الوظيفة الجمالية للصورة الفنية
في ضوء الفهم التراثي للاستعارة

نور الدين دحمـــاني
جامعة الإمام ابن باديس، مستغانم (الجزائر)

Abstract:

This article has been treating one subject on modern literary criticism, which is based on a rhetorical concept rooted in our Arab heritage. We are definitely trying to discuss the aesthetic function of literary image that inspired its foundations of metaphor according to rhetorical concept of our ancestors. So what is the nature of the impact that caused the research of metaphor in the field of literary image that has shown remarkable maturity in Western critical ?

Resumé:

Cet article a l'objet de traiter un thème relative à la critique littéraire moderne, et qui est basé sur un concept rhétorique a ses racines dans notre patrimoine arabe. Nous essayons précisément de discuter la fonction esthétique de l'image littéraire qui a inspiré ses fondements de la métaphore selon le concept rhétorique inculqué par nos ancêtres. Quelle est donc la nature de l'impact qui a causé la recherche de la métaphore dans le domaine de l'image littéraire qui a connu une remarquable maturité dans les études critiques occidentales?

الملخَّص:

يتصل مضمون هذا المقال بإحدى قضايا النقد الأدبي الحديث التي ترتكز على مفهوم بلاغي له جذوره العميقة في تراثنـــا العربي القديم ، ونروم ههنا تحديدا الحديث عن الوظيفة الجمالية للصورة الفنية التي استلهمت كثيرا من الاستعارة وفـــق المفهـــوم البلاغي الذي رسخه الأسلاف، على ما رصد بشأنه من مأخذ ترتبط بالنظرة الجزئية التي لطالما اكتنفت مبحث الصورة البيانيـــة وعزلتها عن البناء الجمالي للنص الأدبي، فما طبيعة الأثر الذي أحدثه بحث الاستعارة في مجال الصورة الفنية تنظيرا وتطبيقـــا، رغم أن هذه الأخيرة شهدت نضجا ملحوظا في كنف الدارسات النقدية الغربية ؟

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية – الاستعارة – المجاز – التقديم الحسي – التجريد – الخيال – الإيحاء.

تمهيد:

تُعَدّ الاستعارة من المقولات الأساسية في التراث البلاغي القديم التي تأرجحت بين توصيف البلاغيين القدامى وتقعيدهم المعياري – على غرار سائر المباحث الأخرى – منذ الجاحظ ومرورا بالعسكري والجرجاني والزمخشري وانتهاء إلى السكاكي والقزويني وابن الأثير وغيرهم، ولطالما صنّفوها ضمن مباحث علم البيان، الذي يُعنى في عرفهم بإيراد المعنى الواحد وفق طرق متعدّدة مع وضوح الدلالة عليه.

وبما أنها ضرب من المجاز الذي يتأسّس على فلسفة المشابهة، والمشروط بنمط من القرائن اللفظية والعقلية التي تعدل بالكلام عن مسار الدلالة الحقيقية نحو مسار أداء الدلالة المجازية؛ على جهة النقل، فإنها تتوفّر على إمكانات ثرّة تتيح فهم أدبية الخطاب في كلّيته وشموليته، أوفر من ذاك الذي قُدّر لها في التراث، الأمر الذي فطن له المحدَثون لدى سعيهم لتأصيل نظرية الصورة الفنية، وتعميق جانبها التطبيقي في الأدب.

ذلك ما سأسعى إلى التوسُّع فيه من خلال البحث، وستنصرف الغاية إلى مناقشة طبيعة موقف المعاصرين من الصورة الاستعارية كما تمثّلها القدماء، كأساس لتحديد منطلقات فهم مقولة الصورة الفنية على أساس من الاستعارة، علما أن ثمة أنساقا معرفية في التراث قد هيَّأت مناخا ملائما لبحث موضوع الاستعارة، بيد أن الأمر أمسى بحاجة إلى طرح أعمق بسبب النظرة الجزئية المسطّحة التي لم تتخطّ حدود اللفظ المستعار أو التركيب الاستعاري، ولم تكن لتحفل بقيمة الاستعارة ضمن الخطاب في كلّيته. فما طبيعة الأثر الذي أحدثه بحث الاستعارة في مجال الصورة الفنية تنظيرا وتطبيقا ؟ وإشكال من هذا القبيل يهدف في المقام الأوّل إلى بيان وقع التوجيه الحداثي الذي تمليه ثقافة العصر في تمثّل مفاهيم التراث البلاغية.

- **أولا: مفهوم المجاز الاستعاري:**

لنتوضّح مفهوم المجاز يحسن بنا تحسّس دلالته الاشتقاقية، فهو لغة من: جُزْتُ الموضع أجوزُهُ جَوازاً: سلكته وسرت فيه. وأَجَزْتُهُ: خَلَّفْتُهُ وقطعتُهُ. والاجتيازُ: السلوكُ، وجاوَزْتُ الشيءَ إلى غيره وتَجاوَزْتُهُ بمعنىً، أي جُزْتُهُ. وتَجاوَزَ اللهُ عنَّا وعنه، أي عَفا[1]. واصطلاحا فإن المجاز اصطناع اللفظ في غير ما وُضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي[2]. ويعرّفه "الجرجاني" قائلا: «وأمّا المجاز فكلُّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأوّل»[3]. ولا نكاد نجد بونا بين مفهوم بلاغيينا وبين تصوّر أرسطو للمجاز الذي يعرّفه بأنه: «نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر»[4].

قد تقوم الصور في بنائها الفني على المظاهر البلاغية، ولا سيما المجازية منها، وتضافرها والتحامها يؤدّي مستوى ثانيا أو ثالثا للمعنى الذي يروم الشاعر إبرازه ليعبّر عن تجربته، ولا ينبغي أن يحيد الاستخدام البلاغي عن روح الشعر، بل يتعيّن على المجاز أن يكون متّحدا بالمعنى الإجمالي، وتكون الصورة المجازية ههنا مؤدّية للغرض، معبّرة عنه. ولا يمكن بتر الصورة المجازية عن الوحدة العضوية أو التجربة الشعرية، بل يتعيّن تجاوز اعتبار التشابه الحسّي بين الطرفين، أو الاكتفاء بمجرّد استقراء علاقة ما، إلى ضرورة ارتباط إمكانات الصورة المجازية بالشعور[5].

وتميَّز من استقراء البلاغيين نوعان من المجاز: مجاز علاقته المشابهة، ومجاز مُرسَل تعدّدت علاقاته، وأطلق عن التقييد بعلاقة مخصُوصة. ونؤثر في هذا المقام الاقتصار عن المجاز الاستعاري، لأنه في نظرنا أكثر صلة من المجاز المرسل بموضوع الصورة الفنية، حيث أن معظم الدارسين انطلقوا منه وحرصوا على تثمير جوانبه الفنية في فهمها، سيما وأننا نجد من الدارسين القدامى من يعدّ «الاستعارة أفضل المجاز»[6].

الاستعارة لغة مشتقَّة من مادة (عور)، ومنها أن نقول: تَعَوّرَ واستَعار: طلب العاريّة. واستَعارَه الشيءَ واستَعارَه منه: طلب منه أن يُعيرَه إيّاه... واعتَوَروا الشيءَ وتَعاوَرُوه: تداولُوه فيما بينهم... تقول: أَعَرْتُه الشيء أُعيره إعارة وعَارةً، واستعاره ثوبا فأعاره إياه[7].

وهي من فنون البلاغة الحيوية في التصوير. وقد جرى ذوق الشعراء الأدبي على اصطناع أنماط الاستعارة، قبل أن تُقَعَّد أشكالها الفنية، صادرين في ذلك عن فطرتهم، بمنأى عن أي معرفة نظريـــة، أو وعـــي تحليلـــي لطـــرق استخدامها فهي أمر أصيل في الأدب، وتعدّ منه بمنزلة النحو من اللغة. وذلك ما قرّره "أرسطو" من قبل حينما ذهب إلى «أن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء لأنها الشيء الوحيد الذي لا يُلَقَّن، وهـــي أيضـــا ســـمة العبقرية الأصيلة»[8].

والاستعارة قسمان: **لغوية**، وهي تلك الأساليب اللغوية التي رُكّبت تركيبا قوامه المشابهة الخارجية بين الأشياء، بمنأى عن أيّ غرض فني، نحو: رجل الطاولة، بطن الوادي، ساق الشجرة، رأس الرمح، أســـنان المشـــط ونحوهـــا، **واستعارة جمالية:** وتعنى بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرا غير محدّد الدلالة، وهي قادرة على الغـــوص في أعماق الشاعر وردهات نفسه لاستكناه ما غمُض من انفعالاته[9].

لم يتوسّع الجاحظ بحث الاستعارة وإن أشار إليها وعرّفها بأنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[10]، ولعلّـــه أومأ إليها حينما عدّ الشعر جنسا من التصوير[11] الذي لا يستقيم للشاعر إلا بإحدى الصور البيانيـــة، والاســـتعارة عنـــد الرماني: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[12]. واشترط أن تكون أوضـــح من الحقيقة، اعتبارا للتشبيه العارض فيها.

ويحدّها العسكري بقوله:«نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن مـــا لا تتضـــمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[13]. فواضح أنه ربط مفهومه لها ببيان جوانب من بلاغتها قي الكلام.

أما "الجرجاني" فيحدُّدها في موضع قائلا: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشـــبيه وتظهـــره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً...»[14]، وفي موضع آخر نلفيه يضيء جانبا آخر منها، ذلك أنها «فـــي الجملـــة أن يكون لفظ الأصلُ في الوضع اللغوي معروفا تدلُّ الشواهد على أنه اختُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غيـــر الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعاريَّة»[15]. ويعرّفها السكاكي قائلا: «أن تـــذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبّه مـــا يخصّ المشبّه به»[16]، فيكاد هذا التعريف يجعل من الاستعارة أحد أضرب التشبيه.

ما يلحظ على هذه التعريفات أنها تركّز على فكرتين، الأولى هي التشبيه، حيث أنه غدا مَعْلما بيانيا انطلق منـــه البلاغيون لفهم طبيعة الاستعارة، فلا يكاد يخلو حديث عن الاستعارة من استدعائه، حتى غدت في عرفهم الاصطلاحي مجازا علاقته المشابهة. والثانية هي فكرة النقل، التي تقتضي أن تتوافر إمكانات اللغة على مســـتويين مـــن التعبيـــر، مستوى حقيقي وآخر مجازي، ولغاية تعبيرية معيّنة كتوكيد المعنى والمبالغة في وصفه، أو لغرض فني كالإيجاز فـــي الكلام وتحسين موقعه من نفس المتلقّي؛ يجري الانتقال في الكلام من المستوى الأول إلى الثاني على سبيل الاستعارة.

• ثانيا: بلاغة الاستعارة:

هناك جانبان محوريان يأتلفان في تشكيل الاستعارة هما: الأفق النفسي وحيوية التجربة، والجانب الثاني يتصل بالحركة اللغوية الدلالية وتفاعل السياق التركيبي، حيث يتم التقاء سياقين اثنين ضمن الجملة الواحدة، بحيث تلمح الاستعارة في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فنغدو أمام احتكاك بين الموقف الأصلي للفظ المستعار والموقف الجديد الذي استدعاها.

وفيما يتصل بهذا الجانب دائما، فإن إدراك القيمة الجمالية للاستعارة في العمل الأدبي يقتضي الإحاطة بالمجالات الدلالية ورموزها في كلّ جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ومتى يحصل الوعي بهذا المجال الدلالي أو ذاك مما احتضن الاستعارة يتحقّق عنصر المفاجأة والمباغتة بشكل بكسر الرتابة والتتابع المألوف لسلسلة الدلالات ضمن السياق، وهكذا نحايث من خلال الاستعارة تلاقيا بين سياقين دلاليين مختلفتين، فاللفظ المستعار من مجال دلالي بعيد عن السياق الدلالي الأصلي لا يفقد دلالته الأولى كليا، بل يبقى مستمدًّا منه ظلاله.

إذا كان التشبيه يثير إحساسا محدّدا في صورة ما، فإن الاستعارة تستثير إحساسا غامضا متوتّرا، يتفلّت من الدقّة والتحديد. كما تتميّز الاستعارة عن التشبيه بقدرتها على أن تحيط بطبائع الأشياء، وبكونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالا، فيغدو بإمكانها إبراز الأشياء المألوفة في صورة فنية، على نحو مغاير لما تواضع عليه الناس. ولذلك فضّل "محمد غنيمي هلال" مستندا إلى "أرسطو" في كتابه (الخطابة) الاستعارة على التشبيه الذي يتضاءل احتفال السامع به، ورأى أن أثرها أبعد منه، بيد أنه اشترط «ألا تكون بعيدة المنال، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة، ويجب كذلك ألا تكون واضحة كلّ الوضوح، وإلا كانت عديمة الأثر، لأن الناس لا يهتمّون إلا بالأقيسة الواضحة...»[17]. ورفض عدّها مجرّد تشبيه حُذف أحد طرفيه، لأنها أقوى إيحاءً منه، ولما تتضمّنه من سعة الدلالة وقوّة التصوير[18].

ولعلَّه أسّس هذا الموقف التفضيلي على ما قرَّره "الجرجاني" من أن الاستعارة «أمدّ ميدانا، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسعُ سَعَةً وأبعد غَوْراً، وأذهبُ نَجْداً في الصّناعة وغَوْراً، من أن تُجمعَ شُعَبها وشُعُوبها، وتُحصرَ فنونها وضروبها...»[19]. فصيغة التفضيل التي لازمت استحسان فن الاستعارة ضمن هذا القول خير دليل على قيمتها البيانية، علما أن الكلام هنا على الاستعارة المفيدة.

ونجد لهذا التصوّر التراثي ما يقابله في النقد الأجنبي، فالرومانسيون يعتبرون أن القدرات البلاغية للاستعارة أهَّلتها لأن تغدو جوهرا في الصورة الفنية، ذلك أنها طغت بوصفها أداة تصويرية على إبداعهم الشعري، لما فيها من تكثيف عاطفي، وما يقتضيه من خيال، بغية التمثّل الجمالي لأغراضهم النفسية[20]. وبذلك فإن «الاستعارة صورة فنية تتكوّن من أطراف حسّية مشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلّى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفيّة بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة»[21].

وسبق أن عدّ أرسطو مفهوم الصورة من قبيل الاستعارة، ذلك أنها حسب رأيه «لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يُقال: وثب كالأسد نكون أمام صورة، ولكن عندما يُقال: وثب الأسد نكون أمام استعارة...»[22]. ويقول جون مدلتون موري بشأن إمكاناتها الإيحائية: «والاستعارة الجيّدة توهّج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتّر بخصائص خير ما يُمكن أن نصفها به أنها روحية★[23]. فالبعد الوجداني فضلا عن بنائها اللغوي شرط لسحرها التصويري البياني المؤثّر.

إن خير الكلام إذن ما يمكّننا من تحصيل أفكار جديدة في مرونة ودون عناء، والتوسّل بالمجاز أفضل سبيل نهتدي به إلى الأفكار المبتكَرة. وبما أن المجاز لون من التصوير فإنه يلزم أن تغدو الصورة قوام الابتكار في الأسلوب الذي يصدر عن موهبة طبيعية وطول مراس[24]. وبذلك يؤدّي المجاز وظيفة نفسية في التأثير بالنفوس والقلوب والعقول

والعواطف من قبيل التعبير الإيحائي. فجليّ أن الصورة المجازية صورة خلاقة تتوسّل بالإيحاء الذي يعدّ سمتها الحيوية.

- **ثالثا: سمات الأداء الاستعاري:**

ويمكن اختزال سمات التعبير الاستعاري في أصلين رئيسين هما: الجدّة والإيحاء.

أ – **الجدّة:** يمكّن الأداء الاستعاري من اكتشاف العلاقات الخفية الجديدة بين الأشياء والظواهر والأحداث التي يتنبّه إليها الشاعر؛ ويمنحه قدرة فائقة على الرؤية البكر، ويحيله تلقائيا إلى الزوايا الخاصة التي ينظر منها إلى الموضوع. فيظهر لنا الشاعر ما لم نفطن له على الرغم من كونه ماثلا أمامنا، كما قد تكون المفردات اللغوية التي يبني منها الشاعر استعاراته معروفة مألوفة لدينا، بيد أن مقتضيات الصياغة الفنية تجعل منها أمرا غريبا وجديدا، وكأننا لم نشهده قبلا.

وتحدّث "الجرجاني" عن الجدّة في الاستعارة فقال: «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضلِ فضلاً...»[25]، وراح يميّز ما بين الاستعارة العامية المبتذلة نحو رأيت أسدا، والاستعارة الخاصية النادرة، التي لا تجري إلا ببيان الفحول كقول الشاعر:

أَخَذْنا بِأَطْراف الحَدِيثِ بَيْنَنا وسالَت بِأَعْنَاق الْمَطِيِّ الأَبَاطِحُ

أي: سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، كأنه كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها. وقول الآخر:

سالَتْ عليهِ شِعابُ الحَيِّ حينَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوُجُــوهٍ كالدَّنانِيــرِ

أي: أن الممدوح مطاع في الحيّ، فهم يسرعون إلى نصرته مزدحمين حوله كالسيول[26].

فمع الاستعارة الخاصيّة تتبدّى علاقات دلالية جديدة، تفضي إلى صياغة فنية مُبتَكَرة. وبما أن كلّ شاعر ينطلق من معاناة خاصة به، فإن ذلك يقتضي إبداعا يتطابق مع طبيعة تجربته، وهكذا يُتاح له أن يبدع صوره الاستعارية على غير مثال سابق[27]. ومع كلّ صورة استعارية يضع المبدع في متناولنا شيئا جديدا، حتى وإن كان موجودا قبل أن يتفحّصه، ويتوق دوما إلى تجديد الصلة بين الأشياء عير رؤيته الخاصة التي تمتزج بانفعالاته، وهو ما اقتضى توخّي المجاز لتعميق أثر الفكرة في نفس المتلقي. ومن هنا يتأصّل البعد الابتكاري للصورة الاستعارية.

ب – **الإيحاء:** ويقصد به تلك «الطاقة المعنوية المتولّدة من البنية الفنية للصورة الاستعارية الجزئية في إطارها الكلّي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها معاني الشاعر المصوَّرة. وقد تتعدَّد معها مستويات الفهم والتفسير».[28] ولا ينحصر الإيحاء في جانب المبدع، بل يتعدّى ذلك ليشمل المتلقّي الذي يغذّي الأثر بتأويله.

وبمكنة التصوير الاستعاري بما يتضمنه من عناصر إيحائية أن يوافينا بكثير المعاني في اللفظ الوجيز، «حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من الثَّمر»[29]. والصورة الاستعارية متى غدت رمزا أو تواشجت معه امتلكت طاقة إيحائية حيوية، ولا يخفى ما للوحدات الصوتية والإيقاعات الموسيقية ونحوها من أثر في تهيئة المتلقّين وجدانيا للتجاوب مع إيحاءات تلك الصور واستقبالها، بما ييسّر لمداركهم احتواء ظلال المعاني الثانية[30].

وقد تعدّدت الاعتبارات التي كَلِف البلاغيون بتشقيق ضروب الاستعارة وفقا لها، فهناك اعتبار ما يذكر من الطرفين، واعتبار المعنى الجامع، واعتبار اللفظ المستعار، واعتبار ما يذكر من الملائمات، وغيرها، ولئن أشار الأمر إلى دقّة الحصر والاستنباط لديهم، إلا أنه من جهة أخرى أدّى مثلما رأينا مع الصورة التشبيهية إلى تمزيق دلالاتها،

وبترها عن الجوّ الفني العام للأثر الأدبي المشروط بتضافر جميع عناصر الصورة الفنية، فلم تتعدّ نفحاتها الجمالية عندهم اللفظ المستعار أو التركيب الاستعاري.

والاستعارة التخييلية – بوصفها قرينة ملازمة للاستعارة المكنية[31] لأن اللفظ المستعار فيها صورة وهمية – تتشكّل بوسيلتين هما: التشخيص والتجسيد، وأما التجريد فيضفي عليها طابعا رمزيا بحتا، كقوله تعالى: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الغَضَبُ أَلْقَى الألواحَ...﴾، الأعراف: 154. فقد أُعمل الوهم في تصوير الغضب شخصا يتكلّم ويسكت، ومنه أيضا قول محمد بن إدريس الشافعي:

الجِدُّ يُدْنِي كُلَّ شَيْءٍ شَاسِعٍ والجِدُّ يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُغْلَق

فخيّل الوهم للسامع أن الجدّ وهو معنى عقلي مجرّد يضطلع تخييليا بأفعال الأحياء.

وتنتعش الاستعارة على غرار التشبيه لدى "الجرجاني" من خلال سمتي التجسيد والتشخيص، اللذين نرى عبرهما «الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطُفَت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[32]. فيبدو من خلال الصورة الاستعارية – متى أريد بها التجسيد أو التشخيص – أثر حركة الأفعال البشرية في الجماد[33].

والاستعارة لدى "ريتشاردز" وسيلة خفيّة ذات أهمية تمكّن الذهن من أن يجمع ما بين عناصر متباينة ومتباعدة، بغية التأثير في المواقف والدوافع، ولا ينشأ هذا الأثر عن العلاقات المنطقية إلا فيما ندر، وعبر الاستعارة يلج العديد من تلك العناصر فضاء التجربة[34]. فيتصوّر إذن أنها تنشأ من إدراك الشاعر الداخلي، فيغدو بوسعه إرساء علاقات ودلالات جديدة بين الموجودات الخارجية قوامها الاتحاد والامتزاج، وليس على مجرّد المقارنة والتمييز، وتتوق إلى ابتكار الصورة الفنية المتميّزة[35].

- **رابعا: مفهوم الصورة الفنية:**

ظلّ مفهوم الصورة منذ أن طفق الوعي الأدبي يتخلّق لدى الدارسين حول الموضوع وإلى غاية الآن منطلقا منهجيا للمنجزات العلمية التي ما فتئت تتوالى تباعا في واجهة الاهتمامات الأدبية والنقدية والبلاغية، فأقبل هؤلاء قديما وحديثا على تأثيل المفهوم وضبطه ولملمة جزئياته استنادا إلى مرجعيات ونظريات معرفية شتى ذات طبيعة لغوية وأدبية محضة تارة، وكانت تتصل بحقول أخرى كقضية الإعجاز القرآني والفلسفة والمنطق وعلم النفس وعلم الجمال مما استدعته حتمية التلاقح المعرفي تارة أخرى. وقد عزّز ذلك من القيمة التنظيرية لموضوع الصورة الفنية.

أ – التحديد اللغوي:

يفيد الجذر اللغوي (ص و ر) عدّة معانٍ، من ضمنها المدلول الذي يشير إلى الشكل والهيئة، وهو ما نهمُّ باستقصائه هنا، إذ نلفي أنّ ابن منظور ينطلق في تحديده من أحد أسماء الله تعالى الحسنى: «(المصوّر) وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتَّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها...»[36]. وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته فتصوّر لي. والتصاوير: التماثيل...[37]

وإذا تفيّئنا ظلال الخطاب القرآني الكريم سعيا منا لتقصّي حضور الجذر الاشتقاقي للصورة فيه، فإننا بإزاء ستة مواضع تحيل إلى فعل التصوير الذي نقصد📖، يمكن حصرها كالآتي:

- **﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاء لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيم﴾. آل عمران: 6.**

- ﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاء بِنَاء وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّـهُ رَبُّكُـمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴾. غافر، الآية: 64.
- ﴿ هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِـيمُ ﴾. الحشر، الآية: 24.
- ﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ۞ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ ﴾. الانفطار، الآية: 7، 8.

ولعلّ المعنى الإجمالي للصورة في هذه السياقات القرآنية جميعها ينحصر في الهيئة والشكل والجنس واللون والطول وغيرها مما خلق الله عزّ وجلّ عليه البشر في الأرحام، وكذا سائر الخلق دون مثال سابق. وقد حرصت المشيئة الإلهية الحكيمة أن يكون تصوير الناس في منتهى الحسن الجمال؛ ذلك أن قوله تعالى: (فأحسن صُوَرَكم) يقصد به: «فخَلَقكم في أحسن الأشكال، ومنحكم أكمل الصور في أحسن تقويم»[38]. وجليّ أن الحديث عن الصورة التي خُلِق عليها الإنسان أضحى مقترنا في الخطاب القرآني بحسن الهيئة والقوام وإحكام التسوية والاعتدال، وهو ما بيَّنته الآية: (في أيِّ صورة ما شَاء ركَّبَك).

أما صيغة اسم الفاعل من سورة الحشر (المصوّر) فالمقصود منها أن الله سبحانه إذا أراد شيئاً قال له كن فيكون، فيتحقَّق تنفيذ الخلق والبرء على الصفة التي يريد والصورة التي يختار[39]. وقد ورد في تفسير البغوي: «"المصوّر": الممثّل للمخلوقات بالعلامات التي يتميز بعضها عن بعض، يقال: هذه صورة الأمر أي: مثاله...»[40]. فالصورة هي المثال والشكل والصفة والهيئة التي يتمظهر بها كلّ مخلوق بما يجعله مختلفا عن غيره أو مشابها له حسب مشيئته تعالى.

كما احتفى الأثر النبوي الشريف بمصطلح الصورة، إذ نجدها ترتبط فيه بعدّة استخدامات أشارت إلى شيء منها حتى معاجم اللغة، منها قوله ﷺ في حديث اختصام الملأ الأعلى: **(أتاني الليلة ربيّ تبارك وتعالى في أحسن صورة...)**[41]. لقد ورد بلسان العرب فيما يتصل بمعنى الصورة في هذا الحديث النبوي الشريف أنها «ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته...، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة، ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي، صلى الله عليه وسلم: أتاني ربي وأنا في أحسن صورة...، فأما إطلاق ظاهر الصورة على الله عز وجلّ فلا...»[42]. وواضح أن كلا التخريجين سائغ، إذ أنّ أحدهما يكمّل الآخر بحيث لا يتعارضان، مما يدلّ بما لا يدع مجالا للشكّ على أن الأثر النبوي طافح بجوامع الكلم البليغ.

ورُوي عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ قال: **(كلُّ مصوِّر في النار يُجعل له بكل صورة صوَّرها نفسا فتعذّبه في جهنّم)**[43]. يندرج هذا الحديث ضمن الأحاديث الشريفة التي تتحرّج بشدّة من التصوير، وتنهى عن اتخاذ التصاوير والتماثيل زينة في البيوت، وذلك بالنظر إلى ما ارتبطت به من طقوس وثنية كانت قديما مترسّخة في معتقدات العرب الذين كانوا يجعلون منها آلهة تُعبَد من جهة، ونظرا لكون التصوير من الصفات التي تفرّد بها الخالق، فمن هنا حصل التهي خشية الإقدام على مضاهاة خلق البارئ من جهة أخرى، فجليّ أن الصورة ههنا اقترنت بمعاني الاستهجان والكراهة والذمّ الذي بلغ حدّ التشديد في الوعيد.

ولم يخلُ كلام العرب لا سيما في شعرهم من ذكر للصورة في شتى السياقات الدلالية، فهذا عنترة يقول مفاخرا:

دَعوا المَوتَ يَأتني عَلى أَيِّ صورَةٍ أَتى لِأُريـهِ مَوقِـفي وَطِعـاني[44]

ويقول زهير بن أبي سُلمى في الحكمة:

لِسانُ الفَتى نِصفٌ وَنِصفٌ فُؤادُهُ فَلَم يَبقَ إِلّا صورَةُ اللَحمِ وَالدَمِ[45]

ويقول أبو تمام في الغزل:

في كُـلِّ يَومٍ أَنتَ في صـورَةٍ غَيرِ الَتي كُنتَ بِـها أَمـسِ[46]

ويقول حافظ إبراهيم:

أَطَـلَّ عَلى الأَكوانِ وَالخَلقُ تَنظُرُ هِـلالٌ رَآهُ المُسلِمونَ فَكَبَّروا

تَجَلّى لَهُم في صورَةٍ زادَ حُسنُها عَلى الدَهرِ حُسناً أَنَّها تَتَكَرَّرُ[47]

فلفظة (صورة) كانت بشتى صيغها الاشتقاقية حاضرة بكثافة في الشعر العربي على مرّ عصوره، لا بل في عامّة المواقف الكلامية، وسائر الأغراض الشعرية لتدلَّ في عمومها على معاني المثال والشكل والسمت والهيئة والصفة مما سبق بيانه، ليغدو موضوعها متصلا بالمادي المحسوس غالبا، والمجرّد المعقول أحيانا. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ من أحد المناحي على وعيهم الفني لقيمة الصورة ووظيفتها الجمالية في الشعر.

ب – التحديد الاصطلاحي:

إن مهمة ضبط المصطلح من الصعوبة بمكان، فالأمر يكاد يكون ضربا من المستحيل، لتباين المرجعيات والمناهج والنظريات والآراء والبيئات المعرفية، وهذا عين ما قرّره فرانسوا مورو بقوله: «لفظة (صورة) من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا. غامضة لأنها يمكن أن تفهم بمعنى عام، غائم، وواسع جدّا وبمعنى أسلوبي صرف. وغير دقيقة لأن استخدامها حتى في المجال المحدّد للبلاغة مائج للغاية وتعريفه بالغ السوء»[48]. فمفهوم الصورة زئبقيّ لا يستقرّ عند حدّ معيّن.

لا ريب في أن جذور المصطلح العربية ترتدّ إلى التراث، ولعلَّ أدقّ تحديد نعتدُّ به هنا للإمام عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: «واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك...★[49]، فهنا يشير الجرجاني إلى التباين بين الصور رغم تشابه المعاني، إذ تتراءى لنا أنها ممثّلة لمعنى واحد.

ويرى مصطفى ناصف أن مصطلح الصورة «يُصطنع للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[50]، وهو إذ يرجّح التمثُّل الثاني على أساس أن الاستعارة من وسائل الشاعر لابتكار الصور الفنية المتوهّجة، فإنه يأخذ على البلاغيين القدامى أنهم لم يوفّقوا إلى فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية، الأمر الذي سعى إلى توضيحه في دراسته[51]. ونلفيه يوجز تحديده لماهية الصورة بقوله: «الصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء»[52]؛ أي أن الصورة تتطلّب نمطا من الإدراك يتجاوز الإدراك المنطقي لاستكشاف خبايا تلك الحقائق.

بيد أن أحد الباحثين يرى أن مفهوم الصورة لدى مصطفى ناصف يكتفه بعض غموض، على اعتبار أنه يقصر دلالتها على الاستعمال المجازي، علما أن هناك صور عديدة لا تمت بصلة إلى المجاز، ومع ذلك تبقى صورا رائعة خصبة الخيال ثرّة العاطفة، وتشي بمقدرة الأديب على الخلق أيضا[53].

أما جابر عصفور فيعرّفها بأنها: «الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغيّر بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظلّ قائما ما دام هناك شعراء يبدعون...★[54]. فيجعل هذا التعريف من الصورة الفنية الروح النابضة في الإبداع الشعري، بغضّ النظر عن طبيعة التحوّلات التي تطرأ على الشعر، والتي تنعكس حتما على ماهية الصورة واتجاهات دراستها. وبذلك يقترب التصوير الشعري من طبيعة الرسم،

من خلال نقل الموضوع من مستواه الطبيعي إلى مستواه الشعوري، فيغير محيطه وماهيته بقوة، ويمكّنه من التأثير في المتلقّي من خلال لمسة الفن.

ويحدّدها "فرانسوا مورو" بقوله: «ينبغي تعريف الصورة أنها توضيح، أو في حال التشبيهات فقط تقريب شيئين ينتميان إلى مجالات متباعدة إلى حدّ ما»[55]. يتراءى من ذلك أنه يضبط مفهوم الصورة من حيث وظيفتان تضطلع بهما: توضيح المعنى بوسيلة فنية ما، ثم التقريب بين طرفين أصل كلّ منهما مختلف نسبيا عن الآخر. كما يقترب هذا التعريف من تصوّر "بيار ريفاردي" الذي عدّها إبداعا ذهنيا خالصا، فكلّما تباعدت تينك الحقيقتين صارت الصورة أمتن وأقوى وتبوّأت موقعا شعريا[56].

وذهب "م. لوغريون" ضمن أطروحة له عن (الصورة في مؤلّفات باسكال) إلى أن: «الصورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال»[57]. فهذا التعريف يقصر الصورة على البعد الحسّي، ويجعل منها وسيلة يستخدمها الأديب إما لأجل الإبانة عن أغراضه، وإما لاستمالة وجدان المتلقّي إلى غاية معيّنة. ويرى أبرامز Abrams في (معجم المصطلحات الأدبية) لما توقّف عند كلمتي image وimagery أن مصطلح الصورة يراد به «الشكل المُجَسّم والأشياء القابلة للرؤية البصرية»[58]. وهذا المعنى حسبه أبرز معانيها الاصطلاحية وأقربها إلى الأذهان، وهو يقتصر على ما يُدرَك عيانا.

إن الصورة الفنية لا ترتضي الانكفاء على وصف الجزئيات البلاغية بمنأى عن العناصر الأخرى التي تتفاعل في تناسق فني خلاّب على امتداد الأثر الأدبي في كلّيته وشموليته، فهي على حدّ تعبير "أرشيبالد مكليش «القوّة السحرية المؤلّفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسي، وجوهرها توازن الصفات المتنافرة لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكي العواطف وتذكي المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إيقاعات الأبيات»[59]. فسمات سحر التأليف والانسجام والتوازن والتنسيق مما يشير إليه هذا التحديد كفيلة بأن تجعل من الصورة الفنية مصطلحا متكاملا ومرنا يواتي أيّ دارس على تحليل الإبداع، وتحسّس مناحي الأصالة والابتكار فيه.

تقوم الصور إذن في بنائها الفني على المظاهر البلاغية، ولا سيما المجازية منها، وتضافرها والتحامها يؤدّي مستوى ثانيا أو ثالثا للمعنى الذي يروم الشاعر إبرازه ليعبّر عن تجربته، ولا ينبغي أن يحيد الاستخدام البلاغي عن روح الشعر، بل يتعيّن على المجاز أن يكون متّحدا بالمعنى الإجمالي، وتكون الصورة المجازية ههنا مؤدّية للغرض، معبّرة عنه. ولا يمكن بتر الصورة المجازية عن الوحدة العضوية أو التجربة الشعرية، بل يتعيّن تجاوز اعتبار التشابه الحسّي بين الطرفين، أو الاكتفاء بمجرّد استقراء علاقة ما، إلى ضرورة ارتباط إمكانات الصورة المجازية بالشعور[60].

- **خامسا: مقوّمات الصورة الفنية:**

هناك جملة من المحدّدات التي أخذها الدارسون بعين الاعتبار، وحاولوا في ضوئها تبيّن دينامية التصوير الفني في الشعر بخاصّة والأدب بعامة، فحقيقة الصورة تقتضي أن تكون مشروطة بعناصر متشابكة أفرزتها طبيعتها، ولم نجد من الدارسين من أغفلها وتغاضى عن قيمتها، إلا أنهم اختلفوا في تحديد هذه المقوّمات بحسب اختلاف النظريات التي تؤطّر جهودهم.

أ – **الخيال:** و»هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ★[61]. والواقع أن أصل هذا التعريف يرتدّ إلى أرسطو، وقد تأثّر به ابن سينا أيضا[62]. ولا تتحدّد فاعلية الخيال فقط في الاسترجاع الآلي لما تمّ إدراكه حسّيا وفق إطار مكاني أو زماني معيّن، وإنما تعيد صياغة تلك المدركات لتؤلّف منها عالما آخر متميّزا، فيتمّ من خلال ذلك إزالة التنافر والتباعد، وتحقيق الانسجام والوحدة[63].

إنه «تلك القوّة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدّة، والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة المألوفة، من حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحُكم المُتيقّظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق»[64]. فالخيال وفق هذا التصوّر فاعلية ابتكارية تشعّ من الذات، يناط بها التحليل والتركيب وضبط التوازن بين شتى الأجزاء، وصهر الملكات في بوتقة الإبداع الشعري الذي تُعزى سمات النضج فيه إلى حيوية الخيال وتماهيه مع عناصر التجربة.

وقد توصّل عاطف جودت نصر إلى تحديد نوعين من الإدراك الخيالي: المسافة التخيّلية والتي تعني إدراك الأشياء على بعد مناسب لكي تتجلّى موضوعيّتها. وهناك الاستعارة التي تعمل على تأسيس علاقات بين العناصر، وتتيح تحقيق ضرب من المعرفة الكشفية وتثري العالم وتوثّق صلاتنا به من جديد[65].

ب – **التجربة:** وتنطلق من الشعور وهو الانفعال الذاتي المتأتّي من رصيد الخبرات والمواقف التي ينخرط فيها الشاعر لتؤول إلى الشعر بما هو انعكاس إبداعي لذلك الرصيد. وبعرّفها محمد غنيمي هلال بقوله: «نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة القول»[66].

تولد الصورة من رحم التجربة، إثر معاناة ومخاض تتفاعل فيه الفكرة والخيال والعاطفة، ويرى أحد النقاد الغربيين ملحًّا على هذه العلاقة أن «قوّة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية»[67]. وهذا على أساس أن العاطفة جزء لا يتشظّى من التجربة، ويذهب "غنيمي هلال" إلى أن «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة.. فما التجربة الشعرية كلّها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية»[68]، ومما يؤكّد أثر التجربة الشعرية في خلق الصورة الموحية بها ما ردَّدَه "ريتشاردز" من أن «لكلّ إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه»[69]. ويشي ذلك بذاتية الصورة وارتباطها بحالة المبدع الانفعالية، مهما حاولت معانقة الواقع الموضوعي الخارجي.

وتعدّ الصورة وحيا للتجربة الشعرية، وهي أعلى مستوى فني يتراءى جرّاء الإبداع الأصيل، كما أن الصورة وسيلة وغاية معا، فهي أداة توصيل التجربة، وغايتها الجمالية المنشودة في آن واحد. إنها كفيلة بأن تجلّي أمامنا معالم التجربة، ذلك أن الفنان ليس من شأنه الإفصاح عن مكنونات ذاته ومراميه ودوافعه، بل يتوسّل غالبا بالصورة لاقتدارها على تحسّس النتوءات الباطنية وولوج الزوايا الغائرة من تجربته[70].

ج – **المظاهر البيانية للصورة الفنية:** يُعنَى علم البيان الذي تأسّست في كنفه مشروعية دراسة موضوع الصورة في تراثنا العربي بضوابط أداء المعنى الواحد بأنحاء تصويرية متعدّدة لغاية توضيح الدلالة وإبرازها، فلا تكاد دراسة للموضوع تخلو من تحسّس مظاهر الصورة البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية ورمز، مما نعدّه أحد منطلقات فهم الصورة الفنية ومقوّماتها الحيوية. وقد استفاض القدامى في تقصّي هذه المباحث، وحسبنا منها مبحث الاستعارة الذي نحن بصدد الإلمام بأثره في تمثّل الصورة الفنية.

د – **التقديم الحسّي:** ترتدّ أصول مفهوم التقديم الحسّي إلى الموروث النقدي والفلسفي العربي المتأثر بالفلسفة اليونانية التي لم تكن جوانب من الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عنها، إذ ارتبط ذلك المفهوم بالعلاقة بين الشعر والرسم والمقارنة بينهما، الأمر الذي ازدهر أساسا لدى شرّاح أرسطو الذين عُنُوا بفكرة ارتباط المحسوسات بالتوضيح، فقد

توسّل الفارابي بالفلسفة لفهم الجانب النفسي من نظرية المحاكاة الأرسطية، مما جعله يجنح لاصطناع مصطلح التخييل الشعري[71].

وانتشرت فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسي عند العرب، وأخصبها النقاد والبلاغيون، وراحوا يقرنون بلاغة التشبيه والاستعارة بالقدرة على تجسيم المعنوي المجرد، منذ أن أصّل "الرماني" مبدأ التقديم الحسّي للمعنى حينما بيّن أن جودة التشبيه تكمن في وجوه أربعة منها: **إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يُحسّ**[72]. وهو الوجه الذي يتّصل بمفهوم التقديم الحسي للمعنى.

بيد أنه لم يتسنّ "للرماني" ولا لمن تقيّله أن يذهبوا أبعد من ذلك، فلم يتعمّقوا بحث الموضوع إلا في تطاق ضيّق، ولم يمضوا في توسيع آفاقه إلى خارج دائرة التشبيه أو الاستعارة، وتغاضوا عن أثر التقديم الحسي في الصورة الكلية للنص الإبداعي وعلاقته بسائر مقوّمات القصيدة، اللهم إلا إذا استثنينا ما ذهب إليه "القرطاجني" من أن الشعر تشكيل المُدركات في صور حسية ترتسم في الخيال الذهني وأنه لا مجال في مقاصد الشعر للمعاني المجرّدة المتعلّقة بالإدراك العقلي[73].

وقد رأى "ريتشاردز" أن للمعطيات الحسّية أثرا حيويّا في فاعلية الصورة بوصفها حدثا عقليا، «فالصورة أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا الفعلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس...»[74]. ولا تتبلّر القيمة الفنية للتقديم الحسي في الصورة إلا عند إدراك الشاعر للحركة الداخلية التي تسري في المحسوسات، وتمنحها نغما جديدا متحدا بمشاعره وتجربته الذاتية المنفردة، فهو لا يقنع بقشور المحسوسات وعلاقات التشبيه الشكلية. ومن مظاهر التقديم الحسّي التجسيد والتشخيص اللذان يغدوان قوّة سحرية عجيبة تحقّق ظاهرة الاتساع اللغوي التي تتماز بها الصورة الاستعارية.

هـ – التجريد: قد تجيء الصورة الفنية خِلوا من أي معطى حسّي مادي، لتحيل إلى قيم ذهنية معنوية طبيعة وإدراكا ووظيفة، وأشار الجرجاني إلى الطبيعة التجريدية في بعض الصور، حيث ذكر ضربا ضمن ضروب ثلاثة من الاستعارة عدّه صميما خالصا، ومؤدّاه أن يكون وجه الشبه مأخوذاً من الصور العقلية، نحو استعارة النور للبيان والحجّة المظهرة للحقّ التي ينتفي معها الشكّ، ومنه قوله عزّ عزّه: **(وَاتَّبَعُوا النُّورَ الذي أُنْزِلَ مَعَه)**، وكاستعارة الصراط للدين في قوله تعالى: **(وانَّكَ لَتَهْدِي إلى صِرَاطٍ مُسْتَقِيم)**.

ونصر القول بأن «هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتّسع لها كيف شاءت المجال في تفّننها وتصرّفها، وههنا تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدّة لأن تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب ولها ههنا أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة★[75]. إنه ضرب تصويري لا ريب يشفّ عن قدر كبير من عمق التجربة ونضجها، ويهيّء مساحة جمالية تربأ بالإدراك الفني عن مجرّد الانكفاء على عالم المحسوسات واستيحاء عناصره وظواهره المادية، وإنما يتيح المجال للعقل كي يعقد ارتباطات ذهنية خلاّقة تكون مهادا لرؤية إبداعية أصيلة.

وقد أومأ ابن الأثير إلى الصبغة التجريدية في الصور التشبيهية حينما أقام مدار تقسيمها على المعنى (المعقول) والصورة (الحسي)[76]. ولعلّ من دواعي إغراق كثير من الشعراء القدامى في الغموض نحو أبي تمام هو نزعتهم التجريدية لعنايتهم البالغة بالفكرة. بينما درج شعراء التصوّف الإسلامي أمثال ابن الفارض والبسطامي وابن عربي على استقاء العديد من صورهم من فضاء التجريد، سيما وأن طبيعة تيماتهم العرفانية ترتدّ إلى أفق روحي يتأبّى على عالم الحسّ.

وفي العصور المتأخّرة بدت النزعة التجريدية في وسط التيار الكلاسيكي الممجّد لسلطة العقل الذي يجعلها من أهم رهاناته في فهم العالم، ومن هنا نفهم سرّ نزوع شعراء هذا المذهب إلى تصوير المعاني الذهنية في آثارهم الإبداعية. ولم تكن الكلاسيكية المذهب الفني الوحيد الذي توسّل أدباؤه بالتجريد، إذ تبنى هذا النمط التصويري حتى البرناسيون والرمزيون والسرياليون، فقد كان قاسمهم المشترك تجاوز النمط الإدراكي الحسّي المألوف الذي لم يعد يستجيب لرؤاهم الفنية، فاستعاضوا عنه بالتجريد علّه يواتيهم على فكّ مغاليق هواجسهم، وتمثّل موقف مغاير من العالم.

و – **اللغة:** وتعدُّ مقوّما قاعديا هامّا للصورة الفنية التي تتوقّف جمالياتها على قدرة الأديب على الغوص في أعماق الأصوات والمفردات والتراكيب اللغوية، واستخراج الطاقات التعبيرية الكامنة فيها، وتوظيف العلاقات القائمة بينها. ويرتدّ الوعي بحيوية اللغة والأسلوب في الصياغة الشعرية إلى الموروث اليوناني القديم، حيث تفطّن أرسطو إلى قيمتها ذاهبا إلى أن جودتها تكمن في صفة الوضوح ومجانبة الابتذال والركاكة، فتميّزها يكمن في توخّي استخدام الكلمات غير الشائعة والنادرة والمجازية، واتصل حديثه عن اللغة بأنماط الشعر السائدة آنذاك[77].

بما أن اللغة عنصر حيوي في الشعر، فإنه ينبغي للشاعر أن يسلك فيه مسالك خاصة، ليتمكّن من أداء المعاني بأسلوب يختلف عن استخدام اللغة في فنون القول الأخرى، ولذلك دأب الشعراء منذ العصر الجاهلي على تحرّي الأنسب والأبلغ، على نحو ما كان قائما مع شعر الحوليات والمنقّحات والمحكمات حيث كان الشاعر يترك القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وتوصيف الجاحظ أشهر من أن نسوقه[78].

وطبيعة اللُّغة إذن على مستوى الاستخدام الإبداعي على غرار الاستخدام التداولي تقتضي أن تتحوّل تحوّلا حتميا من مرحلة إلى أخرى، فتتشرّب من خصوصياتها العامة، وذلك استنادا إلى طبيعتها الفيزيولوجية الخاصّة، ونموّها الكيميائي والعضوي، فالشاعر الحاذق لا يكون كذلك إلا إذا استطاع أن يوجد لنفسه عالمه اللغوي الخاص الذي يتهدّى منه إل صياغة صوره الفنية الموحية، ولعلّ ذلك أن يكون من أسرار الخلود في الأدب.

خاتمة:

ننتهي مما سبق إلى أن الصورة الفنية بجميع أُسُسها الإبداعية ومقوّماتها الفنّية التي تحدّدت في عناصر عديدة، رأينا منها الخيال والتقديم الحسّي (التجسيد والتشخيص) والتجريد والانسجام والتناسق واللغة وأصالة الأداء وسحر الإيحاء؛ استثمرت إلى حدّ بعيد الإمكانات الجمالية للاستعارة كما استنبطها البلاغيون القدامى – بغضّ النظر عن نظرتهم الجزئية لها التي عطفت بها نحو مسار تقعيدي انتهت إليه – ذلك أن الفهم التراثي لهذا المظهر البياني غدا منطلقا حيويّا أكثر ملاءمة ومرونة لمفهوم الصورة ضمن الدراسات البلاغية والنقدية الحديثة، لأن الاستعارة إبداع يكسو تراكيب اللغة بردة موشّاة، ويحلّق بها في فضاء الابتكار، فالتراث كان دائما ولا يزال شهابا قبسًا تهتدي به الدراسات الحديثة في عامة المجالات، فلا يسوغ تجاهله والتغاضي عنه في تأصيل المفاهيم والنظريات الأدبية واللغوية.

الهوامش والإحالات:

1 – الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط.4، 1990، (جوز)، ج3 / ص 870.

2 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح. محمد التونجي، مؤسّسة المعارف، بيروت، ط.2، 2004، ص 318.

3 – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح. محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1998، ص 267.

4 – نقلا عن: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982، ص 125.

5 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، وزارة الثقافة، دمشق، 2000، ص 160، 161.

6 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط.2004، ج1، ص 235.

7 – الجوهري، الصحاح، (عور)،ج 2، ص761، ابن منظور، ولسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 9، ص471.

🕮 – هناك من شقّق لمصطلح الاستعارة مجالا دلاليا مغايرا يتصل بالأخذ والسرقة، حيث يقول"ابن عبد ربه": «لم تزل الاستعارة قديمةً تُستعمل في المَنظوم والمَنثور. وأحسن ما تكون أن يُستعار المنثور من المنظوم، والمَنظوم من المنثور. وهذه الاستعارة خفيّة لا يُؤبه بها، لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال...»، العقد الفريد، ج 6، ص 186.

8 – ينظر: جون مدلتون موري، الاستعارة، تر. عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، 1971، ص42.

9 – قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 122، 123.

10 – الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.7، 1418 هـ / 1998، ج1، ص 153.

11 – الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، مج 3 / ص 131، 132.

12 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 85.

13 – العسكري، الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2006، ص 240.

14 – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 114.

15 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 31.

16 – السكاكي، مفتاح العلوم، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000، ص 477.

17 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 127، 128.

18 – المرجع نفسه، ص459.

19 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 40.

20 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 113.

21 – المرجع نفسه، ص 115.

22 – نقلا عن: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص15.

23 – جون مدلتون موري، الاستعارة، تر. عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، ص 43.

24 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

25 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص40.

26 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 120.

27 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 143.

28 – المرجع نفسه، ص 149.

29 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

30 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 150.

31 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 335.

32 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

33 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ينظر الصفحات من 125 إلى 135.

34 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،القاهرة، 1961، ص 310.

35 – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/ 1994، ص 93.

36 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة (صور). ح7، ص 438.

37 – المصدر نفسه، ح7، ص 438. وينظر أيضا صحاح الجوهري، مادّة (صور)، 2 / 717.

🕮 – كما وردت كلمة (صُوْر) بسكون الواو في الخطاب القرآني الكريم عشرة مرات لتشير إلى معنى "القَرْن" الذي يُنفَخ فيه قبيل قيام الساعة، وإن ذهب البعض في معناها إلى أنها صيغة أخرى لجمع صورة كما رأينا في معاجم اللغة.

38 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح. سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، الرياض، ط.2، 1999، ج7، ص 156.

39 – المصدر نفسه، ج8، ص 80.

40 – البغوي، معالم التنزيل، تح. محمد عبد الله النمر وآخرون، دار طيبة للنشر، الرياض، ط.3، 1997، مج8، ص 88.
41 – سنن الترمذي، كتاب تفسير القرآن عن رسول الله، باب ومن سورة (ص)،رقم الحديث: 3157.
42 – ابن منظور، المصدر السابق، مادة (صور)، ج7، ص 438.
43 – صحيح مسلم، كتاب اللبس والزينة، باب تحريم تصوير صورة الحيوان...، رقم الحديث: 3945.
44 – عنترة بن شداد العبسي، الديوان ، مطبعة الآداب لأنين الخوري، بيروت، 1893، ص87.
45 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 2005، ص 71.
46 – الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1994، ج 2، ص 274.
47 – حافظ إبراهيم، الديوان، دار الجيل، بيروت، (د. ط.)، ج2، ص 37.
48 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995، ص 19.
49 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 466.
50 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط.3 / 1983، ص3.
51 – المرجع نفسه، ص3.
52 – المرجع نفسه، ص 8.
53 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص 129.
54 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992، ص7.
55 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 25.
56 – ينظر المرجع نفسه، ص 85، 86.
57 – ينظر: المرجع نفسه، ص 23.
58 – ينظر: شفيع السيد، التعبير البياني– رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.4/ 1995، ص 28.
59 – أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1963، ص 54، 55.
60 – أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 160، 161.
61 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.
62 – عاطف جودة نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط.1/ 1998، ص 10.
63 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.
64 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،القاهرة، 1961، ص 312.
65 – عاطف جودة نصر، الخيال – مفهوماته ووظائفه، ص 349 ، 351.
66 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 383.
67 – سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر. حمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، العراق، 1982، ص 44.
68 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 443.
69 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، ص 174.
70 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 71.
71 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 273 وص 307.
72 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص81.
73 – القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 29.
74 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، ص 172.
75 – الجرجاني، أسرار البلاغة، ص57.
76 – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.2، (د.ت)، ج2، ص 127، ص 128.
77 – أرسطو، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ت)، ص 189.
78 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص9.