الفصل الأول

المقدمة

1،1 تمهيد:

نوضح في هذا الفصل، كيفية معالجة قضايا متنوعة متصلة بالصورة الفنية، إذ نتطرق إلى أهمية الصورة الفنية في العمل الشعري والممارسة النقدية على حد سواء، ونسعى لضبط مفهوم الصورة الشعرية، وبعض المفاهيم والمصطلحات المتصلة بها وتعريفها، ونستعرض المنهج الذي اتبعناه في دراستنا، مع مناقشة بعض الملاحظات التي نتوقع أن يأخذها البعض علينا. وتحديد الدراسات السابقة والتفصيل فيها، واستعراض أسباب اختيار الموضوع، وتحديد أهدافه، وتحديد حدود الدراسة.

1،2 أسباب اختيار الموضوع:

1. هناك كتابات قديمة وحديثة مواضيعها الصورة الفنية، نود الوقوف عليها لنتبين هذه الكتابات والرجوع إلى مظان الصورة عندهم.
2. أخذ نماذج من رواد الصورة الفنية، ودراسة منهجه في الكتابة، والمعيار الذي اعتمده، ومدى التقيد بما اعتمده من مناهج ومعايير.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

3. التعرف على بعد الدراسة العميقة لمصادر الصورة الفنية، وما ورد وما يرد عليها من تعقيبات ودراسات، وما المناهج والمعايير التصحيحية التي تخدم الصورة وترفع من شأنها، وتحافظ على سلامتها من أي قادح، سواء كان جمودا أم تفلتا يقلب موازينها رأسا على عقب.

4. الاطلاع على مدى علاقة الصورة الشعرية بالدراسات اللغوية الحديثة الاستفادة منه في هذا الحقل.

5. الوقوف على الصورة الفنية في اللغة العربية وبعض اللغات غير العربية التي اعتنت بالخيال الشعري.

1.3 مشكلة الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد مصادر الصورة الفنية، وتعريف الصورة، ووظائفها، وأهميتها، ومميزاتها. إن البحث المتأني، قد كشف اللثام عن مصادر الصورة الفنية التي اختلف حولها النقاد، وأشكال التصوير الفني للصورة الفنية في ظل القصيدة الجاهلية. وللوصول إلى هذه الأبعاد سعيت للبحث عنها في آفاق القصيدة عند الشاعر الجاهلي من خلال اختيار ديوان أوس بن حجر، كنموذج لبحث مصادر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. لقد سعت هذه الدراسة لكشف الطاقات الجمالية التي تخفيها القصيدة الجاهلية والتي تستطيع إثارة دهشة المتلقي، وإبراز العواطف من كوامنها، مع السعي لتبرير تلك الدهشة وبيان أثرها الفني. إن عملية اقتحام النص، تتطلب أدوات، ومناهج متعددة، قد تكون بنيوية، أو سيميائية، أو أسلوبية، أو تفسيرية، أو لغوية، أو تاريخية، أو إحصائية، أو غيرها. وذلك لتحديد أدوات بناء الصورة عند أوس ابن حجر، وتحديد آلة التصوير التي اعتمد عليها، من استعارة، أو تشبيه، أو كناية، أو رمز. إذ الدمج بين هذه المناهج هدفه الوصول إلى الغاية التي من أجلها اقتحمنا النص، وتبرير تلك الدهشة الجمالية، والفنية التي أحدثتها الصورة الفنية. مع إفادتنا من تلك الأدوات الإجرائية الفعالة في النقد المعاصر. وصولا للصورة

الشعرية بكل مكوناتها، ومن تلك الأدوات: المشابهة،والمجاورة، والتشكل والتفاعل، والتجانس، فهذه الأدوات بشكلها النظري بقدر ما اتخذت كأدوات إجرائية كاشفة للنص فهي محققة للبؤر الدالة، وبذلك أصبحت عوامل مساعدة.

1.4 أسئلة الدراسة:

1. ما مفهوم الصورة الفنية في الشعر العربي؟
2. ما أهم مصادر الصورة الفنية عند أوس بن حجر؟
3. كيف تناول أوس بن حجر أهم أدوات مصادر الصورة؟
4. كيف يصور أوس بن حجر الصورة ومميزاتها؟

1.5 أهداف الدراسة:

يسعى البحث إلى دراسة مصادر الصورة الفنية عند أوس بن حجر، وما كتب عنها وما دار حولها من نقاش وانتقادات ليخرج بأهداف نسأل الله لها التحقق وهي:

1. التعرف على الصورة الفنية في الشعر العربي.
2. الكشف عن أهم مصادر الصورة الفنية عند أوس بن حجر.
3. عرض طريقة تناول أدوات مصادر الصورة عند أوس بن حجر.
4. استخلاص كيفية تصوير الصورة ومميزاتها عند أوس بن حجر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

1.6 أهمية البحث:

يتشكل الشعر وفقا لجون كوهين على أنه " خروج منظم على قواعد اللغة " (جوهن كوين: 2000م " وشكل معتل لها " (جوهن كوين: 2000م) لكنه " لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى " (جوهن كوين: 2000م) فالشعر " لغة داخل اللغة، ونظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم، وهي أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى ". (جوهن كوين: 2000).

وقد كانت الصورة الشعرية عنصرا من عناصر اللغة الشعرية ومظهرًا من مظاهر الأسلوب، فالصورة الفنية الشعرية تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر.

وقد أوردت الباحثة روز غريب في قولها " الصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوطا وألوانا وحركة وظلالا تحمل تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعة ككل منسجم ". (روز غريب: 1999).

وإن دراسة الصورة الفنية بوصفها نشاطا لغويا ذهنيا متميزا تمدنا بإمكانات كبيرة تثري خبرتنا بالنص، وتعمق تعاملنا معه، وإنها ممارسة نقدية تعود بنا إلى إضاءة مستويات عديدة تتصل بالنص ومبدعه.

ومن خلال المصادر التي اطلعنا عليها عند الدكتور زكي مبارك؛ نجده يتحدث عن " الصورة الفنية "، وقد عدها معيارا نقديا. وعند تسمية " الصورة الفنية " يقول " الصورة الشعرية أثر الشاعر المغلق الذي

يصف " المرئيات " وصفا يجعل قارئ شعره لا يدري؛ أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود. والذي يصف " الوجدانيات " وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا إنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد، والصور الشعرية لا تكتمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف " (زكي مبارك: 1926).

ويذكر- زكي مبارك – في نفس الموضوع كلاما حول أهمية الصورة حيث يقول: " إن فضل الصورة الشعرية إنما هو لأن غاية الكلام البليغ من نثر أو شعر إنما هي التأثير، والصورة الشعرية لما فيها من تحليل المعنى وتعليله كافية في تحقيق غاية البيان ". (زكي مبارك: 1926) فالصورة الأدبية هي تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له. فالصورة قلب النظرية الشعرية الجديدة. وتلعب الصورة الدور الأبرز والأشد حسما في إعطاء النص الصيغة البنيوية التي تحكمه وتنظم عناصره.

يقول أدونيس –وهو من أبرز منظري الكتابة الشعرية الجديدة في الأدب العربي الحديث-: " الشاعر من هذا المنظور لا ينظر لينقل في شعره أفكارا واضحة أو جاهزة كما هو الشأن في كل الشعر الكلاسيكي، وإنما يمد كلماته كمائن وأشراكا لالتقاط عالم غائب، وإذ يمدها، يكافح اللغة من حيث هي نمط. . . كفاحا يجعل اللغة باستمرار ملغومة محولة عن عاداتها، كفاحا يفسد اللغة بأعمق معنى عناه النقاد في كلامهم إفساد أبي تمام للشعر ". (أدونيس: 1986).

فالصورة الفنية هي نتاج خيال وهي في الوقت نفسه أداته ووسيلته. والخيال نشاط ذهني يتوسط الإدراك الحسي المباشر والإدراك العقلي المجرد. (جابر عصفور: 1984) (يوسف أبو عدس: 2003) "وكل شاعر أصيل في نظر فرويد ومدرسته يستمد صور خياله من اللاشعور الغريزي والجماعي. " (يوسف أبو عدس: 2003). ومن هنا تجد أن معظم دارسي مصادر الصورة الفنية ونقادها لهم شأن في الكشف عن

أعماق نفس المبدع. وإننا " بإحصاء الصورة الفنية والكشف عن دلالتها اللاشعورية في حياة الشاعر ومجتمعه نقف على أصالة الشاعر وطريقة تمثيله لتجاربه ". (يوسف أبو عدس: 2003). ومن هذا المنطلق درست كارولاين سبيرجن صور شكسبير في كتابها " الصور عند شكسبير وما الذي تنبئا به " وقد قررت الأساسي بقولها: " وفي حال الشاعر فإنه من خلال صوره وعلى الأكثر يبوح بمكنونات نفسه وهذا العمل حدث لا شعوري إلى حدّ ما. فالشاعر يعري دون أن يفطن إلى ما يفعل دخائله من حب وبغض ونزعات وأفكار ومعتقده في الصور من خلالها، وهي الصور الكلامية التي يستعملها بوحي الغريزة، وهي على هذا نوع من الكشف اللاشعوري في الأغلب صادرة في لحظة من المد الشعوري عما يعتلج في فكره وما يجري في مسارب أفكاره. . ." (ستانلي هايمن: 1981). وأسرار الجمال في التصوير الأدبي لا نستطيع أن نقف عليها في ذاتها، ونحدد أبعاد ماهيتها وكنهها، لكننا ندرك تماما مظاهر الجمال فيها، وعناصر الإبداع في تركيبها، كما ندرك أثرها في النفس وسحرها في الوجدان والقلب. وفي ظني، فإن هذا أجدر بمكانة الصورة وأكثر وفاء لنبلها وأعظم تقديرا لجلالها وأدق لسر خلودها.

وإذا كان الخيال قد حظي بهذه المنزلة السامية، فمن الطبيعي أن تحتل الصورة الفنية؛ وهي إحدى تجلياته، ومظاهره؛ مكانة مماثلة في مختلف العصور، ولدى مختلف النقاد، وسنذكر بعض الشهادات التي أدلى بها مفكرون كبار من مختلف العصور والثقافات تنويهًا بشأن الصورة ومكانتها:

- " إن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أي شيء، وهي مما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية " (لويس داي: 1389هـ) أرسطو.
- " إنك لترى بها – أي الاستعارة – الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. . . إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد

جُسمت حتى رأتها العيون، وإن طغت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون " (عبد القاهر الجرجاني: 1991). عبد القاهر الجرجاني.

- " إن الشاعر في هذا العصر الذي نعيشه. . . يبدو لنفسه أن هدفه الرئيسي وأعظم خاصية لفنه هي الصور الجديدة المؤثرة. . . ومن ناحية أخرى فهو في أسلوبه ووزنه قليل العناية نسبيا غير متفق " (لويس داي: 1398هـ) كولردج.
- " إن تقديم صورة واحدة في العمر كله أفضل من إنتاج أعمال ضخمة " (لويس داي: 1398هـ) غزرا باوند.
- " تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما. . . امتلاك الأشياء يعني النفاذ إلي حقيقتها فتتعرى وتتلألأ في النور، وتصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جواهر العالم وخيلاءه " (أدونيس: زمن الشعر: 2005). أدونيس

وإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة علي التشبيه، والاستعارة. فإن المفهوم الجديد، يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية، هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا فتكون عبارات قيد الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب كما في قول النابغة: (المبرد: 2000)

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم ** وكيف بحصن والجبال جنوح؟

ولم تلفظ الموتى القبور ولم تزل ** نجوم السماء والأديم صحيح؟

فعما قليل. . . ثم آب نعية ** فظل ندى الحي وهو ينوح !

فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير، لأنه دائما يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى " وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي كلما كانت تصويرية " (أرشيبالد: 1980)، ونتيجة لهذه المقولة فنحن كلما اقتربنا تاريخيا من النصوص الفنية حديثة العهد ببكارة اللغة الأولى. وجدنا التصوير فيها أغلب من التحرير العقلي ولذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام دون أن تعتمد التصوير فيه بالضرورة على الوسائل البلاغية.

ونجد السرياليين قد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر وجعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي، لذلك تبدو صورهم وكأنها من خيال ثمل أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه.

ومن هذه الاتجاهات المتعددة نستخلص نظرة متكاملة للمفهوم الجديد الذي تمضي هذه الدراسة على أساسه، فالصورة " تشكيل لغوي بكونه خيال الشاعر من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ". فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي الصور الحسية أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية " ويدخل في تكوين الصور بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل وظلال الألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي" (عبد القادر القط: 1995).

1.7 حدود الدراسة: تحديد حدود الدراسة:

قد اخترنا لهذه الدراسة ديوان أوس بن حجر لبيان مصادر الصورة الفنية عند الأوسيين. ولقد استفدنا من الدراسات السابقة لبيان مصادر الصور وفي التدليل عليها وبيان بعض الاستنتاجات التي خلصنا إليها.

1.8 استخراج الصور الشعرية ضمن نطاق الدراسة المحدد:

إن هذه الخطوة تتطلب التعمق في دراسة تجربة أصحاب المدرسة الأوسية تعمقا يوفق الباحث إلى جوها الفكري والنفسي العام، بحيث يمكنه فك شفراتها والتقاط أبرز مفاتيحها ورموزها. وإن استخراج الصور لا يتم بمعزل عن فهم التجربة الشعرية. وتكون هذه الخطوة – استخراج الصور الشعرية – خطوة شاقة وصعبة إذ تتبقى نواح عصية على الباحث وقراءاته، ومما شجعني على قراءة القصيدة الأوسية قراءة التفاعل مع النص لكونه علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي.

دراسة الصور المستخرجة بالتركيز على مصادرها:

وتتم هذه الخطوة عبر مجموعة من الإجراءات:

يتم تصنيف مصادر الصورة إلى مجالات:

واتبعنا فيها منهج كارولين سبيرجن (عبد القادر الرباعي: 1998) في دراسته لصور شكسبير فيرى أن الصورة مصطلح عام ينضوي تحته الأسلوب التشبيهي والاستعاري والمجازي بوجه عام فيقول: " إنني استعمل مصطلح صورة هنا بحيث يشمل كلا من (التشبيه) و (التشبيه المضغوط المركز) وأقصد به

(الاستعارة). والذي اعتمده كل من: الرباعي (عبد القادر الرباعي: 1999) والحسيني (راشد الحسيني: 2004) والمحروقي (محمد المحروقي: 2004) والحجري (الحجري: 2007).

أ. في دراساتهم للصورة قسمت مصادر الصورة في هذه الدراسة إلى ثلاثة مجالات:

- الحياة الإنسانية.
- الحياة اليومية.
- الحيوان والطبيعة.

ب. والتزمت الدراسة هذا الإطار وفارقت بقية الدارسين في التقسيمات الفرعية لكل مجال واعتمدت في تقسيمات فرعية مغايرة أملتها عليه خصوصيات وتجربة أصحاب المدرسة الأوسية، وخصصت الصور الواقعة في كل مجال وفي كل حقل فرعي وتحديدها.

ج. توصيف الطريقة التي وظّف بها أصحاب المدرسة الأوسية كل مجال من مجالات المصادر في بناء الصورة عن طريق الإشارة إلى الموضوعات التي قرنت بها والنواحي التي ركز عليها: أكان التركيز منصبا على مظاهر تلك المصادر الخارجية أم على وظائفها العضوية والتكوينية أم علي إيحاءاتها وتلويناتها النفسية أم على تاريخها الفني في الأدب العربي؟

د. تحديد المجالات والحقول الفرعية والمصادر الفردية التي توافرت فيها خاصية التوظيف التصويري غير المألوف أو غير المنطقي.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

1،9 مصطلحات الدراسة:

نذكر بعض المصطلحات الأدبية والنقدية التي وردت في الدراسة لا بغرض وضع تصور دقيق يحسم مختلف المسائل الخلافية التي تثار حولها وإنما بهدف تحديد المدلولات والمعاني التي استخدمناها فيها.

ومن هذه المصطلحات (الصورة الفنية، المدرسة الأوسية، الشعر التقليدي، الحوليات، موضوع الصورة ومصدرها، أدوات الصورة).

- **الصورة الفنية:** كما تم استخدامها في هذا البحث (تركيب لغوي يجمع بين شيئين متباعدين في إطار من المشابهة المادية أو المعنوية في الغالب، جمعا يحقق غاية فنية، فهي تحاول ابتعاث شعور بالتشابه بإبراز تمثيل محسوس اللون، والجسم، والحركة. . .).
- **الشعر التقليدي:** في حدود هذه الدراسة أفهم الشعر التقليدي على أنه كل شعر اعتمد في صياغته وإنتاج قالبه الفني مبدأ عمود الشعر الذي أصل له نقادنا كالآمدي، والمرزوقي.
- **الحوليات:** جمع مفردها حولية (شعريا) قصيدة يقضي صاحبها في إعداد موادها، ونظمها، وتنقيحها، وصقلها عاما من الزمن، توخيا للإجادة والإتيان بصيغ متكاملة العناصر.

في موضوع الصورة الشعرية ومصدرها:

نظرنا إلى إن الصورة تنقسم إلى طرفين اثنين، فعاملنا الطرف الأول على أنه موضوع الصورة وهو (المشبه) في المصطلح البلاغي وعاملنا الطرف الثاني على أنه مصدر الصورة وهو يمثل (المشبه به) في المصطلح البلاغي.

- **المدرسة الأوسية:** وهي إحدى المدارس الأدبية في العصر الجاهلي نسبة إلى مؤسسها الشاعر الجاهلي أوس بن حجر،(زهير بن أبي سلمي، والحطئية،والنابغة الذبياني) تمتاز هذه المدرسة بالواقعية، والأناة، والروية فهي تفكر للوصول للفن عن طريق النظر الطويل للنص، فهي ذات صنعة بعيدة عن التكلف. وورد هذا المصطلح في كتاب تاريخ الأدب العربي للكاتبه حنّا الفاخوري.
- **أدوات الصورة:** على صعيد دراسة الصورة الفنية توقفنا أمام ثلاث أدوات أساسية: التشبيه، الاستعارة، والكناية، وللمجاز عموما القدرة على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقي أو تصوير المعنى تصويرا حسيا، وتظهر تلك الإثارة في التشبيه والاستعارة، ويتبين ذلك فيما تقوم به الصورة المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء، أحدهما حسي بالضرورة. فهذه الأدوات ظهرت في شعر أصحاب المدرسة الأوسيَّة ولهذا كثر عند شعرائها التشبيه والاستعارة والكناية وما إلى ذلك من ضروب التفنن والصناعة.

1،10 الدراسات السابقة:

استأثرت الصورة الفنية باهتمامات الكثير من نقادنا المعاصرين. على المستوى التنظيري والتطبيقي رأت النور العديد من دراسات الصورة على الرغم من أهمية معظم هذه الدراسات –كونها تعتمد المفاهيم والنظريات النقدية المعاصرة وتنطلق منها، وكونها تؤسس لمنهج فني حديث في التعامل مع النص الأدبي – إلا أن المتوفر منها لم يعن بتعريف الصورة الفنية وضبط دلالتها الاصطلاحية قبل الخوض في مباحثها وقضاياها على نحو ما نفعل جميعنا في تجاوز تعريف المصطلحات ذات الدلالة الثابتة والمحسومة من مثل: البلاغة والتشبيه والاستعارة، فهل نستنتج من مسلك هذه الدراسات في تجاوز تعريف مصطلح الصورة أن هذا

المصطلح في ثقافتنا النقدية المعاصرة ذو مفهوم قارٍ وثابت؟ والواقع أنه ليس لمفهوم الصورة في ثقافتنا النقدية المعاصرة ذلك الاستقرار والوضوح الذي يعفي صاحبه من تبعية تحديده كخطوة منهجية أولى قبل الشروع في معالجة قضاياه ومشكلاته. ونقادنا أنفسهم ممن كتبوا في الصورة يقرون بالضبابية التي تلف هذا المصطلح فبحسب الولي محمد: "تعرض مصطلح الصورة، منذ أرسطو إلى اليوم، لاستعمالات متعددة، " (الولي محمد: 1990)، و" وعلاوة على تسكعه وتنقله بين معانٍ مختلفة " (الولي محمد: 1990) فإنه قد يستعمل " استعمالا يستدعي الحيرة " (الولي محمد: 1990) وبحسب صبحي البستاني بلغ الحقل الدلالي لكلمة "صورة" من الاتساع أن الباحث فيه " يضيع بين المفاهيم المتنوعة، بل المتناقضة أحيانا كثيرة، وربما يصل إلى التعمية مع هذه الكلمة التي أصبحت تفتقر إلى حدود دقيقة ومحدودة " (البستاني: 1986) ويشير فائز الشرع إلى كثرة تعريفات الصورة الشعرية " وتعدد مرجعياتها الفكرية والفنية، وتكرار محاولات إيجاد تعريف لها، لعدم توافر القناعة بما تم إنجازه " (فائز الشرع: 2004) إن مصطلح الصورة مصطلح وافد نتيجة التماس مع النقد الغربي الحديث وقد صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحاته والاجتهاد في ترجمتها (الولي محمد: 1990) وإذا كان هذا هو حاله من حيث النشأة في فضائنا النقدي فإن ما تقتضيه طبيعة إشكالية المصطلح الأدبي النقدي هو أنه مازال بمنأى عن الدلالة القارة المضبوطة التي تعفي مستخدمه من مسؤولية النص على الدلالة التي يستخدمه فيها، وهي مسؤولية تزداد أهميتها في نطاق الدراسات العلمية الأكاديمية.

في المناقشات القادمة عرض لكيفية التعامل مع مصطلح الصورة في عدد وافر من دراسات الصورة العربية على المستويين النظري والتطبيقي وتقييم لمدى عنايتها بالجانب الاصطلاحي وضبطها له، ومسعى منهجي يتوخى بلورة مفهوم مصطلح " الصورة الفنية " بحكم استخدامنا له في هذه الدراسة.

أولا: دراسات الصورة التنظيرية:

استهل الدكتور مصطفى ناصف كتابه " الصورة الأدبية " بهجوم عنيف على النقاد القدامى بجريرة المعالجة المسفة التي أولوها موضوع الاستعارة على نحو أسيء فيه " فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية " (ناصف: 1986) ومنذ البداية يلح مصطفى ناصف على تعقد ضروب الإدراك الاستعاري الذي هو رديف الصورة، الأمر الذي يوحي للقارئ بقوة بأهمية ضبط هذه المصطلحات.

نستنتج مما سبق أن مصطلح الصورة عند ناصف يعادل الاستعارة شريطة أن يكون إدراك الاستعارة إدراكا عصريا بعيدا عن الفهم التقليدي للنقاد القدامى. والاستعارة بهذا المفهوم العصري شديدة الالتحام والتداخل مع الرمز. فهما " ولدا أسرة واحدة " (ناصف: 1986). والفرق بينهما لا يتجلى إلا " من خلال النظر في علاقة كليهما بالمساق، فالتشبيه أو الاستعارة بالقياس إلى الرمز "كالأسير في حظيرة قرين صريح أو متضمن في السياق. والرمز ليس كذلك إذ يعلو على القرين فيعلو على التحديد والتعيين، فيصبح الثراء الذي يكتنفه أوسع من الثراء الذي يكتنف سائر السلالات ". (ناصف: 1986).

في كتاب جابر عصفور " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " يقرر فيه خطوة منهجية ترسم خطته في العمل: " إن 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 نتاجا لهذه الملكة ونسيجا متميزا من العلاقات اللغوية يقدم المعنى تقديما حسيا. ثالثها: دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء " (جابرعصفور: 1993).

إن خطة العمل وغايته محصورة في المنجز النقدي العربي القديم. وقد تعامل عصفور مع ذلك المنجز في ضوء المنهج الآتي: " ولقد حاولت أخيرا أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية. ولاشك أن ذلك الفهم كان يوجه اختياري للمشاكل أو طريقة العرض كما كان يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض ". (جابر عصفور: 1993).

إن انحصار البحث في المنجز النقدي العربي القديم لم يمنع عصفورًا من أن ينظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية يوجه اختياره للمشكلات أو طريقة العرض كما يعينه على اتخاذ موقف نقدي مما يعرض، وهو الأمر الذي يلحظه القارئ جليا في عرض المادة التراثية ومناقشتها والتعليق عليها. اختار عز الدين إسماعيل في كتابه (التفسير النفسي للأدب) أن يعالج موضوع الصورة الشعرية مرتين: الأولى نظرية وُسِمَت فيها الصورة بمصطلح "التشكيل المكاني " والثانية تطبيقية احتفظت فيها باسمها الشائع " الصورة الشعرية " بعد أن أرجع عز الدين إسماعيل جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية إلى صورته الموسيقية أكد أنه: " ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه مقدرته الفنية وهو ميدان التشكيل المكاني (ويستخدم مبدئيا للتعبير عنه كلمة الصورة)". (عز الدين إسماعيل: د. ت) في هذا يتعامل مع الصورة الشعرية – على نحو أساسي – بوصفها وظيفة نفسية أو انعكاسا، ومن حديثه عن التشكيل المكاني على أنه " إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في أن يشكل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ووفقا لتصوراته الخاصة إذا رأى هذا هو الطريق الوحيد أو الأسلوب الأصدق في التعبير عن نفسه ". (عز الدين إسماعيل: د. ت)، يتوجه اهتمام عز الدين إسماعيل في هذه العبارة – كما هي معظم معالجات الكتاب – إلى أثر النفس في تشكيل الصور وتحديد الملامح التعبيرية للصور الشعرية. ويقدم لنا إسماعيل مصطلحا آخر يناظر الصورة " التوقيعة "، ويعرف التوقيعة على أنها: " مجموعة الألفاظ

التي تُختار وتُنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة. فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار " (عزالدين إسماعيل: د. ت)، والتوقيعة عند إسماعيل نوعان: توقيعه عقيمة، وتوقيعه خصبة. والأولى هي " الاستعارة التي تدل على ذكاء، ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق العام أصداء متجاوبة " (عزالدين إسماعيل: د. ت). وأما الثانية فهي التي " تتمثل – عندما تصل إلى أقصى درجة من النماء وقوة التوقيع – في القصيدة كلها ". (عز الدين إسماعيل: د. ت)، إن الأفكار التي يطرحها إسماعيل مهمة، ويمكن أن تثري تحليل النص وتعمق قراءاتنا له. إن اللغة الدقيقة التي يكتب بها كمال أبو ذيب قادرة على الوفاء بمتطلبات الضبط العلمي. ذلك أنها لغة محترزة حذرة لا تندفع إلى أحكام لا تسوغها المقدمات المبنية عليها والشواهد المشتقة منها. كما أنها تنأى عن التعميمات. وإذا التفتت إلى ملاحظات ذكية يشوبها شيء من التعتيم غير الدقيق أو غير الثابت عادت لتستدرك مشيرة إلى ذلك مثال جيد على ذلك ما ساقه في كتابه " جدلية الخفاء والتجلي" حيث لاحظ: أن الشاعر العربي عبر العصور كان لديه اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود والمعطيات الحسية لأشيائه ليست المادية فحسب بل المجردة أيضا، إذ كان الشاعر يلجأ في حالة المجردات إلى منحها أبعادا حسية تبرزها بحدة وسطوع وتجعلها هكذا موضوعات للإدراك الحسي المباشر " (أبو ذيب: 1984).

إن دراسة الصورة تقوم على الكشف عن مستويين لفاعلية الصورة هما: المستوى النفسي والمستوى الدلالي، وأن "حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعدٍ تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية تربطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة " (أبو ذيب: 1984).

أفرد صبحي البستاني في كتابه " الصورة الفنية في الكتابة الفنية؛ الأصول والفروع " فصلا لدراسة الصورة الشعرية دراسة نظرية في الفصل الأول، وتحت عنوان ماهية الصورة أورد البستاني تعريفين للصورة،

الأول مستقى من موسوعة أونيفرساليس ونصه الآتي: " الصورة لغة: الحواس والشعور، وهي على أساس العالم " (البستاني: 1986). والثاني مأخوذ من موسوعة لاروس: "الصورة في الأسلوب تفضي بإعطاء الفكرة المجردة شكلا محسوسا في الشعر خاصة، ترتدي الفكرة صورة تحديد شكلها ولونها وبروزها " (البستاني: 1986).

في موضع آخر من الفصل نفسه طرح البستاني مشكلة العلاقة بين الصورة الشعرية والبلاغة، أو العلاقة بين الصورة الشعرية البيانية كما عبّر عنها في أحد المواضع، وأشار إلى انقسام النقاد في موقفهم من هذه المسألة فئتين رئيستين: " تصر الفئة الأولى على الاختلاف بين الصورة الشعرية والأوجه البلاغية. وتميل إلى اعتبار الفرق جذريا بينهما " (البستاني: 1986). ومن هؤلاء: ريفيردي، وباشلار والناقد العربي أدونيس. "أما الفئة الثانية من النقاد، وهي الأكثرية، فيميل أصحابها إلى التوحيد بين الصورة والبلاغة، أو بين الصورة والاستعارة بشكل خاص" (البستاني: 1986)، ومن هؤلاء: أرسطو، وبوالو، وأوكتوفيوباث، وعز الدين إسماعيل. وخلص البستاني من هذه الإشكالية إلى تحديد الدلالة التي يستخدم فيها مصطلح الصورة الشعرية: "من أجل ذلك وحدنا في دراستنا هذه بين مفهوم الصورة ومفهوم الأوجه البيانية المشار إليها، واعتبرنا أن هذه الأخيرة هي مظاهر الصورة في الكتابة. ونكون بذلك قد أثرنا اعتماد المبدأ التوفيقي الذي أشار إليه أوكتافيوباث في مقالته حول الصورة الشعرية عندما قال:

«نلفت الانتباه إلى أننا نعني بالصورة كل الأشكال الكلامية، جملة كانت أم مجموعة جمل يتلفظ بها الشاعر ويشكل مجموعها القصيدة. هذه التعابير الكلامية صنفتها البلاغة، وتسمى التشابيه، الاستعارات، الرموز، المجازات " (البستاني: 1986).

يحدد نعيم اليافي في كتابه «الصورة في القصيدة العربية المعاصرة» طريقة استخدامه لمفهوم الصورة الفنية، الأدبية،الشعرية » على النحو الآتي: "إني أستعمل الصورة في ميدان الشعر لتضم ثلاثة أمور هي:

أ. الأشكال البلاغية أو البيانية القديمة (المجاز بنوعيه اللغوي والعقلي).

ب. الأشكال الفنية الحديثة (كالرمز والأسطورة والتراسل والمفارقة. . . إلخ).

ج. ضروب التقديم الحسي أو العياني للأفكار نعوتا وصفات.

وبهذا الفهم أفرق بين ثلاثة ضروب من التعبير الشعري: الضرب التقريري المباشر (شعرها أسود) والضرب المادي الحسي (شعرها مخلولك الظلام)، والضرب التصويري (ليلية الشعر)، والضربان الأخيران ينضويان عندي تحت مفهوم الصورة بخلاف الأول. وبكلمات أوضح فإن الصورة تعني لديَّ كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة (الانزياح أو فجوة التوتر)". (اليافي نعيم: 1993).

إن الملمح الأساسي للفهم الذي يقدمه نعيم اليافي هو توسيعه لنطاق الصورة الشعرية بحيث تشمل كل تعبير يتضمن انزياحا أو توترا أيًّا كانت طبيعة العلاقة التي تحكم ذلك الانزياح أو التوتر. ومن منطلق هذا الفهم تقابل الصورة التعبير الحرفي المباشر، فمتى خرجت الجملة من سجن التعبير الحرفي المباشر كانت صورة شعرية.

يمثل الولي محمد في كتابه «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي» استثناءً حقيقيا في العناية بالجانب المصطلحي لموضوع الصورة الشعرية بالقياس إلى غيره من الباحثين. إن المجهود النظري الذي قدّمه الولي محمد – لاسيما فيما يتصل بالمصطلح – مُتميّز كمّا ونوعًا. لقد كان هدفه منذ البدء «إعادة الكرّة من جديد، ليس لمحاولة تعريف نهائي للصورة، بل، لأجل تناول مجموعة من الدراسات المكرّسة لهذه الغاية لوضع اليد على مواطن الخلل، وعلى المفاهيم المستخدمة، مع الكشف عن طبيعتها " (الولي محمد: 1990)، هذا

الهدف اقتضى منه أن "تتوزع النصوص المراد مناقشتها في صنفين ". " الصنف الأول عبارة عن نصوص تنتمي إلى البلاغة القديمة"، " الصنف الثاني عبارة عن نصوص تنتمي إلى النقد الحديث " (الولي محمد: 1990) أما منهجه البحثي فقد كان كيفية التعامل مع هذه النصوص وأبرز ملامحها:

1. محاولة رصد المفاهيم المستعملة وضبط حظها من الوضوح، والاطراد، والنسقية، والانسجام والتناقض والحشو أو النقص.
2. تعيين نوع العلاقة القائمة بين الجهاز المفاهيمي وبين الموضوع مثيرا أسئلة تتعلق بمدى احترام القواعد للموضوع المدروس، أي للشعر.
3. الوقوف على أصول بعض المفاهيم المستخدمة (خاصة عند المحدثين) والمقتبسة من ثقافات أخرى، كالعلوم الإنسانية التي تهتم بغير الأدب.
4. محاولة وصف ظواهر بلاغية وصفا جديدا مخالفا للأوصاف المتوفرة في النصوص المدروسة.

أما الأدوات المسترشد بها خلال البحث فهي على العموم رصيد النقد النصي، العربي والغربي، القديم والمحدث (الولي محمد: 1990).

إن موضوع الدراسة في غاية التحديد والتعيّن. كونه مجموعة من النصوص. منهجها علمي إجرائي دقيق، شديد الصلة بموضوعه وهدفه. فضلا عن أن الثقافة النصية التي يتمتع بها الباحث رصينة، ومستمدّة من المعرفة العلمية الدقيقة المنفتحة على القديم والحديث، والعربي والغربي. وبالنظر إلى ما توافر من شروط في علمية دراسة محمد الولي لم يكن من الغريب أن تكون — من وجهة نظري على الأقل — الأسدّ في منهجها، والأدق في نتائجها.

ناقش الولي محمد في التمهيد "ما الصورة الشعرية؟" (الولي محمد: 1990)، فهم أرسطو للصورة، وأوضح أنه يناظر في ثقافتنا العربية ما يعرف بالتشبيه المرسل. وانتقل منه إلى مناقشة المفهوم السريالي للصورة، بالنظر إلى أن مصطلح الصورة راج بفضل الحركة السريالية، وبيّن كيف أن الصورة عندهم انفلتت من قيدين، «الأول هو قيد تضييقها على التشبيه، والثاني هو قيد تحويلها إلى حلية أو صناعة ذهنية، إذ إن السرياليين ألحوا على البعد النفسي، وعلى العفوية، لا على الجهد العقلي الواعي »؟ (الولي محمد: 1990)، أما المعاصرون الذين انتعشت على أيديهم المصطلحات البلاغية القديمة؛ فإن مصطلح الصورة عندهم «يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة بدل المشابهة " (الولي محمد: 1990)، ويتوقف الولي محمد أمام هذا الفهم الذى «يعامل الاستعارة كما يعامل المجاز المرسل»، ويراه موقفا لا يخلو من مجازفة، «خاصة إذا أدركنا أن المجاز المرسل كثيرا ما تلبس بلباس العرف»، وأن «مجال الإبداع فيه ضيق جدا، كما أن قيامه على المجاور أي على استبدال شيء يلازمه ويجاوره، لا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية "(الولي محمد: 1990) ويخلص من ذلك إلى أن: "هذا الشك في القيمة الجمالية للمجاز المرسل هو الذي دفع ببعض الدارسين إلى قصر مفهوم الصورة على صور المشابهة " (الولي محمد: 1990) وبعد انعطافه، توقف عند عالم المنطق السيميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس، للدلالة على «تسكع مصطلح الصورة وتنقله بين معان مختلفة "، إلى الحد الذي قد يستعمل فيه استعمالا يستدعي الحيرة – يقرر الولي محمد الإطار الدلالي الذي يستخدم فيه مصطلح الصورة: " لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة أي التشبيه والاستعارة منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين يمكن إدراجهما إما في التشبيه أو في الاستعارة، هذا الفهم يتفق مع ما سماه البلاغيون العرب المتقدمون التشبيه والاستعارة، ولا يختلف عنهما إلا الاستعارة فى

بعض التفاصيل والجزئيات سنناقشها في حينها " (الولي محمد: 1990) لا يكتفي الولي بهذا التعيين لمصطلح الصورة، ويرى ضرورة تحديد السمة التي تجعل كلا من التشبيه والاستعارة، ويرى أن الصورة لا تكون شعرية « إلا بسبب التحول الذي تمثله، ولأنها من زاوية أخرى لا تكون زائدة وفضلة مقابل المعنى الذي يراد توصيلة " (الولي محمد: 1990)، لتوضيح هذه الفكرة يورد بيتين للمتنبي من قصيدة واحدة هما:

فسرت وقد حجبن الضوء عني ** وجئن من الضياء بما كفاني

وألقى الشرق منها في ثيابي ** دنانيرا تفر من البنان

ويعلق عليهما بأن البيت الأول يتضمن وصفا أمينا لواقع ما، ونحن لا نستطيع معه أن نستبدل وصفا أو صورة ما بأخرى، ولهذا فنحن لسنا أمام تصوير شعري. أما في البيت الثاني فنحن أمام صورة شعرية لأن المذكورة في البيت زائدة فوق المحتوى المراد توصيله. إن الدنانير صورة نستبدلها بشيء آخر هو المذكورة في البيت زائدة فوق المحتوى المراد توصيله. إن الدنانير صورة نستبدلها بشيء آخر هو البقع الضوئية المقصودة بالوصف. انتقل الولي محمد بعد ذلك لتوضيح الاتجاهات اللسانية في تعريف الصورة وتفسير آلياتها في صنع الدلالة، فناقش التعريف الدلالي للصورة، والتعريف التركيبي، والتعريف التداولي (الولي محمد: 1990)، وخلص إلى أن علما واحدا لا يكفي لتوضيح ماهية الصورة الشعرية، مستشهدا بقول لأحد علماء اللغة: ينبغي لنظرية تضطلع بمهمة تأويل الأقوال أن تتكون من عدة مكونات تقوم بينها علاقات معقدة:

أ. نظرية دلالية تهتم بتأويل الجمل تتكون هي الأخرى من:

1. نسق التمثيل Representation الدلالي للوحدات المعجمية.
2. نسق قواعد دلالية يسعى إلى تأويل الجمل انطلاقا من التمثيلات الدلالية للمكونات المعجمية ومن البنية التركيبية لهذه الجمل.

أ. نظرية الإحالة.

ب. نظرية أفعال اللغة.

ج. نظرية تأثيرات السياقين النصي والمقامي.

د. إنسكلوبيديا تحيط بمعرفة العالم واعتقادات الذوات المتكلمة ".

في بقية فصول الكتاب استعرض الولي محمد تعريفات الصورة وتصوراتها في النقد العربي قديما وحديثا، مخضعا النصوص التي يدرسها لمجهر تحليلي يكشف مواطن القوة أو الضعف في تصورات نقادنا لموضوع الصورة الشعرية، وقد رافق هذا العمل التحليلي الكبير آراء نافذة، وملاحظات ذكية ومحاولة جادة للرجوع بدراسة الصورة إلى حقلها النصي البلاغي، والابتعاد بها عن التناول غير المنهجي القائم على الاقتراض من نظريات وعلوم لم توضع أصلا لكي تدرس الأدب.

يمثّل إنجاز الولي محمد في دراسة الصورة الشعرية إضافة مهمة إلى المكتبة العربية. وبغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا معه في الأطروحات التي بسطها في كتابه- يبقى مجهوده خطوة متميزة على طريق الدراسة العلمية الجادة الواعية لموضوع الصورة الشعرية.

ثانيا: دراسات الصورة التطبيقية:

1. على الرغم مما يبدو اهتماما بتأصيل المصطلحات وضبط دلالاتها (الصائغ: 1999) لدى عبد الإله الصائغ في مناقشة مصطلح الصورة ومحاولة تعيين المعنى المستخدم فيه، وذلك في كتابيه: "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية: القدامة وتحليل النص"، و"الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص ".

2. في دراسته "مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ": دراسة في بلاغة النص " وفي الفصل الثالث «الصورة الشعرية» (الطوانسي: 1998)، يسجل شكري الطوانسي ملاحظات مهمة عن أهمية الصورة الشعرية ودورها في تشكيل رؤية الفنان الخاصة لواقعه، وعن كيفيات انبنائها وتشكله.

3. الواقع نفسه نشهده عند عبد القادر الرباعي في كتابه "الصورة الفنية في شعر أبي تمام " إذ يتجاوز خطوة تعريف الصورة. إلا أنه في أثناء المقدمة يشير إشارة إلى أن «مصطلح صورة لا يلغي الإشارة أو التشبيه أو الاستعارة أو الرمز وإنما يعطيها فهما أعمق من الفهم الذي اقترنت به سابقا" (الرباعي: 1999) وإن علاقاته بها من قبيل «اتحاد الكل بالجزء أو الجزء بالكل». ويضيف موضحا: "و هو (أي مصطلح الصورة) إذ يدمج مفهومها جميعا في مفهومه يمنحها في الوقت نفسه حرية الحركة الذاتية المستقلة داخله، فهي ذات عمل كلي تتحد مع أخواتها في إطار المصطلح الموحد «صورة»، لكنها مع ذلك- تظل مستقلة ببنائها وطبيعتها وقدرتها الذاتية على التأثير في جسم ذلك العمل الفني كي تساهم أخيرا في نوعية الجمال الذي ينشره " (الرباعي: 1999).

إن هذا التصور الذي يصفه الرباعي بأنه «تصور ذاتي مكتسب»؛ يقضي بأن أساليب التعبير المجازي أدوات جزئية تسهم في بناء الصورة التي هي أعم وأشمل، أي أن تلك الأدوات صور جزئية لا يتحقق وجودها إلا في إطار صورة أكبر. عدّد الرباعي أربعة أنماط بلاغية للصورة، هي: الإشاري، والتشبيهي، والاستعاري، والرمزي: لكننا لن نناقش هنا إلا النمط الإشاري، وسنرجئ مناقشتنا للنمطين الاستعاري والرمزي إلى مواضع لاحقة.

يعرّف الرباعي الإشارة على أنها «الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو بتلميح خفيف " (الرباعي: 1999) ثم يفرع الصورة الإشارية إلى ثلاثة أنواع هي: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل. ويستوقفنا الوصف من بين الأنواع الثلاثة كونه في حقيقة الأمر تعبيرًا حرفيًا مباشرًا.

يعرف الرباعي الوصف فيقول: «هو رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر ما من الإيحاء يمنع الحرفية المحتملة فيه» (الرباعي: 1999) إن هذا التعريف يعكس وعيًا لدى الرباعي بحرفية الوصف وتعبيريته المباشرة، لذلك يشترط له سمة تخرج به من سجن التعبير الحرفي المباشر إلى السمة من فضاء التصوير الشعري.

4. لقد كان نعيم اليافي شديد الوعي بمشكلة المصطلح النقدي عندما قرر في مقدمة كتابه «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث" (اليافي نعيم: 1994) أن: "الدلالة العامة لأي مصطلح خارج نصه تساوي الصفر الفني، أما الدلالة الخاصة به داخل نصه فتساوي القيمة المحددة التي استخدم من أجلها، وهي الدلالة التي نقصدها فحسب ولا نقصد سواها». (اليافي نعيم: 1994).

إن قيمة المجهود الجبار الذي بذله اليافي في هذا الكتاب تظهر في رصد ملامح التطور في بناء الصور الفنية في ثلاث مراحل من الشعر العربي الحديث هي التقليدية، والرومانسية، ومرحلة الشعر الحر، وربطها بالخلفية الفلسفية والفكرية لكل مرحلة منها. إن هذا الكتاب – بحسب تقديري – هو المرجع الأوفى والأدق في تعيين ملامح الوظيفة البنائية والدلالية التي لعبتها الصورة في تكوين القصيدة العربية الحديثة في مراحلها الثلاث المشار إليها.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

5. أفرد راشد الحسيني في كتابه «البنى الأسلوبية في النص الشعري- دراسة تطبيقية» (الحسيني راشد: 2004) فصلا للصورة الشعرية، واستهل هذا الفصل بعرض نظري موجز يسعى إلى الكشف عن أهمية الصورة في العمل الشعري، وعن بعض ملامحها الأسلوبية، ويتوقف الحسيني عند تعريف الصورة الشعرية بأنها «رسم قوامه الكلمات، فالوصف والمجاز التشبيهي يمكن أن يخلق صورة ". (الحسيني راشد: 2004)

6. في الفصل الخامس (الصورة) في كتاب «الحداثة في الشعر السعودي – قصيدة سعد الحميدين نموذجا"، وتحت عنوان جانبي (الصورة من التقليد إلى التحديث)، عمل عبد الله أبو هيف على المتابعة السريعة والخاطفة لتطور مناهج معالجة الصورة، بدءا بالنقد التقليدي الذي درج على معالجة الصورة «شأنا بلاغيا تؤديه اللغة بأشكال متعددة من التشبيه والاستعارة والكناية" (أبو هيف: 2002) مرورا بتوجهات حديثة في معالجة الصورة كالنقد المعرفي، والمثاقفة، ومنهجيات العلوم الإنسانية، والاستفادة من علم السرد وغيرها.

إن هذه النتائج مؤشر لوجود أزمة مصطلح في النقد العربي الحديث، فمصطلح الصورة الشعرية يتطلب ضبطا وتقييدا قبل استخدامه في الخطاب النقدي. وعلى دارس الصورة قبل أن يضع تعريفا حاسما ونهائيا لهذا المصطلح مناقشة قضاياه. ويتطلب من الدارس للصورة أن يؤطر فهمه للصورة فينص على الدلالات التي يستخدمها في التوصل لمصطلح الصورة كما أن هذا التحديد يجنب القارئ أشكالا من سوء الفهم المتولد من تعدد استعمالات المصطلح الواحد. وهذا المسلك المنهجي هو ما ستنجزه هذه الدراسة في فقرة منهجية الدراسة.

1،11 منهجية الدراسة:

تنبني منهجية دراسة مصادر الصورة الفنية في شعر أوس بن حجر، على استخراج كل صورة على حدة، وتمييز طرفيها المكونين. وتقسيم كل صورة إلى عنصريها أو طرفيها، وستركز الدراسة على الطرف الثاني، وهو يعرف (مصدر الصورة)، أي المجال الموضوعي (الحياتي، الطبيعي) الذي استقى منه أوس بن حجر صوره تلك. وذلك عبر تجميع الصور وإرجاعها لمصادرها التي تعود إليها وتحديد أهم الأدوات التي دخلت في تصويرها وضمّ بعضها إلى بعض ودراستها كحزمة واحدة وتحديد أهم المميزات التي تميزت بها الصورة من خصائص فنية ونفسية بارزة في شعر أوس. إن هذه المنهجية تنهض على الفرضية التالية:

تتكون كل صورة من طرفين: يكون أولهما حاضرا أمام الشاعر، مفروضا عليه بفعل التجربة الحياتية التي استدعت القول الشعري. أما الطرف الثاني فيكون مخزونا في ذاكرة الشاعر، ويتم استدعاؤه بطريقة لاشعورية، ليشكل مع الطرف الأول الصورة الفنية. إن الطرف اللاشعوري انبثاقه اللاشعوري العفوي ألصق بالشاعر وتجربته الفنية والنفسية من الطرف الأول. لذلك فإن دراسته في ضوء الكثير من الصور المتضامة والمتجاورة يفضي بالدارس إلى خصائص نوعية تميز الأديب المدروس من حيث فنه أو شخصيته وتكوينه، وقد ارتضت الدراسة أن تلتزم المنهج التحليلي الوصفي بعامة، ولكنها لم تعدم الاستفادة من بعض معطيات المنهج التكاملي كلما تطلب الأمر لبيان كل الجوانب والتفاصيل المتعلقة بهذه الدراسة من كل الجوانب التي تخدم الموضوع نفسه. والاعتماد على المنهج الاستقرائي في معرفة مصادر الصورة عن طريق الرجوع إلى الدراسات السابقة والاستفادة منها. ويتعين على منهج الدراسة في – كل بحث علمي – أن يكون إفرازا لطبيعة المادة المدروسة. وسنبني المنهجية – في دراستنا هذه – على نحو يراعي سمات الإجرائية والدقة والقدرة على تحقيق أهداف الدراسة.

انتهجت الدراسة منهجا يؤمن بجدوى الدراسة النصية التي تلج إلي عالم النصوص؛ لتفكيك بنياتها، وإبراز العلاقات الدلالية المتلاحمة بين هذه البنيات، سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة، مستعينا في ذلك بمعطيات النقد القديم ومستثمرا النتائج التي توصلت إليها الدراسات الحديثة في الصورة، ولكن بقدر ما يخدم ويثري ويضيء جوانب النص؛ لأن اعتماد إجراء نقدي واحد للتحليل ينطوي على خطر عظيم، فهو مدعاة لإهمال كثير من جوانب النص والتركيز على جوانب بعينها فيه، وهذا يفقد الدراسة تواصلها، ويضعف من خصوبتها.

أبرز الخطوات الإجرائية العملية التي سنعتمدها في المنهج المشار إليه أعلاه هي الآتية:

- **تحديد نطاق الدراسة:**

قد اخترنا لهذه الدراسة ديوان أوس بن حجر، وطبقنا عليه الإجراءات العملية التي ستعرض في السطور القادمة لهذه الدراسة.

- **استخراج الصور الشعرية ضمن نطاق الدراسة المحددة:**

إن هذه الخطوة تتطلب التعمق في دراسة تجربة أوس بن حجر، تعمقا يوفق الباحث على جوها الفكري والنفسي العام، بحيث يمكنه فك شفراتها، والتقاط أبرز مفاتيحها ورموزها. فاستخراج الصور لا يتم بمعزل عن فهم التجربة الشعرية، وتكون هذه الخطوة " استخراج الصور الشعرية جميعها " خطوة شاقة وصعبة إذ تبقى نواح عصية على الباحث وقراءاته، ومما شجعني على قراءة القصيدة الأوسية قراءة تفاعل مع النص لكونه علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي.

- **دراسة الصور المستخرجة بالتركيز على مصادرها:**

وتتم هذه الخطوة عبر مجموعة من الإجراءات:

يتم تصنيف مصادر الصورة إلى مجالات:

واتبعنا فيها منهج كارولين سبيرجن (الرباعي: 1998) في دراستها لصور شكسبير، فيقول " إنني أستعمل مصطلح صورة هنا بحيث يشمل كلا من (التشبيه) و (التشبيه المضغوط المركز)، وأقصد به (الاستعارة). والذي اعتمده كل من الرباعي والحسيني والمحروقي والحجري.

في دراساتهم للصورة قسمت مصادر الصورة في هذه الدراسة إلى ثلاثة مجالات:

أ. الحياة الإنسانية.

ب. الحياة اليومية.

ج. الحيوان والطبيعة.

والتزمت الدراسة هذا الإطار، وفارقت بقية الدارسين في التقسيمات الفرعية لكل مجال، واعتمدت على تقسيمات فرعية مغايرة، أملتها عليه خصوصيات، وتجربة أصحاب المدرسة الأوسية.

خصصت الصور الواقعة في كل مجال وفي كل حقل فرعي وتحديدها.

- توصيف الطريقة التي وظّف بها أصحاب المدرسة الأوسية كل مجال من مجالات المصادر في بناء الصورة عن طريق الإشارة إلى الموضوعات التي قرنت بها والنواحي التي ركز عليها: أكان التركيز منصبا على مظاهر تلك المصادر الخارجية أم على وظائفها العضوية والتكوينية أم علي إيحاءاتها وتلويناتها النفسية أم على تاريخها الفني في الأدب العربي؟

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

- تحديد المجالات والحقول الفرعية والمصادر الفردية التي توافرت فيها خاصية التوظيف التصويري غير المألوف أو غير المنطقي.
- تسليط الضوء على الصورة الشعرية، عند أوس بن حجر ذات حضور أسلوبي بارز، ومعظم أهداف دراستنا يتوقف على النجاح في مقاربة هذه الظواهر الأسلوبية المستخرجة، وتأويلاتها، تأويلا يبرز خصوصية لغة الشاعر، ويكشف في نفس الوقت عن فلسفته في الحياة، ورؤيته، ويميط اللثام عن بعض دخائل نفسه ووجدانه.

1،12 الخلاصة:

وقد اقتضت دراسة (الصورة الفنية في شعر أوس بن حجر) – استنادا إلي هذا المنهج – أن تأتي الدراسة في أربعة أبواب تسبقهم مقدمة وتليهم خاتمة.

وتأتي الفصول الأربعة لتشكل البناء الأساس للدراسة وهي: –

الفصل الأول: ((الصورة الشعرية في الشعر العربي)) من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول: تعريف الصورة وأهميتها ووظائفها.

المبحث الثاني: مصادر الصورة الفنية في الشعر العربي.

المبحث الثالث: أدوات بناء الصورة في الشعر العربي.

المبحث الرابع: تصوير الصورة ومميزاتها في الشعر العربي.

الفصل الثاني: ((مصادر الصورة في شعر أوس بن حجر)) من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول: الحياة الإنسانية.

المبحث الثاني: الحياة اليومية.

المبحث الثالث: الحيوان والطبيعة.

الفصل الثالث: ((أدوات بناء الصورة في شعر أوس)) من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول: التشبيه.

المبحث الثاني: الاستعارة.

المبحث الثالث: الكناية.

الفصل الرابع: (تصوير الصورة ومميزاتها عند أوس بن حجر).

الفصل الخامس: (الخاتمة – الخلاصة – النتائج).

وتقسيم الدراسة على هذا النحو يدل على تبنيها رؤية غير أحادية أو جزئية التصور، فتبدو راصدة لكل الظواهر الشعرية والجمالية في شعر أوس بن حجر، حيث إن النص يحتاج إلي قراءة كلية تنظمه، وتكشفه أمام المتلقي، فالنص: عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة، والتنازعات الموجودة على مستويات متعددة، تحتاج إلى قراءة تراعي كل ذلك.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA