

العلاقات التصويرية

بين الشعر العربي والفن الإسلامي

و. نبيل رسلان ونوفل

أستاذ النقد الأدبي المساعد

بكلية الآداب ببها

توزيع / منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

١ — إذا كانت دراسات النقد لا تستطيع إثراء رؤيتنا للأدب إلا من خلال استشراف العلاقات التي توجد ، أو التي يمكن أن تكشف عنها أطروحات البحث ، بين الأدب وبين ألوان النشاط الإنساني الأخرى ، امثالاً للفكرة المبدئية القائلة بأن الأدب مرآة الوجود الإنساني كله ، أو للفكرة المستحدثة التي تذهب إلى أن المقارنة ، بوصفها منهجاً في الدراسة الأدبية ، ينبغي أن تمتد إلى ما وراء الأطر الضيقة التي انحصرت فيها الدراسات التقليدية ، فتبحث في العلاقة بين الأدب والفنون المختلفة ، أو حتى بين الأدب والفكر الإنساني بعامه ، إذا كان الأمر كذلك فإن أبواباً جديدة من البحث تفتح أمام الباحثين ، وحقوقاً جديدة من الدرس تبدو واعدة لكل من يخطو فوقها .

والربط بين الشعر والفن واحد من هذه الحقول التي تنطبق عليها الرؤية المشار إليها . وإن كان ينطوي على صعوبات لا تخفى على المشتغلين بالدراسات الأدبية . ولكنه مثل كل المناهج القائمة على الحدود المتداخلة بين مناطق الفكر الإنساني بعامه ، يجنى مردوداً سريعاً من الحقائق التي حجبتها الأستار الثابتة حول كل ميدان من ميادين هذا الفكر . ولا تقل خصوبة المقارنة بهذا المعنى عن خصوبة المناهج المستحدثة للبحث ، التي تشق إلى الحقيقة طرقاً مفارقة للطرق القديمة .

٢ — ولقد تناولت الدراسات قديماً وحديثاً كلا من الشعر العربي والفن الإسلامي ، وأفاضت في تحليل خصائصهما بكل طرق البحث الممكنة ، ولكن دون محاولة جادة للخوض في الأصول المشتركة ، أو الجسور التي يمكن أن تربط بينهما . ورغم أن كتابات الفلاسفة المسلمين والنقاد العرب القدماء تنبئ بوجود اقتناع دفين لديهم بوجود علاقات بين الشعر والفن ، ورغم أن تحليلات النقاد والبلاغيين على وجه الخصوص للشعر العربي تقوم على أسس تشكيلية واضحة ، فإن ذلك لم يكن حافزاً لأحد منهم على النظر المنهجي فيما إذا كان من الممكن تعميق خبرتنا بجمال الشعر العربي أو سحر الفن الإسلامي ، من خلال لمح العلاقات القائمة بينهما .

وفي العصر الحديث كانت دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل التي عنوانها « الأسس الجمالية في النقد العربي » ، ودراسة الدكتور مصطفى ناصف عن « نظرية المعنى في النقد العربي » ، من أوائل الدراسات النقدية التي اقتربت بشكل ملحوظ من هذا الموضوع ، كما كانت فاتحة لها خطرهما ، تنتظر المزيد من الدرس والمزيد من تركيز البحث في الزوايا العديدة التي يمكن بها مقارنة الموضوع ، مثل زاوية العلاقة التي اختارها البحث المائل . هذا بالإضافة إلى عديد من الإشارات الثرية ، التي وردت في الدراسات النقدية العربية المعاصرة عن هذا الموضوع^(١) .

أما في الفكر الغربي فقد كان الاهتمام أكبر بتلك العلاقة ، وبخاصة أن تاريخ الفن الغربي يتضمن تراثاً وافراً من الرسم والنحت والعمارة والموسيقى ، تعاقبت مدارس واتجاهاته الفنية على نحو يفوق كثيراً ما كان عند العرب . وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى اهتمام مواز بمنظومة الفنون الجميلة في جملتها ، وتحديد خصائصها وجذور الإبداع المشترك بينها وبين الأدب ، وكتب في ذلك ما لا يحصى من الدراسات .

وفي مقابل ذلك ، أو بوحى منه ، تصبح الدراسات العربية في حاجة ماسة إلى تناول أعمق لخيط العلاقات الممتدة تحت السطح الظاهر بين الشعر العربي والفنون التي ازدهرت على وجه الخصوص في العصر الإسلامي ، وبخاصة أن تناغمها الواضح مع الشعر كان وما يزال يثير تساؤلات كثيرة عما بينهما من روابط .

٣ — على أن مثل هذا الموضوع لا يمكن تناوله مباشرة بمجرد ملاحظة العلاقات السطحية بين الشعر العباسي من جهة ، وبين فنون « الأرابيسك » أو العمارة الإسلامية التي شاعت في تلك الحقبة من جهة أخرى . لأن هذا النوع من الدراسة ، التي تبحث في الجذور العميقة للظواهر الفنية المشتركة ، لا بد أن

(١) نشر الدكتور عبد الغفار مكاوي دراسة رائدة بعنوان (قصيدة وصورة — الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١١٩ الكويت نوفمبر ١٩٨٧ . والعنوان يبدو مثيراً للاهتمام من زاوية البحث القائم ، ولكن المضمون اقتصر على الشعر الغربي الذي قيل في وصف لوحات كبار الفنانين ، وهو موضوع بعيد تماماً عن جوهر الدراسة في هذا البحث المائل ، بعكس الباحثين المشار إليهما في المتن .

يغوص بدوره في مفهوم « التصوير » ذاته سواء في الفن الشعري أو في الفن التشكيلي .

وفي هذا الصدد تبرز ملاحظتان أساسيتان أمام الباحث قبل أن يخطو خطواته الأولى ، وتبدوان كمسئمتين تاريخيتين : الملاحظة الأولى أن ظواهر الفن الشعري في العصر الإسلامي لم تنشأ من معطيات هذا العصر وحده ، ولم تكن بكل ما فيها من تطور ، منبئة الصلة بعصر آخر سبقها هو العصر الجاهلي ، الذي تَمَثَّل في ذوق أبنائه وفي إبداع شعرائه الأولين نزوع فني محدد المعالم ، هو الذي أدى إلى التطور اللاحق ، وكان الأب الشرعي له . والملاحظة الثانية أن فنون الإسلام ، التي تبناها العرب في الفتح ، لم تكن تمثل مفاجأة لهم ، فإن نظائرها كانت شائعة في العصر الجاهلي في الحيرة والشام واليمن وحضرموت ، ومن ثم كانت تحت بصرهم تسهم في تشكيل أذواقهم .

ولهذا فإن رصد الظواهر المشتركة بين الشعر العربي والفن الإسلامي ، لا بد أن يبدأ دائماً من العصر الجاهلي ، ثم يتدرج مع عوامل التطور ليصل إلى الصورة الإسلامية المستقرة والموحدة . وللتدليل على ذلك نذكر أننا لا نستطيع مثلاً أن نفسر « التجريد » الذي اتسم به الفن الإسلامي ، بغير الرجوع إلى النماذج السابقة على الإسلام في الأمصار المفتوحة ، التي كان التجريد مختلطاً فيها بالمحاكاة التمثيلية للعناصر الحية في الوجود . كذلك لن نفهم ازدهار ألوان الزينة الكلامية في الشعر العباسي ، دون تأصيل لجذورها السابقة على الإسلام ، حيث كان الميل أعظم إلى تمثيل الواقع .

٤ — على أن القضية مع ذلك كله تبقى قضية فكر الشعب الذي حمل دينه إلى الشعوب الأخرى ، وفلسفة أمة انضوت تحت اللواء الإسلامي ، فانصهرت ثقافتها وفنونها مع الفكر العربي في سبيكة واحدة ، متجانسة على امتداد المكان ، وثابتة على طول الزمان . ومن هذا الجانب ينبغي أن يكون تأصيل العلاقة المطروحة على بساط البحث ، مشدوداً دائماً إلى الفكر الذي أفرزه هذا الانصهار ، ممثلاً في فلاسفته ومفكره ونقاده . فهم الذين قننوا واقع الفن القائم في دولة الإسلام بين شعر وفن تشكيلي .

لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن الفكر الإسلامي قد تأثر بالفكر اليوناني ،

وأن قدرا لا يستهان به من القيم الفلسفية والنقدية الإسلامية قد اشتقت مباشرة من حضارة الإغريق ، وتم توظيفها لخدمة التراث العربي ، وأن فنون الإسلام بدورها قد تأثرت بالفنون التي عاشت قبلها في بقاع واسعة على امتداد منطقة الشرق الأدنى كلها . ومن ثم يصبح من الضروري مراجعة الرؤية الغربية لموضوع البحث ، وبخاصة ما يتعلق منها بالتصوير ، بوصفه أساس العلاقة بين الشعر والفن ، وبوصفه كذلك المدخل الأول إلى القضية في إطارها العربي الإسلامي .

وقد يكون هذا التسلسل في رد القضية إلى أصولها مهما بعدت ، هو المنهج المحقق لطموح هذا البحث في كشف جذور العلاقات العسيرة بين الشعر والفن ، وتفسير كثير من غوامضها . ولكن الصعوبة الأولى التي يجب تذليلها هي استحضار الحقائق الغائبة في الجدل المحتدم ، سواء في الفكر الغربي أو في الفكر العربي ، حول التسليم بوجود هذه العلاقة أصلاً ، والمدى الذي يمكن أن تصل إليه ، في نظر الفلاسفة والنقاد . وهذا هو موضوع الفصل الذي تفتتح به هذه الدراسة .

نبيل رشاد نوفل

الإسكندرية في سبتمبر ١٩٩٣

الفصل الأول

الجدل حول العلاقة بين الشعر والفنون البصرية

المبحث الأول : موقف الفكر الغربي

١ - الاكتشاف المبكر للعلاقة : إن إدراك وجود علاقات بين الشعر والفنون البصرية ، أمر قديم في الفكر الإنساني بعامة . وربما تكون إشارة أرسطو إلى أنواع المحاكاة في الشعر والرسم ، في قوله : « الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا ، أو أسوأ ، أو مساوون لنا ، شأنهم في ذلك شأن الرسامين »^(١) ، هي أقدم صياغة لهذه العلاقة . واقترب « سيمونديس » Simonides بالعلاقة بين الشعر والرسم درجة أكبر ، في مقولته التي كررها « بلوتارك » Plutarch : « الرسم شعر صامت ، والشعر صورة ناطقة »^(٢) . وقد اختصرها « هوراس » Horace إلى كلمات ثلاث هي : Ut pictura poesis ، أي : التصوير مثل الشعر^(٣) .

وإذا تأملنا هذه العبارة القصيرة ، كما يقول « ويمزات » و « بروكس » Wimsatt and Brooks ، فإننا نجد أنها تؤكد التكامل بين فني الرسم والشعر ، وتجعل هناك تأثيراً أديبياً في الرسم من جانب ، وتحكماً للرسم في التعبير الأدبي من جانب آخر . وعبارة أخرى تؤكد التأثير التصويري في الأدب ، والتطابق الجمالي بين الشعر والرسم^(٤) .

ولقيت العبارة شهرة واسعة في العصور التالية ، ودارت حولها مناقشات مشرقة لتحديد دلالاتها الحقيقية . فوضح الرسام الفرنسي « شارل ألفونس دي فريزنوي » Charles Alphonse Du Fresnoy في العصر الكلاسيكي رسالة بعنوان : « فن الرسم » De Arte Graphica ، توازي « فن الشعر » لهوراس ،

(١) أرسطوطاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٨ .

(٢) Wimsatt and Brooks : Neo classical criticism, Routledge and Kegan Paul, London 1970, Part II, p. 263.

(٣) Ibid : p. 263.

(٤) Ibid : p. 264.

و « فن الشعر » لبوايو Boileau ، يقول في أحد مقاطعها ، مردداً عبارة هوراس :

الشعر مثل الصورة
ولذلك فإن الصورة تحاول أن تكون كالشعر
الصورة تدعى عادة الشعر الصامت
والشعر صورة ناطقة^(١) .

وقد شرح « درايدن » Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) هذه القصيدة ، ضمن كتابه « التوازي بين الشعر والرسم » ، منطلقاً من فكرة محاكاة كل من الرسم والشعر للأشياء في شكلها الأمثل ، أى الأشياء كما خلقت أول مرة ، وكما يجب أن تكون . وهى فكرة أرسطية مصدرها أن الفن يسلك سلوكاً مشابهاً للطبيعة ، فى سعيها لتصحيح القصور ، وفى تطلعها إلى الكمال فى كل خلقها^(٢) . ولذلك فقد وجد تقابلاً بين « حبكة » القصيدة وبين « التصميم » فى الرسم . كما وجد توازياً بين الأسلوب والتصوير فى الشعر وبين الألوان فى الرسم^(٣) .

٢ — العلاقة مع الفنون الأخرى : لم تكن العلاقة بين الشعر والرسم بمعزل عن علاقة أوسع بين مجموعة من الممارسات الإنسانية ، تضم إلى جوارهما أيضاً الموسيقى والعمارة والنحت والرقص ، وهى ما اصطلاح على تسميتها فى مجموعها باسم « الفنون الجميلة » . غير أن الارتباط بين دلالة « الفن » فى هذا المصطلح ، وبين دلالة « الجميل » ، وهو ارتباط يتصل مباشرة بالعلاقات الممكنة بين كل ألوان النشاط التى يشير إليها المصطلح ، لم تكن قائمة إطلاقاً فيما قبل عصر النهضة الأوربية . ففى العصور الوسطى كان معنى « الفن » بالضبط هو « الطريقة الصحيحة لصنع ما يتفق لأى إنسان صنعه »^(٤) . ومن ثم فإن الرسم والنحت والعمارة وصناعة الأحذية والسروج

Ibid : p. 264.

Atkins : English Literary criticism : 17th and 18th centuries, Methuen & Co. Ltd., London 1954, p. 111.

Wimsatt : Op. Cit., p. 264.

Ibid : Part I, p. 130.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

كانت في مرتبة واحدة ، وهي مرتبة أدنى من الفنون السبعة الحرة التي حددها الموسوعي « مارتيانوس كايلا » Martianus Capella (من جماعة التومانيين الجدد ، نسبة إلى توما الأكويني) وهي : النحو والبلاغة والمنطق والموسيقا والحساب والهندسة والفلك ، وأدنى بالطبع من الفنون التكنولوجية البحتة (١) .

ولم يتحدد معنى مصطلح « الفنون الجميلة » ، بما يتفق مع ما هو معروف حتى اليوم إلا عند الفرنسي « آبيه شارل باتو » Abbé Charles Batteux سنة ١٧٤٦ . وكانت الفكر وراء الجمع بين « الفن » و « الجمال » عنده هي محاكاة « الطبيعة الجميلة » ، وهي صفة لا تنطبق إلا على منظومة محددة تشمل الموسيقى والشعر والرسم والنحت والرقص . وكتب لهذا المصطلح شيوع كبير بفضل « مونتسكيو » و « ديدرو » وسواهما .

وفي الوقت نفسه قام الفيلسوف الألماني « ألكساندر فون باومجارتن » Alexandre Von Baumgarten بأول عمل مبكر في نظرية الفنون الجميلة ، وأعطاه مصطلح « استاطيقا » في كتاب له بهذا الاسم عام ١٧٥٠ . واستخدم « أديسون » Addison في مجلة Spectators ، في مناقشاته حول الشعر ، مصطلحات مأخوذة من النحت أو الرسم (٢) .

٣ — الشكوك القديمة : تشكك كثيرون في حقيقة العلاقات التي يمكن أن تكون بين الشعر والرسم . وكانت وجهتهم بعامة أن لكل من اللونين وسائله الخاصة ومجال تأثيره المستقل . ومن أقدم من لاحظ ذلك « ليوناردو دافنشي » ، الذي اهتم بإبراز الجمال المباشر والطبيعي في فن الرسم ، في محاولته إبراز الفروق بينه وبين الشعر الذي لم يكن يتمتع في نظره بجمال الرسم . وقال

وبالمقابل في العربية نجد أن « الفن » في « لسان العرب » يعني النوع أو الضرب من الأشياء ، يقال : رعى فنون النبات ، أي أنواعه . وتفنن الرجل في كلامه أي اشتق ضرباً بعد ضرب منه ، ورجل مفنن : يأتي بالعجائب . وافتن الخمار بأنته : أي أخذ في طردها وسوقها يميناً وشمالاً وعلى استقامة وعلى غير استقامة . ويقال : فتن فلان رأيه إذا لونه ولم يثبت على رأي واحد . والأفانين : الأساليب ، وهي أجناس الكلام وطرقه (اللسان : مادة فتن) . والمعنى على هذا النحو في العربية لا يتصل بصناعة الأشياء كما في الإنجليزية ، بل يقف عند حد تنويع العمل وتغيير طرائقه . وربما يرجع هذا الاختلاف إلى أن العرب لم يكونوا بطبيعتهم أهل صناعة أو أعمال يدوية .

Ibid : p. 130.

Ibid : Part II, p. 263.

(١)

(٢)

« لافونتين » La Fontaine : « الكلمات والألوان ليست أشياء متناظرة » ، وقال أيضاً : « العيون ليست هي الآذان »^(١) ، في إشارة صريحة إلى أن أداة الشعر — الكلمات — لا تتساوى مع أداة الرسم — الألوان ، وأن اختلاف وسيلة التلقى بين بصرية وسمعية ينفي وجود تناظر بين الرسم والشعر .

وفي القرن الثامن عشر ميز « آبيه دي بو » Abbé Du Bos بين الرسم والشعر ، على أساس أن الأول يصنع محاكاة حقيقة بعلامات طبيعية ، والثاني يستخدم رموزاً اعتباطية بعلامات اصطناعية . وهو تمييز لصالح الرسم ، الذي يستطيع إنجاز محاكاة حقيقية . كما اعترف « إدموند بيرك » Edmund Burke ، في القرن الثامن عشر أيضاً ، بأن الكلمات ليست بدائل تصويرية عن العالم المرئي^(٢) .

لكن المعارضة المنهجية الحقيقية لفكرة العلاقات ظهرت عند « ليسنج » Lessing في كتابه « لاوكون » Laokoon ، حيث لاحظ أن الاختلاف بين الشعر والرسم يحمل أهمية أكبر من التشابه بينهما ، لأنه اختلاف جوهري بين وسيطين مختلفين : وسيط الزمن ، الذي ينتقل الشعر خلاله ، ووسيط المكان ، الذي يسمح بانتقال الفنون البصرية . فأما وسيط المكان فيمكن أن يقدم الأشياء متجسدة ومباشرة وحية ، كما يقدم الأحداث التي تمر بها هذه الأشياء المتجسدة ، وإن كان ذلك يتم بطريقة غير مباشر ومن خلال صور الأشياء ذاتها . وأما وسيط الزمن فهو على العكس من ذلك ، يمكن أن يقدم لنا الأحداث مباشرة وحية ، ولكنه يقدم الأشياء بطريقة غير مباشرة فقط ، ومن خلال أحداث . ويضيف « ليسنج » أنه بناء على هذا يكون الفرق بين الرسم والشعر واضحاً ، وقسم كل منهما تبدو متباعدة برغم تقارب أساسهما^(٣) .

لكن هذا التحليل القائم على مفارقة (الزمن — المكان) ليس حاسماً في الدلالة على الانشطار بين الشعر والرسم ، بدليل أن كلا منهما — حسب تصوير « ليسنج » نفسه — يحمل سمات الآخر ، فالشعر يتضمن إمكانات مكانية لتجسيد الأشياء ، والرسم ينطوي على صفات حديثة تتصل بالأشياء

Ibid : p. 268.

Ibid : p. p. 268, 269.

Ibid : p. 269.

(١)

(٢)

(٣)

التي يجسدها . وعلى العموم فإن الحركة والسكون ، اللذين يفرقان بين الفن الزماني والفن المكاني ، ليسا خصيصتين نوعيتين لصيقتين بأحد الفنين دون الآخر .

واستخدم « ليسنج » فكرة العلامات الطبيعية والعلامات الاعتبارية التي قال بها « دى بو » Du Bos ، في إطار الأدب وحده ، ليجعله أقرب إلى المثال المطلق ، الذي تسعى إليه المحاكاة في الفن ، فيقول إن أرقى أنواع الشعر هو الذي يحول العلامات الاعتبارية كلية إلى علامات طبيعية ، وهذا هو ما يتحقق في الشعر الدرامي (١) .

٤ — المعارضة الحديثة : في العصر الحديث لقيت هذه العلاقات اهتماماً بالغاً من الكتاب والنقاد الغربيين . واقتنع أغلبهم بوجودها ، مع الاعتراف بقيام صعوبات في إجراء التوازيات بين الفنون ، بسبب الافتقار إلى الأدوات الصالحة لذلك . وكان « كروتشه » Croce من أشد المتحمسين لفكرة قيام الفنون على أسس واحدة تبلغ من التماثل حداً يكفى لإلغاء مبدأ تصنيفها إلى أنواع تصنيفاً جمالياً . والسند الذي دعم به نظريته هو « الحدس » الذي يستقطب الفنون جميعاً في محور واحد هو المحور الجمالي . وكان الرومانتيكيون قد سبقوا « كروتشه » إلى هذه الفكرة ، في صدورهم عن مبدأ وحدة الفنون جميعاً .

وسلم « رينيه ويليك » René Wellek بأن الفنون قد سعت لأن تقترب من التأثيرات بعضها من بعض ، وأنها قد نجحت إلى حد كبير في تحقيق ذلك . ولكنه يذهب إلى أن تلك التأثيرات ليست في النهاية أمراً متماثلاً ، « وما صفة النحت حين تطبق على الشعر سوى استعارة غامضة ، تعنى أن الشعر ينقل انطباعاً مشابهاً بشكل ما لتأثيرات النحت الإغريقي : برودة ناتجة عن الرخام الأبيض أو مصبوبات اللدائن ، سكينه ، طمأنينة ، صفاء ، خطوط بارزة حادة . على أننا لا بد أن نعترف بأن البرودة في الشعر شيء يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس اللمسي بالرخام ، أو عن عملية إعادة التركيب

Ibid : p. 270.

(١)

الخيالية لذلك المدرك الحسى المكتسب من البياض ، وأن السكينة فى الشعر شىء مختلف جداً عن السكينة فى التمثال» (١) .

وهذا يعنى أن العناصر البادية التماثل بين الشعر والرسم مخادعة ، وأن صور الشعر شىء وصور الفنون البصرية شىء آخر مختلف ، وأن البحث عن علاقات فعلية بينهما سوف ينتهى إلى طريق مسدود .

ولذلك يقلل « ريتشاردز » I. A. Richards فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » من الأهمية الكبيرة التى تعلق على الصفات الحسية للصور الشعرية . ويستبعد « إزرا باوند » Ezra Pound اعتداد الصورة الشعرية « تمثيلاً مرسومياً » ، بل إنها الشكل الذى يقدم موقفاً فكرياً أو عاطفياً ، فى برهنة من الزمن ، ويؤدى إلى توحيد أفكار متفاوتة (٢) .

ولابد من القول إن هناك ، برغم الفروق التى ذكرها هؤلاء النقاد ، نقطة التقاء هامة تقرب بين الشعر والرسم ، ويتمثل فى « الصورة الأخرى » الحادثة فى ذهن المتلقى لآى من هذين اللونين من الفن ، وهى صورة تمتزج فيها إبداعات الفنان (من الصور الشعرية أو الصور التشكيلية) مع مخزون الذهن من التجارب السابقة لدى المتلقى ، التى تشابه أو تخالف تجربة الشاعر أو الرسام ، وتدخل معها فى تفاعل تؤثر فيه ظروف الثقافة والبيئة وكل السياقات التى تتم فيها عملية التلقى .

والنتيجة التى تترتب على ذلك أن الصورة المتكونة لدى المتلقى لا يمكن أن تكون مطابقة لنظيرتها عند الشاعر أو الرسام ، ولا مناص من التسليم بوجود تفاوت ضرورى بينهما . ومعنى ذلك أن الصورة الشعرية والصورة التشكيلية متساويتان فى التعرض لهذا التفاوت لدى المتلقى . ومن الخطأ اعتبار هذا التفاوت قصوراً فى تجربة التلقى ، لأنه المسوغ الوحيد لوجود هذه التجربة أصلاً ، وذلك استناداً إلى أن المتلقى يقيس كفاية التجربة الإبداعية بما لا

(١) رينيه ويليك : نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ١٣٢ .

(٢) المرجع نفسه . ص ١٩٤ و ١٩٥ .

يستطيع هو أن يستبصره بنفسه . ولذلك فإن « الصورة الأخرى » الحادثة في ذهنه ، سواء في حالة الشعر أو في حالة الرسم ، هي محض تصورات ذهنية عن واقع خارجي ، وارتباطها بالوسيلة الخارجية لتكوينها في الذهن (الرسم — الشعر) هو مجرد ارتباط سببي لا نوعي . ولما كانت هذه النقطة حاسمة في التقريب بين الشعر والتصوير التشكيلي ، وتحتاج إلى التوسع فيها ، فإن هذا البحث ، في فصله الثاني ، قد أولاهما عناية خاصة .

٥ — موقف المعاصرين : على عكس أفكار « رينيه ويليك » والآخرين ، ذهب « يوسف شتريلكا » Joseph Strelka إلى أن الدراسات الألمانية المعاصرة قد توسعت في تحليل العلاقة بين الشعر والرسم من الناحية العملية . وضرب مثلاً على ذلك حالة الفن اللفظي ذي التوجه البصرى الواضح في دراسة « رونالد زالتر » Ronald Salter لشعر « جيورج هايم » ، فقد وجد أنه يقوم على ما هو أكثر من مجرد التوجه البصرى ، إذ يقوم على نوع من الرؤية التصويرية لا يتم التعبير عنها في استعارات تصويرية فحسب ، بل تخرج من خلال القصيدة طبقاً للمبادئ التشكيلية للفن التصويرى . وذلك على عكس شعر « شتيفان هايم » الذى لم تكن له بفن التصوير وفن « الجرافيك » في عصره علاقة تستحق الذكر^(١) .

وأشار « شتريلكا » بالإضافة إلى ذلك إلى دراسات أخرى معاصرة ، منها دراسة « ديل إيفان يانيك » Del Ivan Janik عن وجود اتجاه متناظر إلى « الشيئية » ، بين المصور « سيزان » والأديب « د . هـ . لورنس » ، ويتجسد هذا الاتجاه في تماثل أدبى وتصويرى في التعبير عن الشعور ، وفي الإرادة التشكيلية ، وهو تماثل لا يمكن أن ينشأ عادة إلا تحت تأثير الارتباط الثقافى أو النفسانى الواسع ، فضلاً عن الاتصال الحقيقى عند مستوى العناصر الفنية نفسها^(٢) .

وسعى كل من « لاديسلاف ماتيكجا » Ladislav Matejka و « ارفين

(١) يوزف شتريلكا : العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى . ترجمة د . مصطفى ماهر . مقال بمجلة فصول ، المجلد الخامس العدد الثاني ، القاهرة يناير — مارس ١٩٨٥ ، ص ١٨ و ١٩ .

(٢) المرجع نفسه : ص ١٩ .

تيتونيك « Irwin Titunik ، من مدرسة « براغ » اللغوية البنيوية إلى تطبيق مناهج السيميوطيقا على العلاقات المتبادلة بين الأدب والفنون التشكيلية^(١) .

وتهم هذه المناهج بالربط بين النص الأدبي ، بوصفه نسقاً أو نظاماً ، وبين غيره من الأنساق أو الأنظمة الأخرى . وترى أنه إذا كان للنص الأدبي خصوصيته ، فهو ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ، إذ يتقاطع ويتفاعل معها ، دون إنقاص من خصوصيتها هي أيضاً . وهذا كله في خلال سياق يضم النظام المعرفي العام للثقافة البشرية^(٢) .

وهذا يعني أن تكون الثقافة نظاماً من العلامات ، وأن تكون أيضاً الوسيط الاجتماعي المناسب لوجود أنظمة سيميوطيقية داخلها ، مختلفة شكلاً ومتوحدة جوهرأ .

ويتحمس — رينيه ويليك « — برغم موقفه المعارض — لمقارنة الفنون على أساس الإطار الاجتماعي والثقافي المشترك ، ويرى أن ذلك أقرب إلى اكتشاف العلاقات الممكنة ، أكثر من البحث وراء نوايا الفنان أو اعترافاته . ومن المؤكد — من وجهة نظره — أن وصف التربة المختصة المشتركة بين العوامل الزمانية أو المكانية أو الاجتماعية للفنون والآداب ، يمكننا من الوصول إلى نقطة التأثيرات المشتركة التي عملت فيها^(٣) .

وقد يغلب على الظن أن موقف الشعر من السياق الثقافي والاجتماعي أقوى كثيراً من موقف الرسم ، لارتباطه المباشر بالقيم المجردة للمجتمع . ولكن النقد المعاصر يذهب إلى أن الفرق بينهما ليس بالاتساع الظاهر ، لأن العلاقة بين الرسم والسياق الثقافي والاجتماعي لا تقوم على الأسس التكنيكية الصرف ، من حيث الألوان والخطوط الخارجية وطرق رسم الظلال والضوء والأشكال المجتمعة ، بل إنها تقوم على العلاقات الإنسانية والتاريخية والملحمية في المقام الأول^(٤) .

(١) المرجع نفسه . ص ٢٠ .

(٢) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا . نشر دار إلياس العصرية . القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

(٣) رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ١٣٥ .

Wimsatt and Brooks : Op. Cit., p. 364.

(٤)

ولذلك يذهب « ويمزات » و « بروكس » إلى أن الرسام لا يكفيه أن يكون بارعاً في عمل الألوان والظلال فحسب ، بل ينبغي أن يكون دارساً لموضوعات الأحداث الهامة والأساطير القديمة والكتب المقدسة . وهما يضربان — من زاوية ارتباط الرسم بالسياق الثقافي — مثلاً بالشروح اللافتة للنظر ، عند النقاد الأكاديميين الفرنسيين ، حول اللوحة الدينية « سقوط المنّ في الصحراء » للرسام الفرنسي « نيكولا بواسان » Nicolas Poussin (١٥٩٤ — ١٦٦٥) . فالرسم يخبرنا عن حدث معين ، مفرد ، ذى حجم كاف ، متكامل ، فى أسلوب متناغم للغاية ، لا يخرج عن القواعد « الأدبية » التى وضعها أرسطو فى كتابه عن فن الشعر^(١) .

ويكشف هذا التحليل عن ارتباط « بواسان » ، فى رسالته الفنية التى أراد توصيلها ، بالوسط الثقافى لمجتمعه الذى عاش فيه فى القرن السابع عشر ، بكل أبعاده الدينية والفنية والأدبية . وسوف تفيدنا نتائج هذا التحليل فى فهم ارتباط الفنانين المسلمين ، فى زخارفهم التى تبناها منذ فترة مبكرة ، بالسياق الثقافى والدينى للمجتمع الإسلامى .

ونستطيع أن نستنبط مما سبق أن ارتباط الفنون بسياق ثقافى واجتماعى واحد ، يمد الفنانين بقيم ذوقية متوازية ، تسمح بقيام نظائر جمالية لذات القيم ، تبدى فى كل فن حسب آلياته الخاصة .

يقول « جورج كوبلر » George Kubler « إن التحليل التشكيلى » هو محاولة لتقرير المسلمات التى يركز عليها كل من الأدب والفن فى ذات الجليل فى مكان واحد ، كالشعر الهومرى فى القرن الثامن قبل الميلاد ، والأشكال الهندسية التى رسمت على الزهريات فى العصر ذاته . وهكذا فإن دراسة العلاقة بين الشكل والبيئة تفترض مسبقاً أن الشعراء والفنانين ، الذين يظهرون فى ذات المكان والزمان ، يشتركون معاً فى حمل لواء نمط مركزى من الحساسية ، تتيق منه مختلف جهودهم على شكل تعبيرات شعاعية^(٢) .

Ibid : p. 365.

(١) جورج كوبلر : نشأة الفنون الإنسانية ، ترجمة عبد الملك الناشر ، نشر المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٥٧ .

ويؤدى ذلك إلى أمرين ، الأول : أن تجاهل السياق الثقافى والاجتماعى يجعل اكتشاف التوازيات المتعددة بين الأدب والفن أمراً غير ممكن . وفى البحث المائل لابد أن تتناول الدراسة ظواهر الشعر العربى والفن الإسلامى التى تنتمى إلى ذات السياق الثقافى والاجتماعى الذى ظهرت فيه . والأمر الثانى هو ضرورة حصر البحث فى ذات الحقبة الزمانية التى تواكبت فيها الخصائص المشتركة ، مع وحدة البيئة التى سادت فيها تلك الخصائص ، وهى بيئة الدولة الإسلامية ، المتعددة جغرافياً والموحدة ثقافياً .

المبحث الثانى : موقف الفلاسفة المسلمين

لكتاب الشعر لأرسطو دور هام فى لفت نظر الفلاسفة المسلمين إلى وجود العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى . ومصدر الارتباط عندهم كما عند أرسطو هو فكرة المحاكاة ، التى اعتبرت نقطة الانطلاق الثابتة فى كل الفنون . يقول « أبو بشر متى بن يونس القنائى » فى الفصل الأول مما نقله عن السريانية من كتاب أرسطو : « وكما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة ، أو يحاكون ذلك من حيث إن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالأصوات . كذلك الصناعات التى وضعنا ، وجميعها تأتى بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم . وذلك يكون إما على الانفراد وإما على وجه الاختلاط . مثال ذلك أوليطيقى — فن العزف على الناي — وصناعة العيدان ، فإنهما يستعملان اللحن والتأليف ، وإن كان توجد صناعات أخرى فى قوتها مثل هاتين : مثال ذلك صناعة الصفر — بالناي الريفى — تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف ، وصناعة الرقص أيضاً»^(١) .

وأرسطو — فى نص متى بن يونس — إذا كان يجمع ، على صعيد واحد ، بين الرسم والفن التشكيلى بعامه ، وبين الموسيقى والشعر والرقص ، فإنه يوحّد بينها من حيث الغاية فحسب ، دون أن يعنى ذلك قيام مشابهاة بين بعضها وبعض ، من حيث الوسائل المتبعة لتحقيق تلك الغاية ، أى أنه يهتم

(١) أرسطوطاليس : فن الشعر ، ص ٨٦ .

بالجانب الوظيفى للفنون ، دون حقيقتها النوعية ، لتدعيم فكرة محددة فحسب هي المحاكاة .

أما « الفارابى » فقد طوّر فكرة اتفاق الغرض بين الشعر وبين الفن التشكيلى على وجه الخصوص ، وذلك بالإشارة إلى الوسيلة المتبعة فى كل منهما ، فقال : « إن بين أهل هذه الصناعة — الشعر — وبين أهل صناعة التزييق مناسبة ، وكأنهما مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها ، أو نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأفاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وإن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم » (١) .

والتفت « ابن سينا » إلى الأثر الذى تحدثه المحاكاة فى النفس ، ويشترك فيه الشعر والرسم ، وهو وقوع المحاكيات على نظائر لها فى نفس المتلقى ، أى وجود تجربة لديه فى الواقع الحقيقى تشبه موضوع المحاكاة . فقال :

« وللمحاكاة التى فى الإنسان فائدة ، وذلك فى الإشارة التى تحاكى بها المعانى فتقوم مقام التعليم ، فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم ، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى فى النفس إيقاعاً جلياً ، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع الأمر أفضل موقع ... ولهذا ما يكثّر سرور الناس بالصور المنقوشة ، بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هى أمثالها ، فإن لم يحسوها من قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس كيفية النقش ، فى كفيته ووضعه وما يجرى مجراه » (٢) .

فالتقاء الشعر والرسم لديه ، فى هذا العنصر الهام الذى يدعم المحاكاة ، وهو تقابل التجريبتين : تجربة صانع العمل الفنى ، والتجربة القديمة المطمورة فى لا وعى المتلقى ، لما يشبه موضوع التجربة الفنية ، أو يقترب منه على نحو أو

(١) المرجع السابق : ص ١٥٨ .

(٢) نفسه : ص ١٧٢ .

آخر ، هذا الالتقاء ليس له من علة سوى وحدة الأساس الذى يقوم عليه كل من الشعر والرسم ، واتباعهما طريقاً واحداً فى تصوير العالم الخارجى ، وهو المحاكاة التى لها ذات الأثر فى نفس المتلقى .

وقد أعاد « ابن رشد » على نحو أوضح عبارة « متى بن يونس » ، فى اشتراك الفنون جميعاً فى المحاكاة . فقال :

« وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال ، مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات ، وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قِبَل عادة تقدمت لهم فى ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيل »^(١) .

فقد جمع الألوان والأشكال والأصوات ، أو الفنون التشكيلية والموسيقى ، فى غرض المحاكاة مع الأقاويل ، وهو يقصد الشعر بحسب المقام الذى وردت فيه تلك العبارة . وكان قد سبق ذلك بالحديث عن « الصنائع المحاكية لصناعة الشعر ، التى هى : الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص »^(٢) ، فى اتفاقها على الغرضين الأساسيين من الشعر وهما : « الهجاء والمديح » . وبرغم أن اتفاق الموسيقى والرقص مع الشعر فى الهجاء والمديح هو أمر غامض ، كان يحتاج من « ابن رشد » إلى إيضاح^(٣) ، فإن الواضح أنه يريد الكشف عن العلاقات القائمة بين الفنون ، برغم اختلاف أدواتها التعبيرية الظاهرة .

المبحث الثالث : موقف النقد العربى القديم

إذا تحولنا إلى النقد العربى القديم ، فإننا نجد أن صلة الشعر بالموسيقى أو الرقص بعيدة عن إدراك النقاد ، بينما رسخ فى أذهانهم عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية^(٤) .

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٣ .

(٢) نفسه : ص ٢٠١ .

(٣) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها . ويذكر عبد الرحمن بدوى أن ابن رشد قد أضلته ترجمة متى بن يونس دمتراجيديا بأنها المديح ، وللكوميديا بأنها الهجاء ، فخال له الأمر كما فى الشعر العربى . المرجع السابق : ص ٥٥ .

(٤) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، نشر دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٦٠ .

وأقدم ما يصادفنا في هذا الخصوص عبارة الجاحظ الشهيرة عن الصياغة الشعرية ، التي هي لب الإبداع الحقيقي دون المعاني التي ينطوى عليها . فالشعر عنده « صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير »^(١) .

ولعله هذه العبارة قد ساعدت النقد العربي على إدراك الصلات القوية بين الشعر والتصوير^(٢) ، كما شجعت على الاستعانة بالعناصر التصويرية الحسية الخالصة ، في سير أغوار الإبداع الشعري . وإن مراجعة سريعة لتقسيمات التشبيه عند « ابن طباطبا » ، وكثيرين ممن جاءوا بعده ، تبين أن المدخل الأساسى لهذه التقسيمات هو التصور التشكيلي الحسى لعلاقة التشبيه ، مثل تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ولوناً وحركة وبطؤاً وسرعة^(٣) . وحتى التشبيهات التي أدرجها تحت تقسيم تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة ، فإنه تقسيم يقوم على علاقة تصويرية بين إنسان له صفة معينة ، كالجود أو الشجاعة أو الجمال ، وبين عناصر ملموسة من الواقع الخارجى . والشواهد التي أثبتتها « ابن طباطبا » في هذا التقسيم ، من مثل قول « النابغة » :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلعت أن المتأى عنك واسع
خطاطيف حجن فى حبال متينة تمد بها أيد إليك نوازع^(٤)

تؤكد أنه يدرك حقيقة الصورة الشعرية من خلال المدخل الحسى فحسب .

وتبعه فى ذلك نقاد آخرون ، من أمثال « قدامة بن جعفر » فى حديثه عن « نعت التشبيه » بحسب « الصورة » التي يتخذها المشبه به ، لإبراز حقيقة المشبه . وهى صورة بصرية فى الغالب تقوم على إبراز الشكل واللون والحركة^(٥) . والمنهج نفسه يتبعه « أبو هلال العسكري » فى ولوج عالم التشبيه

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون - القاهرة ١٩٣٨ - ١٩٤٨ ، ١٣٢/٣ .

(٢) يذهب الدكتور مصطفى ناصف إلى أن النقد العربى كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ ، وهذا على الأقل تأكيداً لمخطورة تلك العبارة وإن كان فى ذلك كثير من المبالغة . نظرية المعنى فى النقد العربى . دار القلم . القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٣٩ .

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق د . محمد زغلول سلام . منشأة المعارف - اسكندرية ١٩٨٠ ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٤) المصدر نفسه : ص ٣٧ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى . نشر دار الكتب العلمية ، بيروت - بدون تاريخ - ص ١٢٤ وما بعدها .

من خلال مفهومه الحسى فى الشكل واللون والحركة كذلك (١). واهتم « ابن رشيق » فى « العمدة » بوصف التشبيه الحسن بأنه ما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، بإبراز ما تقع على الحاسة . وقد ضرب ضمن أمثله التصويرية العديدة قول أعرابى قديم :

يزمّلون حديث الضغن بينهم والضغن أسود فى وجهه كلف
وقال عنه : « فوصفه — أى الضغن — بما يتصور ويقوم فى النفس ، كأنه يقول : لو كان صورة لكان هكذا » (٢) .

وهو شاهد على فهم « ابن رشيق » للوظيفة التصويرية الهامة للشعر ، وهى إدراك الأمور المجردة ، بإبرازها فى « صورة حسية » تقع عليها حاسة البصر بصفة أساسية .

أما « ابن سنان الخفاجى » فقد جعل « الصورة » واحدة من خمسة عناصر تتألف منها صناعة الشعر ، وقال عنها : « وهى كالتربيع المخصوص إذا كان المصنوع كرسياً » (٣) ، وذلك فى إطار تشبيهه صناعة الشعر بصناعة النجارة ، والعناصر الأخرى لا علاقة لها بحقيقة الشعر النوعية ، إذ أنها تتصل بالصانع والموضوع والغرض والآلة .

وأعاد عبد القاهر فكرة التقسيمات الحسية للصورة الشعرية فى « أسرار البلاغة » على نحو ما فعل نقاد القرن الرابع ، فجعل التشبيهات تقوم من جهة الصورة أو الشكل أو اللون أو الهيئة أو الحركة . وقال : « وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس » (٤) . وتوسع فى المفهوم الحسى للصورة ، فتحدث عن « الصورة » السمعية والنوقية واللمسية والشمسية (٥) ،

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق محمد على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر مكتبة الحلبي ، القاهرة ١٩٥٢ ز ص ٢٤٥ وما بعدها .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، نشر المطبعة التجارية . القاهرة ١٩٣٤ ، ج ١ ص ٢٥٨ .

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ، نشر دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٢ ، ط ١ ص ٩٣ .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، نشر مطبعة صبيح ، القاهرة ١٩٥٩ ، ط ٦ ص ٦٥ .

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ و ٦٦ .

متقدماً في ذلك على « سيسيل داى لويس » C. Day Lewis صاحب الدراسة المعاصرة عن الصورة الشعرية^(١).

ولكن عبد القاهر الجرجاني أدرك العلاقة المباشرة بين الصورة الشعرية والصورة التشكيلية ، في شرحه لآليات « معانى النحو » وتأثيرها في البناء الشعري . فقد قرن بينها وبين عمل الرسام في استخدام ألوانه ، فقال :

« ... وإنما سبيل هذه المعانى — معانى النحو — سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التحيز والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه . فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيها معانى النحو ، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم »^(٢) .

وربما تعنى هذه العبارة أن الجانب التركيبى للصورة الشعرية ، يقوم على نفس الأساس التشكيلى فى فن الرسم ، وما فيه من تراكيب لونية . وعلى الأقل فهناك جانب مشترك بينهما نص عليه عبد القاهر ، هو التخير والتدبر اللذان جعلهما وظيفتين متناظرتين لعمل الشاعر والرسام .

فأما « التخير » فهو فى الشعر الأسلوب الذى يتبعه الشاعر ، والأسلوب اختيار بين بدائل متاحة فى تراكيب اللغة ، على حسب المقام أو رغبة الشاعر فى التعبير . و « التخير » فى الرسم ، على حسب عبارة الجرجاني ، اختيار الألوان التى تتفق مع ما يود الرسام التعبير عنه وترك ما سواها .

وأما « التدبر » فى الشعر فهو ، عند عبد القاهر ، كيفية وضع الكلام الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، والنظر فى الجمل فيما يكون فيها من مواضع الفصل والوصل ، أو التعريف والتكثير ، أو التقديم والتأخير ، أو الحذف والذكر ، أو التكرار والإضمار والإظهار « فيضع كلاً من ذلك مكانه

(١) Lewis, C. Day : The Poetic Imag, Jonathan Cape, London 1966, p. 3.

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، نشر مكتبة القاهرة ، ١٩٦١ ،

ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له^(١). وفي الرسم النظر في مواقع الأصباغ ومقاديرها ، وكيفية مزجها وترتيبها .

وبرغم أن عبد القاهر الجرجاني لم يورد عبارته السابقة أصلاً لإثبات قيام علاقات بين الشعر والرسم ، وإنما أوردتها لإيضاح ما يقصده بتوخى الشاعر معاني النحو في بنائه للعبارة الشعرية ، فإنها كشفت عن إحساس عبد القاهر بأن أقرب الأعمال إلى صناعة الشعر ، بل أقربها إلى إيضاح فكرة « النظم » بالذات ، هو صناعة النقش والصبغ ، ومن ثم ساغ له أن يتخذها وسيلة لتقريب ما غمض من أسرار الشعر . مثلما اتخذ من صوغ الذهب ونقشه مثلاً لتقريب العلاقة بين اللفظ والمعنى .

وقد استمر النقاد بعد القرن الخامس في تكرار تقسيمات التشبيه وغيره من الوسائل البيانية ، وتوسع بعضهم فيها توسعاً كبيراً ، مثل ما فعله « القزويني » في « الإيضاح » ، و « فخر الدين الرازي » في « نهاية الإيجاز » ، و « أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسي » في « المعيار في نقد الأشعار » ، و « عبد الرحيم العباسي » في الجزء الثاني من « معاهد التصييص » .

ويمكن القول بوجه عام إن النقد العربي ، بخلاف الفلسفة الإسلامية ، لم يسع بشكل مباشر لاستطلاع إمكانات وجود علاقات جذرية بين الشعر والفنون البصرية ، برغم قيام البلاغة العربية بتحليل أكثر عناصر بناء الصورة الشعرية ، والتفاتاً إلى الطبيعة التشكيلية لها .

ولا غرابة في ذلك لأن الحضارة العربية في أوج ازدهارها اهتمت اهتماماً بالغاً بالفنون التشكيلية ، وبخاصة فن الزخرف الذي سماه الغربيون « الأرايسك » . وبرغم أن ذلك كان على حساب التصوير التمثيلي ، الذي يصور عناصر حقيقية من الطبيعة ، فإن الكيان الحضارى كله كان يفسح المجال واسعاً للصيغة التصويرية في الإبداع ، سواء في الشعر العربي بعد أن حاول أن يتكيف مع بذخ الحضارة وترفها ، أو في فن الزخرف بعد أن نجح في أن يكون تجريدياً يتناسب مع الروح الإسلامية .

(١) المصدر السابق : ص ٥٦ .

الفصل الثاني

الأسس التصويرية للإبداع عند النقاد الغربيين

تتطلب دراسة العلاقات التصويرية ، بين الشعر والفنون التشكيلية ، البدء بتحليل عملية التصوير في ذاتها ، بصرف النظر عن المجال الذي تتشكل فيه ، أو المادة التي تصنع منها ، باعتبار أن تلك العملية هي لب الإبداع الفني . وليس في ذلك مصادرة على المطلوب في هذا البحث ، الذي يستهدف في الأساس رصد العلاقات بين الفنون . وهذه العلاقات لا تنكشف إلا في مرحلة خلق الصور ، وعملية الخلق هذه تتم بناء على آليات عقلية بحتة تبدأ بالإدراك ، الذي يشترك فيه الذهن مع الحواس الظاهرة ، ثم تكوين التصورات المجردة بناء على معطيات الإدراك ، ثم تجسيم هذه التصورات في شكل صور محسوسة تقع عليها الحواس الظاهرة ، والبصر في مقدمتها عندما يكون الأمر متعلقاً بالشعر والفنون التشكيلية . ويقع هذا التجسيم سواء بالمحاكاة المباشرة كما في الفن التشكيلي ، أو باستخدام الدالات اللغوية المشيرة إلى محسوسات بصرية أو غيرها كما في الشعر .

وذلك كله كان موضوع دراسات مستفيضة ، سواء في الفكر الغربي ، وهو ما يتناوله هذا الفصل ، أو في الفكر العربي ، الذي سيكون موضوع الفصل التالي .

المبحث الأول : التكوين الذهني للصور

يقول « سلفانو آرييتي » Silvano Arieti إن « القدرة على التصوير » وظيفة عامة من وظائف العقل ، وهي مصاحبة للعمليات العقلية الأخرى كالتفكير واللغة ، بل هي مصاحبة للعواطف كذلك ، وتصعب دراسة هذه العمليات دون اهتمام واضح بعنصر التصوير الملازم لها . وهذا هو السبب في صعوبة دراسة « التصوير » من الوجهة النفسية ، وهي صعوبة تفوق ، في نظر « آرييتي » ، عملية « الإدراك » التي لقيت اهتماماً أكبر . وساعد على ذلك أن اعتداد « الصور » خبرة ذاتية داخلية ، جعلها غير ملائمة للبحث السلوكي .

ولذلك فإن منهج المدرسة السلوكية قد قلل من الاهتمام بدراستها ، على عكس ما كان شائعاً في ظل مدرسة التحليل النفسى . لكن « الصور » تحتاج إلى دراسة عميقة ، لأهميتها في فهم العمليات العقلية والوجدانية ، وبخاصة أن معظم وظائفها الهامة ، مثل المحافظة على قوة دفع الأشياء الغائبة ، ونقل العواطف ، والتشكيل الرمزي ، وبناء الحقيقة الداخلية ، لم يتم رصدها بشكل كاف (١) .

نستنتج من ذلك أن « التصوير » ليس قدرة خاصة بالإبداع الفنى فحسب ، وليس عملية ينفرد بها المبدعون وحدهم ، بل هو ظاهرة فيزيائية عند الإنسان بعامة ، مصاحبة للنشاط العقلى والحسى . ويمكننا أن نتصور أن تكوين الصور يمر بمراحل تشترك فيها الحواس والعقل ، على نحو يتطلب تفصيلاً أكبر .

هناك عمليتان متلازمتان في النشاط الإنسانى :

الأولى : إدراكية : يسميها « آريتي » عملية التحقيق الإدراكي Perceptionality ، حيث تقف الذاكرة عند مستوى تلقى المدركات ، عن طريق الحواس الظاهرة . وتتألف بناء عليها تجريدات وتبويجات غامضة .

الثانية : تحديدية ، يسميها « آريتي » عملية التحقيق العيني Concretization ، حيث تنعقد التبويجات مرة أخرى في هيئة صور ملموسة . ويمكن توصيلها من خلال وسائل التوصيل المختلفة إلى الآخرين (٢) .

والواقع إن عملية « التحقيق الإدراكي » تتكون من مرحلتين متميزتين ، الأولى : الإدراك ، وهو اتصال الحواس بالعالم الخارجى ، ونقل معطياته إلى

(١) Silvano Arieti : "Creativity, The Majic Synthesis", Basic Book, Inc. Pablshers, New York 1976. p. 46.

Ibid : p. 145.

(٢)

ويذكر « آريتي » أن العلماء لا يعرفون عملياً الميكانيزم العصى العضوى الذى يحفظ تبويجات الذاكرة ويرفعها إلى مستوى الصور . ومع ذلك فيهم يعرفون أنها تتكون في بعض مناطق المخ التى تختلف عن تلك التى يتم بها الإدراك . وإذا كانت الإدراكات البصرية تتم في الفص الخلفى للمخ حول الشق الكلسى ، فإن الصور التى تخضع للاستدعاء الإرادى تقع غالباً في المنطقية الخية التاسعة عشرة . Ibid : p. 45.

العقل . والثانية : التجريد ، حيث تتكون في الذهن بناء على الإدراك أفكار شديدة التجريد ، لا يمكن نقلها إلى الآخرين إلا بعد تحويلها إلى صور .

فأما الإدراك فيقسمه « برتراند راسل » Bertrand Russell إلى نوعين : الإدراك الحسى ، والإدراك العقلى . فأما الإدراك الحسى فهو الشعور بوجود الأشياء التى يقع عليها الحس ، كرؤيتنا للمنضدة أو سماعنا لأصوات البيانو . وأما الإدراك العقلى فهو ما يحدث عندما نفهم معنى كلمة مجردة . فليس من الإدراك العقلى أن نرى قطعة من الثلج الأبيض ، أو أن نستعيد صورة قطعة منه ، كان قد وقع عليها بصرنا في لحظة ماضية ، لكن إذا جعلنا موضوع تفكيرنا هو « البياض » إطلاقاً ، فذلك هو الإدراك العقلى (١) .

ويسلم « راسل » بأن هذا الفصل بين نوعى الإدراك ليس حاسماً ، فهما لا يوجدان في الحقيقة بهذه الصورة الصافية ، بسبب تداخل « الاستدلالات العقلية » في عملية الإدراك الحسى . ويقدم « راسل » مثلاً على ذلك هو رؤى الإنسان لمنضدة ، إذ ستقول له تجربته الحسية إنه رأى منضدة ، لكن ما صنفتها على التحديد ؟ سيقول إنها مستطيلة ، برغم أن البقعة البصرية التى وقعت عليها عينه لم تكن كذلك ، بل كانت متوازى أضلاع . وسيقول إنها صلبة ، وإنها ثقيلة ، برغم أنه لم يختبرها بعد ، وبرغم أن هذه التقارير تلزمها حواس أخرى غير البصر . ولكن كل ذلك استدلال من خبرات سابقة لا تدخل ضمن الإدراك الحسى المباشر . وقد يختبر المشاهد هذه المنضدة ، فيجدها هشة وليست صلبة كما توقع ، كما قد يجدها خفيفة . فمعنى ذلك أن الإدراك الحسى يشتمل على أشياء كثيرة مما ليس يقع في عملية الإحساس المباشر . ولكن الإحساس المجرد عن كل تجربة مباشرة يوشك ألا يكون له وجود (٢) .

وأما التجريد فيمثل قدرة الذهن على العمل داخلياً ، وهذه تعد أهم عمليات النشاط المؤدى إلى الإبداع الفنى ، لأن قدرة الذهن على العمل الداخلى ، إذا كانت مختلفة ، فإن الإنسان يصاب بمرض الفصام ، حيث لا تجد المدركات الخارجية وسيلة لتجربتها ، فتتحول مباشرة إلى صور ملموسة ،

(١) برتراند راسل : الفلسفة بنظرة علمية ، تلخيص وتقديم د . زكى نجيب محمود ، نشر الأنجلو ،

القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٦٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٧٠ .

وتتزاخم تلك الصور ، مرئية ومسموعة ، وبخاصة ما يغذى منها المخاوف المرضية ، وتكوّن حائطاً دفاعياً ضد الواقع الخارجى ، يخفف عن المريض وقع الصدام المستمر معه . وينطبق الأمر نفسه على الحالم ، مع فروق فى درجة الحدة والتأثير . لكن القدرة على تجريد المعطيات الخارجية ، إذا كانت سوية ، فإنها تمكن الإنسان المبدع من أن ينجح فى الوصول إلى « التمثيل الملموس » Concrete representation للمجردات فى ذهنه ، من أجل أغراض جمالية^(١) .

ويجعل « برتراند راسل » مما أسماه : « القدرة على الانتباه » ، الخطوة الأولى فى طريق التجريد ، فيقول : « من الأشياء التى تتزاخم على حواسنا ، ترانا نوجه الانتباه إلى بعضها دون البعض الآخر . وبهذا يتم لنا التجريد : أعنى تجريد أحد جوانب الحقيقة الواقعة على حواسنا ، ليقوم وحده مستقلاً عن بقية الجوانب الأخرى . وإذن فاختيارنا لما نوجه إليه الانتباه هو الخطوة الأولى فى عملية التجريد ، مثال ذلك أن نجرد اللون من الشيء الملون ، وأن نجرد من المثلث أضلاعه وزواياه^(٢) .

ولا شك فى ضرورة عملية التجريد ، لتمكين الإنسان من اكتشاف الحقيقة وسط ركام المدركات ، ولتمكينه كذلك — فى حالة الإبداع — من تحديد عناصر الوجود التى تحمل دلالات معينة لديه أو لدى الآخرين . ويؤدى التجريد فى هذه الحالة إلى توليد دلالات لا حد لها . ويضرب الباحث السوفييتى « غيورغى غاتشف » مثلاً على ذلك بالصيغة اللغوية المجردة : « هناك آخرون لا يستطيعون » ، هذه الصيغة يمكن أن تستقطب تداعيات عملية ملموسة متعددة ، مثل : عجوز وفتاة ، أو ثعلب وعنب .. الخ ، ومن ثم تصبح مثل الحقل المغناطيسى الذى تتحرك فيه الخطوط بين عدة أقطاب . والتلميح الكلامى الذى يشير إلى وجود هذه الصيغة هو نفسه صورة عملية محققة^(٣) .

(١) Arieti : Op. Cit., p. 82.

(٢) برتراند راسل : المرجع السابق ، ص ١٧١ و ١٧٢ .

(٣) غيورغى غاتشف : الوعى والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة د . سعد مصلوح ، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب — عالم المعرفة — العدد ١٤٦ ، الكويت ١٩٩٠ ، ص ٩٤ و ٩٥ .

لكن « التجريد » ينتهى عادة بالمرحلة التى يتم فيها التكوين الفعلى للصور ، بانعقاد التجريدات والتهويمات الذهنية ، وفى هذه المرحلة تتدخل اللغة مؤدية دوراً هاماً فى إتمام انعقاد التهويمات ، ولكن ذلك يتسبب فى صعوبة دراسة الصور ، لأن معظم الناس يفكرون بالكلمات ، مما يجعل منشأ الصور نفسها ، فى غالب الأحوال ، لغوياً . ويضرب « آرييتى » مثلاً لتوضيح ذلك ، عندما يفكر الإنسان : (كان « جورج واشنطن » الرئيس الأول للولايات المتحدة) ، ففى « عقل أذنه » يستمع إلى تردد ضعيف لتلك الجملة^(١) . وهكذا نرى أن الإنسان لا يفكر باللغة فى عزله عن الحواس الظاهرة ، ذلك أن هذا الإيحاء اللغوى الداخلى ليس لغوياً خالصاً ، لأنه لا يتم إلا باشتراك التصور البصرى لموضوعه الذهنى .

على أن الصور التى يتم تخليقها فى الذهن بناء على المدركات التى تحولت إلى مجردات ذهنية ، لا يمكن أن تكون هى نفسها المدركات الحسية التى وقعت عليها حواس الإدراك الإنسانى . وبعبارة أخرى ليست الصور الحادثة فى نهاية العمليات الإدراكية والذهنية ، هى نتاج لعملية عكسية مضبوطة يتم فيها استرجاع المدركات الأولى بحذافيرها . فالذهن البشرى — مع وجود النشاط التجريدى — لا يستطيع أن يحتفظ بالصور ويخرجها متكافئة تكافؤ المرآة مع العالم الخارجى ، إلا فى القليل النادر . ولذلك فإن المرء حين يحاول هذه الاستعادة تكون محاولته هذه بعيدة عن الحقيقة ، نظراً لتداخل الأفكار المجردة والانفعالات .

لكن هذا الاختلاف بين المدركات والصور ليس عيباً فى الفعاليات العقلية ، إذا ما كنا نفكر فى قضية الإبداع الفنى . لأن الحركة الذهنية المؤدية إلى الإبداع ليست اغترافاً من الواقع الخارجى كما هو ، بل الأصح أنها تحويل متعمد — أو غير متعمد — لهذا الواقع . وهو ما يعبر عنه « آرييتى » بقوله : « مهما يكن عظم التناقض بين الإدراك الأسمى وصورته ، فإننا نقول إن التناقض — مثل التشابه — هام بالقياس إلى الإدراك . وإذا قلنا إن الصور مشوهة أو محرفة ، فيمكننا أن نقول أيضاً إن الصور تحرنا من صرامة استعادة

Arieti : Op. Cit., p. 48.

(١)

الحقيقة ، وتقدم لنا شيئاً جديداً ، هو العنصر الأول في عملية الخلق الفنى « (١) .

وقد يتبادر إلى الذهن أن شكل العلاقة بين الإدراك والتصوير على هذا النحو هي الشكل الثابت الأزلى ، الذى لم يتغير منذ أقدم العصور ، أو أنه الممكن الوحيد بالقياس إلى الإنسان ، ومن ثم يكون طرح « آرييتى » لتلك العلاقة هو وصف لثابت من ثوابت العقل . لكن الحقيقة أبعد ما تكون عن ذلك ، من الناحية التاريخية على الأقل . فقد كانت تلك العلاقة نتاج تطور هام مرّ به العقل البشرى ، منذ أزمان سحيقة حتى الآن ، وهو الأمر المؤثر مباشرة على قدرته على تكوين الصور ، وطبيعة علاقتها بالواقع الخارجى .

كان الفنان المصور فى العصر الحجرى القديم ، مثل كل الجماعة البشرية حينئذ ، يشتغل بالصيد والتقاط الغذاء . « لذا كان يتعين عليه أن يكون دقيق الملاحظة ، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها وبيئاتها وهجراتها ، من أبسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات . وكان لا بد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة ، وأذن حادة تميز العلامات والأصوات عن بعد . أى أنه كان من الضرورى أن تتجه حواسه كلها إلى الخارج نحو الواقع العينى الملموس » (٢) .

هذه العوامل التى كان تأثيرها حاسماً على حياة الفنان فى العصر الحجرى القديم ، جعلته — فى ممارسته للتصوير — يستغرق فى الإدراك والتميز استغراقاً شاملاً لا يسمح بنمو القدرة الذهنية على التجريد . فكانت صورته نتاجاً مباشراً لمدرجاته دون استناد إلى قاعدة فكرية توجه عمله توجيهاً تجريبياً . فكانت النتيجة الطبيعية أنه انساق وراء تسجيل التفاصيل المأخوذة من البيئة ، بأكبر قدر من البسط والتمثيل . وذلك على نحو ما يظهر فى اللوحات المشهورة فى كهوف « لاسكو » Lascaux فى جنوب فرنسا ، أو فى الكهوف المشابهة فى شمال أسبانيا وشمال إفريقيا . وأصبح فن الإنسان فى هذا العصر فناً

Ibid : p. 48.

(١) آر نولد هاووزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكي . نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ ، ج ١ ص ٢٧ .

للمضمون التمثيلي الخالص بغير تخطيط شكلي . أى أن ضوره كانت محاكاة مطابقة للمدركات التى تلتقطها حواسه الشديدة الحساسية .

أما إنسان العصر الحجري الحديث (من سنة ٥٠٠٠ إلى سنة ٥٠٠ ق . م) ، الذى انتقل من الاقتصاد الطفيلي الاستهلاكى ، إلى الاقتصاد الإنتاجى لدى مربي الماشية وزارعى الأرض ، فإن حساسيته وقدرته على الملاحظة قد تدهورت ، وظهرت لديه مواهب أخرى ، أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلى^(١) .

وهكذا تقلصت لدى إنسان هذا العصر الرغبة فى إظهار كل التفاصيل ، وتعاضمت بدلاً منها القدرة على اختزال الواقع فى صور تحمل دلالات شكلية ، وانعكست على صور فنان ذلك العصر مواهبه الجديدة فى التفكير المجرد . وكما يقول « آرنولد هاوزر » Arnold Hauser فى وصف الفن فى ذلك العصر : « لم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشيء مادى ، وإنما أصبح تمثيلاً لفكرة ، ولم يعد مجرد تذكّر ، وإنما أصبح استبصاراً »^(٢) .

والإنسان فى العصر الحجري الحديث لم يعد فى حاجة إلى إعادة إنتاج الحقيقة كسلفه القديم ، بل أصبح يكفيه حفظ المكونات الأساسية فقط ، فى إطار شكلي يجسد أفكاره . وأصبحت الصور ذاتها تحمل رموزاً دالة لا تمثيلات كاملة مباشرة . ولذلك اعتمدت الصور على التخطيط Schema ، لإبراز الرؤية الخاصة للفنان ، ومن ثم لعب الحذف والانتقاء والاختصار ، دوراً أساسياً فى عملية التصوير ، وظهر فى الصورة عنصر التكرار الرتيب والتجريد ، حتى أصبح من سمات صور العصر الحجري الحديث ، ثم العصور التالية . ولذلك صارت غاية الصورة هى التوصيل ، أى أنها أضحت أدنى إلى ضرب من ضروب اللغة .

المبحث الثانى : مشكلات التجريد

سلف القول إن هناك عمليتين متلازميتين فى النشاط الإنسانى ، الأولى : إدراكية مفتوحة على الخارج يسميها « آريتي » التحقيق الإدراكي ، والثانية :

(١) المرجع نفسه : ص ٢٨ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٢٧ .

تحديدية باطنية يسميها التحقيق العيني ، حيث تتخلق الصور . كما سلف القول بعدم المطابقة بين المدركات والصور ، بسبب وساطة عملية التجريد الذهني . ولما كنا لا نعرف على الإطلاق محتوى المجردات الذهنية ، سواء في أنفسنا أو لدى الآخرين ، إلا من خلال الصور ، فإنه يبطل الزعم بأن هذه الصور - « تعبر » عن حقيقة ما كان يفكر فيه الإنسان . وتبلغ هذه الفكرة من الأهمية حداً جعل « كونراد فيلدر » Konrad Fielder ينكر وجود المجردات قبل ظهورها في شكل صور . ويقول في عبارة تصحح المفهوم السائد حول هذا الموضوع : « إن هناك خطأ شائعاً على أوسع نطاق ، يقول بأن نظرنا المعتادة إلى الأشياء إنما تنطوي على بعض المخططات الذهنية التمهيدية ، التي لا تحتاج لكي تصبح أعمالاً فنية إلا أن تكتسى بالمادة . وحقيق بنا أن ندرك أنه ما من سبيل إلى إنشاء أى شيء ، جدير بأن يطلق عليه اسم التمثيل الفنى (أى الفكرة الفنية) ، إلا إذا تم ذلك داخل العملية ذاتها التي تعطيه شكله أو صورته » (١) .

فوجود الفكرة مجردة ، وبمعزل عن تحققها التمثيلي ، هو محض افتراض أو وهم يقع فيه بعض المهتمين بالفن ونقده . ذلك أن الإنسان إذا كان يعتمد على الصورة الفنية بوصفها منفذاً لاستبصاراته ، فإن هذه الاستبصارات لا يمكن الإمساك بها - حتى من جانب الفنان نفسه - قبل أن يظهر العمل الفنى . وإذا بحثنا عن سبب ذلك فإننا نجد ماثلاً في الحقيقة القائلة بأن الفكرة المجردة ليست سوى مادة أولية ، تشكلها عوامل أخرى ، حتى يتسنى لها الظهور في شكل صور دالة وقابلة للتوصيل .

ويمكن تقسيم عوامل تشكيل الفكرة المجردة إلى قسمين :

القسم الأول : عوامل داخلية خاصة بطبيعة الوسيط المستخدم في التصوير . ذلك أن ضرورات الوسيط ، وكيفيات توظيفه ، سواء كان هو اللغة أو اللون أو الحجر أو اللحن ، تتحكم في حركة نمو الصورة وتشكيلها الجمالى . وإذا أخذنا الموسيقى شاهداً على ذلك ، فإننا نجد أن المؤلف

(١) آرنولد هاووزر : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس مراجعة د . زكى مجيب محمود ، نشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٤٥ .

الموسيقى ، حين يبدأ في وضع ألحانه ، يجد أنها لا تتشكل في كثير من الأحيان طبقاً لمخططات مسبقة ، بل طبقاً لمصادفات الارتجال ، وفي هذه المصادفات قد يتعرف الفنان على انبثاق إبداع أصيل ، من داخل محاولاته الاستيقية ، ينتظم حوله العمل كله (١) .

القسم الثاني : عوامل خارجية تتمثل في مجموعة القوانين المتواترة التي تتحكم في تشكيل الصورة ، وتفرض إطاراً على عمل الفنان . وأهم هذه العوامل هو الميراث الفني الذي يخضع الفنان لقيوده ، دون أن يستطيع — غالباً — أن يتدخل فيه بالتغيير أو الإضافة أو الحذف . يقول « هاووزر » مجسداً هذه الفكرة : « في اللحظة التي يدبج فيها — الفنان — عبارة ، أو يخط بفرشاته ، أو يضرب وتر ، يصبح خاضعاً لأحكام تقليد أو تواضع بعينه ، أى أنه يسلم بمجموعة من القوانين الموضوعية التي تتعلق بالصورة ، وطائفة من المعايير التي تتصل بالذوق » (٢) .

وفي الشعر نجد أن الألفاظ ، بكل أثقالتها الدلالية التي حملتها عبر الأجيال ، يستخدمها الشاعر لتصوير تجربته ، فإذا بها — كما يقول « ريتشاردز » — تنتظم التجربة بأسرها ، وتسيطر عليها ، مع أنها لا تمثل أى ضرب من الإدراكات والأفكار (٣) .

وفي الموسيقى « تسعى استيقا الشكل إلى إعادة خلق المادة اللحنية ، بأن تفرض عليها — في شيء ومن العنف — نظاماً لا يوجد فيها في مبدأ الأمر » (٤) . واستيقا الشكل هذه تنبع من مسلمات جمالية توافقت عليها الجماعة لا الفرد الفنان .

وبذلك يمكن تصحيح معادلة صنع الصورة :

(١) جيزيل بروليه : جماليات الإبداع الموسيقى ، ترجمة فؤاد كامل ، نشر مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٦ .

(٢) فلسفة تاريخ الفن : ص ٢٤٧ .

(٣) ريتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، نشر الأنجلو ، القاهرة (بدون تاريخ) ، ص ٣٢ .

(٤) جماليات الإبداع الموسيقى : ص ٥٤ .

من (إدراك — تجريد — تصوير) .

إلى (إدراك — تجريد — قواعد مفروضة وعوامل مقيدة — تصوير) .

وهو ما يؤدي إلى جعل الصورة الناتجة غير مطابقة للمدركات . وذلك لأنها لا تتشكل طبقاً لحالة التجريد وعواملها الداخلية فحسب ، بل تتشكل وفقاً لهياكل موروثه لها من الثبات والاطراد ما يجعل المجردات الذهنية بإزائها محض حافز ، يدفع الفنان إلى الإبداع دون إعطائه جميع أدوات الإظهار .

وإذا ارتدنا إلى العصر الحجري القديم ، فإننا نلاحظ أن الإنسان كان يعيد تكوينين الواقع الخارجى بأكبر قدر من « المطابقة » ، التى تحتشد فيها التفصيلات بكثافة بالغة وبقدر عظيم من الحرية ، ليس لأن قدرته على التجريد كانت ضعيفة فحسب ، بل لأن القيود الخارجية للتعبير لم تكن قد ولدت بعد .

وفى العصر الحجري الحديث ، ومع تقدم الحضارة البشرية واطراد الإبداع الفنى ، ظهرت بالتدرج قيود خارجية على الإبداع ، ولكنها أدت دوراً هاماً فى تكوين الصورة الفنية ، لأنها برغم كونها وضعت أسواراً حول الفنان ، فقد كانت فى الوقت نفسه جسوراً ممتدة بينه وبين الجماعة ، ومن ثم ساعدته على أن يجعل صورته اختزلاً للواقع إلى حد كبير ، حيث لم تعد بالفنان حاجة إلى استنساخه ، بل تقديم ما يحقق فكرته إزاءه فحسب . وفى القرون الخمسة والعشرين التالية للعصر الحجري الحديث (٥٠٠ ق . م — ٢٠٠٠ م) ظل تمثيل الواقع إنتاجاً معدلاً للحقيقة^(١) .

وكما تقدم فقد تطلب ذلك من الفنان عمليات انتقاء من الواقع وحذف وتغيير للعلاقات القائمة بين عناصره . هذه العمليات — كما يقول « رودلف أرنهيم » Rudolph Arnheim — صارت تبدأ من مرحلة الإدراك ذاتها ، إذ لم يعد الإدراك فعلاً سلبياً يتلقى فيه الإنسان شيئاً حراً من مؤثرات الواقع ، بل فعلاً إيجابياً يختار فيه أهداف رؤيته بناء على دوافع محددة ، وهذا الاختيار يسهم فيه العقل بالطبع ، بإدخال كل التجارب السابقة على الموضوع^(٢) .

Arieti: Op. Cit., p. 193.

Ibid : p. 194.

(١)

(٢)

وبالطبع فإن هذا الانتقاء تطلب ظهور « أنظمة » ثابتة له ، تضع للفنان إطاراً عاماً للحركة الانتقائية داخل عناصر الواقع . وقد اجتهد غير واحد من مؤرخى الفن ، فى وصف خصائص التطور التصويرى بين العصرين الحجري القديم والحجرى الحديث ، عن طريق تحديد مفهوم الانتقاء الذى انتهى إليه الفن الإنسانى . وذهب « هربرت ريد » H. Read إلى أن التحول الذى حدث بين العصرين له جميع مظاهر انهيار كالكارثة ! فبدلاً من الرسوم الدقيقة للحيوان بتنوعات ثرية ، نجد تصميمات هندسية تميل إلى أنماط مكررة سخيفة باهتة ، وبدلاً من الطبيعة الحية نجد رقابة من التجريد الميت^(١) .

وأطلق Schiller على فن العصر الحجري القديم اسم « الفن الحيوى العاطفى » ، وعلى فن العصر الحجري الحديث اسم « الفن الهندسى الساذج » . وتحدث Verworn عن الأول بوصفه « فن التشكيل الفيزيائى » Physioplastic ، وعن الثانى بوصفه « فن التشكيل المثالى » Ideoplastic . وسمى Kühn الفن الأول اسم « الفن الحسى » الذى يتصل بكل ما يحيط بالفنان ، والفن الثانى اسم « الفن الخيالى » الذى يجيد عن الحياة . وتحدث Danzel (١٩٢٤) عن الفن الديناميكنى (القديم) ، والفن الاستاتيكنى (الحديث) . وكان « نيتشه » قد سمى الفن القديم باسم « القوة الديونيسية » (نسبة إلى ديونيسوس Dionysus إله الخمر عند الإغريق ، ورمز الشهوة) ، وسمى الفن الحديث باسم « القوة الأبولونية » (نسبة إلى أبولو Apollo إله الشعر عند الإغريق) . ورأى الفنان الحديث Mondrian (١٩١٤) أن الفن القديم يمثل الحقيقة موضوعياً ، ويكافح تجاه الخلق المباشر للجمال الكوفى ، أما فن العصر الحجري الحديث فهو يمثل الحقيقة ذاتياً ، ويكافح من أجل التعبير الفنى للفرد نفسه^(٢) .

وهذا كله يعنى أن الفن اتجه من « التجسيد » إلى « التجريد » ، الذى يعنى فيه القليل عن الكثير ، وتحل فيه الخطوط المحدودة والعلامات محل الرسوم الدقيقة ، وتختزل فيه الأشكال الفيزيائية المطابقة للواقع ، إلى أشكال مثالية ، تحكى الخصائص الموحدة للعنصر المصور ، لا الخصائص المتحققة فى أفراده .

Ibid : p. 199.

(١)

Ibid : p. 205.

(٢)

وقد ظهرت منذ وقت مبكر اتجاهات تنزع إلى ما هو أكثر من مجرد تمثيل الواقع تمثيلاً موجزاً ، وهي الاتجاهات الزخرفية ، التي مالت إلى الاستفادة من عناصر الشكل الخالص في بعض مظاهر الطبيعة ، لتحويلها إلى تكوينات شكلية تحدث انطباعات سارة لدى المتلقين ، بل إن بعضها — كالأرايسك — تخلى عن الواقع نهائياً ، واقتصر على الخطوط والمنحنيات . وبين الاتجاه المثالي والاتجاه الممعن في الشكل الخالص ، تعددت أنظمة الاختيار والانتقاء ، وذلك فيما عرف بالمدارس الفنية المختلفة ، كالباروك والروكوكو والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية ، وغيرها .

ويعتقد « ريد » أن العصر الحجري الحديث هو العصر الذي تأصل فيه الشكل الفني ، وأصبح مسيطراً على الإبداعات ، بعد أن كان الموضوع هو غاية الفن . ويفسر « رفايل » Raphael (١٩٤٧) معنى هذا الشكل بأنه اتجاه إلى « التوفيقية » ، أي القدرة على خلق وحدة من عناصر متعددة ، أهمها ما يلي :

- ١ — البساطة : أي الرغبة في صنع بنية مركبة من عناصر قليلة .
- ٢ — الضرورة : أي تمثيل بعض المحتوى وحجب بعض الآخر .
- ٣ — الفصل : أي عزل الفنان نفسه عن محتوى إنتاجه .
- ٤ — التحديد : أي إضفاء الثقة الكاملة على الشكل .

وطبقاً لما ذكره « ريد » أيضاً ، فقد اعتمد اكتشاف الجمال الفني على العثور على الشكل ، مع أن الاتساق الهندسي الخالص ليس كافياً لإشباع حاجات الجمال ، أي أنه تبقى دائماً بقية من موضوعية العصور القديمة . و « التوفيقية » المشار إليها تتضمن التوليف الذي قام به إنسان العصر الحجري الحديث بين الأنماط الشكلية المستحدثة وبين النمط الموضوعي القديم^(١) .

المبحث الثالث : أضواء أولية على العلاقة بين الشعر والفن

اتضح مما سبق أن لدى الإنسان — عند ممارسته للفن — نزعة ثابتة نحو تحويل إدراكاته من الحالة المجردة إلى الحالة الملموسة ، التي تتخذ شكل صور مادية تقع عليها الحواس . ولا شك أن هذه النزعة هي التي تسيطر على الفنان

Ibid : p. 200.

(١)

وهو يدبج عبارته ، أو يخطط بفرشاته على اللوح ، أو يضرب بإزميله في الحجر . أى أنه في جميع الأحوال ، وبصرف النظر عن الوسيط الذى يستخدمه ، يسعى إلى تجسيد أفكاره تجسيدا مادياً تتحقق فيه صور مدركاته .

على أن هناك ملاحظة أشرنا إلى أسسها في الفصل السابق ، تتعلق بالربط بين تلقى الشعر وتلقى الفنون التشكيلية ؛ فليس لأن الشعر يتشكل باللغة التى تدرك بالسمع ، بينما الرسم والنحت يتشكلان بالخط واللون والكتلة ، التى تدرك جميعاً بالبصر ، ليس لهذا الفارق يختلفان في خصائصهما اختلافاً جذرياً . لأن المتلقى بإزائهما يعتمد على الصورة الأخرى التى تتكون في ذهنه ، ومن ثم لا يكون هناك فرق بين صور تكونها لدى المتلقى عبارات شعرية ، وأخرى تكونها لديه خطوط وألوان ، مع التسليم بوجود اختلاف في أنماط التكوين .

ومهما تكن تفصيلات الاتفاق أو الاختلاف بين الشعر والشعر التشكيلية ، فلا شك في أن كلاً منهما يقوم على تمثيل حسي لفكرة مجردة ، ويستخدمان وسيطاً — يختلف بينهما — لصنع صورة . فالشعر يعتمد على اللغة بوصفها علامات دالة تتجمع في تتابع زمني لتصنع مدركاً حسيّاً له طابع مكاني ، أما الفنون التشكيلية فتعتمد على المعطى البصرى الذى يؤدي مباشرة إلى تكوين المدرك الحسى ذى الطابع المكاني . ومن هذه الزاوية لن يكون الشعر أقل تأثيراً من سواه رغم وسائله الرامزة ، لأنه يمكن أن يستخدم هذه الوسائل في خلق ذات التأثير الذى تحدته الفنون الأخرى بوساطة طاقات اللغة على التصوير بلا حدود .

وإذا كانت هذه المقارنة ، بهذا الوصف ، تقوم على مجرد افتراضات ينقصها الاستدلال الذى يؤديها ، فقد يكون في الأضواء التالية ، التى يمكن أن نسلطها على نوعى الإبداع ، ما يكشف عن حقائق باطنة في كل منهما ، تؤكد بمزيد من الأدلة وجود الجسور الرابطة بينهما ، على الرغم من التفاوت الظاهر .

الضوء الأول : نسلطه على الوسيط المستخدم في كل من الأدب والفن ، ففي حالة الأدب نلاحظ أن الكلمات ، التى يخضعها الشاعر لتشكيله اللغوى ، ليست مادة أولية « غفلاً » من أية قيمة ذاتية . بل هى وعاء يحمل

من القيم بقدر ما يحمل التراث من استخدام لها . فهي « تمثل الآن شيئاً قبل أن يستولى عليها الأدب » كما يقول « جراهام هو » Graham Hough (١) . ولذلك فإن يد الشاعر مغلولة كثيراً في تشكيل صورته الشعرية بالكلمات ، لأن هذه الكلمات تأتي إلى ساحته مغلفة بهالة من الدلالات المضافة إلى المعنى الأصلي ، عبر أجيال من مستخدمي اللغة . ومن ثم تكون مفردات اللغة ، بل تراكيبيها أيضاً ، أنساقاً غير كاملة الحيدة من حيث الإمكانيات التي تتيحها للأديب للتشكيل الجمالي ، وتكون دلالتها دائماً أحد المتغيرات التي يعطيها الزمن أقنعة لا نهائية . ولو أن ذلك كله يتوقف في نهاية المطاف على حساسية الشاعر إزاء الكلمات وارتباطاتها ، وهو الأمر الذي لا يتوافر عادة لعامة مستخدمي اللغة .

ويؤكد « رينيه ويليك » هذه الفكرة ، في مقارنته بين لغة العلم ولغة الشعر ، إذ أن الأولى تتوجه نحو منظومة من المجردات التي تعبر عنها تعبيراً متسقاً منظومة من الإشارات الأحادية . بينما الثانية — لغة الشعر — ينظمها نمط فريد من الكلمات غير القابلة للإعادة ، وتكون كل كلمة فيها « موضوعاً » بقدر ما هي « إشارة » ، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تنبأ بها (٢) .

ولكن هناك صعوبة يثيرها « جيروم ستولنيتز » Jerome Stolnitz ، بشأن التشكيل الجمالي في الشعر ، في قوله إن الوسيط اللغوي هو « أبعد الوسائط جميعاً عن أن يكون ذا تركيب شكلي كامل فيه ، ما لم تقل إن كل لفظ ، في النحو الخاص بكل لغة ، يكون جزءاً معيناً من أجزاء الكلام ، بحيث يمكن تجمعه بالشكل الصحيح مع بعض الألفاظ دون غيرها » (٣) .

غير أننا إذا وضعنا هذا القول في مواجهة مفهوم « الأسلوب » ، طبقاً لمدارسه الحديثة ، فإننا نجد تناقض تماماً معه . لأن الأسلوب — والمقصود هنا الأسلوب الفني — يتضمن اختياراً يقوم به الشاعر ضمن بدائل غير قابلة

(١) جراهام هو : مقالة في النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بسوريا ، دمشق (بدون تاريخ) ، ص ١٦١ .

(٢) رينيه ويليك : مرجع سابق ، ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٣) جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ ، ط ٢ ص ٣٢٧ .

للحصر ، كامنة في صميم اللغة . وهذا يعنى أن اللغة بحكم تكوينها تحمل طاقات لا يفتقها سوى الأديب القادر على اختراق المواضع التمثيلية المألوفة . ومن ثم فإن قول « جيروم ستولنيتز » إن التركيب الشكلى يقتضى أن تتوافق الألفاظ بعضها مع بعض بطريقة دون أخرى ، وأن هذا أبعد ما يكون عن الوسيط اللغوى ، هذا القول غير صحيح لأن التوافق هو السمة الأولى لمفهوم الأسلوب ، وما يتضمنه من اختيار .

وبذلك تكون اللغة — على عكس رأى « ستولنيتز » — وسيطاً ذا تركيب شكلى كامن في صميمها . وهذه هي النقطة التى يلتقى فيها الاستخدام اللغوى مع الاستخدام التشكيلي لوسائط الرسم ، حيث تأتلف الألوان والخطوط طبقاً لتوافقات معينة دون غيرها ، مصدرها الطبيعة البشرية بعامة ، أو ذوق جماعة اجتماعية بعينها ، أو ما يمكن أن نسميه « طرز » الفن السائدة في مكان وزمان معينين ، والتي تتيح للفنان أن يتحرك خلالها ، مستغلاً موهبته في إطلاق الإمكانيات المتاحة لتلك الطرز .

لكن فن الرسم مع ذلك مفارق ، من حيث الوسيط الذى يحمل إبداعاته ، عن فن الشعر . فالألوان المتاحة للرسم في إطار قدرات التمييز اللوني للعين البشرية ، مضافاً إليها الخط والقوس والظل ونحو ذلك ، هي عناصر محايدة بطبيعتها ، لأنها لا تحمل قيمة استيقية ذاتية ، وإنما هذه القيمة هي نتاج « التركيب » الذى يصنعه الفنان . ولذلك فلا فرق — من الناحية الجمالية — بين مساحة مطلية كلها باللون الأزرق وحده ، وأخرى مطلية كلها باللون الأخضر وحده ، باعتبار عزلة اللون عن العوامل الأخرى . بينما في لوحة تجمع مجموعة من الخطوط والألوان ، يمكننا الحكم على الأثر الذى يحدثه اجتماع هذه المكونات الأولية بعضها مع بعض على نحو دون آخر . إذ لا قيمة ذاتية — من حيث المبدأ — للمادة الأولية ، وإنما القيمة كلها للتركيب النهائى .

ومع ذلك يذهب « ستولنيتز » إلى أن عناصر الوسيط بعامة ، ووسيط الرسم بوجه خاص ، تستطيع أن تثير في النفس صوراً وحالات نفسية وأفكاراً ، أى أنها تحمل قيمة ذاتية ، شأنها شأن مادة الأدب . يقول : « دلت تجارب نفسية لا حصر لها ، فضلاً عن التجربة المعتادة ، على أن الألوان

والخطوط ، مأخوذة على حدة ، لها طابع انفعالي وتخيلي واضح . فاللون الأحمر « عدواني » أو « لامع » أو « لاذع » ، والأزرق « منطو على نفسه » أو « رقيق » . والخط المتعرج الملتوى يبدو « مضطرباً » ، على عكس القوس الطويل المنساب ^(١) .

لكن هذه الصفات الذاتية للألوان قد يكون مصدرها فيزيائياً بحثاً ، راجعاً إلى طبيعة الاستجابة الحسية عند الإنسان للألوان . وقد يكون مصدر هذه الصفات ارتباطاً خالصاً ، فارتباط اللون الأحمر بالدم والنار ، وارتباط اللون الأزرق بصفاء السماء وسكينة البحر ، قد يفسران السمات التي ذكرها « ستولنيتز » . أى أنها لا تحمل في الحقيقة قيمة ذاتية . ولو سلمنا بنظرية القيمة الذاتية ، فإن قيسة الألوان والخطوط لن تظل كما هي في الاستخدام الجمالى ، والأغلب أنها ستغير كثيراً أو قليلاً ، لأنها ستكتسب قيمة سياقية تنفق أو لا تنفق مع القيمة الذاتية .

على أن اختلاف الخصائص بين وسيط الشعر ووسيط الرسم ، لن يؤثر في البحث عن العلاقات ، وذلك لأن كلاً منهما يؤدي دوره في اتجاه غاية محددة ، هي إشباع الإحساس الجمالى عند الإنسان ، وهو — في جذوره — يتكون من مفردات موحدة ، كما سيتضح في الفصل السابع من هذا البحث . ولذلك فإن وسائل التأثير كثيراً ما تتشابه بين الشعر والرسم ، على نحو ما نذكره فيما يلي .

الضوء الثانى : الذى يمكن أن نسلطه على تلك العلاقة ، هو وجود وسائل تأثير شكلية مشتركة بين الفنون اللغوية والبصرية . فالشعر يستخدم ، بصورة تلقائية ، ذات الوسائل المألوفة فى الفن التشكيلى ، من أجل ملء فضاء العمل الفنى بمادة ذات تأثير جمالى . والعامل الذى له السيادة هنا هو — بحسب رأى « ستولنيتز » — الشكل الذى ينظم محتوى الإبداع ، والذى لا يتوقف بطبيعته على العناصر المكونة للوسيط المستخدم (كلمات — ألوان — خطوط) ، لأن الشكل هو الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضعها فى العمل ، كل بالنسبة إلى الآخر ، وبالكيفية التى يؤثر بها ^(٢) .

(١) المرجع السابق : ص ٣٢٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤٠ .

ويضرب « ستولنيتز » مثلاً على ذلك بالمقارنة بين الطريقة التي تتعاقب بها الأحداث التي تكوّن عقدة الرواية أو المسرحية ، وبين الترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير ، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات . إذ في الحالتين نجد العنصر الشكلي المشترك هو تنظيم المادة الحسية^(١) . وتمتد المقارنة إلى الصفات الحسية للوسيط ، كالدرجة اللونية في حالة الرسم ، وهي التي يمكن مقارنتها بالطابع الصوتي والمعنى الحرفي في حالة الشعر . كما أن تجميع عناصر الشكل بعضها مع بعض يحمل « دلالة تعبيرية » ، فإن « القوة » و « الاندفاع » اللذين تتسم بهما بقعة لونية حمراء في لوحة فنية بعينها ، يتوازيان مع الإحساس « بقوة القدر » في روايات « توماس هاردى » Thomas Hardy^(٢) .

ويتحدث « جورج كوبر » عن المسلمات التي يركز عليها كل من الأدب والفن في ذات الجيل في مكان واحد ، كالشعر الهومري في القرن الثامن قبل الميلاد ، والأشكال الهندسية التي رسمت على الزهريات في العصر ذاته^(٣) .

وذلك كله يعني أن هناك وراء الأنواع المختلفة من وسائط الفن ، طرقاً متشابهة لتنظيم الشكل ، وصولاً إلى خلق كيانات استيطانية ذات تأثير نفسي واحد . وأشهر هذه الطرق هي : العود ، والإيقاع ، والتنظيم الشكلي المركزي ، والتوازن .

١ — العود : هو ضرب من ضروب التكرار ، أو العودة إلى نفس العنصر البنائي للعمل في مواضع مختلفة متتابعة . « مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحني في قطعة موسيقية ، أو « لازمة » في أغنية أو قصيدة ، أو شكل من أشكال القوس في بناء ، أو حركة جسمية في رقصة »^(٤) .

ولا شك أن التكرار يعمل على حث الإحساس الجمالي عند المتلقين لأي فن ، بل هو من وسائل التأثير المطلق في النفس البشرية . وإن كانت وظيفته وثقله في العمل الفني يتفاوتان من نوع فني إلى آخر . فهو بصورته المطلقة يعد

(١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤١ .

(٣) نشأة الفنون الإنسانية : ص ٥٧ .

(٤) المرجع السابق : ص ٣٤٩ .

جوهر فن الزخرف ، ولكنه في أنواع أخرى لا يتم بنفس الآلية . مثل تكرار بيت معين في نهاية كل مقطع من قصيدة ، مع تغيير ختامه قليلاً ليتناسب مع التطور الدلالي الذي يحدث خلال تتابع المقاطع .

وهذا يوازي — عند « ستولنيتز » — « أن تستخدم نفس الدرجة اللونية في مواضع متعددة من إحدى اللوحات ، كما هي الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو ، ولكن تظراً تغيرات طفيفة على نغمتها اللونية Tonalité » (١) .

٢ — الإيقاع : وهو يمثل إما عوداً إلى العنصر البنائي ذاته ، وإما عوداً له مع التنوع . وهو يحدث بشكل صاف ، يتكرر فيه هذا العنصر تكراراً محضاً ، في الزخرفة والعمارة وأوزان الشعر . ويحدث الإيقاع مع التنوع أو بدونه في حالة الإيقاع غير المنظور في الشعر ، كما يحدث في فن الرسم التمثيلي على نحو خاص .

٣ — التنظيم الشكلي المركزي : ويتحقق بشكل متواز في الأدب والفن التشكيلي حين يكون هناك عنصر واحد المسيطر على العمل ، فتحدد قيم العناصر الأخرى بالقياس إليه . ويضرب « ستولنيتز » مثلاً على ذلك « بالوجه الذي يضاء بنور ألمع من بقية العمل ، في لوحة لرامبرانت » ، والذي يستطيع القارئ أن يقارنه « بأمثلة لتدرج الرتبة في الروايات والمسرحيات التي يعرفها جيداً » (٢) .

٤ — التوازن : وهو يتحقق عن طريق التقابل بين عناصر متشابهة أو غير متشابهة . كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلاً في لوحة ما ، أو — كما في « الملك لير » — علاقة الملك بيناته و « جلوسستر » بأبنائه ، حيث يلقي الأب معاملة سيئة من أولاده في الحالتين ، كما يجد — في الحالتين كذلك — معاونة أحد أولاده (٣) .

(١) المرجع السابق : ص ٣٥١ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٥١ .

(٣) المرجع السابق : ص ٣٥٢ .

ولسنا في حاجة إلى القول إن الشعر بدوره ملء بألوان التوازن المحقق للتنظيم الشكلي ، كالتطابق والمقابلة والازدواج وغيرها . وهو موضع اهتمام هذا البحث في فصله السابع .

الضوء الثالث : هو المؤثرات الاجتماعية الموجّهة للتكوين الجمالي للشعر والفنون التشكيلية . والدليل البارز في تاريخ الفنون على هذه الحقيقة هو — كما يقول « رينيه ويليك » — تغير القيم الجمالية مع الثورات الاجتماعية . وهاهنا مجال واسع للاستقصاء قلما مسّه أحد ، مع أنه — كما يضيف « ويليك » — يعد بنتائج ملموسة في مجال مقارنة الفنون^(١) .

والواقع أن القول بخضوع ضروب الفن المختلفة للمؤثرات الاجتماعية يحتاج إلى مزيد من التفصيل ، فلاشك أن المجتمع هو مصدر الأشكال والمضامين في الفن ، وهو الذي يجعلها موائمة تماماً لحاجاته الجمالية . وإذا كان المجتمع مستقراً من الناحية الحضارية فإن فنه يبقى كذلك ، فإذا تغير لسبب ما ، جزئياً أو كلياً ، ببطء أو بسرعة ، فإن ذلك التغير لا بد أن يصيب الفن مباشرة ، وإلا فإن أنماط الفن التي لم تستجب للتغير سوف تذوى تدريجياً حتى تندثر لعجزها عن تلبية الحاجات الجمالية الجديدة ، وتحل محلها أنماط أخرى مستجيبة لتلك الحاجات . ويتوافق هذا النظر مع منطلق « الطراز » وتغيراته طبقاً لنظرية « هاووزر » في كتابه : (فلسفة تاريخ الفن)^(٢) .

وإذا طبقنا هذه المبادئ على حركة الشعر العربي والفن التشكيلي الإسلامي ، فإننا نجد أن ظهور الإسلام وامتداده إلى بلاد أخرى ، وسيطرة الحكام العرب على تلك البلاد ، كل ذلك أدى إلى تغيرات جوهرية في كل من الشعر والفن على السواء ، إذ حاول كل منهما التعبير عن ذوق عصره في إطار من الملابس المعقدة ، التي يطرحها هذا البحث في سياق فصوله التالية . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان الشعراء مضطرين إلى المحافظة على جوهر التقاليد العربية القديمة في بناء قصائدهم وتشكيل صورهم الشعرية ، خضوعاً لتأثير الحكم العربي . بينما تحرك الفن التشكيلي في الأمصار المفتوحة في حدود

(١) نظرية الأدب : ص ١٣٦ .

(٢) ص ٢١٨ وما بعدها .

التزامات الفكر العربى . أى أن كلاً من الشعر والفن قد استجابا للمؤثرات الخارجية استجابة مكافئة لثقل تلك المؤثرات ونوعها .

وقد طبق « يوهان هوزينجا » Johann Whezinge هذه المبادئ على الأدب والفن فى أوربا ، فى أعقاب انهيار العصور الوسطى ، وبزوغ عصر النهضة الأوربية ابتداء من القرن الخامس عشر . فوجد أن هناك سمات مشتركة بين الأدب والفن سادت فى تلك الفترة ، تمثل طموح ذلك العصر ، وتتلخص فيما يأتى :

١ - إبراز كل التفاصيل .

٢ - تطوير كل فكرة ، وكل خيال ، إلى الغاية القصوى .

٣ - إضفاء شكل محسوس على كل مفهوم للعقل (١) .

ولكن يرغم امتداد التأثير إلى كل من الأدب والفن فى فترات التغيير الاجتماعى ، فإن نتيجة هذا التأثير قد تفاوتت كما وكيفاً بين الأدب والفن ، بسبب الملابسات العديدة ، المتفاوتة بطبيعتها ، التى تحيط بعملية التغيير ، وبسبب التفاوت المقابل فى رد الفعل الاجتماعى تجاه كل منهما . ويمكن أن تأخذ التغيير الاجتماعى فى أوربا وفى الدولة الإسلامية شاهداً على هذه الحقيقة .

فأما فى حالة الأدب والفن فى أوربا فيقول « هوزينجا » :

« لم يكن مناص لفن القرن الخامس عشر وأدبه ، وإن تولدا عن إلهام واحد وروح واحدة ، من أن يحدثا فى نفوسنا تأثيرات بالغة التفاوت » (٢) .

فقد أولع أصحاب الأدب فى أوربا بالتفصيلات بطريقة واحدة ، وهى تعداد جميع الأفكار وسرد كل الأمور التى يربطها عقل الشاعر بموضوعه . وقد أدى ذلك بأدباء القرن الخامس عشر إلى الإسهاب فى أعمالهم الأدبية ، على نحو لا يعرف قيمة الحذف . أما من جهة فن التصوير فى تلك الفترة ، فكان الأمر على العكس من ذلك ، فعلى الرغم أن أصحابه أولعوا هم أيضاً بالتفصيلات ، فإنهم حرصوا على إعطاء صورة مقننة دقيقة لكل ما يعرض لهم ، بما لا يتجاوز

(١) يوهان هوزينجا : اضمحلال العصور الوسطى ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، نشر الهيئة العامة

للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٧٠ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٢٦٩ .

حقيقة الشيء المصور ، حتى غدا الفرق بين الأدب والتصوير فرقاً بين المنهج الكمي والمنهج الكيفي (١) .

وأما في حالة الشعر العربي والفن الإسلامي فقد كان الاختلاف عند مستوى آخر ، إذ نلاحظ أن الشعر كان مستجيباً — في أطر محدودة — للتغيرات الحضارية بعد الإسلام ، في حين كان إطاره العام أكثر ميلاً إلى المحافظة على الروح العربية القديمة . أما الفن الإسلامي فكانت أنماطه منتمية في الأساس إلى قيم مصدرها خارج البيئة العربية ، وكان تأثرها بالمجتمع الإسلامي محدوداً ، لا يعدو تعميق مبدأ منع تصوير الكائنات الحية ، وتطوير الفنون التشكيلية لروح العقيدة الإسلامية . مما أعطى للفن الإسلامي مجالاً أكثر اتساعاً للانطلاق نحو التطوير والإضافة .

(١) المرجع نفسه : ص ٢٧٣ .

الفصل الثالث

الأسس التصويرية للإبداع في الفكر العربي

١ - أسلفنا في الفصل السابق أن العلاقات بين الشعر والفن التشكيلي لا تنكشف إلا في مرحلة خلق الصور ، مرتبطة بآليات عقلية ، تبدأ بالإدراك الذي يشترك فيه الذهن مع الحواس الظاهرة ، وتنتهى بالإبداع الفنى ، بعد أن تمر بمراحل من تفاعل الذهن مع المدركات الخارجية .

ولم يكن هذا التصور للإبداع بعيداً عن الفكر العربي ، سواء في جانب الفلسفة الإسلامية التي تأثرت بأرسطو ، أو في جانب النقد الذى صدر في مبادئه عن تقنين صادق لقيم الشعر العربى .

ونعرض في مبحثين تالين لنظرية « ابن سينا » فى الأصول العقلية للتصوير ، باعتبارها أشمل نظريات الفلسفة الإسلامية ، ثم لموقف النقد العربى .

المبحث الأول : نظرية ابن سينا فى الأصول العقلية للتصوير

٢ - فرّق الفلاسفة المسلمون - فى دراستهم للنفس - بين « الإدراك الحسى » وبين العمليات العقلية التى تترتب على وقوعه . وكان « أرسطو » قد جعل الإدراك الحسى عاماً تشترك فيه كل صنوف الحيوان ، بينما العمليات العقلية ، التى تشمل التفكير والتخيل والتصوير وسواها ، يستقل بها عدد قليل من الكائنات . والاختلاف بين الإدراك الحسى والعمليات العقلية فى نظر « أرسطو » مائل فى أن الإدراك صادق دائماً ، على حين أن التفكير قد يكون خطأ وقد يكون صواباً ولا يوجد إلا عند الكائنات التى لها عقل (١) .

وبالرغم من هذا الاختلاف بين الإدراك الحسى والعمليات العقلية ، فالعلاقة بينهما قائمة على نحو تعاقبى ، فالتخيل وإن لم يكن هو الإحساس إلا أنه

(١) أرسطو : النفس ، ترجمة د . أحمد فؤاد الأهوانى ، راجعه على الأصل اليونانى الأب جورج شحاتة قنوتى . دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٤٩ ، ص ١٠٣ .

لا يمكن أن يحصل بدونها ، أى أن الأخيصة لا تتكون إلا عن طريق مدركات الحواس (١) .

٣ — ويعد « ابن سينا » أهم الفلاسفة المسلمين الذين عنوا بعناية خاصة بالتمييز بين الإحساس وما يليه من العمليات العقلية ، مع كثير من الشروح المفصلة على مفاهيم أرسطو . ويمكن استخلاص عناصر منظومة الإبداع من كتابات ابن سينا على النحو التالى .

١ — الإحساس : وهو يتم إما بكل حاسة من الحواس الظاهرة على حدة ، وإما باشتراك عدة حواس معاً ، ويطلق على ما تتصل به الحواس فى هذه الحالة اسم « المحسوسات المشتركة » . ولكن الإحساس قد يتم باشتراك التفكير ، فيقوم الذهن بتفسير المدرك الحسى ، وتحديد الانطباع الحادث داخلياً . ويسمى ابن سينا هذا النوع من المدرك الحسى باسم « المحسوسات بالعرض » ويقول عنها إنها : « عبارة عن الجمع بين إحساسين مختلفين ، ولكنهما وقعا فى وقت واحد ، ويخصان شيئاً واحداً ، مثلما إذا رأينا رجلاً فقلاً : هذا ابن فلان . فليس البصر هو الذى يدرك علاقة البنية ، ولا أى حاسة من الحواس ، ولكننا عرفنا هذا الشخص بالبصر ، وعرفنا — عن طريق آخر — أنه ابن فلان ، فلما رأيناها- تذكرنا أنه ابن فلان » (٢) .

والفكرة التى ينطوى عليها هذا النص هى نفس ما ذكره « برتراند راسل » عن الإدراك ، واشترك الذهن مع الحواس فى الوعى بالأشياء ، على نحو ما قدمنا فى الفصل الأول . لكن ابن سينا لم يطلق على هذا الاشتراك اسم « الإدراك » ، بل سماه — كما تقدم — « الإحساس بالعرض » .

بعب — الإدراك : يتحدث ابن سينا فى كتابه « التعليقات » عن الإدراك بما لا يكاد يفترق عن المفهوم الحديث له ، يقول :

« الإدراك إنما هو للنفس وليس الإحساس بالشئ والمحسوس والانفعال عنه ، والدليل على ذلك أن حاسة قد تنفعل عن المحسوس وتكون النفس

(١) المرجع نفسه : ص ١٠٦ .

(٢) ابن سينا : النفس (من كتاب الشفاء) تحقيق الأب جورج شحاتة قنواى وسعيد زايد ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٣٩٥ هـ — ١٩٧٥ م ، ص ١٣٤ .

لاهية ، فيكون الشيء غير محسوس ولا مدرك . فالنفس تدرك الصور المحسوسة بالحواس ، وتدرك صورها المعقولة بتوسط صورها المحسوسة ، إذ تستفيد معقولة تلك الصور من محسوسيتها ، ويكون معقول تلك الصور لها مطابقاً لمحسوسها ، وإلا لم يكن معقولها : وليس للإنسان أن يدرك معقولة الأشياء من دون وساطة محسوسيتها» (١) .

يريد ابن سينا في هذا النص أن يفرق بجلاء بين الإحساس والإدراك ، فالإحساس تستقل به الحواس ، ويكاد أن يكون فعلاً فيزيائياً بحتاً ، إذا أمكن النظر إليه منفصلاً عما يليه من عمليات ذهنية . أما الإدراك فهو تدخل النفس في عملية الإحساس لتثبيت الوعي بالمحسوسات ، وإعمال العقل في ذلك . على أن الإدراك العقلي لا يمكن أن يتم بدون وجود الإحساس الفيزيائي البحت ، الذي هو المدخل الوحيد لخلق التصورات العقلية .

ويضيف ابن سينا مزيداً من الإيضاح لهذا الفرق بقوله : « وليس للحواس إلا الإحساس فقط . وهو حصول صورة المحسوس فيها ، فأما أن تعلم أن للمحسوس وجوداً من خارج فهو للعقل أو الوهم ... فالإدراك هو حصول صورة المدرك في ذات المدرك ، وفي الإدراك بالحواس هناك فعل وانفعال لا محالة» (٢) .

وما يعنيه ابن سينا بالوهم في عبارته هو الطاقة العقلية القادرة على رسم صور خاصة عن المدركات في الذهن ، على نحو يشترك فيه العقل — بما يحمله من خبرات سابقة — مع المدرك الحسي الخارجى . ويؤكد ابن سينا كذلك أن الإدراك الحسى ينتج عنه أثر داخلي لا محالة ، وهو ما يقصده بحدوث الانفعال ، ويقصد به رد الفعل لا أحوال العاطفة الإنسانية (٣) .

(١) ابن سينا : التعليقات ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، نشر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ٦٩ .

(٣) يحتاج لفظ « الانفعال » هنا إلى توضيح ، فابن سينا يقصد به في النص : رد الفعل ، كما أشرنا . أما ما يقابل العواطف الإنسانية فهو عنده « العواطف النفسانية » ، وهى « التى يتبعها أو يصحبها حركات الروح إما إلى خارج وإما إلى داخل ... والحركة إلى خارج إما دفعة كما عند الغضب ، وإما أولاً فأول كما عند اللذة وعند الفرح المعتدل ، والحركة إلى داخل دفعة كما عند الفزع ، وإما أولاً فأول كما عند الحزن ... » . القانون فى الطب ، نشر دار صادر بيروت ومكتبة المثنى ببغداد ، عن طبعة بولاق — بدون تاريخ — ج ١ ص ٩٤ .

حـ الخيال : أو ما يسميه أحياناً « المصورة » ، هو ملكة حفظ الصور وتخزينها في الذاكرة . وهى قدرة مختلفة عن الحواس ، لأن الأخيرة تقبل الصور من الخارج ولكنها لا تحفظها ، بينما الخيال حافظ لهذه الصور وخازن لها لحين الحاجة . يقول ابن سينا : فصورة المحسوس تحفظها القوة التى تسمى المصورة والخيال ، وليس إليها حكم ألينة بل حفظ ، وأما الحس المشترك والحواس الظاهرة فإنها تحكم بجهة ما ، أو بحكم ما «(١)» .

وهو يقصد بذلك بالطبع أن الخيال أو المصورة قوة يقتصر عملها على تلقي ما تبعته إليها الحواس ، أى أنها قوة سلبية غير حاكمة ، أما الحواس فإنها تتصل بالأشياء وتتحكم على نحو ما فى هذا الاتصال ، ومن ثم فهى قوة إيجابية حاكمة .

أما عن العلاقة بين المصورة والعقل فهى علاقة بين مصدر التفكير أو موضوعه وبين آلة التفكير . وبذلك تكون المصورة فى خدمة العقل ، يأخذ منها أو يودع فيها حسب احتياجه ، فليس كل مخزون المصورة من خارج العقل ، بل إن جزءاً منه يأتى من العقل نفسه . ويشرح ابن سينا ذلك بقوله : « فالحس المشترك يودى إلى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديه إليه الحواس فتخزنه . وقد تخزن القوة المصورة أيضاً أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التى فى القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فإذا ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستخدمها فيها »(٢) .

ولذلك فإن الخيال ينبغى أن يظل قادراً على تزويد الفكر بالصور والموضوعات المختزنة فيه ، حتى ولو غابت أصول الصور ولم تعد فى متناول الحواس . وهى قدرة خاصة فى الخيال لا تتمتع بها الحواس ، ولذلك فلا غنى عنه حتى يتسنى للعقل أن يودى وظائفه على نحو أعظم . وهو ما يتضح فى قول ابن سينا إن الخيال « ... يبرىء الصورة المنزوعة عن المادة تبرئة أشد (يعنى من الحواس) ، وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج فى

(١) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٥١ .

وجودها فيه إلى وجود مادتها . لأن المادة وإن غابت عن الحس أو بطلت ، فإن الصورة تكون ثابتة الوجود في الخيال ، فيكون أخذها إياها قاصماً للعلاقة بينها وبين المادة قصماً تاماً ، إلا أن الخيال لا يكون قد جردها من اللواحق المادية ، فالحس لم يجردها عن المادة تجريداً تاماً ، ولا جردها عن اللواحق المادية . وأما الخيال فإنه قد جردها عن المادة تجريداً تاماً ، ولكن لم يجردها ألبتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة التي في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما ، وتكييف ما ووضع ما «(١)» .

ولا شك أن العقل بعد أن يستمد من الخيال صورته ليوظفها في التفكير الخالص ، يجرد الصور تجريداً حقيقياً من المادة ومن لواحق المادة التي ارتبطت بالأحاسيس كما يقول ابن سينا ، إذ يتحول مخزون الخيال ، في مرحلة تكوين الأفكار ، إلى مادة أولية مجردة من العلاقات الأصلية ، ومهيأة للدخول في علاقات جديدة من صنع العقل . غير أن ذلك ينقل التصوير ، في نظرية ابن سينا ، إلى قوة أخرى هي « المتخيلة » .

د — المتخيلة : هي « قوة تفعل في الخيالات تركيباً وتفصيلاً ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض ، وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذكر وتفرق »(٢) .

وهذه القوة إذ تتصرف في صور المحسوسات المختزنة في الصورة ، فإنها تغير قيمتها وحقيقتها ودلالاتها ، ومن ثم تصبح مخالفة لأصل هذه الصور في الواقع الخارجي ، وينتهي الأمر بالحكم عليها إما بالصدق وإما بالكذب .

ويعتقد ابن سينا أن التغيير الذي تحدثه المتخيلة في صور المحسوسات ، هو من طبيعة الإنسبان ذاتها ، تلك الطبيعة التي لا تعيد تركيب الشيء كما هو(٣) . ونستطيع أن نتصور صدق هذه المقولة سواء كان ذلك التغيير عن عمد ، أو عن عدم استطاعة ، أو عن طريق دخول مؤثرات الخبرة العقلية في عملية استعادة الصور .

(١) المصدر السابق : ص ٥١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٥٥ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٤٧ .

وهذا يعنى من جانب آخر حرية التخيلة في تكوين الصور دون خضوع للواحق المادة أو قيودها . وبذلك يمكنها أن تطلق لقدراتها العنان لصنع أعجب الصور ، حتى يمكنها — كما يقول ابن سينا — « أن تتخيل إنساناً أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم ، وعلى عكسها أعنى أصغر من كل صغير ، وعلى أن تتوهم شيئاً واحداً في الوجود أشياء كثيرة ، كالشمس تتصور شمساً كثيرة ، ويمكن أن تتركب بعض الصور مع بعض ، كما تتوهم إنساناً بعضه طائر وبعضه فرس وبعضه صور أخرى . ويمكن أن تتصور صوراً وأفعالاً ليست موجودة أصلاً كالإنسان له رعوس كثيرة يطير إلى السماء ، أو ينزل عنها ، أو يقف في النار ، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتعة الوجود » (١) .

ويمثل عمل التخيلة بهذا الوصف القدرة على الابتكار وإبداع الصور ، التي وإن استندت إلى الواقع ، فإنها تخالفه في أشكال شتى ، وتتجرد من علاقاته الطبيعية وقوانينه المنطقية ، على نحو ما هو معروف في الصور الشعرية مثلاً .

هـ — الوهم : وهو القدرة على التجريد الذي يتجاوز ما تقوم به التخيلة ، وإسقاط المغزى الإنساني الخاص على الصور المحسوسة . يقول عنها ابن سينا إنها « القوة التي تدرك معاني جزئية غير محسوسة ولا متأدية من طريق الحواس ، مثل إدراك الشاة معنى في الذئب غير محسوس ، وإدراك الكبش معنى في النعجة غير محسوس إدراكاً جزئياً تحكم به ، كما يحكم الحس بما يشاهده » (٢) .

فالحكم المبني على الوهم إذن ، في حدود هذا المعنى الإصطلاحي ، الذي ذكره ابن سينا ، ليس حكماً عقلياً كامل التجريد ، بل هو خاضع للجزئية والحسية في نهاية المطاف ، مهما يكن ابتعاده عن المحسوسات . أما ما يتصف به من تجريد فيعنى فقط اكتشاف الصفات المتشابهة داخل المختلفات من المدركات ، طبقاً للفكر الأرسطي .

وينطوى عمل القوة الوهمية ، على نحو ما شرح ابن سينا ، على تداخلات بينها وبين آليات العقل الأخرى . فهناك معان يدركها الوهم تكون محسوسة

(١) القانون في الطب : ج ١ ص ٧١ و ٧٢ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ٣٦ .

في أصلها ، ولكنها لا تكون كذلك وقت الحكم ، إذ الحكم يتعلق بشيء آخر غير المحسوس ، وهو الخبرات السابقة . وعلى حد تصوير ابن سينا نفسه « فإننا نرى مثلاً شيئاً أصغر فنحكم بأنه عسل وحلو ، فإن هذا ليس يؤديه إليه الحاسّ في هذا الوقت ، وهو من جنس المحسوس ، على أن الحكم نفسه ليس بمحسوس ألبتة ، وإن كانت أجزاؤه من جنس المحسوس ، وليس يدركه في الحال ، إنما هو حكم نحكم به ، ربما غلط فيه »^(١) . ولذلك فإن الوهم قد يكون مصدراً لأحكام يكذبها العقل أو لا يقطع بصحتها .

٤ — وبرغم التداخل الذي يبدو في عمل هذه القوى المختلفة ، طبقاً لوصف ابن سينا ، فإن نظريته في خطوات تكوين الصور في الذهن البشري ، منذ لحظة الإدراك حتى لحظة الخلق ، تعد أهم نظرية قدمتها الفلسفة الإسلامية في هذا المضمار ، وتمثل أوج التفكير العلمي المجرد فيها ، حتى لتقارن بمنجزات الفلسفة الحديثة في بابها وتتقدم عليها . ولا مبالغة في ذلك ، فلا شك أن نظرية « آريتي » التي سبق عرضها في الفصل الثاني من هذا البحث ، والتي تقوم على التفرقة بين « التحقيق الإدراكي » و « التحقيق العيني » ، قد تأثرت تماماً بنظرية ابن سينا في كل عناصرها التي وضعها هذا الفيلسوف لوصف عمليات الإحساس والإدراك . وبالرغم من الأصل الأرسطي لما قاله ابن سينا فإن شروحه ، وشروح غيره من الفلاسفة المسلمين ، قد أثرت في الثقافة الأوروبية منذ زمن مبكر . ويكفي أن نقارن بين عمل المتخيلة عند ابن سينا وما تحدّثه من تحوير في مدركات الصور الخارجية المختزنة في الخيال ، وبين ما نص عليه « آريتي » من الاختلاف المحتوم بين المدركات وصورها ، بسبب عدم قدرة الذهن على الاحتفاظ بالصور أو إخراجها متكافئة تكافؤ المرأة مع العالم الخارجي . كذلك نقارن بين ما قاله ابن سينا عن تدخل العقل عن طريق قوة الوهم ، وهو لا يوجد عند أرسطو بالمفهوم الإسلامي ، وذلك في تشكيل الصور المختزنة وإكسابها مغزى خاصاً . وبين ما ذكره « برتراند راسل » عن قدرة الإدراك العقلي على مزج الحس الظاهر بالاستدلالات التي لا علاقة لها بالإدراك الحسي ، ولكنها تعتمد كلية على الخبرات السابقة^(٢) .

(١) المصدر السابق : ص ١٤٨ .

(٢) المبحث الأول من الفصل الثاني من هذا البحث .

ويكفي بالإضافة إلى ذلك أن نقارن بين نظرية ابن سينا وبين ما استخلصه «ريتشاردز» I. A. Richards في دراسته المطولة في «مبادئ النقد الأدبي» من «... أن ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها بوصفها صورة، بقدر ميزتها باعتبارها حادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس»^(١). وكذلك ما قاله «إزرا باوند» Ezra Pound من أن الصورة ليست مجرد تمثيل مرسوم، بل إنها الشكل الذي يقدم موقفاً فكرياً وعاطفياً في برهة من الزمن، ويوجد بين أفكار متفاوتة^(٢). وما نص عليه «رينيه ويليك» من أن الصورة إذا كانت إحساساً أو إدراكاً حسياً، فإنها أيضاً «تنوب عن شيء غير مرئي، شيء داخلي، أو تشير إليه»^(٣).

وكان للتأصيل الفلسفي لعلاقات الإحساس والإدراك وتكوين الصور، تأثير كبير في النقد العربي. إذ وجهت النقاد إلى ضرورة التعرف على الطبيعة الحقيقية للصورة الشعرية، وأنها لا بد أن تكون حسية معتمدة على الحواس الظاهرة، وبخاصة حاسة البصر، وأن العقل يتدخل لإعادة تشكيل تلك الصور بعد أن يجردها من ارتباطاتها المادية ليخلق منها تمثلات حرة، لا تخضع لقوانين الواقع. لكن هذه التمثلات برغم حركتها الحرة، لا تقوم على أساس مجردات الذهن المقطوعة الصلة بالواقع، إذ تبقى مكونات المدرك الحسي هي جوهر الصور، ويستوى في ذلك أن يكون إخراج الصور قريباً من الأصل أو بعيداً عنه.

المبحث الثاني: علاقة الإبداع بالتصوير في النقد العربي

٥ — أدرك النقد العربي منذ وقت مبكر الطبيعة التصويرية للشعر، وأدراك كذلك أن الصورة الشعرية هي صورة بصرية بالضرورة، وأن الشعر لا يمكن أن يقوم على المفاهيم المجردة، التي لا تخرج عن كونها تصورات ذهنية ترمز إليها كلمات اللغة دون تجسيد حسي يتصل بحاسة البصر اتصالاً مباشراً. وقبل أن تصل أصداء الفلسفة اليونانية إلى النقاد العرب، اكتشف

(١) رينيه ويليك: نظرية الأدب، ص ١٩٤.

(٢) المرجع السابق: ص ١٩٥.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

« الجاحظ » في القرن الثالث الهجري أن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير . ومادام الأمر كذلك فإن الشعر عند الجاحظ — بمفهوم المخالفة — ليس صياغة عقلية صرفاً ، تخلو من الصناعة والنسيج والتصوير . ويتوافق هذا المفهوم الذكي للشعر عنده مع هجومه المعروف على أئى عمرو الشيباني ، وكان قد استحسّن قول القائل :

لا تحسبن الموت موت البلى . فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

وأبدى غاية الإعجاب بالبيتين . فلما سمع الجاحظ بذلك قال : (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً)^(١) ، والسر واضح في هذا الحكم ، فالبيتان يقرران مجرد تقرير حكمة مستقاة من تجربة الحياة ، ويخلوان كلية من أى أثر للتصوير .

فالإبداع الشعري عند الجاحظ يقوم إذن على أساس تصويرى بحت ، وبعبارة أخرى فالمقولات الشعرية عنده ليست تصورات عقلية مجردة من الارتباط بالواقع الحسى ، بل هى قائمة على مدرك حسى بصرى فى المقام الأول ، يتلقاه الشاعر ويشكله فى هيئة حسية كذلك . ولا يغير من هذا الأساس أن الصورة الشعرية تستند بالإضافة إلى ذلك على مجردات ذهنية مباشرة فى كثير من الأحيان ، بسبب أن صنع الصورة لا يمكن أن يقع — كما تقدم فى دراسات الفلاسفة — دون أعمال ملكة التخيل .

ولم يحاول أحد من علماء القرن الثالث ، الذين كتبوا فى البلاغة ، كالمبرد (٢٨٦ هـ) وابن المعتز (٢٩٦ هـ) ، أن يستثمر أفكار الجاحظ (٢٥٥ هـ) ويستكشف إمكانات تطبيقها على الشعر ، برغم أن المجال البلاغى هو الأنسب لفهم الصيغة التصويرية للشعر ، وبخاصة فى إطار وسائل التشبيه والاستعارة ونحوهما .

٦ — وكان أول من تنبه إلى القيم التصويرية هو الرماني (٣٨٦ هـ) فى رسالته : « النكت فى الإعجاز القرآنى » . وإن كان قد استمد كل شواهد

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، نشر الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨ ، ح ٣ ص ١٣٠ .

من القرآن الكريم ، لاتصال موضوع رسالته به . لكنه قدم قاعدة عامة لتلك القيم تصلح للتطبيق على الشعر كذلك .

وقد انفرد الرماني بتقسيمات للتشبيه والاستعارة لم يسبقه إليها من كتب قبله في شأنهما ، سواء في القرن الثالث أو القرن الرابع . وذلك أنه اعتمد في تلك التقسيمات على أساس هام للغاية هو قدرة اللغة على خلق صور محسوسة محاكية لتصورات ذهنية ، أو محاكية لصور محسوسة مثلها ، ولكن بطريقة أكثر عمقاً وتأثيراً . وهو ما يفوق صنيع من سبقه من تقسيم للتشبيهات من حيث الهيئة واللون والحركة ونحو ذلك .

وتعتمد تقسيمات الرماني على فكرة توتر قطبي التجسيد والتجريد ، أو التصوير والتفكير . ولذلك يذكر أربعة أقسام للتشبيه هي :

ا — إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه . حيث تتقابل الصورة البصرية مع الفكرة الذهنية ، بهدف إظهار قدرة الشق المتجسد على تقديم المعنى المجرد .

ب — إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما قد جرت به العادة . حيث تتقابل صورتان حسيتان لإبراز فكرة غير مألوفة في إحدهما .

ج — إخراج ما لا يعلم بالبدئية إلى ما يعلم بها . عن طريق تقابل صورتين حسيتين لكشف مغزى عقلي في إحدهما .

د — إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها . وذلك بإضفاء قيمة نفسية على واحدة من صورتين متقابلتين (١) .

وهذه الأقسام الأربعة تعتمد على فاعلية الصورة الحسية البصرية ، سواء بمفردها أو بالتقابل مع صورة حسية مثلها ، في إبراز معنى عقلي مجرد .

وقد طبق الرماني أقسامه تلك على الاستعارة كذلك (٢) ، معتمداً على ذات المبدأ ، وهو قدرة الصور الحسية ، مفردة أو متقابلة ، على إبراز المعاني العقلية .

(١) ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني ، حققها وعلق عليها محمد خلف الله ود . محمد زغلول سلام ،

نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ، ط ٢ من ص ٨١ — ٩٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٨٥ — ٩٤ .

٧ - وتأثر بهذه التقسيمات كل من ابن جنى وأبى هلال وعبد القاهر الجرجاني ، وشرح الأخير أثر الصورة في تقريب الأمور العقلية في معرض حديثه عن التمثيل وتأثيره في النفس ، فقال : « إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى ، وتأتيها بصریح بعد مكنى ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعمما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد عن طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام » (١) .

وعبارة عبد القاهر حاسمة في إبراز قدرة الصورة على توصيل الفكر والتأثير في النفس ، حيث تعجز المجردات وحدها عن بلوغ ذلك . ولزید من تحديد هذه القدرة قارن عبد القاهر بين العبارة الذهنية المجردة وبين الصورة البصرية المرسومة بالكلمات ، وفضل الثانية على الأولى . وذلك في قول شاعر يصف اليوم بالطول كأطول ما يتوهم :

في ليل صول تناهى العرض والطول كأنما ليله بالحشر موصول
ويضيف أن هذا ليس له من الأنس ما تجده في قول الشاعر :

« ويوم كظل الرمح قصر طوله » (٢) .

ولذلك نستطيع القول بأن عبد القاهر أدرك الحقيقة الجوهرية الأولى للقضية التي نحن بصدددها ، وهي أن الشعر لا يمكن أن يكون بالغ الأثر في النفوس ، أو قادراً على تجسيد الأمور المجردة ، ما لم يستعن بالصور المعتمدة على الحواس ، لما تمثله من قدرة على تقريب البعيد وكشف الغامض . وهذا ما نفهمه من قوله : ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن (أى العلم) أمسى بها رحماً (يقصد الحواس) وأقوى لديها ذمماً ، وأقدم لها صحبة ، وأكد عندها حرمة » (٣) .

(١) أسرار البلاغة : ص ٩٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٩٨ - ٩٩ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٤ .

فكأن العلاقات الطبيعية المتبادلة بين عناصر التأليف الشعري ، هي العلاقات التي تؤدي فيها الصورة الحسية الدور الأعظم في تقريب ما هو من مدركات العقل المحض أو الفكرة الخالصة ، ولذلك فالصحيح أن تتجه التمثيلات الشعرية من المؤلف إلى الغريب ، أو تجعل الأوضح ، أى المادى المحسوس ، طريقاً لتجسيد الأغمض ، أى الذهني المجرد .

٨ - وتوسع « الفخر الرازي » (٦٠٦ هـ) في كتابه « نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز » في أقسام التشبيه والاستعارة اعتماداً على المبادئ التي وضعها « الرماني » ، وشرحها « عبد القاهر الجرجاني » . ويمكننا أن نسجل أربع ملاحظات على سمات التصوير التي تجلت بوضوح في معالجة الفخر الرازي لهذين القسمين من أقسام البلاغة .

الملاحظة الأولى : إبطاله لجواز تشبيه المحسوس بالمعقول ، باعتبار ذلك عكس الطريق الصحيح إلى تكوين الصور التشبيهية الحقيقية . فهذا التشبيه « ... غير جائز ، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتية إليها ، ولذلك قيل : من فقد حساً فقد فقد علماً ، وإذا كان المحسوس أصلاً للمعقول ، فتشبيهه به يكون جملاً للفرع أصلاً وللأصل فرعاً ، وهو غير جائز »^(١) .

وأفرد فصلاً في باب التشبيه « في الاعتذار عما جاء في الأشعار من هذا الجنس » . مثل قوله :

وكان النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداء^(٢)
وقد طبق الفكرة ذاتها على استعارة اسم المعقول للمحسوس ، وانتهى كذلك إلى عدم جوازها^(٣) .

الملاحظة الثانية : تعليقه لقبول تشبيه الموجود بالمتخيل الذي لا وجود له في العيان ، مثل تشبيه « الجمر الموقد يبحر من المسك موجه الذهب ، وتشبيه النرجس بمداهن درّ حشوهن عقيق » ، فقد قال : « إن المعدوم إنما يكون

(١) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق وتقديم د . إبراهيم السامرائي و د . محمد بركات حمدي ، نشر دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٨٥ ، ص ٩٣ .

(٢) المصدر السابق : نفس الصفحة .

(٣) المصدر السابق : ص ١٣٠ .

متخيلاً إذا فرض التخيل مجتمعاً من أمور كل واحد منها موجود في الأعيان ، ومتى كان كذلك كان التشبيه حسناً لطيفاً» (١) .

فبرغم كون المشبه به من صنع الخيال ، أو « المتخيلة » باصطلاح ابن سينا وفلاسفة آخرين ، فإنه ليس عقلياً خالصاً ، لأن العقل لم يستقل به بل ركبته من جزئيات حسية بطبيعتها . وإذا استعرنا مصطلحات الفلسفة الإسلامية ، فقد تصرفت « المتخيلة » في هذه الحالة في الصور المختزنة في « المصورة » ، بتدخل « العقل » ، لصنع صور جديدة لا وجود لها في الواقع . بينما جزئيات عناصرها موجودة في هذا الواقع فعلاً ، ولكن بعلاقات مختلفة .

الملاحظة الثالثة : تقريره أن العلاقة بين صور التشبيه هي علاقة عقلية في المقام الأول ، فالرابط بين المشبه والمشبّه به قيمة يضيفها العقل عليهما . ولا تكفي العناصر الحسية الموجودة فيهما وحدها لقيام تشبيه جيد ، وإذا لم يكن بين المشبه والمشبّه به سوى تلك العناصر كان التشبيه ضحلاً للغاية ، مثل تشبيه الخد بالورد . وبتطبيق أفكار الفلاسفة المسلمين على هذا المثل الأخير ، تكون الصورة برمتها قد وقعت في منطقة « الخيال » أو « المصورة » ، التي يقتصر عملها على حفظ المدركات الحسية الخارجية . ولا نتصور تدخل قوى « المتخيلة » أو « الوهم » في هذه الحالة إلا في أضيق الحدود ، أي في مجرد ملح تقارب جزئيات الصورة ، أو بعبارة أدق وجود وجه شبه حسي بينها .

لكن إمكانات الذهن في جمع المشبه والمشبّه به بوجه عقلي أكبر كثيراً من أمثال هذا التدخل اليسير . إذ أن أوجه الشبه التي تستطيع « المتخيلة » خلقها يمكن أن تبلغ مدى واسعاً ، وبخاصة إذا تباعد الشبه الظاهر حسيّاً في الصورة التشبيهية .

الملاحظة الرابعة : تقريره أن التشبيه بالوصف المحسوس أتم من التشبيه بالوصف المعقول . وهو ما سبق إلى شرحه عبد القاهر الجرجاني . والواقع أنه يمكن القول إنه مبدأ يؤمن به كل النقاد العرب ، منذ أن جعل الجاحظ الشعر جنساً من الصيغ وضرباً من التصوير ، ورفض الشعر القائم على مقولات العقل وحدها . ولكن الرازي يقدم أكثر من حجة لتأييد هذا المبدأ .

(١) المصدر السابق : ص ٩٥ .

أولى هذه الحجج أن أكثر الغرض من التشبيه هو التخيل (عملية المتخيلة) الذى يقوم مقام التصديق فى الترغيب والترهيب . وأن الخيال أقوى على ضبط الكيفيات المحسوسة منه على الأمور الإضافية ، التى هى من عمل العقل وحده .

والحجة الثانية أن الاشتراك فى نفس الصفة أسبق من الاشتراك فى مقتضاها ، كما أن الصفة فى نفسها متقدمة فى التصور على مقتضاها . وهذا تطبيق هى لما سبق عرضه فى التأصيل الفلسفى من أن عمل العقل وتصرفه فى الصور الماثلة فى « المصورة » لا بد أن يسبقه دائماً الإدراك الحسى ، إذ لا تخيل بغير مقدمة حسية .

والحجة الثالثة أن المشابهة فى الصفة لا حد لها ، ويمكن أن تبلغ حيث يتوهم أن أحدهما هو الآخر ، فى حالة التشبيه بوجه شبه حسى ، أما مقتضى الصفة أو دلالتها التى تقابل دلالات غيرها « فلا تبلغ هذا الحد ، لأن من المستحيل أن لا يجد العقل فضلاً بين ذوق العسل فى نفس الذائق وبين ما يحصل بالكلام المقبول فى نفس السامع »^(١) . والمقصود تشبيه الكلام الطيب بالعسل ، ووجه الشبه هنا — أو مقتضى الصفة — عقلى ، ومن ثم فهو لا يمكن أن يصل بالعلاقة بين طرفى التشبيه إلى حد تطابق الصورتين تطابقاً تاماً .

٩ — وإذا استقرنا دراسة « الزمخشري » فى « الكشاف » ، فإننا نلاحظ أنه قد سبق غيره فى تحليل العلاقة بين الصور الحسية والأفكار المجردة ، وأنه أفاد من ذلك فى تعميق تفسيره لكثير من آيات القرآن . ولم يكن ذلك أمراً ثانوياً بالقياس إلى مفسر معتزلى مثله ، يهمله أن يصل إلى حقيقة دلالة النص القرآنى بالتأويل الصحيح . ولذلك يشرح الصور القرآنية بناء على هذه الفلسفة ، فلا يجعل تلك الصور مباشرة مقصودة لذاتها ، بل يجعلها تمثيلاً وتصويراً لفكرة ذهنية . أى أنه يرجع بلاغة القرآن إلى ما فيه من تصوير المعانى تصويراً حسياً « لأن التمثيل مما يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها ، ألا ترى كيف صور المشرك بالصورة المشوهة »^(٢) .

(١) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٢) الزمخشري : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل . نشر دار المعرفة ، بيروت — بدون تاريخ — ٣ / ٣٧٧ .

ومن تطبيقاته لهذا المبدأ تفسير قوله تعالى « ومن يسلم وجهه إلى الله وهو محسن فقد استمسك بالعروة الوثقى »^(١). فقد قال : « ... بالعروة الوثقى من الحبل الوثيق المحكم ، المأمون انفصالها ، أى انقطاعها . وهذا تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال بالمشاهدة المحسوس ، حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينه ، فيحكم اعتقاده واليقن به »^(٢) .

وتصبح العلاقة التمثيلية عند الزمخشري مجالاً أوسع من مجرد التشبيه والاستعارة والكناية ، إذ تشمل كل صور التوسع اللغوى ، وما درج عليه العرب فى مخاطباتهم . ولذلك فهو يفيد من الإمكانيات الثرية لكلام العرب وما تحمله من قوالب تصويرية دالة . من ذلك تفسيره لقوله تعالى : « يوم يكشف عن ساق »^(٣) . فقد قال : « الكشف عن الساق والإبداء عن الخدام (الخللخال) مثل فى شدة الأمر وصعوبة الخطب ، وأصله فى الروع والهزيمة ، وتشمير المخدرات عن سوقهن فى الحرب ، وإبداء خدامهن عند ذلك . قال حاتم : أخو الحرب إن عضت به الحرب عضتها وإن شمرت عن ساقها الحرب شمرت

وقال ابن الرقيات :

تُذهِلُ الشَّيْخُ عَنْ بَنِيهِ وَتُبْدِي عَنْ خَدَامِ الْعَقِيلَةِ الْعَذْرَاءِ
فمعنى يوم يكشف عن ساق فى معنى يشتد الأمر ويتفاقم ، ولا كشف ثمة ولا ساق . كما نقول للأقطع الشحيح : يده مغلولة . ولا يدثم ولا غل . وإنما هو مثل فى البخل »^(٤) .

والكلام الذى يخلو من مثل هذه الشواهد التصويرية هو « كلام عريان » بتعبير الزمخشري^(٥) . إذ لا شك أنه يفقد أهم وسائل تأثيره ، ويصبح غير قادر على بث الحياة فى المجردات الذهنية الخاملة .

ولا نستطيع أن نعد اهتمام الزمخشري بالصور البصرية وحدها عيباً ينال

(١) سورة لقمان الآية ٢٢ .

(٢) الكشاف : ١ / ٢٣٣ .

(٣) سورة القلم الآية ٤٢ .

(٤) الكشاف : ٤ / ٤٧٥ .

(٥) الكشاف : ٤ / ٢ .

دراسته البالغة الأهمية للدلالات عنصر التصوير في القرآن ، وأن إغفاله للإحساسات الأخرى ، السمعية أو الشمية أو اللمسية أو الذوقية ، فيه تضيق لأنماط الصور القرآنية ، كما ذهبت إلى ذلك بعض الآراء^(١) . إذ فضلاً عن ندرة الصور المعتمدة على تلك الحواس بالقياس إلى البصر ، فإنها لا تنفصل عن الصورة البصرية ، فلا يمكن أن تصبح سمعية خالصة أو شمية خالصة وهكذا ، وهو ما سبق إيضاحه في هذا البحث^(٢) . ويبقى أن دراسة الزمخشري القائمة على استشراف الطاقات التصويرية للقرآن قد مكنته من تأكيد المنهج العقلي الاعتزالي في التفسير ، في مواجهة المناهج الأخرى التي تنكر الارتباط الدلالي بين الصورة والفكرة ، وتأخذ الآيات على ظاهرها .

١٠ — ومن النقاد الذين اهتموا اهتماماً خاصاً بالجانب التصويري في الشعر « حازم القرطاجني » (٦٨٤ هـ) في كتابه « منهاج البلغاء » . فقد استطاع أن يؤصل الجانبين الفلسفي والنقدي من قضية التصوير الشعري . كما استطاع أيضاً أن يجسد مقولة أرسطو في أن الصور الحسية وسائط للمعاني في إيصالها إلى الآخرين ، وقال في مقدمة دراسته عن المعاني إنها « الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان »^(٣) .

وهو في ذلك مستفيد لا شك من شروح الفلاسفة المسلمين ، في تحليلهم الدقيق للعلاقة بين الصور الذهنية ، وما يوجد في العيان ، على نحو ما تقدم في المبحث الأول من هذا الفصل . فضلاً عن أنه أضاف إلى تصوراتهم لتلك العلاقة أفكاره ومصطلحاته الخاصة^(٤) .

وأعاد حازم ترديد فكرة ابن سينا عن وظيفة « الوهم » في تشكيل الصور المختزنة في الخيال أو المتخيلة . أو بعبارة أخرى اعتماد الصور التي يكونها الذهن على معطيات الحس ، فقال إن « الذي يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . نشر دار المعارف : القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٢٩٧ و ٢٩٨ .

(٢) المبحث الأول من الفصل الثاني .

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٨ .

(٤) المصدر نفسه : ص ٤٣ . حيث يضع تلك العلاقة بين ثلاث قوى هي الحافظة والمائزة والصانعة .

نفسه ، لأن التخيل تابع للحس . وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له «(١) .

على أنه لم يكتف بتلك الفكرة التي سبقه إليها آخرون ، بل أضاف إليها تقسيمه للتخيل في الشعر إلى تخيل ضروري ، للمعنى خاصة ، وتخييل غير ضروري للفظ والأسلوب والأوزان والنظم . ولا تعنى هذه التفرقة إمكان الاستغناء عن النوع الثاني ، فهذا ما لم يقصد إليه حازم ، وإنما الضرورة التي أشار إليها تعنى فحسب توزيع وظائف بناء الصورة بين المعنى من جهة واللفظ وما يجرى مجراه من جهة أخرى . ولذلك قال : « التخيل الأول يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخييلات الثواني تجرى مجرى النقوش في الصور ، والتوشية في الأثواب ، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها »(٢) .

والدليل على اهتمام حازم بتكامل وظائف الصورة ، أنه بعد أن تحدث عن التخيل الأول ، من حيث الوقوع على المعنى الملائم المستوفى لشروط التخيل من جهة الغرض والدلالة والتحسين والتقييح والصدق والكذب ، انتقل إلى ما أسماه « التخييلات الثواني » ، وشرح وظيفتها بقوله : « واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه ، من القول المحاكى به ومن المحاكاة ، بمنزلة الأصباغ وحسن تأليفها بعضها إلى بعض ، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع . وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة ، وجدنا العين نائية عنها غير مستلذة لمراعاتها وإن كان تخطيطها صحيحاً . فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف ، ويشغل النفس تأذى السمع من التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً »(٣) .

وهذا الاهتمام الخاص بالصورة الشعرية عند حازم ، من حيث بناؤها من عناصر متعددة ، والربط بينها وبين الصورة المرسومة بالأصباغ المتلائمة ، قرب المسافة بين الشعر والرسم ، وحقق وحدة القيم الجمالية بين الإبداع المعتمد على

(١) المصدر السابق : ص ٩٨ .

(٢) المصدر السابق : ص ٩٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٤ .

الصورة البصرية المباشرة ، والإبداع الذى يتوسل بالألفاظ ، على رسم تلك الصورة ، مضيفاً إلى جانب التأثير البصرى تأثيراً سمعياً خاصاً . وهكذا يكون حازم القرطاجنى من النقاد الذين دعموا فكرة الأساس التصويرى للإبداع الشعرى العربى .

١١ - انفصال الصورة عن الموضوع : أدى اهتمام النقاد العرب بالصورة الشعرية إلى النظر إليها فى عزلة عن موضوعها . ذلك أن أغلب هؤلاء النقاد قد درجوا ، منذ مقولة الجاحظ عن المعانى المطروحة فى الطريق فى مقابل التصوير والصيغ ، على أن يركزوا فى تتبعهم للإبداع الشعرى على الشكل دون المضمون . أى أن التقييم النقدي أصبح تقييماً للصورة ، أما الموضوع فقد خرج من دائرة الاهتمام . وليس ذلك لأن القدماء استنفدوا الموضوعات ، وأن المحدثين قد ملّوا تكرار قديمها فلم يعد أمامهم سوى التجديد فى الشكل ، كما يشيع فى كتابات النقاد قديماً وحديثاً . وإنما السبب فى ذلك ، كما سيتضح أكثر فى الفصول القادمة من هذا البحث ، أن الحضارة العربية فى نموها المستمر ، وأخذها بأسباب الترف والثراء ، جعلت العرب أصحاب أذواق أكثر رهافة وأشد ميلاً إلى تحقيق معانى الفن الخالص فى كل إبداعاتها ، سواء منها ما كان شعراً أو ما كان فناً تشكيمياً . وتزامنت الظواهر الفنية فى الشعر والفن ، وتقاربت خواصها فى العصر الإسلامى ، وأصبح « البديع » فى الشعر لوناً غالباً على صور الشعراء ، محققاً صيغاً تشكيلية واضحة ومميزة .

وقد ترتبت على ذلك نتيجتان : الأولى تعاظم الاهتمام بالتصوير الشعرى ، والثانية تضائل العناية بما ينطوى عليه الشعر من حقائق أو معان ، أى أن الحقائق الخارجية أو المعانى الداخلة فى الصياغة الشعرية أصبحت منفصلة عن الصورة ، ومن ثم جاز أن يحسن الشعر بجمال صورته ، فى نظر أغلب النقاد ، دون نظر لما إذا كان المضمون حسناً أو مردولاً . وتوصل النقد العربى ، عند قدامة بن جعفر ، إلى « أن المعانى كلها معرّضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل

صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة»^(١) .

والموضوع الشعري يسقط عند قدامة من الناحية الاجتماعية أيضاً ، وتصبح معاني الرفعة والضعفة في كلام الشعراء خارجة عن إطار المراجعة النقدية . يقول معبراً عن ذلك : « وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان ، من الرفعة والضعفة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والعضية (البهتان والكلام القبيح) ، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»^(٢) . فالناحية الفنية في الشعر هي غاية النقد ووكده الأصيل ، أما ما عدا ذلك فساقط من حساب النقد .

ويصل الانفصال عند قدامة بين الصورة والموضوع إلى الحد الذي يقول فيه : « وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»^(٣) .

وتجاوب القاضي الجرجاني مع قدامة في مفهوم الانفصال المستخلص من مقولاته تجاوباً تاماً ، وأيد عزل الشعر عن موضوعه في قضية شغلت المجتمع العربي منذ ظهور الإسلام ، وهي العلاقة بين الشعر وقيم الدين والخلق ، وذهب إلى صريح الفصل بينهما^(٤) .

وفيما عدا القلة من النقاد الذين تمسكوا بالمضمون الأخلاقي للشعر ، كابن قتيبة ومسكويه والبلاقلاني ، فإن رفض ربط الدين بالشعر كان علامة على اتجاه سائد نحو استبعاد المضمون الشعري كله من التقييم ، وتوجيه طاقات النقد إلى التصوير والصناعة ، اللذين هما محك البراعة والإبداع الحقيقي .

وهناك مقولة لأرسطو في هذا الشأن ، عاجلها كذلك الفلاسفة المسلمون من أمثال ابن سينا وابن رشد ، كان يمكن أن تكون ذات تأثير في مسألة انفصال الصورة الشعرية عن موضوعها عند النقاد العرب ، وهي أن التصوير

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٩ .

(٢) المصدر السابق : نفس الصفحة .

(٣) المصدر السابق : ص ٢١ .

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ٦٤ .

يكتسب قيمة في ذاته بسبب ما فيه من محاكاة حتى لو كان الذي يحاكيه قبيحاً أو مرفوضاً^(١). وفيما عدا ظلال هذه الفكرة عند قدامة ، فإن أحداً ممن كتبوا في النقد لم يشر إليها بوضوح ، سوى حازم القرطاجني الذي قال إن الشيء المحكى قد لا يكون حسناً في كل الأحوال ، غير أن تخيله بالمحاكاة يكسبه حسناً لم يكن له من قبل . وأن النفس تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة ، لكن ذلك النفور ينقلب إلى إعجاب عندما نشاهدها مصورة . ولا يرجع ذلك إلى أن هذه المشاهد حسنة في أنفسها ، بل لأنها حسنة بالمحاكاة لما حوكتها عند مقايستها به^(٢) .

لكن حازم القرطاجني توقف فيما ذكره ، عند مقولة أرسطو وشراحه المسلمين ، ولم يتجاوز ذلك إلى محاولة الكشف عن مدى تحققها في الشعر العربي . وبذلك انحصرت تلك المقولة في إطار الفلسفة ، ولم تسهم في إبراز واحد من أهم المواقف الفنية الخالصة في التصوير الشعري .

(١) أرسطو : فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص ١٢ و ١٧١ و ١٨٩ و ٢٢٢ .
(٢) حازم : المنهاج ، ص ١١٦ و ١٢٧ و ١٢٨ .

الفصل الرابع

تحليل النزعة التصويرية في الشعر العربي

إن التطور الذى أصاب التصوير فى الشعر العربى ، بين العصرين: الجاهلى والإسلامى ، يشبه من بعض الوجوه التطور الذى أصاب حركة الفن العالمى عبر عصور الحضارة المختلفة . فقد كان الشعر فى العصر الجاهلى ، مثلما كان فى حقبة تاريخية قديمة ، ينزغ إلى التسجيل الدقيق للتفاصيل ، وإلى العناية الفائقة بالمشاهد الحسية للحياة ، سواء فى أشكالها الثابتة أو المتحركة . واستخدم لذلك أكثر الأدوات ملاءمة لنزعة التصوير الدقيق ، وهى التشبيه والتمثيل والاستعارة . بينما أصبح فى العصر الإسلامى ، مثلما صار عليه الفن فى عصور تاريخية أحدث ، يميل إلى التجريد والتشكيل الجمالى الزخرفى ، الذى ساعد عليه تطور البديع على أيدي الشعراء ، ومحاولاتهم استنفاد طاقاته الثرية .

ويرتبط هذا التطور فى الشعر العربى ، بتطور عام مواز فى البنية الثقافية العربية . وهو تطور لا ينفى استمرار كثير من مظاهر الشعر الجاهلى وتقاليد سائدة فى العصر الإسلامى^(١) . لأن هذا الاستمرار كان بقية ضامرة من القديم عند مستوى الهيكل الخارجى للشعر دون طبيعته النوعية ، التى تحولت بصورة عميقة إلى ما يناسب عمق التغير الذوقى والمزاج الفنى الذى أصاب العقلية العربية فى العصر الإسلامى .

وإذا أخذنا بدلالات فلسفة ابن سينا وغيره من الفلاسفة المسلمين ، الذين قدمنا رأيهم فى الفصل السابق ، فإننا نستطيع القول ، بتعميم لا يخل به التفاوت فى الجزئيات ، إن صور العصر الجاهلى تكاد تقف عند فاعلية الخيال ، ووظيفته عند هؤلاء الفلاسفة جمع المدركات الحسية وتخزينها لحين إعمال الذهن فيها ، وإن عمل التخيّل فيها محدود فى الأغلب الأعم . ونقول إن صور العصر الإسلامى تخضع لجهد كبير للتخيّل والوهم ، إذ هى « تفعل فى الخيالات تركيباً وتفصيلاً ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض ، وكذلك تجمع بينها وبين المعانى التى فى الذكر وتفرق »^(٢) .

(١) انظر فى عكس هذا الرأى د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، نشر دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ، ط ٢ ص ٣٠٨ إلى ٣١٥ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ .

ويترتب على ذلك ميل الصور الجاهلية نحو الحسية ، والقرب. من المحسوسات قرباً يبدو فيه دور الشاعر مساوياً لدور العدسة البعيدة المدى في التقاطها للمرئيات ، أى أنه دور تركز فيه براعة الشاعر على مهارة التسجيل إلى حد بعيد . بينما تتجه الصور الإسلامية نحو الخضوع لفعاليات الذهن ، إلى المدى الذى تستطيع فيه الخيلة أو الوهم نزع المعانى الفيزيائية عن العالم الخارجى ، كما حفظها الخيال ، وإكسابها معانى إنسانية دالة .

لكن الفعاليات الذهنية التى تمارس سيطرتها على صور الخيال ، ما إن تبدأ عملها فى إسقاط المعانى الذهنية على تلك الصور ، حتى تنساق بالضرورة إلى أنظمة من العلامات ذات الدلالة الرامزة ، فى حدود وظيفتها التوصيلية المعبرة عن موقف عقلى أو فكرة أو شعور ، وبذا تنزع نحو التجريد .

لكن هذه المقولات تظل مجرد فرض قابل للنقض ، ما لم نر صداها فى الشعر ذاته فى مرحلته المشار إليهما .

المبحث الأول : النزعة التصويرية فى الشعر الجاهلى

من المسلم به أن الشعر فى الجزيرة العربية قبل الإسلام ، على حسب ما نقلته كتب التاريخ الأدى ، قد تجاوز المرحلة التى يشيع فيها توظيف الشعر توظيفاً سحرياً أكثر منه جمالياً ، كما فى مجتمعات أدنى تطوراً من المجتمع العربى ، ليصبح عند الشعراء العرب ذا غايات جمالية حقيقية لا سحرية .

لكن الأثر السحرى ، أو على الأصح « الأسطورى » ، ظل موجوداً فى عالم الشعر بصورة غير مباشرة ، بسبب الحقيقة الماثلة فى أن تحول الصيغ والأشكال الفنية ، باندثار بعضها وحلول بعضها الآخر محلها ، لا يتم إلا بصعوبة بالغة تتحدى التغيرات الثقافية والحضارية فى المجتمع ، بينما تتجاوب الموضوعات الشعرية سريعاً مع تلك التغيرات . وهذه الحقيقة تحيلنا بوضوح إلى العقل الجاهلى وطبيعة ممارساته الروحية التى امتزج فيها الدين والفن والأسطورة ، وانصبت كلها فى قالب الشعر .

لكننا لا نملك من المعلومات عن الحياة الدينية فى الجاهلية ، إلا القدر الذى لا يساعد على كثير من التحليل لأثر الاعتقاد الدينى فى ممارسات الشاعر

القديم . وما جاء في كتاب « الأصنام » لأبي المنذر الكلبي^(١) ، وغيره من الكتب القديمة^(٢) ، لا يزيد عن تأكيد أن عرب العصر الجاهلي كانوا وثنيين ، يعبدون التماثيل والأحجار أو يقدسونها بأسمائها المتعددة . ويعتقدون في وجود قوى علوية تسيطر على مقادير البشر ، ولكنهم لا يستطيعون الاتصال بها إلا عن طريق « الأيقونات » المتجسدة ، التي تقع عليها أبصارهم وتحسسها أيديهم .

وبرغم خلو الشعر الجاهلي المنقول إلينا من أى وصف حقيقى لتلك « الأيقونات » ، وذلك أحد أسباب الطعن في صحته كما يذهب المعاصرون من الباحثين ، وبرغم أن المعلومات المتوفرة عن العقيدة الدينية الجاهلية لا تقدم فكرة واضحة عن علاقة الإنسان بأوثانه ، فإننا نتوقف أمام طريقة الجاهليين في الوصف ، وبخاصة وصف الحيوان ، ونسأل : هل كان حشد كل هذه التفصيلات في رسم صورة الحيوان ضرورياً لإشباع الأغراض الجمالية وحدها ؟ وعلى الخصوص وصف الناقة ، الذي كان جزءاً حيوياً من المقدمة الطللية في المطولات الجاهلية ، يفصل بين موقف الظعن وما يتصل به ، وبين الغرض الأساسى من القصيدة ، من مدح أو فخر أو رثاء أو وصف ... الخ . إن تغلغل العقيدة الوثنية في نفس الجاهلي القديم ، وعدم قدرته على القيام بطقوسها بغير وجود الصورة المتجسدة الرامزة للقوى المسيطرة على وجوده ، والتمثلة في الحجر أو التمثال ، يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن الممارسات الشعرية القديمة عند العربى ، التى لم تصل إلينا أخبارها ، كانت — في اختلاطها بالدين والأسطورة — ذات طبيعة تجسدية حسية ، كما أنها كانت — بسبب إغراقها في تجسيد الوصف الحسى للصنم — قادرة على إيصال النشوة الدينية إلى ذروتها .

وبغير هذا التصور لا نستطيع أن نفهم وجود اتجاه ثابت في الشعر الجاهلى ، بعد انفصاله عن الدين ، إلى إبراز التفصيلات ، وذلك في وصف كل صنوف

(١) أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي : كتاب الأصنام ، تحقيق أحمد زكى ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ عن نسخة دار الكتب المصرية المطبوعة سنة ١٩٢٤ . الصفحات ٦ و ٨ و ١٦ و ٢٨ و ٣١ و ٣٣ و ٣٧ و ٥٣ و ١١٠ و ١١١ .
(٢) مثل معجم البلدان لياقوت ، وأخبار مكة للأزرقي ، وصفة جزيرة العرب للهمداني .

الحيوان ، بل في وصف المرأة أيضاً . إلى حد أنه تحول إلى جهد شبه مقدس يبذله الشاعر لاستحضار صورة الحيوان ، بأكبر قدر من المطابقة للأصل ، مع إسباغ أفضل الصفات عليه . وكأن العقل الباطن للشاعر ما يزال يتمسك بالمشهد الطقسي القديم أمام الصنم فيستعيده ، عن طريق الإزاحة ، في صورة مجسّدات بديلة ييثرها إلى وعيه الظاهر .

وهذا النظر مخالف لرأى « بروكلمان » الذى يذهب إلى أن نزوع العرب قبل الإسلام إلى وصف الحيوان وغيره ، مرجعه إلى أنهم « قصدوا هذا الفن لذاته فحسب ، ولا عجب في ذلك فإن محض السرور بكلمة صائبة تأخذ قالبها المناسب ، أمر يمكن ملاحظته أيضاً عند الشعوب البدائية »^(١) . لأن في هذا القول تعميماً لا يؤكد شيئاً ، وانتزاعاً للظاهرة محل البحث من سياقها الثقافى المحدد المعالم ، بالمخالفة للمنهج السيميوطيقى الحديث^(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فلا خلاف على أن هناك صفتين أساسيتين تتسم بهما الصور الجاهلية :

الصفة الأولى : « الحسية » ، وهى صفة قد لا تنطبق على الشعر الجاهلى وحده ، ومع ذلك فهى ظاهرة بارزة فيه . والشعر الجاهلى فى عمومه يعطى انطباعاً بأن الشاعر يعرف جيداً المساحة المحدودة التى يتحرك فيها إبداعه ، ويعرف أن مهمته هى نقل جزئيات الواقع الخارجى بأكبر قدر من التحقيق ، وإذا استعرنا مقولات الفلسفة الإسلامية ، فإننا نقول إنه — أى الشاعر — يعرف أن هناك حداً لمخيلته لا تتجاوزه فى تشكيلها لعناصر الصور التى يختزنها خياله . ولتأخذ أوائل الشعراء الجاهليين ، الأقرب إلى تأكيد الحسية ، ونقرأ قول طرفة بن العبد (نحو ٥٣٨ — ٥٦٤ م) فى وصف الناقة :

(١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار ، نشر دار المعارف بمصر ١٩٨٣ ، ط ٥ ، ح ١ ، ص ٥٦ .

(٢) فى دراسة سابقة للباحث استدلت على أن المقدمة الطللية للقصيد الجاهلى ذات دلالات أسطورية كاملة ، وأنها تمثّل رمزى دقيق لطقس العبور الذى كان شائعاً فى القبائل القديمة وفى قبائل الجزيرة العربية . وبغير وضع المقدمة داخل السياق الثقافى العربى ما كان من الممكن الكشف عن هذه الدلالات . نبيل نوفل : البنية الأرسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية . منشأة المعارف : اسكندرية ١٩٨٨ .

لها فخذان أكمل النحض فيهما
وطى محال كالحنى خلوفه
كأن كناسى ضالة يكتفانها
لها مرفقان أفتلان كأنما
كقنطرة الرومى أقسم ربهما
صهايبة العثنون موجدة القرا
وأطلع نهاض إذا صعدت به
وجمجمة مثل العلاة كأنما
وخذ كقرطاس الشامى ومشفر
وعينان كالماويتين استكتتا
طحوران عوار القذى فتراهما
وصادقتا سمع التوجس للسرى

كأنهما بابا منيف ممرد
وأجرنة لزت بدأى منضد
وأطر قسى تحت صلب مؤيد
تمر بسلمى دالج متشدد
لتكتنفا حتى تشاد بقرمد
بعيدة وخذ الرجل مواراة اليد
كسكان بوصى بدجلة مصعد
وعى الملتقى منها إلى حرف مبرد
كسبت اليماني قده لم يحرد
بكهفى حجاجى صخرة قلت مورد
كمكحولتى مذعورة أم فرقد
لهجس خفى أو لصوت مندد (١)

في هذه الصورة ، وأمثالها كثير في الشعر الجاهلي ، تمثل بقايا الطريقة القديمة في تجسيد المشاهد المرئية للحيوان ، على نحو يخاطب حاسة البصر مباشرة ، ولا يستخدم من أدوات التجسيد سوى أشدها التصاقاً بالأصل ، أى التشبيه القريب الذى لا يرهق الذهن بتأويلات بعيدة (٢) .

أما الصفة الثانية للصورة الوصفية الجاهلية فهى وفرة التفصيلات ، كما هو واضح فى المقطعين السابقين المأخوذين من معلقة طرفة بن العبد . وهى مسألة لازمة لتحقيق التجسيد الحسى .

وقد ربط بروكلمان بين خصائص القبائل فى جزيرة العرب ، وبين الخصائص العامة للشعوب القديمة ، والقبائل الرحل منهم على وجه الخصوص .

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ، دار الجليل ، بيروت — بدون تاريخ — ص ٦٦ — ٧٢ .
(٢) يذهب بروكلمان إلى أن الشاعر القديم كان يستخدم القصيدة بوجه عام للتأثير فى سامعيه ، ومن وسائله فى ذلك « الإبعاد فى التشبيهات بانتقاء الصور التى لا تتبادر إلى الأذهان » . تاريخ الأدب العربى ، ط ٥ ح ١ ص ٥٨ . لكن المسألة تحتاج إلى دراسة إحصائية معقدة ، لتقرير وزن هذا العامل فى تحديد طبيعة التشبيه الجاهلي . وليس لدينا سوى الرأى الذى يميل إليه أغلب النقاد القديم فى أن العرب يفضلون التقارب بين عناصر التشبيه . ويكفى أن شواهد قدامة فى باب التشبيه ، وهو ممن يذهبون إلى التقارب ، كلها من الشعر الجاهلي . نقد الشعر : ص ١٢٤ وما بعدها .

وافترض أنهم ، وكل الشعوب المزاولة للصيد والقتنص ، يتساوون في القدرة على ملاحظة أدق ظلال المحيط من حولهم ، وأن يميزوا أدق خصائص الحيوان ، الذى تتوقف عليه دعائم كيانهم ، كما رأى أن العربية لم تقو على اختراع ألفاظ تعبر عن المعنويات العامة والمدارك الكلية ، بل اكتفت بالإكثار من الصفات والخصائص (١) .

وفى رأينا أن هناك فرقاً بين كثرة الصفات فى الشعر القديم ، وبين قدرة اللغة على التعبير عن المعنويات ، وأن تعليق كثرة الصفات على ضعف اللغة ، وعدم قدرتها على التعبير عن الكليات أمر لا يستقيم ، لوجود أسباب أخرى تفسر كثرة الصفات ، على نحو ما قدمنا ، ولأن الشعراء الجاهليين ، فضلاً عن الإسلاميين ، لم يكن ينقصهم التعبير عن الأمور الكلية فى قصائدهم .

ولا يبقى إلا أن تعليل كثرة الصفات فى الشعر الجاهلى يرتبط بخصائص التصوير عند الجاهليين ، وغلبة التجسيد الحسى عليه لأسباب تتصل بالميراث العقدى عندهم ، وأن هذا التجسيد لم يكن ليتحقق إلا عن طريق واحد ، وهو التكثيف الكمى للصفات .

ومن المؤكد أن الشعر الجاهلى ، بسبب خصائصه الغنائية الغالبة ، قد اعتمد على إبراز المواقف النفسية الذاتية للشاعر ، لكن ذلك لم يكن دائماً بالسرد المباشر للعواطف ، وإنما بالوسائل التصويرية الحسية التى عرفها منذ زمن بعيد ، وأصبحت منهجاً مطرداً له سلطانه عليه . والدليل على ذلك أن شاعراً كامرئ القيس مثلاً لم يكن يستطرد فى ذكر عواطفه إلا فى البيت أو البيتين ، لكى يعود بعدهما إلى رسم المشاهد المرئية لمغامراته . بخلاف شعراء الغزل الذين جاءوا بعد ذلك فى العصر الأموى ، وهم الذين كانوا يسترسلون فى تأملاتهم العاطفية أبياتاً متعاقبة ، تعلق فيها « المواقف الإنسانية » على « التجسيديات الحسية » .

وليس للعوامل اللغوية دخل فى ذلك ، بل إن اختلاف العلاقة بين الحسى والعاطفى عند الإنسان العربى بعد الإسلام ، نتيجة لتغير نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وتغير نمط الثقافة الدينية على وجه الخصوص ، وإفراغ اللاوعى

(١) بروكلمان : المرجع السابق ، ح ١ ص ٤٣ .

العربي من أكثر موروثاته العقديّة القديمة بعد الإسلام . كل ذلك أدى إلى تغيير خطير في كيان الصورة الشعريّة ، تمثّل في تقلص مساحة التجسيد الحسي ، في مقابل زيادة الاستبصار العقلي . ولما لم يكن بين العصر الجاهلي والعصر الأموي زمن يكفي لإحداث تغييرات في طبيعة اللغة العربيّة ، تحوّلها من الفقر الشديد في التعبير عن الأمور المعنويّة والدلالات الكلية ، على حد زعم بروكلمان ، إلى الثراء الشديد في هذه الأمور ، فإنّ إسناد ظاهرة وفرة الصفات في الشعر الجاهلي إلى نقص إمكانيات اللغة العربيّة ، حسب رأي بروكلمان ، يكون على غير أساس صحيح .

لكن العلاقة بين الأصول الدينيّة الوثنيّة للشعر الجاهلي ، وبين الطبيعة الحسية الماديّة للصورة الشعريّة فيه ، تظلّ علاقة غامضة بسبب انعدام الأدلة الخارجيّة المؤيدة لوجود ارتباط بينهما . ومع ذلك فقد افترض بروكلمان وجود عوامل « تربط بين الشعر والتصويرات السحرية والدينيّة عند العرب ، كما هو الحال عند غيرهم من الشعوب البدائيّة الأخرى »^(١) ، ولكنها انحلت تماماً قبل الإسلام . وأنّ العرب الذين مارسوا فن وصف الحيوان والطبيعة كانوا يصنعون صنيع أسلافهم ، مع فارق هام بينهما هو أنّ الأسلاف جعلوا الوصف وسيلة إلى سحر المطر والصيد ، بينما المتأخرون جعلوه غاية في ذاته^(٢) .

ونظريّة « بروكلمان » تثير بالضرورة تساؤلاً عن مصير الحياة الدينيّة والأسطوريّة كلها عند العرب قبل الإسلام ، من حيث التعبير عنها في قالب الشعر ، وهو القالب الذي ارتبط بالحياة الدينيّة .

وأول ما يتطرق إلى الذهن في هذا الصدد أنّه إذا كانت في الشعر الجاهلي بعض الإشارات القليلة إلى الديانة الوثنيّة ، فإنّه يخلو تماماً من أية أدلة على استخدامه مباشرة في الطقوس الدينيّة . مع أنّ الحياة الدينيّة قبل الإسلام لم تكن هشة أو سطحيّة عند العرب كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين ، بل كانت قويّة « تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدل . فإذا رأوا أنّه قد أصبح قليل الغناء ، لجأوا إلى الكيد ثم إلى الاضطهاد ، ثم إلى إعلان الحرب التي لا

(١) المرجع السابق : ص ٥٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٥٦ .

تبقى ولا تذر»^(١) . وليس من المعقول أن يرتبط الشعر بهذه الحياة القوية ارتباطاً وثيقاً ، دون أن يتم توظيفه في خدمتها . وتفسير ذلك بالطبع هو الحجة التقليدية القائلة بأن النصوص الشعرية العبادية قد تم إسقاطها عمداً على أيدي الرواة المسلمين . ومما يؤيد هذا الغرض ، وهو مشهور بين الباحثين ، أننا لا يمكن بداهة أن نتصور أن انحلال عرى الارتباط القوى بين الشعر والديانة الجاهلية قد تم دون أن يترك كل منهما أثراً في الآخر ، ولو بصورة جزئية .

ولكن هناك شكوك قوية في أن يكون عمل الرواة هو « تنقيح » الشعر الغنائى الموروث من شوائبه الوثنية . ويدعم هذه الشكوك أن النصوص العبادية المفترضة لا يمكن أن تكون شعراً كالذى وصل إلينا ، والأغلب أنها كانت مكتوبة لغة غامضة ، شأنها في ذلك شأن النصوص الدينية القديمة ، التي كانت تزخر بالكلمات المهجورة أو الباطنية . أما الشعر الغنائى الحقيقى فلم يكن يخلو في بعض الأحيان من استخدامات على هامش العقيدة الدينية نفسها ، مثل تعطيل قوى الخصم ، وفي تصوير ما يشتهي العرفى ، سواء في الصيد أو الحرب^(٢) .

ويشرح « غيورغى غاتشف » خصائص الصورة الشعرية في الحالة الثانية ، على هامش العقيدة ، بقوله إن الكلمة الوصفية الدقيقة ، التي تشير إلى تجربة أمبريقية ، وترتبط بالحياة وظاهرها البادى للعيان ، هي تجسيد لسلطان الإنسان على الظاهرة المعنية المحددة ، وحافز لغوص الإنسان في الجوهر الأعمق للأشياء ، ومجال للخبرة الفردية ، وحافز لتطور الأنا^(٣) .

ويضيف « غاتشف » أن الوصف الصريح المباشر والدقيق للأشياء يتفق مع عقائد الشعوب القديمة ، بعكس الوصف غير المباشر ، أى المعتمد على التلميح ، فهو لا يحقق لها طموحها ، ولا يشعرها بالاطمئنان . وهذا النوع من

(١) طه حسين : في الأدب الجاهلى ، نشر دار المعارف ، ط ٤ ص ٨٨ .

(١) بروكلمان : المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(٣) غيورغى غاتشف : الوعى والفن . ترجمة د . نوفل نيوف ، مراجعة د . سعد مصطوح ، نشر

المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠

ص ٨٩ .

الوصف ، الذى لا تراعى فيه الدقة أو التفصيل « يثقل الإرادة البشرية والذات ، أمام القوى الجبارة والخفية التى تحرك العالم » (١) .

وبتطبيق ذلك على الحياة الجاهلية ، نستطيع أن نجد تفسيراً لقول « بروكلمان » إن الهجاء والرثاء وصف الصيد وأشعار الحماسة والحرب ، وهى التى كانت تشكّل مع الغزل المنظومة الغنائية غير الدينية ، كانت كلها ذات طبيعة سحرية ، مقصود بها إحداث أثر فى الآخرين . أما الغزل فكان — فى نظر بروكلمان — وصفاً مادياً حسيماً ليس فيه شيء من طرب العاشق ولوعته ، ومن ثم أخذ صورة منهجية جامدة فى مطلع القصيدة (٢) — ذلك أن دقة الوصف فى هذا الشعر وحسيته ، واعتماده على تسجيل المظهر المنظور للأشياء ، وهى من الأمور الملحوظة فى الشعر الجاهلى ، تؤكد نظرية الغرض السحرى للشعر الغنائى البحت ، البعيد عن الأغراض العبادية ، لها سندها .

فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق قوله من أن هذا الشعر يحمل أصداء الشعر الدينى ، الذى كان موجهاً إلى المجسّدات المقدسة ، فإننا نجد أمامنا ما يرجح بشدة أصالة صفات الصورة الشعرية الجاهلية من حيث الحسية ووفرة التفصيلات وتسجيل الواقع بأكبر قدر من التحقيق والدقة .

ومما يؤكّد ذلك أنه يعتمد على « المحاكاة » بمعناها البسيط الذى كانت تتقبله أذواق العرب ، داخل معادلة : (الزمان — المكان — الحضارة) ذات القيم الشديدة الخصوصية . وقد يخطر بالذهن أن الشاعر الجاهلى ، وهو يسعى جاهداً لأن يجعل صورته تشبه أصولها الواقعية ، لا يستحق كثيراً من الإعجاب . ولكن الواقع أن هذا الشاعر ، وهو يحاكي الواقع باستخدام أداة شديدة المرونة هى التشبيه ، يجد نفسه قادراً على أن يضاعف من تأثير مفردات الواقع فى ألوانها وأشكالها ، وسكونها وحركتها ، بمجرد رسم صورتها الدقيقة

(١) المرجع نفسه : نفس الصفحة .

(٢) ليس الغرض السحرى للشعر وقفاً على العرب وحدهم ، كما قد يفهم من حديث « بروكلمان » ، فإن الشعر الإغريقى فى أول عهده ، حسبما يذكر « آرنولد هاووزر » ، كان شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ وأناشيد للحرب والعمل . وإن كانت الطوائف التى بقيت فى هذا الشعر بعد ذلك لم تحظ بدراسة ما . « الفن واجتماع عبر التاريخ » ص ٧٤ .

في شعره ، ومن ثم يعطيه التصوير الشعري الوسيلة الفعالة لجعل عناصر حياته ، من إنسان وحيوان ونبات ، أكثر حيوية ، وأشد جاذبية ، بل أعظم أهمية مما هي عليه في الواقع . وبذلك يقدم للسامع صورة لهذا الواقع لا يستطيع الإنسان العادي أن يدركها باستخدام حواسه وحدها .

وليس هذا فحسب ، بل إن الصورة الجاهلية برغم اعتمادها على المحاكاة البسيطة ، قد استطاعت أن تحقق لنفسها شكلاً فنياً مستقلاً عن الموضوع ، عن طريق ديناميكية العلاقة بين الجزئيات المصورة ، ووجود مساحة ملحوظة للشاعر للتصرف في علاقة هذه الجزئيات بعضها ببعض ، بروابط من صنعه هو لا من صنع الطبيعة .

المبحث الثاني : طبيعة التصوير في الشعر الإسلامي

قد يكون صحيحاً ما يقال عن سطوة التقاليد الجاهلية على العصور التالية ، واستمرار النظام القديم في طريقة بناء القصيدة ، وفي كيفية مقارنة الشاعر للواقع الخارجي . لكن لا شك أن العصر الإسلامي أحدث تحولاً شديداً الأثر في عقل الشاعر ووجدانه . ومن المؤكد أن التبدل الجذري في العقيدة الدينية عند العرب هو محور التأثير الحادث كله . وهناك حقيقتان في هذا الصدد تتصلان بسياق البحث .

الأولى : الانتقال من التجسيد إلى التجريد . إذ كان أمر العقيدة الإسلامية ، بشأن فلسفة العبادة ، هو العكس تماماً بالقياس إلى العصر الجاهلي . فقد كان العربي قبل الإسلام — عدا قلة ممن يسمون « الخنفاء » — محتاجاً إلى تجسيد معاني الإله ، أو القوى العليا المهيمنة على مقاديره ، في صورة حسية ملموسة تتصل بها حواسه اتصالاً مباشراً ، فكان يجد في الأصنام والأوثان ما يلي هذه الحاجة لديه . فلما جاء الإسلام تحول هذا الموقف إلى نقيضه ، وغدا العربي قادراً على الإدراك المجرد لمعنى الإله ، دون وساطة المادى الملموس . ولم يكن ذلك أمراً سهلاً بالطبع ، وإنما تطلب جهداً خارقاً لتغيير عقيدته حتى أعماقها ، وتحويل حاجاته التعبديّة من صورتها الملموسة إلى صورة أخرى غير ملموسة .

الثانية : التحول من التسليم اليقيني المطلق بالاعتقادات إلى التسليم المستند إلى المنطق الفطري والاحتجاج العقلي . وهذا واضح في الفرق بين سجع الكهان الجاهلي ، المبني على التأثير الغيبي في نفوس العرب بإشباع حاجتهم إلى معرفة المجهول المتصل بحياتهم الخاصة ، وبين النص القرآني الذي يراد به إبلاغ عظة أو تذكير بآية من آيات الله الكونية ، أو الاستدلال على عظمة الله وصفاته ، أو تناول قضايا الكون الكبرى ، أو حياة الناس الفردية والاجتماعية ، في إطار من مخاطبة العقول والقلوب معاً^(١) .

ومن المنطقي أنه مع التأثير العارم للقرآن أعلى العقل العربي ، تحدث تطورات ذات خطر على عادات العربي في التفكير ، وفي إدراك الواقع المشاهد الملموس إدراكاً يقوم فيه العقل بدور كبير كثيراً مما كان في الجاهلية . وهذه التطورات تتوازي مع تحول لب العقيدة من الإله ذي الصورة المادية المحسوسة ، إلى الإله المدرك بالعقل وحده بغير استعانة بالحواس الظاهرة .

ونستطيع أن نبنى على ذلك أن طريقة الشاعر العربي في رسم صورته المعبرة عن الواقع ، قد تأثرت بدورها كثيراً بهذه التطورات ، فأسلوبه في التصوير الحسي المباشر ، المعتمد على وفرة التفصيلات ، قد أصابته هزة شديدة . ولا شك أن العادات النامية لاستعمال العقل قد دفعت العربي إلى إعادة توظيف طاقات التخيل والوهم — على حسب مفهوم الفلاسفة المسلمين — بصورة تفيد منها الصور الشعرية أكثر مما كان قبل ذلك .

وترتبت على ذلك نتيجة هامة ، هي أن الذوق الفني عند العرب قد تغيرت هويته ، وتحول من السرور الفائق بمحاكاة الواقع محاكاة شبه حرفية ، إلى الاستغراق في الدلالات العقلية لعلاقاته الممكنة . ولم يعد التحقيق التفصيلي للواقع مطلباً للذوق الجديد ، وإنما طرأت معايير أخرى تحدد الحكم على الشعر من زوايا جديدة ، أهمها العناية بالشكل بكل مقوماته ، عناية تفوق كل ما يتصل بالمضمون . وبالتدرج أصبحت مسائل الشكل هي الشغل الشاغل للأدباء من جهة ، والعلامة الفارقة بين ذوق القدماء وذوق المحدثين من جهة أخرى .

(١) بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ص ١٣٥ (الهامش بقلم المترجم الدكتور عبد الحليم النجار) .

ولعل أهم مسائل الشكل التي أثرت في تكوين نظرة الذوق العربي إلى الصورة الشعرية ، ومن ثم كانت الموضوع الرئيسي في كتابات النقاد ، مسألة اللفظ والمعنى والفصل بينهما في التحليل النقدي ، أو بعبارة أخرى الفصل بين التعبير العارى (المعنى) ، والتعبير المزخرف (اللفظ) ، وتقنين خصائص كل نوع منهما على حدة في أغلب الكتابات ، أو دمجهما في كتابات قلة من النقاد . وأهم ما في المعنى عند النقاد : صوابه . كما أن أهم ما في اللفظ : جعله زينة الكلام . وكلا المطلبين يمثل الحاجات الحضارية التي طرأت على حياة العرب .

(١) صواب المعنى « في التعبير العارى »

كان من العسير على العرب بعد أن « استقروا في المدن والأمصار ، ورقبت حياتهم العقلية ، وأخذوا يتجادلون في جميع شئونهم السياسية والعقيدية »^(١) ، أن يظلوا أصحاب نفس الأذواق القديمة ، التي عاصرت حضارة من نوع مختلف تماماً . فقد أدى ذلك التطور إلى اشتعال شرارة المنطق العقلي ، وأدى كذلك إلى طغيان الخطابة وأساليبها ، واهتمام علماء البيان الأولين ، وعلى رأسهم الجاحظ ، بالمناظرة والجدل والمنطق والفلسفة ، وانتقال هذه النظرة من ميدان الخطابة إلى ميدان الشعر^(٢) .

واصطبغ منهج التفكير عند النقاد بالصبغة المنطقية ، كما هو ملحوظ عند ابن سلام وابن قتيبة ، وكان الأخير قد حذر من مغبة اتباع أقاويل المناطقة ، ولكنه كان شديد الولاء لمنهجهم . وقد بلغ هذا المنهج ذروته في القرن الرابع عند قدامة بن جعفر ، الذي جعل كتابه « نقد الشعر » مثلاً على استمرار النزعة العقلية ، وتدعيمها بأصول المنطق اليوناني .

تحدث قدامة عن نعوت المعاني الدال عليها الشعر ، وأنها يجب أن تكون مواجهة للغرض المقصود ، غير عادلة عن الأمر المطلوب^(٣) . وخص كل

(١) شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، نشر دار المعارف ١٩٦٥ ص ١٥ . وكذلك : العصر

الإسلامي ، نشر دار المعارف ١٩٨٦ ط ١٠ ص ١٨ .

(٢) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٦٦ و ٢٦٧ .

(٣) قدامة : نقد الشعر ، ص ٥٨ ، ١٣١ و ١٣٧ و ١٩٩ و ٢١٥ .

غرض من أغراض الشعر بمعان معينة يجمعها جميعاً فكرة « الصواب » . وهو ذات ما ذهب إليه الآمدى في موازنته^(١) .

وذهب أبو هلال إلى أنه « ليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً »^(٢) . وأشار ابن رشيق إلى الشعراء الذين يؤثرون دائماً صحة المعنى ، ولا يبالون في سبيل ذلك هجئة اللفظ وقبحه^(٣) .

أما ابن سنان الخفاجى فقد جعل « الصحة » و « الكمال » على رأس الخصائص التى تتطلب فى المعانى . وكرر ما قاله قدامة عن شروط الصحة ، وهى تجنب الاستحالة والتناقض^(٤) . وصنع صنيعه بالحديث عن صحة التشبيه وصحة الأوصاف فى المدح وغيره ، وصحة المقابلة ، وصحة النسق والنظم^(٥) . وأما « الكمال » فى المعنى عنده فهو « أن تستوفى الأحوال التى تتم بها ضحته وتكمل جودته »^(٦) .

وكان عبد القاهر ، صاحب الدعوة إلى الاهتمام بالمعنى ، كثير الاهتمام بأوضاع البناء المعنوى للجمل ودلالاتها . وأقام نقده لكثير من الشعر على أساس مبدأ الصحة وضرورة خلو الشعر من الاستحالة والتناقض ، والالتزام بمنطق العقل^(٧) .

نستخلص من ذلك أنه كان هناك بحث دائم عن ملامح التيار الغالب على الذوق العربى فى قضية المعنى ، وهو ذوق يضع الصحة فى مقدمة ما يتطلبه فى المعنى الشعرى .

٤

(ب) زينة الكلام (فى التعبير المزخرف)

كانت « الزينة » أمراً شائعاً فى الشعر الإسلامى ، وقد لاحظته النقاد

(١) الآمدى : الموازنة ، ص ٣٣ و ١٣٩ .

(٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٥٨ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ١ / ١٠٦ .

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٣٥ و ٢٣٨ .

(٥) المصدر السابق : ص ٢٤٦ و ٢٥٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ .

(٦) المصدر السابق : ص ٢٧١ .

(٧) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٦٠ .

القدماء . قال ابن رشيق : « إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتداء هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه » (١) .

وهذا الحكم العام ، المتأخر نسبياً ، لا ينفي أن هناك ملاحظات مبكرة قد سبقته منذ القرن الثالث ، ابتداء من ابن المعتز في كتابه « البديع » . فقد قسم دراسته فيه إلى قسمين : قسم للبديع الذى قال إن المحدثين لم يسبقوا إليه ، وإنما كثر في أشعارهم فعرف في أزمانهم حتى سمي بهذا الاسم . وقسم آخر سماه « محاسن الكلام » ، ضمته طائفة من ألوان الزينة الكلامية (٢) .

وفي القسم الأول جمع بين الاستعارة وبين الألوان البديعية الصرف ، مثل التجنيس والمطابقة . وفعل الشيء نفسه في القسم الثانى ، حيث جمع بين أنواع من البديع كالاتفات والرجوع وحسن الخروج وبين التشبيه والكناية ، وعددها جميعاً حلية . يجمل بها الشعر ويحسن .

وكان ابن المعتز قد ألف كتابه إثر الحركة الجديدة التى ظهرت فى القرن الثانى ، معتمدة على إعادة توظيف كل ما يضيف على الشعر زينة شكلية ، من وجهة نظر الذوق المتطور الذى اكتسبه العرب بعد الإسلام . إذ أن شعراء تلك الحركة وجدوا فى ألوان « البديع » ، تلك الكلمة التى لم تكن تعنى حتى ذلك العصر وسائل صياغية معينة دون غيرها ، وجدوا فيها ضالهم المنشودة للتعبير عن الحاجات الجمالية لعصرهم .

وذلك يعنى أن الحركة الشعرية العربية ، فى العصر الإسلامى ، بدأت تولى التزيين اهتماماً أكبر ، باعتبار ذلك محققاً لتطلعات جمالية نامية .

لكن دراسة ابن المعتز نظرت إلى تلك الحركة من الزاوية التى تجمد عندها النقد العربى ، وهى زاوية اللفظ والمعنى . ولم يستطع ابن المعتز « أن يوضح لنا العلاقة الحية بين التعبير والجمال ، أو ما يسمى بالتعبير العارى والتعبير المزخرف ، بل لقد بدا من دراسته أنه يفصل بينهما ، وذلك حين جعل الذهن ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزويق ، وليست جزءاً لا يتجزأ من المعنى » (٣) .

(١) العمدة : ١ / ٧٤ .

(٢) ابن المعتز : البديع ، ص ٥٨ وما بعدها .

(٣) محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، ص ٢٨٥ .

وقد تابع النقد العربي منهج ابن المعتز في الاهتمام بالعناصر التي تصنع الزينة الخالصة ، وإن مراجعة سريعة لمؤلفات ابن قتيبة والجاحظ وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري ، وفي تحليلهم للشعر العربي تبين « أن ما كان يقصد باللفظ عندهم ليس ما في الكلام من تلاؤم في الحروف وانسجام في النغم فحسب ، بل ما فيه أيضاً من زخرفة أو صورة منمقة أو محسنات لفظية » (١) .

لكن عبد القاهر انفرد بنظرة متوازنة ونافذة إلى التزيين في الشعر . فقد وجد أن جمال الاستعارة مثلاً ليس في مجرد دقتها أو لطفها أو غرابتها ، ولكن لأن الشاعر استطاع أن يجعلها ملتحمة تماماً بالنسيج اللغوي ، ولأن هدفه لم يكن مجرد الزخرفة ، بل تقديم الزينة المتفاعلة مع عناصر البناء اللغوي . واعتمد عبد القاهر في عرض نظريته تلك ، في « الدلائل » ، على شواهد الشعر المحدث وحدها بالطبع .

ويبدو أن ذوق عبد القاهر كان مخالفاً لذوق النقاد الذين سبقوه ، ولذلك فإنه لم ير في الشعر زينة شكلية فحسب بل عناصر كاملة البناء . ولذلك فقد هاجم « ... المناهج التي تقف في الشعر عند حدود التعبير المزخرف ، فتتزعج من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار محاسن الشعر ومزاياه » (٢) .

والذي نستخلصه من هذا أن « زينة الكلام » كانت قضية ذات خطر ، وأن نزوع الذوق الشعري العربي نحو التزيين هو الذي أثار في النقد كل هذا اللغط حول قيم الشكل وعلاقتها بقيم المضمون .

لكن الذي لا شك فيه ، وبصرف النظر عن مواقف النقد ، أننا بعد الإسلام أصبحنا نواجه في الشعر موقفاً ذوقياً جديداً ، يحكمه العنصران اللذان أشرنا إليهما : صواب المعنى وزينة الكلام . والواقع أن تفاعلتهما قد أسهم في تحديد جماليات الشعر العربي بشكل يتطلب مزيداً من التحليل . فنحن إذا قلنا إن صواب المعنى يتحقق حين يتدخل العقل في عملية تشكيل عناصر الواقع الخارجي ، ويربطها بعلاقات متجددة ، دون الوقوع في التناقض والاستحالة ،

(١) المرجع السابق : ص ٣٤١ و ٣٤٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤٣ و ٣٤٧ .

فإن ذلك لم يكن يعنى بأى حال أن الشاعر الإسلامى كان يستطيع أن يعمل عقله كيفما شاء . وإذا كان الشاعر الجاهلى يعتمد اعتماداً كبيراً على قدرته الفطرية على التشكيل التصويرى ، ويملك فى حدود ذلك حرية حركة واسعة نسبياً ، فإن الشاعر الإسلامى ، بعد أن ازداد الزخم العقلى فى تجربته التصويرية ، وجد نفسه مشدوداً إلى قيود لم يعرفها سلفه الجاهلى . لقد اقترب الشاعر الإسلامى ، تحت مظلة صواب المعنى ، من المسلمات الفكرية العامة ، ومن ثم فقد خضع « لنوع من الإجماع ، يقيس على شىء معروف بالسمع ، أو محصل بالعرف ، أو مكتسب بالفهم المشترك »^(١) . أى أن سمة العقل التى أضيفت إليه جعلت يده مغلوطة عن حرية الخلق إلى حد كبير ، يفوق ما كان قبل الإسلام .

لكن الضيق الذى طرأ على حرية الشاعر الإسلامى فى التشكيل التصويرى ، من ناحية « صواب المعنى » ، قابله انفراج مثير فى جانب آخر كان مهملاً أو شبه مهملاً فى العصر الجاهلى ، وهو جانب « الزينة الشكلية » ، التى راحت تنمو حثيثاً بفضل عوامل مساعدة نابعة من العمق الحضارى الإسلامى ، ونعنى بها ترف هذه الحضارة ، واحتياجها إلى التعبير عن ذلك بوسائل تكرر التزين والتألق والتنميق ، الذى كسا كل وجوهها بغلالات ممعنة فى البذخ والسخاء^(٢) .

وتكافأت نزعة الشعر العربى بهذا الوصف ، مع نزعة الحياة كلها فى العصر الإسلامى ، وبخاصة فى زمن العباسيين . وأصبح التنميق فى كل شىء نوعاً من فلسفة ممارسة الحياة . ومن ثم لم يكن غريباً أن يتسع صدر هذه الأزمان لظهور الفن التشكيلى فى المساجد والدور وكل أدوات المعاش ، وانتشاره بشكل واسع ، وتطوره داخل البيئة الإسلامية إلى مستويات بالغة الدقة والإتقان والبراء . واشترك الشعر والفن التشكيلى فى حمل لواء الفلسفة الجمالية التى رسخت أقدامها فى قلب الحضارة .

ولا شك أن مسيرة الإبداع العربى فى جملتها قد اتسمت بالنزوع المسرف

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى ، ص ٥٢ .

(٢) محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى . نشر المكتب الإسلامى بيروت ١٩٧٥ من ص ٢٢٠ إلى ٢٣٥ . حيث عولجت هذه المسألة باستفاضة تامة .

إلى التجميل ؛ وكانت نتيجة ذلك فى إطار الشعر أن وضعت المعانى فى أطر أضيق مما كان يتوقع لها . وساعد ذلك على أن يشيع الاتهام بالسرقة ، وأن ينتهى الأمر بالمعانى ، المحدودة والمحددة فى نظر النقد ، إلى إلقائها فى الطريق . أو بعبارة أخرى إغلاق باب التجديد فى المعانى وتحويلها إلى ما يشبه القوالب الثابتة التى لا خلاف عليها ، يعرفها كل الناس : العرى والعجمى والقروى والبدوى . وبالطبع فإن هذا وحده كان كفيلاً بإفلاس تجربة الشعر ، لولا اندفاع الشعراء إلى الزخرف القولى بلا حدود .

على أن قيمة هذا التوجه الذى انتهى إليه الشعر العرى ، لا تتضح إلا عند مقارنته مباشرة بالزخرفة التشكيلية التى سميت ، بكثير من التعميم ، باسم « الأرايسك » . وذلك يقتضينا أن نعوض فى الأعماق العريية ، تاريخياً وجغرافياً ، سعيًا وراء تأصيل الشكل الفنى الذى حمل هذا الاسم .

الفصل الخامس نشأة الفن التشكيلي عند العرب

إن البحث في نشأة الفن التشكيلي عند العرب هو بحث في نشأة القيم الجمالية التي ارتضاها العرب لحياتهم ، استجابة لمحصلة مركبة من الحاجات الوجدانية والعقلية ، التي خلقتها ظروف الزمان والمكان والحضارة .

والواقع أن بحث الفن التشكيلي ، مثل فن الشعر ، لا يستقيم إلا بالرجوع إلى الجذور القديمة للنشأة ، بقدر ما تسعفنا حقائق التاريخ المتوفرة . ولذلك لا بد أن يسبق بحث نشأة الفن التشكيلي عند العرب ، بحث أول عن أصوله السابقة على الإسلام .

البحث الأول : جذور الفن التشكيلي السابقة على الإسلام

إذا ارتدنا إلى ما قبل الإسلام بحثا عن نشأة الفن التشكيلي ، فلن نجد سوى مقولة متداولة بين الباحثين ، فحواها أن العرب لم يكونوا أهل فنون تشكيلية أو معمارية ، سواء في دورهم أو أماكن عبادتهم أو حتى أصنامهم .

من ذلك ما قاله « فون شك » Von Shack من « أنه لا يمكن أن يتطور أى فن معمارى بين القبائل البدوية التي تظعن من مكان لآخر ، تحمل معها خيامها المتنقلة »^(١) . وما ذهب إليه « كريزويل » Creswell من أن عرب ما قبل الإسلام لم يكن لديهم إلا أحشن الأفكار عن البناء ، ولم يكن معبدهم الرئيسى — يقصد الكعبة — شيئا أكثر من مساحة صغيرة مسورة بأربعة جدران ، يارتفاع قامة الإنسان . ولم يحملوا في الأيام المبكرة إلى الأقطار التي فتحوها شيئا معماريا يتجاوز ما يخدم حاجاتهم العقائدية البسيطة فحسب ، وذلك لأن بلاد العرب كانت تعاني من فراغ معمارى يكاد يكون تاما^(٢) . وإلى هذا رأى نفسه ذهب أيضا أهم دارسى الفنون الإسلامية ، وهو « م.س. ديماندا » M.S.Dimand^(٣) .

(١) فون شك : الفن العربى فى أسبانيا وصقلية ، ترجمة د. طاهر مكى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ١٣ .

(٢) فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية ، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٤٠ .

(٣) م.س. ديماندا : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، مراجعة وتصدير الدكتور أحمد فكرى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٢٤ .

وأكد الدكتور عز الدين اسماعيل هذا الاتجاه السائد لدى الباحثين بقوله :
« إن حياة العرب قبل الإسلام كانت معظمها وبصفة أساسية قائمة على الرعي
والتجارة ، وهما شكلان من الحياة يستتبعان التنقل في المكان والحركة الدائمة ،
والفنون التشكيلية على اختلافها ترتبط بصفة أساسية بالمكان ، ومن ثم تحتاج إلى
الاستقرار . أضف إلى هذا أيضا كراهية العرب للحرف والصناعات اليدوية ،
فقد كان يترك ذلك للعبيد أو لغير العرب ، كصناعة الأسلحة وسروج الخيل
والأقمشة والأبسطة وما أشبه ، فلا غرابة عندئذ أن يعزف العرب عن مزاوله
الأعمال التشكيلية »^(١) .

ولكننا نرى أن هذه الفكرة ، برغم صوابها من حيث التطور الذي حدث في
حياة العرب الفنية بعد الإسلام ، تحتاج إلى مراجعة ؛ لأنها تنطوي على تعميم
بشأن ظاهرة معقدة بطبيعتها من النواحي التاريخية والجغرافية والعرقية .

ففى البدء لابد أن نتساءل : من هم هؤلاء العرب الذين لم يعرفوا شيئا من
الفنون التشكيلية أو المعمارية ؟ هم كل سكان الجزيرة العربية ، أم سكان
البقاع الشمالية أم الوسطى أم الجنوبية ؟ هل هم البدو الرحل ، أم سكان
الحواضر التي عرفت قدرا من الازدهار قبل الإسلام ؟

وهل نستطيع أن نفرق تفرقة جازمة بين عرب الجزيرة العربية ، على ما بينهم
من اختلاف لاشك فيه ، وبين الساميين الشماليين في الحيرة والشام . وكلهم
ينتمون إلى طبيعة عرقية واحدة وتحكمهم عقائد قديمة واحدة أو متقاربة جدا
بشأن تصوير المخلوقات ، وبشأن تزيين حياتهم ؟

الواقع أن عوامل من التبادل الحضارى ، بين جزيرة العرب وبين الشعوب
المجاورة ، قد أثرت تأثيرا بالغا في حياة شعوب المنطقة كلها . فمن المسلم به أن
الإمبراطوريات السامية في الشمال : الأكديّة والبابليّة والآشورية والكنعانية ،
وكذلك الدول التي توالت عبر التاريخ في جنوب الجزيرة وشرقها ، قد قامت جميعا
على أكتاف عرب الجزيرة ، الذين هاجروا إليها ابتداء من الألف الثالث قبل الميلاد
المسيحي ، على ما يذهب إلى ذلك المؤرخون . وقد اشتد تأثير العناصر العربية في
القرون القليلة السابقة على ظهور الإسلام ، وتمثل ذلك في حلول اللغة العربية محل

(١) عز الدين اسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٦٥ و ٦٦ .

لغات أغلب تلك الشعوب ، وبخاصة بعد انهيار الحواضر الشمالية ، مثل البترا وتدمر ، والحواضر الجنوبية ، مثل ما كان في اليمن وحضرموت ، وفي « أوبار » و « الجرعاء » في منطقة الربع الخالي .

وهذا التأثير اللغوي العربي قابله من الجانب الآخر تأثير معماري وفني مصدره منطقة الهلال الخصيب في الشمال ، التي استطاعت أن تفرض قبل الإسلام بقرون طويلة ، حسبما يقرر الباحث الانجليزي « برترام لويس » Bertram Louis ، نمطا معماريا راسخا يحمل في مظهره ملامح موحدة يمكن تتبعها عبر كل المناطق التي شهدت ازدهارا في أزمان متعاقبة . وأكد « برترام لويس » وجود خط مشترك بين ما كان يطلق عليه « الطراز السامى » ، في العصور المعرقة في القدم ، وبين الطراز العربي في الأطوار الأحدث عهدا . ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر أن الزخرفة المعمارية للسقوف ، الميزة للبيوت الكبيرة المنتشرة في منطقتى « الشحر » و « المكلا » وغيرهما من مناطق حضرموت ، تشبه الزخرفة التي كانت سائدة في « بترا » و « معان » ، في الشمال ، في عهد الانباط قبل الإسلام^(١) .

ولا شك أن المشابهات التي اكتشفها « برترام لويس » ، تؤكد بالدليل الملموس ارتباط الشمال والجنوب بطابع معماري واحد . ولما كان من المعروف عن العمارة الشمالية أنها ، منذ القرون الميلادية الأولى ، اكتسبت خصائص الفن الروماني ، ثم الفن البيزنطى ، الذى فرض على مناطق شاسعة من شمال الجزيرة العربية ، فإننا نستنتج أن العمارة العربية كانت من نفس اللون .

لكن العمارة العربية قبل الإسلام لم تكن رومانية فحسب ، بل الواقع أنها كانت مركبة الطابع ، تجمع عناصر جمالية متعددة المصادر . ففي « مدائن صالح » التي تبعد ٥٠٠ ميل شمال جدة ، آثار مبان منحوتة في الصخر ، ترجع إلى القرن الأول الميلادى ، وتجمع فيها تأثيرات الفن الإغريقي في استعمال « الفرنتون » Fronton (المثلث المنفرج) فوق المدخل ، وفيها الأعمدة الرومانية الكورنتية (ذوات التيجان) بعد تبسيطها وتطويرها وتجريدها من زخارفها . وفي

(١) برترام لويس : البلاد السعيدة ، ترجمة محمد أمين عبد الله ، نشر وزارة التراث القومى والثقافة ، عمان ١٩٨١ ، ص ٣١ وما بعدها .

أعلى الفرتون يوجد كورنيش من الطراز المصرى القديم ، تعلوه دورة مدرجة بها تأثير الفن الآشورى القديم الذى سبق وجوده فى بلاد ما بين النهرين^(١) .

وكانت قصور « الخورنق » و « السدير » من قصور الحيرة فى عصر المناذرة مستودعا زاخرا بالتقاليد الفنية الفارسية ، وكذلك كانت قصور الغساسنة فى الجولان وبادية الأردن ، مثل قصرى « المشتى » و « القسطل » ، متأثرة إلى حد كبير بفن العمارة الساسانية^(٢) .

ومن جملة ذلك كله نستطيع القول إن العمارة العربية قبل الإسلام كانت مركبة الملامح ، تمتد فيها عروق كثيرة . ومن ثم فإننا نحكم على الذوق العربى فى تلك الفترة ، بأنه ذو طبيعة استيعابية ، ناقلة لما كان يقع تحت بصرها وفى متناول يدها من مراكز الحضارة الثابتة . وربما كان الذوق العربى فى بقاع الجزيرة العربية المستقرة ، قادرا على إجراء قدر من الاختيار لما يرضيه من بين ما هو متاح من آثار الشعوب المجاورة ، يأخذ منها وينسج على منوالها ، ولكنه لم يكن قادرا على إنتاج هذه الفنون ، أو بعبارة أخرى لم يكن يملك أسباب ابتداع الطرز المعمارية المستقلة . لكن ذلك على أى حال لا يؤدى إلى القول بأن بلاد العرب كانت تعاني من فراغ معمارى ، كما ذهب إلى ذلك « كريزويل » .

وإذا انتقلنا إلى الفن التشكلى فإننا نجد أن موقف العرب مطابق لما كان بإزاء العمارة ، أى أنه كان مشايحا للذوق العام ، الذى كان سائدا فى منطقة الشرق الأوسط على الخصوص . وكان ذلك الذوق بالنسبة للفن التشكلى على عكس العمارة ، يخالف فنون اليونان والرومان مخالفة أساسية ، تتمثل فى الفرق بين التمثيل والتجريد . ففى حين أن الفن الهلينستى قام على فلسفة المحاكاة الدقيقة للطبيعة ، حتى تظهر عناصرها — فى الأغلب الأعم — مطابقة للأصل عند نقلها إلى الأعمال التشكيلية . فإن الفن الذى ساد منطقة الشرق الأوسط ، برغم تأثره بالفن الهلينستى ، كانت منذ القرن الأول الميلادى يحاكي الطبيعة محاكاة غير تامة ، وأخذ يتجه تدريجيا إلى التجريد .

(١) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٤ .

(٢) السيد عبد العزيز سالم : العمارة الإسلامية فى الأندلس وتطورها . بحث منشور بمجلة « عالم الفكر » ، الكويت ، إبريل مايو يونيو ١٩٧٧ ، ص ٩٧ .

وكانت المخالفة بين ما هو من أصل يوناني أو روماني ، وبين ما هو من داخل منطقة الشرق الأوسط ، واضحة في كل البلدان المجاورة للجزيرة العربية ، التي أجمعت كلها تقريبا على اتجاه واحد يكاد يكون متجانسا .

ففى مصر الفرعونية تطورت زخارف تيجان الأعمدة منذ بداية العصر اليوناني إلى أن صارت أسلوبا قبطيا في القرن السادس . واختفى الفن الهلينستي الذى يحاكي الطبيعة ، لتحل محله عناصر زخرفية بحتة ، مشتقة من أصول شرقية . وكان هذا التحول نتيجة التطور الذى أصاب الحياة الثقافية فى مصر ، وحلول العناصر القبطية الوطنية تدريجيا محل العناصر الإغريقية الأجنبية . ولهذا السبب رحب الفنانون فى مصر باقتباس شكل ورقة « الأكتس » Acanthus ، أو شوكة اليهود ، عن سوريا ، لأنها كانت ترسم هناك بطريقة زخرفية بحتة منذ الأول الميلادى ، على نحو مماثل التوجه القبطى . وعندما ظهر الفن الإسلامى ، كانت هذه النماذج وأمثالها أقرب الأشكال الزخرفية إلى ذوق العرب وروح الإسلام^(١) .

أما فى الطرف الشرق للمنطقة فقد كانت هناك إيران ، التى ظهر فيها فى فترة حكم الساسانيين (٢٢٦—٦٣٧ م) اتجاه نحو أسلوب جديد من الزخارف ، مصدره الأصلى ويمط آسيا ، ومن أهم خصائصه الاعتماد على أشكال شبيهة بالأزهار ، وقريبة من الفن الأخمينى القديم ، وهذه الأشكال ذات سمات هندسية ظاهرة ، تتمثل فى انتظام التكرار والتقابل^(٢) .

وهكذا التقى الفن القبطى مع الفن الساسانى فى خاصية التجريد وعدم الالتزام بالمطابقة للطبيعة ، ومن ثم كانا مهياين تماما للاستمرار فى العصر الإسلامى .

وتتمثل قيمة هذه الحقائق فى الرد على القائلين بأن الفن الإسلامى اتجه ، بصورة فريدة وغير مسبوقه ، إلى تجنب محاكاة الطبيعة الحية ، وتفضيل الأشكال الهندسية أو شبه الهندسية لأسباب تتصل بالعقيدة . وسوف نعود لتفصيل هذه النقطة ، لكننا نتساءل الآن عن السر فى أن العرب قبل الإسلام كانوا يأخذون ما لدى الشعوب المجاورة دون إضافة أو ابتكار ، وهو الأمر الذى تعاضم فجأة حتى بلغ الذروة بعد الإسلام .

(١) م.س. ديمانند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٠ و ٣٥ .

لا نستطيع الموافقة مبدئياً على أن السبب في ذلك ، كما قال غير واحد من الباحثين ، أن حياة الإرتجال عند البدو الذين يحملون خيامهم معهم من مكان لآخر ، هي العامل الأساسي الفاصل في عزوف الجاهليين عن الفنون التشكيلية . فهناك في تاريخ الفنون مثال واحد على الأقل لقبائل من الرحل مارست الفن التشكيلي .، وهي قبائل الترك الرحل في شرق إيران ووسط آسيا ، وكان لهم طابع مميز في أعمالهم التي انتشرت في آفاق عديدة ، من ذلك مثلاً — كما يقرر « ديماندا » — طريقتهم في الحفر المائل (المشطوف) ، الذي ظهر في فن المنحوتات الحجرية والجصية والخشبية ، وانتقل إلى المسلمين فيما بعد . وقد ذكر « ديماندا » أن الآثار الفنية لتلك القبائل مازالت باقية في مدينة « خوجو » Khocho عاصمة قبائل « أويغور » Uighurs التركية في منطقة التركستان الصينية (١) .

وإذا لم تكن الظروف البيئية التي من هذا النوع هي التي جعلت العرب شعباً لا ينتج الأعمال التشكيلية ونحوها ، فربما تكون أساليب الرؤية الجمالية الراجعة إلى خصائص عرقية ، أو المعتقدات الدينية السابقة على الإسلام هي السبب في ذلك .

فأما الاحتمال الأول فإننا نجد في كتابات « فون شاك » مقارنة بين أساليب الرؤية الجمالية عند العرب ، وما يماثلها عند الإغريق ، حيث يقول إن العرب يرون العالم رؤية ذاتية ، وليس لديهم قدرة على فهم الشيء في جملة وبكل عناصره المتصلة به . وليس لديهم كذلك قدر كاف من التنظيم ، وإنما يغلب عليهم الميل إلى تثبيت الخصائص المميزة وإهمال ما بينها من صلات ، أو ما تتطلبه من تناسق ، ويلتقى العرب في هذا وكل الشعوب السامية الأخرى . وكل ذلك على النقيض من الإغريق الذين يتمتعون بقدر عال من القدرة على التشكيل ، ويستطيعون تجسيد خيالهم بطريقة منتظمة تخضع لها جميع أجزاء الكل في تناسق ، وهي صفات تتوهج في أعمالهم الفنية (٢) .

ورغم أن هذا الرأي قد صبغ بطريقة تبين تفوق الإغريق على الشعوب السامية ، فإنه يشير إلى الحقيقة الماثلة في أن أسلوب تفكير العرب ورؤيتهم

(١) المرجع السابق : ص ٣٥ .

(٢) فون شاك : مرجع سابق ، ص ١٢ .

الجمالية ، مخالف للأساليب الإغريقية . ولكن هذه المخالفة مع ذلك قد تكون في النوع الفني ، وليس بالضرورة أن تكون في درجة الإبداع . وبخاصة وقد تقدم القول إن القدرات التصويرية للعرب الجاهلين في شعرهم ، تثير الالتفات ببروزها الشديد ، واعتمادها على وفرة التفصيلات ، وهي خصائص تتنافى مع أكثر ما ذكره « فون شاك » .

وأما عن الاحتمال الثاني ، وهو المتعقدات الدينية ، فقد أشارت الدراسات الأنثروبولوجية بوجه عام إلى أن الأعمال الفنية التشكيلية ، كالرسم والنحت والزخرفة ، وغير التشكيلية كالموسيقى والشعر ، في المجتمعات التقليدية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية والطقوس السحرية التي تسود تلك المجتمعات^(١) .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن العرب قبل الإسلام كانت تخشى الصور والتماثيل بالغريزة ، كما كانت تخشاهم الأمم السامية ، لأنها كانت تنسب لها قوى سحرية . ولم يكن ظهور الإسلام سببا في تغيير تلك المواقف ، فقد ظل المسلمون من الساميين على خشيتهم من الصور والتماثيل ، ولكن المسلمين من غير الساميين ، كالإيرانيين والسلاجقة والمغول والهنود والكرد والترك ، لم يتمسكوا بكراهية التصوير^(٢) .

ويبدو أن كراهية التصوير قد نشأت عند الشعوب السامية منذ ظهور التوراة ، التي ورد بها في الوصايا العشر من سفر الخروج من الإصحاح العشرين : « لا تنحت لك تماثلا ولا تتخذ لك صورة مما في السماء فوقك ولا من الأرض تحتك ولا من الماء تحت الأرض ، ولا تسجد لشيء منها ولا تعبدها ، ولكن اعبدني فإني أنا الله إلهك » .

ولكن كان هناك صدى لتلك الكراهية في شعوب غير سامية أيضا ، فقد ثارت في الإمبراطورية البيزنطية المسيحية قضية « الأيقونات » أي تقديس الصور والتماثيل . وأدى تفاقمها في القرون المسيحية الأولى إلى قيام الإمبراطور « قسطنطين » الخامس (٧١٨—٧٧٥ م) بإعلان الحرب على عبادة

(١) إبراهيم الحيدري : إثنولوجيا الفنون التقليدية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ١٩٨٤ ، ط ١ ، ص ١٢٩ .

(٢) أحمد تيمور باشا : التصوير عند العرب . أخرجه وزاد عليه الدراسات والتعليقات الفنية الدكتور زكي محمد حسن ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١٣٦ .

الأيقونات . وربما يفسر لنا ذلك من جانب ، لماذا كانت الأعمال الفنية المسيحية ، التي تنتمي إلى العصر القبطي في مصر ، محوَّرة عن الطبيعية وخاضعة للتمويه باستخدام العناصر الهندسية ، وصولاً إلى فن زخرفي صرف^(١) . كما يفسر لنا من جانب آخر ، ظهور طائفة مسيحية إصلاحية في القرن السابع تسمى « البوليكانيين » Paulicans ، تنكر التجسيد وكل أنواع الرموز والصور ، بل وتنكر الصليب ذاته^(٢) .

وهذا يثبت أن مشكلة التصوير لم تكن مشكلة العرب وحدهم ، أو الساميين بعامه ، بل كانت مشكلة شعوب وأمم كثيرة ، لاتصالها بالأفكار الدينية .

على أن ذلك يؤكد من جانب آخر طبيعة التجانس ، الذي كان قائماً في بقساع الشرق الأوسط قبل الإسلام ، بين فنون عديدة تنتمي إلى أمم تختلف عقائدها وحضارتها . كما يكشف عن سر السهولة التي لقيتها تلك الفنون في الاستمرار بعد الإسلام ، وازدهارها بصورة فاقت ما كان قبل ذلك .

المبحث الثاني : تطور الفنون التشكيلية خلال العصر الإسلامي

كشف المبحث السابق عن أن نقطة الانطلاق المناسبة نحو دراسة ما يسمى بالفن الإسلامي ، لا بد أن تتركز على حقيقتين جوهريتين :

الأولى : أن العرب لم يخلقوا هذا الفن من خلال النقل البحت لما كان عند جيرانهم ، فقد كان عندهم هم أيضاً ، سواء في قلب جزيرتهم أو في أطرافها ، أصداء لما كان يوجد في منطقة الشرق الأوسط كلها من تيارات فنية ، مما أوجد عندهم على الأقل قدراً من الوعي بهذه التيارات .

الثانية : أن ما عرف في الفن الإسلامي من تحوير للكائنات الحية من نبات وغيره ، وتجريدها من أشكالها الطبيعية ، لتصبح أقرب إلى العصور الزخرفية المنتظمة العناصر ، كان أمراً شائعاً في الفن القبطي والفن الساساني وفنون الفينيقيين أيضاً . وارتاحت نفوس العرب إلى هذه

(١) ديماندا : الفنون الإسلامية ، ص ٢٦ .

(٢) آرنولد هاووزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ١٦٣ .

الفنون ، وتقبلتها أذواقهم ، ووجدوا فيها ما يتفق مع عقيدتهم ، سواء قبل الإسلام أو بعده .

وبناء على هاتين الحقيقتين نستطيع أن نفسر البداية المتسارعة للفن الإسلامي ، وبلوغه حد النضج في وقت قصير للغاية ، لا يتعدى بضع عشرات من السنين ، منذ استقرار الفتوح ، وعلى الأخص منذ نشأة الحكم الأتوقراطي في دمشق في ظل الدولة الأموية .

لقد اختار العرب بعد الفتح أن يعيشوا حياة مترفة في كل جوانبها ، وتغلى أغلبهم عن حياة البادية الجافة الخشنة ، بعد أن أخذت ثروات الشعوب تنصب كلها في الحواضر التي نزلوا بها ، لتكفل لهم جوا مذهلا من البذخ والرفاهية .

وكانت قصور الحكام الأمويين مثلا تحتذى في ذلك . ولم ينس هؤلاء الحكام مدّ طاقات هذا البذخ إلى المساجد ، فعنوا بها من حيث العمارة والزخرفة عناية فاقت عنايتهم بالقصور ذاتها . وقد استدعى ذلك اجتلاب العمال المهرة والحامات الأولية اللازمة لزينة القصور والمساجد ، من خارج نطاق الإمبراطورية الأموية . وفي خلال التسعين عاما التي حكم فيها الأمويون ، كان هناك سيل متدفق من متطلبات الزينة يأتي من الخارج لإشباع نهم الحكام لأسباب الترف^(١) .

ويذهب Pall Mall إلى أن الأمويين لم يكونوا مجرد مستقبلين لأسباب الحضارة في البلاد التي فتحوها ، فقد كان لهم دور إيجابي في استمرارها ، حتى صارت هناك حركة متنامية نحو « حضارة إسلامية » واعية بذاتها^(٢) .

وعندما أمسك العباسيون بزمام الحكم ، كان خلفاؤهم أشد اهتماما بأمور الفن والزينة من أسلافهم الأمويين . وذلك في ظل ثراء فاحش كفلته لهم السيطرة التامة على دولة مترامية الأطراف زمنا طويلا .

غير أن الملاحظة الجديرة بالاعتبار حقا هي أن الفن الذي نشأ في هذا الإطار لم يكن فنا « شعبيا » يعرفه كل الناس ، وإنما كان فن الخاصة من الأثرياء ، أو

Mall, Pall: Encyclopaedia of art, Vikas Publications, Holand 1971, Volume 3m, p. (١) 1004.

Ibid: p. 1003.

(٢)

لنقل كان فن الخلفاء ومن يدور في فلکهم ، كألوزراء والقواد والکتاب وعمال الولايات ، ومن اتصل بهم من الشعراء والمغنين ونحوهم . ويذكر Pall Mall أن البورجوازية الناشئة في دولة العباسيين ، من التجار وأصحاب الحرف ، انضمت إلى الفئات السابقة في الاهتمام بالزينة ، بحکم ثرائها هي أيضا^(١) . أما سائر طوائف الناس فلم تكن تشارك في الترف والثروة ، ومن ثم لم يكن لها اهتمام بالفن . كان على الشعب أن يكدح لكي يملأ حياة الحكام والطبقات المميزة بأسباب النعيم ، أما هو فعليه أن يتجرع غصص البؤس والشقاء^(٢) .

وترتب على ذلك أن الفن الإسلامي لم ينبع من واقع الإحساس الجمالی المشترك عند كافة الناس ، ليمثل طبيعة مشاعرهم الفنية وحاجاتهم الجمالية ، بل نبع من حاجات الترف البالغ الذي غشى الحكام العرب ومن كان حولهم . ولا شك أن الإنفاق البالغ حد السفه على الأمور الترفية ، ومن بينها الفن والشعر والزينة بكل أنواعها ، قد عجل بتطور الفن الإسلامي وإكسابه طابعا مستقلا ، رغم قيامه على أكتاف فنون شعوب أخرى . وهكذا يمكن القول بأن تطور الفن الإسلامي في ظل الحكم العربي ، قد تم عن طريق عنصر فعال واحد هو الطبقة الشديدة الثراء ، التي احتكرت لنفسها هذا الفن . على أن توجيه هذا التطور قد تم عن طريق الخلفاء ، الذين ابتنوا لأنفسهم من القصور البالغة الفخامة ما يكفي لاستيعاب أقوى حركة ناشطة في تاريخ الفن التشکيلي الإسلامي .

ومما يسهم في توضيح هذه المقولة أن الحكم العربي للبلاد التي شملها الفتح الإسلامي ، التزم برسالة لا يجيد عنها ، وهي حماية العقيدة الدينية الإسلامية ، والسهر على احترامها وتقديسها من جانب الشعوب الداخلة في الإسلام . وارتبط بذلك أمر آخر لا يقل عنه أهمية ، وهو الحفاظ على تقاليد الفن العربي الوحيد الذي حمله العرب معهم إلى الشعوب الأخرى وهو الشعر .

فأما بالنسبة إلى الالتزام بالعقيدة ، فكان متحققا في شتى أمور الحياة ، لكنه بإزاء الفن تمثل في « اختيار » الأشكال التي لا يكون فيها أدنى شبهة للمساس

Ibid: p. 1004.

(١) شوق ضيف : العصر العباسي الأول . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٩ ، ص ٤٥ ، وأيضا العصر العباسي الثاني . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٦ ، ص ٦٨ . على أنه لا بد من القول بأن الترف لم يكن من نصيب الحكام وحدهم ، فهناك فئات كثيرة جدا من الشعب العربي أصابت ثراء باطلا وعرفت ألوانا من زخرف الحياة وأدواتها كالملايس والأواني .

بالعقيدة ، ومن ثم تفضيل الزخارف التي يتم فيها تحويل العناصر الحية إلى أشكال منتظمة ، تتسم بتمويه الأصل الذي اشتقت منه . وهذا واضح على الأقل في الصور التي انتهى إليها طابع الزخرفة في الفترات التالية على العصر العباسي ، وتحول جزء كبير منها إلى الأشكال الهندسية المقطوعة الصلة تماما بالكائنات الحية .

ورغم فاعلية « الاختيار » في تحديد هوية الفن الإسلامي ، فإن ذلك لم يتم بشكل حاسم في العقود الأولى من الحكم العربي . إذ ظلت الزينة في تلك الفترة مزججا من الرسوم التمثيلية للكائنات الحية ومن الأشكال الزخرفية البعيدة عن التمثيل .

مثال ذلك واجهة قصر المشتى الأموي الذي بديء في بنائه سنة ١٢٧ هجرية أيام الوليد الثاني ، توجد مجموعتان من الزخارف : الأولى على المدخل ، وفيها تظهر زخارف من أشكال الحيوان والطير والبشر ، رسمت وسط تفرعات من سيقان العنب ، واشتقت أشكالها من أصول بيزنطية كانت ماتزال باقية في نواحي الشام . وللمجموعة الثانية تشمل ما على يمين المدخل من أشكال لا أثر فيها للكائنات الحية ، وقد رسمت تفرعات سيقان العنب فيها بطريقة مجردة تماما على طريقة الأساليب الشرقية القديمة^(١) .

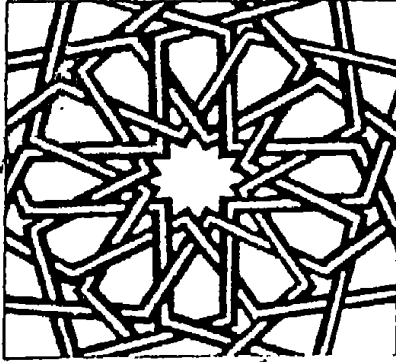
وفي عصر العباسيين بدأ أثر « الاختيار » يظهر بشكل واضح ، فقد بدأت الزخارف المصورة في ذلك العصر تتجه نحو التطور والتنوع بالقياس إلى العصر الأموي ، مع استمرار الاستفادة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام . وإن دراسة لإحدى المجموعات الزخرفية الهامة ، مثل التيجان المرمرية التي عثر عليها في « الرقة » الواقعة في المنطقة الممتدة بين « الرصافة » و « دير الزور » ، لكفيلة بأن تسلط الضوء على التطور التدريجي للأسلوب الإسلامي الحقيقي . فزخرفة بعضها مستمدة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام ، وأخصها أشكال محورة من ورقة « الأكتس » السورية . وأشكال أخرى مستمدة من المراوح

(١) ديماندا : الفنون الإسلامية ، ص ٩٠ و ٩١ . وقد كتب « ديماندا » دراسة موسعة عن زخارف قصر المشتى الأموي ، نشرت في مجلة « إسلاميكا » حلل فيها بدقة — تتجاوز حدود هذا البحث — خصائص تلك الزخارف . انظر ARS ISLAMICA, New York, reprinted in 1988, Volume IV, p. 293-337 .

النخيلية المجمعة بهيئة تفريعات دائرية أو تشكيلات زخرفية أخرى . وهذه الأخيرة لم تكن معروفة للفن المسيحي الشرقى كالأولى ، وإنما هي اقتباس من الفن الساساني ، وأصبح ذلك كله من خصائص الأسلوب العباسي^(١) .

وهكذا نرى أن الفن الإسلامي قد انتقل من مرحلة « الاختيار » إلى مرحلة « التطور » لما كان عند الشعوب المجاورة من فنون زخرفية . ومن أشهر هذه الفنون التجريد الهندسي الخالص ، الذي عرف فيما بعد باسم « الأرابيسك » . إذ نقله العرب عن الأشكال التخطيطية الهندسية الرومانية ، التي كانت معروفة في روما في سطوح الموزايك ، وفي أسقف المعابد الرومانية الشرقية ، كما في « بعلبك » و « بالميرا »^(٢) .

كما طور الفنانون المسلمون عدة عناصر هندسية ، كانت موجودة قبل الإسلام ، مثل « الشمسيات » ، وهي ألواح تغطي الشبايك ، ويتم تزيينها عن طريق تفريع الزخارف فيها ، واشتهر بها المسجد الأموي في دمشق . ومثل « الصنجات المزرة » أو اللبنت المعشقة ، والفسيفساء ، التي استخدمها فنانون العصر الإسلامي نقلا عن البيزنطيين . وكذلك الصليب المعقوف الإغريقي ، وزخرفة الجداول المعروفة في كل من العراق ومصر الفرعونية^(٣) . مما يؤكد الوجود الطويل للمنظومة الزخرفية لشرق البحر المتوسط ، قبل أن يتبناها المسلمون ، ويؤكد كذلك طبيعة الفن الإسلامي القائم على « الاختيار » و « التطوير » دون الخلق .



« شكل رقم ١ »
الطبق النجمي

لكن هناك شكلا زخرفيا هندسيا يعده بعض الباحثين ابتكارا إسلاميا خالصا ، ألا وهو « الأطباق النجمية » Star Pattern (شكل رقم ١) ، التي ظهرت بوادرها في القرن السادس الهجري . إذ يذهب هؤلاء الباحثون إلى أنه لا فضل

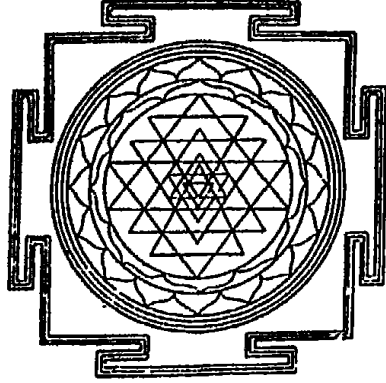
(١) ديمانند : الفنون الإسلامية ، ص ٩٢ .

(٢) Ditz, Ernst: Simultaneity in Islamic art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume IV, p. 187.

(٣) فريد شافعي : العمارة العربية ، ص ٢٠٩—٢١٧ .

لأحد في ابتكارها أو تطورها سوى الفنانين العرب المسلمين^(١) .

ولكننا نرى أن هذا الرأي محل نظر شديد ، لأن الطباق النجمية — فيما نرى — ليس سوى صورة إسلامية متطورة لما عرف في الحضارات الأخرى باسم « مندالا » Mandala . وقد ظهرت في الفن المسيحي الأوربي كثيرا ، وكانت تزين بها نوافذ الكاتدرائيات ، في أشكال هندسية تشبه الورد^(٢) .



« شكل رقم ٢ »
أحد أشكال المندالا

وكلمة « مندالا » كلمة سنسكريتية تعنى « الدائرة السحرية » ، وكانت شائعة في الفنون البصرية في الهند والشرق الأقصى . وهي عبارة عن دائرة رباعية الأشعة — أو ثمانية الأشعة — وتعد النموذج المعتاد للصور الدينية التي تقوم بوظيفة التأمل^(٣) . (الشكل رقم ٢) . وكانت مألوفة في أساطير الهند والصين . كأسطورة الخلق الهندية للإله براهما ،

حيث يصور وهو واقف على زهرة لوتس ضخمة ، وقد أدار عينيه نحو الجهات الأربع للكون . وفي إحدى قصص بوذا يقف الإله ناظرا من خلال زهرة لوتس إلى ثمانية اتجاهات .

والأصل في المندالا ، كما يقول P.W. Martin ، هو الشكل الرباعي البسيط الذي تنقسم فيه الدائرة إلى أربعة أقسام فقط^(٥) .

وإذا راجعنا الشكل النمطي للطبق النجمي الإسلامي ، فإننا نجده مكونا من اثني عشر جزءاً ، أي ثلاثة أضعاف الشكل الرباعي . ولكن هذا

(١) المرجع السابق : ص ٢١٨ .

(٢) كارل يونج وآخرون : الإنسان ورموزه . ترجمة عبد الكريم ناصف . دار منارات للنشر . تونس ١٩٨٧ ، ص ٢١٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(٤) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٥) Martan, P.W.: Experiment in depth, a study of the work of Jung, Eliot and Toynbee. Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley 1978, p. 51. وقد عالج « مارتان » في كتابه أصول المندالا حضاريا ونفسيا وتاريخيا .

ليس شرطاً في الزخرفة الإسلامية ، فهناك من الأشكال النجمية النباتية التكوينية ما هو قائم على شكل رباعي العناصر ، بل هناك من الأشكال الهندسية ذاتها ما هو رباعي العناصر ، أو ثماني العناصر . وهذا ما يشاهد كثيراً في المسجد الأموي بدمشق ، وفي مساجد المغرب .

ولا جدال في أن الأشكال النجمية الإسلامية عارية كلية عن الدلالات الدينية الشرقية القديمة . غير أن أصولها الهندية والصينية ، وكذلك نظائرها في الفن المسيحي الأوربي ، تنفى بالقطع أنها « ابتكار إسلامي خالص » ، وأنها ليست سوى « اختيار » كالعناصر الزخرفية الأخرى . وإن كان من الإنصاف القول بأنه اختيار صاحبه « تطوير » بالغة الدقة والتنوع .

وكان الظن أن الفن الإسلامي ، وقد وصل إلى هذه الدرجة العالية من التطور والتجريد ، سوف يتخلى نهائياً عن الأشكال التمثيلية لصنوف النبات والحيوان ، وقد حدث هذا بالفعل بالنسبة للمساجد ، ولكنه لم يتحقق بالنسبة للقصور ، التي استمرت فيها ألوان شتى من الزينة ، جمعت بين التمثيل والتجريد .

وقد لوحظ ذلك في عصر الخلافة العباسية في زينة الكتب . التي اعتمدت على التصوير الحقيقي والزخرفي معا . وعندما ترجم ابن المقفع كتاب (كليلة ودمنة) إلى اللغة العربية ، لم يتحرج في تزيين صفحاته بالصور . وكانت في حوزة كبار السادة في هذا العصر ، مثل محمد بن عبد الملك الزيات والأفشين قائد جند الخليفة المعتصم ، مخطوطات مصورة^(١) .

وكانت كؤوس الشراب — حسب ما يصف أبو نواس في بعض أبياته — تزدان بصور حقيقية لكسرى وجنوده . فإذا أضفنا إلى ذلك ما قدمناه عن زخارف قصر المشتى الأموي ، وما ذكره الطبري عن صور الحيوانات وتمائيل الأطباء التي كانت في تصور الخلفاء والولاة ، فإنه يتبين لنا وجود « ازدواجية » في موقف الفن الإسلامي تجاه تصوير الكائنات الحية .

ولا يختلف الأمر في قصور الأندلس عما كان بالمشرق . فقد كشفت الحفائر في منطقة الزهراء — بالقرب من قرطبة — عن تماثيل من البرونز يمثل وعلا ،

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية . دار الثقافة ، بيروت — بدون تاريخ — ، ص ٢٢٠ .

وأغلب الظن أنه كان جزءاً من نافورة في أحد قصور الزهراء . وهو يشبه التماثيل المعدنية الفاطمية التي برع فيها صناع مصر . كما أن التجحف المصنوعة من العاج أيام الحكم المستنصر ، رسمت عليها لوحات من واقع الحياة الأندلسية ، ففيها صور آدمية ، ومجالس أنس وشراب ، وولائم ، وصيد^(١) .

وفي قصر الحمراء يوجد « صحن الأسود » ، وقد بناه محمد الخامس (١٣٥٠-١٤٠٠ م) ، وتتوسطه نافورات على هيئة تماثيل متقنة الصنع لأسود فاغرة أفواهها ، ويوجد كذلك حوض يرجع تاريخه إلى عام ٧٠٥ هـ حسبما هو منقوش عليه ، صنع بأمر السلطان محمد الثالث من سلاطين بني الأحمر في غرناطة . وعليه رسوم لحيوانات متقابلة ، ونسور ناشرة أجنحتها ومعتمدة بأرجلها على غزلان متدابرة ، وأسود تفترس بعض الحيوانات^(٢) .

وهكذا فمن المؤكد أن الزينة المحققة للواقع على نحو مطابق ، سواء في الرسوم على الجدران وما شابهها ، أو في التماثيل ، كانت مقصورة على القصور وما تضمنه من أدوات الحضارة المختلفة ، كالنافورات والكؤوس والأحواض والسياب ، لكنها كانت بعيدة كل البعد عن المساجد . حتى إنه يمكننا أن نقول إن التطور التجريدي للزخرف الإسلامي ، الذي أوصله إلى الأشكال الهندسية الخالصة ، كان تطوراً مقصوداً به خدمة المساجد وحدها دون سواها . وفي إطار هذا التطور ظهرت القيود المعروفة على التصوير على نحو جاد ، أما ما عداها من الأبنية فكانت حرية العرب والمسلمين بإزائها مطلقة في استخدام ما يشاؤون من أساليب التصوير دون أدنى حرج من تجسيد الكائنات الحية .

ومثلما كان الحكام العرب الفاتحون حريصين على احترام ما رأوه منزعاً خاصاً في العقيدة الإسلامية ، نحو تحريم تصوير الأحياء ، على الأقل بالنسبة للمسجد ، فقد كانوا حريصين بصورة موازية على احترام تقاليد الأجداد الجاهليين ، في صنع الشعر وتركيب القصيدة ، على الأقل في قصيدة المدح التي كانت توجه إليهم ، ويجتهد الشعراء قاطبة في اصطناعها ، وهذه القصيدة هي الفن الذي كان يمثل النموذج الكامل للشعر ، والقوة الدافعة الرئيسية له في عصرى الأمويين والعباسيين .

(١) المرجع السابق : ص ١٧٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٤ و ١٤٥ .

ويمكننا أن نصف دور الحكام العرب في شأن كل من الفن التشكيلي والشعر ، بأنه دور « جارس » القيم العربية في الشعر ، والقيم الإسلامية في الفن . وفي داخل أسوار تلك القيم كانوا يتركون لمن يريد التطوير أن يصنع ما يشاء ، مادام لا يتعدى الحدود المفروضة .

ولعله يحق لنا أن نتساءل عن سر التهاون في شأن القيود التي فرضت على التصوير ، عندما يتعلق الأمر بتصور الخلفاء والولاة وكبار القوم ، فقد تبين لنا فيما سبق أنهم تركوا حرية تجسيد الكائنات الحية للصناع في زينة تلك القصور ، والأصح أنهم هم الذين طلبوا من هؤلاء الصناع أن يفعلوا ذلك . ولا إجابة عن هذا التساؤل إلا من خلال الإطار العام لمسلك هؤلاء الخلفاء في شئون حياتهم ، إذ يبدو أنهم كانوا يستبيحون لأنفسهم ما لم يكن للمحكومين من أبناء الشعوب التي خضعت لهم . وليس إسرافهم في الخمر والعبث ، وإنفاقهم الأسطوري في وجوه البذخ والترف ، سوى واحد من الوجوه العديدة لخروج « الشخصي » عن كثير من مقومات العقيدة الإسلامية . لكن المسجد لم يكن ضمن دائرة نفوذهم الشخصي ، فضلا عن أنه الرمز الأكبر للعقيدة التي يستندون إلى نفوذها في قلوب الشعوب الإسلامية . ويضاف إلى ذلك أنه المكان الذي كان يرتاده كل الناس ، ومن الضروري أن يظهر الحكام أمامهم بمظهر حماة الدين الملتزمين بتعاليمه . ولذلك فقد ركزوا فيه كل القيود التي رأوا أنها كفيلة بحماية المبدأ الديني الكاره لتصوير الأحياء .

ويبدو أن الأمر بالقياس إلى الشعر العربي كان صورة لما حدث للفن الإسلامي ، مع بعض الفروق . فمثلما قام الفنانون التشكيليون في البلاد الإسلامية بتطوير فنون الزينة بكل أنواعها ، في حدود المساحة الباقية لهم للعمل دون مساس بمبادئ الدين ، فإن الشعراء بدورهم قاموا بتطوير فنون الشعر بإضافة ألوان من الزينة الشكلية في حدود القيود التي فرضت عليهم من جانب الحكام ، ومن جانب الذين عبروا عن فكرهم من المشتغلين بالأدب والنقد .

ولكن هناك — مع ذلك — مفارقة هامة بين تطور الفنون التشكيلية وتطور الشعر ، فقد ظل الفنانون ملتزمين بالقيود العقدية في زينة المساجد حتى قرون متأخرة ، برغم انهيار الحكم العربي الموحد للإمبراطورية العباسية ، منذ مطلع القرن الرابع ، وسيطرة الموالى على مقاليد الأمور في الولايات التي استقلت بذاتها ،

ومن ثم غياب شخصية القِيم على مبادئ الدين وصاحب القيود المفروضة على الزينة .

بينما كان موقف الشعر على النقيض من ذلك ، إذ أنه بمجرد تفكك الحكم العربى ، وغياب سلطة الخلفاء العباسيين من ذوى الأرومة العربية الأصلية ، تخلخلت القيود التقليدية النابعة من القيم الجاهلية ، وتسارعت حركة التمرد على تلك القيم ، تلك الحركة التى كانت إرهاباتها قد ظهرت منذ القرن الثانى .

وهكذا يمكن القول بأن الفن الذى شاع فى البلاد الإسلامية الخاضعة للحكم العربى ، قد تطور من خلال طائفتين من الدوافع .

الأولى : دوافع إيجابية تمثلت فى تشجيع عربى على ممارسة كل ألوان الفن ، التصوير والعمارة والنحت والزخرفة .

الثانية : دوافع سلبية تمثلت فى قيود دينية إسلامية على تصوير الكائنات الحية ، فى إطار المسجد على الأقل .

ومع ذلك فلا يمكن — من حيث المبدأ — أن نطلق على الفن موضوع الدراسة مصطلح الفن العربى ، بمعنى أنه الفن الذى حمله الفاتحون العرب معهم إلى البلاد المفتوحة ، مثلما حملوا معهم الشعر وفرضوا تقاليده إلى تلك البلاد .

لكن لاشك أن القيود الدينية التى وضعها العرب على حركة الفنون التى كانت قائمة فى البلاد الداخلة فى الإسلام ، قد حددت — بصورة لا يمكن إغفالها — طبيعة تلك الفنون ، منذ بداية تبنى العرب لها ، حتى اكتمال تطورها فى العصور المتأخرة ، مما يجعل من غير المنطقى إسقاط دور العرب تماما عن هذه الفنون ، حتى لو كان هذا الدور رقايا فحسب .

ومع ذلك فإن الدور العربى ، الذى كان ناشطا فى القرون الأولى ، لم يلبث أن خمل بعد ذلك ، وترك لأهل الأمصار تطوير فنونهم بأنفسهم . يقول Pall Mall : « إن استخدام كلمة عربى لوصف أى عمل فنى يصبح مثيرا للجدل بعد الفترة الأولى للفتح العربى ، تلك الفترة التى كان فيها هذا المصطلح نفسه غامضا . وقد كان الفاتحون لا يزالون يحتفظون بذكريات عن حياتهم البدوية ، فأثروا بأذواقهم فى الفن الحديث الميلاد للإسلام . ومهما وصف هذا الفن بأنه انتقائى Eclectic ،

فإن الأثر الذي ترتب على هذا الانتقاء تضاعف تدريجياً ، بسبب التغيرات الاجتماعية المتتامة في القرون الأولى التالية للهجرة ... وظل الفن الإسلامي حياً بواسطة مؤثرات متعددة ، ليس من بينها إخلاصه للتقاليد العربية»^(١) .

نخلص من كل ذلك بأن مصطلح « الفن الإسلامي » يبقى ، رغم كل شيء ، هو الأقرب إلى حقيقة الإبداعات التي عرفت عند الغربيين باسم « الأرابيسك » ، ولا يبقى للكلمة الأخيرة من دلالات ارتباطها بالعرب سوى التوسع الذي لا يفرق بدقة بينهم وبين عامة المسلمين .

Mall, Pall: Op., Cit., p. 1007.

(١)

الفصل السادس

فلسفة التكوين في التصوير الإسلامي وعلاقتها بالشعر العربي

قد لا تكون خصائص التكوين الجمالي في التصوير الإسلامي ذات مصدر واحد محدد ، يمكن بالرجوع إليه اكتشاف جذور هذا التكوين . وقد لا يكون العرب هم مصدر الأشكال المتحققة فنيا لفلسفة هذا التكوين . ولكن من المؤكد أنه في ظل الحكم العربي للشعوب الإسلامية قد تَخَلَّق فن مركب ، يجمع خصائص متنوعة ، نجح العرب في أن يجعلوه متناغما ، ومعبرا عن أسلوب إبداعي فريد ، ذي هوية محددة ، قادر على البقاء في كل البلدان الإسلامية بقاء العقيدة فيها ، وعلى مدى قرون طويلة ، بغير أدنى تراجع أو تغيير .

وفيما يلي نحاول سبر أغوار هذا الفن ، وما يحمله من فلسفة تصويرية ، تردد صداها في الشعر كذلك .

المبحث الأول : أسس النمط الإسلامي

ذهب العالم الألماني « لودفيج كولن » Ludwig Coellen إلى أن « مفهوم الحياة » Life-conception (بالألمانية Weltbegriff) هو نقطة الانطلاق نحو التحليل الأسلوبى للفن . وهذا المفهوم ، الذى هو أصل كل من الفلسفة والدين والفن ، يتجاوب مع الأسلوب الفنى لفترة ما تجاوبا متبادلا ، مثل الشرط والمشروط ، أو مثل الوجود وتمثله الفيزيائى . فكل مفهوم للحياة عند شعب من الشعوب له شكل فنى معبر عنه ، وحتى يمكن تحديد هوية شكل ما من أشكال الأساليب الفنية لآبد من ربطه بمفهوم الحياة الذى يتبعه . وهكذا فإن البحث عن الأنماط والأساليب الفنية ، لآبد أن يقوم على كشف العلاقة بين الشكل العام للفن ، وبين مفهوم الحياة المكافئ له (١) .

وقد طبق « كولن » نظريته هذه بإسهاب على الفن التشكيلي الأوربى . لكن « ارنست ديز » Ernst Diez رأى أنها تصلح للتطبيق أيضا على الفن

(١) Ditz, Ernst: A stylistic analysis of Islamic art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume III, p. 202.

الإسلامي ، باعتبار أن مفهوم الحياة المرتبط بهذا الفن هو العقيدة الإسلامية من جهة ، وأن هذه العقيدة تتشابه في جوهرها مع الدين المسيحي من جهة أخرى ، فهما توحيديان وساميان . ولذلك فإن الفن الإسلامي يتضمن في أسلوبه نفس قيم الفن المسيحي ، البيزنطي على وجه الخصوص . وهكذا فهو — مثله — مركب ، وتكعبي ، وستاتيكي ، تتركز نزعة العامة على الزخرفة^(١) .

لكن هناك فارقا هاما بين الأسلوبين عند « ارنست ديز » مصدره اختلاف « مفهوم الحياة » الكامن في العقيدة الدينية ، في كل من الإسلام والمسيحية . فإذا كان الإسلام مثل المسيحية ، من وجهة نظره ، في إعلان العبودية لله ، فإن هذه العبودية تذهب في الإسلام شوطا أبعد مما هو في المسيحية ، الأمر الذي انعكس على الفن الإسلامي ، فأصبح يعبر بوضوح عن العبودية لله ، بينما لا يدل الفن المسيحي في أوروبا أو الفن البيزنطي على شيء من القيم الأساسية للدين الذي أعطى دفعة لهما ، وإنما هناك مجرد « تصورات تاريخية »^(٢) .

ولا بأس بهذا الرأي في ذاته بصدد البحث عن الفوارق العقدية بين الفن الإسلامي والفن المسيحي الغربي . ولكن في ظل الفهم الشائع عند الغربيين لمعنى الإسلام بأنه يساوي « الاستسلام » ، أي السلبية والتقصير الذاتي عند المسلمين ، فإن هذا الرأي يحتاج إلى تدقيق ، وبخاصة إذا طالعنا مقارنة « ارنست ديز » بين الفلسفة الدينية المفروضة على الفنان المسلم ، كما يفهمها هو ، وما يقابلها عند الفنان المسيحي الغربي ، وذلك في قوله :

« إن الخضوع المطلق لله ، يتضمن الضعف التام للإرادة الذاتية ، وهذا الأسر المطلق لشخصية الفرد أمام الإرادة الإلهية ، يعبر عنه « المحمديون » بكلمات مثل : (إن شاء الله) و (القسمة) . وحيث إن الإرادة الذاتية هي الفرض الضروري لكي يعلو الموضوع على الغاية ، ولا يتم ذلك إلا بالإنتاج الحر ، فإنه من الطبيعي أن يكون الخضوع الكبير هو القيمة الرئيسية في أسلوب أي فن يرغب في إعطاء تعبير عن نظرية مقيدة في الحياة . إن تضيق الفن الإسلامي على نفسه في السطح الثنائي البعد ، ومن ثم تجنب البعد الثلاثي البناء ، هو

Ibid: Volume V, p. 36.

(١)

Ibid: p. 36.

(٢)

أقصى تضحية في الفنون الجميلة : إن البعد الثلاثي (أى رسم المنظور) ، كما أبداع في عصر النهضة ، يعبر بالفن عن تحرير الفرد من القدر «^(١)» .

هذه المحاولة لتفسير أساس النمط الإسلامى ، عند « ارنست جونز » ، استنادا إلى التصور الذى يشايحه عن الفكر الدينى الإسلامى ، تبدو محاولة بعيدة عن الصواب وجديرة بالرفض من أكثر جانب .

فمن حيث ارتكازه على أن الخضوع المطلق لله يعنى الضعف التام Complete incapacity للإرادة الذاتية ، فهو يدل دلالة فاضحة على قصور النظرة المتكاملة إلى طبيعة العقيدة الإسلامية ، واعتمادها على جانب دون آخر من جوانب الاعتقاد فى الإسلام . إذ من البديهيات التى يدركها كل مسلم أنه إذا كانت إرادة الله تعلقو إرادات البشر جميعا ، وفى يده سبحانه ملكوت كل شىء ، فإنه قد جعل الإنسان خليفته فى الأرض ، ليعمل فيها عملا صالحا تعمر به . وقد دعاه إلى العمل بل كلفه به ، لأنه سبحانه سيراه ورسوله أيضا . قال تعالى : (وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون) « التوبة ١٠٥ » . وهذه الرؤية من الله ترجمة للإرادة التى منحت للإنسان ليختار العمل الصالح ويترك العمل السيء .

وفى الآيات التى وردت فيها المشيئة ، يلاحظ أنه رغم كونها ترجعها جميعا إلى الله فى نهاية الأمر ، فإن هناك اثنتين وعشرين آية أسندت المشيئة إلى الإنسان^(٢) . مثل قوله تعالى : (وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر) « الكهف ٩٩ » . وقوله : (إن هذه تذكرة فمن شاء اتخذ إلى ربه سبيلا) « المزمل ١٩ » ، وقوله : (إن هو إلا ذكر للعالمين لمن شاء منكم أن يستقيم) « التكويد ٢٨ » . وبرغم أن مساقات هذه الآيات تجعل إسناد المشيئة للإنسان مجازيا فى أغلب الأحوال ، لأنها تأتى فى إطار الوعيد للمعاندين ، فإن المشيئة نفسها ترد فى الآيات بوصفها حقيقة قائمة ، وجزءاً من كيان الإنسان يخاطبه المولى عز وجل .

Ibid: p. 36.

(١) محمد فؤاد عبد الباقي : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . نشر دار الشعب ، القاهرة — بدون تاريخ — ص ٣٩١ وما بعدها .

ولو تتبعنا النص القرآني كله لوجدناه يحث الإنسان حثا على الفعل الإيجابي ، الذي لا يقوم إلا ووراءه اختيار حر . بل إن فلسفة الثواب والعقاب في الإسلام مبنية كلها على ثمره الاختيار الذي يواجه به الإنسان الحياة ، ويسلك فيها طريقا دون غيره طبقا لإرادته . وهذا كله يتناقض مع بناء نظرية الفن الإسلامي على أساس « الضعف التام » للإرادة الذاتية للإنسان في الإسلام ، كما يزعم « ارنست ديز » .

وقد استنتج « ديز » من مقدمته المغلوطة عن العقيدة الإسلامية أمراً آخر أشد تهافتا ، وهو أن هذا الخضوع الكبير للإرادة الإنسانية في الإسلام ، أدى إلى نظرية مقيدة في الحياة لا تستطيع الانطلاق ، وتنحصر في السطح الثنائي البعد في الفن التشكيلي ، مضحية بالبعد الثلاثي ، المبني على فكرة منظور الرسم أو تصوير الأشياء كما تنطبع على شبكية العين ، مع أن هذا البعد — كما يدعى — أدى في تاريخ الفن الأوربي إلى تحرير الإنسان من القدر (!) .

والرد على هذه الفكرة ينحصر فيما سبق أن أوردناه ، من أن العرب لم يبتكروا بعد الإسلام فنا خاصا بهم ، يتميز تميزا كليا عن سواهم . وأن ما كان شائعا من فنون ، في البقاع الحضارية المحيطة بهم ، كان ذا طبيعة متقاربة ، تعتمد على كثير من ألوان التجريد والبعد عن تمثيل الكائنات النباتية ، التي تعتمد عليها عناصر الزخرفة ، تمثيلا كاملا .

وكان الفن المصري القديم مثلا أعلى في ذلك ، يمكن أن نستمد من طبيعته أصول فلسفة التكوين في التصوير الإسلامي ، بوصفه جزءاً من المنظومة الفنية المتجانسة التي شملت الشرق الأوسط كله . يذكر « آرنولد هاوزر » أنه كان هناك في ذلك الفن ما يسمى بالأسلوب التكميلي *Completing technique* « الذي تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ، ترتبط فيما بينها قطعاً في ذهن الفنان ، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية ، وكثيرا ما تكون متناقضة فيما بينها . فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الإحساس الوهمي بالوحدة والتفرد في الانطباع البصري ، وهم يتخلون عن المنظور ، وعن الإحساس بالبعد والتقاطعات ، في سبيل الوضوح ، وأدى تخليهم عن هذه العناصر إلى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانت تملكهم في التزام الطبيعة بأمانة » (١) .

(١) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ٥٤ .

وليس هذا هو السند الوحيد لفلسفة التكوين في التصوير الفرعوني ، فإن « آرنولد هاوزر » يفترض ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن المصريين وفناني شرق آسيا ، كان لديهم ، على نحو ما ، شعور بأن « جميع محاولات خداع المشاهد — كرسم الظلال والمنظور — تنطوي على عنصر من الخشونة والسوقية ، وأن أساليب الفن التجريدي الشكلي أكثر تهديبا من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة »^(١) .

وهذا هو ذات ما فعله الفنان التشكيلي المسلم ، الذي خلا فنه من رسم المنظور ومن الظلال . ولم يقل أحد من قبل إن المصري القديم اتبع هذا النمط لأن « إرادته كانت تتصف بالضعف التام » . أو أن هذا النمط في التشكيل التصويري استند إلى مفهوم للحياة لا يعرف سوى « الخضوع » كما قال « ديز » .

وقد عبّر الفنان المسلم ، ومن قبله الفنان الفرعوني ، عن حضارة مزدهرة في كل جوانبها ، لم تصنعها شعوب متخاذلة ، أو صورها فنانون مستسلمون ، مسلوبو الإرادة ، أو خاضعون بالمعنى الذي ذكره « ديز » .

ومن دلائل إرادة الفنان المسلم أنه لم يقنع بقبول أنماط التصوير الموروثة عن الشعوب السابقة كما هي ، بل صهرها في بوتقته هو ، وطور كثيرا منها تطويرا فذا ، ووظف العناصر الزخرفية في خدمة الخط العربي ، الذي كان جزءا هاما من إبداعاته الفنية .

وقد يكون البديل الصحيح لمقدمة « ديز » الظاهرة الفساد ، هو تصور انطلاق الإبداع الإسلامي من جوهر العقيدة الإسلامية ، متمثلا في الوحدانية بكل دلالات المطلق فيها . فبما أن الله في الاعتقاد الإسلامي مطلق في الزمان (قديم قدم الأزل) ، والمكان (يسع السموات والأرض) ، والطبيعة (ليس كمثل شئ) والقدرة (على كل شئ قدير) ، والعلم (ويعلم ما في السموات والأرض) ... الخ ، فإن الفنان المسلم سوف يميل في ممارسته للفن إلى ما يتوافق مع هذه المطلقات ، وذلك عن طريق تجريد تعبيره من الارتباط بالواقع المحدود ، وتحويل تصويره من المحاكاة المباشرة ، التي تشده إلى الأرض ، إلى محاكاة الجوهر ، التي تشده إلى السماء .

(١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

المبحث الثاني : تجريد الشكل

لاشك أن الحركة الفنية التي انتشرت في مصر والشرق الأدنى القديم قبل الإسلام ، على أساس فلسفة تجنب تصوير الواقع على نحو مطابق ، لم تكن ترتكز على إبراز العلاقات « الطبيعية » للواقع ، ولا على مطابقة صورته لما ينطبع في البصر ، بل كانت تهتم بإظهار « رؤية حرة » عن هذا الواقع ، وهي حرة بمعنى أنها لا تلتزم قوانينه أو قيوده الماثلة في الوجود ، بل تلتزم عوامل باطنية كثيرة ، تزدهم في عقل الفنان ، سواء بوصفها نزوعا فرديا له ، أو فكرة كلية للجماعة .

وتخلص هذه الحركة من الارتباط بالواقع على هذا النحو ، هو الذي أفرز كل الظواهر المعروفة عنها ، وقد تجلت تلك الظواهر في الفن الإسلامي ، وريث تلك الحركة ، في أن المنظور لم يكن يخطر للفنان على بال ، حتى لو كان يدرك إمكاناته ، وكذلك الظل وتقاطعات الأشكال ، بل إن تدرج الألوان « الطبيعي » لم يكن ذا قيمة لديه . وحينما اكتفى الفنان بالتصوير ذي البعدين فإنه مال إلى إبراز خطوطه وإكسابها كل صفات الوضوح والتعبير .

ويؤيد أنصار النزعة الشكلية الحديثة نفس ما اتجه إليه الفن الإسلامي ، من اهتمام بتحقيق الجمال لا بتحقيق الواقع . وقيمون فلسفتهم في التكوين الجمالي على أساس هام للغاية هو « سقوط الموضوع » ، ويكاد ما يقوله « كلايف بل » Clive Bell ينطبق تماما على الفن الإسلامي . إذ الفن الجميل عنده هو ما يتصف باعتداده على « الشكل ذي الدلالة » Significant form ، وهو العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض « انفعالا جماليا » ، وهو انفعال من نوع فريد يخالف تماما لانفعالات الحياة . ولكي ندرك الشكل الذي من هذا النوع ، ونحس من ثم بهذا الانفعال ، « لا نحتاج إلى أن نأق معنى بشيء من الحياة ، أو بمعرفة بأفكارها وشعونها ، ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها . وكل ما نحتاج إلى أن نأق به معنا هو إحساس بالشكل واللون ، أو معرفة بالمكان ذي الأبعاد الثلاثة » (١) .

فالانفعال الجمالي الحقيقي لا يرتكز على خيرات الحياة ، ولا على معرفة المتلقى بها ، بل على مجرد الإحساس الفطري بالشكل واللون والمكان . وهناك من

(١) جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ص ٢٠٤ . وحديث « بل » ينصرف في الأصل إلى الفن الأوربي .

يذهب إلى أن هذا الإحساس الفطري وحده كاف لقيام الإدراك الجمالى ، حتى لو خلا من الانفعال ، بوصف الانفعال هنا هو رد الفعل إزاء الإحساس المذكور . فيذهب « أوجين فيرون » Eugène Véron إلى أن الانفعال غير لازم للإحساس بجمال الفن الزخرفى ، لأنه لا يهدف إلا إلى إمتاع الحواس عن طريق « الرشاقة » و « اللطف » و « الجمال » فحسب^(١) .

وفى ظل ذلك كله لا مكان للحديث عن « المفهوم » الذى يحمله الشكل الجمالى ، وبخاصة إذا أخذنا بتعريف « كانط » المشهور للشيء الجميل بأنه هو الذى يتمتع دون غاية ودون مفهوم . . . وأنه هو نفسه استشهد بالفن الإسلامى على الجمال الخالص ، فقال إن « الأزهار والأرابيسك والخطوط الزخرفية المجدولة ، فيما يسمى بالزخرف الورقى Foliation ليست تعنى شيئا ، وليست تعتمد على أى مفهوم محدد ، وهى مع ذلك تمتعنا »^(٢) .

وهذه الفكرة التى طرحها « كانط » عن الجمال الخالص فى فن الأرابيسك ، تؤكد نزوع الفن الإسلامى نحو الشكل البحت الذى لا مضمون له ، والذى يعتمد على التأثير المباشر للخطوط والمنحنيات ، دون فكرة أو مفهوم . ويبدو ذلك — بوجه عام — من المسلمات الذائعة ، سواء عن الفن الإسلامى أو الفنون الزخرفية . وبخاصة أن هناك من المعاصرين من يؤيدها بالنسبة للفن الإسلامى بالذات . فيقول « جوميث مورينو » Gomez Morino إن زخارف التوريق الإسلامى ، وما فيه من التشابكات الهندسية ، تظهر كما لو أريد بها التعبير عن أشكال لا عن أفكار^(٣) . ويفسر الدكتور سعد زغلول عبد الحميد هذه النزعة بأن تعبد المسلم فى المسجد يتطلب ألا يشغله عن أموره الروحية ما يثير فكره^(٤) .

ولكن إذا كان ذلك يعنى أن الفن الزخرفى لا يطرح أى فكرة خارجية ، فهل يكون له مفهوم داخلى كامن فيه ، ومنطوق على ذاته ، ولا يمكن إدراكه إلا بتأمله

(١) المرجع السابق : ص ٢٧٧ .

(٢) عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النعت العربى ، ص ٨٠ .

(٣) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، ص ٢٢٢ .

(٤) المرجع السابق : نفس الصفحة .

هو فحسب ؟ أم أنه يتصف بالنقاء المفهومى التام كالموسيقا ، فيكون شكلا بلا مضمون ؟^(١) .

الواقع أن « النقاء المفهومى التام » للموسيقا شئ لا وجود له في نظر بعض النقاد ، مثل « ستيفان بيير » Stephan C. Pepper ، الذى يرى وجود ارتباط بين الأشكال الموسيقية المجردة ، وبين المعانى الإنسانية ، فيقول : « لو اخترنا سيمفونية لبيتهوفن اختيارا فاحصا ، لما وجدناها مجرد مجموعة من الأنغام . فهناك تقابلات وتدرجات وتواترات للأصناف النغمية ، وحل لهذه التواترات . والأهم من ذلك كله ، أن هناك اللون النغمية والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء بعض . هذه العوامل كلها تثير توقعا وترقبا إنسانيا ، ورغبات وإحباطا لهذه الرغبات .. فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية »^(٢) .

وإذا كان هذا هو شأن الموسيقا ، وارتباط جمالياتها بالنوازع البشرية ، أفلا تكون الانطباعات السارة التى يشعر بها المرء إزاء أشكال الزخارف الإسلامية — بالمثل — نابعة من استجابة تلك الأشكال لأحاسيس بشرية محددة ؟

الواقع أن ظواهر كلا الفنين تنبئ بوجود تشابه بينهما ، ويمكننا أن نجتهد في تطبيق كل ما قيل عن الموسيقا على الزخرف الإسلامى أيضا . وإذ ذاك سنجد فى الأخير نوازع من الترقب والفضول ، والرغبة فى الانطلاق أو الجموح ، وربما أيضا التقاصر والسكون . ولاشك أن ما تنطوى عليه ذات الأشكال الزخرفية من تقابل أو تخالف ، واجتماع للخطوط والأشكال أو تفرق ، واقترابها من نقطة مركزية أو تباعد ، وتسارع للإيقاع أو تباطؤ . كل تلك الأوضاع الشكلية كقيلة بإثارة النوازع النفسية المشار إليها إذا ما خاض الناظر إليها تجربة تأمل صادقة .

ولقد اكتشف « هنرى فوسيون » شيئا من هذه المعانى فى بعض الزخارف

(١) لا يقبل المشتغلون بالنقد الموسيقى فكرة اعتبار الموسيقا شكلا بلا مضمون ، فيذهب « جيزيل بروليه » إلى أن الفنان الخالق يفطن إلى عالم متلاحم من الأشكال ، وإلى أن هناك ضروبا من المسرات الموضوعية الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقي للشكل . فثمة بعض التألفات الهارمونية التى لا يمكن أن تتواجد معا . وينبغى أن تكون الحدوس اللحنية التى تتوارد على المؤلف مناسبة لديالكتيك يثيد منها عالما صوتيا جديدا . ولابد أن يكون الفنان الخالق على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل . « جيزيل بروليه » : جماليات الإبداع الموسيقى ، ص ٣٤ .

(٢) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ص ٢٢٩ .

الإسلامية ، فقال : « ما إخال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر ، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق ، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية و معان روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط ، فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفترقة مرة ومجموعة مرات ، وكأن روحا هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات ، وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد . فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفى وتكشف في آية واحدة عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود »^(١) .

ولكن لاشك أن « المضمون » الذي ينطوي عليه الزخرف مع ذلك لا يحاكي أى تجربة من تجارب الواقع الحقيقي ، بل يتوقف عند حدود « التلائم » البسيطة . ومن ثم لا يثير أية قضايا إنسانية عقلية مركبة .

ولهذا كله وصف مؤرخو الفن الزخرفة الإسلامية بأنها « تكعيبية » ، وهو وصف أطلق أيضا على الفن المصرى القديم والفن المسيحى قبل عصر النهضة . لأن « التكعيبية » تحقق أقوى تعبير لها فى التوازن الإيقاعى للعناصر الفراغية ، مما يجعلها بعيدة عن العلاقات الواقعية ، ولذلك تتباين النزعة التكعيبية مع منظومة التناغم التجريبي الأمبريقي . هذا بالإضافة إلى أن رسم المنظور (حيث ترى الأشياء بأحجامها وزواياها كما تنطبع على شبكية العين) ليس ملزما للتكعيبية ، بسبب جوهرى هو انعدام الوجود الفعلى للموضوع . ولذلك فإنها تكتفى بأسلوب له سمة الرسم التخطيطي^(٢) .

ولابد لنا ، فى إطار هذا البحث ، أن ننظر إلى تجريد الشكل فى الأدب العربى ، لنرى ما إذا كانت خصائص الفن التشكيلى ماثلة فيه أيضا . والسؤال الذى يرد فى هذا السياق بالطبع هو : هل تجردت القصيدة العربية ، فى حدود التجربة الشعرية ، من المفهوم ، واكتفت بالدلالات الشكلية ؟

(١) ثروت عكاشة ! القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، ص ٣٩ .

(٢) Diez, Ernst: A Stylistic Analysis of Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume III, p. 207.

إن طريق الإجابة عن هذا التساؤل لا بد أن يمر بموقف الفكر النقد العربي القديم من قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، وإهداره المشهور للمعاني في مقابل الألفاظ ، وميله إلى تفضيل أصحاب اللفظ من الشعراء على أصحاب المعاني .

لكننا لا بد أن نلاحظ أننا هنا نعالج تجارب الشعراء لا الرسامين ، ولذلك لا ينبغي أن نتوقع « سقوط المضمون » بشكل كامل في الشعر . والدليل على ذلك أن أحدا من نقاد العرب القدماء ، الذين انتصروا للفظ على حساب المعنى ، لم يكن يعنى أن الشعر الجيد هو مجرد ألفاظ مرصوفة بلا معان . وغاية ما وصلت إليه النزعة الشكلية العربية هو القول بأن التمايز بين الأشعار لا يرجع إلى معانيها بل إلى كيفية صياغة هذه المعاني صياغة لفظية : وأن أشد القصائد إمعانا في الارتكاز على الألفاظ — كقصائد البحترى مثلا — هي قصائد تنطوي على معان تتصل بصميم الواقع الإنساني وقضاياها .

والنقد الشكلى الحديث يذهب إلى أن الأدب يختلف في هذه المسألة اختلافا جوهريا عن الفن التشكيلى ، لأنه لا يستخدم الألفاظ في التشكيل الشعرى بوصفها عناصر « صافية » ، بمعنى أنها عارية عن القيمة الذاتية كالخطوط في شكل تجريدى . إذ إن للكلمات معنى وهالة من الدلالات ، أى أنها تدل على شيء « يقع خارجها » ، قد يكون حوادث أو أشياء . ولذلك فليست للأدب دلالة داخلية كامنة فيه ، وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف « واقعية » حتى عندما يكون تخييليا^(١) .

وهذا الفارق الهام بين الأدب والفن التشكيلى ، يبدو أنه يعرقل خطوات تحليل الأدب على أساس الشكل وحده ، وصولا إلى نقاط التلاقى بينه وبين الفن .

لكننا إذا نظرنا إلى حقيقة التطور الذى مرّ به الشعر العربى ، منذ ظهور الإسلام حتى القرن الثالث ، فإننا سنكتشف أن إشكاليات المقارنة بين الشعر العربى وما يناظره من فن تشكيلى ، ليس بالخطورة التى تبدو للوهلة الأولى . فقد بدأ النقاد يدركون أن الشعر فن لا تثقله المعانى كثيرا ، وأن الشعراء يحسنون صنعا لو أنهم طرحوا المعانى وراء ظهورهم ، والتفتوا إلى ما سواها من مقتضيات

(١) النقد الفنى : ص ٢٠٧ .

الشكل . وقد صور « ابن طباطبا » هذه الفكرة بعبارة تلخص النزعة السائدة كلها ، وتغنى عن شذرات كثيرة في أقوال النقاد . فقال :

« والشعراء في عصرنا إنما يجابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشى قوهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها » (١) .

فالشعراء في عصر « ابن طباطبا » يلقون القبول فيما يصوغونه على أمور ثلاثة هي :

- (١) لطيف ما يوردونه من أشعارهم .
- (٢) بديع ما يغربونه من نوادرهم .
- (٣) أنيق ما ينسجونه من وشى قوهم .

وهي كما هو واضح تدور كلها حول محور الزينة الكلامية والإبداع والتلطف في القول . وهذا « دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ... الخ » . وليس من تفسير لذلك سوى أن « الحقائق » في ذاتها لا تحمل عندهم أية قيمة استطبيقية ، وإنما القيمة كلها للشكل المتمثل في مهارة الشاعر في توشية نسيج قوله وتزيينه بكل ما وسعه من ألوان البديع .

ولاشك أن هذه هي الصورة الصادقة لواقع الشعر العربي في العصر العباسي : معان ثابتة لا تتغير من شاعر لآخر ومستمدة من التراث الجاهلي ، في مقابل تراكيب لفظية حرة يبدع فيها الشعراء كيف شاءوا . وتكاد هذه الألفاظ هي وحدها مضمار المنافسة الوحيدة بين الشعراء .

ونستخلص من ذلك أن إبداع الشعر العربي يقوم على عناصر الشكل الذي تخرج عليه القصيدة ، دون ما يثقل هذا الشكل من مضمون عقلي . وهذا ما يقدم لنا مفاتيح المقارنة بين هذا الشعر وبين الفن الزخرفي الإسلامي ، بأقل قدر من الصعوبة ، على عكس ما قد يظهر للوهلة الأولى .

ويؤكد هذا النظر إلى الشعر العربي ، ما يقوله بعض النقاد المعاصرين بشأن

(١) عيار الشعر : ص ٢٣ .

الشعر العرفى ، من أن علاقات البناء الشكلى فيه هى — كالشعر العرفى — الميدان الذى يمكن أن تلاحظ فيه أوجه الشبه بينه وبين سائر الفنون (١) .

وهذا هو ما انتهى إليه Pall Mall فى وسوعته بشأن العلاقة بين الشعر العرفى والفن الإسلامى ، حيث ذكر أن المرء يستطيع أن يربط بين أنماط معينة من الزينة المجردة ، ظهرت ابتداء من عصر الأمويين ، وبين روح الحيوية التى ملأت بعض أنواع الشعر والقصائد العربية من هذا العصر الذهبى ، هنا وهناك يجد المرء نفس الاهتمام بالجمل الشكلى ، والابتعاد البارع عن أى اتصال حقيقى بالطبيعة (٢) .

ومن هنا يمكن القول بأن فلسفة الشكل ، التى يتجرد فيها العمل الفنى ، شعراً أو غير شعر ، عن الالتزام بالعلاقات الأصلية للأشياء ، وعن الخضوع لحقائق الواقع ، وينطوى على نفسه فى حركة تناغم داخلية ، هى الفلسفة التى سيطرت على كل من الشعر العرفى والفن الإسلامى .

المبحث الثالث : الاتجاه الباروكى

ليس « الباروك » Baroque ، بوصفه نزوعاً عاماً نحو الزخرف الزائد والزينة الوافرة ، وفقاً على عصر دون عصر ، أو بيئة دون أخرى ، أو حتى فن دون فن . وربما يمكن وصف كل الأساليب الفنية ، المتأخرة نسبياً ، ابتداء من الفن الهيلينى فى القرن الثالث قبل الميلاد ، كما يقول « ارنست ديز » بأنها أساليب باروكية (٣) . ومن هنا يمكن وصف الفن الإسلامى بذات الصفة ، على أساس أنه نشأ مجاوراً للفن الهليني وتأثر به (٤) .

ولكن الفن الإسلامى تطور على نحو أكد فيه صفة الباروكية هذه ، وذلك عن طريق مبدأ أساسى فيه ، هو مبدأ تغطية الفراغ بتفصيلات بالغة الدقة . ففى كل الآثار الإسلامية الباقية من عصور الازدهار الفنى ، يلاحظ حرص الفنان على

(١) النقد الفنى : ص ٢٠٧ .

Pall Mall: Op., Cit., p. 1007.

(٢)

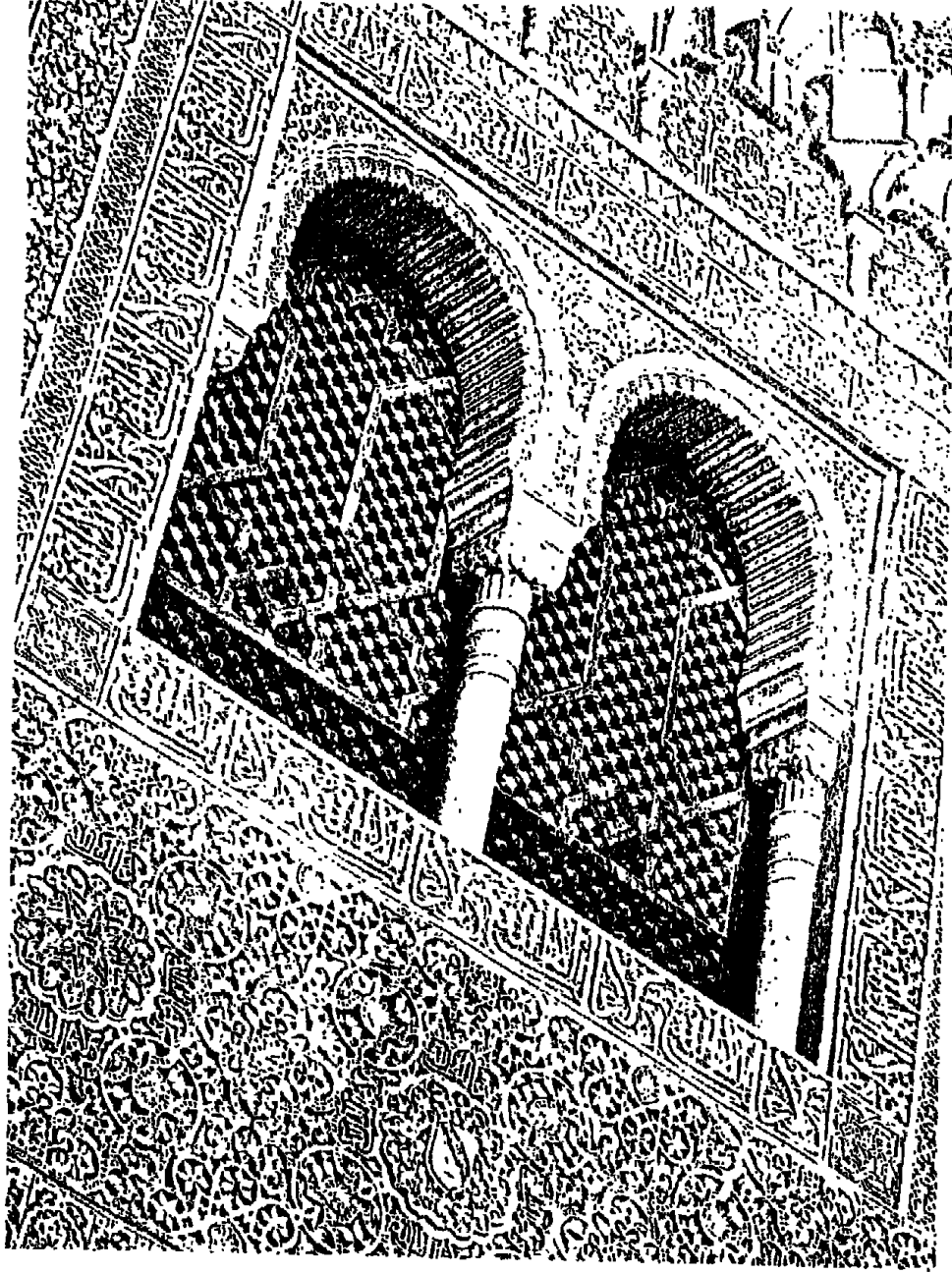
Diez, Ernst: Simultaneity in Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York 1968, Volume

IV, p. 185.

Ibid: p. 186.

(٤)

عذم ترك أية مساحة بيضاء ، وخاصة على الجدران الداخلية للمساجد والقصور ، وكذلك على القباب والعقود .



« شكل رقم ٣ »
مبدأ تغطية الفراغ كما تحقق في جدار مطل على باحة الريحان بقصر الحمراء بالأندلس

وارتبط بهذا المبدأ عنصر هام من العناصر المميزة للفن الإسلامي ، وبعد أهم سمات الباروكية فيه ، وهو تكثيف الزينة في المساحة المحدودة ، والإفراط في شغل أقل الفراغات بمنمنات بالغة أقصى درجات الدقة والإتقان . فتبدو الحوائط من بعيد وكأنها مغطاة بسجادة حيكت بعناية فائقة قبل أن تعلق . (الشكل رقم ٣)^(١) .

على أنه من المهم أن نذكر أن جذور هذا المبدأ سابقة على الفن الإسلامي ، وموجودة في تاريخ فنون الشرق كله من قبل نشأة هذا الفن . يقول « م.س. ديماندا » في وصف أحد العقود الشرقية القديمة: « تظهر في زخارف ذلك العقد صفات .. تعد من خصائص النحت القبطي والسوري ، فالزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح جميعه »^(٢) . ثم يصف زخارف « سامرا » الحصية العباسية فيقول إنها تذكرنا بزخارف النحت المعدنية ، المطعمة بالأحجار الكريمة ، ويتمثل فيها « اكتمال تطور مبدأ خاص من مبادئ الفن الإسلامي ، هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة »^(٣) .

وذلك يدل على أن نزعة الهروب من الفراغ تمتد جذورها إلى كل الشعوب الشرقية التي دخلها الإسلام . وفي ظل الازدهار الحضارى الذى أحدثه الإسلام في تلك الشعوب ، واصلت تلك النزعة وجودها وتجليها في أعمال الفن الإسلامى .

وإذا جاز أن مثل هذه الظواهر الفنية يمكن تفسيرها ، فإننا نورد ما ذهب إليه « هربرت ريد » من أن « الحاجة إلى الحلية تعبر عن ميل غريزي في الإنسان ، يتمثل في الخوف من الفراغ Horror of vacui »^(٤) . وهذا الخوف قديم في تاريخ البشرية ، يمتد — كما يقول « ارنست ديبز » — إلى ما قبل التاريخ ، وفنون الشعوب البدائية ، والأعمال المبكرة للشعوب التى ظهرت في التاريخ المعروف . حيث تختفى الأرضية بقدر المستطاع تحت تفصيلات الزخرف »^(٥) . أو ما يقوله

(١) يوسف شكرى فرحات : غرناطة في ظل دولة بني الأحمر . نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٨٤ .

(٢) ديماندا : الفنون الإسلامية ، ص ٢٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ٩٣ .

(٤) سعد زغللول عبد الحميد : العمارة والفنون في دولة الإسلام : ص ١٩١ .

(٥) Ditz, Ernst: Op., Cit., Volume V, p. 37.

« ثروت عكاشة » من أن الزخارف « تردنا إلى عالم التجريد الذى ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتعمم بالسكينة » (١) .

ولا يستثنى من هذا الاتجاه فى الفن الإسلامى ، إلا ما كان من اتجاه متشدد أيام الموحدين فى المغرب والأندلس ، حيث كانت فكرتهم أن زيادة الزينة وملء الفراغ لا يتفقان « ودعوتهم إلى إحياء الإسلام فى نقاوته الأولى ، فأقلوا إلى حد كبير من الزخارف فى المساجد التى شيدها بمراكش ، حتى انحصرت فى أشكال رئيسية ، حاسمة الخطوط ، بينة المعالم ، فوق أرضيات فسحة عاطلة من الزينة » (٢) .

إلا أن ذلك كان حركة عارضة ، فى الطريق الذى اختارته الزخرفة الإسلامية ، ولم تلبث أن تلاشت ، وعدل الموحدون انفسهم عن تشدهم ، وأصبحوا من أنصار التزيق فى كل شىء ، من العمائر إلى المخطوطات (٣) .

وإذا تحولنا إلى عالم الشعر الموازى ، لنرى أثر نزعة التكثيف التصويرى وكراهية الفراغ فيه ، فسوف نلاحظ أن أقرب مادة شعرية تصلح لتحقيق هذه النزعة هى وصف الطبيعة ، التى استحالت جزئياتها فى يد الشاعر العربى ، فى العصر العباسى ، إلى مادة أولية مهيأة للتشكيل الجمالى طبقا لكيفية توظيفه لها . وفى وصف الطبيعة نستطيع أن نلمح بسهولة سيطرة النزعة الزخرفية ، المسرفة فى التفصيلات الدقيقة المتزاحمة ، التى لا تترك فى ذهن السامع مساحة مسطحة أو خالية . وقد اشتهر من شعراء المشرق فى هذا الفن عديدون ، من أبرزهم ابن المعتز . لكن الظاهرة كانت أوضح فى شعراء الأندلس ، الذين تحول فن الشعر فى أيديهم إلى ممارسة شديدة التألق ، تستدعى إلى الذهن أناقة الزينة التشكيلية فى القصور والمساجد الأندلسية . وقد أوغلوا فى ذلك حتى استخرجوا من صورهم ومعانيهم — كما يقول « إميليو غرسية غومث » — تلك الزخارف الشعرية الأرسكية ، التى تشبه أن تكون قصورا حمراء لفظية (٤) .

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، ص ٣٨ .

(٢) ليوبولد توريس بالباس : الفن المرابطى والموحدى ، ترجمة د. سعيد غازى ، نشر منشأة المعارف ، اسكندرية ١٩٧٦ ، ص ١٢ .

(٣) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية ، ص ٨٧ .

(٤) غرسية غومث : الشعر الأندلسى ، ترجمة د. حسين مؤنس . القاهرة ١٩٥٢ ، ص ٢٥ .

والواقع أن الشاعر الأندلسي كان يجتهد في حشد أكبر قدر من المؤثرات التصويرية ، من تشبيهات واستعارات ، بشكل متلاحق ، لا يكاد يترك للسامع فرصة لاستيعاب كل صورة جزئية على حدة ، مما يعطى انطبعا عاما بتكاثف الزينة الشعرية وازدحامها .

يقول « ابن سهل الأشبيلي » :

الأرض قد لبست رداءً أخضرا
والطلل ينثر في رباها جوهرها
هاجت ، فخلت الزهر كافورا بها
وحسبت فيها التراب مسكا أذفرا
وكان سوسنها يصفح وردها
ثغر يقبل منه تحدا أحمرها
والنهر ما بين الرياض تحاله
سيفا تعلق في نجاد أخضرا
وجرت بصفحتها الربا فحسبتها
كفا ينمق في الصحيفة أسطرا
وكانه إذ لاح ناصع فضة
جعلته كف الشمسي تبرا أصفرا
والطير قد قامت به خطباؤه
لم تتخذ إلا الأراكة منبرا

ولا يخفى على قارئ هذه المقطوعة أن « ابن سهل » لا يصف منظرا طبيعيا ، يحقق به عناصر الواقع بمؤثراتها الأصلية ، بقدر ما يقدم نبضات تأثيرية متتابعة ، لا تضغط على الرابطة المنطقية بين جزئياتها ، بل تسعى إلى تكوين تنويعات تشكيلية على لحن الطبيعة الأساسي .

المبحث الرابع : المتواليات المفتوحة

يرتبط بنزعة الإسراف في الزخرف ، سواء في الفن الإسلامي أو في الشعر العربي ، على نحو ما قدمنا ، خاصية يعدها « رنيه ويليك » من مميزات فن الباروك ، وهي خاصية « الشكل المفتوح » الذي يتميز بأنه رفيع التكامل وثيق

الحبكة ، وذلك في مقابل « الشكل المغلق » الذى تميز به فن التصوير في عصر النهضة^(١) .

وإذا نظرنا إلى الفن الإسلامى في ضوء تلك التفرقة ، فإننا نلاحظ أن ظاهرتى « التكرارية » و « الترددية » اللتين وصفنا بهما الزخرف الإسلامى ، تعينان وجود وحدات صغيرة نسبيا يتوالى بعضها في إثر بعض ، محدثا شعورا بالامتداد اللانهائى ، يعبر فيها الفنان عن روح « الجماعة » القابلة لكل إضافة . على عكس فنون شعوب أخرى ، لا تتكرر فيها العناصر البنائية تكرارا محضا ، بل يكمل بعضها بعضا محدثا شعورا بالاكتمال والانتهاء ، ويعبر فيها الفنان عن « الفرد » ، الذى يستشعر كيانه القائم بذاته المستقل عما عداه .

وبوجه عام ، وبدون إخلال بالملايسات التاريخية ، تناسب الخاصية الأولى — الجماعة المفتوحة — روح الشرق ، بينما تناسب الخاصية الثانية — الفرد المستقل — روح الغرب .

ويقتش المستشرق الفرنسى « روجيه جارودى » عن جذور هذا الفرق في منابعه من الفكر الإنسانى ذاته بين الشرق والغرب ، فيقول إن الفلسفة اليونانية ، وهى أصل الفكر الغربى ، هى فلسفة « الوجود » ، بينما الفلسفة العربية هى فلسفة « الفعل » . كما أن الرياضيات اليونانية تعتمد على مفهوم « النهائى » ، فى حين أن الرياضيات العربية تعتمد على مفهوم « اللانهائى »^(٢) .

وإذا كان ذلك هو الجذر الأصيل للفكر العربى أو الإسلامى ، فإننا لابد أن نتوقع ظهور تجلياته باستمرار فى كل نشاط إنسانى يعتمد على أعماق خصائص هذا الفكر ، وبخاصة الفن والأدب .

ويكاد مؤرخو الفن يتفقون على وجود هذه الخاصية — اللانهائية — فى الزخرف الإسلامى ، حيث « لا نجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية فى التوريقات . فالشكل هنا لا يأخذ بعدا منتهيا بل مستمرا ، فهو منفتح على أشكال لا حصر لها »^(٣) .

(١) رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ١٣٨ .

(٢) روجيه جارودى : مجلة الموسم الثقافى التاسع لجامعة قطر ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٢ .

(٣) عفيف بهنسى : جماليات الإبداع العربى . فصول ، المجلد السادس العدد الرابع — يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٩ .

والواقع أن الأشكال النجمية ليست هي الوحيدة التي تتصف بخاصية المتواليات المفتوحة ، بل إن ذلك ينطبق على كل الأشكال المستخدمة في الزخرف الإسلامي . فسواء في الأشكال النجمية أو التشكيلات النباتية ، فإن طبيعة التصميم وحركة الخطوط تستلزم بالضرورة أن « يُولَدَ » كل شكل نجمي أو نباتي شكلا آخر يليه في كل الاتجاهات التي تصل إليها خطوطه في سهولة وتلقائية تظهر الدهشة .

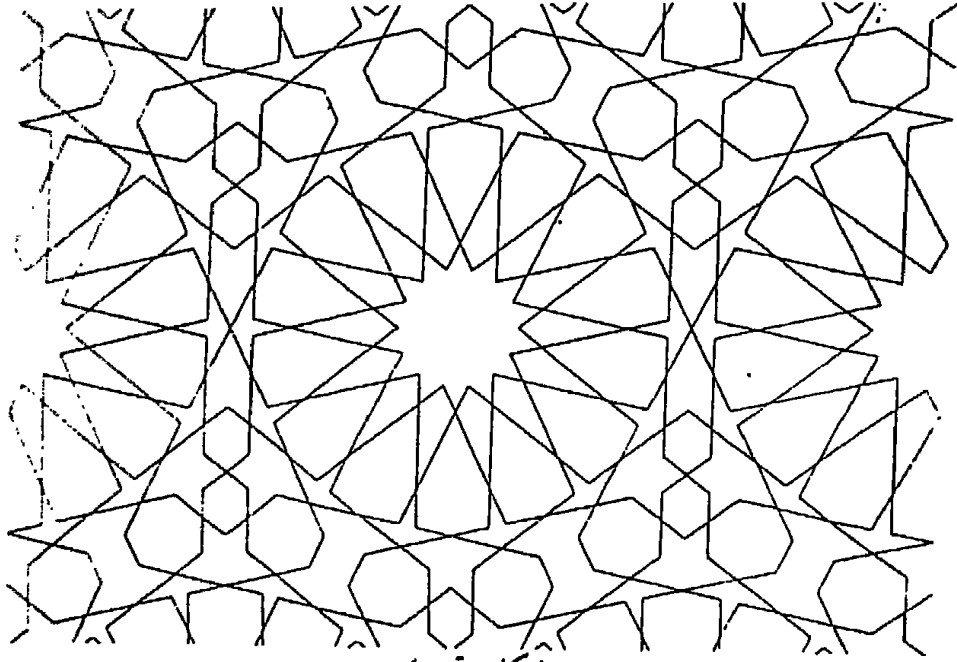
وإذا نظرنا إلى الشكل المسمى بالطبق النجمي ، فسوف نلاحظ أن المثلثات التي تلتقي رءوسها حول دائرة وهمية في وسطها ، توالى أضلاعها الامتداد إلى الخارج ، مع التفرق أو التقابل ، في خطوط مستقيمة لا تنحني ولكنها تنكسر مكونة زوايا متفاوتة القيم ، ثم ترسل شعاعات منبثقة من قلب الطبق ، فيما يشبه أن يكون تمثيلا تكعيبيا لأوراق الزهرة ، ولكن أطرافها الخارجية مفتوحة لتكوين طبق نجمي آخر إذا ما مدت الخطوط على استقامتها بنفس نظامها (الشكل رقم ٤) .

ونستطيع أن نقيس على ذلك الوحدات النباتية المجردة ، أو الهندسية الخالصة ، التي تنحني خطوطها إلى الخارج لتكوين وحدات جديدة ، إذا ما توالى نفس النسق الذي بدأت به ، وهي ظاهرة تنجلي في أنواع الأفاريز المستخدمة في إحاطة الحوائط والعقود وسواها بأطر قابلة للامتداد اللانهائي ، وتتساوى في ذلك الأفاريز الهندسية الشكل أو النباتية الاشتقاق (شكل رقم ٥) .

وبسبب خاصية التوالى المفتوح هذه فإن محاولة الفنان المسلم إيجاد نهاية للمساحات المرسومة ، تصطدم دائما بعقبة التصرف في الخطوط الممتدة ، والتي تتهيأ لتكوين مزيد من الوحدات ، وغالبا ما ينتهي الأمر ببتير الخطوط .

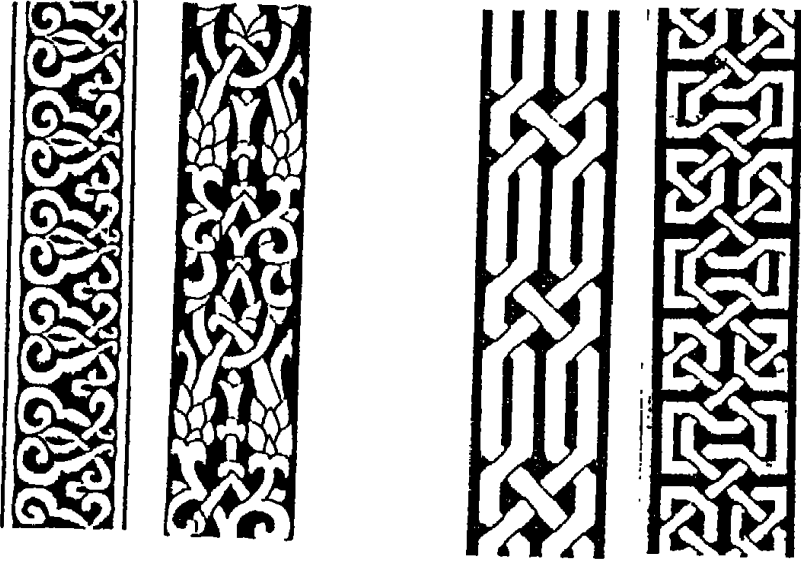
وتكتسب الوحدات الجزئية المكونة للأشكال الزخرفية ، بفضل خاصية التوالى المفتوح ، قيمة ذاتية لا تتأثر قليلا أو كثيرا بانضمامها إلى غيرها أو انفصالها عنها . يقول « جاستون فييت » في وصف بعض المناير الخشبية : « إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال ، جمعت بعضها إلى بعض ، وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة ، حتى لكأنها لا تؤدي دورا في الشكل العام . وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية ،

متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق ، حتى يمكن تجميعها أو تفريقها ،
دون أن يزول أثرها أو يتضاءل « (١) » .



« شكل رقم ٤ »

ظاهرة المتواليات المفتوحة في الطبقة النجمية



« شكل رقم ٥ »

أفاريز هندسية ونباتية تتحقق فيها ظاهرة المتواليات المفتوحة

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية ، ص ٣٩ .

أى أن الوحدات الزخرفية تجمع بين خاصيتين متعاكستين ، الأولى : استقلال
الوحدات بعضها عن بعض واكتفائها بنائياً ، والثانية : قابليتها للاتحام بغيرها
مكونة منظومة لا نهائية .

وفيدنا تحليل « جاستون فييت » للوحدات المتوالية في تفهم ظاهرة موازية في
الشعر العربي ، وهي استقلال الأبيات داخل القصيدة ، وقابليتها لإضافة المزيد
بغير حدود .

وقد لحظ المؤرخ الألماني « كونل » E. Kühnel اشتراك الشعر العربي والزخرف
الإسلامي في تلك الخاصية . وذكر نصا شعريا للشاعر الألماني « جوته » Goethe
يصف هذا الاشتراك ، يقول فيه مخاطبا الشعر العربي :

كونك لا تنتهي أبداً ، فهذا يجعلك عظيماً .
وأنت لا تبتدىء . ، فهذا قدرك .
أغنيتك متغيرة ، مثل إطارها النجمي .
والبداية فيك مثل النهاية .
والنهاية مثل البداية ، أبداً ودائماً .
وما في الوسط شامل للبداية والنهاية .
وما في البداية يبقى إلى ما لا نهاية^(١) .

وهذه الخاصية في الشعر العربي ليست دخيلة عليه بفعل تأثير الفن
الإسلامي ، بل هي أصيلة فيه ترتد إلى الذوق الجاهلي وتمثلاته الجمالية . فمن
مسلمات الشعر العربي أنه — منذ منشئه — قائم على فلسفة الوحدة الجمالية
الصغيرة — البيت — الذي يجمع بين خاصية الاكتفاء الذاتي وبين القابلية
لإضافة وحدات أخرى بلا نهاية ، مادامت الوحدات الجديدة تنسج خيوطها على
نفس المنوال الوزني . وقارئ النقد العربي القديم يلحظ أنه لم يعالج القضايا
الجمالية الخاصة بالقصيدة بوصفها كلا متكاملًا ، « وكادت عناية النقاد تكون
مقصورة على البيت ، لأنه أقل صورة يمكن أن يتمثل فيها مفهوم الشعر »^(٢) .

والقصائد العربية ، سواء منها الجاهلي أو الإسلامي ، وسواء منها الطويل ،

(١) محمود ابراهيم حسن : الزخرفة الاسلامية — الأربيسك — القاهرة ١٩٨٧ ص ٩ .

(٢) عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٦٤ .

الذى يجاوز مائة بيت ، أو ما هو دون ذلك ، تتكون من سلسلة من « الحلقات المتوالية » . وإذا استثنينا المطلع الطللى ، الذى يحدد نقطة انطلاق الشاعر ، فإننا لا نلاحظ وجود بنية كلية ، وفيما عدا القليل النادر لا نجد خاتمة ينتهى عندها تدفق الصور والعواطف التى توالى طوال القصيدة .

وقد فسر « ابن رشيق » انتهاء بعض القصائد بغير خاتمة بقوله : « ومن العرب من يختم القصيدة ، فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها رغبة مشتبهة ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة ، كل ذلك رغبة فى أخذ العفو وإسقاط الكلفة . ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر :

كأن السباع فيه غرقى غدية . بأرجائه القصى أنايش عنصل

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات ،^{٥٠} أفضلها» (١) .

لكن الأبيات التى اختتمت بها بعض المعلقات وغيرها ، أبيات منفصلة عن سياقها ، وهى ليست « خواتيم » للقصائد إلا باعتبار ما فيها أحيانا من حكمة . كقول طرفة فى ختام معلقته :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له
بتاتا ولم تضرب له وقت موعد

أو باعتبار ما فيها من إشارة عامة إلى المضمون الذى قيلت من أجله القصيدة ، كقول زهير فى ختام معلقته يخاطب ممدوحه :

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم
ومن أكثر التسأل يوما سيحرم

أما باقى المعلقات فتنتهى بأبيات من الفخر القبلى يظهر فيه بجلاء معنى بتر السياق .

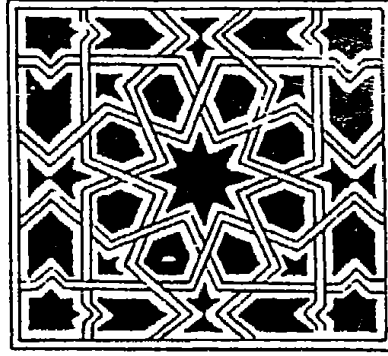
(١) ابن رشيق : العمدة ، ٢١٢/١ .

وقد يكون الشاعر العباسي قد صنع لنفسه بدايات ونهايات لقصيدته ، فيها
عناية ظاهرة ، مثل قول المتنبي في ختام قصيدته في عتاب سيف الدولة :

هذا عتابك إلا أنه مقه قد ضمّن الدرّ إلا أنه كلم

لكن ذلك ليس خاتمة بمعنى « نهاية » لبناء يكتمل عند نقطة معينة اكتمالا
سائغا ، بل هو : إعلان مفاجيء لمضمون القصيدة ، ولا يحمل سوى دلالة واحدة
هي : إغلاق الحديث عن هذا المضمون ، وتوقف حركة توالى حلقات السلسلة .

وهكذا نجد فلسفة الاختتام واحدة في الشعر ، وهي اختلاق نهاية لسياق غير
نهائي بطبيعته . وهو في ذلك يشبه الزخارف الإسلامية ، عند محاولة الفنان
« إغلاق » حواف الوحدات الزخرفية . (الشكل رقم ٦) .



« الشكل رقم ٦ »

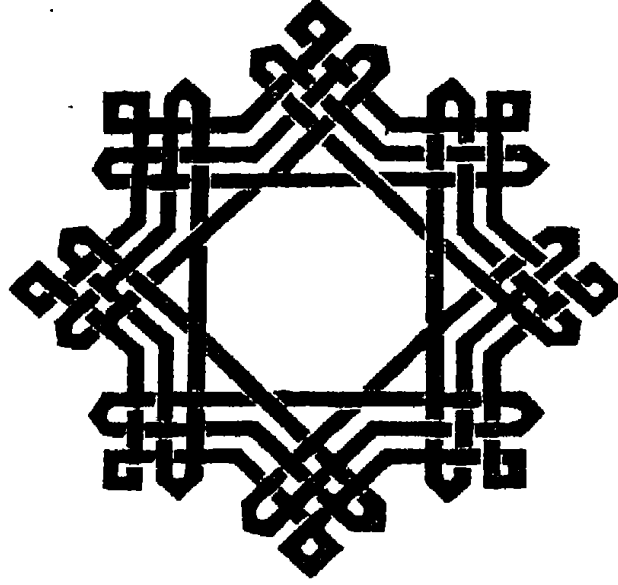
وحدة زخرفية تحمل محاولة لجعلها مغلقة مكثفة بذاتها، ولكن خطوطها مفتوحة للخارج،
وقابلة لتكوين وحدات أخرى، ومحاولة الإغلاق تمت بتر تلك الخطوط فحسب .

وقد لا ينطبق هذا الشكل قاطع على كل قصائد الشعر العربي . لأن منها
قصائد — قليلة — تحمل هيكلًا موحدًا متماسك التركيب للغاية . مثل ميمية
« الخطيئة » التي مطلعها :

* وطاوى ثلاث عاصب البطن مرملة *

أو قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه الخمسة . أو بعض أجزاء من
المطولات ، التي تتميز — على حدة — بنفس البناء المتناسك ، دون أن يكون
سياق القصيدة المطولة ذاته على هذه الصفة .

ويشبه هذا بعض المحاولات الناجحة للزخرفة الإسلامية لخلق وحدة حقيقية لعناصر الشكل الواحد ، ينتهى بها نهاية مؤكدة لا اعتساف فيها . (انظر الشكل رقم ٧) .



« شكل رقم ٧ »
وحدة زخرفية مغلقة تماما ، حيث تنعكس خطوطها الخارجية إلى الداخل مرة أخرى

وقد اتفق النقد الحديث على أن ظاهرة امتداد أبيات القصيدة العربية ، التي تستند إلى آليات مفتوحة لا تعرف النهاية ، ترتبط بنظام الحياة العربية ذاته . « فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر . فإذا كان المجتمع كله عددا هائلا من القبائل المستقلة في كل شئونها ، والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن في القصيدة العربية ، فهي ... مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها ، والتي لا يربطها بغيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة ، التي تعمل جميعا في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم»^(١) .

(١) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣١٣ .

فالنظام الاجتماعي العربي يتكون من عدد من القبائل المستقلة التي تتجمع مع غيرها أو تتفرق ، وأسباب عديدة ، دون أن يخجل ذلك أدنى إخلال بنظام القبيلة ذاته ، أو بالنظام الاجتماعي في مجموعه . وفي مماثلة مدهشة لهذا الكيان يمكننا أن نلاحظ أن تقاليد الشعر العربي ، وفي الوقت نفسه أيضا قواعد الزخرف الإسلامي ، تتبع هذه الفلسفة بحذافيرها .

وقد يعترض على جدوى ذلك التمثيل ، بأن ما قدمناه عن منشأ الفن الإسلامي خارج الجزيرة العربية ، قد يجعل وضع هذا الفن — ذى الأصل الأجنبي — مع الشعر — ذى الأصل العربي — في صف واحد أمرا غير سائغ .

لكن الحقيقة التي تقدم تأكيدها بالأدلة التاريخية ، أن الفن الإسلامي « انتقائي » ، أى أنه « اختيار » لما يتلاءم مع طبيعة العرب وتقاليدهم وعاداتهم ومعتقداتهم وأذواقهم ، و « ترك » لما سواها . كما أنه يمثل أذواق منطقة جغرافية عريضة تضم العرب ومن جاورهم ، حيث يتقاربون فيما بينهم حضاريا ، وتشيع فيهم روح واحدة لم تكن تخالف ما يميل إليه العرب والساميون كثيرا . ولذلك فقد تكيف هذا الفن ، ليصبح مماثلا في تكويناته لذات الأساس الجمالي الذي يقوم عليه فن العرب الأصلي وهو الشعر . ولم تكن هناك صعوبة في هذا التكيف ، لأن جزءا كبيرا من روح الفن في الشرق الأدنى كان « مألوفا » لدى العرب ، بوصفهم متلقين للإبداعات الفنية التشكيلية ، وإن لم يكونوا منتجين لها .

الفصل السابع

المقومات التشكيلية للشعر العربي

هناك ملحوظة ينبغي أن توضع تحت الأنظار ، قبل الخوض في قضية التشكيل في الشعر العربي ، وهي أن هذا الشعر قد حافظ في العصر الإسلامي على كل قواعد الصياغة الفنية ، التي ورثها عن العصر الجاهلي ، واصطنع — في ظل العباسيين — أسباب ازدهاره ، من تطوير بعض الأساليب القديمة وإعطائها ثقلا أكبر مما كان لها في الجاهلية فحسب .

وقد أدت هذه الظاهرة إلى أن يحافظ الشعراء على سمات الشعر العربي كاملة ، في جميع الأقاليم الإسلامية التي تحدثت باللسان العربي ، واستمر ذلك أجيالا طويلة .

وانتقلت سمة المحافظة على القديم إلى الفن الإسلامي ، ولكن في صورة محافظة على الاختيار الإسلامي في ميدان الفن ، وولاء شديد له . يقول « دافيد رايس » David T. Rice « لم يكن الفنانون يبحثون عن الجديد أو غير المألوف ، بالطريقة التي مارسها فنانون عصر النهضة في أوروبا مثلا ، بل ظلوا مشدودين إلى النموذج الذي أقره الزمن والتقاليد ، باحثين عن تجديد سحره وفتنته فحسب ، وتأكيد خصائصه بواسطة تنويعات دقيقة وأشكال متقنة التفصيلات »^(١) .

وبرغم تعدد مضادر الفن الإسلامي ، فإن هذا الولاء للنموذج الثابت قد أدى إلى وحدته في كل البلدان الإسلامية ، في مجموعة متجانسة المعالم من الموتيقات التشكيلية والنظم المعمارية . وذلك — كما يضيف « دافيد رايس » — « لأن كل الشعوب التي أمدت ذلك الفن بمادته ، قد التزمت بنص ديني واحد ، كان هو العامل الذي أكسب الفن في العالم الإسلامي تماثلا قائما على وحدة العقيدة ، التي كانت عميقة الأثر في حياتها ، والتي استطاعت تجاوز التباين الطبيعي للمقومات السياسية والثقافية لتلك الشعوب »^(٢) .

هذه الظاهرة التي اشترك فيها الشعر العربي والفن الإسلامي ، ظاهرة الولاء

Rice, D.T.: Islamic Art, Garrold and Sons, Great Britain 1979, p. 7.

(١)

Ibid: p. 9.

(٢)

الشديد للنمط السائد ، سواء بالميراث عن القديم — بالنسبة للشعر — أو بالاختيار من السائد — بالنسبة للفن — هذه الظاهرة قد فتحت الباب في سهولة لقيام علاقات فنية بينهما ، ظلت ماثلة في التاريخ فترة تكفي لملاحظة الأساس الذى قامت عليه في كل منهما ، وهذا الأساس هو التناظر التشكيلي بين الشعر والفن .

ولكن إذا كانت ظاهرة « التشكيل » واضحة بالنسبة للفن الإسلامى ، كما تقدم ، فماذا بشأن الشعر العربى ؟.

المبحث الأول : جذور العناصر التشكيلية

تبين لنا من الفصول السابقة ، أن الشعر والفن في دولة العرب ، التقيا حول هدف واحد هو تزيين الحياة ، بشروط العقيدة الإسلامية ، وبوسائل « منتقاة » من الفن التشكيلي من جهة ، وأخرى « مطورة » من فن الشعر من جهة أخرى .

والنقطة الفارقة في ذلك هي طبيعة الشعر العربى ، الذى ساعد بخصائصه على الاقتراب من الفن الإسلامى ، ومن ثم خلق لهذا البحث زاوية الرؤية التى ينطلق منها .

« وإذا ساغ القول بأن الشعر العربى تحول — بوجه عام — من التصويرية التسجيلية ذات الطابع المثالى في العصر الجاهلى ، إلى التصويرية التخيلية ذات الطابع التجريدى في العصر الإسلامى ، فإنه كان يملك صفة « التصويرية » في الحالتين . وهذا هو ما غلب عليه برغم ميله أحيانا إلى التسجيل الزمانى للأحداث . ولكى ندرك الأبعاد الحقيقية لتلك الصفة الأساسية في الشعر العربى ، فإننا نقارنه بشعر آخر قريب إليه ، وهو الشعر الفارسى . وإذا كان يظهر لنا بوضوح أن الشعر الفارسى تغلب عليه صفة القص والتأمل الفكرى ، حتى ولو وجدت به نزعة إلى التسجيل الوصفى اللازمانى للطبيعة .

اهتمت الفارسية بالشعر القصصى بوصفه جنسا أدبيا مستقلا^(١) . واهتم الشعر والنثر الفارسى بأدب المناظرة والحوار ، بوصفه غرضا موروثا من الأدب

(١) محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٥٨ .

البهلوى القديم ، الذى كانت غايته توصيل الحكمة ، وكثير منه مستمد من الأدب الدينى الزرادشتى . وفى العصر الإسلامى توسع الأدب الفارسى فى المناظرة ، رجوعا إلى النزعة الإيرانية الأصيلة^(١) .

ويمكن تلخيص اتجاهات شعراء الفرس الإسلاميين فى اتجاهين : الحكايات والحكمة . فقد اشتهر « الفردوسى » بنظم تاريخ إيران القديم ، واعتنى « نظامى » بحكايات العشاق ، و « مولوى » بالحكمة العالية ، و « عمر الخيام » بفلسفة الحياة ، و « سعدى » و « حافظ » بالغزل^(٢) .

أما أعظم الآثار الفارسية فى الشعر الإسلامى ، فهى « الشاهنامه » ، التى كتبها كل من « ألدقيقى » و « الفردوسى » . والأول كان يسوق الحكايات شعرا من أجل القص فى ذاته ، والثانى كان يحكى البطولات والملاحم بوصفها وسيلة لتجسيد العبرة والعظة^(٣) .

ولذلك فإن عملية تحول الشعر الفارسى إلى الاهتمام بالجوانب الزخرفية فى التصوير الشعري — تأثرا بالعرب — سارت ببطء شديد . وحتى القرن الرابع لم يكن شعراء الفرس يولون الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية اهتماما ، لأنها لم تكن تتفق مع تقاليدهم الشعرية . ولذلك فإن « رشيد الدين الطوطا » فى كتابه (حدائق السحر فى دقائق الشعر » ، عندما تحدث عن وجوه البلاغة فى الشعر الفارسى ، لم يجد غير المتأخرين من أمثال « العنصرى » (٣٥٠ — ٤٣١ هـ) ، الذى عاش زمنا متأخرا كثيرا عن الزمن الذى تطور فيه الشعر العربى المجاور . هذا بالإضافة إلى أنه من المسلم به أن شعر الوصف كان قليلا فى الفترة الأولى من حياة الشعر الفارسى الإسلامى^(٤) .

وعلى عكس العرب ، فقد أفرغ الفرس طاقاتهم الفنية التشكيلية كلها فى فنون المنمنمات وزخرفة القصور وأدوات الحضارة على اختلاف أنواعها . وجعلوا الشعر للحكاية والتأمل والحكمة غالبا .

(١) المرجع السابق : ص ٢٥٤ .

(٢) طه ندا : النصوص الفارسية . دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ١١٧ .

(٣) طه ندا : الشعر الفارسى فى القرن الرابع — مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ٦٨ / ١٩٦٩ —

ص ٨١ .

(٤) المرجع السابق : ص ٤٨ و ٤٩ .

ولعل الشعر عند العرب كان في مقابل ذلك ، هو الوعاء الذى احتوى كل النوازع الفنية ، وتهايات وسائله وتقاليده ، سواء قبل الإسلام أو بعده ، للتعبير ، عما لم يكن لديهم من القوالب الفنية الأخرى . وشجع على ذلك انعدام ظاهرة « الأيقونات » فى العصر الجاهلى ، بوصفها فنا يماسه العرب بأنفسهم .

أما وقد أثبتت المقارنة وجود خواص تشكيلية مميزة فى الشعر العربى ، فإننا نستطيع الانتقال إلى دراسة العناصر التشكيلية فيه ، مقيسة إلى الفن الإسلامى ، الذى تحققت فيه قيم جمالية مشابهة لما فى الشعر ، وكلاهما مستمد من منظومة الحياة العربية الإسلامية فى مجملتها .

والعناصر التشكيلية لأى عمل فنى هى جوهر عملية الخلق ، كما يقول « لودفيج كولن » ، من خلال العلاقة الحية بين الزمان والمكان يصبح التكوين المكاني فى وحدة الزمان هو القانون الأول للشكل (١) .

ولا يؤثر اختلاف الأداة التشكيلية بين الشعر والفن كثيرا فى تغيير هذا القانون . فاللغة « وإن كانت زمانية فى طبيعتها ، إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا فى الوقت نفسه لحيز مكاني (٢) . أما الألوان والأشكال ذات الأبعاد الثلاثية فى لوحة ما فلا يمكن إدراكها « فوريا » ، وإنما يكون إدراكها فى الزمان ومن خلاله ، حتى إننا نجد أن أكثر السمات زمانية ، وهو الإيقاع ، متحقق فى الفنون التشكيلية كالرسم والزخرف والعمارة ، مؤديا دورا هاما فى الوعى بعناصر تجربتنا والربط بين أجزائها وتوحيدها (٣) .

وإذا ساغ أن نطلق على الشعر اسم الفنون التعبيرية ، وعلى الفنون الأخرى اسم الفنون التشكيلية ، فإننا لا نستطيع تجنب الحقيقة الماثلة فى أن « التشكيل » قائم فى المجالين ، « وكل ما يمكن استدراكه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى Senseous ، فى حين أنه فى الفنون التعبيرية وراء الحسى Supra-Senseous ، بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره

(١) Ernst Diez: A stylistic analysis of Islamic Art. ARS ISLAMICA, Volume III, p. 201.

(٢) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب . مكتبة « غريب » ، القاهرة ١٩٨٤ ، ط ٤ ص ٤٧ .

(٣) النقد الفنى : ص ١٠٠ .

المحسوسات ، في حين أن الشاعر — رغم أن عمله كذلك تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبى المنشود — بتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم على الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات «(١)» .

وفي ظل هذا الاشتراك في صفة التشكيل ، نستطيع أن نتعرف في الشعر على خواص ، هي — من حيث الظاهر — من نصيب الفنون التشكيلية . ويمكن تعريف هذه الخواص في الشعر بأنها جزئيات الإبداع ذات العلاقات الزمانية والمكانية ، التي تحدث المتعة دون مفهوم ، كما هو الحال في فنون الزخرف بوجه عام . وقد أظهرت الفصول السابقة كيف أن مثل هذه الصيغة تنطبق على الفن الإسلامى تمام الانطباق . ولكن كيف يمكن تحليل الشعر على أساسها وصولا إلى قيم جمالية ترتبط بما نفترض إنه يناظرها في الفن التشكيلي ؟

يقرر « جراهام هو » Graham Hough . أن « لكل فن أدواته ، وأداة الأدب هي اللغة ، واللغة تمثل أشياء وأشخاصا وأعمالا وعواطف ، وصلات بنوية بينها كلها . فماذا يمكن أن يكون قانون الكمال لمادة على هذه الدرجة العالية من التمثيل المباشر لمجموع التجربة الإنسانية ؟ وهل يمكن أن يكون غير القانون الذى يحكم هذه التجربة خلقيا كان أم اجتماعيا ؟ توجب النظرية الخلقية بالنفى وتقول : لا ، لا يمكن أن يوجد قانون آخر . بينما تقول النظرية الشكلية : نعم ، القانون المطلوب هو قانون آخر ، وأن ثمة قانونا لكمال الأدب متميز عن القانون الخلقى والاجتماعى » (٢) .

فالنظرية الشكلية ، وهي أقرب من سواها إلى روح الشعر العربى ، ترى أن الكمال الملائم للعمل الأدبى يتبع قانونا آخر غير القانون الخلقى والاجتماعى ، وهذا ينطبق من باب أولى على الزخرف الإسلامى . وفي كلا اللونين من الفن نجد أن الهدف هو تحقيق المتعة للمتلقى دون تحقيق غاية خلقية أو اجتماعية .

وفي إطار البحث عن هذا « القانون » الآخر الملائم للإبداع الشعري العربى ، يمكننا تقسيم بحث عناصر التشكيل في الشعر بين « أنساق » متعددة ، و « علاقات » قائمة فيما بينها على نحو مايلي :

(١) النفس النفسى للأدب : ص ٤٩ .

(٢) غراهام هو : مقالة في النقد . ترجمة محى الدين صبحى ، ص ٢٢ .

المبحث الثاني : أنساق العناصر التشكيلية

إذا كان « جراهام هو » ، في عرضه للجانب الشكلي الأدب — قد ذهب إلى أن هناك قانونا آخر لكمال العمل الأدبي غير القانون الأخلاقي ، فإننا نستطيع أن نجد هذا القانون لدى « كولن » ، عند دراسته للشكل الأدبي ، فيما سماه « قانون تنظيم الإيقاع المكاني » . ويعرف الإيقاع المكاني بقوله إن مرور الزمان يأخذ حيزا في المكان وعبر المكان ، والعلاقة الإدراكية الناجمة عن تقاطعهما تسمى « الإيقاع » . أما الشكل الفني الذي يحقق الإيقاع فهو تركيب عضوي من وحدات منفصلة تشغل حيزا في المكان المحدد ^(١) .

وقد ذكرنا أن الإيقاع ليس وفقا على الفنون التي تصنف بأنها زمانية كالأدب فحسب ، بل إن الإيقاع أساس للفنون المكانية أيضا . ونراها في « التأكيدات المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة فإن العمل يصبح ديناميا . وهذا يصدق على تكرار أقواس أو انحناءات معينة في كاتدرائية ، فالعين تواصل حركتها متوقعة حدوث التخط الإيقاعي في المستقبل » ^(٢) .

ولعلنا نستنتج من ذلك أن « الإيقاع » من العناصر التي توحى بالحركة المنتظمة الرتيبة ، ومن ثم تشيع في النفس شعورا بالسكينة والطمأنينة والسيطرة على الانفعالات . ولا أظن أنها « تعبر فحسب عن حالات مبهمه كما هو الشأن في الموسيقى » كما ذهب إلى ذلك « ديوت هـ. باركر » De Witt H. Parker ^(٣) .

وبرغم المشقة البالغة في استخلاص هذا العنصر التشكيلي المشترك بين الشعر والفن ، فقد سعى إليه كثير من الباحثين ، ولاحظ بعضهم أنه يرتبط بالطبيعة الإنسانية نفسها ، وما تتصف به من تنظيم فيزيائي مكافئ لما في الفن من تنظيم

Ernst Diez: Op., Cit., p. 201.

(١)

(٢) النقد الفني : ص ١٠٠ ، ويذهب « رومان انكاردن » Roman Ingarden إلى عكس ذلك الرأي ، حيث يرى أن العمل الأدبي تركيب ذو مراحل متعددة ، وأن لبنائه صفة زمنية ، نظرا لأن أجزاءه يتبع أحدها الآخر وفق تعاقب زمني ، أما الرسم فليست له صفة زمنية بهذا المعنى ، أي أن أجزائه لا يتبع أحدها الآخر وفق تسلسل زمني . انظر مقاله بعنوان (القيم الفنية والقيم الجمالية) ترجمة سعيد أحمد الحكيم ، منشور بمجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٩ ، السنة السادسة ، العدد ٣ ، ص ٧٦ .

(٣) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١١٥ .

للعناصر الشكلية^(١). بل إنه يرتبط بالجانب النفسى كذلك ، نظراً لأن الفن يتركب من الأساس الذى تقوم عليه كل ألوان الحياة النفسية ، كما يقول « روجر فرى » Roger Fry ، فيكشف عن المغزى الوجدانى للزمان والمكان^(٢).

وهناك من رأى أن العناصر المجردة فى الزخرف الإسلامى تتوالى فى « إيقاع » رتيب ، وكأنها تتوالد بسرعة النظر إليها . وترتبط هذه الظاهرة برتابة إيقاع الحياة فى بلاد العرب ، ورتابة « إيقاع » الشعر العربى ، وهو ما ينطبق على الموسيقى العربية كذلك^(٣).

على أن توالى العناصر الشكلية فى الشعر العربى يأخذ عدة صور ، تتمثل بأسمائها الأصلية عند النقاد أحياناً (النظام — التساوى — التكرار) أو تتمثل بأسماء أخرى اصطلاحية ، حسبما جاء فى أبواب البديع التى عرفها العرب^(٤). ولنأخذ أهم الأقسام الإيقاعية بأسمائها المجردة ، لئر كيفية تحققها المشترك فى الشعر والفن .

أولاً : التكرار :

يعد « التكرار » القانون الأول للفن الإسلامى ، حيث تستعاد الوحدة الجمالية مرات بلا نهاية . والتكرار فى ذاته ، وبغض النظر عن صفات الوحدة المتكررة ، يثير فى النفس إحساساً جمالياً لا يتحقق عند إدراكها منفصلة عن غيرها . ويعرفه « كولن » بأنه استنساخ يتم بوسائل تكوينية خالصة لا تحمل أية دلالة ذاتية^(٥). أى أنه تشكيل العمل الفنى من وحدات — بصرية أو سمعية — لا تحمل أية دلالة فردية ، ولكنها تحمل دلالة ما عندما تدخل فى نسق تكرارى . والتكرار الذى يحقق هذه الغاية هو التكرار الكامل Full recurrence ، أى تكرار الوحدة التشكيلية بدون تغيير (راجع الشكل رقم ٥) .

وفى الشعر يمكن تقسيم التكرار إلى نوعين :

- (١) المرجع السابق : ص ١٢٤ .
- (٢) هيرت ريد : معنى الفن . ترجمة سامى نخبة ، مراجعة : مصطفى حبيب . نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٥ نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٣٨ .
- (٣) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، ص ١٩١ .
- (٤) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١٢٢ .
- (٥) Diez, Ernst: Op.. Cit., ARS ISLAMICA, Volume V, p. 37 .

الأول : تكرر حرفي ، أي خاص بحروف اللغة ، وهو متحقق في أشكال كثيرة ، تحقق جميعها أثرا جماليا بمجرد اطراد الحروف ، دون أن يتدخل المضمون اللغوي في ذلك . وأول تلك الأشكال هو « القافية » ، التي التزمها الشعراء بوصفها حلية تكرارية في جميع قصائدهم ، بغير علاقة ظاهرة بالموضوع الشعري ، الذي كان متنوعا بطبيعته داخل القصيدة الواحدة في الأنموذج الجاهلي .

وإذا كانت القافية ملزمة للشعراء جميعا ، بوصفها داخلة في الخاصية النوعية للشعر عند العرب ، فإن ألوانا أخرى من التكرار الحرفي استخدمها شعراء العصر العباسي بكثرة ، داخل إطار عام من الزينة الكلامية ، مثل « السجع » في مصطلح الخطيب القزويني ، أو « الترصيع » في مصطلح أبي هلال العسكري وأسامة بن منقذ وغيرهما . مثل قول أبي تمام :

تجلى به رُشدى وأثرث به يدي
وفاض به ثمّدي وأورى به زندي^(١)

وقد أورده عبد الرحيم العباسي شاهدا على « التسنجيع »^(٢) . وأفرد أسامة بن منقذ في كتابه « البديع » بابا لما أسماه « التجزئة » ، لا يخرج عن معنى الترصيع في تكراره الحرفي ، وضرب له شواهد منها قول أبي الطيب المتنبي :

فحنُّ في جَدَلِ والرُّومِ في وَجَلِ
والبحرُ في خَجَلِ والبرُّ في شُغَلِ^(٣)

ومنه « التشطير » ، الذي يعتمد على تنويع إيقاع السجع بين شطري البيت ، كقول أبي تمام ، فيما أورده القزويني من شواهد :

تديبر معتصم بالله منتقم
لله مرتغب في الله مرتقب^(٤)

ومنه « لزوم ما لا يلزم » ، وهو — عند القزويني — أن يجيء قبل حرف الروي وما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في مذهب السجع ، كقول

(١) الإيضاح : ١١٠/٦ .

(٢) معاهد التنصيص : ٢٨٩/٣ .

(٣) البديع في نقد الشعر : ص ٦٣ .

(٤) الإيضاح : ١١١/٦ .

الشاعر :

سأشكر عمرا إن تراخت منيتي
أيادي لم تمنن وإن هي جلّت
فتى غير محبوب الغنى عن صديقه
ولا مظهر الشكوى إذا النعل زلت^(١)

الثاني من أنواع التكرار هو التكرار اللفظي ، وصوره كثيرة في الشعر العربي ،
أهمها التجنيس ، وبعض أحوال الإطناب ، وما أوردته البلاغة العربية في باب
« التكرير أو الترديد ». لكن أهم شواهد وأكثرها دلالة على الظاهرة التشكيلية
في الشعر العربي ، ما جاء في باب « التكرار » في الجزء الثاني من كتاب
« العمدة » لابن رشيق ، لأنه يحقق البنية الزخرفية التي يمكن مقارنتها بما في الفن
الإسلامي ، إذ تدور الآيات المتعاقبة حول « لفظة مركزية » تتكرر بانتظام في
موضع واحد من القصيدة ، وتتعاقب عليها سائر الألفاظ وكأنها مشدودة إليها أو
منبثقة منها ، مثلما هو في الأشكال النجمية في الزخرف الإسلامي ، حيث
يكون المركز المتكرر مصدر إشعاع ثابت لعديد من الخطوط . مثل قول امرئ
القيس :

ديارٌ لسلمي عافياتٌ بذي خال
ألحَّ عليها كلُّ أسحَمٍ هَطَّالٍ
وتحسبُ سلمى لا تزالُ ترى طلاً
من الوحش أو يئضاً بِمَيْمَنَاءِ مِحْلَالٍ
وتحسبُ سلمى لا تزالُ كعهدنا
بوادى الخُزَامِي أو على رَسِّ أُوْعَالٍ
ليالي سلمى إذ تُرِيكَ مُنْصَباً
وجيداً كجيد الرُّثْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالٍ^(٢)

ومثل قول ابن الزيات :

أَتَعْرِفُ أم تَقِيمُ على التَّصَانِي
فقد كَثُرَتْ مُنَاقَلَةٌ الْعِتَابِ

(١) الإيضاح : ١١٥/٦ .

(٢) الديوان : ص ٢٦ ، ٢٧ . والعمدة : ٧٤/٢ .

إذا ذُكِرَ السُّلُوُّ عن التصابي
تَفَرَّتْ من اسمه تَفَرَّ الصَّعَابِ
وكيف يلام مثلك في التصابي
وأنت فتى المَجَانَةِ والشَّبَابِ؟
سأعزف إن غزفت عن التصابي
إذا ما لآح شيب بالغُرابِ
ألم ترني عَدَلْتُ عن التصابي
فَأَعْرَظُنِي الملامَةَ بالتصابي؟^(١)

وهناك ضرب من التكرار اللفظي يبدو وكأنه جاء للتوكيد فحسب ، ولكن معاودته بشكل منتظم في أبيات القصيدة يعطى لها قيمة تشكيلية أكبر من مجرد التوكيد . مثل قول ابن المعتز :

لِسَانِي لِسِيرِي كَتَمْتُ كَتَمْتُ	ودمعي بحبي نَمُوْتُ نَمُوْتُ
وَلِي مَالِكٌ شَفَنِي حَبَّةٌ	بَدِيعُ الْجَمَالِ وَسِيمٌ وَسِيمٌ
لَهُ . مَقَلْنَا شَادِينَ أَحْوَرِ	وَلَفْظٌ مَسْحُورٌ رَخِيمٌ رَخِيمٌ
فَدَمَعِي عَلَيْهِ سَجُومٌ سَجُومٌ	وَجَسْمِي عَلَيْهِ سَقِيمٌ سَقِيمٌ ^(٢)

ثانيا : التوازن :

وهو يظهر في الزخرف الإسلامي في الأشكال التي تعتمد على وجود عنصرين تشكيلين متماثلين داخل الوحدة الزخرفية ، يتخذان موضعين يشعان بوجود « توازن » في حركة الانثيال التشكيلي ، وبخاصة حين تتطلبها ضرورات تكوينية عملية ، مثل زخرفة جانبي قصر أو مسجد ، أو جانبي محراب أو منبر . إذ تستغل هذه الضرورة في إبراز طاقات فنية كامنة في الازدواج المتوائم مع الشكل العام .

ويقول « جيروم ستولنيتز » إن « التوازن » من أكثر أنواع التنظيم الشكلي شيوعا ، ويعرفه بأنه « ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه ... كما هي الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة داخل لوحة في نفس الوضع على كلا جانبي المحور المركزي »^(٣) .

(١) العمدة : ٧٧/ ٢ .

(٢) العمدة : ٧٨/ ٢ .

(٣) النقد الفني : ص ٣٥٢ .

وفي الشعر العربي يظهر « التوازن » في أكثر من صورة ، منها « رد العجز على الصدر » الذي يتكرر فيه لفظ في شطري البيت ، بطريقة توحى بالفكرة التشكيلية التي تحقق التوازن : كقول الأقيشر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه
وليس إلى داعي الندى بسريع^(١)

وهنا تكرر اللفظ بصورته ومعناه ، وقد يتضمن التوازن جناسا أيضا ، حين يتفق اللفظان صورة ويختلفان معنى ، كقول الشاعر :

ذوائب سود كالعناقيد أرسلت
فمن أجلها منا النفوس ذوائب^(٢)

وهناك نوع من التشكيلات البديعية سماه الخطيب القزويني « الموازنة » ، ولكنه برغم اسمه يختلف عما سبق ، فهو لا يعتمد على التكرار اللفظي البحت ، بل على وحدة الوزن بين لفظين في شطري البيت ، وغالبا ما يكونان لفظي الفاصلتين ، مثل قول أبي تمام :

مها الوحش إلا هاتأوانس
قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وقول البحتري :

فأججم لما لم يجد فيك مطعما
وأقدم لما لم يجد عنك مهريا^(٣)

ولكن ذلك لا يحقق القيمة الجمالية للتوازن كالأمثلة السابقة .

ثالثا : التقابل :

ويعرفه « جيروم ستولنيتز » بأنه « وضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر ، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر . فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له ، كأللون الحار إزاء

(١) الإيضاح : ١٠٢/٦ .

(٢) نهاية الإيجاز : ص ٦٣ .

(٣) الإيضاح : ١١٢/٦ و ١١٣ .

اللون البارد مثلا» (١) . ومن الشواهد الشعرية على مثل هذا التقابل اللوني قول أبي تمام :

تردى ثياب الموت حمرا فما أتى
لها الليل إلا وهى من سندس أخضر

وقول أبي الطيب :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنتنى وبياض الصبح يغرى بى (٢)

ولا نستطيع أن نزعم أن التقابل اللوني هو من ابتكارات العباسيين ، فقد كان ماثلا في الشعر الجاهلي ، دالا على حسّ تشكيلي وافر ، في مثل قول عمرو بن كلثوم :

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد زوينا

ورغم أن الزخرف الإسلامي يعتمد غالبا على التقابل التكراري ، حيث يتحقق تماثل العناصر الجمالية ، فإن التقابل القائم على اختلاف العناصر الزخرفية ليس قليلا في الفن الإسلامي ، ومنه أمثلة في الزخارف الهندسية والنباتية ، وزخارف الخط العربي . (شكل رقم ٨) .

ويضرب ثروت عكاشة المثل بزخارف نوافذ مسجد ابن طولون بالقاهرة على التقابل الزخرفي مع تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية في النوافذ ، برغم توحد شكلها العام ، ويمتد تقابل الصيغ التي من هذا النوع إلى العقود الموجودة في الرواق الغربي (٣) .

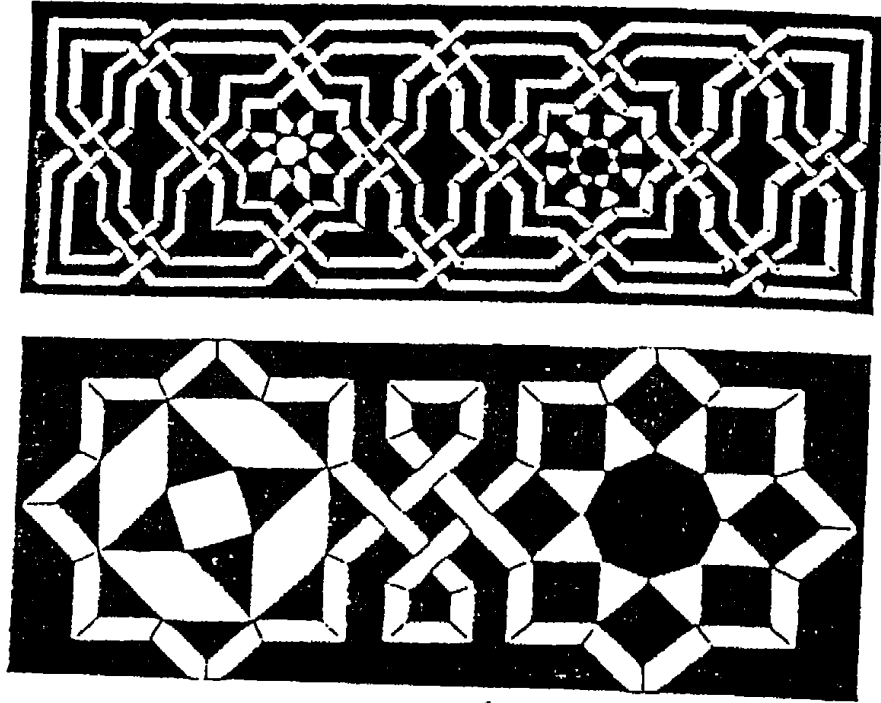
ويبدو التقابل في الشعر محققا لصور جمالية لا حصر لها ، من ذلك قول أبي دلالة :

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا
وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل

(١) النقد الفني : ص ٣٥٢ .

(٢) الإيضاح : ١٢/٥ و ١٨ .

(٣) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، ص ٣٥ .



« شكل رقم ٨ »

زخارف إسلامية هندسية يتحقق فيها جمال التقابل بالاختلاف

وقول أبي الطيب :

فلا الجود يفنى المال والجد مقبل
ولا البخل يبقى المال والجد مدبر^(١)

ويزيده بعض الشعراء بضروب من الجناس ، فيبدو كأنه محقق لقيمة
« التوازن » أيضا ، كقول الوزير أبي القاسم المغربي :

نديمتى جارية ساقية وذيمتى ساقية جارية^(٢)

ومنه ما يسميه البلاغيون « المزوجة » ، « وهى أن يزواج — الشاعر — بين
معنيين فى الشرط والجزاء » ، كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهى فلج بى الهوى
أصاغت إلى الواشى فلج بها الهجر

(١) الإيضاح : ١٧/٦ .

(٢) البديع فى نقد الشعر : ص ٥٠ .

وقوله أيضا :

إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها
تذكرت القرني ففاضت دموعها(١)
ومنه أيضا « العكس والتبديل » ، وهو إيراد المعنى وعكسه بين الشطرين ،
كقول المتنبي :

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله
ولا مال في الدنيا لمن قل مجده(٢)
ومنه كذلك « التفريق » ، وهو إيقاع تباين بين أمرين من نوع واحد ، كقول
الشاعر :

من قاس جدواك بالغمام فما
أنصف في الحكم بين شكلين
أنت إذا جدت ضاحك أبدا
وهو إذا جاد دامع العين(٣)
ويدخل في نطاق التقابل كذلك « الجمع مع التفريق » ، وهو إدخال شيئين
في معنى واحد مع التفرقة بينهما من جهتين ، كقول الشاعر :

فوجهك كالنار في ضوءها
وقلبي كالنار في حرها(٤)
والشعر العربي في الواقع مليء بتشكيلات تقابلية ، تنبئ كثرتها عن نزوعه
التشكيلي الواضح . وقد وصف البلاغيون منها : « مراعاة النظير » ، و « تشابه
الأطراف » ، و « إيهام التناسب » ، و « التفويف » ، و « التكافؤ » ،
و « الاستثناء » .

فمن أمثلة « مراعاة النظير » قول أسد بن عنقاء الفزاري :

(١) الإيضاح : ٣٤/٦ .
(٢) المصدر السابق : ٣٥/٦ و ٣٦ .
(٣) المصدر السابق : ٤٦/٦ .
(٤) المصدر السابق : ص ٤٨/٦ .

كأن الثريا علقت في جبينه
وفي خده الشعرى وفي وجهه القمر^(١)

فقد تمّ التقابل بين جزئيات راعى فيها الشاعر استخدام مادة تصويرية ذات طبيعة واحدة ، وهى أجرام السماء ، كما راعى أن تكون العناصر المشبهة كلها واحدة كذلك من وجه المخاطب .

ولكن تراكم العناصر التشبيهية دون خطة واضحة ، يفقدها كثيرا من قيمتها التشكيلية ، ويصبح التقابل بلا معنى ، كالشاهد الذى أورده أسامة بن منقذ فى باب الأزواج ، وهو قول القائل :

كبدر الدجى كالشمس كالفجر كالضحاح
كصرف الردى كالغيث كالليث كالقطر^(٢)

ومن أمثلة « التفويف » ، وهو وجود أكثر من تقابل فى البيت الواحد ، كقول أبى العباس الناشئ :

فوشى بلا رقم ، ونقش بلا يد
ودمع بلا عين ، وضحك بلا ثغر^(٣)

ومن « الاستثناء » ، الذى يتحقق فيه تقابل ، قول الشاعر :

أخو ثقة لا يهلك الخمر ماله
ولكنه قد يهلك المال نائله^(٤)

ومن « التكافؤ » ، وهو مصطلح استعمله قدامة بن جعفر للدلالة على التقابل ، قول الشاعر :

بطاءً عن الفحشاء لا يحضرونها
سراعاً إلى داعى الصباح المئوب^(٥)

(١) المصدر السابق : ٢٠/ ٦ .

(٢) الديدع فى نقد الشعر : ص ١١٥ .

(٣) الإيضاح : ٢٤/ ٦ .

(٤) الديدع فى نقد الشعر : ص ١٢٢ .

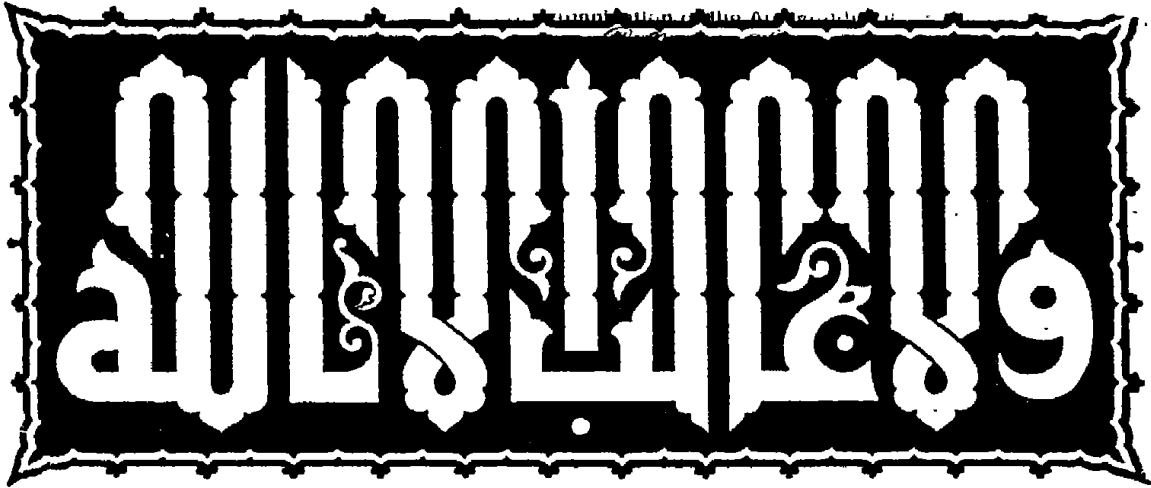
(٥) نقد الشعر : ص ١٤٨ .

لكن البلاغيين في دراستهم للتقابل التمسوه في أدق النماذج التي توحى بالزخرف
المحدود في كلمتين متجاورتين ، كقول المتنبي :

* وفعله ما تريد الكف والقدم * (١)

رابعا : التوافق :

هو وحدة النسق Symmetry الذي تنتهي به الوحدات الزخرفية ، بحيث يكون
هذا النسق ظاهرا ظهور الإفريز الخارجى ، الذي تنتهي عنده كل وحدة . وهو
متحقق بوجه عام في الشرائط التي تحاط بها وحدات الزخارف ، ولكنه أكثر تحققا
في صور الخط العربى ، التي اتجه كثير منها - وبخاصة الكوفى - إلى تحقيق
غايات التجميل التشكيل شديدة الإتقان ، وإن الخط النسخى العادى لا
يخلو منها (الشكل رقم ١٩ ب) .



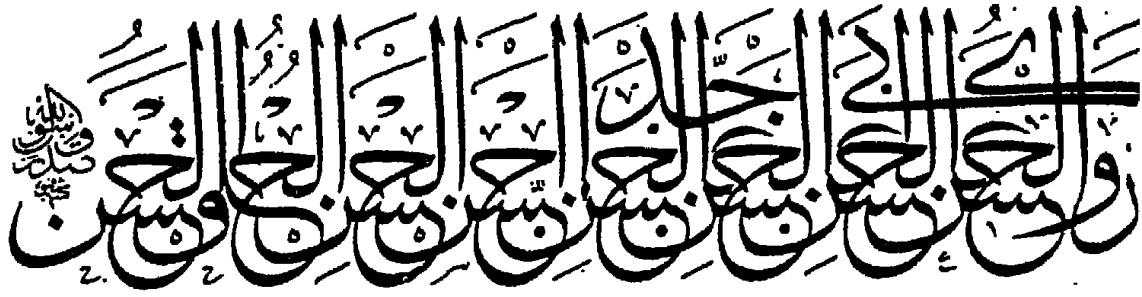
« الشكل رقم ١٩ أ »

خط كوفى يتحقق فيه توافق نسقى Symmetry في النهايات العليا للتشكيل

ويقابل ذلك في الشعر لون ازدهر في العصر العباسى ، سماه أبو هلال
العسكرى وأسامة بن منقذ باسم : « التطريز » : « وهو أن يقع في أبيات متوالية

(١) العمدة : ١٦/٢ .

من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون منها كالطرز من الثوب» (١) .
 وامتدحه ابن طباطبا لأنه « يجلو لهم ويشحد الفهم » (٢) .



Resim: 228 — Yine Şefik Beyin celi sülüsle çok san'atlı bir "hadis-i Şerif" İstifi (Üsküdar Aziz Mahmud Hüdâyi Câmîlinden).

« شكل رقم ٩ - ب »

خط ديواني ، من التراث التركي ، يتحقق فيه التوافق النسقي في
 النهايات السفلى والعليا للتشكيل

ومنه قول الشاعر :

أَمْسَى وَأَصْبَحُ مِنْ هَجْرَانِكُمْ وَصَبَاً يَرْتِي لِي الْمَشْفِقَانِ : الْأَهْلَ ، وَالْوَلَدَ
 قَدْ خَدَّدَ الدَّمْعُ خَدَيَّ مِنْ تَذَكُّرِكُمْ وَاعْتَادَنِي الْمَضْنِيَانِ : الْوَجْدَ وَالْكَمَدَ
 وَغَابَ عَنِ مَقَلَّتِي نَوْمِي وَنَافَرَهَا وَخَانَتْنِي الْمُسْعِدَانِ : الصَّبْرَ ، وَالْجَلَدَ
 لَوْرَمْتُ إِحْصَاءَ مَا بِي مِنْ جَوَى وَضَنْسِي لَمْ يَحْصِهِ الْحَصِيَانِ : الْوِزْنَ ، وَالْعَدَدَ
 أَوْرَمْتُ مِنْ ضَعْفِ جَسْمِي حَمَلْ خَرْدَلَةَ مَا ضَمَّهَا الْأَقْوِيَانِ : الزَّنْدَ ، وَالْعَضْدَ
 أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ مِنْ أَهْوَاهِ كَيْفَ جَرَّتْ بِشَخْصِنَا الْحَالَتَانِ : الْقُرْبَ ، وَالْبَعْدَ
 لَا غَرَوُ لِلدَّمْعِ أَنْ تَجْرِي غَوَارِبُهُ وَتَحْتَهُ الْمُضْطَرِّمَانِ : الْقَلْبَ ، وَالْكَبِدَ
 كَأَنَّمَا كَبِدِي شَلُّوْ بِمَسْبَعِي يَنْتَابِيهَا الضَّارِيَانِ : الذَّنْبَ ، وَالْأَسَدَ
 لَمْ يَبْقَ غَيْرُ خَفِيِّ الرُّوحِ فِي جَسَدِي فِدَاؤُكَ الْبَاقِيَانِ : الرُّوحَ وَالْجَسَدَ (٣)

وكتب بهذه الطريقة أحمد أبي طاهر ، في مدح أبي القاسم ، قصيدة مطلعها :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده لم يحمد الأجدان : الغيث ، والمطر (٤)

(١) الصناعتين : ص ٣٣٩ .

(٢) عيار الشعر : ص ٩٠ .

(٣) البديع في نقد الشعر : ص ٦٥ .

(٤) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

وكتب ابن حيدرة قصيدة مطلعها :

نصحتُ فأخلصتُ النصيحة في الفضل
وقلت فسيرت المقالة في الفضل
ألا إن في الفضل بن سهل لعبرة
إذا اعتبر الفضل بن مروان بالفضل
وللفضل في الفضل بن يحيى مواعظ
إذا فكّر الفضل بن مروان في الفضل
فأبقي جميلا من حديث تغز به
ولا تدع الإحسان والأخذ بالفضل
فإنك قد أصبحت للملك قيما
وصرت مكان الفضل والفضل والفضل
ولم أر أياتا من الشعر قبلها
جميع قوافيها على الفضل والفضل
وليس لها عيب إذا هي أنشدت
سوى أن نصحى الفضل كان من الفضل^(٣)

وصنع الحريري من أبيات المقامات توافقا نسقيا يشمل بدايات الأبيات ونهاياتها ، فيما يشبه زخارف الخط العربي ، باستخدام حرفي الهمزة والسين ، في أولها ، والسين والألف اللينة في آخرها ، كما أنها صالحة للقراءة من الجانبين :

أَسْرُ أَرْمَلًا إِذَا عَرَا	وَأَرْعَ إِذَا الْمَرْءُ أَسَا
أَسْنَدَ أَحَا نِبَاهِيَةَ	أَبْنِ إِخْصَاءَ دَنْسَا
أَسْلَ جَنْبَابَ غَاشِمِ	مَشَاغِبَ إِنْ جَلَسَا
أَسْرَ إِذَا هَبَ مَرَا	وَأَرَمَ بِهِ إِذَا رَسَا
أَسْكَنَ تَقْوَى فَعْسَى	يُسْعِفُ وَقْتُ نَكْسَا ^(٣)

، وافتن الشعراء العباسيون في هذا اللون ، فزادوا فيه مساحة الإفريز الزخرفي ،
مثل قول البحتری :

(١) البديع في نقد الشعر : ص ٦٦
(٢) معاهد التصحيح : ١٩٥/٢ .
(٣) المصدر السابق : ٢٩٧/٣ .

يعلو السماء ثلاثة في أرضها
وثلاثة تغشاك مَهْمَا نلتَه
وثلاثة قد جانبت أخلاقه :
وثلاثة في العزم من أفعاله :
وقول عمرو بن معد يكرب :

وكانَ طعم مدامِ جبليّة
شنبٌ عليه قلائد منظومة
بالمسك ، والكافور ، والريحان
بالدُرِّ ، والياقوتِ ، والمرجانِ (٢)

وأسرف ابن الرومي في ذلك باستخدام الألفاظ لغرض الزينة الخالصة ، فقال :

أموركُم بنى خاقان عندي
قرون في رعوس في وجوه
هجرتكم وهجركم ورأيتُ
عُجابٌ في عُجابٍ في عُجابٍ
صلابٌ في صلابٍ في صلابٍ
صوابٌ في صوابٍ في صوابٍ (٣)

المبحث الثالث : علاقات العناصر التشكيلية

الأشكال « البسيطة » بوجه عام ليست لها صفة استطيقية ، ومعنى ذلك أن الألوان والأشكال والأنغام المفردة لا تعد جميلة ، لا تتمثل فيها العلاقات التي نجدها في « المركب » منها (٤) .

ويذهب « هربرت ريد » إلى أن العلاقات هي القانون الأول للجمال إذا قسنه بالإيقاع أو أى شكل من أشكال السيمترية (٥) .

ولا يخلاف على أن التصوير الإسلامي قائم على خلق العلاقات الجمالية بين عناصره التشكيلية ، مع التنويع الشديد في تلك العلاقات ، ويكفي أن نعود إلى الأشكال الهندسية النجمية ، لنكتشف الثراء البالغ الذي تحدته العلاقات الخطية ، وقدرتها المذهلة على خلق إحساس جمالي طاغ ، لا يرجع إلى خصائص

(١) البديع في نقد الشعر : ص ٦٨ .

(٢) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

(٣) المصدر السابق : ص ٦٩ .

(٤) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ١١٧ .

(٥) المرجع السابق : ص ١٢٣ .

كل خط على حدة . هذا فضلا عن أن العلاقات الشكلية في الطباق النجمي تتسم بالمرونة الشديدة ، وتحمل إمكانية ابتداء ما لا نهاية له من الأشكال ، رغم قيامها على أساس فكرة جمالية واحدة هي تلاقى رءوس مثلثات في مركز دائرة تصنعها الخطوط . ويمكن أن يقارن هذا بثناء التشكيلات الشعرية والعربية ، وإمكاناتها العريضة في خلق ما لا يحد من الأقسام ، على نحو ما اكتشف البلاغيون المتأخرون .

وفي الشعر العربي تتبع العلاقات بين العناصر التكوينية قانونا واحدا هو قانون الشكل ، حيث لا يكتمل الجمال إلا بنجاح العلاقات في خلق شكل ذي مغزى . وهذه العلاقات تشمل الكم والنوع .

أولا : العلاقات الكمية : يفرض الشكل الشعري العربي التقليدي نظاما صارما على حدود الجمالية الأساسية فيه وهي « البيت » . ويمكن أن نصف البيت بأنه — من حيث الكم — حيز ثابت كإطار الصورة لا يملك الشاعر أن يخرج عنه أو أن يقصر دونه ، وليس من حقه أن يوسع الإطار أو يضيقه . الأمر الذي يناظر إلى حد كبير فكرة ملء الفراغ في الزخرف العربي ، واحترام الحدود المكانية للإبداع . وتحقق ذلك أيضا في كثير من لوحات الخط العربي .

والشاعر العربي في مواجهة القيد الكمي للبيت الشعري ، يجد نفسه أمام موقفين : الأول يقصر فيه الكم الإبداعي عن حدود القالب النمطي . والثاني يزيد فيه كم الإبداع عن حدود ذلك القالب . فإما أن يزيد كلامه حتى يكمل النقص ، أو يتر كلامه حتى يلتزم الكم المحدد . وعلى الرغم من أن كلتا الحالتين تعتمدان على تصورات البلاغيين وافتراساتهم بشأن تجارب الشعراء ، فإنهما تمثلان ذوق العصر العباسي من حيث قدسية الحدود الكمية الواجب على الشعراء التزامها .

(أ) نقص الكم الإبداعي

وهذه الحالة يعالجها الشاعر ، كما ذكر البلاغيون ، بزيادة كلمة أو أكثر تسد الثغرة المفترضة في البيت ، ولا تأتي الكلمة الزائدة أو ما هو أكثر منها بالطبع بغير فائدة سوى تكملة النقص ، بل إنها غالبا ما تزيد المعنى الأصلي ، وهذا من طبيعة الصياغة الشعرية . وقد سمي قدامة وابن رشيق هذه الحالة باسم « الإيغال » ،

وسماها الخاتمي « التبليغ » ، نحو قول الأعشى :

كناطح صخرة يوماً ليفلقها

فلم يضرها وأوهى قرنته الوعل

« فقد تم الكلام بقوله : وأوهى قرنه ، فلما احتاج إلى القافية قال :
« الوعل »^(١) .

وقول ذي الرمة :

قف العيس في أطلال مية - واسأل

رسوما كأخلاق أرداء المنسلس

« فتم كلامه ثم احتاج إلى القافية فقال : المنسلس ، فزاد شيئاً »^(٢) .

وهناك ضرب آخر من هذا الباب سماه البلاغيون « الحشو » ، يكون عندما
تضاف الزيادة داخل البيت لا في آخره ، ومنه قول الشاعر :

نأت سلمى فعاودنى صداع الرأس والوصب

« فالرأس حشو لا فائدة فيه ، لأن الصداع لا يكون في الرجل ولا في
الأنف ، وإنما هو في الرأس »^(٣) .

وقول الشاعر :

أبغى فتى ، لم تذبّر الشمس طالعة

يوماً من الدهر إلا ضرّاً أو نفعاً

« فقوله : طالعة ، حشو لا فائدة فيه ، لأن ذرت وطلعت بمعنى واحد »^(٤) .

(ب) زيادة الكم الإبداعي

وهو الأمر الذي يعالجه الشاعر بإجراء « بتر » للزيادة مهما تكن ، ويسمى
البلاغيون هذه الحالة باسم « التثليم » وتعريفه : « أن يأتي الشاعر بأشياء يقصر

(١) العمدة : ٥٧/ ٢ .

(٢) العمدة : الصفحة نفسها ، وقدامة : ص ١٦٩ .

(٣) البديع في نقد الشعر : ص ١٤٣ .

(٤) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها . مثال ذلك قول أمية بن أبي
الصلت :

ما أرى من يغيشني في حياتي .
غير نفسي إلا بنى إسرائيل

أى : « بنى إسرائيل »^(١)

وقول لبيد :

« دَرَسَ الْمَنَا بِمَتَالِحِ وَأَبَانِ *

أراد بالمننا : المنازل .

وقول علقمة :

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَنَّبِيَّ عَلَى شَرَفِ
مُقَدَّمِ سَبَابِ الْكُتَّانِ مَفْدُومِ

يريد : بسباب الكتان^(٢) . والسباب جمع سبية ، وهي الشقة الرقيقة من
الكتان .

ثانيا : العلاقات النوعية : عندما بدأ النقد العربي في القرن الرابع محاولاته
لتحليل الوسائل التصويرية في الشعر العربي ، أدرك الثنائية التي تتميز بها أساليب
البيان ، وتعدد أنواع العلاقات التي تقوم بين كل طرفين داخل تلك الثنائية .
وذهب البلاغيون في شأن فلسفة « التشبيه » ، وهو أبسط شكل لتلك الثنائية ،
إلى أن العلاقة بين طرفيه تقبل تنوعات عديدة ، كشف ابن طباطبا عن جزء
منها^(٣) ، وقدامة عن جزء آخر^(٤) . ثم حلل عبد القاهر الجرجاني علاقات
التشبيه تحليلا مقارنا حاول به أن يخلص مفهومه من غيره ، وفعل الأمر نفسه في
الاستعارة^(٥) . وتوالى دراسات أخرى بعد ذلك بصورة كشفت عن حقيقة الذوق
العربي إزاءه .

(١) نقد الشعر : ص ٢٠٦ .

(٢) البديع في نقد الشعر : ص ١٧٨ و ١٧٩ .

(٣) عيار الشعر : ص ٣٠ وما بعدها .

(٤) نقد الشعر : ص ١٢٤ وما بعدها .

(٥) أسرار البلاغة : ص ٦٤ .

وذهب الرماني ، وأيده ابن رشيق بعد ذلك ، إلى أن التشبيه البليغ هو ما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، وزاد عليه ابن رشيق بأن مد هذا الحكم أيضا إلى الإستعارة^(١) . وقال القزويني : « التشبيه يخرج النفس من الخفى إلى الجلى ، وبما لم تألفه إلى ما ألفته »^(٢) .

وفي كل الأقسام التي وضعها البلاغيون تفرعا على هذا المبدأ ، كان الشكل المادى المجسد لما تقع عليه الحواس قاسما مشتركا بين التشبيهات ، سواء كان ذلك في أحد الطرفين أو فيهما معا . أما تشبيه المعقول بالمعقول ، وهو الشكل غير المادى للعلاقات بين الطرفين ، فلم يحظ إلا بأقل تأييد من البلاغيين . وقال الفخر الرازى إن « التشبيه بالوصف المحسوس أتم من التشبيه بالوصف المعقول »^(٣) .

ولذلك فإن قول الشاعر :

لا تحسبن الموت موت البلى

لقى منذ وقت مبكر استياء كثيرا من النقاد ، لخلوه من الشكل المادى واعتماده على المدركات العقلية التي لا تقبل التجسد بطبيعتها . بينما أقرط هؤلاء النقاد في مدح تشبيهات ابن المعتز وغيره ممن التزم بالتشكيل الحسى ، وقابل بين صور شديدة التجلى لحاسة البصر خاصة .

وأدرك البلاغيون منذ القرن الرابع كذلك أن إزالة الغموض ليس هو هدف الوحيد من التشبيه ، فأغلب التشبيهات يكون فيه المشبه ، ويقابله المستعار له في الاستعارة ، معروفا تماما للسامع ، ولذلك جعلوا من الأقسام الهامة للتشبيه وكذلك الاستعارة (إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة) . وبذلك عرفوا إمكانات التشبيه والاستعارة ونحوهما في الانطلاق بلا قيود .

وإذا عددنا الثنائية هي السمة التشكيلية للتشبيه والاستعارة ، فإنها كذلك سمة الكناية ، لأنها تحقق إمكانات إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة .
فإن الفرق بين قولنا :

(١) الرماني : النكت في الإعجاز القرآني ، ص ٨١ ، والعمدة : ٢٨٧/١ .

(٢) الإيضاح : ٢٢/٤ .

(٣) نهاية الإعجاز : ص ٩٨ .

هو → كرم أو هي → طويلة العنق
وقولنا :

هو → كثير الرماد أو هي → بعيدة مهوي القرط
هو أننا أضفنا الصورة الحسية إلى الصفة المعروفة أصلا من أجل تقوية الأثر في نفس السامع ، وتعتمد قوة الكناية على حلول الصورة الحسية تماما محل الصفة الموصوفة .

فهذه إذن هي الحقيقة الأولى في وسائل التصوير في الشعر العربي : اقتران ثنائى في ظل تنوعات لا حد لها .

أما الحقيقة الثانية فهى الاختلاف النوعى بين العنصرين الداخلين في العلاقة الثنائية ، والمدى الذى يمكن أن يصل إليه هذا الاختلاف .

في القرن الرابع كان « التقارب الشديد » أو « التناسب » بين الطرفين مطلبا يمثل ذوقا تقليديا عند النقاد . وفضل قدامة في هذا الصدد أن يكون التقارب بالغاحده الأقصى بين الطرفين ، حتى « يدنى بهما إلى حال الاتحاد » ، وأيده المرزوقى في عموده .

لكن نقاد القرن الخامس بدأوا يتقبلون عكس ذلك ، وقال عبد القاهر « إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيعين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب . . . »^(١) . وقال ابن رشيق : « وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشترك »^(٢) .

ونرى أن هذه النزعة كانت تطورا في عكس الاتجاه الذى سار عليه الذوق العربى ، فإن الأصل في جماليات التكوين في الصورة الشعرية العربية ، أن تقوم على أساس التقارب لا التباعد بين العنصرين المتقابلين في التكوين ، لأن التباعد فيه كدّ للذهن لا يتناسب مع « شكلية » التجميل في الذوق العربى ، ولا مع استدعائه لأسباب « الامتاع دون مفهوم » المقابل في الفن الإسلامى .

(١) أسرار البلاغة : ص ١٠١ .

(٢) العمدة : ٢٨٩/١ .

وإذا كان التقارب يحقق متعة اكتشاف التشابه بين العنصرين مباشرة ، محدثا علاقة أقرب إلى التوازن التشكيلي ، فإن التباعد لا يحقق شيئا من ذلك ، ولا يستدعى بدلا منه « الإمتاع العقلي » بالاجتهاد في اكتشاف العلاقة الخفية بين العنصرين اللذين يضعهما الشاعر بصورة التحدى للسامع .

والدليل على شذوذ هذه النزعة عن الذوق العربي ، المتكيف مع التصوير التشكيلي المباشر ، أن البلاغيين المتأخرين لم يولوها أدنى اهتمام . فالقزويني (٧٣٩ هـ) عدّ التشبيه المتباعد مجرد واحد من سبعة « أغراض » للتشبيه تعود إلى المشبه^(١) . وجعله العباسي (٩٦٣ هـ) شاهدا على ندرة حضور المشبه به في الذهن عند حضور المشبه ، وذلك في « لقاء صورتين متباعدتين غاية التباعد »^(٢) .

وهذا كله يؤكد أن أساس الذوق العربي في تكوين الصورة الشعرية هو أساس تشكيلي واضح .

(١) الإيضاح : ٧٣/٤ .
(٢) معاهد التصييص : ٥٦/٢ .

الختام

لا أظن أن هذا البحث يمكن أن يكون أكثر من مقدمة لهذا النوع من الدراسات ، التي تحاول أن تنفذ من أقطار الأدب إلى الفضاء الرحب للممارسات الإنسانية ، وليس لها من سلطان سوى الحقائق ، والرغبة المؤكدة في كشف ما قد يكون خافيا من علاقات الشعر بالفن ، وبخاصة في تراث العرب والمسلمين .

ولعل الصفحات السابقة قد استطاعت أن تحقق جانبا من تلك الغاية ، دون أن تغلق الباب أمام المناهج الأخرى لتحقيق المزيد ، وإن كان الأمر يحتاج دوما إلى تعديل المنهج المختار ليتلاءم مع طبيعة العلاقة بين الأدب العربي والفن الإسلامي على وجه الخصوص .

أما الخطوة الصغيرة التي خطاها البحث في مجال تلك العلاقة ، فقد أظهرت أن دراسة الشعر العربي بمعزل عن النظائر الأخرى ، الشديدة الاتصال بقيمه الفنية ، كالفن التشكيلي الإسلامي ، تحرم النقد من تفسيرات جديدة ، ولكنها أكثر واقعية وأشد نفاذا ، للظواهر التي طرأت على هذا الشعر في عصور ازدهار الحضارة الإسلامية ، مثل ظواهر البديع المتجددة ، وخصائص التصوير المتطورة .

كما أظهرت تلك الخطوة أن الفن الإسلامي هو الشكل الجديد لفنون الشعوب التي انضمت إلى الدولة الإسلامية ، بعد أن أعيد تصنيفها بالحذف والإضافة لتصبح متناغمة مع الروح الإسلامية . وقد كانت إعادة التصنيف من القوة والتأثير بالقدر الذي كفل للفن الإسلامي ، رغم تطوره الداخلي ، تجانسا زمانيا ومكانيا . تماما مثلما احتفظ الشعر العربي بإطاره العام في كل العصور ، رغم نموه الذاتي .

وليس في ذلك تناقض أو غرابة ، لأن كلا من الفن الإسلامي والشعر العربي كانا مشدودين إلى قوتين متضادتين : الأولى قوة العقيدة الثابتة ، التي قدمت قيما للحياة لا تقبل التبديل ، مدعومة بحرص العرب الفاتحين على إبقاء هويتهم وتقاليدهم بصلابة لمواجهة حضارات بالغة التقدم بالقياس إليهم . والقوة الثانية التي عملت عكس ذلك هي الدوافع المادية للحضارة العربية في ظل الإسلام ، حيث كان الترف والبذخ الزائدين في حياة الخلفاء والأمراء والولاء ، يضغطان بشدة على

الفنون القائمة لكي تستجيب للتيار السائد . وكانت المحصلة في الشعر ثباتا في التقاليد ، مع إسراف في الزينة الشكلية ، وفي الفن التزاما بروح العقيدة ، مع انطلاق في توليد أشكال لا تنتهي من أنماط الزخرف .

وفي هذا الصدد أثبت البحث ، بتطبيق نظرية « كولن » ، التي ربطت الأسلوب الفني المتبع في أية حضارة بما سماه « مفهوم الحياة » ، أن الشعراء العرب والفنانين المسلمين قد أمسكوا بأطراف قماش واحد من النسيج الفني ، الذي أفرزته العناصر المتشابهة للحضارة العربية والإسلامية ، فجاءت صورهم الشعرية وخطوطهم الزخرفية مشبعة بنفس النكهة ، على نحو ما ظهر في دراسة بعض القصائد مقارنة باللوحات الزخرفية ، في الفصلين السادس والسابع من هذا البحث .

وربما تكون أكثر نتائج هذا الاشتراك أهمية ، هي إثبات أن القيم المجردة للجمال ، كالتكرار والتوازن والتقابل والتوافق ، تمثل قيما موحدة بين الشعر العربي والتشكيل الزخرفي في الفن الإسلامي . كما أن العلاقات الكمية والنوعية ، التي تربط عناصر الصور الشعرية بعضها ببعض ، هي علاقات تشكيلية في المقام الأول . ولعل إزاحة الستار عن تلك العلاقات قد أسهم في إلقاء أضواء على الخواص الفنية الخالصة للشعر العربي ، التي تحقق أدبية الأدب ، بعيدا عن ضباب المضمون والتباساته التي يحدثها في الحكم النقدي .

مصادر البحث ومراجعته

أولاً : المصادر :

الأمدي :

(الموازنة بين الطائين) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، نشر مطبعة حجازى ، القاهرة ١٩٤٤ .

الجاحظ :

(الحيوان) تحقيق عبد السلام هارون ، نشر مطبعة الحلبي ، القاهرة . ١٩٣٨ .

الحاتمي (أبو علي) :

(حلية المحاضرة) رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة .، تحقيق ودراسة جعفر الكتاني ١٩٦٩ . وقد نشرت مطبعة الرشيد الجزء الأول منها في بغداد عام ١٩٨٠ .

حازم القرطاجنى :

(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، نشر دار الكتب الشرقية — تونس ١٩٦٦ .

الخطيب القزوينى :

(الإيضاح فى علوم البلاغة) شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى — نشر مكتبة الكليات الأزهرية — القاهرة ١٩٨٤ .

ابن رشيقي :

(العمدة) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد — نشر المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ .

الرماني والخطاى والجرجاني :

(ثلاث رسائل فى الإعجاز القرآنى) حققها وعلق عليها محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ ، ط ٢ .

الزمخشري :

(الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)
نشر دار المعرفة — بيروت . بدون تاريخ .

ابن سينا :

— (التعليقات) تحقيق عبد الرحمن بدوي ، نشر الهيئة العامة للكتاب ،
القاهرة ١٩٧٣ .

— (النفس — من كتاب الشفاء) تحقيق الأب جورج شحاته قنواتي
وسعيد زايد ، نشر الهيئة العامة للكتاب — القاهرة ١٩٧٥ .

— (القانون في الطب) نشر دار صادر بيروت — بدون تاريخ — عن
طبعة بولاق ، ج ١ .

ابن طباطبا :

(عيار الشعر) دراسة وتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، نشر منشأة
المعارف . الإسكندرية ١٩٨٠ .

عبد الرحيم العباسي :

(معاهد التنصيص) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، نشر المطبعة
التجارية بالقاهرة سنة ١٩٤٧ .

عبد القاهر الجرجاني :

— (أسرار البلاغة) تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، نشر مطبعة
صبيح — القاهرة ١٩٥٩ الطبعة السادسة .

— (دلائل الإعجاز) تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، نشر مكتبة
القاهرة ، القاهرة ١٩٦١ .

فخر الدين الرازي :

(نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) تحقيق وتقديم د. إبراهيم السامرائي ،
ود. محمد بركات حمدي ، نشر دار الفكر للنشر والتوزيع — عمان
١٩٨٥ .

القاضي الجرجاني :

(الوساطة بين المتبى وخصومه) تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى
محمد البجاوى ، نشر الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .

قدامة بن جعفر :

(نقد الشعر) تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، نشر دار الكتب
العلمية ، بيروت (بدون تاريخ) .

المبرد :

(الكامل) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة
مصر ، القاهرة (بدون تاريخ) .

المرزوقى :

(شرح ديوان الحماسة) تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، نشر خنة
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ .

ابن المعتز :

(البديع) تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكى ، نشر مكتبة المنشى ، بغداد
١٩٧٩ .

ابن منقذ (أسامة) :

(البديع فى نقد الشعر) تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوى والدكتور حامد
عبد المجيد ، مراجعة الأستاذ مصطفى السقا ، نشر الحلبي ، القاهرة
١٩٦٠ .

هشام بن محمد السائب الكلبي :

(كتاب الأصنام) تحقيق أحمد زكى ، نشر الدار القومية للطباعة
والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، عن نسخة دار الكتب المصرية المطبوعة سنة
١٩٢٤ .

أبو هلال العسكري :

(الصناعتين) تحقيق محمد على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر
الحلبى ، القاهرة ١٩٥٢ .

ثانيا : المراجع العربية والترجمة :

آرنولد هاوزر :

— (فلسفة تاريخ الفن) ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، نشر الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية — الألف كتاب — القاهرة ١٩٦٨ .

— (الفن والمجتمع عبر التاريخ) ترجمة د. فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكي ، نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٩ .

ابراهيم الحيدري :

(اثولوجيا الفنون التقليدية) دار الحوار للنشر والتوزيع بسورية — اللاذقية ١٩٨٤ .

أحمد تيمور باشا :

(التصوير عند العرب) أخرجه وزاد عليه الدراسات والتعليقات الفنية الدكتور زكي محمد حسن ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ .

السيد عبد العزيز سالم :

(العمارة الإسلامية في الأندلس) مجلة عالم الفكر — الكويت — ابريل مايو يونيو ١٩٧٧ .

برتراند راسل :

(الفلسفة بنظرة علمية) تلخيص وتقديم د. زكي نجيب محمود ، نشر الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٠ .

برترام لويس :

(البلاد السعيدة) ترجمة محمد أمين عبد الله ، نشر وزارة التراث القومي والثقافة — عمان ١٩٨١ .

ثروت عكاشة :

(القيم الجمالية في العمارة الإسلامية) نشر دار المعارف ، القاهرة
١٩٨١ .

جابر عصفور :

(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي) نشر دار المعارف ، القاهرة
١٩٨٠ .

جراهام هو :

(مقالة في النقد) ترجمة محيي الدين صبحي ، نشر المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بسوريا — دمشق (بدون تاريخ) .

جورج كويلر :

(نشأة الفنون الإنسانية) ترجمة عبد الملك الناشف — نشر المؤسسة
الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٥ .

جيروم ستولنيتز :

(النقد الفني) ترجمة د. فؤاد زكريا ، نشر الهيئة العامة للكتاب —
القاهرة ١٩٨١ الطبعة الثانية .

جيزيل بروليه :

(جماليات الإبداع الموسيقى) ترجمة فؤاد كامل ، نشر مكتبة غريب —
القاهرة ١٩٧٠ .

ديماند ، م.س.

(الفنون الإسلامية) ترجمة أحمد محمد عيسى ، مراجعة وتصدير الدكتور
أحمد فكرى ، نشر دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٨ .

رومان انكاردن :

(القيم الفنية والقيم الجمالية) مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الإعلام بغداد
١٩٨٦ ، السنة السادسة العدد الثالث .

ريتشاردز ، أ.أ.

(العلم والشعر) ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ، ود. سهير القلماوى —
نشر مكتبة الأنجلو — القاهرة (بدون تاريخ) .

رينيه ويليك :

(نظرية الأدب) ترجمة محيى الدين صبحى ، ومراجعة د. حسام
الخطيب ، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١ ،
ط ٢ .

سعد زغلول عبد الحميد :

(العمارة والفنون فى دولة الإسلام) نشر منشأة المعارف — الإسكندرية
١٩٨٦ .

سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :

(أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة — مدخل إلى السيميوطيقا) .
نشر دار إلياس العصرية — القاهرة ١٩٨٦ .

شوقى ضيف :

(البلاغة تطور وتاريخ) نشر دار المعارف — القاهرة ١٩٦٥ .
(العصر الإسلامى) نشر دار المعارف — القاهرة ١٩٨٦ ، ط ١٠ .
(العصر العباسى الأول) نشر دار المعارف — القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٩ .
(العصر العباسى الثانى) نشر دار المعارف — القاهرة ١٩٨٦ ، ط ٦ .

طه ندا :

— (الشعر الفارسى فى القرن الرابع) بحث منشور فى مجلة كلية الآداب
جامعة الإسكندرية — ١٩٦٩/٦٨ .
— (النصوص الفارسية) نشر دار المعارف — القاهرة ١٩٧٨ :

عبد الغفار مكاوى :

(قصيدة وصورة — الشعر والتصوير عبد العصور) سلسلة عالم
المعرفة — العدد ١١٩ — الكويت نوفمبر ١٩٨٧ .

عز الدين إسماعيل :

- (الفن والإنسان) نشر دار القلم — بيروت ١٩٧٤ .
— (الأسس الجمالية في النقد العربي) نشر دار الفكر العربي — القاهرة
١٩٦٨ ط ٢ .
— (التفسير النفسى للأدب) نشر مكتبة غريب — القاهرة ١٩٧٤ ،
ظ ٤ .

عفيف بهنسى :

- (الفنون القديمة) دار الرائد العربي — بيروت ١٩٨٢ .
— (جماليات الإبداع العربي) فصول — القاهرة يوليو أغسطس سبتمبر
١٩٨٦ — المجلد السادس ، العدد الرابع .

غيورغى غاتشف :

- (الوعى والفن) ترجمة د. نوفل نيوف ، مراجعة د. سعد مصلوح ، نشر
المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت — سلسلة عالم المعرفة —
العدد ١٤٧ ، فبراير ١٩٩٠ .

فريد شافعى :

- (العمارة العربية فى مصر الإسلامية) نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

فون شاك :

- (الفن العربى فى أسبانيا وصقلية) ترجمة د. طاهر مكى ، نشر دار
المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .

كارل بروكلمان :

- (تاريخ الأدب العربى) ترجمة د. عبد الحلیم النجار ، نشر دار المعارف —
القاهرة ١٩٨٣ ، ط ٥ ، ج ١ .

كمال الدين سامح :

- (العمارة فى صدر الإسلام) الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة
١٩٨٢ .

- ليوبولد توريس بالباس :
(الفن المرابطى والموحدى) ترجمة د. سيد غازى ، منشأة المعارف —
الاسكندرية ١٩٧٦ .
- محمد زكى العشماوى :
(قضايا النقد الأدبى والبلاغة) نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر —
الاسكندرية ١٩٦٧ .
- محمد عبد العزيز مرزوق :
(الفنون الزخرفية الإسلامية) نشر دار الثقافة — بيروت (بدون
تاريخ) .
- محمد غنيمى هلال :
— (النقد الأدبى الحديث) نشر دار نهضة مصر — القاهرة ١٩٧٩ .
— (الأدب المقارن) نشر دار نهضة مصر — القاهرة (بدون تاريخ) .
- محمد مصطفى هدارة :
(مشكلة السرقات فى النقد العربى) نشر المكتب الإسلامى — بيروت
١٩٧٥ .
- محمد إبراهيم حسين :
(الزخرفة الإسلامية) نشر المؤلف — القاهرة ١٩٨٧ .
- مصطفى ناصف :
(نظرية المعنى فى النقد العربى) نشر دار القلم بالقاهرة ١٩٦٥ .
- ناصر الدين الأسد :
(مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية) نشر دار المعارف القاهرة
١٩٦٦ ط ٦ .
- نبيل رشاد نوفل :
(البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية) نشر منشأة المعارف —
الاسكندرية ١٩٨٨ .

يوهان هوينجا :

(اضمحلال العصور الوسطى) ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد — نشر
الهيئة العامة للكتاب — القاهرة ١٩٧٨ .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

Arieti, Silvano:

Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc. Publishers, New
York, 1976.

Atkins, J.W.H.:

English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries, Methuen & Co.,
Ld., London 1954.

Diez, Ernst:

- A Stylistic Analysis of Islamic Art, ARS ISLAMICA, New York
1968, Volume III and Volume V.
- Simultaneity in Islamic Art, ARS ISLAMICA, Volume IV.

Mall, Pall:

Encyclopaedia of art, Vikas Publications, Holand 1971, Volume 3.

Martin, P.W.:

Experiment in depth, Routledge & Kegan Paul, Boston, London and
Henley 1978.

Rice, D.T.:

Islamic Art, Jarrold and Sons Lt., Great Britain 1979.

Wimsatt and Brooks:

Neo Classical Criticism, Routledge and Kegan Paul, London 1970.

فهرس

رقم الصفحة

٧

تقديم

الفصل الأول

الجدل حول العلاقة بين الشعر والفنون البصرية

- المبحث الأول : موقف الفـكـر العـرـبـي
- الاكتشاف المبكر للعلاقات - العلاقة مع الفنون
الأخرى - الشكوك القديمة - المعارضة الحديثة -
موقف المعاصرين .
- ٢٠ . المبحث الثاني : موقف الفلاسفة المسلمين .
- ٢٢ . المبحث الثالث : موقف النقد العربي القديم .

الفصل الثاني

الأسس التصويرية عند النقاد الغربيين

- ٢٧ . المبحث الأول : التكوين الذهني للصور .
- ٢٣ . المبحث الثاني : مشكلات التجريد .
- ٣٨ . المبحث الثالث : أضواء أولية على العلاقة بين الشعر والفن .

الفصل الثالث

الأسس التصويرية للإبداع في الفكر العربي

- ٤٩ . المبحث الأول : نظرية ابن سينا في الأصول العقلية للتصوير .
- ٥٦ . الفصل الثاني : علاقة الإبداع بالتصوير في النقد العربي .

الفصل الرابع

تحليل النزعة التصويرية في الشعر العربي

- ٧٠ . المبحث الأول : النزعة التصويرية في الشعر الجاهلي .
- ٧٨ . المبحث الثاني : طبيعة التصوير في الشعر الإسلامي .

الفصل الخامس نشأة الفن التشكيلي عند العرب

- المبحث الأول : جذور الفن التشكيلي السابقة على الإسلام . ٨٧
المبحث الثاني : تطور الفنون التشكيلية خلال العصر الإسلامي . ٩٤

الفصل السادس فلسفة التكوين في التصوير الإسلامي وعلاقتها بالشعر العربي

- المبحث الأول : أسس النمط الإسلامي . ١٠٥
المبحث الثاني : تجريد الشكل . ١١٠
المبحث الثالث : الاتجاه الباروكي . ١١٦
المبحث الرابع : المتواليات المفتوحة . ١٢٠

الفصل السابع المقومات التشكيلية للشعر العربي

- المبحث الأول : جذور العناصر للشعر العربي . ١٣٠
المبحث الثاني : أنساق العناصر التشكيلية . ١٣٤
التكرار . ١٣٥
التوازن . ١٣٨
التقابل . ١٣٩
التوافق . ١٤٤
المبحث الثالث : علاقات العناصر التشكيلية . ١٤٧
أولا : العلاقات الكمية . ١٤٨
ثانيا : العلاقات النوعية . ١٥٠
خاتمة . ١٥٥
المراجع . ١٥٧
الفهرس . ١٦٦

رقم الإيداع

٩٣/ ١٠٥١٦

الترقيم الدولي I.S.B.N. 977-00-6/56-6

مركز الدلتا للطباعة

٢٤ شارع الدلتا - اسبورتنج

تليفون : ٥٩٥١٩٢٣

To: www.al-mostafa.com