جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

بحث بعـــــــنوان

الصورة بين الشعر والتشكيل فى فن التصوير (حوار الشكل والمضمون)

Image between poetry and formation in painting (Form and content dialogue)

مقدم من

د. إيناس ضاحى أحمد
مدرس التصوير – قسم التربية الفنية
- كلية التربية النوعية - جامعة أسيوط

٢٠١٦م

مقدمة :

تراكب.. انسجام.. وتقابل: تتميز الفنون بتراكبية جميلة، حين تتداخل ويعضد بعضها الآخر، أو حتى حين تتعارض وتتناقض ، لأن الائتلاف ينبعث من أعماق الاختلاف، فلا يصير فناً من الفنون هامشاً إلى جانب فناً آخر، بل يختط موضعاً متميزاً في فضائه ويعيش في ثناياه ، وينطوي على مشاعر التلاؤم والانسجام حتى الوفاق. فلطالما ظل الشعر الفن الذي لا تطاله الفنون، والشعراء أنصاف آلهة ينطلقون من رسالة الأنبياء، ويؤدون وظائفهم السامية في إخراج الناس من ظلمات الظاهر إلى أنوار الباطن المتجلية في أعماق الذات الشاعرة، ثم ينطقون بما تنفثه في أعماقهم ربات الشعر وشياطين القول وملائكة الخلود. وعلى عظم هذه المكانة عبر التاريخ لم يوصد الشعر أبوابه أمام الفنون الأخرى، ترقى به أحياناً ويرقى بها أحياناً ([1]).

وكشفت العصور التاريخية عن ثنائي جميل بين فن التشكيل بألوانه المؤثرة وأيقوناته المعبرة وأبعاده السيكولوجية، وفن الشعر ذي البعد اللغوي والعمق الرمزي والتعبير الأسطوري. تتجسد علاقاته "من خلال مجالات مختلفة: مجال تاريخي ويتجلى في اتجاهات فنية عكست تلك العلاقة ، ومجال يخص تكوين الفضاء من خلال الشكل والكلمة ، وآخر يحاول تصوير الأفكار وتجسيدها.. وكلها علاقات قائمة ومستمرة ، قد حققت تراكماً أصبح تقليداً عندنا ، فلا ينتهي موسم فني دون الاحتفاء بمولود جديد لهذه العلاقة الطيبة ، التي تقرب بين الأجناس الفنية رغم اختلاف أدواتها التعبيرية وأساليب تبليغ صورها"([2])

إن هذا الزواج بين الصورة والفنون الأدبية أخرج الأولى من عالم الثبات إلى عوالم الحركة . لقد كانت " الصورة " موجودة وفاعلة منذ عصر الإنسان البدائي الذي كان يرسم على جدران الكهوف مروراً بعصور فيدياس وهوميروس وميكيل أنجلو وامرئ القيس ويحيى الواسطي والمتنبي وشكسبير ودافنشي حتى عصر بيكاسو وأرتو وشارلي شابلن ونزار قباني ومايكل جاكسون وأم كلثوم . لقد مرت " الصورة " بمراحل غاية في التباين خلال تطور الفنون البشرية، بدءاً من عملية المحاكاة بين المحسوس والمجرد إلى عملية الابتكار، على أن الابتكار ذاته ظل عرضة للمحاكاة والتقليد في أنساق بعينها أطلق عليها تالياً: " أساليب " أو " مذاهب "، إن الصورة، كل صورة، محسوسة كانت أم مجردة، مرئية أم لا مرئية، تصبح عند تكوينها فنياً كائناً حياً مختلفاً عن العناصر الواقعية والمتخيلة التي شكلته، وسوف يبقى هذا الكائن إما قابلاً للحياة والتناسل والتوالد في صور جديدة عبر الزمن أو أسيراً للظرف الذي وجد فيه ([3]).

تتلخص **مشكلة البحث :** يناقش البحث التشابه بين الصورة الفنية فى الفن التشكيلي والشعر ومدى تأثير النص كمصدر إلهام على الفن التشكيلي عبر عصور تاريخ الفن المختلفة . و**يهدف** هذا البحث إلى محاولة دراسة علاقة التكامل بين الشعر و اللوحة التصويرية. ومن هنا تأتى **أهمية البحث** فيما يتمثل فى : اهتمام وبحث الكثير من الفنانين لإكتشاف مضامين جديدة للفن التشكيلي ، حيث يقوم العمل الفني التشكيلي على ثنائية الشكل والمضمون وتعتبر الأعمال الأدبية وخاصة الصادقة والراقية منها مصدراً له قوته ومصداقيته للمضمون الفني بينما يعمل الفنان التشكيلي على تقديم الشكل المعبر عن هذا المضمون ومن خلال هذه المعادلة يمكن التعرف على أهمية المصدر الأدبي بالنسبة للفنان التشكيلي. ولقد **انتهج البحث** المنهج التاريخى فى عرض مفهوم الصورة الفنية بين الشعر والتشكيل ، والعلاقة التاريخية المتبادلة بين الشعر والفن التشكيلي . ويسير البحث في **محورين** رئيسيين ؛ الأول: الصورة بين الشعر والتشكيل وأثرها علي الشكل والمضمون ، والثاني: العلاقة التاريخية المتبادلة بين الشعر والتصوير تلك العلاقة التى تدل على حتمية أن يشمل النهوض كل أفرع الإبداع كي ينشأ ما يعرف بالتيار الثقافي والمعرفي مكتمل الأركان ، بعيداً عن حصر الفن التشكيلي على لغة تخصصه أو في عزلته الوهمية.

---

[1] د. عبد الفتاح شهيد : مقال بعنوان " في تجريبية الحوار بين الخط والتشكيل " ، مجلة الرافد ، الإمارات ، ٢٠١١م ، موقع الكترونى :
http://www.arrafid.ae/arrafid/f2.html

[2] نور الدين فاتحي : " في التشكيل الحداثي، مفاهيم وأجناس" ، ص ٧٣.

[3] عبدالله الحامدي : مقال بعنوان " الصورة بين الشعر والتشكيل " نشر بموقع"جهة الشعر" www.jehat.com ، ٢٠١٠م.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

▪ مفهوم الصورة :

١- مفهوم الصورة عموما :

عالم الشعر , عالم جميل يموج بالحركة والألوان , لغته لا تعترف بالحدود و المنطق, يسعى الشاعر فيه وراء المطلق للتمسك به عبر تجربته الشعرية , متوسلا في ذلك الكلمة و الرمز و الإيقاع و الصورة "إنه (الشعر) صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة , وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها , ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة " (١) . وهو ليس كالنثر " الذي قوامه العقل و المنطق والوضوح ... و يؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة "(٢) , إلا أن الشعر بخلاف ذلك " فهو يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة" (٣) . والشعر أو الشاعر , لا ينقل لنا الدلالات و المعاني بصورة رتيبة كما هي في الواقع , ولكنه يروم إلى اكتشاف كنه الأشياء بالشعور و الحدس لا بالعقل و الفكر (٤) ، فالشاعر إذًا ليس كالعالم أو المفكر الذي يعبر بالكلمة العارية , إنه يعبر بالصورة و الإشارة و الرمز . إنّ تحديد ماهية الصورة تحديدا دقيقا من الصعوبة بمكان , لأن الفنون بطبيعتها تكره القيود ، ولعل هذا هو السر في تعدد مفاهيم (الصورة) وتباينها بين النقاد ، بتعدد اتجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية وبالتالي أضحى للصورة مفهومان (٥):

- مفهوم قديم لا يتعدى حدود التشبيه و المجاز و الكناية.
- مفهوم جديد يضيف إلى الصورة البلاغية : الصورة الذهنية و الصورة الرمزية بالإضافة إلى الأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير .

٢- مفهوم الصورة في اللغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور , مادة (ص .و. ر) » الصورة في الشكل , والجمع صور , وقد صوره فتصور , وتصورت الشيء توهمت صورته , فتصور لي , والتصاوير : التماثيل. (٦) وقد ورد معنى كلمة الصورة في لسان العرب أنها :"ترد في كلام العرب على ظاهرها،وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، في أسماء الله تعالى، المصور، الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة متميزة، يتميزبها على اختلافها وكثرتها" يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته , وصورة كذا وكذا أي صفته " (٧)

- و أما التصوُّر فهو » مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها « (٨)

- وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني , فالتصوُّر إذا عقلي أما التصوير فهو شكلـي " إن التصوُّر هو العلاقة بين الصورة والتصوير , و أداته الفكر فقط , وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة " (٩).

---

[١] إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر د.ت . ص ٨٥
[٢] نفس المرجع السابق . ص ٨٥.
[٣] نفس المرجع السابق . ص ٨٥.
[٤] سيد قطب :النقد الأدبي , أصوله و مناهجه – دار الشروق – بيروت - ط٥ ١٩٨٣ ص ٥٨
[٥] عبد الحميد قبايلي : مقال بعنوان " الصورة الشعرية بين إبداع القدامى وابتداع المحدثين" ، ٢٠١٠م، http://manssora.yoo7.com/t1484-topic
[٦] ابن منظور :لسان العرب – دار لسان العرب- بيروت- مادة ص.و.ر. - د.ت – ٤٩٢/٢
[٧] الدكتور/عمرمحمدالطالب كلية التربية - جامعة الموصل : مقال بعنوان " نظرية النظم عند عبد القادر وعلاقتها بالصورة الشعرية " ، نشر بموقع الكترونى : http://www.almashhed.com/t28909.html

[٨] صلاح عبدالفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب – المؤسسة الوطنية للفنونالمطبعية – الجزائر –١٩٨٨ ص٧٤
[٩] مجلة الرسالة– المجلد الثاني – السنة الثانية – العدد ٦٤ –تاريخ ١٩٣٤/٠٩/٢٤ ص ١٧٥٦

- والتصوير في القرآن الكريم , ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل " فهو تصوير باللون , وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل , كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل , وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار , وجرس الكلمات , ونغم العبارات , وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور " (١).

٣- مفهوم الصورة في الاصطلاح :

إنّ الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن , وإنّ كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير ، لأنه كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز و التشبيه و الاستعارة.

أما الصورة الشعرية -كمصطلح نقدي- الذي يُعنى بجماليات النص الأدبي قد دخل النقد العربي في العصر الحديث متأثرا بالدراسات الأدبية الغربية , ومسايراً لحركة التأثير والتأثر التي عرفتها الآداب العالمية ، مع الحفاظ على الأصالة و التميز.

- مفهوم الصورة عند القدماء : لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح و الثناء , ولها من الحظوة بمكان , والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور و ثقافات متنوعة , فهذا " أرسطو " يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف ، فيقول : " ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة...وهو آية الموهبة " (٢) ، ونرى أن " أرسطو" يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث ، ويعمّق الصلة بين الشعر والرسام , فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان , فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي .وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي , لها ما لها من مفعول و تأثير , فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة , فالخيال هو الذي يحلِّق بالقارئ في الآفاق الرحبة , ويخلق له دنيا جديدة , وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع. وقد كانت الصورة عند القدماء جزئية لا كاملة , فهي لا تتعدى كونها استعارة و تشبيها وكناية وغيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتنميق المعنى ليس إلا. ولم يتعمّق أحد من النقاد العرب القدماء ما تعمّقه "عبد القاهر الجرجاني"(٣) – كما سيأتي لاحقا - في فهم الصورة معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر و الفنون النفعية و طرق النقش و التصوير (٤).والصورة عند عبد القاهر: " تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا "(٥). فإذا كان التباين بين الأشياء في الطبيعة إنما تكون في الصور المختلفة، التي تتخذها تلك الأشياء، فالأمر يختلف بالنسبة للمعاني. فالتباين بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجعٌ إلى الاختلاف بين الصور التي تتخذها المعاني في تلك الأبيات المختلفة. (٦) ، إنّ مصطلح الصورة لا يستعمل عند عبد القاهر استعمالاً موحّدًا، بل تراه مرة يُستعمل للدلالة على الشكل العام لصياغة الكلام، وأخرى للدلالة على التقديم الحسّي للمعنى، فالمصطلح "يحمل في طيّاته الدلالة على الصورة والشكل في الوقت نفسه"(٧). ويرى الجرجاني أنّ الصورة التي توازي الحقيقة المقصودة إنما تكتسب قيمتها، لأنها تنقلنا من حالة الغموض إلى حالة الوضوح، فإذا كانت الحقيقة مكتنفة بجوٍّ من الغموض، فإن الصورة، وهي مادة مأخوذة من خبراتنا المألوفة، تزيل ذلك الغموض، كما يرى أن الإدراك الإنساني يقوم على التدرّج من المحسوس إلى المعقول: "أي مما ندركه بإحدى حواسنا من بصرٍ وسمع وغيرها، إلى ما ندركه بعقولنا وهو في حالةٍ من الفكر المجرّد"(٨). إنّ الصورة بحسب هذا المفهوم "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة" تنحصر قيمتها فيما تقدّمه لنا من

---

[١] صلاح عبدالفتاح الخالدي : المرجع نفسه – ص ٣٣

[٢] أرسطو : فن الشعر – ترجمة محمد شكري عياد – دار الكتاب العربي – القاهرة – ١٩٦٧ – ص١٢٨

[٣] أبو بكربن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، فارسي الأصل، جرجاني الدار، ولد في جرجان وعاش فيها دون أن ينتقل إلى غيرها حتى توفي سنة ٤٧١ هـ. لا نعرف تاريخ ولادته ، ترك آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن ، هو يعتبر مؤسس علم البلاغة، أو أحد المؤسسين لهذا العلم، ويعد كتاباه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة من أهم الكتب التي أُلفت في هذا المجال.

[٤] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – دار الثقافة ودار العودة –بيروت-١٩٧٣-ص ١٦٨

[٥] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص ٢٦٩

[٦] نظرية عبد القاهر في النظم: ٧٣.

[٧] الصورة الفنية: ص ٣٤١.

[٨] المعقول واللا معقول: ص ٢٥٤.

معانٍ، لكنها لا تحدث أثرًا في طبيعة تلك المعاني، ولا تغيّر إلاّ من طريقة عرضها وكيفية تقديمها ([1]). وتتمثّل أهمية الصورة عند عبد القاهر في تلك القدرة على جذب انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، فتجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، إنّ هذا التصوّر النفعي المباشر للصورة جعل أنظار عبد القاهر تتجه إلى المتلقّي دون الفنان الخالق ، فنراه يتحدّث عن إثارة الصورة لانفعال المتلقي ، فقد جاء "الربط بين الجوانب الحسّية بالتصوير، والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجي ، وإعادة تمثيل مشاهده في ذهن المتلقّي، يرد إلى المبادئ العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها الساذج، الذي جعل الفن بعامّة والأدب بخاصّة نقلاً أو نسخاً للطبيعة الخارجية "([2]).

٤- مفهوم الصورة عند الغربيين :

يُعرّف الشاعر الفرنسي "بيير ريفردي" (١٨٨٩- ١٩٦٠) Pierre Reverdy – وهو من المدرسة الرومانتيكية- لفظة صورة IMAGE بأنها: " إبداع ذهني صرف , وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة و إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة , ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يَدْرِكُ ما بينهما من علاقات سوى العقل " ([3]) ، فالصورة إذًا عند "ريفردي" وغيره من الرومانسيين إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال , و العقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها. ولم يعرف الشاعر الأمريكى "عزرا باوند"(١٨٨٥ – ١٩٧٠م) Ezra Pound الصورة بأنها "تمثيلات أثرية للإحساسات"، بل عرّفها بأنها "تلك التي تقوّم عقدة فكرية أو عاطفية في برهة من الزمن، وهو توحيد لأفكار متفاوتة"([4]).

وبالنظر على المدارس الأدبية الحديثة ونظرتها إلى الصورة ، تجد أن (البرناسية) ([5]) لا تعترف إلا بالصورة المرئية المجسمة بعيدا عن نطاق الذات الفردية , وأما (الرّمزية) ([6]) فهي لا تقف عند حدود الصورة كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور و بالتالي ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات , والمبصرات بالمسموعات وهو ما يسمى (بتراسل الحواس). أما (السريالية) ([7]) فقد اهتمت بالصورة على أساس أنها جوهر الشعر ولبُه ، وجعلت منها فيضا يتلقّاه

---

[1] الصورة الفنية: ص ٣٩٢.

[2] الصورة الفنية: ص ٣٧٠

[3] مجدي وهبة :معجم مصطلحات الأدب –مكتبة لبنان- بيروت –١٩٧٤- ص٢٣٧

[4] نظرية الأدب: ٢٤١.

[5] البرناسية : مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعيًّا همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة. وهي تتخذ شعار "الفن للفن". أطلق أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد لبعض الشعراء الناشئين اسم "البرناس المعاصر" إشارة إلى جبل البرناس الشهير باليونان التي تقطنه "آلهة الشعر" كما كان يعتقد قدماء اليونان إلا أن الاسم ذاع وانتشر للتعبير عن اتجاه أدبي جديد. ومنهم: شارل بودلير ١٨٢١ – ١٨٦٧م ، تيوفيل جوتييه ١٨١١ – ١٨٧٢م ، ومنهم لو كنت دي ليل ويعد رئيس هذا المذهب ، ومالا راميه ١٨٤٢ – ١٨٩٨م .

[6] الرمزية : مذهب أدبي فلسفي ، يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرمز أو الإشارة أو التلميح. والرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها أو لا يراد التعبير عنها مباشرة. ولا تخلو الرمزية من مضامين فكرية واجتماعية، تدعو إلى التحلل من القيم الدينية والخلقية، بل تتمرد عليها؛ متسترة بالرمز والإشارة. وتعد الرمزية الأساس المؤثر في مذهب الحداثة الفكري والأدبي الذي خلفه. رغم أن استعمال الرمز قديم جداً، كما هو عند الفراعنة واليونانيين القدماء إلا أن المذهب الرمزي بخصائصه المتميزة لم يعرف إلا عام ١٨٨٦م ، ومن أبرز الشخصيات في المذهب الرمزي في فرنسا وهي مسقط رأس الرمزية : الأديب الفرنسي بودلير ١٨٢١ – ١٩٦٧م وتلميذه رامبو. ومالارراميه ١٨٤٢ – ١٨٩٨م ، بول فاليري ١٨٧١ – ١٩٤٥م ، وفي ألمانيا ر.م. ريلكه وستيفان جورج.، وفي بريطانيا: أوسكار وايلد. ومن الأفكار والآراء التي تضمنتها الرمزية : الابتعاد عن عالم الواقع وما فيه من مشكلات اجتماعية وسياسية، والجنوح إلى عالم الخيال بحيث يكون الرمز هو المعبر عن المعاني العقلية والمشاعر العاطفي

[7] السريالية : أي ما فوق الواقعية أو ما بعد الواقع" هي مذهب أدبي فني فكري، أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، وزعم أن فوق هذا الواقع أو بعده واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور، وهو واقع مكبوت في داخل النفس البشرية، ويجب تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن. وهي تسعى إلى إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاة من الواقع التقليدي في الأعمال الأدبية. وهذه المضامين تستمد من الأحلام؛ سواء في اليقظة أو المنام، ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة، ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء، بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة في أعمال أدبية. وهكذا تعتبر السريالية اتجاهاً يهدف إلى أبراز التناقض في حياتنا أكثر من اهتمامه بالتأليف. ومن أبرز الشخصيات السريالية:أندريه بريتون ١٨٩٦ – ١٩٦٦م ، سلفادور دالي ولد سنة ١٩٠٤م ، وقد تأثرت السريالية أيضاً بحركة سبقتها تُدعى الدادية التي ولدت في زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦م.

الشاعر نابعا من وجدانه , وبذلك تبدو الصورة خيالية وحالمة. إلا أن (الوجودية) ([1]) نظرت إلى الصورة على أنها عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها. ([2]) ، وإنطلاقا من هذه الاتجاهات خلصت إلى النظرة المتكاملة لمفهوم الصورة الشعرية على أنها : " تشكيل لغوي يُكَوِّنُهَا خيال الفنان من معطيات متعددة , يقف العالَم المحسوس في مقدِّمتها , لأن أغلب الصور مستمَدَّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية " ([3])

٥ـ مفهوم الصورة عند العرب المحدثين :

لقد توسَّع مفهوم الصورة الشعرية في العصر الحديث إلى حد " أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية ضمن علم البيان و البديع و المعاني و العَروض و القافية و السَّرد و غيرها من وسائل التعبير الفنِّي"([4]) ، ولم يعد ذلك المفهوم في النقد العربي الحديث ضيّقًا بل اتسع مفهومه وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني غير أن مصطلح الصورة الشعرية لم يُستعمَل بهذا المعنى إلا حديثا , فهو عند" مصطفى ناصف " يستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي. ([5]) والصورة الفنية القديمة بسيطة واضحة لا تميل إلى الغموض و التعقيد، ولا عجب في ذلك لأن البيئة العربية كانت كذلك وينبغي أن ننظر إلى الصُّورة من خلال عصرها وحضارتها , ومن خلال مُبْدِعِهَا وظروف حياته ([6]).

▪ الصورة بين الشعر والتشكيل :

يرى الناقد والشاعر د. شوكت المصري أن أي إبداع يعتمد على فكرة التأثير والتأثر، فالمبدع يتأثر بحالة معينة ثم ينقلها من الواقع إلى شكل أو صورة متحركة لتصوير سينمائي، أو إلى جملة في حالة الإبداع الأدبي، أو إلى لوحة تشكيلية بالألوان. وفكرة العلاقة بين الشاعر والفنان التشكيلي أساسها أن مادة كلاهما هي التصوير، وهذا قاسم مشترك فيما بين الفن التشكيلي والعمل الأدبي وخصوصا الشعر، وهو أن الأساس فيهما هو فكرة الصورة، وإن كانت الصورة تعتمد على اللون في حالة الفن التشكيلي، أو على اللغة في حالة الشعر.([7])

ولكن هل يمكن "تأطير"([8]) الصورة دائماً ، وفي الفنون المختلفة بذات الطريقة ؟ وإختبار صمود عملية " التأطير " المشار إليها في فنين كانا يرتبطان دائماً بجذر فلسفي واحد وهما الشعر والتشكيل، بمعنى هل يمكن أن تكون " السحابة " في قصيدة هي ذاتها في لوحة تشكيلية إذا ما كان مُنتج هذه الصورة الفنية يقوم بفعل كتابة الشعر والرسم في آن واحد ؟ فالصورة هي ما تُشاهد بشكل مباشر وما تحمله من إيحاءات غير مباشرة تفضي إلى تجربة كل واحد منا إزاءها ، وهي إستمرار لحالة الحدس والثقافة البصرية والفلسفية للمشاهد، يقول "قروي

---

[1] الوجودية اتجاه فلسفي يغلو في قيمة الإنسان ويبالغ في التأكيد على تفرده وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي فلسفة عن الذات أكثر منها فلسفة عن الموضوع. وتعتبر جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة التي تتعلق بالحياة والموت والمعاناة والألم، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم. ونظراً لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أن تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار. أشهر زعمائها المعاصرين: جان بول سارتر الفيلسوف الفرنسي المولود سنة ١٩٠٥م .

[2] الأخضر عيكوس: الخيال الشعري و علاقته بالصورة الشعرية –مجلة الآداب –عدد ١- عام ١٩٩٤- ص٧٧

[3] علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري –ص٣٠

[4] الولي محمد :الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- المركز الثقافي العربي-بيروت- ط١-١٩٩٠- ص١٠

[5] مصطفى ناصف :الصورة الأدبية –دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- ط٣- ١٩٨٣- ص ٣-٥

[6] عبد الحميد قبايلي : مقال بعنوان " الصورة الشعرية بين إبداع القدامى وابتداع المحدثين" ، ٢٠١٠م ، http://manssora.yoo7.com/t1484-topic

[7] رهام محمود : مقال بعنوان " حوار اللون والكلمة .. ظاهرة قديمة تتجدد " ، موقع شبكة الاعلام العربية ، www.moheet.com ، ٢٠١٠م.

[8] **التأطير** (Framing) : هو إحاطة الموضوع وما يحتويه بمقدمة مناسبة على شكل إطار أو بروازو التأطير في البرمجة اللغوية العصبية هي كلمة تشير إلى الطريقة التي نضع بها الأشياء في سياقات و أطر مختلفة، وذلك كي نضفي معاني جديدة مختلفة عليها، أي ما نجعله مهما في تلك اللحظة.
بمعنى آخر التأطير : هي التعليق أو الإلصاق، أي وضع الأشياء في سياق (إطار) بحيث يمكن فهمها في هذا السياق.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

باريس " لويس أراغون"([1]) الذي كان سريالياً وارتد عليها : " إن الرذيلة المسماة سريالية، شغف باستعمال فوضوي للصورة المدهشة.." فهذا الشاعر الذي يصل في قصائده إلى حدود الصوفية الشرقية والحب العذري على غرار " مجنون ليلى " يأنف أن تفقد الصورة قدسيتها وهو يرسم معشوقته " إلزا " في صور كأنها أيقونات لتخليد من يحب، وإن كان يمضي بذات الجنون وهو يؤلف صوراً غاية في السلاسة والتوهج الشعري والتشكيلي في آن واحد:

" في ذروة مأساتنا

كانت تجلس طوال النهار أمام مرآتها

تسرح شعرها الذهبي اللماع

كان يخيل إلي أن يديها

الرقيقتين تسرحان اللهيب ".

من هذا المقطع الشعري الجذاب تخطر مترادفات كثيرة لمعنى الصورة، فهناك صورة واقعية وأخرى متخيلة وهناك صورة فنية وأخرى طبيعية وهناك صورة واردة عن طريق البصر وأخرى واردة عن طريق السمع أو الشم أو الذوق أو اللمس ([2]) ، ألم يقل الشاعر العربي القديم جرير:

" والأذن تعشق قبل العين أحياناً " ..

إن القدرة على التصوير اللفظى يأتى موازيا للتصوير اللونى إذا ما وظفت الأدوات الملائمة لكل من التشكيل والشعر ، كما يتضح من خلال قصيدة "إبريق ذهب" لصلاح جاهين :

أبريق دهب

و مخّده من ريش النعام...

تشرب سيادتك، تنجِعص آخر غرام

ترفع عينيك تلاقى منجه مدلدله

و فاكهه ياما متلتله

أصناف من اللى الكيلو مش عارف بكام

منجه، وفراوله، وموز، وتفاح يا وله

و خوخ و برقوق م التمام...

ياللعجب

البرتقان ويا العنب

فى غصن واحد... يا سلام

ولما كان التصوير قد انتقل من مرحلة انعكاس صورة الشيء على سطح الماء إلى اختراع المرآة وصولاً إلى اختراع آلة التصوير ، فقد تطورت الفنون البصرية في أشكال وأنساق مختلفة إلى درجة أن بعضها

[1] **لويس أراغون** (Louis Aragon)(١٨٩٧-١٩٨٢) : ولد في فرنسا ، رائد م نرواد النقد الأدبي والفني الواقعي ، شاعر وقصصي وصحفي وناقد كبير ، وقف بقوة إلى جانب شعوب فيتنام والجزائر كما وقف إلى جانب مصر أثناء العدوان الاستعماري ، اشترك في تأسيس مجلة الآداب الفرنسية ، مؤسس اللجنة الوطنية للكتاب وهي الجبهة الثقافية في فرنسا ، تزعم المدرسة السريالية في الشعر والأدب بين عام ١٩٢٠-١٩٣٠ ، تحول عن السريالية بعد التقائه بزوجته الزاتريوليه واعتناقه الفلسفة الاشتراكية ثم انضمامه إلى العمل الحزبي في سنة ١٩٣٢ ، كان منذ عام ١٩٣٢-١٩٣٩ من أقوى المناضلين ضد الفاشية والحرب ، منذ ١٩٤٥ وهو يدير الحركة الثقافية والأدبية النقدية في فرنسا بوصفه رئيس تحرير الآداب الفرنسية ومدير دار الناشرين الفرنسيين المتحدين ونائب رئيس اللجنة الوطنية للكتاب.

[2] د. فؤاد أبو منصور : " أراغون في مواجهة العصر " ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٨١م.

ابتعد عن الطبيعة الأساسية لهذه الفنون والمتعلقة بحاسة البصر الخالصة لتتمازج مع فنون الغناء والموسيقى والرقص كما في " الفيديو كليب " ومع فنون القصة والرواية والتمثيل كما في المسرح والسينما والدراما التلفزيونية، وفي كل هذه الفنون ظلت الصورة الأساس الذي يشتغل عليه الفنان للوصول إلى المتلقي والاستحواذ عليه ، وإذا شئنا الدقة فإن فن التصوير " التشكيلي " ظل أكثر الفنون التصاقاً بمفهوم فلسفة الصورة، من خلال ارتباطه العضوي بالتجربة الإبداعية وإرهاصاتها الإنسانية الممتدة عبر الزمن بما في ذلك تجليات الثقافة والحساسية البصريتين، ولعل المدرسة " التجريدية " تحديداً كانت الأكثر تحرراً من الحمولة الفنية والفكرية الخارجة عن منطق الصورة وفلسفتها الجمالية حيث يحاول الفنان في هذه المدرسة التخلص من إرث اللون والتكوين لتوليد ميراث جديد وبالتالي صورة جديدة ([1]).

إن العلاقة حميمة جداً بين فن الشعر والفن التشكيلي ، من ناحية الإبداع ومن ناحية التلقي ، فالشاعر يستدعي مخزونه الخاص من الصور حين يشرع بكتابة القصيدة، وكذلك يفعل التشكيلي حين يشرع بالرسم، إنهما ينهلان من ذات المعين، أي " الخيال " ، ولكن الاختلاف بينهما ينبع من اختلاف الوسيط المادي الذي هو العمل الفني نفسه، وما ذاك التماس سوى " الصورة الفنية " الموجودة في عالم الحروف والكلمات وفي عالم الخطوط والألوان، لقد انفصل كلا العالمين عن الواقع وتجردا منه ومن محسوساته ليعيدا إنتاجهما بحساسية جديدة، حساسية قائمة على الترميز والتكثيف والإيحاء ، وفي النهاية يجد المتلقي ذاته أمام عالم متخيل قام الفنان بتصويره بالأدوات المادية والحسية التي استخدمها ، إن لوحة " طريق لوفسيان " للفنان بيسارو (١٤٧٥ – ١٥٤١م) Camille Pissarro شكل رقم (١) ، تطبع المشاعر بإحساس يتجاوز ذلك الدرب الريفي الممتد ويستدعي خيالات لا متناهية من عالم الطبيعة، مما يعني أن جمالية الصورة التي ينقلها الفنان عبر ذبذبات الألوان وإيقاعاتها البصرية والنفسية لا تقف بحدود ما هو مرسوم على سطح القماش وإنما تستمد حيويتها من العالم المتخيل الذي رشحت منه تلك الصورة ، كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة " المواكب " لجبران خليل جبران ([2]) والتي تعد إحدى أجمل القصائد الرومانسية العربية،والتي تغنت بها فيـــروز (مغنية لبنانية) ، وفيها يقول:

" هل اتخذت الغاب مثلي

مترلاً دون القصور

فتتبعت السواقي

وتسلقت الصخور

هل تحممت بعطر

وتنشفت بنور

وشربت الفجر خمراً

في كؤوس من أثير".

يُلاحْظ كيف تتلاحق الصور مثل شلال ماء رقراق ولا تحد " الكنايات " و" التشابيه " المبتكرة فيها من شفافيتها التي تحاكي سحر الطبيعة وجذلها، والمهم في هذه الصور الشعرية هو تلك الخاصية التي أُشار إليها في لوحات بيسارو، أو أي من الانطباعيين أمثال رينوار وسيزان وديغا وماتيس ومونيه ، وهي خاصية اشتقاق الصورة من عالم متخيل تؤدي فيه العناصر الأولية من صور وأفكار وإيقاعات موسيقية ولونية دور الإيحاء لا مجرد الوصف.

---

[1] عبد الله الحامدى : مرجع سابق ، مقال بعنوان " الصورة بين الشعر والتشكيل " ، نشر بموقع " جهة الشعر " http://www.jehat.com ، ٢٠١٠م.

[2] جبران خليل جبران فيلسوف وشاعر وكاتب ورسام لبناني أمريكي، ولد في ٦ يناير ١٨٨٣ في بلدة بشري شمال لبنان وتوفي في نيويورك ١٠ ابريل ١٩٣١, ويعرف أيضاً بخليل جبران وهو من أحفاد يوسف جبران الماروني البشعلاني.. اشتهر عند العالم الغربي بكتابه الذي تم نشره سنة ١٩٢٣ وهو كتاب النبي (كتاب). أيضاً جبران هو الشاعر الأفضل مبيعاً, بعد شكسبير ولاوزي.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

شكل رقم (١)
طريق لوفسيان ، من أعمال الفنان كاميل بيسارو
الخامة : زيت على قماش، 1872
متحف اللوفر ، باريس ، فرنسا .

ولو تأملنا طبيعة الصورة في كل من فني الشعر والتشكيل لرأينا تشابهاً يصل لحدود التطابق من زاوية القيمة الإبداعية الابتكارية والتجرؤ على تكوين العناصر وربطها مع بعضها بعضاً بعلاقات جديدة، سوى أن الشعر ينحو بإتجاه الذهنية والوجدانية فيما ينحو التشكيل بإتجاه الحسية والإبهار، فالصورة الشعرية يتعزز حضورها بالكلمات التي هي أصوات أو رموز تنقل المحتوى الذي يحاول الشاعر تشكيله في ذهن المتلقي، بينما تتكشف الصورة التشكيلية أمام المتلقي بشكل مباشر وفي علاقة أكثر تصادمية وخطورة، قد يتوارى الشاعر خلف إيحاءات الكلمات بحرية أكبر على افتراض أن القصيدة تحتاج لفسحة زمنية من أجل قراءتها أو سماعها، أما بالنسبة للتشكيلي فإن عمله يتلخص في لمحة وقد تدفع هذه الالتماحة بالمتلقي لأن يلتفت عن العمل إذا افتقد الجاذبية الحسية " البصرية " المباشرة. إن الشاعر يعلم أن القارئ سيتابع قصيدته حتى آخرها لتصل إليه كاملة أو يفهمها على الأقل، لا سيما إذا كانت تراكيبه ممتعة وصوره مشوقة، وإذا ما كان قد بنى علاقة ودية لنصه مع القارئ بما فيها انتظار المفاجأة وعنصر الإدهاش الفني، أما التشكيلي فيضع نصه البصري على مرمى العين دفعة واحدة مجازفاً بصورته الكلية ومن ثم يدخل في حوار تدريجي ومحتمل مع المشاهد، واستناداً إلى هاتين الخاصيتين المختلفتين تصبح الصورة الشعرية أقرب إلى الفلسفة والصورة التشكيلية أقرب إلى العمارة.

مثل نار في الهشيم انتشرت موجة شعرية عربية حديثة لا سيما في ثمانينيات القرن المنصرم أطلق عليها النقاد " قصيدة اللقطة " والتي استندت على مفهوم الصورة بشكل أساسي، فاعتبر أصحابها الوزن والقافية وسائر الإكسسورات الشعرية من مخلفات التراث، وشكل هذا النمط الحداثي إحدى نقاط التماس الهامة بين الشعر والتشكيل بتجسيده مفهوم الرؤية البصرية في الشعر، ولكن قصيدة اللقطة اقتربت من حيث بنيتها الفنية من المشهد السينمائي والفوتوغرافي أكثر من اقترابها من لوحات الفن التشكيلي وطرائق تعبيره، ولقد ارتفع بعض الشعراء الحداثيين بهذه القصيدة إلى مستوى فني عال رغم بساطة عناصرها. ومن هنا يمكن أن تلخيص سمات الصورة الفنية في كل من الشعر والفن التشكيلي كما لخصها "ناصر أبو عون" ([1]) :

فأولاً: الصورة في الفن التشكيلي يصوغها الخط أو اللون أو المادة الصلبة ، أما الصورة الفنية في الشعر فهي من إيحاء الكلمة التي تشكل عناصرها ، فتأخذ بعد ذلك طريقها إلى المتلقي .

[1]- ناصر أبو عون : " القصيدة البصرية " ، نشر في دراسات في الفن التشكيلي ، جريدة عمان - الملحق الأدبي (شرفات) ومجلة البيان الكويتية ، ٢٠٠٧م .

ثانياً: تبدو الصورة في الفن الأول مشكّلة في المكان ، ويأخذ البصر الحيّز الأول فيها ، وإن كانت تتجاوز المكان من خلال إمكاناتها الفنية . أما الصورة في الشعر فهي تشكيل مكاني يصوغها الفعل فيوحي بتكوينها، وهي لا تحاكي المكان وإنما تتشكل من إيحاء ذلك المكان وانعكاسه في ذات الشاعر .

ثالثاً: تتميز الصورة في الشعر بوفرة المواد التي تساعد في تشكيلها وترفع من قيمتها الجمالية كالإيقاع المسموع ، وتنوّع الحركة عن طريق اتكائها على الفعل والزمان بامتداده . وعلى الرغم من ملاحظة الإيقاع والحركة والزمان في الصورة في الفن التشكيلي لكن هذه العناصر يبدو وضوحُها أقلَّ منه في الصورة في الشعر ، فالإيقاع هنا مسموع وأثر المسموع في النفس أكبر بكثير من الإيقاع المرئي أو الصامت، ومثل ذلك الحركة والزمان .

رابعاً: تُقَدِّمُ الصورةُ في الفن التشكيلي نفسها إلى المتلقي شبهَ منجزة لأنها تأخذ مكاناً محدداً يمكن للعين أن تحصره ضمن منظورها ، وقد تعتمد فى بعضها على خيال المتلقى لإعادة البناء ومحاولة التشكيل بنسبة لا تقل عن جهد المبدع في تشكيلها ، بينما تعتمد الصورة في الشعر على خيال متلقيها بنسبةٍ تفوق الفن التشكيلى وهي إلى جانب ذلك تشكيل زماني من إيحاء اللغة ، وهذا الإيحاء هو الذي يشكّل المكان والزمان والفكر والعاطفة واللاشعور. وهي ليست محاكاة مباشرة لشيء مكاني ملموس مرئي ، وإنما هي اندماج بين مجموع تلك العناصر..

▪ العلاقة بين الشكل والمضمون :

لا شك أن كلمتي "الشكل"(١) و"المضمون"(٢) جديدتان على النقد العربي على الاقل فيما يختص بإستعمالهما الفني، فالواضح من كتب النقاد العرب القدامى (وبعض المعاصرين الذين سلكوا سبلهم) أن تناولهم لهذه القضية كان من صورة "اللفظ" و"المعنى" ـ وكانوا يقصدون باللفظ عامة "التركيب اللغوي الذي ينظم نوع الكلمات من حيث جديتها أو قدمها، أو من حيث شيوعها أو إقتصارها على الخاصة، أو إتصالها بدلالات (أو بنوع من المدلولات) مبتذلة كانت أم سامية". وكان يقصد بالمعنى " إما فكرة تعبر عنها الالفاظ او المغزى الاخلاقي الذي يرمي إليه الكاتب" أو قد تعنى كلمة معنى في بعض المواضع "ما نسميه الأن صورة فنية" (٣).

شكل العمل الفني ليس مجرد قالب يصب فيه المضمون. وإلا كان الانفصال العضوي بينهما سهلا. وعناصر الشكل والمادة والتعبير بالنسبة الى العمل الفنى الواحد لا وجود لها إلا في داخل ذلك العمل ، ففيه يؤثر بعضها في البعض ويتفاعل معه، وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها الا نتيجة لعلاقتها المتبادلة. فالعمل الفني اكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية بهدف الوصول الى الشكل. اذن الشكل والمضمون هما وجهان لعمله واحدة هي العمل الفني نفسه. فالمضمون في العمل الفني يختلف عن المضمون في مجالات المعرفة والتعبير التي نمارسها في حياتنا العملية. الشكل والمضمون في العمل الفني هما الوسيلة والغاية في نفس اللحظة. والفنان الذي يوجد في عمله فجوة بين الشكل الفني والمضمون الفكري للعمل الفني يعد فنانا ضعيفا ولم يستخدم أدواته ووعيه بشكل جيد ، والمضمون الفكري من اول لحظة الى اخر لحظة هو جزء من العمل الفني. فلا نستطيع بأي حال أن نقسم المسرحية مثلا إلى مضمون إنساني أو أخلاقي أو فلسفي.. إلخ ، وشكل درامي مجرد من هذا المضمون. وإنما يمكننا إفتراض وجودهما في حالة من الاندماج التام يستعصي معها مناقشة احدهما دون التعرض للآخر، والشكل الفني الناجح هو النتيجة المباشرة لنجاح الفنان في استيعاب مضمونه الفكري، واخضاعه للمقومات الدرامية التي تعتمد على الادوات الفنية، مثل: الحوار والشخصية والموقف والحدث.. الخ عند الاديب، والالوان والعناصر عند الرسام ، والالحان والايقاعات عند الموسيقي. وكما رأى " افلاطون " في دور الفن كمحاكاة للحقيقة المعيشية، فإن الفنان لا يحاكي الفكرة المجردة وانما يحاكي الظاهرة او التجسيد المادي

---

[١] معنى كلمة " الشكل" فى المعجم الوسيط : هيئةُ الشيء وصُورته . ويقال : مسائل شكليَّة : يُهْتمُّ فيها بالشكل دون الجوهر . وأيضا : الشبه والمثل . وأيضا (في الهندسة) : هيئة للجسم أو السطح محدودة بحد واحد كالكرة . أو بحدود مختلفة كالمثلث والمربَّع .

[٢] ومعنى كلمة "مَضمُون" فى المعجم الوسيط : المَضمُون : المحْتَوَى . ومنه مضمونُ الكتابِ : ما في طيِّهِ . ومَضمونُ الكلام : فَحْوَاهُ وما يُفْهَمُ منه . والجمع : مَضَامِينُ .

[٣] ايناس حسيني : مقال بعنوان "العلاقة الموضوعية بين الشكل والمضمون في العمل الادبي ... وجهان لعملة واحدة " ، ٢٠٠٣م ، نشر بموقع ديوان العرب : http://www.diwanalarab.com/spip.php?rubrique14.

للفكرة. فهو يحاكي محاكاة سابقة وليست له رسالة فلسفية مبتكرة خاصة به. و" أرسطو" قال ان الفنان يحاكي الفكرة المجردة أي أنه يحاكي الأصل، خاصة فيما يتصل بالجوهر او الفكرة([1]).

يقول " إرنست فيشر" Ernst Fischer (١٨٢٤ -١٩٠٧م) " إن ما نسميه "شكلا" إنما هو تجميع للمادة في حالات استقرارها ، وبطريقة معينة بترتيب معين لها حالة نسبية ". أما "هربرت ريد" (1893–1968) Herbert Reed فيشير إلى أن " الشكل هو الهيئة التي يتخذها العمل الفني، لا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة أو القصيدة الموسيقية فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا وهذا الشكل، هو هيئة العمل الفني " . وينظر " رودلف أرنهيم " Rudolf Arnheim (١٩٠٤ – ٢٠٠٧م) إلى الشكل نظرة مختلفة عن ذلك ، حيث "يفرق بين الشكل (form) والهيئة (shape) أو المظهر الخارجي للشيء ويقول بأن الهيئة هي الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء ، ولكن لا يوجد نمط بصري ، يكون عبارة عن ذاته فقط ، فلا بد أن يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي ، وهذا يشبه القول (بأن الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما والمحتوى أو المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع أو خامته ". إن كلمة الشكل لها تاريخها كما أن للرؤية تاريخها يقول الناقد الألماني " هونيخ " D. Honich " إن كلمة الشكل مشتقة من الكلمة اللاتينية (FORMA) والتي تعني الشكل الخارجي أو المرئي لجسم ما باعتباره متميزا عن مادته ولونه " ، وقد رأى أرسطو في الشكل " التركيب الملموس القابل للإحساس بشيء ما " ([2]).

وفي العصور الوسطى تم النظر إلى الشكل على أنه شيء مفارق للظواهر حيث أنه الصورة المثالية وليس في عالم الظلال الخاص بمظاهر الأشياء، وخلال هذا التاريخ الفلسفي اكتسبت كلمة الشكل وظيفتها المتناقضة في بعض الأحيان, والقضية الخاصة بما إذا كان الشكل تابعاً للمضمون، هي قضية قديمة تماما ، وفي مراحل تاريخية مختلفة ، تم إتخاذ القرار بطريقة مختلفة ، ففي العصور الوسطى كان المضمون هو السائد، ومنذ عصر النهضة أصبح "الشكل" أكثر استقلالا واستمرت هذه الاستقلالية بطريقة أو بأخرى ويقول المعماري الأمريكي (لويس سوليفان)louis Sullivan (١٨٥٦ – ١٩٢٤م) " إن الشكل يتبع الوظيفة ويكتسب وصفه النظامي من خلال الموقع فالشكل الذي لا تكون له وظيفة ما يبدو فارغا ولا لزوم له " . وعندما تحرر الشكل من الصياغة الزخرفية للعصر الباروكي أصبح له طابعه الموضوعي أي أن خصائصه المميزة أصبحت هي تلك الخاصة بالموضوع الذي يمثله، وتم الإدراك أن الأشكال والألوان في فن التصوير لا تستخدم من أجل إعادة إنتاج الموضوعات، أو الأشياء الموجودة، بل أن عليها واجبا" والتزاما" هو إبداع الأعمال الفنية . وفي عام ١٨٩٠م صاغ (موريس دينيس) Maurice Denis (١٨٧٠ – ١٩٤٣م)هذه القضية بقوله: " على المرء ألا ينسى أن اللوحة قد تمثل أي نوع من الأقاصيص, ولكنها بالإضافة لذلك وفي المقام الأول سطح ترتبط به الألوان بنظام خاص"([3]).

وجب الحديث عن " المضمون " لإستحالة الفصل بينه وبين " الشكل " ، فالمضمون في العمل الفني يختلف اختلافا جذريا عن المضمون في مجالات المعرفة والتعبير التي نمارسها في حياتنا العملية. فعندما نقرأ مقالة في صحيفة يومية مثلا، فإننا ننتهي منها بمجرد ان نستوعب مضمونها المتمثل في وجهة نظر كاتبها، أما شكلها فلا يهم في كثير او قليل طالما انه قام بدور الموصل الجيد لافكار الكاتب، فالشكل عبارة عن وسيلة لغاية متمثلة في توصيل المضمون فحسب، أما في العمل الفني فالشكل والمضمون هما الوسيلة والغاية في اللحظة نفسها، فالمضمون لا تنتهي جدته بمجرد معرفته كما يحدث في المقال او الخبر الصحفي او البحث العلمي، بل يستمد جدته من الشكل الفني الذي لابد أن يكون جديدا بالضرورة ، فمثلا إستعارة شكسبير مضمون مسرحياته من الأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أي أن المضمون أو الخبر فيها ليس جديداً أو مهما في حد ذاته. لكنه يستمد أهميته الجديدة من إندماجه في نسيج المسرحية لإحداث احساس معين، أو تجربة نفسية يمر بها المتذوق، وهي التجربة التي تمثل الجانب العملي لمفهومنا المجرد عن الشكل الفني. وهو ما يتشابه مع تجربة الباحثة فى إستلهامها مضمون آشعار الحب فى الدولة الحديثة فى الأدب المصرى القديم – والذى يُعتبر مضمونها ليس

[1] المرجع سابق.

[2] المهندس حسان الصواف: مقال بعنوان " الشكل والمضمون في التفكير البصري" ، نشر عام ٢٠١٠م ، بموقع الكترونى : http://www.baity-mag.com/article

[3] المهندس حسان الصواف: مقال بعنوان " الشكل والمضمون في التفكير البصري" ، مرجع سابق.

بجديد- فى محاولتها لخلق شكل فنى معين مستلهم من هذه الآشعار ، وما يترتب عليه من طرح تجربة شعورية جديدة على المتلقى . حيث أن المضمون الفنى مع الشكل الفنى هنا يعتمد في جانبه العملي السيكولوجي على تزويد المتذوق بمنفذ للتنفيس عن نزعاته المكبوتة، من خلال البناء الفكري للعمل الفني ، فالمضمون بالنسبة للشكل بمثابة الروح بالنسبة للجسد، واذا انفصل المضمون الفكري عن الشكل الفني فإن العمل الفني يسقط جثة (لا روح فيها) ([1]).

وعي الفنان بمضمون عمله الفنى لا يتطلب ان يكون واعياً باستمرار، والا تحولت التلقائية الفنية عنده الى حرفية تسود فيها الصنعة على الفن، ولكن طالما ان الشكل يجسد جزئيات المضمون الفكري على المستوى الفني فإنه يتحتم على الفنان الا يتدخل في توجيه السياق وجهة معينة، بل عليه ان يترك العمل الفني يشكل نفسه بنفسه طبقا للتسلسل المنطقي والتلاحم الدرامي بين جزئيات المضمون. ويتدخل الوعي الفني كي يوجه الاحداث، ويطور الشخصيات. من خلال الوعي الناجح الشامل بالشكل الفني يرى الفنان الجزء في ضوء الكل. وليس من الخطأ ان يقوم الفنان بنقد العمل الفني اثناء عملية الخلق. حتى يختار ما يتلاءم مع طبيعة عمله، ويرفض ما يتنافى معها.

وبصرف النظر عن المدارس الادبية والمذاهب النقدية المتتابعة والمتعددة من الكلاسيكية الى العبثية، فإن الناقد ــ اي ناقد ــ في مواجهة اي عمل فني لابد ان يلقي على نفسه ثلاثة اسئلة، تعد بمثابة مفاتيح لمغاليق العمل. السؤال الاول: ما الهدف الذي يسعى اليه الفنان كي يتحقق من خلال عمله الفني؟ والثاني: ما الوسيلة التي استخدمها الفنان في تحقيق هذا الهدف وتوصيله الى المتلقي؟ والثالث: هل نجحت الوسيلة في توصيل الهدف ولماذا؟ او فشلت ولماذا؟ سواء كان النجاح أم الفشل كليا او جزئيا. فإذا استطاع الناقد ان يجيب عن هذه الاسئلة بموضوعية تحليلية، فلابد ان يضع يده على مصادر الجمال والابداع، او القبح والركاكة في العمل المطروح للتحليل والتقويم، ولابد ايضا ان يساعد المتلقي على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوقه، بل والمرور بنفس التجربة الجمالية والسيكولوجية التي مر بها الفنان خلال ابداعه لعمله، عندئذ لن تقتصر المسألة على التقاط مضمون فكري معين وفهمه، بل ستتحول الى تجربة حسية وشعورية وعقلية، لابد ان تغير شيئا ما في داخل المتلقي، فالمعنى لا يوجد في المضمون فحسب، بل في المضمون والشكل في آن واحد ([2]).

▪ العلاقة التاريخية بين الشعر والتشكيل :

بين الفن التشكيلى والأدب منطقة مشتركة ، فهما لغتان مختلفتان فى القواعد والأدوات لكنهما يشتركان فى الطريقة التي تحدث فيها عملية الاقتناص الجوهرى بين اللغوي والبصري([3]). سوى أن العلاقة تظل على مستوى ما هو عميق من أجل اكتشاف العالم وتشييد معرفة أفضل به لم يكن الحديث البتة يجري عن محاكاة ساذجة ، كما لو نتكلم عن رسم واقعي ، فوتوغرافي أو نتكلم عن شعر وصفي بارد.([4])

مئات من الشعراء والفنانين التشكيليين على مدى مئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر. فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال والمعبد والمسلة والزهرية والأيقونة ، وسجل إلهامه في قصيدة ، كما استوحى الرسام والمصور والنحات والخطاط... الخ قصيدة شاعر من الشعراء ، فرسم وصور وخطط ونحت ما كان الشاعر قد تخيله وصوره فى قصائده... ([5]).

هذا التأثير المتبادل بين الفنون-خصوصا فن الشعر وفن الرسم-قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن. وهي قصة مثيرة ومحيرة تطرح أكثر من سؤال وجواب عن تلقي الشعراء لأعمال الفن ،

---

[1] ايناس حسيني : مقال بعنوان "العلاقة الموضوعية بين الشكل والمضمون في العمل الادبي ... وجهان لعملة واحدة " ، مرجع سابق.

[2] المرجع السابق.

[3] حامد أنور : مقال بعنوان " بين التشكيل والأدب (التأثير.. والتأثير المضاد) " ، الحوار المتمدن - العدد ٢٣٠٥ – ٢٠٠٨ م ، www.alhewar.org.

[4] ضياء العزاوي - مجلة مواقف عدد (٧٢) ، ١٩٩٣م .

[5] د. عبد الغفار مكاوى : من كتابه " قصيدة وصورة "مرجع سابق.بتصرف

واستقبال الفنانين لفيض الشعراء ، عن العلاقة بين الفنون الجميلة بوجه عام وفني الشعر والتصوير بوجه خاص ، عن البنية أو التكوين الأساسي الذي تشترك فيه كل الفنون أو الاختلافات الجوهرية التي تميز كلا منها عن الآخر تمييزا صارما لا يسمح بالمقارنة بينها حتى لا تشيع فيها الفوضى والاضطراب ....ومن هوميروس وفير جيل إلى كيتس ورامبو ورلكه وجئورجه وأودين ....الخ في الأدب الغربي ، ومن امرئ القيس وذي الرمة وشعراء «الديارات » وأبي نواس والبحتري والمتنبي وابن الرومي وابن المعتز وابن زيدون إلى شوقي ومطران وأحمد زكي أبو شادي وبعض شعراء حركة « أبوللو » ، وصلاح عبد الصبور وحجازي والبياتي وحميد سعيد وسعدي يوسف في شعرنا العربي الجديد، ومن شعراء في الشرقين الأقصى والأدنى يصعب حصرهم من العصور الوسطى حتى يومنا الحاضر سنجد من استلهم أعمال الفن التشكيلي في الرسم والتصوير والنحت والعمارة بل الموسيقى وسجلها في قصائد ، كما سنجد رسوما ولوحات وآثارا فنية يمكن أن نصفها بأنها قصائد شعرية مصورة أو مجسمة أو منغمة .. ([1]).

أقدم نص معروف في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى "سيمونيدس الكيوسي" (شاعر يونانى من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي ٥٥٦ إلى حوالي ٤٦٨ ق.م) الذي يقول فيه، أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت" ([2]) ، والمهم في هذه المقولة الشهيرة، أنها أكدت التماثل القائم بين الأجناس الإبداعية ، وبصفة خاصة الشعر والتشكيل، إلى درجة دفعت النقاد في عصر النهضة (القرن الخامس عشر) إلى قراءتها بشكل آخر، كما يقول هوارس: "كما يكون الشعر يكون الرسم" ([3]) .

ومن النظريات التى تناولت علاقة الشعر بالفن التشكيلى من حيث كونها نوعاً من "المحاكاة" – كما طرحها أرسطو وتأثر بها عددا من الشعراء والنقاد العرب – ومن حيث "النظم" - كما تناولها عبد القاهر الجرجانى – وتستعرضها الباحـــــثة فيما يلى :

- **نظرية المحاكاة عند أرسطو :**

النظرية الارسطية في الشعر والفن عموما وما يتعلق بأسسها الجمالية ، تقوم بكاملها على مفهوم المحاكاة ، وهو مفهوم مركزي في "كتاب الشعر لأرسطو"([4]). وقد أثيرت حول المفهوم نقاشات و جدالات واسعة بين مختلف أصناف الباحثين في قضايا الشعر و الفن، و فلسفة الجمال بكيفية خاصة، وذلك منذ أن ظهر الاهتمام بكتاب الشعر لأرسطو لدى مفكري عصر النهضة الأوروبية مع بداية العصر الحديث ، ولازال النقاش مستمرا إلى لحظتنا الراهنة، خاصة في حقول علوم البلاغة والنقد الحديث([5]).

إستخدم أرسطو مصطلح المحاكاة الذي ورثه عن أفلاطون، وأعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا، ولا شك أن هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية ، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية. لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة ، و لكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية فيكبل الفن بقيود الفلسفة ، حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة ، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، و الشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن، و في هذا المعنى يقول: "

---

[1] جسبرت كرانس: قصائد على صور، مختارات ومعرض لوحات ميونيخ ، دار نشر كتاب الجيب ، ١٩٧٥ ص ٩ -١٣.

[2] ذكرها المؤرخ والفيلسوف الإغريقي بلوتارك أو فلوطرخس« م ٤٠ إلى ١٢٠ م » .في كتابه عن مجد الاثينيين ١٣٤٧ م ، وتتكرر العبارة نفسها على لسان كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس (من حوالي ٤٣٠ إلى حوالي ٤٨٥.) حيث يقول إن التصوير شعر صامت والشعر صور ناطقة .

[3] د. عبد الغفار مكاوى – قصيدة وصورة -عالم المعرفة، عدد (١١٩)- ١٩٨٧.

[4] بسط أرسطو الفيلسوف اليوناني (٣٢٢ ق.م) نظرية التراجيديا في (كتاب الشعر)، والترجمة الحرفية لكتابه"De Poetica" قد احتل الكتاب مكانة خاصة في تاريخ المسرح، وفي تاريخ الأدب عامة، وفي نظرية الأدب خاصة ، لواقع أنه كُتَيِّب لا يتجاوز خمس عشرة صفحة في طبعة برلين الكبرى. ويحتوي على ما يقرب من ١٠،٠٠٠ كلمة في أصله الإغريقي ، ألفه أثناء الإقامة الثانية لأرسطو في أثينا بين سنة ٣٥٥ وسنة ٣٢٣ ق.م وقد ترجم الكتاب إلى اللاتينية و العربية في العصور الوسطى مما وسع تأثير أفكار أرسطو وعمقه

[5] محمد المعطي القرقوري : مراجعة نقدية بعنوان " مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام" ، نشرت عام ٢٠٠٩م ، بموقع الكترونى :http://www.aljabriabed.net/n03_03karkori.htm

لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، و كل فنان يصنع الصور ينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس و تبدو عليه، أو كما يجب أن تكون" ([1])

المواقف التي صرح بـها أفلاطون ضد الفن والشعر يكمن فى الفهم الساذج الذي كان أفلاطون قد كونه عن مبدأ المحاكاة في الفن - على حد قول فؤاد زكريا - حيث كان يعتقد بأن " الفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه ، ويكتسب شيئا من طبيعته ، أو يكسبه (ذلك العمل) شيئا من طبيعته الخاصة "([2]). كما أكد " فؤاد زكريا": " أن أفلاطون لم يكن يضع في ذهنه المقاييس الجمالية حين أصدر هذه الأحكام، وإنما أصدرها على أساس مقاييس فلسفية، لا صلة لها على الإطلاق بالشعر والفن في عمومه." إن أفلاطون إنما كان يستخدم فكرة المحاكاة كأداة، غير دقيقة، لنقد الفن وهدم أسسه، من وجهة نظر فلسفية مثالية، تتغنى بالجمال وبالجميل، ظاهريا، وتستبعده بكيفية نـهائية من الحياة الواقعية للناس، وليس كمبدأ لتفسير ظاهرة الفن وإظهار طبيعة العمل الشعري والفني ومنها يتبين الفرق ، حيث افلاطون يفسر المحاكاة بنظرة مثالية عقلانية ، بينما يفسرها ارسطو بنظرة واقعية .. إذن ليس هناك أي اعتبار للقول بأن أرسطو إنما نقل عن أفلاطون مفهوم المحاكاة ([3]).والمحاكاة عند أرسطو تتم من ثلاث نواح هي: الوسيلة و الموضوع و الطريقة ، فالوسيلة هي الأداة التي يستعملها الفنان، وهي بمعنى أدق الوسيط مثل اللغة عند الشاعر ولكن بعد أن بث فيها الإيقاع و الإنتظام لتصبح وسيطاً جمالياً، والموضوع هو المادة المحكية أي المحاكاة التي تجسد أعمال الناس، الطريقة الثالثة فهي النوع الأدبي أو الفني أي أسلوب المحاكاة ([4]).

أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات ولذلك نجده يؤكد على أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدل و تغير فيها، واعتمد في توضيح ذلك على تقسيم الفنون عامة إلى قسمين، فكلها محاكاة للطبيعة، لكن قِسماً منها يحاكيها باللون و الشكل كالتصوير و النحت، و قسما آخر يحاكيها بالصوت كالرقص و الموسيقى و الشعر([5]) ، والفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا، فإنه لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، و ليس تصويرا مرآويا، فالطبيعة ناقصة، والفن يكمل ما فيها من نقص و يسهم في كشف أسرارها، فعمل الشاعر إذن لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه ، لأن الفن في نظر أرسطو ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، و تمثلها تمثيل المرآة، وتنقلها نقل الآلة([6]) لقد أكد أرسطو دوما على أن الفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يصنع ما هو أجمل منها، ووسيلته في ذلك الخيال، أي أن دور الخيال يأتي في إكمال الصورة وتحويلها إلى فن، فضلا عن عمله في استبطان بواعثها ومحركاتها([7]).

والمحاكاة في استعمال أرسطو، هي بالإضافة إلى كونـها مبدأ سببيا للشعر والفن، فهي أيضا، وقبل ذلك، مبدأ غريزي في الإنسان، يرتبط به تهيؤ الإنسان لتقبل المعارف الأولية، كما يرتبط به الشعور باللذة الناجمة عن حصول المعرفة والتعلم لدى الإنسان.([8])

أبو نصر الفارابي فيؤكد في تلخيصه لكتاب الشعر، على أن الأقاويل التي تتصف بالشعرية هي (التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء) والمحاكي للشيء في تعبير الفارابي، هو صورته وتشكيله الفني، الذي هو جوهر عملية الإبداع الفني، عند الشاعر والمبدع ، وهذا ما يجعل المحاكاة مرادفا للخلق الفني، الذي هو فعالية مشتركة بين كل الفنون الممكنة. ويوضح الفارابي تعميمه لمبدأ المحاكاة على فنون أخرى يجمعها وصف الشعرية

---

[1] د.محمد زكي العشماوي : " قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"- ص١١٦
[2] د. فؤاد زكرياء : " دراسة لجمهورية أفلاطون " ، ص ١٥٩
[3] المرجع السابق : ص ١٦٠
[4] د.عبد الرحمن بدوي : ترجمة " فن الشعر"- أرسطو طاليس- ص٢٦
[5] ميشيل ديرميه : " الفن و الحس" -- ص٢٠١
[6] ينظر "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة " – د. وفاء محمد إبراهيم- ص ٢٨
[7] عمار الجنابى : مقال بعنوان " ارسطو والمحاكاة " ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد ٣٤٣١ ، ٢٠١١م ، موقع الكترونى http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=267809
[8] أرسطو : فن الشعر ص ١٢ ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الثقافة بيرقت ١٩٧٣

قائلا: " فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل. وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما ، مثل ما يعمل تمثالاً أو رسماً لا يحاكي به إنسانا بعينه، أو شيئا غير ذلك "([1])

والذي يفهم من قول الفارابي، هو أن الفنون كلها تلتقي حول مبدأ المحاكاة، وتختلف بعد ذلك في وسائل وأدوات هذه المحاكاة. فالإختلاف، حسب تعبير الفارابي، يكون في مادة الصناعة، بينما الاتفاق يكون في صورتـها وأفعالها وأغراضها، على أن الصورة هي نفسها المحاكاة ، والأفعال هي وسائل تبليغ الأثر الفني إلى المتلقي، ويتعلق الأمر بالتشبيه والاستعارة ، وبالمجاز عموما، وهذه للقول الشعري. والأضواء والظلال بالنسبة للرسم أو التزويق - بلفظ الفارابي - والأنغام والإيقاعات بأوزانـها وأشكالها للموسيقى والرقص. و الغرض فهو تحريك الخيال والحواس بما تنقله إليها الأعمال المبدعة ، ذلك أن ما يؤكد عليه الفارابي هو أن ما تعكسه المحاكاة إنما يقف عند حد المشابـهة والمماثلة بمعناهما البلاغي([2]) ، إذن العمل الشعري بما هو محاكاة ، ليست غايته هي استنساخ ما في الواقع وتقليد معطياته، بهدف تحقيق المطابقة بينها وبين العمل الشعري والفني ([3]) .

وقد أشار "الفارابي" ([4]) إلى العلاقة بين الشعر والرسم محدداً موضع كل منهما إذ يرى أن صناعتي الشعر والرسم مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتهما، ذلك أن موضع الأولى الأقاويل، وموضع الأخرى الأصباغ، وأن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم فهو يقابل بين الشعر/ الأقاويل وبين الرسم/ الأصباغ في إقامة التشبيه مركزاً على الجانب البصري الذي يجعل من كليهما أقرب إلى الحس من خلال المحاكاة.

وفي هذا الاتجاه نفسه، وبوضوح أكثر، يسير ابن سينا في سياق تعريفه للمحاكاة، حيث يقول : "والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة ، هي في الظاهر كالطبيعي ".([5]) فالمحاكاة في فهم ابن سينا هي كذلك لا تعني المطابقة لما في الواقع، أو تقليده حرفيا.

ابن سينا يضع مفهوم المحاكاة في إطار نظري متماسك يجعل من المحاكاة مبدأ كل تشكيل أو تصوير شعري وفني، بل هي التشكيل والتصوير الفني ذاته، وذلك نظرا لأنـها لا تكتسب قيمتها الفنية إلا من خلال الأدوات والوسائل التي يعتمدها المبدع في بناء تخيلاته وخلق عوامله التي يكون الغرض الأول والأخير منها هو جلب الالتذاذ والتعجيب للمتلقي، بما تتضمنه وسائل التشكيل (اللغة والوزن بالنسبة للشعر، والنور والظلال بالنسبة للرسم، والإيقاع بالنسبة للرقص) من قدرة على إحداث التأثير في المتلقي

تحديد ابن سينا لمفهوم المحاكاة، يجعلها تتعلق، كلية، بعملية التخييل، أي بالقدرة على تشكيل شيء ما، أو واقع ما، تشكيلا فنيا، ولا شأن لها بالنقل الحرفي لمعطيات الواقع أو تقليد موضوع من موضوعات العالمين الطبيعي والإنسان.

ومن زاوية المحاكاة يدلف "ابن سينا"([6]) إلى تشخيص العلاقة بين الشعر والرسم فيرى أن الشعراء يجرون مجرى الرسام ، فكل واحد منهم محاك وحينما يطلب من الشاعر أن يكون كالرسام فإنه يصور كل شيء

---

[1] الفارابي : مقالة في" قوانين صناعة الشعراء " من كتاب " فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص ١٥٠ ، مرجع سابق.
[2] الفارابي : إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٨م ، ص ٦٧ .
[3] الفارابي : مقالة في " قوانين صناعة الشعر" – ضمن " فن الشعر " ، ص ١٥١ ، مرجع سابق
[4] أبو نصر محمد الفارابي هو أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان. ولد عام ٢٦٠ هـ/٨٧٤ م في فاراب وهي مدينة في بلاد ما وراء النهر (ما يعرف اليوم تركمانستان) وتوفي عام ٣٣٩ هـ/٩٥٠ م. فيلسوف مسلم اشتهر بإتقان العلوم الحكمية وكانت له قوة في صناعة الطب. سمي الفارابي "المعلم الثاني" نسبة للمعلم الأول أرسطو ، بسبب اهتمامه بالمنطق لأن الفارابي هو شارح مؤلفات أرسطو المنطقية.
[5] ابن سينا : فن الشعر، ط١، مصر، ١٩٥٣ ، ص ١٦٨
[6] ابن سينا هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، عالم وطبيب مسلم من بخارى اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما ، ولد في قرية (أفشنة) بالقرب من بخارى (في أوزبكستان حاليا) من أب من مدينة بلخ (في أفغانستان حاليا) وأم قروية سنة ٣٧٠هـ (٩٨٠م) وتوفي في مدينة همدان (في إيران حاليا) سنة ٤٢٧هـ (١٠٣٧م). عرف باسم الشيخ الرئيس وسماه الغربيون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث. وقد ألف ٢٠٠ كتاب في مواضيع مختلفة، العديد منها يركز على الفلسفة والطب. ويعد ابن سينا من أول من كتب عن الطبّ في العالم ولقد اتبع نهج أو أسلوب أبقراط وجالينوس. وأشهر أعماله كتاب الشفاء وكتاب القانون في الطب.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

يحسه وحتى الكسلان والغضبان وفي هذا تحديد لنقطة الالتقاء المهمة بين الشعر والرسم والتي تتمثل في الجانب النفسي المعنوي فالشاعر مصور يقوم بنقل الأشياء كما هي عليه أو من خلال رؤيته الخاصة لذا غالباً ما تمتزج حالته النفسية بخلفية الصورة التي يرسمها.

المحاكاة هي عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الاخرى ففي ذهن الشاعر مثلا تصور لشيء ما يسعى إلى إستيلاده عملاً ملموساً ليمتّع به الأخرين وكذا الرسام الذي يرسم لوحة لانسان ، فإن النتيجة لن تكون إنسانا من دم ولحم وإنما محاكاة لهذا الانسان عن طريق الخط واللون والمساحة ، ومنها بين ارسطو : " بأنه إن كان التصور الذي يحاكيه الفنان يمثل الموضوع فإن الألوان هي مادة المحاكاة "([1]).

ربما يكون "الجاحظ"([2]) - في الشعر العربي - أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو "ضرب من النسيج وجنس من التصوير". وأول من طرح في تاريخ النقد العربى ([3]) بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده ، ولو قرأنا عبارته المشهورة في كتاب الحيوان (فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير). لتبينا الدلالات المختلفة التي يفهمها من كلمة التصوير والمبادئ التي يقوم عليها هذا الفهم . والعبارة تقدم لنا مصطلح التصور الذي يهمنا في هذا السياق والذى يمكننا أن نستشف منه ثلاثة مبادئ . أولها :أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني ، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف .وثانيها أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية ، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة ، والتأثير والتلقي ، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها ([4]) ومن الواضح أن المبدأ الأخير يشير إلى دلالة كلمة التصوير على رسم لوحة أو تشكيل تمثال بحيث يصبح معنى الصورة مرادفاً للوحة المرسومة ، ويكون ربط الشعر بالرسم أمراً ناتجاً عن أدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم ، لأن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية. والمهم أن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير على هذا النحو كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقى([5]).

"عبدالقاهر الجرجاني" (صاحب نظرية النظم) والذي يقارن فيها بين عمل الشاعر وعمل الفنان التشكيلي، على أساس أن الإبداعية في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً مماثلاً بما يقع في نفس المشاهد للوحات التشكيلية ، ويقول فى ذلك " أن المعاني المكونة للصورة الشعرية تعادل الأصباغ المكونة للوحة التشكيلية، كما يعادل تسلسل ونظم معاني الصورة تواؤم وتناغم أصباغ اللوحة ".([6])

فإذا كان النظم يهدف إلى رسم صورة، فإنّ منها ما هو بدائي غفل، ومنها ما هو رائعٌ عجيب، وعلى هذا الأساس كان بعض النظم أسمى من بعض، والمعني الذي تنسب إليه الرمزية في النظم هو المعنى المصوّر " أى صورة المعنى لا المعنى مجرّدًا من الصورة "([7]). فإذا نقلت الجملة العلمية الحقيقية نقلا مباشرًا، فإنّ الجملة الأدبية تشير إلى المعنى بطريق غير مباشر، إنها ترسم صورة، وعلينا أن ننظر إلى تلك الصورة، ونتأملها، حتى تنقلنا إلى المعنى أو الموقف الذي يريد الشاعر أن يسوقه.

---

[1] مينا عبد الله : مقال بعنوان " المحاكاة .. مصطلح نقدي " ، نشر بموقع منتدى الأهرام الالكترونى : http://montada.arahman.net/t10775.html

[2] الجاحظ (١٥٩ ـ ٢٥٥هـ/٧٧٥ ـ ٨٦٨م) : أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ الملقب بالجاحظ، لجحوظ في عينيه. أحد أئمة الأدب والشعر في العصر العباسي له العديد من الكتب، وكان عقله كنز زاخر بالأخبار والأشعار والأنساب، وعالم باللغة وأدواتها ويجيد استخدامها.

[3] مجلة أبولو ، عدد سبتمبر ، ١٩٣٢م المجد الأول ، ص ٣٩.

[4] الدكتور جابر أحمد عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ (ص ٢٨١ – ٢٨٣).

[5] د. عبد الغفار مكاوى : مرجع سابق

[6] د. محمد الصفراني : الشعر والرسم ، النسخة الإلكترونية من صحيفة الرياض اليومية الصادرة من مؤسسة اليمامة الصحفية ، www.alriyadh.com ، العدد ١٥٠٧٤ ، ٢٠٠٩م .

[7] نظرية عبد القاهر في النظم: ٧٤

- **نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى :**

الشعر لا يستمد - على رأي الجرجاني - تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه ، بل يستمدها من شيء آخر هو النظم الذي هو "تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض" ([1]).

وشرح عبد القاهر في كتابه (دلائل الإعجاز) ([2]) نظريته في النظم اعتمادًا على علوم اللغة ، فنظر إلى الصورة على أنها أسلوبٌ في نظم الكلام فجاءت المقابلة بين هذه الصورة والصورة في الزخرف والنسيج مبنية على أساسٍ شكليّ ، حيث يقول:"ووجدت المعول على أنّ هاهنا نظمًا وترتيبًا وتأليفًا وتركيبًا وصياغة ونسجًا وتصويرًا وتحبيرًا"([3])، فالنظم لا يعني"ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتّفق ، وكذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك ، مما يوجب عدّ الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع علّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكانٍ غيره لم يصلح"([4]).

تركيز عبد القاهر على الجانب البصري في التصوير الشعري جعله يلجأ في العديد من المواطن إلى المقابلة بين الشعر والرسم ، وقد تواردت على ذهنه خواطر متشابكة بين المعنى في النحو ، والمعنى في الزخرفة ، والمعنى في جماليات الشعر، وبعبارةٍ أخرى "شعر عبد القاهر بصلة غامضة بين هذه الجوانب"، فمفهومه للصورة يتردّد بين الدلالة على الشكل والدلالة على التصوير الفنّي في مقابلته بين الصورة الشعرية والزخرفة في النسيج والتحبير على أنهما مبنيّتان على هذا الأساس ، فهو يقابل بينهما من ناحية الجمال الشكلي حينًا ، ومن ناحية إثارتهما للحواس والتخيّلات حينًا آخر ([5]).

نظر عبد القاهر في الشبه بين طريقة الشاعر في تشكيل مادته وطريقة الرسام من زاوية حسن التأليف وبراعة المحاكاة ، فلاحظ أنهما يهدفان إلى إحداث التآلف والتناسب بين عناصر مادتيهما، فالشاعر يحدث التناسب والتآلف بين أحرفه وكلماته في القصيدة، الرّسام فيحقّق ذلك بين ألوانه على اللوحة، وهذا شبه مبنيٌّ على أساس شكلي، لكن عبد القاهر لم يقف عند هذا الحدّ، بل نظر كذلك في الشبه بين طريقتي الشاعر والرسّام من حيث قدرتهما على إثارة إحساسات وتخييلات المتلقي. فلاحظ " أنّ كلاً من الشاعر والرسّام، بطريقته الحسيّة في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته، يمكن أن يحدث تأثيرًا خاصًا في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشدّ الانفعال"([6]) إنّ طريقة الشاعر والرسّام في نقل العالم وتقديمه للمتلقي تعتمد على مادة ذات صلةٍ بالحواس، تلك المادة التي تنبع من الإحساس، إحساس الشاعر والرسّام؛ لتخاطب الإحساس – إحساس المتلقّي – ومن هنا فإنهما "عندما يقومان بفعل المحاكاة، سواء كانت لمعنوي مجرّد أو لمادّي محسوس، فإنما يخاطبان الإحساس والمخيلة، ويجسّمان الأشياء والأفكار في أشكالٍ محسوسة، يمكن رؤيتها إمّا عن طريق العين الباصرة – كما في حالة الرسّام – وإمّا عن طريق العقل أو المخيلة – كما في حالة الشاعر.."([7]).

إنّ عمل الشاعر والرسّام خاضعان لقوانين العالم الأساسية ، "بل لعلة كشف وتكميل لها في الوقت نفسه"، فهما حين ينقلان العالم في أشكالٍ فنيّة، لا يلتزمان بالحدود الظاهرية له، بل يتجاوزان تلك الحدود، ولكنّ هذا التجاوز لا يمسّ القوانين الأساسية للطبيعة، وهذه النظرة مرتبطة بفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية، فالشاعر أو الرسّام "قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو، وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح وأحسن من ما هو عليه، ولكنّ هذا الحسن أو القبح ليس مسخًا وتشويهًا للعالم أو قوانينه، وإنّما هو أمرٌ يمكن حدوثه أو يحتمل حدوثه"([8]).

---

[1] على جعفر العلاق : مقال بعنوان " الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة" ،نشر بمجلة نزوى ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م ، موقع الكترونى :http://www.nizwa.com/articles.php?id=4

[2] عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة .

[3] عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦ ، مرجع سابق.

[4] المرجع السابق : ص ٣٣ .

[5] نظرية المعنى : ٣١٠

[6] الصورة الفنية :٣٤١

[7] الصورة الفنية :٣٤٥

[8] الصورة الفنية :٣٤٤

لقد ظهرت المقابلة بين الشعر والرسم إذًا في بيئة الفلاسفة من شرّاح أرسطو وفي بيئة النقاد الذين كانوا على اتصال بهؤلاء الفلاسفة، وكانت هذه المقابلة تؤكّد على الخصائص البصرية والوضوح في عملية التصوير، ومن ثمّ " قيل إنّ الشعر – بما يقوم عليه من تخييل – يمثّل لمخيلة المتلقّي مشاهد بصرية واضحة، وإنّ أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصرًا، وجعل المتلقّي يتمثّل مشهدًا منظورًا كأنّه يراه ويعاينه"([1])، فتأكيد الجوانب الحسية في عملية التصوير – والنمط البصري منها خاصّة – راجعٌ أساسًا إلى التأثّر بنظرة أرسطو التي "تترتب على الحواس ترتيبًا طبقيًا، ينتهي إلى أنّ حاسّة البصر هي أشرف الحواس" ، وقد ترتب على هذه النظرة "أن أصبح نمط الخيال الذي يعرفه مترجمو أرسطو وشُرّاحه من العرب هو النمط البصري، الذي يلحّ على تجميع الصور البصرية وتركيبها دون أن يكون ثمّة تركيز مقابل على الصور الشمسية أو الذوقية أو غيرها"([2]).

تهمل هذه النظرة إذًا العناية بخيال الفنان المبدع، وتحصر عمله في نقل جزئيات العالم الخارجي في شكل صورٍ فنيّة، تعيد تمثيل مشاهد الواقع في ذهن المتلقّي، أي إنّ خيال الفنّان ما هو إلاّ تقديم الصور الحقيقية البصرية خاصة، ولم يفهم النقّاد القدماء عمومًا أنّ الأصل في العمل الإبداعي هو الفنان الخالق قبل المتلقّي، لذلك راح عبد القاهر يتحدّث في أكثر من موضع من كتابه (أسرار البلاغة) عن المتلقّي وما تثيره في خياله وإحساساته تلك الصور، التي تقدّم إليه في الشعر أو الرسم، ولعلّ تأكيده على الاستعارة والتشبيه والتمثيل راجعٌ إلى قدرة هذه الصور على إثارة خيال المتلقي، فالخيال إذًا "طريقة خاصّة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صورًا ذهنية ذات خصائص حسيّة" ([3]).

-<u>التشبيه والاستعارة وعلاقتهما بالصورة عند عبد القاهر الجرجاني :</u>

ربط عبد القاهر الاستعمالات البلاغية، ولاسيّما التشبيه والاستعارة، بقدرتهما على التصوير والتعبير؛ أي التقديم الحسّي للمعنوي ([4]) ، والاستعارة: أن يكون اللفظ أصلٌ في الواقع اللغوي، تدل الشواهد على أنه اختفى به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل، وهي: "ضربٌ من التشبيه، ونمطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والأذان"([5])، فالإستعارة إذاً علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها "تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثنائية للكلمات المختلفة"([6]). وتنظيم الكلمات عنصرٌ مهم في جماليّات الاستعارة ، لكن إدارة هذا الجمال لا يتأتّى من الكلمات بل من المعاني الخفية وراءها ، ففي الشعر "يُتطلب من الاستعمال الاستعاري أن يكون ذا نغمة داخلية" ([7])، ويقوم البحث الاستعاري على فهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المكوّنة لها ، إنّ الجمال في الاستعارة لا يتأتّى من اللفظة ذاتها، بل من النظم الذي يقع في العبارة، ذلك النظم الذي يدلّ على معنى معيّن يرجع إليه السبب في الجمال، "([8]). و إذا وجدنا ذلك أمرًا بيّنًا، لننظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، وقالوا: كأنّها الماء جريانًا، والهواء لطفًا، كقول الشاعر:

ولّما قَضَيْنا مِنْ مِنًى كلّ حاجةٍ
ومسّحَ بالأركانِ مَنْ هو مَاسحُ
وشُدّت على دُهمِ المهارى رِحالُنا
ولم يَنْظرِ الغادي الذي هُوَ رائح
أخَذْنا بأطرافِ الأحادِيثِ بيننا
وسالَتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطِحُ

[1] الصورة الفنية :٣٧١
[2] الصورة الفنية :٣٧٦
[3] الصورة الفنية :٣٤٦
[4] أسرار البلاغة : ٢٦
[5] أسرار البلاغة : ٦١
[6] الصورة الفنية : ٢٤٤
[7] الصورة الأدبية : ٤
[8] أسرار البلاغة : ٢٠٠

بتأمل هذه الأبيات لا يوجد سبيلً إلى مدح هذه الأبيات غير الصورة الاستعارية؛ لأنها وقعت موقعها وأصابت غرضها، وحسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرّ في الفهم، مع وقوع العبارة في الأذن، وإلاّ إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد. إنّ أوّل ما يلقانا من محاسن هذا الشعر أنّه قال:

"ولما قضينا من منى كلّ حاجة

فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها، وأكّد طواف الوداع الأخير بقوله :

ومسح بالأركان من هو ماسح

وأعطى دليل المسير الذي هو قصده من الشعر، ووصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زمّ الركائب وركوب الركبان بقوله:

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ".

ودلّ بلفظة (الأطراف) على الصفة التي يختصّ بها رفاق السفر من التصرّف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيحاء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه الألفة والمحبة، وتنسم عبير الأوطان والأحبة، واستماع التهاني والتحيات من الأحباب والخلاّن، وزان كل ذلك باستعارة لطيفة، أفاد منها بلطف الوحي والتنبيه، فصرّح أولاً بما أومأ إليه من الأخذ بأطراف الحديث، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل في حال توجّههم إلى الأوطان، وأخبر بعد ذلك بسرعة السير؛ إذ جعل سلاسة السير بمسيل الماء في الأباطح، وكان في ذلك تأكيدٌ لما قبله؛ لأنّ الظهور إذا كانت وطيئة وطيدة جاء سيرها أسهل وأسرع ، وزاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبًا ثمّ قال: (بأعناق المطي)، ولم يقل (بالمطي)؛ لأنّ السرعة والبطء يظهران غالبًافي أعناقها، ويبيّن أمرها من هواديها وصدورها، وسائر أجزائها التي تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة والمرح والنشاط .إنّ هذا القياس ليس بقياس الشعر الموصوف بحسن الألفاظ، وإن كان لا يبعد أن يتخيّله من لا ينعم النظر، وحقّ هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية (١) ، لقد توصّل عبد القاهر بهذا الأسلوب التحليلي إلى إبراز الصورة الكامنة في الأبيات، والمعنى الذي يريد إبرازه ليس الفكرة المتضمنة في الألفاظ بقدر ما هو صورة تلك الفكرة، أي معنى المعنى، إنّه يركّز في تحليله على كمال التركيب والشكل، كما يركّز على ظاهرة التكثيف والإيحاء والإيماء في الألفاظ .إنّ النظم المحكم والمكثّف يعطي إيحاءات تشمل الأبعاد المختلفة والدلالات المتشعبة للفظة، واللفظة كمعطى حسّي تثير الخيال، وتجعله يتصوّر أبعادها الواضحة والخفية .إنّ حسن هذه المعاني راجعٌ إلى الجمع بين أشكالٍ مختلفة في وحدة تثير الخيال وتحفز الفهم الاستيعاب، تلك الوحدة أو المعنى إنّما هي في الحقيقة الصورة التي تشكلت في العبارة، فاستعمال الاستعارة عبارةٌ عن "فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين، تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تساندهما معًا، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما "(٢) ، فالمعنى الذي ينتج عن هذا التفاعل هو الصورة التي يثيرها خيال المتلقّي، وإنّ عملية التصوير الشعري ذات علاقة بالتعبير الحسّي، وتستعمل كلمة الصورة أحيانًا "مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، [لأنّ] فلسفة الاستعمال الاستعاري هي عينها فلسفة الفن في بعض جهاتها".(٣) فالاستعارة ليست عملية تزيين لفظي، وإنما "هي جزءٌ أساسى من نظرية المعنى(٤) ، "وتتطلّب دراستها النظر في طبيعة اللغة التصويرية عامّة.

وقد جعل عبد القاهر للتشبيه أصولاً ثلاثة : "أحدها : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة، والثاني : أنْ يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها، إلاّ أنّ الشبه مع ذلك عقلي: والثالث: أن يؤخذ الشبه من المعقول للمقول" (٥) . والتشبيه لا يكون إلاّ بين الأشياء المختلفة؛ لأنّ الأشياء المشتركة في الجنس والمتفقة في النوع تستغني بقيام الشبه وثبوته بينهما على التأمّل وإعمال الفكر(٦). والتشبيه

[١] أسرار البلاغة : ٢١ - ٢٤
[٢] نظرية المعنى : ١١
[٣] الصورة الأدبية ٣ ، ٦
[٤] نظرية المعنى : ٨٤
[٥] أسرار البلاغة : ٦١
[٦] أسرار البلاغة : ١٣٦

سواء كان بين المحسوسات أو المعقولات يعتمد على العقل؛ أي المنطق، والشبه المعقول ما كان واضح الائتلاف بالنسبة للعقل قدر اختلافه في الواقع المحسوس . وتتمثل براعة الشاعر إذًا في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المتباعدة المختلفة (١) ، ويقدّم التشبيه هذا الائتلاف إلى المتلقّي على شكلٍ وحدةٍ فنية أو صورة تثير خياله وانفعالاته ، ويضرب الجرجاني أمثلة لتوضيح فكرته لصور متشابهة يقع بينها التفضيل، وقد أشار إلى قول بشار:

كأنّ مثارَ النّقع فوقَ رؤُوسِنا

وأسيافَنا ليلٌ تَهاوَى كَواكِبُه

وقول المتنبي:

يزورُ الأعادِي في سَمَاء عجَاجه

أسنَّتُهُ في جانبَيْها اسلكَواكبُ

وقول عمرو بن كلثوم

تَّبني سَنَابكُها من فَوقِ أرؤسِهم

سَقْفًا كَواكِبُهُ البيضُ المَناثيرُ

ويرى الجرجاني أنّ بيت بشار أفضلها على الرغم من تشابه الصور فيها، لقوة الحركة فيها، واتجاه السيوف في كلّ الجهات، وتصادمها بعضها ببعض؛ وأن الشاعر قد نظم دقائق الصورة في نفسه، وأحضر صورها بلفظة واحدة هي (تهاوى)، ونبّه عليها بأحسن تشبيه وأكمله؛ لأنّ الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل، ثمّ إنّها بالتهاوي تستطيل أشكالها(٢).

وهكذا يركّز عبد القاهر في تحليله على قدرة التشبيه في نقل الجزئيات والإحاطة بها من كلّ جانب، فالصورة التشبيهية كاملة تُعنى بالتفاصيل وتبرزها لعين المتلقّي، فتثير خياله حتى يتصوّر مجمل العلاقات بين هذه الجزئيات الواضحة، الحسيّة منها والخفية التي لا تبصرها إلاّ عين الخيال. ومن المهم أن نلاحظ هنا عناية عبد القاهر بحاسّة البصر، الأمر الذي دعاه إلى عدّ خيال الشاعر يقدّم صورًا بصرية أمامنا، ومن هنا انطلقت المقابلة بين الشعر والتصوير، الصورة واللوحة . وقد عُني بالاستعارة والتشبيه خاصة؛ لأنهما يقدّمان المعنوي بطريق حسّي، ولأنهما يتعلقان بالخيال بصورةٍ مباشرة، فالصورة الشعرية عند عبد القاهر نتاجُ الخيال؛ أي تلك القدرة الذهنية التي تجعل الشاعر "ينظر إلى أبعد مما ينظر إليه سواه ، ويكشف علاقاتٍ لم يلتفت إليها معاصروه وأسلافه"(٣).

لقد جسد الشعر العربي الحديث العلاقة بين الشعر والرسم من خلال التجاور الإبداعي للفنين في مدونة واحدة؛ فقد كتب بعض الشعراء نصوصاً شعرية بناء على رسم معين وقدموا النصين نص الشعر ونص الرسم مع بعضهما لتوليد دلالة بصرية. وقد أبدع أول تجربة من هذا النوع في الشعر العربي الحديث أحمد زكي أبو شادي (*) الذي نشر في مجلة أبولو بين (سبتمبر ١٩٣٢م وأكتوبر ١٩٣٤م) نماذج منه وضعها في باب مستقل سماه "شعر التصوير" ، وقد قدم أبو شادي من هذا الشعر التصويري سبع عشرة قصيدة أرفق بها الصور نفسها. ثم توالت التجارب بعد ذلك (٥).شكل رقم (٢).

---

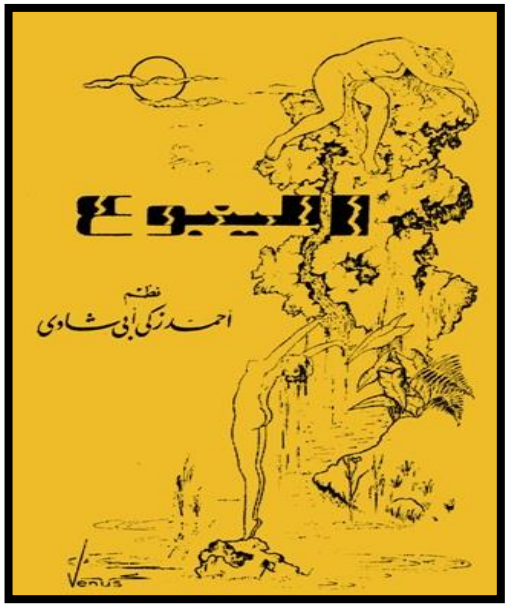
[١] أسرار البلاغة : ١١٦

[٢] أسرار البلاغة : ١٥٩ – ١٦١.

[٣] الصورة الفنية : ٢٢٦.

[*] أحمد زكي بن محمد مصطفى أبو شادي: (١٨٩٢- ١٩٥٥م) شاعر رومانسي وجداني، طبيب جراثيمي، أديب، نحال، ولد في القاهرة، مؤسس مدرسة أبولو الشعرية التي ضمت شعراء الرومانسية في العصر الحديث. وكان يعمل وكيلا لكلية الطب، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبقي هناك حتى وفاته . كان إنتاجه الأدبي غزيرا وصدر له عدد كبير من الدواوين والمؤلفات. ومن أعماله: الشفق الباكي (١٩٢٦)؛ إحسان (١٩٢٧); أشعة وظلال (١٩٢٨)؛ الشعلة (١٩٣٣)؛ فوق العباب (١٩٣٥). وله مؤلفات مسرحية منها: الآلهة (١٩٢٧)؛ إخناتون فرعون مصر (١٩٣٣). اصدر مجلة " أبوللو " سنة ١٩٣٢ اللى التف حواليها عدد من شعرا مصر و كان ليها دور فى تطوير الشعر فى مصر. اتوفى فى امريكا سنة ١٩٥٥.

[٥] د. محمد الصفراني : الشعر والرسم ، مرجع سابق .



شكل رقم (٢)
رسم للفنان : محمد محسن بدوى على غلاف لمجموعة شعرية للشاعر أحمد زكى أبو شادى ، تحت عنوان "الينبوع" ، الطبعة الأولى ، عام ١٩٣٤م.

تأكيد هذه الصلة الحميمة لا يعني ببساطة أن القصيدة الشعرية يمكن أن (تمثل) الصورة أو العمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها ، أو أن هذين الأخيرين. يمكنهما أن يترجما المشاعر والأخيلة ، والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها القصيدة .فمن الفنانين أنفسهم من يحدثنا عن صعوبة استيحاء ا لمضمون الشعري وتحويله إلى صورة .وقد اعترف الفنان الالماني "بول كلي" (١٨٧٩م – ١٩٤٠م) Paul Klee بأن من العسير إيجاد تشكيل فنى يطابق الموضوع أو (الموتيف) الشعرى مطابقة تامة. والعكس كذلك صحيح . فمن الصعب العثور على الأعمال اللغوية (أى القصائد) التى تناظر الصور والتماثيل ، أو تعكس على الكلمة ما أظهره الفنان فى اللون والظل والخط والتشكيل. كما كتب الشاعر والناقد الإنجليزي "جون درايدن" (١٦٣١ – ١٧٠٠م John Dryden) ، عن "التوازي بين الشعر والرسم" عام (١٦٩٥م) مؤكدا أن الاستعارات الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم ، وأن التأثير الناتج عن بعض التشبيهات والكنايات وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام ([1]).

عدداً كبيراً من الشعراء والفنانين بالإطلاع على أعمالهم قد تأثروا قليلا أو كثيراً بهذا التراث العريق عن العلاقة بين الشعر والرسم-بوجه خاص-ومع أن الشعر الحديث والمعاصر قد تطور وتعقد مثله مثل الرسم الحديث والمعاصر بحيث لم يعد كلاهما يسمح بتحديد مفهوم الشعر أو الرسم تحديداً تتفق عليه الآراء ، فإن القصائد التي كتبها هذا العدد الكبير من الشعراء عن لوحات وأعمال النحت القديمة والوسيطة والحديثة تشهد شهادة كافية على «علاقة الرحم » التي تجمع الفنون ببعضها والشعر والرسم والتصوير بوجه خاص ([2]).وفى بداية القرن العشرين تأثر الشعراء الشبان بالتصوير الزيتي متجهين نحو شعر بصري أكثر، بل إن بعض الشعراء مثل ريفردي ([3])

---

[1] الناقد الفنى "ماريو براز " : فى كتابه منيموزينه ، التوازى بين الادب والفنون البصرية ، برينستون ١٩٦٧م .

[2] إذا كان الشعر ذاته-كما قال هوراس في عبارته السابقة-لابد من أن يكون كالصورة فإنه يترك مع الفنون التصويرية أوالمصورة (كالرسم والنحت)في خاصية واحدة هي أنها جميعا تعمل من خلال الصور وقد أكد هذا أحد المفكرين في القرن السابع عشر وهو كلود فرانسوا ميستريبه في كتابه الذي نشر سنة ١٦٨٢ وهو" فلسفة الصور " : (من مجلة فصول من الأدب والفنون مقالا بعنوان تصنيف الفنون للأستاذ ف .تاتاركيفتش ، ترجمة الدكتور مجدي وهبة ، ص ١٧) وقد بلغ الأمر فيما يسمى اليوم بالشعر المجسم إلى حد التعبير بالصورة المجردة من اللغة ، وإدخال الصور الفوتوغرافية والجرافيكية فيما يسمى النص-الصورة ، وكل هذا نتيجة تخلخل الحدود الفاصلة بين الأدب والفنون التشكيلية ، والتعبير عن أزمة الأنواع الأدبية وتعرضها لفقدان هويتها ، وإسهام التكعيبية والمستقبلية والدادية والسريالية والتجريدية في ذلك...

[3] يعتبر بيير ريفردي Pierre. Reverdy : ١٨٨٩ - ١٩٦٠ واحدا من كبار شعراء فرنسا في القرن العشرين. بل يميل كثيرون إلى اعتباره واحدا من معلمي الشعر الذي اثروا على أجيال كاملة، حتى أن السورياليين اعتبروه من المؤسسين قبل أن يكون لحركتهم اسم وحضور.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

Pierre. Reverdy وسالمون (André Salmon[1])...وأخرين ، شرعوا في كتابة مقالات عن أعمال التشكيليين، أما الشاعر أبولينير (erianillopA emualliuG[2]) فقد صار منظّر التكعيبية والمدافع عنها بكتابه الرسامون التكعيبيون الصادر في ١٩١٣م.

وبذكر – على سبيل المثال – القراءات العديدة التي ارتبطت بلوحة الجيوكاندا (الموناليزا) شكل رقم (٣) ، والتى أسالت العديد من القصائد والتى كان من أجمل ما قيل عنها شعرا قصيدة "الموناليزا" التي كتبها الشاعر الألماني كورت توخولسكي (Kurt Tucholsky[3]) (١٨٩٠-١٩٣٥) عام ١٩٢٩م (٤) ، ومن القصيدة :

" وقد شبكت يديك الناعمتين

ورحت تبتسمين في سخرية

أنت مشهورة شهرة ذلك البرج في بيزا

وابتسامتك تؤخذ مأخذ الدعابة

أجل .. لما ذا تضحك الموناليزا؟ "

، كما استلهم الشاعر"بييت برشبيل" (١٩٣٩م) (٥) شعرا عن لوحة "الزرافة المحترقة" لسلفادور دالى بمتحف الفن فى مدينة "بازل" السويسرية شكل رقم (٤) ، ومن القصيدة :

"نسختان من امرأه ،

صحراء إفريقية ، سماء ربيع اسبانية

جبال بابل ، إنسان الساونا

، الزرافة التى تحترق متوهجة .. وتنتظر فى هدوء..."

، كما استلهم الشاعر الألمانى بيتر يوكوسترا (١٩١٢ – ٢٠٠٧م) Beter Jokostra (٦) لوحة "أشخاص وكلب أمام الشـمس" شـكل رقم (٥) للفنان الأسبانى "خوان ميرو"(١٨٩٣ – ١٩٨٣م) (٧) Joan Miró: ومن القصيدة :

---

[1] أندريه سالمون : André Salmon (١٨٨١– ١٩٦٩م) ولد فى باريس بفرنسا ، وهو شاعر وناقد فني وكاتب فرنسي، من أكبر المدافعين عن أبولينار والتكعيبية مع رينال ، وعاش بين عامي ١٨٩٧ و١٩٠٢ في مدينة سان بطرسبرج بصحبة والده. حصل على الجائزة الكبرى في الشعر (بالفرنسية: grand Prix de poésie) من الأكاديمية الفرنسية سنة ١٩٦٤. توفي في ساناري سير مير (بالفرنسية: Sanary-sur-Mer) في ١٢ مارس ١٩٦٩.

[2] غيوم أبولينير Guillaume Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨): ولد في روما ، شاعر كاتب وناقد فرنسي من أصل بولوني، واحد من أهم شعراء مطلع القرن العشرين و من رواد الحداثة والمنظرين لها، إليه يعزى ابتداع لفظة "السريالية" التي مهد لها الطريق وأعلن عن ميلادها ، كذا النزعة التكعيبية في الفن « cubisme » مع صديقه بيكاسو.اعتمد الكتابة الشعرية غير التقليدية أي رسم كلمات القصيدة أشكالا فنية مختلفة،اسمه الحقيقي ولهام أبوليناريس دي فاس كوتسروفيسكي ١٨٩٩م ، تجول في هولندا والنمسا بين ١٩٠١-١٩٠٣ ليستقر به المقام في باريس فيرتاد دوائرها الفنية و الأدبيةو يصاحب أبرز وجوهها مثل بيكاسو و دوران.

[3] عُرف توخولسكي تحت أسماء مستعارة متعددة، منها بيتر بانتر، تيوبالد تيغر، اغناتز فروبل، كاسبار هاوسر. كما عُرف روائيا وشاعرا وصحافيا، وهو من الأسماء الأكثر بريقا في الأدب الالماني الحديث. يتميز شعره بالسخرية الطريفة وبالحزن والخيبة والحنان في الوقت نفسه. وإن كان مزاجه سوداويا احيانا فسرعان ما كان يضفي عليه مسحة الفكاهة مهما بلغ يأسه من الحياة.ولد توخولسكي في ١٨٩٠ وتوفى منتحرا في ١٩٣٥. كان دائم الشعور بالإحباط، تزوج مرتين ولم ينجب وعاش حياة تسكع بين فرنسا والمانيا

[4] د. عبد الغفار مكاوى : " قصيدة وصورة " ، عالم المعرفة ، ١٩٨٧م ، ص ص ١٧٣- ١٧٤.

[5] الشاعر بييت برشبيل : ولد عام ١٩٣٩م ، وجدير بالذكر أن الشاعر ألف ديوانا كاملا مستوحى من الصور واللوحات الفنية لمختلف الرسامين سماه "الصور وأنا" فى زيورخ ، عام ١٩٦٨م.

[6] الشاعر الالمانى بيتر يوكوسترا Peter Jokostra: واسمه فى الأصل هنرى ارنست نول Heinrich Ernst Knolle ، ولد عام ١٩١٢م فى دريسدن ، وتوفى عام ٢٠٠٧م فى برلين .وقد كان كاتبا وناقدا فنيا .

[7] خوان ميرو Joan Miró : رسام ونحات إسباني، ولد في برشلونة منطقة كاتالونيا الإسبانية في ١٨٩٣ وتوفي في بالما دي مايوركا في ١٩٨٣. بدأ ولعه في الرسم منذ كان في السابعة من عمره حيث تلقى دروسا خاصة في الرسم ، وبعدها في اكاديمية الفنون (La linja) *تلقى تدريبه فى مدرسة الفنون الجميلة في لا لوتيا ، ومدرسة فنون فرنسيسكو گالي، والحلقة الفنية لسانت لوك* , 1907-1913 سافر في صباه إلى أميركا الوسطى ، مما اثر كثيرا على حبه لاختيار الألوان الزاهية المشرقة في لوحاته الفنية. بدأ ميرو حياته الفنية كرسام للمناظر الطبيعية، عام ١٩٣٤ سافر إلى باريس، وهناك تعرف على السريالية وروادها وانضم لها فوقع على البيان الأول في نفس العام الذي وصل فيه باريس. حصل على جوائز منها عام 1954 بينالي البندقية الجائزة الكبرى للأعمال التخطيطية ، 1958جائزة گوگنهايم العالمية, 1980الميدالية الذهبية للفنون الجميلة، اسبانيا.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

" الكرات القمرية

حمراء وماكرة.

كذلك الشمس

ترتفع وتهبط

فى نفس المصعد ..

ولا تغيب وراء أفق.."

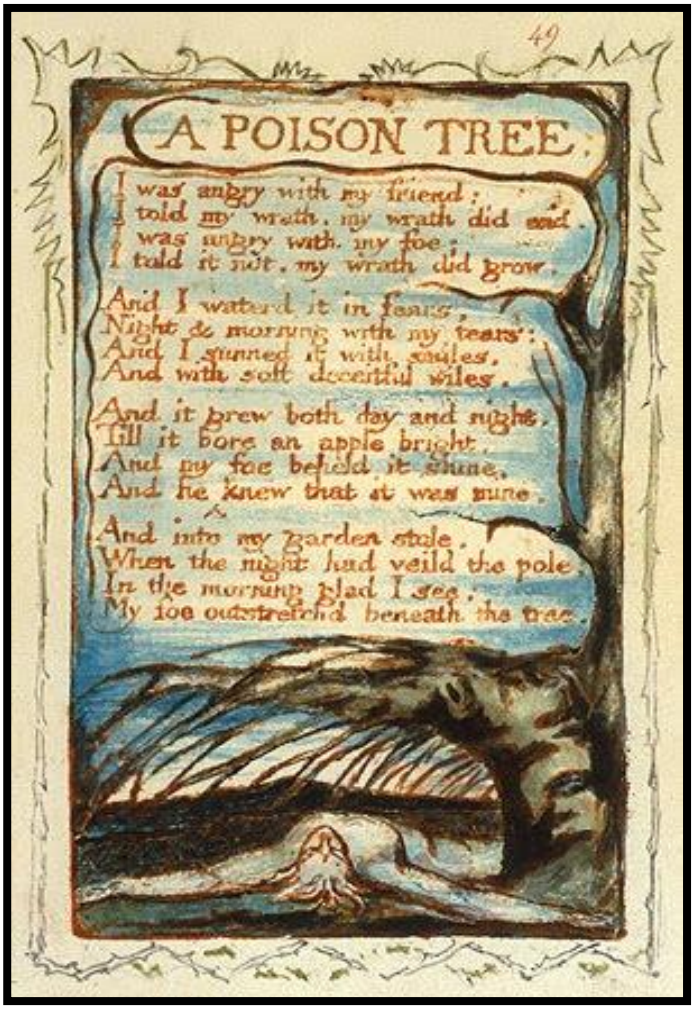
شكل رقم (٣)
الموناليزا ، من أعمال الفنان ليوناردو دافنشى
تاريخ إنشاء اللوحة : حوالي ١٥٠٣ إلى ١٥٠٧م
مكان العمل: متحف اللوفر، باريس
خامة العمل : ألوان زيتية
أبعادها ٧٧ X ٥٣ سم .

شكل رقم (٤)
الزرافة المحترقة ،
من أعمال الفنان سلفادور دالى
تاريخ العمل : ١٩٣٥م
بمتحف الفن بمدينة "بازل" السويسرية.

ومن أعمال الفنان وليم بليك والتى يجمع فيها بين الشعر والتصوير نرى فى شكل رقم (٦) ، كيف أن وليم بليك عبّر تعبيرا توضيحيا عن الأبيات الشعرية ، مع احتواء العمل الفنى أيضا على نص الأبيات .

شكل رقم (٥)
أشخاص وكلب أمام الشمس ، من أعمال الفنان خوان ميرو
تاريخ العمل : ١٩٤٩م
بمتحف الفن بمدينة "بازل" السويسرية

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)



شكل رقم (٦)
من أعمال الفنان " وليم بليك
عنوان العمل : "شجرة السم"
تاريخ العمل : ١٧٨٩م
المصدر :
http://www.art.com/products/p11726863-sa-i1352388/william-blake-a-poison-tree-from-songs-of-experience.htm?aff=conf&ctid=1566983926&rfid=875110&tkid=150385568

ومن نص قصيدة "شجرة السم" ([1]) ل وليم بليك:

ونَمَت على حد سواء ليلا ونهارا

حتى أثمرت تفاحا ،

[1] مصدر القصيدة : http://www.poetryfoundation.org/poem/175222 ، ترجمة الباحثة

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

ورأها عدوى وهى تتألق،
وكان يعلم أنها ملكى،

وبحديقتى حاول سرقتى
عندما هلّ الليل بدنيتى
وفي صباح سعيد أرى
عدوى ممد تحت الشجرة.

أما أوفيليا هى شخصية رئيسية من الرائعة الأدبية "هاملت" لوليام شكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦) William Shakespeare ، والمصير التراجيدى لأوفيليا ألهم العديد من الشعراء و الرسامين كالشعراء والرسامين الفرنسيين "أرثر رامبو" (١) Arthur Rimbaud (1854 – 1891) ، حيث استمد " آرثور رامبو " من " أوفيليا " بطلة مسرحية " هاملت " المأساوية قصيدة بنفس العنوان عام (١٨٧٠م)، وتدل الإشارات والتلميحات في القصيدة ، أن " رامبو " على اطلاع ما، بالنص الأصلي الإنجليزي من رائعة " شكسبير "؛ في مسرحية " هاملت " فهو يكتب اسم البطلة محاكيا التسمية الانجليزية: Ophelia، وليس على النمط الفرنسي: Ophelie.، لوحة " اوفيليا " لـجون ميليه ، شكل رقم (٧) والتي حققت شهرة عظيمة عند عرضها لأوّل مرّة عام ١٨٥٢م. "اوفيليـا"، هي أكثر لوحات ميلي شهرة وكان " ميليه " قد صورها بدوره ، كشجرة النيلوفر العظيمة، ومن ثم، نرى "رامبو" يشير إليها بـــــ " زنبقة عظيمة " (٢). ونص القصيدة (مترجم) (٣) :

على الموج الأسود الهادئ حيث ترقد النجوم
،تعوم أوفيليا البيضاء كمثل زنبقة كبيرة
... ،بطيئا تعوم، ممددة في برقعها الطويل
ـــ في الغابات النائية تُسمع صيحات الصيادين
منذ ألف عام وأوفيليا الحزينة
تَخْطرُ شبحاً أبيض على النهر الطويل الأسود؛
منذ ألف عام وجنونها العذب
.يهمس بأغنيتها لنسيم المساء
الريح تلثم نهديها ناشرةً كمثل توينجات
برقعها الواسع الذي يهدهده الماء ببالغ الرفق؛
،الصفصاف الراجف يبكي على كتفيها
.وعلى جبينها الحالم الكبير يبكي القصب
عرائس الماء المجعدة حولها تتنهد؛
،وأحيانا توقظ في مغث غافٍ

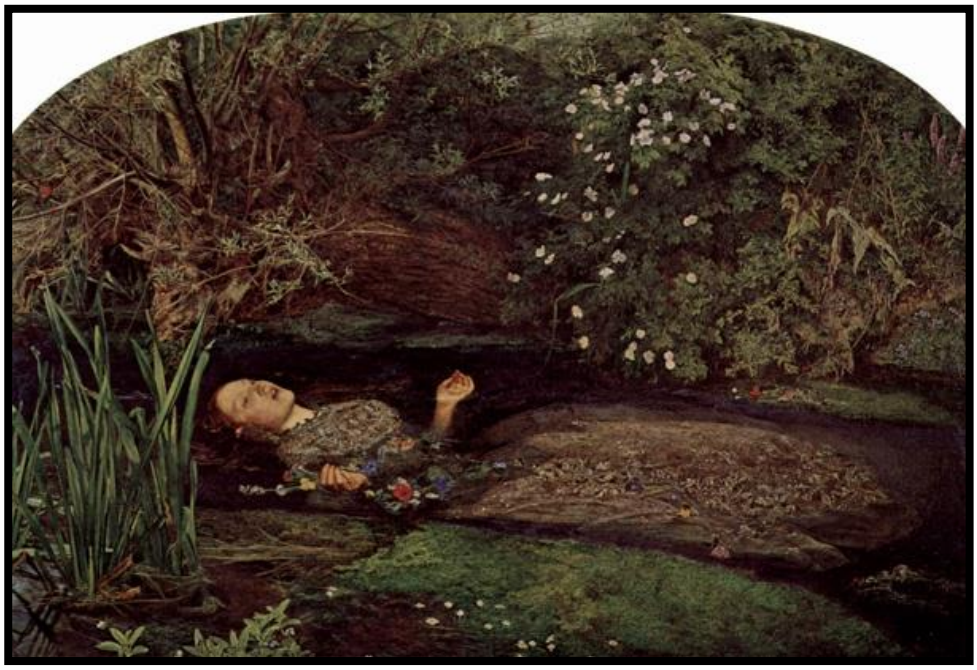
[1] جين نيكولاس آرثر رامبو أو آرثر رامبو Arthur Rimbaud 1854 – 1891 هو شاعر فرنسي. ولد في شارلفيل، الأردين، وكتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته، وأثنى عليه فيكتور هوجو وقتها وقال أنه "طفل شكسبير"، وقد توقف كليةً عن الكتابة قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من عمره. وباعتبار رامبو مشاركًا هامًا في حركة التدهور، فقد أثر بطبيعة الحال في الأدب الحديث وكذلك الموسيقى والفن. ويُشار دومًا إلى رامبو على أنه واحد من الطائشين المتحررين من الأخلاق والعادات. وقد سافر في رحلات كثيرة إلى ثلاث قارات قبل أن يموت من السرطان قبل أن يكمل السابعة والثلاثين.

[2] محمد الأحاسيني : مقال بعنوان ""أوفيليا" كما تخيلها" رامبو "" ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد ١٦٨٧،عام ٢٠٠٦م على الموقع الألكترونى للمجلة : http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=76789

[3] ترجمة "محمد الأحاسيني" : المرجع السابق.

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)

عشّاً تهرب منه ارتعاشة جناح



شكل رقم (٩٤)

من أعمال الفنان جون ايفرت ميليه

عنوان العمل : اوفيليا

تاريخ العمل : رسمت عام ١٨٥٢/١٨٥١

خامة العمل : زيت على قماش

مقاس العمل : ٧٦ × ١١٢ سم

اللوحة من مجموعة تيت، لندن

(AmeSea Database – Ae –Jan-April 2016- 00117)