الصورة الفنية معيارا نقديا
دراسة في أدوات الناقد

الكلمات المفتاحية: (صورة، نقد، دراسة)

د.رياض جباري شهيل
جامعة بغداد-كلية الآداب
riadhjbari@coart.uobaghdad.edu.iq

الملخص

بدأ النقاد يطلقون مصطلح الصورة في أخريات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين على الاستعمال الفني للغة المجازية أو الاستعارية في الشعر، وعدت – أي الصورة– عنصرا مهما من عناصر بناء القصيدة، تستمد دلالتها من سياقها، فينبغي إذا في دراستنا للقصيدة أن ندرس الصور مجتمعة؛ حتى نستطيع أن نكشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للنص، وذلك لأن الصورة – وهي جميع الأشكال المجازية كما قدمنا– إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر ومعناه ودلالته، عبر دراسة نسيج العمل الشعري، وتأمله بوصفه بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ودلالتها، ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر؛ فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، فضلا على موقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معايره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها.

للنقد الأدبي مصطلحاته، ومفاهيمه الخاصة في مقاربة الصورة؛ حاولنا في هذه الدراسة أن نقف عند أبرزها لكشف أبعادها، وأهميتها أداة نقدية تيسّر عمل الناقد في اشتغالاته على النصوص.

الصورة الفنية معيارا نقديا

الصورة الشعرية/ الفنية بأشكالها المختلفة؛ من الحقيقة أو المجاز –أطلق النقد الحديث عليهما اسم الصورة – هي محاولة لإعادة خلق إحساس أو شعور نفسي أو إدراك عقلي يتم عبر وسيط مادي أو لغوي، فهي في الاستعمال الأدبي"تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بوساطة اللغة، حيث إن كلماتها وعباراتها يمكن أن تشير إلى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسية؛ فيما لو تعرض القارئ لهذه الخبرات، أو إلى انطباعات المعنى نفسها"(١)، هذا الاتكاء على الحدس اللغوي في بناء الصورة يوقع المتلقي/ الناقد، أو القارئ، في حومة الصراع بين الحقيقة والمجاز، وذلك لقدرة العبارات حقيقية الاستعمال–في كثير من الأحيان– على التصوير، وإثارة الإحساس بالجمال، تماما مثلها مثل العبارات المجازية؛ فالصورة تمثل"التركيبة اللغوية المحقّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"(٢).

من هنا بدت الحاجة ماسة لاجتراح مفاهيم ومصطلحات تنير درب الدارسين، ويجعل منها الناقد عامل ضبط لأي شطط قد تنزلق له القراءة الأدبية المنهجية.

وقد حاولنا في ورقتنا البحثية هذه تسليط الضوء على بعض من هذه المفاهيم النقدية التي اشتغل النقاد على ضوئها في تجلية أبعاد الصورة الشعرية، والوصول إلى دلالاتها العميقة، في أغلب مقارباتهم الفنية، إذ لا ينبغي الاكتفاء في قراءة الشعر بالتركيب الخارجي للعبارة للتفريق بين التشبيه والاستعارة مثلا، بل لابد من الأخذ بعين الاعتبار دلالة المعنى المجازي ذي التفرعات الاصطلاحية المتعددة"(٣)، فالاستعارة مثلا "ليست أداة بلاغية، بل أسلوب في المعرفة، وأداة لاستيعاب الحقائق الافتراضية–أي غير المثبتة بالبرهان المنطقي– والتعبير عنها"(٤)، بيد أن النقد القديم انشغل بوسائل تشكل الصورة الفنية أو أشكالها البلاغية مثل التشبيه، والاستعارة، والكناية، والإشارة، كوحدات مستقلة؛ فجاءت "على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت أو البيت إلى القصيدة، كما أنه لم يقم صلات تلاحمية بين هذه الأشكال، الأمر الذي يوحي بأنها مفصولة عن بعضها البعض، وأن لكل واحد منها ذاتيته المستقلة التي لا تربطه بالآخر"(٥)، في حين يرى الناقد الحديث أن "التلاحم الطبيعي بين الصور الشعرية ينبثق من رؤية متنامية، وموحدة، لأن تواشج لبنات التلاحم ينعكس طرديا على نمو الصورة، واكتمالها. وبهذا تتضافر الصور الجزئية التي تنقل اللقطات التصويرية إلى

مادة كلية. وبذلك تكون الصورة الكلية، التجربة الشعرية التي تنهض على أساسات الأجزاء التصويرية الصغيرة"[٦]. ولذلك تغيّرت حتى أسماء المصطلحات القديمة لتكون أكثر دلالة على مسمياتها.

أنماط بناء الصورة

تنوع بناء الصور الفنية في النص، فجاء بأشكال متعددة؛ تتوزع في النص الواحد بحسب الحمولة الفكرية، والدلالية، والنفسية، والفنية التي تسكن الشاعر؛ فهناك معنى يظهر بصورة مفردة واحدة، وآخر لابد من احتوائه بصورة مركبة، ويمتد نفس الشاعر ودفقته الشعورية في أغلب الأحيان، فلا تسكن إلا بتشكيل لوحة كاملة من الصور؛ فتتكون لدينا حينئذ الصورة الكلية.

الصورة المفردة: وتعد أبسط مكونات التصوير الشعري لتقديمها تصويرا جزئيا محددا يدخل في بناء الصورة المركبة.

أما أهم الأساليب التي تدخل في صياغة الصورة المفردة، فهي:

١. عن طريق تبادل الحواس.
٢. عن طريق التشبيه، والوصف المباشر.
٣. عن طريق تبادل المدركات صفاتها.

وقد تتداخل فيما بينها لتشكيل الصورة المفردة الواحدة التي تعد صورة ذاتية تكشف الأبعاد والمعاني النفسية لتجربة الشاعر[٧].

الصورة المركبة: تتألف من مجموعة من الصور المفردة المتفاعلة فيما بينها، ومبنية بناء محكما عبر علاقات معنوية، ونفسية، وعضوية، أو منطقية كعلاقات التداعي الحر، أو البناء الشكلي للصورة، أو الترابط الموضوعي، وغيرها من العلاقات التي يرى الشاعر أنها مناسبة لبناء صوره[٨]. فكثيرا ما نرى "الصور في القصيدة تبدو ذات علاقة بالعاطفة المنضوية في القصيدة"[٩].

الصورة الكلية: تتألف من صورتين مركبتين فأكثر، فالصور في القصائد لم توجد للتزيين والزخرفة، وإنما لكي " تكون عضوية في التجربة الشعرية..ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك أن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها

العضوية العامة"[١٠]. وبذلك تكون الصورة الشعرية جزءا أصيلا من البنيان العضوي للقصيدة ولا تصبح "شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر؛ باعتبارها موصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى"[١١].

هذا التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية بطرق متنوعة من جودة الصوغ والسبك لأنماط الصورة السابقة؛ تقوم أساسا على الابتعاد عن الخطابية المباشرة؛ وذلك عبر المجاز بصوره المتعددة من استعارة، وتشبيه، وكناية وغيرها؛ فما هي هذه الأدوات الرئيسة، وما دورها؟.

يتضمن مصطلح (الصورة الشعرية) جميع الطرق الممكنة لصناعة تعبير يُرى الشيء عبره مشابها، أو متفقا مع آخر؛ ويمكن أن يتركز ذلك في أصناف ثلاث، هي: التشبيه، والمجاز، والرمز وتفرعاته، وتداخل علاقاته؛ كون الأسطورة، والقناع، يمكن أن يكونا رموزا أيضا.

المجاز

يرى كولردج أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة؛ فمن الممكن أن تكتب مقالة كاملة عن خطر التفكير بدون أخيلة أو تشبيهات[١٢]. ومن الممكن أن نرد جميع الأساليب البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية إلى المجاز، فـ"الشاعر يعمل دائما على تركيز أفكاره وأوصافه وتكثيفها بتشبيه شيء ما بشيء آخر، في صورة جديدة، إما باستعمال التشبيه العادي ووجه الشبه فيه ظاهر، أو باستعمال الاستعارة ووجه الشبه فيه مضمر"[١٣].

والمجاز هو التشبيه البليغ فحينما يشير الشاعر إلى تطابق شيئين تطابقا تاما وليس إلى مجرد تشابه؛ يكون الأسلوب البلاغي حينئذ مجازا؛ كقولنا: "فلان أسد" و "هي غزال". وهو أحد وسائل الشاعر لتنشيط اللغة، وتثويرها، إذ يبعث في تعابيرها الميتة الحياة. ذلك أن اللغة العادية نمطية ومألوفة؛ في حين يزيل المجاز تلك النمطية والألفة التي نعرفها ونحسها في المفردات العادية. فإذا ما قال الشاعر:(الوديان الضاحكة) زالت تلك الألفة في التعبير، والإحساس العادي بالوديان أنها جماد لا تضحك ولا تحس، وبإضفاء صفة بشرية على اسم

جامد يباغت القارئ ويمتعه، يوسع في اللغة، ويبعد عنها نمطية القول الثابت. ومن أدواته في ذلك: التشخيص، والتجسيد، والتجسيم.

التشخيص

وهو إضفاء صفات بشرية على الأشياء الجامدة أو الحيوان أو هو "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[١٤]، فبالتشخيص ترتفع الأشياء إلى مرتبة الإنسان فتستعير صفاته ومشاعره؛ وفي البلاغة العربية يسمى هذا الأسلوب (الاستعارة المكنية)، كقولنا: (تبسمت الرياض)، وهذا المثال يسمى: (استعارة تخيّلية)؛ لأن الرياض لا تبتسم حقيقة.

من أبرز عناصر التشخيص: (الالتفات أو المخاطبة)؛ وهو مخاطبة الشاعر لشخص، أو شيء، أو حيوان، أو فكرة؛ كمخاطبة امرؤ القيس لليل:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بإصباح وما الإصباح منك بأمثل

ونجاح الالتفات هنا يكمن في أنه يضفي عنصر التوتر على القصيدة، فيجعل حتى عناصر الطبيعة تتآمر ضد الشاعر، فتزيد من إحساس القارئ بالقسر، والظلم، والعذاب، والوحدة النفسية التي يعانيها الشاعر.

ومن أمثلة التشخيص قول حسب الشيخ جعفر:

آخر ما أبصرت نهرا طافح الحنين
يحمل لي كرومه وأدمعه
شدت يدي على تراب وطني
وعشبه المبتل، ثوبي كفني
يا غيمة تتبعني
تغفو على جبيني
تضيء لي حنيني[١٥]

ولا يغيب عنا أن العواطف من خصائص الذات الإنسانية، فالحنين، وذرف الدموع لا تتمتع بها الجوامد؛ فحسية النهر، وامتلاؤه بالماء المتحرك، لا تخرجه من الجوامد؛ إلا أنه اكتسب أفعالا إنسانية في الصورة الشعرية السابقة؛ جعلته على تخوم الإنسان وفعله، في خيال المتلقي.

التجسيد

يعني التجسيد "تقديم المعنى في جسد شيئي، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"(١٦). أو هو " الانتقال من دائرة المعنويات إلى دائرة الصفات المحسوسة عبر نافذة التجسيد التي تتيح للدلالة الناتجة عن هذا الانتقال التوسع في تكثيف المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي"(١٧)، بيد أنه لا يكون ناجحا دوما، فهو كبقية الأساليب البلاغية مرهون بسياق القصيدة، ومعيار نجاح الأسلوب البلاغي هو دقته، ووضوحه، وتكثيفه للمعنى؛ فإن لم يف بأحد هذه الشروط تحول إلى عقبة تنتقص من قيمة العمل وتأثيره.

يأتي التجسيد على نوعين: تجسيد بعيد، وتجسيد قريب تلامس فيه الأشياء الوجود يوميا: "الهزيمة لواء مرفوع، وأوجاع المخاض بحار تحترق"(١٨). فالتجسيد هنا قريب "حيث أن اللواء أو الراية جزء من المعركة، والنصر أو الهزيمة جزء آخر، فكان تجسيد الأشياء من رحمها، ومن مسافات قريبة، وكما في أوجاع المخاض: مخاض التجربة، مخاض المرأة، مخاض البحر، فهي مخاضات متجاورة من المخاض الكلي للحياة"(١٩).

أما "التجسيد" ذو المسافات البعيدة، فعناء السفر به شديد، كما في شعر يوسف الخال:

الأمس هنا عليقة نار
والأرض حرام
فحذارك تقتربي
الليل البارحة أنهار على وجهي
أصبحت دخانْ
(يا ليل الصب متى غده)
لا ، أصبحت ستاراً يرتد
على أمسي . أيزول غداً
كجبال يسكنها القيظ –
تصيح حنانك يا ربي
طال غياب الأمطار
ذاب الثلج (٢٠)

"فالأمس الذي تجسد (علّيقة نار) والليل الذي تجسد كحائط ينهار، والدخان الذي خرج لنا "كإنسان" والأمر الذي أمسى شيئاً يرتد الخائف نحوه، والقيظ أخذ يسكن الجبال: متوحدا مع الإنسان والوحوش وغيرها في امتلاء الجبال بها، كلها تجسيدات قربت بين الأشياء المتباعدة، فقد صهرها الخيال في بوتقة التطلع والتوجس، رغم خسارات الأمس في الزمن الحاضر، تنم عن أن الشمس/الماضي تروع الذئب/الحاضر، فالأمس ما زال علّيقة نار تحرق الأرض الحرام التي لا نبت فيها، ولا ماء؟؛ فالاعتكاف بالجبال يعني المهاد النظري لشعلة الحياة، وإعادة النبض لها، لينقلها من السكونية المميتة إلى شهوة الحياة والشعر"(٢١).

التجسيم

يراد بالتجسيم "إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"(٢٢). كما في المثال:

أغمضت طرفا وأبقت فوقها المصباح مفتوح العيون

فجعل المصباح له عيون، تحول من الدلالة الحسية إلى دلالة أرقى وأكثر تطورا بإضفاء صفات الذات الإنسانية على الشيء الجامد والساكن، أي تحول من السكون إلى الحركة، إذ نراه يفتح عينا ويغمضها؛ وهذه الدلالة الأخيرة تنتجها الصور التجسيمية.

كذلك الصورة في البيت الآتي:

قبل أن تطبق أجفان الضياء

فالضياء الذي هو (شيء) يستعير صفات إنسانية لرسم صورة موحية.

يتضح لنا عبر مقاربة الأدوات أو العناصر المجازية الثلاث: التجسيد، والتجسيم، والتشخيص؛ أن **التجسيد** يعنى بتحول (المعنويات) إلى (الصفات المحسوسة)، أما **التجسيم** فيوصل (المعنى المجرد) إلى (مرتبة الإنسان) في قدرته واقتداره، أما **التشخيص** فينبني من إضفاء الحياة أو الشكل الإنساني على (المعنوي المجرد) و(المادي أو الجامد). وقد أصبحت هذه المصطلحات شبه مهجورة من النقاد الجدد "الذين يؤثرون –تبعا لنظريتهم الخاصة في الشعر– الاستعارة على التشبيه، والرمز على التشخيص، والأسطورة على التمثيل"(٢٣).

الرمز

الصورة الرمزية لا تفسر لكنها تُحس، فهي تعبير تمثيلي تستخدم فيها ألفاظ ذات طبيعة حسية للدلالة على أفكار مجردة، فيوحد عبر الرمز بين الصورة والفكرة التي تثيرها تلك الصورة[٢٤]. والرمز شيء يعبر أو يوحي عن شيء آخر، وهو بهذا المعنى يكون توسيعا للمجاز، والاستعارة، والكناية، والمعنى المتضمن. ويمكن تقسيم الرمز إلى ثلاثة أصناف:

أ- **الرمز الشخصي**: وهو رمز معروف لصاحبه فقط.

ب-**الرمز الأصيل**: وهو الرمز الذي يدرك معناه في السياق الأدبي فقط.

ج- **الرمز التقليدي**: وهو الرمز المتعارف عليه في اللغة والأدب. فالرمز التقليدي لـ(المطر) هو أنه معادل للخير، والنماء، والبشر، والسعادة؛ رغم أن القرآن يستعمله للشر والإنذار، ويستعمل (الغيث) للخير، والبشارة.

والرمز الأصيل؛ كما ورد في قصيدة السياب (أنشودة المطر)، فقد حمل (المطر) معان عديدة، لا تدرك إلا بمعرفة السياق الأدبي.

وقد اكتسب الرمز والأسطورة "قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحا عنصرين فنيين متميّزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما، أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة، والمتميزة لهما، وابتكار السياق الملائم لطبيعتهما" [٢٥]. وقد شغل كل من الرمز والأسطورة حيزا مهما من المساحة الإبداعية للشاعر، ومن ذائقة المتلقي والناقد، فالرمز معطى فني كان من الطبيعي أن تنزع التجربة الشعرية إليه "لأنه يؤدي إلى الحلولية التي توحد بين الأشياء، وتنزع عنها حدود المنطق والتحاديد العلمية الشائعة، ولعل الرمز هو أصغر الأساليب الشعرية وأرقاها، ولا قبل للبدائي به، لأنه يقتضي قدرة على التوغل بالأشياء يعجز عنها عقله الذي يفسر ظاهر الأشياء [٢٦] . إذ أن من أبرز خصائص الصورة الرمزية هو الذاتية، والواقعية، والإنسانية، والنفسية التي تستحيل القصيدة عبرها إلى بنية غامضة في أغلب الأحيان، وكذلك إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة؛ بل بين أمور متضادة متنافرة أيضا" [٢٧] . لذلك لا تأتي الصور الرمزية بدرجة واحدة من التأثير والحيوية والاستقلال داخل القصيدة، فلكل منها هويتها الخاصة، وتميّزها.

الأسطورة

الرمز في النص الأدبي غالبا ما يحمل عبء التجربة الشخصية والتي تتسم بالتفرد وطغيان (الأنا)، وشيوع الهواجس والانفعالات النفسية فضلا على الأفكار والأحلام، فالخطاب عبره يبحث عن معادل موضوعي لما في اللاوعي من ترسبات تركتها الحياة والثقافة والمجتمع، لذلك فالتجربة هذه تحمل معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة؛ فهي حبلى بالمواقف الجمعية والفردية أو الخاصة، وإذا لم يتحقق للرمز هذا الحضور في سياق النص فقد قدرته على التأثير والتواصل.

ونحن لا نكاد نقرأ نصا فيه مثل هذه الرموز حتى نتذكر أساطير خلدتها الذاكرة الإنسانية وأحاديث الليالي، مثل بحث كلكامش عن الخلود، وانتصار أوديب على أبي الهول وتخليص مدينة طيبة من شره اليومي، من هنا ارتبطت الرموز بالأساطير؛ كونهما يرتبطان بواقعة شعورية خاصة تجددت عبر الزمن؛ فأصبحت واقعة أسطورية عامة؛ دلت على وحدة الشعور، والمواقف الإنسانية من أشياء الكون والوجود؛ إذ إن الإنسان المتحضر يحمل دون وعي منه معارف وأفكارا ترجع إلى الأصول الأولى للإنسانية، وربما احتفظ بها طيلة حياته، ولا تخرج إلا عبر الأساطير[٢٨]، والأساطير بأنواعها المتعددة سواء الطقوسية منها، أم التعليلية، أم الرمزية، أم أسطورة التكوين، أو أسطورة البطل الإله؛ شغلت حيزا كبيرا من إبداعات الشعراء والكتاب المعاصرين، إذ "أن العالم الذي نعيشه اليوم، عالم يكتنفه التناقض، ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من حرية الإنسان، وتكبل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان.....من هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى، يلائم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله، وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالمه. فلم يجد غير الوعاء الأول، إلى الأسطورة، يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها، يوظفها"[٢٩]، فيوظف السياب مثلا في قصيدة "المسيح بعد الصلب" فجيعة صلب المسيح ليعبر عن آلام مستكنة في قرارة ذاته الموجوعة لسنين طويلة؛ فيقول:

بعد ما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة

فهو هنا يتوحد بالمسيح ليَعْبُر واقعا حالكا كالليل المستدام، ولو بالتأسي بصورة الدم والموت الوهمي؛ كما عبرت عنه أساطير كثيرة.

ويزحف محمد عفيفي مطر صوب (إرم) ليستجلي شتات حاضر ليس له منه فكاك، في حراك فكري يستجلب التاريخ بحمولة العذاب كلها التي حملها الإنسان عبره:

ثم رأيت فيما يرتئي اليقظان صفا من
جلاوزة على باب المدينة
قلت: أين أنا؟ ومن أنتم؟!
فقالوا: هذه إرم،
ونحن جنود شداد بن عاد
من ألف عام لم يأت منكم أحد
خذ من أطايبها نصيبك
أنت موعود بها من ألف عام
بل أنت موعود بها من يوم أن سفيت
بك الأرحام في كف البدد
تفنى كما تفنى المدينة ثم تبعث مثلها[٣٠]

"إننا أمام نص ممتد في كل الآفاق يستنفرك فتحتشد وتحشد أسلحتك كي تغزو بلدان السحر وتفجر أسوار مدينتها"[٣١]، إذ يكتنف القصيدة ألم ممتد لا تكاد تجد له ساحل؛ عبر مسيرة زمنية عمرها تاريخ الإنسان نفسه.

القناع

الصوت الشعري مثلما هو الصوت الإبداعي لكل الفنون والآداب، ومثلها الثقافة والفكر بعمومها، لا يتقبلها منبر الحاكم بترحاب أو غض بصر، ولا مجتمع يجتر تقاليد ما فوق ألف عام، وربما كانت التربية والثقافة على منوالهما؛ فيلجأ المبدع مضطرا للتخفي والمراوغة عبر أساليب مختلفة من التحوير والتحرير اللغوي، والتعبير المجازي، والإحالة

على صوت الماضي من أسطورة، وخرافة، وغيرها من مبتكرات الإبداع، والضرورة، والخوف، والبحث عن السلامة، مثلما عن توصيل رسالة وغرض، آمن بهما، وبقدرتهما على التغيير والتأثير، وخلق الإحساس الجمالي، والعيش بمتعة الفن، ودهشة الأفكار الجديدة، وغرابتها أحيانا. ومن تلك الأساليب الناجعة في تحقيق كل ذلك وما يفوقه، لبس قناع الشخصيات التاريخية والتحدث بصوتها، والتنكر لفعله إذا ما اضطر لذلك، بالإحالة على فعلها وقولها، والتمويه بلبس عباءتها، فالقناع في اللغة هو الغطاء، أو ما تقنعت به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومفاتنها، وفي الحديث: أتى رجل النبي وهو مقنع بالسلاح؛ أي متغطي بالسلاح[٣٢]. ويستخدم القناع في النقد الأدبي ليشير إلى"الشخص، إلى أنا الذات الثانية، التي تتكلم في قصيدة، أو رواية، أو أي عمل أدبي، مثل جليفر في رحلات جليفر، ومارلو في قلب الظلام لكونراد، والروايات العربية بضمير المتكلم"[٣٣]، والقناع وفق ذلك ربما كان امتداد لنظرية اليوتوبيا التي تعني في أحد وجوهها "الحالة التي تتضارب مع حالة الواقع الذي يؤطرها ويحيط بها"[٣٤]، ففي العادة تشير كلمة (يوتوبيا) إلى خيال مجتمع كامل يتأسس على نقد اجتماعي من لدن مبتكريه لمجتمعهم الخاص[٣٥]. فتكون (اليوتوبيا) أو المدينة الفاضلة، نقدا مبطنا، أو ازدراء لواقع المدينة التي يقطنها الرائي.

يتقنع البياتي بـــصوت (الأم) في قصيدة (إلى أمهات جنود ألمانيا) ليفضح عبر الفقدان، والضياع، مآسي الحروب، والقتل، والطغيان، والقسوة بكل أشكالها وألوانها؛ مخاطبا مشاعر الإنسانية بأرق أدواتها: (الأم) التي تتحمل الوزر الأكبر من تلك المآسي؛ بعد أن تقتلع منها كل أصناف الرجال: الزوج، والأب، والابن، والحفيد، فضلا عن البيت، والمدينة، وربما الوطن:

ألف حبيب عاد
فانتظرت أن تعود
وألف اقحوانة
تفتحت
عبر الليالي السود
فما لقلبي ظل في انتظاره
وظلت الحدود
مغلقة يحرسها الجنود

(ياولدي!) [٣٦]

نجح البياتي هنا في خلق صور متضادة، تنبه العقل الغافل عن جمالية الأشياء، حين قارن بين تفتح الأرجوان في الليل الحالك، وبين انتظار المرأة بلا أمل في تحقيق ما تتمنى وتأمل؛ من عودة ولدها، وتحقق السلام في النهاية ليعود الجنود جميعهم إلى أحضان أمهاتهم، فالمرأة تغبط الليل على تفتح الأرجوان فيه، فيغيّر من لونه ورائحته؛ وبالتالي انعكاس ذلك على من حوله، وعلى موقفهم منه دونها؛ فلم يفشل البياتي في تحقيق الفيض العاطفي لجو القصيدة "لأن القناع عبر عن أزمة (الشاعر) الوجدانية، بعبارات وألفاظ عجزت عن استيعاب هذا الموقف الوجداني"[٣٧]، كما يرى الدكتور رعد الزبيدي؛ بل جاءت مثقلة بالحسرة على فقدان الأشياء، والتمني لتغيير ما حولها، وذلك عبر استبطان الإحساس بجمالية الأشياء، فيزيد من فاجعة الإحساس لديها رهافة حسها، وتوقها للجمال، فضلا على حنان الأمومة الطاغي الذي لم يكتف بالخاص/الابن، بل امتد ليشعر بالعام وهمومه/الجنود؛ وكأنه يعود هنا إلى ذلك الطغيان العاطفي في:

شوارع المدينة
موحشةً، بعدكِ، حتى الموت[٣٨]

التناص

التناص بمفهومه الواسع الذي هو"تعالق بين النصوص على نحو ما" أخذت حركة الحداثة الأدبية تعده مؤشرا إيجابيا على أصالة المبدع وتمييزه –بعد رحلة طويلة من التهجم والازدراء، والمآخذ، والمواقف السلبية– ذلك إن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، بمعنى "أنه يستلهم تجارب إنسانية مشابهة عند معاناته لتجربته المعاصرة، لأنه لم يعد ذاتا متمحورة حول نفسها، بل أصبح فاعلا في مجتمعه ومحيطه ومتفاعلا معه، يستحضر في قصيدته الحديثة أصداء متجاوبة تترجم معاناة الإنسان، وتجسد هموم الشاعر الذي يعيش في كل الأماكن والعصور"[٣٩]؛ فمعرفة العالم بكل أبعاده ومعطياته التاريخية، والوجودية؛ أصبحت من وكد المبدع، ولوازم نتاجه، ولتكون له "حساسية فردية" يقرأ، ويتأمل، ويفهم بها هذا الوجود، ويعبر عنه.

تحمل قصائد أحمد مطر في طياتها عبق الماضي، وصوره، ورموزه، ممزوجة بألم الحاضر؛ لتتحول إلى مواقف مضادة لصورته وصوته المألوف؛ وبها تكسر بنية توقع المتلقي، وتستوي القصيدة على عود من مرارة، وكوميديا سوداء حتى فيما هو مقدس:

يا مولانا إبراهيم
اغمد سكينك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل
لا تأخذك الرأفة فيه
بدين البيت الأبيض!
نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل
لن ينزل كبش.. لا تأمل بالتبديل.
يا مولانا
إن لم تذبحه نذبحك
فهذا زمن آخر
يفدى فيه الكبش
بإسماعيل! (٤٠)

فباستحضاره لقصة قرآنية –رؤيا أمر ذبح النبي إبراهيم ولده إسماعيل– تحمل معان ودلالات واسعة، وبخلقه لمفارقة خارجية عبر تغيير الشخوص لاسيما شخصية المذبوح إذ جعله الحاكم العربي، وظف موقفا إنسانيا رفيعا تجلى بقص إبراهيم رؤياه على إسماعيل، ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ﴾ (الصافات:١٠٢)؛ ففيها من دلالة الحيرة والتردد، والخوف والقلق من رؤياه، ونبل المشاعر الإنسانية لإبراهيم –(قال: يا بني) بكلمة التصغير الطفولية– ما يفوق الكثير، وما جعلنا نتحسس ذلك ونشعر به صمت القصة عن الخوض في وصف تلك المشاعر، إذ تركت ذلك لاستشفاف المتلقي، ليقلبها الشاعر إلى رغبة بالانتقام من كل أولئك الذين انتهكوا حرمات المجتمع، والشاعر في طليعتهم، متمنيا أن يعرض إبراهيم/المجتمع عن التأويل،

ويعزم على الذبح، كي يتشفى مطر من المذبوح، ولو بالخيال، وليعيش لذة الانتصار، وفي هذا التقارب البنائي/التناص؛ بين الموقف الإنساني المتمثل بالعفو، والرحمة في القصة، والرغبة في الانتقام عبر الحث على الموت في القصيدة؛ ظهر لنا كم القسوة التي عامل بها الحاكم العربي شعبه، فقد أصبح الإنسان في ظله أرخص الأشياء، لدرجة تقديمه فداء لكبش أو لإشباع نزوة، فلم تفلح في خلق الرحمة لديهم حتى أروع قصص القلق، والرحمة المشتركة (الإلهية/الإنسانية).

أما الموت عند البياتي فيلبس لبوسا آخر في قصيدته (الموت):

بيده الثلجية الصفراء
يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء
يرمي بها للنار
يزيف النقود والأفكار
يندس في قلب المعنى، يقطع الأوتار
يذل من يشاء
يعز من يشاء
الملك الوحيد في مملكة الأحياء(٤١)

فما أن يصل المتلقي إلى (يذل من يشاء، يعز من يشاء) حتى يستحضر الآية الكريمة: ﴿قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ﴾ (آلعمران: ٢٦). فالبياتي هنا يؤسطر الشخصية، فيهبها القدرة والسطوة على الأحياء كما هي سلطة الإله، وكما هي في الملاحم القديمة، رغم الازدراء والنفور ممن كانت (يده ثلجية وصفراء)، ورغم جهلها وامتعاضها من الفلسفة والعلم، المنتجة في كل لغات العالم ولهجاتها، فلا هم لها سوى تزيف الأشياء، وقتل الفن، وإذلال الخصوم، من أجل عزة الملك الوحيد في مملكة الأحياء!.

*****

تبيين لنا عبر خوضنا في أدوات الناقد لكشف أسرار الصورة الفنية وجمالياتها؛ أن تلك الأدوات كانت من التنوع، والتعدد، والسعة، والثراء إلى حد يصعب معه الإحاطة بكل تفاصيلها، فقد كانت حيوية الدرس النقدي، وحركيته، تطور تلك الأدوات بما يتماشى مع ما تنتجه المدارس، والمذاهب، والمواقف النقدية، وآراء كبار النقاد، والباحثين؛ فأخذت تتنقل من الأدوات البلاغية القديمة من تشبيه، واستعارة، وكناية، وإشارة، أي بكل ما يتعلق بالصورة الخارجية للأشياء؛ إلى أدوات الكشف عما في داخل المبدع، وما يشغل ذهنه، وما يطوف برؤاه، حيث الوقوف عند الأساطير، والرموز، وأقنعة الشاعر، والتناص مع النصوص الأخرى بكل أشكالها وسيميائيتها، ودلالات كل ذلك على الصورة الداخلية للمبدع؛ ذهنيا، وشعوريا، فضلا على الصورة الفنية للنص، وانعكاس الصورتين على موقف المتلقي، عند تأمله للنص، وقراءته، وتمثله، بما يكشف موقف الشاعر/المبدع من الكون، والحياة، والتاريخ، والأدب، والفن.

الهوامش

(١) الصورة الفنية، موسوعة برنستون للشعر:٢٢.

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح:٢٠.

(٣) خليل حاوي: ٢٢.

(٤) م.ن: ١٣.

(٥) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٥.

(٦) رماد الشعر: ٢٣١-٢٣٢.

(٧) الصورة الشعرية عند السياب: ١٥٠.

(٨) م.ن والصفحة نفسها: ٢٢.

(٩) الشعر والتجربة: ٦٠.

(١٠) النقد الأدبي الحديث: ٤٤٦.

(١١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٤٦٤.

(١٢) الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه: ٥٩.

(١٣) م.ن: ٦٠.

(١٤)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: هامش ٢٨٧.

(١٥) أعمال حسب الشيخ جعفر: ٢٣-٢٤ .

(١٦) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٦٨.

(١٧) يوسف الخال: ١٥٧.

(١٨) أعمال الخال: ٢٩٢.

(١٩) م.ن: ١٥٩.

(٢٠) م.ن: ٢٥٥.

(٢١) يوسف الخال: ١٦٠.

(٢٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٦٨.

(٢٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٨٧.

(٢٤) خليل حاوي:١٥.

(٢٥) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٧٥ .

(٢٦) الصورة بين الشعر القديم والشعر الجديد:٥٥.

(٢٧) الصورة الفنية في شعر أبي تمام:١٥.

(٢٨) ينظر: خمسة مداخل للنقد الأدبي:٢٦٦.

(٢٩) الأسطورة في شعر السياب:١٩-٢٠.

(٣٠) المنمنمات : ١٣٧.
(٣١) الشعر نحو استراتيجية تأويلية، رعويات (مطر) نموذجا:٢٢٢.
(٣٢) ينظر: لسان العرب، مادة: قنع.
(٣٣) معجم المصطلحات الأدبية:١٩٢.
(٣٤) فاعلية الخيال الأدبي:٢٨١.
(٣٥) ينظر: م.ن والصفحة نفسها.
(٣٦) الديوان:٤٧١/١.
(٣٧) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:٧٨.
(٣٨) سيرة ذاتية لسارق النار: ١٥.
(٣٩) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث:٣٦٤.
(٤٠) لافتات:٢٣/١.
(٤١) الديوان:٢٤٧/٢.

المصادر والمراجع

(١) الأسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

(٢) الأعمال االشعرية(١٩٦٤-١٩٧٤)، حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث رقم(١٨٥)، ١٩٨٥م.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، يوسف الخال، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

(٤) أنماط الصورة الفنية، في شعر أحمد عبد المعطي حجازي "مقترب نظري"، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ع٩، ١٩٨٩م.

(٥) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥م.

(٦) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

(٧) خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، منشورات وتوزيع المكتبة العالمية، بغداد، ط٢، ١٩٨٤م .

(٨) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر س سكوت، ترجمة وتعليق: عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.

(٩) ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

(١٠) ديوان السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

(١١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

(١٢) رماد الشعر، د.عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م.

(١٣) سيرة ذاتية لسارق النار، عبدالوهاب البياتي، مديرية الثقافة العامة-وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٤م.

(١٤) الشعر والتجربة، ارشبالد ماكليش، تر: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.

(١٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، تر: د.محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

(١٦) الشعر نحو استراتيجية تأويلية، رعويات (مطر) نموذجا، عزت جاد، مجلة فصول، ع ٧٨، ٢٠١٠م.

(١٧) الصورة بين الشعر القديم والشعر الجديد، ايليا الحاوي، مجلة الآداب، ع٢، ١٩٦٠م.

(١٨) الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، عدنان محمد علي المحادين، كلية الأداب، جامعة بغداد، ١٩٨٦م.

(١٩) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

(٢٠) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، في ضوء تأثير النقد الانكليزي، (مفهومها ومناهج دراستها)، أطروحة دكتوراه، حيدر محمود غيلان يوسف، إشراف: أ.د عربية توفيق ، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٨م.

(٢١) الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٣م.

(٢٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

(٢٣) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبدالقادر الرباعي، إربد، الأردن، ط١، ١٩٨٠م.

(٢٤) الصورة الفنية، موسوعة برنستون للشعر، ترجمة: نايف العجلوني ود. خالد سليمان، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٢، ١٩٨٨م.

(٢٥) فاعلية الخيال الأدبي، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت–بغداد، ط١، ٢٠١٥م.

(٢٦) فن الشعر، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط٤، ١٩٨٧م.

(٢٧) قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، د. رعد أحمد الزبيدي، دار بغداد–بغداد، دار الينابيع–دمشق، ط٢، ٢٠١٥م.

(٢٨) المجموعة الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، ط٢، ٢٠٠٣م.

(٢٩) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤م.

(٣٠) معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

(٣١) المنمات، محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أصوات أدبية، ع٣٨١، ٢٠٠٧م.

(٣٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ب.ت.

(٣٣) يوسف الخال، المرجعية النقدية والإبداع الشعري، د. رياض الناصري، مكتبة زاكي، بغداد، ٢٠١٤م.

Summary

term image at the end of nineteenth century and early twentieth century, the artistic use figurative language or Alastarah in the poetry, and promised - any Alsourh- an important element of building the poem, derives its meaning from its context, it should be if in our study of the poem to examine the pictures together ; so that we can uncover deeper than the virtual text meaning of meaning, because the picture - which is all figurative forms as Qdinma- but be the work of the creative force, the trend to study means the trend to the spirit of poetry and its meaning and significance, through the study of capillary action fabric, and Mandy as a structure relationships reveals the interaction of the meaning of the poem and its significance, and this angle shows the importance of the technical picture of the contemporary critic; it and his method, which explores the poem, as well as the position of the poet of fact, one of the important in judging the authenticity of the experiment calibration, the ability of the poet to form in a format that achieves Have fun and experience for those who receive. Literary criticism terminology, concepts and special approach in the picture; we tried in this study to stand at a notably to detect the dimensions and significance monetary tool facilitates the work of the critic in His applied and theoretical exercise on texts.