

مقدمة

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية . وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري ، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقى ، وتعميق وعيه بنفسه ، وخبراته بالواقع . ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للنقاد المعاصر ، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة ووقف الشاعر من الواقع ، وهي إحدى معاييرها الهامة في الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق ، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها .

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 وي طرحها موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر ، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير - بالتالي - مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه ، وإدراكه ، والحكم عليه .

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

وتمييز أنواعها وأماطها المجازية ، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحرئى وابن المعتز ، وانتهى إلى الإثارة اللافثة التى تحدثها الصورة فى المتلقى ، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من الالذة . والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر ، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التى تميزه عن غيره . فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها - دوماً - على وعى الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التى شغلته ، مثل الموازنة ، والسراقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه فى محاولته تتبع ماحققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أو ابتداع .

وقدم النقد العربى القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التى تكشف عن تصويره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها . وأفاد فى تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغى للنصوص الشعرية والقرائية ، 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 ما توصل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغيين فى درسهم العملى للنصوص ، أو يوضح بشكل تفصيلى إضافاتهم الأصيلة إلى تراث اليونان البلاغى والنقدى . ورغم تقديري 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 ملاحظاته - لم تبذل جهداً 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 في بحث الاستعارة ، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر .

ولقد أحسست إحساساً قوياً بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في التراث ، أثناء دراستي لموضوع « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » - وكانت رسالتي للماجستير - مما دفعني إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها ، كى أتعرف من خلالها على الأسس النظرية التي دعمت مفاهيم نقاد « الإحياء » وشعرائه عن الصورة . على أن مابذلته من جهد في هذا السبيل جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية ، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب ، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة . ومن هنا كان اختياري « قضية الصورة الفنية في التراث » موضوعاً لهذا البحث ، آملاً ، أن أسد بعض ماشرعت به من نقص أثناء دراستي للماجستير .

وفي تقديري أن الكشف عما توصل إليه التراث النقدي والبلاغي من إنجازات تتصل بقضية الصورة الفنية يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية . أول هذه الجوانب هو الخيال : أو الملكة التي تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها في عمل أدبي . وثانيها : دراسة طبيعة الصورة ذاتها ، باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة . ونسبجاً متميزاً من العلاقات اللغوية ، يقدم المعنى تقديماً حسيماً . وثالثها : دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي ، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء .

وما زلت أرى أن الكشف عن هذه الجوانب يكشف عن الأساس النظري المتكامل لأي نظرية أصيلة في الصورة . ولذلك بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته ، على أساس أن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة .

وكنت أرى أن فهم النظرة القديمة إلى الخيال الإنساني ، وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفي والأخلاقي ، وما يترتب عليها من تحديد لجانبى الغاية والقيمة فى النشاط الإبداعي 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 بالنقاد 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 التمييز بين العناصر ، والانفصال الكامل بين المدركات . ١٤ ترتب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة ، وحصص الاستعارة - لو فضلت - فى علاقة واحدة جامدة هى علاقة التشابه المنطقى .

أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين ، تراعى كل منهما جانبها 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 ، فضلاً 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 التخيل الشعرى . ولقد أفادنى ذلك التمهيد فى توضيح التأثيرات المتنوعة التى وجهت دراسة الصورة وجهات عقيمة ، لا تنفيذ فى تأمل ثراء العمل الأدبى ، وتنوع مدلولاته .

ويعالج الجانب الثانى طبيعة الصورة باعتبارها تقدما حسيا للمعنى . ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس ، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى ، وإثارة « صور ذهنية » فى تخيلته . 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 ما قلب 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 ، وما ترتب 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 مساره 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 الباحث الرمانى والزنجشرى 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 دلالاتها على ماهو خارج الذهن ، كما لا يمكن فهم إلحاحه على التتابع بين الصور الحاصلة فى الأذهان والأشياء الموجودة فى الأعيان ، دون الرجوع إلى أصوله الفلسفية التى أقادها من الغارابى وابن سينا وابن رشد ، سواء فى مباحثهم عن النفس ، أو شروحهم لكتب أرسطو ، وبخاصة كتابى الشعر والحطابة . ولقد أتاحت لى هذه 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 بوجه اختيارى للمشاكل ، وأطريقة العرض ، كما كان يعينى على اتخاذ موقف نقدى مما أعرض . ولكنى - فى نفس الوقت - كنت مدركا للمزالق التى تؤدى إليها النظرات المعاصرة ، إذ طبقت تطبيقا عشوائياً على مادة قديمة ، أو إذا تحمس لها الباحث حماسا مفرطاً . ولهذا وضعت دائماً 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 ، وما يؤرقه 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 متفاعلاً مع حاضرنا ، لا مجرد صفحات موجودة فى كتب مطبوعة أو مخطوطة ، نكتفى بالإشارة إليها .

الدقى : يونيو ١٩٧٣