التصوير الشعري في ضوء النقد الحديث

أ. أحمد جاب الله
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص:

يتناول هذا المقال مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث، إذا لم يعد مفهومها يقتصر على الصورة البلاغية فقط كما كان في النقد القديم الذي قصر الصورة على المجاز من تشبيه واستعارة وغيرهما، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب.

كما يعرض المقال إلى مفهوم الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية الحديثة، حيث أصبح مفهومها عند أصحاب هذه المذاهب ينطلق أساسا من مفهوم الخيال عندهم الذي هو المصدر الأساس لإنتاج الصورة الشعرية الرائعة

Résumé:

Cet article traite du concept de l'image poétique dans les études critiques modernes. Ce concept moderne n'éxige plus les quatre principales figures de la rhétorique classique qui sont: la COMPARAISON, la METAPHORE, la PERIPHASE et la METONYMIE.

Ainsi cette étude a pour but de mettre en exergue le concept de l'image poétique dans les différentes doctrines littéraires modernes. le concept se base essentiellement sur l'imagination qui produit l'image.

تعد الصورة هي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاء ورمزا. وأهمية الصورة في العمل الشعري جعلتها محط العناية من طرف الدارسين والنقاد القدامى والمحدثين على السواء.

غير أن استخدام هذا المصطلح النقدي «الصورة الشعرية» حديث حتى في الآداب الغربية، فقد أشار الناقد الإنجليزي س.دي لويس (C.DAYLEWIS) أن مصطلح الصورة الشعرية (The poetic image) تم استخدامه قبل نشر كتابه «الصورة الشعرية» 1947م، بخمسين سنة[1]. لكن هذا لا يلغي وجود إشـــارات في النقد العربي القديم إلى ظاهرة التصوير

الشعري، فقد قال الجاحظ: «الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2]، ليقرر أن الشيء الثابت في الشعر هو التصوير.

وطرح الجاحظ فكرة التصوير على هذا النحو لمواجهة النظرة اللغوية الجامدة إلى الشعر التي لا ترى من الشعر إلا كلماته الغامضة، ومعانيه المشكلة التي تستحق التأويل، وتصلح لأن تكون نماذج لتعليم اللغة والغريب والإعراب؛ ولمواجهة النظرة السلفية التي تقصر الشاعرية على جيل دون آخر، وعلى عصر دون عصر، ولمواجهة النظرة الأخلاقية الصارمة التي لا تحترم من الشعر إلا ما احتوى حكمة أخلاقية، أو قام على مغزى ديني مباشر .من هنا جعل الجاحظ التصوير الشعري يقوم على مبادئ ثلاثة هي: «مبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي، ومبدأ التجسيم أو التقديم الحسي. ومبدأ الاستمالة والتأثير أو الإشارة»[3]. لذلك رفض قول الشاعر الذي أعجب به أبو عمرو الشيباني

لا تحسبن الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال[4]

قائلا: «أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا»[5]. وفي مقابل هذا نجده يستحسن أبيات أبي نواس التي يصف فيها أطلال حانة ويستشهد بها على «أنها لا تتاح إلا للقليل من الشعراء»[6]:

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا ... بها أثر منهم جديد ودارس[7]
مساحب من جر الزقاق على الثرى ... وأضغاث ريحان جني ويابس[8]
حبست بها صحبي فجددت عهدهم ... وإني على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها ... مها تديرها بالقسيّ الفوارس[9]
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبها ... وللماء ما دارت عليه القلانس[10]

وقد علق الجاحظ على هذه الأبيات قائلا: «لا أعرف شعرا يفضل هذه الأبيات التي هي لأبي نواس»[11].

إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على المجاز من تشبيه واستعارة وغيرهما، فإن المفهوم الحديث يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب. كما نرى ذلك في قول النابغة[12]:

يقولون حصن.ثم تأبى نفوسهم ... وكيف بحصن والجبال جنوح؟
ولم تلفظ الموتى القبور ولم تزل ... نجوم السماء والأديم صحيح؟
فعما قليل.ثم جاء نعيّه ... فظل نديّ الحي وهو ينوح[13]

قال المبرّد معلقا على هذه الأبيات: «ومن عجيب التشبيه في إفراط غير أنه خرج في كلام جيد وعني به رجل فخرج من الاحتمال إلى باب الاستحسان. ثم جعل لجودة ألفاظه وحسن وصفه واستواء نظمه في غاية ما يستحسن»[14]، وهذا الحسن والجمال اللذان تميزت بهما هذه الأبيات راجعان إلى أن صاحبها يراوح في تشكيله لهذه الصورة الموسعة البديعة بين جيشان الحركة النفسية المروعة في الداخل، وبين السكون اللامبالي في الخارج. إذ تأبى النفوس تصديق خبر موت حصن فهم يقولون: حصن.وتأبى نفوسهم التصديق، وتأبى أن تلفظ تمام الجلمة فيلجؤون إلى مظاهر الكون يستشهدون بها على تكذيب الخبر، ويكادون يطمئنون إلى كذبه ما دام نظام العالم ما يزال في استمراره الطبيعي، فالجبال قائمة و لم تخرج الأرض أثقالها. ومع هذا السكون غير المبالي، نجد أن نفي وقوع هذه الظواهر يستدعي تصور وقوعها عند تحقق الخبر فالنفي هنا إيجاب سلبي، إن صح التعبير، يساوي بين موتى حصن - إذا تحقق - وبين هذه الاهيارات الكونية المفزعة، وحين يتيقن صدور الخبر تخلو الصورة من مظاهر الطبيعة فكأنها ألغيت، وكأن «ندي الحي» قد ترك وحيدا في مجابهة هذه الكارثة، وهكذا يحمّل الشاعر صورته تيارات متبادلة من السلب والإيجاب تثريها غاية الثراء وإن خلت من وسائل التصوير المجازية.

قالت الخنساء في رثاء أخيها صخر:

يـذكرني طلـوع الـشمس صـخرا وأذكـــره لكـــل مغيـــب شمـــس
ولـــولا كثـــرة الباكيـــن حـــولي علـــى إخـــوانهم لقتلـــت نفـــسي
ومـا يبكـــون مثل أخـــي ولـكن أعـــزي النفس عنـه.بالتـأســـي[15]

فهي لا تلجأ إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير، ومع ذلك تبدع صورة تمور بالحركة الدائبة يتوصل فيها سريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المحزونة في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكون صورة كلية مؤثرة . ففي الأولى نجد الصورة فارغة إلا من الشاعرة المتفردة بحزنها في وسط اتساع المدى الكوني بين الشرق والغرب والاستمرار المتوالي - في الزمن - لعملية الشروق والغروب، لا تجد غير إنسان واحد باك هو الخنساء، وكأن الشمس - آلة الزمن - لا تعمل في اتساع المكان وتوالي الزمان إلا من أجلها هي، وبالذات لتذكرها فقدها صخرا.

ثم تأتي الطبقة الثانية فتمتلئ الصورة بالكثرة، ولكنها كثرة تكرار المثال المتفرد فكل من فيها يبكي أخاه، وكأنه لا يموت إلا الإخوة. ومع ذلك لا تغني الكثرة. فيعود التفرد في الطبقة الثالثة «وما يبكون مثل أخي» يظل حزنها فريدا لا مثيل له. وفيما بين امتلاء الصورة وتفريغها تحس التمزق الذي تعانيه الشاعرة فلا جدوى للتأسي، ولا تغني كثرة المصابين بإخوانهم ما داموا لا يبكون إخوة كأخيها.

فالصورتان السابقتان انبثقتا من المتناقضين، ففي الصورة الأولى كان المتناقضان متمثلين في تيارات متبادلة من السلب والإيجاب أو لنقل بين الحركة النفسية المروعة في الداخل، وبين السكون اللامبالي في الخارج إذ تأبى النفوس تصديق خبر موت حصن فهم يقولون: حصن.وتأبى نفوسهم التصديق وتأبى أن تلفظ تمام الجملة فيلجؤون إلى مظاهر الكون يستشهدون بها على تكذيب الخبر؛ وفي الصورة الثانية يكمن التناقض فيما بين امتلاء الصورة وتفريغها، وهذا الامتلاء والتفريغ نجده عند دعبل الخزاعي[16] في قوله:

ما أكثرَ النـاس. لا بل ما أقلهم؟ والله يعلـم أني لم أقـل فنـــدا
إني لأغمض عيني ثم أفتحهـا على كثير ولكن لا أرى أحـدا[17]

«فبالنسبة للشاعر كل شيء هو حق نقيضه أيضا حق.ومن هذين الأساسين تتولد الصورة بقوة الانفعال ففي لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة في كيان واحد بالشعور الذي أحسها به الشاعر، والتصميم الذي ربط فيما بينها مؤكدة ادعاء العقل الإنساني صلة أو قرابة مع كل شيء يعيشه أو عايشه، واكتشافه لنسق محكم يربط بين الظاهرات التي تبدو للعقول السلبية غير مترابطة»[18].

والحقيقة أن الصورة هي الوسيط الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين المعنى والصورة حسب المفهوم الأرسطي، أو مجاز وحقيقة. أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوصل بالصورة ليعبر بها عن حالات نفسية شعورية، ولعله بهذا خالف النقد الحديث النقد القديم . فالصورة الشعرية هي «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي»[19] وبواسطتها: «يستكشف الناقد القصيدة وموقف الشاعر من الواقع. وهي أحد معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه»[20]. والصورة الشعرية هي الناقل الأساس للفكرة والشعور[21]، فهي عبارة عن: «دفقة شعورية تحتقب بصورة كونية حاجات الشاعر ومضامينه، ويتذبذب فيها العالم كما هو كائن وكما يريده الشاعر أن يكون»[22]. ومن هنا ينشأ التكثيف اللغوي والعاطفي من خلال ارتباطات الشعور والحس . إذ تحتاج الصورة إلى كلمات أكثر لكي توضع في قالب نثري.

وأغلب هذه التعاريف السالفة وغيرها تؤكد على الجانب الوظيفي للصورة. أما الجانب المتعلق بطبيعتها فنجد سيسيل دي لويس (C.Day Lewis) يتحدث عن الصورة في أبسط معانيها ويحدد طبيعتها بأنها «رسم قوامه الكلمات»[23].

والنقد الحديث «يتعامل مع الصورة من منطلق لغوي بحت، وينظر إليها على أنها مجرد علاقات جديدة تفرضها الحاجة إلى التعبير عن رؤية جديدة»[24] .وقد أشار إلى ذلك علي البطل حين عرف الصورة بأنها: «شكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[25].

من هنا كان مفهوم الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية الحديثة ينطلق أساسا من مفهوم الخيال عندهم. إذ أن الخيال هو المصدر الأساس لانتاج الصورة الشعرية الرائعة.

فالكلاسيكيون وقفوا منه موقفا لا يختلف كثيرا عن موقف العرب القدامى[26] يقول (لابرويير) الكلاسيكي الفرنسي: «إن الخيال لا ينتج غالبا إلا أفكارا باطلة صبيانية لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا»[27].

أما عند الرومانتيكين فقد وقع تحول في فهم الخيال ومن ثم فيما ينتجه من صور وإبداعات. وفرق (وردز ورث) بين الوهم والخيال. ويرى الرومانتيكيون أن الشاعر يستعين على توضيح صوره بالطبيعة ومناظرها على أن يراعي صفوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية. على أن يحتفظ الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره.

إذ يخلطون «مشاعرهم بالصور الشعرية. فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية. ويرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم.وفي أشعارهم تبدو ذواتهم محور تصويرهم»[28].

أما البرناسيون فيرون في الصورة الشعرية التزام الموضوعية، خاصة وأن هذا المذهب قام على أنقاض الرومانسية التي تحفل بالفرد واعترافاته الذاتية «لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعي»[29] خارج موضوعات الذات كي تعبر هذه الصور عن المشاعر تعبيرا موضوعيا، لهذا يلجؤون إلى «الصور المجسمة (البلاستيكية) ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء، والموضوعات التي يعالجونها. كأن هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء»[30]. وعلى القارئ أن يستشف ما وراء هذه الصور الموضوعية من أفكار فلسفية ومثل إنسانية. ويرى الرمزيون: «أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفوس»[31] فصورهم ذاتية غير موضوعية كما هي عند الرومانسيين، وهي تجريدية تنقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني وحتى تكون الصورة إيحائية، على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كترسل الحواس «فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة»[32]، أو تعمد الغموض في الصورة وهي الوسيلة الثانية بحيث يحدد الشاعر بعض معالم الصورة ويبقي معالم أخرى ظليلة موحية: «فهم يعنون بصياغة الصور المجموعة المشوبة

بالغموض ويتأنقون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه»[33].

واهتم السرياليون «بالصورة الشعرية ذات الدلالة النفسية»[34] ويرون فيها العنصر الجوهري للشعر. والصورة عندهم من نتاج الخيال وعلى الشاعر: «أن يستقبل الصورة التي تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض عن طريق الشعور»[35]. ويحذر - (أندريه بريتون) - من: «التكلف في صياغة الصور مما يضر بالأصالة، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصورة وهي التي يحرص عليها السرياليون»[36]، «فالصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران، تأتيه تلقائية تفرض نفسها عليه قسرا فلا يستطيع عنها حولا»[37]

والصورة عند غير هؤلاء ألوان أخرى. غير أن الجانب اللغوي من أهم مقومات الصورة الشعرية، ومن هنا كانت أهمية التشكيل الصوتي في فهم الصورة. فلو تأملنا هذا البيت الذي قاله المحدث أبو الفتح السبتي:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاني أمت بما أودعاني[38]

فهذه الألفاظ (ناظراه - ناظراه، أودعاني - أودعاني) تشكل نغما مميزا في البيت، والتعبير في هذا البيت يقوم على ألفاظ ملتبسة (Ambiguous) يحتمل ظاهرها معنيين، وهذا الفن التعبيري الاحتمالي أو (Paradox) يدفع بقدر من الغموض الذي يغلف الصورة الذهنية، أو المعنى، بما يشبه الضباب الذي لا يلبث أن ينقشع بالو ح الزاحف مع استكمال البيت على أن «ناظراه» فعل أمر (رجاء أوالتماس) لمخاطبين، أما الثاني فهي عيناه، وهي فاعل جنى ولكن هل هناك حقا ما يحول دون العكس؟ أو هل هناك ما يحول أن تكون الكلمتان بمعنى واحد هو العينان؟ ليس هناك ما يحول دون الاعتبار الأول، ولكن الثاني غير ممكن أن يكون معطوفا.

وإذن فلن يتحقق التصور للمعنى إلا بعد بلوغ نهاية البيت وهذا التخلخل في التركيب، يؤدي إلى تخلخل في المعنى، ومن ثم في علاقات أجزاء التعبير وهذا كله مقصود لرسم معنى القلق العاطفي ومعاناة الحب، فينتهي الأمر بالتجنيس في هذا المثال إلى أن يصنع صورة نفسية باطنية لتعثر الحب وضياع الوضوح عنده. وقد عبر عن هذا فنيا بأقوى سياق، وإذن فإنه من الخطل اعتبار التجنيس أو الجناس محسنا

لفظيا، كما زعموه، على أن الأمر فيما سموه محسنا معنويا أشد ظهورا . فالمحسنات اللفظية والمعنوية من جناس وطباق وتورية والتفات وإغراق وغيرها، هي من صميم الصورة، وجوهر المعنى: «ولم يكن الأمر إذن على السذاجة التي افترضت في شأن المحسنات، وقد ظهر الدور الجوهري الذي يمكن أن تؤدي إليه في بناء الصورة وتوجيه المعنى»[39].

وعلى الدارس للأنماط البلاغية، ولا سيما الأنماط البديعية التي أغفلت على أنها محسنات لفظية لا غير، أن يلتفت: «إلى الارتباط بين التركيب الصوتي والسياق أو المعنى بحيث يكون التفاعل بين هذين البعدين أو المنحنيين هو أقرب ما يمكن الاطمئنان إليه في تحديد جماليات التشكيل الصوتي أو خلق المعنى الأدبي»[40].

وقد أشار سيسيل دي لويس إلى أهمية التكرار، وهو جانب صوتي، يضفي جانبا إيقاعيا معينا يسهم في دلالة الصورة ويدخل في تكوينها.

ويرى ريتشاردز أن العلاقة بين الإيقاع والمعنى. في أشكاله المتعددة - هي التي تعني دراسة الشعر، وبهذا يخرج المحسنات اللفظية المقصودة لذاتها عن مجال التأثير في الصورة، إذ دراسة «الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمته»[41] وبإمكان الإيقاع - أحيانا - أو يولد الفكرة والصورة، وقد اعترف (إيليوت) بأن الإحساس بالنغم قد يسبق الإحساس بالفكرة وبالصورة أيضا. فلربما مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق بوصفها إيقاعا معينا قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات، وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة أو الصورة[42].

والإيقاع بذلك يزيد الصورة حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، ويعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، وترى نازك الملائكة: «أن الوزن هزة كالسحر في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى المهمة وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة»[43] والمقصود بالوزن هنا ليس البحور الشعرية المعروفة بل هو: «بمثابة قمقم يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة»[44].

ومن هنا تصبح حقيقة الشعر تخضع لتقطعات الإدراك الاستعاري، أو المجازي مرتبطا بتوتر صوتي، أو لون موسيقى، أو إيقاع أو صبغة أو مدلول لغوي أو تركيب

نحوي[45]. وفي عصرنا الحالي يسيطر تيار نقدي جديد: «يتعامل مع الصورة من منطلق لغوي بحت وينظر إليها على أنها مجرد علاقات جديدة تفرضها الحاجة إلى التعبير عن رؤية جديدة»[46] فالجانب اللغوي من أهم مقومات الصورة الشعرية، ومن هنا تجلت روعة هذه الأبيات للنابغة الذبياني:

فما الفرات إذا هبت رياح له ... ترمي أواذيّه العبرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب ... فيه ركام من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصما ... بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة ... ولا يحول عطاء اليوم دون غد[47]

وقد تظافر كل من الخيال والإيقاع والوزن في تكوين هذه الصورة وكانوا دعامة للشعر ولكل منهم مجال تأثير. يقول (كلودين) «إن الإلهام الشعري يتميز بموهبتين "الصورة" و"العدد" – أي الوزن»[48] – فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل يصعد إلى مكان مرتفع يشاهد من حوله أفقا أوسع تتقرر فيه بين الأشياء علاقات جديدة لا تتحدد بالمنطق، أو بقانون العلية بل بارتباط منسجم لتكوين «معنى، وبالعدد تتخلص اللغة من الظروف والملابسات، ومن المصادفات، وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما يلذ النفس والجسم معا»[49].

وقد تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية بالدراسات السيكولوجية التي فتح "فرويد" آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن، ويعتبر تحديده للاشعور مصدرا للصورة الفنية، انعطافا مهما أضيف إليه فيما بعد فكرة "يونغ" عن النماذج العليا(Arche Types).

وقد قام على هذه الأسس النفسية تعريفان للصورة يتجه أولهما اتجاها سلوكيا يهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثيره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى: «صورة بصرية وصورة سمعية وصورة شمية، وصورة ذوقية، وصورة باطنية، وصورة حركية»[50]، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ويضاف إليها الصورة الحركية العضوية، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة فيما تسمى بالصورة المكتملة (Unified Image).

أما التعريف الثاني: فيدرس الصورة باعتبارها رموزا، ويهتم منها بالأنماط المتكررة التي سميت بعناقيد الصور. وهذا الاتجاه الذي توسعت فيه (كارولاين سبريجن) في دراستها لصور شكسبير، وإن كانت قد سبقتها إليها محاولات مثل محاولة (ولتر وايتر). والأمر المهم في أحد مناهج هذا الاتجاه هو دراسة ما وراء هذه الصورة الرامزة من أصول نبعت منها، وملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير؛ ذلك أن الصورة إذا تكررت مرات عديدة حتى تصبح نمطا لدى شاعر بعينه أو شعراء عصر بعينه، فإن ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز وقد سماها (نورمان فريد مان) "الصورة الرامزة" كما هو الحال بالنسبة لصورة البقرة والثور الوحشيين في الشعر الجاهلي. وأهمية الصورة في هذا الاتجاه النقدي أنها تعد «أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة »[51].

ويرى النقد الحديث: «أن بناء أحسن القصائد هو بناء "تناقض" بين مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع. وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن»[52]. والصورة الشعرية في صميمها لا يطلب منها الصدق المباشر ومطابقة الواقع تمام المطابقة. وإلا أصبحت نقلا ميتا ورؤية عادية: «بل عليها أن تبنى على طرفين لا يجتمعان بالواقع أو غير مجتمعين في الرؤية البصرية، بل يجتمعان في عالم النفس، وفي ذلك جوهر التصور الشعري الحقيقي»[53].

من خلال إعادة صياغة كل ما قيل سالفا في إيجاز ننتهي إلى محاولة وضع خلاصة لمفهوم الصورة الشعرية بأنها في وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغور، وتتفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقاتها تأكيدا لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة، وبحثا عن صدق أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة. ومن ثم فإن الصورة الشعرية ليست أداة لتجسيد شعور وفكر سابق عليها، بل هي

الشعور والفكرة ذاتهما. لقد وجدا بها و لم يوجدا من خلالها. إن الشاعر الموهوب يفكر بالصورة، ولكنه ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة أن هذا الشيء يشبه كذا ، أو يذكر بكذا. إن العلاقة جزء أساسي في الصورة وهي علاقة حقيقية ليست بالمعنى العلمي الذي يمكن التحقق منه بأدوات معملية أو براهين عقلية. إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي ترينا ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادرا ما ندركه، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة وتكون حالة الارتياح والتوازن التي تدركنا بعد قراءتها.

فالصورة الشعرية هي نقطة تلاق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ويتظافر كل من اللغة والخيال والإيقاع على تحميضها.

مراجع:

1 – س.دي لويس الصورة الشعرية . ترجمة د.أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسليمان حسن إبراهيم دار الرشيد للنشر بغداد (1982م) .ص 20.

2 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي ط 3 (1969م)، ج 3 ص 132.

3 – د.جابر محمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3 (1992م) ص259.

4 – الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 131،3.

5 – م س، ج ن، ص ن.

6 – الحسن بن هاني (أبو نواس) الديوان تحقيق وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي بيروت، (بدون تاريخ). ص37.

7 – أدلجوا: ساروا في أول الليل

8 – الزقاق: أوعية الخمر أضغاث: (جمع ضغث) وهو قبضة من نبات أو من أي شيء آخر عسجدية: العسجد هو الذهب.

9 – المها: بقر الوحش تديرها: تختلها لتصطادها من غير أن تشعر.

10 – أبو نواس، الديوان، ص 37 القلانس: أغطية الرأس.

11 – ضياء الدين بن الأثير – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق د.أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر القاهرة (1959م)، ج 2.ص 347.

12 – النابغة الذبياني – الديوان – تحقيق كريم البستاني، دار صادر بيروت (بدون تاريخ) ص 29.

13 – هذا البيت لم يذكر في الديوان وذكره المبرد في كامله، ج 2،ص 102.

14 – أبو العباس محمد بن يزيد المبرد النحوي، (المتوفى سنة 285هـ)، الكامل في اللغة والأدب مؤسسة المعارف بيروت ج 2 ص 101.

15 – الخنساء، الديوان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط 2 (1983م)، ص 89 90.

16 – دعبل الخزاعي (246 – 148هـ / 765 – 860م) هو دعبل بن علي بن رزين الخزاعي أبو علي شاعر هجاء أصله من الكوفة أقام ببغداد له أخبار وشعر جيد وكان صديق البحتري/خير الدين الزركلي الأعلام، ط 2، ج 3، ص 18.

17 – أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، (لبنان)، (1982م)، ج 1، ص 281.

18 – د.محمد حسن عبد الله الصورة والبناء الشعري دار المعارف ص 36.

19 – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، ط 1 (1982م)، ص 442

20 – جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص7.

21 – عز الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب – دار العودة، بيروت، ط 4، (1981م)، ص 71.

22 – يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي دار الحقائق بيروت (1980م)، ص 147.

23 – س داي لويس، الصورة الشعرية، ص21 .

24 – عبد الحميد جيدة الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر مؤسسة نوفل بيروت (1980م)، ص 363.

25– علي البطل، الصورة في الشعر العربي أواخر(ق2هـ)، دار الأندلس، ط 1، (1980م)، ص30.

26– كان العرب القدامى يضعون التخييل في مقابل التصديق الذي هو موضع الأحاديث النبوية.

27– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص410.

28– محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث .ص 415

29– م س، ص416.

30 – م س، ص 416.

31 – د.غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418.

32 – م س، ص ن.

33 – م س، ص420.

34 – م س، ص420.

35 – م س، ص ن.

36 – م س، ص424 – 425.

37 – د.غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص 425.

38 – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة – البيان والمعاني والبديع – دار القلم، بيروت، ط 2 و (1984م)، ص 334.

39 – د.محمد حسن عبد الله الصورة والبناء الشعري، ص 171.

40 – د.تامر سلوم .اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار سوريا، ط1 (1983م)، ص 42.

41 – م س .ص ن.

42 – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 10.

43 – م س، ص ن.

44 – م.س .ص 11.

45 – تامر سلوم نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 170.

46 – عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، ص 363.

47 – النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق كرم البستاني، ص 36.37.

48 – ينشأ الوزن عند الشاعر من تعارض حالتين: حالة التأثر الوجداني، وحالة الضبط الإرادي ويرجع كولوردج أصل الوزن إلى توازن في العقل يحدثه المجهود الاختياري الذي يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ويلطف من حدته فأول التيار الشعري موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وأحاسيسها، ونظم عواطفها، ولكي تستعيد البنفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعيا فينظم هذه الفورات الانفعالية ويضع لها معالما وحدودا تضبط سيرها، وتؤدي بها إلى غايتها المنشودة وهي إحداث اللذة الكلية (محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص9).

49 – م س، ص 10.

50 – د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 365.

51 – إحسان عباس. فن الشعر ص 230.

52 – م س، ص 210.

53 – جورج عبدو معتوق المتنبي شاعر الشخصية القوية دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2 (1981 م)، ص 32.