معضلة تلقّي المصطلحات البلاغية والنقدية لدى طلبة التدرُّج

د. نور الدين دحماني

جامعة الإمام ابن باديس، مستغانم – الجزائر

تمهيد:

طرحت مناهج الدراسات البلاغية والنقدية قديما وحديثا جملة من المصطلحات كان لزاما أن تُعدَّ آليات إجرائية مفصلية يتوقّف عليها فهم مباحث البلاغة والنقد، وليس بدعا أن نرى كثيرا من الدارسين العرب والغربيين، القدامى والمعاصرين قد احتفوا بصياغة مصطلحات وضعوها لظواهر فنية وأسلوبية تتعلّق بجمالية الكلام لفظاً ومعنىً.

في هذا الاتجاه، ولما كان المصطلح بشكل عام بمثابة مفتاح لجميع العلوم، فإن المداخلة تسعى إلى استقصاء قضية هامة تتصل بواقع تمثُّل المصطلحات البلاغية والنقدية لدى طلبة التدرّج من حيث الاستيعاب والفهم، على أساس أن نقطة انطلاق هذه المصطلحات ومآلها ومساحة اشتغالها واحدة؛ إنها الخطاب الأدبي بما يتوافر عليه من قيم تعبيرية وشعورية. إن الأمر أضحى محاطا بمعضلة لا يمكن تجاهل خطورتها بسبب الاضطراب الذي يُلحَظ على طلبة قسم اللغة العربية بجامعة مستغانم من خلال تتبُّع مداركهم المعرفية، وتقويم مستويات التحصيل العلمي لديهم.

والإشكالية التي يودّ البحث إثارتها تتحدّد في الأسئلة الآتية: كيف يمكن تشخيص معضلة استيعاب المصطلحات البلاغية والنقدية وفهمها بالنسبة إلى طلبة التدرّج؟ وما طبيعة العوامل التي تسببت في هذا الاضطراب؟ وفيم تتحدّد انعكاسات هذا الالتباس على التحصيل العلمي للطالب معرفيا ومنهجيا؟

إنها أسئلة تتوق لأن تشقَّ لها دربا ضمن نظرية المصطلح البلاغي والنقدي، وتأخذ على عاتقها محاولة تأسيس منهج علمي وجيه لتلقين المصطلحات بكلّ مرونة ويسر، وبمنأى عن أيّ شكل من أشكال الإبهام واللبس والتعقيد، لا سيما وأن علم المصطلح يتوخّى في المقام الأوّل الوضوح والصرامة والدقّة.

- **مفهوم المصطلح:**

يمكن اجتراح المصطلح من الجذر اللغوي (صلح). وقد جاء في أساس البلاغة: «... وصالح العدو، ووقع بينهما الصلح. وصالحه على كذا، وتصالحا عليه واصطلحا...»[1]؛ فكأنّ جماع الأمر أن يكون هناك اتفاق وتواضع على أمر ما، بعد حدوث نزاع أو خلاف بشأنه. ويضيف المعجم الوسيط إلى ذلك: «واصطلحوا على الأمر: تعارفوا عليه واتفقوا. والاصطلاح اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكلِّ علم اصطلاحاته»[2]. ولعلّ المقصود بالاصطلاح هنا (المصطلح). ويحدّد معجم **بول روبير** المصطلح المقابل لكلمة **Terme**: «كلمة من مجموع مفردات خاصّة لا تُستعمل في الكلام العادي الجاري على ألسنة الناس»[3].

والمصطلح كما يعرّفه المعجم الأدبي «لفظ موضوعي يؤدّي معنى معيّنا بوضوح ودقّة، بحيث لا يقع أيّ لبس في ذهن القارئ أو السامع، وتشيع المصطلحات ضرورة في العلوم الصحيحة [الدقيقة]، والفلسفة، والدين، والحقوق، حيث تحدّد مدلول اللفظة بعناية قصوى»[4]. فهناك ألفاظ خاصة تحيل إلى مفاهيم معيّنة ضمن كلّ فن من الفنون أو حقل من الحقول المعرفية، عني الدارسون وأعضاء المجامع العلمية بصياغة مصطلحات جديدة، ملتمسين في ذلك عدَّة أساليب كالتعريب والاشتقاق والنحت والمجاز[5].

• **عوامل حدوث الاضطراب:**

في الواقع قد تتعدّد عوامل هذا الاضطراب الذي بات هاجسا يلازم الطلبة، وقد يحصي غيري عوامل أخر، أما أنا فسأقتصر على ما يأتي:

أ – ضعف الاستماع:

الاستماع ظاهرة حسية ملازمة لحدوث الأصوات، ففي سياق جدلية العملية التعلُّمية القائمة بين الأستاذ والطالب، يغدو السمع أهمّ الأدوات التي تعين هذا الأخير على تلقّي المادة العلمية، وتمثُّلها معرفيا. وقديما كان السماع الوعاء الرئيس للتحصيل العلمي على الإطلاق، قبل أن يظاهره التدوين، وكان الجاحظ يقول: «فالإنسان لا يعلمُ حتى يكثُرَ سماعُه ...»[6]، فلم يكن معين الطلاب غالبا سوى تلك المجالس التي كانوا يتحلّقون من خلالها حول شيخ عالم يصغون إلى حديثه. ومن هنا نفهم سرّ إعلائهم شأن السماع حتى عدّوه منهجا لتأصيل المباحث اللغوية، وتقعيد النحو والصرف.

وبما أن كلام الأستاذ مادَّة لسانية منطوقة تتَّخذ من الصوت اللغوي وسيلة حيوية لإلقاء المحاضرة، فإن سمع الطالب شرط مهمّ لالتقاط محتواها بما يشتمل عليه من مصطلحات، ولئن تيسّر له إدراك الألفاظ المألوفة، بحكم تعوُّد الاستعمال، فإنه يستشعر شيئا من الصعوبة في سماع بعض المصطلحات، وذلك لعوامل عديدة منها: جدّة المصطلح بالنسبة إليه، ومنها ما يتصل بانعدام الوسائل السمعية كأجهزة تكييف الصوت بالمدرّجات، ومنها ما يتصل بحالة التشويش الذي قد يصدر عن بعض الطلبة والذي يتداخل مع صوت الأستاذ فيحول دون الاستماع الجيّد، ومنها ما يتصل في بعض الأحيان بقصور الأداء الصوتي لدى بعض الأساتذة ...

ويستدعي الاستماع جملة من القدرات العقلية التي حبا الله تعالى بها الإنسان، منها الانتباه والتركيز.

ب – ضعف الانتباه:

من الوظائف العقلية الحيوية التي يُفترض أن يراهن عليها الطالب لتحقيق غاية التحصيل هناك الانتباه الواعي لكلّ جزئيات المحاضرة، من إشكاليات ومفاهيم قاعدية، ومبادئ نظرية، وآراء وتحليلات، وما يعضدها من تطبيقات توضيحية، واستنتاجات. وهنا يتوجّب على الطالب أن يحرص ما وسعه الأمر لبناء مجال إدراكي يحصر من خلاله تلك العناصر بذهنه، فلا يدعها تتفلّت منه.

ولعلَّ خير دليلٍ على وُقوع قدر من الانتباه من قبل الطالب، هو تلك التساؤلات التي تنثال عليه انثيالا، بين الفينة والأخرى، والتي تمكّنه من عقد صلات بين شتى الأفكار. فالانتباه مقوّم هامّ لهضم المصطلح وتمثُّله من جهة، والتمييز بين مصطلح وآخر من جهة أخرى. وبتحقّقه يغدو مستوى التركيز ضرورة لا مناصّ منها. ومتى ينعدم انتباه الطالب تتضاءل لديه إمكانات استيعاب المفاهيم التي تحيل إليها شتى المصطلحات.

ج – قلّة التركيز:

ولا تقلّ وظيفة التركيز أهمية وخطورة عن وظيفة الانتباه، بل تُعدُّ صنوا لها، فهما مَلَكتان عقليتان متلازمتان، فما يحفظه انتباه الطالب يثَبّته تركيزه ويرسّخه، والتركيز عامل يساعد على فهم القضايا النقدية والبلاغية وإدراكها، وبالتالي الوعي بشتى المصطلحات التي تندرج ضمنها.

ودرجة التركيز تتبايَن من طالب إلى آخر، فهناك من يتصف بحدّة التركيز، فلا يزال متتبّعا بذهنه كلّ نواحي المحاضرة من شروح وتعليلات وشواهد واستنتاجات ونحوها دون عناء، وهناك من يقلّ تركيزه، فلا يكاد يتجاوب مع المحاضرة إلا بعد لأي، وفي أحيان كثيرة لا يستوفي غاية الاستيعاب، وهناك من هُم بين بين بدرجات متفاوتة. وكلّما تضاءلت حدّة تركيز الطالب، كلما اتسعت

الهوة بينه وبين إدراك كنه المصطلح العلمي. وهذا مأزق آخر يُصعّد من معضلة تلقي المصطلح وتوظيفه.

ومما يتصل بإشكالية التركيز استدراج الطالب إلى ظلال التجريد الذي يقتضي تهيُّؤا ذهنيا ملائما منه، وعدّة كافية يستقيها من سابق خبراته ومعارفه العلمية يستعين بها على استكناه المفاهيم المجرّدة والمستغلَقة التي تعتاص على الإدراك الذهني الذي درج على هضم الدلالات الحسية، وتسويغ ما هو قريب المأخذ فقط.

د – انعدام فاعلية الربط بين شتى التخصُّصات:

منذ أن يستهلّ الطالب الاغتراف من شتى صنوف التخصُّصات العلمية يبدأ في اكتساب جملة من المعارف وفق مناهج وإجراءات معيّنة، فيتدعّم جهازه المفهومي ورصيده المصطلحي تدريجيا، ويتوسّع مجال إدراكه أكاديميا بكثير من المصطلحات التي كانت مجهولة لديه. ولكن المعضلة تطرأ من خلال عدم قدرته على الربط بين شتى التخصُّصات التي سبق له أن درسها إما في السنة نفسها، أو خلال السنوات الفارطة من مراحل تعلّمه.

فمن المؤسف أنك تجد الطالب في معظم الأحيان يضرب الذكر صفحا عن التخصّص الذي درسه بمجرّد أنه يجتاز الامتحان فيه، فتتلاشى الخيوط التي تربطه بما يقبل عليه من تخصُّصات أخر، ولا يعي أن المصطلحات تعدّ خرزات لتلك الخيوط، وبالتالي فهي مفاتيح لما يعكف عليه من تخصُّصات جديدة، وفهم هذه لا يكون إلا بسبب من تلك؛ مثال ذلك: أن الطالب لا يمكنه فهم نظرية النظم لدى الجرجاني ضمن مقياس البلاغة إلا بعد أن يستوفي حقيقة النحو ومعانيه وأحكامه التي كان قد حصّلها من مقياس النحو...

ولا يمكنه أن يدرس النقد القديم دون الوقوف عند مفهوم النظم الذي سبق أن أفاده من مقياس البلاغة.. ولا يمكنه أن يفهم حقيقة الصورة الفنية دون أن يستحضر معنى الصورة البيانية.. وليس بمقدوره فهم مباحث تحليل الخطاب، دون استحضار تخصّصات اللسانيات والصوتيات وعلم الدلالة وغيرها، وما ينضوي تحتها من مصطلحات ...

فهذا العامل يُطرح بقوّة ضمن هذه المعضلة، لأنه يولّد عجزا لدى الطالب على تمثُّل المصطلح أولا، وتوظيفه ثانيا، لأنه ليس من شأن الأستاذ أن يعيد تأسيس المصطلحات من جديد، بل جوهر مهمته أن يبني معارفه الجديدة على أساس ما يُفترض أنه ترسّخ في ذهن الطالب من رصيد مصطلحي سابق. والطالب الذي يعوزه الربط سيكون حتما عرضة للارتباك واللبس والإبهام، ويفقد بالتالي فاعلية تثمير المصطلح.

هـ – ضحالة الإلمام بالمادة المعرفية:

غالبا ما يستغني الطلبة بمحتوى المحاضرة، عن سواها من الأساليب البيداغوجية كارتياد المكتبات قصد الاطلاع على الكتب وتصفّحها بما يخدم غاية ترسيخ المعطى المعرفي الذي يتلقّاه عن الأستاذ – هذا في حال حرصهم على مواظبة الحضور بالطبع. والطالب بذلك يفوّت فرصا سنية لتمثّل محاور المحاضرة التي يفترض أنها تتوسّل بمصطلحات مفتاحية قاعدية يبنى عليها وعي الطالب الكلّي بالموضوع. والطالب يغيب عن وعيبه غالبا أن المحاضرة ما هي إلا نافذة يطلّ من خلالها على عوالم رحبة، يكون فيها جهد الأستاذ بمثابة اليد التي توجِّه وتحيل، وتُجمِل ما حوته المكتبات بالتفصيل.

ونريد أن ننبّه في هذا الصدد إلى أهمية الالتجاء مباشرة إلى المعاجم المتخصّصة، المتصلة بمباحث النقد والبلاغة، التي تيسّر استيعاب ما استغلق من

مفاهيم وتصوّرات، كمعجم المصطلحات البلاغية لأحمد مطلوب، ومعجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور وغيرها ... بل حتى المعاجم القريبة من تلك المباحث، كالمعاجم الفلسفية والمعاجم النفسية، بحكم أن بعض المصطلحات تتقاطع معرفيا. وهذا أمر يعزف عنه كثير من الطلبة متجاهلين فائدته الملحّة، مما يعمّق فجوة الاضطراب في التلقّي والتوظيف معا.

و- شحوب الرؤية المنهجية:

قوام أي علم من العلوم أمران: الموضوع والمنهج؛ أما الموضوع فهو تلك الحمولة المعرفية التي يجتهد الأستاذ في تلقينها لطلبته، والتي تضمُّ المفاهيم والمعارف والنظريات والأسس والخصائص والاستنتاجات، والتعليلات والشواهد وغيرها... وكلّ ذلك إنما يستقيه من المصادر والمراجع والدراسات العلمية الواردة ضمن الدوريات المتخصّصة.

في حين أن المنهج هو تلك الكيفية التي يعرض الأستاذ وفقها موضوعه، أو جملة الإجراءات والآليات التي يتوسّل بها لشرح جوانب محاضرته، وتلقينها لطلبته. وبذلك يغدو المنهج ضرورة لا غنى عنها. ومتى أغفل الطالب قيمته فإنه سيجد مشقّة وعناء في وعي حقيقة المصطلح أولا، واستخدامه الوظيفي ثانيا، مما يرتدّ سلبا على استيعاب موضوعات الدروس. وهذا ما أطلقنا عليه شحوب الرؤية المنهجية التي تحول دون الإدراك الأمثل للمصطلحات البلاغية والنقدية بخاصة.

وغالبا ما يترتّب على ذلك تعقيد واضطراب يفضيان إلى خلط الطالب بين المصطلحات والمفاهيم، وضعف مقدرته على التمييز بينها الذي قد يبلغ درجة العجز التامّ. وهذا أمر يمكن أن نلحظه بيسر مثلا في إجابات الامتحان، لاسيما المتعلّقة بالأسئلة التحليلية، أو في سياق مناقشة الأعمال التطبيقية، أو لدى إعداد مذكّرات التخرّج..

بقي أن أشير في الأخير إلى أن هذه العوامل ليست منفصلة عن بعضها البعض، بقدر ما هي مترابطة فيما بينها، وكلاّ منها يستدعي الآخر، فالاستماع له صلة بالانتباه، وهذا يقتضي التركيز، والتركيز ييسّر الربط بين مختلف التخصّصات، وكلّ ذلك لا يتأتّى إلا من خلال منظور منهجي واضح المعالم.

ز – اختلاف صيغ الترجمة والتعريب:

وهو إشكال عويص لم يسلم منه حتى الباحثون المتمرّسون، فما بالنا بفئة الطلبة، ذلك أن كفلا هاما من المصطلحات النقدية المعاصرة ترتدّ إلى أصول معرفية أجنبية، تغذَّت من مناخ ثقافي وفكري مغاير غالبا لنظيره العربي، في ظلّ غياب إستراتيجية من شأنها توحيد جهود المجامع اللغوية العربية. وهنا تتعمّق معضلة التلقّي لدى الطالب الذي يقف حائرا تائها بين مصطلحات تعدّدت صيغها حول مفهوم واحد، وهو ما نلمسه لدى تلقّيه المصطلح الواحد من مُحاضر وفق صيغة معيّنة، ومن محاضر آخر بصيغة مغايرة، وذلك تبعا للسند المعرفي لكلّ منهما.

فمثلا تتعدّد صيغ تعريب مصطلح **Espace**، الدالّ على أحد مقوّمات السرد بين من يطلق **مكان**، ومن يؤثر **فضاء** ومن يصطنع **حيّز**، أو مصطلح **Déconstruction** الذي يتأرجح مقابله في الاستخدام العربي بين **التفكيك** و**التشريح والتقويض**. كما نلحظ هذا الاختلاف في مصطلح **Enoncé** الذي لا يزال يتأرجح عند دارسينا العرب بين **الملفوظ** تارة و**القول** تارة أخرى.

إن هذا الاضطراب المتأتّي من قبل اختلاف الترجمة والتعريب من شأنه أن يحول دون أن يتمكَّن الطالب من استيعاب المفاهيم والمعاني الحقيقية لكثير من المصطلحات التي يُفترض أن يعوّل عليها في ترشيد قدراته على اكتساب المعرفة العلمية وتثميرها في شتى اجتهاداته. ولذلك بطبيعة الحال انعكاس سلبي على

تحصيل الطلبة وتمثلهم للمفاهيم تمثّلا منهجيا دقيقا، فتشتّت في أذهانهم المعطيات العلمية التي يحصلونها تارة من قبيل الأستاذ خلال المحاضرة، وتارة من قبيل المراجع، وتارة ثالثة من قبيل أعمال الملتقيات والأيام الدراسية إن قُدّر لهم حضورها والإفادة من محتواها المعرفي. ويشقّ عليه جرّاء ذلك التحكّم في الجانب الإجرائي التطبيقي حيث يكون مُطالَبا بتوظيف المصطلحات لتثبيت المعطيات العلمية وربطها ببعضها البعض.

- **شواهد الاضطراب:**

هناك عدّة شواهد من حقلي البلاغة والنقد يمكن أن نستشهد بها لذلك الخلط الذي يقع فيه كثير من الطلبة في مجال فهم مصطلحات هذين الحقلين، يمكن تقرّيها من واقع التجربة التعليمية – التعلّمية، وتحديدا في سياق اختبار مدى اكتساب الطالب المتعلّم لمعطيات المحاضرة ومحاورها معرفيا ومنهجيا، فضلا عن إجابات الامتحان التي غالبا ما تبرز بجلاء ذلك الاضطراب الملحوظ في وعي المصطلحات البلاغية والنقدية الذي ينعكس سليا على توظيفها. ومن تلك الشواهد سأقتصر على ما يأتي:

أولا – الصورة البيانية والصورة الفنية والصورة الشعرية:

كثيرا ما يخلط الطالب بين هذه المصطلحات الثلاث، ويمضي في اصطناع أحدها للدلالة على الآخر، دونما أدنى اكتراث بمفهوم كلّ منهما المغاير له، فإذا ما طُلِب منه تحسُّس الصورة الفنية لقصيدة ما تجده ينصرف مباشرة إلى استخراج التشبيهات والاستعارات والكنايات والمجازات، مقتصرا على تبيان أنواعها المنطقية، من دون الوقوف عند العلاقات التي تنتظمها ضمن هيكل موحّد يضمّ عناصر أخرى من رمز وعاطفة وخيال وأسطورة وإيقاع وغيرها ...

فالصورة البيانية هي ظاهرة بلاغية تعنى بإيضاح الدلالة على نحو معيّن، وقد عرَّفوا علم البيان على أنه «فن يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه»[7]، وهذه الطرق إنما هي الصور البيانية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وما يندرج تحتها من أنواع وأقسام فرعية باعتبارات مختلفة. وهي طرق تتداول على إيضاح المعنى الواحد، في سياق جزئي من العمل الأدبي كالقصيدة. فالتشبيه أو الاستعارة مثلا صورة جزئية بسيطة نلمحها في تركيب محدّد، لا يكن لها أن تفي بالمعنى الإجمالي إلا إذا ترافدت مع غيرها من الصور والعناصر.

في حين أن الصورة الفنية تُعدُّ ظاهرة كلية تتجاوز التقسيمات البلاغية التي رسّخها القدماء، ومن هنا نلفي مصطفى ناصف يأخذ عليهم أنهم يمزّقون الدلالات المجازية بعجزهم عن ضمّها في بناء موحّد، الأمر الذي حمل البلاغيين العرب على الاعتقاد بأنه من الهيّن تصنيف المعاني المجازية، وأن ثمّة فروقا فيما بين ما عُدّ استعارة ومجازا مرسلا وكناية مثلا، فلئن كانت هناك فروق فيما بينها، فإن الأمر لا يدعو إلى إغفال التداخل العجيب القائم بينها[8]. ويوجز تحديده لماهية الصورة بقوله: «الصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء»[9]؛ أي أن الصورة تتطلّب نمطا من الإدراك يتجاوز الإدراك المنطقي لاستكشاف أغوار تلك الحقائق. فالصورة الفنية أعمّ من الصورة البيانية وأشمل، وتتجاوز التركيب الجزئي لتلقي بظلالها على امتداد الأثر الفني برمّته.

ولئن كنا نعترف بأن مهمة ضبط مصطلح الصورة الفنية من الصعوبة بمكان، فإن ذلك يُعزى إلى تباين المرجعيات والمناهج والنظريات والبيئات المعرفية، وهذا عين ما قرّره "فرانسوا مورو" بقوله: «لفظة (صورة) من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين فهي لفظة

غامضة وغير دقيقة معا. غامضة لأنها يمكن أن تفهم بمعنى عام، غائم، وواسع جدّا وبمعنى أسلوبي صرف. وغير دقيقة لأن استخدامها حتى في المجال المحدّد للبلاغة مائج للغاية وتعريفه بالغ السوء»[10].

يضعنا هذا الكلام إذن أمام احترازات يتعيَّن على الخائض في مفهوم الصورة اعتبارها، لأنه مفهوم زئبقيّ لا يستقرّ عند حدّ معيّن، وهو ما عبّر عنه أحد الدارسين بقوله: «كثر التأليف والتوليف في الصورة الفنية أخيرا حتى اختلطت المفهومات وتشعّبت المناهج، فنال الصورة من هذه الدراسات عناء وغموض كبيران»[11]. فنحن بإزاء معضلة مستعصية للغاية.

لا ريب في أن جذور المصطلح العربية ترتدّ إلى التراث، ولعلَّ أدقّ تحديد نعتدُّ به هنا للإمام عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: «واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ...»[12]، فهنا يشير الجرجاني إلى التباين بين الصور رغم تشابه المعاني، إذ تتراءى لنا أنها ممثّلة لمعنى واحد[13].

أما جابر عصفور فيعرّفها بأنها: «الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغيّر بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظلّ قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ...»[14]. فيجعل هذا التعريف من الصورة الفنية الروح النابضة في الإبداع الشعري، بغضّ النظر عن طبيعة التحوّلات التي تطرأ على الشعر، والتي تنعكس حتما على ماهية الصورة واتجاهات دراستها. وبذلك يقترب التصوير الشعري من طبيعة الرسم، من خلال

نقل الموضوع من مستواه الطبيعي إلى مستواه الشعوري، فيغيِّر محيطه وماهيته، ويمكّنه من التأثير في المتلقّي عبر لمسة الفن[15].

ويحدّدها "فرانسوا مورو" بقوله: «ينبغي تعريف الصورة أنها توضيح، أو في حال التشبيهات فقط تقريب شيئين ينتميان إلى مجالات متباعدة إلى حدّ ما»[16]. يتراءى من ذلك أنه يضبط مفهوم الصورة من حيث وظيفتان تضطلع بهما: توضيح المعنى بوسيلة فنية ما، ثم التقريب بين طرفين أصل كلّ منهما مختلف نسبيا عن الآخر. كما يقترب هذا التعريف من تصوّر "بيار ريفاردي" الذي عدّها إبداعا ذهنيا خالصا، فكلّما تباعدت تينك الحقيقتين صارت الصورة أمتن وأقوى وتبوّأت موقعا شعريا[17].

وذهب "م. لوغريون" ضمن أطروحة له عن (الصورة في مؤلّفات باسكال) إلى أن: «الصورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال»[18]. فهذا التعريف يقصر الصورة على البعد الحسّي، ويجعل منها وسيلة يستخدمها الأديب إما لأجل الإبانة عن أغراضه، وإما لاستمالة وجدان المتلقّي إلى غاية معيّنة.

ويرى "أبرامز Abrams" في (معجم المصطلحات الأدبية) لما توقّف عند كلمتي Image وImagery أن مصطلح الصورة يراد به «الشكل المُجَسّم والأشياء القابلة للرؤية البصرية»[19]. وهذا المعنى حسبه أبرز معانيها الاصطلاحية وأقربها إلى الأذهان، وهو يقتصر على ما يُدرَك عيانا. فالتصوير إذن «استحضار صورة شيء ليكون قريبا أو معروضا عرضا فنيا بديعا يوحي بالمعنى ويؤثّر في النفوس»[20]. فهذا التحديد يحصر مهمة الصورة في تقريب الأشياء من ذهن المتلقّي مع إضفاء طابع الجمال عليها. وأما التصوُّر فهو «مرور الفكر بالصورة الطبيعية

التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيّلته مروره بها يتصفَّحها»[21]. فكأننا بالتصوّر عقلي معنوي أما التصوير فمادي شكلي.

ثمة عقبات عديدة واجهت الدارس في تمثُّل المصطلحات النقدية والبلاغية الأمر الذي ينسحب على مصطلح الصورة، إذ راح يتأرجح بين استخدامات شتى ذاع اصطناعها في العصر المعاصر دون تبصّر وأناة وحذر، منها: الصورة البيانية، والصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية. ولئن كان الأمر واضحا بالنسبة إلى الصورة البيانية مثلما رأيناه قبلا، فإن الاستخدامات الأخرى أضحى يكتنفها غموض صفيق، ولبس شائك، مما حال دون صرامة التأثيل.

ومبلغ علمنا أن ذلك متأتٍّ من عامل الترجمة، على اعتبار أن أغلب نظريات التصوير المعاصرة – على غرار سائر النظريات النقدية واللسانية – وافدة من تخوم الفكر النقدي الغربي. فكثيرا ما نجمت عن ترجمة مصطلح الصورة، مزالق، إما جرّاء الوقوع في الفهم الخاطئ طورا، وإما بسبب سوء الترجمة طورا آخر، وإما نتيجة لمحاولات الإسقاط القسري للمفاهيم الغربية على المعطى النقدي والبلاغي العربي، دون مراعاة للبون الشاسع بين الثقافتين، وخصوصية كلّ منهما طورا ثالثا.

فلسنا نكاد نميّز بين تلك الاستخدامات على الصعيد النظري ولا التطبيقي، إذ راح كلّ دارس يضع توصيفا مصطلحيا خاصًّا به دون بيان وجه العلّة في ذلك. فاصطنع مصطفى ناصف مثلا لكتابه عنوان (الصورة الأدبية)، ووَسم جابر عصفور مؤلّفه بـــ (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، بينما جاءت دراسة الولي محمد موسومة بـــ (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي) ....، ولكن المحتوى ظلّ واحدا تقريبا، مع اختلاف في الموقف الفكري،

والطرح المنهجي، والإجراء التحليلي. كلّ هذا قد حصل في صياغة العناوين فقط، فما بالنا مع محتوى الكتاب الواحد!!

نقدّر أن استخدام الصورة الشعرية خاصّ بالسمات الجمالية للشعر دون النثر، ذلك أنه جنس تتماهى فيه جملة من المقوّمات الإبداعية، منها التجربة الشعورية، والمعجم الفني، والخيال، والعاطفة، والوزن والقافية، والبعد الغنائي، والقيم الإنسانية، فضلا عن الأداء البلاغي، والصورة الشعرية بذلك أعمّ من الصورة البيانية.

أما مصطلح **الصورة الأدبية** فإنه من جهة يرتبط **بالصورة الفنية** في ضوء العلاقة بين الجزء والكلّ، حيث تحيل الصورة الفنية على جماليات متعدّدة ذات صلة بسائر الفنون فضلا عن الأدب كالرسم والموسيقى والنحت[22]، ومن جهة أخرى فهو توصيف يتراءى لنا أعمّ من الصورة الشعرية، ذلك أنه لا يقتصر على الشعر فحسب وإنما يتعدّاه إلى كلّ ما له صلة بالأدب، أو كلّ ما يصيّر من الأدب أدبا، ويحضرنا هنا مبدأ الشكلانيين الروس الذي عبّر عنه "جاكبسون" بقوله: «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية»[23].

فمصطلح الأدبية يُطلق عادة على ما يتحوّل به الكلام من مستوى خطابي مألوف جرَت به عادة الاستعمال في الحياة اليومية إلى ضرب من الممارسة الإبداعية التي يغدو التصوير جوهرها. ويضيء عبد السلام المسدي هذا التصوّر بذهابه إلى أنها ذلك العنصر السرّي الذي يجعل من الخطاب الكلامي يؤثّر تأثيرا يشبه لذّة الحلم وليس بالحلم، ويطرب كالموسيقى، ولكنه ليس موسيقى، ويبعث لدى المتلقّي حالة الافتتان والإعجاب والتلذُّذ في آن واحد، بعيدا عن عرض الحقائق، ووصف الوقائع وتحليلها[24] 🕮.

بينما الصورة الفنية أعمّ من سائر الاستخدامات الأخر، لأن منهجها لا يقف عند حدود البيان أو الشعر أو الأدب وقوانينه الداخلية فحسب، وإنما يقتضي الانفتاح على سائر الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى، فتتشرّب قيمها الجمالية، وتستعير منها أبجدياتها الإبداعية، سعيا منها لفهم الأدب في ضوئها.

إن الصورة الفنية لا ترتضي الانكفاء على وصف الجزئيات البلاغية بمنأى عن العناصر الأخرى التي تتفاعل في تناسق فني خلاّب على امتداد الأثر الأدبي في كلّيته وشموليته، فهي على حدّ تعبير "أرشيبالد مكليش" «القوّة السحرية المؤلّفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسي، وجوهرها توازن الصفات المتنافرة لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكي العواطف وتذكي المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إيقاعات الأبيات»[25]. فسمات سحر التأليف والانسجام والتوازن والتنسيق مما يشير إليه هذا التحديد كفيلة بأن تجعل من الصورة الفنية مصطلحا متكاملا ومرنا يواتي أيّ دارس على تحليل الإبداع، وتحسّس مناحي الأصالة والابتكار فيه.

ثانيا – المعارضة الشعرية والمعارضة الفكرية:

المعارضة لغة من قولنا «... عارَضْتُهُ في المسير، أي سرتُ حِيالَه. وعارَضْتُهُ بمثل ما صنع، أي أتيت إليه بمثل ما أتى. وعارَضْتُ كتابي بكتابِهِ، أي قابلته ...»[26]. وجاء في لسان العرب: «وعارَضَ الشيءَ بالشيءَ مُعارضةً: قابَلَه، وعارَضْتُ كتابي بكتابه أَي قابلته. وفلان يُعارِضُني أَي يُبارِيني. وفي الحديث: إِن جبريل، عليه السلام، كان يُعارِضُه القُرآنَ في كل سنة مرّة وإِنه عارضَه العامَ مرتين، قال ابن الأَثير: أَي كان يُدارِسُه جمِيعَ ما نزل من القرآن من المُعارَضةِ المُقابلةِ»[27].

لطالما احتفى التراث بمصطلح المعارضة، لاسيما في معرض تناول قضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم من جهة، والوقوف عند تلك الظاهرة الأدبية التي تجعل من الشاعر ينظم على منوال شاعر آخر من جهة ثانية. فهذا الباقلاني يقف عند المصطلح في سياق حديثه عن الإعجاز القرآني، ويؤكّد سلامة القرآن من التحدّي في قوله: «ويمكن أن يقال إنهم لو كانوا قادرين على معارضته، والإتيان بمثل ما أتى به، لم يجز أن يتّفق منهم على ترك المعارضة، وهم على ما هم عليه من الذرابة والسلاقة والمعرفة بوجوه الفصاحة»[28]، كما ذكر الرماني من ضمن وجوه الإعجاز السبعة ترك المعارضة مع توفّر الدواعي وشدّة الحاجة[29]. وأما ابن سنان الخفاجي فيقول: «وإذا عدنا إلى التحقيق وجدنا وجه إعجاز القرآن صرْف العرب عن معارضته بأن سُلبوا العلوم التي بها كانوا يتمكّنون من المعارضة..»[30].

وينسحب المفهوم نفسه على الشعر، فالمعارضة «باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدَّى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلّد إعجابا بها...»[31]، وذاع هذا الضرب من النظم بخاصة في عصر الضعف والانحطاط ومستهلّ عصر النهضة الأدبية[32].

بيد أنه قد ينصرف إلى ذهن كثير من الطلبة أن المقصود بالمعارضة المدلول المتصل بالمخالفة في الرأي أو الفكر أو المنهج، وهو ما يحدث بين أصحاب الفرق الكلامية والمذاهب الفقهية والتيارات السياسية والإيديولوجية ونحوها مما تباينت مواقفها وأطروحاتها.

ثالثا – المصطلح والمفردة:

كثيرا ما نلحظ لدى شريحة هامة من الطلبة التباسا وتداخلا واضحا في استخدام «المصطلحات» و«المفردات»، وذلك جرّاء عدم قدرتهم على التمييز بين

كلا الاستخدامين، وهذا أمر غالبا ما نلحظه لدى تكليفهم بتحليل نصوص أدبية ضمن الامتحانات، أو إعداد مذكّرات التخرّج مثلا، فترى من عيِّنة جهودهم التحليلية مثلا عبارات: (استخدم الشاعر مصطلحات تدلّ على الأمل)، (وظَّف الشاعر مصطلحات قوية) ...

وفي واقع الحال أن الشاعر أو الأديب ليس من شأنه الاهتمام بالمصطلحات لا من قريب ولا من بعيد، وإنما ذاك شأن محلّل الخطاب أو الناقد الذي يجترح مصطلحات، أو يستند إليها بغية الكشف عن ظاهرة أسلوبية أو جمالية أو لسانية ما، أو تعليلها، أو تأويلها. أما الشاعر فبما أن وظيفته إبداع أثر أدبي ذي قيم شعورية وتعبيرية وفق بناء لغوي معيّن، فإن كلمات النص الأدبي أو مفرداته تمثّل أدواته الخاصة به، لأن الكلمات الأدبية قد تنطوي على مدلولات انفعالية نسبية تتفلّت من إسار العقل، وتخضع لمقتضى السياق. بينما أهم ما يميّز المصطلح هو الدقة والثبات والضبط المنهجي الصارم والوعي بالمفهوم.

رابعا – الانسجام والتناسق:

ولئن كان الانسجام **(Harmonie)** أو **(Cohérence)**[33] لغة من قولنا «سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء [بمعنى] قَطَران الدمع وسَيَلانه، قليلاً كان أو كثيراً، وكذلك الساجِمُ من المطر ... وانْسَجَمَ الماءُ والدمع، فهو مُنْسَجِمٌ إذا انْسَجَمَ أي انصبّ»[34]، فإنه اصطلاحا «حالة الأثر الفني الذي تتلاءم جميع أقسامه وتتكامل في سبيل إحداث تأثير عامّ مشترك»[35]، وهو أيضا الوضع الذي يكون فيه الأديب متجاوبا مع ما يحيط به من ملابسات، أو مع ما يعتمل بنفسه من انفعالات، فيعبّر عن ذلك كله بصدق[36]. وعرّفه ابن أبي الأصبع الانسجام بقوله: «أن يأتي الكلام متحدّرا كتحدّر الماء المنسجم، سهولةَ سبك وعذوبةَ ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع

خلوّه من البديع، وبعده عن التصنيع»[37]، وغالبا ما يكون الانسجام غير مقصود، بل يرد عفوا[38]. وقد عدّ محمد خطابي الانسجام إجراءً حيويا ضمن إجراءات تحليل الخطاب الأدبي، واعتبره «أعمّ من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلّب بناء الانسجام من المتلقّي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظّم النص وتولّده»[39]. فالانسجام هو أن تنسجم صورة فنية ما مع معنى معيّن، أو تخيّر نمط من الأصوات ليتواشج مع تجربة شعورية أو حالة نفسية معيّنة.

ونقدّر أن أغلب ما تناوله سيد قطب فيما يتصل بسمة التناسق – على قيمته التحليلية الثمينة التي لا يجمل بنا إغفالها والتغاضي عنها – يعدّ أدخل في باب الانسجام، لأنه ركّز على العناصر الفنية التي تتحدّد في مستوى العلاقات الموضوعية للخطاب. فالانسجام يكون حيث يكون هناك توافق وتلاؤم ما بين أداء لفظي مُحَدَّد حسب مستوى لساني معيّن: صوتي أو مفرداتي أو تركيبي، وبين حالة نفسية أو قيمة دلالية أو فنية معيّنة، أي بين نمط الأداء وبين الظلال التي يوحي بها في سياق الخطاب، فيكون لذلك وقع جمالي تَهتزّ له النفوس طرَبا، وكأن هذا التدفّق المائي يروي المساحة الفنية فتزهر لتكسو الخطاب حلّة بديعة.

أما التناسق **(Cohésion)** فمجترح من مادة نسق و« النَّسَقُ من كل شيء: ما كان على طريقة نِظامٍ واحد، عامٌّ في الأشياء ... والنحويون يسمّون حروف العطف حروف النَّسَق لأَن الشيء إذا عطفْت عليه شيئاً بعده جَرى مجْرىً واحداً ... ونَسَقُ الأَسنان: انتظامها في النِّبْتةِ وحسن تركيبها.. والنَّسَق: ما جاء من الكلام على نِظام واحد.. والكلام إذا كان مسجَّعاً، قيل: له نَسق حسن...»[40]. فالنسق يقتضي توحّدا في إدراك الهيئة والنظام والشكل والصيغة.

أما التناسق اصطلاحا فلعلّه قريب مما ذهب إليه الجاحظ في قوله: «... وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه قد أُفرغ

إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[41]. وربّما يكون حديث الرماني عن التلاؤم بوصفه أحد أقسام البلاغة العشر إشارة إلى مفهوم التناسق، حيث قسّم الكلام إلى: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا وخصّ به تأليف القرآن الكريم[42].

كما عدّ سيد قطب التناسق من خصائص التصوير الفني، وذكر أن له أشكالا متعدّدة، منها ما تمّ الالتفات إليه، على غرار التناسق في تأليف العبارات، والتناسق الحاصل في الإيقاع الموسيقي، والتناسق الناشئ من التعقيبات البلاغية المتفقة مع السياق، والتناسق المعنوي الحاصل بين الأغراض، والتناسق النفسي في الخطاب؛ ومنها ما لا يزال بكرا لم يتفطّن إليه أحد إلى غاية عصره، وبذلك فهو يعتقد أن مسألة التناسق تظلّ بعيدة عن مجال الاشتغال في جماليات التعبير القرآني، رغم تنبّههم إلى بعض مظاهره الفنية[43].

وتأسيسا على ذلك راح يتقصّى مجتهدا مظاهر أخرى من التناسق، منها تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها، ومنها استقلال اللفظة الواحدة برسم صورة شاخصة، ومنها المقابلات الدقيقة بين الصور التي ترسمها التعبيرات، ومنها التقابل بين صورتين إحداهما منظورة راهنة والأخرى غائبة ماضية، فضلا عن مظاهر أخرى تطرّق إليها بعمق أكثر[44]. ولكن يبدو أنه لم يكن بمنجاة من الخلط بين مفهومي التناسق والانسجام الفنيين، فلم يميّز بينهما، ذلك أنه تناول مظاهر فنية أدخل في باب الانسجام وأدرجها ضمن مجال التناسق، ومردّ ذلك في تقديرنا يُعزى إلى عدم تخلّق وعي المصطلح بنحو دقيق في عصره.

وفي حقيقة الأمر أن الخلط بين كلا المصطلحين مما يقع فيه حتى كثير من الباحثين ذوي الخبرة والكفاءة، وليس الطلبة فحسب، ذلك أن الكثير يظنُّهما مترادفين ومتماثلي المدلول، بينما الصواب أن كلاًّ منهما يتفرَّد بأداء مدلول خاص

به؛ فالتناسق يكون مثلا عندما تكون أجزاء القصيدة متلائمة فيما بينها، أي على نسق واحد، من حيث المبنى والمعنى. ومن حيث تتابع الأغراض والمضامين وحسن الانتقال من معنى إلى آخر، بينما الانسجام هو أن تنسجم صورة فنية ما مع معنى معيّن، أو تخيّر نمط من الأصوات ليتواشج مع تجربة شعورية أو حالة نفسية معيّنة.

خامسا – النظم والتنظيم:

يحيل النظم في أصل الاشتقاق اللغوي إلى معنى التأْليفُ، نقول: «نَظَمَه يَنْظِمُه نَظْماً ونِظاماً، ونظَمْتُ اللؤْلؤَ أي: جمعته في السِّلْك، ومنه نَظَمْتُ الشِّعر ونَظَّمْته، وكلُّ شيء قَرَنْتَه بآخر أو ضَمَمْتَ بعضَه إلى بعض، فقد نَظَمَتْه. والنَّظْمُ: ما نظَمْته من لؤلؤٍ وخرزٍ وغيرهما، ونِظامُ كل أَمر: مِلاكُه، النِّظام: العِقْدُ من الجوهر والخرز ونحوهما، وسِلْكُه خَيْطُه. والنَّظْمُ: الثُّريّا، على التشبيه بالنظْمِ من اللؤلؤ، ونظم الحيل: ضفره»[45].

بينما المدلول الاصطلاحي للنظم يشي بمعنى تأليف الكلام – حروفا وأسماء وأفعال – وتعليق بعضها ببعض، وتوخّي معاني النحو وأحكامه على النحو الذي فصّله الإمام عبد القاهر الجرجاني لدى صياغته نظرية النظم، وفي هذا الصدد يقول: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها»[46].

وترتدّ أصول هذا المصطلح إلى مذهب الأشاعرة. ولقد ارتبط أول ما ارتبط بالشعر، ثم انزاح بعد ذلك إلى خطاب الوحي في سياق وقوف البلاغيين والمتكلّمين عند إعجاز القرآن الكريم، ليشمل من خلال ذلك سائر جوانب الكلام الأخر[47].

لكن الطالب كثيرا ما يخلط بين الفعلين: **نظَم ونظَّم** – وإن كان معناهما اللغوي واحد – فكثيرا ما يرد على لسانه مثلا: (**نظَّم** كلامه)، وهو أمر يفضح ضحالة إلمامه بالمادة العلمية، فالمصطلح لم يتخَمَّر في وعيه حقَّ التخمُّر، بل قصارى الأمر معه أن يردّد نطقه على لسانه في صورة شوهاء دون أن يعي مفهومه، لأنه لم نسمع – في حدود اطلاعنا – عن النقَّاد والبلاغيين القدامى أنهم اصطنعوا لفظة تنظيم للدلالة على معنى نظم الكلام وتأليفه.

سادسا – الرؤية والرؤيا:

من مظاهر الاضطراب الذي يكتنف نلقّي المصطلح ثم توظيفه بالنسبة إلى الطلبة ذلك الخلط السافر بين مصطلحي الرؤية والرؤيا؛ ذلك أن الرؤية (بالتاء المربوطة) تتّخذ مجالين معيّنين أحدهما حقيقي والآخر مجازي؛ أما الحقيقي فيتعلّق بالرؤية البصرية التي تكون حاسة العين أداتها، وأما المجازي فيتصل بالرؤية الذهنية التي يكون العقل دليلا عليها، كقولك: لي رؤية خاصة حيال الموضوع؛ أي: أتبنّى قناعة أو موقفا أو تصوّرا أو وجهة نظر بشأنه. .

بينما الرؤيا (بالألف) ترتبط بالحُلم لذلك يطلق عليها بالحُلمية[48]، والرؤيا ما يرى من أحلام صادقة تصدر عن الأنبياء والصالحين، يقول الله تعالى:

(قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا) – يوسف، 5

(فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ) – الصافات، 102

(لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ) – الفتح، 27.

ويقول النبي (ص): «**الرُّؤْيَا الصَّادِقَةُ مِنْ اللَّهِ وَالْحُلْمُ مِنْ الشَّيْطَانِ**»[49].

وفي سياق النقد نجد أحد الباحثين يقول: «القصيدة ليست تفكيرا فقط.. إنها عمل قوامه ثلاثة: رؤيا، ورؤية، وفعل جمالي»[50]، وورد بالمعجم الأدبي أن الرؤيا

«تمثّل ما هو غير موجود على أنه موجود، وذلك عن طريق الإحساس الرهيف والخيال المبدع، ... وينتج عن تفرّد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين شعور لديه بأنه كائن متميّز إحساسا وفكرا، وبأنه قادر على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات الأخرى»[51].

فالشعر يقوم: «على الحلم في بعده الإيجابي المتجسّد في طبقاته السفلى، وهو بذلك مكمن لترسُّبات الذات الباطنة بإيحاءاتها الكثيرة، وعلاقاتها المتلاحمة، وأزماتها المتلبّسة بانفعال قويّ يدفع التجربة الشعرية إلى فضاء القصيدة في حالة توهّج قصوى»[52]، وقد أطلق بعضهم على الرؤيا «البعد الثالث» الذي عدّوه أمرا ضروريا للشعر[53]. وقد أومأ عز الدين إسماعيل إلى موقف مدرسة التحليل النفسي التي تتخذ من الحلم أساسا من أسس الإبداع الفني[54].

ونظرا لعدم القدرة على التمييز بين المصطلحين من قبل كثير من الطلبة، فإن مساحة الاضطراب تتسع أمامهم وتحول دون وعيهم حقيقة المفاهيم والتصوُّرات المطلوب إدراكها، فلعلّك تقع على نظير هذا الكلام: (تتجلّى رؤيا الشاعر للكون من خلال البيت الفلاني)، وهو يريد موقفه ونظرته، أو: (عبّر الشاعر عن رؤيا خاصة به)، وهو يقصد قناعة.

وفي المقابل يلجأ كثير من الطلبة إلى الحديث عن طبيعة الرؤيا الشعرية وخصائصها، فيطلقون خطأً لفظة (رؤية) بالتاء المربوطة، وهم يقصدون اللفظة المستعارة من حقل الحلم، لأن الشعر عُدّ عند أنصار مدرسة التحليل النفسي حالة من التداعي اللاشعوري الذي يقترب من بؤرة الأحلام؛ فالرؤيا غالبا ما ترتبط بالنص الشعري، في حين أن الرؤية تتصل في مجمل الأحوال بالموقف الواعي الذي يصدر عنه الشاعر صاحب النص.

خاتمـــــة:

من خلال ما سبق الوقوف عليه نَخلص إلى أنه يتعيّن على الطالب – سواء في غمرة تلقّيه للمعطى المعرفي، أو في سياق تثميره لغاية علمية معيّنة (إنجاز عمل تطبيقي أو مذكّرة تخرّج مثلا) – أن يتفاعل والمصطلح البلاغي والنقدي بمنتهى الحيطة والحذر حتى يهتك دونه جميع حجب اللبس والخلط والاضطراب. لأن وعي المصطلحات محفوف بالمزالق، وليس بالمطلبّ الهيّن أو المرام اليسير كما يتراءى للبعض نظرا لصرامتها ودقة ضبطها. وبذلك يمكنه أن يثقِّف أدواته المصطلحية التي يتوسّل بها إلى تمثُّـل الخطاب النقدي والبلاغي تمثّلا حصيفا.

• بيبيلوغرافيا:

1- ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح. حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1965.

2- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح. عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969.

3- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار صادر، بيروت، (د. ت).

4- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 108.

5- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط. 5، 1986.

حمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989.

6- أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي، دمشق، ط. 2، 2006.

7- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1963.

8- الباقلاني، إعجاز القرآن، تح. محمد شريف سكر، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3 / 1994.

9- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992.

10- الجاحظ، البيان والتبيين (ج. 1)، تح عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، 1968.

11- الجاحظ، الحيوان (ج1)، تح. عبد السلام هارون، ط. الحلبي، القاهرة، 1948.

12- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 2 / 1984.

13- الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط. 2003.

14- الجوهري، الصحاح، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ت.).

15- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط).

16- خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 / 1995م.

17- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – القاهرة، ط. 2 / 1968.

18- الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1965.

19 – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة.

20- شفيع السيد، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 4/ 1995.

21- صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، ط2 / 1990، ج2.

22- صحيح البخاري، الموسوعة الرقمية صخر: برنامج الحديث الشريف.

23- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

24- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1/ 1999.

25- عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث. – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995.

26- عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1. 1990.

27- عدنان الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008.

28- مجمع اللغة العربية بالقاهرة – المعجم الوسيط.

29- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط. 2/ 2006.

30- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط. 3 / 1983.

31- شبكة الأنترنت: رابط: lien: www. wata. cc

الهوامش:

1 – مجمع اللغة العربية بالقاهرة – المعجم الوسيط.

2 - Paul Robert ،Académie de la langue française ،terme ،lien: www. wata. cc

3 – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 2 / 1984، ص 252.

4 – المرجع نفسه، ص 252.

5 – الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام هارون، ط. الحلبي، القاهرة، 1948 ج1 / ص 51.

6 – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط) ص 175.

7 – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط. 3 / 1983 ص 5.

8 – المرجع نفسه، ص 8.

9 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995، ص 19.

10 – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1/ 1999، ص 98.

11 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 466.

12 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط. 5، 1986، ص 426.

13 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992، ص7.

14 – عدنان الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول (ثقافة الصورة في الأدب والنقد)، عَمّان، 2008، ص 136. ص 136.

15 – فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 25.

16 – ينظر: فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص 85، 86.

17 – ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

18 – ينظر: شفيع السيد، التعبير البياني– رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 4/ 1995، ص 28.

19 – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، 1989، ج 1، ص 348.

20 – صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص74.

21 – أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، دار المكتبي، دمشق، ط. 2، 2006، ص 88.

22 – عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1. 1990، ص 11.

23 – عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث، ص 211.

📖 – ينظر لمزيد من التوسّع حول مفهوم الأدبية: رسالتنا الخاصة بالماجستير الموسومة ب مقوّمات السرد الإعجازي في الخطاب القصصي القرآني – دراسة تحليلية نموذجية في سورة الكهف، جامعة وهران، 2002، ص137 وما بعدها.

25 – الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1963، ص 54، 55.

26 – الجوهري، الصحاح، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ت.)، مادة (عرض).

27 – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ت)، مادة (عرض).

28 – الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 46.

29 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح. محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – القاهرة، ط. 2 / 1968، ص109.

30 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 76.

31 – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص254.

32 – المرجع نفسه، ص 254.

33 – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 409.

34 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (سجم).

35 – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 38.

36 – المرجع نفسه، ص 38

37 – ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ص 380.

38 – المصدر نفسه، ص 380.

39 – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط. 2/ 2006، ص 5 – 6.

40 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (نسق).

41 – الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / ص 89.

42 – الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح. محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف – القاهرة، ط. 2 / 1968، ص 143.

43 – التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ص 87 – 89.

44 – المرجع نفسه، ص 90 وما بعدها.

45 – ابن منظور، لسان العرب، مادة نظم.

46 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 127.

47 – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ينظر حديثه عن نظم الحروف ونظم الكلم، ص 102.

48 – صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك (ج2)، / ص239.

49 – صحيح البخاري، باب الرؤيا من الله، رقم ح: 6469.

50 – ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 134.

51 – المرجع نفسه، ص 134.

52 – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 108.

53 – خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 / 1995، ص 196.

54 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط. 4 / 1988، ص 48.