذه الخلطة الإجرائية غير المتجانسة التي يقترحها أبو ديب تعزّز من التشويش على مفهوم الصورة الفنيّة ووسائل معالجتها؛ فالتنسيق الإجرائي بين منهجين متعارضين في الفلسفة وطرائق التحليل لا يمكن أن يؤدي إلى تلقّي الصورة ضمن إطار بلاغي متجانس البناء، وحتى لو كان ذلك جائز التحقق، فإنّ البناء الصوري سيكون مختزلاً، وقائماً على محو الفرضيات الأساسية المتضادّة بين المنهجين، وهذا الأمر وصل إليه أبو ديب واقعياً عند استنثاره للتحليل البلاغي الذي أوقعه عبد القاهر الجرجاني على بيت النابغة:

"وإنّك كالليل الذي هو مدركي وإنّ خلّت أنّ المنتأى عنك واسع"

^١ - انظر: عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ص١٢.

^٢ - انظر: أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م، ص٢٢-٥٨.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

وعلى الرغم من أنَّ الجرجاني قد تصرف في تحليله للتشبيه الوارد ضمن البيت الشعري بالقرائن اللغوية الظاهرة، والخلوص من ذلك إلى أنَّ الشبه بين النعمان والليل نابع من قدرة وصول طرفي التشبيه (النعمان والليل) إلى أي مكان، إلا أنَّ تحقيق هذه النتيجة كما أظهرها أبو ديب في تحليله للبيت الشعري تطلَّب منه الكثير من الشرح والتفصيل، وحتى الخروج نهائياً من معطيات التشكيل النصي لهذا التشبيه، أمَّا مسوِّغ ذلك لديه؛ فيرجع إلى أنَّه يتعذَّر فهم العلاقة في العملية الاستعارية إلا "عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تُنتج الصورة فيها"^(١). ومثل هذا الكلام تعوزه الواقعية من جهتين، الأولى أنَّ الوعي البلاغي التقليدي بالصورة في بيت النابغة المذكور يسمح بالوصول إلى النتيجة التي وصل إليها أبو ديب، فالمكمل اللغوي في الجزء الثاني من البيت "وإن خلتُ أنَّ المنتأى عنك واسع" يتضمن العلامة البلاغية الدالة على العلاقة بين المشبه والمشبه به، وهي قدرة الوصول إلى أي مكان، ومن ثمة لم يكن أبو ديب يحتاج إلى كلِّ هذه المماحكة غير النصية لتأمين النتيجة التي تمَّ الوصول إليها. أمَّا الثانية فتتصل بالجهد التنظيري الممتدَّ الذي تمَّ صرفه لتحليل وحدة بلاغية صغيرة تتكوَّن من عنصرين (مشبه ومشبه به)، وهذه الوسيلة بطبيعة الحال يتعذَّر استخدامها في تحليل صورة كلية تتكوَّن من عشرات الوحدات البلاغية.

إنَّ أخطر ما يقع عليه أبو ديب من اختلالات في تنظيره هو نزوعه إلى الكشف عن عضوية الصورة في النسق الكلي للقصيدة^(٢) في الوقت الذي يركِّز فيه على تناول الوحدة البلاغية المعزولة وربطها بسياق خارجي لتأكيد ما يذهب إليه، وهذا لا يتعلَّق فقط بالتشبيه الذي وقف عنده في بيت النابغة، بل في كافة النماذج التي اختارها للدراسة.

لقد تمثَّلت الصورة الفنية عند أبو ديب بوصفها حصيلة استichاء لدلالة الحدث البلاغي من خلال سياق لا ينتمي إلى النص الشعري ذاته، وهذا يتنافى جذرياً مع السعي للكشف عن

^١ - المرجع السابق، ص ٣٧.

^٢ - انظر: المرجع السابق، ص ٥٨.

عضوية الصورة في مبناها اللغوي، وبطبيعة الحال تبدو المغالطة في مفهوم الصورة ومعالجتها نقدياً عند أبو ديب ناتجة عن تأطيرها ضمن أشكال بلاغية ثابتة دون مراعاة لحقيقة أنّ أنساق التعبير الصوري قابلة للتغير باستمرار.

وعلى المسار ذاته لم يكن عبد القادر الرباعي بعيداً عن محدّدات التوجّه المنهجي لدراسة الصورة كما ظهرت عند كمال أبو ديب، فقد قسّم دراسة الصورة حسب منهجه إلى قسمين، الأول "يعالج مادة الموضوع للصورة على أساس أنّ مواد العمل الأدبي الرفيع - على صعيد معيّن - كلمات، وهي - على صعيد آخر - تجربة السلوك الإنساني، وعلى صعيد ثالث، الأفكار الإنسانية والمواقف"^(١). أما القسم الآخر "فيشمل البناء الفني للصورة أو تشكيلها: عينية أو كلية"^(٢)، ويرى الرباعي أنّ دراسة الجانب الفني للصورة بناءً وتشكيلاً تقوم على إبراز التكامل بين مادّة الصورة وبنائها"^(٣)، وهذا المنهج في دراسة الصورة - حسب الرباعي - يقوم على الجمع والمواءمة بين صنيع (سبيرجن) التي درست الصورة من جانب الموضوع و(كلمن) الذي درسها من جانب الوظائف مرتبطةً بسياقاتها"^(٤)، وتبعاً لذلك يحدّد الرباعي أنماط الصورة التي يمكن دراستها، وهي ثلاثة: النمط الحسي الذي يربط مادّة الصورة مع مرجعيّتها النفسية، وهو ما يشمل الشكل الحسي للصورة، والنمط البلاغي الذي يظهر من خلال الوسيلة البلاغية في التعبير، كالتشبيه والاستعارة والكناية والوصف الإيحائي والرمز، والنمط الفني الذي يمثّل وحدة البناء الناشئ من التحام النفس بالشكل البلاغي"^(٥).

من الواضح أنّ ثمة استيحاءً منهجياً يقوم به الرباعي للمتن النظري الذي أسس عليه أبو ديب رؤيته للصورة، ومن ثمة ستكون الاختلالات المنهجية عند كليهما واحدة، وهذه الاختلالات ضمن نطاق المادة المشتركة بين الاثنين متحققة حصراً في ربط المعطى

١ - الرباعي، عبد القادر، تشكّل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية معاصرة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨م، ص١٦٥.

٢ - المرجع السابق، ص١٦٦.

٣ - انظر: المرجع السابق، ص١٦٦.

٤ - انظر: المرجع السابق، ص١٦٦.

٥ - المرجع السابق، ص١٦٧.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

البلاغي بأنساق فكرية خارجة عن القصيدة، وهو ما يترتب عليه إسقاط الكثير من الوحدات اللغوية في النصّ لخلق المواءمة بين بعض إشارات البلاغية المجتزأة ومحتواه السياقي، حيث إنّه من المتعدّر تمامًا وغير المنطقي أن يتمّ التكييف الموضوعي لكل الإشارات البلاغية في النص مع ما يناسها في السياق الخارجي، وربما يكون هذا سببًا لحدوث التفاوت الشديد بين الكلام النظري عن عضوية الصورة في القصيدة وبين التطبيق الواقعي الذي اتّسم في كثير من نماذجه بالجزئية والاختزال، كما اتّسم في نماذج أخرى بالربط العشوائي بين مكونات الصورة النصيّة وسياقات فكرية غير مؤكّدة تتّصل بالأسطورة، وهو ما فعله الرباعي في أمثلة كثيرة، منها معالجته الغريبة لبيت بشر بن أبي حازم:

"تبيث النساء المرضعات برهوة تفرّع من خوف الجنان قلوبها"

إذ يحيله، مع غياب الدليل، على الثالث الميثولوجي المُفترَض عند الجاهليين، وهو القمر الذكر، والشمس الأنثى، وعثر إله الطفولة^(١). ومع هذا التأويل المتكّف لدلالة البيت التي لا تحتل أكثر من تصوير الحالة التي بلغها أعداء الشاعر - يغيب الضابط المنهجي في تمثّل الصورة حسب العلامات النصيّة الدالة عليها، كما يصبح الوعي بالسياق الفكري للصورة قائمًا على الافتراضات غير المجدية، وعلى ملاحقة المرجعيّات التي تشكّل الصورة عند الغربيين، وإسقاطها على الإرث الشعري لدى العرب، حتى لو كانت مصداقيّة ذلك غير موثوقة.

إنّ استقراء جهد الرباعي الذي قدّمه في مبحث الصورة الفنية - وهو جهد كبير بطبيعة الحال - يستند إلى توسيع غير مشروط لمفهوم الصورة ومعالجتها في النص الشعري، وهذا ما جعله يُدخل العنصر الإيقاعي - كما فعل حازم القرطاجني من قبل - ضمن معطيات الدراسة لتشكيلات الصورة في إطارها الكلّي: "ويمكن في إطار البناء الكلّي للصورة دراسة تفاعلات الصور مع الأوزان الموسيقيّة المصاحبة لها داخل النص الواحد (القصيدة) كالبحر

^١ - انظر: الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م، ص ١٠٢

والقافية وأشكال من الإيقاع الشعري كالجناس ورد العجز على الصدر، والترديد والتقسيم والموازنة والتصريع وغيرها. أقول هذا لأنني كنت اعتمدت في هذا الجانب من الدراسة مبدأ التفاعل الخلاق بين المعنى الذي توحى به تشكيلات الصور المكانية في القصيدة وبين التشكيلات الزمانية للإيقاعات الموسيقية^(١).

من المؤكد أن إقحام العنصر الإيقاعي إلى مبحث الصورة هو توسلٌ مغلٍ بمادة صماء لا يمكن أن تعكس دلالات موثوقة في النص الشعري، وعلى الرغم من أن اللازمة الموسيقية ذات طابع إنعاشي له ثقله الإيحائي في القصيدة، لكن ذلك لن يكون كافياً لإدخاله في متمات التشكيل الفني للصورة، فالموسيقى ليست ذات دلالة موضوعية ليتم حشوها ضمن متعلقات التصوير، وإذا أمكن جوازاً أن ينضم الوزن الموسيقي إلى خانة التصوير، فلن تكون مادته الصوتية المبهمة وسيلة استدلال ذات قيمة على هذا الصعيد. وليس ثمة شك في أن الصورة بمفهومها الخاص عند الرباعي لم تتضبط بالتحديد المناسب للعناصر التي تتكون منها، ما سمح بانفتاحها على كافة مكونات النص الشعري، سواء أكانت بلاغية أم غير بلاغية. والصورة الفنية بهذه الملابس ينظر إليها الرباعي على أنها "تركيبية عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر باطني، وآخر ظاهري (يمكن أن يشمل أية مكونات نصية ومن ضمنها الوزن الموسيقي)، وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يُحدّد بعنصرين آخرين، هما: الحافز والقيمة"^(٢).

وضمن مصفوفة التنظير والتععيد للصورة الفنية في النقد العربي الحديث قدّم عز الدين إسماعيل مساهمته الخاصة في هذا المجال، وقد تمثل ذلك بعقدِه فصلاً للحديث عن الصورة في ثلاثة من مؤلفاته، لكن أكثر ما جاء جاذباً للانتباه هو ما ورد في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، حيث وزّع الصورة الشعرية بين دائرتين، هما "التشكيل الزماني" ويقصد به الصورة الموسيقية، و"التشكيل الزماني" ويقصد به الصورة البلاغية، كما أنه وضّح فاعلية

^١ - الرباعي، عبد القادر، تشكّل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية معاصرة، ص ١٦٨.

^٢ - الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٨٥-٨٦.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

هذين التشكيلين من خلال استناده على موقفين فنيين يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً: "والموقفان الفنيان المتعارضان اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً، هما الموقفان المتمثلان في موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسّقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجي، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسّقوا الوجود الخارجي وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم. وقد رأينا أنّ حركة التجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة العربية كانت انتقالاً فلسفياً وفنياً من أحد الموقفين إلى الآخر، أي محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقاً لحركات النفس التي تتجدّد وتتلوّن مع كل عاطفة وشعور، بعد أن كان المتحكّم في هذا الشكل مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل. فما يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلاً طبيعياً؟ بدهي أنه لا بدّ أن يكون هناك تناسق في الموقف؛ فما تمثّل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لا بدّ أن يتمثّل في موقفه من الصورة المكانية"^(١)، ويخلص عز الدين إسماعيل بعد ذلك إلى "أنّ التشكيل المكاني في القصيدة - كالتشكيل الزماني - معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها. وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحقّ في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء"^(٢).

لعلّ أوّل ملاحظة تسوّغ الاستشكال على الكلام السابق تتعكس عن وضع "التشكيل الزماني" و"التشكيل المكاني" في الشعر الجديد تحت مظلة واحدة من الفاعلية، هي فاعلية التصوير. وهذا يترتّب عليه واحدٌ من حكمين، الأوّل أنّ المادّة الصوتية المشكّلة للصورة الموسيقية - حسب عز الدين إسماعيل - قابلة للتأويل الدلالي، تماماً كما هي الصورة الفنية بمعطائها اللغوي. أمّا الحكم الآخر، فهو تحويل المادّة اللغوية المشكّلة للصورة الفنية إلى مادة مبهمّة وصمّاء مثل المادة التي تتشكل منها الصورة الموسيقية. والواضح أنّ عز الدين إسماعيل في ضمّه للصورتين معاً - على الرغم من الاختلاف الجذري بين طبيعة المادة المشكّلة لكلّ

١ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٠٨.

٢ - المرجع السابق، ص ١٠٩.

منهما - يعود إلى الخاصية الإيحائية المشتركة التي يفترض وجودها بين الصورتين، وما هو مؤكد أنّ هذا التوجّه ينفي صفة الموضوعية والاتساق المنهجي في مبحث الصورة عند إسماعيل، حيث إنّ معطيات الصورتين (الموسيقية والفنية) مؤسّسة على التناظر من جهة المادة المشكّلة في كليهما، والنتيجة الخاطئة للجمع بين هذه المعطيات في نسق واحد سيؤدي إلى تشكيل "مكاني" هجين يخلط المبهم مع الواضح، ويقوّض الحدّ الفاصل بين ما هو قابل للتأويل، وما هو غير قابل للتأويل.

ومع تجاوز عملية الجمع العشوائي بين الصورة الموسيقية والصورة الفنية يمكن نفي دقّة الفرضيات التي أسّس عز الدين إسماعيل تنظيره عليها في كل صورة على حدة، إذ يبدو من المتعذّر فهم ما يضعه في التشكيل الزماني من فروق إيحائية بين الشعر الجديد والشعر القديم، فهو يرى أنّ الصورة الموسيقية في الشعر الجديد (شعر التفعيلة) تقوم على تنسيق الشكل الموسيقي "وفقاً لحركات النفس التي تتجدّد وتتلوّن مع كلّ عاطفة وشعور"، أمّا الصورة الموسيقية في الشعر القديم، فهي تقوم على تشكيل "طبيعي" محدّد بنماذج ثابتة، والمقصود هنا بالتشكيل الطبيعي الوزن العروضي بصيغته التقليدية.

إنّ ما يذهب إليه عز الدين إسماعيل على صعيد تحديد التفاوت بين الصورة الموسيقية في الشعر القديم والصورة الموسيقية في الشعر الجديد لا يستند إلى أية معايير موضوعية، كما أنّه يمثّل تحيّرًا غير منهجي لفاعلية مادة مبهمة وصمّاء (التشكيل الموسيقي) على حساب أخرى، وهو بطبيعة الحال لم يتضمّن تسويغاً لربط الفاعلية الإيحائية بموسيقى الشعر الجديد وحجبها عن موسيقى الشعر القديم، مع العلم بأنّ الفارق بين الصورتين لا يعكسه إلّا اختلاف النظام في بنائهما التفعيلي.

أمّا فيما يتّصل بالتشكيل المكاني (الصورة الفنية)، فلم يتخلّص عز الدين إسماعيل من نزوعه إلى التقسيمات الحادة والصارمة بين معطيات التكوين البلاغي في كلّ من الشعر القديم والجديد، حيث أسند إلى الصورة الفنية القديمة فاعلية النقل الحرفي لنسقها البلاغي من

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

الطبيعية، بينما جعلَ الصورة الفنية في الشعر الجديد تقوم على إدخال عناصر الطبيعة في نسق جديد من العلاقات التي لم تكن موجودة أصلاً، ومن ثمة يصبح لهذه الصورة فاعلية خلق وتجديد، لا فاعلية محاكاة وتقليد. وحسب عز الدين إسماعيل تكون الصورة بهذه الملابس نسقاً للفكرة، وليس نسقاً للطبيعة^(١)، كما أنها تعكس "التكامل الفني الصحيح بين الفنان والطبيعة، وهو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة الصورة في شعرنا الجديد بخاصة. فعالم الأفكار – وهو بطبيعته غير واقعي – يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء، أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تظلّ الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة. ومن هنا كانت "الصورة" دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع"^(٢)، وخلاصة القول عند عز الدين إسماعيل كما يتمثل في جملة الأخيرة إن الصورة في الشعر الجديد "غير واقعية" في ضوء تشكيل العلاقات بين عناصرها، و"منتزعة من الواقع" لأنّ هذه العناصر التي تتكوّن منها تنتمي إلى الطبيعة.

من الواضح أنّ محكّ التفاوت عند عز الدين إسماعيل بين كيفيات بناء الصورة في كلّ من الشعر القديم والشعر الجديد يرتبط حصراً بالتشبيه والاستعارة، فاجتلاب النسق الصوريّ جاهزاً من الواقع الخارجي لا يتأتّى إلّا عن طريق التشبيه، أمّا خلق هذا النسق الذي ينتمي إلى الفكرة فلا يتأتّى إلّا عن طريق الاستعارة، لأنّ انحراف العنصر اللغويّ عن مرجعيّته الدلالية الأصلية هو الفضاء الوحيد الذي يُدخله في علاقات جديدة مع العناصر الأخرى ضمن النص الشعري، وهذا لا يمكن تأسيسه إلّا من خلال الاستعمال الاستعاري للكلمات. وليس ثمة شك في أنّ ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل من تحديد للكيفيات التي تنبني بها الصورة الفنية ينطوي على الكثير من الوجهة والموضوعية والإقناع، لكن ذلك لا ينفي عنه العشوائية والتحيز في إطلاق الأحكام التقييمية على مسار التشكيل الصوري في الشعر

^١ - المرجع السابق، ص ١١٠.

^٢ - المرجع السابق، ص ١٠٩.

العربي، حيث نزع بالطلق إلى ربط المنجز الشعري القديم بفلسفة تنسيق الصورة مع الواقع الخارجي (الطبيعة)، وهو ما يتم عن طريق التشبيه دون الاستعارة. طبعاً مثل هذا الكلام لا يستند إلى أي تسويغ مقبول، لا سيما أنه يتجاهل الإرث النصوسي القديم الذي تتكثف فيه الاستعمالات النوعية للاستعارة. أما ربط الشعر الجديد بفلسفة تنسيق الطبيعة مع الفكرة اعتماداً على الخاصية الاستعارية في لغة هذا الشعر، فلا يمكن أن يكون له تخرّيج نقديّ صحيح، حيث إنّه يقفز عن ملاحظة كثافة التشبيه في الكثير من نماذج الشعر الجديد (شعر التفعيلة). وبطبيعة الحال، ليس هناك أدلة يقدّمها عز الدين إسماعيل تؤيّد دعوى الانطباق في مسالك التعبير البلاغي القديمة والجديدة على صيغ تصوير حصرية يعكسها التشبيه أو الاستعارة، فالشعر القديم مثل الشعر الجديد في عدم امتلاكهما المنصة التصويرية الموحدة والمتجانسة، وفاعلية التشبيه مثل فاعلية الاستعارة في عدم ارتباطهما بحقبة شعرية محدّدة. ويبقى من المهم الإشارة إلى أن عز الدين إسماعيل يضع الصورة خارج إطار التمثيل النصّي في المتن البلاغي للقصيدة، حيث يربطها بالإحياءات والإثارات المتباينة في عملية التلقّي، وهو ما يعيد مبحث الصورة الفنية إلى دائرة الذوقية والانطباعية، ويجعله متقلّناً من الضبط المنهجي المحكم الذي لم يتخلّ عنه القدماء في معرض دراستهم النقدية والبلاغية للصورة.

وضمن الإطار الذي تتحرف فيه دراسة الصورة عن معطيات تشكيلها النصّي إلى المضمون وما يتصل به من حمولات ثقافية يمكن وضع الكثير من الدراسات النقدية المعاصرة المختصة بالموضوع، ومنها على سبيل المثال دراسة كلّ من نصرت عبد الرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"^(١)، ودراسة علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"^(٢)، ومثل هذه الدراسات التي تخلق فضاءً واسعاً من التأويلات غير المنضبطة بمحدّدات نصيّة – تكاد تتحرّر تماماً من تحكيم المعطى البلاغي الذي يعدّ الأساس في بناء الصورة، حيث إنّها قامت منهجياً على توفير سياقات دينية غير

^١ - عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦.

^٢ البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

موثوقة وجعلها محور استنتاج لرمزية التشكيل الصوري في الشعر العربي القديم، وهو ما مثّل انتهاكاً جذرياً لواقعيّة اللغة التي ينعكس فيها المسلك التصويري عند الشعراء القدماء، وما يبدو واضحاً أنّ هذه الدراسات لا تستكنه المعطى البلاغي في النصوص الشعرية القديمة بقدر ما تلاحق فرضيات تفتقر إلى الدليل، حيث تحاول اقتحام الفناء الثقافي للصورة بما لا ينسجم مع طبيعة المادة الشعرية المدروسة ومرجعيات تشكيلها، ولعل ذلك يكون مرتبطاً باستحياءات مخلة لمقاييس النقد الغربي التي تناولت هذا المبحث، مع العلم بأنّ هذه المقاييس - في مصدرها - جاءت متجاوبة مع المتن المعرفي والثقافي الذي تعكسه القصيدة الغربية، وهو بالضرورة متنّ مغاير لمتن القصيدة العربية القديمة. وتبعاً لذلك يتعدّر منهجياً إخضاع الصورة الفنية في الشعر العربي القديم لهذه المقاييس، وهو الأمر الذي يتجنّبه أصحاب هذه الدراسات بشكل حاسم. يقول عبد القادر الرباعي: "المقاييس التي أرتد إليها ويرتد إليها الداعون إلى تجديد مناهج الدراسات الأدبية بما فيها مناهج الصورة هي مقاييس حديثة، وليست مقاييس غربية ولا شرقية، ذلك لأنّ النقد الحديث ليس ملكاً للغرب أو الشرق، وإنما هو نتاج الثقافة الإنسانية. لكونه انبثق من تفاعلات فكرية كبرى بدأت مع وجود الإنسان وامتدّت عبر أجياله.." (١).

لعلّ ما يلفت الانتباه في كلام الرباعي حول المقاييس التي يعتمد عليها الداعون إلى تجديد مناهج دراسة الصورة هو التشبيك العشوائي بينها وبين المضمون الثقافي الذي تحمله المادة الأدبية، فالمشكلة لا تتصل بالمستوى الإجرائي في المناهج الغربية لدراسة الصورة، وإنما بتصدير حمولات فكرية إلى الشعر العربي القديم لا تتجاوب مع صيرورته البلاغية. والاستشكال الرئيس الذي ينبغي أنّ تُواجه به هذه الدراسات مردّه الفرضيات غير الموثوقة التي ينطلق منها الناقد العربي في دراسة الصورة، وليس التصنيف القيمي لكفاءة هذه المناهج في دراسة الشعر العربي القديم.

١ - الرباعي، عبد القادر، تشكّل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية معاصرة، ص ١٧٢.

إنّ مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث لا يسمح بتقلّات معالجتها النصيّة من الإطار التحليلي الذي تشغل فيه المناهج النقديّة عمومًا، إذ ليس من الموضوعية الادّعاء أنّ ثمة انفصالاً في الوسائل الإجرائية بين دراسة الصورة من جهة، ودراسة النصّ كوحدة واحدة من جهة أخرى، ما يعني بالضرورة انعدام الواقعية من ربط الصورة بمنهج خاص بها، حيث إن اتساق تأويل الصورة يحتمّ النظر إليها من خلال قراءة كليّة لمعطيات النص الشعري، وهذه القراءة تكون - بطبيعة الحال - ذات فاعليّة يحددها منهج الدراسة سواء أكان من المناهج السياقية، أم من المناهج اللغوية النسقية؛ فالمنهج التاريخي يمكن أن يفسّر التشكيل الصوري عند شاعر ما من خلال تتبّع التطوّر في الظاهرة التصويرية عبر الحقب الأدبية المتتابعة، وصولاً إلى الحقبة التي ينتمي إليها هذا الشاعر، وهو ما يمكن أن يُستدلّ به على الحتمية البلاغيّة التي أفضت إلى صوغ الصورة الفنية في قالب فنيّ محدد. أما المنهج النفسي فيمكن استثماره في ملاحقة الجانب الإيحائي للصورة من خلال ربطها بحياة الشاعر وتجربته الإنسانية الخاصة. وفي حالة كان منهج دراسة النص الشعري من المناهج اللغويّة ستعتمد آلية التحليل الصوري على ربط المكونات البلاغية في هذا النصّ بالنسق اللغويّ ودراستها دراسة تزامنية منعزلة عن أيّ سياق خارجي.

لقد تعرّضت الصورة الفنية في شعرنا العربي إلى غارات تنظيرية مكثّفة من النقاد المعاصرين، ولم يؤدّ ذلك إلى صياغة متن منهجي مستقل لدراسة هذه الصورة يكون مغايراً عن دراستها في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. طبعاً هذا الحكم لا ينفيه ظاهر الاختلاف في تناول النقدي المعاصر للصورة، لأنّ هذا الاختلاف ينعكس عن طبيعة المنهج النقدي المستخدم في تحليل النص الأدبي كوحدة واحدة، وليس عن نظريّة نقديّة مستقلّة خاصة بدراسة الصورة، ويمكن التدليل على ذلك بملاحظة أنّ أبرز المنظرين للصورة في النقد العربي الحديث كانوا يتناولونها إجرائياً من خلال مناهج نقديّة عامة. أمّا مبحث الصورة في ذاته، وبعيداً عن الخلفيات النظرية لمناهج تحليل النصوص، فإنّه لم يبتعد كثيراً عن دائرة القضايا والإشكالات التي أثارها هذا المبحث في التراث النقدي والبلاغي عند

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

العرب، يقول جابر عصفور: " ومع أن "الصورة الفنية" مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. قد لا نجد المصطلح - بهذه الصياغة الحديثة - في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"^(١).

إنّ القضية الأساسية التي يجب تأكيدها تتمثل بوضوح في انعدام الطائل المنهجي من تصدير الصورة الفنية بإطار نظري مستقلّ خاص بها، لا سيّما أنّ مقاربتها في النقد الحديث تدخل ضمن نطاق الحويلة الإجرائية لمناهج تحليل الأدب، ولعلّ ذلك ممّا يسوّغ لهذه الدراسة أن تزعم بأنّ المبحث المستقلّ للصورة في النقد الحديث لا لزوم له من الناحية المنهجية، ومردّ ذلك أنّ تحليل الحدث البلاغي واقع في صلب أيّ قراءة نقدية تتناول النص كوحدة واحدة.

^١ - عصفور، جابر، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ص ٧

عكست هذه الدراسة اهتمامها بالصورة الفنية من دافع منهجي أساسه ملاحقة المفاهيم والمعالجات التي تلبستها قديماً وحديثاً في النقد العربي، وهو ما مكن لها الخلوص إلى عدة حقائق كانت مغذية لمبحث الصورة ضمن المنظورين التراثي والمعاصر، وهذه الحقائق في مجملها لم تصنع حركة تضاد منهجية بين المنظورين، بقدر ما أسست للاستدامة في المشكلات والقضايا التي يثيرها مفهوم الصورة الفنية في كلٍ منهما. ومن الحقائق التي تمّ الخلوص إليها وبدأت موضوعية للدراسة:

أولاً- إنَّ غياب مصطلح الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب كان يتّسق منهجياً مع محدودية المادة الشعرية القديمة، وهي مادة لا تستوفي كافة المعطيات البلاغية ضمن حقبة شعرية قصيرة نسبياً، ومن ثمة تعذر إطلاق مصطلح "الصورة" بمعناه الحديث على مفهوم لا يستقطب كافة العناصر المشكّلة لهذه الصورة.

ثانياً- إن تصريف مفهوم الصورة الفنية ضمن الإطار النقدي عند القدماء أدّى إلى التفريط بالحديث المفصل عن العناصر البلاغية المشكّلة لها، حيث إنّ معالجة الصورة في الدراسات النقدية القديمة جاء ضمن الحالة النقاشية المتّصلة بقضية اللفظ والمعنى، وهي قضية ليست بلاغية بالأساس.

ثالثاً- البحث البلاغي المتخصّص عند القدماء لم يسلم في معالجته للصورة من التأثير بثنائية اللفظ والمعنى، وهو ما أفضى أحياناً إلى غياب التجانس بين المقولات المرتبطة بموضوع الصورة.

رابعاً- معالجة النقاد العرب المعاصرين للصورة الفنية لم تكن منبثقة عن منهج بلاغي مستقل، بل جاءت في إطار المناهج النقدية التي تعالج النص كوحدة واحدة، وهو ما يعني

الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث

انتقاء الموضوعية من أفراد مبحث خاص في معالجة الصورة الفنية، لا سيما أنّ هذه المعالجة ستبرز بوصفها معطى من معطيات القراءة الكلية للنص الشعري.

خامساً- معالجة الصورة الفنية عند معظم النقاد العرب المعاصرين قامت على فرضيات غير موثوقة، حيث تم تجاوز الملابس اللغوية في النسق النصي، وصولاً إلى ربط المعطى البلاغي بمرجعيات فكرية ودينية من غير قرينة أو دليل.

سادساً- الصورة الفنية عند النقاد العرب المعاصرين ظلّت في كثير من المقاربات خاضعة لذوق المتلقّي وثقافته، وهو ما ترتّب عليه الانتقال بهذه الصورة من دلالة الإشارة البلاغية إلى ذاتية التأويل.

سابعاً- بعض النقاد المعاصرين المهتمين بدراسة الصورة الفنية لم يكن لديهم الوعي الكافي بمادّتها المشكّلة، حيث خلطوا الدالّ البلاغي بالمادة الصوتية المبهمة، وجعلوا من هذه التشكيلة قواماً للصورة الفنية.

أخيراً، لا بدّ من التنويه إلى أنّ الدراسات حول الصورة الفنية ما زالت قماشتها إلى اليوم مشعّنة وتفتقر إلى الاستواء، وربما يكون السبب في ذلك هو الشد النقدي لهذه الصورة إلى أطر معرفية متفاوتة المقاييس والمراجع، وهو ما أدى إلى جعل مفهومها ومعالجتها غير قابلين للاستقرار.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة الغريب، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٢- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ٣- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.
- ٤- البيطار، هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط١، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م.
- ٥- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط٢، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج٣، ١٩٦٥م.
- ٦- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م.
- ٧- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.
- ٨- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
- ٩- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.
- ١٠- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م.
- ١١- الرباعي، عبد القادر، تشكّل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية معاصرة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨م.

- الصورة الفنية في النقد الأدبي: مغالطة المفهوم والمعالجة بين القديم والحديث
- ١٢- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ م.
- ١٣- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢ م.
- ١٤- العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح: علي الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢ م.
- ١٥- عصفور، جابر، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ م.
- ١٦- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط٣، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦ م.
- ١٧- محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ م.
- ١٨- ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ط١، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢ م.
- ١٩- مورو، فرانسوا، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ت: الولي محمد - جرير عائشة، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣ م.
- ٢٠- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ط٣، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٤ م.
- ٢١- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧ م.
- ٢٢- اليافي، نعيم، مقدّمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢ م.

The artistic image in literary criticism: the fallacy of the concept and treatment between ancient and modern

Dr. Salama Mohamad Reda Al-Omari

Associate Professor of Literature and Criticism - Department of Arabic Language, College of Arts -Prince Sattam bin Abdulaziz University

Abstract:

This study is based on its research outcome to build an objective judgment on the artistic image as it was inspired by Arab criticism within the ancient and modern perspectives. This study is based on a strict analytical and inductive approach based on pursuing the references that formed the theoretical structure of the study of the image, and placing them within the framework that reflects the reality of consistency or contradiction between them and the ways in which the rhetorical data of the poetic text are represented.

The study concluded that the conditions for building a stable concept of the image were not available in the critical lesson, as this resulted in serious methodological imbalances in the practical side, as the image became in its textual content the product of a critical awareness governed by subjectivity and impressionism, and its interpretation in many cases became based on Unreliable assumptions based on linking the poetic rhetorical pattern to religious and intellectual references without evidence or justification. What the study also concluded is that any procedural treatment of the artistic image cannot be derived from an independent rhetorical approach with its tools, but rather is located within the framework of critical approaches that treat the text as a single unit, which means the absence of objectivity from the members of a special study in the treatment of the artistic image, not Especially that this treatment will emerge as a given from the data of the overall reading of the poetic text.

Keywords: *Artistic image, Literary criticism, Ancient and modern*