بناء الصورة الفنية عند البلاغيين القدامى
العلوي أنموذجا

شاحطو علي*

حاولت كثير من البحوث العربية الحديثة أن تعرض للصورة الفنية من حيث خصائصها العامة والخاصة، كالماهية والأنواع والأثر، والأصول الفلسفية والفكرية التي انبثقت عنها، وجوانب التأثير والتأثر لدى التأسيس لها، خصوصا وأن العلاقة قد بدت واضحة بين ماهية الصورة الفنية في البلاغة العربية من جهة والبلاغة اليونانية من جهة ثانية، خاصة فيما يتعلق بمفهوم التخييل لدى توليد الصورة.

ولعل من أهم الدراسات التي سعت في هذا الشأن وكان لها دور واضح في الحديث عن الصورة الفنية وما يتصل بها من مباحث، تلك المحاولة التي قام بها جابر عصفور[1]، أين وقف على أهم المباحث التي تتصل بالصورة الفنية عند العرب، كطبيعة الخيال وعلاقته بالصورة، والأنواع البلاغية للصورة الفنية، وأهمية الصورة ووظائفها كعلاقة الصورة بالمعنى، وأهمية الصورة، ووظائفها في الشعر، وغير ذلك من المباحث التي جعلت هذه المقاربة من بين أهم المقاربات على مستوى الوطن العربي، فهو لدى حديثه عن مفهوم التشبيه مثلا، يتوصل إلى أنه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[2]، وهذا يعني أن التقسيم الأولي للتشبيه يجعلنا ننظر إليه من حيث

* شاحطو علي،باحث جامعة وهران1-أحمد بن بلة

كونه يجمع بين الماديات أو المعنويات أو بينهما معا وعلى العموم فهو يؤلف بين المختلفات حتى في حال كونها منتمية إلى مجال واحد.

يتساءل عصفور مرة أخرى من موقع وجهة النظر المنطقية للأشياء، فإذا كان التشبيه يوقع الائتلاف بين العناصر المختلفة، فما هو الأساس الذي يجعل الأشياء تتجمع وتتآلف معا؟، وإذا كان هذا الأساس يرجع إلى طبيعة التشابه المنطقي فما حدود هذا التشابه؟ وما درجاته؟"[3].

ينطلق التساؤل السابق من معاينة طبيعية التشبيه التي تنهض على الجمع بين المختلفات، إذ لو كان الأمر يقوم على التأليف بين المتشابهات لكان تفسيره - ربما –أيسر وأهون، لكن الحال أن الجمع هنا إنما يقوم على تأليف بين مختلفات، وربما متناقضات، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالماديات والمعنويات، وهو كثير الورود في الكلام، بل إن بعض الآراء البلاغية والنقدية ترى أن جودة التشبيه تزداد، وقيمته تعلو لأنه يوقع الائتلاف بين المتباعدات حتى يخيل للقارئ أنهما من جنس واحد.

قد نجد تعليلا أوليا لطبيعة العلاقة بين المتشابهات عند الجرجاني، وخاصة مبدأ التأثير الذي يحدثه التشبيه، وذلك أن "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر، فسواء في إثارة التعجب وإخراجه إلى المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته"[4]، فالجمع إذن بين أشياء لم يعهد العقل والمنطق اجتماعهما هو الذي يبعث المتأمل على التفكير المحمول على الإعجاب بهذا التركيب الجديد الذي لم يعهده سابقا.

يحاول عصفور ضمن هذا المسعى أن يتساءل عن هذه الظاهرة معلقا على قول ابن رشيق المذكور سابقا، فإذا كان الأمر على ما ذهب إليه ابن رشيق فيما ذكرنا " فما هي العلة التي تجعل المتلقي يعجب بالتشبيه الذي يوقع الائتلاف

بين عناصر شديدة الاختلاف؟، وما هو السبب الذي يجعل الشاعر نفسه قادرا على إيقاع مثل هذا الائتلاف؟، وهل يرجع هذا السبب إلى الشاعر نفسه أم إلى الأشياء ذاتها؟"[5]، ولعل الملاحظة المتأنية لهذه التساؤلات تهدي إلى القول بأن الشاعر - غالبا – يكون هو المعني بالضرورة بجودة التشبيه، ودليل ذلك أنا نجد شاعرين مثلا قد يعرضان للمعنى نفسه، ولكن أحدهما يفوق الآخر من حيث حسن التشبيه وجودته، بالرغم من أنهما ينطلقان من معين واحد، ولكن الحال أن أحدهما يكون أوسع خيالا وأرحب تمثلا، على حين أن الآخر كان خياله ضيق العطن مستغلق الفضاء، فلا جرم قصُرَ دون بلوغ الغاية التي انتهى إليها صنوه، وقل هذا - إن شئت - في بقية ألوان البيان المعروفة، لأن كثيرا منها، إن لم نقل أغلبها يقوم على التخييل، وعلى قدرة الشاعر في الجمع بين المختلفات.

تؤيد بعض الآراء الفلسفية وجهة النظر السابقة، فابن سينا (ت427هـ) يذهب مثلا إلى أن "الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب"[6]، وهو الاستغراب الذي ينتج عن عدم التقبل الأولي لهذه العلاقات الجديدة التي تقوم بين الأشياء لدى تركيب الاستعارة أو التشبيه، وهي علاقات لم يألفها العقل في أصل الأشياء بل هي طارئة عليه أو عليها، وليس هذا فحسب، بل إن هذا الاستغراب والتعجب المذكور إنما يكون في أصله نابعا من طبيعة الجمع ذاتها.

إن هذا الذي ذكرته سابقا لا يعني بحال من الأحوال أن الشاعر أو الكاتب ينشئ الصورة الفنية من عدم، أو يأتي بها إلى الوجود دون أن يكون لها أصل في العقل، ولكن الأمر قائم في حقيقته على تمثلات دقيقة المسلك عزيزة المطلب، فليس الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر"[7]، ووفق هذه النظرة تقريبا

يؤكد جابر عصفور على أن اكتشاف الشاعر للعلاقات الخفية بين الأشياء لا يعني أنه يخترع علاقة لم تكن موجودة من قبل، إذ إن هذه العلاقات قائمة منذ الأزل، ثم إن الجمع بين المختلفات قد يكون كشفا لعلاقة خفية بينهما، لكنه لا يكون اختراعا أو خلقا لهذه العلاقة من عدم[8]، فالأمر قائم هنا - وفي كل أشكال الصور – على مدى البراعة في الوقوف على هذه العلاقات بالرغم من خفائها ودقة مسلكها، وكلما كان سبيلها أدق، وغورها أعمق كانت أحق بالإشادة والتنويه، أو قل إن شئت بتعبير حداثي إن هذه الصور تكون أكثر تأثيرا كلما كان هامش التخييل فيها أوسع وأرحب.

تفرض علينا منهجية البحث، وانطلاقا مما سبق ذكره أن نقف على مفهوم التخييل، وهو المفهوم الذي قد يشكل جزءا هاما من مفهوم الصورة بشكل عام، ونحن نشير ابتداء إلى أننا سنعتمد على بعض ما أورده جابر عصفور في مؤلفه المذكور سابقا، لأنه - في نظرنا على الأقل – قد أعطى خلاصة واضحة عن أغلب البحوث التراثية التي بحثت في مفهوم التخييل وما يتصل به من مباحث.

إذا كان المبدأ الأساس الذي تقوم عليه الصورة الفنية هو الإيضاح، إيضاح المقصود من الكلام، فإنها تستعين في ذلك بمجموعة من الآليات التي تظاهرها على وظيفتها، وقد ردها جابر عصفور إلى جانبين على الأقل، ففي معرض حديثه عن مفاهيم التخييل وما يتصل به كالتصوير والتمثيل، يرى أن الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات تشير إلى جانبين متداخلين، يفصل بينهما لمجرد التوضيح، أما أولهما فهو متصل بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، تمثيلا لتلك الأخيرة، وتمكينا لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقي، ...وأما الجانب الثاني فهو متصل بما نسميه الآن

بالتشخيص، وهو يقوم على خلع الإنساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة[9].

يحاول عصفور أن يقف على الأسس التي تقوم عليها الصورة لدى بنائها، وهو كما نرى قد أرجعها إلى أساسين اثنين: تحويل المعنوي إلى العيني المحسوس، والتشخيص، وهنا قد يعن لنا تساؤل آخر يتعلق بمصدر هذا التخييل: هل هو يعود إلى الشاعر من حيث قدرته على التخييل أم يعود إلى الشعر في حد ذاته؟ وفي هذا الإطار لا يُظنّ "أن بلاغيا أو ناقدا عربيا قد استطاع أن يحقق ذلك، وينظر إلى التصوير، أو التمثيل، أو التخييل، على أنها عناصر هامة ترتبط أوثق الارتباط بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية التي تميزه عن غيره من الأنشطة وتكشف عن العناصر الحسية التي يتميز الشعر باستغلالها والتوسل بها، مما يجعله متميزا كل التميز عن العلم أو المنطق... والاستثناء الوحيد - فيما أعلم - لهذا الحكم هو حازم القرطاجني الذي حاول - على قدر طاقته - أن يحقق شيئا من ذلك"[10]، وهذه الملاحظة قد تهدي إلى القول بأن أغلب البلاغيين كانوا ينظرون إلى التصوير على أنه نشاط ذاتي تابع في نشأته - وفي أهميته وجودته أيضا- إلى الشاعر لا إلى الشعر.

لقد حاول العلوي مثلما حاول غيره من النقاد والبلاغيين العرب أن يقف على مجموع الجوانب الحسية التي تقوم عليها الصورة الفنية متجاوزا بذلك حصرها في الجوانب البصرية فحسب، فقد وجدت بعض الإشارات إلى أنماط الإحساس المختلفة والتي تساهم جميعا في تشكيل الصورة الفنية، "ولكن هذه الإشارات لا تتجاوز في الأغلب حدود الحديث عن التشبيه، ولا تصبح أساسا شاملا في النظر إلى العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الحسي ... وتزداد هذه الإشارات عند البلاغيين المتأخرين، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام، كما نجد عند السكاكي، والقزويني والعلوي"[11].

يرى جابر عصفور أن الناقد القديم كان يرى في الصورة الفنية وسيلة يُتوَسّل بها التأثير في المتلقي وتوجيه سلوكه أو إقناعه، وعلى العموم كان يرى فيها الجانب النفعي المحض، ولكن هذه النظرة الضيقة للصورة الفنية قد انتهت بها إلى أن تصبح "أسلوبا جامدا من أساليب الإثبات، ونوعا من أنواع الاستدلال المنطقي"[12] الذي قصاراه محاولة توصيل الفكرة كما هي من ذهن الباث (الشاعر) إلى المتلقي ولا شيء بعد ذلك.

ولكن عصفورا- بالرغم من ذلك- حاول أن يقف على شيء من الجانب الآخر للصورة، ونقصد به الجانب الذي لا يقوم على النفع المباشر "ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر"[13]، وهنا يمكن أن نقف عند شعر الوصف الذي يحرص فيه أصحابه على نقل العالم الخارجي نقلا أمينا، وفق ما يعرف بالمحاكاة، فقد كان الشاعر المُجيد هو الذي يتقن الوصف الدقيق لما كان يراه من العوالم الخارجية، حيث تورد المصادر في ذلك أن الكميت عارض قصيدة لذي الرمة في الوصف، فلما تقابلا واستمع إليه ذو الرمة قال له:"ما أحسن ما قلت، إلا أنك إذا شبهت الشيء ليس تجيء به جيدا، ولكنك تقع قريبا فلا يقدر إنسان أن يقول: أخطأت ولا أصبت، تقع بين ذلك، ولم تصف كما وصفت أنا ولا كما شبهت" فقال له الكميت: "وتدري لم ذاك؟...لأنك تشبه شيئا قد رأيته بعينك، وأنا أشبه ما وصف لي ولم أره بعيني "فقال ذو الرمة:"صدقت هو ذاك"."[14]، فنحن نلاحظ كيف أن الشاعرين قد تفاضلا في جودة الوصف والمحاكاة، وكيف اتفقا على أن أحسنهما هو أكثرهما مطابقة لما وصف وشبه ونقل ما شاهد نقلا أمينا لا يشوبه تحوير قليل أو كثير.

ولكن هذه النظرة إلى وظيفة الصورة الفنية والشعر عموما، قد زادت انتشارا مع الزمن، وقد زاد من حدة انتشارها انتشار الترجمة، وخصوصا ترجمة أفكار أرسطو في كتابيه: "الخطابة" و"فن الشعر"، فأصبحت "الصورة الوصفية

الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعاينه"[15].

وقد عبر ابن رشيق بدوره عن هذا المعنى نفسه بقوله:"أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا"[16]، وهي أقوال كلها تجسد مفهوم المحاكاة الأرسطية وتتمثلها، ولكنه في الحقيقة تمثل حرفي ساذج، وعلى هذا الأساس أصبح ينظر إلى التشبيه على أنه أصعب من الاستعارة من حيث التمثل والتشكيل، لأن الاستعارة لا تتطلب أكثر من التوافق المنطقي فيما بين المتشابهات بخلاف التشبيه الذي يستدعي التطابق الحرفي بينهما[17].

أدت هذه النظرة إلى اعتبار الشعر خصوصا والأدب عموما وسيلة نقل أمينة للواقع الخارجي، وهي نظرة تحد – في الحقيقة – من إبداعية الشاعر، وتجعل منه مجرد ناقل للموجودات أو الحركات والأفعال، لا مبدعا يُضفي عليها من خياله وتصوّره، إذْ ما فائدة أن ينقل الشاعر الصورة نقلا أمينا كما ينقلها الرسام أو النحات؟، وإذا كان دور الشاعر يتمثل في مجرد النقل الأمين للصورة، فلماذا يُجهد نفسه في ذلك؟، وهلا ترك الناسَ يطلعون على الصورة في حقيقتها الواقعية وكفى؟، إن مثل هذه الأسئلة – في الحقيقة – كانت مما يجيش في أنفس بعض النقاد بالرغم من أن فكرة المحاكاة في التصوير والتشبيه والاستعارة كانت قد ذاعت وانتشرت، واتفقت من حولها كثير من الآراء النقدية والبلاغية، ولاقت قبولا حسنا لدى طائفة كبيرة من الدارسين كما رأينا سابقا.

كانت الأسئلة السابقة وغيرها "تراود بعض النقاد القدماء، وتؤرقهم وتدفعهم إلى التشكك في المسلمات الشائعة حول فن الوصف"[18]، ومن هؤلاء نجد: الشريف المرتضى في طيف الخيال[19]، وابن الأثير في المثل السائر[20]، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء[21]، فما من أحد من هؤلاء إلا وحاول أن يشكك في أهمية الصورة انطلاقا من اعتبارها مجرد ناقل للمشاهد

والموجودات، وهي نظرة جريئة حاول بها هؤلاء كسر الرتابة التي سادت فكادت أن تجمد جانب الإبداع الذي يُفترض أن يحمله أي إنتاج أدبي.

يتعلق مفهوم الشعر انطلاقا من هذه النظرة تعلقا واضحا بما عرف فيما بعد بمفهوم التخييل وهو المفهوم المحور الذي حاول البعض أن يقيم عليه تفسيرا منطقيا لماهية الشعر انطلاقا من اعتباره ظاهرة مؤثرة في المتلقي، فقد توصل العرب بعد لأي، وبعد أن اطلعوا على أفكار أرسطو اطلاعا واعيا لا تمثلا حرفيا ساذجا، إلى أنّ "العلة الصورية في الشعر ليست إلا حسن تأليفه، ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل، ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني، أو الأفكار صياغة مؤثرة، أي أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن في مادة المعاني، وإنما في طريقة الصياغة التي تخيل للمتلقي أمرا من الأمور، يُفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، تتجلى في فعل أو انفعال"[22]، وبهذا المفهوم نتجاوز النظرة التقليدية التي سيطرت على مفهوم الشعر أزمنة متطاولة باعتباره إما حاملا للمعنى أو محاكيا للموصوفات والعالم الخارجي، ولكن هذه النظرة بالرغم من أنها غيرت وجهة النظر السائدة للصورة الشعرية، إلا أنها لم تكد تعطي تفسيرا مقنعا لطبيعة التخييل الشعري، ولم يتمكن كثير من النقاد والبلاغيين من الوقوف على طبيعة التخييل في الشعر ومدى التأثير الذي تحدثه الصورة الفنية في نفس المتلقي، وهم وإن استطاعوا الوصول إلى شيء من أهمية هذه الصورة، إلا أنهم عجزوا – في الحقيقة- عن تفسير طبيعة تأثيرها وكيف يكون، وهل لهذا التأثير علاقة بالمرسل أم بالمتلقي؟ وكيف يكون ذلك على وجه التحديد؟ وهي الأسئلة المشكلة التي كان يفترض أن يثيرها هؤلاء ويقفوا على إجابات لها.

يشير جابر عصفور إلى أن أقلية هم الذين تمكنوا من الوصول إلى ذلك ومنهم كشاجم الشاعر العباسي الذي أشار إلى توقان النفس إلى تفهم الغناء والتلذذ به (بدل الشعر، وإن كنا سنرى أن الأمر سيُنقل إلى الشعر، وعلى كل

حال أليس الغناء نفسه شعرا؟)، يقول: "إن النفس تتوق إلى معرفة مضمون هذا الغناء "حرصا على معرفة غامضها وشوقا إلى استفتاح منغلقها"[23]، وهكذا ينتقل مفهوم دور الصورة من مجرد النقل والمحاكاة والتصوير الحرفي إلى التأثير في المتلقي انطلاقا من محاولة إدخاله في العملية الإبداعية ومشاركته فيها بسعيه إلى فك رموزها وفتح منغلقها، وهذا المفهوم الذي ذكره كشاجم عن الغناء سرعان ما سينتقل إلى الشعر ويرتبط به ارتباطا وثيقا، حتى أصبح "المثل العجيب والبيت النادر كلما دقّ معناه ولطف، حتى يُحتاج إلى إخراجه، بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذا، وأشد استمتاعا، مما تفهمه في أول وهلة، ولا يُحتاج فيه إلى نظر وفطنة، وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها"[24]، وقد تلقف عبد القاهر الجرجاني هذه الأفكار أو بعضها، ويبدو أنه استفادها من المصادر نفسها التي استقاها منها كشاجم، ولكن الجرجاني حاول أن يطبعها بطابعه العقدي ويسمها بميسمه الأشعري، ويضفي عليها مسحة من عقليته المتفردة في التحليل، فقد رأى أنه "من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يُصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجُعِل دليلا عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحا"[25]، وهذا مما يدخل في الكناية والتعريض خصوصا، وفي باب الصورة على العموم.

وأما حديثهم عن الصورة وأهميتها في الكلام فقد ذهبوا في ذلك كل مذهب، محاولين بيان الأهمية التي تتبوؤها الصورة، كل بحسب ما يراه، ولعل رأي ابن الأثير في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" يلخص ذلك حين يقول: "وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرّع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام، أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة،

أو إقدام على أمر مهول"[26]، وفي هذا إشارة واضحة إلى أن أهمية الصورة تكمن في إقناع المتلقي بأمر ما من جهة، والتأثير في سلوكه من جهة ثانية، وهي بهذا تتجاوز تماما التصور التقليدي الذي كان يرى في الصورة وسيلة لنقل الواقع.

أدت التحولات السابقة لمفهوم الصورة الفنية إلى اعتراض بعض المحدثين على اختلاف وجهات النظر للمفهوم الواحد، فقد حاول صبحي البستاني أن يقف على مفاهيم الصورة لدى نفر من علماء اللغة العرب كقدامة والعسكري وابن رشيق والجرجاني وابن خلدون[27]، وقد توصل إلى أن مفهوم الصورة لدى نهاية الأمر مفهوم فضفاض "فعندما يغوص الباحث في يمها، يضيع بين المفاهيم المتنوعة، لا بل المتناقضة أحيانا كثيرة، وربما يصل إلى التعمية مع هذه الكلمة التي أصبحت تفتقر إلى حدود دقيقة ومحددة"[28]، ولكن البستاني لم يكن يعلم أن شروط الزمان والمكان كثيرا ما تغير المفاهيم وتؤثر في الرؤى، وقد وجدنا علماء اللغة أنفسهم يُقرون بهذا الاختلاف بل ويسعون إليه طلبا منهم لشيء من التجديد، فالعلوي مثلا، كثيرا ما كان يرد أقوال سابقيه ومعاصريه، بحجة أن تحديداتهم لم تكن موفقة في الإلمام بتعريف ظاهرة لغوية أو بلاغية، بل إنه كثيرا ما كان يردّ تحديدات عبد القاهر الجرجاني نفسه، وهو الذي نوه به وبمجهوداته تنويها منقطع النظير[29]، ولكن هذا التنويه لم يكن ليمنع الملاحظة المتفحصة المتأنية من محاولة إثبات مفاهيم جديدة.

كان مبدأ التراكم المعرفي وجيها لتبرير اختلاف وجهات النظر لمفهوم الصورة الفنية ودورها في بلاغة الكلام ووظيفته، ولكن ذلك لم يمنع الدراسات النقدية من تصنيف الرؤى النقدية ضمن نظريات عامة يتفق في كل نظرية منها فئة معينة من النقاد والبلاغيين، ويكون ذلك غالبا بغض النظر عن بعض الفروق البسيطة التي يمكن أن تفرق بين رأي نقدي وآخر.

يؤكد التصور الحديث لمفهوم الصورة الفنية ما كان قد طرحه صبحي البستاني في الرأي السابق، فقد اختلفت تعريفات النقاد العرب لمفهوم الصورة

الفنية تبعا لاختلاف اتجاهاتهم الفكرية والنقدية ومرجعياتهم الفلسفية، بل إن هذا المفهوم قد يختلف لدى الناقد الواحد من فترة إلى أخرى، غير أن هذا الاختلاف لا يكاد يصل إلى درجة التعارض أو التناقض، ويمكن أن نذكر هنا مثالا عن مفهوم الصورة، وهو التعريف الذي أورده أحمد الشايب في كتابه "أصول النقد الأدبي" حيث يرى بأنها "الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه"[30]، وعلى أن أحمد الشايب يقرر تعريفا آخر للصورة الفنية يكاد يختلف كل الاختلاف عما ذكره سابقا[31]، وهو الأمر الذي نعاه عليه بعض من قرأه من النقاد[32]، ولا نريد أن ننزلق هنا إلى لبحث هذه الآراء النقدية لأن المقام لا يسمح، وإنما اكتفينا بالإشارة الدالة، وقد درس كثير من النقاد العرب مبحث الصورة متأثرين بالنقاد الغربيين في هذا الشأن، فاتخذوا "نظراتهم مصدرا لبحث الصورة الفنية"[33].

ينكر كامل حسن البصير على محمود زكي العشماوي تطبيقه لمفهوم الصورة الفنية، ويرى بأنه جعل لها مفهوما بسيطا أفرغها من محتواها، وجعلها لا تختلف " عما انتهت إليه البلاغة العربية على أيدي بعض البلاغيين المتأخرين وأصبحت قواعد جامدة تقتصر على الكشف عن عناصر الصورة"[34] بدل البحث في أوجه الإبداع والتخييل الناتج عن هذه الصورة، وبدل أن تصبح البلاغة واصفة للإبداع عن طريق تتبع الصورة الفنية فيه، أصبح الإبداع تابعا للبلاغة من حيث سعيه لتجسيد الصورة وفقا لما تمليه عليه المعايير البلاغية، وهو شأن قد أصاب البلاغة في مقتل منذ سعي السكاكي وأضرابه إلى علمنة البلاغة ومنطقتها ومعيرة أساليبها، بالرغم من أن الكثيرين قد نعوا عليه ذلك نعيا شديدا ومنهم العلوي الذي رد على السكاكي واستغرب إقحامه المقاييس الفلسفية في الأدب، يقول وهو يتحدث عن بيان خصائص المسند إليه: "ولقد وقفت على كلام لغيره من علماء البيان في تقرير هذه القاعدة بناه على قانون المنطق ونزله على منهاج السالبة المهملة والمعدولة فأورث فيه دقة وأكسبه ذلك حموشة وغموضا،

من جهة أن مبنى علم البيان وعلم المعاني على معرفة اللغة وعلم الإعراب، فلا ينبغي أن يمزج بعلم لم يخطر للعرب ولا لأحد من علماء الأدب على بال ولا يشعر به "[35].

وانطلاقا من هذه الملاحظات وغيرها حاول العلوي (عن وعي فني أو عن غير وعي) أن ينظر للمسائل البلاغية بعيدا عن المعايير المنطقية التي غالبا ما كانت ناتجة عن دراسة الفلسفة اليونانية والعلوم الأجنبية، وهي - كما ذكر العلوي- بعيدة عن خصائص البلاغة وليست من حقلها، وهذه المسائل المنطقية المقحمة وإن كانت صالحة لدى اليونانيين في بلاغتهم وعلومهم فإنها غير ذلك شأنا في العربية،ويعول من جهة أخرى على الذوق الفني، إذ كثيرا ما نجده يلجأ إلى التعليل عن طريق الذوق عندما تعوزه الحجة البلاغية الصريحة.[36]

يرى العلوي رأي ابن جني في أن "أكثر اللغة مجاز"[37]، وعلى هذا يكون للتخييل حضور بارز في الكلام، وقد عرض العلوي لتعريفه بقوله:"هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير"[38]، وهو بتعريفه هذا يقع وسطا بين تعريفين ساقهما تمهيدا لتعريفه، وهما تعريف الشيخ عبد الكريم صاحب التبيان الذي ذهب فيه إلى أن التخييل هو "تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان"[39]، والثاني هو تعريف المطرزي الذي قال فيه بأن التخييل هو "أن تذكر ألفاظا لكل منها معنيان، أحدهما قريب والآخر بعيد، فإذا سمعه الإنسان سبق فهمه إلى القريب ومراد المتكلم فهم البعيد"[40]، وبهذا يتسع مفهوم التخييل ليشمل مفهوم التورية الذي نراه يتطابق مع مفهوم التخييل لدى المطرزي المذكور سابقا.

ينطلق العلوي في تحديد مفهوم الصورة ووظيفتها من حيث كونها أداة للتوسع في الكلام، فهي وجه من أوجه التصرف في القول، والذهاب في التعبير به كل مذهب، وهذا التوسع هو الذي يخرجنا من اللغة المعيارية إلى البلاغة، واللغة المعيارية هنا هي "قصر الكلام على حقيقته من غير خروج عنها، والتوسع شامل

لما ذكرناه من أنواع المجازات"[41]، وهو يرى بأن المفهوم البلاغي للاستعارة مأخوذ من المفهوم اللغوي، فهو مأخوذ من الاستعارة الحقيقية، ويُشترَط فيها ما يشترط في الاستعارة الحقيقية من وجود معرفة سابقة ومعاملة بين المستعير والمستعار منه.

حاول العلوي من جهة أخرى أن يقف على تعاريف من سبقه باعتبار ذلك تمهيدا لذكر أو استخلاص تعريفه هو، فقد ذكر تعاريف الرماني وابن الأثير، وابن الخطيب الرازي، وحاول لدى إيراده لكل تعريف منها أن يقف على أوجه النقصان والفساد فيها، وارتضى في الأخير تعريفا نسبه لنفسه، ونحن نذكره هنا من أجل مناقشته وهو أن الاستعارة هي "تصييرك الشيء الشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكما"[42]، وهو تعريف كما نرى قد أكثر فيه من القيود، حتى لكأننا بصدد مفاهيم منطقية لا مسائل بلاغية، وهذه القيود هي في الحقيقة ما أغفله غيره من البلاغيين بحسب زعمه.

فإذا نحن عدنا إلى تعريف الجرجاني لمفهوم الاستعارة نجدها "أنك تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[43]، وهو تعريف قد يكون الأصلح والأنسب للدلالة على مفهوم الاستعارة من تعريف العلوي الآنف الذكر، الذي يبدو أنه حاول به إيضاح المطلوب فأكسبه غموضا من حيث لا يدري، ويبدو أن العلوي قد كان متأثرا هنا بتعاريف علم أصول الفقه التي تضبطها الصرامة في التحديد، وقد عرفنا من سيرته العلمية أن له مؤلفات عديدة في هذا الشأن، كما يبدو أن ظاهرة الإيلاع بالتدقيق في التعريفات والتي راجت في تلك الفترة قد أثرت هي الأخرى في منهج العلوي في التعريف والتحديد فنحت به هذا المنحى.

وهاهنا نقطة أخرى يجب الإشارة إليها وهي أن العلوي بعد إيراده تعريفه السابق حاول أن يفسر الشروط التي وضعها في تعريفه، فكأن هذا التعريف قد

كان غامضا، ما أدى به إلى عقد فقرة بعده يشرح فيها الشروط الواردة فيه، على حين أن الجرجاني قد أتبع تعريفه السابق بمثال توضيحي، وهنا نرى وجه الفرق بين الرجلين وبين المنهجين، ونتبين بعض المسار الذي اتخذته البلاغة من الجرجاني إلى العلوي.

يقسم العلوي الاستعارة باعتبار ذاتها إلى حقيقية وخيالية، ويقصد بالحقيقية ما يتعارف عليه الناس على أيامنا هذه بالتصريحية، وهي كذلك سواء أذكر المتكلم ما يشير إلى حال المشبه به أو لم يشر، وقد أورد ذلك في قوله: "والضابط لها أن يكون المستعار له أمرا محققا، سواء جرد عن حكم المستعار له، أو لم يجرّد بأن يذكر الاستعارة ثم يأتي بعد ذلك بما يؤكد أمر المستعار له ويوضح حاله، وهذا مثاله قولك: "رأيت أسدا على سرير ملكه، وبدرا على فرس أبلق...."[44]، ويقصد بالخيالية إلى المكنية وهي التي يُذكر فيها المشبه دون المشبه به، ومثال ذلك قول الشاعر:[45]

وَإِذا المَنِيَّة أنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ألفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

بينما يجعل التقسيم الثاني تابعا للازم لها، فإذا كان اللازم المذكور موضحا للمستعار له كانت الاستعارة مجرّدة، وإن كان موضحا للمستعار نفسه فهي الموشحة، ويقصد بالتجريد هنا تجريد المشبه به من خصائصه التي عرف بها، ووصفه بخصائص أخرى لم يُعرَف بها، ويورد مثالا على ذلك قوله: "رأيت أسدا يجدّل الأبطال بنصله، ويشك الفرسان برمحه"، فقد "جرّدت قولك: أسدا عن لوازم الآساد وخصائصها، إذ ليس من شأنها تجديل الأبطال ولا شك الفرسان بالرماح"[46]، ويقصد بالتوشيح أن تذكر بعض خصائص المشبه به بعد ذكره، وقد سمي توشيحا أخذا له من وشاح المرأة أي ثوبها المرصّع بالجواهر وغيرها، وقد مثل له العلوي بقوله تعالى:" اِشْتَرَوا الضَّلالَة بِالهُدَى فمَا رَبِحَتْ تِجَارَتهُمْ"[47]، إذ "لما استعار لفظ الشراء عقبه بذكر لازمه وحُكمه، وهو الربح توشيحا للاستعارة"[48]، وهناك تقسيم آخر أشار إليه العلوي وهو أن تكون

الاستعارة إما حسنة وإما قبيحة، وحسن الاستعارة يزداد هنا كلما كان التشبيه أكثر خفاء، وكلما كانت أكثر إيجازا من حيث التركيبُ، والاستعارة القبيحة تكون عكس ما ذكرنا وقد لخصها العلوي بأنها التي لا تكون فيها بين المشبه والمشبه به مناسبة، أي أن المشابهة بينهما لا تكون مبنية على أساس صحيح، فلا يكون التشبيه غامضا بل يكون واضحا ظاهرا للعيان، كما أن تركيب نسجها لا يبعث على الإعجاب[49]، ومن ذلك قول أبي نواس:[50]

بَحَّ صَوْتُ المَالِ مِمَّا مِنْكَ يَشْكُو وَيَصِيحْ

وهناك وجه رابع للتقسيم وهو راجع إلى طبيعة المستعار والمستعار له، وهي في عمومها تعود إلى أربعة مجار: استعارة محسوس لمحسوس، ومعقول لمحسوس، ومحسوس لمعقول ومعقول لمعقول.

هوامش البحث:

1- ينظر:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.3، 1992.
2- نفسه، ص.172.
3- نفسه،ص.175.
4- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح.محمود شاكر، شركة القدس، مصر، ط.1، 1991، ص.118.
5- الصورة الفنية، ص.185.
6- الشفاء، المنطق، الشعر: ابن سينا، تح. عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ط.1، 1966، ص.23 وبعدها.
7- أسرار البلاغة، ص.139.
8- ينظر: الصورة الفنية، ص.195.
9- ينظر:م.س. ص.268.
10- الصورة الفنية، ص.297.
11- الصور الفنية، ص.308.
12- نفسه،ص.297.
13- نفسه، ص.363.
14- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني،تح. علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ط.1، 1965، ص307.
15- الصورة الفنية، ص.366.
16- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة التجارية القاهرة، 1955، ج.2، ص.226.
17- ينظر: الصورة الفنية، ص.372.

18- الصورة الفنية، ص.377.

19- طيف الخيال، علي بن الحسين بن موسى الملقب بالشريف المرتضى، تح.محمد سيد كيلاني، شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط.1، 1374هـ، 1955م، ص.88.

20- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1358هـ-1939م، مجازات مختلفة من الكتاب.

21- مجازات مختلفة من الكتاب.

22- الصورة الفنية، ص.316.

23- أبو الفتح محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك المعروف بكشاجم، تح. عبد الواحد شعلان، مطبعة التقدم، مصر، ط.1، 1987، ص.96.

24- المرجع نفسه ص 96.

25- دلائل الإعجاز، ص.289.

26- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1358هـ، 1939م، ج.1، ص.63.

27- ينظر: الصورة الشعرية: الأصول والفروع، صبحي البستاني،دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1986، ص.24 وبعدها.

28- نفسه، ص.06.

29- ينظر: الطراز، ص06.

30- ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط.10،1994، ص.242.

31- ينظر: أصول النقد الأدبي، ص.259.

32- ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ط.1، 1987، ص.149.

33- نفسه، ص.158.

34- نفسه، ص.160.

35- الطراز، 272/3.

36- ينظر مثلا: الطراز، ج.1، ص.77، ص.125.

37- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط.2، 1424هـ، 2003م، ج.2، ص.112.

38- الطراز، ج.3، ص.4.

39- نفسه.

40- نفسه.

41- م.س. ج.1،ص. 104.

42- نفسه، ص.106.

43- دلائل الإعجاز، ص.114.

44- الطراز، ج.1، ص.119.

45- ديوان أبو دؤيب الهدلي، أبو دؤيب الهدلي، تقديم: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط.1، 1998.

46- الطراز، ج.1، ص.123.

47- سورة البقرة، الآية: 16.

48- الطراز، ج.1، ص.123.

49- ينظر، نفسه، ج.1، ص.125.

50- ديوان أبي نواس، أبو نواس الحسن بن هانئ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1987، ص.272.