لماذا يكونُ الشّعراءُ مصوِّرينَ بالضّرورة؟
منظورٌ في الفِكْر والفَنّ

أ.د. عيسى علي العاكوب(*)

في الطّريق إلى القَصْد:

يظلّ السّؤالُ عن ماهيّة الشّعر، وعن عناصره المكوِّنة له، من صنف الأسئلة التي لا يُتوقَّع أن تظفر بإجابة حاسمة. وربّما كان من حسنات هذا النّوع من الأشياء، أو الظّواهر، العصيّة على المعرفة النّهائيّة، أنّه يظلّ يحرّض آلاتِ الإدراك والفهم على العمل في ميدان تحدٍّ ومواجهةٍ وكرٍّ وفرّ. ومن شأن مثْلِ هذا أن يقدّمَ مادّةً مديدةَ العُمر، أو مُعمَّرةً، تصلح لأن تُدرسَ ضرْباً من الدّرس التّزامنيّ (Synchronic) يسمح باكتشاف خاصّيّات تفكير الأمم أو الجماعات أو الأفراد، وتسجيل مظاهر التقليد والنّبوغ في أعمال التفكّر والتّفلسف. ويسعى الجهدُ المقدَّم في هذه الصّفحات إلى إيقاف عقل القارئ الكريم في نقطةٍ يستطيع منها رؤيةَ مكوِّنٍ أساسيّ جدًّا من مكوّناتِ فنّ فاخرت الجماعاتُ البشريّة في امتلاك نصيبٍ منه، وهو فنّ الشّعر. والمكوّنُ المتحدَّثُ عنه هنا هو التّصويرُ الشّعريّ، أو إبرازُ المنظور بعَين القلب بلُغة المنظور بعين البصَر، حتى قال بعضُهم: إنّ الفنّ

(*) عضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

على الجُملة هو ضَرْبٌ من التّفكير في صُوَر. وتتقدّمُ المناقشةُ في مسارٍ يسمح بالوقوف عند عددٍ من نقاط الارتكاز.

– حبُّ الإنسانِ التّصويرَ:

حبُّ الإنسان التصويرَ، أو تشكيلَ العوالم، من الأمور التي لا يكاد يختلف في شأنها اثنان. ولعلّ من أسباب ذلك أنّ الإنسان نفسَه صورةٌ حسنةٌ أحسن المولى، سبحانه، صُنْعَها. فقد جاء في الذكر الحكيم قولُه سبحانه: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ﴾ [غافر: ٦٤]. فالإنسانُ صورةٌ خلَقها الله، سبحانَه، حسنةً جميلة. وإذا كان أوّلُ ما تقع عليه عينُ الإنسان أمَّه وأباه، فقد فتَحَ عَينيه على الجَمال، ممثَّلاً في الصورة الإنسانية. ثمّ إنّ الإنسانَ بعْدَ إدراكه العالَمَ المحيط به، يرى التصوير الحسَنَ في كلّ ما يشهدُ مِن صُنْع الله ﴿ٱلَّذِىٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَىْءٍ﴾ [النمل: ٨٨].

هكذا يكون الإنسانُ، بعْدَ أن حَباه اللهُ نعمةَ إدراكِ المحسوسات والمعقولات والانفعالِ بجمالها، مُجتذَباً إلى الصُّوَر الحسنة، توّاقاً إلى محاكاتها. وإذا كانت جملةُ الفنون لا تخرج عن أن تكون ضَرْباً من التشكيل أو التصوير، فإنّ مبعثَ اختراع الإنسان للفنون حُبُّه التصويرَ. وقد عرضَ لشيء من هذا أرسطو في كتابه «فنّ الشعر» عندما تكلّم على بواعث نَظْمِ الإنسان للشّعر أوّلَ مرّةٍ؛ فرأى أنّ ذلك راجعٌ لأمرَيْنِ: حبّ الإنسان المحاكاة، وتلذّذه بالنّغم. ولم يتساءل المعلِّمُ الأوّل عن سبب حُبّ الإنسان المحاكاةَ. وقد يكون مَعادُ ذلك، إضافةً إلى ما أسلفنا، إلى كون الإنسان ـ خلافاً لسائر الكائنات الأُخَر ـ دائبَ التوليد في فكره وخياله للفِكَر والخواطر. ويقتضي مثلُ هذا التوليد رغبةً عارمة في إعطاء الصُّوَر لهذه المواليد. فالإنسانُ أكثرُ المخلوقات مُعاناةً من ضخامة المضمونات

والمعاني التي يحملها في فِكْره وتخيّله؛ ومن هنا عظمَتْ حاجتُه إلى أساليب التعبير عن هذه المضمونات والمعاني. ويبدو أنّ الأمر كما يقول بعضُهم: «كلُّ صورةٍ تتشكّلُ في الظّاهر، هي لحظةُ إثباتٍ وتثبيتٍ لحقيقة وجودٍ داخليٍّ يستوعب الوجودَ الظاهريَّ، فالباطنُ هو عينُ الظاهر، بل عينُ كلّ شيء»(١).

ويبدو أنه أتى على الإنسان حِينٌ من الدّهر كان ذهنُه فيه حِسِّيًّا، وكانت لغتُه انفعاليةً صُوريّةً، وقد تكون هذه اللغةُ شكّلت النّواةَ الأولى لِما عُرف بعدُ بالفنون والمعارف المختلفة. وفي هذا يقول فيكو(٢): «لا ينشأ الشّعرُ عن مَيْلٍ مجرّد إلى المُتعة، بل ينشأ عن حاجة طبيعية. ولن يكون الشعرُ نَفْلاً، أو قابلاً للمَحْو، فمن دونه لا ينشأ فكر: إنه النّشاطُ الأوّل للعقل البشَريّ. وقبل أن يكون الإنسانُ قد بلغَ مرحلةَ تشكيل العوالم، يشكِّلُ الفِكَرَ المتخيّلة، وقبلَ أن يتأمّل بعقلٍ صافٍ يُدركُ بقدراتٍ مضطربة مشوّشة، وقبلَ أن يقدر على التكلّم بوضوح يغنّي، وقبلَ أن يتكلّمَ نثراً يتكلّمُ شعراً، وقبلَ أن يستعملَ المصطلحات التِّقانيّة يستعملُ المجازات، والاستعمالُ المجازيُّ للكلمات طبيعيٌّ بالنسبة إليه».

ولا ينبغي أن ينسى المرءُ طبعاً أن يشير إلى أنّ هذا الإنسانَ المُحِبّ للجَمال، العاشقَ للتّصوير، ملّكه الله – عزّ وجلّ – أدواتِ تصوير تجاربه وتشكيلها في عوالم فنّيّة. فلدى الإنسان قوّةٌ مصوِّرةٌ «قادرةٌ على إعادة تصوير معطيات الحسّ، أو القوة الخازنة، في صُوَر مُبدَعةٍ أو مصنوعةٍ على نَسَقِ صُوَرٍ موجودةٍ في عالَمِ الحِسّ أو في خزانة الخيال»(٣).

---

(١) د. سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٩١.

(٢) Herbert Read, The Nature of Literature, (New York), P.42.

(٣) الخيال والشعر: ص٣٧.

ويبدو صحيحاً أنّ الإنسان اهتدى في مراحل حياته العمَليّة والروحية إلى طرائقَ مختلفة لتشكيل داخليته، حين عرَف خاصّيات كثيرٍ من الأشياء. ويبدو صحيحاً أيضاً أنّ معرفتَه الحسّية قد أثّرت كثيراً في رَسْمه معالمَ وجوده الرّوحي، فكانت أشياءُ الوجود وعناصرُه المُعايَنةُ خاصةً أكثرَ ما اتكأ عليه الإنسانُ في نَقْل إدراكاته وإحساساته. وكأنّ العينَ التي ترى والأذنَ التي تسمع حَكَمتا على صُوَر الإنسان الفنّية أن تكون من مادّتها في الأعمِّ الأغلب.

ويمكن القولُ، مِن ثَمّ، إنّ الفعاليّةَ الفنّية في تجلّياتها المختلفة ليست سوى مظهرٍ لِسَعْي الإنسان إلى التعبير الأقوم عن عالَمه الباطنيّ.

– الفنونُ والتّصويرُ:

الفنونُ في حقيقتها طرائقُ راقيةٌ للتعبير، اهتدى إليها الإنسانُ في سَعْيه الدّائب إلى تظهيرِ داخليته، ونَقْل إحساساته إلى الآخرين. وقد اقتضت طبيعةُ القدرة التصويرية عند الإنسان، ورغبتُه بوسيطٍ أقوى في المحاكاة، أن تتنوعَ الفنونُ تَبَعاً لتنوّع الأدوات المستعْمَلة فيها. ولسنا ندري، على وجه الدقة، نوعَ الأداة الفنية التي عبّر بها الإنسانُ قبل غيرها. والإنسانُ، كما هو معلومٌ، استعملَ أدواتٍ هي أفعالٌ لأجزاءٍ من جسده، كحركاتِ هذا الجسد، وأصواتِ الحَنْجرة؛ كما استعملَ أدواتٍ خارجةً عنه كالألوانِ والخطوط في الرّسْم، والأنغامِ في الموسيقا، والحجارة في النحت... إلخ. وهكذا يكونُ الفنّ كما يقول الدكتور ميشال عاصي[٤]: «الفعاليّةَ الإنسانية المتجسِّدةَ بالتعبير الجميل عن حركة الذات الواعية المجرِّبة، في مواقفها الخاصّةِ من الطبيعة والمجتمع، بوسائل اللّون، واللّفظ، والحركة، والشّكل، والنغم؛ أي بأنواع الفنون الجميلة المعروفة».

(٤) الفن والأدب: ص٣٦.

والفنونُ جميعاً ضروبٌ من التصوير يصل الإنسان بوساطتها إلى تجسيد إحساسه الداخليّ. وتبدو القدرةُ على التصوير خاصّيةً اقتضَتِ الحِكْمةُ الإلهية أن تكون حظًّا للإنسان قبلَ غيره من المخلوقات. وفي هذا يقول المولى جلّ وعلا: ﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ ﴾ [الرحمن: ٣ – ٤].

وقد أدرك الفنّانُ الأوّلُ وقْعَ أعماله في نفوس متلقِّي فنّه، فزاد هذا من عنايته بأدواته، وجعَلَه يستشعر شيئاً فشيئاً عِظَمَ المسؤولية المنوطة به. ذاك أنّ النتاجَ الفنّي بعد ظهوره إلى الوجود يغدو مِلْكاً للآخرين؛ إذ يولّد في نفوسهم الإحساسَ بالبهجة والرّضا والاندهاش. يقول واكنرودر(٥): «يتكلّمُ الفنُّ من خلال تمثيلاتٍ تصويريّة للناس، ويستعملُ لغةً هيروغليفية، بإمكاننا أن ندرك علاماتِها ونفهمَها من مظهرها الخارجيّ. إلّا أنّ الصُّوَرَ المرئيّةَ التي تقدّمُها يندمج فيها الرّوحيُّ والحِسِّيُّ بأسلوبٍ مؤثّر رائع، إلى درجة أنّ كلَّ وجودِنا الروحيّ وكلَّ شيء من كياننا يُحَرَّكُ ويهتزّ مرّةً أخرى».

على أنّ أظهرَ قوى الإبداع الفنّيّ عند الإنسان هي الانفعالُ والخيالُ والعقلُ، التي تتعاضد جميعاً لإخراج الصّورة إلى الوجود. ذاك أنّ الفنَّ هو الذي «يضَعُ في أيدينا مفاتيحَ الكنوز التي تقبعُ في صدور الناس وسرائرهم، ويَلفتُ أنظارَنا إلى الداخل، فيُرينا ما لا يُرى، وأعني: كلّ ما هو نَبيلٌ، وسامٍ، وإلهيٌّ، في الشكل الإنساني»(٦).

وربّما كان من الخاصّيات الرئيسة للتّصوير الفَنّي أنه يَعمِدُ لِرَسْم المثَل الأعلى أو النموذج في إعطاء صُورة الشيء، وفي هذا ما يضفي سِحْراً وخلابةً

(٥) الرومانسية الأوروبية بأقلام أعلامها، ترجمة د. عيسى علي العاكوب: ص٤٥.

(٦) الرومانسية الأوروبية: ص٤٦.

على الصّوَر الفنّية. ذاك أنّ الأشياءَ حين يقدِّمها الفنُّ إنّما يقدّمها «على أرفع شكل من أشكالها وأتمّه، بحَيثُ يتسنّى لها معَه أن تؤثِّرَ وتروعَ، فتكتسب حينئذ صفة الجمال والفن»(٧).

- الشّعرُ والصّورةُ:

الشّعرُ أحَدُ الفنون الجميلة، أداتُه اللّغةُ التي يَعْمِدُ لها الشّاعرُ فيشكِّل منها عوالَه الخاصّة. وفي طبيعة الوسيط اللغويّ هذا أنّه وثيقُ الصّلةِ بالنفس البشرية؛ لأنها كانت أداتَها الأولى في التعبير، فالآهاتُ والأنّاتُ والتوجّعاتُ ليست سوى ردود فِعْلِ النفس إزاء ما يَعْرِض لها، وقد تحوّلَتْ مع الزمن إلى علاماتٍ يُحْسَن تركيبُها، فتعبِّرُ عن الأغراض داخلَ الجماعة البشرية الواحدة. ويرى نفرٌ من الدارسين أنّ الشّكْلَ اللّغويَّ مرّ بطَورَيْنِ متميزَيْنِ: عضويٍّ ومجرّد. وهو حين كان عضويًّا كان لصيقاً بالروح معبِّراً تعبيراً مباشراً عن حاجاته، ثم بعْدَ أن تأمّلَه الإنسانُ وعرَفَ خاصّياتِ دلالاته صار لدَيه عَلامةً تومئ إلى معلوم، وإشارةً إلى مرجع. ويرتبطُ الطّورُ الأوّلُ بمرحلةٍ كان فيها الانفعالُ هو الغالبَ من أحوال النفس البشرية، في حين لم يكن للعقل شيءٌ كثير من أحوالها. أمّا الطّورُ الثاني فيمثِّل المرحلةَ التي عَقَل فيها الإنسانُ أشياءَ الوجود، وحدّد خصائصها. ويبدو أنه رغم انتقالِ الإنسان إلى المرحلة التي اختزن فيها معرفةً معقولة عن الوجود، ظلّ في حاجةٍ إلى التعبير عن داخليته؛ فكأنَّ للإنسان وجودَيْن؛ وجوداً انفعاليًّا مرتبطاً بعالَمه الروحيّ الباطنيّ، ووجوداً يتحسّس فيه علاقته بأشياء الوجود الخارجيّ. ويظهر أنه بتقدّم الزمن أخذ الإنسانُ يُحسّ بغَلَبة بُعْده الخارجيّ على البعد الباطنيّ. وما دام الأمرُ كذلك فسيظلّ في حاجة إلى صُوَرٍ تعبيرية يجسّد بها توثّباتِ هذا العالَمَ

(٧) الفن والأدب: ص٣٧.

وجَيَشانَه، وستكون الفنونُ، والشّعرُ خاصةً، نوعاً أساسيًّا من هذه الصُّور التعبيرية. وهكذا الشّعرُ كما يقول نوفالس[٨]: «تمثيلٌ للرّوح، للعالَم الداخليّ في مجموعه الكلّي، ووسيطُه الآنَ، الذي هو الكلماتُ، يُلمِعُ إلى هذا، ذلك لأنها البَوْحُ الظاهرُ لمَمْلكة القوّة الخفيّة».

ومن ثَمّ، يكون في مقدورنا أن نقول إنّ الشّعْرَ يمثّل حنينَ الكائن البشريّ إلى المرحلة التي كان فيها بُعدُه الداخليّ قويًّا، قبلَ أن يقوى تأثّرُه بالبُعْد الخارجيّ، بعد أن كُتِبَ عليه أن تتعقّدَ حاجاتُه، وتُطوّرَ معرفتُه أشياءَ الواقع، وتزدادَ مِن ثَمّ مُلابستُه هذا الواقعَ على حساب بُعْده الروحيّ الباطنيّ. ومن هنا فيما يبدو، أدرك بعضُهم ما لِبعضِ أنواع الشّعر من قُدرة على تطهير النّفْس البشريّة من بعض ما تعانيه. ولأمرٍ من هذا القَبيل يقولُ نوفالس[٩]: «الشّعرُ هو الفنُّ العظيمُ لِبناء الصّحّة الفائقة، ومن هنا فالشاعرُ هو الطّبيبُ الفائقُ، والشّعرُ قادرٌ على أن يبدّل الأسى والسّرور، والمَيْلَ والنّفور، والخطأَ والحقيقة، والصّحّةَ والسّقام. وهو يسخّر كلّ شيء لغايةِ الغايات لدَيه: السّموّ بالجنس البشريّ إلى آفاقٍ عُلْوية».

وإذا كانت هذه حالَ الشّعر من حيث صلتُه بالعالَم الروحيّ الباطنيّ للإنسان، فإنّ أداتَه ظلّت ذلك النموذجَ الذي سَمّيناه عضويًّا، لا ذلك النّموذج التّجريديّ الذي صار قَدْراً مشتركاً بينَ عامّةِ متكلّمي اللّغة الواحدة. ويبدو أنّ الإنسان الذي اتجه شيئاً فشيئاً إلى التّجريد في استعماله اللغويّ، ظلّ يتحسّس أنّ عالَمَه الرّوحيَّ الباطنيَّ يستدعي في تصويره نمطاً خاصًّا من الاستعمال. وأظهرُ

(٨) الرومانسية الأوربية: ص٤٧.

(٩) نفسه: ص٤٧.

ما يميّز الاستعمال الشعريّ لِلّغة الإيقاعُ والتصويرُ. ويلوحُ أنّ هذَيْن المكوّنين هما أبرزُ ما تميّزت به لُغةُ الإنسان حين كان أكثرَ اتكاءً على بُعْده الروحيّ الباطنيّ. وهكذا صار عندَنا نوعانِ من الدّلالة اهتدى إليهما الإنسان: الدّلالةُ المباشِرة والدّلالةُ التّصويرية. وتجتمعُ الدّلالتان في أيّ مُرَكَّبٍ شِعْريٍّ مقبول. وفي هذا الضرب من الإدراك لِبِنية العمل الشعريّ يقول محمد فتوح أحمد[١٠]: «تتناولُ بعضُ الدراسات الحديثة مفهومَ البِنْية الشّعرية في ضوء ما تطرحُه هذه البِنْيةُ من دِلالة إعلامية (informative) وتصويرية (imaginative)، ويفترضُ هذا النّوعُ من الدّراسات أنّ العملَ الشعريَّ مُركّبٌ إبداعيٌّ يبدأ من نَواةٍ دلالية ذات طبيعةٍ إعلاميّة مباشِرة، بها تتحدّد هُويّةُ الموضوع ونوعُ المعلومة التي يقدّمها إلى المتلقّي، ولكن هذه الدّلالة المباشرة تظلّ بعيدةً عن إحداث الأثَر الفنّيّ المنشود ما لم تكتمل بدلالةٍ أخرى إضافية، دلالةٍ ذات طابعٍ وِجْدانيّ مَحْض، وتلك هي الدّلالةُ التّصويرية، وحين تنمو الدّلالةُ الأولى، وتتعقّدُ مكوِّناتُها، وتنداح في تلك الأخيرة، نكون قد حصَلْنا على المركَّب الإبداعيّ».

الشّعرُ إذن لُغةُ الداخليّة المنفعِلة الجائشةِ المضطربة، وهذه اللّغةُ لا يمكن أن تكون إلّا لغةً مشكِّلةً مصوِّرةً موحِية. يقول كولريدج[١١]: «إنّ الشّعرَ ذو منطقٍ خاصّ به، قاسٍ قَسْوةَ منطق العِلْم، وربّما كان أكثر صعوبةً منه؛ لأنه أكثرُ لُطْفاً وأوفرُ تعقيداً؛ ذلك أنّ الشاعرَ حين ينطلقُ إلى العملِ، ينطلقُ من وَحْدةٍ عاطفيّة داخليّة، ويتوسّلُ بأداةٍ تلائمُ هذه الوَحْدة، وإذا كانتِ الصّورةُ اللّغويةُ الخارجيّة التي نعبّر بها عن أفكارنا المنطقيّة الجَبْريّة تخضعُ لقانونها

(١٠) شعر المتنبي، قراءة أخرى: ص٧٣.

(١١) د. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص٣٦.

الرّمزيّ الخاصّ والثابت، فإنّ الصّورةَ اللّغويّةَ الداخليّة التي تحمِل طاقاتِنا الوِجْدانيّةَ كلّها وتعبّر عنها تخضعُ لقانونها الانفعاليّ الخاصّ والمتحرّك، وشتّانَ ما بينَ القانونَيْنِ».

على أنّ أبرز ملامح الاستعمال التصويريّ لِلّغة أن تكونَ العلاقاتُ بينَ المفردات مِن نوع خاصّ. فعندما يقول بَدْر شاكر السَّيّاب مثَلاً في وصف محبوبته:

عَيْناكِ غابَتَا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ

لا تأتي الدّلالةُ الشّعريّةُ من العينَيْنِ وحدَهما، ولا من الغابتَيْنِ، ولا مِن النخيل...، بل تأتي من تفاعُلِ هذه الكينونات جميعاً. ههنا تعانقٌ وتوحّدٌ بين أشياءَ لا تسمَحُ الحياةُ النثريّةُ برؤيتها متعانقةً متوحِّدة. ومِن ثَمّ، يكونُ العالَمُ الذي ترسمه هذه الصّورةُ الشّعرية مزيجاً متجانساً من عالَمِ الإنسان والطبيعة، مزيجاً فيه من الائتلاف بقدر ما فيه من الاختلاف. ومن شأن هذا التّشكيلِ الموحِّد للمُتباعِدات أن يفعلَ فعْلَه في ذهن المتلقّي، فينقله إلى عوالِمَ من الأحلام والرؤى والمباهج. والمفردةُ هنا غيرُها عندما تكون كلمةً في معجم. ففي المُعجَم تكون دلالتُها محدّدةً، بسبب اقتطاعها من سياقها الاستعماليّ. أما في الشّعر فالمفردةُ مضمّخةٌ بعبيرِ الجوّ الذي يُشيعه التشكيلُ الشعريُّ الصُّوريّ، مشْبَعةٌ بمادّته. ولا شكّ في أنّ صورةً شعريّةً من قَبيل هذه التي مثّلْنا بها تُحدِثُ ضَرْباً من الرؤية الثنائية التي يُلحَظُ فيها كلّ من الطّرفَيْن في أثناءِ إيمائه إلى الآخَر. ويلوحُ أنّ الذّهنَ عند التلقّي يَلَذُّه هذا اللّونُ من التّجميع للمُتباعدات؛ إذ يُؤنِسُ فيه نوعاً من الوَحْدة الكونية. ويتذبذبُ الذّهنُ هنا بمساعدة آلة التخييل بين العَينَين، وهما أدلُّ ما في الإنسان على دخيلته كما يقول هيغل، وبينَ غابتي النخيل. وسيتضاعف إحساسُ المتأمّل بالجَمال؛ لأنّ كلًّا من طرفَي التشبيه جميلٌ

في نفسه، ويزداد جمالُه بما يضفي عليه الآخَرُ من سِحْره. كأنّ عمليّةَ القياس هنا تقوم بتمليكِ كلٍّ من الجانبين ما لدى الجانب الآخَر من جَمال. ولا يمكن أن يُغفل الدّارسُ طبعاً الطّبيعةَ الخاصّة لكلٍّ من العين والغابة وقتَ السّحَر في دلالتها على العُمق والكثافة والضّبابية، ممّا مِن شأنه أن يسمو بإدراك المتلقّي إلى آفاق اللاّنهائي، المطْلَق، الخالد. وليس مرجِعُ الجَمْع بين مكوّني التشبيه هذَين مجرّدَ إدراك التّشابه العارِض بينَهما في الصّورة العامّة؛ ذاك أنّ الأمر يتّصلُ بآلية الإحساس الباطنيّ، حيثُ تتقاربُ الأشياءُ المتشابهةُ الوقْعِ في النّفْس إلى حَدّ الالتحام والتوحّد. ولعلّه لأمرٍ من هذا القَبيل، قال بشّارُ بنُ بُرْد بعشق الأذن قبل عِشْق العين:

يا قومُ أذْني لبعضِ الحيِّ عاشِقَةٌ والأذْنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحيانا

ويجد المرء مبرّراً للقول إنّ عالَمَ الشّعر كلَّه ليس سوى عالَمِ الوَحْدة الانفعالية الباطنية، الذي ليس لموجوداته هذه الحدودُ الفاصلةُ التي نجدها في عالم العِيان. فكان الشعرُ ناظرَ البصيرة الداخلية المتّصلة بالحقائق والجواهر، لا ناظِرَ البصَر المقصور على كلّ عِيانيّ مشاهَد. الشّعرُ كما يقول بعضُهم[١٢]: «مدًى أرحَبُ لا يقف عند حدّ، بل أكاد أقول تفنى به الحدودُ، والشعرُ عالَمٌ ينطوي على عوالِمَ لا محدوديّةَ لها ولا انغلاق... كلّما انكشف للشاعر عالَمٌ شعريٌّ تكشّفت له عَوالم.. إذن الشعرُ هو التخطّي الذي يدفع أبداً إلى التخطِّي، إنه السّعْيُ وراءَ المطْلَق لتجسيدِه في المحدَّد المحسوس، وتأطيرِه في أفق الرؤيا والأشكال التعبيرية، حيث الكلمةُ والإيقاعُ والتركيبُ والصّورة».

وينهض التعبيرُ الصّوريُّ في الشّعر الممتاز بأداء مُهمّةٍ قويّة حينَ يلحظُ

(١٢) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، ص١١.

التّماثلات الدقيقة الخفية بين أشياء الوجودِ، التي نُحس بتباعدها في الظاهر. فعندما يقول الشاعر:

يـــؤدُّونَ التحيّـــةَ مِـــنْ بعيـــدٍ إلى قمَـــرٍ مـــن الإيـــوانِ بـــادِ

يتشكّلُ من صَنيعه هذا عالَمٌ يحملُ كلّ عناصر الغَرابة والإدهاش والتنشيط للفعالية الإدراكية: صورةُ جَمٍّ غفيرٍ مِن الخلْق منهمكين بأداء التحية من بعيد لذلك القمر الذي لاح لهم من الإيوان. ولعلّ أظهرَ جَماليّات الصّورة هنا، هذا الاختزالُ الكبير لأطرافِ كَوْنٍ ما كان لها أن تجتمعَ وتتلاقى. ولا مُوارَبةَ في أنّ إطلالةَ القمر من الإيوان شيءٌ مثيرٌ للإنسان وخارقٌ لمألوفه. والمتلقّي في هذه الحال أمامَ واقعَيْن أو وجودَيْن متباعدَيْن كلَّ التّباعد في عاديِّ الحياة. أمّا في التّشكيل الشعريّ فهما متجاورانِ متقاربان، حتى لكأنّ أشياءَ الوجود تتقارضُ الصِّفات وتتبادلُ الطبائعَ فنكونُ حِيالَ قمَرٍ إنسانيّ يختار الإيوانَ مقرًّا له، بل كأننا أمامَ إيوانٍ سماويٍّ لم يجد القمر داراً خيراً منه.

ويُفيد تأمّلُ التّصوير هنا في تبيّن آلية الشّعر، حتى كأنّها لا تخرجُ عن قُوّةِ لَمْح هذه الوَحْدة الموجودة، وقُوّة بنائها في صياغة تعبيرية قادرة على تمثيلها للآخرين. والأمرُ كما يقول بعض الدارسين(١٣): «الشّعرُ قُوّةُ إدراكٍ وقُوّةُ بناء: إدراك الحقائق، وبناء العالَم الشعريّ. والشاعرُ يدركُ إمّا بالمحاكاة وإمّا بالرؤية، وتتمّ عمليّةُ البناء بتوضيح هذه الرؤيا وتجسيدها بالصورة».

– الصّورةُ الشّعريّةُ: ماهيّتُها وطبيعتُها الفنية

نريدُ بالصّورة هنا كلّ ما يتوسّلُه الشاعرُ في تمثيلِ عالَمه الباطنيّ الرّوحي من أدوات التعبير الفنّي. ويصدُقُ هذا طبعاً على كلّ مباحث عِلْم البيان، من

(١٣) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، ص٢١.

تشابيهَ واستعاراتٍ ومجازات وكِنايات. وإذا كان مضمونُ العمَلِ الشعريّ هو أصداءَ تلك الوَحْدة الانفعالية التي تمتلئ بها نفسُ المبدِع، ثم يتلقّاها الفِكْرُ والخيالُ ليحوِّلاها إلى صُورةٍ متعيِّنة، فإنّ الصّورةَ الشّعرية تمثّلُ أبرزَ أدوات هذا التعيّن. ذاك أنّ الأمرَ كما يقول الكاتبُ الفَرنسي جوستاف فلوبير: «لا شكْلَ من دون فِكْرة، ولا فكرَة مجرّدةٌ عن الشّكل».

ويدخلُ في فَهْمِنا للصّورة الشعرية أيضاً بعضُ التمثيلات التي لا تعتمدُ على شَكْلٍ مجازيٍّ واضح، بل تحملُ وَصْفاً لحالةٍ داخلية، دخلت وعْيَ الإنسان العربي تبعاً لكونها واقعاً كثيراً ما يراه. وتستندُ تعبيريّةُ مثْلِ هذا الصنف من الصّور إلى ثَراء التفاصيل التي ينطوي عليها. ومثالُه من شعرنا القديم قولُ ذي الرُّمّة يصوّر حاله:

عَشِيّةَ مالي حِيلةٌ غير أنّني ... بلَقْطِ الحَصى والخَطِّ في التُّرْبِ مولَعُ
أَخُطُّ، وأمحُو الخطَّ، ثم أُعيدُه ... بكفَّيَّ، والغِرْبانُ في الأرضِ وُقَّعُ

وقولُ هذا الشاعر أيضاً:

كَمْ بَنينَا مِن حَصاها أَرْبُعا ... وانثَنَينا فمَحَوْنا الأَرْبُعا
وخطَطْنا في نَقا الرّمْلِ فلَمْ ... تحفظِ الرّيحُ، ولا الرّمْلُ وَعَى

ويرى بعضُ الدّارسين أنّ الباعث على الاستعمالِ الصّوريّ في الشّعر هو تلك الوَحْدةُ العاطفيّةُ التي تعْمُر الوِجْدان، أو الصّورةُ الانفعالية للنفس. وينقلُ نعيم اليافي، رحمه الله، عن بعض الباحثين الغربيين قولَه في هذا الشأن: «إنّ الانفعالَ، لا العقلَ ولا منطِقَه، هو مصدرُ الصّورة ورَحِمُها الذي تتولّد فيه، وإذا جاز أن نعنيَ بالعقل هنا الذهنَ فإنّا نَميزُ بينَ نمطَيْن منه، نقول عن أحَدهما إنه خاصٌّ بالمنطِق والتّركيباتِ العِلّيّة، وعن الآخَر إنه خاصٌّ بتوليد الأشكالِ البيانية والتّركيباتِ

العُضْوية. والأوّلُ هو الذّهنُ العِلميّ، والآخَرُ هو الذّهنُ الشّعريّ. وفي الوقت الذي يتمسّك فيه الذّهنُ العِلميُّ بالعلاقات الآلية المستقلّة بينَ المُرَكّبات على أساس المنطِق فحَسْبُ ولتقرير الحقائق ـ يملكُ الذّهنُ الشعريّ الحُرّيةَ كاملةً في بنائها على أساس الحَدْس للتعبير والخلْق وبالرؤية التي يُحِسّها»[١٤].

الصّورةُ وفقاً لهذا الفهم أداةٌ للإمساك بعالَم الشّعور بأشياء الوجود الداخليّ والخارجيّ. وتسلك في عملها سبيلَ الإبداع الذي نجده في كل ما حولنا من أشياء الواقع. وتُمثِّل الصّورةُ الشعريّة تَعيُّنَ المُجرّد، وتَحدُّدَ المطْلَق، وتَقيُّدَ اللانهائيّ. وهي جوهريًّا «شكْلٌ»، والشّكلُ في اللّغة العربية القيْدُ والضّبْطُ والإمساكُ بزمام الشيء. ومبعثُ الشّكْلِ رغبةُ الإدراك؛ إدراك ذلك العالَم الانفعاليّ الذي ليس فيه إلّا الاهتزازُ. وما أشبهَ هذا العالَمَ بقيثارة «عُولُس» إله الرّيح عند اليونان؛ تلك القيثارة التي تظلّ تهتزّ وتعزِف ما دامت الرّيحُ تعصِفُ بها، فوقَ جِبال الأَلْب. هذا العالَمُ الانفعاليُّ الاهتزازيّ هو الذي أملى أن يتّسم وسيطُ الشّعْر بخاصّيّاتٍ نعدمُها في النثر. ذاك أنّ الأمر كما يقول نعيم اليافي[١٥]: «إذا أردْنا أن نُبلور خصائصَ واسطة الشّعر السابقة قلنا إنها واسطةٌ تتصف بصفتَيْن تضمّ إحداهما الأخرى: الأولى هي الإيقاعُ، والثانيةُ هي الصّورة؛ وارتباطُ هاتَيْن الصفتَيْن أو القيمتين بالانفعال أمرٌ لا نحتاج إلى تأكيده؛ فالانفعالُ اهتزازٌ، والاهتزازُ سِمةُ الإيقاع، والانفعالُ ظلٌّ دلالةٍ وإيحاءٍ لا يمكن إيصالُها بالتعبير المباشر وإنّما بالصّورة».

وربّما كان أكثرَ إفادةً أن نُغْني حديثَنا هنا بمثالٍ من شعر ابن زَيدون الذي يقولُ مخاطباً وَلّادة:

---

(١٤) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ص٦١-٦٢.

(١٥) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ص١٧.

مـــا البَـــدْرُ شـــفَّ سَـــناهُ عـــلى رقيـــقِ الـــسَّحابِ
إلَّا كوجهِـــــــكِ لَمّـــــــا أضـــاءَ تحْـــتَ النّقـــابِ(١٦)

يتبنّى ابنُ زيدون في صورته ما يسمّى التشبيه المقلوب، الذي يرمي إلى تقويةِ الصّورة وإبرازِ المشبّه في صورة الأظهر في الصّفة من المشبه به. وما نشاءُ قولَه هو أنّ الصّورةَ الزّيدونيّة المقدَّمةَ هنا إنما صدرت في نفس مُنشئها عن انفعالٍ غامِرٍ بدَتْ فيه الأشياء على هذا النحو من التواؤم. وطبيعةُ إدراكِ الانفعال واللّحاق به هي التي أملَتْ مثْلَ هذا التعبير الصُّوريّ. ومن هذه الوِجْهة، تبدو الصّورةُ على قدْر كبير من الأهمية. يقول سكلتون: «نطَقتِ الحِكْمةُ أوّلَ ما نطقَتْ بالصّورة، وتحدّثَ الأنبياءُ أوّلَ ما تحدّثوا بالصّورة. وعبّر الإنسانُ الأوّلُ أوّلَ ما عبّر بالصّورة، فالصّورةُ هي قُطْبُ رحى الوجود، وأساسُ الخَلْق، تلتقي فيها قُوى النفس والطبيعة جميعاً، قُوى الداخل والخارج، في وَحْدةٍ هي رؤيةُ الخالِق والفنّان للنفس والحياة»(١٧).

والحقّ أنّ طبيعةَ الصّورة المتمثِّلةَ في المَزْج بينَ الروحيّ والحسّي تُلقي بظلالها على كلّ تَقْنياتِ الفنّ الشعريّ، وتعتمدُ الدّلالةُ الشّعرية في المقام الأوّل على ما تولّده الصّورةُ من دلالة. وفي طَبيعةِ الدّلالة الصّورية أنها دلالةٌ تخييليةٌ إيحائية حَدْسية، وربّما كان ذلك أساساً لِما نجد من اختلافٍ في فهم دلالة النصّ الشعريّ الواحد. ولعلّه لهذا المَلْحَظ ما فرّق أرسطو وشُرّاحُه من الفلاسفة المسلمين بين فعالية كلٍّ من الشّعر والخطابة، حين قالوا: إنّ الشّعرَ يُخيِّل، والخَطابةَ تُقنع. وإلى هذا يشير قولُ برُوكس متحدّثاً عن الصّورة الاستعارية:

(١٦) ديوان ابن زيدون، تحقيق علي عبد العظيم، ص١٥٠.
(١٧) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ص٣٦.

«إنّ الكلماتِ داخلَ هذا المُرَكَّب تلعبُ دوراً يختلف عن دَورها المعجميّ المباشر؛ لأنها تفقد دلالتَها المقرّرة التي تنظر إليها البلاغةُ القديمة، لتحمِلَ ظِلّ دلالةٍ كلّيةٍ مُوَحَّدةٍ بعيدةِ الغَور»(١٨).

– تحوّلُ الدّلالة المباشرة إلى دلالةٍ صُوريّة:

تعبّر حالةُ الإبداع الشّعريّ عن تحوّلٍ في نفس المُبدِع من العقلانية الواعية التي تدرك الأشياءَ وَفْقاً لأبعادها وأقيستها وصفاتها المتّفق عليها بين جمهرة الناس، إلى حالٍ من التوفّز والجَيَشان يُحِسّ الشاعرُ معَها بالامتلاءِ والحاجة إلى البَوْح. ويصفُ أحَدُهم هذه الحالَ الشّعرية فيقول: «تتعطّلُ معَها، إلى حدّ ما، القوى المُدْرِكةُ الواعية الحاسبة الراقمة المهندسة المتاجرة العاملة السائسة المتفلسفة المتمنطقة.. المستَقْرِيَةُ المستنتجة الملاحظة المختَبِرة»(١٩).

وليس ثَمّةَ موضوعاتٌ أدخَلُ من غيرها في باب الشّعر، ويمكنُ القولُ على الجُمْلة إنّ درجةَ حساسيّةِ الشاعر إزاءَ موضوعه وانفعالِه به هي التي تحدّدُ العتَبةَ التي تُؤذِنُ بتحوّل الدّلالة التقريرية المباشرة إلى دلالة صُوريّة إيحائية. تأمّلْ، مثَلاً، هذا التحوّلَ من المستوى الإعلاميّ المنطقيّ إلى مستوى التّصوير المُوحِي في قول حَمْدة الأندلسية(٢٠) تصف وادياً ممرعاً:

---

(١٨) نفسه: ص٦٠.

(١٩) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ص٣٦.

(٢٠) نسبَ أهلُ المغربِ هذه الأبيات، مع بيتَيْنِ آخرَيْن، إلى حَمْدة، أو حَمْدونة الأندلسيّة. وهي حَمْدةُ، أو حَمدونةُ، بنتُ زيادِ بنِ تقيّ، من قرية بادي، مِن أعمال وادي آشٍ في الأندلس. يقول عنها ياقوت: «كانت أديبةً نبيلةً شاعِرةً ذاتَ جَمالٍ ومال، مع العفاف والصَّون... وكانت تُلقّب بخنساء المغرب وشاعرة الأندلس» (معجم الأدباء: ١٠/ ٢٧٤). وينسب أهلُ المشرق هذه الأبيات لأحمد بن يوسف المَنازيّ، الذي توفيّ سنة ٤٣٧هـ.

وقانـــا لَفْحـــةَ الرّمـــضاءِ وادٍ سَـقاهُ مُـضاعَفُ الغَيْـثِ العَمـيمِ
حلَلْنـــا دَوْحَـــه فحَنـــا علَينـــا حُنُـــوَّ المُرْضِـعاتِ عـلى الفَطـيمِ
يَـرُوعُ حَـصاهُ حالِيـةَ العَـذارى فـتَلْمِسُ جانـبَ العِقْـد النّظـيمِ

فقـد بـدأت الـشّاعرةُ حـديثَها بـأداءٍ تقريـريٍّ مبـاشر، بـدت فيـه الأشـياءُ في مُواصفاتها المعروفة: جَماعةٌ من النّاس يُغِذّون السَّيرَ في يومٍ صيفيّ تألّـبَ عليهم فيه جيشُ الحَرّ، وما هو إلّا أن ظفِروا بهذا الوادي الظّليل الذي لم يشْكُ من عطش. وهكـذا احتـضنهم الـوادي، ووقـاهم قسوةَ الحَرّ اللّاهـب الـذي يَسْفَعُ الوجـوه. والتّعبيرُ عن النّموذج هنا يبدأ عاديًّا، كأيّ تعبير نَصِفُ به شأناً من شؤون حياتنا اليومية. لكنّه بعْدَ هذا البدء، تبدأ الداخليّةُ المُثارةُ بالتأزّم والجَيَشان فيأخذ الإحساسُ بأثر هذا الوادي بالتصاعد شيئاً فشيئاً، ممّا يستلزمُ التّعبيرَ الصُّوريّ، الذي في مقدوره وحْدَه تجسيدَ العالَمِ الانفعالي. هذا العالَمُ الذي تتمازجُ فيه الكينوناتُ المتباينة وتتآلف وتتعانق؛ فإذا الوادي أمٌّ رؤوم، وإذا حالُّوه فَطيمٌ مُنعَ ثَدْيَ أمّه، وإذا علاقةُ الأناسيِّ بالوادي علاقةُ المُرضعة بالفَطيم. ولُغةُ الفِكْر هنا معطَّلةٌ، والشّأنُ كلّه لِلُغة الانفعال. ذاك لأنّ «الشّعْرَ لا ينقلُ دلالاتٍ مباشرةً، إنه متعدّدُ الألـوانِ كـأقواس قُزَح[٢١]، لا يعكـسُ ظـواهرَ الأشـياء المادّيـة، ولا يـسجّلُ أصـداءها، وإنّـما يـتماوجُ ويـستبطن جواهرَها، ويلتقطُ حركاتها الخفية، ويتّصل بنبع الحياة الساري في قلب الجوامد، كلّ ذلك عن طريق الكشْف بالحَدْس، لا الكشف بالفكر»[٢٢].

ومن غير الصّعب أن يلحظ المرءُ أنّ الانتقالَ من مستوى الإعـلام المنطقـيّ

(٢١) سُمّيتْ بهذا الاسم لتلوُّنها، مِن القُزْحَة، وهي الطّريقةُ مِن صُفرةٍ وحُمرةٍ وخُضرة. أو لارتفاعها، مِن قَزَح بمعنى: ارتفع. أو قُزَحُ اسْمُ مَلَك موكَّلٍ بالسّحاب. وقال بعضُهم: قُزَحُ اسْمُ الشّيطان.

(٢٢) ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص١٢.

المباشر إلى المستوى التصويريّ المُوحي إنّما يعوِّلُ على قُوّة المحسوس المُعايَن لدى المتلقّي. فالشاعر أو المُرسِل، يدركُ ضمناً أنه أمامَ متلقٍّ يشترك معه في مجموعة من الحقائق التي يسلّم بها الاثنان؛ ومن هنا تلحظُ في كلّ صورة تقريباً هذا التوازي بين مُتقابِلاتِ المتجرِّد والمتعيِّن، وبين الإدراك الذاتيّ والإدراك المشترك، حتى لَكأنّ الصّورةَ تمثّل إحساساً بقصور التعبير المباشر يُملي التّعبيرَ المجازيّ أو الصّوريّ. ومرجِعُ الأمر كلّه إلى قُوّة الإدراك وقُوّة البناء لدى الشاعر. فعندما يقول امرؤ القيس:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولَه عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليبتلي

يريد أن يجعلَ إحساسَه الداخليّ بطُولِ اللّيل مِمّا يمكن أن يتحسّسه معه كلُّ من له حظٌّ مِن فَهْم الكلام العربيّ. فاللّيلُ المتطاولُ الآمادِ هو، بالتّعبير الصّوريّ، مَوْجُ البحر المتلاحق، الذي يتدافع موجةً إثْرَ موجة إلى ما لا نهاية. وإذا كان انفعالُ الشاعر بطُولِ اللّيل وترامي أطرافه ممّا نجهَلُه تماماً، فإنّ موجَ البحر المتلاحق مِن المعرفة المشتركة. هكذا يمثِّل التّعبيرُ الصّوريّ ضرْباً من التّمثيل للمعاني والبيان السّاحِر.

هكذا، والحالُ كذلك، يبدو التّصويرُ في الشّعر قوّةً روحيّةً خياليّةً عقليّةً لغويّةً أنزلت أصحابَها منازلَ عاليةً في درجات التقدير والإعجاب. وتبدو أيّةُ مناقشة لجوهر الشعر ضالّةً عن هدفها، إلّا إذا جعلت التّصويرَ الشّعريّ مركزَ اهتمامها. وتبدو العبقريّةُ الشّعريّةُ في صميمها عبقريّةً مُصوِّرةً، تنفُذُ إلى قلْب الجُدوس والأشياء والظّواهر وتعبّرُ عنه بأنماط تعبيرٍ لغويّ، أظهرُ خصائصه قدرةٌ على كشْف المحجوب، وتظهير ما هو متأبٍّ على التّظهير. ويبدو الشّعراءُ محترفي تصويرٍ بالكلمات بارعينَ، بالضّرورة واللّزوم.■

المصادر والمراجع

- ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٥م.
- تامر سلّوم: نظريّةُ اللّغة والجمال في النّقد العربي، الطّبعة الأولى، دار الحوار، سورية ١٩٨٣م.
- رابندرانات طاغور: روائع طاغور في الشّعر والمسرح، نقلها إلى العربيّة بديع حقّي، الطّبعة الأولى، دار طلاس، دمشق ١٩٨٤م.
- ساسين عسّاف: الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نُواس، الطّبعة الأولى، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت ١٩٨٢م.
- سليمان العطّار: الخيال والشّعر في تصوّف الأندلس، الطّبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.
- سي ـ دي لويس: الصّورة الشّعريّة، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وزميليه، دار الرّشيد، بغداد ١٩٨٢م.
- صلاح لبكي: لبنان الشّاعر، الطّبعة الثّانية، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٤م.
- عيسى علي العاكوب: المُفصَّل في علوم البلاغة العربية، دار القلم، دبيّ ١٩٩٦م.
- لِلْيان فرست: الرّومانسيّة الأوروبيّة بأقلام أعلامها، ترجمة د. عيسى العاكوب، دار الفرجاني، طرابلس الغرب ١٩٩٣م.

- المتنبّي: ديوان أبي الطّيّب المتنبّي بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السّقّا وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٦م.
- محمّد فتوح أحمد: شعر المتنبّي - قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.
- ميشال عاصي: الفنّ والأدب، الطّبعة الثّانية، منشورات المكتب التّجاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ١٩٧٠م.
- نعيم اليافي: مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢م.

* * *