دلالات التصوير الفني عند شعراء العصر العثماني

غسان عبد المجيد

تمهيد

الشّعر فنّ معبّر عن النفس الإنسانية، ومختلف العواطف البشرية، إنّه وسيلة للتعبير عن التجربة من خلال صيغ الألفاظ والتراكيب والصور، وفي الوقت نفسه هو أسلوب يعتمد على الخيال والفكرة والعاطفة، ولا سيما أن الخيال الشعري العربي يمتاز بالكثافة والغرابة، وأن القصيدة من بين سائر الفنون الأدبية وغير الأدبية تعدّ الأعقد تركيباً والأدقّ بناءً.

وإذا قلنا إنّ الشعر تعبير عن لحظة شعورية وعاها الشاعر وأحسّ بها، كان لا بدّ أن يشتمل على نسيج خاص تتجانس فيه اللغة مع فنون البيان والبديع؛ لتفسير طبيعة تلك اللحظة وبالتالي بعث المعاني الإنسانية فيها، وتبعاً لهذا الكلام فليس بمقدورنا أن نتصوّر شعراً حقيقياً خالياً من بنية تركيبية ما تنفكّ تتحد مع البنية اللغوية والبنية الإيقاعية، وهذا الاجتماع البنيوي هو الذي نعبّر عنه بالصورة الفنية التي لا يكاد يخلو منها شعر إن عظم أو قلّ.

ويتجلى اهتمام الشاعر بهذا الجانب من خلال ما تعرب عنه الصورة، ومن خلال إيمانه بفكرة أن تركيب المفردات اللغوية والمعاني البديعية وفق سياق محدّد ليس بوسعه أن يكوّن صورة شعرية ما لم تقده مَلكة الخيال من جهة، والذائقة الجمالية من جهة أخرى، ولذا لا تتمّ الصورة الفنية إلا إذا تآزرت في البيت الشعري عناصر شتى أهمها الخيال والتجربة الشعورية، إضافة إلى تآلف ألفاظ اللغة وتراكيبها مع الموسيقا الإيقاعية على نحو مخصوص.

إنّ كلّ عمل إبداعي من شعر أو نثر أو غيرهما هو في أغلب الأحيان تفكيك لأشياء يدركها الحس، ثم إعادة بنائها ضمن قالب فنيّ جديد. ومن هنا قامت الصورة الفنية على مبدأين اثنين هما: العقلانية والحسية، فالعقلانية ترتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وتتمثل بالعقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية. أما الحسية فترتبط بمادة الفعل، أي بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة، ثم أطلقتها في مرحلة الإدراك المباشر.

فمن غير الممكن إيجاد تعريف شامل للصورة الفنية، فربما تكمن المشكلة في اتّساع دلالات اللغة أو كثرة المصطلحات الأدبية، " والوصول إلى معنى الصورة ليس باليسير الهيّن ولا السهل الليّن ومن قال ذلك فقد احتُجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها النامية، وليس لها –كما عند المناطقة- حدود جامعة، ولا قيود مانعة"، فالصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة والتطور الحادث في كليهما، وقد فشلت كل المحاولات التي حاولت تقنين ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري أو تحديده؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبَّر عنها بالموهبة.

دلالة التصوير الفني الصورة الروحية:

الصورة في غزل الوقوف على الأطلال أو في الغزل العذري عامةً تعتمد في تشكيلها على حالةٍ من حالات تشابك الحواس، وتداخل الإدراكات. فهي صورة تتفاعل حدودها لتكون قادرة على التعبير عن الحالة الباطنية، متجاوزة العلاقة الظاهرية للأشياء، بحيث تغدو الصورة حدْساً مفاجئاً.

والشاعر ابن الجزري غير مختلف عن أجداده الذين عاشوا أربعة عشر جيلاً لا يكادون يفارقون صورة الوقوف على الأطلال، التي يقيم الحبّ فيها علاقةً مع كل ظواهر الطبيعة من دون استثناء. وقد يكون منسجماً مع مشاعره فتتجلى ذاتيته تجاربَ يعبر عنها بطريقته الخاصة. وأيّاً كان الأمر فإننا نصادف عنده صوراً تشبيهية متعددة نلمس فيها الترابط بين عوالم هذه التشبيهات التي يحولها خيال الشاعر إلى تعابير تمثّل تجسيماً للأفكار المجردة، والخلجات النفسية التي هي في

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

جوهرها مدركات عقلية محضة من مثل قوله مصوراً ألم الحرمان وهو أمام ورد سلسبيل:

ومِنْ أعظمِ الحِرْمانِ أنْ تشتكي ظمَا
ووِردُكَ سلسالٌ نميرُ المشاربِ
فليتَ الهوى يرقي الهواءَ تمنّعاً
على طالبيه كامتناعِ الكواكبِ
وليتَ سلوَّ الحبِّ سالمَ صبَّهُ
وإن لم يَرُقْ في الحبّ سِلْمَ المحاربِ

يكثر ابن الجزري من الاعتماد على التشبيه والاستعارة بوصفهما عنصرين من عناصر صوره الشعرية. فعندما يشبّه امتناع محبوبته بامتناع الكواكب يقصد من ذلك إقرار معنى استحالة الوصول بأي شكل من الأشكال، وهي صورة بيانية مبتكرة من حيث طرفا التشبيه والجامع بينهما، ثمّ استعار في صورة أخرى الظمأ للحرمان، والورود للوصل والتلاقي؛ ليضفي الصدق على إحساسه وحرارة عاطفته. ويومئ الشاعر إلى تشبيه أقرب إلى الطرافة، وذلك بتشبيه المحبّ بالمحارب، فكلاهما يعكس صفةً مشتركة تتمثّل في الجهل بنهايتهما، والغموض فيما سيؤولان إليه.

وحُكم في شريعة الهوى على الوجد بالحبس والخفاء داخل محيط القلب، ولكن مع مرور الأيام لابدّ أن يتمرّد هذا الوجد فيصبح كالأسد الهائج، وهذا ما قصده ابن الجزري في قوله:

فبي من الوجدِ ما لو كانَ أيسرُهُ
بأُسدِ خفّان لم تهجمْ ولم تهجِ

طرفا الصورة هنا مختلفان، فالوجد ذو طبيعة عقلية شعورية، والأسد ذو طبيعة حسية، والرابط بينهما ذو طبيعة غير مألوفة -على المستوى الشعوري- رمى الشاعر من خلالها تحقيق الغاية النفسية، وتعميق الدلالة الشعرية واللغوية في وقت واحد. والتزام ابن الجزري بهذا الشكل التعبيري يدلّ على غنًى كبير في القدرة على بعث كوامن اللغة، وتفجير طاقاتها الشعرية والفنية. فنلحظ في صوره عامة تآزراً كبيراً بين لغته وعناصره الخيالية، مما يقودنا إلى الاعتراف بالصدق الفني لتجربته الشعرية. وما يدلّل على كلامنا إنشاده:

لقَدْ حمّلتني عبءَ يومِ فراقها
ولو حمّلتْهُ يذبلاً لتَضَعْضَعَا
وأقسمُ ما حققْتُ عندَ وداعها
أصبري أم عمري أم الحبّ ودّعا
فراقٌ رجونا منْهُ الريَّ على الظّما
فجرّعنَا صابَ المصابِ بأجرعا

إن صورة الفراق هنا تقوم على طبيعة تجريدية استمدها من كلام الله سبحانه في سورة الأحزاب على الأمانة التي أشفقت الجبال من حملها وحملها الإنسان. وكذا الفراق تنوء الجبال بحمله فكيف بالنفس الإنسانية التي تمتاز بالرقة وعدم التحمّل، لا شكّ في أنها ستنهار. بعدها يفتح الشاعر آفاقاً جديدة في وجده تمنح القارئ أبعاداً نفسية يكابدها هو. والصورة التي جاء بها في البيت الثالث هي التي جعلتنا ندرك عمق هذه التجربة النفسية، فهناك ثنائية أولى: تتمثل في الفراق ومعه الظمأ، وثانية: تتمثل في الوصل ومعه الريّ، ثم يستخلص منهما ثالثة هي الري مع الفراق، بعدها يبلور هذه الثنائية ليصب فيها عمق ألمه، وحالة الصراع النفسي بداخله.

وهناك دلالة واضحة على أن ابن الجزري في لمحاته التصويرية اعتمد التشبيه منطلَقاً للكشف عن إحساسه بما حوله، وبما يجيش في صدره ويتفجر في أعماقه من شعور يمكن أن يعيشه كلّ منا إذا ما خضع للظروف نفسها التي عاناها الشاعر؛ لهذا جاء بصور كثيرة تعكس ما في نفسه من حزن ووجد، نورد منها قوله:

عللُوا قلبي بتذكارِ اللقاءِ
وانقذُوا طرفي من فيضِ بكائي
واذكرُوا الحُسنى من القربِ فقد
يبرأُ الدّاءُ بأوصافِ الدواءِ

فابن الجزري يصور البعد على أنه مرض دواؤه القرب، ويقترح حلاً آخر: هو ذكر محاسن القرب التي تلعب دوراً كبيراً في شفاء النفس مما ألمّ بها. وفي محاولة أخرى لخلق صورة جديدة يأتي بتشبيه طريف عندما يشبّه الهوى الذي يعصف بالقلب فيتركه هائماً لا يستقر بمكان، ولا يهدأ على حال، بذرة الهواء التي تسير إلى غير هدف. وهنا إسقاط لما هو تجريدي روحي على ما هو حسّي، استفاد فيه ابن الجزري من قول الجرجاني:" التشبيه هو أن يُثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه ".

ويتابع ابن الجزري تصوير انطباعه الذاتي المتوافق مع مشاعره الوجدانية، فيقول مفلسفاً علاقة الحب:

عليلُ هوى الأحبةِ لن يُعادا
ومأسورُ المحبّةِ لا يُفادى

نلحظ خيالاً خصباً متمرساً ضمن أسلوب تعبير حي يتركّز في قوله: "مأسور المحبة"، فالعاشق والأسير سيّان، بمعنى أنهما مقيدان على اختلاف الأدوات والرغبات، فأسير الحب مأسور باختياره، وأسير الحرب مأسور بالقوة، ويكمن جمال الاستعارة في حالة التناقض، حيث تمّ نقل طرف من أطراف الصورة وهو الأسر إلى

الطرف الآخر وهو المحب مع عدم مطابقته أو إلزامه له، وهذه هي الحيوية الفنية في التعبير عن المشاعر والأفكار المركبة التي يرمي إليها ابن الجزري. ويتابع عملية خلق الصورة –وكأنه يولّد واحدة من أخرى– ويذكر التصابي ويصفه بالداء المتمثل بالسهد وقلة النوم، وهما أمران يعانيهما الأسير، وربما حاول ابن الجزري أن يعيد إلى الأذهان ما كان يعانيه أبو فراس الحمداني وهو في الأسر من داء السهد والقرح عندما قال مستغيثاً بابن عمه:

دعوْتُكَ للجفنِ القريحِ المسهّدِ
لديّ وللنومِ القليلِ المشرَّدِ

وينحو ابن الجزري في سياق تشبيهه منحًى واحداً يجسّد فيه المجردات، ويحوّل المعنويات أشياء محسوسة، حتى إنه قد ينسب إليها أفعالاً ليدبّ فيها الحياة ويجعلها صورة ملأى بالحيوية، ففي قوله:

وزعمْتَ أنّ الطيفَ يعقبُهُ لقا
كالسحبِ تُردَفُ بالغيوثِ الهُمّعِ

أضفى على لحظات اللقاء ملامح الحركة فجعلها سحباً تفرغ حبالاً من الغيث، وليزيد حيوية الصورة وفاعليتها يأتي بالفعل "تردف" وبصيغة المبالغة "الهمّع" ليعظّم أمر اللقاء ويزيد دلالته المعنوية. ثمّ يشير إلى جدلية العلاقة بين المحبين والتي لا تقتضي كل تلك المبالغات كلها، إنما تكتفي بالنظرة أو الطيف أو حتى الخاطر، وربما كان الشاعر مقتنعاً ومعتنقاً لفكرة أن القليل من المحب كثير، وجاء بهذه الصورة ليخلق خصوصية شعرية تفصل بين الواقع الفني والواقع الحقيقي للتجربة الشعورية. وفي ضوء ذلك يلجأ ابن الجزري إلى إحياء الأمور المعنوية، وإبرازها في صورة متحركة أعانته على بثّ تصوراته النفسية ومشاعره المتنوعة:

وهل جرّد الأعداءُ في حومةِ الوغى
على باسلٍ أمضى من الحبِّ مُرْهفَا

ويحشد ابن الجزري فيضاً من الصور المرتبطة بعوالمه الداخلية الانفعالية، وبرؤيته الجمالية للأشياء والأفعال على نحو مخالف لرؤيتنا، فنراه يخرق المألوف، ويتجاوز العلاقات المنطقية بين الأشياء قائلاً:

بعدتِ فكنتِ أقسى الصّخرِ قلباً
وإنّ منَ الحجارةِ ما ليلينُ
وأفضحُ ما يكونُ السرُّ يوماً
إذا نطقَتْ عن القلبِ العيونُ
نهاري مظلمٌ والعيشُ ضنْكٌ
كأنّي يونسٌ والدهرُ نونُ

"أقسى الصخر" هي العبارة المهيمنة على جو الصورة، لأنها تدخل في جوهر الخلق وطبيعة التبدّل وإشكاليته. فقلب الأنثى لا ينفك ينبض مشاعر وأحاسيس ولكنه يستحيل صخراً صلداً تحت ثقل البعد ووطأته. ويحسن ابن الجزري التخلص في هذه الصورة فينسى القلب ويركّز على الحجارة التي قد تلين مع مرور الزمن. وهذه طبعاً مبالغة أخرى عمد إليها ليجسد تجربته من خلال البناء اللغوي الذي خرق المألوف، وليرتفع بأشواقه مؤلفاً صورة موحية بالتعبير عن سمو الشوق الظاهر، وعن الشعور بالقسوة والضياع المرتقب إذا لم تجد الأشواق فضاءً تتعانق فيه وتتآلف، ثم يخوض ابن الجزري في ميدان الصورة الاستعارية متلمساً السبيل إلى خلق حالة من التذوق الفني عندما يستنطق العيون فتفضح أسرار القلوب، وهنا نحن أمام حالة تشخيص حقيقية مبنية على عناصر وتصورات متقاربة متمثلة بالقلب والعيون والسرّ بينهما. وتتمثل عناية ابن الجزري جلية بانتقاء الألفاظ وصوغها ضمن منظومة فنية تشبيهية ترتبط بالمعنى المراد ارتباطاً وثيقاً، وتجعلنا في الوقت عينه نوقن بأنه ما كان ليعنى باللفظ إلا لجلاء الصورة الأدبية، فيطرح الفكرة قائلاً: "نهاري مظلمٌ والعيش ضنك"، إذ تعبر عن حالة نفسية مشبعة بالسوداوية، اجتمع فيها شيئان من أكثر الأشياء تناقضاً على الإطلاق هما الليل والنهار. ولكي يجعل المعنى مفهوماً ويكسبه قوةً وتأثيراً يستدعي صورة النبي يونس عليه السلام داخل الحوت، ويربط بينه وبين النبي يونس بأداة التشبيه "كأني" ليستوفي العناصر الضرورية للصورة التي عدها وسيلة فعّالة للتأثير في الفكر والوجدان، ويتفادى النقص في التصوير الذي ينتج عنه ضعف التأثر وعدم الاكتراث من جانب كثير من القرّاء.

وإذا حاولنا ربط ما جئنا به في حديثنا عن الصورة الفنية بالجمّال على اختلاف نشأته، نلاحظ أنّ ابن الجزري لم يدرك كلّيات ذلك الانبعاث المتمثّل بالجمال، بل تذوّقه بحسه الظاهر وشعوره الباطن من دون أن يسعفه تفكيره في تحديد العناصر كلها التي امتلكت استحسانه وإعجابه –وإن عرف منها شيئاً كثيراً– لأنّه على قناعة تامة بأنّ أفق الجمال لا يمكن أن تُحدّد بصورة أو تحصر بأطر ومقاييس معينة، ولكن يمكن اكتشاف بعض عناصرها من خلال ما يشعر به من غير الاعتماد على شيءٍ من الحواس. ونأخذ مثالاً آخر هو الشاعر ابن النحاس في قوله:

فالقلبُ صبٌّ إنْ دنَا مذهولُ
والصبُّ قلبٌ إنْ نأى متبُولُ

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

والعقلُ شيءٌ لا لديَّ ولا معي
والسمعُ بابٌ بعدُهُ مقفولُ
أذكى نواهُ السُّهدَ فاحترقَ الكرى
فرمادُهُ بمدامعي مجبولُ

يرسم ابن النحاس هنا صورة عقله الحاضر الغائب، مستغلاً فضاءات اللغة ودلالاتها المتناقضة، ويذكر سمعه الذي يشبه الباب الموصود وكأنّ الجمال – برأيه- يُعمي ويصمّ، ثم يرسم صورة نفسية بأدوات حسية تتمثل في النوم الذي جافاه، مستخدماً ألفاظاً تناسب ما ذهب إليه ككلمة "احترق" التي تعدّ دليلاً على مرحلة التشكّل الجديد أو لنسمها مرحلة اللاعودة –لا عودة النوم إليه، ويتابع بمخرجات الصورة ليصل إلى الرماد الذي جُبل بماء عيونه فاستحال سهاداً تداخل مع حالته النفسية فمنعه النوم أو حتى الراحة.

وضمن فضاء التعبير البياني عن الأفكار والتخيّلات والمشاعر النفسية والوجدانية يتخيّر ابن النحاس تعبيرات جميلة تتملكه من جهة، وتؤثر في القلوب من جهة أخرى:

لستُ أشكو حالَ جفني والكرى
أو يكنْ بيني وبينَ النوم صلحُ
إنّما حلّى المحبينَ البُكا
أيُّ فضلٍ لسحابٍ لا يسحُّ

هنا يحيل ابن النحاس الشكوى استمتاعاً ولذة، بل ويقنع عواطفه وانفعالاته بقبولها، ثمّ يُكسبها غلافاً جميلاً يزينها عندما يستخدم كلمة "صلح" فيُنهي الخصام التقليدي بينه وبين الكرى ليبدأ بصورة جديدة داعمة لسابقتها وهي صورة البكاء وعلاقته بالسّحاب. فقد ينفر بعضهم من البكاء كما ينفر آخرون من السهاد، إلا أنّ ابن النحاس حبّبهما عندما كسا البكاء غلافاً حلواً متمثلاً بالسُّحب الخيّرة في محاولة منه لتجميله وتزيينه للنفوس. وربما غالى في صورة أخرى عن البكاء عندما قال:

سَقْياً لها من دموعي دائماً فلقدْ
يقصّرُ الغيثُ في سقياهُ أحيانا

جمع الغيث مع الدموع في حالة متوائمة خالية من المشاكسة، فجعل الغيث يقصّر عن الدموع في سقياه ليوحي لنا بشيء من الكثرة والكمالية تمتعت بها دموعه فأصبحت قادرة على إثارة العاطفة في قلب من أَحبّ. وحينما يكون الشاعر في حالة انفعالية أفقدته الهدوء أو الصفاء الشعوري، يعمد إلى استخدام التشبيه أو الاستعارة أو المجاز ليصل إلى مبتغاه في معالجة هذه الحالة.

وأصبح من المعروف أن اكتمال الناحية الجمالية للصورة الفنية يقتضي أن يكون الشاعر منفعلاً حقاً بالمشاعر التي يريد التعبير عنها؛ لأنّه بذلك يملك القدرة الأدبية والأدوات البيانية لرسم صورة كلامية تكون أشدّ نفاذاً إلى الوجدان، وأكثر تحريكاً للمشاعر. وهذا ما نلمسه جلياً في قول الشاعر البابي:

لكَ اللهُ جفناً لا يجفُّ من البُكا
وسكرةَ قلبٍ لا يفيقُ من الوجدِ

في هذا البيت اختصار للنفس الإنسانية بأمرين ماديين لهما المنشأ الشعوري نفسه: أحدهما "الجفن الرطب دائم البكاء"، والآخر "القلب الذي أسكرته تباريح الوجد". فهذان الأمران ساقهما البابي ضمن تعبيرات أدبية مبالغ فيها ليدلّل على ارتقاء كبير في تجربته الوجدانية، لا سيما في استعارة الخمرة للوجد لتقارب عملهما من الناحية الشعورية، والاستعارة التصريحية في قوله "قلب لا يفيق" حيث نسب ما للإنسان من نشاطٍ وأحاسيس إلى القلب وكأنّ الإنسان قلب فقط، والغرض من هذه الاستعارة –شعورياً- تحريك العاطفة واستجداء الشفقة، أما الغرض منها فنياً فهو تحقيق الأسلوب البياني الأكثر تأدّباً في الطرح، والأرفع منزلة في معرض الحديث عن المشاعر.

ومن مهام الصورة الفنية التي نلمسها في صور الشاعر البابي قدرتها على إحساسنا بالتحولات النفسية لما هو ثابت، وذلك بشحن الذهن وتحريك الطاقات الفكرية والتأملية، فإذا بالثابت يصبح متحركاً ناطقاً ذا أبعاد زمانية ومكانية تبرز فيه المشاعر النفسية والوجدانية. ففي قوله:

سلْ رسومَ الرّبوعِ عنها ومايجـ
ـدي سؤالٌ عنه الجوابُ السؤالُ
قدْ وقفْنا نبكي الطلولَ بها حتّـ
ـى بكتْنا بدمعها الأطلالُ

مساءلة واستنطاق ثم مشاركة في البكاء، بمعنى الدخول في حوارية المشاعر بين ما هو ثابت وما هو متحرك بشكل يظهر قدرة الشاعر جلية على إعطاء الأطلال الحسّ الشعوري، وبالتالي إعطائنا الحسّ الأدبي الذي استطعنا واستطاع من خلاله فهم التصوير الصادق لما يجري في الخيال لدى مشاهدة مثل هذا الحدث المادي.

دلالة التصوير الفني في الصورة الحسّية:

عمدَ الشعراء إلى محاكاة الحياة بالتصوير الفنّي وبشكل يبرز الجمال والحركة والمشاعر، ويعبّر عن مختلف

أبعاد الواقع، ولم يقتصروا –كما رأينا سابقاً– على التصوير الجامد للأشكال والرسوم الظاهرة، بل تعدّوه إلى وصف ما يحرّك المشاعر في النفس، ويُسرّ العاطفة ويمتّعها، وجعل ذلك كلّه ضمن مشهد فنّي ملموس يتدخّل فيه الفكر فيحيله واقعاً يفوق الخيال جمالاً في كثير من الأحيان.

ولمّا كانت الصورة الروحية عند شعرائنا –شعراء العقود الدرّيّة– تدور ضمن الإطار العاطفي، حيث تتجاوز حدود الحسّي والمعنوي، وتلتقي بشيءٍ لا هو حسّي ولا هو معنوي، إنما يجمع بين سحر الباطن وخفائه، وقوة الظاهر وجلائه، ارتبطت الصورة الحسّية بتراسل الحواس من جهة، ودخولها ضمن الإدراك العقلي من جهة أخرى، ولا سيما أنّ هذه الصورة تلامس الأنثى الجسد على وجه الخصوص، عندها وعى الشاعر حقيقة عدم حاجته إلى استغلال لحظات النشوة ليعبّر عن شعوره وحيرته العاطفية، بل أصبح وجهاً لوجه أمام واقع جسدي – إن صحّ التعبير– تحكمه علائق حسّية، ومدركات شكلية أجبرته على البحث عن المشابهات الموضوعية بين الأشياء ضمن سياق لا يخلو من المبالغات.

فإذا ما تناولنا ما جاء به الشاعر ابن الجزري نجده يحاول دائماً رسم صورٍ تدلّ على تمام الخلق، وحسن القوام، ورشاقة القدّ بأسلوب من شأنه إعلاء القيمة الجمالية للأنثى، فنلاحظ في تغنّيه بالقد:

غرّاءُ في الفرعِ الأحمِّ كأنّها
بيضُ الأمانِي والحظوظُ السّودُ
هيفاءُ أُدمجَ خصرُهَا في ردفِها
فتجمّعَ المعدومُ والموجودُ
تتأرجحُ الأرجاءُ من نفحاتِها
أنّى يميلُ بها السّرى ويحيدُ

تركيزاً على ألفاظ ذات دلالات موحية بالألوان: "غرّاء" و "الأحمّ" وهما لونان متعاكسان، قصد بالأول: الوجه، وبالثاني: الشَّعر، ثمّ يذكرهما صراحة في الشطر الثاني مع إسنادهما إلى أمور عقلية، فيجعل اللون الأبيض للأماني، والأسود للحظوظ، ليشعرنا بالفرق الكبير بين ما يتمناه وبين حظّه العاثر، ثم يحاول بعدها أن يتحرّر من داخليته السوداء فيتجه نحو الإطار الخارجي للمرأة فيصف قدّها الأهيف المتناسق متّخذاً من تآلف الردف والخصر عقدة الجمال ومركزه، وليزيد طرافة الصورة يأتي بلفظين متضادين لغةً وفكراً، ولكنهما منسجمان في الموضع الذي أراده وهما: "المعدوم" وقصد به الخصر دلالة على الضمور والدّقة، و"الموجود" الذي قصد به الردف دلالة على الخصوبة والامتلاء. بعدها يسلمنا ابن الجزري الصورة في شكلها النهائي على نحو يخلع فيه صفة حسيّة أخرى للمرأة تتمثل في جعلها مصدراً للريح الطيبة التي تنبعث هنا وهناك مع كل تثنٍّ للجسد واعتدالٍ له.

ويحاول شاعرنا في صور أخرى تعميق الجسد الأنثوي بأبعاد حسّية مشخّصة، فيقوم بتصميم خلفية حسّية تتحرك جميع عناصرها في قوله:

وظبيةٍ رعيُها فؤادي
وإنّ رعيَ الظباءِ شيحُ
هيفاءُ كالغصنِ فوقَ حقفٍ
والبدرُ من فرعِها يلوحُ

فمن الملاحظ أنّ صورة المرأة الظبية سيطرت على خيال الشعراء وتصوراتهم منذ القديم، وشاعرنا ابن الجزري تناول تلك الصورة وأضاف عليها تصوراً آخر عندما جعل رعي تلك الظبية ضمن أسوار قلبه، بينما ترعى الظباء نبات "الشيح" الصحراوي، والمثير للاهتمام في هذه الصورة؛ لماذا أراد ابن الجزري عقد مقارنة بين قلبه وبين نبات الشيح البرّي؟ فأغلب الظنّ أن الشاعر كان على دراية بنفس الأنثى وماتحتاجه هذه النفس لتطيب وتهدأ وتستقر، وليس هناك من شيء يجعلها كذلك إلا قلب الرجل، وكذلك ظباء الصحراء تبحث دائماً عن نبات الشيح فترعاه لما له من فوائد علاجية تمدها بالحركة والنشاط. ولكي لا يخرج ابن الجزري في صوره عن الظبية وتدخّلها في جسد الأنثى يرسم صورة أخرى تقوم على مكونين: الأول تشبيهي باستخدام أداة التشبيه "الكاف" للدلالة على قرب القدّ الأهيف في صورته وتشكّله من الغصن الطري، والثاني صورة وجه غاب بلفظه واستُعيض عنه ببدر لاح تحت ليلٍ من الشعر الأسود، فالصورة تركتنا نبحث عن مكوناتها ونعيد صياغتها من جديد في خيالنا لنكتشف صورة أجمل وراء هذه الصورة.

هكذا كان سعي ابن الجزري حثيثاً إلى رسم صورة مكوّنة من مجموعة عناصر تستطيع بتكاملها أن تقدّم بديلاً من الجسد الأنثوي، وتؤكّد برؤيتها البعد الحسّي الذي يطغى عليه شيء من السلاسة والتدفّق العاطفي، وهذا من مثل قوله:

من كلّ هيفاءَ كالغصنِ الرطيبِ على
حقفٍ يؤلّفُ بينَ الصّبحِ والغسقِ
أمضى من السّحرِ ألحاظاً لمنتقمٍ
ومن شذا السّحرِ ألفاظاً لمنتشقِ
كأنّما جوهرُ الحسنِ البديعِ غدا

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

كالشمس في الشرق أو كالبدر في الشفق

يبدأ ابن الجزري صوره بالجسد فيشبهه بالغصن الرطيب فوق ربوة من الرمال، مستخدماً كاف التشبيه التي أعطتنا دلالة على اقتصار المعنى وثباته وملاصقة المشبّه بالمشبّه به، وكأنّ الغصن برشاقته وتثنّيه وليونته أصبح جسداً أنثوياً له ذات الطبيعة الشكلية والجوهرية، ثمّ يعطي للصورة بعداً آخر يدلّ على تناغم وتناسق بين أجزائها، فالليل والصبح لا يجتمعان ولا يمكن لأحد تصوّر اجتماعهما، ولكن عندما يجعلهما ابن الجزري ضمن إطار الجسد بتشبيه الوجه بالصبح، والشَّعر بالغسق، نستطيع أن نركّب صورة ذهنية يجتمعان فيها، أو ربما كما قال ابن الجزري يتآلفان فيها، بعدها ينتقل إلى عناصر جسدية أخرى ليركّب صورتين: تعتمد الأولى على استعارة تمثيلية، والأخرى على استعارة مكنية، فيعطينا في الأولى تصوراً تمثيلياً للألحاظ عندما يشبهها بالسيف في يد منتقم، ويعطينا في الثانية تصوراً يعتمد على الخيال النشط بين ما هو حسّي وباطني؛ لاستدعاء صورة الألفاظ الساحرة التي تأخذ القلب بنغماتها، فيصبح شغوفاً لسماعها متلذّذاً بها، فهي كحبات الهواء التي إن فقدها الإنسان فقدَ حياته وأصبح جسداً بلا روح.

هكذا سار ابن الجزري في صوره ضمن آلية فنية تجاوزها الشاعر ابن النحّاس، بل أضفى عليها بعداً نفسياً يتجاوز رتابة التطبيق الآلي للصورة إلى ملامسة نفسية لواقع الأنثى كروح ضمن إطار جسد. فيأتينا بصورٍ مشخّصة يعقبها بدلالة معنوية لهذه الصور:

وتراهُ إن عبــثَ النسيمُ بقدّه
ينقدُّ شــروى الغصنِ في حركاته
وإذا مشــى تيهاً على عشــاقه
تتفطّــرُ الآجــالُ من خطراتــه

نشاهد في هذه الصورة كلمات تحمل المعاني الفنية ذاتها التي جاء بها ابن الجزري وغيره من الشعراء، وذلك بتشبيه الجسد الأنثوي بالغصن في ثباته وحركاته، ثم نجد استغلالاً لهذه الصورة في إبراز انعكاسات الطابع الحركي على عشّاق هذا الجسد، حيث تكمن الآجال في كل تيهة من تيهاته وهذا –برأيي– ما أراده ابن النحاس من هذه الصورة إذ جعل الجسد قابضاً للموت يوزّعه كيف شاء.

ولكي نبقى ضمن إطار الانعكاسات التي تخلفها الصورة الفنية التي جاء بها ابن النحاس نأخذ قوله:

لا يستميلُ الودُّ غصنَ قوامه
فكمــا يميلُ إليكَ عنكَ يميلُ
يهوى التّصابي والدلالُ يردُّهُ
وبردّه خــطُّ العــــذارِ كفيلُ

هنا يأتي ابن النحاس بصورة الجسد الغصن ذاتها إلا أنه يمنحها طبيعة مرنة من خلال تحكم بواعث نفسية فيها كالتصابي والدلال، هذه البواعث اتخذت من الجسد أداة للوصل والمنع، فالتصابي يجعل الجسد يميل عن عاشقه والدلال يردّه إليه، ثم يُحسن ابن النحاس التخلص مما جاء به بتسويغ باعث التصابي ورده إلى مرحلة الصبا أو الطفولة، أي مرحلة اللامسؤولية عن الأفعال، إذاً هي محاولة من شاعرنا للخلط بين النفس والجسد، وصبّ هذا الخليط في صورة فنية اكتسبت طابعاً متكاملاً تمتزج فيه الحسية بالمعنوية بالذات الشاعرة، وما نلمحه أيضاً في قوله:

قضيــــبُ بانٍ إذا مــا مــالَ ميَلَــهُ
دعصٌ من الرّملِ أم ضربٌ من الرّملِ
يفترُّ عــن سمطٍ درٍّ في عقيقِ فم
عذبِ المراشــفِ ممنــوعٍ من القُبــلِ

ارتباط صورة الجسد الفنية بالجانب الحسي الذي تقدمه الرؤية البصرية على مستويين، الأول: تصويري، وذلك بتشبيه الجسد بقضيب البان. والثاني: أسلوبي، يعتمد على الخلق الشعري من خلال زخارف حسية تجاوزت الطرح التقليدي لعناصر الصورة وهي: "دعص الرمل" و "ضرب من الرمَل"، ففي الأول تشبيه الجسد بكومة من الرمال المتحركة والجامع بينهما الخفة والرشاقة، وفي الثاني (بالرَمَل) وهو ضرب من المشي السريع أو ما يسمى بالهرولة دلالة على الرشاقة أيضاً، ثم استطاع ابن النحاس من خلال معرفته بالبُنى البلاغية طرح صورتين جمعتا بين لذة العين في التصوير، ولذة الانفعال بهما، فالأولى كانت صورة الأسنان المرصوفة بجانب بعضها بعضاً والتي تشبه خيطاً ضُمّت فيه اللآلئ بشكل متتال، والثانية صورة فم عذب يشبه قطعة من العقيق الأحمر، وليزيد ابن النحاس جمال تلك الصورة يعطيها بعداً معنوياً متمثلاً في حالة من التمنّع والصدود من قبل ذلك الفم، أو ربما حالة من الاستثارة والتشويق إلى ما أراد تصويره.

ولا يخفى علينا أنّه ما من شيء في طبيعة الجسد الأنثوي إلا يضيف شيئاً إلى الإحساس بجاذبية الجمال، هذا الإحساس يحيله الشاعر واقعاً من نوع جديد يبتدعه بالفن والصورة الابتكارية، أو بإعادة تشكيله في كيان متميز ومنسجم بين الموصوف وما وُصف به، يقول الشاعر مصطفى البابي بعد تأثّره بمنظومة

الجسد:

أثقلَ أعطافَهُ بخفّته
لطفُ التّصابي فخفَّ بالثّقلِ
وعُطلَتْ من حُلي النبات عذا
رَهُ فحلاهُ الجمالُ بالعطلِ

يعتمد البابي هنا على المتنافرات "الخفيف" و"الثقيل" في رسم جسدٍ ذي أعطاف خفيفة أثقلتها لطافة التصابي، ولا تخلو هذه الصورة من إشكالية لغوية إذ ينسب البابي الثقل إلى اللطافة وهما شيئان متعاكسان، فاللطافة تقتضي الرقة، وربما تعمّد البابي أن يأتي بمثل هذه الإشكالية ليزيد من عملية التحريض الذهني لكشف غرابة هذه الصورة، بعدها يأتي على صورة خالف فيها سلفه، فكثير من الشعراء أُعجبوا بطرفي الخد وقد نبت عليه شَعر هنا وهناك، ولكن الشاعر البابي أُعجب بهذا الخد صافياً قاصداً من ذلك تكوين علاقة جمالية بين لطافة النفس وصفاء الخد، وهذا ماينسجم مع مقولة النقاء شكلاً ومضموناً.

لاحظنا في وصف الجسد اتصاله بالجانب النفسي، فإدراك حقيقته لا تتمّ إلا إذا عانت النفس آلام بعده وأحلام وصاله، وليس الحسية هي التي تولد الدافع الغريزي للإعجاب بالجسد الأنثوي فحسب، بل إن الإعجاب يرجع إلى علة الجمال الروحي التي تؤثر في النفس فيدفعها إلى وصف هذا التأثير بما تشاء من شعر وصور فنيّة.

خاتمة

تبيّن لنا من صفحات البحث أنّ الدلالة التي أعطتها الصورة الفنية تنزع نحو تكثيف المثال الفني لينسج صورة غزلية تتماثل مع القالب المثالي للمرأة، وفي ذلك محاولة لتقديم المثال الأعلى للجمال الأنثوي الأنموذج الذي سعى الشعراء إلى تقديمه منذ القدم.

فمما يلاحظ أولاً على غزل شعرائنا تأثّره بالتجربة العذرية، فقد رأى شعراؤنا ما رآه العذريون من أنّ الحبّ قدرٌ لا بدّ منه، وليس هناك من رادّ له، لذلك استسلموا له وتقبلوه، بل إنهم استعذبوا مشاعر قوته وقسوته، فجاء شعرهم غارقاً بالانفعالات من ألم وحرقة وعذاب وقلق وغضب وغيرة وتأثّر، وكان التركيز على انفعالَي الألم والقلق الذَين كانا الأكثر انتشاراً عند شعرائنا لما لهذين الانفعالين من أسباب متصلة بقصص الحب بين الشاعر ومحبوبته، ولاتصالهما أيضاً بحالة الفشل العاطفي الذي هو علاقة مشتركة لحظناها بين شعراء العقود الدريّة عامةً.

ونلحظ أيضاً بروز ظاهرة الصراع النفسي بين الإقدام والإحجام؛ هذا الإقدام والإحجام تمثّل في نفسية الشاعر بحالتين، الأولى: طلب شيء صعب المنال، وهذه الحالة يرافقها قلق، والثانية: اليأس بسبب عدم حصول الشاعر على ما أراد.

وما ميّز هذا النوع من غزل شعرائنا ظهور ملامح من التراث الجاهلي، مثل المقدمات الطللية، وحالات بكاء الديار، ولحظات التحمل والرحيل، وذكر للموت على اعتباره الطريقة المثلى للانعتاق من الألم.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المصادر والمراجع

- ابن شدّاد، عنترة: الديوان – ١٨٩٣ – ط٤ – مطبعة الآداب – بيروت – ص٨٢.
- أرشيبالد، مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي- مراجعة توفيق الصائغ- ١٩٦٣- ط١-بيروت - ص ٦٥
- إليزابيث، درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ١٩٩٦، ط٢، مطبعة منمية، بيروت، ص١٢٥
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، إشراف محمد رشيد رضا- ١٩٨٨- ط١- دار الكتب العلمية- بيروت- ص٦٨
- الحمداني، أبو فراس: الديوان – ١٨٧٣ – ط١ – المطبعة السليمية – بيروت - ص٢٧
- سعيد الأمين،وهاب،شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية- ١٩٨٠- رسالة ماجستير في الأدب-جامعة القاهرة- ص ١٧٤
- صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث- ١٩٩٤ – ط١- المركز الثقافي العربي – بيروت – ص١٩
- عز الدين، يوسف: الأدب وفنونه – ١٩٨٨ – ط٢ – دار الشروق – القاهرة - ص ١٤٤
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ١٩٩٢- ط٣- المركز الثقافي العربي- بيروت- ص٨٥
- العقود الدرية في الدواوين الحلبية - ١٩٢٩م- المطبعة العلمية-حلب، ويحوي:

ديوان ابن الجزري -ديوان ابن النحاس الحلبي -ديوان مصطفى البابي، الصفحات ٢٧-٣٦-٣-٩-١٠-٦٢-١٠٤-٥٥-١٢١-١٣١-٦٦-٩٠-١٤-١٩١-٤٢-١٢٦-٢٢٤-٧٥-٦٩-٢١٩-٤٣-٨٤-١٤-٢١- ١٤٨-٢٢٥-٢١١-١٦٩-١٦٣-١٥٨

- العلوي، محمد بن طباطبا : عيار الشعر، تح طه الحاجري، ١٩٥٦م، مطبعة القاهرة، ص٣٢
- علي صبح، علي: الصورة الأدبية تأريخ ونقد – د.ت – ط١- دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ص٥
- المرزباني ، محمد بن موسى : معجم الشعراء، ١٩٧٢ - الطبعة الأولى - المطبعة العلمية - بيروت – ج٢- ص ٣٦٠
- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، ١٩٨٤- ط١- دار الكتب العلمية- بيروت،ج١٢، ص٢٦١

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2