مفهوم الصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث

أ: عبد الحميد قاوي
جامعة الأغواط- الجزائر

ملخص :

تمنح الصورة الفنية النص الشعري قيمته وقوته، فهي آليته التي لا يستقيم الشعر إلا بها، كما أنّ الاتجاه إلى دراسة موضوعتها، معناه: الاتجاه إلى تناول البنية المركزية التي تلتف حولها جماليات النص الشعري، وتنعقد من خلالها تجربة الشاعر، حين تضطلع الصورة الفنية برسم جملة المواقف والعواطف المؤسسة لدلائلية النص عند التناول النقدي.

1- دلالات الصورة في النقد العربي الحديث:

يمكننا حصر دلالات الصورة عند الدارسين الغربيين في خمس[1].

أ/ الدلالة اللغوية (المعجمية):

وهي أقدم الدلالات المستعملة منذ الإغريق، حيث كانت استعمالها عاما مطلقا، وفي ميادين مختلفة إلى أن اقتصر - في الدراسات اللغوية، والبلاغية – على معنى النسخة (Copie) أو الصورة (picture)، عبر التمثيل المباشر أو والمحاكاة الحرفية لموضوع خارجي بصري، وهذه الدلالة تصدق على بعض الأنماط التصويرية كالرسوم الخطية، والبيانية، والأشكال.

غير أنّ نقل هذه الدلالة السطحية إلى حقل الشعر كان مصدرا لسوء فهم بعض الدارسين، الذين تورطوا في إقامة علاقة بين الشعر والرسم في تشكيلهما الحسيين الخارجيين دونما تنبّه إلى أنّ الشكّل عنصر من عناصر الصورة الفنية.

ب/ الدلالة الذهنية:

وميدان استعمال هذه الدلالة هو "الفلسفة"، حيث تشير إلى أنّ الصّورة وحْدة بناء الذهن الإنساني، ووسيلته إلى معرفة الأشياء. وقد اقترضت الفلسفة اليونانية القديمة ثنائية (الصورة/ المادة)، التي هي ثنائية لا تَمَازُج ولا تداخل بين طرفيها، فعدّوها مقابلة للمادة الموجودة في الخارج.

جـ/ الدلالة النفسية:

وتقترب هذه الدلالة من الدلالة الذهنية، إلاّ أنّ مجال استعمالها هو "علم النّفس"، حيث تدلّ - في تعريف **براي** – على: "التذكّر الواعي لمدرك حسّي سابق -كلّه أو بعضه- في غياب المنبّه الأصلي للحاسة المثارة، أي: هي انطباع أو استرجاع أو تذكّر لخبرة حسّية أو إدراكية ليست - بالضرورة - بصرية"[2].

د/ الدلالة الرمزية:

وحقل استعمال هذه الدلالة هو "الدراسات الأنثربولوجية"، حيث الصورة في مجال الشعر هي: القصيدة كلّها، بوصفها رمزا حسّيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة المبدع، ويعكس شخصيته، وطبيعة تفكيره، غير أنّها تبنى بناء بلاغيا، يرمز لعالم واحد، يمتزج فيه الواقع وغير الواقع على نحو متكامل لا يشير إلى غيره، لأنّه نفسه إشارة.

هـ/ الدلالة البلاغية (الفنية)

يشير معجم (اكسفورد) إلى أنّ دلالة الكلمة البلاغية حديثة النشأة مقارنة بالدلالتين: اللغوية والذهنية، إذ وجدت - أوّل ما وجدت - حوالي عام 1676م. وتتضمّن هذه الدلالة جميع الطرق المجازية، أي: كلّ تعبير غيـر حرفي يتضمّن مقارنة أو علاقة بين عنصرين.

وقد اختزل (**نورمان فريدمان**) هذه الدلالات الخمس إلى ثلاث دلالات هي[3]:

أ/ الصورة الذهنية:

ويكون الاهتمام، في هذه الدلالة، منصّبا على ما حدث في ذهن القارئ، أو بعبارة أخرى: نتيجة استجابة تولّدها الصورة في ذهن المتلقي، وهي محدّدة بكونها: حسّية تصف العلاقة بين: "العبارة المكتوبة في الصفحة، والإحساس (sensation)، الذي تولّده في الذهن، وتتضمّن بحث مشكلتين أساسيتين متوازيتين، تتّصل أولاهما: بوصف القدرات الحسّية لذهن القارئ، بطريقة

موضوعية وتحليلية، أمّا الأخرى: فتهتمّ بفحص قدرة القارئ على تقدير قيمة الصورة في الشعر، واختيار المنهج المناسب في رصدها، حيث يظلّ المنهج فيها منهجا إحصائيا، بمعنى: أن يقرأ المتلقي القصيدة التي يحلّلها، ثم يسجّل - بطريقة إحصائية وتصنيفية - الصور المختلفة التي يمكن أن تثيرها القصيدة في ذهنه"(4).

وتولي هذه الدلالة العنصر الحسّي، في الصورة الفنية، أهمية بالغة. ولا ميزة فيها بين الحقيقي والمجازي من الصور، إذ تركّز أحيانا على أحدهما، أو كليهما.

ب/ الصورة بوصفها مجازا:

وتنضوي تحت هذه الدلالة جميع التعبيرات غير الحقيقية، من استعارة، ومجاز، وكناية..الخ.

ج/ الصورة بوصفها أنماطا تجسّد رؤية رمزية أو حقيقة حدسية:

ترتبط هذه الدلالة بوظيفة الصورة الفنية "سواء أكانت حقيقية، أم مجازية، أم كليهما، باعتبارهما رموزا تستمدّ فعّاليتها من التداعي السيكولوجي (...)، ومن ثمّ، يهتم التحليل بتحديد وظيفة الصور المتكرّرة في القصيدة، باعتبار ها لوازم نغمية، ووسائل بيانية، ورموزا تكشف عن دلالة القصيدة، وما تشير إليه، كما يهتمّ بفحص العلاقة بين أنماط صور الشاعر ككل، وبين الأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير"(5).

إنّ ارتباط الصورة الفنية بالجانب الحسّي، الذي تقدّمة الرؤية البصرية - كما سبق الإشارة إليه - هو أبسط هذه الدلالات، وأقربها إلى الذّهن. ويعدّ تعريف الناقد والشاعر الإنجليزي (**سيسل دي لويس**) للصورة الفنية، في أنها: "رسم قوامه الكلمات"(6)، هو التعريف الأقرب إلى الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة، التي تهتمّ بالنمط البصري.

بيد أنّه ليس بالإمكان إغفال الدّور الذي يمثّله الجانب الحسّي في مجال مدركاتنا، ذلك أنّه من أهمّ وسائل تأثير الصورة، وتمكنيها في النّفس وتقويتها في الذهن، فالتقديم الحسّي يساعدنا - كثيرا - على فهم الصورة الفنية، ولمْس مجال الفنّ فيها، خاصة في ما يرتبط بتصوير المعنويات أو الأمور المجرّدة، التي لا تخضع للمشاهدة، ولا تدرك بالعين.

فالفّنان -مثلا- حينما يريد أن يقرّب إلى أذهاننا شيئا معنويا، فإنّه يستعين بالأشياء المحسوسة، وهذا الأمر ليس مقتصرا على الفنانين وحدهم، بل يمتّد إلى جميع الناس، إذ الناس - في أحاديثهم اليومية - يستعينون بالواقع الخارجي لتوضح حقيقة غير مرئية أو غير مشاهدة، ويبقى السؤال الذي يكمن إثارته هنا: هل الصورة الفنية هي - دوما - نتاج رؤية بصرية؟

إنّ الصورة ليست دائما نتاج رؤية بصرية، إذ هناك صور تتكوّن من عناصر تجريدية بحتة، لا علاقة لها بالبصر مطلقّا، ولعلّ هذا ما حدا بالنقاد الغربيين المعاصرين إلى تجاوز المفهوم البصري للصورة، كون الناس -كما قال **أوستن وويليك**- يختلفون اختلافا شديدا في درجة تبصّرهم(7). وها هو (**إزرا باوند**)، منّظر الحركات الشعرية المختلفة، وأبرز دعاة مدرسة "الإيماجيين"، يتّخطى في تعريفه الذي صاغه للصورة الفنية الدلالة التجسيمية، التي اعتنقها أصحاب الاتجاه المادي أو التصويري في الشعر، إذ يقول عنها: إنّها "تلك التي تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"(8).

ومن هنا، اكتسبت الصورة الفنية مفهوما جديدا، أصبحت معه كلاّ متكاملاّ، تمتزج فيها المصادر الخارجية، من: حسّية، وموضوعية بالذات الشعرية.

وثمّة ملاحظة وجب ذكرها ها هنا، ذلك أنّ الدلالة الحسّية التي ارتبطت بالصورة الفنية قد جعلت بعض النقاد المحدثين والمعاصرين يميلون إلى الأخذ بمصطلح "الاستعارة" بدلا من مصطلح "الصورة"، خاصة: عند (**ريتشاردز**)، الذي يقول: ".. والصورة (image) نفسها مضلّلة، إذ إنّنا، لو لم نحذرها لانتهينا إلى أنّ الصورة تقدّم إدراكا حرفيا لشيء موجود بالفعل"(9). ويقول (جون مدلتون ميري): "كلّ ما يقال عن الصورة في الشعر يمكن أن يصبّ في الاستعارة"(10).

والظاهر -عند هؤلاء النقاد- أنّ مصطلح "استعارة" أعمّ وأشمل من مصطلح "صورة" هذا الذي لا نجده عند البعض الآخر من النقاد والدارسين المحدثين، مثل (كارولين سبرجن)، التي ترى أنّ الصورة مصطلح عام ينضوي تحته الأسلوب التشبيهي، والاستعاري، والمجازي بوجه عام. تقول: "إنّني أستعمل مصطلح صورة (image) هنا، بحيث يشمل كلّ من التشبيه، والتشبيه المضغوط المركّز، وأقصد به الاستعارة (...) إنّ مصطلح (الصورة) يجب أن يفهم على أنّه يتضمّن كلّ صورة خيالية يعبّر عنها الشاعر بواسطة انفعاله وتفكيره، سواء أكانت هذه الصورة الخيالية

تشبيها، أم استعارة، بما تحمله الكلمات من معنى رحيب، لذا، ينبغي أن نبعد عن قولنا "الإيحاء"، الذي يجعل المصطلح معبّرا عن الصورة البصرية فقط"[11].

ولم يبعد نقّادنا المحدثون، في دراساتهم النقدية، التي تناولت الصورة الفنية عن هذا المفهوم، فمصطفى ناصف - مثلا - يقول عنها: "تستعمل كلمة صورة -عادةّ- للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتطلق -أحيانا- **مرادفة للاستعمال الاستعاري** للكلمات، لك أنّ لفظ "الاستعارة"، إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ "الصورة"، وأنّ الصورة -إذا جاز الحديث المفرد عنها- لن تستقلّ بحال عن الإدراك الاستعاري"[12].

يبدو أنّ ميل النقاد الغربيين، والعرب إلى استخدام مصطلح "استعارة" بدل مصطلح "صورة" يرتدّ إلى طبيعة الاستعارة، التي لها القدرة على تخطّي الحدود، وكسر الحواجز، وإذابة الفواصل، وخلق التفاعل والتجانس بين جميع العلاقات[13]. وربما ملنا، في مقالنا هذا، إلى تبنّي مصطلح "الصورة" بدل "الاستعارة"، لما لمسناه من شمولية، وقدرة على احتواء أنماط مختلفة من التعبيرات البلاغية، بل وغير البلاغية -أيضا- من تلك التي لا تربط بالمجاز، لكنّها تشكل صورة فنية بديعة.

لقد اتخذ اصطلاحا (الحقيقة والمجاز)، في النقد الحديث والمعاصر اسم الصورة وهي بهذا تكون: "الصيغة اللفظية التي يقدّم فيها الأديب فكرته، ويصوّر تجربته. ويتضمّن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى فيه الشيء مشابها أو متفقا مع آخر، كما يمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه، والمجاز، والرمز"[14].

2- مصادر الصورة الفنية والعوامل المؤثرة في تشكيلها

إنّ الحديث عن مصادر الصورة الفنية ومنابعها يحملنا إلى النظر إليها وفق منظور المذاهب الأدبية والنقدية، التي تناولت مصادرها، وعالجت طبيعتها، وناقشت العوامل المؤثرة في تشكيلها.

والجدير بالإشارة -هنا- أنّ الاهتمام بالصورة الفنية، والاعتداد بها بوصفها أداة فنية، ووسيلة تعبيرية، ترتقي إلى درجة تكون فيها جوهر العمل الإبداعي، والفعل النقدي، لم يتضح إلاّ

مع المذهب الرومانسي، وبالتدقيق مع نظرية (كولردج) في الخيال، التي تعدّ، عند الكثير من نقادنا المحدثين، أساس كلّ المفاهيم المتصلة بالصورة الفنية.

إنّ الخيال، الذي عكف عليه (الرومانتيكيون)، كان منبع الصورة الغزير، والرافد الدافق في الإحاطة بأسرار الصورة الفنية وكشف جمالياتها، إذ لا يقتصر دور الخيال في الجمع والتأليف بين الصور فحسب، بل يتعدّاه إلى إعطاء الصور المتفرقة روحا متكاملة بفضل التنظيم(15). وأخطر ما يحذّر الرومانتيكيون منه: أن تكون الصورة الفنية نتاج عقلية جافّة أو محاجة منطقية، ومن هنا، اختلفت التجربة الرومانسية عن التجربة الكلاسيكية، ذلك أنّها، في التجربة الرومانسية، يظهر تفاعل الشاعر مع موضوعه تفاعلا تصطبغ الصورة الفنية معه بلون الذات الشاعرة، بخلاف التجربة الكلاسيكية، التي -غالبا- ما يكون الشاعر فيها متموقعا خارج موضوعه، لتركيزه الكليّ على حسن البيان، وجودة التعبير، امتثالا للقواعد الفنية الكلاسيكية، ودونما اكتراث بما قد يسبّبه هذا السلوك الفني من إحداث تنافر في بناء صوره.(16)

ولم يقف اهتمام الرومانتيكية عند هذه الحدود، بل تعدّاه إلى المذاهب التي أعقبتها، كالبرناسية، والرمزية، والسريالية. فقد اهتمّت المدرسة بالصورة الفنية اهتماما بالغا، تكاد تتّفق فيه مع المدرسة الرومانتيكية في اعتبار الصورة الفنية طريقة من طرق التعبير، ووسيلة هامة من وسائل نقل المحسوسات، من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد، غير أنّها اختلفت معها في مصدرها، إذ رأى البرناسيون في الصورة الفنية عالما موضوعيا معبّرا عن مشاعر، وحالات نفسية، وأفكار تختفي وراء شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهورا مباشرا، كما رأوا في الصورة غاية في ذاتها، فأن كان لها من غاية، فهي الغاية.(17)

إنّ الصورة البرناسية، كيما تتمكّن من التعبير الموضوعي عن الأفكار، والإحساسات، وجب عليها أن تختار موضوعاتها من خارج الذات، ومن ثمّ، تكون هذه الصور وليدة الجهد والصّنعة، حيث تكتسي معهما طابعا يعتمد الأبعاد المرئية في تشكيلها.(18)

ولقد خالفت الرمزية البرناسية، حيث رأى أصحابها في الذات مصدرا لصورهم، وهي ذات تختلف عن الذات الرومانسية، في كونها: أكثر عمقا وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة، التي لا يصل إليها المنطق السطحي، بالإضافة إلى تراسل الحواس، الذي يعدّ -هو الآخر- مصدرا للصورة، وعاملا أساسا في تشكيلها، وإرساء علائقها.

وترتبط الصورة السريالية بالنظرية السيكولوجية المفسّرة للإبداع الأدبي والفنّي بعامة، التي ترى في عالم اللاشعور، ومجال العقل الباطن، مصدرين أساسيين لإبداع الصور.[19]

ولم تعط الواقعية الصورة الفنية اهتماما بالغا، كالذي رأيناه عند المذاهب السابق ذكرها، ذلك أنّها لم تر في الصورة إلاّ نوعا من الترف الفكري أو العقلي، الذي لا يعبّر عن لغة الواقع، ولا تحدّث عنه، هذا الواقع الذي هو -بحق- منبع التجربة الشعرية، فكان لا بدّ للشاعر أن يغترف منه مادته.[20]

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا كلّه، أنّ الخيال، والواقع بنوعيه: الحسّي، المتمثل في الصور التي ترتدّ موضوعاتها إلى مجالات **الحياة الإنسانية واليومية والطبيعية بأنواعها المختلفة** وما إليها، والذهني: المتجسد في المؤثرات النفسية، والانفعالات المختلفة، التي تخلقها التجارب، وحركة الواقع في ذات الشاعر، ثم موقفه الخاص منها، **والمؤثرات العقلية، التي تتصل بثقافة الشاعر، وخبراته الخاصة،** من أهمّ المصادر والمنابع، التي يمتح الشعراء منها صورهم.[21]

ولم يكن نقادنا العرب المحدثون بمنأى عمّا يجدّ عند الغربيين من مفاهيم ترتبط بمفهوم الصورة الفنية، وطبيعتها، ومصادرها، ومناهج دراستها. تقول الدكتورة (بشرى موسى صالح)، في هذا الصّدد: "سبق وأن أشرنا إلى تأثّر نقادنا المحدثين بمفهوم الصورة في المذهب الأدبية الغربية، والإفادة من نتائج دراستها لمصادر الصورة وطبيعتها، وقلنا: إنّ التأثّر قد بدا واتضح في جانب "تنظيري"، يشمل الآراء التي حدّدها نقادنا في مفهوم الصورة، ومصادرها، وطبيعتها، وما ظهر فيها من آثار أسست للمذاهب الأدبية التي وقفنا عندها، وآخر "تطبيقي"، ظهرت الإفادة فيه على نحو مباشر".[22]

3- أنواع الصورة الفنية وأنماطها

وليس من السّهل حصر الصورة الفنية في أنماط وأنواع قارّة، وهذا راجع إلى طبيعة الصورة المراوغة، والعصيّة على التحديد، إلى جانب تباين الذائقة النقدية عند الدارسين، وتفاوتهم في الإحساس بالقيمة الجمالية لهذا التشكيل، وتعذّر توصيل إحساساتهم وأذواقهم المختلفة بلغة موضوعية يرتضيها الباحث والناقد والقارئ.[23]

لقد تعدّت الدراسات الحديث والمعاصرة، المخصّصة في دراسة أنماط الصورة الفنية، النظرة "القديمة" إلى الصورة، فهي ترتبط، عند النقاد الغربيين، بجمة الدلالات: الذهنية، والبلاغية، والرمزية. وقد تأثرت بالمناهج التي اعتمدت عليها في تطبيق دلالات المصطلح ومفهومه، وبدت الطريقة الإحصائية التصنيفية الطابع الأعمّ والغالب على هذه المناهج في تناولها للأنماط عند الغربيين.[24]

بدأت مسألة البحث في أنماط الصورة الفنية، مع الدراسات النفسية، التي انتهت إلى: أنّ هناك أنواعا مختلفة من الصور، أهمّها: النمط البصري، والنمط السّمعي، والنمط الذوقي، والنمط اللّمسي، وما غير ذلك من أنماط.. لكنّ هذا التصنيف لم ينأى بها عن الوقوع في بعض الحرج الفني، قلّل من شأن أبحاثها ونتائجها. فقد تبدو الصورة الفنية عن ناقد "لمسية"، بينما تبدو لدى آخر "بصرية"، وهكذا.. بالإضافة إلى أنّ الصورة ليست -دوما- تشكّيلا حسيّا بامتياز، بل إنّ العنصر الذهني له نكهته الخاصة، وأثره المميّز في تشكّيل الصورة الفنية.

ويقدّم المنهج الفنّي (البلاغي) أنماطا مختلفة للصورة، يميّز فيها بين التعبير الحقيقي والمجازي، أهمّها: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة المجازية، والصورة الكنائية. كما تعدّ أبحاث هذا المنهج مقدّمةً لدراسة الصورة، بوصفتها رمزا، وتتداخل أبحاثهما في "الخروج عن الدلالة الوضعية للمفردات أو المحسوسات. إلاّ أنّ الدلالة الرمزية للصورة ترتبط بمهمّة أناط؟؟ الصورة الفنية، سواء أكانت حقيقية، أم مجازية، أم كانت الاثنين معا، باعتبارها رموزا تستمدّ فاعليتها من التداعي النفسي (السيكولوجي)"[25].

ويغلب على هذا المنهج الطابع "الإحصائي"، بما يتضمّن من تصنيف لأنواع الصور الذهنية، التي يمكن أن توجد لدى شاعر ما، والموضوعات التي تشكّلت منها هذه الصور[26]. وقد يعلّل هذا المجانفة في تفسير ميولات الأديب عند استخدامه الصورة الرمزية، التي تمثّل المقياس الأساس في التقويم، سعي المنهج إلى البحث عن الخبرة الجماعية، وأصول الشعائر المتوارثة الكامنة وراء هذه المصادر الجماعية، بأنواعها المختلفة في تشكيل الصورة[27].

وإلى جانب هذه الأنماط المذكورة، هناك أنماط أخرى أكثر من أن تحصى أو يحيط بها. ف(سيكلتون) مثلا، يقسّم الصورة إلى أنواع بسيطة، وتجريدية، وآنية، ومجردة، ومصاحبة، ومعقّدة..الخ ومع هذا، فإن هذه الأنماط المذكورة، وغير المذكورة، ترتبط، عند النقاد،

والدارسين المحدثين، بالدلالة الذهنية، والبلاغية، والرمزية للصورة الفنية. والملاحظ على دراسات نقادنا المحدثين، بما يتّصل بأنماط الصورة الفنية، أنها متأثرة -بحدّ كبير- بما جدّ عند الغربيين في هذا المجال، وهي عندهم مقسّمة إلى ثلاثة أنماط:

- نمط نفسي: يرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر عنها الصورة، والتأثير الذي تحدثه،
- نمط بلاغي: يرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه العناصر المختارة،
- نمط فنّي: يتمثّل في وحدة البناء الناشئ من التحام النفسي بالشكل البلاغي، بمعنى آخر: التحام النمطين معا[28].

إنّ الاهتمام بالنمط النفسي يعني: الوقوف على طبيعة تفكير الشاعر، ومدى ميله ونزوحه إلى نمط حسّي ما دون نمط آخر، وصلة هذا بتركيبه النفسي ومعرفة "الانطباعات الحسّية المسترجعة، التي يبني بها الفنّان عمله، وما يتلقاها المتلقي، ويتأثر بها، حين تنبّهها كلمات القصيدة"[29]. ولا شكّ أنّ هذا النمط يتجاهل الجانب الفنّي، مهتمّا بالجانب الحسّي، الذي يعدّ: الوسيلة التي يكشف بها عن نفسية الشاعر، وطبيعة مخيلته.

أمّا النمط البلاغي، فإنّه يصنّف الصورة -طبقا لأشكالها، ودرجاتها من الوضوح والخفاء أو من البساطة والتعقيد- أصنافا كثيرة، أهمّها: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة المجازية، وما إلى ذلك..

ويذكر (نعيم اليافي)، إلى جانب هذه الأنماط، أنماطا أخرى، تتعلّق بالشعر الحرّ، الذي يجنح -عادة- إلى الترميز، من بينها:

- **الصورة الثيمية**: وهي الصورة التي تتردّد في أعمال الفنّان بأشكال بيانيه مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبّر عن وجهة نظره تُجاه الحياة، حيث يتبلور فيها موقفه العام والخاص[30].

- **الصورة الفطرية** (الأنموذجية): وهي التي تصدر عن اللاّوعي الجمعي، الذي يرقد في نفس الإنسان، كونه: مستودعا للتراث الإنساني، الذي يتردّد في عبر الزمان والمكان، مرّة إثر أخرى، معبّرا عن رؤى الأجيال[31]. وهذا النمط متأثر بنتائج أبحاث علماء النفس، وأبحاث (كارل يونغ) على وجه الخصوص.

وهناك الصورة المتجاوبة، والصورة الحركية، والمتحركة، والصورة المفارقة، والصورة اللونية، والضوئية، والصورة المكرّرة، والصورة العنقودية..[(32)]

وترى الدكتورة (بشرى موسى صالح) أن دراسة أنماط الصورة الفنية في نقدنا المعاصر استقرّ عند محورين اثنين، هما [(33)]:

أ/ محور التشكيل:

ويقصد به: دراسة أنماط الصورة من حيث **مصادرها، وعناصر تشكيلها،** ولم تجانب محاولات هؤلاء النقّاد -في هذا المحور- عمّا حدّده النقاد الغربيون من ضروب الصور، التي انبثقت من دلالات الصورة الفنية السابق ذكرها، ولعلّ أهمها: الذهنية (النفسي)، والبلاغية، والرمزية.

ب/ محور البناء:

ويقصد به: دراسة أنماط الصورة طبقا لصلات الصورة ببعضها، وصلات الصورة بالقصيدة، وأبنيتها المختلفة. وقد صنّفت أغلب دراساتنا النقدية المعاصرة أنواع الصورة الفنية بحسب صلات الصورة، بعضها ببعض، إلى صور مفردة، وصور مركّبة، وصورة كلّية، حيث رأت أنّ أشكالها "تعبّر عن الأنماط البنائية للصورة الكلّية نفسها، وصور بنائها. وطبقا لهذا، تحدّدت أنماط من البناء، منها: البناء الدرامي، والقصصي، والحواري، والمقطعي (المتمثّل في اللوحات)، والدائري، والتوقيعي، واللولبي (الحلزوني)..[(34)]

والحقّ: إنّ التداخل بين هذه الأنماط، وعدم وجود فوارق بيّنة بين نمط وآخر، جعل الكثير من نقادنا يصرفون وجوههم عنها، حتى أولئك الذين روّجوا لهذه الأشكال البنائية، حين أحسّوا بصعوبة وضع الحدود بين هذه الأنماط، لتداخلها في القصيدة المعاصرة.

4- مناهج دراسة الصورة الفنية:

بعد الوقوف عند مفهوم الصورة الفنية، ومنابعها، وأنماطها، يحسن بنا الوقوف عند المناهج التي تناولتها بالدراسة، وهي مصنّفة إلى ثلاثة مناهج، هي:

أ) المنهج النفسي:

لا شكّ أنّ لكلّ فنّان مميزاته الخاصة في بناء صوره، فقد يهتمّ أحدهم بالنمط البصري، فيوليه عناية خاصة في شعره، بينما نجد آخر يهتم بالنّمط السّمعي، وهكذا.. والناقد في هذا المنهج، يجب أن يقف عند هذا الاختلاف، فيدرسه، لمعرفة تركيبة الشاعر النفسية، وتبيّن رؤيته المبدعة وخصوصيتها، وكشف طبيعة ذهنه. وقد قُدّمت في هذا المجال بحوث كثيرة، أشهرها: دراسات توف (tuve)، وفوغل (Fogle)(35).

ويعترض هذا المنهج عدّة عقبات أبرزها، وأشدّها عقبتين. إحداها: تتّصل بالمفهوم وارتباطه بالحواس، إذ ذهب بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأنّ أيّ إدراك حسّي مسترجع هو صورة، ويعني هذا: أنّ أيّة كلمة يمكن أن تكون صورة. ولا شكّ أنّ هذا فهمٌ واسع، يبعد الباحث عن الدراسة المنهجية، والعلمية، والموضوعية، التي يسعى إليها في استنطاق العمل الأدبي.

والآخر: يتعلّق بالإلحاح على العنصر الحسّي في الشعر بعامة، والإعلاء من قيمته على حساب بقية العناصر المشكّلة للصورة الفنية. وكما هو واضح، فقد نلمس بعض النزوح إلى الغلوّ، والمبالغة، والإفراط، ذلك أنّ العمل الفنّي كلٌّ متكاملٌ، يمتزج فيه عنصر الإحساس بالفكرة، وأنّ أيّ تحليل يغفل عنصرا من هذه العناصر، يبقى تحليلا ناقصا غير مكتمل.

ب) المنهج الرّمزي:

ينقسم الدارسون في ظلّ هذا المنهج إلى فريقين، تبعا لفهم الرمز، أحدهما: يرى في العمل الشعري رمزا كلّيا وحسّيا. هذا الرمز، الذي هو - بالنسبة إليهم - رؤية ليست له أيّة صلة بدلالته الفنية الجمالية. وقد قُدّمت في هذا الحقل بحوث أهمّها: دراسة مارشّ (march) المعنونة بـ "صور وردزورث الفنية"، ودراسة كرموند (kermond) المعنونة بـ: "الصورة الرومانسية". وقد اعترضت هذه البحوث والدراسات عقبات أهمّها: مكانة العنصر الحسي، ودوره في الصورة، إلى جانب مفهوم الصورة بدلالتها الرمزية.

أمّا الفريق الآخر: فرأى في العمل الشعري تيّارا من الرموز العضوية الملتحمة، فهو يؤمن بفكرة التكوين الشعائري للفنّ، ويتّبع خطى (كارل يونغ) في فكرة النماذج العليا أو الصورة الفطرية، التي تظهر في بعض الأعمال الشعرية في شكل رموز عضوية. يقول (كارل يونغ) عنها: "إنّها صورة ابتدائية لا شعورية أو هي رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية، شارك فيها

الأسلاف في عصور بدائية، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما، فهي - إذاً - نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزة"[36].

ومن بين الدراسات المقدّمة في هذا المجال: دراسة (فوستر) المعنونة بـ "صور النماذج العليا في شعر إليوت"، ودراسة (مودبودكين)، المعنونة بـ "النماذج العليا في الشعر (دراسة نفسية في الخيال)"

إنّ مثل هذه الدراسات -السالف ذكرها- تنحرف بالناقد عن الدراسة الأدبية الخاصة، وتزجّ به في ميادين لا تربطه بالفنّ ذاته أيّة صلة مباشرة.

ج) المنهج الفنّي :

يعتمد هذا المنهج على الفهم البلاغي لمصطلح (الصورة). وينقسم إلى ثلاثة اتجاهات: يدرس الاتجاه الأول طبيعة العلاقة الازدواجية بين مركبّي الصورة، وخير دراسة تمثل هذا الاتجاه: دراسة ولز (welles) التطبيقية عن "الصورة الشعرية في الشعر الإليزابيتي". أمّا الاتجاهان الآخران، فيدرسان الصورة، بوصفها كلاّ موحّدا، ويختلفان في طريقة التناول، إذ يتّجه البحث الأوّل إلى المضمون، ومثال هذا: دراسة (سبرجين) عن "الصورة عند شكسبير، وماذا تنبئنا عنه". أمّا الثاني: فيتّجه البحث فيه نحو شكل الصورة وتطورها، والدراسات المقدّمة في هذا المجال قليلة، من بينها: دراسة كليمن (w. klemen) عن "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير".

وقد تجنبت هذه الدراسات الأخيرة الطريقة الإحصائية، التي أفرزت، في الدراسات السابقة، نتائج تجريدية وذاتية صرفة - ممّا عظّم من قيمتها، وأهميتها في الدراسات النقدية المعاصرة.

الهوامش:

[1]- نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1982، ص:41، وما بعدها (بتصرف)

[2]- المرجع السابق: صص: 43، 44.

[3]- نورمان فريدمان: **الصورة الفنية**، تر: جابر عصفور، مجلة الأديب العراقية، ع. 16، ص: 34، نقلا عن مصطفى الصاوي الجويني (**البيان - فنّ الصورة**)، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية، 1993، ص: 174.

[4]- المرجع نفسه، ص: 174.

[5]- المرجع نفسه، ص: 176.

[6]- داي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد (1982)، ص: 21.

[7]- ينظر: كتاب "**نظرية الأدب**"، تر: محي الدين صبحي، ....، القاهرة، ط. 3، 1962، ص: 240.

[8]- عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر (قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية)**، دار العودة، بيروت، ط. 3، 1981، ص: 134.

[9]- أ. رتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي**، تر: أحمد بدوي، ....، ص: 125.

[10]- جون مدلتون مري: **الاستعارة**، تر: عبد الوهّاب المرّي، مجلة المجلّة ع. 172، أبريل 1971. نقلا عن: مبروك بن غلاب: **الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة**، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة القاهرة، 1988، ص: 16.

[11]- أحمد عبد السيّد الصاوي: **فنّ الاستعارة**، الهيئة العامة للكتّاب 1979، ص: 260. كما ينظر: محمد عزام: **بنية الشعر الجديد**، دار الرشاد الحديثة، المغرب، (د. ط)، ص: 69.

[12]- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت (1983)، ص: 03.

[13]- مبروك بن غلاب: **الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة**، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة القاهرة (1988)، ص: 17.

[14]- عبد الفتاح صالح نافع: **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر، عمان (1983)، ص: 78.

[15]- محمد زكي العشماوي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ط.ت)، ص: 67.

[16]- ينظر: شفيع السيد: **التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 3، 1988، ص: 172. وينظر: ساسين سيمون عسّاف: **الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. 1، 1982، صص: 43، 44.

[17]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 46.

[18]- المرجع السابق، ص: 47.

[19]- المرجع نفسه، ص: 43. وينظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس، مرجع سابق، ص:57، وما بعدها.

[20]- المرجع نفسه، ص: 43.

[21]- المرجع نفسه، ص: 43.

[22]- المرجع السابق، ص: 68.

[23]- المرجع نفسه، ص: 105.

[24]- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 90.

[25]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 104.

[26]- المرجع نفسه، ص: 107.

[27]- المرجع نفسه، ص: 114.

[28]- عبد القادر الرباعي: **الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط.1، 1984، ص: 145.

[29]- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 69.

[30]- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 326.

[31]- المرجع نفسه، ص: 326.

[32]- ينظر: رابح ملوك: **الصورة الشعرية عند محمد الماغوط**، رسالة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1998، ص: 180، وما بعدها. كما ينظر: الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، ص: 169، ومفهوم الصورة الشعرية قديما، ص: 80.

[33]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص: 110.

[34]- المرجع السابق، ص:141.

[35]- r. h. fogle. **the image y of Keats and Shelly.**

[36]- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 69، وما بعدها.