الصورة
في التشكيل الشعري

الدكتور
سمير علي سمير الدليمي

جامعة بغداد ـ كلية التربية
قسم اللغة العربية

الطبعة الاولى ١٩٩٠

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

رئيس مجلس الادارة :
الدكتور محسن جاسم الموسوي

حقوق الطبع محفوظة
تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة

العنوان :
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص . ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

المقدمـــة

ربما تكون البدايات مبسطة كما تبدو ، لكنها بغير شك تولد من المناطق الصعبة الاشد تعقيداً ، وكذلك بداية الفلسفات ونزوع المثقفين نحوها حتى تسود زمناً بعينه وربما تتميز ببعضها مناطق مكانية محددة ضمن مجموعة أو مجاميع بشرية معينة ، ولقد ساد هذا الزمن الاخير المحدد بالنصف الاول من النصف الثاني أو في الربع الثالث من القرن العشرين ومنذ الستينات على وجه التقريب ساد هذا الزمن نزوع ثقافي نحو البنيوية ولا يكاد مثقف حقيقي من المثقفين الا وراوده التعرف عليها والالمام بها وبعضهم يذهب الى الاشتغال بها وممارستها باعتبارها المنطق التحليلي لدراسات هذه الأيام ولكن جذور البنيوية تضرب بعيداً في القديم منذ أرسطو ، والجاحظ والعسكري ، والجرجاني ، وقدامة ، وابن طباطبا ، وهيغل ، وماركس حتى اشتهر عَلماً عليها ليفي شتراوس وعُرِفَ بها فوكو هو ولاكان ، وألتوسير ، وجان بياجيه وغيرهم ، وليس هناك منهج معين يجمع المشتغلين بها ، وإنما يميز الحركة البنيوية مناخ واحد مطبوع بالبحث عن البنى ، والبنى الباطنية التي تميز وحدة البناء وتقوم على ضبط ذاتي يحكم البنية التي تتميز به نوعياً وهو يبحث عن النسق والنظام في كل ظاهرة واقعية . والبنيوية لا تعترف بالتطور والتقدم وانما تُعنى بالتحولات النوعية التي تتم بوساطة التأليفات الباطنية لكل نوع ولكل ظاهرة بعد أن يحدث تراكم معين في نوع معين أو ظاهرة تحدث بعد ذلك طفرة جديدة تشبه ضربات الحظ السعيد وهي الاخرى تمتلك بنية متحولة ولها ضبطها الذاتي ومزاياها المعينة وعلى هذا لايفهم التاريخ على اساس التطور وإنما يفهم على اساس التعاقب والتحول ، ولذلك تتميز تواريخ عديدة في أزمنة عديدة وأمكنة عديدة يتميز كل منها بحدوده الخاصة وليس يجمعها تأريخ واحد متصل . وحتى الفكر يَعْبُرُ

من خلال الانسان ويكون الانسان بمثابة قنطرة له ولا تعدو الذات ان تكون حاملاً ضعيفاً لا تتميز بفعالية المحور الخلاق الذي يسبب صيرورة الثقافة والتأريخ . وتقوم الظواهر على اساس وحدة التشاكلات المتجانسة ويقول جان بياجيه في كتابه عن البنيوية في المدخل (وتبدو البنية بتقدير أولي ، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة «تقابل خصائص العناصر» تبقى او تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث : الجملة والتحويلات والضبط الذاتي) .

والنزعة البنيوية تختلف في مفهومها عن البنائية حيث تشتغل هذه النزعة بالبحث عن البنى ووحداتها الجبرية في مختلف العلوم والفلسفات ، وهي تحاول الكشف عن البنى الباطنية والبنى اللا شعورية ، والبنى الظاهرة ، وتلتقي مع البنائية في دراسة العلاقات بين الجزئيات حيث تكون مهام البنائية وطبيعية البنيوية هي الكشف عن البنى النهائية المنظمة وربما تنتهي في البحث باشكال العلاقات والتجاورات ، بينما تعمل البنائية في الكشف عن علاقات التشكلات ، وتركيبات الجزئيات والبحث في مناطق التجاور والعلاقات وتنتهي عند البنى الكلية حيث يبدأ العمل البنيوي ، وقد يكون الطابع البنيوي والبنائي مشتركاً في اللقاء الذهني العام أو في الحالة التحليلية التي يميزها منطق التفسير البنيوي المشترك ، وأداة البنيوية المشتركة بين التعدديات والتنويعات في العلوم والفلسفات وتفسير التأريخ والتحليل النفسي والاجتماعي هي اللغة ، ويعد العالم السويسري فرديناند دي سوسير رائد البنيوية الاول في العصر الحديث في هذا المجال وإن كان لم يستخدم كلمة (بنية) إطلاقاً . وقد توصل الى أربعة كشوف هامة تتضمن : مبدأ

ثنائية العلاقات اللفظية أي (التفرقة بين الدال والمدلول) ، ومبدأ أولوية النسق أو النظام على العناصر ، ومبدأ التفريق بين اللغة والكلام ، ومبدأ التفرقة بين التزامن والتعاقب (سانكروني - دياكروني) وقد نشرت محاضراته من قبل تلاميذه سنة ١٩١٢ لأول مرة . وممن لهم مساهمات هامة في اغناء الحركة البنيوية الشكلانيون الروس وعلى رأسهم عالم الصوتيات ياكوبسون . ولم يستخدم مصطلح (بنية) بمعناها الحديث الا سنة ١٩٢٨ في مؤتمر لاهاي الدولي لعلوم اللسان ، وبعد سنة واحدة اصدر اللغويون السلاف في براغ بياناً يدعون فيه الى استخدام مصطلح بنية واعتبارها منهجاً حديثاً لكل العلوم . وفي أمريكا يعد تشومسكي ، الاستاذ بمعهد التكنلوجيا في ماشوست من البنيويين التحويليين التوليديين كما ذهب الى ذلك جان بياجيه ، الا أن طريقته بالعمل تشكل تعارضاً هاماً مع البنيوية حيث انه يبدأ من العبارة والكلمة لا من النسق اللغوي والنظام كما يفعل البنيويون ويعد تشومسكي الانسان المتكلم هو الذي له الدور الفعال الاول في صنع اللغة واكتشاف توليدات جديدة وتراكيب لا نهائية ، على خلاف ما تذهب اليه البنيوية من الاعتماد على الانظمة والانسقة الثابتة السكونية ذات الدوائر المغلقة ، حتى ارتفعت صيحات تعلن أن البنيوية تلغي الانسان وتلغي دور الذات الفعالة وأصبحت تعني موت الانسان ، وكتب روجيه غارودي بذلك كتاباً أسماه «البنيوية فلسفة موت الانسان» . واغلب البحوث البنيوية الناضجة لم تكن في الأدب أو التشكيل الشعري منه بصفة خاصة وانما تميزت اكثر في مجال الدراسات الانسانية الاخرى . فأبو البنيوية المعاصر ليفي شتراوس هو عالم في الاجتماع ولذلك تركزت بحوثه في الانثروبولوجيا البنيوية ، وفوكو تركزت بحوثه في مجال الثقافة العامة الأبستمولوجيا أي (نظرية المعرفة) و «لاكان» هو محلل نفسي وربما يعود الى فرويد وإن التقى احياناً

بهيغل وماركس إلا أنه يتميز بمنهجه الخاص ، أما التوسير فهو الفيلسوف الذي أعاد دراسة الماركسية على أساس بنيوي ، ويلاحظ خلو كتاب البنيوية لجان بياجيه من أية اشارة لباحث أدبي بنيوي ، وكتابه يحتوي على تسعة فصول وخاتمة ، يتحدث فيه عن بعض التحديدات البنيوية والجملة ودورها الاساس في البنية والتحويلات باعتبارها تشكل طابعاً بنيوياً هاماً ، والضبط الذاتي باعتباره القاعدة التي تقوم عليها أية ظاهرة أو أي شكل يمتلك بنية بالضرورة ، ويتوصل الى نتائجه من خلال طرح التساؤلات . ويدرس البنيات الرياضية والمنطقية باعتبارها تعطي تمييزاً واضحاً وثابتاً لمفهوم البنية ، ويبحث ايضاً عن البنيات الأم وتقع في الرياضيات وهي تتجاوز الميادين الخاصة لكل نوع رياضي الى شبكة العلاقات المشتركة بغض النظر عن الخصوصية الميدانية لكل نوع ، وربما تتميز بذلك البنيات الجبرية . ويخلص الكاتب في حديثه عن البنيات الأم الى تحديد طبيعتها بقوله : (أن طبيعة البنيات الأم الثلاث هي طبيعة طوبولوجية ترتكز على مفاهيم الحوار والاستمرار والحد) .

وبحث ايضاً عن البنيات المنطقية باعتبار أن لها ثباتاً سكونياً صارماً وحدد البدائل للاستنباط والتقعيد ، وتناول البنيات الفيزيائية والبنيات البيلوجية ملاحظاً فيها العفوية باعتبارها من أهم خصائص الفكر البنيوي ، ودرس البنيات الفلسفية باعتبار أن البنيوية تبحث عن البنية الباطنية والبنية اللا شعورية ، وتناول ايضاً مدرسة الصياغة أو الغشطلت ، وبحث في البنيات اللغوية والتزامن والتحول ، وكشف عن كيفية استعمال البنيات في الدراسات الاجتماعية ، وحاول اكتشاف بنيات أساسية في الفلسفة ، وتعرض بشكل خاص لاقامة علاقة بين البنيوية والديالكتيكية .

وهذا الكتاب المركز الصغير لم يتناول أية اشارة الى الأدب ولا

بكلمة واحدة ، بينما عده البعض أشمل كتاب عن البنيوية . وبما أن البنيوية طريقة تتعامل مع كل المستويات والعلوم والنشاطات الانسانية الاخرى ، لذلك تنشأ ضرورة البحث البنيوي في الآداب والفنون باعتبارها الجانب المتبقي من النشاط الانساني الخلاق . ومن هنا يحاول هذا البحث أن يتعامل مع التشكيل الشعري المعاصر بطريقة تفسيرية بنيوية . ومن الكتب الهامة الاخرى التي تحدثت عن البنيويين كتاب زكريا ابراهيم (مشكلة البنية) ، والاعلام الكبرى التي هي محاور البحث هم فرسان البنيوية ليفي شتراوس وبنيويته الاجتماعية ، وفوكو وبنيويته الثقافية المعرفية ، ولاكان وبنيويته النفسية ، والتوسير وبنيويته الماركسية ، وكذلك دي سوسير ، وتشومسكي ، ولكنه أشار في موضع واحد وبكلمة واحدة الى (بارث) باعتباره محللاً أدبياً ، ولم يعرض في كتابه على الرغم من أهميته الى أي بحث بنيوي في الأدب مما يعطي التبرير لباحثين آخرين في الخوض في هذا المجال ، فترجم لرولان بارث (الكتابة في درجة الصفر) محمد البكري ونعيم الحمضي ، وكتب كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي) دراسة بنيوية في أدبنا القديم في أغلب فصولها وكتب مقالاً عن (قمر شيراز) للبياتي في مجلة الاقلام البغدادية ومقالاً نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر : في بنية المضمون الشعري كيمياء النرجس ومقالاً في الانسان والبنية ، وكتاب صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي) يدعو فيه الى دراسات بنيوية تطبيقية في الأدب والشعر ، وقد نحا اخواننا في جامعات المغرب هذا المنحى ، فكتبت فيه بضعة رسائل اكاديمية ، ومن الكتب التي نشرت في هذا الموضوع كتاب الحناش محمد «البنيوية في اللسانيات» ، وكتاب مفتاح محمد «في سيمياء النقد القديم» وهو محاولة نظرية وتطبيقية على قصيدة الرندي في رثاء الاندلس ، وقد نشرت مقالات عديدة تتناول هذه الموضوعات في مختلف

المجلات والدوريات العربية ومن أهمها مجلة الاقلام البغدادية والمعرفة الدمشقية وفصول القاهرية والأداب البيروتية وحوليات الجامعة التونسية ، ويمكن أن يراجع ثبت موسع في الدراسات والمقالات البنيوية والأسلوبية في كتاب «الأسلوبية والأسلوب» لعبدالسلام المسدي .

ويظل التشكيل الشعري الحديث يفتقر الى دراسة أو دراسات بنيوية ، وخاصة الاتجاه الكلاسيكي الجديد حيث تغص الساحة الأدبية العربية بأعلامه ومبدعيه كالجواهري والرصافي وعمر ابو ريشة والأخطل الصغير وشوقي وحافظ والبارودي والشابي والفاسي والمختار السوسي وغيرهم الكثير الكثير ممن أثبت رسوخ قدم قوية في هذا الفن إضافة الى أن هذه الحركة اكثر استقراراً بأشكالها البنائية وتجاربها الفنية مما يجعلها أقرب للدرس البنيوي الجمالي الذي يبحث عن بناء واشكال قارة تتميز بالثبات والضبط ، ولا بد اذا من تنظير جديد للتشكيل الشعري وفق رؤى خاصة وجديدة وربما جاءت اكثر تعقيداً من الدراسات البنيوية الاخرى التي تناولت العلوم الطبيعية والرياضية والفيزيائية والاجتماعية والفلسفية باعتبار ان التقدم المختبري الارقى قد تعامل مع هذه النشاطات ووضعها تحت المجهر ، فهي تبدو اكثر وضوحاً وأشد استقراراً ، ومن هنا تكتشف البنى بشكل متاح يمكن التعامل معها بعلمية قارة من خلال الكشف عن مستويات البنية وتعيين حدودها ، إلا أن الدرس الفني بالغ التنويع وتتعارض نشأته مع كل ما هو في الطبيعة الخارجية المادية تعارضا معاكساً ، وبهذا الوعي يكمن التعقيد النوعي في التنظير للمستويات العليا في الدرس الفلسفي للفن وكذلك الطريقة البنيوية له ، فطالما نوهت الدراسات المختصة بهذا الموضوع في أن البنى تبدأ من الشكل الأبسط أو من البنى الضعيفة حتى البنى الاكثر تعقيداً او يتم ذلك وفق التأليفات الباطنية العديدة ، الا ان هذا البحث في

التشكيل الشعري يكتشف أن العمل الفني ينطلق من أعقد البنى الباطنية التي تكمن بمقابل البنى الجاهزة ، لكن البنى عند الانجاز تبدأ من البسيط الى المعقد حتى تماثل رمزياً البنى المعقدة الكامنة ، ومن هنا تتأتى صعوبة البحث وعدم تناوله من شيوخ البنيوية الكبار كما وضحت هذه الدراسات البنيوية الاخرى بواقع نقصها من الدرس الفني البنيوي ، إلا أننا يجب ألا نغفل الدراسات التي تميزت في بعض أجزائها بالطابع البنيوي كدراسة استاذتنا نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) في الستينات ، حيث جاء في قسم من هذه الدراسة التعرض الى ثلاثة هياكل بنائية وهي : الهيكل الهرمي - والهيكل المسطح - والهيكل الذهني . وقد ناقشنا هذه الهياكل في رسالتنا للدكتوراه ، وفي الستينات ايضا بحث نعيم حسن اليافي في رسالته للدكتوراه (الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر) عن بعض الابنية في الصورة الشعرية كالبناء الجاهز وهو يعتمد فيه تفسيراً نفسياً ، وفي السبعينات بحث عزالدين اسماعيل في بعض مؤلفاته عن الطابع البنيوي فكتب فصلاً عن معمارية القصيدة في كتابه (الشعر العربي المعاصر) ، وأشرنا لكل ذلك في دراستنا للدكتوراه بشيء من المناقشة ، ويمكن أن نمر بلمحات منها في موضوع هذا البحث في فصل (التنظير لبنية القصيدة) ، وفي السبعينات ايضا كانت دراستنا (للصورة في الشعر العربي الحديث في العراق) دراسة بنيوية عرضت الى المحورية والتكامل في البناء الشعري والتراكم الصوري والبنية السردية ، واستعان هذا البحث بنموذج محدد في توضيح الصورة المركزية في التنويع الصوري والصعوبة الاخرى هنا تتأتى من جدل البنية والصورة في شبكة التشكيل الشعري ، والتي تتطلب جهوداً مكثفة مضنية في الكشف عنها تحددت في بعض مرامي هذه الدراسة ، وهذه الدراسة جدل البنية والصورة في التشكيل الشعري

تتوزع على تسعة فصول في ثلاثة أقسام . القسم الاول منها يتضمن ثلاث جدليات : جدل الصورة وفلسفتها بين الاشياء الطبيعية والفن ، وجدل الصورة بين الماهية والانجاز ، وجدل الصورة بين تحولاتها وعلاقات البناء في البنية ، وفصول القسم الثاني تتناول تنويع المباحث في درس الصورة ، والتفسير البنيوي للصورة ، وأنواع الصور وتعددها وانتظامها في الرابط الصوري ضمن النص الشعري الواحد ، والقسم الثالث والاخير يحتوي على ثلاثة فصول ايضا تبحث في التشكيل الشعري تتضمن ملاحظات عن بناء البيت في الشعر العربي ، ومبحث عن التنظير لبنية القصيدة ، وتحليل بنيوي لقصيدة عربية انتخبها البحث لأنها تقع في منطقة التحول بين العصر الجاهلي والعصر الاسلامي وصادف مبناها منهجين واضحين للتقاليد الادبية لهذين العصرين ، وخاتمة الدراسة عرضت لبعض نتائج البحث وبعض الرؤى الخاصة ، ويمكن أن يتلمس القارىء موجة الآراء الخاصة والجديدة اثناء التدفق الدراسي عند التصاعد نحو اكتمال بنية هذا الدرس ، وسيصادف الرأي الخاص والملاحظات النوعية التي يعود تفردها وخصوصيتها للبحث الذي طبع بمزاياها وأجوائها ، واذا كان ثمة شيء يستعين به البحث مفرق في صلبه وزواياه فسيشار اليه في منطقته اثناء الدرس وتحديد مصادره الاصلية والنص عليها ، وطالما وظفت للكشف عن مرامي البحث وتوضيح الرؤيا الخاصة التي تتبدى في عموم السياق تصادفنا في كل منطقة منه ـ والله وليّ التوفيق .

١٥ / ٨ / ٨٣

الفصل الاول

جدل الصورة
بين الفلسفة والفن

(إن أي شيء كائناً ماكان ـ بشرط الا يكون «عديم الشكل» أصلاً ـ يملك بالضرورة بنية)[1] . وتقتضي طبيعة هذا البحث أن ينظم عدداً من الجدليات توضح هذا المفهوم وتبرز طبيعته التفسيرية . وأهم هذه التعددية من الجدليات هي :

اولاً : جدل الصورة بين الفلسفة والفن بمعنى الصورة الفلسفية ومبدئها وكيفية البدء وأين تنتهي والصورة الفنية وحدودها أين تكون وكيف تملأ هذا الحيّز الكائن ضمن المحدد .

ثانياً : الصورة الفنية بين الماهية والانجاز .

ثالثاً : تداخل الصورة والبنية في البناء .

فالصورة بالمعنى الاول هي التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل واكتساب المادة من حيث كونها قوة صرفة وجودها النهائي ، وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة وماهيّة ، وعند التشكيل اصبحت صورة ، فمادة الانسان مثلا هي الدم واللحم والعظم وباقي المكملات إضافة الى النفس والروح والفكر ، وصورته هي قوامه ولونه وطوله وعرضه وما نسميّه الشكل بصفة عامة ومبدؤها أنها تتكون بطريقة حرة ومطلقة تحددها الطاقة الخاصة لكل طبيعة في الاشياء ، والصورة في الفلسفة تبحث في كل الاشياء ، في كل الموجودات ، باعتبارها اشياء مكونة من مادة ، وبذلك هي أعمّ من الصورة الفنية وتتكون بجبرية طبيعية وإنها تحكمها الطاقة الخاصة والقدرة الطبيعية في كل شيء عن طريق الامتلاك الداخلي الحرّ ، فمثلاً إذا اخذنا سطحاً مستوياً تماماً وسكبنا عليه سائلاً ما نجد السائل يتسع تدريجياً ويتوزع ممتدا في اتجاهات مختلفة ، ويستمر هذا الامتداد المفرّق تبعاً للطاقة المتوفرة في هذا السائل حتى نجده يتوقف بعد انتهاء قدرته وطاقته التي تُعطيه القابلية على التمدد ، فيأخذ ذلك

(١) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ١٩ .

السائل تشكيلاً محدداً على هذا السطح المستوي دون ان ترسم له هذه الحدود من قبل الا أنه هو الذي اكتسب هذه الحدود بواسطة حركته الحرة ومدى طاقته وقدرته على تقبل الامتداد والتوسع حتى على التشكيل النهائي دون تدخل معين من أحد ، فهذا التشكيل هو الذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح صورة بالمعنى الفلسفي وهذا السائل هو المادة لهذه الصورة . وكذلك نشأة الانسان والشجرة مثلاً حيث تبدأ عملية الخلق منذ البذرة الاولى ثم النمو الحر وصولاً الى التشكيل النهائي أو اكتساب الصورة دون أن توضع أية حواجز في طريق النمو أو أية حدود اصطناعية توقف النمو في مرحلة ما بواسطة تدخل صناعي يوقف الحركة الحرة للمادة باتجاه صورتها ، ولا يمكن إيجاد قوالب معينة تجعل من الشجرة أسداً ، أو رجلاً ، إلا بالفن وبوسائله الخاصة التي تعتمد التحكم في توجيه الاشكال وفق تعيين خاص من رؤى خاصة ، أما الطريقة التصويرية في الاشياء الطبيعية فمبدؤها حر تلقائي يتشكل بانتهاء الطاقة وفقد إمكانية القدرة على الامتداد والتوقف الطبيعي في قابلية الاستمرار للاشياء ، هذا ما هو واقع في الصورة المفردة القائمة بذاتها ويمكن ان تتآلف تشكيلات عديدة من الصور المختلفة بواسطة التزاوج بين الاناث والذكور في الطبيعة الحيوانية والنباتية ، أو التناقض في الطبيعة الجمادية كالليل والنهار ، والارض والسماء والزمان والمكان ، والحياة والموت بالمعنى المكاني ، وكذلك التناقض بالافكار وفي الطباع ، آنذاك يتكون التشكيل الصوري في النموذج العالمي ويمكن ان نضيف النماذج التي تقوم على أساس الاعمال حيث تشكل نماذج صورية لكل فئة وهي محكومة بقوانين التناقض او التعاون . وربما يفترض احد وجود شكل صناعي او اسلوب يكتشفه العلم يستطيع أن يحور من الشكل الطبيعي للانسان او الحيوان او الجماد او النبات كما هو معروف في تنسيق الحدائق

أو تهذيب الصور الانسانية او الحيوانية بوسائط صناعية علمية وتعديل أشكال جاهزة من الجمادات وتحويرها وفق رؤية خاصة ، كل ذلك يمكن ان ندخله في دائرة الفن ، والفعل الفني موجود في صنع التمثال من الحجر او الخشب او الحديد . . . الخ أما يُعَدُّ ذلك في صلب الفنون الجميلة ؟ وعلى رأسها فن النحت ؟ وإذا ذهبت الفرضيات الى مدى ابعد فاقترح شكل رجل مفرّغ من مادة صناعية معينة ، ووضع على نبتة عند غرسها ثم نمت هذه النبتة وأخذت شكل الرجل بحيث يكون الجسم الصناعي غلافاً لها ثم ينزع هذا الغلاف بعد تشكلها بصورة رجل ، نقول هذه التجربة ايضاً تقع في الفن لأن أي تحوير للشكل الطبيعي للاشياء بهدف توجيه الصورة الى تشكيل معين او بهدف تجميلها هو عمل فني يسبقه تأمل فني جمالي وبالتالي يفترق مفهوم البدء والنهاية في الصورة بمعناها الفني عن الصورة بمعناها العام حيث يتم التباين في حركة التكوين ، او طبيعته فحركة التكوين في الصورة الفلسفية طبيعة حرة وحركة التكوين في الصورة الفنية صناعية خاضعة للتحوير والتوجيه وربما يمتلك الفنان شكلها في الذهن من قبل ، وحركة تكوين الصورة في الاشياء تنبع من الداخل بفعل طبيعي مادي في داخل الاشياء نفسها ، بينما تتكون الصورة في الفن بفعل خارجي ومبدؤها باعتبارها فناً مستقلاً يمتلك ضبطاً تقنيا ، وهذا المبدأ ، أي مبدأ تكوينها ، ملكية خاصة للفنان بمعنى أن المبدأ الذي تتشكل عليه يتم بفعل خارجي على العمل الفني نفسه ، وهذا الفعل يقوم به الفنان ، ومن هنا يأخذ طبيعة صناعية تخضع للتحكم والتحوير . طبيعة الصورة في الفن ، طبيعة تركيزية تختصر الطبيعة الكونية ، وتمتلك حدوداً خاصة ومضغوطة على حد مجهري قياساً لحجم الكون الكلي ، بمعنى ان الفنان يمتلك حدود صورته ثم يملأ هذه الحدود في سبيل استكمال الصورة بفعل تركيز شاق ولا يمكنه

تجاوز هذه الحدود ولا يمكن للرسام ان يرسم صورة بمساحة البحر نفسه . او صورة الارض بمساحتها فاذاً الطبيعة الفنية رمزية تركيزية ، وكذلك شأن الشيء الثمين ، فالمعدن الثمين كالذهب مثلا يتم استخراجه بفعل كفاح ، وهذا المعدن من تراب كما هو معروف ، لكن عمليات الانتقاء والتركيز والاستخلاص الطويلة والجهد الصناعي والآلي الكبير المبذول في استخراجه واكتشافه من قبل يُعين جماله وقيمته وهو على الاصل من مادة كثيرة ومتاحة للجميع ، لكن لايستطيع اجلاءه الا المختصون ، وهذا الاستخلاص في الفن هو من طبيعة الفنان يأخذ الصورة الفنية باستخلاص وجلاء كفاحيين من صورة الاشياء كما يستخرج المعدن الثمين بشكل خاص من المادة المتاحة للجميع بشكل عام . اذن التكوين الصوري في الفن يتعارض في بعض صفاته مع التكوين الصوري من الطبيعة ، حيث يبدأ في الفن من الحدود المرتسمة في ذهن الفنان بوعي او بغير وعي ثم تتم عملية ملء هذه الحدود بالمادة التي تكون ضرورية في بناء الصورة والتي تعطيها وجودها بالفعل ، بينما الصور في الاشياء تبدأ من المادة ثم النمو ، ثم تشكيل الصورة حيث يعطي هذا التشكيل الوجود المادي صورته بالفعل ولذلك تصدقُ تسمية العمل الفني بالعمل التصوري أي يبدأ العمل الفني من النقطة التي هي اشد تعقيداً ثم نجد التكوين الفني يتم ربما بطرق ابسط من المراحل التكوينية الاولى أي بمعنى ان المراحل الكشفية عند البدء اشد صعوبة[٢] من المراحل التابعة لها وإن المراحل السابقة تترتب عليها المراحل اللاحقة في التكوين ، هذه من زاوية الفنان او صانع الفن الا ان زاوية المشاهد او القارى او المتذوق تختلف لأنه يجد التعقيد في العمل الفني في المراحل

---

(٢) توضيح للجملة «ابسط من المراحل التكوينية الاولى اي بمعنى ان المراحل الكشفية عند البدء اشد صعوبة» .

اللاحقة وليس السابقة لانه ينظر الى العمل المنجز من الخارج ولا يسهل عليه تماماً أن يعيش دقائق معاناة الفنان وان يضبط الزمن الذي عمل الفن فيه وكذلك الجهد والانفعالات وعلى هذا تَرتَب افتراق الفن عن الطبيعة في طريقة البناء والحجم والكم والكيف والدرجة والجهد ، له التركيز والاستخلاص والاكتشاف والقيمة والعمل والانفعال والكدح والشكل والتعاكس في أن المادة في الفن تعطي الوجود الصوري بالفعل ، والصورة في كافة الاشياء الطبيعية تعطي المادة وجودها بالفعل وليس هناك تعاكس بين الحدود والبدايات ، أي ان الصورة في الفن تنطلق من الحدود الى الداخل أي من المناطق الاشد تعقيداً الى المناطق التي تترتب بتعقيد أقل ، بينما الصورة في الاشياء تنطلق من أبسط النماذج حتى تتعقد شيئاً فشيئاً وعلى ذلك ان العقول التي هي أشد تعقيداً بفضل الثقافة والاستعداد الفطري هي التي اقدر على صنع الفن من العقول الاشد بساطة والاقل تعقيداً لقلة حظها من الثقافة والاستعداد الفطري ، بمعنى ان الفنان يمتلك صورة بشكل مسبق قبلي وهي ذهنية كافية ذات طبيعة تخطيطية وربما يبدو ان الفكرة تولد مبسطة ثم تنمو وتتعقد ، الا ان الحقيقة هي ان الصورة تولد وتتكون ذهنياً قبل الكلمة او الفكرة التي تصادف منبهاً أو مثيراً ثم ان الفنان يشرع بعد الصورة هذه الاثارة في ملء صورته واستكمال عمله الفني وإلا ما معنى شعور الفنان بالالم احياناً وعدم الرضى عن اعماله وقد يصارح نفسه او غيره في ان هذا العمل ناقص وغير مكتمل حتى وإن لم يُعرف من قبل المتلقي ، فهذا الاحساس بالالم والشعور بنقص العمل الفني سببه هو ان الفنان يمتلك صورة تخطيطية قبلية ولا تسعفه المادة في ملئها ، ولو كانت الصورة والفكرة والكلمة تنبت وتتعقد ثم تتشكل بشكل حر لما شعر الفنان بأي شعور بالنقص ، بأي ألم ، لان التشكيل

الحر يأخذ ابعاده وكفى خارج ارادة الفنان ودون احساس منه بالمسؤولية ولكن الشعور بالالم يتولد عند عدم اكتمال العمل الفني في رأي الفنان عندما يجد فارقاً وبعداً بين الصورة القبلية الكاملة في ذهنه وبين ما وصل اليه هذا العمل ، وثمة أمثلة كثيرة توضح هذه الفروق فمثلاً ان نشأة العمارة وبناءها لا يكتمل بطريقة حرة كنشأة الجبل مثلاً وان يظل منشىء العمارة يعدل ويحور وفقاً لمخططه الكائن في الذهن صورتها الكاملة في ذهنه سوف يتكون لديه شعور عدم الرضى عن عمله وكذلك التمثال والقصيدة حيث لا يتم صنع التمثال كما تنشأ الشجرة في الغابة ، ولا يتم عمل القصيدة كما ينشأ كُثيب الرمل ، ولا يتكون العمل الموسيقي مهما كان نوعه وحجمه كما تتكون اصوات الرياح والمياه ، ولا يتم عمل اللوحة الفنية في الرسم ، كما تتكون الواحة . . . الخ ، ومن هنا يختلف جدل الفن وصورته الفنية عن جدل الصورة في الطبيعة الحرة اختلافاً متعاكساً وكل واحد منهما يبدأ من الطرف النقيض للآخر ، وباضافة الصور الفنية للصور الطبيعية ينشأ الجمال من خلال البنية النهائية التي تأتلف من تحول الصورة الطبيعية الى الصورة الفنية ، وبالمقابل تحول الصورة الفنية الى الصورة الطبيعية وتبدو بنية واحدة قائمة على عدد من الانظمة بدلاً من النظام الواحد ، مما يخلق مزيداً من الصفات الجمالية في التضايف المنضبط ذاتياً والذي يأخذ صفات البنى المنسقة ، وما اذا كان ثمة سؤال عن الجمال الطبيعي في الوردة او النجوم او الشمس او التفاحة او الرمان . . . الخ ، فيمكن ان نلاحظ فيه عدداً من الانظمة المتضايفة مثل نظام اللون والرائحة . زائد شكل الوردة وضبطها المتقن ونظام الضوء زائد طبيعة البنية للتفاح والرمان اضافة الى استخلاصها من الارض بوساطة معملها النباتي حتى اطلق عليها ثمرة . وكل هذه التضايفات تسبب خلقاً جمالياً في هذه الاشياء . واذا استثني نظام او

انظمة من المتضايفات سوف تنقص القيمة الجمالية منها ، مثلا مامعنى الوردة إن لم تكتسب لوناً ورائحة ؟ وما معنى النجوم والشمس اذا فصل عنها الضوء ؟ فاذاً البنية المتضايفة التي تمتلك في النهاية ضبطاً ذاتياً تكتسب صفات جمالية في الشيء الجميل وذلك بفضل تعاون صورتين او اكثر . هكذا تظل الدوائر الفنية في الجمال الفني تتمايز في طبيعتها وطرقها عن دوائر الجمال الطبيعي وان اكتسب خواصاً جمالية عالية بوساطة تضايف الانظمة والصور لكن الفصل بينهما هو ان واحداً منهما صناعي يحكمه التدخل البشري والآخر طبيعي يتكون بطريقة حرة كما شاء الله له ذلك وهو القادر على تغيير الصور واعادة خلقها والتصرف في تركيبها وهو القائل عز وجل (الذي صوّركم فأحسن صوركم) وهو القائل (يا ايها الانسان ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في اي صورة ما شاء ركبك) فتقتضي مشيئته تعالى ان يتركب الخلق الانساني البشري وغيره من هذه الصور ويمكن ان يعيد التراكيب في اية صور أخرى تقتضيها مشيئته . وليس البحث هنا في المقارنة بين الفعل الالهي والفعل البشري ، لأن الخلق سابق ، وأخذت الخليقة والوجود صفات الطبيعة والحقيقة الكائنة باعتبارها طبيعة قارة بصفة نهائية . لذلك يحصر الجدل بين الصور في الفن وطرق عملها وصنعها وبدئها وانتهائها ومادتها ، والصور في الطبيعة بكينونتها وبنيتها ومادتها وتشكيلها كما هو ماثل ملموس وواقع كائن يمكن التعامل معه ويمكن كشف عناصره وأشكاله بواسطة البحث والتجربة ، للعثور على بنى وقوانين وانظمة وأنسقة وقواعد ولكل نوع طبيعي أو فني ضوابطه الخاصة الذاتية ، ولا يمكن للانسان ان يتدخل في الفعل الالهي لكن يمكن له ان يتعامل مع صنعه بعد مرحلة الانجاز في النتاج المتاح للتعامل البشري ، فيمكن ان يصنع من الخشب قارباً ومن الحديد طائر ، ولكن لا يمكن ان

يحور في كيفية الفعل الذي صنع الخشب والحديد ، فالقارب ، والطائرة ، تُما وفقق صور امتلاك ذهني بشري وهنا تكمن العملية الفنية والكيفية في الترتيب المادي الذي يعطي الصورة الذهنية وجودها الماثل بالفعل مفترقاً عن الصور في الطبيعة وفي النقيض منه في عملية التكييف والتحوير وميلاد الصور ، وعلى هذا يمتلك الفن اكثر من صورة ، الصورة الذاتية للعمل الفني والصورة الذهنية السابقة عليه المنفذة فيه والتي هي سبب في انجازه ، بينما صور الاشياء في الطبيعة لا تمتلك الا نفسها بالشكل النهائي الماثل ، ولا تطابق صور قبلية ، او تمتلكها مسبقاً الا بالشعور الذهني وهنا تتكرر العملية الفنية مرة اخرى ، وبين تكرر العملية الفنية في الصور تكمن ماهية الصورة فيما اذا ابعدنا عملية الانجاز او التخطيط . وهنا يحدث الجدل الثاني بين الصورة المنجزة وماهية الصورة وربما تقع الصورة الاولى أي الكامنة ذهنياً في مفهوم الماهية حتى يكتمل تنفيذها في الخارج أي في بنية الصورة الفنية المنجزة فتدل دوائرها الملموسة على تلك الصورة الذهنية وعلى دوائرها الكامنة قبل تنفيذ العمل في الخارج .

الفصل الثاني

جدل الصورة
بين الماهية والانجاز

ويظل اذاً كل ما هو غير منفذ في ماهية الصورة ، وان كان يبدأ من الصورة المقابلة في الذهن للصورة المنجزة في الخارج ، ونوع هذا التعامل والكفاح في ترتيب الاجزاء والافكار او الاصوات والخطوط ، وما يتراءى خلال هذا الكفاح من صور غير مكتملة بأشكال عديدة وما تم من اختيارات في تدخل في الصورة بنائيا وققد يبعدها الفنان ، لان الفنان الحق لا يريد ان يحشو صوره حشواً رديئاً يعرض ابنيته الفنية للانهيار ، وهنا يجب ان يبعد الذهن الفني عن كل فكرة تئدي الى الحشو الرديء مستعيناً بأية مادة لملء صوره لان العملية عملية بناء وليست عملية حشو . وعلى الفنان ان يختار المناسب وكل ما يتميز بدور قوي وجمالي في عملية البناء . فبناء العمارة مثلا اذا اقامها البناء على اية مادة غير مناسبة اي اذا حشى قوالبها بأي شيء لا يؤدي الى تماسك البناء وقوته فسوف ينهار ذلك البناء سريعاً ، وكذلك العمل الفني . وقد عُرفت اعمال فنية بالروعة والخلود وعلى مدارج الزمن بينما بعض الاعمال لا تستطيع ان تتجاوز راس صاحبها ، ومن منا لا ينكر في ان البعض يفقد القدرة على البناء الجيد تماماً ولذلك يلجأ الى اي شيء يمكن ان يضعه في بنائه دون ان يؤدي دوراً بنائياً ممتازاً والا فما معنى ان يعاني الفنان ويتألم اثناء عملية البناء ويراوده شعور عدم الرضا فيها اذا لم يستطع اكمال عمله ، ولو كانت المسألة مسألة حشو لملأ صوره بأية طريقة وانتهى دون ألم او معاناة ودون شعور بعدم الرضا ، اذا تظل ماهية الصورة في مجال القوة الصرفة التي تتردد ما بين الذهن والعمل الفني ويدخل في ذلك مجموع الاصوات والعلامات والتراكيب والالوان والخطوط التي تأتلف بعد ، وكذلك الافكار والرؤى والانفعالات والحالات ، وإعادة التجريب والاختيار والانتقاء والتحول بالامكنة ، واستعمال الزمن ايضا زائد الفعل الحركي والجهد المبذول حول تركيب المادة في الصورة ، والماهية الاساسية تقع في

القوة الصرفة التي تتحدد كتلتها قريبا من الصورة عندما تتراءى هذه الصورة وتخرج لحيز التنفيذ ، فكل ما حولها من رؤى وما تستدعيه في عملية البناء يقع في الماهية ، ومجالها كل ما هو موجود في الكون ترشح ما يناسب وتختار بالنهاية النموذج والرمز الذي يطابق الصورة المرشحة للاستخدام الفني ، وفي وضع القوة الصرفة في عملية الانتقاء ، ثم عملية البناء والتنفيذ في سد المساحات الشاغرة وعدم ترك الفجوات والفراغات وفق أساليب بنائية تتفاوت في درجتها بين البسيط والممتاز حتى تتمثل في الصورة تمثلاً بنائياً كاملاً ، آنذاك تصل الصورة مع المادة مرحلة الانجاز الماثل الكامل الملموس الذي يمكن ان يتعامل معه القارىء والمشاهد والسامع والمتذوق والناقد ، ويمكن ان يوصف ذلك العمل الفني او تلك الصورة الفنية بحيث اصبحت الصور في دور الانجاز بارزة القسمات والملامح ، واضحة التفصيلات ، ثابتة الابعاد والحدود يعرف ارتفاع سطحها وعمقها ودرجة صلابتها وجمالها ، بحيث تتبدى فيها الدوائر والخطوط ، والتشكيل والايقاع ، والترتيب والتركيب والتسيق والضبط ، والتنظيم والتعارض ، والتوازي والتقاطع ، والمقابلة والتوازن ، والتناظر والترديد ، والتكرار لبعض الكلمات ، والاشتقاق الداخلي ونقاط العلاقات بين الجزئيات ، وتتابع الانظمة بين الفوق والعمق ، بين السطح والداخل ، والتوزيع الثابت في عموم مساحة الصورة التي تمتلك بينة محددة ، ويمكن ملاحظة الدرجة الفنية فيها والكم الفني الجمالي ونقاط التركيز ومناطق الايحاء والاشعاع ، ويمكن ان يلمس مدى التناغم والتوافق والتضاد والتصارع في داخل حدود الصورة الموحدة ، ويمكن ان يلاحظ الاستواء وجودة البناء والمناطق الرخوة فيه من الصلبة وكل ذلك كان يقع في الماهية قبل ائتلاف هذه البنية وبعد ائتلافها يشكل دوراً هاماً في الانجاز والتحدد

والثبات الجمالي النوعي الذي يتراءى في مكان محدد في الصورة التي تشغل حيزاً معلوماً في الوقائع الشيئية ضمن عموم المساحة المتسعة في الفن الجميل ، وعلى هذا وجدنا الصورة تتألف من عدد من العناصر في الانجاز ، وما دمنا في صدد الصورة الشعرية اذاً لابد لها من ان تأتلف من عدة عناصر بنائية ، واهم هذه العناصر : اللغة واشكال تراكيبها ، والموسيقى وما تشتمل عليه من ايقاع ووزن ، والايحاء وما ينبعث عنه من مشاعر ورؤى وصور واحاسيس لا محدودة ، ويمكن ان نضيف للعناصر هذه التخطيط في الصورة والتلوين والتنويع ، وتظل الرؤى في الاحلام او التهيؤات او تداعيات الصور وافتراقها وتأليفها في المخيلة والخواطر الجميلة والاحساسات الشعرية ، تظل كل هذه في ماهية الصورة سواء منها الاشكال الناقصة في الحلم ام الخيال ام الكاملة ام التراثي الممتد والمتلاحق والخطوط والاشباح التي تتراءى للبعض بشكل عام وللفنانين بشكل خاص بوصفها منابع ثرة للصورة تقع ايضاً في ماهية الصورة ، وحتى البحوث النفسية عن الصورة وهي (المادة ذكرى غابرة)[1] او (بروز مفاجىء)[2] ، على سطح الذهن او الذاكرة ، او (اعادة تذكر هادىء)[3] لاحداث او مواقف او صور ماضية ، او تقويم متنقل بطريقة متراسلة بين كل الموجودات في الكون ، كل هذه من المواد المتاحة التي تفيد منها الصورة وهذه المواد تكون في مرحلة القوة الصرفة في الماهية وكذلك الرسوم والمحسوسات التي تحملها الصورة المنجزة تقع في الماهية في حالة تفريقها والفرار من اماكنها في البناء الفني بغير اتجاه محدود

---

(١) راجع رينيه ويليك ـ اوستن وارين ـ نظرية الادب ـ ترجمة محيي الدين صبحي ـ ص ٢٤ .

(٢) باشلار ـ جماليات المكان ـ ترجمة غالب هيلسا ـ ص ١٨ .

(٣) (تعريف ورد زووورث لعملية الابداع) سهير القلماوي ـ النقد الادبي ـ ص ٥٦ .

وحالات التأمل احياناً التي تستجلب سلسلة من الصور المرتبة وغير المرتبة ، ونوع الانفعال الذي يكون استجابة لهذه الصورة او تلك ، كل هذا يقع في ماهية الصنع والاستجابات التي تحدث عند المتلقي او الفنان بعد انجاز الصورة ، كأن يشتهي الانسان طعاماً او يلوح له منظر ما ليس من الصورة المقروءة ، او (يتخيل اشخاصاً)[٤] ، او تتعمق فيه حالات العشق او حالات العدوان ، او تخلق فيه حالات الرقة ، كل ذلك يقع ضمن ماهية وظيفة الصورة واذا نفذ القادر على صنع الفن هذه الاحاسيس او رسم هذه المناظر او وصف تلك المشاعر في عمل فني في صورة منجزة تحولت ماهية الوظيفة الصورية الى انجاز عملي تصويري ، وما دام هذا العمل مؤتلفاً موحداً ضمن قواعد الفن فهو في دور الانجاز بعدما كانت عناصره مفرقة باعتبارها تهيؤات وتخيلات واقعة في دور الماهية والقوة الصرفة ، ومن امثال الذين تخيلوا الالفاظ اشخاصاً ابن الاثير وذلك في وصفه الفاظ ابي تمام والبحتري فهو يقول : (الفاظ ابي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلموا سلاحهم ، وتأهبوا للطراد ، والفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن قلائد مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي) . وللماهية الوظيفية أهمية كبرى في استمرار التراسل التخيلي بين الاعمال التي تقام بعضها على بعض ويعاد خلقها مرات ومرات وكذلك الحالات التي تترك في النفس أو الزمن عند الفراغ من قراءة العمل الفني كحالة الفرح والحزن والاحساس بالتوثب او الالم ، وتختلف الانفعالات الاخرى التي تتركها القراءات ، فإذا للصورة ماهية تقع في القوة الصرفة لمادتها ولفعل صنع الصورة في ماهية يقع في التأمل السابق على الانجاز الذي يتضمن حركة صرفة تتجه بدأب نحو الانجاز وتعمل على تقنية البناء ، ولوظيفة الصورة ماهية تكمن في الحالة او

(٤) راجع ابن الاثير ـ المثل السائر ص ١٠٦ .

الحالات التي تتفاوت في اطوال ازمنتها او تتفاوت في درجة نوعها واذا تحولت الى تأمل يؤدي الى بناء ، انتقلت الماهية من الفعل الوظيفي الى الفعل الصناعي الذي يفضي الى انجاز فني اخر ، كما يفعل النقاد او الفنانون الذين يعيدون خلق صورة جديدة من خلال استغراقهم بالصور الفنية القبلية او يولدون منها صوراً تنم عن ابداع وخيال عبقري جديد يفاد منه مستقبلاً في تنفيذ واقع فني جديد أو وضوح فكري وعلمي يستند الى تفسير الحقائق التي باح بها الفن . وتظل اللغة والالفاظ والاصوات هي المشترك العام لكل ما هو انساني وغير انساني ، ومن هنا تظل العلاقة البنائية بينها وبين الصورة الشعرية باعتبارها مادة لها او وسطاً تظل العلاقة بينهما علاقة وجود وحياة تقوم بالدور البنائي الكامل في الصورة الشعرية وهي تعطي العنصر الموسيقي وجوده في الشعر ، وكذلك الايماء والرسومات والوصفيات بواسطة الكلمات ، اذاً فما هي الالفاظ في اللغة ؟ هل هي صور او مادة ؟ وفي تقديري ان الالفاظ الحرة غير المترابطة وغير المنتظمة في التراكيب هي مادة لان الصوت الواحد كالخط الواحد لا يشكل صورة الا اذا رُكّب مع غيره من الكلمات والالفاظ ، فإذا جاءت الالفاظ دون وجه تنظيمي فهي تقع في المادة ، كقولنا : (ارض - يمشي - جوهره - هباء - سنبلة - علم - سماء - طبيب - بحر - اسد - مجانين - نجمة - محامي - يركضون - شراع - رجل - عصافير . . . الخ) ومثلها مثل الكلمات المتقاطعة ، واذا بدت الصورة في بعض الالفاظ كجوهرة ، فإن الذي يتراءى هو صورة الشيء المدلول وليس صورة الاحرف باعتبارها مادة صوتية واذا تراءت صورة الكلمة او صورة الحرف كتابيا فذلك يظل في دائرة العلامات وليس في دائرة القوة الصوتية الصرفة ، وعلى هذا تظل القوة الصوتية الصرفة في كل اللغات واحدة وكذلك المدلولات ، لكن العلامات التي ترمز لها تختلف بين لغة

واخرى ، اضافة الى ان هناك كثيراً من الالفاظ لا تدل على شيء وربما بعضها يدل على معنى في لغات اخرى فلو جربنا في لغتنا العربية فسنجد في تناقل النقاط بين الاحرف التي تصلح لذلك ، كلمات والفاظاً تحرم من اي معنى في لغتنا ولا تدل على شيء ، فاذا طبقنا التناقل في النقاط مثلا بين الفاء والقاف فستوضح هذه اللعبة مفهوم الالفاظ التي لا تدل على شيء مدلول ، فكلمة : زخرف اذا أضفنا نقطة واحدة فيها اصبح قافا والقاف هو الاخر حرف عربي فستصبح الكلمة زَخرق ، فكلمة زخرق لا تشير الى اي مدلول في المألوف المتداول وجميع حروفها عربية وكذلك وزنها الصرفي واذا قلبنا الامر من القاف الى الفاء في كلمة ـ حدَّق ـ مثلا وحذفنا نقطة واحدة فستصبح ـ حدّف ـ وايضا ليس لها معنى في المألوف ، وكثيرا ما نجد مثل هذا في المخطوطات القديمة فنعثر على كلمة ـ قال ـ وفي نسخة اخرى ـ فال ، واذا مضينا باللعبة الى اخرها في هذين الحرفين في جميع الكلمات التي ترد بها فسنكشف عن كثير من الالفاظ التي ليس لها معنى وان كان بعضها عند تناقل نقاطها يدلعلى معان مغايرة اخرى مثل كلمتي ـ واقف ـ ووافق ، فاذا وضعت نقطتين على الحرف الثالث في الكلمة ونقطة واحدة على الرابع اصبحت الكلمة ـ واقف ـ ، واذا أخذت نقطة من الحرف الثالث واضفتها للحرف الرابع اصبحت ـوافق ـ وكلتا الكلمتين تدلان على معنيين مختلفين ، واذا رفعنا النقطة من القاف في الحرف الثالث او القاف من الحرف الرابع فستصبح ـ وفق ـ واذا اضفنا هذه النقاط المرفوعة الى الحرف الثالث والرابع فسوف تصبح الكلمة ـ وقق ـ ، وليس لكلا اللفظين اي معنى معروف في الكلام العربي المألوف ، وكأن المعاني احياناً تكمن في نقطة واحدة ويمكن ان نجرب ونقترح لها معنى مستفاد من اغلب مادتها اللغوية وبلفظ يشاركها في اغلب حروفها وهو لفظ (خَرَّقَ) ولم نفعل سوى ان حذفنا

الحرف الاول وهو الخاء واغلب معاني «خرق» تدل على عدم التحسين والتجويد حيث يعطي «القاموس»[٥] لها معنى تخريق الثوب وتمزيقه . والخُرق ـ بالضم ـ والخِرق ـ بالكسر معناهما الحمق ضد الرفق وقال الرسول صلى الله عليه وسلم «الرفق يمن والخُرق شؤم»[٦] اذاً معاني خرق تشتمل في اغلبها على ما يسيء ويخرب ويمكن هنا ان نستحدث معنى مستفاد من واقع اللغة بلفظ زخرق ونقترح له معنى هو الذي يحاول الزخرفة فلا يجيد ويقع هذا المعنى بالضد من معنى زخرف ، فمن يجيد النقش والزخرف نطلق عليه فعل زخرف ومن لم يُجد النقش والزخرف ويسيء لها صناعيا حتى يمزق هذا الفعل الجميل نطلق عليه زخرق لفظ استهجان وإنكار لانه لم يحذق إجادة الزخرفة وهكذا يمكن ان تُقترح المعاني للالفاظ التي ليس لها معنى فيصبح لها معنى مبتكر على سبيل الابداع و (إن تخير الالفاظ للمعاني المتداولة المألوفة اسهل واقرب من تخير الالفاظ لمعانٍ مبتكرة)[٧] وبشرط ان يكون الاختيار من الواقع اللغوي المقارب او المشارك . فاذا حذفت هذه النقطة ذهبت بالمعنى ، وبالعكس يمكن للمشتغلين في علم المعاني ان يكتبوا بحثاً بعنوان «المعنى في النقاط» «وقد قيل ان كل معنى القرآن الكريم في بسم الله الرحمن الرحيم ، وكل معنى البسملة في نقطة الباء» . ولو مضينا في اللعبة الى اخرها واجريناها على باقي الحروف في العربية فنقلنا وحذفنا وابقينا في الاماكن الصالحة لذلك لعثرنا على الفاظ كثيرة في اللغة العربية لا تدل على معنى على الرغم من كون اوضاعها عربية صرفة في الحرف والوزن والصوت ويمكن ان يبحث لها عن معنى كما فعلنا مع لفظ واحد ، واقترحنا له معنى معيناً وهو

---

(٥) انظر مختار الصحاح ـ الوسيط ـ مادة خرق .

(٦) حديث شريف .

(٧) الباقلاني ـ إعجاز القران ص ٦٣ .

لفظ زخرق ومعناه عدم اجادة فن الزخرفة ، ذلك ما يمكن ان توضحه الكتابة في هذه اللعبة بواسطة النقط وتنقلها من مكان الى مكان وعددها او حذفها ، ويمكن ان نجرب لعبة ثانية تكشف لنا عن الفاظ كثيرة ليس لها معانٍ ومادتها الحرف العربي ، ويمكن ان تطبق على احرف الهجاء بطريقة رياضية فتصبح لدينا تجربة كتابية وتجربة رياضية ، ويمكن ان نكتفي باجراء التجربة على حرف الالف ولكن يمكن ان يمضي احد في اللعبة الى اخرها ويطبقها على جميع الاحرف فتتكون لدينا اعداد هائلة من الالفاظ التي ليس لها معانٍ ، فاذا اخذنا الالف ووضعناه قبل كل حرف اصبحت لدينا كلمات ثنائية منها ما يدل على معنى ومنها ما لا يدل على اي معنى والكلمات تتكون بهذا الشكل الالف سابق والحرف لاحق ومع جميع حروف اللغة العربية فنقول : «أب ـ أت ـ أث ـ أج ـ أح ـ أخ ـ أد ـ أذ ـ أر ـ أز ـ أس ـ أش ـ أص ـ أض ـ أط ـ أظ ـ أع ـ أغ ـ أف ـ أق ـ أك ـ أل ـ أم ـ أن ـ أو ـ أه ـ أي» ، انظر لهذه السبع والعشرين كلمة فستجد القليل منها هو الذي يدل على معان صريحة كالكلمة الاولى وهي ـ اب ـ والكلمة السادسة وهي ـ اخ ـ والكلمة الثانية والعشرين ـال ـ وهي اداة تعريف والثالثة والعشرين والرابعة والعشرين والخامسة والعشرين والسابعة والعشرين .

وهي ـ ام ـ او ـ حرفا عطف وقد تفيد معاني اخرى و (ان) حرف مصدري ، و (اي) تدل على معان كثيرة شرطية وموصوله وزمانية ومكانية . . . الخ . . فاذا كشف هذا المستوى البسيط من التجربة عن ان اكثر الالفاظ في هذا النموذج ليست لها معانٍ والاقل يدل على معنى صريح كابن وأخ والاحرف التي اشرنا اليها . واذا تحولنا الى المستوى اللاحق من التجربة فسنضيف اعداداً جديدة لا بأس بها الى الالفاظ التي لا تدل على معنى وجعلنا هذه المرة الالف يتأخر عن الاحرف السبعة

والعشرين الاخرى فنقول :

(با ـ تا ـ ثا ـ جا ـ حا ـ خا ـ دا ـ ذا را ـ زا ـ سا ـ شا ـ صا ـ ضا ـ طا ـ ظا ـ عا ـ غا ـ فا ـ قا ـ كا ـ لا ـ ما ـ نا ـ وا ـ ها ـ يا) ولك ان تلاحظ ما له معنى ، وما ليس له معنى وستجد الاقل القليل الذي يدل على معنى ما ، واذا تصاعدنا في التجربة رياضيا فجعلنا الالف يكتنف الاحرف الاخرى فسوف نضيف عدداً اخر من الالفاظ خالية من المعنى فنقول :

(أبا ـ أتا ـ أثا ـ أجا ـ أحا ـ أخا ـ أدا ـ أذا ـ أرا ـ أزا ـ أسا ـ أشا ـ أصا ـ أضا ـ أطا ـ أظا ـ اعا ـ اغا ـ أفا ـ أقا ـ أكا ـ ألا ـ أما ـ أنا ـ أوا ـ أها ـ أيا) فستجد معاني معينة في أبا ـ أدا ـ أذا ـ أسا ـ ألا ـ أما ـ أنا ـ أوا ـ أيا ـ ومعانيها معروفة لا حاجة الى تفصيلها ونكتفي بمعنى أبا ، اذ يمكن ان يكون فعلا فيؤدي معنى الرفض والنفور ومصدره إباء ، ويمكن ان يكون اللفظ اسما لغذاء نباتي للحيوان وجاء ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى (وفاكهة وأبّا متاعاً لكم ولانعامكم) ، واذا استمررنا بالتجربة فنطبقها على الوزن الرباعي والخماسي فسيكون التكاثر هائلا جداً في الالفاظ الخالية من المعنى ، ويمكن ان يأخذ الرباعي مع الالف شكلين شكل يسبق الالف فيه الحرف الاخر مرتين فنقول : (اب ـ أب) ، وشكل يلحق الالف فيه الحرف الاخر فنقول : (بابا) ، اما الخماسي فله شكل واحد يتخلل الالف فيه الحرف الاخر ويكتنفه فنقول : (أبابا) هذا مع اول حرف في الرباعي والخماسي ، ولك ان تجربه مع باقي الاحرف وتكتشف ، وهذه التجربة مع الالف فقط فكيف اذا طبقت على الاحرف جميعاً بهذه المتوالية العددية بحيث ان كل حرف من احرف الهجاء يأخذ دوره في جميع التشكيلات ويلتقي مع كل الاحرف في الاشكال كافة ، بلا شك سنحصل بالتالي على معجم ضخم من الالفاظ الخالية من المعنى ، ويمكن هنا ان نشير ايضا الى قضية المهمل والمستعمل

في اللغة وذلك شأن المعجميين المشتغلين في البحث عن الكلمات والالفاظ ، ويمكن ان يفاجأوا لاول وهلة فيما اذا علموا في ان هناك اعداداً هائلة من الالفاظ ليس لها معنى ، خاصة وان دائرة عملهم تنحصر بالالفاظ ودلالاتها ، وهناك كثير من التراكيب ايضا ليس له معنى وقد اطلق عليه مصطلح (الكلم) تميزاً عن الكلام التام الفائدة ، وتلك التفرقة بين الكلم والكلام هي اول ما افتتح بها ابن مالك الفيته الشهيرة حيث قال (كلامنا لفظ مفيد كاستقم - واسم وفعل ثم حرف - الكلم -) ، ومن امثلة التراكيب غير المفيدة ادخال بعض حروف الجر على بعض الاسماء كأن نقول (من الرجل - الى الرجل - على الرجل - عن الرجل . الخ) ، والامثلة كثيرة على ذلك . اذا كل هذا يقع في المادة اللغوية وليس الصورة ، واذا اكتسب شيء من هذا ما يوهم بالصورة فسيتهم ذلك بفعل انصراف الذهن لاشكال الحرف في الكتابة او الصورة ، المدلول وليس المادة الصوتية الصرفة باعتبار ان الحرف المكتوب هو رمز او علامة واللغات ، ولكن المادة تظل واحدة رغم هذه الاختلافات الكثيرة في أشكال علاماتها وما يرمز اليها . ويمكن ان نتتبع ذلك في كثير من الحروف ، فحرف الميم علامته في الانكليزية تختلف عن رسمها في العربية الا ان الصوت واحد في الاثنين ، ومن هنا تظل اللغة باعتبارها اصواتا مفردة حرة في دائرة المادة ، ومن يذهب الى اعتبارها صورة تنصرف مخيلته اما الى التركيب الصوتي والاستعمال اللغوي في الجمل فتتهيأ له صورة سمعية موسيقية وحجمية ، وأما في اللفظة فتتهيأ له صورة المدلول فاذا قلنا مثلا : حصان - رجل - جوهرة - كوكب - وردة - نخلة ، فستبرز حالاً صور هذه الاشياء فتتخيل الحصان الذي يكمن في ذاكرتنا وكذلك الرجل والجوهرة والكوكب والوردة والنخلة ، واذا كتبنا هذه الكلمات يمكن ان ترتسم اشكال الحروف وترتيباتها لهذه

الالفاظ اضافة الى صور مدلولاتها ، وهنا ايضا يظل الصوت في دائرة المادة ولكن تتكون لدينا عدة صور ، قسم منها يقع في مفهوم الصورة ، وقسم منها يقع في مفهوم ماهية الصورة ، فصورة الالفاظ كتابياً لها حدودها واحجامها وحيزها الشيئي ، وصورة حصان او رجل او جوهرة او كوكب او وردة او نخلة لها صورها الحقيقية التي تتميز بها عن غيرها ، وتخصص هذه الصور بكونها تعرف اشكال هذه الاشياء للغير ، الا ان بين الالفاظ وبين حقائق هذه الصور تقع صور ثالثة في المخيلة فيتراءى كل هذا الشيء المكتوب وفق كون الصورة في الذهن وحسب تخيلك لصور هذه الاشياء ، وهذا النوع من التخيلات يقع في ماهية الصورة وليس في الصورة فيقع نوعان في ماهية الصورة ومادتها وهما : الصوت ـ والصورة المتخيلة ، ويقع نوعان اخران في حقيقة الصورة بين الدال والمدلول وهما صورة الاشياء كما هي وصورة رسومها الكتابية او احجامها الموسيقية عند التركيب ، فإذا وقعت الصورة في البنية ، ووقعت البنية في الصورة وتظل المادة في حدود القوة الصرفة وان تخيلنا صورتها حسب دال ومدلول معينين هنا يبدأ الجدل الثالث بين البنية والصورة ، ويتميز موقف النوع الفني عن النوع الطبيعي في الاشياء واختلاف الفن في صوره عن صور الاشياء الاخرى في الطبيعة حيث قد يحدث ثمة تعارض في الاشياء الطبيعية بين المادة والصورة والعين والجوهرة ، ومعروف ان الخشب هو مادة الكرسي والكرسي هو صورة لمادة الخشب ، ومعروف ايضا ان الحجر هو مادة التمثال والتمثال صورة له ، لكن المشكلة ربما تكسب شيئاً من التعقيد في الفن اللغوي والشعري منه بخاصة ، من حيث موقف التفسير للتساؤل التالي : هل اللغة مادة ام صورة ؟ وقد مر شيء من تفسير ذلك وبالتالي هل القصيدة مادة لغوية ؟ او مادة فنية جميلة ؟ او صورة لغوية ؟ او صورة فنية ؟

الفصل الثالث

جدل البنية وتحولات الصورة في علاقات البناء

اذا كانت البنية في باقي الاشياء الطبيعية حداً ثالثاً او توسطاً بين الصورة والمادة ويمكن ان يعبر عنها باللحمية حيث يمكن تخيل الصورة منفصلة وكذلك تخيل المادة ، أو لا يمكن تخيل الصورة منفصلة وكذلك المادة ، وتمثل هذه اللحمة بينهما دور البيئة و (ماذا عسى ان يكون ذلك «الحد الاوسط» أو البعد الثالث) الذي أطلق عليه ليفي شتراوس اسم «البنية» مؤكداً أنه هو الذي يوحد بين «المادة» و «الصورة» على اعتبار ان هذه وتلك خاليتان تماماً ، أو على الأصح مفتقرتان الى كل وجود مستقل ؟[1] .

وفي تقديري يمكن ان يقع هذا القصور في الاشياء الطبيعية التي يمكن ان تحدد المادة فيها دون خلاف وان تحدد الصورة فيها دون خلاف ايضا ، كمثل صورة الكرسي والتمثال من مادة الخشب والحجارة ، الا ان الفن الشعري يصادف تعقيداً اكثر كونه عملاً صناعياً باعتباره فناً قولياً مقترحاً برمته من البشر نتيجة لعمل العقل واليد واللسان حتى تقدم القصيدة مرة واحدة باعتبارها مادة شعرية وصورة شعرية وبالتالي بنية شعرية . والتداخل شديد بين هذه الابعاد الثلاثة حتى يعطي الكون الموحد منها هذه الابعاد جملة واحدة صناعية تأخذ صفة الكلية والتحدد الثابت ، ولكن في عملية البناء يمكن ملاحظة حدود داخلية ضمن البنية العامة الكلية تأخذ مفهوم الصور المتساندة ، التي تقوم على الرابط الصوري الواحد في بنائها ، فنقول ضمن القصيدة الواحدة ، صور تنتظم في شبكة من العلاقات ، وربما تتحدد كل منها برمز معين ينتظم مع غيره من الرموز متعلقاً بالرمز الاكبر للبنية الكلية في القصيدة ، ويفهم ذلك المرموز في ملاحظة المناطق الشعرية المتعددة في النوع والمتصلة

---

(١) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٩٥ .

بالسياق في القصيدة الواحدة ، فنقسم تلك المناطق الى صور عديدة ذات علاقات بنائية ، ويمكن للدارس أو الناقد او القارىء ان يقف عند كل نوع منها لامساً تميزها النوعي ورمزها الجمالي والقصدي الخاص ولامساً علاقات أجزائها البنائية داخل المنطقة النوعية الواحدة ثم لامساً علاقاتها وحدود التجاوز التي تلتحم بنائياً فتهيىء الانتقال من نوع الى نوع آخر ضمن الممر الواحد ، ومجموع هذه العلاقات ينتج بنية كلية وصورة كلية للقصيدة وهذه المناطق تتميز باختلاف وجهتها من عصر الى عصر . ففي شعرنا الجاهلي تستطيع ان تقف بوضوح عند صورة الطلل وصورة الناقة وصورة المرأة وصورة الليل وصورة الحصان وصورة الذئب وصورة الطير وصورة السيل والمطر في القصيدة الواحدة ، ولكنك في العصر الحديث لا تشاهد هذه الصور تمتلك استقلالاً تاماً في القصيدة كما كان عليه طابع القصيدة الجاهلية ، ولكنك تجد الصور متعددة فيما بعد الا ان بينها تداخلاً شديداً لا يمكن فصلها عن بعضها وإن أمكن ملاحظتها ، وقد تنمو بعض الصور شيئاً فشيئاً متخذة انواعاً عديدة في عموم القصيدة ، وقد تشكل المادة الواحدة نوعاً حاشداً من الصور مفرقاً في عدد من القصائد لدى كل شاعر ، ويمكن تتبع ذلك حتى استخلاص منظمة كبيرة من شعر شاعر واحد من الصور المنسقة في شعره ، ويمكن ان تصادف منظومة كبيرة من صور الموت عند السياب ، وصور الدم عند الجواهري ، وصور النجوم عند الزهاوي والرصافي ، ومن صور المرأة عند نزار قباني مثلاً ، وان كان هناك تحولات كثيرة من المحسوس الى الملموس ، ومن العيني الى المطلق او بالعكس . ولو تتبعنا تحولات صورة المرأة عند نزار قباني ، فسنجدها تترجح بين الخاص العيني والعام المطلق ، وبين المادة في الصورة المحددة الى الصورة كمعنى عام أو ماهية لا يمكن العثور عليها وإنما يقبض على آثارها و صور دالة عليها ويظل

المدلول بعيدا عن الادراك ، وهذه التحولات الكثيرة والمتباعدة تكشف عنها قراءة نقدية لشعر نزار ومتابعة تحوله من مرأة الى مرأة ومن صورة الى اخرى . في المرأة فقد تحول من السمراء الى الشقراء ، من الشعر الاسود الى الشعر الاصفر ، وتنقل بين مختلف الاجزاء النسائية من العيون وعدد الوانها ومن النهود وعدد أشكالها وألوانها ولم يستقر على صورة ما ، ويستغرق في الصورة المعينة ويفصل في جزئياتها ثم يصل الى حد العبادة ويصرح بذلك حتى يشعر بأن تمسكه بهذه الصورة دائم أبدي ، ولكن سرعان ما ينتقل الى صورة امرأة اخرى وكأنه لا يجد بغيته النهائية وراحته الابدية في صورة معينة حتى تتوحد لديه كل نساء العالم فتصبح لعبته الممتازة وعمله الدائم ، ثم تكون لديه المرأة هي الكون وهي الارض وهي الشمس وهي الكواكب وعليها تترتب العصور والازمنة وعليها مدار النجوم وهي الثورة والتحرير وهي اليمين واليسار وهي العقائد ، ولم يبق شيء في نساء العالم الا وهو تحت تصرفه ولكنه لا يكتفي بذلك ويواصل الرحلة حتى يتخلص من صورة إمرأته المادة لينطلق الى البحث عن صورة امرأته الفكرة والمطلق التي هي في كل مكان ولكن لا يمكن العثور عليها في أي مكان وسوف لا يصلها احد وتظل كالمطلق ان لم تكن هي المطلق اللا محدود والذي لا تستطيع ادراكه الحواس المجردة ، اي بمعنى ينتقل من العنصر النسائي الملموس الى المعنى النسائي المحسوس ، وينتقل من التجسيم والتجسيد الى التجريد وتتحول المرأة من مادة ملموسة الى فكرة ومن جسم الى معنى ومن حدود الى غير حدود ومن الجزئية الى الكلية ومن الخاص الى العام ومن المخلوق الى المطلق .

والاستخدامات المكانية في اللغة تبوح بقصد الشاعر وتفصح عن مطلبه بوضوح ، وذلك عندما يستخدم تركيب الشهادة المعروفة بتوحيد الله عز وجل وهي «أشهدُ أن لا إله إلا الله» ليضع مقابل هذا الاستخدام

«أشهد ان لا امرأة الا انت» ففي هذا التركيب اللغوي ، في هذا الاستخدام رفع مكانياً «لفظ الجلالة» واضعاً في نفس المكان لفظ «امرأة» هذا في الحيز اللغوي المكاني وفي التفصيلات يعطيها صفات المطلقية بعد ان ينتقل من الصفات المحسوسة ، ويمكن ان يكتفى باشارات دالة على تحولات الصورة للرمز الواحد سيميائياً عند (نزار) بنماذج محددة يتضح منها طريق اختراق هذا الرمز في شعر (نزار) كله ، فهو يقف عند السمراء وعند شعرها الاسود وعند نهديها متعبداً هذه السمراء من خلال جزئياتها ومعترفاً بوثنيته .وآثمة تجاه هذا التعامل مع تفصيلات صور السمراء :

سمراء . . . صبيّ نهدك الاسمر في دنيا فمي
نهداك نبعا لذةٍ حمراء تشعل لي دمي
متمردان على السماء . . . على القميص المنعم
صنمان عاجيان . . . . قد ماجا ببحر مضرم
صنمان . . . إني أعبدُ الاصنام رغمَ تأثمي[٢]

ويقول : :

عندما يمتزجُ الاخضر ، بالأسود ، بالأزرق ، بالزيتي بالوردي . في عينيك يا سيدتي . تعتريني حالة نادرة هي بين الصحو والاغماء ، بين الوحي والاسراء[٣]

وبعد تعامله مع مفردات الصور واستغراقه صورة، صورة، لا تنتهي أزمة الشاعر ، وحتى الجنس لم يستطع ان يحلَّ له مشكله . فتتوحد لديه النساء وتتوحد لديه اشكال الحب بطريقة اغمائية هائمة تجمعية بلا تفاصيل غائمة دون ملامح :

---

(٢) نزار قباني ـ ديوان «قالت لي السمراء ـ ص ٦٩ .

(٣) نزار قباني ـ تجليات صوفية ـ ص ١٧٨ .

الجنـس كـان مسكنـاً جـرّبتُـهُ
لم يـنـه أحـزاني ولا أزمـاتي
والحب أصبـح كله متـشـابهـاً
كتشـابه الاوراق في الغـابات.[٤]

فتتحول لديه صورة المرأة من كونها مفردة قائمة بذاتها الى كتلة نسائية عامة ، تشكل الاناث جزئيات هذه الكتلة النسائية الكبيرة لدى الشاعر ، بذلك يتحول من الصورة الافرادية للمرأة الى الصورة الجمعية التي تشكل شيئاً نسائياً موسعاً تعود فيه الصورة الفردية جزءاً ضمن البنية العامة بعد ان كان هذا الجزء بنية خاصة متميزة .

فصلت من جلد النساء عباءة . . . وبنيت اهراماً من الحلماتِ
لم يبقَ نهد . . . أسـود أو أبيض ، الا زرعت بـأرضـه راياتي
لم تبق زاويـة بجسم جميلة الا ومـرّت فـوقهـا عـربـاتي[٥]

ويمضي نزار في سلسلة التحولات بطريقة ديناميكية عالية لينتقل من التعامل مع المثال الانثوي المفرد مستغرقاً في تفصيلاته الجمالية ومن التعامل الجمعي المُكثف والتراكم الجسدي الهائل . الى التعامل مع المرأة من الخارج ، فيشبهها بمركز الكـون وهي التي تجتمع عليهـا العصور وتدور حولها الكواكب وهي العقيدة والثورة التي حطمت مجتمع اهـل الكهف وأصنامهم :

« أشهدُ أن لا آمرأة . . . على مهبط خصرها . . . تجتمع العصور
وألف ألف كوكب يدور
أشهد أن لا آمرأة . . . تحررتْ من حكم أهل الكهف . . . إلا
أنتِ . .

---

(٤) نزار قباني ـ الرسم بالكلمات ـ ص ٤٦٦ .
(٥) نزار قباني ـ الرسم بالكلمات ـ ص ٤٦٤ .

وَكسَّرتْ أصنامهم . . وبددت أوهامهم .
وأسقطت سلطة أهل الكهف ، إلا أنت . . .[٦]

وكما كانت المرأة لديه الثورة كانت هي الاستعمار في الوقت نفسه فهي تستعمر وتحرر ، وهي تغير التقاليد والبنى الموروثة لتنتقل بالعالم الى تقاليد اخرى وبنىً اخرى فتغير خارطة الحلال والحرام وان في صرتها مركز هذا الكون . وربما كانت في ذهن الشاعر الفكرة القديمة عن الارض التي كانت تقول :

« بضرورة احتلالها مركز الكون » كانت عند اليونان معتقدات فلسفية ودينية ، وهكذا نقرأ في بلوتارك : «وكان كليانت الرواقي يعتقد انه كان من الواجب وضع أريستارك في قفص الاتهام لأنه مسَّ المقدسات بتغيير مركز الكون»[٧] .

ولكن الشعر غير العلم ، وإنه يتقاطع معه متى يشاء بل يسبقه بأشواط كبيرة عند وثبات التجلي والاكتشاف او قد يتقهقر الى اعماق ذكريات الانسانية الغابرة ، فهو يستحم بالاسطورة والتأريخ ، بالسحر والخرافة ، بكل غامض وخفي وبكل شفاف ومشرق وله ان يتعانق مع كل خاطرة في الممكن والمستحيل الذي سوف يصبح ممكناً ضمن الانهمار الشعري المكثف ، وفي التقاطع المستمر مع المنطقية تكون المرأة عند (نزار) كل تهويم ممكن وفق تحطيم للمألوف وبنية الحياة والارض والنبات والحيوان ، فامرأته تتبعها الاشجار وتأكل من حشيشها الخراف ويُشرب منها الماء ، اذاً فهي الارض ، وما تحمل ، وشيء آخر لا يتفق مع نظام الارض ونظام ما تحمل ، إنه تصوّر المرأة عند (نزار) :

---

(٦) نزار قباني ـ اشهد ان لا امراة ـ ص ١٤ ـ ص ٣٥ .

(٧) بول كوديرك ـ النسبية ـ ص ٢١ .

أشهد أن لا امرأة . . . قد أخذت من اهتمامي . . . نفس ما أخذتِ

واستعمرتني مثلما فعلت . . . وحررتني مثلما فعلتِ

أشهد أن لا امرأة . . . تقدرُ أن تقول إنها النساء . . . إلا انتِ

وإن في صرّتها . . . مركز هذا الكون . . .

أشهد أن لا امرأة . . . تتبعها الاشجار عندما تسير . . . إلا أنتِ

ويشربُ الحمام من مياه جسمها الثلجي . . . إلا أنتِ . . .

وتأكلُ الخراف من حشيش ابطها الصيفي . . . إلا أنتِ .

أشهد أن لا امرأة . . . توقف الزمان عند نهدها الأيمن . . .

إلا أنتِ . . .

وقامت الثورات من سفوح نهدها الايسر . . . إلا أنتِ

أشهد أن لا امرأة . . . قد غيرّت شرائع العالم إلا أنتِ . . .

وغيرت . . . خريطة الحلال والحرام . . . إلا أنتِ . . .[٨]

ولا ينسى الشاعر في هذا التدفق المندفع اليمين واليسار ، حيث يتوقف الزمان عند النهد الايمن وتقوم الثورات في سفوح النهد الايسر وهذا هو (الفهم النزاري) لخارطة العالم السياسية .

وربما يحاول الشاعر أن يجد تطابقاً مع مثله الذهني للمرأة في تصادف هذا المثال في الواقع المادي الماثل وربما يشعرنا بخاتمة صوره بعد هذا التنقل المتلاحق وسلسلة التحولات المتتابعة :

أشهد أن لا امرأة . . . جاءت تماماً مثلما انتظرت . . .

وجاء طول شعرها أطول مما شئت أو حلمت . . .

وجاء شكل نهدها . . . مطابقاً لكل ما خططت أو

---

(٨) نزار قباني ـ من قصيدة ـ اشهد ان لا امراة ... الا انت . ص

رسمت . . .[٩]

وهذه الصورة في المثال الجاهز مطابقة للصورة في الذهن بل تفوق روعتها لما هو حلم أو تخيل متفوقة على الصورة في المجال الذهني . إذاً هل تنتهي الرحلة ويجد الشاعر مرفأه الاخير بعد هذا العناء الطويل وبعد اجتياز سلسلة التحولات المتلاحقة ويهيم في التفصيلات الحارة للمثل البشري الحاضر ، هذا هو شعور مرحلة خاصة او تحول خاص في الافتراق الطويل ذي الموجة الممتدة ، وبعد هذه المنطقة مباشرة وعند حوافها يكون النزال ويحدث الانقلاب المدمر فيحدث التحول الكبير من كون المرأة المادة المدركة ، الى كون المرأة الفكرة غير المدركة ويبدو ان المثال الجاهز الذي صادف الشاعر وأعلن عن فرحه بهذه المصادفة لكونه عثر اخيراً على بغيته المنتظرة كان موهماً بالاستقرار ولا يمتلك روعة الظفر الاخير ، فلم يطابق صورة الحلم أو صورة الخيال ولم يقابل الصورة الذهنية فيبلور الاطمئنان القلبي ، فهام عند ذلك الشاعر يبحث عن مثله في كل مكان ، ولكنه في نهاية الامر سوف لن يعلن عن ظفره بذلك المثل وإنما يظل يفصل في ضربه الاسطوري في تفاصيل الرحلة الخاسرة مدللا على انكساره النهائي الذي يرتسم بالحزن الكبير حيث يظلُّ مثله في المستحيل في الحلم ، في الخيال ، لا يمكن تحوله الى ما هو جاهز ، الى ما هو بنية حاضرة مكتشفاً أن الذي يريد لا يلمس ولا يدرك لانه فكرة ، وليس مادة مُدركة :

بحياتك يا ولدي امرأةً
عيناها سبحان المعبودْ
فمها . . . مرسومٌ كالعنقود
ضحكتها . . . . موسيقى وورودْ

---

(٩) نزار قباني ـ اشهد ان لا امراة الا انتِ ـ ص ٣٦ .

لـكـن سـمـاءك ممـطـرة
وطـريقـك مسـدودٌ مسـدودْ
فحبيبـة قلبك .... يـا ولـدي
نائمة .... فـي قصرٍ مرصـودْ
والـقصـر كـبيـرٌ يـا ولـدي
وكـلابٌ تحـرسِـهُ وجـنـودْ
وأميـرة قلبـك .... نـائمـةٌ
من يـدخـلُ حجـرتهـا مفقـودْ
من يطلب يدهـا ... من يدنـو
من سـور حـديقتهـا ، مفقـود
من حـاول فـك ضـفائـرهـا
يـا ولـدي مفقـودٌ مفقـودْ»[١٠]

ويختار الشاعر لبناء هذا العمل الشعري طابعاً اسطورياً ملحمياً يميز بنية القصيدة ويظلُّ يهوم في كل ما اتيح لـه من اتجاه ممكن ضمن الطابع البنائي الاسطوري الملحمي :

مـقـدورك أن تمـشـي أبـداً
في الحب عـلى حـدِّ الخنـجـر
وتـظل وحيـداً كـالأصـداف
وتظل حـزينـاً كـالصفصـافِ
مـقـدورك أن تمـضـي ابـداً
في بـحـر الحب بـغـير قلُوع
وتكـون حياتـك طـول العمـر
كـتـــاب دمـــوع

---

(١٠) نزار قباني ـ قارئة الفنجان ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ ص. ٦٥ .

وتحب ملايين المرّاتِ
وترجعُ . . . كالملكِ المغلوب
مقدورك ان تبقى ـ مسجوناً بين الماء وبين النار
وبرغم الحزن الساكن فينا ـ ليل نهار
وبرغم الريح ـ وبرغم الجو الماطر والاعصار
الحب سيبقى يا ولدي ـ أحلى الاقدار[11]

عَدَّد المقطع صوراً شعرية تشكل دوراً بنائياً في الصورة الكلية ، أو في بنية العمل الشعري المنجز «المشي على حد الخنجر» ، «الابحار بغير قلوع» يشكل أبدية هائمة دون مرفأ أو ضفاف ، كما يشكل حد الخنجر ذبحاً مستمراً ، ويظل الشاعر «حزيناً كالصفصاف» و «وحيداً كالأصداف» وهو يتعذب سجيناً بين تناقضين «بين الماء والنار» ، تعبيراً عن حافة الهاوية وغياب الامل في النجاة ، ولكن رغم «الحزن الساكن فيه ليل نهار» و «برغم الريح العاصف والأمطار» ، سيظل الحب قدرهُ الجميل الذي يفتش عنه دائماً دون جدوى ، ويظل الألم وحده وصدمات الفشل والانكسارات على الرغم من هذا البذل الكثيف المستمر دون جدوى :

ستفتشُ عنها يا ولدي . . . في كُلِّ مكان .
وستسأل عنها موج البحر . . . وتسألُ فيروز الشطآن .
وتجوبُ بحاراً وبحارا . . . وتفيضُ دموعك أنهارا
وسيكبرُ حزنُك حتى يصبح أشجاراً
وسترجع يوماً يا ولدي . . . مهزوماً . . . مكسور . . الوجدان
وستعرف بعد رحيل العمر . . . بأنك كنت تطارد خيط دخان
فحبيبةُ قلبك ليس لها . . . ارض أو وطن أو عنوان

---

(١١) نزار قباني ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ ص ٦٥٠ ـ ٦٥١ .

ما أصعب أن تهوى أمرأةً يا ولدي ليس لها عنوان[١٢]

هنا يعطي الشاعر الصفات المطلقية لحبيبته ، فيشعر انها موجودة في كل مكان ، ولذلك يفتش عنها في «موج البحر» و «فيروز الشطآن» . . . الخ . ولكنه لا يستطيع إدراكها او الوصول اليها لأنها غير محدودة بارض أو وطن ولايمكن الوصول اليها بعنوان . وبهذا تأخذ حبيبة الشاعر الفكرة ، صفات المطلقية ودور المطلق لديه ، وبذلك يتم التقابل في صور المرأة بين المادة والفكرة ، وبين الانجاز والماهية ، وبين التحولات العديدة في بنائية الكل وداخل البنية الموحدة في العمل من خلال ثنائية التقابل بينه وبين المرأة في المرحلة الاولى والتغزل في تفصيلاتها وهو ينظر الى مثولها المفرد «الكائن في لوحته الماثلة والتوحد معها في اللوحة التالية ، ثم الاستغراق في المادة الجمعية للنساء ، ثم التقابل بينها وبين باقي الاشياء في العالم كالارض والاكوان والثورات والثقافة والافكار ، او يمكن هنا ان يلاحظ التحول العاطفي لدى الشاعر من ارتكازه الموجه للمرأة المركز ، الى اتجاه الخارج المميز بغزارة المعلومات . ومن هنا يمكن ان يعلن عن الموت العاطفي لدى الشاعر باتجاه التحول العلمي الذي يمكن ان يحشد فيه صف غير محدود من المعلومات ، وتكون التشبيهات خارجية لا تتمتع بصفة الحرارة وإنما يستدعيها الاندفاع وغزارة المعلومات ، ويمكن ان يعطي للمرأة (ضمن هذا المفهوم) (بقدر ما توصل اليه البشر من معلومات) فيستطيع ان يضيف ما يشاء ، دون حدود من كونها تحطم الجبال وتحول الانهاروتفجر الذرة ، وتستعبد النجوم وتحور في مدارات الكون وتغير الأزمنة والالوان ، الخ . . ومن صور كونية لا تحدد عاطفة خاصة وإنما تشفُّ عن اندفاع يحكمه توتر معقولي من زاوية ، ومحطم للمعقولات من

(١٢) المصدر السابق .

الزاوية الاخرى ضمن نظام الخاص والكلي ، معتمداً على سلسلة الجزئيات والعوارض التي تكملّ البنية العامة ، عبر تحولات بنائية منوعة وعديدة ضمن تعارضين عميق وافقي ترد فيهما الصور الجزئية متتالية ومتتابعة ضمن سلسلة من البنيات المحددة مصطبغة بطوابع عامة من الاحلام والرؤى والتخيلات المحمولة بالنزعة الاسطورية الملحمية التي تأخذ طابعاً إشارياً سيميائياً ، ولهذا يستخدم في القصيدة مفتاحاً معبراً يشير الى هذه الوجهة وهذا المفتاح المهم وهو (قارئة الفنجان) ، يسمح لكل التوهمات والتصورات بالانطلاق عبر كل الممرات وفي مختلف الاتجاهات ، فيمكن ان تخبر بالغيب وان تسمح للخرافة والكهانة والسحر والاسطورة بأن تلعب ادواراً كثيرة ملموسة او محسوسة او متخيلة اسطورية تصورية تذكر بالنهج الملحمي في عودة الملك المغلوب، او القائد المنكسر ، وحياة الاسفار والحروب ، وتذكر بملحمة «جلجامش» ورحلته لعالم الخلود بحثاً عن الحياة الدائمة والتي اجتاز في سبيلها أصعب المخاطر واخطر العقبات والازمات ، ومَرَّ بأنواع الاهوال وجاب البحار والانهار والصحارى وعبر الجبال وذرف الدموع الغزيرة وحزنه يكبر ويكبر ، ولكنه في النتيجة لم يستطع الظفر بما اراد وعاد الى «إوروك» مدينته دون أن يظفر بشيء ، أو يحصل على شيء او يصل الى أمنية محددة ، هكذا تتعدد الصور كبنيات محددة ضمن الصورة الكلية والبنية الكلية الناجزة ، بعد تداخلات كثيرة وتشابكات معقدة بين نوع الصورة والتيار الموسيقي ، حيث تقف في بعض النقاط وهو يتواصل وحيث يتوقف في بعض النقاط عند القوافي وهي تتواصل ، ولكنهما يتكاملان في بنية القصيدة النهائية وفي صورتها الكاملة عند الحدود المميزة لها التي تضبط وحدتها واستقلالها ، وهكذا يتميز البناء الحديث بكثافته وشدة تداخل الصور وامتداداتها وتعلقها ببعضها بواسطة التجاوز او

الاختراق ، حتى يشكل المجموع بناءً ناجزاً وبنية كليّة ، بينما نجد الشعر الجاهلي يفصل في الصورة ويفصل بينها وبين غيرها من الصور دون تدخل أو تداخل او اختراق ، وإنما تتميز علاقات الصور بالتجاوز حتى يكتمل البناء ، ويمكن ان نطلق على البناء الجاهلي وما واكبه من ابنية تقليدية (البناء التفصيلي) او البناء المفصل حسب لمس الصور ووضوح حدودها عند التحول والانتقال الى صورة اخرى ، على عكس البناء الحديث الذي يتصف بالكثافة الصورية وتداخل الخطوط حتى تمثل القصيدة الحديثة كبنية واحدة شديدة التماسك ذات طابع بنائي مركز ، والعمليات التي تؤدي الى هذه البنية تأخذ دوراً بنائياً متتابعاً يتصاعد بدقة وانتقاء ، فتشكل الصور الجزئية صورة واحدة ، وتشكل التحولات والتأليفات البنائية بنية واحدة ، وبذلك يصدق على العمل الفني مصطلح البنية او الصورة ما دام هذا العمل يأخذ شكلاً مستقلاً ، ولا بد لكل شكل محدد ومستقل ، منضبط ذاتياً أن ينطوي على بنية .

الفصل الرابع

التنظير الجمالي والتنوع في مباحث الصورة

ما يزال مصطلح (صورة) غامضاً غموضاً شديداً ، وخاصة في محاولة تفسير الفن به . ولذلك يصادف الباحث فوضى كبيرة في هذا المصطلح وايجاد تعريف ناضج له .

ومنشأ هذه الفوضى التفسيرية لمصطلح صورة يعود الى مجالات الدرس العديدة لها من ناحية ، ومن ناحية اخرى الوقوف عند بعض ادوارها التكوينية منذ ان تكون خاطرة في النفس حتى تصبح بناءً مرئياً محسوساً كاملاً .

وقد اخذت صفاتها وهي غائبة عن المثول ، وقد عُرِّف بها وهي في دور التكوين ، وعولجت وهي في طور التكوين ، ووصفت وهي بناء ، منجز ملموس ، وبينما هي في الرحم ودور الانجاز ، طريق طويل يمر بمراحل عديدة اثناء عملية النمو ، وربما يصادف المنظّر مرحلة من التكوين يقف عندها ويثبت لها بعض العلامات فيعمم تلك القناعات على كل المراحل ، حيث يرى جميع صفات التطور والتكوين تنطبق وتتفق حيث ما وقف عنده من مرحلة . ويحاول تعميم المفهوم والدفاع عنه بصرامة وثبات . وقد فسرت الصورة ايضا ، بعيدا عن طبيعتها التكوينية ، حيث ان وجودها المادي يفسرها من حيث كونها اداة ووسيلة . وكذلك فسرت من خلال مهامها ووظائفها ، وكل يتشدد لفهمه الخاص دون ان يفتح زوايا ضوء للمفهومات الاخرى ، وربما يتفاعل معها بعض التفاعل .

اذاً تأريخ صورة في الفن يثير صعوبة تفسيرية حادة . فإذن ما هو القول من حيث تفسيرها وفق مناهج عديدة للدرس الفني . وما هو موقف الناقد في حد التعريف ؟

ولو عدنا الى المخزونات الثقافية لمختلف الدارسين ، سوف نجد اضطرابا اكثر في الرؤيا والتعريف وتضاف هنا التأثيرات المذهبية

والعقائدية ، ودورها في تعريف «صورة» ، وماذا تؤدي من دور طبقا لهذا المعتقد او ذاك . هذا في الدرس الفني والادبي ، اما في العلوم الانسانية الاخرى ، فتبدو الخلافات فيها اكبر بين المتخصصين المعنيين .

وقد يتوفر وضوح ـ لمصطلح صورة ـ في تخصص ما ، وهو واضح ايضا في التخصص الآخر ، الا ان الفوضى تعود للوجود مرة اخرى فيما اذا كانت هناك علاقات تشابه وتقارب وتداخل ، وفيما اذا أقحمت بعض المفاهيم لبعض الاختصاصات في غيرها . فمبدأ صورة وتعريفها واضح في الفلسفة لذوي الاختصاص وهو يقابل مصطلح مادة ، وان كان يمر بتأريخ طويل تحدث في تعريفه بعض التعديلات والتكييفات وفقا للمنظورات الشخصية واختلاف عقل عن عقل آخر واختلاف المرحلة او الطبقة او الزمن او المذهب . . الخ .

وكذلك في علم النفس وفي الانثروبولوجيا ، ولدى البنيويين ، وهنا ايضا يوجد تماس بين بعض الاوجه ، وقد ينتقل المصطلح من علم الى علم اخر كما هو او مع بعض التحوير ، فتحدث صعوبة تفسيرية وفوضى في تحديد المصطلح وايجاد تعريف ناضج مرة اخرى .

اذا كيف يحل الدارس العقد الغامضة ؟ هل يتبع منهجا محددا ؟ وما هي صعوبات ذلك المنهج ؟ وعليه ان يفصح في البدء عن اختياره للمنهج القريب من ميله وادراكه المعرفي العام من زاوية التحدد في مجاله الاختصاصي ، لكي تتحكم قدراته المتوفرة في التعامل مع هذا المنهج التفسيري المعتمد ، فأصحاب صورة في الفلسفة ، لهم الحق في تحديد مصطلحهم ، واصحاب صورة في علم النفس ، لهم مثل ذلك ، وهم واضحون في داخل دوائرهم ، الا ان الفوضى تقع في الخارج ، وبين المستفيدين من النوعية المتعددة ، ولكن الطموح مباح في سبيل انجاز عمل يهدف الى النضج وعلى هذا يعتمد الباحث وسائل واستخدامات

معينة وصولا الى هدفه .

وفي الفن تكمن هذه الصعوبة باعتباره مجالا واسعا للتغيير وميداناً حيويا للدرس من وجهتين :

الوجهة الاولى : هي باعتبار الفن يتضمن مبادىء للمعرفة يمكن ان يفيد منها المنظر الكثير .

ومن الوجهة الاخرى : باعتباره نتائج جاهزة ساهمت بتوجيهها وبنائها مبادىء معينة . ومن هنا نجد الفنانين ودارسي الفن لهم الحق بالاتصال بمجالات الدرس الانسانية الاخرى ، حيث تتعقد مهمة الدارس ، وتصعب ، عبر معاناة نفسية وعقلية . واذا جئنا الى مصطلح ـ صورة ـ في الفن صادفنا مجالات اخرى متباينة داخل هذا المصطلح ، وتكمن هذه التعددية في انواع الفنون من زاوية ، وفي الاجناس المعينة داخل كل فن من الزاوية الاخرى ، فهناك مصطلح صورة وتصوير في فن الرسم ، ومصطلح صورة وتصوير في فن الموسيقى والعمارة والنحت والشعر . . . الخ ، وربما تختلف التفسيرات وتتباين بشكل اكبر في هذا الاخير . خاصة اذا حدثت عملية تمييز بين اجناسه وادواره .

فمفهوم صورة في روح الشعر ، ليس هو في بنيته الناجزة ، ولذلك عمد الدارسون الى الاستعانة بمجالات الدرس الاخرى ، لجلاء هذا المصطلح وتوضيحه ، واخذوا الصفات المتقاربة والمتجاورة او المتفاعلة من المجالات العديدة ، والاختصاصات المتباينة . لاغناء هذا المصطلح وبيانه وجعله ماثلا محددا ملموسا . وكثيرا ما وقع تماس ، بين مصطلح صورة الفلسفة او علم الجمال ، باعتباره فرعا منها ، وعلم النفس ومفهوم صورة في الفن ، او الصورة الشعرية على وجه الخصوص ، ويمكن للدارس ان يمر خلال هذه التشابهات العديدة ، موضع التماس بخط يصل منه الى محاولة ايجاد تعريف ناضج ، او على

الاقل منطبق على ما هو فن ، وفن شعري بالتحديد ، وصورة شعرية بنوع خاص ، سوف يجد الباحث من خلال الدرس علاقات متشابكة بين المصطلحات والمفهومات ، عليه ان يفرغ منها وصولا الى جلاء التعريف ، طموحا الى تحديده ووضعه في مكانه الخاص ، متكافئا ومنطبقا على موضوعه ، واضعا حدودا فاصلة ، بينه وبين غيره من الموضوعات ، وربما كان هذا الاختراق للمصطلح في المجالات الاخرى ضروريا لتوسيع مفهوم صورة من وجهة معينة ، وتحديده من الوجهة الاخرى بفعالية علمية جادة . وهنا ايضا يبعد الباحث من جديد الاحساس بالاطمئنان ، لكون اختلاف الدلالات وعدم وضوحها ، ستعاود الظهور ، وستأخذ دورها في هذه المرحلة ، حيث يعود الغموض واللبس والخلط في بعضها ، خاصة وان الصورة في الشعر ، لها مكونات كثيرة ، وقد تفسر الصورة ، بمكوّن دون الاخر ، ومن هنا اعتقد البعض بان العملية الشعرية ، اقرب الى الرسم ، ومنهم من قال انها اقرب الى الموسيقى ، باعتبار الصورة الصوتية دون غيرها ، (هذا ما يوضحه البحث بعد قليل) ، وهكذا نجد الاختلاف بالمدلولات في دائرة ضيقة ذاتها هي دائرة الصورة في الشعر .

وهناك مسوّغ لهذا الاختلاف ، باعتبار التكوين الفني للعملية الشعرية ، وتعددية العناصر والتفاوت بالاحساس ، بعنصر دون الاخر ، لدى بعض مفكري الفن .

وبتعميق عملية البحث اكثر ، سيصادف الدارس اختلافا في طبيعة المدلول نفسه ، نتيجة لسلسلة عمليات التطور والتحول التي مر بها المصطلح ، ففي الفلسفة (مدلول صورة) يعني (نقيض المادة) وربما يعني في مجال آخر ، وفي زمن آخر ، وعلى تفسير آخر ، المادة نفسها ، وربما كان في مرحلة اخرى ، وعلى تفسير تطوري آخر ، يأخذ مصطلح

الصورة ، والمادة ، مدلولا واحدا ، كأنهما شيء واحد لا يمكن التفريق بينهما . وتبدو التجزئة هنا مستحيلة ، فالصورة هي المادة والمادة هي الصورة ، وكلاهما شيء واحد في الدلالة . واصبحنا اذا قلنا اكتمل البحث بهذه الصورة او هذه صورة البحث الناضج ، لا نعني بذلك المسافات والاشكال او الحجم والاطار ، وانما نعني المادة التي فيه ، والشكل الذي عليه هذه المادة ، وبذلك نجد توحدا بين الطرفين في دلالة واحدة ومفهوم واحد .

وتعد الصورة الشعرية من العناصر الهامة في تشكيل العمل الفني في الشعر ، وقد بذل بعض الدارسين مجهودا طيبا في توضيح طبيعة الصورة وماهيتها ومهامها وكشفوا عن بعض مستوياتها ، وما زال الدرس الفني فيها يتطلب مجهودا اكبر في التنظير والتطبيق ، حيث كثيراً من مناطقها وعلاقاتها لا يزال بحاجة الى الدرس ، خاصة وان البعض يدمغ بعض الباحثين بسوء الفهم والخلط بين مدلولات كثيرة تتعلق من قريب او بعيد بمبحث الصورة في الفن ، ومنهم من استعان بالبحث الفلسفي او النفسي لتوضيح طبيعة الصورة الفنية .

وهنا علينا ان نعرض لبعض الآراء التي سبق التنويه بها ، وذلك خلال خط دراسي مركز يتناول بعض المفاهيم التي تمس مبحث الصورة ، من الفلسفة حتى علم الجمال باعتباره فرعا لها ، بمعنى متابعة الكشف عن مفهوم الصورة بين العقل والشعر .

والصورة في الفلسفة تبحث فيها من حيث الجوهرية وقبل التكوين الصوري ، وتشمل التركيب الذري لجميع ارتباطات الشكل النهائي لصورة الاشياء . ويقول الفيلسوف العربي ابن الهيثم : (كل معنى يوجد في جسم من الاجسام الطبيعية ويكون من المعاني التي بها تتقوم ماهية ذلك الجسم فانه يسمى صورة جوهرية ، لان جوهر كل

جسم ، انما يتقوم من جملة جميع المعاني التي في ذلك الجسم التي هي غير مفارقة له ما دام جوهره غير متغير عما هو عليه)[1] .

والفرق بين تعريف ابن الهيثم للصورة عن تعريف (ارسطو) ، هو ان ابن الهيثم يعطي قيمة في الصورة للترابط بشكل هندسي ثابت ، حيث يرى كمال الصورة في علاقة الاشياء الدقيقة فيها بالشكل الكلي علاقة منظمة ودقيقة وتعطي تجسيما واضحا للشيء ، وذلك توضيح على تعريف ارسطو للصورة فـ (الصورة عند ارسطو هي كمال اول او فعل اول للهيولى من حيث هي قوة صرفة اي انها ما يعطي الهيولى الوجود بالفعل في ماهية معينة)[2] . ويتفق ابن الهيثم مع ارسطو في الفعل الاول للهيولى والجوهر ، الا انه يركز على تحديد ابعاد الصورة وارتباط اجزائها بالشكل الكلي لها . وبذلك يشمل تعريفه فلسفة الصورة قبل التكوين وبعده الصوري واعطاء تجسيم ذي اضلاع ثابتة يحدد طبيعة الصورة في تكوينها ، ومن هنا افاد النقاد العرب القدامى في درس الشعر والفن من مفهوم الصورة الفلسفي ، حيث اخذوا الجانب الذي اعتقدوا ان فيه فهما للدرس الفني وتوضيحا له .

(واذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من انه لا بد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)[3] ، بينما يرى عبدالقادر الجرجاني ان (الصورة تقع في المعنى وليس في الاطار الشعري وحسب)[4] . اي في العناصر الاخرى للشعر خلافا لما هو لدى قدامة ، ويذهب بعض الدارسين الى ان النقاد العرب قد خلطوا بين

---

(١) ابن الهيثم البصري ـ فلسفة الضوء ـ ص ١٧ـ١٨ .

(٢) يوسف كرم ـ مراد وهبة ـ يوسف شلال ـ المعجم الفلسفي ص ٩٥ـ٩٦ .

(٣) ابو الفرج قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ تحقيق عبدالمنعم خفاجي ص ٦٥ .

(٤) عبدالقاهر الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ ص ٢٦٨ .

مفهوم الصورة في الفلسفة ومفهومها في الشعر ، وعلى هذا وقعوا فيسوء فهم كبير وغير محدد ، ولكن الحقيقة الماثلة توضح خطأ هذا الادعاء باعتبار ان النققاد العرب لم يدعِ احدهم ان الصورة في الشعر هي الصورة الفلسفية ، وانما كانوا يضربون الامثلة لأجل توسيع المفهوم وزيادة الفائدة ، وتوضيح الدلالة ، ولذلك رأيناهم يرددون الفاظا مثل (بمنزلة المادة) او (منزلة الصورة) او (ققريب منه) ، وهذا يعني التقريب فقط ، وليست الصورة الفلسفية هي الصورة الشعرية ، وكما كانوا يقربونها من الفهم ، مثلا بالصناعات والحرف ، وما ذلك الا لان الصورة الفلسفية يمكن ان يفاد منها في كثير من مجالات الدرس ، وتوضيح المفاهيم ، وتؤخذ من جوانب مختلفة ، ومعروف ان كثير من المصطلحات الفلسفية ، نقلت واستخدمت في الدرس الفني ، ومنها على وجه الخصوص مصلح (صورة) . على ذلك افاد منها دارسو الفن في اضاءة نظرياتهم في مجال الدرس النقدي وخاصة النقد الشعري .

والذي اوقع اللبس في الفهم هو ان النقاد العرب أفاضوا باستعمال وترديد كلمة ـ صورة ـ كما فعل عبدالقادر الجرجاني في دلائل الاعجاز ، وعندما يسترسل الدراس معه يتبين له دمج غير منفصل بين الصورة في الادب ، والصورة في الفلسفة ، الا ان هناك مفاتيح واضحة وقوية في كلامه تفك هذا الاغماض وتفصله ، حيث نفهم صيغة التعاون بين مفهوم صورة في الفلسفة وما يشابهها في الفن وليس صيغة الاندماج ، وانما يقاس عليها او يشبه بها لتوضيح الافكار التي يتوخاها الكاتب ، وبما انه وضع المبدأ ونبه عليه فمن حقه ان يسترسل في اسلوبه لحد الاتحاد بين المفهومين وليس التوحيد . بشرط ان يظل الدارس متعلقا بالمبدأ الاول الذي يجب ان يظل ماثلا في الاذهان ، وان لا ينسى بعد انطلاق الكاتب في توضيح مفهوماته في الفن مستعينا بالمفهوم

الفلسفي وخاصة بمصطلح ـ صورة ـ (واعلم ان قولنا ـ صورة ـ انما هو تمثيل وقياس)(٥) .

ولكن الدارس ، او القارىء عندما يلمح كلمة صورة اثناء انطلاق الكاتب وتسلسله في افكاره ، يتخيل ان الصورة الشعرية هي الصورة الفلسفية ، خاصة اذا ابتعد عن مثل هذه المفاتيح الايضاحية التي تنبه الى ان استخدام الصورة يقصد منه القياس او التمثيل ليس الا . وذلك هو مجهود عقلي من نوع ممتاز وتنظير جمالي خدم النقد العربي قديما في سبيل استكمال نظرية جمالية في الفن ، والذي يهمنا منه هنا هو مصطلح ـ صورة ـ ، والصورة الشعرية على وجه التحديد . ولاشك ان للخيال دورا في التأثير على وحدات انتاجية الشعر بخاصة والفن بعامة من حيث فلسفة الصورة وطبيعتها وشكلها الظاهري ، وهذه الكشوف تلح في مهمة الناقد والدارس ، ويتضاعف حجم اهميتها الى درجة تبلغ حجم ميدان واسع من التفكير في كيفية ميلاد الصورة وتكوينها واستوائها ، وما هو طابعها الفني ، وكيف يفهم ويدرس ويؤثر ؟ ان مثل هذه التساؤلات تؤدي الى مهام ضخمة وعميقة في دلالتها الفلسفية في الشعر من اول غرسه ونموه وعمل الفنان فيه وتأثيره في المتلقي وموقفه حيث الدلالة النفسية في اثر العمل الفني الذي يتركه عند القارىء .

من هنا يتبدى دور الصورة في عملية الادراك مع اختلافها من عقل الى آخر ، حيث يرتبط التفكير بالصورة ، وربما تأخذ الصورة شكل الفكرة اذ انها المادة الاولى لها ومن ثم لصور اخرى يحتمها التداعي ، وتقترب الدلالة الزمنية بشكل ارتباطي ، حيث ان بناء الزمن الانساني يستخدم وسيلة لادراك الاشياء ومحاولة ربطها وتنسيقها وتمييز المتشاكل منها والمتناقض ، والقيام بارتداد السحيق للماضي من خلال الحاضر

(٥) عبدالقاهر الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ ص ٢٨٩ .

وربطه بالمستقبل حيث عمليات الاختيار ثم البناء كشكل نهائي لعمليات ذهنية متعددة وخلاقة ـ ومجمل هذه التحركات يمكن ان تؤدي الى فن او نتاج فني معين بحسب التنويع الاختصاصي للبشر لان صياغة العمل الفني امكانية عقلية تخيلية تركيبية في آن واحد ، يكتشفها الفنان من خلال الثراء الحياتي الهائل .

(العقل عند كانت ـ كما يقول هيغل ـ هو القوة على كسب المعرفة من المبادىء)[٦] . والعقل يختلف عنده عن الفهم فهو غيره وخارجي عليه ، اذ الفهم عملية عقلية ادراكية للعلاقات بين الاشياء مادتها الاساسية العقل . وميدان الفهم من جانبه التخيلي الفني بخاصة يشمل الزمان والمكان ، وهما مادة واسعة للخيال من خلال الواقع او التاريخ وبناء الصورة المستقرة على اساس المكان او الصورة المستمرة ، على اساس الزمان ، والصورة المستقرة المكانية ذات حواف محدودة ، بينما الصورة المستمرة الزمانية لا نهائية ، وللزمان والمكان عمل اساسي في خلق النتاجات الفنية ومادة واسعة لاختيارات الفنان حيث توجد الحركة مستمرة في الزمان ، بينما نجد اشكال المكان هندسية لهانسب معينة (واغلب الالمان يتابعون «ليبنتز» في القول بأن المكان انما هو علاقة الاشياء الموجودة ومن ثم فهو يعنى بفناء الاشياء . واكثر اصحاب الهندسة يتابعون الانجليز في تصورهم الزمان على انه وعاء محدود للاشياء الممكنة[٧] .

والحواس طريق سهل للمعرفة ونقل الصور حيث دور العقل في الادراك له الاهمية الكبرى ، والزمان لا يمر بعيدا عن الادراك ومنفصلا عن الحواس وانما (الزمان نفسه كائن متخيل ، ولكنه شرط للادراك

---

(٦) عثمان امين ـ رواد المثالية في الفلسفة الغربية ـ ص ٩٧ .

(٧) عثمان امين ـ رواد المثالية في الفلسفة الغربية ـ ص ١٨٤ .

الحسي ،[٨] فالمذهب المثالي القديم في الفلسفة يرى ان الاشياء الموجودة ليست هي الحقيقة كلها ، وانما هي انعكاسات لاشياء اخرى هي اصل الحقيقة واصل الاشياء المرئية في الواقع ، ولكن العلاقات تظل مترابطة بشكل حتمي ثابت مثل الظل وصاحبه . (ويرى هذا المذهب ان الاشياء او الموضوعات ليست سوى انطباعات او افكار لا يمكن ان تتحقق في الوجود الا على نحو ما ، اي باعتبارها (تمثلات ذهنية)[٩] ، واول من وضع المذهب المثالي هو (افلاطون) ، حيث يرى للوجود وجودا آخر يعكسه الواقع المادي الماثل . (والمذهب الثاني في المثالية مذهب حديث وهو المذهب الكانتي الذي مهد له ابو الفلسفة الحديثة ديكارت في مبدئه المشهور باسم (الكوجيتو) (افكر فانا اذن موجود) ، ثم شيده (كانت) بناء شامخا على اساس من نقد العقل في جوانبه الثلاثة (النظر ، العمل ، الذوق)[١٠] . وهذا الاخير شديد التماس بالعلاقة الفنية او حركة البناء الفني المتميز عن النشاطات الانسانية الاخرى ، والذي يشترك فيه المبدع والمتلقي ، ويقوم الذوق بدور المجال الحيوي بينهما عن طريق التواصل بين الابداع والاهتزاز ازاء هذا الابداع .

ويبدو لاصحاب هذا المذهب ان الشيء الذي يعرف عن الخارج انما هو الصور الذهنية او الافكار التي هي من الاذهان .

وتثير (نظرية المثل) الخيال بشكل ما ، بينما الواقعية ، وخاصة الحرفية منها ، تحد من ديناميكية عمل العقل المتخيل شيئا ما ، وترى هذه الواقعية ان العالم الخارجي صورة مطابقة لما في العقل ، ولا يخلو هذا من ضرر في دور الخيال المبدع المحلق في دنيا الآفاق البعيدة التي تلون

---

٨) عثمان امين ـ رواد المثالية في الفلسفة الغربية ـ ص ١٨٤ .

(٩) المصدر نفسه ـ ص ٧ـ٨ .

(١٠) المصدر نفسه ـ ص ٧ .

النتاج الفني بالاكتشاف والطرفة والدهشة ، (وان المعرفة بوجه عام هي صورة العالم الخارجي في رأس الانسان القارىء)[11] ، وان تحرير الواقع واعطاء العقل دوره ضروري في خلق الصورة او سلسلة الصور ، وحرمان العقل من هذا الدور يعني تعطيله عن الانطلاق في عملية الخيال ومن ثم طمس الابداع في الخلق الفني . والمهمة التي تتعلق بالخيال الخالص تقترب من المثالية . اما المذاهب الاخرى فقد قطعت شوطا كبيرا وهاما في ميادين الانجاز الفني وفي توجيه الجماهير لما هو افضل من خلال الرؤية الفنية الخاصة الهادفة الى تقدم الواقع وجعله مقاربا من رؤية الفن بوساطة الكفاح المضني الذي يقرب الواقع العملي من الواقع الفني ، حيث (نشدان) الوصول الى المطابقة حتى يعود الفن بدوره تعبيرا رمزيا موازيا للواقع ـ ويحل (ديكارت) هذه المشكلة عندما يقسم الافكار بشكل يتفق مع الواقع العملي نسبيا . (والافكار عند ديكارت تنقسم الى ثلاثة انواع :

١ ـ افكار نظرية منا .

٢ ـ افكار تأتي الينا من خارج انفسنا .

٣ ـ افكار نخلقها نحن خلقا[12] .

وهذه الانواع الثلاثة من الافكار لبعضها ارتدادات سحيقة في اغوار الانسان ، ومنها ما تتعلق بدواخله التي لم تلاحظ ومنها ما تتعلق بتأريخه الشخصي ، وما ترك فيه عمر الزمن حيث التاريخ الانساني الذي يمتد بعيدا ، فبنيات الصورة والافكار لا تلتقط من السطح بسهولة وانما تتخذ اشكالها بعد عمليات شاقة من العناء ، (ففي علم النفس تعني كلمة «صورة» اعادة انتاج عقلية ذكرى لتجربة عاطفية او ادراكية

---

(١١) زكي نجيب محمود ـ نظرية المعرفة ـ ص ١٧ .

(١٢) المصدر نفسه ـ ص ٧٢ .

غابرة ، ليست بالضرورة بصرية)[١٣] . ويتحدد الشرط البصري ، في الرسم باعتباره تكوينا مرئيا ماديا مجسما يشكل انجازا بنائيا ملموسا ، والجدل العقلي في البحث عن معنى فن يعمل في البنيات المنجزة وقبل الانجاز ، الا ان دور صورة في علم النفس يتحدد بالاشكال غير المرئية . (فالكشوف الثلاثة التي ادت اليها استخدامات طريقة التحليل النفسي هي : اولا ـ وجود العقل اللا شعوري ، اي انه تحت سطح العقل الذي ندري به يوجد عقل لا شعوري ، وهو فعال معقد التركيب ، له تأثير بالغ فينا من حيث لا نتوقع ، ثانيا ـ (وجود الكبت) اي ان جزءا كبيرا من عقلنا تحول بينه وبين علمنا قوى معينة تؤدي الى تقسيم العقل الى مناطق منفصلة لا توافق بينها ، والثالث ـ ان العقل اللا شعوري بما فيه من كفاح يرجع الى سن الطفولة المبكرة حين تلعب الدوافع الجنسية في الاطوار الاولى من نمو العقل ، دورا لا يفطن اليه احد)[١٤] .

ولنتائج علم النفس التحليلي اهمية في الكشف عن اوليات الصور وبدايتها حيث المنبهات الاولى في النفس ، في مراحل الخاطرة ، او الخواطر عند اثارة الكوامن بالتصادف مع المثير الاول او المنبه للكامن او الخاطرة ، اي عند تكوين اول بذرة في النفس في سبيل نوع ما من الانتاج الفني ، وعمل الانجاز الفني له دور اساس في فلسفة الصورة وتعيين انواعها حيث امكن درس الانجازات الفنية وايجاد اكتشافات حسب هذا المفهوم ، تتعلق في الصور وظلالاتها والرؤى وما تعنيه في التفسيرات النفسية البعيدة التي تلمح في موادها الى الواقع البشري ، ودور هذه الصور في التكوين الفني ، وما هي وظائفها واسباب توزيعها على مناطق

---

(١٣) رينيه ويليك ـ اوستن وارين ـ نظرية الادب ص ٢٤ .

(١٤) بيرت جوتز ميلر مودي ـ كيف يعمل العقل ـ تعريب رياض عسكر ـ ص ٥٠ .

الفن في عملية البناء المتعلق بالخاصية الشعرية ، وكيف تنتقل الى مستويات اخرى لا نهائية بين الكشف والدراسة ، ووضع النتائج وفهم القارىء او المتلقي وما تحدث من حالات معينة ، كثيرا ما ينبه لها مستوى الدرس الفني ، وأومأ هذا المستوى من الدرس الى كشف العلاقات البعيدة الغائبة عند التلقي المباشر والمتوقعة في التأمل الطويل والعميق حيث (تثير الصورة بالضرورة ـ مجموعة من الروابط الشعورية واللا شعورية)[١٥] والمعنى المنقول الينا هو الصورة .

وبينما يتوصل علم النفس التحليلي الى الكشف عن الصور وسحبها من الداخل الى الخارج وتوضيحها ، تقوم الرمزية بمسار معاكس ومتداخل ، حيث تسحب الخارج الى الداخل ، وتعبر بسلسلة من الرموز عن الصورة بطريقة موحية او غامضة احيانا ، ومهمة علم النفس التوضيح بوساطة التحليل ، في الوقت الذي نجد الرمزية تبحث عن دلالات غير واضحة العلاقات (الرمزية : انها خروج بالتشبيه في صورته الخارجية الى صور داخلية ، تعتمد على الاحساس الباطني الذي لا يتقيد بما تمليه الحواس من الصور الخارجية المرئية)[١٦] .

وتغني الرمزية بعض الحوافز بمنبهاتها المختلفة ، وترضي رغبات تؤدي الى ارتياح محسوس يشبه الغموض ، وربما تثير كوامن في اصل الخيال ، ولكن الفلسفة تحاول تحديد الصور بدقة بعيدا عن الضرب في المتاهات . واذا كانت فلسفة الصورة تبحث في الخامات الاولية قبل التكوين حيث المجال النفسي ، فطبيعة الصورة تبحث في تكوين هذه الخامات الاولية وحركة تشكيلها من موادها المهيأة ، حيث المجال الفني ، وهنا يأتي دور علم الجمال ، ومعروف ان ليس هناك شيء يخلق

---

(١٥) بول يرت ـ كيف يعمل العقل ـ ج ـ تعريب محمد خلف الله ـ ص ٢٥١ .

(١٦) درويش الجندي ـ الرمزية في الادب ـ ص ٢٤٥ .

من لا شيء ، انما يمكن خلق شيء من شيء او تطويره ، فكل مبدع يتوقف حظه على سلسلة من الخبرات والتجارب التي يتمتع بها ، اضافة الى موروث ثقافي مختزن ، وفي عملية الابداع يقوم العقل بحركات دقيقة ومعقدة لخلق الصورة المبدعة (عرف ورد زورث عميلة الابداع ، بأنها تذكر هادىء لما سبق من تجارب حية)[١٧] .

الصورة في العملية الابداعية اذاً ، تذكر واع او استرجاع لمدرك حسي أوخبرة ذهنية ، ومن اعمال الذهن القيام بالتصورات ومقارنة الاشياء ثم ربطها وترتيبها . والعلاقات بين الموضوعات والاشياء تكون علاقات متحدة مع العقل ، فتكون الحركة الدائمة وهو مجال علاقاتها بالمستوى الحركي الانتقائي . ويمكن اعتبار الالوان ظاهر الصورة المعبر عنها ، والخيال المركب يستطيع بقدرته الخاصة التأليف بين الاشياء والالوان والاحاسيس فيبدع الصورة مستفيداً من التعاقب والحركية في الزمان ومن التشكيلية في المكان ، وقد تكون الالوان رموزا الى معان معينة .

ولتاريخ الالوان دور هام في الصورة وتركيز ظلالاتها عند المتلقي ، وان ظلالات الالوان لها طاقة موحية ، و (كان فرلين ، في مذهبه الشعري ، قد دعا اظلال الالوان . . واعتبر الشاعران «مالارميه» و «رامبو» ان للالوان حركة في النفس ، وكيف انها تثير حالات معينة وتستجمع اوصافا عدة)[١٨] .

وتأثير الالوان على الفن والفنانين له اهمية كبرى فيعبر لون ما عن حالة معينة ، ويعبر اللون الاخر عن حالة اخرى ، وقد يختلف الفنانون

---

(١٧) سهير القلماوي ـ النقد الادبي ـ ص ٥٦ .

(١٨) انطوان غطاس ـ الرمزية في الادب العربي الحديث ـ ص ١٦٢ .

في انطباع احدهم عن الاخر في لون معين ، فيرى احدهم في اللون الاحمر الغضب والثورة ، ويرى الاخر الفرح واللذة . اذاً الالوان جزء هام في نسيج العمل الفني وخاصة الصورة . (والحق ان التنوع في المجال اللوني يتمشى مع التنوع في انفعالاتنا ، فاللون الاحمر يتمشى مع انفعال الغضب ، واللون الاصفر يتمشى مع انفعال السرور ، واللون الازرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا)[١٩] والصورة في الفن تتطلب الالوان التي تخطها ريشة الفنان ، والشعر رسوم متحركة تضبطها العبارة الشعرية .

ويذهب بعض الدارسين الى عدم التفريق بين الشعر والرسم ، وبين الصورة الثابتة على اللوحة والصورة المتحركة في بيت الشعر او الابيات الشعرية ، (سيموندس يقول : الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة وهو قول يردده من بعده بلوتارك)[٢٠] .

وقد استقطبت هذه النظرية شخصيات لامعة في عالم الفن مثل (ريمون وهيوم الذي تأثر به ، فقد خلق كل منهما بطريقته تلك الظلالة التي كانت في ميدان النقد ، على حد تعبير روبرت ، وهي ان الكلمات يجب ان تنبه صورا بصرية ليس غير ، وقد دفعت هذه الدلالة الكثير من الدارسين ليربطوا بين فن الرسم وفن الشعر)[٢١] .

واذا تطرف فريق في قولهم ان الشعر هو الرسم او كلاهما مزيج واحد ، فقد تطرف فريق آخر يقول ان الشعر والموسيقى شيء واحد ، والشعر الجيد موسيقى خالصة . (ومع منتصف القرن الثامن عشر واقترابنا من نهاية الفترة الكلاسيكية علت صيحات الكثيرين منادين بان

---

(١٩) هيربرت ريد ـ تعريف الفن ـ ترجمة ابراهيم امام ـ ص ٢٥ .

(٢٠) نعيم حسين اليافي ـ الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ـ ص ٩ .

(٢١) نعيم حسن اليافي ـ الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ـ ص ٨٧ .

الشعر هو موسيقى خالصة ، وبدأوا يدافعون عن هذه العلاقة مبينين ملامح وثبات هذا التقارب ، ذلك عند ايفون ـ ماسون وجوكز ـ وبين براون ـ وب هاريز وغيرهم)[٢٢] . و (يقول «فلوبير» ان بيتا موسيقيا خاليا من المعنى لاروع عندي من بيت ذي معنى ولكنه عار من الموسيقى)[٢٣] .

يلاحظ ان المدرستين متطرفتان الى حد يرفضه الشعر نفسه ، وهو الاخر مستقل وان كانت عناصره المتكاملة تحتوي على الموسيقى والرسم فهما عنصران هامان فيه ، فاللذة التي تتركها قراءة الشعر من غير سمع ، لاتساوي اللذة التي يحدثها مرور الشعر من خلال السمع لان المتعة تتجاوز السمع ، والعين الى العقل والعاطفة ، وتمس الاحاسيس .

واذاً لا يمكن التهافت بشكل متراكم على الرسم في الشعر ولا الصمت المطلق امام موسيقى الكلمات دون التفات الى الاجزاء الاخرى التي يتألف منها البناء الشعري ، وليس هناك حواجز فاصلة بين عناصر الشعر تحدد استقلالها ، وقطع علاقاتها تماما (ان الشعر يكتب للعين مثلما يكتب للاذن)[٢٤] .

وفي تقديري ان الشعر لا يقف عند هاتين الحالتين ، وانما يتجاوزهما الى العقل والنفس ، وقد يدرك عن طريق حواس اخرى مضافة الى الحاستين المذكورتين ، وذلك يفهم اكثر في مجالات الدرس الفني ، ونرى مثلا ان فن النحت قد يفهم ويحس به اكثر عن طريق حاسة اللمس ولا تعدو هذه الحواس الا ان تكون طرقا موصلة للعقل ، حيث عملية الادراك والتذوق .

---

(٢٢) المصدر نفسه ـ ص ٢٠ ـ ٢١ .

(٢٣) انطوان غطاس ـ الرمزية في الادب العربي الحديث ـ ص ١٦٠ .

(٢٤) رينيه ويليك ـ ترجمة محي الدين صبحي نظرية الادب ص ١٨٦ .

وهكذا يبدو ان نظرية الموازنة بين الرسم والموسيقى في الشعر اضافة الى العناصر الاخرى الوثيقة به اكثر صلاحا من غيرها . والمهم هو جمال العمل الفني الذي يستقر في اعماق المتلقي ويصادف مردودات ارتياح ، ومهمة الناقد هي الكشف عن الاسرار الجمالية وابرازها مع التنبه لما عداها من سلبيات العمل الفني ، اما العلاقات التي تربط اجزاء البيت الشعري او تربطه بغيره فتعطي جودتها اهمية او قيمة جمالية للعمل الفني .

اذاً فالجمال موجود في العمل الفني وفي تركيباته الحية ، وان تميز الوحدات الكيفية كقيم جمالية ليس مستحيلا . (ليس للجمال وجود فيزيقي ، كذلك كان يقول بندتو كروتشيه)[٢٥]، والقيمة الجمالية في العمل الفني تتطلب قدرة مبدعة من الفنان وقدرة تذوق مرهفة عند المتلقي وبهذين الشرطين تتحدد الكيفية الجمالية في التقييم . والقيمة الجمالية نسبية تحكمها ظروف الحاضر المحيطة بها في لحظة معينة ، فالمنظر الجميل عند متذوق ما هو غير ذلك عند متذوق آخر ، والذي نراه جميلا ربما يتكون لدينا انطباع آخر عند النظر اليه في زمن آخر ، والمركزية في الحكم على الجمال تتركز في الذوق بعيدا عن المنطق كما يرى المثاليون ، (والذوق هو ملكة الحكم على موضوع او على تمثل بارتياح خال من كل مصلحة وموضوع هذا الارتياح يطلق عليه اسم الجميل[٢٦]. واذا كان الحكم على الجمال يرتكز على الذوق ، الا ان العقل لا يبعد تماما ، وقد توصل بعض الباحثين الجماليين الى شروط منطقية تحدد القيم والميزات الجمالية بالحركة والتنويع والتناغم والتنسيق والسيمترية والتناسب والايقاع . . . الخ ، (ومعروف ان اول من

---

(٢٥) دنيس هربيان ـ علم الجمال ـ ترجمة اميرة مطر ـ ص ٨٢ .

(٢٦) عثمان امين ـ رواد المثالية في الفلسفة الغربية ـ ص ٢٤٨ـ٢٤٩ .

اشتغل بعلم الجمال بمعناه الأستطيقي «بلومغارتن»[٢٧] .

والتجربة الجمالية تستلزم تأملا وتنبهات ترتبط بالشعور ، آخذة في اعتبارها اهمية اللحظة في الزمان والمكان والظروف النفسية التي تنبه للذة او الالم ، حيث تأتلف في التجربة الجمالية اطراف كثيرة ذاتية وغيرية تتوقف على الفنان وطبقات الابداع لديه وعلى المتلقي واللحظة المناسبة في الزمن وكيفيات المكان مع استعداد داخلي متجاوب مع الموضوع ، وبقدر هذا التجاوب يتعين مستوى التجربة الجمالية .

وقيم الجمال لا تستخرج بالذوق المطلق وحسب ، انما تتطلب العملية الجمالية تأملا واعيا ودراسة تحليلية لحد الاندماج في النص وايجاد تآلف معه يحدثه عمق التأمل ودقة النظر ، مع معرفة واسعة بقوانين الدرس الفني وتأريخ الفنون وقدر من المعارف المتصلة بها تضاف الى القدرات الشخصية .

ومن خلال ما تقدم لم نحاول ان نبحث في الصورة في ميدان الفلسفة ، لان هذا من اختصاص الفلاسفة او دارسي الفلسفة ، ولم نحاول الخوض في معنى صورة اختلافاتها بين المدارس العديدة في علم النفس منذ فرويد او المنشقين عليه من امثال يونغ حتى مدرسة الغشطلت والنفسين التجريبيين ، لان كل ذلك من اختصاص علماء النفس او الدارسين النفسانيين ، بل اننا لم نحاول ان نؤرخ لمصطلح صورة منذ الكتابات القديمة ، حيث كان يعبر عن كل لفظة فيها برسم صورة كما في الهيروغليفية والمسمارية والكتابات الصينية . . . الخ . وحتى لم نعرض الى مفاهيم صورة وتحولاتها داخل المذاهب الفنية نفسها باعتبار ذلك من اختصاص مؤرخي الفن او علم الجمال ، ويمكن ان

---

(٢٧) عزالدين اسماعيل ـ الاسس الجمالية في النقد العربي ـ ص ٤٠٥ .

نشير الى ان «الرومانسية»[٢٨] تعد الصور وسائل جوهرية للعمل الشعري ، بينما يتحور الحال في «الرمزية»[٢٩] تحورا هاما حسب مفهوم تراسل الحواس الذي ابتدعه الرمزيون انفسهم وزاد على ذلك «السرياليون»[٣٠] بقولهم في تراسل الحواس والمدركات ، واعتبار الصورة العنصر الجوهري للشعر ، ولم نعرض «للبرناسيين»[٣١] وصورهم التجسيمية وكيف انهم يقتربون من الطبيعيين وكيفية تناولهم لصورهم في مختلف الفنون الادبية غير الشعر . ومن اهم المذاهب الواقعية التي اشتغلت بمبحث الخيال والصورة مذهب «الوجودية»[٣٢] ولا ننسى بالطبع الباع الطويل «للكلاسيين» في مباحث الخيال بشكل عام في الفن وتفكيرهم في التنظير الجمالي منذ افلاطون .

لا يعنينا كثيرا ان نؤرخ للصورة ونردد ما قال الاقدمون والمحدثون ، وانما الذي يعنينا صفات التشابه والمقارنة من بعض الوجوه ، ولذلك فضلنا الاشارة المركزة للعلامات التي ينتج عنها الخلط والاضطراب عند نقل المصطلح من مفهوم الى مفهوم ، ومن مجال الى مجال آخر ، وما يحدثه هذا التنقل من تشابك في المفاهيم بسبب التشابه والتقارب ، لنصل من خلال التنظير العام للصورة والتنظير الخاص لها في المذاهب الفنية الى التنظير الدقيق في الشعر وخاصة ، التفسير البنيوي للصورة في التشكيل الشعري وداخل النص الواحد ، ومحاولة الاقتراب من ايجاد تعريف للصورة الشعرية ولمس ماهيتها وطبيعتها في داخل النص

---

(٢٨) محمد غنيمي هلال ـ النقد الادبي الحديث ـ ص ٤١٢ .

(٢٩) المصدر نفسه ـ ص ٤١٩ .

(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ٤٢٤ .

(٣١) المصدر نفسه ـ ص ٤١٦ .

(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ٤٣٦ .

الشعري وبنيته الخاصة ، وبنيات الصور فيها وعلاقة ماهو خاص من وحدات بنيوية داخلية بما هو عام للبنية الكلية للقصيدة .

الفصل الخامس

التفسير البنيوي للصورة في التشكيل الشعري

كيف تتمايز الصورة الشعرية عن التنويع الصوري في مجالات الفن العديدة ، وما الذي يجعلها تمثل بروزا جماليا ماثلا وبعضه يمضي الى الخلود ويتفاوت في علو الدرجة مع الترتيب الصوري في داخل الفن الواحد ؟ وكيف يتميز الفن الشعري في علو الدرجة ضمن القصيدة الواحدة .

وقد شغلت الصورة النقاد وتكاد تكون القضية الفنية الاولى في الاهتمام ، ثم ارتفاعها لما هو شعر وايحاء . وقضية الصورة الشعرية هي قضية نقدية خالصة وعلى راس المهام المحورية في النقد الشعري ، ما زال كثير من اطرافها وعلاقاتها عصيا على الفهم ويتطلب الاختراق والكشف عن بنيات اخرى لم نبحث فيها . كيف يدرك الكم الفني بين علاقة الدرجة الصورية والفعل الشعري ؟ وما هو الرابط الصوري في علاقة التجاوز ؟ وكيف نفرق بين الفعل الشعري والفعل الصوري ؟

وكيف نفرق بين الفعل الصوري والجهد الصوري ؟

وما هو الارتفاع في التنويع والامتداد في النمطية الشعرية ؟

هذه اسئلة ما زالت غامضة ولم يحط بها التفسير الفني .

لا شك ان الصور واللوحات الفنية لم تولد معلقة في الهواء ، ولم تتصل بسبب مع بعضها ، ولم تتكل على حاصل يوثق من علاقاتها واظهارها النسق او النظام الذي يحتويها ، فاذن لا بد لها من الاستناد الى قانون بنائي مادي بحكم خطوط الدوائر التي تحيط بالتشكيل الصوري للفن ، ولابد لهذه الوحدات من طرفي تجاور تنتهي اليها ، فاذا شاهدنا سلما في الهواء لابد ان تحدث حركة عقلية تبحث عن سبب هذا التعلق من ناحية ، وعن احتياج اتصاله بالارض عند طرفه السفلي واعتماده على بناء عند طرفه الآخر ، ولا يمكن للعقل ان يتقبل صورا تهيم على وجهها متبعثرة دون ان يدرك لها سبب بنائي وعلاقات متواصلة فيلح اذن على

ايجاد الرابط ، وبوجود ذلك الرابط بوساطة بذل الجهد الفني الى جانب جميع القوى التي يحركها الفعل الشعري تحدث حركة عقلية لايجاد نسق او نظام يطبع القصيدة .

ولا ريب ان البحث في القصيدة وعلاقاتها ومكوناتها يستدعي التفكير بالوجود الماثل لعناصرها ، ومن الناحية الاخرى علاقات هذه العناصر ببعضها . فمما تتكون هذه القصيدة واي عناصرها اقوى في مهام صنعها وتوجيه نوعها الشعري ؟ ما هو قدر الكثافة فيها او في بعض اجزائها ، وكيف يتكون شرط الايحاء ؟ وهل يوجد تعارض في عناصرها بين النمطية والامتداد ، والصعود والارتفاع ؟ هل يمكن لشكلها ان يطبع بأوصاف السكون والثبات ؟ ام يوجد فيها ما يدل على النماء والتطور ؟ واين يكمن مصدر الجمال ؟

حيث مناطق الايحاء ومصادر الاشعاع للثراء الحيوي الذي تمضي دوائره نحو جميع الجهات اللا نهائية ، ويتعمق بقوة في اغوار الوجدان الشعري بواسطة الطاقة العالية التي تستطيع بقدراتها ان تحرك كائنا حيا كالانسان ، وقد تهزه هزا عنيفا وقد تبعده عن الوعي بما حوله من مدركات . ولابد ان نتعرض الى تفسير الصورة وطاقتها الايحائية لانها تتألف من التكوين الكلي لعوامل البناء الساكن منها والمتحرك ، حيث مهمة الفعل الشعري والطاقة المادية المتمثلة في اللغة من حيث كونها تركيبات ثم تركيب شعري مؤلف ومستوى بلاغي يعتمد البناء شعاري ، وقد يكون اساسيا او تزينياً ومستوى رمزياً ودلالياً والفعل الصوري والحركة الدائمة الداخلية المستمرة ، ثم اكتمال الجهاز الفني في الصورة الواحدة داخل التشكيل الصوري الذي ينتظمه واقع فني موحد ، تحكمه دائرة مخططة تتصل بالتجاوز الصوري الممتد ، واذا استعنا بمثل شعري يمكن ان نتعامل معه على سبيل التبسيط ، مع صورة

شعرية لامرىء القيس من الوحدة الفنية في تصوير همومه ، مستخدما الليل بوصفه اداة مرشحة لاحداث طاقة عالية تعكس حالة الشاعر النفسية الخاصة في هذه التجربة الحادة ، بوساطة الانفعال المتحرك والمتعامل مع الليل بهدوء مستعاد منسحب بجد الى التعامل مع الانفعال والاندماج فيه خلال جدل مادي فني خاص ، بحيث يبدو السطح المادي لهذه المقطوعة هادئا ساكنا ، ولكن الفعل الداخلي عال حاد ، وتأتي هذه الصورة على اعلى مستويات التكوين الصوري ، وتتضمن بعض العناصر الهامة في فهم الصورة وعوامل بنائها من ناحية ومستويات طاقتها من الناحية الاخرى .

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه
واردف اعجازا وناء بكلكل
الا ايها الليل الطويل الا انجلي
بصبح وما الاصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان الى صم جندل[1]

ونحن نعلم ان هذا النص الشعري تناوله كثير من النقاد بالدرس والتحليل على مستويات كثيرة اهمها المستوى النفسي ، الا اننا نحرص على المستوى البنيوي وتفسير عناصره البنائية ، وما يتعلق بها من تدرج

---

(١) انظر ديوان امرىء القيس ـ طبع دار المعارف ص ٢٧٢ .
وانظر شوقي ضيف ـ العصر الجاهلي ص ٢٥٢ .

وعلاقات وطبقات وتداخل وتنويع لفهم حدود النص الشعرية ، وللتعرف على جميع خطوطه الفنية ، سواء ما كان منها متجاورا ثبوتيا يحكمه التزامن ، ام متصاعدا حركيا يحكمه التعاقب .

واذا كنا بصدد تفتيت النص على اساس صورة ومعرفة ادوارها من خلال التفسير البنائي له ، نلاحظ ترتيبا بنائيا يفتتح بمستوى بلاغي مجازي يعتمد على طرفي التشبيه المستقرين (المشبه) و (المشبه به) ، واداة (التشبيه) . و (ليل كموج البحر) هذه الصورة الاولى في المستوى البلاغي في البناء الاستعاري ، حيث شبه الليل بموج البحر لكثافته والاستغراق في ظلماته . والصورة مستقرة هنا ليس فيها ما يوحي بالحركة الا في طرفها البعيد فيما اذا تخيلنا حركة الامواج ، وقد يكون البحر ساكنا احيانا ولكن يمضي الشاعر الى المستوى الآخر عندما يقول (ارخى سدوله) ، حيث اعطى تحركا لهذا الليل وحيوية لها فعلها الفني وظلالتها الكثيفة وهي تدفع ببطء وكثرة ممتدة بسدولها لكي تصل بالشاعر الى ما يشبه الحصار ، ويضيف : (عليّ بانواع الهموم) حيث تكتمل الصورة الشعرية مرتفعة من الجزئية البلاغية المستقرة ، الى الحركة الحية النامية ، الى الحالة الشعورية التي امتلأت بالاحساس المأساوي ، ثم يخلص الى توقع الاختيار للكائن الانساني البشري ومع احتمال التصادم الذي خلقه هذا الظل الثقيل .

ومن خلال شيوع الحالة النفسية ورسم حركة الليل وافتتاحها بالمستوى البلاغي ، ثم انتقالها الى مستويات متلاحقة اخرى ، بهذا الاكتمال تتكون دوائر الايحاء المستمر والمؤثر ، حيث يأخذ هذا التكامل طابع الصورة الشعرية بدرجتها العالية وبكمها الفني المتراكم ، بسبب الفعل الصوري الذي تبدأ حركته تلح منذ تخطيط الصورة حتى الانجاز البنائي الصوري التام ، ويبقى الفعل الحركي دائما فيها يتراءى من

خلال عناصرها البنائية ، ويمضي بها الى الخلود ، ويبقى الكم الفني والدرجة مرتبطين به ، فاذا قل الفعل الصوري او ضعف نقص الكم الفني وهبطت الدرجة ، واذا انقطع ماتت الحالة الشعرية في الصورة .

ونستمر مع الرابط الصوري واستمرار الفعل ، حيث يتضح الصراع ويكبر ، ويتسع الليل بحركته ويثقل ظله ليجبر الشاعر على اطلاق الصرخة بعد حصاره المحكم (فقلت له لما تمطى بصلبه واردف اعجازا وناء بكلكل) . الشاعر يقف في الطرف المقهور والليل قاهره يشد عليه بثقله ويلجأ مرة اخرى الى البناء الاستعاري البلاغي مستفيدا من بيئته بتشبيه الليل بجمل هائل يمتد ويبعد بكلكله من طرف واعجازه من الطرف الاخر ليحكم قبضته المخيفة ويأخذ اتساعا مغاليا ، مما يزيد في قهر الكائن الانساني ، حيث تشكل هذه الصورة امتدادا متواصلا من البيت السابق عليها حتى البيت الاخر متخذا صفة ثابتة مباشرة ، مستعينا بصراع المتناقضات بين الليل والاصباح ، وبين التردد النفسي ، يائسا مرة ومكافحا اخرى (الا ايها الليل الطويل الا انجلي بصبح وما الاصباح منك بأمثل) . ويمكن ان نطلق على ما جاء في هذا البيت تعبير ظل للصورة الاساسية ، وملحق تكميلي لها تقل درجته الصورية والفعل الحركي الصوري ، الذي عرف حيوية عالية وتصاعدا في الكم الفني وفي الدرجة في البيتين السابقين ، اللذين يمثلان اصل الصورة ومركزها المكثف النامي ، وما حوله سوى ظلال واصداء كالتي تشبه هوامش اللوحة والخطوط التي تتصل بها لملء اطرافها ، وبعد ان رسم لنا صورة الليل يعطينا صورا تفسيرية اخرى تؤكد حالة الليل وملازمته الثابتة الثقيلة في ظلالها على الشاعر ، وكأن هذا الليل لا يريد مفارقته وهو مقيم عليه مثبت بأسباب مادية قوية ليس لها فكاك .

فيا لك من ليل كأن نجومه

بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان الى صم جندل

وما هاتان الصورتان في الرابط الصوري الا صورتان جزئيتان تفسيريتان مؤكدتان لصورة الليل الاساسية . وبعد ان انتهى الشاعر من رسمها أخذ يدلل عليها بصور مؤكدة لها ، ومتصلة بها ، فالنجوم مشدودة بجبل يذبل ، والثريا مثبتة بحبال قوية الى صم جندل ، وما يوضح ان هاتين الصورتين تفسيريتان هو استعمال الشاعر (كأن) مرتين في بدء كل صورة ، وبهذا الاستعمال يفصل الشاعر هاتين الصورتين عن الصورة الاساسية ، فيتبين انهما صورتان مضافتان وان كان قد استخدم جزئيات اساسية من مادة الليل وهي النجوم وخص من بينها الثريا ، وهنا يكتمل التشكيل الفني للصورة العمومية عبر تعددية صورية ، منها ما تمثل في مركز الصورة في الليل المادي ، وما تمثل في صور الظل والتفسير عبر مستويات مختلفة بلاغية وحركية وشعورية ليحدث التكوين الشعري التام بواسطة الايحاء وعلو درجة الصورة وكمها الفني لحيوية الفعل الصوري واستمراره وكمونه الدائم المستمر في بناء الصورة . وعند حدود الصورة المنجزة تبدأ اطراف صور اخرى تختلف عنها بالتنوع والدرجة ، وتتفق معها بالنمطية والسياق ، وهذا ما ندعوه بطرف التجاور الصوري ، حيث يشكل مستوى متصلاً مهيأ للفصل الى منطقة تشكيلية اخرى يطبعها واقع فني آخر ، وطرفا التجاور موحدان في منطقة التجاور ، متصلان في الامتداد ، الا انهما منفصلان في الاجواء ، حيث يأخذ التجاور صفات نصفية مشاركة بين تنويعين متجاورين موحدين بالعلاقة البنائية ، مختلفين في الطابع التصويري النوعي ، وقد يتفاوتان في الدرجة

التصويرية والكم الفني بين واقع تصويري والواقع الاخر المجاور ، ولكن الفعل الشعري يحكم كل التدرج البنائي في عموم القصيدة ، بينما قد يتضح الفعل التصويري بقوة في بعض التشكيلات دون الاخرى . ومن هنا تختلف الدرجة الصورية في الارتفاع والانخفاض ، واذا رأينا الفعل التصويري يتفاوت في الوحدات الصورية التي تشكل الكل العام للقصيدة ، نجد الفعل الشعري متساوياً ،غير متفاوت في جميع الجزئيات وفي الكل العام للقصيدة حيث يتميز الفعل الصوري بالحركة والطاقة المبذولة في سبيل الاكتشاف والتخطيط والبحث في نوعية التركيب وكيفيات اوضاعه المادية وصولا الى الانجاز النهائي لبناء التشكيل الصوري ، ويظل الفعل الصوري يتراءى من خلال التشكيل الفني للصورة ، بينما يتميز الفعل الصوري بالحركة المبذولة في كل تدرجات البناء وفي كل خطواته ، وكلما كان منهمكا اكثر في التوجيه التكويني لنوعية الصورة كان البناء الصوري افضل .

ومن هنا يحدث التنوع في جزئيات القصيدة بين العلو والسطحية ، الا ان الفعل الشعري تشترك فيه جميع قوى الشاعر العقلية والنفسية والثقافية ، فيستخدم المادة المتاحة له في بناء القصيدة بشكل متساو في وضع اللغة والوزن وباقي مقومات القصيدة البنائية المستقرة . وبتعاون الفعل الشعري المكثف والفعل الصوري المتحرك تولد الشاعرية ، والفعل الشعري يمثل المادة المطلوبة في بناء القصيدة بشكل موزع على تشكيلاتها الجزئية بطريقة متساوية حسب احتياج تكميلي لكل جزء منها ، وهي التي تحفظ الفعل الصوري الذي يميزها بالحيوية وبالايحاء الدائم بوساطة حفظ دوران الحركة . ولا تمثل ان الفعل التصويري يشبه المعاناة التي يبذلها فنان العمارة عندما يعنى ببعض اجزاء البناء من حيث الرؤية الفنية اكثر من الاجزاء التي تمثل الهيئة العامة

للمبنى ، فيحفظ في الواجهة فعلا فنيا اكبر وكما فنيا اكثف ، وما دام هذا الفعل قائما تظل الصفة الجمالية قائمة ويمكن ان تفرق في الفنون بين فعل مرئي وفعل مسموع ، فعندما نسمع انغام الموسيقى ندرك ان العازف او العازفين يقومون بحركات على شكل افعال ، وبوساطة الآلة المعينة نسمع هذه الافعال من خلال الصوت الموسيقي ، واذا توقف العازف او العارفون انقطع عنا سماع الفعل ، واذا تأملنا في تكوين اللوحة واختلاف درجتها الايحائية ، فاننا نعلم ان هناك فعلا مبذولاً في انجاز هذا التكوين الفني في اللوحة وبقي هذا الفعل مرئيا على مدى الايام ، ويمكن ان توضح الاكتشافات العلمية في حفظ الفنون هذا المفهوم فقد تسجل كاميرة السينما حركة تمثيلية بذلت من المعنيين في هذا الفن ، وبعد انجاز التمثيل يمكن ان نشاهد هذا الفعل متى شئنا بواسطة العارضة السينمائية ، وقد تتكرر هذه المشاهدات الى ما لا نهاية حيث حفظت لنا هذه الامكانية الالية ، التي توصل اليها العلم ، الفعل الحركي الفني الذي بذله الفنانون وانه الان يكرر دون وجودهم .

وكذلك المقطوعة الموسيقية التي تكونت بفعل فني ، حفظها لنا اكتشاف آلة التسجيل الصوتي ويمكن سماعها متى فتحت هذه الالة بالفعل البشري دون وجود الفاعل الاول الذي انجز تلك المقطوعة ، والامثلة الدالة على حفظ الفعل الفني كثيرة ومتنوعة والاكتشاف الاول في تقديري لحفظ الفعل المسموع كما في الموسيقى والمرئي المستقر كما في الرسم ، والحركي المشاهد كما في السينما ، هو الاكتشاف الاولي للشعر الذي حفظ كل هذه الافعال في الفعل التصويري دفعة واحدة ، فسجلها منقولة بكافة مدلولاتها وهيئاتهاوظلالاتها بواسطة الالفاظ ، مسموعة مرئية ، ومتحركة موزونةدالة ، وذلك حين وجدت البشرية الحاحا ذهنيا شديدا في الاطوار الاولى لتكوين الشعر بالحوم الفكري

والعاطفي حول الاحساسات والصور والافعال ، فظلت هذه المعاناة قائمة للبحث عن نسق او تشكيل او نظام يسجل ويحفظ هذه الرؤيا ، حتى اكتشفت الشعر ، فأودعت فيه تلك الصور والاحاسيس والافعال ، ويظل الفعل الصوري يحدد التنوع الصوري ودرجته والكم الفني وحالة الايحاء ، وتخلد الصور حية ما دامت فيها حركة الفعل الصوري مستمرة ودائمة تطالعنا كلما تصادفنا معها عن طرق الحواس الناقلة ـ وتظل الصورة الشعرية متميزة بوساطة تعاون الفعل الصوري القوي والفعل المسموع والمرئي والحركي ، حيث تتكون الشعرية الايحائية في الانجاز الشعري وفي وحداته الفنية ، ويدوم هذا التأثير الذي يهتز له المتلقي سلبا او ايجابا بدوران وحركية الفعل الصوري ، ويمكن من خلال ملاحظة امثلة في الطبيعة يقترن الوجود الفعلي الحركي فيها بالصفة الجمالية واهتزاز المتلقي ازاءها سلبا وايجابا ، فاذا ما حاولنا النظر الى كثير من الفصائل النباتية نحس الصفة الجمالية فيها ، فندرك ان فعلا مستمرا يدفع بالصفة الجمالية الى الازدهاء وهو فعل النماء ، واذا انقطع هذا الفعل او تراخى ، يصادف المتلقي حالة مماثلة لديه ، وكذلك في الانسان وفي غيره ، فكلما كبرت الفعالية وتعددت الافعال نجد الاهتزاز والتذكير ازاءها مساويا او مقاربا لدى الاخرين ، وعلى هذا يمكننا ان نفهم الفعل التصويري واستمراره في حيوية الصورة وخلودها ، اما الرابط الصوري فيمكن فهمه من خلال معرفة القمة الصورية والصورة المركزية في القصيدة ، فهناك قمة يبلغ الفعل الصوري درجته القصوى فيها ويحل في التشكيل او التشكيلات الفنية المتجلورة فالصعود الى هذه القمة الصورية ثم يبدأ بالانحدار وقد يمر بارتفاعات صورية دون القمة هذا لخط الصاعد والنازل الذي يوثق الصورة ببعضها هو ما نعبر عنه بالرابط الصوري ، والقمة الصورية لا تعني الصورة المركزية

الفصل السادس

الصورة والصفة النوعية في البناء الشعري المنجز

من خلال التكاثر النوعي للصور الشعرية المتصافة ، يتحدد التعدد المتتابع المهيء للانفراط بصفات استقلال كل عن الغير وبوساطة الطبقات التي تتضح من خلال الارتفاع من العمق الى الفوق تحدث خاصية التماسك ، ويمكن تشكيل هذه الميزات المستقلة بوسائط عملية مادية ، تضم مجموعة التنويعات والتعددات في اتساق له اطواله الخاصة ونهاياته المحددة ، ومن خلال طبيعة الجسم الصوري وامتداده على مسافة كل وحدة صورية ، متصلاً بامتداد آخر في منطقة الارتباط والتماسك يتشكل الرابط الصوري ، وبمحاولة متابعته تكتشف خطوط ذات وجهة معينة وتجمعات شعرية تلتقي بها هذه الخطوط في مناطق يكون التكثيف الفني فيها اكثر ، ومناطق اخرى تفتقر الى التكثيف الفني المشع ، لكنها تلتزم بدورها البنائي الثابت ، وعلى هذا تتحدد القمة الصورية في التكثيف الاعلى في المنطقة الشعرية ، وتتميز هذه المنطقة عن جاراتها من الصور فلذلك تتولد الدهشة عند مصادفتها فيقف لديها طويلا الدارس او الناقد او القارىء او المتلقي ، ومن القمم الشهيرة في الصور كما لاحظ نقدنا البلاغي القديم صورة بشار بن برد :

كأنَّ مُثارَ النَّقْعِ فوق رؤوسنا
وأسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكبه

وقد استهوت هذه الصورة نقاداً كثيرين وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني ، مع ملاحظة أن جاراتها من الصور في القصيدة ذاتها تتمتع ايضاً بروعة عالية ، مثل الصورة التي يتضمنها هذا البيت في وصف الجيش الكثيف :

وجيشٍ كجنحِ الليل يزحف بالحصى
وبالشوك والخطي حمرٌ ثعالبُه

اذا الملكُ الجبّارُ صعّر خدّهُ
مشينا إليه بالسيوف نعاتبُه
مشينا لَهُ والشمسُ في خدرِ أمها
تطالعُنا والطلّ لَمْ يجرِ ذائبه

هذا الزاحف الكثيف كجنح الليل المحمر الثعالب استعداداً للقتال الضاري ، وهذا السير المبكر والشمس لا تزال تطل على استحياء وكأنها عروس صغيرة في خدر أمها ، وهذا الطل يزين الطبيعة ولم يجر لأن الشمس لما تزل بعيدة عنه ولم يتعرض لحرارتها ، هذا التصور على الرغم من العناية الفنية لم يلفت نظر النقاد الذين اشتغلوا في الصورة القمة المذكورة من قبل لأن هذا التصور يتميز بطابع الهدوء والاستقرار وإن كان فيه تيار التحفز يتصاعد نحو نقطة الانفجار التي تحددت عند القمة الصورية في بيت :

كأن مُثار النقع فوق رؤوسنا
واسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

وهناك قمم فنية كثيرة في الشعر العربي قد تفترق عن صور المركز ، التي تمثل عادة محور العمل الفني ، وتتوزع منها الخطوط الى غيرها من الصور التفسيرية والثانوية وتتجه اليها كل خطوط القصيدة وروابطها ، وقد يحصل تعارض وتقاطع بين القمة والمركز ، لان المركز غالبا ما يتكثف فيه المرمى القصدي للعمل ، بينما القمة المقصودة يتكثف فيها الجهد الفني للعمل ، والصورة الكلية في هذه القصيدة تصف الجيش ، ولا شك أن أي صورة يتركز فيها وصف الجيش وتنصب على تجميع خواصه ولوازمه هي التي يتحدد فيها مركز الصورة الكلية ، وهو يقع في هذه القصيدة بالأبيات التالية التي ترسم حجم هذا الجيش ونوعه وعدده وعدته ومساحته وشجاعته :

وأرعن يغشى الشمس لون حديده
وتخلس أبصار الكماة كتائبهْ
تغص به الأرض الفضاء اذا غدا
تزاحم أركان الجبال مناكبُه
كأن جنا باويه من خس الوغى
شمام وسلمى أو آجا وكواكبه[1]

هذا الجيش يزاحم الجبال بمناكبه ، ويغص الفضاء بحجمه وعدده حتى كأنه يسد الشمس وكأن الجبال ذاتها مناكبة ، هذه الصورة هي التي تركزت فيها صفات الجيش الذي يستغرق وصفه الصورة الموسعة أو تعددية الصور التي تختلف بالتنويع بين تمهيدية ومركزية قصدية وقمة تصويرية فنية ، وربما يلحق هذا المركز صور ثانوية وتفسيرية توضح بعض صفاته او بعض جزئياته التي تلازمه ، وربما تصف بعض الصور هيئات جانبية او تحركات قبلية او بعدية فتحدث بعض التفصيلات التي تنطلق من المركز باتجاهات مختلفة ، ولكنها تتصل به بروابط عديدة كالضمائر والتجاور او التضايق ومتابعة صورة لاخرى بوساطة التأكيد والتفصيل .

---

(١) بشار ـ ديوانه ـ جـ ١ ص ٣١ .

(●) شمام وسلمى وآجا وكواكب اسماء جبال في شبه الجزيرة العربية .

الفصل السابع

بناء البيت في الشعر العربي

رأينا العرب يتشددون كثيرا في بنية القصيدة ويدققون في احكامها وضبط مسافاتها بالتساوي المحدد حتى تبدت التقنية العالية في معالجة النص الفني صناعياً ، فضبطوا الحركات والسكنات ووضعوا بالمقابل منها حركات وسكنات أخرى تتفق في مواضعها بدقة شديدة ، حتى الزحاف يقابله زحاف آخر وفي نفس الموضع كُلٌّ داخل بيته الخاص

فاذن تقوم القصيدة على خطوط ثابتة من اولها الى آخرها ، فالخط الذي تبدأ نقاطه الاولى بالزحاف تستمر في نفس الخط دون ميل أو تذبذب حتى نهاية القصيدة ، واذا وقع هذا في الخطوط التي يلازمها الزحاف فقد كان الالتزام أوجب في الخطوط التي اتفق على صحة مادتها في البناء الشعري ، وبما ان البيت يشكل وحدة كاملة او الخلية الحية الصحيحة التي بتعددها المنضبط تتكون القصيدة ، فلذا تقع العناية الشديدة على هذه الوحدة وعلى هذه الخلية التي هي البيت ، فلذلك دققوا فيه وتشددوا وكانت العناية اكبر في المصطلح منذ معاناة الاختيار حتى انجاز البناء ويرافق كل ذلك التدقيق في كل العناصر التي يستلزمها قيام البيت ، منذ دور المعجم الشعري بوصفه تركيباً لغوياً حاملاً للحالة الشعرية ، حتى الوزن والقافية والنظام الموسيقي بشكل عام وتضمين الصورة بالاختيار المؤكد لفنية العمل .

ويمكن للباحث ان يتعامل مع اللغة باعتبارها الوسيلة الهامة في تمييز الدلالة الفنية في الشعر وتوزيع العلامات التفصيلية في الصورة باعتبارها واقعاً مادياً محسوساً ، وربما تعلقت القصيدة كلها ببيت واحد هو الغاية والهدف في الارتكاز الفني والقصَدي ، ومن هنا يقال «بيت القصيد» ، فهذا البيت هو الذي يفصح عن زمن القصيدة وكذلك يفصح عن مركزها الدلالي ، اذن يجب البحث عن بيت القصيد وقد يشكل قمة القصيدة الدلالية القصدية ومركزها الفني الذي يتركز فيه

اشعاع اهمية العمل الشعري كمنطقة مختارة للتكثيف العالي تصادف في طريق استكمال انجاز العمل الفني عند اجراء عملية البناء والتصاعد بهدف الاكمال والترصين ، صادفت منطقة بيت القصيد علواً فنياً في الدرجة وتجمعاً قصدياً يفصح عن الوجهة الشعرية المعينة في القصيدة ، وبيت القصيد يكون ملزماً اكثر من غيره من الابيات للافصاح عن مهام القصيدة الدلالية حتى وان لم يتضمن القمة الفنية في الصورة الشعرية ، ومن هنا نجد قمماً فنية تقع في أبيات القصيدة ونجد مرة اخرى تفاوتاً في غيرها ، كبيت النابغة الذبياني :

كـأنـك شمس والملوك كـواكـب

اذا طلعت لم يـبـدُ منهـن كـوكبُ

فغرض الشاعر هو المديح ، واكبر قيمة افصاحية من هذا الغرض نمت في هذا البيت ، واذا عولجت القصيدة فنيا بالدرس والتحليل ، فيكشف هذا البيت ايضا عن القمة الفنية التي ترسمت في القصيدة من خلال المفهوم الفني للتكوين الشعري الصوري في هذا البيت بعيداً عن الوصف الحقيقي الماثل لممدوح الشاعر ، وهنا نجد العلو الفني يخفي الواقع الثابت الحقيقي بالتجاوز الصناعي الشعري الممتاز فيطالعنا نظام ونسق ، وصفاته التدقيقية الفنية تقدم بصياغته تقوم على أغلب الخطوط المختارة لاحداث الصنع الفني البديع ، تجد في البيت التوازن والتقابل والتوازي والتماثل والتلاحق والتتابع والتوفر الموسيقي العالي بين الضربات اللغوية المتوازنة والمترددة على مساحة البيت وتوفر الدلالة على توزيع الصورة وتفصيلاتها بين هذا الملك والملوك الآخرين وبين الشمس والكواكب والطلوع والاختفاء في التعبير «لم يبد منهن كوكب» ، ووضع كلمة كوكب في القافية التي أخذت من كلمة كواكب في حشو البيت يؤكد ضبطاً فنياً على مستوى اللغة والصورة والموسيقى ، يعقب ويتخلل

التقابلات السابقة عليه ويكمل معها وحدة البيت الفنية . ومع اكتمال الوحدة الفنية يتدرج الاهتمام الاكبر في البيت حتى يقال : «أهجى بيت قالته العرب ، وأمدح بيت ، وأغزل بيت . . الخ» وكل هذه الأبيات المقدمة في الهجاء والمديح والغزل نسبت للشاعر جرير ، فبيت الهجاء هو (فغض الطرف إنك من نمير . . . فلا كعباً بلغت ولا كلابا) وهذا البيت في هجاء الراعي النميري ، وأمدح بيت هو (ألستم خير من ركب المطايا . . وأندى العالمين بطون راح) . وهذا البيت في مدح الخليفة الاموي عبدالملك بن مروان ، وأغزل بيت هو قوله :

إن العيون التي في طرفها حَوَرٌ
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وما هذه القيم الا دلالة على العناية والتدقيق بالبيت الواحد او البيت البارز عن غيره في الركام الشعري الهائل ، ومن دواعي الاهتمام ايضا كانوا يسمون القصائد بمطالعها ، فقصيدة امرىء القيس هي قصيدة «قفا نبكِ» وقصيدة طرفة تسمى قصيدة «لخولة اطلال» الخ . واكثر من ذلك وابعد في الدلالة على العناية الفنية في بناء البيت أخذوا يضعون للابيات الجيدة تسميات فنية معينة كالمقلد ، وهو البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل . وكان الفرزدق اكثر شعراء عصره بيتا مقلدا)[1] . وكذلك لمسوا سمات فنية جمالية لبعض الابيات الجيدة ، فمثلا التسهيم هو (ان يكون معنى البيت مقتفياً قافيته وشاهداً بها دالاً عليها كالذي اختاره قدامه للراعي وهو قوله :

وإن وزن الحصى فوزنت قومي
وجدت حصى ضريبتهم رزينا[2]

---

(١) ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٨٥ .

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ـ ٢٢ ص ٢٦ .

والتوشيح (هو أن مبتدأ الكلام ينبئ من مقطعه ، وأوله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعراً او عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع اليه . وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه)[٣] .

والتصدير هو (أن ترد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر اذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوه)[٤] .

ويزداد ضبط البيت الشعري وضبط بنيته اللغوية والعنصر الموسيقي حتى يشكل دائرة منضبطة في الصورة ، اذا كان البيت ضمن الامتداد للصورة المتوسعة ، ويكون هو ذاته ضابطاً الصورة التي يتضمنها داخل وحدته الموسيقية وتركيبه اللغوي حتى قيل :

(إن خير ابيات الشعر البيت الذي اذا سمعت صدره عرفت قافيته)[٥]كقول المتنبي :

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغرُ في عين العظيم العظائمُ

وتتنامى الدقة البنائية فينتقل التفكير من البيت القائم بنفسه الى الشعر القائم بنفسه ، وهذا تدقيق ينتقل من الكل الى الجزء فالجزء الاصغر ، مبالغة في البحث عن البنية الجزئية في الشعر والتي تقوم بنفسها معتمدة على تركيبها الخاص .

(اجتمع ثلاثة من الرواة فقال قائل أي نصف بيت شعر أحكم

---

(٣) ابو هلال العسكري ـ الصناعتين ـ ص ٣٠ .

(٤) ابن رشيق ـ العمدة ـ ٢٢ ص ٤ .

(٥) الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ جـ ١ ص ١٢٩ .

وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور الهلالي : وحسبك داء أن تصحَّ وتسلما ـ وقال الثاني من الرواة الثلاثة :ـ بل قول ابي خراش الهذلي : توكل بالأذى وإن جلَّ ما يمضي . وقال الثالث : بل قول أبي ذُؤيب الهذلي «وإذا تُرَدُّ الى قليل تقنعُ»[٦] . وهل هناك دقة اكثر وعناية اكبر من البحث عن التركيب الشعري الاصغر الذي يقوم بنفسه مكوناً وحدة كاملة وخلية حية لها دور مميز في البناء الكلي ، وعملية البناء من حيث هي تكوين ذو طبيعة كفاحية تخطيطية يستوي فيها البيت المصنوع أو المطبوع ، ففي كلا النوعين من الشعر جهد مبذول على الرغم من التفاوت ودقة النظر، والعملية الصناعية لابد يتوفر قدر منها في البيت المطبوع على اعتبار الاساس التكويني في عمل الشعر وكذلك البيت المصنوع فكلٌ منهما مكون لجهد معين ولابد من توفر العناية فيه (ولسنا ندفع أن البيت اذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة ، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في غاية الحسن لم تؤثر فيه اللكنة ولا ظهر عليه التعمل ، كان المصنوع أفضلهما)[٧] .

واضافة للدلالة الصناعية يوضح الفكر العربي الدلالة المعمارية التي تصادف الشاعر اثناء بناء قصيدته وانه يتخير في انشائها القوافي لابياته ، وقد ينقل قافية من بيت الى بيت وفق ضرورة البناء الترصينية والجمالية (واذا اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الاول نقلها الى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت او نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله)[٨] . (وعلى ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الاخرى

---

(٦) الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ جـ ١ ص ١٢٩ .

(٧) ابن رشيق ـ العمدة ـ جـ ١ ص ٨٥ .

(٨) ابن طباطبا ـ عيار الشعر ـ ورقة ٢٣ .

يعرفك فيه ما تستفيده بالارتياض في اشعار العرب من القالب الكلي المجرد في الزمن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها فان مؤلف الكلام هو كالبنّاء والنسّاج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه او المنوال الذي ينسج عليه فان خرج عن القالب في بنائه او عن المنوال في نسجه كان فاسداً)[٩] .

وهكذا يتمشى البناء مع الصفة المعمارية ، فيطرح من مواده ما لم يناسب خطوط البناء وضرورات الانجاز ، ويخرج كل ما كان غير ضروري للبناء ويطرح ويثبت كل ما كان ضرورياً لقيام البناء وتدعو اليه الحاجة ، ويظل الاعتماد قائما على تمام البيت الواحد الذي ينفرد بالقائه ويكتمل القصد الفني فيه ، فيتميز بذاته كوحدة فنية وخلية حية ضمن نسيج عام تحكمه شروط الفن التي تميزه عن الفنون الاخرى ، والتي تحدد صيغته وحجمه ونسبته ودرجته . (والعرب كان لهم اولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ويفصلون الكلام في تلك الاجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلا بالافادة لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت فتلائم الطبع بالتجزئة اولاً ثم بتناسب الاجزاء في المقاطع والمبادىء ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها فلهجوا به فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لاجل اختصاصه بهذا التناسب)[١٠] . وهذا النص لابن خلدون يقع في حديثه عن الغناء والايقاع ، ومعروف ان التحليل البنائي للشعر غالباً ما أقيم على الايقاع وبخاصة ايقاع البيت وتكرار هذه الايقاعات على نسب محددة ومقاسات معلومة ، ويعد هذا التوزيع الايقاعي وملاحظته ، وتقسيم اجزاء القصيدة بنيوياً على اساسه

---

(٩) ابن خلدون ـ المقدمة ـ ص ٥٧٢ .

(١٠) ابن خلدون ـ المقدمة ـ ٤٢٦ .

(على ان العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر والـذي يعدل ويكيف بقيمة العناصر ، ويمارس بالتالي تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفيـة والدلاليـة هو النمـوذج الخاص بـالايقاع ، فالايقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته)[11] ومن المصادفات السعيـدة للبيت العربي التقليدي ان له حظوة كبيرة في ثبات نمـوذجه الايقـاعي الثـابت بتكراره يكـوّن القصيدة مـع الالتزام الصـارم بدقـة التناسب والتساوي وتحدد المقاس وربما سيكون التحليل البنيوي سعيداً بمصادفته النمـوذج الايقاعي للبيت العـربي التقليـدي حيث (يبحث عن هـذه الخصـائص في الشروط المـوضوعيـة لبيت الشعر كبنيـة تركيبيـة تقـوم بديناميكية القول من خلال تطبيق شروط الشعر الاساسية)[12] والقصة المعروفة بين رؤبة بن العجاج وابنه تذهب بعيداً في وصف عملية الدقة الشديدة في بناء البيت وذلك عندما قال لابنه : «أنا اقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه» وكان يدلل بذلك على شاعريته وقوة نظره البنيوي في انجاز البيت والبيت الذي يليه ، وعـدم وصول ابنـه لهذا المستوى البنائي في انجاز الابيات ، حيث لا يستطيع ان يـأتي بالبيت وأخيه بمعنى المطابقة والتشابه الشديد ، وانما قدرة الابن تتحدد بانجاز البيت والبيت المقارب له في البناء وليس المطابق .

وفكرة تآخي الابيات انما هي فكرة تذهب بعيداً في دقة المطابقة البنيوية بين البيت والبيت الذي يليه في كافة الصفات والاوجه ، حيث الأحكام التام في النموذج الايقاعي باعتباره وحدة تركيبية أساسية لانجاز القصيدة والانجاز الشعري العام . فاذا صحّت اللبنة الاولى وقـويت

---

(١١) صلاح فضل ـ نظرية البنائية ـ ص ٧١ .

(١٢) صلاح فضل ـ نظرية البنائية ـ ص ٧٥ .

وصح النظام الذي يقوم عليه العمل الشعري صح بالتالي بناؤه وتعافت بنيته . والا فما معنى فكرة البيت وأخيه إن لم تنحُ منحىً بنيوياً تركيباً ، ولو كان الشاعر يقصد شيئاً وراء التركيب اللغوي الدال لاشتمل قوله على المعنى ، ويستحيل ان يكون هذا هو المقصود ، إن في مطابقة معاني الابيات لانعدو ان نكرر بيتاً واحداً عددا من المرات وندعو ذلك ـ القصيدة ـ وهذا ما لم يفعله أحد على الاطلاق ، ومن هنا تظل فكرة مؤاخاة الابيات بعيدة عن الدلالات المعنوية وانما تنحصر بالتركيب البنيوي والمستوى الفني لجودة البيت ، حتى ينطبق هذا المستوى الفني في الجودة على الابيات اللاحقة في القصيدة فيبدو السياق العام متماسكا ليس فيه فجوات او خلل في النسق ضمن الطابع السياقي الذي ينتظم المجموع العام للابيات المتآخية ، ولذلك طلبوا من المطلع الجيد ان يشي بغرض القصيدة . ومن هنا اعد بيت ابي تمام :

كذا فليجلّ الخطبُ وليفدح الأمر

فليس لعين لم يفض ماؤها عُذرُ

من افضل المطالع في القصائد لأن هذه القصيدة قصيدة رثاء ، وقد نمَّ المطلع بذلك وأفصح عن وجهة القصيدة وغرضها ، واتضح طابع القصيدة منذ البدء ، وهنا يتميز نوع دلالي يوجه القصيدة وينتظمها من البدء حتى الخاتمة دون أي تذبذب في السياق (وحين كان أهل اللسان العربي يفرقون في اللغة بين «المعنى» و «المبنى» فانهم كانوا يعنون بكلمة المبنى ما يعنيه اليوم بعض علماء اللغة «بنية»)[١٣] .

(واما القاعدة الاساسية في راي دي لوز ـ فمعنى انه لا يمكن ان تكون ثمة «بنية» الا حيث توجد «لغة»)[١٤] . وهذا ما ذهب اليه من قبل

---

(١٣) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٢ .

(١٤) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٧ ـ ٤٣ .

دي سوسير ومدرسة براغ ومدرسة موسكو . والبيت العربي يتميز بخاصية ممتازة في التحليل البنيوي ، خاصة اذا ما عدنا الى المدرسة التقليدية في الشعر سوف نجد تركيزاً دائماً على تناظر الكلمات ، والترديد والتجاوب ، والتقابل والتوازي ، والتفاهم ، والاشتقاق ، والتخالف ، والتوافق ، ذلك التجميع ينتظم في بنية اساسية ، وفق قواعد التنظيم في الضبط الذاتي للبنية اللغوية في الشعر ، وهذه التناظرات والترديدات والتوافقات والتخالفات والاشتقاق تضيف ايقاعاً متميزاً في البيت ، فكثيراً ما عرف الشعر العربي اشتقاقات عديدة في داخل البيت كاشتقاق الفاعل من الفعل او الفعل من المصدر الى آخره ، وكثيرا ما ترددت كلمة او لفظة في البيت الواحد على سبيل التكرار . اما التناظر فله شيوع عال في البيت او الابيات ، وهناك ابنية شعرية للقصائد العربية تقوم على التضاد والاصطراع في الالفاظ والجمل ضمن الوحدة البنائية تنضبط ذاتياً بالنموذج الايقاعي أو وحدة التركيب ، والتلازم في اللغة بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص لبعض البنيات التي تنضبط ثنائياً بين المذكر والمؤنث وما يشاكلها في باقي التخالفات المتضادة وبين الفعل والفاعل او الافعال والفاعلين ، والمبتدأ والخبر ، كل ذلك له دورا أساس في جمالية البنية اللغوية بوساطة تخالف هذه الابيات او تقابلها او الاكتناف والتقديم والتأخير الى آخر اللعبة البنيوية يشكل داخلاً منضبطاً تتراءى من خلاله الحالة الجمالية في الشعر ، وهو كثير الشيوع في الانماط الشعرية التقليدية ، وسنجد لذلك تفصيلات تطبيقية في دور المعجم الشعري في بنية الصورة ومهام الجملة الشعرية في بناء الصورة ، باعتبار أن الجملة تشكل دعامة كبرى واساسية في التنظير البنيوي اضافة الى الضبط الذاتي والاحساس بالبنية الكامنة ، (وقصارى القول أنه لابد لكل بنية اذن من ان تتسم بالخصائص الثلاث الآتية :

الكلية ، والتحولات ، والتنظيم الذاتي[١٥] وربما يقع ذلك في عموم الاشياء ، الا ان للشعر ضوابطه الخاصة باعتباره شيئاً كباقي الاشياء من زاوية وباعتباره متميزاً على الاشياء بصفته الفنية ، فهنا يتتابع ضبطان للبنى اللغوية بالوصف العام المطلق ثم ضبط شعري بالوصف الفني الخاص ، ومن خلال تتابع الادوار الضابطة تتكون الصفة الجمالية باعتبار التداخل بين الضبط الاساس الكائن في كل جملة في علم اللغة العام مضافاً اليه الضبط في قانون الشعر الخاص الذي يأخذ طابعاً كلياً عند بنيته العامة التي تتكون من مجموع التآلفات او التحولات المنضبطة ذاتياً .

(واذن فان هنالك ثلاثة مستويات مختلفة لتحقيق «البنية» مستوىً قصدياً ، ومستوىً نسقياً ، ومستوىً بنائياً . ولكن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم في الحقيقة الا على المستوى الثالث حيث يصبح في وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات)[١٦] .

وذا طبقنا هذا المفهوم على الشعر ، فسيقع المستوى القصدي ضمن المستوى الدلالي ، والمستوى السياقي ضمن العملية التركيبية خلال الانجاز البنائي للنص الشعري ، وتفسر المستوى الثالث البنية الكلية بعد الانجاز الفني البنائي للشعر الذي يصل غايته الكلية حيث يكتسي صفات البنية الكاملة التي تقوم على قانون او نسق او نظام وتتميز بالحدود والحواف الخاصة عند التشكيل النهائي للعمل الفني او النص الشعري الناضج المكتمل ، الذي يتصاعد بيتاً بيتاً حتى اكتمال القصيدة ، التي ساهم المعجم الشعري والجملة الشعرية بكل صفاتها وضبطها بدور بنائي في تشكيلها العام المنجز .

---

(١٥) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٣ .

(١٦) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٢١ .

الفصل الثامن

في التنظير لبنية القصيدة

ثمة تساؤلات تحرك مثل هذه المباحث : ما القصيدة ؟ أهي بنية كلية أو تابعة لبنية جوهرية خاصة تأتلف حولها الكلمات والصور ؟ أم هي فصل من التجارب كما يقول (رتشاردز)[1]أو نسق أو نظام كما في (التنظير البنيوي)[2]أو هي التجربة الفنية ؟ كل هذه التساؤلات تفضي الى الدوران في محورين هامين انشغل بهما الباحثون العرب ممن تخصصوا في هذا الموضوع وهما : محور المدافع عن البناء الشعري العربي ومحور المهاجم له . فالتفسير البنيوي بطبيعة الحال يفضي الى التفكير بالوحدة العضوية للقصيدة باعتبارها بنية خاصة (وأنها كالجسم الحي)[3] الذي لو فصل عنه بعض أجزائه لبان الخلل ، وهذه سابقة بنيوية في التنظير النقدي العربي القديم ، وعلى القصيدة بهذا المفهوم ان تكون موحدة عضوياً تترابط ربطاً حياً . تضم كل أجزائها فعالية حية كما هو معروف من تناسق وانسجام في اجهزة الكائن الحي ، وقال بذلك الحاتمي في حلية المحاضرة وتابعه القيرواني في العمدة وابن طباطبا في عيار الشعر من الأقدمين وعباس محمود العقاد من المحدثين .

الا ان محمد غنيمي هلال يرى ان الوحدة في القصيدة المقصود بها الوحدة الموضوعية)[4] وليست الوحدة العضوية كما توهمها الدارسون من قبل ، بل هو يذهب الى اكثر من ذلك فيزعم ان الذين قالوا بالوحدة العضوية وقعوا في اساءة فهم كبيرة للوحدة الموضوعية التي تحدث عنها أرسطو في الحكاية او الخرافة في المسرحية والملحمة . وان أرسطو لم يتحدث عن الوحدة العضوية في الشعر الغنائي او في القصيدة الشعرية

---

(١) آي. اي. م ـ رتشاردز ـ مبادىء النقد الادبي ـ ص ٩٤ـ٩٥ .

(٢) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٣ .

(٣) عباس محمود العقاد ـ ديوان العقاد ـ ص ٤٦ـ٤٢ .

(٤) محمد غنيمي هلال ـ النقد الادبي ـ ص ٢٩٥ .

التي تشبه شعرنا العربي . ان محمد غنيمي هلال من الكتاب الذين يذهبون الى ان مفهوم الوحدة العضوية هو مواضعة اصطلاحية للوحدة الموضوعية ، وبذلك وضح لنا اتجاه اصحاب هذا المفهوم .

ويرى العقاد ان (الدعوة للوحدة العضوية في القصيدة هي أثر ثوري في النقد العربي الحديث)[٥] . وكذلك هي ممارسة ثورية في الاشكال الشعرية في مستوى التنفيذ والانجاز ، وكثيراً ما اتهم الشعر العربي بالتفكك وعدم طبعه بالسمة العضوية الموحدة ، لذلك تجرد الغيارى من (الدارسين العرب)[٦] في بذل جهود كثيرة لاثبات توفر الوحدة العضوية في القصيدة العربية واستكمال شرائط الروح النامية والحية فيها بالتماسك الشديد بين أجزائها التي ينتظمها توتر متصل من الافتتاح حتى الخاتمة . وإزاء أصحاب النوايا الحسنة في تغيير الفن العربي جمالياً يقف بعض المحدثين في احداث فعل تدميري لكل محاولة تأصيل للفن العربي تنظيريا . وقد مرّ بنا دعوى اساءة الفهم لمن يقول بالوحدة العضوية للقصيدة العربية وأنه فهم أرسطو على غير وجهة من قصده حول الوحدة الموضوعية لا العضوية ، ولكن اصحاب هذه الدعوة لم يقيموا احتجاجهم على جدل ماثل يثبته الواقع المادي الملموس ، وإنما بنوا اعتقادهم على افتراض يفضّه ابسط مستوى عقلي بالتأمل التلقائي دون عناء ، بينما يتمتع الناقد العربي القديم بقدرة التمييز بين الحكاية والقصيدة بالبداهة اضافة الى ثقافته الموروثة .

اذن لماذا لا نفكر بالامر من وجه آخر ونجلو الحقائق لبيان وجهها الصحيح ليس غير حتى نصل الى ان مفهوم الوحدة العضوية لدى

---

(٥) عباس محمود العقاد ـ كلمة ختام ـ ص ٢٥١ ـ ٢٥٢ .

(٦) راجع يوسف حسين بكار ـ بناء القصيدة العربية .

الحاتمي) و (القيرواني)[٧] و (ابن طباطبا)[٨] هو اضافة نقدية هامة على ارسطو من خلال فهمهم لبنية القصيدة العربية وصلابة تماسكها وليس اساءة فهم وخلط بين ما هو تنظير للحكاية وما هو تنظير للقصيدة .

واذن هناك فرق واضح بين الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية في مستوى الجوهر والشكل والمادة والبناء ، والذي يذهب الى طبع الوحدة العضوية بالوحدة الموضوعية يتعرض بالتالي لهزيمة يفرضها واقع التجارب الشعرية نفسها ، فلو بنيت من بعض المجاميع الشعرية منظومة واحدة وأقيم على ذلك ادعاء الوحدة الموضوعية لوجدنا مثل هذه التجارب تواجه فشلا شديداً لحد بعيد ، بمعنى لو اخذنا مثلا من قصائد المتنبي وصف الفرس والحصان ومن الجواهري صور الدم وكذلك من الرصافي وصف النجوم ، ثم ادعينا قيام وحدة موضوعية بين هذه الاختيارات وعلى اساسها تكونت وحدة عضوية دون حساب للعناصر الفنية الاخرى المميزة للبناء الشعري لاوقعنا ذلك بالخلط والخلل وعدم الادراك الفني البيوي والموضوعي . اضافة الى ان هناك قصائد عملاقة متعددة الموضوعات الا انها تشعرك بوحدتها الفنية كما في (المعلقات) . وبين هذين التفسيرين ، الوحدة العضوية بمعنى ماهيتها البنائية والوحدة الموضوعية باعتبارها قائمة على وحدة الموضوع ، بين هذين التفسيرين يضطر النقاد دون قناعة كافية حتى رفض واحد منهم وهو محمد مندور هذين الاتجاهين جميعا فذهب الى تفضيل مصطلح آخر هو (التصميم الهندسي للقصيدة)[٩] مبتعدا عما يسمى بالوحدة العضوية او الوحدة الموضوعية .

---

(٧) ابن رشيق القيرواني ـ كتاب العمدة ـ ص ٩٤ ـ جـ ٢ .

(٨) محمد بن احمد بن طباطبا ـ عيار الشعر ـ ص ١٢٦ـ١٢٧ .

(٩) محمد مندور ـ الشعر المصري بعد شوقي ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٦

وان كل هذه التخلخلات تجعل مصطلحاتها قلقة عارضة متغيرة متذبذبة لا تستقر على وضع جوهري ثابت مما يفضي الى التفكير في بنية القصيدة بجدية أعمق وأدق . ولا شك ان للقصيدة بنية فنية معينة تميزها عن غيرها من البنى الفنية الاخرى ، ويمكن أن نناقش افكاراً في البناء الشعري بهدف التوصل الى الاتفاق الامثل من وجهة النظر المعاصرة للبنية الشعرية في القصيدة .

حاول بعض نقادنا البحث في بعض مشاريع الابنية وعلى شكل مقترحات مثل (نازك الملائكة)[١٠] ونعيم حسن اليافي ، وعزالدين اسماعيل ، ولكنهم يعطون للأبنية صفات غير محسوسة في الغالب او على الاقل تعتمد على التصور والافتراض ، فمثلا نازك الملائكة تصنف القصائد العربية الى ثلاثة هياكل :

١ ـ هو ما تسميه بـ (الهيكل المسطح) ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .

٢ ـ الهيكل الذهني : وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن .

٣ـ الهيكل الهرمي : وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .

والحقيقة ان نازك الملائكة تحدثت عن الهياكل فقط وليس عن الصور ، وأما الحركة والزمن فهما اللذان يقعان في الصورة اي فيما هو داخل الهيكل . أما الهيكل فلا حركة ولا زمن فيه اذ أنه مجرد اطار وان الذي يكسبه الحيوية والكفاءة هو ما يحتويه ذلك الهيكل من صور حيث تحدث الحركة سواء في الزمان او المكان ، وان هيكل الشيء ليس هو داخل الشيء ولا كله ، بمعنى ان الهيكل الانساني مثلا لا يعني الانسان

---

(١٠) نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢٠٩ .

بكل ما يمتلك من قوى وقدرات . فاذن الهيكل لا تقع فيه حركة الا بما يحتويه من مستلزمات الحركة والنشاط ومقومات الحياة بعامة . واما عن الهيكل الذهني فانه يقع في المخيلة فقط ولا تدركه الحواس ، وقد ينصرف الذهن الى ان نازك الملائكة تخرج المفهوم عن الهيكل المجرد وتعني به البناء العام للقصيدة باعتبارها عملا فنيا متميزا ، ولكن عند مراجعة حديثها عن الهيكل يلاحظ ان قصدها هو الهيكل المجرد المعروف بالشكل والاطار ، ولذلك يصدق هذا الاعتراض حيث قالت (هو أهم عناصر القصيدة واكثرها تأثيراً فيها ووظيفته الكبرى ان يوحدها فيمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة)[11] . ومن هذا يتضح ان الهيكل قريب من الوعاء او القالب الذي يحيط بالشيء ، ولذلك هو لا يعدو ان يكون شكلا ثابتا مستقراً ، خاصة وان الناقدة عقبت بأن له حاشية متميزة ، واذا سلّمنا جدلا بافتراضات الناقدة ، فهل يتفق للشكل المسطح ان يخلو من الحركة والزمن كما قالت ؟ ولو عدنا لأية قصيدة تصنف على أنها مسطحة وخالية من الحركة والزمن أما يستحيل ألا تحتوي على فعل ؟ وهل الفعل الا الحركة اضافة للزمن ؟ وهل الافعال في اللغة العربية تتخطى احد ثلاثة : ماض ومضارع وامر يتساوى في مجموعها الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل ؟

فاذا عدنا الى القصيدة المسطحة نفسها ، لابد ان نجد فيها ذلك فعلى هذا يستحيل ان تخلو قصيدة من الحركة والزمن ، ولا ادري كيف يعبر التسطيح عن الخلو من الحركة والزمن ، وكيف يتفق للشكل الهرمي أن يعبر عن الحركة والزمن ، خاصة اذا حُصِرَتْ المسألة في الاشكال الهندسية بالذات ، ومعروف أن الاشكال الهندسية مكانية وثابتة ؟

وأما (نعيم حسن اليافي) في رسالته للدكتوراه حول (الصورة

---

(١١) نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢٠٢ .

الفنية) ، فقد تحدث عن الابنية الصورية ، ولكنه في تفسير بعضها تحدث عن اشياء ليست محسوسة وبعيدة عن الوضوح البنيوي للنص الشعري ، واذن لابد من ان يعرفنا بالقصيدة وبنائها كنص ماثل قابل للتأمل والدرس وشيء مادي نتعامل معه بوضوح . الا ان الباحث يشغل نفسه فيما قبل القصيدة ، أي يشغل نفسه بالصورة الاولية في الذهن أو ما تسمى (بالهيولي)[١٢] لدى الفلاسفة مستعيناً بالدراسات التي تبحث في القوى النفسية ، وهكذا يظل بعيداً عن النص وكأنه يتحدث عن شيء آخر غير قصيدة الشعر ، ويترك القارىء للاوهام ، ففي تعريفه للبناء الجاهز يقول :

١ ـ (البناء الجاهز ـ الذهن السالب والذاكرة التي تعمل على تخزين الانطباعات الواردة اليها فحسب ، فالذهن السالب يعكس الاشارات الواردة دون أي تبدل ثم يسلمها الى الذاكرة لتصفيها وتبقيها في حالتها السالبة كوحدات خارجية منفصلة يمكن نقلها او اقتباسها دون النظر الى علاقاتها ببعضها البعض)[١٣] .

وهل الذي يطلع على هذا التعريف يستخلص ان الباحث يتحدث عن قصيدة ، عن نص لغوي موزون ـ ذي صور شعرية ؟ او هل يتحدث عن شيء منظور او مسموع تدركه الابصار وتقبله الاسماع ؟ ام شيء آخر لا هذا ولا ذاك فيحتم على القارىء ان ينتهي الى احساس بأن هذا الدرس في علم النفس وليس في النقد الادبي

---

(١٢) انظر رسائل الكندي ١/١٦٦ ، والخوارزمي ـ مفاتيح العلوم ـ ومن المراجع الحديثة شكري عياد ـ ارسطو طاليس في الشعر ـ ص ٢٠٩ـ٢١٢ ويوسف كرم ـ القاموس الفلسفي (مادة ـ صورة)

(١٣) نعيم حسن اليافي ـ رسالة دكتوراه ـ الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ص ٢٠٢ .

البنيوي ؟ واذا هو بالتالي من مهمة عالم النفس وليس ناقد النص .

وقد بحث (عزالدين اسماعيل)[١٤] ايضا في ابنية الشعر ، وقد صب اهتمامه على القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، ويتوصل الى ان الطول والقصر لا يعني فرقا جوهريا في القصيدة ، ويرصد لنا ثلاثة أبنية يسميها :

١ ـ الدائري ـ ٢ ـ المستطيل ـ ٣ ـ الحلزوني .

ولم يأت بمثل تطبيقي للبناء المستطيل ، ويكتفي بالاشارة الى انه شائع وكثير في الشعر العربي ، ولكنه ناقش الدائري ، وخلاصته انه البناء الذي يفتتح بكلمات محددة قد تكون شطراً او بيتاً ثم تعاد في نهاية القصيدة كالتي يطلق عليها (اللازمة) بذلك تغلق الدائرة . وأما الحلزوني ، فيعني به دوائر تتصاعد فوق بعضها بشكل حلزوني ويعتمد الناقد اساساً نفسياً في هذه الابنية حيث يتحدث كثيراً عن الخيط الشعوري والمنطقة الضبابية والافراغ العاطفي وكأنها اشكال وهمية جاهزة تتركب عليها الكلمات ، واذا سحبت تلك الاشكال وجدنا القصيدة لاتعدو ان تكون كومة من الكلمات التي ليس لها اي دور بنائي مادي في القصيدة .

بمعنى اذا طبق هذا المثل على عمارة افتراضاً ـ فكأنه يقول لنا هذه العمارة لم تقم على مواد البناء المألوفة ، بل ان هذه المواد تركبت على شكل أثيري غير محسوس حتى وصلت الى ما هي عليه من وضع نهائي ، وبالتالي يقودنا هذا التصور ـ فيما اذا سحب هذا الشكل الاثيري ـ تفكك هذا التركيب وانفصمت مواد البناء عن بعضها ، لكننا اذا اتبعنا هذا المنهج الحسي في البحث البنائي للقصيدة نجد الصورة تتألف من كلمات

---

(١٤) عزالدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ـ ص ٢٢٨ـ٢٧٧ .

والقصيدة من تركيب صوري داخل وزن تفصح عن موقف ، حيث يتم فيها المستوى البلاغي والرمزي والبنائي ، وبدلا من ان نتوهم خيطا شعورياً نبحث عن ترابط القصيدة بوسائط وأدوات كثيرة لغوية وفكرية ، فاذا كان في الصورة شيء مركزي او في القصيدة ايضا يمكن تتبع العلاقات التي تربطها بهذا الشيء المركزي ، وقد تكون ضمائر وادوات ربط او صوراً يشتبك بعضها ببعض ، وبالتالي تعود للشيء المركزي بشكل مباشر وصريح ، او كذلك بالتجاور واعتماد صور على اخرى حتى تتصل بالشيء المركزي الرئيس ، وذلك ما يذهب اليه البحث في التعامل مع الابنية الشعرية في الدرس البنائي .

اذن القصيدة بنية متميزة في أغلب الحسابات النقدية ، أما مطابقتها للكائن الحي فلا تعدو ان تكون استعانة لانارة هذا المفهوم ومن يعتنق هذا المفهوم اذن يقع في المحذور حيث لا تطابق القصيدة الكائن الحي تماما واذا رفع جهاز منه يبدو ذلك واضحا للعيان . أما القصيدة فاذا رفع جزء منها دون علم مسبق بهذا الجزء فلن يبدو هذا الخلل للاذهان بالوضوح نفسه الذي طبق مع الكائن الحي .

والمهم هو التعرف على وحدة القصيدة بشكلها الجاهز واستقرارها في ذهن مبدعها اولا ، وفي ذهن متلقيها ثانياً ، يحصل في المستوى اللاحق تواضع اتفاقي على حدود القصيدة ، واذا حذف شيء فيها بعد هذه العملية بان الخلل لانها لم تستكمل الحيز المحفوظ والمتواضع عليه ، والحكم في مسألة وحدتها او نقصها يعود اولاً واخيراً الى عملية التثقيف المسبق ، وهي سبب هام في ايقاظ الذهن وتنبيهه لاي علامات جديدة للزيادة او النقصان . وأما استعانة الدارسين في تشبيه العمل الشعري بالعمارة والموسيقى والرسم والهندسة والكائن الحي ، فلا تعدو ان تكون وسائط ايضاحية في فهم فن الشعر وتمييزه عن الفنون الاخرى .

وقد تشتمل على عناصر مشابهة فيها وحسب ، اذ ليست القصيدة هي العمارة والموسيقى او الرسم والهندسة والكائن الحي ، ولا هي نقيضة لها او تماثلها ويستحيل ان يقع التطابق الكامل بين هذه الفنون وبين العمل الشعري في حال من الاحوال . وعلى هذا يقع في المحذور من اعتنق هذه المصطلحات في الدرس بعيداً عن الخاصية النسبية لكل منها ، والانسياق وراء المصطلحات ، وعدم التفهم الواعي لطبيعة البنية في الفن وماهو الا توافق مسبق وتواضع ذهني لاحقق بين المبدع والمتلقي محكوم بالوحدة الذهنية التي انتهى اليها من خلال عمليات قبلية مكثفة من قبل المبدع في المستوى الاول والمتلقي في المستوى الاخر ، حتى عرفت القصيدة بحدودها النهائية طبقاً للموروث المألوف ، وعملية التآلف مع العمل الفني وحفظه هي التي تحدد حجم بنيته وحدودها ونسيجه المادي ونوعه .

ـ الفصل التاسع ـ

التفكير البنيوي في القصيدة

وهكذا يسبق المبدأ عملية البناء والتفكير به ، وعلى القواعد والانسقة القارة تتدرج محاولة البناء نحو ما هو مقبول ومقنع ، وربما تفترق البنيوية في مفاهيمها وتعريفاتها الى انها عند العرب تتميز بالمعمارية الصرفة ، وان الحالة الشعرية تتوفر بوصفها حالة دائمة مشاعة ليست عصية في وجودها الكامن المتدفق المحيط ، ولكن الصعوبة تكمن بالعثور على التصادف الذي يمكن ضبطه والكفاح في مواصلة تتممية هذا الاخذ الشعري من اجل بناء نص او قصيدة .

اذن ليست المعاناة كامنة في الوجود الشعري العام ، وانما تكمن في محاولة الضبط والبناء ، وباستمرار هذه العملية ، ومن خلال تعدديات لانهائية تكون الانسقة القارة في الزمن ، والتي على اساسها تتكون القصيدة ثم تنتقل الى عمليات التدقيق الشديد ، فتحدد صفته الفنية فيها بعد توفر الشروط البنائية ، ذات المستوى التدريبي العالي ، ومن هنا يتم التعاون بين الاكتشاف الشعري العام الذي يؤخذ جزء منه للبناء وبين التدريب على الدقة في الصنع البنائي ، والكفاح الشاق الجاد يتركز بعد اكتشاف الحال الشعري وتركز الجزء ثم التجميع والصعود في البناء مع تشديد على جعل البنية قوية وصحيحة . فحال الشعر .. بمعناه المحيط العام الذي يصادف البشر جميعا بوصفه عالماً كامنا في الوجود العام كحال المادة البنائية المنتشرة في الارض ، كالماء والتراب وكذلك حال قول الشعر او بناء القول الشعري ، وربما القصيدة كالعمارة في البناء حيث انها اخذت جزءاً فجزءاً ، من هذا المتاح العام ثم أجريت على هذه الاجزاء عمليات كفاحية عديدة حتى قام البناء . وبعبارة اوضح هو ان الشيوع الشعري كحالة عامة ومتاحة بمنزلة التراب والماء من الارض ، حيث يؤخذ جزء من هذا الشيء العام المحيط الشائع وتجرى عليه بعض العمليات المحورة له ، حتى تتكون الاجرة الاولى

فالاخرى ، وبتحويرات معينة بنائية تنجز عملية التشييد للعمارة ، هكذا حال القصيدة ، فاذاً الجهد العالي الاكبر في تدرجات البناء بانجاز القصيدة من الشعر ، كانجاز العمارة من التراب والماء (الاصل) مع اضافة التركيبات المتتابعة حتى يستحيل الشيء المبني شكلاً آخر يبتعد عن العموم الذي كان فيه قبل الآن ولذلك يقولون «قال شعراً» وهذا القول هو شعر ويقولون شعراً مقروءاً وشعراً مكتوباً وشعراً مسموعاً الى اخره ، ولا يمكن ان يكتفي بالشعر دون الحاقه بما يبينه بنائياً ويمثل ويعيش بوسائطه المادية ، كالانسان والكتب بوصفها مجالاً نوعياً فيتم التداول والشيوع هذه المرة لما هو مبنى وليس لما هو حالة تجريدية ، وضمن هذا المفهوم وجدنا العربي يتعامل بشكل عملي تدقيقي مع هذا النوع الفني ، وان البنية (تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها الى الفعل الثلاثي «بنى ، يبني ، بناء ، وبناية ، وبنية)[1] . وهل يرتد هذا الشعور الى الماضي السحيق فنصادفه بهذا المفهوم الدقيق لمفهوم المعمارية ، هل هذا متحقق بدقته وتطبيقه باعتباره تصوراً بنائياً في الفكر العربي الموروث ؟ ربما يشير الى ذلك بتوفر واضح ودقيق قول الفرزدق المتوفى سنة (١٠١ هـ) وقد ذكر له شعر الكميت فقال «إنه وجد آجرّاً وجصاً فبنى»[2] فما معنى جُصاً ؟ وما معنى الآجر ؟ اليسا هما من صلب مواد البناء ؟ وبما يقوم البناء المعماري المنجز . فكيف وصف بها بناء الشعر ؟ وما ذلك الا دلالة واضحة وقوية على الفكرة البنيوية في التصور العربي القديم ضمن المنظور البنائي الفني بمعناه المعماري الدقيق . ولا شك ان عملية التشييد والعمارة تسبقها عمليات التنقية والتصفية والاختبار لما هو ملائم للكل العام ، طبقاً لما هو في الذهن من نماذج وأنسقة سبق لها

---

(١) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٢ .

(٢) شوقي ضيف ـ العصر الاسلامي ـ ص ٣٢٤ .

التصور ، فتشكلت قواعد وقوانين يحاول العمل البنائي تطبيقها في مستوى الانجاز المادي ، ويمكن القول ان هذه القواعد تؤدي الى حفظ النوع الفني ، وتمييزه عن باقي الفنون ، كما يحفظ الشيء ، ويمنع حتى الاختلاط العشوائي بغيره وانما ينظم النسق من خلال علاقات خاصة ، فعندما يبنى البيت يحاط بسياج يسمى الحائط مهما كان مداه فانه يُحدُّ بدائرة معينة ويرصن في سبيل دفع الاشياء الاخرى التي يمكنها ان تخالط الداخل ، وهذه الدائرة لابد ان تجد فيها منفذاً معيناً يتصل بالخارج لينظم علاقات النسق الحياتية التعاونية لاستثمار النوع واحداث التحولات داخل النسق الواحد ولو أغلقت الدائرة المحددة تماما التي تتميز عن غيرها وترتبط بسواها من خلال نوافذ منظمة لامتنع التحول ولارتدت تأليفاته الى التوقف ، ومن هنا تنشأ ضرورة ايجاد العلائق بين النظام او النسق فيتم البناء الشعري على شكل أبيات تلتقي بأطرافها بالابيات الاخرى وتنشأ القصيدة المحدودة عن حالة نسقية منضبطة بقواعد تكمن في البنية الذهنية ، لذلك تبلغ طولا محدداً سُمي تجاوزه بالملل ، ولذلك بلغت أطول معلقة في تأريخ الادب العربي مائة وثلاثين ، ومعروف ان المعلقات مهما تعددت الاراء حولها فهي منتخبات ممتازة من عصر قبل الاسلام ، وهذه القصيدة التي هي اطول المعلقات قصيدة عمرو بن كلثوم ، وربما سقط بعض منها ولكن احتفظت الذاكرة العربية بمائة وثلاثين بيتاً على مدى الاحقاب ، ولماذا يسقط البعض من الذاكرة ويبقى البعض ، وربما كانت هناك تغييرات كثيرة حول جيد الشعر ورديئه والضروري وغير الضروري ، لذلك تحتفظ الذاكرة بالجيد والضروري وتسقط المناطق الضعيفة من النص الشعري فلم يعد يذكر ، والحقيقة ان ترشيح الحجم النصي للشعر والاحتفاظ بالطول المعين هو قناعة ذهنية قبل اي شيء ، فما تجاوز هذه الحجوم وهذه

الاطوال فسوف تفقده الذاكرة بالتأكيد ، لان العقل العربي الفني كثيراً ما شدد على التماسك والاحتفاظ بالبنية المعقولة التي رشحت نموذجها المقبول كافة التحولات والتأليفات الباطنية التي ميزت العقل في هذه المنطقة من العالم آنذاك ، وعليه وجدنا التشدد في حفظ النموذج واسقاط الزائد على هذه الأطوال التي توفرت القناعة الشديدة لقبولها ولقد عرفت قيمة عليا في التشديد على التدقيق والايجاز ، ومن هنا انعكس النسق الذهني بالايجاز الفني ثم الانجاز البنائي ، فكان النموذج المعماري محدداً بسيطاً في جزيرة العرب ومعقداً ضخماً في العراق القديم مثلا ، لان السابقة الفنية قبل التعقيد المادي بلغت تعقيداً كبيراً ومتضخماً تعكس النسق الذي يشتمل على قواعد نوعية متألفة انجزت الملحمة في الفن . ومن ثم فقد بنى البشر الابنية الضخمة والتماثيل كما هو متمثل في بناء «جلجامش» لسور أوروك ورمز الثور المجنح لان النسق وقواعده كان مضخماً في الذهن ، انعكس بالفن القولي ثم الفن المعماري ولا شك ان الشيوع الشعري سابق لذلك كحالة عامة موجودة يقبض افراد معينون من البشر على ما تيسر منها ، ومن هنا فسروا الاكتشافات بوسائط كالجن والملائكة والروح والالهية ، وقالوا ان الشعر يتصل بالعقول البشرية عن طريق هذه الوسائط فينتقل الى بناء قولي اولا فيقولون : «قال الرجل شعرا» ثم الى بناء معماري ، وتقدمت النظرة البنائية في النقد العربي كثيراً منذ البناء المجرد القوي في تشخيص الفرزدق لشعر الكميت ولاشك انه كان يمتدح هذا الشعر بقوة بنائه ، ومن ثم تقدم هذا المفهوم بالمستوى الفني والتدقيق ليختلط بالصناعات الاخرى من اجل التجميل الفني اضافة الى حقيقة التكوين البنائي المادي بهدف الترصين والتجويد ، والخطوة الآتية تترتب على التقوية والترصين وتهدف الى الاشعار بالصفة الجمالية المتقدمة على الخطوة الاولى التي تعنى بالمعمارية

كما هي الى الخطوة الجديدة التي تضيف ما هو جميل الى ما هو قوي ، ويلمس ذلك من الخارج ويتقدم النقد العربي تقدم هذا المفهوم البنائي لنظم الكلام حتى كاد يتساوى مع فكرة الخاصية المعمارية «واحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء ، واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بالفاظ مستعارة وايراد الاقسام ، موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم وتلخيص الاوصاف بنفي الخلاف والمبالغة في الوصف ، بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي وإرداف اللواحق»[٣]

أليست هذه السمات من البنائية ، وربما اهم مميزاتها في النص المنجز اللاحق على قوانين النسق الذهنية ، فهذا الناقد أعطانا صفات بنيوية تتميز بالثبات الاستطيكي ، فأفكار الاتساق والبناء والنظم والتقابل والتكافؤ والتقييم والتوازن والتوازي والتلاحق ، وكل هذه لاتعدو ان تكون طوابع بنائية للنص المنجز ، فهذه الهندسية السينكرونية تميز وتحدد النمط البنائي الذي فكر به هذا الناقد العربي ، وعلى اساس من هذا التفكير يقوم الانجاز الشعري الملموس ، فبهذه الدائرة المغلقة من القواعد نخلق تمييزاً خارجياً لهذا الفن من غيره وتطبيقاً داخلياً يتصف بالصرامة والدقة في تغير هذه القواعد والالتزام بها ، كخصائص ثابتة ، تتبين لدى محاولة الكشف عنها بالتفصيل «وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ، وتعدها واحدة واحدة ، وتسميها شيئاً فشيئاً وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الابريسم في الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة

---

(٣) قدامة بن جعفر ـ جواهر الالفاظ ـ ص ٣

في الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذي يقع في البناء البديع»[٤] وان استخدام الافكار البنيوية هنا تتقدم خطوة بوصف البناء البديع ، مما يشعر بالتأكيد على الفكرة البنيوية والتمثيل الدائم بها واستخدام موادها كالآجر وخشب الابواب مما يقرب المفهوم اكثر الى فن العمارة والتمثيل به لاجل ايضاح هذه الفكرة وتعميقها في العقل الكلي بشكل عام ، والعقل النقدي بشكل خاص ، بمعنى انها تتوضح دائماً مع كل معاودة للتفكير بها يعين الناقد على توصيل افكاره الخاصة لمختلف القراء والمفكرين ، وعناية الجرجاني بنظرية النظم ما هي الا فكرة بنيوية دقيقة ومنظمة يلمس فيها ما هو قانون مثبت في العقول ثم مطبق في الانجاز الفني المفسر بنائياً والمكون طبقاً للقوانين الذهنية القبلية السابقة عليه ، فكما حدد لنا قدامة بن جعفر السمات البنائية للنص المنجز يفكر عبدالقاهر الجرجاني في الانجاز وما قبل الانجاز بطريقة بنائية عرفت فيما بعد بنظرية النظم ، والتي يقرر فيها ان الكلام يقام بعضه على بعض حتى يأخذ شكل الصرامة التي تحكم بقوانين داخلية ثابتة ، وانك لو تركت اياً من هذه المواد منفردة لا تستطيع ان تميز لها اي دور الا في وجودها مع غيرها حسب الترتيب البنائي للنص الفني المنجز بواسطة اللغة «ومما ينبغي ان يعلمه الانسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصور ان يتعلق الفكر بمعاني الكلم افراداً ومجردة من معاني النحو فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل ان يتفكر مفكر في معنى فعل من غير ان يريد اعماله في اسم ، ولا ان يتفكر في معنى اسم من غير ان يريد اعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له او مفعولاً»[٥] .

يلح هذا النص بجلاء ، ويشدد بوضوح على الفكرة البنيوية ،

---

(٤) عبدالقاهر الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ ص ٣٠ ـ ٣١ .

(٥) عبدالقاهر الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ ص ٤١ ـ ٤٢ .

خاصة في صفة التواصل ، ولا يمكن ان يفكر الذهن بشيء محدد في طابع تجريدي غير محدد دون ان يضطر الى البحث عن علاقات توصله بأشياء اخرى يتساند اليها ومعها ، فلا يمكن ان نفكر باسم دون ان نطلب له فعل او نسنده الى اسم اخر لتحقيق البنية في الكلام وللتأكيد على تحقيق الفكر البنيوي فيه ، ويجرب ذلك الناقد بالتطبيق «وإن اردت ان ترى ذلك عياناً فاعمد الى شيء من معاني النحو فيها فقل في : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل : من نبك قفا حبيب ذكرى ومنزل ، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها»[٦] .

وهكذا تتوسع الفكرة البنيوية وتتعمق في مفهوم الجرجاني، وترقى من العقل الى الفكر الى المادة اللغوية باعتبارها من الوسائط الفنية الاولى ، بل هي اهم الوسائط في حفظ الفن القولي وتفسير الفنون غير القولية . ومن هنا ينطلق التدرج من القواعد والانسقة القارة في الذهن الى التطبيق الذي يمثل صفة الانجاز الاخير للعمل الفني المتشكل وفق الانظمة القارة في الذهن التي اخذت فيما بعد شكلا مقارباً في التصميم قبل الانجاز وبعده ، بشرط ان تتسم بالسكونية والثبات ، وباستمرار تطوير العملية البنيوية وتشكيل علاقاتها بغيرها من الانسقة والانظمة ، يمكن ان يحدث بعض التحوير والتحول في تأليفاتها الباطنية التي تخضع للطفرات غير العشوائية والتي تفسر بالمعقولية والكلية والعضوية ذات العلاقات المحددة الصارمة في وضع البنية «إنها نظام او نسق ، من المعقولية فليست «البنية» هي «صورة» الشيء او «هيكله» او «وحدته المادية» او «التصميم الكلي» الذي يربط اجزاءه فحسب ، وانما هي ايضا «القانون» الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته»[٧] .

---

(٦) م. ن ص ٣٢٤ .

(٧) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٣٣ .

ومن هنا قلنا بأن بنية القصيدة وهيكلها وتصميمها وصورتها ووحدتها تكونت وفق نظام أخذ شكله يُقرُّ في الاذهان ، حتى عرف العرب في القديم هذا الشكل او النظام فعقلوه وشددوا على الاحتفاظ به فنياً كبنية معقولة صادفت اقراراً ذهنيا عقليا لا داعي الى البحث في تبريره توفر الوحدة العضوية فيه من عدمها ، اذ لا شك في ان الخاصية العضوية والتنظيم والنسقية موجودة في اصل القصيدة مادة وشكلا باعتبارها بنية متماسكة متميزة عن مثيلاتها في الفن الواحد ، وبنوعيتها عن باقي الاجناس الفنية ، وبعنايتهم بالصفة البنيوية وبدرجة هذه العناية تتحدد الجودة «هذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذه بعضه برقاب بعض ، اذا انشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه ، فالشعر الجيد ـ او اكثره على هذا مُبنى ، وليست بنا حاجة الى زيادة في التمثيل»[8] .

ولا ادري لماذا يغفل بعض كتابنا المعاصرين ذكر النقاد القدامى العرب عندما يكتبون عن البنية ، وخاصة عندما يخبرونها وربما ارتد بعضهم بها الى ارسطو ولكن لم يمر بالنقد الأدبي العربي ولا حتى بالاشارة ، وصاحب مشكلة البنية نفسه حين يتحدث عن البعض الذي سبق الى التفكير البنيوي في الماضي البعيد او القريب لا يشير الى عربي واحد ابداً على كثرتهم ، فهو يقول «فان البعض ايضا قد وجد للبنيوية ـ في الماضي البعيد او القريب ـ اسلافا من امثال ارسطو ، وريمون لود ، وليبنتس ، وروسو ، وكانت وماركس ، وفرويد ، بل وربما ايضا كروتشه»[9] واغفل الكاتب قدامة ، والعسكري والجرجاني وابن طباطبا ، والسجستاني والقيرواني ، وكل من فكر بنيويا في الشعر خاصة

---

(٨) ابن رشيق ـ العمدة ـ ج ٢ ـ ص ٢٦٦ .

(٩) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ٤٧ .

او في الكلام عامة من النقاد العرب . واقل ما يؤخذ على ذلك هو ان يقال نقص في الثقافة او اساءة في الاقل للثقافة العربية القديمة ولفكرها البنيوي ، سواء في وحدة القصيدة او في صناعة الشعر او في نظرية النظم «وبيت القصيد هنا ان «البنيوية» تشدد على عملية «الصناعة»[١٠] .

وكذلك هو ما وضعه النقد العربي ، ألم يسبق ابو هلال العسكري الى تسمية كتابه «بالصناعتين» ؟ ألم تعرف نظرية الجرجاني بنظرية النظم ؟ ألم يشدد السجستاني وابن طباطبا على التفكير العضوي في وحدة القصيدة؟ اليس كل ذلك افكاراً بنيوية ؟ وهناك الكثير ممن فكروا ضمن هذه الخطوط من النقاد العرب وقد سبقت اليهم الاشارة ، ولا اود ان استغرق هنا مرة اخرى في اخذ الافكار البنيوية في النقد العربي والتعامل معها بالدرس من اجل ايضاح بنية القصيدة ، ولا بد ان اشير هنا الى ان الجرجاني في دلائل الاعجاز فكر في الكلام العام بنيوياً اضافة الى الشعر كما ورد في تطبيقه على «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» . ولا شك ان الشعر غير الكلام العام وان كان بعضه منظوماً ، ا فهناك من الكلام ما هو موزون ومقفى ولكن لم يُسمّهِ احد بالشعر ، اذن ما هو الشعر ؟ هو شيء آخر ، ان دخل في الوزن والقافية يطلق على هذا النوع من الكلام الموزون شعراً .

فاذن القصيدة هي ما كانت مبنية من الشعر ، وأدواتها التركيب اللغوي ، الوزن ، والقافية والصورة ، والكون الشعري الشائع في بناء القصيدة اضافة الى الدقة الفنية في وضع النسق والنظام ، ومثل القصيدة من الشعر كمثل التمثال من باقي احجار الارض ، فأخذ الشعر من الكامن الموجود العام يعد اكتشافاً ، وبناء هذا المتاح منه ومحاولة تطويره فنياً واخذ صورته ونسقه والتدقيق في فنيته وعلاقاته بالشكل الذي عرفه

---

(١٠) زكريا ابراهيم ـ مشكلة البنية ـ ص ١١ .

العرب للشعر المنجز هو ما يسمى بقصيدة ، والقصيدة طالما وقعت في المستوى المنجز من الشعر . وهنا يمكن التفريق بين الشعر كحالة عامة ، والشعر في مستواه الانجازي ، ومن اهم هذه الفروق هو ان الشعر كحالة كامنة عام في الموجودات البشرية ، والشعر في مستوى الانجاز هو بتفرد عدد قليل من البشر في امكانية بنائه ، اقول عدد قليل بالقياس الى المجموع البشري العام ، وصفة الكفاح والممارسة تقع على هذا العدد القليل منذ دور الاكتشاف الشعري حتى تنمية هذا الاكتشاف بالتطوير المنجز لحد المقبول العقلي والقناعة النهائية بتشكيل النسق او النظام ، ولذلك لا يجدر بالقصيدة ان تتجاوز الطول الذي الفته العقلية البشرية ، ومن هنا يحدث الملل والرفض للتطويل غير المألوف والمقنع ، الا اذا اضيفت قواعد اخرى للنسق القار في الذهن لعناصر الشعر ، فتتكون الملحمة كقواعد متحولة حيث التأليفات ، ومن هنا يسمح بالتطويل للتلاؤم مع القواعد والاشكال المؤلفة بالذهن والمنعكسة في المادة اللغوية الشعرية القصصية تبنى حدوداً عنها الملحمة المطولة باعتبارها قصيدة .

رأينا ان العقل العربي يعنى بالتشديد على البناء والتدقيق فيه ، لذلك ابقى على القصيدة كنموذج فني مألوف ولم يسمح للتلاحقات التحويلية والتأليفات الباطنية بالامتداد والانتشار والتوسع ، لكي لا يحدث نوع من الضعف في بعض المناطق البنائية ، ومن هنا شدد على الجزء تشديداً كبيراً ، وعلى القصيدة باعتبارها جزءاً من النظام الشعري ، وعلى البيت باعتباره جزءاً من نظام القصيدة ، بل حتى على شطر البيت باعتباره جزءاً من البيت . وهكذا يستمر التأكيد على الجزئية والدقة في سبيل ترصين البناء وتماسكه ولذلك رأينا في التمثيل البنيوي ينقل الفكر النقدي من التفكير بالبناء الكلي الى الجزئيات ، ووصف البناء الحاذق هو الذي يضع يده على آجره آجره من البناء البديع .

اذن يقوم التفكير في بنية القصيدة على نمطين نوعيين في التخطيط :

الاول : الخطوط الطولية المتصلة كموجات مستمرة متصاعدة ، وخطوط تشكل اتجاهاً معيناً يحدده شكل القصيدة ومركزها .

والآخر : التفكير الجزئي في محاولة قيام القصيدة على متتابعات بنيوية تعتمد على بعضها ويعنى عناية شديدة في جزئياتها واحدة واحدة يؤلف كل ذلك النظام الشعري الكلي العام . ويعيش ويستمر في الوجود الانساني . اذن الانسان هو الوسيط الذي يعيش فيه الشعر كالفكر وما شابه ، ويظل الشعر يستخدم الانسان لحمله ونقله واستمرار حياته كما يستخدم الانسان ضمن هذه المهام ، ومن خلال التراكم الهائل للتراث الادبي يمكن ان تتعامل مع نموذج وسط بين النماذج الشعرية العربية ، وسط بين الانتاج الشعري الجاهلي والانتاج الشعري الاسلامي ونموذج فني مبسط يمكن تفسيره بنيوياً على سبيل تبسيط الافكار ، وهذا النموذج قصيدة (حسان ابن ثابت) (عفت ذات الاصابع)[11] . واود ان اقرر هنا انني لم اتبع منهجاً بنيوياً بعينه وانما افكر بنيوياً في هذا النص واقسم القصيدة الى مقاطع ، كل مقطع منها تميزه طبيعة محكمة ، ثم اصادف مناطق الاتصال فالاحظ التشديد البنيوي القوي بين هذه المقاطع ، وعند كل طرف منها يمكن لمس المادة البنائية او التكوين البنائي الذي يفضي الى الآخر الذي يليه بصرامة ودقة ومن غير تعسف او تحكم واعتباط ، فكان قول الشعر في عصر ما قبل الاسلام يدرج على تقليد ادبي مألوف وهو افتتاح القصيدة في الغالب بمقطع طللي ، لأن الاطلال هي مواطن الاكتشاف الشعري بشكل محسوس على الغالب ، وتثير

---

(١١) ديوان حسان بن ثابت ص

الحوافز البنائية لهذا الكشف الشعري ولا شك ان اي بناء يبتدأ به من الاسفل لكي يستند الى قاعدة قوية ، ومواطن الاطلال يمكن ان يجد فيها الشاعر المتاح الافضل للمنح الشعري فيأخذ منها الدفعة الاولى ثم يبتدىء البناء كما تأخذ الحجارة الاولى من الطين ثم الدفعات الاخرى وصولاً الى اقامة عمارة . ومن هنا كان الشاعر الجاهلي يأخذ مادة بنائية من الاطلال ثم ينطلق بها ويرد منها بدفعات اخرى حتى تكتمل لديه القصيدة ، وربما كانت هناك تفسيرات كثيرة في مسألة افتتاح الشاعر الجاهلي قصيدته بمقطع طللي في الغالب الا ان التفسير البنيوي كما ارى يحدد هذه المواطن باعتبارها اكثر صلاحاً لأخذ المادة الشعرية باعتبار ان الشعر حالة ونظام ارتسمت طريقة بنائه في العقل ، ولما كان البناء المادي يبحث عن مكونات غفل يكيفها للفن ، وغالباً ما يجد هذه المواد الغفل التي تصلح للتعامل الفني المعماري في البناء ، غالباً ما تنطلق او تأخذ من الارض الخام والطبيعة الغفل ، ومن هنا افصح الشاعر عن مواده البنائية الاولى ووضعها في واجهة القصيدة ومدخلها ، ليبشر بالمادة الشعرية التي تستقبل المتعامل معها ثم ينطلق في البناء الى مناطق اخرى منطقة منطقة ، قد تتباين دواخلها فتتميز بوحدات محددة كما تتمايز الغرف في العمارة ، الا انها تتماسك مع غيرها تماسكاً ، ويستحيل ان تقوم القصيدة على منطقة واحدة غير منوعة لان ذلك لا يعطي صفة التكامل والتساند ، كمن يقيم حائطاً ثم يرتفع به ويتركه منفرداً في الهواء ، وهكذا تتعدد مناطق القصيدة وتتنوع وتختلف في بعض طوابعها وصبغاتها في الداخل ، الا انها تستند الى نظام قوي وقانون يحكم هذا البناء ، يشد العلاقات بعضها الى بعض بقوة ودقة ، ولا غرابة اذا وجدنا الشاعر ينتقل من مقطع الى مقطع آخر ، ولكن علينا ان نفتش عن هذه المفاصل البنائية المربطه عضوياً مادياً بفنية وانسجام محكمين ، فبدأ

حسان قصيدته بالمقطع الاول وهو :

عفت ذاتُ الأصابع فالجواءُ
الى عذراء منزلُها خلاءُ
ديارٌ من بني الحسحاس قفرٌ
تعقبها الروامسُ والسماءُ
وكانت لا يزالُ بها أنيسٌ
خلال مروجها نِعَمٌ وشاءُ[١٢]

هذا المقطع يحدد الصفات العامة التي تلمس فيها الشاعر مادته البنائية الاولى فعدد فيها أسماء الاماكن ، (ذات الاصابع) ، (فالجواء) . ما هذه الأسماء ؟ اليس لها علاقة بنائية بشيء ؟ وهل انها مجرد تحلية ؟ لا ، بل إن هذه الاسماء هي ديار بني الحسحاس فاذاً كان الربط قوياً متماسكاً يفضي الى بعضه بمنطقية صارمة . ما صفة هذه الديار ؟ صفتها بأنها قفر ، وهل يكتفي بذلك ، ولماذا انها قفر ؟ سبب تعفيّها الروامس والسماء . وهل كانت كذلك من قبل ؟ كلا ، فقد كانت مليئة بالحركة الحيّة كمواد بنائية حياتية تصلح لذلك فهي المروج والنعم والشاء .

هل ذكر كل هذه الاشياء جاء عفواً وبلا سبب ولم يرتبط بشيء مادي معين ؟ الا يمكن هذا بحال من الاحوال في المنطق البنائي ، بل لابد ان يستند الى شيء مادي معين له دور هام ومعلوم ضمن بنية المقطع ، وهذا الشيء المادي هو المرأة التي اعطاها صفة العذراء ، وبذلك تكتمل بنية المقطع وتحكم وتلتئم فيه جملة من التقابلات والتأليفات مثل «هو» و «المرأة» ـ «السماء» و «الارض» ـ «القفر» و

---

(١٢) حسان بن ثابت ـ الديوان ـ ص ٦ القصيدة .

«الأمل» و «الوجود» و «الذكرى» كل هذه التآلفات والتقابلات عبر عنها بالبنية المادية ، فأعطانا ما هو كائن بالفعل ، فالوجود الماضي حاضره ذكرى وماضيه عاطفة ، والخلاء والقفر سابقه عمران ، حاضر سكوني ثابت في شكله الخارجي ، سيمائي ايحائي في حقيقته الوجودية ماض متحرك في بنيته المادية معبر عنه بذكر النبات في لفظ المروج وذكر الحيوان في لفظة الشاء ، وهل يكتفي الشاعر بهذا المدخل ؟ ولم يكمل التخطيط الذهني الذي يفتش عنه في الوعي ؟ ولو اكتفى بهذا المقطع لأصبح كمن يقيم مدخلاً لبناء ثم يترك المدخل على حاله دون مواصلة البناء ، فيبقى ذلك المدخل محدوداً لا يستند الى ما يحتاج من هيكل معماري او ابنية كلية ولكن الشاعر لم يكتف بالمقطع الاول كمدخل ، وانما واصل البناء فأنشأ المقطع الثاني واستخدم المكونات المادية التي تفضي الى المقطع الاخر ، والمفصل الرابط هنا بين المقطعين «فدع هذا» يشير الى المقطع الاول ومكوناته لينتقل الى مقطع آخر ومكونات اخرى يفتتحها «ولكن من لطيف» ، ما هذا اللطيف ؟ وما طبيعته ؟ ما هي مكوناته ؟ ماذا رأى به ؟

فـدَع هـذا ولكن من لـطَيفٍ
يـؤرقـني إذا ذهـب الـعـشـاءُ
لـشـعـثـاء الـتي قـد تـيـمـتـه
فـليس لـقـلـبـهِ مـنـهـا شـفـاءُ
كـأنَّ سـبيئـة مـن بيـت رأسٍ
يكـونِ مـزاجهـا عسـلٌ ومـاءُ
عـلى أنـيـابهـا أو طعـمُ غَضٍّ
من التـفـاح معـصـرهُ الجنـاءُ

إذا ما الأشرباتُ ذُكرْنَ يوماً
فَهُنَّ لطيِّب الرّاح الفداءُ
نوليها الملامسة إن ألمنا
إذا ما كان مغب أو لحاءُ
ونشربها فتتركنا ملوكاً
وأُسداً ما ينهنهنا اللقاءُ

فالتواصل مستمر مع المقطع الاول والمقطع الثاني ، فالعذراء في المقطع الاول يعطيها اسمها الصريح في المقطع الثاني ، وهي شعثاء . اذن المرآة هي هي في المقطعين . تواصل بنائي بين الاسم والصفة ولم يحدث التحول الا بالبنية الدالة أما المدلول العيني فهو هو في المقطع الاول والثاني ، ولكن التقابلات تتم بين طبيعة المقطعين ، فالاول ذو طبيعة مكانية يغلب عليها الثبات والثاني ذو طبيعة زمنية تغلب عليها الرؤيا ، فالشاعر هنا يستلهم شعره في الليل وهذه المنطقة من الزمان ـ أعني الليل ـ هي منطقة تكثيف شعري كالاطلال ، فالزمنية في الليل باعتبارها موطناً للكشف الشعري ايضا ، وعند ذهاب العشاء والدخول في الليل يواصل الشاعر عملية الكشف فتتراءى له حبيبته ، فيقرنها بالخمرة لأنه يتحدث عن هذه السكرة التي أحدثها طيف حبيبته وكأنه قد فوجيء بخمرة من نوع ممتاز ، والمرأة والخمرة متلازمتان زمن اللهو وطالما يرتبطان في مكان واحد ، والكشف الشعري دائماً يقدم ما هو افضل استجابة للمطلب العقلي فليس لقلبه شفاء من طيف الحبيبة الذي احدث سكرة تتساوى في بنية واحدة مع السكرة التي سببها افضل الخمور واقواها ، فالبنية المشتركة جبرياً بين المرأة الحبيبة هنا والخمرة الممتازة ، هي احداث السكرة ، وهذه تفضي الى القول بأنها تريح النفس وتلقى عليها جميع المتاعب والهموم ، فتفرّج عن صاحبها كربه وتشيع فيه افضل الحالات ويشعر أنه ملك وأنه صاحب قوة وسطوة فيجبر

عن ذلك باستخدامات مجازية ، منها ما هو ممكن في الحقيقة ، كالملك فيجوز لكل انسان ان يكون ملكاً حسب الممكن ، ومنها ما هو ممكن بالتشبيه ومستحيل على وجه الحقيقة ، فاستعمال الاسد مجازياً للاشعار بالقوة ، والمشترك بين الانسان الملك والاسد في الملكية ايضا كل في مكان معين ، ولكن الصفة واحدة بهذا التحديد دون تعددية الصفات الاخرى ، فهذا ملك في دولته وهذا ملك في الغابة ، وعندما ينتهي من المقطع الطيفي الحالم يمهد الى مقطع ذي طبيعة اخرى تعرفها من آخر تعبير في المقطع وهو «ما ينهنهنا اللقاء» ، فبهذا التعبير مهد بمقطع آخر ذى طبيعة حربية يفسر اللقاء وما يستلزم من ادوات ، وهذه المنطقة في هذا التعبير الخاص هي التي تفصل بين طبيعتين وتتم من خلالها النقلة من طابع مقطع الرؤيا الى طابع المقطع الحربي ، بواسطة الوصف الشعري والتفسير الذي يعنى بهذا الواقع الجديد ذي الطبيعة العملية ، فيتصل هذا النشاط لهذا المقطع عن طريق رابط لغوي مادي ممهد له بتتابع لغوي ضروري ، وبأشياء تكون متلازمة في الغالب فالطيف يؤرق الشاعر بعد العشاء ، والمرأة ملازمة لهذا الطيف أو هي موضوعه ، والخمرة تلازم المرأة في حالات اللهو والاستمتاع ، والخمرة تشعر بالقوة ، والقوة تستدعي اللقاء ، واللقاء ذو طبيعة عملية لها مستلزماتها وادواتها . ستفضي هذه النقلة المادية اذن من حالة او نظام الحلم الى حالة جديدة او نظام جديد هو نظام العمل ، ونوع العمل هنا يفصح عنه آخر المقطع وهو «أسود ما ينهنهنا اللقاء» ، إذاً فليفعل هذا اللقاء بالمقطع الآخر المتصل عن طريق هذا التواصل البنائي «وأسداً ما ينهنهنا اللقاء» .

عدمنا خيلنا ان لم نجدها
تثير النقع موعدها كداءُ
يبارين الأعنةَ مصعدات
على أكتافها الأسلُ الظماءُ

تـظلُّ جيـادنـا متمـطـراتٍ
تُـلطّمهـن بـالخمـر النسـاءُ
فـامـا تَعْـرِضـوا عنـا اعتمـرنـا
وكـان الفتـح وانكشف الغـطاءُ
وإلا فـاصبـروا لجـلاد يـوم
يـعـزُّ الله فيـه مـن يـشـاءُ

وأهم وسائل الحرب في ذلك العصر هي الخيول ، وهي المثل الاعلى في النزال والطراد وملاحقة الاعداء ، وطبيعة المقطع الحادة تتميز منذ البداية في ان الشاعر يستخدم صيغاً تهديدية مقرونة باعدام الخيل ضمن مفهوم دعائي خاص كتقليد أدبي تهديدي حربي معروف إن لم تقم هذه الخيل بنشاطها العالي فترهب العدو برؤيتها ، اذاً هناك حرب ومعركة فما هو مكان ذلك الحرب وتلك المعركة ؟ لابد ان تقوم بمكان ، والمكان هو «كداء» قرب مكة ، وهو الذي يتحقق فيه الموعد القتالي المعروف وهل يتم القتال بواسطة الخيل فقط ؟ كلا ، وانما يتصل بها بالضرورة أدوات القتال ، ومن أهمها آنذاك الرماح والسيوف . وما هي صفة هذه الاسلحة ؟ صفتها انها ظمأى لدماء الاعداء ، وهل تترك الخيول مجردة من غير صفات قتالية عالية ؟ لا ، فمن صفاتها السرعة والاقدام ، ولذلك تثير التراب بسبب سرعة حركتها .

وضمير «نا» في المقطع يمثل الرجال ، إذاً تكتمل البنية الحربية المتألفة من الرجال والخيول والاسلحة وتحديد المكان واثارة الغبار ، تعبيرا عن الحركة النشطة . أليس المعركة هدف معين ؟ هدفها هو الاعتمار ، والا القتال لان حالات القتال تقع بعد حالة السلام ، ويحاول الشاعر استخدام تركيب يدل على التوازن بين القوتين «والا

فاصبروا لجلاد يوم يعزُّ الله فيه من يشاء» وفي هذا التركيب المستخدم تلميح ضمني بانحياز القوة لهم ضد الاعداء ، ثم يتخلص من هذا التصريح بميل ميزان القوى لجانبهم ضد العدو عندما يصل هذا التركيب بتركيب آخر يدل على اضافة القوة وهو تركيب «وجبريل رسول الله فينا ، وروح القدس ليس له كفاءُ» هنا ينعدم التكافؤ وينحاز التوازن تماما لان جبريل عليه السلام لاتكافئه قوة على الارض وجاء بتعبير «ليس له كفاء» دلالته على الاشعار بالتكافؤ القبلي السابق وتأكيد على اختلال في التوازن الحاضر وانحياز مطلق لكفتهم على كفة العدو .

وماذا بقي بعد اظهار القوة ، بقي ان يبشرهم ، وعليهم ان يقبلوا بتبشير بالدين الجديد الذي جاء به الرسولﷺ من الله ، وقد تعزز بالجند وهم الانصار ، وهذا الرسول عليه الصلاة والسلام وهو عبد مختار من البشر ، وما دام قد أرسل بتكليف من الله ، فاذاً عليكم التصديق . الله والرسول والجند والدعوة للدين ، والتصديق أو الرفض تشكل تآلفا متتابعاً مرتبطاً ضرورياً ببعض ، والادوار تتعاون في تتابع بنسق ونظام لا يمكن معه ابدال مكان أحد بمكان اخر ولا يمكن استعاضة دور بدور آخر ، فكل في مكانه وله دوره ، الله عز وجل والرسولﷺ ، والجند ، الدعوة ، المصدقون ، المعارضون ، هكذا يتصف النسق او النظام بالثبوتية في هذه الزاوية المحددة بشكل خاص ، ولو تحول احد من مكانه الى مكان الاخر او اخذ دور الاخر ، تخلخلت وحدث اضطراب في النسق ثم لا تكون ثمة بنية او نظام .

وقال الله قد أرسلتُ عبدا
يقولُ الحقَّ إن نفعَ البلاءُ
شهدتُ به فقوموا صدقوهُ
فقلتم لا نقومُ ولا نشاءُ

وقـال الله قـد يسـرّتُ جنـداً
هُمُ الانصـار عُـرضتهـا اللقـاءُ

والحرب الحاضرة التي ينوه بها الشاعـر تتواصـل زمنياً بحـروب وقعت في الماضي ، وهي مرتبة على ايام معلومة وتكـون بسبب اشياء معلومة وتحدث بطرق مختلفة وتأليفات متعددة منوعة يحددها الشاعر في المنطقة الشعرية التالية بتأثير معلوم .

لنـا في كـل يـوم من مـعـدٍ
سـبـاب أو قـتـالٌ أو هـجـاءُ
فنحكم بـالقـوافي من هجـانـا
ونضـربُ حيثُ تختلطُ الـدمـاءُ

وكان حديث الشاعر عن المعركة والجند والقائد ، فماذا بقي؟ وقد تحدث عن الاعداء بشكل عام ؟ بقي ان يذكر قائدهم كمعادل بنيوي وله دوره ومكانه الخاص في الترتيب والنسق العام . من هو الذي يوضع بالتوازن مع محمد عليه الصلاة والسلام باعتباره قائداً ؟ هو ابو سفيان في الكفة الاخرى ؟ ولكن الشاعر لايراه كفـءاً لموازنة ، وقد ترجح عليه ﷺ في تعادل القيمة المكانية والزمانية ، القيمة الشخصيـة بشكل محـدد ، والقيمة الظرفية الشاملة بتوسع اكبر . من هذا الرجل ؟ هو ابو سفيان . كيف يمهد الشاعر للدخول في معالجة صفاته ؟ يعطينا في نهاية المقطع السابق تعبير (حين تختلط الدماء) ، ومن خلال هذا التشابك يتخلص بافتتاح المقطع التالي بتعبير «ألا ابلغ ابا سفيان عني» ، وقد وجدنا في حديث الشاعر بنية كاملة عن المسلمين وربهم عز وجل ونبيهم (صلى الله عليه وسلم) باعتباره القائد الاعلى . والى هنا ، الحديث لم يبـين بنية الاعداد وظلت بنية ناقصة لأنه تكلم عنهم بصفة عامة ، وبقي ان يتكلم عن القائد ويمضي في سبيل استكمال البنية ، وقد افتتح حديثه الشعري

عن هذه البنية بـ «ألا» ليمضي بعد ذلك بالتفصيل .

ألا ابـلغ ابـا سـفـيـان عـنّي
فـأنـت مجـوفٌ نـخب هـواءُ
بـأنَّ سيـوفنـا تـركتـك عبـداً
وعبـد الـدار سـادتهـا الامـاءُ
هجـوت محمـداً فـأجبتُ عنـه
وعـنـد الله في ذاك الجـزاءُ
أتهـجـوهُ ولستَ لـه بـكـفءٍ
فـشـركـما لخـير كـما الفـداءُ

فأخذ يعدد صفات هـذا القائـد فهو مجـوف ، نخب ، هواء ، صفات لا بد للشاعر ان يعدد من نوعها في قائد العدو ويستغل اللقب الاسري للقائد ، فيدخله في البنية التي طابعها الهجاء . في هذا المقطع واللقب هو عبدالدار ، وجاء في التعبير «أن سيوفنا تركتك عبداً» ، وهذه اللفظة تذكره باللقب الذي هو عبدُ الدار ، فيذكره الشاعر ، ومقابل كلمة عبيدهم الاماء ، وفي هذه الجزئية يكون الشاعـر متابعـة لغويـة يفرضها قانون التماثل والتقابل ، فالقائد عبد عندما اذلته السيوف ، ولقبه يُفتتح بكلمة عبد ، فلا بد للشاعر في هذه الجزئية ان يماثل بين العبد ، والعبد ، ثم مقابل العبد ، الاماء ، ولذلك ينسـاق لذكـرها انسياقاً ، ثم يستمر بعد ذلـك في التوازن بـين صفات الهجـاء والذم للعدو ، وصفات المدح . والتمجيد للرسولﷺ ، ويتخلص من خلال (فشركما الخير كما الفداء) ، ويعزز هذا الافتراض بتعديد صفات محمد الرسولﷺ الحميدة :

هجـوت مبـاركـاً بَـرّاً حنيفـاً
أمـين الله شـيـمـتُـهُ الـوفـاءُ

فمن يهجـو رسـول الله منكم
ويمـدحـه وينصـره سـواءُ ؟
فـإنَّ ابـي ووالـده وعـرضـي
لـعـرض محمـدٌ منكـمُ وقـاءُ

تتعدد الصفات (مباركاً ـ براً حنيفاً ـ اين الله ـ شيمته الوفاء) . ثم يذكر حمايته واقتداء هذا المثل الذي يعـتز به والـذي يتمتع بمثـل هذه الصفات الحميدة . ويفصل بماذا وبمن يفتديه فهو يفتديـه بأبيـه ووالد أبيه . وبعرضه الخ . . . وعندما يذكر والدهُ وجدَه واسرته ، اذا يفضي به ذلك الى ذكر قومه ، فيوازن بينهم وهم يناصرون رسول الله وبين قوم ابي سفيان من الاعداء ، ويفخر بقومه حديثاً وهم الانصار ، ويفخـر بقومه قديماً وهم جذيمة فلا بد ان يجري ذكر البطولات . اذن ، ولابد ان يذمم العدو ويهون من شأنه ويذكر ما للقوم من الرذائل والمثالب ثم يعود ليخلص الى الفخر الشديد بلسانه وبنفسه ، يفخر بالكلمة باعتبـارها وسيلته الهامـة وبصفاتـه الاخرى التي يتصف بهـا لتكتمل دائـرة هذه القصيدة ويتسق نظامها ويتم مبناها .

فـإمـا تـثـقـفـنَ بـنـو لـؤي
جـذيمـة إن قَـتْـلهُـمُ شـفـاءُ
أولئـكَ معشـرٌ نصـروا علينـا
فـفي أظـفـارنـا مـنهـم دمـاءُ
وحلفَ الحـرث بـن أبي ضـرار
وحـلف قـريضـة مـنـا بـراءُ
لـسـاني صـارمٌ لاعيبَ فيـه
وبـحـري لا تـكـدرهُ الـدلاءُ

بعد ان عرفنا الطبيعة المقطعية للقصيدة في تشكيلهـا البنائي ،

وبعد ان لمسنا الروابط البنائية التي تفضي الى ما هو بعد في القصيدة مستنداً بقوة الى ما هو قبل ومندفعا عنه ، ولكنه متصل اتصالاً شديداً ، وهكذا حتى اكتمال القصيدة ، وبقي ان نعرف هل للقصيدة طوابع عامة باعتبارها شبكة متصلة تتشكل من خطوط يتميز كل منها بطبيعة مادية واحدة ؟ وهل يمكن الكشف عن هذه الخطوط المتصلة التي تطبع عموم القصيدة ؟ وما هي الركائز والدعائم البنائية التي تستند اليها هذه التراكيب الشعرية المتماسكة بالضرورة بعلاقات قوية تضمها الى بعضها البعض ؟ فالعنصر الاول في الشعر المنجز على طريقة القافية الواحدة يمكن ان تتفق له موجة موسيقية طويلة باعتبارها خاصية بنائية تدخل في علاقات متماسكة مع الخاصية الشعرية في القصيدة ، وهذا العنصر يكون ضرورياً من خلال وجوده في تكوين الانجاز الشعري ، فيشكل بالتالي خطاً بارزاً في بنية القصيدة ، ولذلك نجد الموجة التي تنطلق من نهاية البيت الاول او الشطر الاول في البيت المصّرع تمتد ذبذبتها بنشاط على مسافة معلومة وعندها تأخذ بالهبوط ، تدعم بنقرة قوية مماثلة للنقرة الاولى ، وتستمر هذه الذبذبة بنفس النشاط وبنفس التوتر حتى تقطع بقدر المسافة الاولى للذبذبة فيهدأ ذلك التوتر ، ثم يدعم بنقرة قوية مماثلة تولد ذبذبة تمضي الى مسافة مساوية للتي قبلها ، وتتسلم نقرة اخرى تصدر عنها ذبذبة اخرى على مسافات متساوية بدقة حتى نهاية القصيدة العربية ذات التقفية ، ومع التكوين الشعري الخاص في القصيدة يدخل الوزن ويطول عنه الحديث وقد أغنت ذلك كتب العروض ، والذي يهم بنائياً هو ملاحظة تطابق القوافي بالسكنات والحركات بدقة شديدة وكأنها سَمْت واحد ، او طول واحد معلوم يتصاعد عمودياً بتساوٍ منضبط لا يتذبذب قدر شعرة واحدة منذ القافية الاولى حتى القافية الاخيرة في القصيدة ، وهذا التطابق الشديد بين القوافي المتتابعة يعين صفات

هندسية دقيقة ومحكمة تلزم القصيدة جميعاً ، اضافة للخطوط التي تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها في حشو الابيات ، فالتزحيف يقابله تزحيف اخر في البيت الاخر حتى يتصاعد خطاً واحداً في عموم القصيدة وكذلك الخطوط غير الزاحفة تمثل السكنات والحركات في عموم القصيدة ، نظاماً ثابتاً يقوم على خطوط متصلة قائمة منذ بدء العمل الشعري في القصيدة العربية الواحدة حتى نهايتها ، وتفصل بين هذه الخطوط ابعادا معينة معلومة تلتزم هي الاخرى بأماكنها بثبوت وسكونية ، تتخلل هذه الشبكة الثابتة مادة حية من التراكيب اللغوية والصور تنطوي على دلالة الفن الجمالية في عموم النص الشعري المنجز ، وثمة عنصر آخر يمكن ان يكتشفه الدارس كخصيصه بنيوية في داخل كل تكوين بوصفه دعامة او دعائم تميز كل قصيدة بطابعها الخاص ، وفي هذه القصيدة للشاعر حسان بن ثابت نجد الضمير العائد له او الذي يمت بقرابة متعلقة به اصالة ، فبعد المقطع الاول في البيت الرابع نلاحظ هذا الضمير في كلمة ـ يؤرقني ـ وفي البيت الخامس الهاء في (تيمنه) و (قلبه) . وسبق أن أشرنا الى ان المقطع الاول يتعلق بالمقطع الثاني حيث تكون حبيبة الشاعر دائمة الحضور بهما جميعاً و (نحن) الضمير المستتر في (نوليها) و (نا) في (ألمنا) في البيت التاسع ، وفي كلمات البيت العاشر الضمير المستتر (نحن) في (نشربها) والضمير (نا) في (تتركنا) وفي (ماينهنهنا) ، وفي البيت الحادي عشر الضمير (نا) في كلمتي (عدمنا خيلنا) ، وفي البيت الثالث عشر الضمير (نا) في كلمتي (عنا ، وأعتمرنا) ، وفي البيت السادس عشر في الجار والمجرور (فينا) ، وفي البيت التاسع عشر (هم الانصار) ، ومعروف ان الشاعر انصاري ، وفي البيت العشرين (نا) ، وفي البيت الواحد والعشرين (نحن) الضمير المقدر في كلمتي (نحكم ونضرب) والضمير البارز في (هجانا) .

وفي البيت الثاني والعشرين (ياء المتكلم) الذي يعود على الشاعر في (عني) وفي البيت الثالث والعشرين (نا) في (سيوفنا) وفي البيت الرابع والعشرين (ياء المتكلم) الذي يعود على الشاعر في كلمة (أحببت) ، وفي البيت الثامن والعشرين (ياء المتكلم) في كلمتي (أبي ، وعرضي) ، وفي البيت الثلاثين (نا) في (علينا) و (أظفارنا) ، البيت الواحد والثلاثين (نا) في (منا) ، البيت الثاني والثلاثين (ياء المتكلم) في (لساني) و (بحري) .

أليست هذه الضمائر تعود على الشاعر بقوة باعتباره وضع (الأنا) مركزاً لقصيدته ؟ أليست هذه الضمائر تتصل بخطوط قوية بالمركز وانها اجزاء في الكل العام ، وان هذه الشبكة خلال القصيدة مترابطة بقوة بوسائط هذه الدعائم المتصلة في عموم القصيدة ؟ أما تنم هذه الشبكة عن بنية متماسكة تستند الى بعضها ؟ ولو لا خشية التطويل لأثبت هنا ضرورة اتصال كل كلمة في القصيدة بجارتها اتصالا مادياً بنائياً ضرورياً لايمكن معه التفريط بكلمة واحدة ما دامت البنية بهذا الشكل وعلى هذه الصورة ، ويكفي ان نذكر بأن كلمات الشعر الجيد تأخذ بعضها برقاب بعض . وهكذا تقوم القصيدة على ضرورة اتصال كلماتها عضوياً وبنائياً كل واحدة بأختها ، وكذلك تبنى على شبكة من الدعامات الملموسة وليست الوهمية في البناء الشعري المنجز ، وان المادة البنائية التي تقوم عليها القصيدة هي الكلمات والأشكال والتقسيمات والضمائر والاشياء المركزية والثانوية وكذلك الصور وروابطها والخطوط المتصلة والمتشابكة في طبقات القصيدة ، وتدخل ايضا في بناء القصيدة المناطق الضعيفة والقوية تبعاً للصياغة والنسج والصور الرئيسية الاساسية والثانوية والتكميلية اضافة الى العنصر الموسيقي يتخلل كل ذلك حالة شعرية تتراءى من خلال كل جزئية في القصيدة ، ومن خلال الكل العام الذي يستند الى نسق او نظام تقوم عليه المادة الشعرية بكافة عناصرها ويتميز

بها بنائيا كعمل فني موحد .

وهكذا يقوم التفسير البنيوي البنيوي بالبحث عن هذه الشبكات واكتشافها ، ولمس العناصر المادية التي تفضي الى التماسك بين علاقاتها العامة الجزئية والكلية ، وضرورة الاعتماد على بعضها ، بين تعدد الصور وافضائها بعضها لبعض حتى اكتمال الصورة الكلية وهي القصيدة ، المجموع النهائي للتكوين الصوري المتصل من خلال علاقات فنية بنائية تتفق لمادة القصيدة العامة التي تتماثل مع المبدأ العقلي الذي تكونت عليه القواعد والقوانين التي تنفذت مادياً في انجاز القصيدة والبناء الشعري الماثل الذي يمت الى المبدأ العقلي القبلي في التواشج الممكن باعتبار المثلية المتصلة تكون البنية العامة بين المنجز الفني والمبدأ العقلي الذي هو سبب ما هو ماثل فني لما هو كامن ذهني ، تنطوي على شرط الاقناع بالشكل النهائي للنموذج الفني .

حقاً إني مع الذين يقولون بالجديد ، نوعاً ، هذا هو المبرر الامثل لتقديم اي مشروع كتابي او الشروع في أية دراسة وفي اي مجال تكون ضمن الدائرة العلمية او الدائرة الانسانية ، وليس هناك ضرورة لانجاز أية دراسة اذا لم تعتمد هذا المبرر التجديدي ذا الرؤى الخاصة التي يتميز بها كاتبها ، والا ما معنى ان تفرغ صفحات من الكتب في كتاب آخر حتى وان كان في ترتيب آخر يتميز به من الكتب والدراسات السابقة عليه ، ولكن يمكن الاستعانة باشارات أو لمحات او اختصارات مركزه خاصة بالتقديم والتمهيد وصولا الى اجلاء الفكرة المطلوبة واصابة المرمى الذي يقصد اليه صاحب الدراسة الجديدة . وقد تكون الدراسة المقصودة تمثل اضافة مبتكرة او تعين زاوية تكتشف من خلال دراسات سابقة عليها لتضيف جوانب جديدة لمناخ دراسي معينّ عام ، او تحليل من زوايا خاصة لم يتعرض لها الدارسون من قبل واذ كانت ثمة صلات بينها وبين هذا الجديد حيث لا يمكن على الاطلاق الانقطاع الكامل عن التواصل في العلوم والدراسات ، واذا شعر الدارس انه يحتاج لاعادة شيء اقدم دون بعث او احياء فيه ، فعليه ان يحيل على ذلك الشيء ويترك القارىء يعود اليه الا اذا كانت هناك ضرورة قصوى ، لذلك يلجأ الكاتب آنذاك الى الاقتباس المركز مشيراً الى الموضع الذي اقتبس منه وذلك مشروع وموجود حتى في اعظم الدراسات التي خلدها تأريخ العلم ، وثمة ملاحظة يجب ان تقال هنا ، وهي قد يقع توارد في الخواطر وقد يعاد بعض ما هو مقروء قديماً وبينه وبين التجربة الجديدة فاصل زمني كبير ، فذلك مبرر وصاحبه معذور بشرط ان يقصد وجه الحق دون مكر او تلبس وربما تكون الخاطرة الجديدة هي خالصة له ، ومن أفكاره الخاصة

وان كان هناك ما يشابهها في زمن آخر وفي مكان آخر ، وهذا هو توارد الخواطر دون قصد عمدي بالاخذ وقد عُرف اغلب الدارسين الجادين بالخلق العلمي وبذل الجهود المضنية وصولا لفكرة جديدة نافعة أو رأي مبتكر او كشف من زوايا او جوانب في موضوعات معينة لم يسبق ان تنبه اليها اصحاب تلك الموضوعات وقد استدركت عليهم او سلطت اضواء جديدة على بعض المناطق المظلمة او المبهمة او القاصرة في دراساتهم .

وكثيرا ما يكون الانتاج اغزر ، والحركة الدراسية أشد عندما يكتشف العالم موجة جديدة في الفكر ، وقد يكون هذا الجديد هو قديم جديد ، او جديد قديم ، في الوقت نفسه ، وليس هناك شيء منبت تماماً عن سابقه ، وهذا هو حال الحركة البنيوية التي سادت هذا الزمن في القرن العشرين .

وعندما تكونت آراء خاصة تتفق معها ، او تختلف او تضيف في جوانب تفسيرية وتنظيرية عديدة والطريق واسعة رحبة في هذا المجال . وما زال التشكيل الشعري بحاجة اكثر الى التنظير والاضافة التي تتصل من قريب او بعيد بالمناخ البنيوي السائد . على كل هذه الاسس وبسببها تكوّن هذا البحث ، فتشكلت مقدمة تشير بالمامات سريعة الى النتائج الهامة التي وصلنا منها ما توصلت اليه هذه الحركة ، وهذه النتائج تقع بين القاعدة والمناخ ، وقد اشارت المقدمة الى جملة من قواعد البنيوية ضمن المناخ العام لانها طريقة كما قال بذلك اغلب منظريها ، وليس ثمة منهج بينهم ، وليس ثمة فلسفة ، وقد اشارت مقدمة هذا البحث ايضا لعدد من الكتب التي نوه بأهميتها كتاب هذه الطريقة على سبيل التمهيد للدراسة ، ويتألف البحث من ثلاثة محاور ، أولها يقوم على الجدل بين البنية والصورة ، لان البنية على حد ليفي شتراوس تشكل بعدا ثالثاً يقع بين المادة والصورة ، لكن الدراسة هذه ترى ان هذه الملاحظة يمكن لها

ان تنطبق على كل شيء طبيعي يتكون بطريقة مبتكرة طبيعية حرة وليس بطريقة بفعل عبقرية الانسان كالفن ، حيث تشكل الصورة فيه بنية خاصة لها حدودها وضبطها الذاتي وخاصة في الفن القولي ومنه الشعر ، لان البنيوية طالما أشارت الى مبدأ البنى الباطنية ، فاذاً الصورة المنجزة في الشعر باعتبارها بنية ، تقابلها بنية باطنية لتكوين بنية الصورة ذهنياً في الماهية وفي التخطيط الاساس حتى تتشكل الهيئات او البنى التي تمتلىء بالمادة ، ومن هنا يكون التعارض بين الفن والمكونات الطبيعية ويكمن الفرق بين عملية الابداع والتكوين الحر ، فليس للتكوين الحر سوى صورة واحدة خاصة بالشيء نفسه يصل اليها اي شيء كائن ما كان في الطبيعة بواسطة سلسلة تحولات يشكل كل تحول منها كيفية معينة وسلسلة تأليفات باطنية ، ينتج عنها كل تحول ، الا ان العمل الفني يترجح بين صورتين كاملتين وربما تكون الصورة الاولى الكامنة اكبر من الصورة الجاهزة بسبب نقص معين في طاقة الفنان ، وليس لذي القدرة والصبر ان يساوي بين الصورة المنجزة في الفن والصورة الكامنة في الذهن ، والبنى في الطبيعة تنطلق عادة من الاشكال البسيطة حتى الاشكال المعقدة ، بينما البنى في الفن تنطلق من الاشكال المعقدة الكامنة ثم البسيطة فالمعقدة في الانجاز حتى تمثل الصورة في العمل المنجز موازياً رمزياً لمثيلاتها الكامنة في المصدر العقلي .

والصورة في الفن تتميز بالتحوير والتوجيه نحو منحاها القار في التشكيل النهائي من قبل مجهود بشري خالص، تحدده طاقة الفنان ، والمدى المتاح لقدراته بالصنع والانجاز ، بينما الصور في المخلوقات الطبيعية تنشأ بطريقة حرة فتكسب المادة شكلها النهائي الوجودي بالفعل ، واذا حدث تحوير معين من قبل الانسان فسيقع ذلك في دائرة الفن ، وقبل تشكيل الصورة في الطبيعة تكمن ماهيتها في المادة بينما تتحدد الماهية الفنية في

صورتها الاولى الكامنة وفي سلسلة التحولات والعناصر التي يتشكل منها الانجاز الفني ، فيحدث هنا الجدل بين الماهية والصورة فكل عنصر يقع في طريق تكوين الصورة ، قبل الانجاز يكون في الماهية ، وعندما يقع في التشكيل النهائي بعد الانجاز يكون في الصورة ، وعلى ذلك عندما تكون اللغة الفاظها مفردة وعلامات ورموز واصوات تكون مادة ، ولكن عندما تستعمل في شبكة العلاقات مع بعضها كتراكيب وأشكال وهيئات تكون صورة ، وفي الفن تضاف الى نظام آخر يحدده النوع الفني الذي استخدم الانظمة اللغوية الخاصة ، ومن هنا ـ بواسطة هذا التضايف ـ تنشأ الصفة الجمالية الفنية . والصور التي تنطبع في الاذهان وتشكل بعداً ثالثاً بين ثنائية الدال والمدلول تكمن في الماهية ، بينما يمتلك المدلول الشيئي صورته الخاصة ويمتلك الدال المستعمل ايضا صورته الخاصة ، وفي سياق تكوين العمل الفني يحدث جدل خاص بين تحولات الصور وعلاقات البناء نحو الوصول الى اكتمال البنية الفنية المنجزة ، وفي هذا الطريق تكون الصور المفرقة عناصر تقع في المادة بالنسق للبنية العامة التي تدخل في تشكيلها ، وهنا يلاحظ التحول للشيء الواحد بين صنفي المادة والصورة ، فيكون صورة في حالة التشكل في العلاقات ، ويكون مادة يقع في الماهية عندما يكون مفرقاً ومتاحاً لا مكانية التشكل ، وعلى هذا يكون المحور الاول الذي يتميز بالطابع الجدلي بين البنية والصورة او يطبع بطابع «ديالكتيك» البنى ، بينما يتحدد المحور الثاني بخاصة التنظير للصورة ويتتبع تنوعات الدرس في مجالاتها المختلفة باشارية مركزة ليصل منها الى الخاصية الجمالية ثم التفسير البنيوي للصورة ، محاولاً ايجاد تعريف لها بصفتها الشعرية وذلك بعد عمليات تحليلية وتفسيرية ويخلص الى التنويع في مستويات الصورة وتمييز طوابعها الفنية والموقعية القصدية ، واعطى نموذجا لصور القمة وصور المركز والصور المجاورة

المهدة او التفسيرية والثانوية والمؤكدة ، متتبعا الرابط الصوري من خلال العلاقات البنائية الممتدة في حجم كل صورة ضمن حجمها الخاص المحدد ، الذي يتصل بواقع في اخر يتضمن صورا اخرى تتفق مع ما قبلها وما بعدها بالسياق وتتصل في مناطق التجاور ، التي تشكل مفاصل البناء القوية حتى حدود البنية الكلية ، وتعلق المحور الثالث بالتشكيل الشعري الصرف ، فتعددت تطبيقاته وتنظيره في البنية الاساسية للشعر العربي وهي البيت ومبناه ، وتوضح فيه اهتمام النقد العربي وتشديده على البيئة الصغرى ، ثم محاولة ضبط البنية الكبرى من اجل ترصينها وتدعيمها البنائي ، وهي تتشكل من مجموع الابيات لتالف شبكة القصيدة ، وعند هذه المنطقة يبدأ البحث في التنظير لبنية القصيدة ، فيتصل بالنقد العربي القديم والنقد العربي والعالمي الحديث ويلمح الى افكار نقدية عربية في التجديد البنيوي القائم على فكرة الصناعة والنظام والخاصية العضوية والنسق ، فيجد كل ذلك لدى قدامة والعسكري في مفهوم الصناعة ، ولدى عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم ، وابن طباطبا والسجستاني والقيرواني في الوحدة العضوية للعمل الشعري ، وهنا يتسنى لاحد الباحثين ان يتصدى للجذر البنيوي في النقد العربي الموروث ، وحلل هذا المحور في ختامة قصيدة عربية قديمة وفق التفكير البنيوي في ربط العلاقات ، وبما ان البنيوية تعتمد فكرة التحويلات وليس التطور ، لذلك عين هذا المحور قصيدة تقع في منطقة التحول بين منهجين بنيويين لعصرين مختلفين ، العصر الجاهلي والعصر الاسلامي ، وحاولت المحاور الثلاثة ان تعطي تفسيرات في خاتمة كل منها تتعامل مع تشكيلات شعرية معينة لاغناء مفاهيم التنظير بشيء من محاولات التطبيق .

وسيترك البحث التطبيقات الموسعة لكتاب آخر معد ينشر قريباً في

«الصورة الشعرية دراسة بنيوية» ، تقوم هذه التطبيقات الموسعة على الشعر المعاصر وربما يشكل ذلك الكتاب ، الذي ينتظر النور الجزء الثاني لهذا الكتاب الذي يشكل القسم التنظيري في اغلبه بينما يكتسب الجزء الآخر الصفة التطبيقية العملية في اغلب مساحته . وتعتمد الدراسة اقامة علاقات وثيقة بين كل ما هو حديث وجديد وما هو قديم وأصيل ، وليس في منهجنا ميل أبدي لكل موجة كائنة ما كانت ، حيث نجد المثقفين في كل زمن تقريباً ينقسمون ازاء الموجات الاجنبية الجديدة عدة اقسام ، فمنهم من تغمره كل حركة مهما كانت فيضيع في غمرتها بشكل أزلي ولا يلتفت الى تراثه حتى وان كان فيه ما هو أجود من الحديث ، ومنهم من يدفعه رد الفعل الى الوراء البعيد فيعمل في ظل التراث مقدساً له غير مستطيع الاخذ والعطاء والتفاعل معه ، وكلا الفريقين مقلّد فاقد لشخصيته العقلية العلمية المميزة ، أما الفريق الثالث فهو الذي يتقبل كل جديد ويترك نوافذ العقل مفتوحة للتلقي ، ثم يهضم هذا الجديد فيتفاعل معه بوعي شديد وبافادة نافعة متصلا بالمناطق المشرقة في التراث فيتميز بشخصية علمية وعقلية قوية قادرة على الاخذ والعطاء والهضم والطرح ومبدعه ، نتائج قد تكون فيها اضافات واضحة على الحديث ، فيتشكل آنذاك حديث الحديث فيكون التجاوز والابداع ، وربما يجد أعمدة هذا الحديث او الاضافات الحديثة على الحديث ممتدة بصلة او بصلات لمناطق التراث اللامعة ، فما أروع ان نضيء بالوسائل الحديثة قصر الحمراء في غرناطة وما اروع ان نبعث بالتقنيات الجديدة حدائق بابل كما بعثت اهرام مصر ، اما سيكون لهذه الآيات الفنية بالوسائل والامكانات الحديثة روعة مدهشة تفوق أحدث الطرق المعمارية ، ومن هنا يتعين على الخط العلمي الجاد ان لا يتخذ من كل ما هو حديث دون فهم وتعامل معه للاخذ والعطاء والاستيعاب والتفاعل ، وان لايقف

وراء التراث وقفة مقدسة لا تسمح للتعامل معه او الاستغراق فيه واستشفاف مناطقه المشرقة ، فنحن مع كل ما هو حديث وحتى حديث الحديث ، ودائما على الدارس الجاد ان يضيف وان يغامر لأنه ان لم يفعل ذلك فسوف يقف في المستوى المتخلف الذي ليس فيه نبض او حياة ، ولكن على الاصالة ان تظل تحيي بتياراتها الدائمة ، خاصة وان الحركة الثقافية العقلية في كل العالم هي ملك متاح للجميع وتشكل الوحدة الثقافية المعرفية التي يحيى في مناخها كل مثقفي العالم ، وعرفت هذه الحركة الانسانية العلمية الدائمة دوراً خلاقاً لأمتنا يتبدى مع كل اكتشاف حديث للتراث ، وكثيرا ما صرح المنظرون بفضل روائع عربية على الطرق الجديدة في الدرس ، كما هو مشار في هذه الايام الى عبدالقاهر الجرجاني وان يعد علماً للتيارات الجديدة ومنها البنيوية وانه سابق وتجاربهم تشبه تجربته ويمكن ان تمد الاعمدة بينه وبين كثير مما يعد حديثاً وجديداً مع ملاحظة ان القليل القليل هو المنشور من التراث ، والكثير الكاثر هو الذي ما زال مرتفا في أتربة النسيان ، ومن يدري لعل الايام تفاجئنا بالكشف المدهش ويحدث الانقلاب في التيارات ويشكل ذلك المدهش موجة العصر الذي سيظهر فيه ، وقد يفوق ذلك المخطوط الكامن في الكنوز العلمية العربية كل ما هو محدث كائن تتداوله اقلام وألسن هذا اليوم .

المصادر والمراجع

١ ـ ابراهيم ، زكريا ـ مشكلة البنية ـ مكتبة مصر ، القاهرة ـ سنة ١٩٧٥ .

٢ ـ ابو ديب ، كمال ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ دار العلم للملايين ـ١٩٧٩ .

مقال ـ نحومنهج بنيوي في تحليل الشعر ـ مواقف ـ بيروت العدد : ٣٢ .

مقال ـ الانسان والبنية ـ فصول ـ القاهرة ـ العدد ـ٤ ـ ١٩٨١ .

مقال ـ قمر شيراز ـ الاقلام ـ بغداد ـ العدد ـ ١١ ـ ١٩٨٠ .

٣ ـ ابن ثابت ـ حسان ـ ديوانه .

٤ ـ ابن الاثير ـ المثل السائر ـ القاهرة .

٥ ـ ابن الهيثم ـ فلسفة الضوء ـ ط الاولى ـ مطبعة رمسيس ـ الفجالة ـ ١٢٢٦ هـ .

٦ ـ ابن جعفر ـ قدامة ـ نقد الشعر ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان .

ابن جعفر ـ قدامة ـ جواهر الالفاظ ـ ط الخانجي ـ القاهرة ـ ١٩٣٢ .

٧ ـ ابن طباطبا ـ عيار الشعر ـ القاهرة ١٩٥٦ .

٨ ـ ابن خلدون ـ المقدمة ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط ـ٤ ـ ١٩٨١ .

٩ ـ ابن بُرد ـ بشار ـ ديوانه ـ القاهرة ـ ١٩٥٠ .

١٠ ـ امرؤ القيس ـ ديوانه ـ القاهرة ـ ١٣٧٧ هـ .

١١ ـ امين عثمان ـ رواد المثالية في الفلسفة الغربية ـ دار المعارف ـ القاهرة .

١٢ ـ اسماعيل ، عزالدين ـ الشعر العربي المعاصر ـ دار الكتاب العربي ـ القاهرة ١٩٦٧ .

اسماعيل ، عزالدين ـ الاسس الجمالية في النقد العربي ـ دار الفكر ـ القاهرة ١٩٦٨ .

١٣ ـ باشلار ـ جماليات المكان ـ ت غالب هيلسا ـ وزراة الثقافة ـ بغداد .

١٤ ـ الباقلاني ـ إعجاز القرآن .

١٥ ـ بكار ، يوسف حسين ـ بناء القصيدة العربية .

١٦ ـ الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ القاهرة ـ سنة ١٩٥٠ .

١٧ ـ الجرجاني ـ عبدالقاهر ـ دلائل الاعجاز ـ مطبعة المنار ـ ط ـ ٢ ـ ١٣٣١ هـ .

١٨ ـ الجمحي ، ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ط بريل بليدن ـ سنة ١٩١٣ .
١٩ ـ الجندي ، درويش ـ الرمزية في الادب ـ القاهرة .
٢٠ ـ جان بياجيه ـ البنيوية ـ ترجمة عارف منيمنة وبشير وبري ـ منشورات عويدات بيروت .
٢١ ـ الحناش ، محمد ـ البنيوية في اللسانيات ـ دار الرشاد الحديثة ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٠ .
٢٢ ـ الخوارزمي ـ مفاتيح العلوم .
٢٣ ـ دنيس هربيان ـ علم الجمال ـ ترجمة اميرة مطر ـ القاهرة .
٢٤ ـ الذبياني ، النابغة ـ ديوانه (التوضيح والبيان عن الشعر نابغة بني ذبيان) القاهرة ـ سنة ١٩١٠ .
٢٥ ـ رتشاردز ـ مبادىء النقد الادبي ـ ت مصطفى بدوي ـ المؤسسة المصرية العامة القاهرة سنة ١٩٦٣ .
٢٦ ـ روجيه غارودي ـ البنيوية فلسفة موت الانسان ـ ت. جورج طرابشي ـ دار الطليعة ـ بيروت .
٢٧ ـ رينيه ويليك ـ أستن دارين ـ نظرية الادب ـ ترجمة : محي الدين صبحي ـ دمشق ١٩٧٢ .
٢٨ ـ ضيف ـ شوقي ـ العصر الجاهلي ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧١ .
ضيف ، شوقي ـ العصر الاسلامي ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٣ .
العسكري ، ابو هلال ـ الصناعتين ـ القاهرة ـ ١٣٢٠ .
٢٩ ـ العقاد ، ـ عباس محمود ـ ديوانه ـ اربعة اجزاء ـ القاهرة .
٣٠ ـ عصفور ، جابر ـ الصورة في الموروث النقدي والبلاغي ـ دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٤ .
عياد ، شكري ـ ارسطو طاليس في الشعر ـ القاهرة ١٩٦٧ .
٣١ ـ غطاس ، انطوان ـ الرمزية في الادب العربي الحديث .
٣٢ ـ فضل ، صلاح ـ نظرية البنائية ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٧٨ .
٣٣ ـ القيرواني ، ابن رشيق ـ العمدة ـ الطبعة ـ١ـ القاهرة سنة ١٩٠٧ .

٣٤ ـ القلماوي ، سهير ـ النقد الادبي ـ القاهرة .
٣٥ ـ قباني ، نزار ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ بيروت ١٩٧٨ .
٣٦ ـ الكندي ـ رسائل الكندي .
٣٧ ـ كرم ، يوسف ـ مراد وهبة ـ يوسف شلال ـ المعجم الفلسفي .
٣٨ ـ مفتاح ، محمد ـ في سيمياء النقد القديم ـ الدار البيضاء .
٣٩ ـ المتنبي ـ ديوانه ـ شرح العكبري ـ القاهرة ١٩٥٦ .
٤٠ ـ المسدي ، عبدالسلام ـ الاسلوبية والاسلوب ـ الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ .
٤١ ـ مندور محمد ـ الشعر المصري بعد شوقي ـ القاهرة ـ ١٩٥٥ .
٤٢ ـ محمود ، زكي نجيب ـ نظرية المعرفة ـ مطابع وزارة الارشاد ـ سنة ١٩٥٦ .
٤٣ ـ الملائكة ، نازك ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار الاداب ـ بيروت ـ ١٩٦٢ .
٤٤ ـ ميلر ، مودي بيرن جومر ـ كيف يعمل العقل ـ ت. رياض عسكر ـ خلف الله القاهرة .
٤٥ ـ كودريك ، بول ـ البنية ـ ت مصطفى السقا ـ منشورات عويدات ـ بيروت .
٤٦ ـ هلال ، محمد غنيمي ـ النقد الادبي الحديث ـ م نهضة مصر ـ القاهرة ـ بلا تاريخ .
٤٧ ـ هيربرت ريد ـ تعريف الفن ـ ترجمة ابراهيم امام ـ دار النهضة ـ ١٩٦٢ .
٤٨ ـ اليافي ، حسن نعيم ـ الصورة الفنية في الشعر الحديث في مصر ـ رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٦١ .
٤٩ ـ لجنة من المؤلفين واللغويين ـ المعجم الوسيط .
٥٠ ـ الجوهري ـ الصحاح .

الفهرست

	الصفحة
١ ـ المقدمة	٥
٢ ـ الفصل الاول جدول الصورة بين الفلسفة والفن	١٣
٣ ـ الفصل الثاني جدل الصورة بين الماهية والانجاز	٢٣
٤ ـ الفصل الثالث جدل البنية وتحولات الصورة في علاقات البناء	٣٧
٥ ـ الفصل الرابع التنظير الجمالي والتنوع في مباحث الصورة	٥٣
٦ ـ الفصل الخامس التفسير البنيوي للصورة في التشكيل الشعري	٧٥
٧ ـ الفصل السادس الصورة والصفة النوعية في البناء الشعري المنجز	٨٩
٨ ـ الفصل السابع بناء البيت في الشعر العربي	٩٥
٩ ـ الفصل الثامن في التنظير لبنية القصيدة	١٠٧
١٠ الفصل التاسع التفكير البنيوي في القصيدة	١١٧
١١ـ الخاتمة	١٤٥