مقدمة

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزاً فى طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية . وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ فى نسيج العمل الشعرى ، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميزة فى إثراء المتلقى ، وتعميق وعيه بنفسه ، وخبراته بالواقع . ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر ، فهى وسيلته التى يستكشف بها القصيدة ووقف الشاعر من الواقع ، وهى إحدى معاييره الهامة فى الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها فى نسق ، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه .

ومع أن « الصورة الفنية » مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربى والاجتهاد فى ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التى يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعى بالخصائص النوعية للفن الأدبى . قد لا نجد المصطلح — بهذه الصياغة الحديثة — فى التراث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التى يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة فى التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هى الجوهر الثابت والدائم فى الشعر ، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير — بالتالى — مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه ، وإدراكه ، والحكم عليه .

ولقد عالج نقدنا القديم « قضية الصورة الفنية » معالجة تتناسب مع ظرفه التاريخية والحضارية ، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغى للصورة القرآنية ،

وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية ، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبى تمام والبحترى وابن المعتز . وانتبه إلى الإثارة اللافتة التى تحدثها الصورة فى المتلقى . وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة . والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر ، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التى تميزه عن غيره. فضلا عن أن الصورة كانت تفرض نفسها — دوما — على وعى الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التى شغلته ، مثل الموازنة ، والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه فى محاولته تتبع ماحققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أوابتداع .

وقدم النقد العربى القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التى تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها . وأفاد فى تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغى للنصوص الشعرية والقرآنية ، كما أفاد من التراث اليونانى السابق عليه .

وعلى الرغم من ذلك فإن أحداً من الباحثين المحدثين — فيما أعلم — لم يخصص بحثاً أو أبحاثاً قائمة بذاتها ، يتناول فيها ماتوصل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغيين فى درسهم العملى للنصوص ، أو يوضح بشكل تفصيلى اضافاتهم الأصيلة إلى تراث اليونان البلاغى والنقدى . ورغم تقديرى للجهد الطيب والمخلص الذى بذله بعض أساتذتنا فى مجال النقد والبلاغة عند العرب ، فإن دراساتهم لمشكلة الصورة الفنية كانت شيئاً عرضياً ، أو جزءاً مكملاً لدراسات تتناول موضوعات أعم من الصورة . والدراسة الوحيدة التى خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » — رغم أهمية بعض ماحققته — لم تبذل جهدها فى تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها ، فتركت معالجة نظرية الخيال فى التراث بحجة أن النقد العربى لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن فى إنتاج الشعر . ثم تخلصت من النقد القديم برمته فى فصلين عن المعنى الأدبى

والتشبيه ، والمؤثرات الروحية فى بحث الاستعارة ، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية فى النقد المعاصر .

ولقد أحسست إحساسا قويا بقصور الدراسات الحديثة فى بحث قضية الصورة فى التراث ، أثناء دراستى لموضوع «الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر» — وكانت رسالتى للماجستير — مما دفعنى إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها ، كى أتعرف من خلالها على الأسس النظرية التى دعمت مفاهيم نقاد « الإحياء » وشعرائه عن الصورة . على أن مابذلته من جهد فى هذا السبيل جعلنى أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة فى التراث النقدى العربى مشكلة جوهرية ، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب ، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة . ومن هنا كان اختيارى « قضية الصورة الفنية فى التراث » موضوعا لهذا البحث ، آملا ، أن أسد بعض ماشعرت به من نقص أثناء دراستى للماجستير .

وفى تقديرى أن الكشف عما توصل إليه التراث النقدى والبلاغى من إنجازات تتصل بقضية الصورةالفنية يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية . أول هذه الجوانب هو الخيال ، أو الملكة التى تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها فى عمل أدبى . وثانيها : دراسة طبيعة الصورة ذاتها ، باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة ، ونسيجا متميزاً من العلاقات اللغوية ، يقدم المعنى تقديماً حسياً . وثالثها : دراسة الوظيفة التى تؤديها الصورة فى العمل الأدبى ، وأهميتها للمبدع والمتلقى على السواء .

وما زلت أرى أن الكشف عن هذه الجوانب يكشف عن الأساس النظرى المتكامل لأى نظرية أصيلة فى الصورة . ولذلك بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته ، على أساس أن درس الخيال هوالمدخل المنطقى لدراسة الصورة .

وكنت أرى أن فهم النظرة القديمة إلى الخيال الإنسانى ، وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفى والأخلاقى ، وما يترتب عليها من تحديد لجانبى الغاية والقيمة فى النشاط الإبداعى للشاعر ، هو المدخل الأول لدراسة تصور النقد القديم لطبيعة الصورة الفنية . وبالفعل كانت النتائج التى توصلت إليها فى هذا الجزء من البحث بمثابة ضوء يكشف الأسباب التى أدت بالناقد القديم إلى الإلحاح على ضرورة التناسب المنطقى الصارم بين عناصر الصورة ، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التى تلغى الفواصل والحدود بين الأشياء ، وحرصه الشديد على الوضوح وإدراك التميز بين العناصر ، والانفصال الكامل بين المدركات . ١٥ ترتب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة ، وحصر الاستعارة — لو فضلت — فى علاقة واحدة جامدة هى علاقة التشابه المنطقى .

أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين ، تراعى كل منهما جانبا من جانبى الصورة فى مفهومها القديم . يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية ، هى بمثابة انتقال أو تجوز فى الدلالة لعلاقة مشابهة — كما يحدث فى التشبيه والاستعارة بأنواعهما — أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان — كما يحدث فى الكناية أو أضرب المجاز المرسل . وكان من الضرورى أن أمهد لدراسة ذلك الجانب من الصورة بدراسة ما أسهمت به بيئة اللغويين فى تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر ، فضلا عن طبيعة اللغة الشعرية ، وما أسهمت به بيئة المتكلمين فى بحث المجاز وتأصيل موضوعاته وتحديد طبيعته ، وما أضافته بيئة الفلاسفة من ربط قوى بين الأنواع البلاغية للصورة وبين عملية التخييل الشعرى . ولقد أفادنى ذلك التمهيد فى توضيح التأثيرات المتنوعة التى وجهت دراسة الصورة وجهات عقيمة ، لا تفيد فى تأمل ثراء العمل الأدبى ، وتنوع مداولاته .

ويعالج الجانب الثانى طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى . ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس ، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى ، وإثارة « صور ذهنية » فى مخيلته . ولقد دعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة ، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنية فى النمط البصرى وحده ، فكان أفضل الوصف ماقلب السمع بصراً . بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كانت تؤكد ذلك الميل وتدعمه .

ولقد شغل البحث فى ذلك كله أربعة فصول من هذا الكتاب ، فركز الفصل الأول على طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ، واهتم الفصل الثانى والثالث بالأنواع البلاغية للصورة ، وانصرف الفصل الرابع إلى دراسة التصوير والتقديم الحسى للمعنى . أما الفصل الخامس والأخير فقد خصصته لأهمية الصورة ووظائفها فى التصور القديم ، فبدأت بالفرضية القديمة عن علاقة الصورة بالمعنى ، وماترتب عليها من تحديد لأهمية الصورة ، ثم توقفت عند التركيز على فهم الجانب الوظيفى للصورة من زاوية المتلقى فحسب ، وأفضت فيما ترتب على ربط الوظائف الفرعية للصورة بالوظائف العامة للشعر ، وضرورة تناسبها مع مقتضيات الأحوال الخارجية أو مقامات المستمعين .

ولقد حاولت أن أتعامل مع التراث النقدى والبلاغى على أساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التى ساهمت فى إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة ، مثل الفلسفة وعلم الكلام ، واللغة والتفسير . ومما حتم ذلك التعامل أن المنظرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين ، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة ، فضلا عن أنهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين . ولا أدل على ذلك من الجاحظ والرمانى والزمخشرى المعتزليين ، وعبد القاهر والباقلانى الأشعريين . كما

أن ناقدا جليل الشأن مثل حازم القرطاجنى لا يمكن تعمق تصوره لعملية التخييل الشعرى . وفهم حديثه عن « الصور الذهنية » من حيث دلالتها على ماهو خارج الذهن ، كما لا يمكن فهم إلحاحه على التطابق بين الصور الحاصلة فى الأذهان والأشياء الموجودة فى الأعيان ، دون الرجوع إلى أصوله الفلسفية التى أفادها من الفارابى وابن سينا وابن رشد ، سواء فى مباحثهم عن النفس ، أو شروحهم لكتب أرسطو ، وبخاصة كتابى الشعر والخطابة . ولقد أتاحت لى هذه النظرة التعرف على جوانب ثرية فى التراث ، كنت أجهلها كل الجهل ، وأظن أن الدراسات الحديثة لم تسلط عليها ضوءا كافيا بعد .

ولقد حاولت — أخيرا — أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية . ولا شك أن ذلك الفهم كان يوجه اختيارى للمشاكل ، أوطريقة العرض ، كما كان يعينى على اتخاذ موقف نقدى مما أعرض . ولكنى — فى نفس الوقت — كنت مدركا للمزالق التى تؤدى إليها النظرات المعاصرة إذا طبقت تطبيقا عشوائياً على مادة قديمة ، أو إذا تحمس لها الباحث حماسا مفرطا . ولهذا وضعت دائما فى اعتبارى أننى أتعامل مع تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة ، أبحث عن جوانب الأصالة فيه ، كما أبحث عن جوانب الزيف ، ويؤرقنى البحث عن العلل والأسباب التى أدت إلى هذه أو تلك . لكننى — فى النهاية — كنت أحكم على ما أعرض من خلال تصور معاصر للصورة . ولعلى لست بحاجة إلى القول بأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغى أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدى منه ، فى ضوء وعينا المعاصر ، ومايؤرقه من مشاكل وقضايا . ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه ، فالمهم هو أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا ، ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا ، لا مجرد صفحات موجودة فى كتب مطبوعة أو مخطوطة ، نكتفى بالإشارة إليها .

الدقى : يونيو ١٩٧٣