الصورة الشعرية في الدراسات العربية والغربية

The Poetic Image in Arabic and Western Studies

د. المصطفى اكتراب: دكتوراه في الدراسات العربية، كلية اللغة العربية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب.

Dr. Elmostapha Qtarab: PhD in Arabic Studies, Faculty of Arabic Language, Cadi Ayyad University, Marrakech, Morocco.

Email: qatarabelmostapha1@gmail.com

DOI :https://doi.org/10.56989/benkj.v4i8.1128

الملخص:

يتمثل جوهرُ الشّعر في تصوير المعاني، لأجل الإقناع والإمتاع، والشاعرُ فنّان يرسم لوحات مدهشةً بقوله وخياله، فيعيد تشكيلَ ما ندركه بالعقول وما نحسّه في النّفوس. ولذلك حَظيَتْ الصّورة الشّعرية بعناية النّقاد العرب القدامى والمحدثين، كما اهتمّ بها النّقاد الغربيون منذ الحقبة اليونانية حتّى العهد الحديث، ولذلك عُدَّتْ من مقوّمات نَظْمه، فالشّاعر المشهودُ له بالأفضلية هو الذي يستطيع أنْ يُبدع شعراً زاخراً بالصُّور الشّعرية، معبّراً عن أشرف المعاني بأحسن الألفاظ، دون أن يكون مقلّداً صور غيره من الشُّعراء، فَيُتقنُ صناعتَها بكيفية تثير إعجاب المتلقين، وتُؤَثّرُ فيهم.

ومِنْ أبرز ما توصَّل إليه هذا البحثُ أنَّ الصُّورة الشِّعرية تختلفُ حسَب العصور الأدبيّة منْ جهة إبداعِها، ومنْ جهة نَقْدِها، وأنَّهُ ليس من السّهل تحديدُ مفهومِها، كما أوصينا في خاتمته بضرورة تعليم الطُّلاب طُرُق إبداع الصُّوَرِ في النَّثْر والشِّعر معاً، وتحفيزِهِم على قراءة أجْودِها، وحفظِ نماذجِها العالية، ليَنْشَأَ جيلٌ يُحْسِنُ التصويرَ حينَ يُعَبِّرُ، فَيُقْنِعُ ويُمْتِعُ.

الكلمات المفتاحية: الشّعر، الصّورة الشّعرية، الخيال، البلاغة، الشّاعر.

Abstract:

The essence of poetry is to depict meanings, for the sake of persuasion and enjoyment. The poet is an artist who paints amazing pictures with his words and imagination, reshaping what we perceive with our minds and sense in our souls. Thus, the poetic image has received the attention of ancient and modern Arab critics, as it has been given attention by Western critics since the Greek era until the modern era. Therefore, it has been considered one of the components of the poet's versification. The poet who is known for his excellence is the one who can create poetry full of poetic images, expressing the most noble meanings with the best words, without being an imitator of the images of other poets. He masters its creation in a way that impresses and influences the recipients.

One of the most prominent findings of this research is that the poetic image varies in terms of creativity and criticism according to literary periods, and that it is not easy to determine its concept. We also recommended, in this reseach conclusion, the need to teach students ways to create poetic

images in both prose and poetry, and motivate them to read the finest ones, and memorize samples of high quality, so that a generation grows with great depicting skills, and able to persuade and entertains.

Keywords: poetry, poetic imagery, fiction, rhetoric, poet.

المقدمة:

تحدث النقاد العرب القدامى عن هذا المقوم الشعري تحت مسمى التصوير أحيانا، وأشاروا إليه تحت مسمى الصورة في كثير من الأحيان، ويكاد يجمع النقاد على أن "الجاحظ" (159– 255هـ) أول من وظف لفظ "التصوير" من وجهة مفهومية ذات صلة بالشعر، لأنه من دعائم هذا الفن الأدبي الضارب في القدم.

ومن ثم قال يعرفه: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]. وأشار إلى الصورة بطرف خفي من خلال حديثه عن البيان والبلاغة، وصناعة الشعر، ذلك أن المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم مستورة خفية، وإنما يجليها ذكرهم لها[2].

أما النقاد العرب المعاصرون فنظروا إلى الصورة الشعرية بشيء من العمق النظري، وتحرر السواد الأعظم منهم من النظرة القديمة المنزوية _غالبا_ في الدائرة البيانية، ورأوا أن في الخيال طاقة لا محدودة تفجر ألوانا من الصور الشعرية التي لا تعرف منطق التشابهات في خضم حركة شعرية حديثة، سعت إلى إلباس المقومات الشعرية حللا إبداعية جديدة، "إن جديد الإيقاعات، والصور الفنية، والتراكيب، والمعاني المبتكرة، لخير شاهد على نتائج التجريب التي أسست لشعرية القصيدة الحديثة بأشكالها العديدة"[3].

وهم إذ يفعلون ذلك إنما يواكبون حركة شعرية متجددة أبدا، همها الإبداع على غير مألوف، وهي الحركة التي سايرت الإبداع الشعري الغربي بهذا القدر أو ذاك، كما فعل "بدر شاكر السياب"، أو ابتكرت لنفسها من الصور ما يميزها. ومن ثم لم يعد الشاعر منصرفا إلى استعارة شيء ما لشيء

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر (1965): الحيوان، تحقيق: هارون عبد السلام، الكتاب1، الجزء3، ط2، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ص132.

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر (د.ت): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: هارون، عبد السلام، الجزء1، د.ط، بيروت: دار الجيل، ص75.

[3] أنياكي، الصالح (2023): تسريد النص الشعري: ديوان "خذ بيدي فقد رحل الخريف" لعزيزة الطائي أنموذجا، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 2، ص182.

آخر فحسب، وإنما هو يعبر عما يمور في غيابات الوجدان بصور شعرية تتوحد فيها معاناته النفسية وأحلامه، وآماله، وآلامه مع مدركات الحس.

أما الصورة الشعرية في التصور النقدي الغربي فأصبحت معبرة عن علاقة الأشياء التي لا رابط بينها، ونظر إليها بوصفها سبيلا إبداعيا يجلي خصيصة الشعر وروحه، فلم تعد الصورة الشعرية – تبعا لذلك– ذات صبغة بيانية ومادة مدركة حسا فقط، بل أصبحت أمشاجا من صور العالم الوجداني للشاعر، متناغمة مع صور العالم الخارجي، بواسطة الخيال الحالم الخلاق.

ذلك أن المجاز أو التشبيه يمكن أن يولد صورة، وكذلك العبارة أو الجملة، يمكن أن تقدم إلينا صورة يغلب عليها طابع الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية[1].

إشكاليات الدراسة:

دعت إلى هذه الدراسة دواع إشكالية يمكن بسطها بواسطة الأسئلة الآتية:

- هل استطاع النقاد العرب القدامى والمحدثون الإمساك بخيوط مفهوم الصورة الشعرية؟
- كيف نظرت إليها الدراسات النقدية الغربية قديما وحديثا؟
- أي الصور الشعرية أولى بالإقناع والإمتاع؟ أتلك التي تقتصر على مجرد التدثر بلباس المشابهة؟ أم تلك التي تجمع بين أعناق المتنافرات؟

منهج الدراسة:

استدعى البحث التوسل بالمنهج الوصفي التحليلي المقارن، من خلال استقصاء أهم التعريفات التي أخذت على عاتقها تبيان معالم الصورة الشعرية، واقتضى المنطق الابتداء بالدراسات العربية قديما وحديثا، لأن النقاد العرب نظروا إليها بعمق لافت حين توخوا كشف اللثام عن خصائصها الماهوية وأبعادها الإقناعية، وصولا إلى المقاربات النقدية الغربية التي عالجت قضاياها من الناحية المفهومية والوظيفية، ولاسيما في العصر الحديث.

أهداف الدراسة:

- تنبيه المتلقي إلى قيمة التصوير، لأنه كان ولايزال جوهر الفن الشعري.
- إدراك شناعة الزيغ – حين قرض الشعر– عن سنة الشعراء من خلال إحاطته بسياج المنطق، دون إلباسه ضروبا من الحلل التصويرية التخيلية.

[1] سيسل، دي لويس (1982): الصورة الشعرية، ترجمة: الجنابي، أحمد نصيف وآخرون، د.ط، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص21.

- الإقناع بأن الصورة الشعرية ليست انعكاسا آليا للمدركات المعنوية أو الحسية، وأنها في رتبها السامقة رامزة موحية، تحث المتلقي على سبر أغوار الدلالة، وتأبى أن تمنحها جاهزة.

أولاً: الصورة الشعرية في الدراسات العربية قديما وحديثا:

1- ملامح الصورة الشعرية في النقد العربي القديم:

من الباحثين من يرى أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت 175هـ) قد سبق "الجاحظ" إلى الحديث عن لفظ الصورة في الشعر من خلال قوله: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم (...) فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[1].

وقد أشار "أبو الحسن الرماني" (296 – 384هـ) إلى الأسلوب التصويري في القرآن الكريم الذي يقدم المعنى في قالب محسوس بواسطة التشبيه، والاستعارة، والتمثيل وغيرهما، يقول في قوله تعالى: ﴿فجعلناهُ هَباءً منثوراً﴾ [الفرقان: 23]: إنه أبلغ من أي تعبير آخر، لإخراجه ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة[2]، ونبه إلى بلاغة الآية الكريمة من جهة معناها الحسي: ﴿ألر كتابٌ أنزلناه إليكَ لتُخْرِجَ النّاسَ من الظُّلُماتِ إلى النُّورِ﴾ [إبراهيم: 2]، وذلك لما فيها من البيان في الإخراج إلى ما يدرك بالأبصار[3].

ولا يبتعد "ابن جني" (322 – 392 هـ) عن تصور البعد الحسي لكثير من المعاني القرآنية المصورة، ويجعل التركيب في قوله تعالى: ﴿وأدخلناهُ في رحمتنا إنَّه من الصّالحين﴾ [الأنبياء: 53]- قائما على تشبيه الرحمة بشيء محسوس، "لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعال بالعرض، وتفخيم منه، إذ صير إلى حيز ما يشاهد، ويلمس ويعاين"[4].

ينقل عنه "حازم القرطاجني" ما يفيد أنه كان على وعي تام بالوظيفة الشعرية من جهة تصوير المعاني، وإن لم يغادر دائرة التصور الحسي إلى فسحة الخيال. يقول: "ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن

---

[1] القرطاجني، حازم (1981): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: بالخوجة، محمد الحبيب، ط2، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ص143–144.

[2] الرماني، علي بن عيسى (1968): النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، القاهرة: دار المعارف، ص86–87.

[3] المصدر السابق، ص62.

[4] ابن جني، أبو الفتح (د.ت): الخصائص، تحقيق: النجار، محمد علي، ج 2، د.ط، بيروت: دار الكتاب العربي، ص443.

أو قبح"[1]. وغاب عن ابن جني أن الشعراء يجرون الاستعارات على غير المألوف الحسي المباشر من العلاقات، تأسيا بالتصوير القرآني نفسه، كما فعل أبو تمام، إذ يحكى أنه لما قال:

"لا تَسْقِني ماءَ المَلام فإنّني *** صَبٌّ قدِ اِسْتَعْذَبْتُ ماءَ بُكائي

جاءه من يحمل بيده إناء ويسأله ساخرا أن يمنحه بعضا من ماء الملام! فما كان من أبي تمام إلا أن قال: سأفعل إذا أحضرت لي ريشة من جناح الذل! يشير بذلك إلى قوله تعالى: ﴿**واخْفِضْ لهما جَناحَ الذُّلِّ من الرَّحمة**﴾ [الإسراء: 24]، فإذا كانت الاستعارة في ماء الملام قد جرت على غير مألوف الاستعمال العربي، فلقد سبق القرآن إلى ذلك في "جناح الذل"[2]، فتقرر بذلك أن الشجاعة الاستعارية لدى أبي تمام وجدت سندا قرآنيا، فتفنن في تشبيه المدركات الحسية، وغير الحسية، جامعاً بين أطراف المتناقضات.

وأشار "قدامة بن جعفر" (ت337هـ) إلى قيمة التصوير الشعري، وإن لم يفرد لذلك بابا يغني به عن الشذرات، لكنه أدرك أن تصوير المعاني خصيصة لا تنفك عن الشعر بل هي روحه، إذ "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[3].

وعلى هذا المنوال سار "أبو هلال العسكري" (395 هـ) فتحدث عما يشوش على الصورة فيفسدها إن لم تصور المعاني والألفاظ في أبهى حلة تصويرية، ذلك أن "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت مقدما، أفسدت الصورة وغيرت المعنى"[4].

رأى "العسكري" أن الإجادة الشعرية تقتضي عرض المنظوم في معرض جميل وصورة مستساغة، بل إن البليغ لا غنى له عن التصوير ما دامت البلاغة "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع (...) مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة، ومعرضه خلقا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"[5].

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص120.

[2] حسن، عبد الله محمد (د.ت): الصورة والبناء الشعري، د.ط، الإسكندرية: دار المعارف، ص16–17.

[3] قدامة، بن جعفر (د.ت): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: خفاجي، محمد عبد المنعم، د.ط، بيروت: دار الكتب العلمية، ص65.

[4] العسكري، أبو هلال (د.ت): الصناعتين، تحقيق: البجاوي، محمد – أبو الفضل إبراهيم، محمد، د.ط، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي وشركاؤه، ص179.

[5] المصدر السابق، ص19.

وحاصل هذا التصور أن الصورة الشعرية البليغة ينبغي أن تحظى بالقبول لدى المتلقي، وإلا فهي خارج الدائرة البلاغية، ومن ثم كان لزاما أن تعبر عن زمانها وواقعها، وما الشاعر إلا لسان مجتمعه، يتمثل ثقافته، وعاداته، وتوجهاته، سواء أكانت دينية، أم أيديولوجية، أم سياسية، أم مذهبية، وغير ذلك مما يميز ذلك المجتمع في مختلف مناحي الحياة، فتصطبغ تمثيلاته بذلك كله، فتكون انعكاسا حيا له بطرق مختلفة، وتلك "التمثيلات هي مجموع الصور التي يكونها المتخيل عن الآخرين من حيث أنها تصورات في الوعي أو اللاوعي الجماعي، ولها دور في تشكيل الواقع، فنحن نسعى إلى معرفة الآخرين، والكتابة عنهم"[1].

أما عبد "القاهر الجرجاني" (400 – 471 هـ)، فله نظر عميق إلى الصورة الشعرية في أبعادها الماهوية والتركيبية، ووظائفها الجمالية، ويرى أن الإدهاش الإبداعي آية الجمال من جهة تصوير المعاني تصويرا يجمع بين المتنافرات فضلا عن المتشابهات.

يقول عن التصوير الشعري: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا (...) ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[2]، ويشيد بما خفي عن العين من مدركات غير حسية لأنه مزية النظم السامية، وهو بذلك ينظر إلى الصورة الشعرية في سعة آفاقها من جهة اصطباغها بالمحسوس والمجرد.

ويقول بلغة الناقد المعلم، المنبه إلى أسس الجمال الشعري المعلق بصُوَر الشعر وشرط القابلية لتلقيه: "المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علما بها حتى يكون مهيأ لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة له، ويكون له ذوق، وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا"[3].

ورأى للصورة الشعرية المحسوسة بواسطة التشبيه المركب من جهة البصر والشم والشكل مزية، لأنها صورة لا تلبث أن تنشطر إلى صور أخرى في وجدان المتلقي، فتستحث عقله على التأمل. يقول في هذا البيت لامرئ القيس:

"كَأَنَّ أجْرامَ السّماء لوامعاً *** دُرَرٌ نُثِرْنَ على بساطٍ أزرق

[1] الشريفي، حوراء عبد صبر وآخرون (2023): تمثلات الآخر الديني في مقامات السرقسطي والبلخي: دراسة مقارنة، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 1، عدد 2، ص61.

[2] الجرجاني، عبد القاهر (1992): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود، محمد شاكر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني، ص254–255.

[3] الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص356.

المقصود من التشبيه أن يريك الهيئة التي تملأ النواظر عجبا، وتستوقف العيون وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى من طلوع النجوم مفترقة في أديم السماء، وهي زرقاء زرقتها الصافية التي تخدع العين، والنجوم تتلألأ وتبرق في أثناء تلك الزرقة، ومن لك بهذه الصورة إذا فرقت التشبيه، وأزلت عنه الجمع والتركيب؟"[1].

مثيلات هذه الصور تستوقف الجرجاني، فيحللها كاشفا عن مواطن الجمال فيها، وهو إذ يفعل ذلك لا يكتفي بالانطباع الأولي، بل يعلل أحكامه النقدية بالحجج التي تقنع بفاعلية الصورة ووظيفتها في الإبداع الشعري، فضلا عن الإمتاع الذي يميزها.

على هذا المنهاج يحلل صورة بصرية متحركة، فيرى في تشبيه الشمس بالمرآة في كف الأشل تصويرا إبداعيا من الحسن بمكان، لأن الصورة غريبة، نادرة الوجود عيانا ووجدانا، إذ تموج بحركة المرآة وحركة شعاعها عند التأمل. "ذلك أن الهيئة التي تراها في حركة المرآة إذا كانت في كف الأشل مما يرى نادرا وفي الأقل. فربما قضى الرجل دهره ولا يتفق له أن يرى مرآة في يد مرتعش. هذا وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرآة في يد الأشل فقط، بل النكتة والمقصود فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الالتماع وتموج الشعاع، وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة ووسطها"[2].

للجرجاني فضل النظر الحصيف إلى الصور، من جهة التنافر والتباعد الحاصل بين أطرافها، ولولا ذلك ما حققت إدهاشا، ولا إمتاعا جماليا عند التأمل وإعمال الفكر، ولاسيما في الصورة التمثيلية، ولذلك فهو يرى "والنظر يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وإذا كان هذا ثابتا فاعلم أنها القضية في التمثيل"[3].

ويرى أن الجمع بين الصور من جهة التضاد، أو الاختلاف، لا يكون اعتباطا، بل يشترط إيجاد نسبة وشراكة بينها، حتى بين أطراف الصورة الداعية إلى الغرابة والاندهاش، أو يكاد ينعدم وجه الشبه بينها، ويحتفل بتشابك المشخصات المكانية المحسوسة، والمجردات الذهنية.

لكنه يحذر من التنافر الفاحش والتباعد المذموم بين طرفي التشبيه، مشترطا قدرا من التناسب والتلاؤم المعقول بينهما. يقول في هذا الشأن: "فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا

[1] الجرجاني، عبد القاهر (2001): أسرار البلاغة، تحقيق: هنداوي، عبد الحميد، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، ص143.

[2] المصدر السابق، ص137–138.

[3] المصدر السابق، ص112–113.

يتصور فعلا فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه، ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة"[1].

أما "ابن الأثير ضياء الدين" (555–639هـ) فله إسهام لا ينكر في مضمار نقد الصورة الشعرية، منتفعا بآراء من سبقوه، إذ أبان عن دراية متبصرة بالبعد التصويري في الإبداع الشعري خاصة، وإن لم يزايل النظر إلى الحيز البياني للصورة تشبيها واستعارة.

يقول عن أنواع الصور التشبيهية: "لا يخلو الشيئان في تشبيه أحدهما بالآخر من ثلاثة أقسام: إما تشبيه معنى بمعنى كالذي ذكرناه من قولنا: زيد أسد، وإما تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى: ﴿**والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة**﴾ [النور : 39]، فشبه مالا يدرك بالحاسة بما يدرك بها، وأما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى: ﴿**وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام**﴾ [الرحمن: 24] فشبه صورة أجسام الفلك في كبرها وعظمها بالجبال، وذلك تشبيه صورة مرئية بصورة مرئية"[2].

غير أن الصورة التمثيلية بتشبيه المعنى بصورة متعددة الأبعاد مركبة من عدة أجزاء هي الأجدر بالتفضيل عنده في قسم التشبيه. يقول في قوله تعالى: ﴿**إنّما مَثَلُ الحياةِ الدُّنيا كماءٍ أنزلناهُ من السَّماء فاختلطَ به نباتُ الأرضِ مِمّا يأكلُ الناسُ والأنعامُ حتّى إذا أخَذَتِ الأرضُ زُخْرُفَها، وازَّيَّنَتْ وظَنَّ أهلُها أنّهم قادرون عليها أتاها أمرُنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيدًا كأَنْ لَمْ تَغْنَ بالأمْسِ**﴾ [يونس: 24]. فشبهت حال الدنيا بسرعة زوالها وانقراض نعيمها بعد الإقبال بحال نبات الأرض في جفافه وذهابه حطاما، بعدما التف وتكاثف وزين الأرض، وذلك تشبيه معنى بصورة، وهو من أبدع ما يجيء في هذا القسم"[3].

يحتفل "ابن الأثير" بالتناسب بين المستعار والمستعار له في الصورة الاستعارية القرآنية. يقول في الآية الكريمة: ﴿**وآيةٌ لَهُمُ اللَّيلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهارَ**﴾ [يس: 27] "فانظر أيها المتأمل لهذه الاستعارة شدة التناسب الذي بينهما وبين ما استعيرت له، ومشابهتها إياه، فإنها من الاستعارات التي لا أمد فوقها في الحسن"[4].

[1] المصدر السابق، ص115.

[2] ابن الأثير، ضياء الدين (1956): الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام، تحقيق: جواد، مصطفى – جميل سعد، د.ط، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ص91–92.

[3] المصدر السابق، ص93.

[4] المصدر السابق، ص84 – 85.

ويربط بين الصورة البلاغية وتحقيق اللذة النفسية، ولاسيما إذا كانت المشبهات بها مدركات حسية، ويمثل لذلك بالأخلاق الحسنة التي توصف دائما بالماء، "فيقال: فلان ألطف أخلاقا من الماء، لأن النفس تجد لمشابهته من اللذة والسرور، والانبساط ما لا خفاء به"[1].

ثم إنه اهتم باللفظ المناسب للصورة الشعرية، المختار بعناية: ولم ير المزية فيها من جهة صوغها – وإن حسن معناها – إلا إذا كانت بديعة مبنى ومعنى. فقد أورد قول الشاعر:

يا طَوْدَ حِلمٍ ظَلْتُ مُعْتَصِماً به *** يا بَحْرَ عِلمٍ عمتُ في تيّارِه

ثم عقب بالقول: إن طود حلم أبلغ في الاستعارة من أن لو قال: جبل حلم، لأن الطود هو الجبل العظيم، وذلك أرسخ وأرسى أصلا من غيره[2].

نرى "ابن الأثير" – بخلاف عبد القاهر الجرجاني – لا يحبذ التباعد بين الطرفين في الاستعارة شأنه شأن كثير من النقاد القدامى الذين يحجرون على الخيال المبدع، كالذي تفتقت عنه عبقرية أبي تمام، ولا يرون في المشابهة إلا ركنا ثابتا في التشبيه والاستعارة. ومن الشواهد على ذلك قوله: "ومن الاستعارة البعيدة قول بعضهم (يقصد أبا تمام):

إلى مَلِكٍ في أيْكةِ المَجْدِ لَمْ يَزَلْ *** على كَبِدِ المَعْروفِ مِنْ نَيلِهِ بُرْدُ

فإن استعارته للمجد أيكة أقرب مأخذا من استعارته للمعروف كبدا، وقد ثبت أن الاستعارة هي الجمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر، وهذه قاعدة مسلمة لا نزاع فيها بحال من الأحوال، وإذا كان الأمر كذلك، فالجامع بين الأيكة والمجد وجه بعيد"[3].

أما "حازم القرطاجني" (608–684هـ) فقد حرص على النظر إلى الصورة الشعرية من جهة البلاغة العربية، ومن جهة المحاكاة الأرسطية، فضلا عن رؤيته إلى التخييل الذي يراه لحمة لا تنفصل عن العمل الإبداعي. وهو إذ يتأثر بالمحاكاة الأرسطية، يذهب إلى أن الشعر تشكيل للمدركات في صورة حسية، ترتسم في الخيال الذهني حتى كاد يسقط من اعتباره الأبعاد التجريدية للشعر ومعانيه المتعلقة بإدراك العقل، ولذلك فهو يرى "أن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها"[4].

[1] المصدر السابق، ص86.

[2] المصدر السابق، ص86.

[3] المصدر السابق، ص89.

[4] القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص29 وما بعدها.

ويرى في المعاني المصورة في الذهن محاكاة للمدركات المحسوسة، ولكنها تصور بكيفية إبداعية، فتحيد بواسطة الحبك اللغوي عن ماهيتها الحقيقية لتكتسب ماهية أخرى. "إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[1].

وعلى قدر الإنشاء الكلامي وجودة المحاكاة يكون تناسب الصور، وترتيب أجزائها وأنماطها في قالب تخييلي لا غنى عنه في الإبداع، إذ "يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء، لأن محاكاة المسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها"[2]، ويؤكد أن الشعراء لا يستغنون عن التخييل في إبداع الصور الشعرية، "فالشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر، هي مماثلة لصفات ذلك الشيء"[3].

2- الصورة الشعرية في الدراسات العربية الحديثة:

معلوم أن الأوائل من النقاد العرب المعاصرين ظلوا مقيدين إلى حد ما بربقة الحس في نقودهم الناظرة إلى الصورة الشعرية، وما استوى النقد الناظر إليها من جهة البيان وكل مفردات اللغة، ومن جهة المحسوس وغير المحسوس إلا فيما بعد، فقد كان "أحمد حسن الزيات" (1885-1968) لا يرى في الصورة الشعرية إلا شيئا محسوسا، فهي مقصورة على "إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة"[4].

وخطت الصورة الشعرية عند "العقاد" (1889-1964) خطوة نحو معانقة المعاني النفسية علاوة على أبعادها الحسية والمجردة، وإن لم يتحرر كليا من النظرة البيانية، فرأى أن تأكيد البعد النفسي والانتهاء إليه هو غاية التقديم الحسي للمعاني، بل هو سمة اللغة العربية، والسليقة الشاعرة لدى المبدع والمتلقي.

ويبرز أن السامع العربي تعينه سليقته على فهم المراد من وصف شاعر حسناء بأنها بدر على غصن فوق كثيب، لأن ذهنه تعود النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية، فهو لا يرسم

[1] المصدر السابق، ص 18 – 19.

[2] المصدر السابق، ص 18- 19.

[3] القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص77.

[4] الزيات، أحمد حسن (1973): دفاع عن البلاغة، ط 2، القاهرة: عالم الكتب، ص 62 – 36.

في ذهنه قمرا، وغصن شجرة، وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف[1].

وهو بنظرته هذه ينسجم مع منهجه في التحليل النفسي للأدب، والذي يطبع أغلب نقوده، ومن الطبيعي –عنده– أن تكون الصورة المجازية خطابا محركا للوجدان قبل العقل، سواء أكان التصوير من جهة المحسوس أم من جهة المجرد.

أما "سيد قطب" (1906–1966) فقد فطن إلى أهمية الصورة المصطبغة بصبغة التخييل، واهتم بأبعادها الإيقاعية فضلا عن جوانبها الحسية، ولاسيما في دراساته عن التصوير القرآني البديع، لأنه "تصوير باللون وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة، تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتملّاها العين، والأذن والحس، والخيال والفكر والوجدان"[2].

الجدة في نقد "سيد قطب" للصورة الأدبية تكمن في سعيه إلى إبراز وظيفة التصوير الإيقاعي، وإن لم يعالجه في استقلالية تامة، وينبه إلى قيمة الصورة المسرحية في شخوصها، وحواراتها، وصراعاتها في سياق معالجته التصوير الفني في الكتاب العزيز، باعتباره الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المشاهد، فإذا أضاف الحوار إلى ذلك كله، فقد استوت حينئذ كل عناصر التخييل[3].

والصورة الشعرية عند "محمد مندور" (1907–1965) تظل حبيسة الماهية البيانية، إذ يقول: "والأدب عامة والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة[4]". واضح أن مفهوم الصورة الشعرية عنده لا يبرح الحقل البياني، لكنه ينتبه أحيانا إلى الوظيفة الرمزية الإيحائية التي تضيف بعدا آخر إلى الصورة الشعرية، فضلا عن أبعاد المشابهة، ومن ثم رأى أنها وسيلة توحي بالمضمون العاطفي، أو الفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل[5].

وتلك نظرة عميقة إلى اللغة الشاعرة، بوصفها أمشاجا من الصور القائمة على العلائق التناسبية بعدا أو قربا من جهة المجاز، ومن الرموز الموحية قائمة الذات آحادا، دونما حاجة إلى طرف آخر تتناظر معه لتوليد الدلالة.

[1] العقاد، عباس محمود (1995): اللغة الشاعرة، د.ط، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص15.
[2] قطب، سيد (1979): التصوير الفني في القرآن، ط6، القاهرة: دار الشروق، ص37 – 38.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص34.
[4] مندور، محمد (1974): الأدب وفنونه، د.ط، القاهرة: دار نهضة مصر، ص39.
[5] المصدر السابق، ص41.

والتصوير الشعري "عند شوقي ضيف" (1910–2005) لا يعني البتة أن يستنسخ الشاعر الموجودات بماهياتها المتحققة في الواقع، وإلا فقدت كل تأثيراتها المرجوة لدى المتلقي. إن "من أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباح وأطياف، وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسها"[1].

هذا التصور هو من العمق والذكاء بحيث لم يشأ صاحبه أن يتيه في البحث عن التحديد الماهوي المنفلت للصورة الشعرية، فهي ليست أكثر من صورة شبح، أو صورة طيف، وإذ هي كذلك، فإنها متحررة من وضوحها المرجعي، مستنكفة عن عوالم الحقائق من جهة التعبير، ساكبة في كل نفس متلقية معنى خاصا، ومن ثم فهي تتيح للعقول سبل التبحر في الدلالات الممكنة، ترفعا عن الدلالة الناجزة.

أما "محمد غنيمي هلال" (1916–1968) فيرى في الشعر العربي الحديث أبعادا رمزية خصبة، إذ أصبحت الصورة الشعرية فيه وفي النقد الأدبي المواكب "تعبيرية إيحائية لا تقف عند حدود الحس"[2]. وينتقد تبعا لذلك نظرية "الجامع التناسبي" لدى أغلب النقاد.

ولذلك فقد تقرر عنده "أن أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة "الجامع في كل" دون ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة والموقف"[3]، ثم إنه لم يحصر وظيفة الصورة الشعرية في حيز الإقناع العقلي فحسب، بل نبه إلى فاعليتها من جهة التأثير الوجداني كذلك، "فالصور الفنية تقوم في الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسي"[4].

و"لعبد القادر القط" (1916–2002) تصور أكثر جرأة للصورة الشعرية من سابقيه، إذ رأى في كل الوسائل اللغوية حقيقة ومجازا طاقة زاخرة، يمكنها توليد الصورة الشعرية، ومن ثم أنزل البيان عن عرش التصوير الأمثل الذي نظر إليه كذلك منذ أمد بعيد لدى السواد الأعظم من النقاد.

إن الصورة الشعرية عنده ما هي إلا "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في

[1] ضيف، شوقي (1979): دراسات في الشعر العربي، ط 4، القاهرة: دار المعارف، ص229.

[2] هلال، محمد غنيمي (1997): النقد الأدبي الحديث، د.ط، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص433.

[3] المصدر السابق، ص420.

[4] هلال، محمد غنيمي (1959): الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، مجلة المجلة، عدد 31، ص88.

القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[1]. وبذلك تشمل الصورة الشعرية كل أشكال الخطاب، وكل صنوف اللغة ووسائل التعبير، دون قيود.

أما "مصطفى ناصف" (1922 – 2008) فأدرك أن التصوير الاستعاري نفسه لا يقوم دائما على التشبيه الموضوعي بين الحدين. يقول: "إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالبا، ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها في صفة أو صفات"[2]، وهي نظرة نقدية غاية في الأهمية، من شأنها أن تحرر المبدع من أغلال التشابه المفضي إلى قراءات موحدة من لدن المتلقين، ومن ثم ينفتح باب التأويل الدلالي على مصراعيه، من غير حشر في قمقم دلالي وحيد.

وقرر أن الصور الشعرية في الشعر الحديث محملة بالحمولات الحلمية والأسطورية على بساط التخييل، ولا تقدم المعنى ناجزا، أو تقيم له معلما بارزا. إن الصورة الجديدة "تهبنا جوا أسطوريا يعتمد على تخييل المصادفة، وإفاضة لون الحلم الذي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة، وربما لا تتعلق أجزاؤه في ما بينها تعلقا مباشرا"[3].

لكن أبرز النقاد الذين أوضحوا العلاقة المتينة بين التصوير الشعري والوجدان هو "عز الدين إسماعيل" (1929) الذي لم يعر جوانبها المجازية أو الحقيقية كبير اهتمام، وذلك في انسجام تام مع منهجه في النقد النفسي، فقد رأى أن الصورة الشعرية "حلم الشاعر، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان، ولا يعترف نتيجة لذلك بالسببية، وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية، أو كثافة الشعور"[4].

وتبعا لذلك، عَدَّ الصورة الشعرية من طبيعة وجدانية غامضة، بلا ملامح أو أشكال واقعية إلا ذلك الشكل الذي تصطبغ به حين يولدها الخيال الشعري، وهي لا تعكس الواقع الخارجي بشكل خالص، لأنها تمثيل يمزج بين المكنون في غيابات الوجدان، والمدركات في عوالم الأعيان، "فليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل

[1] القط، عبد القادر (1981): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص391.

[2] ناصف، مصطفى (1958): الصورة الأدبية، د.ط، القاهرة: مكتبة مصر، ص139.

[3] المصدر السابق، ص199.

[4] إسماعيل، عز الدين (د.ت): الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي، ص138.

الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود"[1].

والثابت أنه نأى بنفسه عن الخوض في التحديد الماهوي للصورة الشعرية وثيق الصلة بالمتشابهات، لأن "البلاغة الجديدة أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما"[2]، إذ لا تقوم الصورة الشعرية على دلالة التناسب التشبيهي بالضرورة بل تخرج إلى دلالة الإيحاء النفسي، على أن يكون قائما على أساس تناسب قوامه إحداث هذا الطرف أثرا يكاد يماثل الأثر الذي يحدثه ذاك الطرف في النفوس، وبذلك تصبح "صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة، ويجب ألا نخلط بين التعبير والتشابه، فلكي يكون (أ) معبرا عن (ب) ليس من الضروري أن يكون (أ) شبيها بـ (ب) أو نسخة منه بحال من الأحوال. يكفي أن يكون لـ (أ) عندنا نفس الأثر الذي لـ (ب) على نحو ما"[3].

ووفق ذلك التصور، يدرك المتدبر قوله تعالى: ﴿**إنَّ الَّذين كَذَّبوا بآياتنا واسْتَكبَروا عنها لا تُفَتَّحُ لهم أبوابُ السّماء ولا يدخلون الجنّةَ حتى يَلِجَ الجَمَلُ في سَمِّ الخِياط، وكذلك نَجزي المُجرمين**﴾ [الأعراف: 109]، أنه متضمن صورة مشعة، موحية، معبرة، تثير الخيال، وتجعله عاكفا على تمثل تلك الحركة العجيبة التي لا تتم، ولا تقف ما تابعها الخيال (...). وهي صورة ليس فيها، ولكنها فقط تعبر عن معنى مستحيل غيبا بصورة المستحيل حسا ومشاهدة، رغم خلوها من الاستعارة، والكناية، والتشبيه.

وكذلك قوله تعالى: ﴿**قلْ لو كان البحرُ مِداداً لكلماتِ ربّي لَنَفِدَ البحرُ قَبْلَ أنْ تَنفَدَ كلماتُ ربّي ولوْ جِئنا بِمِثْلِهِ مَدداً**﴾ [الكهف: 109]. فأين هنا الاستعارة، أو الكناية، أو التشبيه؟ ومع ذلك فإننا نراها صورة رائعة، تصور حركة الاستمداد من ماء البحر لكتابة كلمات الله تعالى، في غير ما توقف ولا انتهاء[4].

وهذا التصور الذي يكاد يحظى بإجماع كثير من النقاد هو نفسه ما ذهب إليه "علي البطل" في كتابه (الصورة في الشعر العربي) فهو يرى أن الصور الشعرية قد تخلو من المجاز أصلا فتتوسل بالعبارات الحقيقية، "ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب كما في قول الخنساء:

يُذَكِّرُني طلوعُ الشّمس صخراً *** وأَذْكُرُهُ لكلِّ مَغِيب شَمْسِ

ولوْلا كثرةُ الباكين حَوْلي *** على إخوانهم لقتلتُ نفْسي

[1] المصدر السابق، ص132.

[2] المصدر السابق، ص143.

[3] المصدر السابق، ص132.

[4] عبد التواب، صلاح الدين (1995): الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ص24.

وما يَبكون مِثْلَ أخي ولكنْ *** أُعَزِّي النَّفْسَ عليه بالتَّأَسِّي

فهي لا تلجأ إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير، ومع ذلك تبدع صورة تمور بالحركة الدائبة، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المحزونة في طبقات من الصور الجزئية، يتراكم بعضها فوق بعض، لتكون صورة كلية مؤثرة"[1].

ولم تعد الصورة الشعرية في النقد النفسي خاضعة للتنميط البلاغي بقدر ما أصبحت طيفا حلميا من أحلام اليقظة العفوية، يتولد في اللحظة الشعرية، من دون صرامة عقلية تنحبس في القواعد، ولو خضعت الصورة الشعرية للنمذجة لصار كل الناس شعراء بالعقول لا بالمشاعر والإحساسات، "إننا لا نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا وأفكارنا، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف، والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد تلقائيا مع الشعور نفسه أو الفكرة"[2]. وكأن التصوير الشعري إسقاط لا شعوري، كما تسقط الحبلى جنينها من دون سابق إنذار، أو مقدمات توجع.

أما الناقد "جابر عصفور" فرأى أن الصورة الشعرية مركب ذلول للخيال، ذلك أن "أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[3].

ويوافق "عز الدين إسماعيل" من جهة اعتباره الصورة الشعرية خير معبر عن الانفعالات الوجدانية التي تقف اللغة المألوفة إزاءها عاجزة عن تصويرها، دون أن ينكر وظيفتها الجمالية. "إن الشاعر الأصيل يتوسل باللغة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة، وبهذا الفهم فإنها تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[4].

ولا تعزب عن ذهنه جمالية الجمع بين أعناق المتنافرات والأضداد في الصورة الشعرية، باعتبارها نتاجا لفاعلية التخييل، تنأى بنفسها أن تكون مجرد أداة للتعبير عن عوالم منسوخة، ومن ثم فإنها تقوم بفضيلة الجمع بين الأضداد المتباعدة، وتشكل العوالم المدركة تشكيلا آخر، متسما

[1] البطل، علي (1981): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، ط2، القاهرة: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص25–26.

[2] المصدر السابق، ص135.

[3] عصفور، جابر (1992): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص14.

[4] المصدر السابق، ص383.

بالجدة، والإدهاش لأن الخيال لا تحده حدود، بما هو ذلك النشاط الخيال ذاته، باعتباره النشاط الذهني الخلاق الذي يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي[1].

ويمكن القول: إن إدهاش الصورة الشعرية يكمن حتى في عناوين القصائد، أو في عناوين الدواوين الشعرية، إذ العنوان الأمثل ههنا يتضمن تصويرا موحيا، ينأى عن المباشر، وذلك لإثارة انتباه القارئ، وحضه على قراءة ما يحتويه الديوان، أو حفظ نماذج شعرية منه، مثلما فعل "أبو العلاء المعري" حين ضمن عنوان ديوانه صورة شعرية حافلة بالدلالات، فأثبت له اسم "سِقْط الزَّنْد"، ولذلك فإن الشعراء والكتاب كانوا- ولا يزالون- "يتفننون في عناوين الكتب لجذب القراء والمتعلمين إليها، فيأتون فيها بأنواع من البلاغة، من سجع، وجناس، وتورية، وغير ذلك"[2].

ثانياً: الصورة الشعرية في الدراسات الغربية:

1- الصورة الشعرية عند أشهر فلاسفة الغرب ونقاده حتى القرن التاسع عشر:

لعل الكثير من التصورات النقدية الغربية التي عالجت موضوع الصورة الشعرية مدينة لنظرية "المحاكاة" اليونانية بفضل السبق النظري، فقد تحدث "أفلاطون" (427 ق.م) عن الوجود العلوي الحقيقي (عالم المثل)، وعن الوجود السفلي المحاكي له، ورأى "أن أرقى أنواع المعرفة هي تلك التي تقود إلى إدراك تلك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدي، وأن كل ما في هذا العالم ليس إلا خيالات لتلك الصور، وأن الأديب أو الشاعر بخاصة يحاكي الأشياء التي هي انعكاس لعالم المثل"[3].

لقد حصر "أفلاطون" الأقوال الشعرية في محاكاة المدركات الحسية التي تحاكي بدورها عالم المثل، ومن ثم انتقد الشعراء انتقادا لاذعا، لأنهم يمسخون الحقيقة المثلى، وإن عدهم ملهمين، يوحى إليهم الشعر من لدن قوى خارقة.

أما المحاكاة عند "أرسطو" (384 ق.م) فهي خصيصة لازمة في كل الفنون الجميلة، كالشعر والموسيقى، والنحت، وما إلى ذلك. وفي كتابه (فن الشعر) يبسط آراءه في المحاكاة عامة ويخص المحاكاة الشعرية بعناية خاصة، لأنه وفن النثر يحاكيان بواسطة اللغة[4].

---

[1] المصدر السابق، ص309 – 310.

[2] المطيري، علي عالي جامع وآخرون (2023): عنوانات المختارات الشعرية، نماذج من العصرين العباسي والأندلسي: قراءة نقدية تحليلية في عتبة العنونة، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 10، ص93.

[3] الشنطي، محمد صالح (1999): في النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه وقضاياه، ط1، حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ص18.

[4] أرسطو، (1953): فن الشعر، ترجمة وتحقيق: بدوي، عبد الرحمن، د.ط، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص5.

ويرى في معرض آخر أن المحاكاة الشعرية إنما تكون بواسطة "اللغة والوزن والإيقاع واللحن"[1]. ونظرته هذه إنما كانت تواكب إبداعا شعريا يونانيا ولد مطبوعا بطابع غنائي، نظمه شعراء مسرحيون، فضمنوه دلالات طقوسية، بل كان في بواكيره الأولى هو أداة الحوار بين الشخوص عند سوفوكليس ويوريبيديس، وغيرهما من الشعراء، إذ كان يؤدي كامل الأركان على خشبة المسرح وزنا، وإيقاعا، ترافقه الموسيقى.

يولي "أرسطو" اهتماما بالغا للمحاكاة فيجعلها قوام الشعر. والشاعر في رأيه يسلك إحدى طرق المحاكاة الثلاث: إما أن يحاكي الأشياء، ويصورها كما كانت، أو كما هي عليه في الواقع، أو يحاكيها كما يصفها الناس، أو يحاكيها كما يجب أن تكون، وبهذا يكون شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، لكنه يختلف عنهم من جهة تصويره باللغة التي تشمل الكلمة الغريبة والمجاز، وشتى المفردات. ولا يرى كبير فرق بين الصورة التشبيهية والاستعارة، "فالصورة هي أيضا استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يقال: وثب كالأسد، نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: وثب الأسد، نكون أمام استعارة، فلكونهما جسورين سمي أخيل على سبيل النقل أسدا"[2].

وخلال القرن الثامن عشر رأى الفيلسوف والكاتب الفرنسي "دينيس ديدرو Denis Dederot" (1713–1784) أن الجمال منحصر في "مطابقة الصورة للشيء"[3]، وهو تصور ساذج للصورة الجمالية في بواكير النقد الأدبي الأوروبي الحديث، فقد تصور أن كل جميل هو تعبير عن المجريات كما هي، وفاته أن الإبداع الأدبي –ومنه الشعر– يكون جميلا بنزوعه إلى التخييل، فيكسبه صدقا علاوة على ذلك.

ومن ثم فقد تَقَرَّرَ أنْ ليس تصويرُ المدركات المادية أو المعنوية في فن الشعر ضربا من الكذب الذي يَشينُهُ، بمنأى عن الصدق من الوجهة التداولية الصرفة، ذلك "أن تطلعات الدرس التداولي لمقاصد النص لا تُعنى بنظر تطابق الحجة مع الواقع من عدمها، بل تستهدف إبراز قوة المحتج بها في إقامة الدليل على صدق كلامه على الصورة المحققة لأهدافه بها"[4].

---

[1] جيده، عبد المجيد (1984): التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ط1، لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ص49 – 50.

[2] الولي: محمد (1990): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص15.

[3] بيتروف: سيرغي (1983): الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة: شوكت، يوسف، د.ط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ص43.

[4] ربيع، حسن سليم؛ أحمد، محمد (2023): الربط الحجاجي في اللغة والدلالة في شعر الطليق المرواني، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 1، ص107.

ورأى الشاعر والكاتب الألماني "أوكست فلهلم شليجل" August Wilhelm Schlegel" (1767–1818م) أن الصورة الشعرية هي روح الإبداع الشعري انطلاقا من خلفيته الشاعرة إذ "الشعر تفكير بالصور"[1]، دونما تفصيل في ماهية هذه الصور وكيفية صياغتها، ثم إنه يحصرها في الخطاب العقلاني من جهة الفكر، ولا يولي أهمية لانفعالات النفس في الصورة الشعرية.

أما الشاعر الانجليزي الرومانسي "كولردج Coleridge" (1772–1834م) فتصور أن الخيال والصور الشعرية عضوان لا يفترقان، فالتصوير الشعري عنده يكون أكثر تميزا بالعبقرية الشعرية "عندما يمزج نفسه ويلونها بالظروف، والعاطفة، والشخصية الحاضرة، والأزلية في الذهن"[2].

ونظر إلى الخيال باعتباره طاقة خلاقة، تأخذ بأطراف الأزل والحاضر والأبد، من ثم وصفه بالقوة العقلية الرئيسة، لأنه يولد صورا شعرية "تحيل الكثرة إلى التوحد"[3]. وليست الصورة الشعرية عند الكاتب والناقد الإنجليزي "وليام هازلت William Hazlitt" (1778–1830م) انعكاسا للمظاهر الحسية فحسب، إذ "لو وقف الفن عند سرد مناظر الطبيعة، واقتصر على التقاط صورها على ما هي عليه لرأينا آلة التصوير تسرع إلى انتزاع مكان الرسام، ولكن الحقيقة أن الفن ليس نقلا للطبيعة بأشكالها المختلفة ولكنه تفسير وخلق لها"[4]. وهذا تصور متقدم ينظر إلى الصورة الشعرية باعتبارها إبداعا على غير مثال من الحقائق والوقائع.

وذهب "فرانسوا مورو" إلى أن الصورة الشعرية تحفز العقل على الربط بين المدركات المتنافرة، فقرر أن طرفيها كلما كانا متباعدين كلما كانت أجمل، لأجل التأثير الانفعالي، وتحقيق الشعرية[5]، ومن ثم فإنه ينفي عنها الوجود الإقناعي والجمالي الأمثل حال تقارب الطرفين.

2- خصائص الصورة الشعرية عند كاستون باشلار وصلتها بحلم اليقظة:

بمجيئ "كاستون باشلار Gaston Bachelard" (1884–1962م) اكتسبت الصورة الشعرية أبعادا أخرى بنظرته الثاقبة، وتحليلاته النفسية التي اتخذت منحى شعوريا يزايل المنحى اللاشعوري العصابي لدى المدرسة الفرويدية.

---

[1] الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مصدر سابق، ص8.

[2] سيسل: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص20.

[3] بدوي، محمد مصطفى (د.ت): كولردج، د.ط، القاهرة: دار المعارف، ص59.

[4] هازلت، وليام (د.ت): مهمة الناقد، ترجمة: نظمي، خليل، د.ط، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ص23.

[5] فرانسوا، مورو (2003): البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الولي، محمد – جرير، عائشة، ط2، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ص75–76.

رفض "باشلار" أن تكون الصورة الشعرية كامنة في عتمات اللاشعور لا تبرحه، فتصوَّرَ أنها "تنبع من منطقة حلم اليقظة المادي الذي يسبق التأمل أو التفكير، إنه لا يهتم بما في الشاعر، ولكن بما يفعله، يهتم بالصور الشعرية"[1].

وأحلام اليقظة هي التي تستدعي الصور الحميمية للمكان عبر الذاكرة التي هي من طبيعة نفسية _ وإن كانت في تماس مباشر مع تخوم العقل _ ويرى أن الخيال اليقظ من زاوية التلقي هو الذي يثري الصورة الشعرية المكانية مثلا، ويقول: إن على المتلقي أن يأخذها كما أبدعها الشاعر، ويحاول أن يجعلها صورة له، وأن يتغذى بهذه الفاكهة النادرة أن يدفع الصورة إلى أقصى حدود ما يستطيع تخيله، وهو_ وإن لم يكن شاعرا_ فهو قد يحاول أن يكرر خلق الصورة لنفسه إن الصورة التي يحس بها بيير جان كوف (شاعر فرنسي 1887– 1976) وجوده السري هي واحدة من تلك الصور، إنه يضعها في زنزانته الأكثر ألفة:

زنزانة نفسي تملأ بالتساؤل

جدار سري المدهون باللون الأبيض.

قد تكون الحجرة التي يتابع فيها الشاعر حلمه غير مدهونة بأبيض، ولكن الحجرة التي يكتب فيها هادئة إلى حد تستحق أن يطلق عليها اسم الحجرة المنزوية، إنها مسكونة بفضل الصورة كما يسكن الإنسان صورة في الخيال، مثل هذه الصور تفتقد التوازن فمجرد أن نبتعد عن التعبير كما هو– أي كما يريده الشاعر– بكل تلقائيته فإننا نجازف بأن نعود إلى المعنى الحرفي[2].

ومذهبه أن الصور الشعرية المشكلة من الحقائق أعلى شأنا من الاستعارة لأنها ذات طاقة شعرية لا يزري بها الاستعمال الاعتيادي، ذلك أن "أكثر الكلمات شيوعا، وتلك التي تدل على أكثر وقائع الحياة اليومية ابتذالا لا تفقد إمكانيتها الشعرية. إن الصورة هي نتاج الخيال المطلق، وتدين له بوجودها الكامل، أما الاستعارة فهي في أحسن حالاتها مصطنعة"[3].

ويرى بونا شاسعا بين التصورات العقلية والصور الشعرية ذات الطبيعة الروحية وإن كانت خيالية، فهي خارج دوائر التصنيف الدقيق، ولهذا السبب تكون صافية، ونقية للغاية، وبينما ينهض

[1] الإمام، غادة (2010): كاستون باشلار: جماليات الصورة، ط1، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ص144.

[2] كاستون، باشلار (1984): جماليات المكان، ترجمة: هلسا، غالب، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص203–204.

[3] المصدر السابق، ص88.

التصوير بوصفه لا صورة (Image non) تبتدئ الصورة بوصفها (non concept)، وبناء على ذلك، فإننا إذا كنا نفكر في التصورات، فينبغي علينا أن نحلم بالصور[1].

غير أن هذا الحلم الشاعري ليس متاحا لعامة الناس عند الشاعر الأمريكي عزرا باوند (1792-1885)، ورغم ذلك، فهو يرى أن الشعر من جهة صوره الجميلة هو أفضل الفنون جميعا، يقول: "إن ابتكار صورة شعرية واحدة طوال حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات ضخمة"[2].

الخاتمة:

- ثبت أن الصورة الشعرية تطورت على المستوى المفهومي في سوح النقد الأدبي الذي واكب نموها وتغيراتها عبر الزمن في إبداعات الشعراء.
- لا تتوقف روعة الصورة على ما يثيره فينا البيان البلاغي من تخييل، بل إن ما في اللغة من وجوه الحقائق ما هو قمين بتصوير المدركات الحسية والمعنوية كأحسن ما يكون التصوير، والقرآن الكريم خير شاهد على ذلك.
- إن الصورة الشعرية عصية على التحديد المفهومي الدقيق، لما لها من دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مخصوصة، إنها تشكيل ينأى بنفسه عن التعبير المباشر، ويأبى إلا أن يجول في آفاق الخيال الرحبة.
- لما تبين أن مفهوم الصورة الشعرية مراوغ، وجب الاهتمام بجانبها الوظيفي النفعي.
- يبدو أن نسبة الصورة الشعرية إلى الشعراء كنسبة البصمة إلى كل إنسان من جهة الاختلاف والتنوع، والثراء الدلالي المتجدد النامي أبدا، ومن جهة التمرد على التقاليد الشعرية الموروثة وقوالبها الجاهزة.
- تقرر أن الصورة الشعرية تختلف حسب العصور الأدبية، وتبعا للفلسفة الشعرية الخاصة بكل شاعر.
- يبدو أن "كاستون باشلار" – وإن نحت مفهوم حلم اليقظة الشعري – لم يضف شيئا ذا بال إلى مفهوم الخيال الشعري الذي كان ولايزال متداولا في الساحة الأدبية والنقدية، لأن الحلم حال اليقظة ما هو إلا استدعاء للصور التي يتخيلها الشاعر، وتلك وظيفة الخيال.

ولما ثبتت قيمة التصوير الشعري إقناعا وإمتاعا، كان لزاما أن نقدم جملة من التوصيات ذات الصبغة الوظيفية في هذا المضمار، ولعل أولاها بالذكر ما يلي:

---

[1] الإمام: مصدر سابق، ص163- 164.

[2] c. Day Lewis (1947): the Poetic Image, First Published, London: Alden Press, P: 25.

- ضرورة الاهتمام بنقد الصورة الشعرية خاصة، وبنقد كل ما يتعلق بالشعر عامة، بدل الالتفات شبه الكلي نحو النقود السردية الذي صارت اليوم مهيمنة على المشهد الثقافي العربي.
- الحاجة ملحة إلى دراسة التصوير القرآني المعجز، لأنه أرفع شأنا، وأجل مقصدا.
- من المفيد جدا دراسة الصور الفنية في مختلف النصوص النثرية، علاوة على المتون الشعرية، بل في مختلف الخطابات، سواء أكانت مكتوبة أم شفهية.
- حري بالمنظومات التعليمية في الوطن العربي أن تربي الناشئة في المراحل الابتدائية والثانوية على التفكير بالصور شعرا ونثرا، من خلال برامج تدريس العربية على وجه الخصوص، كأن تتضمن أجود النصوص الشعرية اللازم حفظها، حتى لا تؤول مهارة الحفظ إلى الضمور، إذ لا يتصور إبداع دون أن يكون لها الشأن الرفيع في تلك البرامج، وفي المسابقات الثقافية المحفزة على الحفظ والإبداع في آن واحد.
- تجويد البرامج التدريسية المتعلقة بشعبة اللغة العربية في الجامعات العربية، وذلك بكيفيات تحفز الطلاب على إبداع الشعر، وعلى نقد نصوصه من القديم ومن الحديث على السواء، لأن التصوير آية جمال التعبير، وسبيل أمثل لإجادته.

قائمة المصادر والمراجع:

1. **القرآن الكريم.**
2. **المراجع العربية:**

- ابن الأثير، ضياء الدين (1956): الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام، تحقيق: جواد، مصطفى – جميل سعد، د.ط، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- ابن جني، أبو الفتح (د.ت): الخصائص، تحقيق: النجار، محمد علي، ج2، د.ط، بيروت: دار الكتاب العربي.
- أرسطو (1953): فن الشعر، ترجمة وتحقيق: بدوي، عبد الرحمن، د.ط، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- إسماعيل، عز الدين (د.ت): الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي.
- الإمام، غادة (2010): كاستون باشلار، جماليات الصورة، ط1، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

- أنياكي، الصالح (2023): تسريد النص الشعري: ديوان "خذ بيدي فقد رحل الخريف" لعزيزة الطائي أنموذجا، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 2.
- بدوي، محمد مصطفى (د.ت): كولردج، د.ط، القاهرة: دار المعارف.
- البطل، علي (1981): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، ط2، القاهرة: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- بيتروف: سيرغي (1983): الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة: شوكت، يوسف، د.ط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (1965): الحيوان، تحقيق: هارون عبد السلام، الكتاب1، الجزء3، ط2، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (د.ت): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: هارون، عبد السلام، الجزء1، د.ط، بيروت: دار الجيل.
- الجرجاني، عبد القاهر (1992): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود، محمد شاكر، ط3، القاهرة: مطبعة المدني.
- الجرجاني، عبد القاهر (2001): أسرار البلاغة، تحقيق: هنداوي، عبد الحميد، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- جيده، عبد المجيد (1984): التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ط1، لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع.
- ربيع حسن سليم، أحمد محمد (2023): الربط الحجاجي في اللغة والدلالة في شعر الطليق المرواني، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 1.
- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (1968): النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، القاهرة: دار المعارف.
- الزيات، أحمد حسن (1973): دفاع عن البلاغة، ط2، القاهرة: عالم الكتب.
- سيسل، دي لويس (1982): الصورة الشعرية، ترجمة الجنابي، أحمد نصيف – ميري، مالك – سلمان، حسن إبراهيم، د.ط، بغداد، دار الرشيد للنشر.
- الشريفي، حوراء عبد صبر وآخرون (2023): تمثلات الآخر الديني في مقامات السرقسطي والبلخي: دراسة مقارنة، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 1، عدد 2.

- الشنطي، محمد صالح (1999): في النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه وقضاياه، ط1، حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع.
- ضيف، شوقي (1979): دراسات في الشعر العربي، ط4، القاهرة: دار المعارف.
- عبد التواب صلاح الدين (1995): الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
- العسكري، أبو هلال (د.ت): الصناعتين، تحقيق: البجاوي، محمد – أبو الفضل إبراهيم، محمد، د.ط، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي وشركاؤه.
- عصفور، جابر (1992): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- العقاد، عباس محمود (1995): اللغة الشاعرة، د.ط، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- فرانسوا، مورو (2003): البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الولي، محمد – جرير، عائشة، ط2، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- قدامة، بن جعفر (د.ت): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: خفاجي، محمد عبد المنعم، د.ط، بيروت: دار الكتب العلمية.
- القرطاجني، حازم (1981): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: بالخوجة، محمد الحبيب، ط2، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- القط، عبد القادر (1981): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- قطب، سيد (1979): التصوير الفني في القرآن، ط6، القاهرة: دار الشروق.
- كاستون باشلار (1984): جماليات المكان، ترجمة: هلسا، غالب، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- محمد حسن، عبد الله (د.ت): الصورة والبناء الشعري، د.ط، الإسكندرية: دار المعارف.
- المطيري، علي عالي جامع– أحمد سر الختم جيني، عبد الحكيم (2023): عنوانات المختارات الشعرية، نماذج من العصرين العباسي والأندلسي: قراءة نقدية تحليلية في عتبة العنونة، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مجلد 3، عدد 10.
- مندور، محمد (1974): الأدب وفنونه، د.ط، القاهرة: دار نهضة مصر.

- ناصف، مصطفى (1958): الصورة الأدبية، د.ط، القاهرة: مكتبة مصر.
- هازلت، وليام (د.ت): مهمة الناقد، ترجمة: نظمي، خليل، د.ط، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
- هلال، محمد غنيمي (1959): الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، مجلة المجلة، ع 31، يوليو، مصر.
- هلال، محمد غنيمي (1997): النقد الأدبي الحديث، د.ط، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- الولي، محمد (1990): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.

3. <u>المراجع الأجنبية:</u>

- C. SDay Lewis (1947): the Poetic Image, First Published, London: Alden Press.