



جامعة جرش
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي

بشار بن برد أنموذجا

Secses Correspondence in Abbasid Blind Poathry Bashar Bin
Burd as an Example

إعداد الطالبة

غادة خلدون أبورمان

إشراف الدكتورة

نجد عطا الله الحوامدة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

وآدابها عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة جرش

2016

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة والمغونة بـ (تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي ،
بشار بن برد أتمونجاً) وأجيزت بتاريخ: 2016 / 4 / 13

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتورة : نجود عطا الله الحوامدة مشرفة و رئيسة

.....

الاستاذ الدكتور : ماهر أحمد المبيضين عضواً

.....

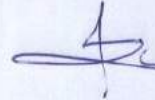
الدكتور: علي أحمد المومني عضواً

.....

جامعة جرش

تفويض

أنا الطالبة: غادة خلدون أبو رمان، أفوض جامعة جرش بتزويد نسخ من رسالتي المعنونة بـ: "تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، بشار بن برد أمونجاً"، للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع: 

التاريخ: 2016 / /

الإهداء

إلى القمر البهي، نبراس العطاء المتجدد

"أبي"

إلى الشمس الوضيئة الغامرة دفئاً وطمأنينة وقرّة عين

"أمي"

إلى الشمعة التي تنير لي عتمة الطريق

"زوجي"

إلى الكواكب الزاهرة

"أبنائي"

"صهيب، عمران، مصعب، محمد"

أهدي هذا الجهد المتواضع

شكر وتقدير

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن
والاه... وبعد:

يطيب لي أن أتقدم بوافر الشكر، وجزيل العرفان لجامعة جرش، وأخص
بالذكر كلية الآداب، ممثلة بعميدها، وأعضاء هيئة التدريس فيها.

والحقيقة أن هذا البحث لم يكن ليبرز بهذا الشكل لولا إرشاد أستاذتي
الكريمة، الدكتورة: نجود الحوامدة، التي لم تدخر جهداً في مساعدتي وتوجيهي في
معظم أقسام هذا البحث، فإليها أقدم خالص شكري وتقديري.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة، الذين تفضلوا بقبول
مناقشة هذه الرسالة، وتحملوا عناء قراءتها وتقويمها وإثرائها، فلهم مني كل
الاحترام.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحثة

فهرس المحتويات

رقم الصفحة	المحتوى
ب	قرار لجنة المناقشة
د	الإهداء
هـ	شكر وتقدير
و	فهرس المحتويات
ح	الملخص
1	المقدمة
الفصل الأول : مقتربات ومداخل لدراسة تراسل الحواس	
6	المبحث الأول: الصورة ومفهومها قديماً وحديثاً
23	المبحث الثاني: الخيال وعلاقته بالصورة
56	المبحث الثالث: تراسل الحواس وتآلفها وانسجامها
الفصل الثاني: تراسل الحواس في شعر بشار بن برد	
94	المبحث الأول: الصورة وتراسل الحواس في شعر بشار
94	أولاً: مخيلة الأعمى والإدراك الحسي
100	ثانياً: الإبداع والذكاء لدى بشار
103	ثالثاً: الصورة في شعر بشار بن برد
103	1. الصورة البصرية
125	2. الصورة السمعية
156	3. الصورة الشمية
171	4. الصورة اللمسية
176	5. الصورة الذوقية
188	المبحث الثاني: الصورة اللونية ودلالاتها في شعر بشار بن برد
188	أولاً- اللون وأهميته في حياة الإنسان

190	ثانياً- دلالات الألوان وإيحاءاتها
195	ثالثاً- مفهوم اللون لدى الكفيف
198	رابعاً- الصورة اللونية في شعر بشار
216	خامساً- اللون والممدوح
223	سادساً- اللون والزمن
231	سابعاً: اللون وعناصر أخرى
234	الخاتمة
236	المصادر والمراجع
245	الملخص باللغة الانجليزية

المخلص

دارت الدراسة حول ظاهرة التراسل في شعر العميان في العصر العباسي، واختارت الباحثة شعر بشار بن برد أنموذجاً، منطلقاً من فرضية أن هذا الشاعر، كان مبدعاً بالوصف على الرغم من عماءه وكان الوصف العامل الفاعل في تشكيل البناء الشعري في الديوان، من حيث التشكيل القائم على الصورة المنبثقة من الخيال، وهذا سر إبداع بشار في رسم الصورة الشعرية، فتماهت بتراسل الحواس عنده.

ولأجل التحقق من صحة هذه الفرضية، وما تجلّى من استظهار مواطن الإبداع في شعر بشار، اعتمدت الدراسة خطة تقوم على فصلين، تمهد لهما مقدمة وتتضمن مداخل ومقاربات، فتخصص:

الفصل الأول: لدراسة الصورة ومفهومها في الأدب والخيال وعلاقته بالصورة، وتراسل الحواس

ونفاضلها وتكاملها مع الصورة بهدف وعي مقتربات ظاهرة تراسل الحواس.

أما الفصل الثاني، فقد أبنت فيه تراسل الحواس في شعر بشار دراسة وتحليلاً من خلال ما اتضح لديّ من صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية فضلاً عن اللونية، ودلالة كل صورة في شعره، وتبين للباحثة إبداع الشاعر في إدراك الصورة وتراسل حواسه وتآزرها في رصد اللوحات الفنية المبدعة، فأثبت تراسلية الحواس عبر الصورة ليتمتع بها إلى المتلقي، حيث أظهر الشاعر انخراطه في الحياة العامة وتفاعله مع مَنْ حوله، فحفلت صورته باشتغال الحواس، وتضافرت لغته بانزياحاتها لتشكل روائع الصور، وكان للصورة اللونية، وموحيات الألوان فاعليتها لتشي بها السياقات في كيفية تعبير الشاعر عن نفسه بمزيج من الأحاسيس المتبادلة.

المقدمة

أحمدُ الله وأصلي وأسلم على نبيه سيدنا محمد صلوات الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.

الشعر لدى الشعراء العميان له من الحضور في الساحة الشعرية الشيء الكثير، فقد اهتمت الدراسات قديماً وحديثاً بشعرهم، والوقوف على جماليات إبداعهم وتألقهم.

وكان من جماليات إبداعهم وتألقهم، بروز ظاهرة ترأسل الحواس ظاهرةً فنيةً أدبية موجودة في الشعر العربي بعامه، وشعر العميان بخاصة، وقد التقت بعض الدارسين إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم، لكنهم لم يلامسوا شعر العميان بحالٍ، ومن هنا كان لابد من استظهار وجودها وكشفها ودراستها والتنويه بأهميتها، واستجلاء ما فيها من جمال وإبداع عند الشعراء العميان الذين يمكن وصفهم بالمبصرين لدقة عنايتهم بالصورة واللون، وهذا يُمثل تفوقاً وإبداعاً توجه العميان إليه بقدرتهم الفائقة على التصوير الفني، وتوظيف الحواس بشكل فاقوا فيه المبصرين إن صحَّ التعبير.

وهناك مسوغٌ آخر للعناية بهذا الموضوع، وهو إتهام بعض الدارسين للشعر العربي على أنه بعيدٌ كل البعد عن العناية بالصورة واللون والتراسل، وأنَّ شعراء العربية لم يصلوا بها إلى ما وصل إليه الشعراء الغربيون، وهذا الحكم برأيي هو حكم من لا يعرف شعر العربية ولا أسرارها وكوامنها، فالدارس المتخصص له يستطيع الحكم عليه بشكل واضح ونزيه دون الوقوع في الزلل والخطأ كما فعل أولئك، ولا بد من التأكيد على أن المكتبة العربية الأكاديمية خالية من أية دراسة تخص شعر العميان في موضوع التراسل.

وبروز ظاهرة التراسل في شعر بشار كذلك كان من دوافع التوجه لاتخاذهُ أنموذجاً للدراسة، وإلقاء الضوء على شعره وإظهار جمالاته الإبداعية في مجال الصورة واللون والتراسل، فمن المعروف أن شعر بشار شغل عدداً كبيراً من الدارسين، والقارئ لشعره لا يتبادر إلى ذهنه أنه أعمى، إلا عندما يرجع لسيرته، وهذا يدل على رهافة حسّه وإبداعه، في استغلاله لظاهرة التراسل، فقد استبدل حاسة البصر بالحواس الأخرى، مبادلاً بين مدركاتها، ملغياً كل الحواجز والحدود بينها، فكانت الصورة الشعرية لديه تحلق في فضاء الخيال والحدس، تُومض بالفكرة اللامحة، والإحساس المرهف، الذي يُغمس الروح في أعماقه لتتحرر النفس من ماديتها وتعيش عالم الشعور والحدس، فتمحى الحواجز والحدود بين المدركات، وتنطلق كلها من شعور واحد لتصل إلى المتلقي بأرق العبارات وأسلسها.

وبالنسبة للدراسات العربية حول التراسل في شعر العميان، فلا يوجد دراسة تحت هذا العنوان، ولكن هناك دراسات تدور في موضوعها حول التصوير الفني في شعر العميان ولا علاقة لها بالتراسل أفادت منها الدراسة ومنها التصوير الفني في شعر العميان للباحثة جهاد رضا، وبحثت الدراسة في مصادر الصورة ومنابعها، والتصوير الحسي والتشخيصي وكما تناولت الدراسة الفرق بين الأكمة والأعمى والمكفوف.

واطلعت الباحثة على رسالة ماجستير، بعنوان أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء لرسمية السقطي، وقد تناولت الدراسة في الجانب التحليلي تنوع الصورة لدى المعري، وطغيان اللون في شعره على الرغم من عماءه، وكيفية إثبات الذات من خلال التعمق في التصوير اللوني، وعن التعويض النفسي وإنكار عاهة العمى.

واطلعت أيضاً على دراسة بعنوان: "الصورة البصرية في غزل بشار بن برد"، تناولت فيها الباحثة (نادية عبد الرحمن) تصوير بشار للمرأة في شعره، والتعويض عن بصره، حتى أنه نafs المبصرين في صورته الشعري.

وهناك دراسة أخرى أطروحة (دكتوراه) بعنوان: "التصوير الفني في شعر العميان، حتى نهاية القرن الخامس الهجري" للباحثة جهاد رضا.

ودراسة، فطيم دناور بعنوان: "جماليات الحواس في النقد الأدبي".

وقد أفدت من هذه الدراسات فيما يتعلق بكيفية إدراك الشعراء العميان مع الصورة والألوان.

أما كتاب الأستاذ الدكتور عبد الرحمن الوصيفي "تراسل الحواس في الشعر العربي القديم" فقد اطلعت عليه، وأوضح المؤلف في فصول هذا الكتاب مفهوم تراسل الحواس بين القدماء والمحدثين، واهتم بهذه الظاهرة في الشعر العربي القديم حتى نهاية القرن الثالث الهجري، وأضاف نموذجين من الشعر الأندلسي، لابن زيدون، ولابن حمديس، وتطرق المؤلف بتقديم بعض الأمثلة الشعرية من ديوان بشار بن برد، التي تضمنت تراسل الحواس.

وبعد أن اطمأنت الباحثة إلى عدم وجود دراسات سابقة مثيلة لهذه توجهت إلى دراسة ظاهرة تراسل الحواس في شعر العميان، واتخذت من بشار بن برد أنموذجاً للدراسة.

وبعد جولة استقرائية متأنية في ديوان (بشار) بشرح (محمد الطاهر ابن عاشور) تبين لي ما يطمئن إلى رجحان صدق الفرضية في اختياري له، فكل ظواهر الإبداع تجلت في الصور الشعرية، ودقة معانيها ودلالاتها، وافتتان الشاعر في صنعها، فكان على الدراسة أن تجلّي هذا الأثر وتكشف عن مكنوناته.

وللكشف عن ظاهرة التراسل، وتجليه كل ما لمستته الجولة الطويلة في شعر (بشار بن برد) من الظواهر الفنية والصور الفنية، اعتمدت الدراسة خطة انتظمت في مقدمة وفصلين وخاتمة.

الفصل الأول : قدمت فيه لمقتربات ومداخل الدراسة تراسل الحواس في شعر العميان، وقد اشتمل على المباحث الثلاثة المتعلقة بموضوع الدراسة وهي :- الصورة ومفهومها قديماً وحديثاً والخيال وعلاقته بالصورة، وتراسل الحواس وتفاضلها وتكاملها، حيث كان الهدف من ذلك وعي مقتربات ظاهرة التراسل، موضوع الدراسة، وعلاقة هذه المقتربات بالتطبيق والتحليل الخاص بالنصوص الشعرية موضوع التحليل والدراسة .

أما الفصل الثاني : فقد انصب على تتبع صور تراسل الحواس في شعر بشار من خلال الصورة بأنواعها البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية، وكذلك الصورة اللونية ودلالاتها في شعره ومفهوم اللون لدى الأعمى وكذلك تطرقت إلى موضوع التعويض النفسي لدى بشار ورؤيته اللون.

وختمت الدراسة بخاتمة أثبت فيها نتائج الدراسة وتحليل واستجلاء ظاهرة تراسل الحواس في شعر بشار.

أما المنهجية التي أتبعها في دراستي هذه، فقد اعتمدتُ المنهج الاستقرائي التطبيقي، فمادة البحث هي الشعر قراءةً ووصفاً واستنباطاً واستخراجاً لظاهرة التراسل الموجودة فيه، وقد اعتمدتُ كذلك المنهج التحليلي في دراسة وتحليل الصورة لاستجلاء التراسل، وهذا ما تقتضيه الدراسة ولجأت إلى المنهج الوصفي الذي تقتضيه مهمة تتبع الأبيات في وصف الطبيعة والمرأة وغيرها من مواطن الوصف، أما القضايا التاريخية فعولٌ في معالجتها على المنهج التاريخي.

والله ولي التوفيق

الباحثة

الفصل الأول

مقتربات ومداخل لدراسة تراسل الحواس

المبحث الأول: الصورة ومفهومها قديماً وحديثاً

المبحث الثاني: الخيال وعلاقته بالصورة

المبحث الثالث: تراسل الحواس وتألفها واتسجامها

الفصل الأول

المبحث الأول

الصورة ومفهومها قديماً وحديثاً

تعد الصورة الشعرية من أهم أركان الشعر، إذ إن أهم ما يميز الشعر هو مادته التصويرية، والشعر كما يقال هو: "تفكير في صور"⁽¹⁾ فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي بشكل مباشر بل أنهم ينقلونها إلينا بوساطة أساليب وتعابير تجعلنا ندرك مشاعر مبدعيها، وتزيد إحساسنا بها، وتعمق إدراكنا لها، والصورة هي خير وسيلة لتعميق الأحاسيس والمشاعر وتثبيتها في النفوس وخصوصاً نفوس متلقيها.

ويقول جابر عصفور في الصورة: "إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في اقتناع منطقي، أو امتناع شكلي، فالشاعر الأصل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن أن يفهمها، ويجدها، بدون الصورة"⁽²⁾.

كما يقول (نعيم اليافي) عن الصورة الشعرية أيضاً "إنها وسيلة الانفعال الرئيسية، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات في بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه"⁽³⁾.

(1) بلنسكي، ف، غ: نصوص مختارة، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، د.ط، 1980، ص 83.

(2) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط 2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1983، ص 383.

(3) اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 7.

ولمصطلح الصورة استخدامات وتعريفات كثيرة متنوعة، شاركت في تطوير الاتجاهات الفنية المختلفة والمناهج العلمية المتعددة، وعلوم الأدب، والفلسفة، وعلم الجمال، وعلم النفس، وغير ذلك، حتى اتسع مفهومه الحديث وكثرت تعقيداته نتيجة لذلك التوسع، إذ كثيراً ما أستخدم هذا المصطلح على نحو غير دقيق، فحدث الخلط بين استخدام الصورة بوصفها مصطلحاً لسانياً لغوياً وبين جعلها دالة على عملية التخيل الذهني التي من شأنها أن تؤثر في نفس المتلقي وتثير إحساسها.

لقد كان للنقد والنقاد والفلاسفة القدامى مثل الفارابي وابن رشد والكندي طرائقهم في تناول الصور الشعريّة من المنظور الجمالي وفق تصنيفاتهم المعروفة، وكثيراً ما أخضعوها لمعايير اللغة والأخلاق، وعلى الرغم من أنّ الغالبية العظمى للبلاغيين والنقاد قد تعاملوا مع الجانب الحسي للتصوير الشعري في حدود ضيقة، اقتصرت على قدرة الشعر على نقل جزئيات العالم الخارجي، ووصفها، وبعث الحياة فيها، والتجسيد المعنوي فقط دون أن يكون للشاعر في ذلك امتياز يذكر، ومن دون أن يبحثوا عن علل أساسية ترتد إليها الظواهر الفنيّة؛ أي أنهم عجزوا عن الربط بين طبيعة التقديم الحسي للتصوير الشعري وبين حقيقة الذاتية له. على الرغم من ذلك كلّ، إلا أننا نجد بعض القدامى قد تنبّه إلى فهم الأسس التي يقوم عليها مفهوم الشعر، ورأوا أنّ الحسيّة هي شيء جوهري لا بدّ منه، ولا يقوم الشعر من دونه بوصفه نشاطاً تخيلياً⁽¹⁾.

وارتبط فهم القدامى للطبيعة الحسيّة للتصوير الشعري بالفهم السلبي لنظرية المحاكاة، أي بوصف الشعر نسخاً أو نقلاً للواقع الخارجي، وظلّ الحال على ما هو عليه إلى أن تغيّرت النظرة إلى الفنّ عامّة والشعر خاصّة، إذا أدرك بعض النقاد مفهوم التّخيل على نحو واضح

(1) انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية، ص 184.

حينما تنبهوا إلى العلاقة بين المعاني المباشرة للصور ونبضات الشعور والوجدان⁽¹⁾، هذه النظرة أغنت البلاغة العربية كثيراً؛ لأنها جعلت الصورة الشعرية صورة تخيلية تعتمد التصوير غير المباشر القائم على التخيل في بُعد النفس، فهي في حقيقتها إفراز لنشاط الخيال، وهذا السبب جعل (ابن جني) يرى أن الاتساع في المعاني من أهم عناصر الصورة الفنية التي هي المجاز عنده، ومن أبرز أبعادها النفسية، ولعل في هذا ما يبرهن على مقدار قيمة التخيل عند القدامى في التعبير غير المباشر الذي يعتمد على الإثارة الوجدانية والإحتكام إلى الذوق السليم والشعور النبيل⁽²⁾.

ومن الأوائل الذين أقبلوا على الاهتمام بهذا المجال، وكان له نظرة في الصورة هو الجاحظ (ت255هـ)، حيث يقول عن الشعر بأنه: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"⁽³⁾. وكأنه يشير هنا إلى العملية الفكرية التي تهيب للشعر، وتقدم معناه برؤية حسية ثم جاء (ابن قتيبة) (ت276هـ)، وثار على المعيار الذي يرجح القديم لقدمه، ويسخف الجديد لجده، فالشعر عنده ما جاد معناه ولفظه، ولا ننسى فلسفة أبي نصر الفارابي (ت339)، حيث طغت الفلسفة على دراسته للصورة، مع عدم إهمال عناية الفارابي بالصور الحسية التي تحدث في ذهن بعد غياب المحسّات عن الحواس، وتحليله لوظيفة الصورة فهناك أولاً (الحاس والذي هو الإنسان وهناك ثانياً الحواس التي فيها السمع، والشم، واللمس، والذوق، والبصر..... وهناك ثالثاً الموضوعات التي تقع تحت حس الحاس موضوعاً للتصوير"⁽⁴⁾.

(1) انظر: المرجع نفسه، ص 144 - 151.

(2) انظر: فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص337.

(3) الجاحظ، بحر بن عثمان: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة ج3، 1948 م، ص132.

(4) انظر: الصائغ، عبد الإله: الصورة الفنية معياراً نقدياً، منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ط1، 1987م، ص108، 109.

وعند قراءة مفاهيم الناقد (عبد القاهر الجرجاني، ت471) نراه يقارب مفهوم الصورة مقارنة شديدة، حيث يقول: "إنما سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد نهّد في الأصباغ، التي عمل منها (الصورة) والنقش في ثوبه، الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجها لها وترتيبه إياها، إلى ما لم ينهّد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورتها أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توجيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"⁽¹⁾.

ويُصرُّ الناقد (عبد القاهر الجرجاني) على أهمية النظم وفاعليته الأساسية في بناء الصورة، وفي إضفاء قيمة فنيّة على هذه اللفظة أو تلك، حتى أضحت الصورة عند هذا المفكرِّ والناقد "لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى - وهو أحد وظائفها الأساسية - بقدر ما تشير إلى طريقة النظم أو الصياغة وتحدد قيمتها الفنيّة تبعاً للفروق الكائنة بين نظم وآخر، ندركه بعقلنا وإحساسنا وذوقنا، وبذلك نستطيع أن نعد الصورة الكلية للسياق المتشابك بالعلاقات اللغوية بمعنى الصياغة أو بمعنى النظم"⁽²⁾.

ويؤكد (الجرجاني) رأيه بأمتلة متنوعة من الشعر والقرآن الكريم يرى أن المزية من أي إنتاج لغوي لا تعود إلى اللفظ وحده ولا إلى المعنى وحده على نحو ما كان يشيع بين الناس، وهو ما يدعوننا إلى النظر في الأمثلة التي يسوقها فيقول: "وإن أردت أن أظهر أمراً في هذا المعنى فانظر في قول إبراهيم بن العباس:

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف اسطنبول، 1954م، ص 29، 57، 70.

(2) انظر، الدهمان، أحمد علي: الصورة الفنيّة عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط3، 2000، ص 188.

* النجوة: ما ارتفع من الأرض، والأهواز: سبع كور، بين البصرة و فارس لكل كورة منها اسم.

فلو إذا نبا دهر، وأنكر صاحب
تكون عن الأهواز داري بنجوة
وأي لأرجو بعد هذا محمداً
ولكن مقادير جرت وأمور
وسلّط أعداءً وغاب نصير
لأفضل ما يرجى أخ ووزير

ويعلق الجرجاني قائلاً: "فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه الطرف الذي هو "نبا" على عامله الذي هو "تكون" وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذا نبا دهر، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد ثم أن قال: "وأنكر صاحب" ولم يقل وأنكرت صاحباً، لا ترى في البيتين الأوليين شيئاً غير الذي عدته لك تجعله حسناً في النظم، وكله من معاني النحو كما ترى وهذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف أحيل فيهما عليه"⁽¹⁾. وفي عبارته الأخيرة تقرير قاطع بأن النظم هو القانون اللغوي الذي يقف خلف جمالية أي نص، وأنه الطريقة التي تهب النصوص الأدبية قيمتها؛ إن استطاع الشاعر استغلالها استغلالاً حسناً.

ويرى (جابر عصفور) أنّ البلاغيين والنقاد العرب قد اهتموا بالصورة الشعرية وخصوصاً الصورة المبنية على التشبيه والاستعارة، وقد أورد أمثلة شعرية كثيرة تدل على هذه التشبيهات البديعة والاستعارات اللطيفة، وسأذكر بعضاً منها لبيان جمال هذه الصور، واهتمام النقاد والبلاغيين بها⁽²⁾.

يقول امرؤ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة 1961 ص 59-60.

(2) انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983، ص 182-184.

وقول ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلتُه حمولة من عنبر

وقول بشار بن برد:-

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم وأسيفنا ليل تهاوى كواكبها⁽¹⁾.

والناظر لهذه الأبيات لا بد له من الوقوف عندها، والتأمل في جمال الصورة التي تحويها، وما له إلا أن يفتخر بهذا الموروث الشعري الذي تركه لنا شعراؤنا القدامى، ولا سيما بيت بشار الذي يمثل روعة التصوير على الرغم من عاهة العمى التي كان يعاني منها، وطبعا هذا لا ينفي الروعة والإتقان في البيتين السابقين.

وعندما ننقل إلى (حازم القرطاجني) ت (684 هـ)؛ نرى أنه أرسى قاعدة مهمة في موضوع الصورة ألا وهي التخيل، فهو يقول في تعريفه للشعر: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتثامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخيل"⁽²⁾. "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"⁽³⁾.

وكما هو واضح فإن حازما يشترط في الشعر وجود عنصر التخيل كركن أساسي مكون له؛ إذ لا ينبغي أن نتساءل عن معيار الصدق أو الكذب في القصيدة، وإنما علينا أن

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 334.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1981، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ص 89.

نتساءل عن موقعها في نفس متلقيها ودرجة تأثيرها في انفعالاته، فالشاعر بما تشكله مخيلته من صور يؤثر في مخيلة المتلقي، ويجعلها تتفعل بها، وتدفعه بالمحصلة إلى اتخاذ موقف سلوكي ما، وهو ما يهدف إليه الشاعر، فعملية التخييل الشعري هي عملية إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي، يقول حازم: "إنَّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"⁽¹⁾.

لقد استخدم (حازم) مصطلح الصورة ليس للدلالة على مجرد الشكل، بل إنه استخدمها للدلالة على الجانب النفسي الذي يُرادف الاستعدادات الذهنية للأشياء الحسية المدركة؛ أي أنها ترادف الصورة الذهنية التي تعني "بقاء أثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي"⁽²⁾، فالصورة الشعرية في منهاج حازم تتعدى المحسوس والمجرد ولن يكون ذلك في نظره إلا من خلال ما يتمتع به الشاعر من قدرات نفسية تؤهله إلى أن يسرح في عالم التخييل لتشكيل الصورة الشعرية، ومن أجل توضيح هذه القوى النفسية ارتأى أنه لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظية، وقوة مائزة، وقوة صانعة وهذه القوى جميعها تدخل تحت لواء ما يسمى في الدراسات الحديثة بالقوى الشعرية، إذ إنها كيان قائم بذاته في خلق فاعلية الصورة الشعرية⁽³⁾، إن ما يذكره حازم القرطاجني يتفق تماماً مع ما نريده

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18-19

(2) جيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل لبنان، ط1، 1980، ص 364.

(3) انظر: فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 345-346.

بالصُّورة الشعريّة من حيث كونها تعبيراً عن التجربة على هيئة صور ذهنية؛ أي أنها "كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي"⁽¹⁾.

أو كما يقول (فرانسوا مورو) في كتابه: (الصُّورة الأدبيّة): "الصُّورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصيدة أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال"⁽²⁾. فالخيال إذا هو المسؤول عن ولادة الصُّورة الشعريّة، ولا يمكننا التعامل مع الجانب الحسي للصورة أو قصد اللغة إلاّ على أنها مظهر من مظاهر النشاط التخيلي الذي يؤدي بالشاعر إلى استعمال مجازي للغة، أو إلى الانزياح بها لتقوم بفعل الإيحاء والتأثير في نفس المتلقي وإثارة العواطف والانفعالات داخله.

فالصُّورة في نظر النقد الحديث كمصطلح هي من ابتداع الشعراء الرومانتيكيين الذين كان لهم تأثيرهم الكبير والفعال فيمن عالج مفهومها من النقاد وفيمن عبر بها من الشعراء، فلقد بالغ الرومانتيكيون أيما مبالغة في تقدير قيمة الصُّورة في الشعر، وجعلوها معيار العبقرية الشعريّة الأصليّة، كما يقول كولردج (Coleridge): "حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة. وحين يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسائية وفكريّة"⁽³⁾.

والصُّورة كذلك هي تعبير عن الخيال بالاعتماد على التجارب الذاتيّة لمبدعها، وتفسّر انطلاقاً من نظريّة الخيال، إذ يعدّها النقاد "وسيلة لسير أغوار التجربة الشعريّة"⁽⁴⁾.

(1) اليافي، نعيم: تطور الصُّورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، تقديم: محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط 1، 2008، ص 233.

(2) مورو، فرانسوا: الصُّورة الأدبيّة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، 1995 ص 23.

(3) بدوي، د. محمد مصطفى، كولردج نوايح الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، ص 90.

(4) جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 363.

فهي الوسيلة الفنية لنقل التجربة الشعريّة التي تحمل بين طيّاتها نفسية الشّاعر، وبالمقابل ليست التجربة الشعريّة إلا صورة كبيرة ذات أجزاء صغيرة هي مجموعة الصور الأخرى الداخلة فيها، وترى الدراسات النفسية المعاصرة أن الصُّورة والمشاعر تكمن في ذهن الإنسان في منطقة لا واعية، لكنها تومض لصاحبها بطريقة عفوية تحت ضغط الانفعال، فالصُّورة التي تتكشف للشّاعر لها تجارب ومشاهد ممهدة تراوده في حالات الوعي، وقد كانت للصورة بمثابة الجذور التي تغذي النبتة، فالصُّورة إذا في أساس تكوينها شعور وجداني غامض من دون شكل أو ملامح تناوله الخيال فمددّه وأعطاه شكله؛ أي حوله إلى صورة تجسده، ومهما كان نوع الانفعال فهو الذي يشحن قوى الفكر والوجدان ويحرك المخيلة وتداعي الصور⁽¹⁾، فالخيال هو المسؤول عن ولادة الصُّورة وتكوينها؛ أي أنه القوة الخلاقية القادرة على إيجاد الصور للأشياء غير موجودة أصلاً، وهو وحده القادر على إيجاد الصور للأشياء غير موجودة أصلاً، وهو وحده القادر على كشف الصلات الخفية بين الموجودات ليبتكر منها الصور ويبدعها، لأن الصُّورة ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة لها، والشّاعر كما يقول الدكتور (عز الدين إسماعيل). يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع على المشهد أو الحركة الخفية⁽²⁾.

ثم لا ينقلها كما هي بل يخضعها لتشكيله ولما يعتمل في داخله لتجيء صورة لفكرته التي راودته، وليست صورة حرفية لذاتها، فالفهم الجمالي للصُّورة لدى الناقد لا يقوم أساساً على معيار مطابقتها للواقع؛ لأنّ الناقد لا يمكنه الحكم على الصُّورة الشعريّة تبعاً لمطابقتها للعالم الخارجي، وإنما يصبح معيارها في الحكم عليها ما هو فيها من حياة وعاطفة مصدرها

(1) انظر: عساف، ساسين سيمون: الصُّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص26.

(2) انظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص105.

إحساس الشاعر ذاته"⁽¹⁾ وبما أن الصُّورة، ليست نقلاً فإننا نجد فيها ربطاً بين عوالم الحس المختلفة، لأن الخيال الذي يقوم بإبداع الصُّورة، إنّما هي كما يقول (علي البطل) عمل تركيبى يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوماً أو حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصّله الإدراك ويعيد إيجاد صورته الجديدة بديلاً لوجوده المادي، ولهذا لا تنحصر القيمة الجمالية في الصُّورة الفنّية في الوجود المادي، لأن الصُّورة تشكيل لغوي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، وأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية، ويدخل في تكوين الصُّورة بهذا الفهم الصور البلاغية من تشبيهه ومجاز، وإنما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب، وكلمة "farma" التي ترجمتها الصُّورة في اللاتينية تعني الجمال، وإن لم تكن اللفظة في العربية تحمل في ثناياها ظلالاً من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية⁽²⁾؛ لذلك فالصُّورة الشعريّة تركيبية غريبة ومعقدة نوعاً ما.

ويرى (جابر عصفور): "إنّ الصُّورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصُّورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجدها بدون الصُّورة"⁽³⁾ فالصُّورة بهذا المفهوم هي وسيلة للكشف والتجديد بالنسبة للشاعر، يلجأ إليها من أجل إبراز وتجسيد تجربته النفسية أو تصوير إحساس معين من أحاسيسه، والواقع أنّ الصُّورة بذلك المفهوم تشكل الفارق الجوهرى

(1) جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 363.

(2) أنظر: البطل، علي، الصُّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 27-30.

(3) عصفور، جابر، الصُّورة الفنّية، ص 383.

بين المفهوم القديم والحديث لها، فالنقاد القدامى كانوا متأثرين بنظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر، وثم نظروا إلى الصورة - ممثلة في الأنواع البلاغية - باعتبارها تقليداً للأشياء والأفعال والطبيعة، والشاعر إنما يحاكي ما هو موجود في العالم الخارجي، ومن ثم كان مفهومهم للصورة لا يعبر اهتماماً لذات الشاعر المبدعة.

وترى الباحثة أن تجمل مفهوم الصورة لدى النقاد العرب المعاصرين على أنها: "تعبير عن نفسية الشاعر ووعاء لإحساسه وفكره، تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري، إذ تقدم عقدة فكرة وعاطفة في برهة من الزمن وتوحد بين الأفكار المتفاوتة"⁽¹⁾، إنها ركن رئيس في الشعر، وبما أن الشعر هو "قوة إدراك وقوة بناء"⁽²⁾، فهذا يعني أن وجود الصورة شيء عضوي رئيس وليس ثانوياً، فهي ليست صورة تزيينية زخرفية أو مجرد صورة شارحة تقدم فكرة تقريرية مباشرة، أي أنها هنا الأساس وعماد القصيدة، يعبر بها الشاعر عن نفسه، ويصوغ بفضلها تجربته، وينقل بها مشاعره فهي وسيلة إدراكه الحدسي.

وترى الباحثة أن الصورة في نظر النقد الحديث: هي تعبير عن الخيال بالاعتماد على التجارب الذاتية لمبدعها، ويمكن إجمال وظائفها بما يلي:-

1- تعدّ الصورة الشعرية وسيلة من وسائل الكشف الظاهري عن الفكرة والرؤيا والمواقف الفكرية للشاعر، ولعلّ مردّ هذه الوظيفة الإيحائية أساسه العلاقة التي تحكم الذات بالموضوع، والتي تتجاوز الشكل وتتجه إلى جوهر الرؤيا الانفعالية للحياة.

2- تقوم الصورة الشعرية بالكشف عن المواقف النفسية للشاعر، فهي تتجاوز مجرد التشابه الحسي بين الأشياء والموجودات إلى عملية ربطها بالمشاعر؛ لأنها في أساسها أكثر

(1) دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهرة الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً) ص 150.

(2) عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها إبداع أبي نواس، ص (21).

ارتباطاً بعالم الشعور منها بعالم المنطق "لذلك نرى أن وظيفتها في الشعر تكمن في عقل الفنان الخالق، وبذلك توحد بين الشعور والتصوير"⁽¹⁾.

3- تعدّ عمليّة الإبداع إحدى وظائف الصُّورة أيضاً، فما دامت الصُّورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الرئيسية التي يمارس بواسطتها فاعليته ونشاطه، فإن من مهام الصُّورة أن تسعى جهدها للتعبير عن علاقات جديدة، وصفات جديدة بين الأشياء لم تكن لها من قبل؛ فالشاعر الموهوب يفكر بالصور ولكنه ليس بالمعنى جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة إن هذا الشيء يشبه كذا أو يذكر بكذا إن العلاقة جزء رئيس في الصورة، هي علاقة حقيقية ليست بالمعنى العلمي الذي يمكن التحقق منه بأدوات معملية أو براهين عقلية، إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على ما ندركه، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصُّورة، وتكون حالة الارتياح والتوازن التي تدركنا بعد قراءتها⁽²⁾، والمتعة أو اللذة التي تقدمها الصُّورة تعود إلى الرغبة على ما لا تعرفه النفس، والشوق المستمر إلى اكتشاف المجهول المخبوء والتعرف عليه، وهذه اللذة أو المتعة لا تتحقق إلا بعد تحريك خاطر وإمعان الفكر.

4- للصُّورة وظيفة مهمّة تتلخص في التأثير والإيحاء لأن مهمتها ليست نقل الفكرة الواضحة، وهي ليست إشارة إلى معنى واضح محدد، إنها رمز له دلالاته وإيحاءاته، ترمي إلى التأثير وإثارة الوجدان وتحريك النفس وما يعتمل بها، والعبارة الإيحائية الرمزية هي أقوى وأغنى بكثير من العبارات المجردة التي لا تملك سوى مضمونها المجرد، ولا تتجاوز العلاقات الحسية وعقد المشابهة، فالصُّورة أداة التفكير ووسيلة من وسائل رؤية العالم والواقع والوسط المحيط وتملكه جمالياً. وما دامت مهمة المبدع أن ينشئ علاقات

(1) دهمان، أحمد: الصُّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، ص 164.

(2) انظر: عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ج، م، ع، ص 33.

جديدة حيّة، ويثير في نفس المتلقي أجواء عديدة بالمشيرات والمحرضات أو المنبهات، وما دام الأدب في أساسه صياغة لمواقف إنسانية ينقل الشاعر من خلاله موقفه إلى العالم، وينساب في تلك الصياغة العنصر الشخصي الذي يميز الأدب عن التفكير المجرد، فهو يضيف إلى موضوع مشاهدته عنصراً من نفسه أو يتلقى منه عنصراً، ومن تمازج العنصرين تخرج الصّور محققة وحدته النفسية التي تصل بينه وبين العالم الخارجي⁽¹⁾ فإن المهمة الرئيسة الجوهرية للصّورة الشعريّة تكمن في قدرتها على الإيحاء والتحفيز أو الإثارة، وفي تلك الصيغة التي تبرز العنصر الشخصي، الذي يميّز الأدب الإيحائي الحي عن التفكير المجرد الوصفي إلى جانب مزجها بين العالمين، وتحقيق الوحدة النفسية للشاعر، وهذا بدوره يتطلب من المتلقي أن يبذل جهداً حتى تتولد في نفسه اللذة الجمالية أو متعة لاكتشاف الجمالية، اكتشاف المخبوء والمجهول في هذه الصّورة المعبرة والموحية، واستكناه ما تشيعه من أجواء وعوالم لأنها عاشت في وجدان مبدعها، واختمرت وانصهرت لتظهر إبداعاً جديداً شديداً التأثير.

إن وظيفة التأثير والإثارة تقتضي أن تتصف الصّورة بصفات ضرورية وهي الطرافة والجدّة والابتكار. وهي صفات مهمّة وضروريّة من أجل أن تتمكن الصّورة الشعريّة من أن تؤثر في نفس المتلقي وتحرك مشاعره؛ فعنصر الغرابة والإدهاش والطرافة هو مقياس الصّورة الشعريّة الناجحة، وقد كثر الحديث مؤخراً في النقد الحديث عن ذلك؛ لأنّ هذه الصفات هي صفات جوهرية تؤثر في نفس المتلقي، وتحرك مشاعره، وتدفعه إلى الالتذاذ بمتعة اكتشاف المجهول المخبوء، والتعرف إلى الجديد الذي لم يكن معروفاً لديه من قبل.

أما القول التقليدي المعاد والمكرر فلا يحدث شيئاً في النفس بل ينشر الجمود والسكون. فالأصل إذا في الصّورة الشعريّة: هو أن تكون قائمة على الابتكار، حتى تشد إعجاب الناس،

(1) انظر: دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، (منهجاً وتطبيقاً)، ص 165-166.

وتستدرجهم إلى اتخاذ الموقف المناسب من التجربة الشعرية؛ لأن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقتربت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها. ويوجز (محمد حسن عبد الله) القول في الصورة بأنها: "صورة حسية في كلمات استعارية على درجة ما، في سياقها نعمة خفيفة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت - منطلقا من القارئ - عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن ننتبه إلى عنصر الانفعال في داخل الصورة الشعرية؛ لأنه الأساس في العلاقات التي تحكم بناء الصورة، فالصورة تكون أصلية وجميلة بمقدار ما تكون كيفية بالانفعال المسيطر الذي يثير صوراً ووجدانيات بواسطته، فولادة الصورة الشعرية قائمة في الأساس على التقاء الذات بموضوعها، وتوحيدهما توحداً تاماً مطلقاً، وتداخلهما معا في علاقة جدلية حميمية قوية؛ لأنها ليست مجرد دلالة على فكرة موجودة سلفاً خارج ذات المبدع يتأملها ليعبر عنها، إنها انبثاق حي يصدر تلقائياً عن نفس المبدع، كتعبير أو ترجمة للحظة نفسية انفعالية يعيشها المبدع، وهذا يقودنا إلى الحديث عن عنصر الصدق الفني. إذ يضاف إلى جانب الغرابة والابتكار عنصر الصدق الفني، والمقصود هو صدق التجربة الشعرية؛ فجمالية الصورة الشعرية، تتأتى من كونها صورة صادقة ناجمة عن تجربة شعرية صادقة عميقة ناضجة، اختمرت وانصهرت في نفس مبدعها، وليست مجرد تجربة سطحية، وهنا يكمن السر أيضا في تأثيرها في نفس المتلقي، ونقل مشاعر المبدع إليه، وتحريك عواطفه ووجدانه، وكما هو معروف ما يصدر عن القلب يصل إلى القلب ويؤثر فيه.

5- تعد الصورة عنصراً مهماً؛ لأنها تقوم بعملية التوحيد بين العناصر والأفكار داخل التجربة الشعرية، وتربطها بالإحساس العام الذي ينظم عناصر هذه التجربة فيجعل منها وحدة

(1) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 32.

متكاملة، فالصورة تقدم عقدة فكرية عاطفية موحدة "فإذا كانت الصورة وعاء للإحساس والفكر والشعور فإنها تكون صورة لنفسية الشاعر، ومعرضاً أصيلاً لفكرته ورؤيته لما يشعر به داخلياً وللوجود من حوله، ورمزاً يجسد شعوره وفكره بإطار فني خاص، وباختصار فإن وظيفة الصورة هي أن تكون تجربة شعرية متكاملة عند الفنان الخالق، فالتكامل هو سر العبقرية"⁽¹⁾.

6- لم تعد الصورة في النقد الحديث والمعاصر تقوم بالوظائف التقليدية كالشرح والتزيين والزخرفة؛ بل إنها صورة عضوية، وهي رئيسة في التعبير عن التجربة الشعرية، وقيمتها في كونها طاقة إيحائية منسجمة، تعبّر عن حالة أو فكرة تتمحي فيها "الحدود بين الشعور والفكر وتتداخل حالات الوجود وبواطن النفس الإنسانية، لأنها أساساً في خدمة إبراز الأجواء النفسية العامة، فالأدب الصوري لا يعتمد على الفكر المجرد وإنما على الصور الذاتية والأخيلة الشعرية"⁽²⁾ وبذلك تكون مهمة الصورة أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وتتعاون مع غيرها لإبراز رؤية الشاعر، وموقفه من العالم والموجودات وليست من أجل الزخرفة والتتميق.

وخلاصة القول هي: أن الصورة الشعرية من وجهة نظر نقدية جمالية هي في حقيقتها صورة تخيلية، أي أن الخيال هو المسؤول عن إنتاجها، وهو عنصر رئيس في تكوين القصيدة، فهي ليست مجرد وسيلة تزينية زخرفية، وليست توضيحية تنقل فكرة مباشرة تقريرية؛ إنها رمز له دلالاته الإيحائية لأنها أداة التفكير، أي إن الشعر هو تفكير في صور، وهي بدورها وسيلة لرؤية العالم، وشكل من أشكال التملك الجمالي للواقع، ولذلك كانت

(1) دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، (منهجاً وتطبيقاً)، ص 163-164.

(2) عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 28.

وظيفتها الرئيسية تتحصر في الإيحاء والتأثير والإثارة، فهي تسعى إلى تكوين علائق جديدة تترك السطح وتتجه إلى جوهر الأشياء، وحتى تتمكن الصورة من القيام بوظائفها لا بد لها من أن تتصف بصفات جوهرية: وهي الابتكار والإدهاش الجمالي الذي يجعلنا نشعر بمتعة الاكتشاف ونلتذ بها، هذا إلى جانب اتصافها بالصدق الفني، وبذلك تصبح الصورة ليست مجرد وسيلة تزيينية تمتع القارئ، بل إنها أساس العمل الشعري، ذات وظيفة أعمق وأرقى من ذلك، لأنها وسيلة للتعبير عن الحالات والتجارب، فهي جزء من التجربة الشعرية التي يفكر المبدع بوساطتها، ويعبر من خلالها، ويؤثر عن طريقها في نفس القارئ ليثير كوامن نفسه ووجدانه ويجعله يعيش الحالة نفسها ويتخذ الموقف الذي يرمي إليه المبدع نفسه.

"المبحثُ الثَّانِي"

"الخيال وعلاقتهُ بالصُّورة"

المبحث الثاني

الخيال وعلاقته بالصورة

يعدّ الخيال سيّد الفنّ والأدب؛ فهو نشاط خلاق، يدفع بالمتلقّي إلى إعادة التأمّل في واقعته من خلال رؤية شعريّة، تعمق إحساسه وتثريه، وتقوي وعيه، ومن مميزات الخيال الأصيل أنه يحطّم كل ما حولنا من مدركات عرفية، وكأنّ كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى مزيداً في جدّته وأصالته.

فالشّعر كما هو معروف كلام متخيّل موزون؛ فالخيال إذا أساس العمل الشعري، وعموده الفقري، وهذا الخيال ميزة للغة الشّعر عن لغة الآداب الأخرى.

ويشير الجاحظ إلى ذلك في قوله "تخييل من المرار، وتخييل من الشيطان، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقّح، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفى بالجليل"⁽¹⁾ وفي كلامه كما نلاحظ، أنّ الإيهام يحدث لأسباب متعدّدة كما ذكرها؛ فكان التّخييل بمعنى الإيهام الذي يوجّه مسار التّخييل؛ فأصبحت كلمة التّخييل تتسع دلالاتها وقابلية لاستيعاب الإشارة إلى عمليات عقلية وذهنية.

والاستخدام اللغوي المعاصر لكلمة "الخيال" يشير إلى قدرة الشّاعر على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتعداه إلى قدرة الخيال على تشكيل المدركات مرة أخرى بصيغة مميزة بالجدة والطرافة، والجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات من شأنها إذابة التنافر والتباعد وخلق الانسجام والوحدة وكأنّ الخيال "لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى

(1) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، جزء 3، 1948، ص 379 -

الدّوافع المنفصلة إلى استجابة موحّدة" (1). فنوعيّة الخيال و إمكانيّاته وفاعليّته هي من مميزات الفنّان المبدع أو الشّاعر المبدع عن غيره.

ويرى جابر عصفور أنه "عندما نتعامل مع الخيال على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعتور الكلمة وتصبحها في المصطلح المعاصر للنقد العربي، فإننا لا نفكر في الدلالات العربيّة القديمة للكلمة بقدر ما نفكر - مثلا - في الكلمة الأجنبيّة (Imagination) التي تبرز على مستوى الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و (Imagery) تشي بالصّلة الوثيقة بين كليهما" (2)، وبهذا نشقّق أن العلاقة بين الخيال والصّورة علاقة وثيقة؛ فمفهوم الصّورة الشعريّة لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس متين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه؛ فالصّورة بذلك هي أداة الخيال ووسيلته، ولا تكون إلاّ به من خلال ممارسته لنشاطه وإبداعه.

وبناء على ذلك فالخيال قادر على تشكيل الصور وسبكها، وهو قوة تعدم وتلاشي لتبتكر من جديد، وهو طاقة ديناميكية تحرك وتغذي وبنفس هذا المعنى يقول ساسين سيمون أن "الصّورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلّف أو الخيال المركب، فحدّه وأعطاه شكله، أي حوله إلى صورة تجسده" (3).

ويقول (جابر عصفور): "أما الدّلالة العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحسّ. إنّها تشير إلى الشّكل والهيئة والظلّ، كما تشير إلى الطّيف أو الصّورة " التي تتمثّل لنا في النّوم أو أحلام

(1) عصفور، جابر: الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) عساف، ساسين سيمون: الصّورة الشعريّة و نماذجها في إبداع أبي نواس، ص 26.

اليقظة، أو في لحظات التأمل⁽¹⁾. من الواضح أن المفهوم القديم لكلمة الخيال لا يتفق مع ما تشير إليه الكلمة في المصطلح النقدي المعاصر، ولعل الصلة الوحيدة بين الدلالة القديمة والحديثة، هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما يُسمى الآن بالصورة الذهنية، أي أنها تشير إلى ما يسمى الآن بالصورة الذهنية.

وبالمقابل فهناك كلمة التخيل ومشتقاتها التي لم تلبث أن تحدت دلالاتها الاصطلاحية المتميزة في القرن الثالث، وخاصة عند المعتزلة، ومن تأثر بهم من أمثال ابن قتيبة وابن المعتز "فهي كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسميه الآن سيكولوجية الإدراك، وذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم"⁽²⁾.

وبالانتقال إلى الفلاسفة، فقد فسّر الفارابي المحاكاة الأرسطية بالتخيّل ومهد بإقامته نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس سيكولوجي، الطّريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال ابن سينا، وابن رشد، وأوضح لهم الصلة بين الشّع والتخيّل. وعن المحاكاة الأرسطية وقدرتها على تحسين الأشياء وتقبيحها يقول عز الدين إسماعيل: "جعل موضوع هذه المحاكاة هو العام لا الخاص، ووضع المقياس الذي يختبر به صدق المحاكاة الشعريّة فجعله في المتعة

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص16. الخيالُ والخيالُ الشخص، والخيالُ كل شيء تراه كالظل، وربما مر بل الشيء شبه الظل فهو الخيالُ والخيالُ هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى انه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئاً، وهو خاطف ظله، والخيالُ خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهة الغنم أو لولد الناقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها، اللسان: مادة: "خيل" - الخيالُ والخيالُ ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة أو الخيالُ أو الخيالُ والطيف وكذلك خيال الإنسان في المرأة وخياله في المنام هو الصورة تماثله اللسان: "مادة خيل".

الدائمة التي يقدمها العمل إلى المجتمع لا لمجرد المتعة التي يحسّ بها الفنان في عملية الإبداع"⁽¹⁾.

ولم يكتف (الفارابي) بما شرحه المتأخرون من شراح أرسطو لتمثل نظرية المحاكاة الأرسطية، فقد استعان بدراسات أرسطو عن النفس وربطها بما قاله أرسطو عن الشعر، فأزال الفجوة بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الأرسطية، ويقول (جابر عصفور): "فأصبح التخيل هو أساس الشعر وجوهرة، وتفهم قدرة المحاكاة على التحسين والتقبيح"، فأصبحت غاية الشعر قرنية الإثارة النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي"⁽²⁾ وبهذا أثرى الفارابي الدراسة النقدية عن العرب بوجه عام، وعمق الوعي بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص.

سيكولوجية التخيل:-

ما هي طبيعة التخيل؟ وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلي؟ وما تأثير ذلك على المتلقي؟

وما هي قيمة الخيال الشعري؟

هذه التساؤلات وغيرها تتبادر إلى أذهاننا جميعا، وتشغلنا الإجابة عنها لأن إجابتها ليست بالشيء البسيط، فكل إجابة منها مرتبطة بالأخرى بحال من الأحوال بخيط رفيع لكنّه شديد من حديد، فلا بدّ من حمل راية البحث والاستقصاء والرصد للتراث النقدي والبلاغي لنصل إلى الهدف المنشود.

وبحسب رأي (جابر عصفور) يقول: "يفترض فلاسفة الإسلام، وبخاصة الفارابي

وابن سينا- وجود قوتين للنفس: قوة محرّكة، وأخرى مدركة، وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك

(1) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1955، ط1، ص 101.

(2) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص 24

من خارج وهو الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحسّ من الشيء المحسوس وقوة تدرك من باطن، وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنه، تناظر الحواس الخمس في العدد، وتختلف عنها في طبيعة العمل⁽¹⁾.

من خلال قراءة هذا النص لكلام الفلاسفة المسلمين نلتمس مدى الفهم الذي وصلوا إليه في فهم النفس وقواها، وكيف وصلوا إلى الربط بين هذه القوى وتفاعلها مع الشيء أو المؤثر الخارجي والوصول إلى أعلى درجات الفهم في توظيف هذه القوى وما تصل إليه من قدرات نفسية وبيولوجية⁽²⁾ ويذكر جابر عصفور: "فإذا كانت الحواس الظاهرة تتفعل عند مؤثرات خارجية، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس أو القوى الباطن تتفعل عن مؤثرات داخلية، وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها"⁽²⁾.

هذا التناغم والتناسق ما بين هذه القوى التي وضعها الفلاسفة المسلمون، فكل قوة منها لها علاقة تبادلية مع الأخرى، وتقدم كل واحدة ناتج عملها للأخرى حتى تصل إلى النهاية المطلوبة في نهاية المطاف "أولى هذه القوى الباطنة فهو الحسّ المشترك" وهو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحسّ الظاهرية المتأدية إليها⁽³⁾ وثانيها فهي "الخيال أو المصورة" ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحسّ المشترك والثالثة "المتخيلة أو المفكرة" ومهمتها استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصورة، والرابعة "القوة الوهميّة" وهي

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص 27

(2) المرجع نفسه، ص 28.

تترك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة المعاني الجزئية والأخيرة الحافظة
(الذاكرة)⁽¹⁾.

وإذا ما عدنا إلى ما قاله فلاسفة الإسلام في تصنيف أو تقسيم هذه القوى، جعل
الفارابي المتخيلة متحركة بالحواس، فهي تحفظ المحسوسات بعد أن تغيب عن الحس، وهي
تتحكم بالمحسوسات والحاكمة عليها، فتجمع وتفرق وتركب بعضها إلى بعض، أما القوة
المتخيلة والرئيسة على قوى النفس جميعا فهي القوة الناطقة⁽²⁾.

ومن هنا ترى الباحثة أن التخيل ينسب بصفة الحسية لأن مادته التي يعتمد عليها
ويتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال، وبالتالي فتعطل
حاسة من الحواس يؤدي إلى تعطل التخيل المتعلق بهذه الحاسة، وطبيعي جدا أن يتأثر التخيل
بكل الحالات والأعراض التي تطرأ على الحس؛ فمنشأ الخيال هو الحس، وحيث لا يوجد حس
لا يوجد تخيل لذلك فالإنسان لا يتخيل أمرا من الأمور التي لم يؤدي إليه الحس، وأستطيع أن
أضيف أيضا أن التخيل يخطئ إذا أخطأ الحس، فحال التخيل شبيه بحال الحواس، فإذا كذبت
الحواس كذب التخيل، وإذا صدقت صدق التخيل، وهذا المعنى يؤكد أرسطو في كتاب النفس
عند الحديث عن التخيل.⁽³⁾

أما ابن سينا فنجده قد أظهر "اتفاقا مع الفارابي في فهم المحاكاة باعتبارها ضربا من
التخيل، وكان لرأيه وشروحه، تأثير على البلاغيين من بعده من أمثال حازم

(1) نقلا عن عصفور، جابر، ص 28-29، انظر، ابن رشد، أبي الوليد: تلخيص كتاب النفس، تحقيق أحمد
فؤاد الأهواني ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1950، ص 59، 60، 61، 62، 63.

(2) انظر، دناور، فطيم: جماليات الحواس في النقد الأدبي، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، كلية الآداب،
2008 ص 27.

(3) انظر، أرسطو طاليس: كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1949،
ص 105، 106، 107.

القرطاجني لا سيما في كتابه "منهاج البلغاء"، ولقد وقع ابن سينا في نوع من عدم الفهم عندما اعتبر الخيال حيلة صناعية، وضرباً من الفطنة ونوعاً من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشّاعر اصطناعاً يتوسل إليه بطرائق من الحيل، تتول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف⁽¹⁾.

من هنا ترى الباحثة، أن التخيّل الشعري طبع بطابع المنطق، وطبقت عليه أحكام المناطقة من برهان وقياس صحّة وخطأ، وهذه المقاييس ليست من طبيعة العمل الشعري، وبهذا خرج الشعر من اعتباره عملية إبداعية متوهّجة، وعن الواقع النفسي سواء كان من قبل المبدع أو المتلقّي.

وقد أكد إسماعيل عز الدين هذه النظرة التي ينظرها القدامى للشعر وللخيال الشعري على أنه صنعة وضرب من النسيج عندما يقول: "الصورة إذن هي ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة، والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات، فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة، وليست أنيقة بما هي قطعة من الخشب"⁽²⁾.

فنظرة الفلاسفة العقلية والمنطقية إلى الخيال، وقياسهم للصّور والأخيلة التي تنتجها المخيلة قياساً عقلياً، وذلك من حيث موافقتها للفكر والمنطق أو عدم ذلك، جعلتهم يخرجون من عالم الشّعور والعواطف التي تقترن بالصّور وتبدعها، فتخرج الصّور مصبوغة بالصبغة النفسية للشاعر لا كما يراها في الواقع، ولو أنهم ربطوا بين القوة المخيلة والنفس ومشاعرها لأخرجوا هذه القوة من بوتقة القصور، ووضعوها في مكانها الطبيعي بين قوى النفس، ولم تكن نظرة النقاد والبلاغيين بأفضل حالاً لأنهم تأثروا بهؤلاء ومواقفهم وآرائهم.

(1) نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 179-180.

(2) عز الدين، إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص 216-217.

الخيال في الدراسات النقدية والبلاغية:

كما أسلفت تأثر مفهوم الخيال لدى النقاد والبلاغيين بمفهومه لدى الفلاسفة، وقد تشبث عدد من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج، ونهجوا نهجهم في إدخال التخييل في قوالب المنطق والقياس. فأرسطو يقلل من أهمية الخيال، ولا بد من وصاية العقل عليه، ويخلط بين الخيال والوهم، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى الفلاسفة المسلمين ثم ظهر أثرها في النقد الأدبي القديم،⁽¹⁾

فيرى ابن سينا أن الكلام المخيل هو: "الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب، ويحذر ابن سينا من الخيال ويسميه التخيّل، على نحو ما حذر أرسطو ثم الكلاسيكيون والأوربيون، وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الفعّال الذي يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ويفضّل مصدر المعارف الذي هو مصدر النفس الملكية.... وهذا العقل الفعّال، قدس"⁽²⁾.

ونلمس هذا التأثير بوضوح عند عبد القاهر الجرجاني و القرطاجني، "ولا يكاد يقرأ المرء الشعر والشعراء لابن قتيبة، ونقد الشعر لقدامة، والعمدة لابن رشيق، حتى يشعر بأنه يتنفّس في جو يوناني تخالطه شية من مؤثرات عربية خالصة، لكنها ليست في قوة التيار اليوناني وشدة تأثيره"⁽³⁾.

ركز النقاد والبلاغيون على قضية الصدق والكذب كمعيار شعري، وقضية اللفظ والمعنى، والإخبار والإنشاء، وبالنسبة للقضية الأولى فهي تردّد لما ذهب إليه أرسطو من تقسيم منطقيّ للقضايا و أشكال القياس، وذلك راجع لافتنانهم بفلسفته الأرسطيّة، أما قضية

(1) انظر، عصفور، جابر، الصّورة الفنية، ص 45-46.

(2) هلال، محمد غنيمي: النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1978، ص 157.

(3) نصر، عاطف جودة، الخيالُ مفهوماته ووظائفه، ص 197.

اللفظ والمعنى، قد نتجت بسبب عنايتهم بتحديد العلاقة بين الهيولي والصورة، وقد ارتبطت هذه القضية بالتخييل الشعري. كما نرى في نص (لقدامة بن جعفر) في نقد الشعر حيث يقول: "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعف، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة"⁽¹⁾.

فالقارئ لذلك يجد أن قدامة والمتأخرين الذين حذوا حذوه، قد عالج قضية اللفظ والمعنى في بوتقة تجمع بين أمشاج من الفلسفة اليونانية، ومشاكل آثارها الكلاميون طرحوا فيها قضية ألفاظ القرآن ومعانيه وهذا كله ساق البلاغيين والنقاد إلى اعتبار التخييل واقعاً في صورة الشعر لا في مادته، وطبعاً هذا قاد إلى فصل قاطع بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون كما يعبر عنها النقاد المحدثون.

ويرى (جابر عصفور) أن الفلاسفة والنقاد والبلاغيين، قد ركزوا على التخييل أكثر من تركيزهم على التخييل، فركزوا على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه، أو يستمد عناصره منه، ومن حيث علاقته بالمتلقي الذي يتأثر وينفعل به، أكثر من تركيزهم على المبدع أو على علاقة النص بالمبدع ومدى تعبيره عن ملكات الشاعر التخيلية ووجدانه، ولكن بالمقابل هذا لا ينفي أن نجد أحياناً لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبي بالواقع، تجعلنا نفهم أن هؤلاء كان لديهم نظرة في ابتكارية المخيلة لدى

(1) البغدادي، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، عني بتصحيحه س.أ.، بويباكر، مطبعة بريل بمدينة ليدن، 1978، ص4، ونصر، عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص203.

الشاعر أو المبدع، ومن هذه الإشارات تفرقة (قدامة بن جعفر) بين الغلو الذي لا يجوز أن يقع لأنه "تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه" والممتع الذي "لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم" والمتناقض أو المستحيل الذي "لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم"⁽¹⁾.

وهنا يرى (جابر عصفور) بأن هذه الإشارات تنتهي لدى (عبد القاهر الجرجاني) إلى ما هو أبعد من ذلك - حيث أنه يفضل في التحليل البلاغي للصّور لا التي لا تتصور إلا في الوهم والخيال على الأخرى التي تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية، على أساس أن الصور الأولى - إذا أُجيد صنعها يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية، وقدرة لافتة، في الوصول إلى الغريب والنادر الذي لا يعهد⁽²⁾ ولكن هذا التسليم ضمني وليس تصريحاً مباشراً أو حديثاً مباشراً عن التخيل وكيفية ابتكار الشاعر لصوره.

ولا بد من التتويه إلى أن الناقد العربي - بشكل عام - لم يحاول أن يفيد بشكل كبير من التراث الفلسفي المتوفر لديه، لأنه ظلّ - طوال الوقت - مشغولاً بالجوانب العملية، وبالتصنيفات الجزئية الضيقة التي تتمثل في السعي وراء اكتشاف السرقات أو الموازنات الجزئية بين الأبيات ولكن هذا لا يعني أن ننكر مجهوداتهم وثمارهم التي انعكست في إثراء الحركة الثقافية والعلمية آنذاك، فكانت الثقافة العربية وكتبها شجرة وارفة ظلّ لها يستظلّ بها القاصي والداني.

ومما يتلج صدورنا وجود ناقد عظيم، يشار إليه بالبنان؛ لأنه قد أفاد من الفلاسفة كل الإفادة، واستطاع أن يفوق خطى أقرانه وأسلافه من النقاد، ويرتقي إلى ما لم يصلوا إليه،

(1) البغدادي، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 132

(2) انظر، عصفور، جابر، الصورة الفنية، ص 56.

ويعالج أموراً عظيمة كان لها وزنها وثقلها في تاريخ النظرية الشعرية بل إنه تفرد بها.

والسؤال الذي يطرح نفسه أمام أعيننا من هو هذا الناقد؟

وما هي الأمور التي تفرد بها؟

الناقد، هو (حازم القرطاجني)، أما ما تفرد به من أمور فهي محاولة إقامة التوازن بين

العناصر الأربعة التي لا يمكن لأي نظرية شعرية إلا أن تقوم عليها، وقد أشار إليها (جابر

عصفور) وهي: "العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي"⁽¹⁾.

ويقول حازم: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على

الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة

حياته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من

النفوس من جهة هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها

الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في

النفوس"⁽²⁾.

ونخرج من ذلك بأن حازمًا بنى دراسة النص الأدبي على ثلاثة عناصر هي:

الألفاظ التي يتشكل منها العمل الأدبي، والمعاني، أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ

إلى المتلقي، والعالم الخارجي الذي هو أصلاً لهذه الصور.

فالحكمة والتأزر بين هذه العناصر ينقل تأثيرها وصدائها في المتلقي، الذي نضيفه

كعنصر رابع للعمل الأدبي، وبالتالي يخرج لدينا أربعة عناصر تعمل بشكل متوازن، ولا

يمكن الاستغناء بحال من الأحوال _ عنها وعن تأثير بعضها في بعض؛ فالألفاظ أساس

النص، وهي مادته التي تصنعه، وهي التي تنقل ما في ذهن الأديب من معانٍ وصور إلى

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 57

(2) القرطاجني، أبي الحسن الحازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 17 .

المتلقي _ والتي هي في الأصل صور للواقع أو لعناصره _ وأخيرا ما تترك هذه الصور والمعاني من أصداء في نفس المتلقي.

ومن الطبيعي أن تكون عملية الوصول إلى هذا الفهم من قبل الناقد حازم القرطاجني بحاجة إلى وعي بسيكولوجية الملكات القديمة ومعرفة بالدور الذي تلعبه المخيلة في تشكيل الصور والتآلف فيما بينها ثم معرفة بعلاقة هذه المخيلة بالواقع الخارجي وقدرتها على أن تخضع لها أو تختار منه، وطبعا هذا كله ميسور لحازم بسبب اطلاعه على ما وصل إليه الفلاسفة من أمثال الفارابي وابن سينا وغيرهم .

ومن ذلك نستطيع أن نعرف الأصول الثقافية التي اعتمد عليها حازم في حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعاني الذهنية، وتحديد لها بأنها صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان⁽¹⁾، وحديثه عن طرق المعرفة بكيفية تركيب المعاني وتضاعفها؛ أو طرق العلم باستشارة المعاني من مكانها واستنباطها من معادنها، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة والصناعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها⁽²⁾

وهذا الكلام يقود إلى أن حازمما يسلم بوجود قوى نفسية متعددة يصدر عن كل منها فعلٌ خاص يقوم بدوره في عملية الإبداع الشعري، وبفصل حازم هذه القوى عند حديثه عن نظم الشعر، وتفاوت الشعراء فيها تبعا لقواعدهم الفكرية، ويعبر عن ذلك بقوله إن "النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه، إنما يكونان بقوى فكرية واهتدأت خاطرية، تتفاوت فيها أفكار الشعراء، فأول تلك القوى - وهي عشر - القوة على

(1) انظر: القرطاجني، أبي الحسن الحازم، منهاج البلاغ، 17.

(2) انظر: المصدر نفسه، 32، وما بعدها.

التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

الثانية: القوة التي تصور ما يمكن، كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها و المعاني الواقعة في تلك المقاصد.

الثالثة: القوة التي تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن.....

الرابعة: القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها.

الخامسة: القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع النسب بينها.

السادسة: القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

السابعة: القوة على التخيّل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على نهاياتها على مبادئها.

الثامنة: القوة على الالتفاتات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه.

التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعضها ببعض.

العاشرة: القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضوع الموقع فيه الكلام".⁽¹⁾

من خلال هذا التقسيم لا بد من استجلاء العملية الإبداعية للشعر، حيث تتم على مراحل ودرجات متفاوتة ومتباينة، وهذه القوى لها ملكات أو قوى نفسية، وطبعاً هذا لا يجوز باعتبار أن العملية الإبداعية وحدة واحدة متكاملة، لا تتجزأ، فالشاعر لا يتصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها ومن ثم تخيل المعاني الجزئية بالشعور بها واجتلابها وهكذا إلى أن تستوي القصيدة لديه، بعد أن اعتمد في كل مرحلة على قوة فكرية بعينها.

(1) القرطاجني، أبي الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 200-201

فإلخيال عملية إبداع متكاملة ذات مرحلة واحدة لا مراحل متعاقبة منفصلة، ومع ذلك كله لا نستطيع أن ننكر أن (حازما) كان يتفهم العملية الشعريّة وفق علم النفس القديم الذي يسلم بنظرية الملكات أو القوى النفسية، وهي نظرية انتهت بابن سينا، ونرى أنّه أبدع عندما ربط بين التفكير النقدي والفلسفي.

ولقد تشبث البلاغيون والفلاسفة بمعجم لغويّ شارح للتخيّل، يدور عند ابن سينا وابن رشد وعبد القاهر وحازم، وأضرابهم من المتأخرين على تقويم الخيال الشعري بوصفه فطنة ومخادعة للنفس، وتلمسًا لطرائق الحيل المصنوعة، ويكاد هذا المعجم يشي بتصوّرات القدماء لماهيّة الخيال الشعري، ويدلّنا التحليل المعجمي لهذه المفردات إلى أمرين جوهريين:

الأول: أن قدرة الشاعر على إبداع الصّورة بسبب ذكائه وفطنته، فالشاعر لا ينطوي على بلاذة في الإدراك، فالذكاء أمر نسبي ونوعي، وكم من أذكيا في العلوم لا يحسنون تلقي الشعر وتدوّقه. وقد نتفق معهم في هذا الوصف إذا أرادوا به موهبة خاصة تتيح للشعراء أن يدركوا في اللّحة الخاطفة أو وجه المشابهة مما قد يخفي إدراكه ويصعب التقاطه⁽¹⁾.

الثاني: اعتبار التخييل تحايلا ومخادعة، وكأنهم في ذلك نظروا إلى قدرة الشاعر على أن يرى نفسه يوهّم المتلقي بما ليس حقيقي أو واقعي، بواسطة ما يصنع من أقاويل موهومة، وطبعا هذا ما لا نظنه لأن الشاعر لا يضع في اعتباره أنه عندما يقول الشعر هو يخدع نفسه ويحتال عليها ولا نظن كذلك أن المتلقي يعتقد أن الشاعر يحتال عليه بالقول الفني اللغوي الذي يصنعه ألا وهو الشعر⁽²⁾.

(1) انظر، نصر، عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 209-210.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 210

وبالانتقال إلى المتصوفة، أرى أن الخيال أخذ أو استعاد احترامه في رحاب الشعر الصوفي، وفي رحاب شعراء الصوفية وخصوصا لدى (ابن عربي).

لقد استعاد الخيال احترامه ووزنه لدى المتصوفة، ويظهر ذلك جليًا في شعرهم، حيث سلكوا طريق الذات وقواها الداخليّة، التي تترقى وتترفع عن الشوائب والأدران، فهو في حالة كشف وميض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه حالة الشعر الحقيقية لذلك يحتل الخيال منزلة مرموقة رفيعة لدى ابن عربي ويشير (محمود قاسم) إلى ذلك بقوله: "فهو أعظم شعائر الله على الله...إن الخيال، وإن كان من الطبيعة، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية"⁽¹⁾

وبذلك يظهر لنا فهما جديدا للخيال الذي كان محاربا من قبل الفلاسفة والنقاد وهذا الفهم يلتقي مع فهم الرومانسيين، ومع النظرة الحديثة للخيال في أنه يستمد مادته الخام من عالم المحسوسات ثم يعيد صياغتها في صور جديدة.

وكما يقول (جابر عصفور) "علي في حاجة إلى القول بأن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال، فكلا الفريقين يرفض التفسير "الميكانيكي" للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان. وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك مطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل والمنطق"⁽²⁾.

(1) قاسم، محمود: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية 1969، ص(1)

(2) عصفور جابر : الصورة الفنية، ص 50

إن الخيال لدى الصوفيّة: "يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر الزائلة والطارئة، والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة"⁽¹⁾.

ويشير (جابر عصفور) بقوله: "وبهذا يعتبر للصوفي نظرة باطنة يتكهن من خلالها الأشياء، ولا يهتم بظواهر الأمور التي يهتم بها الإنسان العادي، فنظرته روحية تسمو على المصالح الخفية يعتمد فيها على "البصيرة والحدس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال الملحق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها"⁽²⁾.

ويشير محمود قاسم إلى أن ابن عربي يهاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهرة ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته؛ فالخيال عند ابن عربي هو أعظم قوة خلقها الله ولولا الخيال لما أمر النبي أحدا بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال⁽³⁾.

وهكذا كانت نظرة ابن عربي للخيال نظرة لامعة براقعة، لم يستفد منها البلاغيون والنقاد في تصحيح مسار الدراسات البلاغية العربية، وظل الخيال متهماً حتى مجيء الثورة الرومانسية في أوروبا.

ويكشف (عاطف جودة) تشابهاً بين المتصوفة والرمزيين في باب تراسل الحواس "إلا أن مبنى التراسل في الرمزية المعاصرة يؤول إلى سيكولوجية الإدراك بحيث تقع الصورة

(1) عصفور جابر : الصورة الفنية، ص 48

(2) المرجع نفسه ، ص48

(3) انظر قاسم محمود : الخيال في مذهب محي الدين عربي، ص 8-9

الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم، أما العرفانيون والشعراء الصوفيّة فمبنى التراسل عندهم ما يسمونه "اتحاد الصفات" (1)

ويورد عاطف جودة أمثلة على التراسل من شعر عمر بن الفارض

من قصيدة له تعرف بالتائية الكبرى: - (2)

فَعَيْنِي نَاجَتِ وَاللِّسَانَ مُشَاهِدٌ وَيَنْطِقُ مِنِّي السَّمْعُ وَالْيَدُ أَصْغَتْ
وَسَمِعِي عَيْنٌ تَجْتَلِي كُلَّ مَا بَدَأَ وَعَيْنِي سَمِعٌ إِنَّ شِدَا الْقَوْمِ تَنْصَتِ
وَمَنِّي عَنْ أَيْدِ لِسَانِي يَدُ كَمَا يَدِي لِي لِسَانٌ فِي خِطَابِي وَخَطْبَتِي
كَذَاكَ يَدِي عَيْنٌ تَرَى كُلَّ مَا بَدَأَ وَعَيْنِي يَدٌ مَبْسُوطَةٌ عِنْدَ بَسْطَتِي
وَسَمِعِي لِسَانَ فِي مَخَاطَبَتِي كَذَا لِسَانِي فِي إِصْغَائِهِ سَمِعٌ مَنْصَتِ
وَاللَّشْمُ أَحْكَامُ اطِّرَادِ الْقِيَّاسِ فـ ي اتِّحَادِ صِفَاتِي أَوْ بَعْكَسِ الْقَضِيَّةِ
وَمَا فِي عَضْوٍ حُصَّ مِنْ دُونِ غَيْرِهِ بَتَعْيِينِ وَصْفٍ مِثْلِ عَيْنِ الْبَصِيرَةِ

ترصد لنا الأبيات السابقة على الرغم من روح التجريد والنظم، واختصار الصور الرمزية الموحية، التي كان من الممكن لها أن تعمق التراسل، أو ما يسميه الصوفيّة باتحاد الصفات، موقفا عرفانياً صوفياً لا يحلل التراسل في سياق الرمز - كما هو لدى الرمزيين، - وإنما نقطة الانطلاق لديهم أي الصوفيّة - كما عبر عنها ابن الفارض، - تبدأ أو تتمثل في الاتحاد وفي سريان أحكام الصفات بعضها في بعض، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية، فلا تختص كل جارحة بوظيفتها التي خلقت لها، بل تتبادل الجوارح وظائفها،

(1) نصر، عاطف جودة : الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 329، انظر أيضا جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص 329.

فترى الأذن وتسمع العين وهكذا، وكل ذلك يتحقق للصوفي عندما تتحقق له الوحدة ويدرك أن النفس الواحدة هي التي تبصر وتسمع وتشم وتذوق وتتخيل، وأن الصفات سرى بعضها في بعض (1).

"الخيال بين الكلاسيكية والرومانتيكية"

كما نشأ في تراث الثقافة العربيّة تياران كبيران، تعصب أحدهما لروح المحافظة على القديم والتّراث، وأزر الآخر حركة التغيّر والتجديد، نشأت في تراث الثقافة الغربيّة مذاهب واتجاهات بعضها محافظ والآخر يريد الخروج عن الموروث؛ فإن كانت الكلاسيكية تعبيراً عن احترام التّراث والالتزام الذي قيّد الشعراء بالاتباع، فإن حركات ومذاهب أخرى كالرومانتيكية والبرناسيّة والرمزيّة والسرياليّة، تمرّدت على طابع التقليد والحفاظ على القديم. إن المذهب الكلاسيكي قديمه وحديثه لم يشجّع حرية الخيال، ويقدم (محمد غنيمي هلال) رأياً للكلاسيكي الفرنسي (لابرويير) (Labruyere) الذي يقول فيه "يجب أن لا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكار باطلة صبيانيّة، لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوّة التمييز أو في السّمو بحالنا. فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذّوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا" ويعقب (غنيمي) على ذلك قائلاً "بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان، ويقيدون الشّاعر بقيود نظريّة "المحاكاة لئلا يظل في متاهاته". (2) "وانتهى أنصار الكلاسيكية ودعاتها

(1) انظر، نصر، عاطف جودة: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، بيروت، دار الأندلس، 1982، ص 296-297.

(2) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 417.

إلى ضرورة أن ينضبط الخيال الإنساني بقوة العقل ويقاد بها ويخضع لقواعدها. حتى حين ينحرف الشاعر عن الطبيعة فإن عليه أن يحترم قوانين العقل".⁽¹⁾

وكان اهتمامهم منصباً على المجاز والصّور البصريّة وأهم ما يعينهم الصّدق في تصوير العواطف، وكانوا يميلون إلى أن يتحدثوا عن التجارب المشتركة بين الناس دون اتجاه لخلق عوالم جديدة. وباختصار، كان الشّاعر في نظرهم مترجماً لا مبدعاً يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول وإنما يرى أن الترتيب ومراعاة المقام والعقل هي أهم ما تتجه إليه عنايته.

جاءت الرومانتيكيّة فصدعت المبادئ التي ذهبت إليها الكلاسيكية وتمردت عليها، وأعلت من شأن الخيال وقيّمته وما ينطوي عليه من حرية لا حدود لها ويذكر (عاطف جودة نصر) فيقول: "لقد كان الخيال عند الرومانتيكيين أحب من عالم الحقيقة المحدود، ذلك أنه يفتح أمام الشّعراء رصيذاً إلى اللامتناهي، سواء كانت اللانهاية في العلم أو المتعة أو القدرة الإنسانية. ولعل هذا الوعي الخيالي باللامتناهي هو الذي جعلهم يتوقنون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة، ويزدادون رغبة في المعرفة وإمطة الحجاب عن المجهول والإفلات من قيود الزمان والمكان"⁽²⁾

ويعد الفيلسوف الألماني "كانت" (Kant)، من أعظم من أثروا في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال، وعظم أثره... ففي فلسفته أن الخيال المحض "وظيفة النفس التي لا غنى عنها، والخيال قوة الحدس، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً" وهو ذو صلة بالحواسّ التي تأخذ منها معارفنا الدنيا، ولكنه يستقل عن هذه الحواسّ في أنه يستطيع وحده أن يكون

(1) نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 295

(2) المرجع نفسه، ص 295

صوراً دون ضرورة مثول الأشياء أمامه فإذا اقتصر على توليد ما مر بالحسّ قبل من مرئيات فهو الخيال العام، أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات فهو الخيال الإنتاجي وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز، وتربط الصور بغير موضعها الأول والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي⁽¹⁾.

وكان (عز الدين إسماعيل) قد أشار إلى أن "كانت" يقول: "وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية: الحسّاسية والخيال والحدس، ويمكن أن يعد كل منهم تجريباً_ وهو كذلك في تطبيقه على الظواهر الخاصة_ ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون القيام بالتجربة ممكناً"⁽²⁾

وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصليين تقليديين هما: الحسّاسية وقوة الإدراك، فإن الخيال العلوي- وهو الذي تستعين به قوة الحدس. قوة أساسية بالنسبة لهذين الأصليين معاً، وعلاقته بهما ليست خارجية ولكنها علاقة التنظيم والتكوين، لأنه يُوحّد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواسّ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طرق الإدراك، فهو الذي يسيطر على أنواع المعرفة، ولا تتيسر المعرفة للإنسان بدونها.⁽³⁾

ويضيف "كانت" (Kant) إلى ذلك بقوله: "وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره"⁽⁴⁾ وهو عنده. مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسّية المتفرقة ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة. وبعد "كانت" (Kant) أتى الرومانتيكيون وغيرهم من أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم، في تقدير خطير للخيال، وفهمه فهماً حديثاً، والتفكير في الصور على حسب طرق

(1) نقلاً عن: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة،

1981، ص136

(2) المرجع نفسه: ص136

(3) انظر: إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص137

(4) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي، ص418

ففيه تختلف من مذهب فني لمذهب فني آخر، وكان من أبرز من بحث في الخيال وأثره في اختراع الصور في عهد الرومانتيكيون (وردز ورث) (words worth)، و(كوليردج) (Coleridge) و (وردزورث) فقد عني بأثر الخيال في الصورة الفنية الشعرية، ويرى أن "الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسima جديدا، ويسلكون مسالكهم الطريفة، أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج معا- العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متألفا منسجما"⁽¹⁾.

وبهذا أصبح الخيال ذا مكانه رفيعة وعاليه في المجال الفني، يفوق فيه قوى العقل الأخرى، شريطة أن تكون الصور التي ينتجها متألفة متآزره "وقد تأثر (كولردج) (Coleridge) بفلسفة "كانت" (Kant) في تفرقة بين الحكم الجمالي والحكم العقلي؛ كما أفاد كذلك منه ومن صديقه (وردز ورث) (words worth) في دراسة الخيال ويقسم (كولردج) الخيال إلى نوعين: الخيال الأولي والخيال الثانوي.

"والخيال الأولي هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني، وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه (كانت) (Kant) الخيال الإنتاجي؛ فكل إدراك علمي لا بد من هذا النوع من الخيال.

أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق، ويصطحب دائما بالوعي الإرادي، وهو يتفق مع الخيال الأول في نوع عمله، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله؛ لأنه يحلل

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، ص419.

الأشياء أو يؤلّف بينها، أو يوحدّها، أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد. ومجاله الفن وهذا النوع من الخيال يدعوه (كانت): الخيال الجمالي⁽¹⁾.

ويعلق على ذلك التقسيم للخيال (علي البطل) قائلاً: "الأول (fancy) مشترك بين الناس جميعاً، وهو الذي يسيطر على شعر الشعراء الموهوبين فقط، لأنه نوع من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان، يعتمد على قانون التداعي، أما الثاني "Imagination" فخاص بالشعراء العباقرة، ومنه يأتي التميز المصاحب لشعر الأفاضل، لأنه القوة الفاعلة في الخلق الشعري"⁽²⁾.

"لقد راعى (كوليردج) (Coleridge) في تقسيم الخيال إلى أولي وثانوي فروقاً في الدرجة وأسلوب العمل، والأوليّ عنده قوّة حيّة وعامل أساسيّ في كل إدراك إنسانيّ، وهذا هو مذهب "كانط" كما رأينا، وهو ينبئ عن تصور مؤداه أن الخيال نشاط إنساني وفعالية لا بد منها من أجل أن تكون المعرفة الإنسانية ممكنة، وذلك لما يتضمن الخيال في المثالية النقدية المتعالية من قدرة على إيجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحاسة والفهم بين الحدوس الحسيّة وتصورات الذهن"⁽³⁾.

بذلك أرى أن الخيال الثانويّ عنصر لا بد من وجوده متعايشاً مع الإرادة، ولا يتجلى إلا في الإبداع الفنيّ، فهو يفكك ويركب ليعيد الإبداع من جديد.

وبهذا فالصّور التي يبدعها الشاعر الرومانتيكيّ تمثّل لمشاعر وأفكار ذاتية، فيناظر الشاعر بين الطبيعة وحالته النفسيّة، فيرى في الطبيعة أشخاصاً يشاركونه همومه ومشاعره

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، ص 419-420.

(2) البطل، علي، الصّورة في الشعر العربي الحديث في آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر ط 1980 ص 23.

(3) نصر، عاطف جودة، الخيال ووظائفه، ص 298.

وأوجاعه، في حين كانت الصورة عند الشاعر الكلاسيكي من المزركشات اللفظية أو من المحسنات البديعية تزين وتلون، بالإضافة إلى ذلك الشعر الرومانتيكي شعر حالم وفي ذلك يقول (ساسين سيمون) "الشعر الرومانطيقي شعر حالم إذا انتقل الشاعر إلى عالم الرؤى والأحلام والأخيلة وصاحب إذا انبعثت في داخلية الشاعر أصداء الصراع والتمزق بين الواقع والمثال فيكون حكاية حال وترجمة أشلاء، تغيب فيه النفس بعد اكتمال مرير في سويغات حلم شروذ يكنفها الضباب في أبعد الأمداء فالخيال يشحذ، يلتهب في تفجر الأحاسيس وتمادي المشاعر وإعصار العواصف"⁽¹⁾.

إذ ينشأ بين الشاعر الرومانتيكي وبين الوجود وحدة واحدة، فلوجود نفس ونفس، الإنسان جزء من هذا الوجود، ومن هذه النفس، لذلك هو يحيى الجماد الصامت فيصبح ذا إحساس ومشاعر متوهجة تتفاعل وتتشارك مع مشاعر الشاعر، فتحزن لحزنه وتفرح لفرحه، تدمع معه وتضحك معه، وهذا الاتحاد يقود إلى اتحاد بين الشعور واللغة، فلغة الشعر الرومانتيكي لغة انفعال وقلق وتوتر، يجنح بها الشاعر إلى الرمز، فالوردة مثلا رمز لنوع خاص من الجمال، الجبال رمز للرفعة النجمة رمز للبقاء والثبات⁽²⁾.

وبالانتقال إلى البر ناسية فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور، فهي تعمد إلى الوصف الموضوعي، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات، ولهذا يلجأ الشاعر إلى الصور المجسمة (البلاستيكية)، ليسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجها، كأنها هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء، ولذلك فإن البر ناسية قارئة الشعر بالنحن وقربوا ما بين الشاعر بالنحنات، وكانت

(1) عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي يونس، ص 44-45.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 46-47.

صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم ومما لا شك فيه أن البر ناسية كانت نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر، وكان لهم اليد الطولي في ربط الشعر بالفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والنحت⁽¹⁾.

ثم ظهرت الرمزية - وهي المذهب الإيحائي - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان لروادها فهم محدد للخيال وتصور العلاقة بينه وبين الصور الشعريّة، بداية عند "إدجار ألان" ثم "ستيفان مالا رميه" و"رينبو وبودلير" ولدى الشعراء الانجليز ذوي النزعة التصورية⁽²⁾.

وعن مفهوم الصّورة لديهم يقول (غنيمي هلال): "أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشّاعر؛ ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس وفي هذه المناطق لا نعتبر بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما تمثله ونتخذه منافذ للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير"⁽³⁾.

ومن خلال هذا الكلام ألمس أن الصّورة في الرمزية تتكئ على الإيحاء والرمز، وتؤثر في النفس بشكل قويّ، ومن هنا يتخير الشّاعر الرمزي الألفاظ ذات الطابع الإيحائي الإشراقي وبها يقدم لغة ذات خطوط وألوان وأصوات، وكأنها لوحة فنيّة تثير فينا الأحاسيس والمشاعر والخلجات.

ويشير (عاطف جودة) حول مفهوم الخيال عند الرمزيين: "وعن رؤية الرمزيين

للخيال والصّورة الشعريّة، عبر بودلير في مقولتين جوهريتين:

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، ص 423، 424.

(2) انظر: نصر، عاطف جودة، الخيال ووظائفه، ص328.

(3) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، ص425.

الأولى: تشبه ما ذهب إليه كولردج (Colerdege) من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم

العالم المدرك وإعادة بنائه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة، يقول بودلير:

في البدء خلق الخيال التماثل والاستعارة. أنه يحل كل ما خلق ثم أنه يخلق من التجربة المحسوسة عالما جديدا. وهذا يعني أن الخيال لا يستعين في تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية، وأنه في إبداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسي⁽¹⁾.

"وتتمثل المقولة الثانية فيما يسميه "بودلير" تراسل الحواسّ (correspondent) بحيث

توصف مدركات كل حاسة بصفات ومدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا تعطى المسموعات ألوانا، وتصير المسموعات أنغامًا، وتصبح المرئيات عطرة فناغمة"⁽²⁾.

وتلمس الباحثة من رأي (بودلير) أن التراسل بين الحواسّ هو وسيلة تغنى بها اللغة

الوجدانية، كي تصبح قادرة على التعبير عما تعجز عن التعبير عنه اللغة العادية الوضعية،

فاللغة التقريرية المباشرة لا تعبر النفس تعبيراً يليق بمناقضاتها؛ فالنفس البشرية عبارة عن

عالم من الأضداد والمتناقضات، وللتعبير عن هذا العالم يجدر الإيحاء في عالم اللغة الإيحائية

الرمزية ذات الإشرافات الصوفيّة، وهذا ما أشرت إليه عند الحديث عن الصوفيّة وفكر ابن

عربي الصوفي ومقدار التشابه بينهم وبين الرمزيين في هذا المجال على الرغم من اختلاف

المنبت والمنشأ لكلا المذهبين الصوفي والرمزي إذا كما قلت لا بد من لغة رامزة موحية

متألّقة مشرقة تعبر عن الأحوال النفسية المتضاربة والمتضادة، من هنا عجزت اللغة العادية

(1) نصر، عاطف جودة: الخيال ووظائفه، ص 328.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 328.

التقريبية عن ذلك، فاستلهم الشعراء والصوفيون لغة في اللغة، تجنح بهم إلى معانيهم المتنامية لتنتقل ذلك الأثر النفسي إلى المتلقي أو المستمع.

وتشوب علاقة الخيال والوهم تداخلاً من باب أن التخيل، يعرف أحياناً بوصفه التوهم، كما ينحل التوهم في العملية التخيلية، برغم ما بينهما من فروق، ولم تخلُ المذاهب الفلسفية والنفسية من هذا اللبس والتداخل.

لقد حاول كثيرون إزالة هذا اللبس والتداخل، وأن يحددوا الفرق بين الخيال والوهم، ولكن إذا استثنينا كولردج (Coleridge) وجدنا سائر النقاد إنما نجحوا في أن يقولوا إنّ الوهم هو الصورة الدنيا من الخيال، أو أن التأليف إذا كان استبدادياً سخيلاً، سمّي وهماً.

أما "كولردج" فيقول: "إن الفرق بين الطاقنين أنه لو أزيلت حواجز الحشد لكان الوهم هذياناً، والخيال جنوناً، وفي الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوتين، وقد تعلمان معاً غير متضادتين، بل لا بد للخيال من مرحلة الوهم، فالخيال هو القوة الموحدة المركبة، أما الوهم فهو القدرة على الحشد والجمع. الوهم هو القدرة على جلب صورة متباينة لشبه بينها، وهذه الصور ثابتة محدودة، وتبقى تجمع كما كانت وهي مفرقة، وليس بينها علاقة طبيعية أو خلقية"⁽¹⁾.

إذا، فالخيال هو قوة توحيد وصياغة وتشكيل جديدة للأشياء، أما الوهم فجمع وحشد بينهما ليس إلا، دون أن يكون في الجمع أو الحشد أي تشكيل جديد، "فالتفرقة بين الوهم والخيال، تنصب على الطريقة التي يشرع بوساطتها العقل في استعمال التجارب الماضية المستدعاة، ولا علاقة له بطبيعة تلك التجارب في ذاتها"⁽²⁾.

(1) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، ص28 - 29.

(2) المرجع نفسه، ص29.

وقد حدد ابن سينا مفهوم الوهم بأنه: "ينال المعاني التي ليست هي ذاتها بمادية وإن عرض لها أن تكون في مادة، فقد يدرك أموراً غير مادية، ويأخذها عن المادة كما يدرك أيضاً معاني غير محسوسة وإن كانت مادية⁽¹⁾."

وبالرجوع إلى كولردج Coleridge، ترى الباحثة بأنه استطاع أن يفصل بين الوهم والخيال والتمييز بينهما على أساس قدرة الخيال على الإبداع والتركيب والتوحيد، أما الوهم فهو قدرة على الحشد والجمع. ومن هنا، إن كل ما في الوهم يؤول إلى نوع من الاستقرار والتحدد، إنه حالة من حالات الذاكرة تحررت من نسقي الزمان والمكان، وهو يستقبل مواد الذاكرة جاهزة واسطة قانون التداعي Low of Associations⁽²⁾. "على هذا النحو يضع الوهم في مستوى أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين، وفي مستوى أدنى من الخيال، والوهم في هذا السياق، يركب أطراً من مواد جاهزة بدلاً من أن ينفث الجدة في الأشياء⁽³⁾."

إن موضوع الوهم هو الشيء المتوهم كما أن موضوع الخيال هو الشيء المتخيل، ولا ينأى أن يكون الموضوع متوهماً متخيلاً في لحظة واحدة.

وبما أن اللغة هي رموز وضعت لتثير في نفوسنا معانٍ وعواطف خاصة، وبما أن الألوان والعمور والأصوات تصدر من مجال وجداني واحد، فإن الصفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي، وبذا يتحقق المبتغي والمراد من ذلك كله، فتصير المسموعات ألواناً والمشمومات ألحاناً، والمرئيات أدواقاً... فالتماهي في الوجود وإزالة الحواجز بين الأشياء لتتوحد مع بعضها يقود إلى نقل الأثر النفسي بكل سهولة ويسر ويقود إلى التعبير عن

(1) جهاد رضا: التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس عشر الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، كلية الآداب، 1992، ص22.

(2) انظر: نصر، عاطف جودة، الخيال: مفهوماته ووظائفه، ص77.

(3) المرجع نفسه، ص77.

النفس البشرية المتناقضة المتضاربة، فما هي النفس إلا مجموعة من مشاعر الحزن والفرح،
والحب والكره، والغدر والخيانة والأمانة والصدق والكذب، فسبحان الله!؟

ويؤكد (عاطف جودة) أنّ اللغة عند الرمزيين جهاز معقد من الرّموز، وهي ليست مجرد أداة نقلية لنقل أدوات أخرى، ولما كانت لا تمنحنا حقائق الأشياء أفقت أن يكون لدى الشعراء سبيلاً إلى الإيحاء الذي يطرح للصورة دلالات متنوعة، يصطفي منها ما يناسب نوعية تلقيه!!!⁽¹⁾.

ويرى (عاطف جودة) أنّ الصورة لدى الرمزيين إفراز خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والتجيب، بين كيف الحسي للصورة والدلالة الكلية المجردة، بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال، والأساس المادي للتجربة، وهو الذي تبدأ منه الصورة⁽²⁾.

أما الصورة الرمزية في نظرة (محمد غنيمي هلال) فهي: "ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها"⁽³⁾.

من خلال دراسة الخيال والخوض في غمار البحث الذي عمدت إليه لاستخلاص مفهوم الخيال، وبالنظر في النظريات والتعريفات المختلفة له، أجد نفسي أمام قضية مهمة جداً لا بد من رسم خطوط واضحة واستخلاص نتائج رائقة وراسخة لهذا العنصر الكيميائي الذي يدخل في أساس تكوين الصورة كما رأينا. ومن هنا:

1. إنّ الخيال هو المسؤول المباشر عن ولادة الصورة وإبداعها، لأنه الملكة التي تشكل وتبرز الجمال، وله الإسهام الكبير في عملية الإبداع والإيجاد الفني. وأن الخيال الفني

(1) انظر: نصر، عاطف جودة، الخيال ووظائفه، ص 331.

(2) انظر: المرجع نفسه ص 332.

(3) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي، ص 425.

لا يتوقف عند الحدود الواقعية والمحسوسة للأشياء والموجودات، بل إنّ نشاطه وفاعليته تتجاوز ذلك كله إلى مسافات أبعد وأكبر، لأنّه يعيد التعامل مع الأشياء والموجودات ويبدع وينتج علائق جديدة وفريدة بين المتأفرات والمتباعدات، ويوجد نوعاً من الانسجام والوحدة والتآلف بينها. ومن هنا تأتي ذاتية الخيال، وتصبح أداة فعّالة جوهرية يتميز بها كلّ شاعر عن غيره، ومعيّاراً جمالياً للحكم على جمالية الصّورة الشعريّة ونجاحها.

2. إنّ الخيال في العمل الفني هو الذي يقوم بعملية التوحيد، وإيجاد علاقات جديدة بين العناصر والأشياء لم تكن موجودة من قبل وإيجاد النسبة والتناسب بين المتناقضات والمتباعدات أيضاً. ومثّل هذا الفهم لم يكن موجوداً في نقدنا العربي القديم، فقد حصر النقاد والبلاغيون العرب اهتمامهم بالصّورة وباهتمامهم بالأشكال العربيّة البلاغيّة، وكانت دراساتهم النّقدية العربيّة تهتم بالتشابه الخارجي الحسيّ في بعض صفات الصّورة، وهو اهتمام لم يواكبه اهتمامهم وحرصهم على الخيال وأهميته في تكوين الصّورة وجمالياتها.

3. انتزعت الدراسات النّقدية العربيّة الصّورة من سياقها ودرستها على أنّها دلالة حسيّة على علاقة بين شيئين، وسعت إلى الكشف عن أوجه التشابه بينهما، متناسية بذلك فضل الخيال وأهميته في تماسك مجموع الصور في القصيدة وتوحيدها في شعور نفسي واحد.

4. الدلالات العربيّة القديمة لكلمة الخيال لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات، وإعادة تشكيلها بعد غيابها من الحس، إنّها تشير إلى الشكل والهيئّة والظل، كما تشير إلى الطيف أو الصّورة التي تتمثّل لنا في النوم، أو أحلام اليقظة، أو

في لحظات التأمل عندما نفكر في شيء أو شخص⁽¹⁾ وهذه الدلالات بعيدة عن مفهومه لدى نقادنا المعاصرين، وربما كان هذا ناجماً عن اعتقادهم بأن الصورة لم تأت إلا للتزيين أو الشرح والتوضيح. إن الصّورة لا تأتي لمجرد الزينة أو الزخرف أو توضيح شيء بعيد عن الإدراك الحسي المباشر، ولذلك، يتوجب علينا أن ألا نلجأ إلى تحليل الصّورة الشعريّة ودراستها في حالة من الفردانية والانعزالية، وإنما يتوجب علينا أن نفهمها في إطار القصيدة ككل، ونقف عند دور الخيال في تكوينها وتوليدها وما يسبغها عليها من سمات، لأن الصّورة عنصر أساسي في القصيدة وليس عنصراً تزيينياً.

5. البناء الشعري بناء ذو علاقة متبادلة بين عناصره المكونة له، كل واحد منها إما حاكماً أو محكوماً بالآخر، والصّورة عندما يبدعها الشعراء داخل هذا البناء يكون لها دلالة نفسية معينة، ولها دورها في هذا البناء الشعري، إذ أنها تتفاعل مع ما قبلها وما بعدها، وتتوحد معهما، وتنصهر في البناء الشعري، وهنا يكمن جهد الناقد في الكشف عن دور الخيال في قيامه بعملية التوحيد والصهر للعناصر المكونة داخل الصّورة.

6. لقد ميّز كولردج (Coleridge) في تعريفه الخيال وطبيعته بين نوعين من الخيال: الخيال الأولى، والخيال الثانوي، والخيال الأول: هو الذي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها، ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفوذ إلى أعماقه، وكما هو معلوم، فإن الإدراك لحقيقة الأشياء وما هيته أمر يتكون ببطء أما الخيال الثانوي أو الخيال الشعري: فهو لا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب منها الشيء المدرك، وإنما يقتصر على الصفات التي تهمة فقط والصّورة في هذا الخيال

(1) انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص15.

تستلزم أن يكون موضوعها غائباً عن الوجود أو غير موجود، فإذا كان الفن يأخذ موضوعه ومادته من الطبيعة، فإنه يقدّم لنا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة أو موجودة في خارج نطاق إدراكه الحسي، وبعبارة أخرى، يمكن القول: في الإدراك الحسي، يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور فيكون نصف مُوجد لما يدرك، أمّا في الفن، فيعمل الخيال في المادة الأولية للتجربة معطياً لها تكويناً وشكلاً جديدين، ولكي يعمل ذلك، ينبغي أن يُحطّم هذه المادة قبل أن يعيد إيجادها، فالخيال يبذل دنيا جديدة، إنه يذيب ويلاشي ويحطم حتى يبذل من جديد، واللوحة التي يرسمها يكون لها أصل في الواقع، ولكنها بالنهاية هي لوحة متخيلة في مجموعها، والمادة التي تتألف منها هي بعض عناصر الطبيعة إلا أنّ اللوحة بمجموعها هي من صنع الخيال، استطاع الفنان أن يجمع عناصرها ويذيبها ويصهرها ليعيد إبداعها والتوحيد بينها في صورته المتخيلة. وانطلاقاً من ذلك، يُعرّف كولردج (Coleridge) الخيال بأنه: القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على صور أو أحاسيس عدة في القصيدة ليحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصرح⁽¹⁾.

7. أن الصورة هي أداة الخيال ووسيلته، يمارس من خلالها نشاطه وفاعليته، وهو بالمقابل المسؤول المباشر عن ولادتها وإبداعها وبناء جمالياتها، وهذه هي وظيفته الرئيسية، وقد تنبّه النقاد والباحثون في مجال جماليّة الصورة وعلاقتها بالخيال إلى قضية مهمة، إذ ميّزوا الصُّورة التي تصدر عن الخيال عن الصورة التي تصدر عن الوهم أو التوهم، فإذا كان الخيال هو القوة الموحدة المركبة، فإنّ الوهم هو القوة على الحشد والجمع، فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفاً، ويصبح عمل "التوهم عندئذ ضرباً من النشاط الذي يعتمد على العقل مجرداً

(1) بدوي، محمد مصطفى، كولردج، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، 1964، ص158.

عن حالة الفنان العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والحياة من حوله، ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوفر العاطفة التي تهز الشاعر هزاً⁽¹⁾.

فالشعر الذي يكون وليد التوهم لا نحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة جمعها الشاعر ثم كدسها في شعره تكديساً وهي خالية تماماً من العاطفة، وأقرب إلى التصوير الحسي الخارجي للأشياء من الإبداع النابع من ذات المبدع أما الشعر الذي يكون وليد ملكة الخيال الأصيلة والمتأصلة في ذات المبدع، فهو الذي نقرأ في صورته عاطفة الشاعر وإرادته ورؤيته الجمالية المتغلغلة في عمله الفني والمسيطرة على أفكاره وصوره.

(1) العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص98.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

تَرَاوَلُ الحَوَاسِّ وَتَأَلَّفُهَا وَانْسِجَامُهَا

المبحث الثالث

تراسل الحواس وتآلفها وانسجامها

تمهيد

لقد خلق الله الإنسان في أحسن صورة، وأودع فيه من الأسرار والخيابا ما شاء. وزوده بكل الإمكانيات والوسائل الضرورية للحياة والبقاء، ومن ذلك خلق له الحواس الخمس التي يدرك بها العالم الخارجي وما يحدث فيه من تغييرات.

ويتم الإدراك الحسي للعالم الخارجي بالحواس الظاهرة وهي السمع، والبصر، والشم، والذوق واللمس، كما يتم عن طريق الإحساس الداخلي إدراكه لما يحدث في بدنه من تغييرات في الاتزان العضوي.

وبذلك فإن الحواس تمثل النوافذ التي يطل منها الكائن الحي - إنساناً كان أم حيواناً - على العالم الخارجي؛ فهي تؤدي عملاً مهماً في الحفاظ عليه بيولوجياً أو نفسياً أو اجتماعياً، بل تمثل إدراكه للعالم الخارجي بما فيه من مثيرات ومساعدته على إيجاد نوع من التوافق والتكيف النفسي والاجتماعي والحيوي. كما أن حدوث أي خلل في هذه الحواس قد يؤدي إلى اضطراب الإنسان أو الكائن الحي وانعزاله ولو جزئياً عن محيطه الاجتماعي والنفسي والحيوي.

الحس والمحسوس:

لقد تنبه الفلاسفة منذ القدم إلى عمق الرابطة بين الحاس والمحسوس، وأدركوا أن الإحساس كامن فينا بالقوة، ويتحول إلى إحساس بالفعل عندما يوجد من ينتبه إلى الحاسة وهذا المنبه بطبيعة الحال هو المحسوس.

ويشير الفيلسوف (ابن رشد) بالقول: "أما المحرك في قوة الحس فالأمر في ذلك بين، وهي المحسوسات بالفعل، وأما هذه القوة، فلما كان استكمالها إنما هو بالمحسوسات أيضاً بوجه ما"⁽¹⁾.

فالإحساس منذ طبيعة التكوين العضوي والنفسي للإنسان موجود في كل منا حتى في المرحلة الجنينية، غير أن هذا الوجود هو وجود كامن غير فعال حتى يتصل بالمحسوس. لذا، فإن كل ما بالقوة يتغير بمغير، فالمحرك هو المحسوس والمتحرك هو الحاسة، فالمحسوس والحاسة مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً.

ويقول (الكندي): "القوة الحاسة ليست هي شيء غير النفس، ولا هي في النفس كالعضو في الجسم، بل هي النفس وهي الحاس... فإذن، "المحسوس في النفس هو الحاس. فأما الهيولي فإن محسوسها غير النفس الحاسة، فإذن من جهة الهيولي المحسوس ليس هو الحاس"⁽²⁾.

وظاهرة الإحساس في علم النفس الحديث ترجع إلى ثلاث مراحل:

فيزيائية، وفسولوجية، ونفسية، أما المرحلة الأولى: لا يؤثر المنبه الحسي إلا إذا مس العضو الحاس، وهذا التماس إما مباشراً كما في اللمس والذوق، وإما غير مباشر كما في الشم والبصر والسمع، بينما المرحلة الفسيولوجية، فلها ثلاث مراحل هي:

انفعال العضو الحاس بالمحيط ووظيفة العضو الحاس هي استقبال نوع معين من

التنبهات وتركيزها ثم تحليلها.

(1) ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب النفس لابن رشد، ترجمة د. أحمد فؤاد الاهواني، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1950، ص 63.

(2) المرجع نفسه، ص 179.

ويتم توصيل المنبه بواسطة العصب المورد، انفعال المركز الحسي في اللحاء وهنا يتم تكامل الإحساسات المختلفة في العملية الإدراكية المركبة.

أما المرحلة النفسية فهي متزامنة لانفعال المركز العصبي الحسي، ويقول بعضهم إنها بمثابة تحول التنبيه إلى إحساس⁽¹⁾.

الإدراك والإحساس:

ينظر المرء إلى العالم الخارجي نظرة مختلفة من شخص لآخر بحسب مستوى توتر نشاطه الذهني، وحسب وظيفته في الحياة، فالإنسان المنتبه للحوادث الخارجية يتأثر بها خلافاً عن الإنسان الشارد الذهن، ونظرة الفنان للعالم الخارجي تختلف تماماً عن نظرة الإنسان العادي.

ولكن على الرغم من اختلاف نظرة كل واحد للمواقف والعالم الخارجي، فإن أطوار عملية الإدراك تكون متشابهة نوعاً ما، ويمكن إجمالها في أطوار ثلاثة: "نظرة إجمالية - تحليل الموقف وإدراك العلاقات القائمة بين أجزائه - ثم إعادة تأليف الأجزاء والعودة إلى النظرة الاجتماعية، ويكون الإدراك في هذا الطور الثالث إدراكاً تأليفاً"⁽²⁾.

من هنا، نرى أن النظرة الإجمالية دائماً تسبق النظرة التحليلية، فنحن ندرك الأشياء أولاً كلاً واحداً، ومن ثم ننظر إلى الأجزاء وكيفية انتظامها لتنتج الشيء الكلي، والإحساسات هي المواد الأولية التي لا يتم الإدراك بدونها، ومن ثم التذكر والتخيل وهما عنصران مهمان في عملية الإدراك أيضاً.

(1) انظر، مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط6، ص 68-69.

(2) مراد، يوسف، مبادئ علم النفس العام، ص 86.

وبالنسبة للتخيل ودور المخيلة في تحقيق عملية الإدراك فيقول (يوسف مراد): "يزداد أثر المخيلة عندما تعجز الذاكرة عن إتمام صورة المدرك، فكثيراً ما أحاول أن أتصور وجه الشخص الذي يسير أمامي⁽¹⁾.

وقد رأى فلاسفة الإسلام أن القوة المدركة للنفس تنقسم إلى قوتين: قوة مدركة من الخارج، وهي الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك المحسوسات الخارجية نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس؛ وقوة تدرك من باطنه وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى تناظر الحواس الخمس الظاهرة⁽²⁾.

إذن، نرى أن الإحساس من الوجهة السيكلوجية ليس أمراً ناشئاً من العدم، بل أن كل إحساس هو نتيجة المنبه الحسي في نسيج الإحساس الكامن؛ فالإنسان ومنذ نشأته مرشح للمساهمة في النشاط العقلي أو هو إدراك ضمني⁽³⁾.

وبذا فإن دراسي الجمال يتناولون الإحساس الجمالي بالدراسة، واهتموا بالمراحل التي يمر بها حين يتحول من إحساس بسيط إلى إحساس جمالي يشعرنا بالرضا والمتعة، يؤثر في أعصابنا ويصبح ينبوعاً من المشاعر والعواطف والأفكار. وقد أطلق (غويو) على هذه المرحلة اسم (لحظة الانتشار أو الانتشار العصبي)، وهنا يتسع الإحساس كالموجة عندما تنتعش، وينبه طائفة من العواطف ويوقظها بالتداعي أو الإيحاء وبالتالي يتحول الإحساس إلى جميل أو غير جميل⁽⁴⁾.

(1) مراد، يوسف، مبادئ علم النفس العام، ص 189.

(2) انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص 27.

(3) انظر: مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، ص 73.

(4) انظر: دناور، فطيم: جماليات الحواس في النقد الأدبي، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، كلية الآداب، 2008 م، ص 47.

وهنا يميّز الفنّان ومتذوق الفنّ عن الإنسان العادي، فهما قادران على تحويل الإحساس إلى تذوق جماليّ؛ أو إحساس جماليّ؛ فالفنّان متذوّق مرهف الحسّ قبل أن يكون مبدعا، وربما كان سبب ذلك بالإضافة إلى رهافة الإحساس، خصب الخيال؛ فبالخيال تتحول الأحاسيس المرهفة إلى مشاعر جماليّة، وقوة فكر دقيقة تستخرج المعنوي من المحسّوسات. ولا بد من التّويه إلى أنّ الإحساس الجمالي له سمته الخاصة، ومنها: التركيز والتأمّل ورهافة الحسّ، ولكي تتحقّق رهافة الحسّ أو رهافة الحواسّ علينا أن نحصّن أنفسنا بتربية فنيّة عن طريق الممارسة المتكرّرة ومشاهدة الأعمال الفنيّة، فحين يقف الواحد منا أمام عمل فني خالد بصري أو سمعي أو أمام مشهد طبيعي للمرة الأولى، قد لا يثير فيه أحاسيس أو مشاعر، ولكن، بعد تذوق أعمال فنية عديدة، والتسلح بثقافة معينة، تمكنه من تلقي المشاهد الجمالية تلقيا ملائما، فيعيش أفكاره وأحداثه على نحو يشترك فيها المبدع معه.

مادة المحسّوس:

رأى الفلاسفة المسلمون بأن الحواسّ تقبل بصورة المحسّوس بمعزل عن مادته، وهم بذلك متأثّر،ن بأرسطو حيث قال: " يجب أن نفهم أن الحاسّة بوجه عام في كل إحساس هي القابل للصّور المحسّوسة عارية عن الهيولى كما يقبل الشمع طابع الخاتم بدون الحديد والذهب، فهو يقبل طابع الذهب أو البرونز لا من حيث أنهما ذهب أو برنز والأمر كذلك في الحاسّة التي تتفعل عند كل محسوس بتأثير ما فيه من لون أو طعم أو صوت، لا بد من حيث أن كلا من هذه الأشياء يقال عنها إنها أشياء جزئيّة، بل من حيث إنها صفة معينة ومن حيث صورتها"⁽¹⁾.

(1) أرسطو طاليس: كتاب النّفس، ترجمة . أحمد فؤاد الأهواني،، دار احياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1949، ص 87.

فمن هذا النص نلاحظ أنه لا أهمية للمادة التي صنع منها المحسوس، وإنما المعول على ما آلت إليه هذه المادة من صور، وهذا يقودنا إلى تساؤل مهم ألا وهو: هل على الفنان أن يختار لعمله مواداً معينة كأن يختار الشاعر مستوى معيناً من اللغة اصطلاحاً على تسميته "اللغة الشعرية"، أو أن يختار الرسام ألواناً ذات بريق لافت وجاذبية خاصة، وهكذا؟

عند الإجابة عن ذلك التساؤل نرى أن الفنون البصرية واللمسية أكثر تأثراً بهذه الناحية من حيث الاهتمام بمادة المحسوس.

ويشير (جيروم ستولنتر) إلى: مادة الفن تحيي فينا من جديد ذلك الاهتمام الذي كان يلزمنا جميعاً في طفولتنا "بمنظر العالم وملمسه". وعلى الرغم من أن للمادة أهمية ضئيلة نسبياً في بعض الأعمال الفنية، فإنها تكون عادة جزءاً لا يتجزأ من قيمة العمل⁽¹⁾.

فالفنان لديه وعي عالٍ بمادة الفن التي يحويها عمله الفني؛ لأنه يرى أن المادة ليست جامدة، بل هي نابضة حية. وتعمل على توجيه مجرى النشاط الإبداعي لديه، ولدى الفنان كذلك قدرة على استغلال الجاذبية الحسية للمادة والاسترشاد بإحوائها "ولا تتمثل قيمة المادة في جاذبيتها للحواس فحسب، وصحيح أن "مرآها" أو "مسمعا" يلذنا، ولكنها ليست كذلك فحسب، بل أن المادة تكون "معبرة"⁽²⁾.

ومن خلال تجاربنا في الحياة، نستطيع أن نستشعر أو أن نستدل على أن العناصر الحسية للفن أو لمادة الفن، في ذاتها، تستطيع أن تثير فينا صوراً وحالاتاً نفسية وأفكاراً، وهذا ينطبق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية، فمثلاً، رؤيتنا للوحة فنية معينة بألوانها

(1) ستولنتر، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 1981، ط2، ص 338

(2) المرجع نفسه، ص 328-329.

المختلفة وتعرجات خطوطها المنحنية هنا وهناك، قد يولد في المتلقي انطبعا انفعاليا وتخيلا ما، وكل منا ينظر لتلك اللوحة نظرة مختلفة أو متشابهة نوعا ما.

وبالانتقال إلى مادة الشعر الذي هو موضوع بحثنا، يمكننا أن نتساءل هل هناك ألفاظ شعرية وأخرى غير ذلك؟ وهل هناك ألفاظ خاصة للشعراء العظماء؟ وهل هناك لغة خاصة يستعملها الشعراء بعيدا عن لغتنا المعتادة؟

وترى الباحثة أن الألفاظ هي ذاتها في جميع الاستعمالات، ولكن للشعر وبعض الفنون النثرية حالة خاصة في أن الألفاظ فيه تحمل رمزا وإيحاء وعاطفة؛ فالشعر هو "أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع"⁽¹⁾. و "الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئا"⁽²⁾.

وفي هذا يقول (كيتس): "هناك لذة هادئة في نفس صوت كلمة "وداعا Vale" ولكن معظمنا، ممن لا تتوافر لهم عادة حاسية أذن الشاعر، ولا تهمهم إلا معاني الألفاظ، لا نتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى توضح لنا داخل القصيدة"⁽³⁾.

وهذا القول الأخير لكيتس يؤكد أننا لا نستطيع أن نحكم على لفظة ما بأنها معبرة أو حيوية إلا إذا انتظمت داخل سياق، وهذا ما أكده الناقد (عبد القاهر الجرجاني) في نظرية النظم، فقد تكون اللفظة باردة جوفاء وهي منفردة لكنها تصبح حافلة بالحرارة إذا ما انتظمت داخل السياق الشعري الذي يحمل إحساس الشاعر ويعبر عن تجربته وانفعالاته فتغدو أيضا ذات إيحاءات، وكأنها كائن حي يشعر ويُشعر الآخر بوجوده.

(1) بدوي، محمد مصطفى: كولردج، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، 1964، ص96.

(2) المرجع نفسه، ص66.

(3) ستولينتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ص329.

وبالنسبة لمادة المحسوس، والتي هي مادة الفن بالطبع، يمكن للباحثة أن تجزم بأنها تختلف من فن إلى آخر، فمثلاً النحت بحاجة إلى مواد معينة تمتاز بالخفة أو الثقل أو التألق أو الظلمة، ولهذه الخصائص أهمية في إضفاء قدرٍ من التعبير والإيحاء على القطعة المنحوتة. ولكن، ينبغي إدراك أن هناك تكاملاً وانسجاماً بين مادة المحسوس بأبعادها وأشكالها من جهة، وما تعبر عنه من تجارب نفسية وفكرية من جهة ثانية، والمادة - على أهميتها - لا تكفي وحدها لتجعل من العمل الفني عملاً مؤثراً، بل إن إبداع الفنان وتألقه وتجميعه لعناصر عمله الفني بشكل يزيد ألق هذه العناصر وإخراجها للمتلقي على أنها تحفة متميزة نابضة بالحياة هو المهم، وكذلك تعبيرها عن عواطف وأحاسيس وإيحاءات تلامس خلجات النفوس وتداعب المشاعر، وتتلاعب بالأحاسيس كما يلعب الطفل بلعبته الجديدة التي طالما انتظر مجيئها.

طبيعة الحواس وتفاضلها:

الحواس كما ورد سابقاً نافذة الكائن الحي على العالم الخارجي، ولا شك في أنها جميعاً ضرورية لاتصال الكائن بالعالم ولا سيما الإنسان، ولها ضرورة في تهيئة الإنسان للاستمتاع بجماليات الأشياء بدرجات متفاوتة، ومن هنا تظهر وتبرز مسألة تفاضل الحواس من حيث قدرة كل منها على تهيئة متع جمالية. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل الحواس سواء في القيام بهذه المهمة؟ أم أنها متفاوتة؟ وهل بمقدور كل حاسة أن تستأثر بفن أو أكثر أم أن الأمر حكر على حاستين رئيسيتين وهما السمع والبصر؟

وقد تقود مسألة التفاضل بين الحواس في أهميتها إلى الفلسفة اليونانية القديمة، إذ قال (سقراط) في أولى محاولاته لتعريف الجمال: "لست أرمي إلى إدراج جميع اللذات بل إلى ما يُتمتع به عن طريق حاستي السمع والإبصار فحسب" ويواصل كلامه فيقول: "سيضحك علينا

الجميع لو قلنا إن الأكل لا يبعث لذة بل هو جميل أو أن رائحته الزكية لا تجلب لذة، بل هي جميلة⁽¹⁾.

وانتقلت هذه النظرة اليونانية الارستقراطية إلى أفلاطون وأرسطو من بعد فقال: " ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسة فقد اشتق التخيل فنتاسيا (Fantasia) اسمه من النور (فاوس) إذ بدون النور لا يمكن أن نرى"⁽²⁾. وانتقلت كذلك هذه النظرة إلى الفلاسفة العرب منهم الفارابي والكندي اللذان ألحا في أقوالهم على شرف حاسة البصر. ومن أسباب التفاضل بين الحواس البعد أو القرب عن المراكز الذهنية، فمثلاً إدراك أن بعض الفنون بحاجة إلى حواس مدربة على ذلك مثل حاسة البصر والسمع، فهما بحاجة إلى دربة لتذوق الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرقص والنحت والرسم، أما حاستي الذوق واللمس فهما حاستان بعيدتان نوعاً ما عن الإدراك العقلي ويمكن أن نضيف إلى ذلك سبباً آخر في التفاضل ألا وهو رهافة الحس أو الحواس، وأعني به قدرة الحاسة على ملاحظة التفاصيل الدقيقة ملاحظة تامة دون أن يشوب تلقيها اختلاطاً أو تشويشاً. فنحن عندما نتلقى منبهات سمعية أو بصرية نتمكن غالباً من تمييز العناصر المكونة لهذه المنبهات مع افتراض وجود قدر من الثقافة الفنية التي تكتسب بالدربة والمران.

ولذلك، يرى (ستولنتيز): أن السمع والبصر، أفضل الوسائل التي نتلقى بها معلومات عن عالمنا، وبفضل قدرتها على التمييز، نستطيع أن نفهم مزيجاً معقداً من الألوان، أو نمطاً موسيقياً يُسمع في وقت واحد عدداً من النغمات اللحنية المختلفة، ونظل - مع ذلك - نميز كل عنصر على حدة، وهذا الأمر إن صدق على الحواس الأخرى فإنه يصدق عليها، ولكن بدرجة

(1) نقلاً عن: ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، ص 335.

(2) أرسطو طاليس: كتاب النفس، ص 107.

أقل بكثير، فعلى الرغم من كوننا نستطيع تمييز طعم الأكل أو طعم الشوكولاته فإن هنالك فوارق ودرجات ذوقية أدق لا بدّ أن تفوتنا إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية، وكثيرا ما يختلط عدد كبير من الأذواق والروائح في طبق الصلصة حتى ليكاد يقارب طعمها طعم ورق النشاف المبّلل (1).

ولعل تلقي السّمع والبصر لموضوعاتهما عن بعد، أي أن الموضوعات التي يدركانها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس، بينما الذوق واللمس والشمّ بحاجة إلى ذلك. ولكن الشمّ بدرجة أقل من سابقه. فبعد ذلك سببا في تفاضل أو تميز السّمع والبصر واعتبارهما من الحواس العليا بينما الذوق واللمس والشمّ من الحواس الدنيا، ولكن هذا لا ينفي أهمية هذه الحواس جميعا وتأزرها وتآلفها لتذوق الجمال والتمتع به، فعندما نشتم رائحة الزهور، ونسمع الألحان، ونرى الألوان، ونذوق الطعام، ونلمس الحرير، نحتاج فعلا إلى كل هذه الحواس لأنها أمور مهمة لا يمكن الاستغناء عنها في حياتنا اليومية.

وبالدخول إلى عالم الشعر، نجد أنّ الشعر العربي يعتمد اعتمادا كبيرا على الصور المعتمدة على حاسة البصر، بل ربما كانت أكثر الصور الواردة فيه معتمدة على هذه الحاسة، وربما نرى ذلك عند الشاعر بشار بن برد على الرغم من فقده لهذه الحاسة. ولكن هذا لا ينفي وجود الصور الأخرى التي تعتمد على الحواس الأخرى سواء السّمعية أو الذوقية أو اللمسية أو الشمّية، ونرى ونلمس ذلك في شعر الشعراء المبصرين والعميان على حد سواء، فيقول البحرّي في شعره (2):

(1) انظر: ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، ص 336-337.

(2) البحرّي: الديوان، تقديم: حنا الفاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت، ص 63.

وأرتك كَافُوراً وتبراً مُشْرِقاً في قائمٍ مثل الزمردِ أَمْسِ
متمايل الأَعناقِ في حركاته كَسَلِ النعيمِ فترةَ المتنفسِ
متحلياً من كل غصنٍ مُونِقٍ ومنتفِساً بالمسكِ أي تنفسِ

ولعل بعض قدرة الحواس وهي البَصَرُ والسَّمْعُ على الانفصال عن حاجاتنا العَضْوِيَّةِ والاقتراب من الفكر أثر في دخولها إلى عالم الأدب والفكر وخضوعها لسطوة اللفظ والمعنى، وفي تشكيل صور ونصوص كاملة من معطياتها، وبالتالي دخولها إلى عالم الشَّعر دخولا قويا، وتمتعها بهذه المنزلة الرفيعة وتربُّعها على العرش في هذا العالم الشَّعري.

ولا تغفل الدراسة قرب اللُّغة من هاتين الحاستين، هذا القرب الذي لا يمكن أن ينتهي، فاللُّغة أصوات منطوقة ومسموعة لا يمكن حصرها، وهي رموز مكتوبة مرئية أيضا، ومن هنا، تولدت علاقة القرب بين اللُّغة وحاسة السَّمْعِ والبَصَرِ، فالإنسان يسمع الأصوات والنغمات ويفهمها، وينظر إلى الخطوط والكتابة، فيفهم معاني الكلام والعبارات. ويرى (أرسطو طاليس) أن المحاولات الكتابية الأولى للإنسان تكون فيما يرد إلى فكره من الحواس، لأنها الجزء الأقرب إلى نفسه، فيقول: "وأول طريق الكتابة فيه من الحواس، وإذا ما رأينا إنسانا أسود ثم غاب عنا، كان ذكره باقيا عندنا" (1).

وترى الباحثة: أن قرب اللُّغة من حاستي السَّمْعِ والبَصَرِ كما ذكر، أتاح للُّغة أن تعبّر عن عالمي هاتين الحاستين أصدق تعبيراً، ولم يقتصر دخولها إلى عالمها على الاستعمال النَّفْعِي اليومي بحيث تكون أداة نلبي بها احتياجاتنا وتكون مجرد وسيلة إرسال واستقبال، بل دخلت عالم الفن والأدب وأصبحت اللُّغة المادة الأولية الأساسية التي تقبل التشكل والتلون حسب ما يبدهه الفنَّان أو منتج النص في ضوء العقل والخيال والعاطفة. وتمردت اللُّغة على

(1) أرسطو طاليس: كتاب النفس: ص 163

مجرد ظهورها في مظهر العلامات والرموز الدالة على الأشياء الخارجية، بل أضحت موادا قائمة بذاتها تدخل النص مفعمة بالصور والمعاني والعواطف والأفكار والخيال.

ولما كان السَّمع والبَصَر هما الداعمان الأساسيان والمؤسسان للغة بالتعاون مع الفكر، كانت المرئيات أطوع من غيرها للتعبير اللفظي، لأنه يرتبط بحياتنا اليومية واحتياجاتنا، وكما أنه يتصل بنشاطنا الفكري أوثق اتصال، وهذا طبعا أتاح للعين المقدرة على ملاحظة دقائق المرئيات، وعمق الخبرة البصريّة، وأعطاهها طابع الشموليّة، وبالتالي أصبحت الألفاظ توضح المرئيات والأحداث ببسر وبسهولة لدى الكاتب المبدع الموهوب.

ومن هنا، تحول المبدع إلى صانع للغة يتكيّف معها، وحينما يعبر الشّاعر عن فكرة أو عاطفة ما بوساطة الصورة المحسوسة، التي تعد وسيلته الأولى، فالتعبير هو الذي ينقل إلينا الشّاعر عن طريق المحسوس لتلك العاطفة الخاصة التي تعطي الموضوع وجودا عينيا فنيا، فلا تعبير إلا من خلال المحسوس، وغدت الكلمة تعبر عن المرئي وتتطابق معه، وأصبحت اللغة قادرة على تصوير خصائص الأشياء المادية التي تنقلها أشكالا وألوانا أيضا. ولكن نقلها للمادة من خلال الشكل أقوى من وصفها للألوان في أغلب اللغات، فنحن لا نستطيع أن نتصور جسما لا يشغل حجما، بينما يمكننا أن نتصوره خاليا من ميزات أخرى صوتية، أو لونية. ولذا يصعب على المتكلم أن يوحي للأعمى بلون لم يره قط، بينما نستطيع أن نصف له المثلث أو المربع من خلال حاسة اللمس أو الحركة أو تمثيله. ومع ذلك، لا يمكننا الاستغناء عن اللون في عالم المرئيات، فنحن لا نتصور عشا بدون اللون الأخضر ولا غروبا بدون اللون الذهبي؛ فالألوان عالم لغوي قائم بذاته في كل الحضارات الإنسانية.

ولا يمكن أن نتجاوز علاقة اللغة بحاسة السَّمع، تلك العلاقة الوشيجة التي تربطهما معا. فليست المرئيات أو المبصرات هي التي تستأثر بالاهتمام اللغوي، فالكلمة المكتوبة هي عبارة عن إشارة خطية يرمز بها إلى لفظة مقروءة موجهة نحو الأذن، التي تسمعها وتنقلها

إلى الدماغ الذي يفسر معناها. فهنا ينشأ لدينا خط مستقيط عليه نقاط مهمة متصلة مع بعضها البعض وهي اللفظة المرئية ومن ثم المسموعة، ومن ثم المفهومة التي ترتبط بنا من خلال عاطفة وفكرة وخيال، فتشكل لدينا صورة تحي فينا إحساسات معينة، وربما تثير فينا ذكريات نائمة فتستيقظ من جديد.

ترتيب الحواس:

1- حاستا السمع والبصر:

نعم الله كثيرة عامرة، ومن نعمه الجليلة نعمتا السمع والبصر اللتان نوه الله بهما في كتابه العظيم، وامتن بهما على عباده في كثير من آياته، كقوله سبحانه وتعالى: ﴿ وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَرَ وَالْأَفْئِدَةَ ۗ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾⁽¹⁾.

وفي الخلق والإنشاء والإيجاد يقول سبحانه وتعالى: ﴿ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوْحِهِ ۖ وَجَعَلَ

لَكُمْ السَّمْعَ وَالْأَبْصَرَ وَالْأَفْئِدَةَ ۗ قَلِيلًا مِمَّا تَشْكُرُونَ ﴾⁽²⁾.

وبما أن الإنسان يجيء إلى هذا الكون، وهو لا يدرك ولا يعرف شيئاً، إلا أن الله تعالى زوده بالعديد من الحواس التي تعينه في حياته، يستخدمها ويستعين بها في شؤونه، واكتفى القرآن الكريم بذكر السمع والبصر حاستين من الحواس الإدراكية، وذلك لأهميتهما في عملية الإدراك الحسي، "ولقد ذكرت كلمة السمع ومشتقاتها وتصاريحها في القرآن الكريم

(1) سورة النحل، الآية 78.

(2) سورة السجدة، الآية 9.

(185) مرة، بينما وردت كلمة البَصَر ومشتقاتها وتصاريفها (148) مرة فقط، وقد تراكمت كلمتا السَّمْع والبَصَر في (38) آية كريمة⁽¹⁾.

وبالرجوع إلى الآيات القرآنية التي جمعت السَّمْع والبَصَر، والتي أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قوله تعالى في كتابه العزيز: ﴿ وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَرَ

وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ ﴾⁽²⁾.

ومن هنا يتبادر إلى أذهاننا تساؤل وهو: لماذا تأتي كلمة السَّمْع مفردة وكلمة الأبصار مجموعة؟

البَصَر حاسة يتحكم بها الإنسان بإرادته، فهو يستطيع أن يبصر أو لا يبصر، ويستطيع أن يغمض عينيه عما لا يريد أن يراه، ولكن الأذن ليس لها اختيار في أن تسمع أو لا تسمع، والأبصار تتحد، أنا أرى هنا، وأنت ترى هذا، وثالث يرى هذا وآخر يغمض عينيه فلا يرى شيئاً، ولكن بالنسبة للسمع، فنحن جميعاً ما دمنا جالسين في مكان واحد، فكلنا نسمع نفس الشيء، ومن هنا اختلف البَصَر ولكن توحد السَّمْع، كل واحد له بصر ينظر به إلى المكان الذي يريد، ولكننا كلنا نتوحد في السَّمْع، فبينما نريد أو لا نريد أن نسمع، ومن هنا جاءت كلمة الأبصار بينما توحدت كلمة السَّمْع، ولم تأت كلمة الأسماع.

والتساؤل الثاني الذي يطرح نفسه أيضاً: لماذا يتقدم السَّمْع على البَصَر في الآيات

القرآنية السابقة؟

(1) الهاللي، صادق، اللبيدي، حسين: الإعجاز العلمي في آيات السَّمْع والبصر في القرآن الكريم، رابطة العالم الإسلامي، هيئة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة، مكة المكرمة، ط2، 1421 هـ، ص13.

(2) سورة المؤمنون، الآية 78.

وهنا نقول إنّ العلم أثبت أنه بينما تتقدم العين الأذن في رأس الإنسان، فيوجد العكس بالنسبة للمراكز العصبية، فمركز السَّمع يتقدّم مركز الإبصار في قشرة المخ البشري. بالإضافة إلى ذلك، فكأننا يعلم أن حاسة السَّمع تعمل عقب الولادة مباشرة حيث يستطيع المولود أن يسمع الأصوات عقب ولادته مباشرة، بينما يحتاج إلى فترة من الزمن لكي يستطيع رؤية الأشياء بوضوح، ثم إن الجنين يبدأ بالسَّمع في نهاية الحمل، وهو في بطن أمه، بينما لا تبدأ عمليّة الإبصار إلا بعد الولادة بأيام.

قال تعالى: ﴿إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا﴾⁽¹⁾.

ولعل هذا الترتيب وهذا السبق لحاسة السَّمع يوضّح بجلاء أهميّة السَّمع وذلك بخلقها أولاً ومبكراً.

وتؤدي حاسة السَّمع وظيفتها باستمرار دون توقف، بينما حاسة البصر قد تتوقّف عن أداء وظيفتها إذا أغمض الإنسان عينيه أو إذا نام، ويستطيع الصّوت الشديد أن يوقظ الإنسان من نومه. وبالنوم فإن كل شيء يسكن في الإنسان إلا السَّمع، ثم إن الأذن هي الصلة بين الإنسان والدنيا. فإن الله تعالى حين أراد أن يجعل أهل الكهف ينامون مئات السنين ضرب على آذانهم وليس أبصارهم. قال تعالى: ﴿فَضْرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ

عَدَدًا﴾⁽²⁾.

وبالانتقال إلى علم النفس الفسيولوجي، يرى (عزت سيد إسماعيل) أن من أهم ما تمتاز به حاسة السَّمع أنه يمكننا أن نسمع المصدر الصّوتي مهما كان وضعه وكيفما كان

(1) سورة الإنسان، الآية 2.

(2) سورة الكهف، الآية (8)

مكانه، في حين أنه بالنسبة لحاسة البصر، فإننا لا نبصر إلا الأشياء التي ننظر إليها مباشرة، وذلك نظرا لحقيقة سير الضوء في خط مستقيم، وكما أن حاسة السمع تعمل في النور والظلام كما تعمل على سطح الأرض وأعماق البحار، خصوصا في الكائنات الحية غير الإنسان (1). وعن طريق حاسة البصر نستطيع تمييز الألوان والأشكال والأحجام، "والخلايا العصبية البصرية" التي يتكون منها سطح الشبكية على نوعين: مخروطية الشكل، وعضوية الشكل، وتقوم الخلايا البصرية بعمليتين متميزتين:

الأولى: استقبال التنبيهات الضوئية

الثانية: إدراك شكل الأشياء وخصائصها الهندسية الأخرى من عمق وبروز وأبعاد، ولا يتمّ الإبصار الدقيق إلا بانطباع صورة المرئيات على منطقة معينة من الشبكية (2). "ويعمل المخ على تفسير ألوان الموجات الضوئية المرئية... وهناك افتراض بوجود ثلاثة أنماط من الأعصاب الحسية المستقبلة للضوء، أحدها حساس للموجات الضوئية الحمراء، والآخر للموجات الضوئية الزرقاء، والثالث للموجات الضوئية الخضراء، وأنه إذا ما تمّ تنبيه هذه الأعصاب الحسية بدرجة واحدة، فإن المخ يفسر هذه الإحساسات بأنها بيضاء، وبهذا أيضا فإن ذلك العدد الهائل من الألوان والظلال التي تميزها العين ما هي إلا تفسيرات لتنبيهات الأعصاب الحسية الثلاثة عندما تتم هذه التنبيهات بدرجات متفاوتة" (3).

فسبحان الله وما أعظم قدرته! فمن خلال حاسة البصر هذه نستطيع تمييز مزيج معقد من الألوان وفهم لوحة فنية بما تحويه من تداخل وتمازج لوني، أو حتى هندسي، ويتولد لدينا انطباع معين تجاه ذلك اللون، أو تلك الصورة التي رسمت بيد فنان. إذن، نحن نقرر فهمنا لما نرى من خلال هذه الحاسة العظيمة التي لا يقدرها إلا من فقدها. وقد أكد أرسطو على

(1) انظر: إسماعيل، عزت سيد: علم النفس الفسيولوجي، وكالة المطبوعات، الكويت، ص 317.

(2) مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، ص 65-66.

(3) إسماعيل، عزت سيد: علم النفس الفسيولوجي، ص 313.

الإعلاء من شأن البَصَر قائلًا: "ولما كان البَصَر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل فنطاسيا (Phantasia) اسمه من النور (فاوس) (Phaas) إذ بدون النور لا يمكن أن نرى"⁽¹⁾.

ومن هنا، نرى أيضا أن أرسطو قدّم البَصَر لأنه المسيطر على مخيلتنا تلقيا وإبداعا؛ فالتخيل مشتق من التصور البَصَرِي. ومما يؤكد أهمية هذه الحاسة ما نراه في الشعر، فالشعر العربي ممتلئ بالصور البَصَرِيّة حتى عند الشعراء الذين فقدوها.

وقد أبدع بشار بن برد في الصورة البَصَرِيّة مع أنه أعمى، وهو الذي قال:

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم وأسيفنا ليلُ تهاوى كواكبهِ⁽²⁾

والبَصَر كما يعلم كل واحد منا طريق مهم لفهم الصور الذهنيّة والعمليّات الذهنيّة، وطبعاً ينطبق هذا على السّمع الذي أودعه الله في الكائنات، و " الإنسان فقط هو القادر على إصدار أصوات معقدة متباينة متناهية الدقة عند المحاكاة أو التردد لتخدم كوسيلة للاتصال والتعبير عن الأفكار التجريدية. وفي الواقع، فإن المخ البشري له تركيبه الذي يسمح باختزان تلك الترابطات والذكريات والاستدلالات اللازمة لكي يصبح لديه رصيد يمكنه أن يتكلم عنه"⁽³⁾.

والمدرّكات السّمعية كثيرة ومتنوعة، ويستطيع الإنسان استقبالها من كل مكان وفي أي وقت، وللمدرك السّمعّي تأثير ووقع في النّفس البشريّة بشكل يفوق التصور. ولا أدل على ذلك التأثير من قصة إسلام عمر بن الخطاب عندما سمع القرآن لأول مرة، فجعل قلبه القاسي الغليظ يرق ويلين.

وهذا يقودنا إلى تربع الخطابة والشعر والموسيقى على عرش الفنون التي تؤثر في المتلقي. فالكلمة الرنانة المؤثرة تستحوذ على سامعيها وتؤثر فيهم، ولا ننسى أن الشعر قد

(1) أرسطو طاليس: كتاب النّفس، ص 87.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 335

(3) إسماعيل عزت سيد: علم النفس الفسيولوجي، ص 318

ارتبط بالغناء في بعض مراحلها، وهو ما جعله أكثر انتشاراً وشيوعاً لأن المتلقي يشعر بمتعة لا تفوقها متعة، وسهولة إنشاده تجعله سهل التناقل والحفظ.

والموسيقى، هذا الفن السّمي الذي يعتبر لغة عالمية تفهمها وتفهم أهميتها كل الشعوب، وهو فن سمعي بالدرجة الأولى، لأن أدواته الأذن الموسيقية المدربة والمتمرس على سماع النغمات. والإنسان بفطرته التي فطره الله عليها، يملك إحساساً وتذوقاً فنياً لكل ما هو جميل. فالأذن البشرية تتراح لسماع الأصوات الحسنة وتتفر من غيرها، حتى أن الطفل الصغير يهدأ بالاستماع للأغاني العذبة الرقيقة وينام عند استماعه لغناء أمه وندنتها.

ولا يمكن إغفال الارتباط الوثيق بين الشعر والموسيقى، فنحن نحفظ الشعر لأنه موزون مقفى، ونحبّ سماع تلك الرنات الموسيقية والمتناغمة التي تتراقص هنا وهناك بين أصوات كلماته وإيقاع ألفاظه.

ولإيقاع الكلمات أهمية كبيرة في نظم الشعر في كل اللغات، وكانت بداية الشعر العربي بداية موسيقية تبلورت في حذاء الإبل، والأهزاج التي كانت تستخدم لهذا الغرض، وأصبح الإنسان العربي يمتلك أدناً موسيقية تستطيع أن تميز الأوزان الشعرية وأن تحدد أين يقع الخطأ الموسيقي في القصيدة، وكيفية تصحيحه.

وليست الموسيقى عنصراً تزيينياً في الشعر، بل هي عنصر مهم تقوم عليه القصيدة بالإضافة إلى الأفكار والعواطف والخيال، فأصبحت، الموسيقى عنصر إحياء أيضاً ويقول (إحسان عباس): "ولذلك رأى المجددون الرمزيون أن يتوجهوا بالشعر إلى الموسيقى لتتم له القدرة على الإحياء"⁽¹⁾.

من هنا كان من أول ما يبشر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي... حتى لقد

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط 4، 1987، ص. ص 58-

قال "فاليري" (إن مهمة الشعر أن يسلب من الموسيقى ما سلبته منه⁽¹⁾). وليست فوضى الحواس أو تراسل الحواس حكرا على الشعراء الرمزيين، فنحن نجدها عند شعرائنا القدامى والمحدثين على حد سواء. يقول البحثري: (2)

ومفأكه عبق الكلام كأنما يُفضي إليك بلفظ فيه النرجسُ
ركبت إليك بنانه ذهبية صقراء تمزج بالظلام فتنبسُ

ويعبر (عبد الرحمن الوصيفي) عن تراسل الحواس بقوله: "الكلام له عبق خاص يتفاه الأنف فيسرّ، والألفاظ صغيت من النرجس وليس من الكلام. إننا أمام حالة نفسية وشعورية معينة تستقبل الكلام واللفظ استقبالا خاصا، ويعتمد هذا الاستقبال على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلا جديدا يختلف عن شكلها الطبيعي المؤلف. ولعلنا نلاحظ أن التراسل هنا لم يكن وفقا على الشمّ - عبق الكلام - وإنما تعداه إلى حاسة البصر مع الشمّ أيضا لأن النرجس يشمّ ويرى" (3).

2- حاسة اللمس:

تتقدم حاسة اللمس حاستي الذوق والشمّ في الترتيب لأنها المساندة لحاسة البصر في حياتنا اليومية. فلامسة الأشياء التي نراها تعطي شعورا أفضل من لو توقف الأمر على الرؤية، فنحن نتلمس قطعة القماش عند شرائها، والقطعة المنحوتة عند رؤيتها.

ويقول (ابن رشد) عن حاسة اللمس: "هي التي تدرك الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة أولا وبالذات، وتدرك الكيفيات الأخرى المتولدة عن هذه بتوسط هذه؛ ولهذا العلة بعينها لزم أن تكون هذه القوة تدرك أكثر من تضاد واحد بخلاف فاعلية الأمر في البصر

(1) نقلاً عن عباس، إحسان: فن الشعر، ص58.

(2) ديوان البحثري: تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1 ج2، 1993، ص31.

(3) الوصيفي، عبد الرحمن محمد: تراسل الحواس في الشعر القديم، مكتبة الآداب، ط 1، 2003، ص 125.

والسمع، فإن حاسة البصر إنما تدرك تضادا واحدا وهو الأبيض والأسود من جهة، أنه ليس يفتقرن بذلك تضاد آخر⁽¹⁾.

وبهذه الحاسة يحفظ الكائن الحي حياته بالابتعاد عن الأخطار التي يمكن أن يتعرض لها، فانتشار حاسة اللمس في الجلد كله، وتنوع الصفات التي تدركها، دليل على أهميتها، "وتختلف مناطق الجسم من حيث تعدد النقط للمسية، فهي كثيرة في الأعضاء التي تكون أكثر استعمالا من غيرها في معالجة الأشياء واختبارها كأطراف الأصابع وطرف اللسان"⁽²⁾.

وهذه الخاصية للمسية التي أوجدها الله في أطراف الأصابع أعانت الكفيف في الكتابة والقراءة وفي النحت: فبها يتلمس القطعة التي يقوم بنحتها من أجل إخراجها في أجمل صورة، و"إنّ الذي لا شكّ فيه أن حاستي السمع واللمس قويتان عند المكفوف وفق مبدأ التعويض ولكن هذه القوة لا ترجع إلى موهبة خاصّة، وإنما تنشأ من براعة استخدامها وطول التدريب عليها"⁽³⁾.

وفي عالم الشعر نرى أن حاسة اللمس حاضرة، وخصوصا لدى الشاعر الكفيف، حيث تعد اليد عضوا مستقبلا، ومصدرا معرفيا في نفس الوقت، وفي الأيدي اللامسة تجتمع أدوات البحث، والمعرفة، والعمل "ولعل بشار بن برد" من أبرز من تلقاه من المكفوفين من عوض بوسيلة اللمس بل أسرف في ذلك مثلما فعل في التعويض بالسمع- ولكن تعويضه المسرف هذا يظهر في غزله إذ صور المرأة في معظم هذا الغزل (شيئا) ملموسا.... ويقول بشار بن برد في وصف حبيبته⁽⁴⁾.

(1) ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب النفس، ص 45

(2) مراد يوسف: مبادئ علم النفس العام، ص 62

(3) العلي، عدنان عبيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، 1999، ص 29.

(4) العلي، عدنان عبيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 53، ديوان بشار بن برد، 1: 250.

وثغراً بارداً عذباً جرى فيه الأعاجيبُ
وجيداً يشبه الدرَّ كجيد الريم سلهوبُ
عليه الجوهرُ الأخضرُ والياقوتُ مصبوبُ

أما (ربيعة الرقي) فيمزج بين وسيلتي (اللمس والتذوق) وهو يصف مقبل حبيبته

بأسنانها (الواضحة) المجسمة الذي يشبه (البرد) الملموس:

تسقي الضجيج رُضاباً من مقبلها من باردٍ واضح الأنياب كالبرد⁽¹⁾

وأرى أن الشعراء يكثرّون من استعمال كلمات تخص حاسة اللمس في شعرهم، مثل

(غض، وطري، وناعم، ومخلمي، وحريري، وغيرها). وهذا يدل طبعاً على أهمية هذه

الحاسة في التلقي وفي نقل المشاعر والأحاسيس من الشاعر المبدع إلى المتلقي.

3- حاستا الشمّ والتذوق:

يقول (ابن رشد): "وهذه القوّة هي القوّة التي من شأنها أن تقبل معاني الأمور

المشمومة وهي الروائح. وليست فصول الروائح عندنا بيّنه كفصول الطعوم، وإنما نكاد أن

نسميها من فصول الطعوم حتى نقول: رائحة حلوة، ورائحة طيبة"⁽²⁾.

ومن هنا أرى أن الفيلسوف الكبير (ابن رشد) قد ربط بين حاستي الشمّ والتذوق عندما

قال يمكن لنا أن نسمي الشمّ شيئاً من الذوق عندما ننسب الحلاوة والطيبة إلى الرائحة. ويكمل

ابن رشد قائلاً: "إنّ الرائحة إنما توجد لدى الطعم من جهة ما هو ذو طعم، وهو موضوعها

الأول الذي هو بمنزلة السطح للون، ولذلك يُستدل كثيراً من الرائحة على الطعوم، وذلك ظاهر

بالاستقراء.

(1) العلي، عدنان عبّيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 54.

(2) ابن رشد، ابو الوليد: تلخيص كتاب النفس، 39.

وقد قيل في كتاب الحسّ والمّحسّوس: إن الطعم هو اختلاط الجوهر اليابس بالجوهر الرطب بضرب من النضج يعتريه... فالرائحة إنما توجد للأجسام، من جهة ما هي ممتزجة وليس لكل الممتزجة، بل لممتزجات ما وليس كذلك اللون والصوت، فإن لكل واحد منهما وجودا في هيولاه، ووجودا في المتوسط" (1).

وأرى أن هناك توافقا في رأي (ابن رشد) مع رأي (أرسطو) في كتابه (النفس) حيث يقول: "يظهر أن الشمّ يشبه الذّوق، وإنه كذلك يشبه أنواع الطعوم المشمومات، إلا أن حاسة الذّوق فينا أكثر دقة لأن الذّوق لمس ما. ولكن اللّمس في الإنسان هو أكثر الحواس دقة، أما الحواس الأخرى، فإنها أضعف في الإنسان من كثير من الحيوانات، ولكنه من جهة دقة اللّمس أعلى بكثير من سائر الحيوانات" (2).

وقد أكد الطب أن الإنسان عندما يصاب بالزكام، فإنه يفقد حاسة الذّوق خلال ذلك أو أنها تضعف نوعا ما. وهذا طبعا يؤكد العلاقة الوثيقة بين حاستي الشمّ والذّوق في جسم الإنسان وهو فحوى كلام ابن رشد وأرسطو كما تبين سابقا.

ويقول (عزت سيد إسماعيل) بأنه: "تستجيب حاستا الشمّ والذّوق إلى التركيب الكيميائي لجزيئات المادة. فعندما توضع مادتان على اللسان - لهما نفس الإحساس بالضغط والحرارة- فإن أحدهما سوف تستثير ومضات عصبية معينة، بينما المادة الأخرى لن تستثير نفس هذه الومضات، فالفروق الوحيدة بين شيئين يبدو أنها في تركيبها الكيميائي. ونفس الشيء ينطبق على نوعين من الأبخرة نشمها عن طريق الأنف. ولهذا السبب، فإن حاستي الشمّ والتذوق يعتبران حواسا كيميائية" (3).

(1) ابن رشد، ابو الوليد: تلخيص كتاب النفس، ص 39.

(2) أرسطو طاليس، النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، ص 75-76.

(3) إسماعيل، عزت سيد: علم النفس الفسيولوجي، ص 330.

وإذا كان الذوق والشَّمَّ متشابهين من الناحية البيولوجية، فإنهما يختلفان من حيث دلالتهما السيكلوجية؛ فحاسة الذوق تتفعل إذا وضع الجسم على اللسان، لذلك هي حاسة قائمة على التماس المباشر، أما الشَّمَّ فينفع عن بعد، فهو بالتالي من الحواس التي يمكن للإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات أو علامات، فمن خلال هذه الحاسة ينبثق السلوك التكيفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد (1).

ومن المعتاد تصنيف حاسة التذوق إلى فئات أربعة هي: الحلو، والمالح، والحامض، والمر.

ويمكن القول بأن حاستي الشَّمَّ والذوق مهمتان في حياتنا اليومية وفي حفظ حياتنا واستمرارها. فأنت لا تستطيع تخيل الحياة بدون التمتع بملذات الطعام والشراب، وكذلك بدون التمتع بالروائح الذكية التي تفوح من الأزهار والأشجار وحتى من الطعام اللذيذ. وفي عالم الشَّعر، لا بد من ظهور الصورة البصريَّة والسَّمعية والشَّمية والذوقية واللمسية، لأن الصورة الشَّعرية صورة محسوسة مطبوعة من خلال حواسنا التي استثيرت بتلك المنبهات والمؤثرات سواء البصريَّة أو السَّمعية أو الشَّمية أو الذوقية أو اللمسية. فتتأثر ألفاظ هذه المدركات على ألسنة الشعراء، وأذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: بارد، عذب، طري، صلب، قاسي، ملتهب.

يقول ابن الرومي:

بَدْرٌ كَأَنَّ الْبَدْرَ مَقْدُونٌ عَلَيْهِ كَوَكْبٌ
عَدَبْتُ خَلَاتِقَهُ فَكَادَ مِنْ الْعُدْوِيَّةِ يُشْرَبُ (2)

(1) انظر: يوسف، مراد: مبادئ علم النفس العام، ص 29

(2) ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1993، ج 1، ص 250.

"فجمال الخلقة عادة يدرك بحاسة البَصَر، لكن ابن الرومي جعل الخلقة عذبة تشرب
ونذاق، فالجمال طاغ لا يقف حدهً وتأثيره عند الإمتاع البَصْرِي به، لكنّه يسري في جسد
الناظرين عذبا حلو المذاق"⁽¹⁾.

تكامّل الحواس وتشاركتها:

خلق الله عز وجل الإنسان، ووهبه خمس حواس لا واحدة، وهذا طبعا لا يأتي من
فراغ لأن الله تعالى هو الخالق المدبر ذو العلم الواسع الذي وسع كل شيء. والقدرة في
معرفة خبايا الأمور وتصريفها لخدمة عباده الذين خلقهم خلفاء له في الأرض يعبدونه.

والترتيب الذي ساقته الدراسة لم يأت إلا من خلال استعمالنا لحاسة أكثر من غيرها،
أو لأهمية هذه الحاسة أو تلك في تذوق بعض الفنون، فالمفاضلة في النهاية ستكون فقط لإبراز
أهمية هذه الحواس في الإبداع والتلقي، وهذا طبعا لا يمنع من وجود تكامل وتوافق بينها في
تأدية أمورنا لنقوم بوظيفتها الرئيسية وهي حفظ الإنسان من جهة، واستمتاعه بما أودعه الله
عز وجل في هذا الكون، من جهة ثانية.

وسأطرح مثالا بسيطا على ذلك: فأنت عندما تذهب للتنزه في مكان طبيعي، لا بد لك
من شم رائحة الأزهار ورؤيتها، وتحسس العشب الذي تجلس عليه، ثم تتذوق الطعام الطيب
الذي أحضرته، وكل ذلك يَتِمُّ في تكامل دونما تنافر، لأن الحواس تعمل معا لتحقيق استمتاعك
بكل تلك الملذات، وبالتالي، لا يمكن أن نفصل كل إحساس عن الآخر لمجرد أنه خاص بحاسة
البَصَر أو السَّمْع أو غيرها.

(1) الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2،
2003 م، ص 42.

وهناك مدركات أو محسوسات مشتركة لا يمكن أن يكون هناك عضو خاص لها، ولكن هناك "حس مشترك" مخبوء فينا تتجمع فيه الحواس وتتفاوت في منطقة من أجل الوصول إلى إدراك تلك المحسوسات، وفق علاقات خاصة.

وبالرجوع إلى المؤلفات الفلسفية التي عملت على تشريح النفس الإنسانية، لوجدنا ما يؤكد ذلك. (أرسطو) يتوقف عند المحسوسات المشتركة، مبيّنا أنها المحسوسات التي يتم إدراكها بأكثر من حاسة، لأنها تتصف بأكثر من صفة، كالتعاون بين السمع والبصر، أو بين البصر واللمس، أو بين الشمّ والذوق.

فلكل حاسة إحساسات خاصة بها، ولكن كيف ندرك المحسوسات المشتركة ذات الخواص المتعددة؟

وفي ذلك يقول (أرسطو) "ولا يمكن كذلك أن يوجد عضو خاص للحس للمحسوسات المشتركة التي ندركها بالعرض، بواسطة كل حاسة. ومثال ذلك: الحركة والسكون، والشكل والمقدار، والعدد والوحدة. ذلك أننا ندركها جميعا بالحركة. إذ أننا بالحركة ندرك المقدار، والتالي الشكل، لأن الشكل مقدار ما. وندرك الساكن بغياب الحركة، وندرك العدد بسبب الاتصال، وكذلك بالمحسوسات الخاصة، لأن كل إحساس ليس له إلا موضوع واحد. ويتضح من ذلك أنه من المستحيل وجود حاسة خاصة لكل واحد من هذه المحسوسات المشتركة، كالحركة مثلا، إذ في تلك الحالة يجب أن ندركها كما ندرك الحلو بالبصر (يحدث هذا الإدراك إذ يوجد عندنا الإحساس بمحسوسين في وقت معا، ولذلك إذا وجدا معا أدركناهما معا كذلك) ... لكن في الواقع عندنا إحساس مشترك للمحسوسات المشتركة، وليس هذا الإحساس بالعرض"⁽¹⁾.

(1) أرسطو طاليس: كتاب النفس، مرجع سابق، ص 94-95.

وهذا أيضا أكده الفيلسوف الكبير (ابن رشد) حين قال: "وهذه القوى الخمس التي عدناها يظهر من أمرها أن لها قوة واحدة مشتركة وذلك أنه لما كانت هاهنا محسوسات لها مشتركة، فهي إذن لها قوة مشتركة بها تدرك المحسوسات المشتركة، سواء كانت مشتركة لجميعها كالحركة والعدد، أو لإثنين منها فقط كالشكل والمقدار المدركات بحاسة البصر وحاسة اللمس"⁽¹⁾.

إذن، هناك قوة نفسية تجمع الحواس مع بعضها، وتشارك فيها هذه الحواس لتكوين إدراك كامل متكامل وإحساس شامل بالأشياء، وقد أكد العلم الحديث ترابط الأجزاء الدماغية المنفصلة نتيجة وصول تنبيه إليها من إحدى الحواس.

ويرى (يوسف مراد) أن: "الإحساس في المرحلة الثالثة يتم في المراكز العصبية، أي انفعال المركز الحسي في اللحاء، غير أن المراكز الحسية اللحاءية ليست مستقلة منفصلة، فهناك ألياف ترابط تصل المراكز بعضها ببعض، وهذا ما يفسر لنا تكامل الإحساسات المختلفة في العمليات الإدراكية المركبة"⁽²⁾.

فعملية الإدراك تحتاج إلى تعاون وتكامل عمل الحواس مع بعضها البعض حتى تصل في النهاية إلى فهم عام وشامل، يصل بنا هذا الفهم إلى التلقيني الجيد والاستجابة العالية. فالإنسان كتلة من المشاعر والأحاسيس التي تثيرها المنبهات المختلفة والتي تتلقاها الحواس الخمس، والاستجابات المختلفة المتولدة فينا والتي نتلقاها للظواهر والأشياء محكومة باستعداداتنا النفسية والبيولوجية والثقافية. ومن هنا، ترى الباحثة أن مبدأ التكامل والتضافر

⁽¹⁾ ابن رشد، ابو الوليد: كتاب النفس، ص 54

⁽²⁾ مراد، يوسف، مبادئ علم النفس العام، ص 69.

بين الحواس قائم ولازم بكل المقاييس، فنلقي قصيدة شعرية مفعمة بالعواطف والأفكار والخيال، تشعل فينا الإحساس الذي تتصافر في إعداده الحواس مجتمعة.

والتمايز في أعمال الحواس هو تمايز نسبي، فعمل هذه الحاسة بشكل أكبر من تلك أمر قائم على نوع المثير أو المنبّه، وثمة وجه آخر لتعاون الحواس يظهر حين يكتب الشاعر قصيدته، فهو يعمل كل الحواس دون استثناء، فتكون القصيدة صورة حيّة مفعمة بأعمال الحواس وتراسلها.

تراسل الحواس:

إن النفس البشرية وعاء مليء بالمتناقضات، فالحزن والفرح والحب والكره والصدق والكذب وغيرها الكثير من المتناقضات ولها من الحالات النفسية المعقدة والانفعالات المتنافرة بحر متلاطم الموج. وهي في ظل هذا كله تسعى إلى التعبير والبوح والبحث عن شتى الطرق للوصول إلى الراحة، فالمشاعر والأحاسيس لا يمكن أن تبقى مكبوتة ولا بدّ لها من أن تنطلق وتحرر، ولكن كيف يكون هذا التحرر والانطلاق؟ وكيف يكون التعبير والبوح؟

ونفس الشاعر ما هي إلا نفس بشرية يعتملها ما يعتمل أقرانها إن لم ترد، فهي تلعب على وتر المتناقضات، ولا أجمل ولا أوفى من تراسل الحواس لتكون تلك المتناقضات حدثاً قائماً بالفعل، موجوداً بالشعر، متحدثاً بالأمر، معبراً عن الجدل ويرى الشاعر أن هناك في قرارة نفسه ثمة ما يريد التجلي والظهور ظهوراً صادقاً كما يتمثله ذهنه، ولذا عليه أن يبوح بما يحس به تماماً، فتتصهر المشاعر والأحاسيس في شعور واحد، وتمحى الفروق بين الحواس حتى تؤدي الحاسة وظائف غيرها من الحواس، فيشم المرئيات، ويتذوق المسموعات، ويرى الأنغام في وحدة شعورية ونفسية موحدة، فيسيطر على نفس الشاعر إحساس بالتداخل؛ تداخل الواقع النفسي.

إذن، فالنفس البشرية الشاعرة عندما تختلجها مشاعر وأحاسيس دفينّة، بحاجة إلى التألق والظهور، وتصبح بحاجة إلى وسيلة إبداعية تعينها على إبرازها لهذه المشاعر، وتلك الأحاسيس التي تتصارع فيها، فتتلاعب بالحواس ومدركاتها، فهي صادرة منها وهي مسؤولة عنها، فوصفها وعرفها (محمد غنيمي هلال) بقوله، بأنها: "مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات انغمماً، وتصبح المرئيات عاطرة"⁽¹⁾، ومن هنا فهي تنقل ما تحسّه إلى ذهن المتلقي والتأثير فيه أيّما تأثير.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن، هل تستطيع اللغة العادية الوضعية نقل الوقع النفسي نقلاً أميناً متكاملًا؟ وهل يستطيع الشاعر نقل خلجات نفسه وانفعالاته من خلال الوسائل اللغويّة التقليديّة؟

ومن خلال السؤالين السابقين وعند الإجابة عنهما، يتضح تمام الوضوح أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة وتراسل الحواس، فالشاعر عندما نقرؤه نرى أن هناك جملاً وألفاظاً قد رتبت وفق نسق معيّن، وإيقاع منتظم، وشحنات بأكبر قدر من المعاني، واللغة في الشعر ليست مجرد رموز أو علامات؛ فهي أداة ووسيلة إن صحّ التعبير - يستخدمها الشاعر وقد ملأها بوهج عاطفته وفكره للتعبير عن التجربة الإنسانية والفردية التي مرّ بها.

من هنا يلجأ الشاعر إلى صنع لغة في اللغة لتكون قادرة وموصلة لنبضات وجدانه وخلجات نفسه، وشحنات انفعالاته، وهذا لا يتأتّى إلا من خلال إتقانه للتلاعب اللغوي بين الألفاظ والتراكيب، واستثمار العلاقات بين الألفاظ ليصل إلى قمة الهرم في الإبداع.

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 425.

فاللغة هي الأداة الطيعة والمادة الأولية للتعبير عن الأجواء النفسية، وهذه الأداة والمادة لها قدرات كامنة عبر تاريخ الإنسانية الممتدة في الزمان والمكان؛ فيستطيع الشاعر استثمارها من خلال أسهل الطرق وأسرعها إلى النفوس للتأثير والتأثر؛ ولعل أسهل طريقة وأسرعها هي التصوير. "المجاز" وفيه تصنع اللغة للكائنات عقولا تفكر وقلوبا تشعر، فتحرك العناصر الجامدة، وتتطرق الأجسام الخرس، وقد يصل المجاز أعلى صورته في التراسل الذي تحتضنه الاستعارة وهي اللون البلاغي الذي يحتضن التراسل، وهذا يقود إلى قضية مهمة جدا فتح بابها على مصراعيه الناقد الكبير (عبد القاهر الجرجاني)، ألا وهي أهمية النظم وفاعليته الأساسية في بناء الصورة، وفي إضفاء أهمية على هذه اللفظة أو تلك، فأصبحت الصورة الكلية للسياق لتشابك العلاقات هي بمعنى الصياغة أو النظم؛ فجمال النص وتميزه كما يرى (الجرجاني) لا يعود إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده، بل النظم هو القانون اللغوي الذي يقف خلف جمالية أي نص، وهو الطريق الذي يهب النصوص الأدبية والشعرية قيمتها إذا ما استطاع الأديب والشاعر أن يتقن - الصياغة واللعب بالألفاظ ذلك التلاعب الفني الرائع الذي يقود إلى المجاز والانزياح والذي تعد الاستعارة الحضان الدافئ له فيظهر الجمال حسب ما يراه الجرجاني فيها يقول: "إنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا العلم بالنظم والوقوف عند حقيقته"⁽¹⁾، فبوساطة الاستعارة يمكن تفعيل طاقات اللغة الكامنة وتمكينها من نقل كل من دلالات اختلاط المشاعر النفسية وإغراب الأخيطة والرؤى الفكرية.

بالارتكاز على نظرية الجرجاني في النظم، وأهميتها في إضفاء الجمالية على النص اللغوي، نعرف أهمية التراسل في اللغة وما يقدمه الشعر من معان يصعب التعبير عنها بوساطة صيغ أخرى؛ فما دام همّ الشعر نقل أثر تجربة من نفس إلى نفس وما دام بعض

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 81

المدركات قادرا على أن ينقل الواقع الذاتي لمدرک آخر، فمن الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على مدرکات الحواس الأخرى إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء.

فينسب الشاعر النظر إلى النغم والصوت إلى النور والرائحة إلى الألوان، مدّعيًا أن هذه حقيقة يعتقدّها، وليس تشبيهات ومماثلات شكلية، وبالتالي يتولد لدينا تركيبات جديدة، يزداد بها الشعر قدرة على التعبير وتتسع فيها رقعة اللغة والعلاقات بين الأشياء.

وأرى أن الشاعر أصبح صانعًا محترفًا، وبحارًا ماهرًا تدفعه روح المغامرة إلى الاكتشاف والبحث، وسير أغوار اللغة من معان وألفاظ للوصول إلى كل ما هو جديد وفريد ومبتكر، ولا سيّما أنه أصبح من المفروض على الشاعر ابتداع تركيبات خاصة به، وأضحى من الأخطاء التي لا تغفر له أن يسطو على تعبيرات سابقية من الشعراء، يقول بودلير: "الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وقيًا حقًا لطبيعته هو، ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر، أو مشاعره مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق"⁽¹⁾.
وبما أن التراسل يقوم على وحدة الانطباعات وعودتها إلى منبع نفسي واحد، فإن الجامع في النفس هو أساس الصور المتجاوبة وأساس الاستعارات بين ضروب حواسها، وهو أساس لا ينقل أو لا يستشعر من مجال حسي إلى آخر مثله لشبه بينهما، وإنما ينقله من مجال شعوري إلى آخر، لاتفاق في الأثر الوجداني الذي يحدثه كلاهما.⁽²⁾

(1) نقلًا عن: أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978،

(2) انظر: اليافي، نعيم: تطور الصورة في الشعر الحديث، ص 201.

والتراسل كما تقدم في الدراسة، مبنيّ على التصوير من خلال الاستعارة، وعلى عمل الحواس وإعمالها لوصف مدركات بعضها بعضا بطريقة إبداعية استعارية، وبلغّة خلاقة رامزة بعيدة عن التقليد والتقرير. ونفس شاعرة مليئة بالعواطف والرؤى والانفعالات التي تريد التحرر والانطلاق لذلك، لعبت في ظاهرة التراسل عناصر مختلفة هي: المشاعر والأحاسيس المرهفة والعاطفة المتوهّجة واللغة الإيحائية المعبرة من خلال صورة شعرية مستمدة من الحواس أو ما ترسمه الحواس، وخيال صهر كل ذلك فظهرت الأنغام والأشياء والألوان بثوب نادر التلوين ذي جمال غير مألوف وإثارة وإمتاع.

وبهذا تحتضن الصورة الشعرية المتخيلة التراسل بعد عملية صهر ودمج وانزياح للمدركات الحسيّة، فيظهر التناغم والتناسق لعملية الإبداع الشعري التي تلوذ من لادن شاعر مرهف الإحساس، حذق متذوق، مفعم بالمشاعر، خصب الخيال، فالشاعر قبل أن يكون كذلك، هو مثلق جيد ومتذوق بارع.

ومن خلال ذلك كلّه، يمكن اعتبار التراسل، تراسلا من ناحية نفسيّة وأخرى لغويّة؛ لأنه صادر عن انفعال نفسي بلغة رمزية موحية، فتتعاون المشاعر النابعة من نفس ملتهبة مع اللغة التي طوّعت لهذه المهمة، فيخرج التراسل من عاملين أثرا فيه وأوجداه، ألا وهما: النفس الشاعرة واللغة الرامزة.

وقد ازدهر استخدام أسلوب التراسل على يد الرمزيين فلقد رأى الرمزيون أن: الحواس تتراسل فيما بينها وتتجاوب انطباعاتها؛ فالعطور والألوان والأصوات تتجاوب في الصياغة الفنية كما تتجاوب في الواقع الطبيعي ويشير (محمد غنيمي هلال) إلى ذلك بقوله: "وممن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس، لكمال التعبير بالصور الشاعر الفرنسي (بودلير) في قصيدته التي عنوانها: تراسل" ومنها يقول: "لطبيعة مبعد ذو دعائم حيّة، وأحيانا تنطق هذه

العمد ولكنها تفصح، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات، كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد، لتؤلف وحدة عميقة المعنى، مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل أو كالضوء".⁽¹⁾

وقد استثمر الشعراء استخدام التراسل، من خلال شعرهم في التأثير على المتلقي من أجل الوصول إلى أعلى درجات التأثير في المتلقي من خلال فتح آفاق جديدة في اللغة الشاعرة، وإيجاد حالة من الإبداع الذي ينقل الأجواء النفسية والآفاق الفكرية، وطبعاً كل ذلك لا يقوم به النظم التقليدية. والشعر في سعي دائم ودائب نحو استنفاد طاقات اللغة بدلالاتها وإيحاءاتها، ويتم ذلك من خلال إتقان الشاعر للعب الحرّ بقوانين النظم التي أكدها (الجرجاني)، وأقدم نموذجاً شعرياً يظهر هذا الفن التراسلي ويظهر استثمار العلاقات اللغوية والوصول إلى الإيحاء المطلوب.

يقول محمد عبد المعطي الهمشري: ⁽²⁾

خَنَقَتْ جُفُونِي ذِكْرِيَّاتٌ حَلْوَةٌ مِنْ عَطْرِكِ الْقَمْرِيِّ وَالنَّغْمِ الْوَضِيِّ
فَانْسَابَ مِنْكَ عَلَى كَلِيلِ مَشَاعِرِي يُنبِغُ لِحْنٍ فِي الْخِيَالِ مُقْضَفَضٍ
وَهَفَّتْ عَلَيْكَ الرُّوحُ مِنْ وَادِي الْأَسَى لَتَعْبُ مِنْ خَمْرِ الْأَرِيحِ الْأَبْيَضِ

فالتراسل بين معطيات الحواس في هذه الأبيات شديد الوضوح؛ ففي البيت الأول يصف العطر الذي هو من مدركات حاسة الشم - بأنه قمرى-، وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر، وكذلك يصف النغم الذي هو من مدركات حاسة السمع، بأنه وضىء، فيضفي عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر، بل إنه لا يكتفي بالتراسل المتبادل بين

⁽¹⁾ هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 426.

⁽²⁾ نقلاً عن زايد، على عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1981، ص 83، للمزيد انظر: الشيخ، حمدي، الحداثة في الأدب، دار النشر، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2010 م، ص 142-143.

حاستين اثنتين كالسمع والبصر، أو الشمّ والبصر، وإنما يجعل التراسل في بعض الصور يتم بين ثلاث حواسّ تتبادل معطياتها؛ فالبيت الثاني يقوم شطره الثاني على تراسل متبادل بين ثلاث حواس هي على التوالي: الذوق، والسمع والبصر.

وهذا مثال آخر للشاعر وهو (سعيد عقل)، يظهر فيه الفن الإبداعي وهو تراسل،

فالهوى عنده أغنية أطيب من الشذا:

أغنية الخاطر
من شذا عابر

هواك يا شاعري
أطيب، أشهى، أذّ

أما الصوت، فلا عجب أن يصبح ملونا:

من أجلها يحب لون الصوت والبوح والهوى

وكأنه هنا يلمح نظرية "رامبو" التي خلع فيها على الأصوات المتحركة ألوانا، فيجعل

الشاعر للصورة لونا من أجل الإيحاء بهذا التشابه النفسى⁽¹⁾.

ومما لا شك فيه أنّ اللغة، أي لغة، بما تحمل من طاقات إبداعية متنوعة ومعقدة، هي

ملك للإنسان، وبالتالي لما كان الشاعر يختلف عن غيره في قدرته الفذة على استخدام اللغة

بطريقة جديدة غير عادية؛ فإنه لا بدّ أن تنشأ في شعره علاقات خاصة يستغل من خلالها

أقصى الطاقات والإمكانات للتعبير عن حالته الشعورية، وموقفه الشعوري، وعاطفته

المتأججة، ولذلك، فلن يكون غريبا أن تظهر في شعرنا القديم توظيفات خاصة للغة الشعرية

تقترب كثيرا من فلسفة المدرسة الرمزية الحديثة؛ فهؤلاء الرمزيون هم بشر عاديون خرجوا

من رحم اللغة الإنسانية.

ويقول (محمد غنيمي هلال): "وفي الحق، لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء كلّها في

الآداب الأوروبية، فقد كان كثير منها متفرقا منشورا في آداب من قبلهم كما يعترفون هم

(1) انظر: أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 222-223

بذلك، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل، وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر⁽¹⁾.

وهنا، لا بد من التنويه على أن ظاهرة التراسل في الشعر العربي القديم، هي بعيدة عن الفلسفة الرمزية التي اتخذت هذه الظاهرة اتجاها أدبيا، فهي تأتي في الشعر العربي عفوية منطلقاً من رهافة الحسّ وعمق الشعور، وتدل على رقيّ الموهبة الشعرية والخيال الخلاق عند الشعراء القدامى وأنهم كانوا يستنفرون حواسهم، وحواس من يسمعونهم عندما يبادلون بين هذه الحواس.

"ولا نغالي إذا قلنا إن ظاهرة التراسل بين العين والصوت كان لها إرهاصات أولية في الشعر الجاهلي لكنها لم تصل إلى حد التمازج الكامل، نلمح ذلك في قول امرئ القيس⁽²⁾:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سِجَالٌ كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالٌ
أَوْ جَدُولٌ فِي ظِلَالِ نَخْلِ لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ مَجَالٌ
مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى، وَأَيْنَ لَيْلَى وَخَيْرُ مَا رُمْتَ مَا يُتَالُ

ويشير عبد الرحمن الوصيفي إلى أن: "التراسل قائم على طريقة التشبيه بين دموع العين التي تنساب وبغزارة وجدول المياه الذي يتسرّب منه الماء، وبين ثنايا التشبيه نسمع صوت خرير المياه، مع أنّ الشاعر لم يُصرّح به لفظاً، وكأنّ الدموع تشاركه النحيب على فراق ليلى، وتكمن براعة الصورة في أنها خرجت عن المألوف والمعتاد من رؤية دموع

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الادبي الحديث، ص 422

(2) شرح ديوان امرئ القيس، ويليّه أخبار المراقبة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990، ص 204.
سجال: سماحة الدموع؛ * شأنهما: مجاري الدموع منهما * أو شال: مياه متحلبة من أعالي الجبال * مجال: مسرب للماء من الجدول ينفذ منه ويسيل فيه .

المحبين والعاشقين تسيل صامته على الخدود، إلى رؤيتها وسماع صوتها، ومن ثم تخرج من حيز الحزن الصامت إلى حيز الحزن الناطق⁽¹⁾.

وترى الباحثة ما يلي:

1. تقوم العلاقة بين الحس وقوى النفس الأخرى على تبادل التأثير والتأثير، دون أن تلغي

إحداها الأخرى، فحين يدرك الفكر موضوعا ما، عليه أن يستشرف الأفكار الخفية خلف

عناصره الحسية، وهو إذا يصوره مشحونا بوهج العاطفة، إذ لا بد من سريان تيار

العاطفة في الصور التي يقدمها الفنان والشاعر، وبها يتميز عن العالم والفيلسوف،

ويتم ذلك عن طريق الخيال الذي يشكل طائرا يخلق الفكر على جناحية، وبذلك، فلا بد

من تعاون قوى النفس جميعا في العملية الإنتاجية: إبداعا وتلقيا.

2. تقوم آلية الإحساس على العلاقة المتبادلة بين الحاس والمحسوس من جهة و الحاس

والفكر من جهة ثانية، إذ تشكل الحاسة مركزا أو وسطا بين الفكر والعالم الخارجي،

و الإحساس موجود فينا بالقوة ويتحول إلى وجود بالفعل عند حضور وسيط مادي

أمام الحاسة، وبعد أن توصل الحاسة الموضوع إلى الفكر تنتهي مهمتها.

3. تعدّ الحواس منافذ الإنسان على الحياة، فهي سبيل حصوله على المعلومات، وعلى

معرفة ما يدور حوله، وفي حال تعطل حاسة من هذه الحواس، فالإنسان يستطيع

بطريقة من طرق التعويض أن يغذي الحواس الأخرى ويجعلها تبديع وتنتج رغم فقد

لغيرها، وهذا ما يفسر لنا تفوق العميان في بعض مجالات العلوم والفن، ولا سيما

الشعر.

4. تفوق حاستي البصر والسمع على الحواس الثلاث (شم، لمس، ذوق) لارتباطهما

بالفكر وإدراكهما المنتزعه عن الغرض، وخضوعهما للصياغة اللفظية أي دخولهما عالم

الفن المكتوب والمقروء (الشعر)، وتنسم معطياتهما بالقدرة على الانفصال عن حياتنا

(1) الوصيفي، عبد الرحمن محمد: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 431.

الجسديّة والاندماج في مواضيع خياليّة تصاغ بقوالب لفظيّة، وطبعاً هذا لا ينفى أهميّة الحواس الأخرى في إصدار الصّورة التكامليّة التي لا يمكن حدوثها إلا بتعاون الحواس وتكاملها في وظائفها كواحد.

5. يعدّ الحسّ مادة الصورة الشعريّة عموماً، سواء في التّصور القديم أو الحديث، وبما أن اللّغة هي مادة الأدب، التي يصوغ منها الأديب صورته ويطلق في عالمها أخيلته، تبين لنا قدرة هذه المادة على التمثيل والتعبير والتصوير، ومن هذا المنطلق، أصبح ذكر الصورة يثير معنى التّصور الحسيّ، فقرنت به وتبع لها، يقول (مصطفى ناصيف): "تستعمل الصورة عادة لدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسيّ، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صواباً لأنه أوفى تحديداً"⁽¹⁾. ورغم هذا، فقد يكون من التضييق على الصورة والحد من شموليّتها، أن نقصرها على الاستعارة، فللشعر أساليب أخرى في التصوير مثل التشبيه والكناية والتمثيل.

6. يعدّ التراسل وجهاً من وجوه التّعاون والتكامل القائم بين الحواس، ويقوم التراسل على مبدأ تبادل الانطباعات، إذ تقوم الحاسة باستعارة معطيات الحاسة الأخرى، فتصير المشمومات أحياناً، والمرئيات أنغاماً، والمذوقات روائحاً، فتنشأ لغة في اللّغة تستوعب هذا الإبداع الشعري، وتظهر جماليته، فيسبح الخيال في أعماق النّفس، لتتوحد الإحساسات وتصبح لهجة واحدة تصدر من النّفس البشريّة.

(¹) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص 431.

الفصل الثاني

تراسل الحواس في شعر بشار بن برد

1. المبحث الأول: الصورة وتراسل الحواس في شعر بشار.
2. المبحث الثاني: الصورة اللونية ودلالاتها في شعر بشار.

المبحث الأول

الصورة والتراسل في شعر بشار بن برد

أولاً - مخيلة الأعمى والإدراك الحسي

ثانياً - الإبداع والذكاء لدى بشار

ثالثاً - الصورة في شعر بشار

- الصورة البصرية

- الصورة السمعية

- الصورة الشمية

- الصورة اللمسية

- الصورة الذوقية

الفصل الثاني

المبحث الأول

الصورة وتراسل الحواس في شعر بشار

أولاً: مخيلة الأعمى والإدراك الحسي

عند الحديث عن العمى والعميان، لابد بادئ ذي بدء من تحديد مفهوم العمى، فالعمى هو عدم القدرة على البصر ورؤية الأشياء، واستتار المرئيات عن الناظر، ولهذا المعنى ألفاظ شتى في اللغة، تستخدم للتعريف عن فقد بصره.

وهذه الألفاظ هي الأعمى، والأكمه، والكفيف، والضرير، ولكل لفظه منها دلالة، فأما لفظه الأعمى فأخوذة من العمى، "وهو ذهاب البصر كله من العينين كلتيهما والجمع عمي وعميان"⁽¹⁾ وأما الأكمه فمن الكمه" وهو العمى يولد به الإنسان، والعمى خلقه"⁽²⁾، وأما الضرير فمن الضر، سوء الحال. والكفيف من الكف وهو المنع، إلا أنّ الضرير والكفيف لم يرتبها بزمن العمى، أو درجته.

فالأكمه الذي ولد أعمى لم يرَ النور قط، فهذا الإنسان حُرْم من أن يبصر النور والضوء، وبالتالي هو محروم من التمتع بالصور البصرية، إلا أنه يتمتع بالصور الحسية الأخرى سواء السمعية أو الشمية أو الذوقية أو اللمسية.

فكلُّ هذه الإحساسات المتبقية لديه تتعاون وتتضافر معاً وتتجاوب لتولد وقعاً نفسياً موحداً، وقد تم شرح هذا التعاون والتضافر في المبحث الثالث عند الحديث عن الحواس وكيفية عملها، ومما لاشك فيه أنّ المخيلة لدى الكفيف لها دورها في إعطاء الذهن ما

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، مادة عمي، ص117.

(2) المرجع نفسه، مادة كمه، ص114.

استحصل عليه من الصور الحسية المختلفة، فتتولد لديه الانطباعات والمفاهيم من مجموع إدراك الحواس.

فالخيال لدى الأعمى لابدّ من أن يُستمد من واقعه، فيكون خيلاً تعمل على نسجه رهافة حاسة اللمس ودقة حاسة السمع، وإثارة حاستي الشمّ والذوق، فالخيال لديه بعيداً عن الصور البصرية التي يفتقدها، ولكنه يستطيع أن يدعم حواسه الباقية بكل خبراته وثقافته وإطلاعه واحتكاكه وتكوينه النفسي وبنائه الاجتماعي⁽¹⁾.

وكما هو معروف في علم النفس، إنّ الإنسان الأعمى يسعى إلى التعويض عن فقد حاسة البصر بالحواس الأخرى، "وحصيلة الكفيف من المعرفة عن الأشياء، قد تشمل كل خصائصها، إلا ما يتعلق منها بحاسة البصر. فالأشياء لا لون لها، ولكنه يعرفها بطعومها وروائحها وأصواتها وملمسها، أما الأشياء التي لا تدرك إلا بحاسة البصر، كلون السماء مثلاً، أو ومضة البرق، فلا يستطيع الكفيف أن يدركها، وإذا ما جرى لسانه بعبارات تشتمل على لون السماء أو ومضة البرق، فلا يعني هذا - على الأرجح - أنّ كلامه يمثل إحساسات تخضع لإدراكه، أو هي موجودة في ذهنه، بل هي فقط مجرد كلمات لا تعني في ذهنه شيئاً واضحاً جلياً"⁽²⁾.

إذن التعويض الحاصل بالحواس الأخرى يجعلها قوية لدى الكفيف، بسبب كثرة المران والممارسة والدربة ومن براعة استخدامها، وطبعاً هذا يدفع بكثير من الناس إلى الاعتقاد بأن الكفيف يعوض عن فقد بصره بزيادة في حدة حواسه الأخرى.

وتذكر (رسمية السقطي) بأن مخيلة الكفيف: "تمتلىء صوراً حسية مختلفة فهي تمتلك حصيلة من النقط والخطوط قد تُعين الكفيف على تكوين انطباع ما لبعض الصور البصرية،

(¹) انظر: رضا، جهاد، "التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، جامعة حلب، 1992 ص 14-15.

(²) خير الله، سيّد وبركات أحمد، لطفي: سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته (دراسات نفسية تربوية اجتماعية للأطفال غير العاديين) مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1982، ص18.

وهذا ما نسميه بالإدراك البصري عند الكفيف، ويُقصد به الاستعاضة عن الشكل الأصلي الواضح للعين الباصرة بصفات ثانوية ومعالَم تخطيطية يُكوّن بواسطتها الكفيف مفاهيم للصور البصرية، قد لا تمثل الحقيقة، ولكنها على أي حال تميز له المعاني البصرية⁽¹⁾.
والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا إلى أي مدى يستطيع الكفيف أن يستعين بحواسه للتعرف على حقائق ما يحيط به.

إنّ حاسة البصر هي النافذة المضيئة التي تضيء لنا كل ما يحيط بنا، فيها ندرك الأحجام والأشكال والألوان والمسافات، ومن هنا هي السبيل إلى فهم وإدراك الكثير من الحقائق، وحتى في سبر أغوار النفوس البشرية، فالعين هي مرآة تعكس ما داخل النفس، فمثلاً منا من يقول: إنني لا أستطيع أن أفهم لغة العيون، وبهذا فللعين لغة خاصة لا يفهمها إلاّ المبصرون، لكن بالمقابل هناك الكفيف المحروم من الألوان والأضواء، والذي يعيش في ظلام دامس، فهو هنا حُرْم الشعور بالألوان والأضواء، ولا يدرك الأشكال إلاّ إدراكاً لمسيّاً، فهو يعتمد التحسس في حياته وسط هذا الظلام، ويعتمد على ذلك أن تخلو مخيلته من الصور البصرية المباشرة التي تقع عليها أعين المبصرين، ولكن هذا لا يعني أن تخلو مخيلته من الصور الإدراكية، فكما نعلم هي مليئة بالصور الحسية الأخرى التي يتلقاها بحواسه المتبقية، وللعمليات الذهنية أن تستوحي منها إدراكاً بصرياً تكون صلته بالحقائق من الغموض والوضوح بقدر ما للكفيف من تجارب وخبرات حسية كمّاً ونوعاً، وعليه فيتضح بأنّ الأعمى يستغل حواسه الأخرى خير استغلال، ويعتمد عليها في الإدراك للحقائق والأمور، وأول ما يعتمد عليه بشكل كبير وأساسي هو حاسة السمع، فالسمع هو شبيهه بالبصر من حيث قدرة كلنا

(1) السقطي، رسمية موسى: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، مطبعة أسعد، بغداد / 7
1968/1000، ص 39.

الحاستين على تغذية ثقافة الفرد، وبهذا يستطيع السمع أن يعوض عن البصر في تغذية الفكر من الناحية الثقافية والفعلية، وفي التهيؤ الحركي والسبق الفكري لمواجهة الظروف المحيطة والمواقف المفاجئة، فيكتسب الأعمى مهارة متميزة وعجيبية في استغلاله لقوة السمع في تمييز الأشياء وتحديد المسافات وحتى تمييز الأشخاص وتقدير حالتهم النفسية، فالنبرات الصوتية تدل على صاحبها إذا كان غاضباً أو حزيناً أو فرحاً وهكذا، وطبعاً للأعمى قدرة خارقة من كثرة الدربة والمران لهذه الحاسة والاعتماد الكلي عليها في تسيير أمور حياته ومواقفه وبحسب قول (عدنان عبيد العلي): "يميل الكفيف بصفة طبيعية إلى الاهتمام بالحديث، والمعارف السمعية، وبالجانب الدلالي للعيون، لأن السمع عماد الكفيف في صلاته الاجتماعية فعن طريقه يرقب تصرفات الناس من حوله، وانفعالاتهم الصوتية، فيكتسب بفعل اليقظة (الضرورية) مهارات كثيرة في معرفة حالة المتحدث النفسية، وتقدير نوعية العواطف، ودرجاتها أو تقدير المسافات"⁽¹⁾.

يقول بشار بن برد:

يا قومُ أدني لبعض الحي عاشقةً
والأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحياناً
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلتُ لهم
الأذنُ كالعينِ توفي القلبَ ما كانا
ويقول أبو العلاء المعري في سقط الزند⁽²⁾:

أطربتنا ألفاظه طربَ العاشق
بأحسن صوتاً من رُغاءِ سوامه
فتشوّفتُ شوقاً إلى نغماته
للمسمعات بالأحان

(1) العلي، عدنان عبيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 1983، ص32.

(2) التبريزي والبطلبيوسي والخوازمي، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا، وجماعة، إشراف د. طه حسين، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964 - ص508.

وهواك عِنْدِي كَالغِنَاءِ لِأَنَّهُ
أَتَعَلَّمُ ذَاتُ الْقُرْطِ وَ الشَّنْفِ أَنِّي
وَمَازَادَ عَنِي النُّومُ خَوْفٌ وَثُوبَهَا
وَأَطْرَبَنِي الشَّيَابُ غَدَاةً وَلَّى
حَسَنٌ لَدَى ثَقِيلُهُ وَخَفِيفُهُ
يُشَنَّفُنِي بِالزَّرِّ أَعْلَبُ رِبَالُ
وَلَكِنْ جَرَسًا جَالَ فِي أُذُنِي سَمِعَ
فَلَيْتَ سِنِيهِ صَوْتٌ يُسْتَعَادُ

وبالنسبة لحاسة اللمس فلها إحساسات كثيرة كما نعلم وبناء على قول (يوسف مراد):

"أولاً الإحساس بالتماس والضغط، ثانياً الإحساس بالألم، ثالثاً الإحساس بالبرودة، رابعاً الإحساس بالسخونة"⁽¹⁾، واللمس بالنسبة للأعمى والبصير مهم جداً في تمييز ماهية الأشياء، وطبعاً بالنسبة للأعمى له أهمية أكبر منها لدى المبصر، لأن الأعمى يعتمد عليها في إدراك المواقف التي هو فيها ومعرفة الكثير من الحقائق المحيطة، وخاصة إذا عزم على تدريب نفسه لاكتساب المهارة في إدراك، وفهم أدق مظاهر الإحساسات اللمسية ودلالاتها.

ومن المعروف أن الحاسة اللمسية موجودة في مختلف أنحاء الجسم، إلا أنها عند الكفيف تكون في الأصابع والأطراف وطرف اللسان أكثر استخداماً من الإنسان العادي. وبالنسبة للشم أيضاً يعتمد الكفيف اعتماداً رئيساً، "يستطيع الكفيف أخيراً بواسطة حاسة الشم أن يعرف الأماكن إذا ما كانت مقترنة في ذهنه بروائح معينة"⁽²⁾، وتساعد في تمييز مختلف أنواع الطعام والشراب وبعض أنواع النباتات والحيوانات ورائحة المطر وغيرها الكثير من الروائح.

وهذا كلام الكاتبة الكفيفة الصماء البكماء (هيلين كيلر) عن أثر الروائح في حياتها إذ تقول: "إنني أعرف عن طريق الروائح نوع البيت الذي أدخله، وعرفت مرة أن المنزل الذي دخلته منزل ريفي قديم لأنني شممتُ فيه طبقات من الروائح تركتها أسرات مختلفة سكنت فيه

(1) مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، ص 62.

(2) خير الله، سيد، أحمد، لطفي بركات: سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته ص 29.

من قبل، وانبعث من نباتات حوله ومن ملابس وأثاث خلفوها ورائهم. وكذلك يمكن أن أعرف نوع العمل الذي يقوم به بعض الأشخاص من الروائح العالقة بهم مثل روائح الخشب أو الحديد أو الطلاء أو العقاقير الطبية أو الخضراوات. وما يتركها في ملابس الذي يعملون في هذه النواحي المختلفة، وهكذا أميز النجار من الحداد والفنان من الكيماوي والخ⁽¹⁾.

من هنا تبين لنا دور حاسة الشم في تجميع المدركات لدى الكفيف، وكيف أنه يعتمد عليها اعتماداً كبيراً في تفسير كثير من الأمور والأشياء.

وبالانتقال إلى حاسة الذوق، فالتماس القريب بينها وبين الأشياء التي نتعرف ماهيتها من خلالها، تترك أثراً نفسياً قوياً وشعوراً بالانشراح أو الضيق أعمق من الحواس الأخرى. وبغض النظر عن كل حاسة وفائدتها، فهي بالمحصلة تتعاون كلها وتتضافر مع بعضها لإعطاء صورة كاملة متكاملة عن الأشياء المحيطة بالإنسان المبصر بشكل عام، وبالكفيف بشكل خاص. فالتفصيل لها لا يعني انفراد عملها كل واحدة على حدة، بل من أجل التوضيح والتفسير لأهميتها، وكما قلت في صفحات سابقة في مبحث الحواس، إنَّ من حكمة الله عز وجل وفضله أن أودع فينا خمس حواس لا واحدة، لأنه تعالى أعلم منا، بحاجاتنا وأحوالنا، وما يطرأ علينا من تغييرات وظروف خاصة لكل واحد منا.

(1) نقلاً عن: السقطي، رسمية: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء، ص 52.

ثانياً: الإبداع والذكاء لدى بشار بن برد

تنبه القدماء إلى العلاقة بين البصر والعقل، فقال (الصفدي) في نكت الهميان: "قلّ أنْ وُجد أعمى بليداً، ولا يُرى أعمى إلا وهو ذكي... السبب الذي أراه في ذلك، أنّ ذهن الأعمى وفكره يجتمع عليه، ولا يعود مُتَشَعِّباً بما يراه، ونحن نرى الإنسان إذا أراد أن يتذكر شيئاً نسيه، أغمض عينيه وفكّر، فيقع على ما شرد من حافظته، وفي المثل أحفظُ من العُميان"⁽¹⁾.

ويشهد التاريخ البشري على أنّ هناك الكثير من العباقرة العميان الذين برزوا في مختلف المجالات في الفن والأدب والعلم، وقد ذكر (الصفدي) منهم: منهم "الترمذي الكبير الحافظ، والفقير منصور المصري الشاعر، وأبو العيلاء، والشاطبي المقرئ، وأبو العلاء المعري... وابن سيده اللغوي، وأبو البقاء العكبري"⁽²⁾.

وفي هذا يقول بشار بن برد: "إنّ عدم النظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء، فيتوفر حسّه، وتذكو حافظته"⁽³⁾.

وفي المقابل لا يعني هذا الكلام أنّ العبقرية حكرٌ على المكفوفين، ولكن يمكن القول إنّ نسبة الأذكاء من المكفوفين أعلى منها لدى المبصرين، لأسباب نفسية واجتماعية، تجعلهم في يقظة وتيقظ دؤوب، واعتماد على الذاكرة والخاطرة في معرفة الأشياء وكشف ما يحيط بهم، فلولا ذكائهم وقوة حافظتهم، والتركيز على كل ما يردهم من معطيات الحواس الأخرى، لما استطاع بعضهم من تقديم ما برعوا فيه للبشرية.

(1) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك: نكت الهميان في نكت العميان، مكتبة الثقافة الدينية، 2000م، ط1، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص 83

(3) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 1963، ج3، ص 142.

وأكدت الدراسات الحديثة الصلة بين العقل والبصر، فقالت: إنَّ بؤبؤ العين يتوسع أثناء التفكير⁽¹⁾. وأن العين تتحرك أثناء الأحلام، حتى لقد أفاد المكفوفون من هذه التقارير العلمية في إثبات الذات... إذ يروي (الصفدي) مثلاً، في نكت الهميان أنَّ رجلاً قال لمكفوف يدعى القاسم بن محمد وقد ذهبَ بصره "قد سُلِّبت أحسن وجهك. قال: صدقت غير أنني مُنعت النظر إلى ما يليه، وعُوِّضتُ الفكرة في العمل فيما يجدي"⁽²⁾.

ويقول (سامي الدروبي): "ويبرهن علم النفس (اللاشعور) على أن الخلق الفني في جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة (بيولوجية)، نفسية وتعويضاً مصعداً"⁽³⁾، فالنشاط الفني إذن تعويض عن حرمان، وليس معنى ذلك أنَّ العاهة أو الحرمان هما الدافعان الوحيدان للإبداع بل لابدَّ أن تتوفر الموهبة المتوقدة حتى يتوجه التعويض التصعيدي إلى إبداع فني صرف.

ولقد أكد (دركوليدس) ذلك المعنى السابق حيث حلَّ آثار الفنان وإنتاجه تحليلاً نفسياً، واستنتج أنه "إذا كان الإبداع الفني تعويضاً عن رغبات الفرد الأساسية التي لم يتحقق لها الإرتواء، فلا يترتب على هذا أن كل قصور عن هذا الإرتواء أو أن كل حرمان نفسي يعانيه الفرد سيتجلى في إبداع فني؛ ذلك لأن وجود الموهبة الفنية شرط لابدَّ منه مثل هذا الإبداع، ولكن الموهبة لا يمكن أن تصل إلى كمال تفتحها وإبداعها ما لم يكن في حياة الفنان حرمانات وصدامات نفسية، فالحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية، وبواسطة الإبداع الفني يعوض الفنان عما حرمته منه الحياة. معنى ذلك أنَّ الموهبة الفنية إذا أُضيف إليها الحرمان فلا بدَّ أن تؤدي إلى إبداع فني، كما أنَّ الإبداع الفني لا يمكن أن يكون بالموهبة الفنية وحدها، فهذه الموهبة تظل معطلة ما لم يكن هناك حرمان هو بمثابة وقود لعملها"⁽⁴⁾.

(1) الحمداني، موفق: اللغة وعلم النفس، مطبعة دار الكتب، الموصل، 1982، ص 189.

(2) الصفدي، صلاح الدين: نكت الهميان في نكت العميان، ص 39.

(3) الدروبي، سامي: علم النفس والأدب، دار المعارف بمصر، 1971، ص 229.

(4) نقلاً عن: الدروبي، سامي: علم النفس والأدب، ص 244، 245.

ومما لاشك فيه أنّ بشاراً بن برد كان له من الذكاء، وحدة القريحة، ورهافة الحس، وقوة الذاكرة، ما جعلته يتقن التصوير الشعري المتقن والجديد والمبتدع، وجعلته يستوعب كل ما يدور في عصره من مشارب ثقافية عربية وفارسية وغيرها، وأنّ يتمثل ذلك كله، وليس هذا فقط، بل أنّ تختزن ذاكرته شعر الأقدمين وصورهم وأخيلتهم، فيأتي بمثل صورهم أو بأفضل منها، وطبعاً هذا إلى جانب الملكة الشعرية المتوفرة لديه، والاستعداد الفطري لقول الشعر.

وتشكل البادية المصدر الأساسي والأول في مصادر ثقافة بشار، فقد نشأ في حجور بني عقيل، اكتسب منهم ملكة اللغة، وأدرك العرب الباقيين من بني عامر وصعصعة، وتلقى اللغة بسمعته، وأصبح شاعراً ليس لديه ما يُستتكر من الألفاظ⁽¹⁾

وهذا الكلام إنّ دلّ على شيء، فهو يدل على أنّ بشاراً استقى اللغة العربية من مشاربها النقية الصافية، وأنقن نطقها وقولها واستخدامها، والتفنن في أساليبها وعباراتها، وهذا ما يشهد عليه شعره.

ويقول (الطاهر عاشور) في مقدمة ديوان بشار على أنّه: "انفق الرواة على أنّ بشاراً كان ممن زاول علم الكلام وعُدّ من متقنيه، وأنّه كان من أصحاب عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء، وهما إماما المعتزلة بالبصرة، قال أبو الفرج الأصفهاني: كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار بن برد، وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العوجاء.... وحسبك عدّ بشار مع مثل عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء من العلماء إلاّ أنّهما عظما بالتقوى واشتهر بشار بالمجون"⁽²⁾.

(1) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص 36-37 والأغاني، ج 3: 149.

(2) ابن برد، بشار، الديوان، جمع وشرح محمد الطاهر بن عاشور، ج1، ص 49.

ثالثاً: الصورة في شعر بشار بن برد:

القارئ لشعر بشار لا يمكن له بحالٍ من الأحوال إلا أن ينجذب وينبهر بحلاوة شعره، وقدرته الفنية وخياله الخلاق في نقل الصورة الشعرية، وتحديدًا في رسمه الصورة البصرية. والذي لا بدّ من طرحه هنا، كيف تأتي لبشار وهو الشاعر الأعمى أن يصل بالصور البصرية إلى هذه الدقة البالغة، والتفنن الرائع؟! وكيف له أن يصور ما لم تره عيناه؟! ولم يقع عليه بصره فهو بحسب قول (الأصفهاني): "يشبه الأشياء بعضها ببعض فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله"⁽¹⁾

وسأتناول في هذا المبحث تفاصيل الصور وأنواعها من صورة بصرية، وسمعية.... وغيرها، وإبراز ظاهرة التراسل التي تألقت بها صورته.

الصورة البصرية:

العين، وحركتها الغريزية تجعلها تركز كل انطباع حسي على الجزء المركزي من الشبكية، فتتشكل الصور البصرية التي يفسرها الدماغ، وهذا هو شأن عين الإنسان المبصر، ولكن بشاراً كان فاقداً لهذه الحاسة، فكيف استطاع أن يكون صورة بصرية تفوق بها على المبصرين؟، ذلك لأنه كان يتمتع بخيال إبداعي وذكاء قادرين على ربط العناصر المشتقة التي جمعها في حافظته من خلال ثقافته، وتخيلها إلى ماهيتها الأولى ومزاوجتها مع الجزئيات الحسية التي كان بارعاً في استكناها، فولد منها أبنية جديدة لها أبعادها الجمالية وبحسب رأي (عبد الكريم صالح الحبيب) الذي قال: "لقد استطاع بشار بفضل خياله الخصب المنتج أن يُثبت أن العميان يستطيعون التعبير تشكيمياً عن أحاسيسهم غير البصرية، على الرغم من أنها لم

(1) الأصفهاني، ابو الفرج: الأغاني، ج 3، ص 142.

تكتسب أية صور بصرية، وهذا ما انتزعه من يد الزمن متجاوزاً حد العجز الذي يشعر به الأعمى، مثبتاً وجوده الفني، في مجال الإبداع الشعري"⁽¹⁾.

ولعلّ ما تهيأ لبشار من أسباب الإبداع حياته الإجتماعية الزاخرة، وبحسب قول (عبدالفتاح) عن بشار فقد كان: "يشارك الناس حياتهم ومشاكلهم، يناقش العلماء آراءهم، ويستمتع لما يدور في هذه المجالس من شعر وحديث وأدب"⁽²⁾، ولذلك يستطيع الأعمى عن طريق هذه الحياة أن يحيط بما يدور من حوله، وأن ترتسم في مخيلته صور مختلفة لما يحسّ به، أو يسمعه أو يشمه أو يتذوقه، بل لعله قادر على "أن يأتي بأجمل الصور، بل لعل في إمكان الشاعر الذي ولد أعمى أن يرسم بشعره صوراً ملونة إلى أبعد حد مع أنه لا يعتمد إلا على إحساسات اللمس والشم والسمع، على الإحساس بالحياة، على العواطف والأفكار"⁽³⁾، وبذلك وصل بشار إلى مرحلة فنية توحى للآخرين أنه كان يمتلك آلية الإبصار التي تجعله يصف الأشياء ويضيف إليها من أحاسيسه ومشاعره، ما يجعلها وكأنها ماثله أمام المتلقي.

ويذكر (إبراهيم المازني): "وقد سئل بشار كيف يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره، وهو لم ير الدنيا قط ولا شيئاً فيها، فأجاب بما نقلنا من أن عدم النظر يقوي نكاء القلب ويقطع عنه الشغل بالمرئيات، ولو شاء لقال أنّ اللغة ليست أكثر من أداة للتعبير عن المعاني والخواطر والخوالج، وأنّ المرء يتلقاها عن الجماعة التي هو فيها، ويتلقى مع اللغة قوالبها وتشبيهاها ومجاراتها واستعاراتها وأسلوبها في التشبيه"⁽⁴⁾.

(1) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، 2008 م، ص 94-95.

(2) نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 102.

(4) المازني، إبراهيم عبد القادر: بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د. ت)، ص 27 - 28.

والناظر في شعر بشار يراه شعراً يضحُّ بالصور البصرية المتلاحقة هنا وهناك، صور تتحدث وتتطق بكل المشاعر والأحاسيس التي تكتنفها، فهناك الغزل والمدح والهجاء. وتبدأ صورهِ البصرية بالصورة الطليية التي تعتبر تقليدياً، وجزءاً من ذاكرة الشعراء العرب بعد انصرام العصر الجاهلي، والاستقرار المكاني حضارياً في العصر العباسي، ورؤية الطلل تحتاج إلى بصر، ولكنَّ بشاراً صورها بدلالة نفسية حيث إنَّها محتوى أحاسيسه ومشاعره، ومركزها المكان الذي فجّر ذكرياته.

يقول بشار: - (1)

تَأبَّدَتْ	بُرْقَةٌ	الرَّوْحَاءُ	فَاللَّبَبُ	فَالْمُحَدَّثَاتُ	بِحَوْضِي	أَهْلَهَا	ذَهَبُوا
فَأَصْبَحَتْ	رَوْضَةٌ	المَاءِ	خَالِيَةٌ	فَمَاخِرُ	الْفِرْعِ	فَالغَرَّافُ	فَالكُتُبُ
فَأَجْرَعُ	الضَّوْعُ	لا تُرعى	مَسَارِحُهُ	كُلُّ	الْمَنَازِلِ	مَبْنُوتٌ	بِهَا
كَأَنَّهَا	بَعْدَمَا	جَرَّ	العَفَاءُ	ذِيلاً	مِنَ	الصَّيْفِ	لَمْ يُمَدِّدْ
			بِهَا			لَهُ	طُنْبٌ

يقول (عبد الفتاح نافع) عن بشار بن برد: "فهو يعمد إلى النهج القديم فيذكر الأماكن التي أقفرت فألفتها الوحوش، ويتحدث عن سبب قفرها ووحشتها، فقد رحل الأحبة عنها وغادروها فلم يعد بها من أحد، وأصبحت المنازل حزينة كئيبة وانتشر الحزن في كل مكان فيها"⁽²⁾، ولعل بشاراً قد نجح في إعطاء صورته الطليية، وتحولت لمساةً حزينةً من ذات الشاعر، فقد قفرت الديار من أهلها وتحولت من روضة إلى مكان يخلو من الحيوية والحياة، فالسكون والكآبة التي عجت بها الصورة توحى بالحزن الدفين الذي يعتري أي إنسان عند رحيل الأحبة والأهل، وأضحى المكان موحشاً لمفارقة أهله له.

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 254 تأبّد المكان: أقفر، و"برقة الروحاء"، وما بعدها: أسماء مواضع ومياه، والرفقة: الأرض ذات الحجارة المختلفة الألوان، وقد أضاف العرب "برقة" في مواضع كثيرة، الكأب: مصدر قياسي لكتب (كفرح) إذا حزن وأغتم، الطنب: حبل الخباء والسرادق، وجملة "لم يمدد له طنب، أي كأنها لم تكن بها خيام.

(2) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 109.

وهذه صورة بصرية سمعية تدل على استغراقه بالحزن والأسى، لأن الأهل ظعنوا

تاركين الآثار التي تبعث في النفس كوامن الشوق في الصدر، يقول بشار: (1)

أشأقك مَعْنَى مَنْزِلٍ مُتَأَبِّدٍ وَفَحْوَى حَدِيثِ الْبَاكِرِ الْمُتَعَهِّدِ
وَشَامٌ بِحَوْضِي مَا يَرِيمُ كَأَنَّهُ حَقَائِقُ وَشَمٍ أَوْ وَشُومٍ عَلَى يَدِ
إِذَا مَا رَأَتْهُ الْعَيْنُ بَعْدَ جِلَادَةٍ جَرَى دَمْعُهَا كَاللُّؤْلُؤِ الْمُتَبَدِّدِ
كَأَنَّ الْحَمَامَ الْوَرِقَ فِي الدَّارِ وَقَعًا مَاتِمٌ تَكَلَّى مِنْ بَوَاكِ وَعُودٍ

يتجلى جمال التصوير في الأبيات السابقة في أن بشاراً أسدل على تصويره مشاعر

الحزن والأسى الدفينة، واستغل كل ما من شأنه الإيحاء بكل ما هو حزين من ألفاظ ذات دلالات معنوية، وحسية، والصورة وسيلة بشار للتعبير عن مشاعره وأفكاره، ومن ثمَّ يصيغها صياغة فنية، أدائها اللغة والخيال فتعبر عن أحاسيسه ورؤاه، فالصورة كما يراها (عبد القادر الرباعي): "تركيبية عقلية ذهنية يرافقتها عنصر باطني يحركهما عنصران هما: الحافز والقيمة، فالصورة تنشأ بدافع يؤدي إلى قيمة والصورة الناجحة برأيه هي الناجمة عن المعاني المجردة" (2)، وبذلك نرى الصورة البصرية في هذه الأبيات، وكأن الشاعر قد رأى الأرض

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 71 المتأبد: المتوحش، أي الذي سكنته الأوباد أي الوحوش ويعنى "بالباكر المتعهد" الطير من حمام ونحوه، أصواتها بالحديث الذي يجري بين المحبين سراً أو التلويحات التي يرمزون بها، وشام: ما ينبت على آثار البعر والدمن من النبات فيبقى أخضر، وحوضي: مكان، وما يريم: ما يبرح، حقائق الوشم: هي الأحقاق التي يوضع فيها دقيق النور الذي يُدر على مواضع الوشم، وقوله أو وشوم على اليد شبه وشام الديار بالوشوم التي في اليد كقول طرفة: كباقي الوشم في ظاهر اليد، المآتم: وهي جماعة النساء المجتمعات لفرح أو حزن، والثكلى: المرأة التي تكلت ولدها، وإضافة المآتم للتكلى على معنى اللام أي مآتم لأجلها، وعود: جمع عائدة بمعنى الرجعة من المآتم، أو بمعنى التي جاءت تزور وتواسي المريض أو الحزين، شبه الهيئة الحاصلة في اجتماع الحمام في رسم الدار وهن بين هادلات وساكنات وطائرات وواقعات نساء تجمعت في مآتم بين باكية قادمة وأخرى راجعة أو عائدة دون بكاء أي جائية للعبادة، وهو تمثيل بديع صالح لتشبيهه الهيئة وتشبيهه أجزاء إحدى الهيئتين بأجزاء أخرى.

(2) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، 1984، ص 85.

والمنازل بجميع هيئاتها المقفرة، ورأى الوشم في ظاهر اليد، بل يريد من ذلك التأكيد على فاعلية العين وعملها العضوي بـ (إذا ما رأته العين)، لكنه يعول جاداً ومبرزاً الصورة السمعية التي لا يستغني عنها في سماع بكاء وعويل التكالي، فبشار من الذكاء أن يعمل على إيصال الصور الحسية بتقلبات متعددة للمتلقي المتذوق فيحاكي وجدانه الشعوري.

وتمتلى صورة بشار البصرية بإيحاءات أكثر من أي شاعر آخر، لأننا نعلم أنه لا يبصر بعينه بل ببصيرته، ويقف من خلال ذلك على مكونات نفسية تُرغم المتلقي على الدخول في كينونتها واستحضارها في عقله وذهنه، ليشترك الشاعر حزنه وفرحه، قوته وضعفه، حبه وكرهه، سكونه واضطرابه، لا أجمل من أن تجد نفسك أمام موهبة فياضة تجعلك تدخل معها عوالمها وأنت جالس في مكانك لا تتحرك.

وهنا تدقُّ أيدي المدح خيال بشار و شاعريته لترسم صورة فنيّة لحضور الممدوح

ذات أبعاد جمالية فيها مزجٌ حسي بمعنوي حيث يقول⁽¹⁾:-

يسقطُ الطيرُ حيثُ ينتثرُ الحبُّ	وتُعشىُ منازلُ الكرماءِ
ليس يعطيك للرجاءِ ولا الخو	فِ ولكنْ يَلدُّ طَعْمَ العطاءِ
لا يهابُ الوغى ولا يعبدُ المـ	الَ ولكنْ يُهينهُ لثَناءُ

فالممدوح كريمٌ شجاع، والكرم والشجاعة صفتان متلازمتان في الإنسان، لأن السخاء بالمال يقابله السخاء بالروح والنفس، فهو يعطي ولا ينتظر مقابل، فعطاؤه بلا حدود، والممدوح يتلذذ بالعطاء، فيحقق به لذةً نفسية لأنه يعطي لوجه الله تعالى، فتظهر علامات الفرح والسرور على وجهه لأنه بالمقابل يرسم علامات الفرح والسرور على وجوه الوفود التي تزوره من أجل عطاءه المغدق الذي ينتشر ونلاحظ هنا جماليات الصورة، فقد منح الشاعر العطاء طعمًا، تلذذ به الممدوح وتذوق حلاوته وتمتع به، فكان شيئًا ملموسًا مدركًا

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 136.

بالحواس، وكأن الشاعر وقد أراد أن يستشعر بأعماقه جمال العطاء، ومظاهره المادية التي تراها العين المبصرة، لكنه حول هذه الخاصية إلى حاسة التذوق لتكون ملموسة واضحة لديه متكونة من خبراته وتجربته، كالحب الذي يُنثر للطيور في كل مكان، ونرى جمال التصوير كذلك في أن بشاراً كنى عن زواره طالبي العطاء بالطير، والطيور لا تأتي إلا في جماعات أو أسراب، فكذلك زواره كثر كجماعات تلك الطيور.

ولا أجمل كذلك من جعل المال لديه عبداً ذليلاً، من أجل أن ينال الثناء، فالممدوح لا يهمله المال، ونرى أن بشاراً أبدع في جعل المال عبداً ذليلاً لكرم وسخاء الممدوح، فأعطى صورته حيوية وحركة، فخلقها من جمودها: "إنها صورة لطيفة بديعة، استطاع بشار أن يوشىها بشتى الدلالات التعبيرية من فكرة الصنّاع، فكان التركيز فيها على التفاعل بين الصورة البصرية المشبه بها، وهي سقوط الطير، وإيقاعات موسيقى بحر الخفيف الرامزة إلى تلك الصورة رشاقة وحيوية، وبين الصورة البصرية أيضاً والحركة التي تشترك فيها مع موضوع التصوير من ناحية ثانية، وكذلك بين الحركة وعنصر الموسيقى الذي يمنحها إيقاعاً يخترق سكون الرتابة المعتاد في قصائد المديح من ناحية ثالثة"⁽¹⁾.

ويقول بشار في وصف المعركة⁽²⁾:

مَا اللَّيْثُ مُفْتَرِشاً فِي الْغَيْلِ كَلْكَلُهُ	عَلَى مَنَاكِبِهِ مِنْ فَوْقِهِ لِبَدُ
يَحْمِي الشُّبُولَ وَيَحْمِي غَيْلَ لَبْوَتِهِ	وَقَدْ تَحَرَّقَ فِي حَيْزُومِهِ الْحَرْدُ
يَوْمًا بِأَجْرًا لَا وَاللَّهِ مِنْكَ إِذَا	أَبْنَاءُ حَرْبٍ عَلَى نِيرَانِهَا احْتَرَدُوا
تَحَتَ الْعَجَاجَةَ إِذْ فِيهَا جَمَاجِمُهُمْ	مِثْلَ الْقُرُودِ عَلَيْهَا الْبَيْضُ تَتَقَدُّ
فِي كُلِّ مُعْتَرِكٍ ضَنْكَ يَضِيقُ بِهِ	صَدْرُ الْكَمِيِّ إِذَا مَا عَمَّهُ الرَّمْدُ
وَالْجُرْدُ مِثْلُ عَجُوزِ النَّارِ قَدْ بَرَدَتْ	شَوْهَاءُ شَهْبَاءُ مُزَوَّرٌ بِهَا الْكَتْدُ

(1) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد ص 112

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 202، 203، الغيل: الشجر الملتف وفيه أجمة الأسد، والكلكل: الصدر واللبد: بكسر اللام وفتح الباء جمع لبدة، وهي القطعة المتلبدة من شعر رقبة الأسد، الحيزوم: جوانب الصدر تجاور الحلقوم، والحد: الغضب والحد.

لَمْ يَبْقَ فِي فَمِهَا شَيْءٌ تَلَوَّكَ بِهِ إِلَّا اللِّسَانُ وَإِلَّا الدُّرْدُرُ الدَّرْدُ

وينقل إلينا الشاعر صورة بصرية وصفية متتالية الأحداث، فهو يصور ممدوحه بأنه أكثر شجاعة من الليث الذي يفترش أرض غيله بكلكله متأهباً للانقضاض على من يقترب من غيله، إذ ترتع شبوله وليوته آمنة من كل خوف، ولا يكفي بذلك بل زاد في إعطاء الصورة قوة وجلال وفي إعطاء حركة تنفسه صورة مشخصة، وكأنه علم بمن تقدم ليخترق غيله، فانتابه الغضب والحقد.

وبذلك فقد أعطى بشار لممدوحه صورة ذات هيبة وجلال، فهو بتقديم صورة الليث وما يمثله من شجاعة وقوة، ينقل إلينا مشاعر الهيبة والقوة والشجاعة لتمثلها في أذهاننا، ثم ينقلها بشكل أقوى لممدوحه لأنه يُقسم على أن الممدوح إذا احتدمت المعركة، وتقارعت السيوف والرماح، واشتعلت النيران لهو أشجع وأقوى من ذلك الليث الذي يحمي عرينه. ثم يقول⁽¹⁾:

تَحْتَ الْعَجَاجَةِ إِذْ فِيهَا جَمَاجِمُهُمْ مِثْلَ الْقُرُودِ عَلَيْهَا الْبَيْضُ تَتَقَدُّ
فِي كُلِّ مُعْتَرِكٍ ضَنْكَ يَضِيقُ بِهِ صَدْرَ الْكَمِيِّ إِذَا مَا عَمَّهُ الرَّمْدُ

ويصور بشار وجوه الفرسان عند احتدام المعركة من تحت خوذاتها كوجوه القرد التي ملأ صدرها الحقد على العدو، وذلك لعدم وضوحها وسرعة حركتها، فالفرسان يتراكمون هنا وهناك، وكذلك القرد فهي تقفز وتبدي نشاطاً رائعاً كي تنال من عدوها، ونرى الشاعر قد ركز على عنصر الحركة في ذلك، فلم تعد صورته البصرية صورة جامدة بلا روح بل هي مفعمة بالحركة والحيوية، وهذا ما يؤكد أيضاً (عبد الفتاح نافع) في قوله:

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 202، شبههم بوجوه القرد في ظهورها من خلال لامة الحديد كوجه القرد بين لبدة شعره، وهو تشبيه تام ولكنه مليح في هذا المقام، والبيض (بفتح الباء) جمع بيضة، والرمد: مرض العين، وأراد به هنا تصاعد الغبار حتى لا يرى الناس بعضهم بعضاً، أو أراد ظلام البصر من أهوال القتال، كما يقال: اسودت الدنيا في عينيه.

"والصورة طريفة وجميلة وفيها تقارب بين المشبه والمشبه به، ونعتقد أن بشاراً هدف إلى جانب التقارب الشكلي هنا التقارب الحركي أيضاً فحركة رؤوس الجند في أثناء الكرّ والفر وسرعة الالتفات قريبة إلى حركة القرد وقفزاته ونظراته. فإذا كان هذا الاعتقاد صحيحاً يكون هذا النوع من التصوير الحركي تجديداً في الشعر أيضاً، فهو لا يكتفي بإعطاء صورتين جامدتين يقابل بينهما، وإنما يخلق عنصر الحركة بينهما"⁽¹⁾.

ومما لا شك فيه أن هذه الصورة الحركية، تؤكد أن الحركة والفاعلية ميزتان يمتاز بهما شعر بشار، وبحسب رأي (زكي نجيب محمود) في الصور الحركية ونمائها تارة وتجمدها تارة، فإن عبقرية التصوير وعبقرية النحت في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت، فإن عبقرية الشعر في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة⁽²⁾.

ويُكمل بشار صورته في عقد التشابه بين الخيل وحجارة النار فيقول⁽³⁾:

وَالجُرْدُ مِثْلَ عَجُوزِ النَّارِ قَدْ بَرَدَتْ شَوْهَاءُ شَهْبَاءُ مَزُورٌ بِهَا الْكَتْدُ
لَمْ يَبْقَ فِي فَمِهَا شَيْءٌ تَلُوكَ بِهِ إِلَّا اللِّسَانُ وَإِلَّا الدَّرْدُ الدَّرْدُ

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 62

(2) محمود، زكي نجيب: فلسفة وفن، الإنجلو المصرية، القاهرة 1963، ص 382

(3) ابن برد، بشار، الديوان 2: 202: 203 عجز النار: أنقية القدر، وهي الحجر الذي ينصب عليه القدر، وتسمى المنصب، تُلَقَّبُ بعجوز النار، (وقد بردت) صفة، أي مثل الأنقية الباردة، لأنها إذا بردت ظهرت عليها اسوداد الدخان، وقوله شوهاء وشهباء صفتان للجرد، وذلك وجه الشبه (ومُرور) بمعنى مائل متجاف، و(الكتد) بالتحريك: مجمع الكتفين من الفرس، والمعنى أنه الفرس يعرض بكتفه من شدة الحرب، ولقد أبدع إذ اتبع تشبيه الخيل بعجوز النار بتورية تناسبها العجوز بالمعنى المشهور فقال: إن الخيل لم تبق لها أسنان، والشيء الذي تلوك به هو اللجام والدردر: كقنفذ: منبت الأسنان، والمعنى أن الخيل قد أصيبت بالرماح على أفواها فسقطت أسنانها فلم يبق في أفواها إلا اللسان ومنابت الاسنان ولذلك انتزعت لُجْمُها، وهذا وصف لشدة الموقعة وفضاعتها، وذلك تنويه بالنصر الواقع على إثرها.

فالخيل المتمرسه بالقتال كأنها حجارة النار عندما تبرد، سوداء من تناثر الغبار عليها، وأخذت تلوك أجمتها التي في فيها، فلم يبق شيء تلوكه إلاَّ أسننتها، ومنابت أسنانها التي لم يبق فيها شيء من الأسنان "والصورة حسية إذ أخذ عناصرها من البادية، ولكنه صاغها صياغة جديدة وأضاف عليها كثيراً من عنده"⁽¹⁾.

ومما يزيد الصورة تألقاً وبريقاً الموسيقى الناجمة من استخدام كلمتي شهباء وشوهاء، والدردر الدرد، وما تضيفه هذه الكلمات من قلقلة واضطراب وحركة، ونراه أيضاً ويشير (عبد الفتاح نافع) بأن بشار قد: "خلع عليها من إحساسه وعاطفته، وجعلها تتحرك وتنطق وتتكلم، فحجارة الموقد لم تبق في الصورة حجارة ملقاة لا تثير في نفس من يراها سوى ذكريات قوم رحلوا، وإنما هي هنا بألوانها القاتمة جرد مغبرة وسط معمعة والخيل لم يقدمها في كرّها وفرّها وسرعتها، وإنما صورها والرماح تتساقط على أفواها فتضيع أسنانها، وصورها وهي تلوك منابت أسنانها المتبقية من شدة الضرب والطعن وقد فقدت لجامها"⁽²⁾.

فالصورة البصرية الحركية التي دبت الحياة في موادها، فتحرّكت حركة الأحياء، وهذا ما يتميز به شعر بشار، ونلمس خياله في شعره يتحكم بالصورة البصرية فيجعلها أكثر إقناعاً للقارئ.

فمادة الصورة كما ترى الباحثة هي مما تلقى بشار في حياته الاجتماعية والثقافية، ونتاج ما سمعه من غيره من الشعراء أو موروثه الشعري، فكل ذلك قد اختزل في ذاكرته التي تعد أهم أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره في التصور النقدي العام، وعلينا ألا ننسى إشارة (حازم القرطاجاني) إلى ما يسميه "بالقوة المائزة التي يميز بها الإنسان ما لا يلائم

(¹) نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 162.

(²) المرجع نفسه، ص 163

الموضع والنظم والأسلوب، والقوة الصانعة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة في الشعر»(1).

وها هي أبيات أخرى تكشف عن قدرة بشار وشاعرتيه حيث يقول في وصف شجاعة

جيش الممدوح(2):

وَعَسْكَرٍ مِثْلُ الدُّجَى دَبَّابِ	يَعْصِفُ بِالشَّيْبِ وَبِالشَّبَابِ
جُنْدٌ كَأَسَدِ الغَابَةِ الصَّعَابِ	صَبَّحَتْهُ، وَالشَّمْسُ فِي الجَلْبَابِ
بغَارَةٍ تَحْتَ الشَّفَا أَسْرَابِ	بِالمَوْتِ وَالحُرْسِيَةِ الغِضَابِ
كَالجِنِّ ضَرَابِينَ لِلرَّقَابِ	دَابُّ أَمْرٍ لِلوَجْلِ رِكَابِ
لَارَعِشِ القَلْبِ وَلَا هِيَابِ	جَوَابِ أَهْوَالٍ عَلَى جَوَابِ

قدّم بشار للعدو صورة بصرية ضخمة وبالع في قوته كعادة الشعراء القدامى ليظهروا

أن الممدوح وجيشه أقوى من كل ما وصفوا وما قالوا.

فهو يصوّر جيش العدو بأنه جيش جرّار، ذو جلبة وضوضاء، يدبّ دباباً، ويظهر مع ذلك

الحركة والصوت التي ارتكزت عليها الصورة، فتسمع في استخدام الألفاظ الحركة والصوت

(دبّ، يعصّف) وما تحمل أيضاً من موسيقى صاخبة من خلال الجرس الصوتي لحروفها.

ثم يصوّر هذا الجيش بالريح العاتية التي لا تبقي ولا تذر، فتأخذ ما يقف في وجهها

مهما كان قوياً ومتيناً، وقد أبدع بشار حين طابق بين (الشيب والشباب) فأعطى الصورة لونا

بديعياً قوياً، دلّ على أن الجيش لا يقف أمامه شيء فهو يقضي على الصغير والكبير.

(1) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 43

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 166، يعصّف: يرمي كما تعصف الريح، الشفا: مثل الشبا بموحدة جمع شباة

السيف، وهي وحده. الوجلى: اشتقه بشار من الوجل، كما اشتق الغزلى، وأراد موضع الخوف.

والأجمل من ذلك تشبيه الجيش بالظلام المنتشر المظلم، والظلام كما نعلم يُعطي إحياء بالخوف والرعب، وهذا أعطى الصورة جمالاً وروعة، ومن ثم تشبيه الجيش بأسد الغابة التي يصعب مغالبتها وهذا ما يوحي بإعطاء أفراد الجيش قوة وشجاعة وبسالة.

ومع جلال هذه الصورة وما توحى به من قوة وجلبة وشجاعة لجيش العدو، إلا أن ذلك كله تلاشى واندثر أمام جيش الممدوح الذي صَبَحَ الجيش، والشمس ما زالت في خدرها لم تخلع عنها ثوب الضحى، وهذا ما يحقق جمالاً للصورة في أن جيش الممدوح يأتي للعدو فجأة ويحمل معه الموت والفناء تحت شبا السيوف، وإذا ما أضفى بشار صفات الأسود على أفراد جيش العدو، فإن أفراد جيش الممدوح كالجنّ، وهنا تكمن جمالية معنوية، فالجن يخيفون البشر، وهم مستترون عنهم، وما يزيد جمالاً أن رؤوس أفراد العدو تتطاير في المعركة من دون أن يُرى ضاربوهم، كل ذلك يرسم في ذهن المتلقي صورة للنصر الذي يحرزها هذا الجيش، وهو نصر يسجله التاريخ لأنه انهزام لجيش العدو الذي كان مغترّاً بقوته وشجاعته.

وهذه صورة جديدة للممدوح تُظهر دَلَّ الأعداء والخصوم أمام هيئته وقوته ووقاره يقول فيها بشار:-

إِنَّ الْأُلَى كَانُوا عَلَى سَخَطِهِ مِنْ بَيْنِ مَنْدُوبٍ وَمُسْتَنْدَبٍ
لَمَّا دَنَا مَنْزِلُهُ أَطْرَقُوا إِطْرَاقَهُ الطَّيْرِ لِذِي الْمَخْلَبِ⁽¹⁾

يتجلى جمال التصوير في قدرة الشاعر على نقل عدة صور في بيتين فقط، فهو في البيت الأول يصوّر الخصوم الساخطين على الممدوح والذين اجتمعوا لقتاله، وكان يملأهم الحقد والكراهية، ولكن لحظة وصولهم إلى منزله تلاشت الشجاعة والقوة وأصابهم الدّل والهوان والاستكانة كما يظهر البيت الثاني.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 182 المندوب: المدعو للحرب، والمستندب: طالب الدعوة الى الحرب.

فالمصور غاية في الروعة لأنها تعلن تقابلاً في حال الخصوم، فهُم في البيت الأول وصلوا قمة الشجاعة والبسالة، ولكن سرعان ما أصبحوا في الدرك الأسفل من الذل والهوان. والأجمل من ذلك كله في تشبيههم بالطير الذي استكان لطير جارح ذي مخلب فهو لا حول له ولا قوة أمامه، إلا أن ينتظر الموت المحتم، وهذا هو حال أولئك أمام الممدوح "ونكاد نحس من كلماته "أطرقوا إطراقة" وتكراره لحرف "الطاء" ثلاث مرات كأنه يصور نقرات مخلب الطائر الجارح للطير الجريح"⁽¹⁾.

وسأكتفي بهذه الصور المدحية التي هي غاية في الروعة والإتقان، لأقدم بعضاً من صور الهجاء في شعره.

تظهر براعة بشار في صور الهجاء؛ لأن شعره هو سلاحه الذي يجول ويصول به ولسانه الصارم الذي يخشاه الآخرون فيقول⁽²⁾:

وَمَعَشَرَ مُنْفَعٍ لِي فِي صُدُورِهِمْ	سُمَّ الْأَسَاوِدِ يَغْلِي فِي الْمَوَاعِيدِ
وَسَمْتُهُمْ بِالْقَوَافِي فَوْقَ أَعْيُنِهِمْ	وَسَمَّ الْمَعِيدِي أَعْنَاقَ الْمَقَاحِدِ
إِذَا رَأَوْنِي أَصَاخُوا فِي مَجَازِهِمْ	كَمَا أَصَاخَ ابْنُ نَهْيَا بَعْدَ تَغْرِيدِ

يصور بشار حقد الحاقدين في صدورهم بسُمِّ الأفاعي النقيع، ومما يزيد الصورة بعداً جمالياً في أنه جعل هذا السم يغلي على مواقد غضبهم، فهم يجلسون في المجالس فلا يستطيعون حبس غيظهم وحقدهم، فينفثون إليه سماً مميتاً قاتلاً، ثم يبين بشار سبب حقدهم عليه، وذلك أنه وسمهم بالقوافي فوق أعينهم، كما توسم الإبل، وهذا الوسوم وسم ذل ومهانة،

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 137
(2) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 146 المواعيد: جمع موعد وهو المكان أو الزمان الذي يعد الناس بعضهم بعضاً أن يلتقوا فيه، يريد به مجامع الناس، والمعنى يظهر حقدهم في المجامع حيث يرون فضلي.
المعيدي: تصغير معدي، وهو المنسوب الى بني معد بن عدنان.

المقاحيد: جمع مقحاد، وهي الناقة العظيمة السنم، وكانوا يضعون السمّة في العنق ولكل حيّ سمة تُعرف بها إبله.

فهم عاجزون عن ذكره بسوء، بل أنهم إذا رأوه أصاخوا مستمعين إلى ذكره ومدحيه، كما يفعل حمّاد عجرد بعد أن عجرّد بهجائه لبشار، فهم عاجزون عن مواجهته.

وتظهر براعة بشار في التصوير، في أنّه جعل مشاعر الحقد والكراهية التي هي تظهر للمتلقي في صورة حسية ظاهرة للعيان، يتحسسها المتلقي ويشعر بها، فمشاعر الحقد والكراهية سمّ أفاعي قاتل، وأظن أنه لا أوفى من ذلك في التعبير عن بواطن الشر والكراهية، وبهذا يكون الشعر مرآة تعكس كل العواطف والمشاعر وتقلها للمتلقي بكل صدق، ويشير (عبد الفتاح نافع) إلى شاعرية بشار بقوله: "وبقدر ما يستطيع الشاعر نقل معانيه في صور حية، وبقدر تمكنه من صياغة هذه المعاني يحكم على شاعريته"⁽¹⁾.

وهذه صورة بصرية أخرى لطيفة تفيض معاني ودلالات تعبيرية يقول فيها:-

أَلْزَمْتَ عَيْنَكَ مِنْ بَغْضَانِنَا حَوْلًا لَوْ قَدْ وَسَمْتُكَ عَادَتْ غَيْرَ حَوْلَاءِ⁽²⁾

ما أجملها من صورة! يُظهر بشار أن حقد الحاقد وبغضه له جعل نظرة عينه فيها حَوْلَ، فلا تنظر نظرة صحيحة لتبصر سجايا وفضائل بشار، ولكن في حال هجاه بشار لعادت إليه نظرته الصائبة وبالتالي لا يرى من بشار غير الشيء الجميل.

وقد أحسن بشار في اختيار الفعل "ألزمت" الذي يظهر من خلاله أنّ نظرة العين لم تكن في الأصل فيها حول بل سبب النظرة الحولاء هو ما تُكَنُّ نفس الحاقد من غِلٍّ وكراهية وبغضاء، وأظن أن بشاراً قد قدّم لنا حكمة ودرسا؛ ذلك في أن الإنسان عندما تتحكم به مشاعر الكراهية والحقد تملأ عليه قلبه وعقله فأنه بذلك يخرج عن رؤية الحقائق، لأنه قد

(1) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص54.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 148 يريد أنك تنظر إلينا بطرف عينك كنظر الأحول، ولو كنت هجوتك لكنك كالأحول يوسم بالشيء المحميّ بالنار فيذهب حوله، فجعل الأذى الحاصل من الهجاء كالوسم بالميسم، وجعل حصول الارتداع به عن الشر كزوال الحول بالوسم بالنار.

عمي فعلاً عن الحق، وأخذت تتلاعب به يد الشر والكراهية في إصدار أحكامه وتعامله مع الآخرين.

ويقول أيضاً: -

فَإِذَا أَبْصَرَ وَجْهِي مُقْبِلًا ضَحِكْتَ عَيْنَاهُ مِنْ غَيْرِ عَجَبٍ (1)

فهو هنا يصور نظرة الصديق المتملق نظرة خوف وتملق تدفن ورائها الحقد الدفين "فصورة هاتين العينين الضاحكتين هي محور الإثارة في البيت، صورة ابتكرها بشار لينقل بها تلك الشحنة العاطفية التي أحسها تجاه صديقه، وقد أتبعها هذا الاحتراس الجميل في قوله، "من غير عجب" لأن استقبال صديق بشار له استقبال متوقع دائم" (2)

فكيف استطاع بشار الأعمى استجلاء هذه الأحاسيس والمشاعر، التي لا يُحسن قراءتها إلا المبصر المتمرس بمعرفة وجوه الآخرين.

يحتل الغزل في ديوان بشار مساحة كبيرة، وسأعرض بعضاً من صور الغزل البصرية لنرى جمالية هذه الصور، والقدرة والبراعة التي وصل إليها بشار على الرغم من فقده البصر، الذي شكّل رؤيته الفنية، لأنه كان يعمد إلى بعض الصور الفنية التي يريد أن يظهر بها براعته، التي تفوق براعة المبصرين.

وكما بينت فيما سبق، بأن التراث الشعري، يعدّ من مصادر الصورة البصرية في شعر بشار، وذلك أنه يحفظ الشعر، وقد تربي في حجر بني عقيل الفصحاء يروونه الشعر، كما يروونه الغذاء والشراب.

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 322، اسند الضحك إلى العينين مجازاً، أي ينظر لي نظر السرور فكأن عينيه تضحكان.

(2) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي، في شعر بشار بن برد، ص9.

ويقول بشار في وصف المحبوبة:-

خَوْدٌ إِذَا جَنَحَ الظَّلَامُ فَإِنَّهَا تَكْفِي الأَوَانِسَ فُقْدَةَ المِصْبَاحِ⁽¹⁾

وفي بيت آخر يقول:-

وَكَيْفَ لَا يَصْبُو إِلَى عَادَةٍ تَكْفِيكَ فِي الظَّلْمَاءِ مِصْبَاحًا⁽²⁾

يشبه بشار محبوبته في نورها بالمصباح الذي يضيء الظلام، وتعني من تؤانسه عن أي نور لأن نورها ينتشر في كل مكان، ووصف المرأة بالمصباح مستوحى من الموروث الشعري العربي حيث جرت العادة على وصفها بذلك فنرى أن بشاراً جرى ذلك على لسانه مبدعاً، فجاء لذلك قريباً من تصوير المبصرين.

وبما أن الظلام هو الحالة الطبيعية الدائمة التي لا يعرف لها مقابل في مخيلته، ومن ثم فإن صورة المصباح المضيء عند بشار وتصوير المرأة بها لا يمكن إدراكها من خلال واقعه المباشر، وإنما تلمسها من خلال التراث، خاصة أنها من الملامح التي لا يمكن فيها أعمال البديلات من الحواس أو آليات التعويض، فهي صورة لا يمكن تلمسها عن طريق الشم أو السمع أو اللمس، وإنما هي علاقات لفظية تعمل خبرة مشافهة تراثية، ولكن بشار أعمل خياله وأبدع في تصويره.

وهذا بيت آخر يصف فيه المرأة⁽³⁾:-

وَحَمْرَاءُ كَلَوَانِ الكَثِيبِ تَطَرَّبَتْ فُوَادِي وَهَاجَتْ عِبْرَةً وَتَلَدَّدَا
ثَقَالٌ إِذَا رَاحَتْ، كَسُولٌ إِذَا غَدَتْ وَتَمَشِي الهُوَيْنَى حِينَ تَمَشِي تَأَوَّدَا

وصورة أخرى شبيهة بسابقتها يقول:-

تَكَادُ إِذَا قَامَتْ لَشَيْءٍ تَرِيدُهُ تَمِيلُ بِهَا الأَرْدَافُ مَا لَمْ تَشُدُّ⁽⁴⁾

(1) ابن برد، بشار الديوان، 2: 94، فقرة: مصدر دال على المرة.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 112.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 31، وحمراء بضمه في آخره، والحمراء المرأة الشديدة البياض.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 2: 149.

ويظهر في تلك الصورتين جمال التصوير، حيث يصور المحبوبة بأنها تمشي الهوينى لتقل أردافها لأنها مرهفة، فنجد بشاراً هنا تمكن من أدوات المبصرين مع أنه غير مبصر وإن دل ذلك على شيء؛ فهو يدل على الخيال المتقد والقدرة الشعرية العالية. وهنا صورة جديدة لمحبووبته تمتلئ حيويةً ونشاطاً، حيث أضاف إليها بشاراً الشكل والحركة، وكان الأشياء التي ذكرها تراعت أمامه، يقول:-

كَالْبَدْرِ يَحْفَلُ عُصْفَرًا وَعَقُودًا	تُدْنِي الْقِنَاعَ عَلَى مَحَاسِنَ مُشْرِقٍ
حَيْرَانَ أَبْصَرَ شَادِنًا مَطْرُودًا ⁽¹⁾	وَكَأَنَّهَا نَظَرْتُ بَعَيْنِي شَادِنٍ
أَتَسِيلُ أَمْ تَمْشِي لَهُمْ تَأْوِيدًا ⁽²⁾	وَيَشْكُ فِيهَا النَّاطِرُونَ إِذَا مَشَتْ
وَمَهْفَهْفًا قَلِقَ الْوَشَاحِ خَضِيدًا ⁽³⁾	وَصَفَتْ مَجَاسِدَهَا رَوَافٍ فَعَمَّةً
عَجَبًا وَيَالِكَ فِي الْفَلَانِدِ جِيدًا ⁽⁴⁾	وَإِذَا بَدَأَ لَكَ وَجْهَهَا أَكْبَرْتَهُ
نَحْرٌ يَزِينُ زَبْرَجْدًا وَفَرِيدًا ⁽⁵⁾	وَكَفَى بِمُضْطَرِبِ الْعُقُودِ فَيَاتَهُ

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 229، المطرود: المذعور المهيج من الصيادين على الخيل، وجري الخيل طراداً، وقد كثر وصف الشعراء حُسن لمح المرأة بنظر بقرة وحش أو ظبي في حالة الاندفاع، وهذا معنى ابتدأه العرب بأساليب مختلفة، قال طرفة: كمكحولتي مذعورة أم فرقد، وقال امرؤ القيس: بناظرة من حش وجرة مطفل.

وقد زاد بشار هذا المعنى بقوله: "أبصر شادناً مطروداً"، فإن الشادن إذا كان حيران خائفاً فأبصر شادناً مثله أيقن بالهلاك وأن الصائد خلفه، و "الشادن" الغزال إذا شَبَّ واستغنى عن أمه، وذلك مبدأ ظهور محاسن صفاته.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 229، شبه مشيها بسيلان الماء لرقتها وانتظام مشيتها، والتأويد: مصدر أودّه إذا عطفه، شبه الثني في المشي بالتأويد كأن عاطفاً يعطفها.

(3) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 230 "المجاسد" جمع مجسد (بكسر الميم وفتح السين) وهو قميص على صورة الجسد، "فعمة": ممثلة لحماء، والمههف (بصيغة اسم المفعول) صفة لخصر، والههفة دقة الخصر مع ضمور البطن، وقلق بوزن فرح: موصوف بالقلق، وهو الاضطراب والانزعاج، المراد به هنا عدم الثبات في المكان، قال لبيد يصف فرسه:-

قَلَقَتْ رِحَالَهَا وَأَسْبَلَ نَحْرَهَا.

(4) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 230 "وياالك" خطاب للجيد على طريقة الالتفات، وأصل الكلام "وياله جيداً" جيداً: انتصب على التمييز.

(5) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 230 مضطرب العقود "هو النحر" جعلها مضطربة لأنها تضطرب في كل حركة والفريد.

تترأى أمامنا لوحة فنيّة غاية في الروعة والإتقان، رسمها بشار بقلم الإحساس
والمشاعر، بدأ بتصوير الوجه فأعطاهُ صفة الإشراق، بما تحمل من إحياء النور والإضاءة،
لأنّ الإشراق صفة للشمس التي تضرع النهار وتبدد ظلمة الليل، ثم يشبه وجه المحبوبة بالبدر
الذي مال إلى الأصفر قليلاً، ونرى أنه أضاف إلى البدر اللون الأصفر بحسب رأي (سيمون
ساسين): "التعبير بالألوان وسيلة من وسائل التعبير الرمزي، لما لها من إحياءات وإشارات
خاصة، فاللون الأصفر لون تفكيري يعبر عن صور الفكر وانفعالات النفس البعيدة، العميقة،
الرائعة"⁽¹⁾.

وتكتمل الصورة بتشبيهه عيني المحبوبة بعيني شادن مطرود، وينظر إليها نظرة شك
في مشيتها التي تمشيها، فالناظر لا يدري أتمشي أم تسيل كالماء رقة وانسياباً؟
وهي ذات روادف سميئة، وخصرها الذي يضطرب عليه الوشاح نحيل ودقيق، أما
الجيد فقد زينته القلائد التي أحاطت به، ونحراها يضطرب لحركتها المستمرة، وهو يزين
بحركته تلك العقود والأحجار الموجودة عليه، وهي صورة معكوسة لأنه من المفترض أنّ
العقود والأحجار الكريمة هي التي تزين الصدر، ولكن بشار قلب الصورة رغبةً في التفرد
والتميز، وهذا ما يسمى في البلاغة العربية بالتشبيه المقلوب وتكمل ريشةً بشار إبداعها في
رسم صورة المحبوبة فهي شمس وهي قمر وهي بدر وهي نور.

فيقول⁽²⁾:

صُورَةُ الشَّمْسِ فِي قِنَاعِ فَتَاةٍ عَرَضَتْ لِي فَلَيْسَ لُبِّي بَلْبٌ

وهنا يصور بشار محبوبته بالشمس، ولم يقف عند حدّ التصوير الظاهري فقط، بل
تعداه ليكشف من خلال التعبير في الشطر الثاني عن مدى أثر حسنها وجمالها، حيث عرضت

(1) ساسين، سيمون عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 129.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 289.

له محبوبته على الهيئة التي صورها، ومن الملاحظ أنّ صور بشار رغم أنها من ذاكرته مما حفظ من شعر القدماء إلا أنها تحمل لمسة خاصة يضعها فيها، ويضفي عليها من إحساسه وذاتيته، ما يعمق أثرها، وهذا من الأسرار التي تكمن وراءها جودة صورته ومناقستها صور المبصرين من الشعراء.

وتمتد الصورة لتصف جمال وحسن عيني المحبوبة والسحر الكامن فيها، حتى إذا نظرت إليها تسرّ العين رؤيتها، وإذا التقيتها تلقى الشمس:-

كَأَنَّ فِي طَرْفِ عَيْنَيْهَا إِذَا نَظَرْتُ بِنَظَرِ عَقْدًا مِنْ سِحْرِ سَبَّاحِ
تَسْرُّ عَيْنًا وَتَلْقَى الشَّمْسَ غَيْبَتَهَا كَأَنَّما خُلِقْتَ مِنْ ضَوْءِ مَصْبَاحِ⁽¹⁾

ويتجلى جمال التصوير في هذه الصورة بأنّ بشاراً لم يحصر النور في وجه المحبوبة، بل جعل أصل المادة المخلوقة منها هي النور، وهذا امتداد في التصوير يقويه ويميزه عن غيره أو من سبقه من الشعراء، فنحن تعودنا على أن نسمع أن وجهها شمس أو قمر، ولكن جعلها مخلوقة من النور هذا هو الجديد الذي ابتدعه بشار وتفرد به.

وبهذا ترى الباحثة أنّ بشاراً لم يكرر فقط، ولم يعيش على الأطلال، بل حاول أن يجدد وينتج ويبدع، وبالتالي هو لم يشارك المبصرين صورهم فقط، بل أراد أن يتفوق عليهم، وهذا ما فعله فعلاً، "فمن المستحيل أن نُعبّر عن إحساستنا كما نحسها، بوساطة اللغة الموضوعية، ولكل شاعر ذاتيته الخاصة، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها. ومن مهمة الشاعر أن يبتكر اللغة التي تستطيع ان تُعبّر عن ذاتيته ومشاعره"⁽²⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 100 العقد: جمع عقدة، وهي ما يعقده الساحر بعد وسوسته يرى أن بتلك

العقد يثبت ما أراده من السحر، سباح: كثير الكلام، مبالغة في سباح سبّحاً أي أكثر الكلام.

(2) عباس، إحسان: فن الشعر، ص 61.

ومحبوبته مرةً أخرى شمس تزوره بعد ما بثَّ إليها شكواه من الشوق والهلع

لرؤيتها⁽¹⁾

بَعَثْتُ بِذِكْرِهَا شِعْرِي وَقَدَّمْتُ الْهَوَى شَرَكَا
فَلَمَّا شَاقَهَا قَوْلِي وَشَبَّ الْحَبُّ فَاحْتُنَا
أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً وَلَمْ تَكُ تَبْرَحَ الْفَلَكََا

فالصورة في هذا البيت تحلّق في خيالٍ رائع، تجسّد من خلاله علو مكانة المرأة لدى

بشار، وحتى إذا جاءت زائرة، فهو يقدر لها ذلك، ومكانها عالٍ ومحفوظ لديه.

وإن ذكر بشار الشمس في كل صورهِ السابقة، لا بد لنا أن نلمح تداخل الحواس وتراسلها في

كل ما عرضه، تلك الشمس التي لم يرها بشار بعينه، ولكنه استشعر فعلها بحاسة تلمسه

لحرارتها.

ويصور بشار محبوبته قمرًا في سياق حزين حيث يقول: -⁽²⁾

يَا رَبِّ لَا صَبْرَ لِي عَنْ قُرْبِ جَارِيَةٍ تَنَأَى دَلَالًا وَفِيهَا إِنْ دَنَتْ غَنَجُ
غَرَاءَ حَوْرَاءَ مِنْ طَيْبٍ إِذَا نَكَهْتُ لِلْبَيْتِ وَالدَّارِ مِنْ أَنْفَاسِهَا أَرْجُ
كَأَنَّهَا قَمْرٌ رَابٍ رَوَادِفُهُ عَذْبُ النَّيَا بَدَا فِي عَيْنِهِ دَعَجُ

ولا أجمل من التشبيه المقلوب الذي يلجأ إليه بشار، لما فيه من المبالغة وتأكيد الصفة

أو المعنى الذي يدور حوله التشبيه، وتثبيته في نفس المتلقي، ليقنعه بصدق تصويره وحقيقة

مشاعره التي تلتهب نيرانها في صدره ووجدانه: -

غَرَاءُ كَالْقَمْرِ الْمَشْهُورِ حِينَ بَدَتْ لَا، بَلْ بَدَا مِثْلَهَا حِينَ اسْتَوَى الْقَمْرُ⁽³⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 122 أحتنك: إذا حنكته التجارب، أي أحكمته فهو مَحَنَك، الفلك: مدار موهوم لأحد الكواكب.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 57-58: نكه: (من باب ضرب ومنع) تنفس على أنف غيره وأشمه نفس فيه. روادفه: روادف عينها.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 159.

ولكن هل يكتفي بشار بذلك، لكنه لا ينفك من تصويرها بالشمس أو بالقمر فقط، لا بل نجده في أمثلة متعددة من صورته، يجمع بين التصويرين في صورة واحدة فيقول:

هي بَدْرُ السَّمَاءِ بَلْ هِيَ الشَّمْسُ — سٌ تَدَلَّتْ فِي مُذْهَبٍ وَجِسَادٍ (1)
ويقول أيضاً (2):

فَلَمَّا التَّقِينَا ضِيقَ ذِرْعًا بِمَا أَرَى — وَأَلْقَى عَلَيْهَا مَعْشَقِي شُبُهَاتِي
فَقُلْتُ لِنَفْسِي: الشَّمْسُ جَلَّتْ لِنَاظِرٍ — أَمِ الْبَدْرُ يُجَلِي فِي قِنَاعِ فَتَاةٍ
ويقول:-

هي كَالشَّمْسِ فِي الْجَلَاءِ وَكَالْبَدْرِ — رِ إِذَا قُنَّعَتْ عَلَيْهَا الرِّدَاءُ (3)
أُنْسِيْتُ قَرَقَرَ الْعَفَافِ فِي الْعَيْبِ — نِ دَوَاءً لِلنَّاطِرِينَ وَدَاءُ (4)

ترى الباحثة أنّ شعر بشار ينفتح على عوالم متجددة، فالشاعر وإن كان قد ولد أعمى إلاّ أنّه امتلك موهبة شعرية، انمازت بخصوصيتها، التي جلتها روح عصره الحضري الممتاز مع أنماط حضرية وافدة اشربت فيه، ثم إنّ رؤيته الشعرية انداحت بعيداً لتشكل

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 130.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 32 أي ضاق ذرعى، والذرع في الأصل: القيس بالذراع، وقالوا ضاق ذرعه أي لم يجد متسعاً يذرعه، وهو مثل لانبهام الأمر وعدم الاهتداء وضعف المقدره وقولهم " ضاق ذرعاً " تمييز محول عن الفاعل، وأراد به أنه لم يجد حيلة لنيل مراده وهجمت عليه الآمال والمقاصد.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 142 ذكر وجه شبهها بالشمس لئلا يتوهم السامع أنها مثل الشمس في كل الصفات، فإن من صفات الشمس الأستطيع العين التملّي من النظر إليها، ولذا احتاج الى تشبيهها ثانياً بالبدر في الحسن وقيد ذلك بوقت تقنيعها. أي وضع القناع على رأسها، لأن القناع أسود في عرفهم، فكان وجهها فيه كالبدر في سواد الأفق، والتقع: لف الرأس في القناع، وأسند "قنعت" الى المجهول ليدل على أنها مخدومة، لها وصانف يلبسها ثيابها.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 143، القرقر: هو ثوب تلبسه النساء مثل القميص لا كمين له، وأضاف الى العفاف لأنه يُلبس للستر ويخلع في التجرد. و"أنسيت" بهمزة ثم نون ثم سين، من النسيان وهو لا يستقيم له معنى والصواب "ألبيست" بهمزة ولام وباء وسين من اللباس.

فسيفساء مزهرة؛ تأخذ المتلقي إليها بعيداً في عوالم مبهرة لتتشد المتلقي إليها؛ ليفصل عن عالم المعرفة التقليدي، ولقد خرج بشار من الصورة البصرية النمطية التقليدية وأبدع فيها حيث إنه. استخدم الصورة البصرية المتمازجة والمتداخلة مع الحواس، سواء حاسة الشم أو الذوق أو اللمس ليقفز من حاسة إلى أخرى كما تقفز النحلة من زهرة إلى أخرى يقول:-

وَبِيضَاءَ يَنْدَى خَدَّهَا وَجَبِينُهَا مِنْ الْمِسْكِ فَوْقَ الْمِجْمَرِ الْمُتَأَجِّجِ (1)
يتجلى جمال التصوير هنا من أنّ الشاعر رسم صورة بصرية بعناية دقيقة معنتي بالتفاصيل الدقيقة، فهي بيضاء، وخدّها وجبينها محمراً، بل هو مجمرٌ ومتأجج اللون، ولكن هل اكتفى الشاعر بصورة بصرية، طبعاً هو أدخل فيها مظهراً شميماً وهو المسك، ذلك العطر المشموم، فزاد الصورة جمالاً على جمال.

والتراسل المبني بين البصر (بيضاء) والمشموم (المسك) واللمسي (المجمر)، أعطى الصورة صبغة جديدة، وحرك الحواس لتتنقل الإحساسات المختلفة للمتلقي الذي تخيل الصورة بألوانها وأصباغها وروائحها وحرارتها.

والصورة هنا بطرافتها وجدة العرض فيها هي مظهر إبهار للمتلقي، فهي مشهدٌ ومجموعة مشاعر، الابتكار والتجديد فيها هو وجه التماس والتقاء مع المتلقي، والشاعر المبدع هو الذي يحيل الأفكار والمشاعر إلى مضامين مبدعة، تتشد المتلقي بخيوطها الخفية. وفي صورة تراسلية أخرى يقول:-

إِذَا أَحْرَقْتَنِي الْكَأْسُ دَاوَيْتُ حَرَّهَا بِمَثْلُوجَةٍ فِي نَظْمِ دُرِّ مُفْلَجٍ (2)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 60.

(2) ابن برد، بشار، الديوان، 2: 60، المثلوجة: صفة لمحذوف أي برشفة مثلوجة، والمثلوج الماء المخلوط بالثلج؛ وذلك من لذة الماء للشاربين، ونظم الدر: ثغرها، ولذلك وصفه بالمفلج، وهو المتباعد بعضه عن بعض، وذلك من محاسن الثغر.

يتألق بشار في إعطاء الصورة لمسات شعورية، ونبضات من المشاعر المتأججة
وذلك بإنشاء ترسل مركب بين أكثر من حاسة، فيبدأها بالذوق (داويت) إلى اللمس (حرّها) ثم
ذوق لمسي (مثلوجة) إلى بصري (نظم در مفلج).

وهذا يؤكد قدرة الخيال والشاعرية التي يتمتع بها بشار على الرغم من فقدته للبصر،
إلا أنه لم يفقد البصيرة، فراح يتذوق ويشم ويلمس، لينقل كل الإحساسات التي تتزاحم في
نفسه، ويؤكد ذلك علماء النفس حين يرون أنّ الإبداع هو نتيجة دافع أساسي لدى المبدعين،
وهو تحقيق الذات، أي ليس إبداعهم إلا تعبيراً عن القدرة على الإبداع، وميلاً إلى تحقيق
الذات من خلال الإبداع نفسه⁽¹⁾.

ويتوالى التصوير الفسيفسائي في شعره يقول:-

وَتَضْحَكُ عَنْ بَرْدٍ بَارِدٍ تَلَالًا كَمَا لَمَعَ الْوُحُوحُ⁽²⁾

ونرى بأن الشاعر يلون صورته بألوان الحواس، فنسمع ونرى ونلمس، حتى تصل
الإحساسات إلينا كما أرادها هو، فيقول (تضحك) وهو مدرك سمعي إلى (برد بارد) بصري
لمسي ثم (تلالا) بصري، فيتلاعب بالألفاظ على أوتار الحواس، ليخرج بباقة ملونة نرسمها
بإحساساتنا ونشعر بها، فتخرج الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة، فالشاعر يحول
المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية يعرض فيها الموضوعات الذهنية بشكل يجعل هذه
الموضوعات لا تسقط في أذن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء، إذن فالشاعر يوفر
المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها.⁽³⁾

(1) انظر: عيسى، حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،
1400هـ، ص90.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 80 الوحوح: وسط الوادي.

(3) انظر: ساسيس، سيمون عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص12.

ويقول أيضاً:-

كَأَنَّ ثَلْجًا بَيْنَ أَسْنَانِهَا مُسْتَشْرِكًا رَاحًا وَتُفَاحًا⁽¹⁾

ويظهر جمال التصوير من خلال تشبيه الأسنان بالثلج بياضاً مخلوطاً بالرائحة الزكية رائحة الخمر والتفاح، وكذلك طعومها لذلك امتازت الصورة في إعمال حاستي البصر والشم في تراسل فني يُفصح عن قدرة وامتياز.

ويقول:-

يَا صَاحِ كِنِّي إِلَى بَيْضَاءِ مِعْطَارٍ وَارْفُقْ بِلُومِي فَمَا فِي الْحُبِّ مِنْ عَارٍ⁽²⁾

وتظهر جماليات الصورة مرةً أخرى في التمازج التصويري بين البصري والشمي في وصف المحبوبة، وهذا التمازج يظهر في صور بشار الكثيرة التي سبق وقد قدمناها في الصفحات السابقة.

الصورة السمعية:

الشعر فن يعبر به الشاعر عن جوهر الشعور الداخلي وحقيقته، لأنه انسجام كلي لأحاسيس متعددة فهو لغة، وإيقاع، وتصوير، يحول الذهني إلى حسي والحسي إلى ذهني، والمسموع إلى مرئي، والمذوق إلى مشموم إلى غير ذلك من تبادل بين مدركات الحواس. وإذا كانت العين آلة النظر تستكنه الجمال الذي يروق لها، فإنّ الأذن آلة السمع، تتذوق الأصوات، فتكون صورة سمعية معينة، ولا يخفى ما لهذه الحاسة من أهمية في إدراك الجمال، فهي عماد كل نمو عقلي، وأساس كل ثقافة ذهنية.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 112.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 167.

فالإحساس بالجمال وتمثله لا يكون عن طريق العين فقط، بل من الممكن أن يحسه الإنسان بطرق مختلفة، منها السمع واللمس والشم والتذوق، فلماذا يقتصر الإنسان على الجمال المرئي؟ وبحسب قول (عبد الفتاح نافع): "إن الجهاز العضوي بأكمله، وليس فقط جهاز الإبصار هو الذي يتفاعل مع البيئة في كل فعل من أفعاله. وليست العين أو الأذن أو أي حسّ آخر سوى المجرى أو القناة التي تمر عبرها الاستجابة الكلية"⁽¹⁾.

فالحواس مجتمعة هي التي تشكل الرؤية الجمالية التي تتسرب إلى النفس الإنسانية، لتعطي طبيعة الانفعال الجمالي تجاه الأثر الفني الإبداعي، فـ (الكيفيات الحسية سواء كانت اللمس أو الذوق أم البصر أم السمع تنطوي على صيغة جمالية، ولكنها لا تنطوي على هذه الصيغة الجمالية على انفراد، بل من حيث هي مترابطة، فهي ليست موجودات مجردة منفصلة، بل هي عناصر متداخلة متفاعلة"⁽²⁾

وبهذا الفهم ما أشرتُ إليه عند الحديث عن الحواس في المبحث الثالث من بحثي هذا، في فكرة تكامل وتضافر عمل الحواس، فالإدراك الجمالي لا يُبنى على حاسة دون الأخرى، بل هو إدراك متكامل يعود إلى منبع نفسي واحد.

فالحواس هي نافذة النفس الإنسانية؛ التي تطلّ منها على الوجود المحيط بها، ومن خلالها يستجمع الشاعر مادة صورته التي يعالجها خياله، ليعبّر بها عن انفعالاته وخلجات نفسه، والتي لا يمكن أن يفهمها المتلقي إلا عندما تشخّص بصورة فنية إبداعية، في كمال تنسيقها، وانسجام إيقاعها، وقوة تعبيرها.

(1) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد ص 169-170.

(2) ديوي، جون: الفن خيرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين نيويورك، 1963، ص 202.

فالصورة ليست ماثلة في الذهن حاضرة، ولكن الذهن بما أوتي من قوة خيال وإبداع، وقدرة تخيلية يبعثها من سكونها وكينونتها ويمنحها الوجود في التصور، وعلى مقدار نضج التجربة الإبداعية، تتصف الصورة التي يبتدعها بالجمال، ومن هنا وبناءً على قول (محمد النويهى): "فالأعمى لا يحرمه عماه ملكة الخيال، بل له ملكة الخيال كما للمبصر ملكة الخيال، وإن كانت بالطبع مختلفة، فالخيال عند المبصر مشتق معظمه من البصر، والصورة المنظورة، ولكن البصر ليس كل شيء، فهناك إحساسات أخرى وإن يكن هو أعظمها، فالأعمى عنده حاسة السمع، وحاسة الشم، وحاسة اللمس، والذوق، والأعمى يكون لنفسه من هذه الإحساسات صورة ذهنية تتداعى إلى مخيلته... وهذه الصورة الذهنية تكون جميلة إذا فكر في امرأة جميلة، وقبيحة إذا فكر في امرأة قبيحة، وهو يستطيع أن يصف هذه الصورة ويحاول أداءها وتحديد ألفاظها".⁽¹⁾

والخيال لدى بشر متوقد وهاج، وهو نشاط يحفز قوى الإبداع، فهو يصوغ الواقع وفق رؤاه ومفهومه الإبداعي الخاص به، والواقع الذي يصوغه ويتصوره وفق قواه التخيلية، فأصبحت قوة الخيال ميزة عبقريته وإبداعه، وكان لبشار أن يعتمد على حواسه الأخرى اعتماداً كبيراً وخصوصاً السمع، فنشط في ذلك نشاطاً كبيراً، فيلجأ إلى الأذن، بل أن كثيراً من الأشياء في الحياة يحكم على جمالها أو قبحها من خلال الأذن، وقد برع بشار في ذلك براعة كبيرة جداً بحيث كان يدرك بسمعه ما لا يدركه إلا البصراء.

ويقود بشار الصورة السمعية إلى طريق جديد، تقوم فيه على الإعجاب بالصوت إعجاباً لا حد له، ويخلع عليه من الصفات ما لا نجده لدى غيره من الشعراء الذين سبقوه،

(1) النويهى، محمد: "شخصية بشار بن برد، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1951م، ص59.

وجعل أذنه طريقاً إلى قلبه، فتحدث عن حديث المرأة فصوتها يبعث فيه اللذة والنشوة، وبقي صوت المرأة في أذنه كالقرط يتبعه أينما ذهب أو يتجه.

وَكَيْفَ تَنَاسَى مَنْ كَانَ حَدِيثَهُ بِأُذُنِي وَ إِنْ غُيِّبْتُ قُرْطُ مُعَلَّقٍ (1)

فالصوت هنا أساس اتصاله بالمحيط الخارجي، وأساس تذكره للمحبة، فجعل منه قرطاً يُعَلِّقُ بالأذن لا يفارقها، فالمسموع أصبح مرئياً، وأصبح الكلام شيئاً مادياً ملموساً ومرئياً، وهذا الكلام له وقعٌ في النفس رهيب، لا يجعله ينساه ولا ينسى صاحبه، فهي موجودة في وجدانه وعقله، لا يمكن أن تُترك هذه المحبوبة لما لها من أثر في النفس شديد.

وهذا الشعور يثبت أهمية السمع بالنسبة للأعمى خصوصاً، وقد اهتم النقاد بالصورة السمعية وأعطوها منزلة خاصة وحفاوة كبيرة، فيقول الناقد الشاعر (ت، اس، إليوت): "الإحساس بالمقاطع، والايقاع إحساساً يعبر عن مستويات التفكير، والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية، عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة، وهو يعمل على صهر القديم بالجديد، وبالمدهش، وبأشد ألوان الفكر تحضراً"⁽²⁾، فالناقد هنا يعلي من شأن الصورة السمعية، حين جعل لها خيالاً نسبةً إليها، أسماه بـ (الخيال السمعي).

ولد بشار أعمى (فما نظر إلى الدنيا قط)⁽³⁾، فقد افتخر بعماه من دون سواه، وكان يعتمد في تصوّره للأشياء على ما يسمع، فمنها ما ينقله، ومنها ما يركبه تركيباً جديداً، ولكن عناصره الأولية ما زالت من متحف هذا التراث وكما رأينا عند الحديث عن ذكاء بشار، أن لديه قدرة عجيبة على الحفظ وقوة الذاكرة والذكاء، فهو يستسقي من التراث أو الموروث

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 120.

(2) نقلاً عن: الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، اريد، مكتبة الكتاني، ط2، 1995،

ص78

(3) الأصفهاني، أبو الفرخ: الأغاني، 3: 98.

الثقافي لديه ما شاء، وما يتفق مع ذوقه الإبداعي، فينتج صورته منها، فالصورة السمعية مبنية على قوة صوت الحرف في الكلمة، وما يترك هذا الصوت من وقع في النفس المبدعة والمتلقية، وكل صورة لها في النفس أثر وتأثير، فعندما يبدعها الشاعر تكون نتيجة انفعالات وجدانية عميقة خارجة من النفس، فتقابل الرؤى والمشاعر، فتتلون الصورة بهذه الألوان النفسية من ناحية المبدع والمتلقي.

والسمع لدى بشار يغني عن البصر، ومن خلاله يرسم صورة معينة لمن يحب فيقول⁽¹⁾:-

إِنَّ سُلَيْمِي، وَاللَّهِ يَكْلُوْهَا، كَالسُّكَّرِ تَزَادُهُ عَلَى السُّكَّرِ
بُلُغْتُ عَنْهَا شَكْلًا فَأَعْجَبَنِي وَالسَّمْعَ يَكْفِيكَ غَيْبَةَ الْبَصَرِ

عند النظر لهذين البيتين، نرى أنّ بشاراً رسم صورة غاية في الجمال لمحبيبته سلمى، فبدأ بالتحبيب عندما استخدم التصغير لاسمها، (سليمي)، فجعل محبوبته والقرب منها والاستماع لها كالسكر، وهنا يظهر الفن الإبداعي في هذه الصورة، فجعل من الجمال المرئي شيئاً مذوقاً، فالسكر يأتي بعد شرب الخمرة، فجعل جمالها ومفعوله في نفسه كما تفعل الخمرة في الجسم من السكر والنشوة، فنشوة ولذة المحبوبة كنشوة ولذة الخمر، فهي طويلة التأثير، فلا يفيق القلب منها، وكلما قارب أن يصحو يشرب كأساً آخر من جمالها، فتزيد وتطيل من سكره، فكّل هذا التأثير عندما سمع الكلام عنها لأن السمع لديه يكفيه، فهو ليس بحاجة إلى البصر كي يرى جمالها، فجمالها يتسرب إلى النفس بشكل رهيب عن طريق السمع وهذا ما يؤكد بشار في شعره دائماً.

وهذه صورة سمعية تراثية يحاكي فيها القدامى في الوقوف على الأطلال والديار، يسألها وينتظر منها حديثاً وأخباراً، فهو بحاجة هذه الأخبار لأنه يعتمد حاسة السمع ولا يرى،

(1) المازني، إبراهيم عبد القادر: بشار بن برد، ص 63، والأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، 3: 167، والديوان 3: 125.

فهذا طبعه يدلّ على محافظة بشار على الموروث الشعري والتقليد الجاهلي الذي يتبعه الشعراء فيقول⁽¹⁾:

لِعِبْدَةِ دَارٍ مَا تَكَلَّمْنَا الدَّارَ تَلُوْحُ مَغَانِيهَا كَمَا لَاحَ أَسْطَارُ
أَسْأَلُ أَحْجَارًا وَنُؤْيَا مُهْدَمًا وَكَيْفَ يُجِيبُ الْقَوْلَ نُؤْيٍ وَأَحْجَارُ
فَمَا كَلِمَتِي دَارُهَا إِذْ سَأَلْتُهَا وَفِي كَبْدِي كَالنَّفْطِ شَبَّتْ بِهِ النَّارُ
وَعِنْدَ مَغَانِي دَارِهَا لَوْ تَكَلَّمْتُ لِمُكْتَتَبِ بَادِي الصَّبَابَةِ أَخْبَارُ

الآبيات السابقة فيها ألم شديد وحزن عميق، ولهفة صادقة وشعورًا بالمرارة والأسى، فالشاعر يخاطب الدار ويوجه إليها سؤالاً ينمُّ عن لوعة عاشق مشتاق إلى محبوبته التي لا يعرف أين حلّت بعد رحيلها عن ديارها، ومن ثمّ يوجه السؤال إلى الحجارة، ويتساءل كيف تجيب الحجارة وهي صماء لا تسمع ولا تتكلم؟! و يؤكد على أنّ الدار لا تجيب، ولا تطفئ لهيب شوقه ووجدانه، وهنا يستخدم الشاعر حاسة السَّمع بشكل مُلح، لكن هيهات أن تجيب هذه الدار التي مرّ عليها الكثير من ذكريات المحبوبة و أخبارها، فتطفئ ما في داخله من لوعة وشوق وصبابة.

وكما نلاحظ فقد استخدم الشاعر الأساليب الإنشائية المتنوعة من إستفهام ونفي، وارتكز على التشبيه في عبارة (كالنّفط شبت به النار). وتشخيص للأحجار والدار، وكلّ ذلك في سياق تصويري جميل منمّق ينمُّ عن حالة نفسية مريرة بحاجة إلى تنفيس وبوح لكل مكوناتها.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 64، المغاني: جمع مغنى، وهو المنزل الذي أقام به أهله مدة طويلة، ومعنى قوله: "تلوح مغانيها" أنها تظهر للسائر خطوطاً في الأرض كما تلوح الأسطار المكتوبة في الصحيفة، النّفط: زيت ينتج من الأرض سريع الأشتعال إذا مسّته النار.

ويقول بشار كذلك مؤكداً لحظة السكر عند سماع ذكر من يهوى مازجاً المعنوي بالحسي، وهذا تراسل بين مكونات النفس من مشاعر وأحاسيس بالمسموع الذي هو من مدركات حاسة السمع التي يركز عليها بشار دائماً عند الحديث عن محبوبته، وها هو قوله:

إِذَا ذُكِرْتُ دَارَ الْهَوَى بِمَسَامِعِي كَمَا دَارَتْ الصَّهْبَاءُ فِي رَأْسِ شَارِبٍ⁽¹⁾

هنا لحظة حاسمة بالنسبة للشاعر عند ذكر اسم المحبوبة أو أخبارها، أصبح حال الشاعر حالاً جديدة فالسمع (المدرک السمعي) تحوّل إلى حالة معنوية تحول إلى نشوة ولذة كشارب الخمر الصافية، ويظهر جمال الصورة من تحويل المدرک السمعي إلى مدرک نفسي يتحدث عن كينونة الوجود، عن مشاعر وأحاسيس عاطفية غامرة تجعل الشاعر في حال لم يعهدها، فالجمال في الحركة التي أعطته كلمة (دار) الهوى، (كما دارت)، فالدوران يعطي شعوراً بعدم الاتزان والاضطراب، وطبعاً يركز بشار في صورته على عنصر السماع، وعنصر الخمر الذي انتزعه من مجالس الطرب واللهو التي كان يرتادها ويتردد عليها. وفي مثال آخر يقول بشار⁽²⁾:-

طَرَقْتِي صَبًا فَحَرَكْتَ الْبَابَ بَ هُدُوءًا فَارْتَعَتْ مِنْهُ ارْتِيَابًا
فَكَأَنِّي سَمِعْتُ حِسَّ حَبِيبٍ نَقَرَ الْبَابَ نَقْرَةً ثُمَّ غَابَا

تظهر هنا براعة بشار التصويرية، ورهافة الحس والمشاعر الممتزج فيها الخوف والانتظار والشوق، والجمال يبدأ بالتشخيص فجعل من الصبا شخصاً يطرق بابه، وهنا يظهر عنصر السماع وأهميته في الصورة، فبتكأ الشاعر عليه في إضفاء إحياءات للصورة من خلال كلمة (الطرق) وما يبعثه الصوت من انتباه سمعي، وتهيؤ للمتلقى من تخيل الصورة، وبعد

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 251.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 22، أراد طرقتني ريح الصبا، شبه تحريكها باب بيته بطرق الطارق.

ذلك يُفتح الباب شيئاً بسيطاً من الطرق، فيتجاوب الشاعر و يُظهر خوفاً واضطراباً، ثم يؤكد مع الترجيح باستخدام (كأن) مجيء المحبوبة، فتتقر الباب نقرة ثم تغيب، لقد تركت الصورة السمعية وقعاً في نفس المتلقي الذي يتخيل كل ذلك، من صورة المحبوبة التي جاءت، ثم ذهبت وصوت نقر الباب وصريره في سكون الليل، وكل ذلك بين توجّس وخيفة من أن يراها أحد فيشي بها، فالصورة ممثلة بالإيحاء، وشحن العاطفة بالخوف والترقب، لأن لقاءات الأحبة دائماً مُراقبة من الواشين والرُقباء.

ومن ثم ينتقل بشار إلى صورة أخرى، يتقابل فيها الحبيبان دون وجود الوشاة، وتختلط

فيها المشاعر بين بكاء وضحك، بين فرح وحزن فيقول: (1)

أَلَا لَا أَرَى شَيْئاً أَلَدَّ مِنَ الْوَعْدِ	وَمَنْ أَمَلٍ فِيهِ وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي
وَمَنْ غَفَلَةَ الْوَأَشِيِّ إِذَا مَا أَتَيْتَهَا	وَمِنْ نَظَرِي أَبْيَاتَهَا جَالِسًا وَحَدِي
وَمِنْ بَكِيَّةٍ فِي الْمُلْتَقَى ثُمَّ ضَحْكَةٍ	وَكِلْتَاهُمَا أَحَلَى مِنَ الْمَاءِ بِالشَّهْدِ
كَأَنِّي إِذَا مَا أَطْمَعْتُ فِي لِقَائِهَا	عَلَى دَعْوَةِ الدَّاعِي إِلَى جَنَّةِ الْخُلْدِ

حملت هذه الأبيات شحنات عاطفية وترقب وانتظار، فالشاعر ينتظر لقاء المحبوبة في ظل غفلة الواشين، ويكون اللقاء بين حزن وفرح، فيتعالى صوت البكاء ثم صوت الضحك، وفي الحالتين أحلى وأرقّ طعماً من الشهد الممزوج بالماء، فأتى بشار بصورة سمعية إبداعية مستخدماً التراسل بين طرفي الصورة، فالمسموع أصبح مذوقاً وليس هذا غريب على شاعر عبقرى مثل بشار، فطعم الشهد اللذيذ لديه يماثل أثره في نفسه، أثر الضحك والبكاء في لقائه مع محبوبته.

ويؤثر بشار لقاء محبوبته على جنة الخلد، وقد سمع الداعي يدعوه إليها، وهذه صورة سمعية أخرى يتلقاها السامع، فهو كما نرى يركّز على حاسة السمع، ويجعل منها نافذته على

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 8.

التذوق الجمالي، وبها يتحقق لديه التنفيس والبوح بما يختلج نفسه من مشاعر الحب والعشق وبها يستأثر بانتباه المتلقي، وتعاطفه معه، وتعاطيه مع شعر، ويقول (إسماعيل عز الدين) في التفسير النفسي للأدب أن بشاراً: "حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة كحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معين له دلالاته، وقيمه الشعورية"⁽¹⁾ ولذلك كان يستأثر بمشاعر المتلقي.

ويغوص بنا بشار بشعره في بحرٍ زاخرٍ بالأصوات، فهي الدليل الذي يقوده لأنه فاقدٌ للبصر، فنجد أن الصور لديه تعتمد على الأصوات المختلفة المتناثرة في الطبيعة من: صوت الديار، والرياح، والمطر والغراب والبوم والجنادب وصوت المحبوبة وحديثها، هذه الأصوات تجاوبت وتنادت في شعر بشار، وتحدثت عن مشاعره وعواطفه، ومعاناته وانفعالاته.

فالصوت بطبيعته صورة انفعالية لما تريد أن تظهره النفس الإنسانية، وتعبّر عنه، والصوت الذي آلته الحجرة و الأوتار في الإنسان يتلون بدرجات منخفضة ومرتفعة تبعاً لانفعالاته فيكون الصوت رفيعاً أو حاداً أو ضعيفاً أو عالياً أو حزيناً... الخ.

فالشعور الداخلي ينتقل بالصوت من حالٍ إلى حال، وهو المسؤول عن حالة المد والجزر التي تحصل في الصوت، وليس هذا فقط، فالمتلقي لهذه الأصوات ذات الذبذبات المختلفة التي تتراقص على طبلة أذنه، تترك وقعاً وأثراً في نفسه باختلاف ذبذباتها واهتزازاتها، وتولد لديه صوراً معينة ذات معانٍ متخيلة مختلفة حسب ما تفسرها حالته الشعورية والنفسية.

ومن هنا لعب بشار على هذه المسألة المهمة و أدرك بفضل نشاط حاسته السمعية أن

النفس تُدعّن لنداء الأصوات المنبعثة من النفس والروح، و تتجاوب معها. وفي ذلك يقول:

(1) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، 1963، ص 70.

يُكَلِّمُهَا طَرْفِي فَتُومِي بِطَرْفِهَا فَيُخْبِرُ عَمَّا فِي الضَّمِيرِ مِنَ الْوَجْدِ (1)

يبدأ الشاعر صورته بالفعل المضارع (يُكَلِّمُهَا طَرْفِي)، ليوحى باستمرارية الحدث، فكلامه معها مستمر لا ينتهي، والكلام تعبير عن النفس وبوح لدفائنها وأسرارها، ولكن من المتكلم هنا هل هو اللسان وهو أداة النطق في الإنسان؟ أم هل هو عند بشار غير ذلك، فالمتكلم هنا ليس اللسان بل هي العين؟ فالعين عند بشار هي التي تبوح وتعبّر وتتحدث. وهذا هو حال العشاق فالكلام بالعيون، وهذا تبادل وظيفي، وتراسل بين المدركات فالكلام المسموع أصبح مرئياً يصدر عن العين التي تفسره بنظرات مختلفة.

وتستجيب المحبوبة كذلك (فتومي بطرفها) فتتحدث العيون، وتعبّر عن خبايا النفس والضمير من عواطف الحب والعشق، ويعلق (كامل حسن البصير) على هذا البيت الشعري قائلاً: "قالرجل لا يرى، ولا بد من أن تكون له لغته الشعرية وصوره الفنية التي تؤدي عن أحاسيسه الذاتية، وتجسد طبيعة مخيلته المحرومة من نافذة حاسة البصر، ويبدو أنه سعى في خلق هذه الصور الفنية وتلك اللغة الشعرية"(2).

ويؤكد (كامل حسن البصير) مفهوم التراسل في مبدأ بشار قائلاً: "إن صاحبنا يصور الأذن عاشقة قبل العين، ويرى حاسة السمع سباقاً في معترك الغزل"(3).

ويقين أن مذهبه هذا لا يستقيم في الواقع إذا ما جردنا السمع عن الحواس الأخرى في تراسلها وتكاتفها ونيابة بعضها عن بعض، وإن كان يمتلك قدرات تستبقي قدرات البصر كما يقرر علم البصريات: فالبصر لا يدرك الألوان مثلاً إلا بواسطة الضوء الذي تمتصه

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 42.

(2) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987، ص 437.

(3) المرجع نفسه، ص 430.

المرئيات، وتعكس لوناً من الألوان المكونة له، فتستقبله العين، "فهذه العين عاجزة حين يسود الظلام، ولا يتوفر مصدر ضوئي، فكأن الضور عكازة العين في تلمسها المحسوسات، أما السمع فليس كذلك في حدود مدركاته، وذلك لأنه يلتقط الصوت ليلاً ونهاراً بين لجج دياجير الظلام وشعشعة الأنوار"⁽¹⁾.

وللطبيعة صداها في صور بشار السمعية، فالشاعر مرآة للطبيعة التي يعيش فيها، وبشار ابن بيئته العباسية، المليئة بالحضارة والتفنن، والغواني والمغنيات ومجالس الشرب والأنس، وبالأزاهير والرياض الملونة، وحظيت المرأة في شعره بمكانة خاصة، فتفنن في وصف جمالها، فذكر كل ما يتعلق بها من رائحة جميلة، وقد مياس، وشعر أسود وحمرة خدود، ورضاب عذب، إلخ ذلك من أوصاف برع فيها أيما براعة.

ولقد استطاع بشار أن يجعل الأذن بحاستها السمعية وسيلة لتذوق الجمال، ووسيلة للعشق، فإذا عشقت العين وهي جارحة الجمال المنظور، فلم لا تعشق الأذن وهي جارحة الجمال الموسيقي؟! ويقول بشار في ذلك:

يا قومُ أذني لبعض الحي عاشقةً والأذنُ تعشَقُ قَبْلَ العينِ أحياناً
قالوا بمنْ لا ترى تهذي فقلتُ لهمُ الأذنُ كالعينِ توفي القلبَ ماكانا⁽²⁾

وهذه الصورة جديدة أبدعها خيال بشار المُتقد المتوهج، فإذا كانت العين ترى الجمال فتتأثر به فكان هذا حقاً لأذن بشار أن تراه فتتأثر به، والنتيجة في الصورة الشعرية عند بشار أن تكون الأذن كالعين تماماً، تمكنه من إدراك الجمال، ولا حاجة له لرؤية بصرية ما دامت أذننا المرهفة تجعلنا نحس بوجوده، تجعله تراه، وهذا هو حقيقة التراسل، أذنه وخير الشواهد على تراسل الحواس في الشعر، تراسل ما بين عمل العين بعمل السمع.

(1) البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص430.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 206، والمازني، ابراهيم عبد القادر: بشار بن برد، ص62.

ولقد اعترض (المازني) على أن يكون في البيتين السابقين أي أثر لإبداع أو جديد، وذهب إلى أن طبيعة بشار من فقد للبصر حتمت عليه أن تكون الأذن موضع العين، وأن قوله ضربٌ من الهديان بما ليس مدركاً على وجه صحيح أو على الوجه الذي يفهمه البصراء⁽¹⁾. وطبعاً هذا الرأي، أرى فيه ظلماً وإجحافاً للشاعر، وإنقاصاً من قدرته العالية، عندما نعزو أن كل ما يصنعه ويبدعه هو بسبب تلك العاهة التي قُدرت عليه. وأنه ليس له مزية تذكر في الإبداع الشعري، هذا ما لا يرضاه العقل ولا المنطق. وبالعودة إلى شعر بشار، يُطالعنا هذا البيت الشعري الذي يقول فيه:

وبكرٍ كَنُورِ الرِّبيعِ حَدِيثُهَا تَرُوقُ بِوَجْهِهِ وَاضِحٍ وَقَوَامٍ⁽²⁾

لعل بشاراً قد أنتج صورة فنية بديعة من خلال التراسل بين المسموع (الحديث) والمرئي (نوار الربيع). فبدأ الجمال بالممازجة بين الأنوثة في اختيار لفظة (بكر) وهي دليل العفة والطهارة والبراءة، ودليل الفتوة والشباب والصوت الأنثوي المُرَهَف، الذي يحمل في طياته نبرات الحلاوة والنعومة والدلع، وهذا الصوت الأنثوي العذب بما يفيض به من أحاسيس ومشاعر ملتبهة، متأججة كما تفوح أزاهير الرياض بالأرج، والرائحة العذبة الشَّدِيَّة التي تذكي وتشعل كل الوجدانات، وتحرك المشاعر، فتندفق هذه مناسبة كالماء الرقراق، صافية عذبة، فترتسم على الوجوه المتلقية للصورة إعجاباً، ويخيل إليها صورة ذهنية لفتاة غاية في الجمال، وهذا ما يؤكد بشار في الشطر الثاني في قوله "تروق بوجه واضح وقوام" فالوجه أبيض والقوام رشيق ساحر أخاذ.

ويلجأ بشار في صورة أخرى إلى استخدام ظاهرة التراسل ولا يكتفي بذلك، بل يركز

أيضاً على التفصيل اللوني في صورته التراسلية يقول:

(1) انظر المازني، إبراهيم عبد القادر: بشار بن برد ص 62-63.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 203.

وحديث كأنه قَطَعُ الرَّوْضُ زَهْتَهُ الصَّفْرَاءُ والحمراءُ⁽¹⁾

في الصورة السمعية التراسلية نجد الشاعر يتكئ على التشبيه في الوصول إلى المتلقي يثير في نفسه تجاوبًا وتعاطفًا لحال الشاعر الذي أصبح أسيرًا لصوت المحبوبة وحديثها، فالحديث المسموع أصبح مرثياً ماثلاً أمام الشاعر كالرياض الملونة بالأصفر والأحمر، وكأن جمال وجه المحبوبة الذي يتناوب في الوجل اصفراراً، والخجل احمراراً هو الذي أوحى بمثل هذه الصورة التي مازج فيها الشاعر بين الحاستين البصرية والسمعية.

والصورة كما نرى، تلح علينا في تذوق جمال ألوانها، لتتحقق لدينا هذا الانجذاب والانبهار بجمال المحبوبة، تحت تأثير تلون صوتها بألوان الرياض الحمراء والصفراء، وكأننا نستمع لقطعة موسيقية تعلو وتتخفص نغماتها بتناسق وانسجام، وتتجلى الأذن لدينا عند سماعها في جمال يأخذ باللب، ويتيم القلب.

وهذه أبيات أخرى يقول فيها بشار:

وكانَ	رَجَعُ	حديثها	قَطَعُ	الرياضِ	كُسِينَ	زَهْرًا	
وكانَ	تَحَتَ	لسانها	هَاروتَ	يَنْفُتُ	فيها	سِحْرًا	
حوراءُ	إِنْ	نظرتُ	إِلَيْهِ	سَقَتَكَ	بالعينينِ	خَمْرًا	
وتخالُ	مَا	جمعتُ	عَلَيْهِ	هـ	ثيابها	ذهبًا	وعِطْرًا
وكانَّها	بردُ	الشِّرًّا	بِ	صَفَا	وَأَفَقَ	مِنْكَ	فِطْرًا ⁽²⁾ .

وقد أوردَ (نجيب البهيتي) هذه الأبيات معلقًا عليها بقوله: "أنَّ هذه التشبيهات" لم تقع إلا على مفهوم غامض، يضطرب في نفسك اضطراب الخلية الحية التي تتشكل أشكالاً مختلفة لاتقر عند شكل منها ولا تقف عند حدود"⁽¹⁾.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 144، زهته: حسنته وزينته الأزهار الصفراء، أي النرجس، والحمراء شقائق النعمان.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 55 - 56.

وعند النظر للبيت الأول منها:

وكانَ رَجَعٌ حديثها قِطْعُ الرِّياضِ كُسينَ زهراً

ترى الباحثة أن هذا المعنى أساسه الصورة القائمة على (رجع الحديث) المسموع و (قِطْعُ الرِّياضِ) المرئي، وهو تراسل فني جميل فوق حديث المحبوبة له من الأثر الجميل و المريح، كمن ينظر إلى الرياض المكسوة بالأزاهير المختلفة ذات الألوان المتنوعة، فيكون الأثر في الحالتين متشابهاً، فترى العين جمال ما تسمعه الأذن، وبذا فقد نجحَ بشار في نقل الأثر النفسي الذي يتغلغل فيه عند سماع رجوع صوت المحبوبة إلينا، فجعلنا نتعاطف معه بكل جوارحنا.

وهنا أخالف رأي (البهيتي) في أن الصورة التي وصل إليها الشاعر هي صورة موهومة، نتيجة عاهة العمى التي كان يعانها وبحسب رأي البهيتي: "فهو تشبيه محسوس عنده بغير محسوس، وهو عندك تشبيه محسوس بمحسوس، ولكنهما متخالفان في نوعهما، بعيدان في وجه تقاربهما ومن هنا كان عليك أن تتوهم لتفهم"⁽²⁾.

ولكني هنا أكّد مرة أخرى، على أنّ الصورة التي رسمها بشار غاية في الإبداع و التألق، لأنّ الشاعر إذا حُرِمَ حاسة البصر فهو ليس معدم الخيال والإبداع، وفي قول (البهيتي) على ما اعتقد ظلم في حكمه على بشار، لأنه جرده من القدرة الفنية والإبداعية، وأرى كذلك أنّ قدرة بشار الشعرية وتفوقه الشعري لا يختلف فيه اثنان.

ويُعلق (عبد الفتاح نافع) على رأي (البهيتي)، بما يصبّ في نفس مجرى كلامي حين يقول: "وهكذا يقع بعض المحدثين في الخطأ عندما يرون أن الشعر يجب أن يكون واضحاً

(¹) البهيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 357

(²) المرجع نفسه، ص 357

جلياً بعيداً عن الغموض، وكأنَّ غموض الصورة عيب ونقص لدى الفنان، وأرجعوا غموض
بشار إلى آفته وأطلوا من واقع الشاعر وحرمانه على شعره، واعتقدوا أن شعره يعكس
ظروف صاحبه العضوية، ولم يخطر بأذهانهم ضرورة الفصل بين آفته وشعره، ونسوا أو
تناسوا أن الصورة الغامضة خلق خيالي نو طابع إيجابي، ولها من القدرة على الكشف كما
للصورة الواضحة المعالم والسمات"⁽¹⁾.

وهذا الكلام ينطبق أيضاً على بيته التالي:

حوراءُ إنْ نظرتُ إليَّ كَ سَقَّتْكَ بِالْعَيْنَيْنِ خَمْرًا

ويُعلق (البهيتي) على هذا البيت قائلاً: "فهو قياس أثر شيء منظور بأثر شيء مذوق.
وذلك لا يقع إلا في الوهم، ولا يفهم إلا تقريباً. ثم إنك إذا نظرت فيه إلى دوافع الشعر، ونهايته
عند صاحبه، لم تجد إلا نفاقاً وزوراً وادعاء"⁽²⁾.

أمّا (عبد الفتاح نافع) فيردُّ على رأي (البهيتي) على هذا البيت بقوله: "إن الصورة
التي رسمها لمحبووبته بعينها الحوراوين اللتين تبعثان في النفس نشوة الخمر صورة رائعة
جديدة لا يعيبها أن تقيس أثر شيء منظور بأثر شيء مذوق، فهو لم يقصد هذا أبداً، إنه حين
يُصوِّر يتحدث عن انفعالات وأحاسيس وليس عن تشبيه شيء بشيء أو قياس شيء بآخر"⁽³⁾.

وترى الباحثة أن رأي (عبد الفتاح نافع) رأي منطقي، مبني على فهم وظيفة الشعر
والصورة الشعرية، فكما نعلم الشعر هو فن راق يُعبّر به الشاعر عن مشاعر دفيئة، وانفعالات
وعواطف، فتخرج الصورة الشعرية مترجمة لذلك، متحدثة بلغة النفس، ولا تخرج في صورة
سطحية تقيس الشيء بالشيء، وكأننا نريد منها أن تطابق الواقع وتحاكيه، وطبعاً هذه ليست

(¹) نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 193.

(²) البهيتي، محمد نجيب، تاريخ الأدب العربي، ص 358.

(³) نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 195.

الحقيقة الشعرية المبتغاة، فالشعر عمادة الخيال، وبشار إنسان له خيال ومخيلة حتى ولو أنه فاقد للبصر.

وهذا رأي (عبد القادر الرباعي) يدعم دور الخيال في صناعة الصورة: "الصورة الفنية مولود نصرّ لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعّال يعمل على استنفار كينونة الأشياء ليبنى منها عملاً فنياً متحد الأجزاء منسجماً، فيه هزة للقلب ومتعة للنفس"⁽¹⁾.

وفي بيت آخر يقول بشار جاعلاً كلام حبيبته كأنه السحر، في السحر تفوق على القدرة البشرية العادية، فكلامها مختلف فيه نكهة خاصة، وله أثر قويّ غير ما سمع من قبل:-

وَكأنَّ تَحْتَ لِسَانِهَا هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيهَا سِحْرًا

ويقول (عبد الفتاح نافع): فإنَّ هاروت يُضرب به المثل وينسب إليه السحر دون صاحبه ماروت، وتصور بشار لوجود هذا الملاك في فم حبيبته يبعث منه السحر يوحى بجمال الحبيبة وسحرها.... وغايته أن ينقل صورة جمالية كاملة لمحبيبته في حديثها ووقعه ونظراتها وسحرها"⁽²⁾.

أمّا (عبد الكريم صالح الحبيب) يُعلق على هذه الصورة قائلاً: "يتجلى جمال هذه الصورة بكمون ملك السحر (هاروت) تحت لسان المغنية، إذ ينفث السحر بلسانها فتظهره للسامعين غناءً يأخذ بمجامع قلوبهم، فقد جعل في صورته هذه فعلاً سحرياً أسراً يبدو من المغنية، وأما قوة هذا الفعل فهو هاروت الذي يتفنن بأحابيل السحر وطرائقه"⁽³⁾.

ولعل فقد البصر لدى بشار يستدعي تركيزاً أكبر للحواس الأخرى، واستغلالها بطريقة أكثر وقعاً وقوة، لتدق قلوب المتلقين وأسماعهم قبل عقولهم، ويجعل بشار للصوت

(1) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87.

(2) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 195 - 196.

(3) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، رسالة دكتوراه، بإشراف د. أحمد علي محمد، جامعة البعث، كلية الآداب 2007-2008، ص 126.

تأثيراً في النفوس ويجيد في تصويره، فقد جعل له قوة قادرة على البعث والموت، وله من الدهشة والإعجاب ما يجعل النفوس تهتف وتصرخ كأنها في ساحة معركة يقول⁽¹⁾:

كَأَنَّ لِسَانًا سَاحِرًا فِي كَلَامِهَا أُعِينَ بِصَوْتِ اللَّقْلُوبِ صِيُودِ
كَأَنَّ رِيَاضًا فُرِّقَتْ فِي حَدِيثِهَا عَلَى أَنْ بَدَوْا بَعْضُهُ كَبُرُودِ
تُمِيتُ بِهَا أَلْبَابَنَا وَقُلُوبَنَا مِرَارًا وَتُحْيِيهِنَّ بَعْدَ هُمُودِ
إِذَا نَطَقَتْ صِحْنًا وَصَاحَ لَنَا الصَّدَى صِيَاحَ جُنُودٍ وَجْهَتْ لِجُنُودِ

ونلمسُ من خلال الأبيات السابقة توظيفاً جمالياً للصوت بصورة تراسلية جميلة تفوق التصور، تأخذ بالألباب، فحديث المحبوبة ليس حديثاً عادياً، فهو كالسحر، كالصياد الذي يصطاد القلوب فتخفق القلوب له خفاقناً شديداً، وتميل إلى صاحبة الصوت وتهفو إليها، ثم نراه يبني صورة تراسلية ولا أجمل عندما جعل حديثها المسموع مرئياً كالرياض المتناثرة هنا وهناك، فجعل لصوتها ونغماته وذبذباته المنخفضة تارة، والمرتفعة أخرى، وتلونه تارة في النبرات بين حادة وناعمة ورقيقة وصاخبة، تلون الرياض بالأزاهير المختلفة من نرجس واقحوان وياسمين وغيرها. ولكن هذا ليس كل شيء أراد به بشار، بل أراد الانتقال إلى الأثر النفسي لوقع صوت المحبوبة في أذنه، لأنه يركز على هذه الحاسة، فأثر الصوت في نفسه وهو الأعمى، كأثر النظر إلى الرياض الملونة، فاللذة والنشوة المتحققة من سماع صوت المحبوبة، كتلك المتحققة للناظر الذي يستمتع بجمال الرياض. وبهذا تحقق تراسل بين حاسة البصر وتحولها إلى لذة السمع لحديث المحبوبة الموصوفة.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 118 و 119.

ويُكمل بشار صورته الجمالية ولا يكتفي بأن يجعل الصوت رياضاً بل يجعله كوشي البرود الملونة، فتمازج الألوان في البرود وما يترك من أثر جميل تلمسه العين، كتمازج النغمات في صوت المحبوبة.

ونرى هنا تراسلاً بين حواسه من سمعي إلى بصري بشكل رهيب حتى يصل بنا إلى الموت والحياة، إلى الفناء والوجود، فهذا الصوت له قدرة رهيبة يُميت ويُحي العقول والقلوب، فأَيُّ صوتٍ هذا يا بشار؟!، يحيي ويميت مراراً وتكراراً فما أجمل الحياة بعد الهمود! فهذا الصوت الأنثوي الدافئ الرقيق، يتراقص على أوتار القلوب والعقول فيميتها تارة، ويحييها أخرى، وهذه الحركة ولا أجمل فيها إثارة وأمل وحياة.

ويقول (عبد الفتاح نافع): "ويخلق بشار من حديث المرأة قوة رهيبة قد تبعث الموت وقد تمنح الحياة، ففي غضبها نقمة وفي رضاها نعمة. وهي عن طريق التلاعب بنبرات صوتها تفعل الأعاجيب"⁽¹⁾

ولهذا الصوت قوة رهيبة جعلت بشار في جو معركة محتدمة، يتصايح فيها الجنود، وأيُّ صورة هذه فالمعركة ذات جلبة كبيرة، فما أقوى من الجنود عندما يحتدمون مع جنود العدو، فتنتاب الأصوات وأضوائها من صليلٍ للسيوف وصيحات للجنود، وقرع للطبول.

وفي بيتٍ آخر تنفتح إبداعات الشاعر، ويُخرج صورة جمالية تحمل في طياتها أطراف التراسل الفني بين الحواس على أموج التشبيه فيقول⁽²⁾:

وَدَعَجَاءِ الْمَحَاجِرِ مِنْ مَعَدٍّ كَأَنَّ حَدِيثَهَا ثَمْرُ الْجَنَانِ
إِذَا قَامَتْ لِمَشْيِهَا تَثَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ خَيْرِ زُرَانِ

(1) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 197.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 198 والدعج: شدة سواد العين مع شدة بياضها، والمحجر: ما دار بالعين وأحاط بها، والمقصود هنا العين ذاتها.

ويُعلق (عبد الرحمن الوصيفي) على ذلك قائلاً: "فالحديث المسموع أصبح ثمرًا، وربما يعود جمال التراسل هنا إلى أنه لا ينفصل عن الدلالة الكلية في البيتين، فالشاعر عمد إلى إظهار الجمال في محبوبته، إذ جمعت بين جمال الجسم والعين حلاوة الحديث، ونقول حلاوة الحديث لأنه بالرغم من تصنيفنا لـ (ثمر الجنان)، بأنه تحوّل من المسموع إلى المرئي إلا أن هذا المرئي يملك في ذاته ملمحين، ملمح الشكل الذي يُرى وملمح الطعم حتى وإن لم يُصرح الشاعر به فهو موجود بالفعل ضمن دلالة الألفاظ"⁽¹⁾.

بينما يُعلق (عبد الكريم) بقوله: "يُظهر بشار جمال صورته - كعادته - بتشبيهه المحسوس بالمعقول، فثمر الجنان متصوّر بالعقل وفق ما يمكن لهذا العقل إدراكه من تصوّر لتلك الثمار، وكأنّ بشارًا في مثل هذه الصورة يحاول أن يجرّد إيقاعات الطبيعة المعقدة، ومباهج ثمارها التي تفوق تصوّر الإنسان وينقلها إلى إيقاعات بسيطة صوتية تمتزج بالأحاسيس البصرية كي يُشخّص لنا جمالية الصورة في مثل تلك الجارية المغنية التي يُغني صوتها سامعه عن كل لذة منشودة"⁽²⁾.

وترى الباحثة أن بشاراً أبدع في جعل الصورة تحاكي العقول والألباب، وتثير في النفس مشاعرًا وأحاسيساً تجاه التمتع بلذة وجمال صوت المحبوبة، ومحاولة تخيل طعم ثمر الجنان الذي لم يذقه أحد أو حتى يراه، هذا السحر بحد ذاته، فأنت مُطالب من أجل فهم الصورة أو حتى الانتقال إلى جماليتها من أن تُحلق بأجنحة الخيال في رسم إطار الصورة، فجعل المسموع مرئي ومذوق غاية في الإبداع، فقد استخدم بشار التراسل المركب في أن

(¹) الوصيفي، عبد الرحمن: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 134.

(²) الحبيب، عبد الكريم صالح، التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص 127.

واحد، فلم يكتفِ بتخيّل المسموع مرثي بل حوله بعصا الخيال السحرية إلى مذاق، فأنت تعمل ثلاث حواسٍ بجمالٍ محبوبةٍ بشار، وتتعاطف معه في تلقي هذا الجمال والتمتع به.

وهذا بيتٌ آخر يُطالعنا مُركزاً فيه على الجاذبية في صوت الجارية الذي يثير النشوة في النفس.

أُنسٌ غَرائرٌ ما هممنَ بريبةٍ كظباءِ مكةَ صيدهنَّ حرامٌ
يُحسبنَ منَ لينِ الحديثِ زوانياً ويصدُّهنَّ عن الخنا الإسلامُ⁽¹⁾

ونرى بشاراً مرةً أخرى يُلحّ على جمال صوت المرأة في صورة تراسلية غاية في الروعة؛ فهو يجعل من المسموع ملموساً يلمس باليد، فلم يترك بشار سبيلاً إلا وقد طرقه ليثبت للمتلقي أنّ تأثير الصوت ووقعه في النفس يصل إلى أعلى الدرجات، فالصوت أصبح شيئاً مادياً نتحسسه لندرك مدى ليونته، ماثلاً أمامنا، فتحدد صفاته باللمس، هل هو خشن أم ناعم أم لين أم ماذا؟! وهنا ينتقل بشار إلى حاسة اللمس التي يعتمدها الإنسان المبصر والأعمى في كشف حقائق الأشياء، فالمبصر لا يُهمل هذه الحاسة حتى أنه يعتمدها في أبسط أمور حياته اليومية منها مثلاً عند شراء الأقمشة، فلا يكتفي بالنظر إليها، بل يتحسسها بيده، وكذلك الأعمى لا ينفك يعتمد عليها كذلك في كثير من الأمور منها القراءة وغير ذلك.

وبذلك يُثبت بشار أن عاهة العمى لم تحرمه التذوق الجمالي، ولم تحرمه الإبداع في إنتاج صور زاخرة بإعمال الحواس، وكأنه إنسانٌ مبصر، حتى أنه فاق بعض المبصرين وأبدع.

ويقول (عبد الفتاح نافع): "ولعلّ بشاراً كان أكثر الشعراء تفنناً في وصف كلام المرأة وحديثها، ويرى الدكتور (يوسف بكار) أنه في هذا النمط أصدق منه في أوصافه الأخرى؛

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 192، والأنس: جمع مفردة أنوس: وهي الجارية المؤنسة.

لأنه يتحدث عن أشياء غير معطلة حاستها عنده، ويرى أنه يعوض في هذا الوصف عن حاسة البصر⁽¹⁾.

وترى الباحثة أن التعويض الذي يعمله بشار لا ينفي ولا يعارض القول في أنه صاحب قدرة إبداعية، وذكاء حاد في إخراج صورهِ الشعرية، بشكل جذاب وأنيق، يتماشى مع الذوق الجمالي الطبيعي الذي يوافق الفطرة البشرية، فكما نعلم جميعاً بأن الأذن البشرية تتراح لسماع الصوت الجميل، والموسيقى، ومن منّا لا يُحبّ سماع الأصوات الرخيمة، فالأذن تأنس للصوت المريح وتنفّر من سماع الصوت المزعج، فكيف يكون الأمر في العلاقة بين الرجل والمرأة من ناحية الإعجاب والحب؟!، فالرجل بطبيعته ينجذب لصوت المرأة ويترك ذلك الصوت الأثر الكبير في نفسه ويثيره، وعندما ركّز بشار على صوت المرأة في صورته السمعية كان استغلالاً لتلك الطبيعة البشرية، وذكاءً يدلُّ على عبقرية وتفرد.

وجعل بشار الصوت شيئاً مرئياً وذوقياً ولمسياً، يُنبئ عن إحساس مرهف، ومشاعر فياضة، وخيال عالٍ، وشاعرية مُبدعة، وفكر ناضج، وعقل منتج، فلقد استغل موروثه الثقافي، وما ورد مدركاته الحسية من معلومات وخبرته الاجتماعية، فأخذ وقلّد وصقل وجدّد وأبدع وولّد. فما أجمل قوله التالي حين يقول:-

فَبَتُّ أَبْكَى مِنْ حُبِّ جَارِيَةٍ لَمْ تُجْزِنِي نَائِلًا وَلِمِ تَكْدُ
إِلَّا حَدِيثًا كَالْخَمْرِ لَذَّتُهُ تَكُونُ سَكْرًا فِي الرُّوحِ وَالْجَسَدِ (2)

يقدم بشار صورة جمالية و جديدة، مبنية على التراسل بين حاستي السمع والذوق، فجعل من حديث المرأة الذي يثير اللذة والنشوة في النفس شيئاً مذوقاً وجعله الخمرة التي تحقق

(1) نافع: عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 183

(2) ابن برد، بشار، ديوان 3: 66.

للإنسان اللذة والنشوة كما يفعل صوت المرأة، مفعول الإثنين يدير الروح والجسد ويتحكم بها، فيجعل المتعة واللذة، فالإحساس بالصوت الجميل وبالخمرة يجعلان الجسد والروح يعيشان على أطياف اللذة والنشوة والمتعة.

ويقول (عبد الكريم حبيب) في هذه الصورة: "وقد قدم بشار هذه الصورة الجمالية بإحساس رهيف، فالصوت هنا له رنين غير محدد، تتبعث منه رائحة الثغر عبر كأس الشفتين فيتحول إلى تصورات ذوقية يكون (علامة على باطن روحي، إن الصوت يتحول إلى حرف من حروف الهجاء، لأن المرئي والمسوع يرتدان إلى مجرد علامات للروح)، كي تغرق سكرًا في بحار الوجد، فإذا غرقت الروح فيها كان الجسد مطية ذلك الغرق"⁽¹⁾.

وقال بشار في أبيات أخرى يربط فيها بين الخمر وحديث المحبوبة⁽²⁾:

لَقَدْ شَطَّ الْمَزَارُ فَبَتَّ صَبًّا يُطَالِعُنِي الْهَوَى مِنْ كُلِّ بَابٍ
وَعَهْدِي بِالْفُرَاعِ وَأَمَّ بَكَرٍ ثَقَالِ الرَّدْفِ طَيِّبَةِ الرُّضَابِ
مُصَوَّرَةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهَا كَأَنَّ حَدِيثَهَا سُكْرُ الشَّرَابِ

يقول (عبد الرحمن الوصيفي): "الشاعر يتذكر محبوبته التي بُعِدَتْ عنه، ويتذكر كذلك حديثها الممتع كالشراب المُسكر، والتراسل هنا يكمن في تذوق الشاعر حديث المحبوبة، لكن الدلالة تتعدى ذلك بكثير، لأنَّ الشاعر أعطانا أثر حديث المحبوبة عليه، إذ نقل - حديثها - من الحالة العادية إلى حالة من النشوى، والحكم كتلك التي تولدها الخمر في شاربيها⁽³⁾.

(1) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص 134.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 273، شط المزار: بعد، الصَّب: العاشق، الفراع: الموضع، وأم بكر، كنية "الرباب" محبوبته، المُصَوَّرَة: كاملة الحسن

(3) الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 115-116

فالتراسل جلي بين الحاستين في قوله (كأن حديثها) القائم على السمع وبين (سكر
الشراب) القائم على حاسة التذوق والانفعال الحاصل من السكر.

وفي بيتٍ آخر يقول:-

من فتاةٍ صُبَّ الجمالُ عليها في حديثٍ كَلَذَّةِ النَّشْوَانِ (1)

وتعتمد الصورة في البيت السابق على تشبيه حديث الفتاة الموصوفة بالجمال الأخاذ
وفي هذا إعمال لحاسة البصر ورؤية العين، أما حديثها الذي سيصل إلى حاسة السمع، فإنه
لذيذ كذذة النشوان بفعل الخمرة، وفي تراسل بين حاستي السمع والتذوق.

ونرى بشاراً مرة أخرى يطالعنا بصورة تراسلية ملونة، تعكس لنا بريقاً أخاذاً، جعل
فيها الصوت ماثلاً أمام أعيننا، نحسّه بأيدينا، فنحدد أبعاده وحدوده، فيقول:-

كأنَّ القول من فيك لنا درُّ وياقوت (2)

أعطى بشار الصوت المسموع صفة الرؤية، فجعل ماهو مدرك سمعي مرئي، فجعل
صوتها وبريقه وحلولة في النفس كبريق الدر والياقوت، فهذا الصوت اكتسب صفاء وبريقاً،
ويمكن القول أن الدر والياقوت بحاجة إلى حاسة اللمس أيضاً للتمتع باللمس الناعم فيكتمل
الإحساس الجمالي بالنظر واللمس، وكذلك صوت المحبوبة استغرق جميع الإحساسات، فأصبح
لدى بشار مرئي ملموس ليستمتع به بحواسه كلها، لأن الحواس تعمل في توليفة واحدة لتنتقل
الإحساس بالجمال.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 213

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 17

ويقول (محمد فتوح أحمد): "وبتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر"⁽¹⁾.

ومن ذلك ترى الباحثة أنّ التراسل في معطيات الحواس، ليس فقط أسلوباً فنياً شعرياً بل يستخدمه الشاعر لينوع في صورته، وهو حالة نفسية حقيقية.

وهذه صورة شعرية للشاعر (المعري) تشابه صورة بشار يقول فيها:

مِنَ النَّاسِ مَنْ لَفْظُهُ لَوْلُؤٌ يُبَادِرُهُ اللَّقْطُ، إِذْ يُلْفِظُ
وَبَعْضُهُمْ قَوْلُهُ كَالْحَصَى يُقَالُ فَيُلْغَى وَلَا يُحْفَظُ

أما فكيف تكتسب الموجات الصوتية والذبذبات الاهتزازية، والتي لا تتمثل في مادة، جسماً ذا مقاييس وألوان، فهذا ليس إلا شعوراً وإحساساً بتأثير فعل الصوت في النفس، فالمعري وجد في كلام بعض الناس لؤلؤاً، وفي كلام غيرهم حصى، وكان يريد أن يصف تلك الترددات، ولكنه يصف أثرها في نفسه وقيمتها و معناها بعد أن تتلفاها الأذن، وينقطع وقع التيار الحسي"⁽²⁾.

ويكرر بشار مرة أخرى الصورة السمعية مشبهاً الصوت بالحلي التي تنزين بها المرأة:-

كَالْحَلِيِّ حُسْنُ حَدِيثِهَا وَدَلَالُهَا إِحْدَى الْمَصَايِدِ⁽³⁾

فالحديث المسموع أصبح مرئياً محسوساً كالحلي التي تنزين بها المرأة، ولا يخفي مافي الصورة من اللون والحركة التي تغمر الصورة السمعية، فالحلي لها ألوان مختلفة وبريق

(¹) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ط2، 1977، ص338

(²) رضا، جهاد: التصوير الفني في شعر الفيان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص76.

(³) ابن برد، بشار، ديوان: 2: 173.

تتجمل بها المرأة لتُظهر حُسنها وألقها، ولها أصوات عندما تتحرك في أيدي المرأة مثل الأساور، والخالخيل في أرجلها، وكل تلك العناصر من حركة ولون وبريق وصفاء تتآزر مع بعضها لتصل الصورة الفنية إلى المتلقي بكامل حلتها، فتثير فيه الإحساس بالجمال، وتنقل له ما أراد الشاعر نقله من جمال لصوت المحبوبة أو المرأة وبالتالي يعيش في نفس الحالة الشعورية التي اعترت الشاعر.

ويضيف (عبد الفتاح نافع) بقوله: "لاشك أن الحلي تزيد جمال المرأة بأشكالها وألوانها المختلفة، وبشار لا يرى اللون ولا الشكل، ولكنه يعلم أن هناك عرفاً عاماً متفقاً عليه مؤداه أن الحلي تزين المرأة، فلماذا لا يعتمد على سمعه ومخزون ذاكرته. فيمنح الحلي صوتاً جميلاً له أنغام، وله ذبذبات كصوت محبوبته !! ثم هو يجعل في الصورة نفسها من دلالتها قصيدة، والدلال لا يقتصر على لغة العيون بل للصوت دخل كبير فيه"⁽¹⁾.

وهذه صورة سمعية أخرى تُظهر براعة بشار في التصوير والقدرة اللغوية العالية⁽²⁾:-

وَصَفْرَاءُ مِثْلُ الْخَيْزُرَانَةِ لَمْ تَعِشْ	ببؤسٍ ولم تتركب مطيةً راع
جَرَى اللَّوْلُؤُ الْمَكْنُونُ فَوْقَ لِسَانِهَا	لِزُورَاهَا مِنْ مِزْهَرٍ وَبَرَاعِ
إِذَا قَلِبْتَ أَطْرَافَهَا الْعُودَ زَلْزَلْتُ	قَلْبًا دَعَاهَا لِلصَّبَابَةِ دَاعِ
كَأَنَّهُمْ فِي جَنَّةٍ قَدْ تَلَاحَقَتْ	مَحَاسِنُهَا مِنْ رَوْضَةٍ وَيَفَاعِ
يَرُوحُونَ مِنْ تَغْرِيدِهَا وَحَدِيثِهَا	نَشَاوَى وَمَا تَسْقِيهِمْ بِصَوَاعِ
لَعُوبٍ بِالْبَابِ الرَّجَالِ وَإِنْ دَنْتِ	أَطْيَحُ التُّقَى وَالغِيَّ غَيْرِ مَطَاعِ

يتجلى الجمال في وصف المرأة المنعمة التي لم تر بؤساً في حياتها فحديثها اللؤلؤ

الصافي النقي، وبتحويل المسموع إلى المرئي تركيزاً على جمال صوت تلك المرأة، ولفت

(¹) نافع، عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 185-186.

(²) ابن برد، بشار، ديوان بشار، 4: 99.

انتباه المتلقي إلى ذلك ولكن هل جمال الصوت هو الشيء الذي أراد الشاعر إظهاره، فالجمال الصوتي تعبيرٌ عن حالة حُبٍّ ووجد، تعبيرٌ عن نفسية متعبة تريد أن تحس بالجمال لتصل إلى الراحة.

يقول (عبد الرحمن الوصيفي) في ذلك: "فهذه المرأة لم تر بؤساً في حياتها بل عاشت منعمة في الحضر، بعيداً عن البادية، هذه الحياة المنعمة جعلت من حديثها لؤلؤاً، وبراعة الشاعر تكمن في أدواته التعبيرية، فلم يشأ الشاعر تشبيه صوت المغنية باللؤلؤ وإلا كان تشبيهاً عادياً، وإنما صرّح بأن اللؤلؤ هو الذي يجري فوق لسانها، وقد برع شاعرنا أيضاً في نقل الحديث المعنوي من مدركات حاسة السمع إلى لؤلؤ مادي يدرك بالبصر"⁽¹⁾.

وبقوة الذاكرة لدى بشار مع ذكائه ومهارته الأدبية، استطاع أن يستوحي ويستشف من الصور والمعاني المخزونة لديه معاني أخرى، وأن يأتي بصورة جديدة اعتمد فيها على ما مرّ عليه من صفات للصور المرئية والمعطيات البصرية، فولد معنى من معنى، وصورة من صورة، ولم يكتف بذلك بل بادل بين معطيات الحواس من: سمعي إلى بصري بصورة جميلة مبدعة، فهو لم يرض فقط بالتقليد والتكرار لما حفظه وسمعه، أو لما أبدعه سابقوه بل حاكي وقلد وجدّد ليعد من المجددين والمولدين.

واعترف القدماء له بهذا الامتياز فوصفه الجاحظ بقوله: "ليس في الأرض مولد قروي يُعدُّ شعره في المحدثين إلا وبشار أشعر منه"⁽²⁾

(¹) الوصيفي، عبد الرحمن محمد: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم ص 130 - 131.

(²) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج4، ص1، 1943، ص453.

لذا كان الشعر لدى بشار ميداناً مفتوحاً للبحث المستمر عما هو جديد، ومن أجل ذلك لم يتوقف عند نقطة معينة، بل هو مشغول دائماً لتحقيق ما لم ينجزه أو أن يسبق غيره، كثير الاهتمام بتجويد شعره، وفنون قوله، وهذا هو حال الشاعر الكفيف، وسمة من أبلغ سماته، فشعره نفسه، هو دائم الانشغال بها كثير التأمل فيها (1)

وتتوالى الصور السمعية في شعر بشار، لتدق بأيديها أبواب قلوب المحبين والعشاق، وتلهب مشاعرهم ووجدانهم بقلب المدركات من سمعية إلى بصرية، فقد تمازجت حواس الشاعر فبدأت تحس الشعور في النفس مختلطاً بإدراكه في الذهن فرأى الصوت كما سمعه:-

لله درّ فتاةٍ من بني جُشمٍ ما أحسن العينَ والخدَيْنِ والنَّابِ
تُريكَ في القولِ جَشَاباً، وإن ضحكت أرتك من ثغرها المثلوجَ جَشَاباً (2)

فالشاعر يبدأ البيت بأسلوب التعجب، الذي يثير المتلقي ويجعله يريد معرفة ما بال تلك الفتاة، فهي فتاة مكتملة الحسن كاملة الأوصاف، والفعل المضارع (تريك) الذي جعل من التراسل حقيقة، فأنت ترى الصوت لا تسمعه، فهو مائل أمام عينيك فالصوت في وقعه وجماله حبات الندى الصافية فالتشابه ليس في الشكل الخارجي بل هو في الأثر النفسي لكلا طرفي التراسل.

(1) انظر: العلي، عدنان عبيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 377.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 208، والجشاب: الندى المتساقط، ويشير ابن عاشور الى انها كتبت فيان برد، بشار، الديوان بالخاء المعجمة المضمومة خطأ، ويرى د. محمد حموية أنّ الكلمة بالخاء (خشاب) ليست خطأ، بل إن وجه الكلام عليها. وهي كلمة فارسية مركبة من (خوش) بمعنى الطيب واللذيذ والجميل، والثانية (آب) وهو الماء، ويقال خوشاب و خشاب وهو الرونق.

ويقول (عبد الرحمن الوصيفي): "وسر الجمال هنا الانسجام النفسي بين طرفي التراسل، قول المحبوبة، وقطرات الندى - فكلام المحبوبة مُحببٌ إلى النفس، ويريح الصدر من لواعج الحرمان وآلام الجوى وقطرات الندى - هي الأخرى - تريح النظر والنفس معاً"⁽¹⁾ إن نقل التجربة إلى المتلقي لا تتوقف على التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط بالشعور المسيطر فثمة إحياء يستوقف المبدع كي لا يقف في تصويره عند حدود الحس، بل يربط أطراف التشابه بالشعور والفكر.⁽²⁾

لذلك ترى الباحثة أنّ الشاعر بحاجة دائمة إلى البحث والاستقصاء في أدواته و إمكانياته وتجاربه، ليخرج دائماً بإبداع الجديد في مجال الصور الشعرية، للتعبير عن مشاعره الأصلية تعبيراً صادقاً؛ لأنّ المشاعر تظل مبهمة في نفسه، لا تتضح إلّا بعد أن تتشكل في صور جديدة إيحائية، ليست تقريرية مألوفة.

ولابد أن تكون للشاعر قدرة على التصور، تجعله قادر على استكناه مشاعره واستجلائها، لنقل هذه التجربة بنجاح إلى المتلقي الذي يقف إزاء هذه الصور؛ فتثير فيه إثارات متنوعة مختلفة حسب نفسيته ومشاعره وثقافته، فكل واحد منا يُثار بطريقة مختلفة عن الآخر، لهذا يختلف تقدير كل واحد منا لما يراه من إبداع الشعراء وتفوقهم أو غير ذلك.

لقد ترجم بشار الصوت الذي وقع في مسامعه، ترجمةً نفسيةً حدسية، فصوت المرأة يتحول إلى شيء ملموس محسوس، في تفكير بشار، يتحول إلى الدر والياقوت، وإلى الثمر وأزهار الرياض، وإلى الخمر وسكرته، فراسل بشار بين السمع والبصر والذوق والشم في

(¹) الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 131.

(²) انظر، رضا، جهاد: التصوير الفني في شعر العميان ص78.

صور إبداعية جميلة أنيقة جذابة، ملونة، وهذا التنوع في الصور وتراسل المدركات فيها، مردُّه إلى أن الشاعر لديه شحنات نفسية مهيمنة عليه، بحاجة إلى الانطلاق والانفلات، فوجد في تبادل الحواس مطيةً يمتطيها ليعبر من خلالها إلى منافذ التعبير وايصال المشاعر بكل صدق وعفوية.

وها هي صورة جديدة متجددة، تعكس القدرة الفذة المبدعة والخيال الواسع والذكاء المنتقد⁽¹⁾:-

ومجلسٍ خمسٍ قد تركتُ لِحْبِهَا وهنَّ كزهر الرّوضِ أو لؤلؤ السّرِدِ
يُساقطن للزير الموكّل بالصبا حديثاً كوشي البُردِ يَغرين في الوردِ
تتماهى الفروق والحدود في صورة بشار، فصوت المحبوبة المسموع مرئي، وصوتها ملّون موشى وهذا التمازج بين الصورة السمعية والبصرية، وهذا التبادل والتشابك بين الحواس جعل تعبير الشاعر يرقى إلى مستوى الكتابة الجمالية المبدعة، إذ أن العين المجردة تعجز عن التقاط الشبه بين صوت المحبوبة وكوشي المنمنم، وكذلك الأذن، لأن وجه الشبه ليس مبدولاً أو ممكناً، كما لا يمكن أن يتفق ذلك للنفس إلا إذا أدركت روح الأشياء ونفذت من إطارها الخارجي المادي، وكان الحدس إماماً لها، فحينئذ ترى الشاعر الأعمى يسمع للظلام صوتاً، ولفجر نفساً، وللزهور همهمة، وللطيور ضحكاً.⁽²⁾

وهذه صورة أخرى:

ولها مَضْحَكٌ كغُرِّ الأَقاحي وحديثٌ كالوشى وشي البرودِ⁽³⁾

(¹) ابن برد، بشار، الديوان 3: 9.

(²) انظر، رضا، جهاد: التصوير الفني في شعر العميان، ص 78-79.

(³) ابن برد، بشار، ديوان 2: 190 في رواية الشريف المرتضى في الأمالي (كثر الأَقاحي) ، وروي في زهر الآداب " ولها مبسم.

ويقوم التراسل الفني في صورة بشار على التشبيه بين الحديث والبرود، بين المسموع والمرئي، فالحديث المسموع يزين صاحبه ويجملها كما يزين الوشي البرود، والتمازج اللوني الذي يرتسم على أطراف الثوب وما يوحي به من جمال، وراحة للنظر والنفس، كجمال وتلون صوتها الذي يريح النفس، ويُطرب الأذن ومما يرتفع بشحنات الجمال والتألق أن الشاعر لون صورته بألوان كثيرة موحية فثغر المحبوبة كثر (الأقاضي).

ويقول عبد (الإله الصائغ): "ولعل جمال الصور الفنية المتولدة من التراسل يكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل، أي قبول الصور الغريبة المتخيلة والتألف معها، كما لو أنها كانت واقعية مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"⁽¹⁾.

ويقول بشار:-

وبيضاء مكسّال كأن حديثها إذا ألقيت منه العيون برود⁽²⁾

فالحبيبة بيضاء والبياض رمز النقاء والطهارة والجمال، مكسّال، متعودة على الراحة منعمة مرفهة وحديثها المسموع كالبرود الملونة، فالصوت المسموع دخل أعماق الشاعر فاستجاب له، وجسده بمشاعره، فأصبح مرئياً ملوناً يسطع بحب الشاعر لتلك المرأة البيضاء.

ويكرّر بشار الصورة في بيت آخر:

وأنا ليجري بيننا حين نلتقي حديثاً له وشي كوشي المطارف⁽³⁾

ويعلق (الوصيفي) على هذا البيت: "فالحديث بين بشار ومحبوبته ليس حديثاً عادياً يُدرك بحاسة السمع - الأذن - إنما يرى بالعين مثلما يرى الثوب الملون"⁽⁴⁾، وفي هذه الصورة يتضح جمال التشخيص في معنى البيت الشعري، جعل بشار الحديث إنساناً يجري مرتدياً

(1) الصائغ، عبد الإله: الصورة الفنية، ص415.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 120.

(3) ابن برد، بشار، الديوان: ص107، الوشي: نقش الثوب وتطريزه والمطارف جمع المطرف، وهو نوع من الثياب.

(4) الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 130.

ملابساً ملونة ومطرزة كوشي الثياب، لكن التراسل الواضح بين عمل الأذن في سماع (الحديث)، (والوشي كوشي المطارف) الصورة البصرية وعمل العين.

ولم يقتصر في إعطاء صفة وشي البرود على حديث المرأة بل هو يعطيه صفة في الثناء للممدوح:-

فَتَبَادَرُوا طُرْفَ الثَّنَاءِ بِفَضْلِهِ فَكَأَنَّمَا نَشَرُوا الثَّنَاءَ بُرُوداً (1)

فالناس أخذوا يتناقلون الأحاديث عن فضائل الأمير وأفعاله وكأنهم ينشرون بروداً

ملونة، فالكلام المسموع والثناء على الممدوح أصبح مرئياً للعيان، كأثر هذا الكلام الجميل المُستحسن وهنا تبادل بين حاستي السمع ونظر العين.

ويقول أيضاً في وصف صوت وكلام المحبوبة:-

إِنَّ "حُبِّي" سَحَرْتَنِي بِالْأَمَانِي وَالْعِدَاتِ (2)

بَدَلَالٍ وَحَدِيثٍ مِثْلَ تَنْوِيرِ النَّبَاتِ

والجمال يتجلى في أنه جعل الدلال والحديث المسموع يُرى مثل نوار وزهر البنات، و

هذا التراسل ما بين سماع الحديث، ورؤية العين.

تُرى أين تكمن البراعة؟ أفي صورة أساسها تشبيه الصوت بشيء محسوس، أم في

صورة تعادل طرفاها فكان كلاهما صوتياً؟ فيما سبق تجسّد الصوت ليعطي صورة مرئية

نحسها بل نلمسها، سواء أكانت البرود أم اللؤلؤ أم الأزهار أم غير ذلك، ولعل شاعرنا بشار

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4 : 53.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2 : 29.

شبه حسن حديثها بحسن نور النبات من تشبيه المعقول بالمحسوس. والتشبيه بالروضة ونحوها معروف في شعرهم. قال الأعشى:

خضراء جَادَ عليها مسبل هَطل
مؤزر بعميم النبات مكتهل
ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل

ما روضة من رياض الحزن معشبة
يغازل الشمس منها كوكب شرق
يوماً بأطيب منها نشر رائحة

قوله " ولا بأحسن منها " إلا أنه شبه محسوساً بمحسوس.

أردا أن نشاركه حياته السمعية، فجعل من الصوت صورة مرئية ذوقية و شمّية وغير ذلك، لنشاركه إحساسه في تذوق الجمال وكأن هدفه أن يثبت للمبصرين أن الأذن تعي جمالية الصوت وتستوعبها تماماً كقدرة العين على الاستيعاب الجمالي.

"وليس من شك في أن السمع يمتلك قدرة فائقة على تحويل الاهتزازات إلى صورة خيالية قد تفوق ما يفعله البصر، لأن الخيال آنذاك يكون مطلقاً، بعكس التقييد البصري، وهذا ما دفع هيغل إلى أن يقول "يفعل الصوت، تتسلخ الموسيقى عن الشكل الخارجي، وعن إمكانية الرؤية المدركة بالحواس، تحتاج الموسيقى لإدراك ما تخلقه، إلى عضو خاص وهو عضو السمع الذي كالنظر، يشكّل جزءاً، ليس من الحواس التطبيقية، و إنّما من الحواس النظرية، وهي أكثر خيالة من النظر"⁽¹⁾.

الصورة الشمّية

حاسة الشم التي تدرك بها الروائح الزكية الطيبة من غيرها، تأتي بالمرتبة الثانية بعد السمع عندما يضيع البصر، والشم عند الأعمى - كما ورد سابقاً في الحديث عن الحواس - حاسة مهمة بالنسبة له ولغيره، ولكنّ الأعمى تكون له بمثابة قوة إدراكية تعويضية، يعوض من خلالها فقدّه للبصر.

وحاسة الشم تعد وسيلة لمعرفة جمال الأشياء في الوجود، إذ تستطيع هذه الحاسة مع الحواس الأخرى، أن تحول ما هو مشموم إلى صورة جمالية لها أبعادها الوجودية، والشاعر الأعمى يستطيع من خلال تهذيب وصقل هذه الحاسة وتدريبها على استغلالها خير استغلال

(¹) الحبيب، عبد الكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص 139

في حياته العادية والشعرية، فالدرية والمران والممارسة تصقل هذه الحاسة، وتجعلها قادرة على إدراك الجمال بشكل كبير.

ولعل بشاراً من الشعراء الذين استخدموا هذه الحاسة واستثمروها خير استثمار في شعرهم، وفي التذوق الجمالي لما تقع عليه، واستطاع بشار أن يحمل هذه الحاسة معاني ودلالات تعبيرية كثيرة، وأن يتفنن في تشكيل الصور الشمسية وفق خصوصية رؤاه، وأحاسيسه، وحملها من عمق مشاعره وعواطفه ما يثير المتلقي، ويدفعه دفعاً قوياً للانغماس في عالم بشار الشعري وتذوق جمال ما صنعه من عالم خاص يمكن تسميته عالم المشمومات في شعر بشار.

وظهرت أسماء لمشمومات كثيرة في شعره منها الريحان والتفاح والمسك والزعفران والأرج وغيرها، يقول (عدنان عبيد): "ويقف بشار في مقدمة الشعراء الذين ولعوا بذكر الروائح، والطور، والاستعانة بحاسة الشم، والتعويض بها، ويظهر جلي اهتمامه هذا في الغزل"⁽¹⁾.

وسأحاول إظهار جماليات وإبداعات هذه الصور الشمسية:

دُرَّةٌ حَيْثَمَا أُدِيرَتْ أَضَاءَتْ وَمَشَمَّ مِنْ حَيْثَمَا شُمَّ فَاحَا
وَجَنَاتٌ قَالَ لَهَا إِلَهُ كُو نِي فَكَاتَتْ رُوحاً وَ رَوْحاً وَرَا حَا (2)

لا يخفى على أحد ما في هذين البيتين من جمال وروعة في التصوير فهي أي (المحبوبة) درة في الصفاء والنقاء والإضاءة، تنير كل ما حولها، وهي كالزهرة الفواحة أو كالمسك الفواح أنتك رائحته العذبة الذكية، وجنة ولكن أي جنة واحدة، لا بل هي جنات ممثلة بكل ما لذ وطاب، وبكل الروائح الزكية، والمناظر الأخاذة، فلعبت الحواس في إنشاء

(1) العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي: ص 47.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 33.

الصور، بحيث تمازجت وتراسلت لترسم لنا الصور المرئية والذوقية واللمسية والشمسية، فلا يكتمل الجمال دونما انغماس في عالم من الخيال التصوري لتلك المحبوبة صاحبة الوجه المنير والرائحة الفواحة والمذاق اللذيذ والمنظر الجميل من قوام وشكل.

ويتألق بشار في إضفاء عنصر الحركة واللون في صورته تلك، فالمحبة درة تضيء كل ما حولها عندما تتحرك من هناك وهناك، وتنتشر رائحة المسك والطيب حينما شئت في كل الأرجاء والنواحي، وجنات ملونة مزركشة بمختلف الأزهار والأشجار، وحتى الأصوات المنبعثة من الطيور الموجودة فيها، وحركة المياه وجريانها، جعل منها شيئاً مذوقاً ومشروباً فالصورة تفوح منها الرائحة وتلونها الألوان، وتذوق من خلالها كل أنواع الطيبات.

ويعلق (كامل حسن البصير) على هذه الصورة قائلاً: "المعلومة بشار من واقع الحياة وأحاديث الناس لا يمكن أن تخطئ في أن الشيء المضيء تقف حدود إضاءته حيث لا يوجد مصدر للضوء كالشمس والمصباح، وينحبس ضوءه إذا ما اعترضه حاجز، بيد أنه ينفلت ومن هذه المعلومة، ويكسر قانونها، ويصور حبيبته في صورة درة تضيء أنى أديرت"⁽¹⁾، ومن خلال ما سبق نجد أن بشاراً أتقن مفهوم الضوء ورؤيته وهو أعمى، ووظف كل ذلك في صورته بفنية واتقان المبصر.

ويخلع بشار صفة الرائحة العطرة على محبوبته بحيث جعلها هي ريحانة بحد ذاتها:

أَحْرَمْتُ رِيحَانَ بُسْتَانٍ وَنَاصِرَهُ حَتَّى أَشْمُكَ يَا رِيحَانَةَ الْبَلَدِ⁽²⁾

فالمحبة المرئية بجمالها الذي يبهر العيون أصبحت كذلك مشمومة، فهي ريحانة تعطر البلد الذي هي فيه. وقد حصر بشار هذا الجمال المشموم في محبوبته فقط، وحرّم على نفسه أي ريحان آخر، لأنه سيظل أسير هذه الريحانة التي أسرته.

(1) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، ص443.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 141.

لقد جعل بشار محبوبته شيئاً مشموماً يتجلى ويجذب، لأنه لم يتمكن من وصف شكلها، بل ركز على جمال رائحتها، ليبين للمتلقى أنّ جمال رائحتها تجذب إليها من يشمها ويميزها عن الأخريات بشيء يثيره ويوقد فيه نار الحب والشوق، فلم يجد أجمل من هذه الصورة الشمية الجميلة ليظهر بها ألق المحبوبة وتفردّها وتميزها.

وينتقل بشار من تصوير محبوبته بأنها ريحانة إلى نقل هذه التصوير إلى نفسه، فيجعل

من شخصه ريحانة بين الرياحين فيقول: (1)

يا لَيْتِي كُنْتُ تَفَاحًا مُفَلَّجَةً أَوْ كُنْتُ فِي قُضْبِ الرِّيحَانِ رِيحَانًا
حَتَّى إِذَا وَجَدْتُ رِيحِي فَأَعْجَبَهَا وَنَحْنُ فِي خُلُوةٍ مُثَلَّتْ إِنْسَانًا

يتمنى بشار أن يكون تفاحاً لذيذاً أو أن يكون ريحاناً بين قضب الريحان، فجعل من

نفسه شيئاً يؤكل ويشم، مركزاً بذلك على حاسة الذوق والشم، فالإنسان يحب الطعوم اللذيذة

والرائحة الزكية، ولكن من أجل من تمنى بشار ذلك؟ من أجل أن يعجب المحبوبة عند اختلائه

بها، ثم يتحول إلى إنسان مرة أخرى، فأى خيال اصطنعه بشار، ان يكون ريحاناً أو تفاحاً ثم

يتحول إلى إنسان ليعجب المحبوبة ويحصل عليها، وهذا طبعاً إن دلّ على شيء يدلّ على

قدرته البارعة في التصوير والتجديد، وفي توظيف التراسل بتقنية عالية.

ويعلق (كامل حسن البصير) على هذه الصورة قائلاً: "فحاسة الشم في هذه الصور

تقضي إلى ما تدرکه حاسة البصر، إذ التمني لا يتحقق إلاّ إذا دخل الشاعر خدرها على جناح

(1) ابن برد، بشار، الديوان، 4: 195 - 196، مفلجة: صفة لتفاح، والمفلجة المقسمة، الريحانة: شجر له

قضب لينة خضراء ذات ورق دقيق أخضر، لقضبه ولورقه رائحة زكية، وهو مما تزين به مجالس الشراب.

رائحة التفاح والريحان، فإذا ما تلقت الحبيبة المشموم تفاحاً أو ريحاناً وهاج شوقها استلم

البصر الرائحة وصيرها إنساناً في هيئة تدركها العين فتقع في الفخ" (1)

وذكر (عبدالكريم صالح الحبيب) بأنه قد: "أورد بعض الباحثين هذين البيتين دليلاً

على إيمانه بالتقمص الذي دخل إلى فكرة من اطلاعه على معتقدات بعض الطوائف" (2).

ولكنني أنقض هذه الفكرة، وأعتقد أن هذا ليس إلا إبداعاً خيالياً ينم عن موهبة حقيقية

لدى بشار، وليس إيماناً بالتقمص، وأن اهتمام بشار بالصورة الشمية لما لتلك الروائح من صلة

بالنفس، وما تمثله بالنسبة إلى شاعر أعمى كبشار، فالأثير الهوائي لرائحة ما عنده كالذبذبات

الصوتية تجتلبه وتقربه نحوها؛ ليحدد جماليتها ومعانيها، ويحدث لديه نوع من النفوذ

والانصهار بين الذات والموضوع، أو بين المادة وصاحب التجربة، وبذلك تمثل حاسة الشم

عنده سبباً من أسباب معرفة الكون والجمال.

ونرى ذلك - ماثلاً لدى شاعر أعمى آخر غير (بشار) وهو (أبو العلاء المعري)، فإذا

أراد التمييز بين فعل الشر والخير، جعل للأول ريحاً خبيثة تشبه الرائحة المنبعثة عن زقاق قد

حبس فيها الماء، في حين يكون لأثير العمل الحميد ريح طيبة تملأ الأنوف، وتعبق الجو:

لفعلك المذموم ريحٌ حوايسٌ ولفعلك المحمود ريّاً تفعمٌ⁽³⁾

فعمل الخير له رائحة عبقة وعمل الشر له رائحة ننتة، وهذا معامل نفسي بحت،

فالنفس البشرية تربط كل شيء جيد محبوب بما هو جميل وكل شيء سيء بما هو غير ذلك،

ولا أجمل وأحلى من الرائحة الطيبة الذكية؛ ولذلك خص الله تعالى الشهداء بالرائحة الزكية

وهي رائحة المسك.

(1) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 431.

(2) الحبيب، عبدالكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد ص 152.

(3) انظر، رضا، جهاد: التصوير الفني في شعر العميان ص 9.

وتفوح رائحة الريحان مرة أخرى، في صور بشار الشمية، في تمازج مع صوره السمعية، وكأن الرائحة إنسان يشي ويقول، فتحولت الرائحة المشمومة إلى كلام مسموع يُذكر الشاعر بالمحبوبة، ويدق على مسامعه حتى لا ينساها:

أَجْدَكَ مِنْ رِيحَانَةٍ طَابَ رِيحُهَا ظَلَمْتَ تَبْكِي خُلَّةً وَتَنُوحُهَا⁽¹⁾
يُذَكِّرُنِي الرَّيْحَانَ رَائِحَةَ النَّيِّ إِذَا لَمْ تَطِيبْ وَافَقَ الْمَسْكَ رِيحُهَا

ويقول (عبدالفتاح نافع): "فصاحبه يعجب منه ويدهش لأنه رآه شمَّ ريحانة فبكى، ولم يكن يدري أن الريحان فيه رائحة الحبيبة فكلمنا شمَّ منه قليلاً تذكر حبيبته وأيامها فهطلت دموعه تحسراً وشجناً"⁽²⁾.

لقد بدأ بشار صورته بالاستفهام ليثير في المتلقي الانتباه والتركيز، فالمحبوبة مقترنة بالريحان ورائحته، وهي المعادل النفسي الذي يذكر في مشاعر الشوق والوجد، فرائحة الريحان ماثلة مجسمة أمامه تتناديه، وتذكره بالمحبوبة، فأصبحت الرائحة صوتاً يلهج بالنداء ليذكره بها، فقد جعل رائحة الريحان صوتاً مسموعاً يناديه ويذكره بالمحبوبة التي غابت عن ناظره، لكنها ماثلة أمامه من خلال رائحة الريحان التي تثير فيه الأحاسيس والمشاعر، وتوقظ نيران الحب وتذكئها.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 105 و106 "أجدك" كلمة تقولها العرب في مقام الاستفهام التعجبي، مركبة من همزة الاستفهام التعجبي ومن "جد" بكسر الجيم، مصدر الجد ضد الهزل، منصوب على المفعول المطلق الآتي بدلاً عن فعله أي أتجد جداً، وبعده كاف الخطاب عوضاً عن تاء المخاطب. والمعنى أن مثل ذلك لا يفعله العاقل. وتضاف إلى ضمير المخاطب كثيراً وإلى ضمير الغائب قليلاً كما قال بشار في البيت 11 من الورقة 206.

أجدهم لم يشعروا بقصائدي تحن حنين الحارسات عوادي
قيل: وجوز في حيفها الفتح على معنى الحظ والبخت، أي ابختك يخولك أن تفعل وهو بعيد وأحسب أنه لحن مشهور.

وال"ريحانة" واحدة الريحان، وهي شجرة لينة خضراء الورق والقضب، ووجه التعجب أنه رآه شم ريحانة فبكى، وقد بين وجه التذكر بعد هذا الورق في قوله "يذكرني الريحان..... إلخ"
(2) نافع عبدالفتاح صالح: الصورة في شعر بشار برد ص 212.

وتتراسل الحواس في هذا المعنى وتختلط وظيفتها في الصور الشعرية، حيث يعمل أنف الخيال عمله في نقل الصورة الشمية لأنف بشار الحقيقي، وتتراسل الحواس وتتداخل فيعوض في مدركه ما تدركه حاسة البصر إلى حاسة الشم، وحين تتراسل الحواس وتتغام، تتجرد المحسوسات عن حسيتها، وتنزع عنها ماديتها، فيحولها بشار إلى أحاسيس رقيقة من صنعه.

فيقول:

وبثغرٍ يحكي المُخَبِّرُ عنه نفحة المسك فُتَّ في كأسٍ راح (1)
في هذا الوصف دقة وجمال، يصف ثغر المحبوبة التي تتادمه، وتجالسه مجلس الشراب، بأعذب رائحة يتمناها، حينما تختلط رائحة المسك برائحة الخمرة المنبعثة من ثغرها، وهنا تراسل بين ما هو مدرك بحاسة الشم (رائحة المسك الممزوج بالخمرة) إلى ما هو مدرك بحاسة التذوق (الخمرة)، عوضه هذا التراسل عن حاسة مهمة بالنسبة له في حرمانه من نعمة البصر والتمتع بجمال الموصوفة.

وتتجلى الصورة في جماليتها في أنها مرآة تعكس نفسية الشاعر وتعبّر عن عواطف هائجة، وأحاسيس ملتهبة، تريد أن تخرج، وتعبّر عن ذاتها، فوجدت في التراسل وسيلة طيبة وسريعة تصل بها إلى أفق البوح والتنفيس، وتشعرها بالراحة الأبدية لأنها وصلت إلى متلق، كما هي هو الآخر فيها، فذاق معها شعور الراحة والارتياح في تحقيق أقصى درجات التفريغ العاطفي والنفسي، فخرج عن الصورة التقليدية.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 103 الثغر: الأسنان التي تبدو عند الضحك، والمخبر عن الثغر هو النفس، ويحكي: أي يماثل مماثلة كاملة، شبه نكهة فمها برائحة المسك مع الخمر.

وتعود الصورة الشمية لتفوح منها رائحة المسك الزكية فتتعش الصورة جمالياً،
وتحرك فيها التمازج البصري والشمي؛ لتنهض بالتعبير عن جمال المحبوبة التي أشعلت جذوة
نار الحب والهوى في قلب بشار:

بَدَا لَنَا مَنظَرٌ مِنْهَا اعْتَبَرْتُ بِهِ وَشَاهَدُ الْمِسْكَ يَلْقَى الْأَنْفَ مَا غَابَا
كَأَنَّمَا خُلِقَتْ مِنْ جِلْدٍ لَوْلُؤَةٍ نَفْسًا مِنَ الْعِطْرِ إِنْ حَرَكْتَهَا ثَابَا
يَطِيبُ مِسْوَاكُهَا مِنْ طِيبِ رِيْقَتِهَا وَإِنْ أَلَمَّ بِجِلْدٍ جَلْدُهَا طَابَا⁽¹⁾

تبدت المحبوبة في صورة فاقت الخيال، فجمالها المرئي للعيان يجعل الدموع تنساب،
أمام الجمال الأنثوي الساحر، وليس ذلك فحسب، فجمالها باق في غيابها يؤكد حضوره المسك
الذي يفوح، ويعلن في كل ثانية عن وجود المحبوبة ماثلة أمامه، وتتصاعد وتيرة الجمال
الأنثوي في تشبيه المحبوبة باللؤلؤة بياضاً وشفاءً وألقاً، ولكن هو لؤلؤ من نوع خاص، له
رائحة عطرية فكما تحركت المحبوبة فاح هذا العطر ليملاً الأرجاء طيباً وعطراً، حتى أن
مسواكها أخذ طيب الرائحة منها، وليس العكس، فالجمال المرئي مشموم، والمحبوبة لؤلؤية
البياض، تفوح منها رائحة العطر والمسك، وتعطر كل الأرجاء والأماكن.

ويقول (عبدالكريم صالح الحبيب): "لقد أعطى بشار في صورته الشمية هذه مثلاً
جمالياً أعلى لحبيته فغدا العمق الماهوي لحسنها يفيض رؤى تعبر عن فنون الجمال وافتتان
الشاعر به، مما جعله حاضراً أمامه، لا يغيب عنه، وهو الثبات المتجلي في حركة موضوع
الجمال لديه، وكأن الصورة الشمية المتجلية في طيب المسك وروعته جعلته يتمثل صورة
عينية لجمالها في ذهنه الوثاب"⁽²⁾.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 235.

وشاهد المسك: يعني ومسكها تبقى رائحته بالأنف لا يغيب عنه، تاب: رجع.

(2) الحبيب، عبدالكريم صالح، التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص، 153.

وتتسارع صورة أخرى لتمثل لنا جمال التصوير وروعه في جعل المحبوبة مصنوعة

في ذاتها من الطيب:

غَرَاءَ حَوْرَاءٍ مِنْ طَيْبٍ إِذَا نَكَهَتْ لِلْبَيْتِ وَالذَّارِ مِنْ أَنْفَاسِهَا أَرْجُ (1)

وبشار مفتون بالمحبة بيضاء البشرة فهي حوراء شابة حسناء، في عينيها شدة بياض وشدة سواد، فهي تمور إلى جمال مشوم يملأ الأرجاء بالرائحة الزكية والأريج العبق، فكينونة الجمال المرئي تتحول إلى مدرك شمي ينتشر هنا وهناك، فأنت ترى الجمال ثم يتحول أمامك إلى رائحة طيبة زكية أي إبداع هذا يا بشار؟! فما أجمل أن تتشارك الحواس وتتكامل لرصد الجمال والتمتع به، فلا يكتفي الإنسان بالمنظر الجميل بل إنه يختلط مع الجمال المشوم، وتماهى الحقائق وتندرج تحت مشاعر متوهجة تصدر من نفس واحدة تلتقي فيها الذات بالموضوع، وتذوب كل الحدود والفوارق التي تكون في الواقع بين الأشياء، لتسمو النفس، إلى عالم آخر، عالم الرؤيا والحدس والخيال، فتخرج المشاعر والخلجات والعواطف متداخلة متشابكة، تتراقص على أوتار الألفاظ والكلمات، لتطفو على السطح براقعة متأججة، تثير المتلقي وتشعره بالجمال الشعري البراق الصادق، وتدخل في نفسه فتلاقي الترحيب.

وانبرى بشار في إعمال الحواس والخيال ليجدد ويبدع فيها هو يقول:

يَا طَيْبَ عَبْدَةٍ وَيَلِي مَنْكَ يَا طَيْبِي قَطَعْتَ قَلْبِي بِشَوْقٍ غَيْرِ تَعْتِيبِ (2)

وجمال الصورة هنا مبني على تشخيص بشار للطيب وجعله شخصاً عاقلاً يخاطبه، وهذا إن دل إنما يدل على ديمومة الحب والوصال، فعطر المحبوبة مرافق خاص له قام بتقطيع أوصال قلبه بسيف الشوق من دون أن يُظهر بشار أي عتاب له أو انزعاج منه، فهو يتلذذ بطعم العشق والشوق فلا ضير في ذلك.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 57 نكه (من باب ضرب ومنع) تنفس على أنف غيره وأشمه نفس فمه.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 221

فعطرت المحبوبة يمتلك قلبه دون أن يشعر بشار بتذمر أو عتاب، فرائحة المحبوبة تتجلى في صورة شخص مائل أمامه يتحدث إليه ويثير لواعج نفسه، ويمزقها بالشوق الذي لا يعاتبه بشار، فتنمازج الصورة الحسية بين الشمي والبصري وحتى الذوقي نوعاً من خلال التلذذ بطعم العشق والسمعي في العتاب.

ولكن هل يكتفي بشار بأن شخص الطيب إنساناً يخاطبه ويحاكيه فيقول:

لَمْ أُنْسَ مَا قَالَتْ وَأْتْرَابُهَا	فِي مَعْرِكٍ يَنْظِمُنْ مِسْبَاحًا
أَقْلُ مِنْ الطَّيِّبِ إِذَا زُرْتَنَا	إِنِّي أَخَافُ الْمِسْكَ إِنْ فَاحًا
لَا تَتْرُكْنَا غَرَضًا لِلْعَدَى	إِنْ كُنْتَ لِلْأَهْوَالِ سَبَّاحًا
لَمْ أَدْرِ أَنَّ الْمِسْكَ وَاشٍ بِنَا	إِنْ حَارَ بَابَ الدَّارِ مِسْبَاحًا
فَسَمَّحَتْ أُخْرَى وَقَالَتْ لَهَا:	لَا تَحْرِمَا مَا كَانَ إِصْلَاحًا
لَا بُدَّ مِنْ طَيْبٍ لِمُعْتَادِهِ	يَغْنُو بِهِ نَفْسًا وَأَرْوَاحًا ⁽¹⁾

يمثل جمال التصوير في الأبيات السابقة في تجلي الصورة الشمية، وحضور رائحة المسك الفواحة، لكن هذه المرة يفوح المسك من شخص بشار وليس من المحبوبة، وفي هذا المشهد الحوارى يعترف بشار بأنه سيزور دار المحبوبة، لكنها تخاف من افتضاح أمر الزيارة؛ لأن الشاعر ستفوح منه رائحة المسك، فيكون المسك كالشخص الواشي الذي يكشف أمر الزيارة، وما أضفى على الصورة جمالاً أكثر استخدام عنصر الحوار الذي يُظهر العوامل النفسية، ويحرك المشاعر والأحاسيس في تردد الفكر في النفس، وفي إبراز عنصر الخوف والترقب، وما يتبع ذلك من مشاعر الحب والشوق.

(فالطيب) الذي هو مُدرك شمى (يشي) وهو مدرك سمعي، فيتحول المشموم إلى مرئي كذلك في قوله (سطعا)، لأن السطوع مدرك مرئي، وبذلك فقد مازج بشار بين ثلاث

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 113 "المسباح" عقد ينظم بعضها إلى بعض كالعقد تعد به الأذكار وركعات النوافل الرواتب، "سمحت" مضاعف "سمح" للمبالغة، أي حسنت ما فعله من الطيب.

حواس ليظهر جمالية الصورة، ويحملها من مشاعر الخوف والترقب الذي يعتري قلب المحبوبة خوفاً على نفسها وحثراً من الوشاة.

وبنفس المعنى يتجلى ظهور الطيب واشياً، فيقول:

سَيِّدِي لَا تَأْتِ فِي قَمَرٍ لِحَدِيثِ وَاِرْقَبِ الدَّرْعَا
وَتَوَقَّ الطَّيِّبَ لَيْتَنَّا إِنَّهُ وَاشَ إِذَا سَطَعَا (1)

والمرأة لدى بشار مخلوق من مجموعة من الروائح العبقة المختلطة من المسك

والعنبر والورد: (2)

فَمَنْ يُنْصِفُنِي مِنْهُ عَلَى مَا بِي لَهُ مَدِّي
مِنْ اللُّؤْلُؤِ وَالْيَاقُوتِ أَوْ مِنْ عَنَبِ الْهِنْدِ
أَوْ الْمَسْكِ فَإِنَّ الْمَسْكَ مِنْ أَشْبَاهِهِ عِنْدِي
فَلَوْ بَتْنَا بِهِ لَيْلًا مَعَ الْأَسْفَاطِ وَالْوَرْدِ
قَضِينَا حَاجَةَ النَّفْسِ وَلَمْ نُصْبِحْ عَلَى وَجْدِ

نرى هنا أن الصورة الشمية طاغية على الأبيات الشعرية، تعكس مفهوم جديد لجمال

المرأة، لأن جمالها ليس في القد المياس والخد الناعم، والشعر الأسود والجيد الأملس بل يتمثل

جمالها في صورة شممية غاية في الروعة، فأصبحت المحبوبة روائح جميلة تشم وتملاً على

الشاعر مشاعره وأحاسيسه، فهو يراها مسكاً وعنبراً وورداً، فحول المرئي إلى شمي.

وفي رأي (نجود الحوامدة) فإن "الصورة الشممية لا تقل أهمية في تجسيد المحسوسات

عن الصور الأخرى، ولعلنا نلاحظ ما لهذه الصورة الشممية من دور في بناء الجمل الشعرية" (1)

من خلال ما مر معنا من شعر بشار نتشقق منه الروائح الفواحة.

(1) ابن برد، بشار، الديوان ، 4: 122 ، والذرع : جمع درعاء ، وهي الليلة التي يطلع قمرها في آخرها عند الصبح ، وهي ثلاث ليالٍ .

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 127 الأسفاط: جمع سפט وهو جوالق (قوارير) يعبأ فيه الطيب للنساء .

ويقول أيضاً:

وغادةٌ سوداءُ براءةٌ كالماءِ في طيبِ وفي لين
كأنها صيغتُ لمن نالها من عنبرٍ بالمسكِ معجون⁽²⁾

لقد تزاومت الألوان والروائح لترسم صورة المحبوبة السوداء، وتصنع لعبة ممزوجة من العنبر والمسك، فالناظر للبيتين الشعريين لا يسعه إلا أن يقول ما بال هذه المرأة التي وصفها بشار؟ لا ندرك جمالها إلا من خلال اللمس والشم، فكلنا يعلم أن صفة اللين مدرك لمسي، واللمعان مدرك بصري، والعنبر والمسك مدرك شمّي، والمعجون يدرك بحاسة اللمس، لذلك تداخلت الحواس مرة أخرى، وتتسابق لترسم الصورة فتلقي عليها ظلالها الحسية الجميلة من لون ونعومة ونضارة وعبق، فتمازجت حواس المتلقي من أجل أن يصل إلى تلك المرأة العجيبة التي أبهرت بشاراً، فأبدع في رسم صورتها.

ويصر بشار على أن امرأته تشبه المسك، وتتماهى هي بالمسك، لا فرق بينهما لا لوناً

ولا طينة، فيقول:

أشبهك المسك وأشبهته قائمةً في لونه قاعدة
لا شك إذ لونكما واحد أنكما من طينة واحدة⁽³⁾

فهو لا يرسم صورة مشابهة بقدر ما يرسم انفعالاً جمالياً صادراً عن مشاعر وأحاسيس تريد الخروج والانبعاث، لترسم صرخات ذات روائح عبقية ترغم أنف المتلقي على شمها والرضوخ لها.

ويعلق (كامل حسن البصير) على هذا التشبيه قائلاً: "فوجه الشبه بين المرأة والمسك -

عرفاً رائجاً - هو طيب الرائحة: وإذا كان لأحد من الناس - التماس السمرة في هذا الباب

(1) الحوامده، نجود: الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه، مجلة كلية الآداب،

جامعة بغداد، العراق، العدد 99، شباط 2012، 519 - 520.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 4: 199.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 4: 34.

بدلاً عن ذلك، فلا بدّ من أن يكون مبصراً للون ومدركاً إياه عياناً. وشاعرنا أبي إلا أن يكون هذا الأحد، فقرر التماثل التام بين صاحبتة والمسك الذي أشبهها واستوت هي مشبهة إياه في قيامها وعودها فائضة بلونه⁽¹⁾.

ويجعل بشار ما بينه وبين المحبوبة من الحب والود والعشق كما بين المسك والعنبر والورد فيقول:

لَقَدْ كَانَ مَا بَيْنِي زَمَانًا وَبَيْنَهَا كَمَا كَانَ بَيْنَ الْمِسْكِ وَالْعَنْبَرِ وَالْوَرْدِ⁽²⁾

ويظهر جمال التصوير في ربط الشاعر بين ما هو معنوي وما هو حسي فالحب والود شعور معنوي يختلج القلوب، جعله الشاعر شيئاً حسياً ماثلاً أمامنا من خلال تمثله في الرائحة الزكية التي تجمع بين المسك والعنبر، ولا يخفى على أحد أن المعاني أصبحت تتجاوب مع الرائحة التي ندركها عن طريق حاسة الشم واللون الذي يدرك عن طريق حاسة البصر.

"وهذا التجاوب ما بين المعنوي والحسي هو ما حاول بعض الرمزيين من الامتداد إليه ولم يكتفوا بفكرة التراسل، كما عبر عنها بودلير، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها التي تتجاوب، بل أصبحت المعاني كذلك تتجاوب مع المحسوسات"⁽³⁾

وتتوالى الصور الشمية تتلاحق في ديوان بشار، لتزيده عباقاً على عبق، وطيباً على طيب، ولتصور جمال محبوبته الذي فاق الخيال حيث يقول:

بِوَجْهِ زَاهِرِ الْحُسْنِ زَهَاهُ الْجَيْدُ وَاللَّيْتُ
كَانَ الرَّوْحَ وَالرِّيْحَا نَ فِيهِ الْمِسْكَ مَفْتُوتُ
جَرَى فِي مَاءِ خَدَيْكَ وَفِي الْأَنْبَابِ تَنْبِيْتُ⁽¹⁾

(1) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 444.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 220.

(3) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 135.

فجمال المحبوبة يتمثل في صورة شمسية غاية في الروعة والاتقان، فقد امتزج الريحان بالمسك في تناغم وتناسق فجرى كجريان - الدم في الجسم - في عروق خودها النضرة التي تشع صياً وأنثوة.

ولا يخفى ما في الصورة من تراسل وتداخل بين الرائحة واللون، اللتين تتبعان من منبع واحد وهي النفس التي تبعث الإحساس والشعور بالجمال، فتتفاعل المدركات الحسية لتنبض بروح الحياة، وتعيد البعث في قلب الشاعر والمتلقي في آن واحد. ولم يقتصر الشاعر ذكر الروائح على المرأة وفي غزله بها بل تعدى ذلك إلى الممدوح:

إلى فتى ليس له نظيرُ
يُشفى به المنزفُ والفجيرُ
كأنه سيفٌ وعى مشهورُ
خالط مسكاً وبه تأمورُ (2)

شبه الشاعر الممدوح بالسيف الممزوج برائحة المسك والزعفران وطبعاً نرى أن الصورة بصرية شمسية مبنية على ما هو بصري (السيف) وما هو شمي (المسك والزعفران)، ومن ثم الارتكاز على الدلالة اللونية في الصورة فالألفاظ (المسك والزعفران) دوال لونية بذاتها، لم يعتمد الشاعر إلى ذكر اللون صراحة إنما أوحى به من خلال هذين اللفظين. فضلاً عن الرائحة المنبعثة من المسك والزعفران. ونرى أن الشاعر قد وفق في صورته الشمسية لأنها دعمت فكرة شجاعة الممدوح وكرمه التي بدأ بقوله: "يشفى به المنزف والفجير" (3) ويقول أيضاً:

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 16، "زهاه" زاده حسناً، والجيد: مقدم العنق، والليت: ما تحت القرط من العنق، الروح: الاستراحة النفسية، وخبر كأن قوله في البيت بعده "جرى في ماء خديك".

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 188 المنزف: الفقير والفجير: ما يفجر منه الماء، أراد أنه يعم كرمه لفقر والغني تأمور: الزعفران.

(3) انظر نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، ص 214.

لَعِبُوا فِي الْحُرُوبِ حَتَّى اسْتَكَانَتْ ثُمَّ رَاحُوا فِي الْمِسْكِ أَوْ فِي الْعَبِيرِ⁽¹⁾

حيث يقول (د. عبدالفتاح نافع) في هذا البيت: " فصور هؤلاء القوم في حربهم كأنهم يلعبون بالرماح ويتمازحون لقلّة اكترائهم بالحرب ولشدة شجاعتهم. ثم هم يعرفون جهدهم إلى التطيب بالمسك والعبير، وكأن الحرب يوم عيد أو كأنهم ذاهبون لقضاء وقتهم عند أعزاء وأحباء لهم"⁽²⁾.

وبهذه المجموعة من الصور الشمية تشكلت في خيال الشاعر منظراً صورياً ممتداً توحي به مجموعة الصور التي قدمتها.

إنّ الشاعر أعمل في شعره أنف الخيال، فتضوعت رائحة العنبر، والمسك والرياحين، وتشير إلى ذلك (نجد الحوامة): "أنّ الصورة هنا مقترنة برؤيا الشاعر التي تصدر عنها الصورة أو يتأثر بها، فمنبع الصورة الشمية ما هو قائم على النزوع من داخل متأجج، والأصل أن يكون حسياً يمكن إدراكه بإحدى الحواس، بعد أن تكون في أعماق ذاكرة الشاعر، نتيجة لخبرات سابقة له مع المادة المخترنة في الذاكرة، فيستدعيها حال حاجته إليها في الصورة"⁽³⁾.

ومن الملاحظ أنّ الروائح في صور بشار الشمية، ترد في غالبيتها في الجمل الشعرية تفصيلاً، فيكسب الصورة قوة فنية ثرية الدلالة، فالجانب الحسي هو الإحساس في الصورة، وأما الجانب الباطني من الصورة فيتم غالباً في نفسية بشار وأفكاره، حيث تتحد العاطفة

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 216.

(2) نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، ص 214

(3) الحوامة، نجد: رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، دار أمواج، عمان، 2013،

والصورة ليدركها الإحساس، وتؤلف كلاً واحداً. وهناك صور أخرى لإبداعات الشاعر تجسد موهبة الشعر ومنها.

الصورة اللمسية:

حاسة اللمس، هي الحاسة المساندة لحاسة البصر، فنحن في أغلب الأحيان لا نكتفي بالنظر للأشياء بل نحاول تحسسها بأيدينا، لنكتشف الحقائق التي لم تصل إلينا بالنظر، يكون ذلك سهلاً بالنسبة للأشياء القريبة منا، ولكن الأشياء البعيدة لا يمكن لمسها مثل الأفق في السماء، والشمس، وكذلك الأشياء الصغيرة جداً يصعب لمسها، والكبيرة جداً. وبالنسبة للأعمى تعد هذه الحاسة مهمة في مسألة الإدراك الجمالي، فهي تمكن الأعمى من الشعور بإحساسات فنية، واستيعاب المادة التي حوله إلى حد ما، وقد شعر بشار بأهمية تلك الحاسة فأعلنها صريحة وبصورة صادقة سجل فيها مراده بتلمسه من قبل الموصوفة، وأنه بحاجة إليها ليحدد معاني الجمال:

أَمَامَهُ قَدْ وَصِفْتَ لَنَا بِحَسْنٍ وَإِنَّا لَا نَرَاكَ فَالْمَسِينَا⁽¹⁾

لذلك فإن بشاراً يعتمد هذه الحاسة لإدراك جمال المحبوبة، فهي مهمة ضرورية له، وهذا يتطلب منه تدريب حاسة اللمس لتصبح رقيقة ولتؤدي دوراً مضاعفاً في تلمس مواضع الجمال وتحسس وجوده، والشيء الذي لا يكون محسوساً بإحدى الحواس، فهو غير موجود بالنسبة للإحساس بالجمال، فقد ذكر (عزالدين إسماعيل) بأن: "الحواس لا تدرك سوى انعكاسات للجمال، وسوى إحياءات للحقيقة"⁽²⁾.

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 4: 206.

(2) إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 39 و40

وفي تحسس جمال المحبوبة يقول بشار⁽¹⁾:

عَلَّيْنِي يَا عَبْدَ أَنْتَ الشَّفَاءُ وَاَتْرَكِي مَا يَقُولُ لِي الْأَعْدَاءُ
فَخَمَةٌ فَعْمَةٌ بَرُودُ الثَّنَائِيَا صَعْلَةٌ الْجَيِّدِ، غَادَةٌ غِيْدَاءُ
أُزْرَتٌ دِعْصَةٌ وَتَمَّتْ عَسِيْبًا مِثْلَ أَيْمِ الْغَضَا، دَعَاهُ الْأَبَاءُ
وَقَوَامٌ يعلُو نَقْوَامِ، وَنَحْرٌ طَابَ رُمَانُهُ عَلَيْهِ الْأَيَاءُ
وَبِنَانٌ يَا وَيْحَهُ مِنْ بِنَانٍ كَنَبَاتٍ سَقَاهُ جَمٌّ رَوَاءُ
وَلَهَا وَارِدُ الْغَدَائِرِ كَالْكُرِّ مِ سَوَادًا قَدْ حَانَ فِيهِ انْتِهَاءُ
كَانَ وَدِّي لَهَا خَبِيْبًا فَاسْرَعِ تَ إِلَيْهَا، وَالْأَمْرُ فِيهِ التَّوَاءُ⁽²⁾

فجمال الحسناء التي يراها بشار ببصيرته لا ببصره، جمال يقوم أساساً على حاسة اللمس التي تدرك الإحساس بالجمال، فهي ناعمة الجيد، طرية النحر، ميّادة القوام، لينة البنان، منسدلة الغدائر، فتطلعنا حاسة اللمس هنا على نواح جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها مثل النعومة والطراوة والملاسة.

وقد عبرت عن ذلك (فطيم دناور) فقالت: "الفنان الأعمى يعتمد على حاسة اللمس

لتذوق الجمال وإبداعه وفي هذا يقول (علي محمود طه) في قصيدته "إلى موسيقية عمياء":

وَلَا تَبِكْ عَلَى يَوْمِيكَ أَوْ تَأْسِي عَلَى الْأَمْسِ
إِلَيْكَ الْكُونُ فَاشْتَفِيْ جَمَالَ الْكُونِ بِاللَّمْسِ
خَذِي الْأَزْهَارَ فِي كَفِيكَ فَالْأَشْوَاكَ فِي نَفْسِي⁽³⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 4: 206.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 140 - 143، والفعمة: الممثلثة لهماً، وصعلة الجيد: دقيقة العنق، الأباء:

القصب

(3) دناور، فطيم: جماليات الحواس في النقد الأدبي، ص 228

وهذا بيت آخر لبشار يركز فيه على حاسة اللمس، فيها تنتقل المشاعر والشحنات

العاطفية إلى المحبوبة:

وَقُمْتُ لَمْ أَفْضِ مِنْهَا إِذْ خَلَوْتُ بِهَا إِلَّا الْحَدِيثَ وَإِلَّا أَنْ أَمْسَ يَدَا⁽¹⁾

فهو يريد أن يتحسس ماهية هذا الجمال، ويقول (جان ماري جويو): "إذا كانت حاسة اللمس عاجزة عن إدراك الألوان، إلا أنها تطلعنا على ناحية جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها كالنعومة والرخاسة... وحين نحكم على امرأة بالجمال فلا شك أن مخيلة بشرتها عنصر أساسي في الفكرة التي قامت في أذهاننا عن جمالها"⁽²⁾

ويقول بشار في محبوبته:

أرُخْتُ عَلَى قَصَبِ الرِّوَادِفِ فَانْتَتَّ كَالْخَيْرَانَةِ لَدَنَهُ أَمْلُودًا⁽³⁾

فهو يصور المحبوبة من خلال إعمال حاسة اللمس والبصر، فهي تمشي وتنتثني في مشيتها مثل الخيزرانة، اللينة الناعمة، وهذا يضفي لمسة جمالية على الصورة؛ لأنّ الشاعر يتلمس جمالها من خلال حاسة اللمس التي تعطي إحساسات أقوى من الاعتماد على البصر في الصورة. ولعل بشاراً في صورته يتكئ على التشبيه من أجل أن يشعره بقدرة المبصرين على استحضار طرفين تربطهما أداة، وهذا ما أجاده بشار وهو أعمى.

وهذه صورة أخرى يقول فيها:

وبالْبَنْفَسِ الْمُشْرِقِ الرَّخُودِ وَالْجَوْنَ مَشْبُوبًا بِلَوْنِ الْفَهْدِ⁽¹⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 144.

(2) نقلا عن: الحبيب، عبدالكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص 159

(3) ابن برد، بشار، الديوان 2: 229، "أرخت" مضارع رخي كرخي إذا صار رخوا أي هشاً غير صلب أراد أرخت نفسها أي تنتتت والروادف: طرائق الشحم في الجسم، وإضافة قصب إلى الروادف لأنه أراد بالقصب أعظم ساقبها "اللدنة" اللينة، ومذكره لدن، والأملود: الناعم من الغصون.

فالصورة متداخلة بين لونية بصرية لمسية وشمية، تظهر جمال الإحساس المنبعث من

مشاعر بشار التي ينقلها إلى المتلقي المتعطش للجمال الفني الملون الممزوج بريشة رسام.

وتتوالى الصور التي يعمل فيها بشار حاسة اللمس فيقول:

وَكَلَّنْ صَدَدَنْ لَقَدْ قَصَيْتُ لُبَانَةً وَغَنَيْتُ دَهْرًا نَاعِمًا غَرِيدًا⁽²⁾

ويقول أيضاً:

أَوْحَشْتُ مِنْ دَعْدٍ وَنُؤِي دَعْدٍ بَعْدَ زَمَانٍ نَاعِمٍ وَمَرْدٍ⁽³⁾

فهذه المجموعة من الأبيات، ذات علاقة نفسية بأجواء الإحساس واللمس، فقد انتقى

الشاعر الألفاظ الدالة على النعومة، وأطلق بشار مواصفات النعومة على الأشياء المادية

والمعنوية، فقال: عن الدهر (ناعماً غريداً)، و(الزمان ناعماً)، وهذا إحساس عال بما يستشعره

بشار من عواطف لينة تؤنس أيامه، وفي ذلك استطاع أن يتعايش مع الزمان والدهر بإحساس

ملموس وأن يتلمس ما لا يمكن أن يكون مادة فيضعها بين يديه، وكأنما أراد أن يجسد (الزمان

والدهر) ويسبغ عليهما وجدانيات خاصة بإحساسه النفسي الخاص.

وتجسيد (الزمان والدهر بالنعومة) لجأ إليه بشار، كما تطرق لهما (أحمد مطلوب

وكامل حسن البصير) فقالا في مفهوم التجسيد: "إنه تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحس

في كيان مادي ملموس"⁽¹⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 164 (البنفس): ترخيم بنفسج (بوزن سفرجل) رخمه للضرورة لدفع الثقل،

والرخود بكسر الراء وسكون الخاء وفتح الواو وتشديد الدال: اللين

الجون: النبات شديد الخضرة بحيث يضرب إلى السواد ولون الفهد: الغبرة.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 230 الغريد: الشديد التطريب بصوته

(3) ابن برد، بشار، الديوان 2: 157 المررد: مصدر مرد كنصر، بمعنى الإقدام والاجترأ وأراد هنا مردا

في المحبة وأحوالها.

فالزمن عنده الدهر لا يقاس بالمقياس الزمني الطبيعي وإنما بالكيفية والشعور الذي يملأ أعماقه ويتغلغل مشاعره، إنها صورة معبرة تراعت لبشار فجعل إحساسه المادي، بتلمس نعومة كل من الدهر والزمن وفي ذلك إشارة لما جاء في رأي (ريتشاردز) بقوله: "ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، فالصورة تمثل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده، لو كان على درجة قصوى من الحسية والوضوح"⁽²⁾ وكذلك قوله:

وَدَمِيَّ أَوَانِسُ مِنْ بَنَاتِ مُحَرَّقِ حُورٍ نَوَاعِمُ أَوْجُهًا وَجُلُودًا⁽³⁾

وفي هذا البيت يصور الأوانس بالمواصفات الرقيقة، وبمنتهى جماليات الشكلية للأوانس، وفي هذه الصورة يستعمل النعومة للإنسان بمطلقها، فالموصوفة ناعمة الوجه، وناعمة الجلد، مما يؤكد الصفة الطبيعية.

وبذلك فإن الشاعر انتقى تعبيراته بعناية لتجسيد مفهوم الرؤى العاطفية الحسية عن طريق الصورة اللمسية، التي انتقت الألفاظ لتوظيفها حتى تكمل شعرية الصورة اللمسية فإذا هي تترجم إلى صورة فنية، يستشعر القارئ لها لذة التصوير.

وبحسب ما أشارت إليه (نجد الحوامدة) عن الصورة اللمسية بقولها: إن "تداخل حاسة اللمس في تشكيل الصورة الشعرية في القصيدة يوفر لها شرط الإمتاع، لأن العقل لا يتواصل

(¹) مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن: البلاغة والتطبيق وزارة التعليم العالي العراقية، ط1، 1982، 356.

(²) نقلاً عن، عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام عمادة البحث العلمي، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط1، 1980، ص 155

(³) ابن برد، بشار، الديوان 2: 231 الدمي: جمع دمية.

مع الطبيعة إلا عبر الحواس، التي يجمع بواسطتها أشكال الأشياء وصورها معاً، ويترجمها إلى رؤية تشابكية تؤدي إلى تكوين الفكرة من خلال الإحساس بالصورة⁽¹⁾.

الصورة الذوقية:

لعل من الرتبة في الحديث، أن نكرر ما قلناه في أهمية حاسة الذوق لدى الأعمى وغيره، ولكن لا ضير في إعادة تظهر حاجة الإنسان لهذه الحاسة في حياته، لنشكر الله دائماً وأبداً على نعمه، ونتذكر دائماً الإبداع في القدرة الإلهية.

فحاسة الذوق للإنسان الأعمى وحتى المبصر، سبيل معرفة ترفد وعيه وإحساسه مقدارا ليس كبيراً من العالم المحيط به، ولكنه مقدار لا يمكن إنكار أهميته، فهي تطلعننا على مذوقات في حياتنا، وفهم لهذه المادة المذوقة، نرسم من خلالها أفكاراً وإبداعات في فهمنا لأمر كثيرة.

والشاعر غير الإنسان العادي، فالطعم المختلفة لديه ترتبط بمعطيات معنوية وشعورية يستغلها في مفهوماته الشعرية، فتخرج في صورة ذوقية مرتبطة بإحساسه وشعوره، ليست فقط صوراً سطحية لا معنى لها، تلهو بها الألفاظ والكلمات دون الوصول إلى حاجة نفسية رسمتها أو أوجدتها.

وشاعر مبدع كيشار لا بد له من استغلال هذه الحاسة كغيرها، وأن يضرب على أوتار المذوقات، ليبي حاجات شعورية متناثرة بحاجة إلى ألفاظٍ وعبارات لتبلورها وتصلها، فتصل إلى المتلقي في أجمل حلة، وأنقى صورة، وأزكى طعم، وأقوى وقع.

(1) الحوامدة، نجود: رؤى نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، ص 212

فلم تعد المذوقات لديه تركيباً كيميائياً، أو طعاماً حلوّاً أم مرّاً، بل أصبحت حالات شعورية تنتقل عبر تلك المذوقات، وأصبحت صرخات مدوية في عالم الصمت لتدق أبوابه، وتتزع صمته وتحيله إلى صوت ملون أو إلى صوت مرئي أو إلى صوت ملموس.
وأولى هذه الصور قوله:

كَأَنَّ بَرِيقَهَا عَسَلًا جَنِيًّا وَطَعْمَ الزَّنْجَبِيلِ وَرِيحَ رَاحٍ (1)

تتجلى جمالية الصورة في جعل رضاب محبوبته مميزاً بمذوقات، كل واحدة منها تحقق نوعاً خاصاً من الطعم والنشوة، فالعسل الحلو المذاق، وطعم الزنجبيل الحار، والخمرة المسكرة كل ذلك يوحي بلذة ونشوة عالية، ويركز بشار في موضوع صورته على التشبيه الذي يجعل من الصورة ماثلة أمام المتلقي، يتخيلها بحواسه، فيذوق طعم العسل ويرى بريق لونه وصفائه، وهو عسل من نوع خاص، طعم هذا العسل الذي اختاره بشار ليصف به ريق محبوبته، ثم يتذوق طعم الزنجبيل الممتلئ حرورة، ويشم رائحته، ويتأمل لونه ويتذوق طعم الخمر، ويتمتع بصفاء لونه.

ومن خلال ذلك تتعدى صورة بشار الذوقية حاسة الذوق وتتجاوزها إلى حاسة البصر والشم، فتتراسل الحواس فيما بينها لتخرج في صورة فهم عام لصورة بشار التي بنيت أساساً على حاسة الذوق.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 83 "الزنجبيل" (بوزن زمهرير) معرّب، وجيمه في الفارسية كان معقودة، وهو اسم نبت من فصيلة القصب والبردى، وأوراقه عريضة تفرش على الأرض، وليس له زهر، ينبت في الشجر وعُمان، ويوجد في الهند والصين، والعرب يعضغونه وينقعونه في الماء ليطيب طعمه، قال الأعشى:

كأن القرنفل والزنجبيل باتا بفيها وأرياً مشوراً

ويعتبر بشار رضاب الحبيبة وريقها شفاء من كل داء فيقول:

ألا يا اسقياني بالرحيق، فَنَبَيْتُ وَكَوْ بَقَيْتُ "حَبِي" لَنَا لَبَقَيْتُ
أرى سَقَمِي يَزْدَادُ مِنْ أُمَّ مَالِكٍ وَكَوْ ذُقْتُ يَوْمًا رِيْقَهَا لَبَرَيْتُ
أَظْلُ كَأَنِّي شَارِبٌ سُمِّ حَيَّةٍ وَيَعْتَادُنِي الْوَسْوَاسُ حِينَ أُبَيْتُ
فَسُبْحَانَ رَبِّي لَا جَلَادَةَ بَعْدَمَا جَرَيْتُ وَأَبْلَانِي الْهَوَى فَبَلَيْتُ
ظَمَمْتُ فَلَمْ أَظْمَأْ إِلَى بَرْدٍ مَشْرَبٍ وَكُنْ إِلَى وَجْهِ الْحَبِيبِ ظَمَيْتُ
وَقَدْ وَعَدْتَنَا نَائِلًا ثُمَّ أَخْلَفْتُ وَقَالَتْ لَنَا يَوْمَ الْفِرَاقِ نَسَيْتُ
فَمَا إِنْ سَقَمْنَا شُرْبَةً مِنْ رُضَابِهَا وَكَوْ فَعَلْتَ مَاتَ الْهَوَى وَرَضَيْتُ (1)

بنى بشار مقطوعته السابقة على حاسة الذوق بكل ما ملك من قدرة لفظية ومعنوية، فلو جال نظرنا في الأبيات السابقة تراحمنا الألفاظ المتعلقة بحاسة الذوق من: اسقياني، وذقت، ريقها، شارب، وظممت، وبرد الشراب، وسقمتنا شربة، ورضابها، إضافة إلى التزام اللفظي، تتعالى وتيرة العطش النفسي إلى شرب الحب ورحيقه، إلى عسل الوصال وحلاوته، إلى برد الشراب ليطفئ لهيب العشق والبعد، فترضى النفس وترتاح وتصل إلى حالة البقاء والشفاء من الادواء.

لذلك فإن (عبد الكريم صالح الحبيب) يقول: "لقد استطاع بشار أن يجمع في أبياته تلك إحساسات متباينة ويمزجها ويؤلف بينها لتتولد هذه الصورة الذوقية متخطياً حاجز المدركات الحسية إلى تصوير انفعالاته النفسية فيثير في خيال القارئ صوراً لها علاقة بكل الإحساسات

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 30 نسيت: أي اعتذرت بنسيان ما وعدت لكنها اعتذرت يوم الفراق يوم لا مطمع في تدارك ما وعدت به.

الممكنة التي تتنابه، وتختلج في مجال الإدراك الإنساني الذي يشارك وجدانيات الشاعر في ذاته" (1).

ومن ثم يجعل بشار ريق المحبوبة سببا في إعادة الحياة من جديد، فله من القدرة الخارقة التي تمنح الحياة والبقاء أو الرجوع إليها.
يقول:

لَوْ مُتُّ ثُمَّ سَقَيْتَنِي بِرُضَابِهِ رَجَعْتُ حَيَاةً جَنَازَتِي بِرُضَابِهِ (2)
ولعل الجمال الذي يسيطر على الصورة هنا المبالغة والتحويل في جعل رضاب المحبوبة قادر على إعادة الحياة، وطبعاً هذا الخيال الفني لا ينفي صدق المشاعر، فالحبيب والحبيبة هما بمثابة الحياة لبعضهما البعض. وليس هذا نابغاً إلا من الحب الحقيقي صادق المشاعر.

والباحثة لا تستنكر ذلك على بشار، لأن المشاعر الإنسانية الصادقة تجعل للحياة معنى وحقيقة وجود، فدون مشاعر الحب لا حياة، ودون صدق المشاعر لا وجود للحب ولا وجود للحياة.

ويكتمل جمال الصورة الذوقية لرضاب المحبوبة في ربطها بصورة لونية غاية في الرومانسية والروعة:

فَلَسْتُ بِنَاسٍ مِنْ رُضَابِكَ مَشْرَباً وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبٌ (3)
فطعم رضاب المحبوبة متعلق بذاكرته كلما رأى غروب الشمس، ولا أجمل من لحظات الغروب واحمرار الشفق لتذكر المحبوبة ووصالها، فالأحمر رمز الحب والدفء، وفي

(1) الحبيب، عبدالكريم صالح: التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص 164.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 301.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 207.

الاحمرار توقد لجمال الذكريات والحب والشوق فكأن الرضاب مرتبط بغروب الشمس ولونها،
فقد وفق الشاعر في اختيار زمن الغروب ولونه ليوحى بحالة الحب واللذة المرتبطة به.

ويقول أيضاً:

وَبَدِي طَعْمِ شَتِيْتِ بَارِدِ عَذْبِ النَّثَاتِ
طَعْمُهُ مِنْ ذُوبِ شَهْدِ شَيْبِ بِالمَاءِ الفُرَاتِ (1)

ويقول أيضاً:

ضَحِكْتُ لِي عَن بَارِدِ الطَّعْمِ عَذْبِ مُسْتَتِيرِ كَالكُوكَبِ الوَقَادِ (2)
وفي شعر بشار صور ذوقية مأخوذة من مجال الأطعمة والأشربة بأنواعها، وبكل ما
كونته خبرة بشار وثقافته، لقد شكلت الصورة الذوقية عاملاً حيويًا في تكوين الشاعر العقلي
والخيالي معاً، وأغرت خيال اللسان لأن يتذوق وليتطعم العذوبة، ويترنم لكل مذوق يتخيله
بطريقته، فجماليات الصور الذوقية في تكتيفها للدلالات ونشرها مجالاً رحباً للخيال، وإذا ما
تدبرنا الصورة لا نقرأ أفكار الشاعر وألفاظه فقط، وإنما انفعالاته العميقة، نلاحظ في صور
بشار الذوقية تفننه في جميع موادها المختلفة وتنسيقها معاً، وإذا دققنا في صورته، فإنه: أشار
إلى التذوق من خلال المادة التي أثبتتها في الأبيات من مثل العسل، والزنجبيل، والشهد...،
وكذلك إطلاق صفة التذوق مباشرة على الموصوف مثل قوله بارد الطعم، عذب الرضاب، سم
الحية، وطعم الراح.

يقول:

إِنَّ فَاهَا أَشْهَى إِلَيَّ رُضَابًا وَمُورِدًا
مِنْ جَنَى النَّحْلِ بالنَّقَاخِ زُلَالًا مُبِرِّدًا (1)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 40 الشتيت: ثغر شتيت، إذا كان مفلجاً ولعله "شنيب" بنون وبياء موحدة

وبيئهما مثناه تحتية، اي ذي شنب والشنب (بالتحريك): لمعان الأسنان ببياض.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 130

وفي هذا التشكيل الشعري، ركز الشاعر على تذوق رضاب المحبوبة، وشهوته لتذوق رضابها، فهي أشهى إليه من العسل الممزوج بالماء البارد، فالشاعر هنا يستل صورة خيالية ذوقية فيشوب رضابها ويتفنن بخليط مادتها طلباً لصورة جديدة تعتمد على عناصر مستجدة. ويصور بشار محبوبته بأنها مشروب يستلذ في شربه فيقول:

وَلَقَيْتَهَا كَالْخَمْرِ صَافِيَةً حَلَّتْ لَشَارِبِهَا وَمَا شَرِبًا⁽²⁾

يستمر بشار بابتداع الصور الذوقية المشحونة بالعاطفة والشهوة وتتراعى في أفق هذا المعنى عدم شربه الخمرة الصافية، مع أنها حلت له ولكنه لم يشربها، وكأن الشاعر قصد تكوين صورة ذهنية حول تحريم الخمرة وما يقابلها من تحريم وتمنع عن النساء. ويقول:

إِذْ نَجَلَيْهَا وَإِذْ نُسَقِيَ عَلَى ظَمًا بِالرَّاحِ خَالِطَ أَنْفَاسًا مِنْ الْعَطْرِ
مِنْ لَوْلُوٍ أَشْرِبِ الْأَطْرَافِ مِنْبُتُهُ فِي طَيْبِ الطَّعْمِ عَذْبٍ بَارِدٍ خَصِرٍ⁽³⁾

صورة ذوقية، يصف الشاعر بدقة مجلس الشراب، والساقيات فإذا ما حصل على الخمرة واستقرارها على ظمأ خالط طعم الخمرة ما يشتمه من عطر وطيب الساقية الموصوفة، وفي هذا إشارة إلى تبادل الحواس بين التذوق والشم.

إِذْ نَجَلَيْهَا وَإِذْ نُسَقِيَ عَلَى ظَمًا بِالرَّاحِ خَالِطَ أَنْفَاسًا مِنْ الْعَطْرِ

(¹) ابن برد، بشار، الديوان 2: 145 "النقاح" بضم النون وبالخاء المعجمة: الماء الصافي العذب، وفيه شيء من تنافر الحروف وقد مثلوا بهذه الكلمة في بحث إخلال الفصاحة في مقدمة علم المعاني في قول الشاعر:

وأحمق ممن يكرع الماء قال لي دَغ الخمر واشرب من نقاح مورِد
والزلال: وصف للماء يجمع أربعة أوصاف: العذوبة والبرودة والصفاء والرقّة، مشتق من "زل"، إذا سقط لأنه يسهل مره في الحلق

(²) ابن برد، بشار، الديوان 1: 204.

(³) ابن برد، بشار، الديوان 3: 244 الأشر: شديد العداوة، الخصر: شديدة البرودة

ومن جماليات هذه الصورة، أنّ الجمل الشعرية في هذا البيت مبنية على عدة صور مركبة، تأتلف في كل صوري، تتداخل فاعلية الحواس، فأولها الصورة الذوقية بما يتم فيها من تذوق طعم الخمرة وهو على ظمأ فيلنذب بها، وثانياً صورة بصرية لونية لأنّ الخمرة (الراح) لها لونها، وثالثها اختلاط رائحة الراح وشم الشارب أنفاس الساقية المعطرة، ولم يتم ذلك إلا بفعل الشم الذي خالط تذوق الراح.

فاختلطت الطعوم مع المشموم وتمازجت الحواس وفي هذه الصورة إحياء بتراسل الحواس، وفيها من تداعيات الإحساس بالجمال على نحو ما قاله (عبدالإله الصائغ) في حديثه عن تراسل الحواس ووصفه بأنه: "تقنية صوفنية تقتضيها البنيتان العميقة والسطحية معا للوصول إلى الشعرية، ووسعوا حدوده، وتجاوزوا في استعمالته حتى شمل استبدلات أخرى، فضلا عن استبدالات الحواس نحو استبدال الذهني بالحسي والعكس⁽¹⁾.

وإنّ لاقِيَتُها	كانت	لنا كالكسُكرِ	أو سَكُرا ⁽²⁾
وكأنَّها	بردُ	الشرا	بِ صفاً ووافقَ مِنْكَ فِطْرا ⁽³⁾
جاورتنا	كالماء	حيناً فلماً	فأرقتَ لمْ يَكُنْ لِحْرانَ ماء ⁽⁴⁾

وإن كان الشاعر يتكئ على جميع المذوقات في حياته اليومية، ويستطيع أن يتقن صنع صورة ذوقية مادتها وعناصرها مما خبره لسانه، وخياله ومادة الشراب أو الطعام فهو في شك من أمر تملك الموصوفة لمشاعره وأحاسيسه فهل هي كالسكر؟ أم هي فعلاً أسكرته وتملكت عليه أحاسيسه، والشاهد في كلام بشار بأن (السكر) من المذوقات بينما الموصوفة من المرئيات بصرياً ولا يمكن له أن يتجرعها، وإنّما هذا هو خيال لسان بشار في رسم الصورة.

(1) نقلاً عن نجود الحوامدة : رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي ص 209

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 238.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 4: 56.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 138.

ولا يبتعد بشار كثيرا حينما يشكل صورة، مادتها من التشبيه (كأنها) الموصوفة إذا ما أبصرها فهي تشبه الشارب البارد لذة وانتعاشاً، أو كأنها باقترابها منه كالماء بما يبعثه في النفس من سعادة وأمن للعطشان بمجاورة الماء.

قَدْ شَبَعْنَا مِنْ وُدِّكَ الْمُرِّ طَعْمًا وروينا إن كنت منا رويت
فأذكرى ودنا وذوقى سوانا تذكرينا وتندمي ما بقيت⁽¹⁾

بعد أن أطلق بشار العنان للسان الخيال أن يشبع من (طعم الود المر) وارتوائه من جفاء الموصوفة، وفي البيت التالي يتوعدها بالندم والتحسر بقوله (وذوقى سوانا) فالصورة توحي بأن (الود) مادة لها طعم لكنها صورة أدركها الشاعر بالشعور والإحساس لا بالعقل، فالشاعر يستل صورة ذوقية خيالية، فبدلاً من الشعور بجفاء تعاملها معه ويرى سوء معاملتها له، بين الإدراك والتذوق، فالصور توحي بشيء من تراسل الحواس، وكذلك في قوله: (فأذكرى ودنا وذوقى سوانا) (فأذكرى) شيء إدراكي للمشاعر والأحاسيس، (وذوقى) فعل يدل على حاسة التذوق، وهنا يتوجه إلى شيء من تراسل الحواس بدل أن تستشعر وترى سوء معاملة الآخر لها، وكأنها طعم ملموس مذكوق لكن قربه بشار بطعم مادي ونعته بالمرارة. يقول:

كَأَنَّ فِي قَرَقَرٍ تَضَمَّنَهَا سَفْرَجَلًا طَيِّبًا وَتَفَاحًا⁽²⁾

والصورة الذوقية عند الشاعر تتنوع بتنوع ثقافته وحضارته التي يعيشها في حياته اليومية، ويورد بشار السفرجل والتفاح وهما من ذات فئة الأشجار التفاحيات، ويتميزان

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 4.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 114.

بالرائحة الزكية والطعم اللذيذ، وبذلك فإن لسان الخيال قد تذوق الطعم وتلذذ بها، ولن يبخل على الموصوفة بأن يشبها بـ (كائن) بطعم ورائحة التفاحيات.

إِذَا وَاجَهَتْهَا يَوْمًا تَجْرُ الْقُرْقُرَ الْحَبْرَاحَ
سَقْتِكَ الْخَمْرَ عَيْنَاهَا وَإِنْ لَمْ تَشْرَبِ الْخَمْرَ
إِذَا فَارَقْتُهَا صَبَّتْ عَلَيَّ الْهَمُّ وَالْفِكْرُ
وَإِنْ لَاقَيْتُهَا كَانَتْ لَنَا كَالسُّكَّرِ أَوْ سُكْرًا⁽¹⁾

الشاعر هنا يتخير ألفاظه بوعي تام، فهو يخلق بخياله وصوره في معناه بقوله: (سقتك الخمر عيناها)، وهنا جملة تفيد الإخبار والتأكيد، والشطر الثاني (وإن لم تشرب الخمر) فيها نفي. ونلاحظ الأفعال الدالة على التذوق (سقتك، شرب، صبت، السكر) أو فعل الخمرة جراء احتسائها.

إنها مفردات الصورة الذوقية، لكن تأثير الفعل (سقتك عيناها) أكثر تأثيراً من الفعل (أبصرت أو رأيت) فالبصر لا يحقق السكر أو النشوة، بل يتحقق السكر بعد فعل (سقتك).

وإذا أردت البحث في تراسل الحواس، فالصورة جلية واضحة في التراسل ما بين حاستي البصر والذوق، وهي ماثلة في قوله (سقتك الخمر عيناها) فالأصل أن تراها عينك لا أن (تسقيك عيناها).

وبهذا تكون شعرية النص نتيجة هذا الاختزال في رسم الصورة الفنية حيث تفيد من امكانات اللغة، فالشاعر يستخدم العبارات الحسية بأنواعها ليولد صورة ذهنية معينة فتنشط الحواس وتتبادل أدوارها.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 238. القرقر: الثوب، والحبرا: الوشي في الثوب.

ويقول بشار:

وَصَاحِبِ ضَامِنِي وَضِمْتُ لَهُ نَفْسِي لِيَرْضَى فَرَاخَ يَلْتَهَبُ

وَأَفَقَ ظُلْمِي حُلُومًا فَأَعْجَبَهُ وَالظُّلْمُ حُلُومٌ كَأَنَّهُ جَرَبٌ⁽¹⁾

وبشار شاعر ذكي باختيار ألفاظه، فيتلاعب في المعاني فيجعل من (ظلمي حلوا) و(الظلم حلوا)، فعنده الظلم له حلاوة وله مذاق الحلاوة، فهل استطاع خيال اللسان من تذوق (حلاوة الظلم، وهل الظلم في الحقيقة له طعم حلو يستحسنه من وقع عليه الظلم، إن إحياء الشاعر باشتغال حاسة التذوق ظاهر، ويتبدى بالفم، وهنا تتكامل الصورة الذوقية.

ويقول:

تَزَلُّ الْقَوَافِي عَنِ لِسَانِي كَأَنَّهَا حُمَاتُ الْأَفَاعِي رِيْقُهُنَّ قَضَاءُ⁽²⁾

الشاعر فطن حريص على سلامة لغته وشعره، ويعتز بشاعريته لذلك فهو يخشى من زلة اللسان والوقوع في المحذور من الخطأ فيزل لسانه زلة حينها يكون المقتل من فمه. وإذا كان للصورة الذوقية من حضور في هذا البيت ففي قول بشار (ريقهن قضاء) وفي ذلك ما هو معروف ذهنيا ما يقصده بشار من سم الأفاعي فإذا أخرجت الأفعى من باطنها السم كان حتمية القتل

وينتهي البحث في تراسل الحواس لدى بشار، بأن معظم صوره الشعرية مستمدة من الطبيعة الحية من أزهار ورياحين وكذلك من الطبيعة الصامتة من صورة ودلالات النجوم والكواكب.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 218.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 154، والحمامات، أداة اللدغ في الأفعى والعقرب.

ومن بديع الصور وطريقها ما رسمته حاسة لتتوب عن حاسة أخرى، فنتبادل
المدركات بين الحسي والمادي، فتصنع جماليات غير مألوفة، وتم هذا النمط من الصور
الشعرية بألوان بالغة الإتقان مرت عبر انزياحات دقيقة، تحفها لغة موحية مطواعة، فتراسلت
الحواس لتعبر عن وحدة النفس الإنسانية، وتضافرت لغة بشار وحالته الانفعالية، في تصوير
اختلاط حواسه ومدركاته من خلال التشبيه والاستعارات والتشخيص والتجسيد، فنقلت لنا ما
حفلت به نفسية بشار ومنحتها سحرًا عبر خياله الخلاق لرسم الصور الشعرية.

الفصل الثاني

المبحث الثاني

الصورة اللونية ودلالاتها في شعر بشار بن برد

أولاً- اللون وأهميته في حياة الإنسان

ثانياً- دلالات الألوان وإبجاءاتها

ثالثاً- مفهوم اللون لدى الكفيف

رابعاً- الصورة اللونية في شعر بشار

خامساً: اللون والممدوح

سادساً- اللون والزمن

سابعاً: اللون وعناصر أخرى

المبحث الثاني

الصورة اللونية ودلالاتها في شعر بشار بن برد

أولاً: اللون وأهميته في حياة الإنسان

تعرف الإنسان منذ العصور القديمة إلى الألوان، ودخلت إلى مختلف مجالات الحياة، فنجدها في الفضاء الجوي، والبحار، والمعادن، وعالم الأحياء... إلخ ذلك، وقد أدرك الإنسان أهميتها وقيمتها الجمالية والفنية.

والشعر من المجالات التي دخلها اللون وتربع على عرشها، فلا نستطيع أن نتصور نصاً شعرياً خالياً من الألوان، ولنا أن نقول أن اللون لغة عالمية تحيط بنا، وتتحدث إلينا من خلال دورة الحياة اليومية التي ترسمها الألوان من شروق وغروب، وليل ونهار، فتعدد الألوان في الطبيعة واختلافها وتقاربها وتمازجها، يفسح المجال لامتلاء اللغة بالألفاظ والمسميات اللونية عدا عن الألفاظ الدالة على ما له علاقة بها من قريب أو من بعيد، وطبعاً هذا المجال اللفظي اللغوي الواسع عائد إلى طبيعة الألوان، وعلاقة الإنسان بها من باب، وسعة انتشار هذه الألوان، في الطبيعة وانعكاساتها في الضوء والظلال من باب آخر.

والجهاز العصبي البشري له علاقة وطيدة بالألوان، فهي قوة ضاربة تؤثر فيه لا تقل عن أثر الموسيقى، "وإنّ دفء اللون كدفء الإيقاع، كدفء المعنى، كلّها تخلق في العمل الفني طاقة خاصة، وتؤسس صورة جديدة وجميلة وتكون لها طاقة مميزة، وتؤسس صورة جديدة، ذات مدلولات متغيرة، تصبها في قالب جديد"⁽¹⁾.

(1) متقى زاده عيسى وأحمدي، خاطرة: دلالة الألوان في شعر المتنبي، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الرابعة العدد الخامس عشر، خريف 1393ش/ أيلول 2014م ص 150 - 131.

وهناك ارتباط وثيق بين اللون والنفوس البشرية، وله انعكاسات وإيحاءات رهيبية تترك صداها فيما يصدر عن الإنسان من فن، أو حتى أمر حياتي عادي، والشعر من الفنون التي استتظقت الألوان وجعلتها من موادها الأساسية، وتتبع أهمية اللون في الشعر في أنه يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فاللون على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية⁽¹⁾.

ولو تصفحنا الشعر العربي من قديمة إلى جديده، لطالعنا الألوان ظاهرة بارزة، ولا بدّ للشاعر أن يوظف الألوان لأنها عناصر مهمة في حياته اليومية تتراءى أمامه من هنا وهناك، ولقد لجأ كثير من الشعراء إلى الاعتماد على اللون في تشكيل الصور الشعرية حتى عرف ما يسمى "بالصورة اللونية"، ولا بد أن يكون ذلك عائداً إلى طبيعة الموقف والرؤية والشعور والإحساس، فليس اختيار لون محدد عملية خالية من ارتباط بالموقف والشعور، وإنما هي عملية مؤسّسة، على أن اختيار اللون داخل إطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر⁽²⁾.

لذلك نجد أنه لا بد من دراسة اللون باعتباره أحد المكونات الحسيّة للصورة، وهذا يفتح آفاقاً أمام الدارسين في طرح عدة تساؤلات، منها مثلاً: لماذا استخدم الشاعر اللون منفرداً أو مركباً أو ممتزجاً بغيره من الألوان، أو متصلاً بغيره من المحسوسات: المتحركة والساكنة، والمسموعة، والمرئية، والملموسة، ثم ما الأثر الذي يتركه اللون عند استخدامه؟ وما الأثر الذي يتركه أو يطبعه في نفس المتلقي عند قراءة الصورة الملونة.

(¹) رابعة، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة جرش للبحوث والدراسات العدد (2)،

مجلة (2)، 1998 ص 11.

(²) المرجع نفسه، ص 12

وهذا يتطلب أن نتعرف إلى معنى اللون، وما هي دلالة الألوان المختلفة؟

اللون لغة فهو هيئة كالسواد والحمرة، ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره، وفلان متلون إذا كان لا يثبت على خلق واحد⁽¹⁾ أو صفة الجسم من السواد والبياض والحمرة وما في هذا الباب.⁽²⁾

أما اللون اصطلاحاً في الموسوعات الحديثة، فهو: "خاصة ضوئية تعتمد على طول الموجة"، ويتوقف اللون الظاهري لجسم ما على طول موجة الضوء الذي يعكسه، فالجسم الذي يعكس كل الموجات يبدو لونه "أبيض" وعكسه الأسود ويحدث التفريق بين الألوان عندما يمر ضوء الشمس من خلال منشور زجاجي ملون، مكوناً الطيف الشمسي، وتتوقف السرعة التي يسير بها اللون على طول الموجة"⁽³⁾

فالضوء القادم من الشمس، والذي يبدو للعين لوناً أبيض، يتحلل إلى عدد من الألوان عن طريق المنشور هي على الترتيب: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، والبنفسجي⁽⁴⁾

ثانياً: دلالات الألوان وإحياءاتها:

لقد تعددت الألوان في الطبيعة واختلفت وتقاربت وتمازجت، فذلك كانت مسمياتها في اللغة كثيرة، فنجد الكثير من الأسماء للتعبير عن اللون الواحد، وهي تختلف أيضاً باختلاف

(1) ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد المصري (ت711هـ)، لسان العرب، مجلد 13 - 14، مادة لون ص 259.

(2) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مؤسسة دار الدعوة، استنبول تركيا، (د.ت) مادة "لون" ص 847، ومعلوف، لويس: المنجد، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، مادة لون ص 740.

(3) غربال: محمد شفيق وزملاؤه: الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان بيروت - لبنان، مج2، 1986، ص 1581، وانظر: صالح، قاسم حسين سايكولوجية إدراك اللون والشكل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر 1982 ص 25 - 27.

(4) انظر: مرجع نفسه، ص 25.

درجات اللون، وهو ما عرف قديماً باسم إشباع اللون أو تأكيده⁽¹⁾، ويعود هذا الاختلاف في الأسماء والمسميات للون الواحد باختلاف الحقل الدلالي الذي يرد فيه، فالأبيض في الإنسان قد يختلف عنه في الحيوان⁽²⁾.

وبما أن الألوان متعددة، فلا بد من تصنيف لها حسب الألوان الأساسية وهي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق، وذلك لكون هذه الألوان البورية في المعجم العربي وبقية الألوان تتضوي تحتها⁽³⁾.

اللون الأسود:

دلّت على اللون الأسود في اللغة ألفاظ كثيرة في الأعم الأغلب تُجمع على أنه ضد الجمال، فهو لون التشاؤم، وكل ما هو سيء ووصفوا تدرجته، "أسود وأسحم ثم جون وفاحم وحالك وحنك ثم حلكوك وسُحكوك ودجوجي ثم غربيبٌ وعذافيٌ وخداري"⁽⁴⁾.

وقد ظهرت دلالة الأسود في القرآن الكريم في غير موقع ووصف، ومثل ذلك في

القرآن في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ

بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾⁽⁵⁾.

(1) انظر: خليفة، عبدالكريم، الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني سنة 11 1987، ص 36 - 37.

(2) انظر: أبو صفية، جاسر خليل: الدقة العلمية في مسميات الألوان في اللغة العربية، بحث قُدّم في المؤتمر العلمي الأول حول الكتابة العلمية باللغة العربية، بنغازي، 1990.

(3) أنظر: صالح، قاسم حسين: سايكولوجية إدراك اللون والشكل، ص 121.

(4) الثعالبي، أبو منصور، عبدالملك بن محمد: فقه اللغة، دار الجيل، بيروت ط1، ص 118.

(5) سورة آل عمران: آية رقم 106.

ويقول (محمد الهدروسي): "لقد أطلق العرب السواد على جماعة النخل وعلى الشجر لخضرته ومقاربة الخضرة للسواد، واستخدموا الأسود اسماً للتمر، والحرّة، والليل للمح صفة السواد فيها، كما أطلقوا على الماء مع التمر تغليياً⁽¹⁾."

والأسود سايكولوجياً يمثّل الظلام، والحزن، والكآبة، والخطيئة وكان شعار العباسيين في أحزانهم ومصائبهم⁽²⁾

ولكن هذا لا ينفي أن يكون اللون الأسود محبباً، للنفس حيناً وبغيضاً حيناً آخر، وذلك حسب موقعه في السياق اللغوي، فهو محبّب في وصف لون الشعر والعين والثّلة والشّفاه، وهي صفات تعني بها الشعراء كثيراً، ومنهم جرير فيقول في وصف جمال اللون الأسود في العين، ولا سيما إذا كانت حوراء، أي شديدة السواد مع صفاء في البياض،

إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَ قَتَلْنَا⁽³⁾

اللون الأبيض:

أمّا البياض، فقد أطلقوه على الماء والشحم، واللبن، وغلبوه في مثل قولهم: الأبيضان: الماء والحنطة - الشحم والشباب - الخبز والماء، وتوسعوا في استخدام البياض فأطلقوه على: الإشراق والإضاءة، ووصفوا به ليالي الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، ووصفوا به الأرض إذا كانت ملساء لا نبت فيها، والجلد إذا كان بغير شعر⁽⁴⁾. كما استخدموا البياض في مقام المدح بالكرم ونقاء العرض، واستخدموا بياض الوجه للإشارة إلى نقائه وصفائه

وإشراقه، ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ أَبْيَضَتْ وُجُوهُهُمْ فَبِئْسَ مَا كَانُوا يَفْعَلُونَ﴾⁽⁵⁾

(1) الهدروسي، محمد مرعي حسين: تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، 2002 ص 15

(2) انظر: ملخي، إبراهيم: الألوان نظرياً وعلمياً، مطبعة أوفست الكندي، حلب، سوريا ط1، 1983، ص 71

(3) جرير: شرح ديوان جرير، شرحه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1995، ص 452.

(4) انظر: ابن منظور: اللسان (بيض) ص 189، وعبدالباقي: محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، المكتبة الإسلامية، استانبول - تركيا ط1، 1984، (بيض).

(5) سورة آل عمران، آية رقم 107.

وتختلف دلالة اللون باختلاف موقعه ويكون سلبياً أو إيجابياً، فاللون الأبيض عرف عبر العصور بدلالاته الإيجابية؛ دلالات الحسن والجمال عند المرأة والسيادة وعلوية القوم عند الرجل، ومن الدلالات المحببة لهذا اللون إذا كان في الأسنان، يقول طرفة بن العبد:

بَادِنٌ تَجْلُو إِذَا مَا ابْتَسَمَتْ عَنْ شَتَيْتِ كَأَقَاحِ الرَّمْلِ غُرٌّ⁽¹⁾

فالشاعر هنا أظهر جمال أسنان محبوبته، حيث شبهها بالأقحوان النابت في الرمل، إذ يشند بياضاً مع أشعة الشمس المنعكسة من الرمال، وزاد تأكيد اللون بلفظ (غرٌّ).

اللون الأخضر:

وردت الخضرة بمعنى السواد، ووردت بمعنى السُّمرة في ألوان الناس، وبمعنى الغيرة في الإبل والخيل، وأطلق العرب إلى السماء: الخضراء (مما يدل على تداخل الأزرق في مرحلة ما). ووردت الخضرة وصفاً للماء والبحار والكتيبة والحديد وغيرها⁽²⁾.

وقد ورد في القرآن الكريم "الأخضر" بالمعنى الذي نستعمله فيه حالياً، وذلك في قوله

تعالى: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا﴾⁽³⁾، وقوله تعالى: ﴿وَسَبَّحُ سُبُّكَ﴾

خُضْرٍ وَأُخْرٍ يَا سُبُّكَ⁽⁴⁾

اللون الأحمر:

يُعدُّ اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة، فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس وإشعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات

(1) طرفة بن العبد: ديوانه شرح المهدي ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1987 ط1، ص41.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة خضر، ج5 - 6، ص 87 - 90.

(3) سورة يس، آية رقم 80.

(4) سورة يوسف، آية رقم 41.

الضوئية"⁽¹⁾، وأكثرها تضارباً فهو لون البهجة والحزن، وهو لون العنف ولون المرح، والحزن ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم.

اللون الأصفر:

هو أحد الألوان الساخنة، يمثل التوهج والإشراق، ويُعدُّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء، وأهمية الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور⁽²⁾، لهذا كان مقدساً في الديانات الوثنية، فقد كان الأصفر رمزاً للإله رع في مصر وهو آله الشمس⁽³⁾، وهو مختلف في دلالاته بحسب السياق، فمنه: ما يعني الجفاف والذبول والمرض، ومنه القاتم ما دل على الماء الآسن، ومنه الفاقع الذي يسر الناظرين، قال تعالى: ﴿قَالُوا أَدْعُ لِنَارِكَ

يُبَيِّن لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّظِيرِينَ ﴿(4)

ويظهر اللون الأصفر في القرآن الكريم، كحالة من حالات التغيير اللوني، وفي ذلك

قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنْبِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا

مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهَيِّجُ فَتَرْتَهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطْلًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي

الْأَلْبَابِ ﴿(5)

اللون الأزرق:

للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما يعود ذلك لأسباب منها تفاوت درجاته من

الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود؛ لذا فهو يثير النفور والحقد والكرهية،

(1) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب ط2، ص 111.

(2) شكري، عبدالوهاب: الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص 76.

(3) عمر: أحمد مختار: اللغة واللون ص 163.

(4) البقرة: آية رقم 69.

(5) الزمر: آية رقم 21.

وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة⁽¹⁾، وبقيت تدرجات هذا اللون بين هذين الحدين.

وقد ورد ذكر الأزرق في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُفَخُّ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ

زُرْقًا﴾⁽²⁾، والزرقة أبغض ألوان العيون إلى العرب، لأنّ الرُّوم أعداؤهم وهم "زرق العيون"⁽³⁾

ترى الباحثة أنّ الألوان وما توحى به من دلالات، وما تؤثر به على النفوس من معاني تزيد في الترابط النفسي بين الفرد ومظاهر الحياة المختلفة. فإنّ للألوان قيماً تعبيرية. فهي أشبه ما تكون بالظلال من ناحية تجسيم المدركات وإيضاح الشكل وإعطائه معنى وحياة. فهي إذ تضيف على المدركات جواً حيويّاً تقربها من نفس الرائي، وتولد بينها تجاوباً ويشكل مزاجاً نفسياً خاصاً، ويقوي من فاعلية الإدراك.

ثالثاً: مفهوم اللون لدى الكفيف

لعلّ مسألة اللون عند شاعر أكمه أو أعمى أمرٌ يستحقّ النظر والتدقيق. فهذا الإنسان هو في صراع دائم مع النور بسبب الظلام السرمدى الذي فرضَ عليه، فكيف له أن يُميّز الألوان ويقول (جهاد رضا): "إنّ تمييز اللون خاصية بصرية نتيجة لتأثير شبكية العين. وعلى ذلك فالمصابون بالعمى لا يمكنهم تمييز اللون إطلاقاً، بالرغم من أن لديهم أفكاراً بديلة عن الألوان أو حتى حواسهم الأخرى، وما يتذكرونه من محادثات شفوية أو ارتباطات انفعالية"⁽⁴⁾

ويمكن تعليل ذلك بسبب علمي هو أنّ اللون كيفية ينوقف إبصارها على إبصار شيء آخر هو الضوء، ولما كان هذا معدوماً عند الأعمى فإنّ معرفته للون مستحيلة، فقد تسأل أحدهم ما مفهوم اللون عندك؟ فيجيب بأنّ اللون الأحمر يتميز عنده بطابع الخشونة، ونحن

(1) عبدالفتاح، رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي بيروت، 2007، ص 261.

(2) سورة طه، آية رقم 102.

(3) الأندلسي، أبو حيان، تفسير البحر المحيط، دار الفكر، بيروت، ط2، ج8، 1983، ص 118.

(4) رضا، جهاد، التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص109.

نعرف أنّ لا علاقة للألوان بالرقّة والغلظة والخشونة والنعومة وما إليه من الإدراكات الحسية ولكن الكيف يصور في مخيلته ما يربط بين المعاني واسمائها بما يُكوّن لديه أفكاراً بديلة عن الألوان توحىها حواسه المختلفة وما يتذكره من محادثات شفوية أو خبرات وتجارب انفعالية.

ولنا أنّ نستعين (بهيلين كيلر) لتنتقل لنا تجربتها عن كيفية وعي الكيف للألوان والأضواء والأشكال فنقول: "إنّ الأعمى الذي لديه الخيال وروح العطف والإنسانية يشارك بالرغم منه المبصرين في إدراكهم المبصرات، فإذا سمع كلمات تدل على الألوان أو الأضواء أو الأشكال، خمن واستعان بالحدس على فهم معانيها مقارناً إياها بغيرها من المعاني التي يدركها بحواسه السليمة، وأنا كذلك أفكر وأتعلّق وأستنبط كأن لدي خمس حواس لا ثلاثاً.⁽¹⁾

ترى الباحثة أنّ كلام (هيلين كيلر) يؤكد على فكرة مهمة في حياة الفنان المبدع ألا وهي ملكة الخيال، وأنّ هذه الملكة هي موجودة لدى جميع الناس سواء المبصر أو الأعمى على حد سواء، فليست هي حكراً على المبصرين.

ولكن المهم في الأمر هو مَنْ يستطيع أن يستغل هذه الملكة ويُدع منها وينتج، ومن لديه من المؤهلات والمقدرة على الإنجاز الذي يصل به إلى قمة التفوق كما فعل شاعرنا بشار.

وتقول (هيلين كيلر) أيضاً: "ربما كانت لا تشرق شمسي إشراق شمسكم وربما كانت الألوان التي تغمر العالم حولكم لا تطابق الألوان التي في ذهني، نعم وربما كانت زرقّة السماء وخضرة الحقول التي تبصرونها غير ما أدركه. ولكنها مع ذلك ألوان عندي. وأنا أفهم

(1) نقلا عن السقطي، رسمية موسى، أثر كَفّ البصر على الصورة، عند أبي العلاء، ص121.

أن اللون القرمزي غير اللون الأحمر لأنني أعرف أن رائحة البرتقال غير رائحة الليمون، وأدرك كذلك أن لكل لون ظلالاً مختلفة وأؤمن معاني هذه الظلال وصورها"⁽¹⁾

ومن هذه التجربة الحية لـ (هيلين كيلر) ترى الباحثة أن الأعمى يربط كل لون من الألوان بشيء محسوس له صفة تلمس، وبالتالي يكون للمكفوفين مفاهيم عقلية ورموز تعبيرية عن المعطيات البصرية، يُكَيِّفونها قدر استطاعتهم مع المعاني والمفاهيم عند المبصرين لتكون متفقة ومنسجمة معهم في التعبير كي تنظم تفكير الكفيف في الأمور البصرية وتوضحه وتجعله مشاركاً اجتماعياً مندمجاً مع بيئة المبصرين.

ولعل الكفيف يستفيد من تلك الارتباطات الاقترانية اللفظية لدى المبصرين، فيشكل منها صوراً خاصة لمفاهيمه الضوئية، كقولنا الشمس المشرقة، نور الصباح، ضوء الضحى.....، وارتباط الإحساسات للمسية أو السمعية بالألوان ليست من اختصاص المكفوفين فحسب، فهناك من هو مبصر ويشعر بمثل هذا الإحساس فيتجاوب عنده لون خاص مع صوت ما، ولون آخر مع ملمس ما⁽²⁾.

وهذا يقود إلى فكرة الأصوات الملونة وهي المحاولة التي بدأها (رامبو) في قصيدته (الحروف المتحركة) بهدف تفجير الحياة في الأصوات عن طريق ربط كل منها بلون معين من الألوان وشعور من المشاعر، بحيث يصبح صوت لصوت الـ (I) أحمر يذكرنا بالدم وضحكات شفاة فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة⁽³⁾.

(1) نقلاً عن السقطي، رسمية موسى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري ص 121.

(2) انظر: السقطي، رسمية موسى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري ص 122 - 123.

(3) انظر: أحمد، أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 125.

ومن هنا تصبح الكلمة ذات دلالات إيجابية، تستقطب كل هذه الألوان والإثارات المفردة، وبذلك تصبح الكلمة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد، وتصبح المقطوعة الشعرية عبارة عن معرض من الصور القريبة من الحياة. (1)

ويُحْمَل الإنسان اللون المعاني الرمزية الشيء الكثير، فقولنا: يد بيضاء، وجه أسود، وقلب أبيض، وفكرة سوداء، وأحاسيس قاتمة، وما إلى ذلك، كلّها معاني رمزية لمفهوم اللون والإحساس النفسي لديه، وبالتالي ليس غريباً على الكفيف أن يستفيد من الاقتترانات اللفظية هذه التي نستعملها لمفهوم اللون، ويضيف إليها ما يستحصله هو أو يستفيدة من تجاربه وخبراته الشخصية من الارتباطات الحسية. السمعية واللمسية باللون، مما يكون بذلك مفاهيم عن الألوان تمكنه من التجاوب الفكري أو اللفظي على الأقل مع مفاهيم المبصرين عن الألوان تساعده على التكيف الاجتماعي مع بيئته التي يعيش فيها.

وانطلاقاً من ذلك لا بدّ من دراسة الصورة اللونية لدى بشار، لكشف الحجاب عن خباياها، والكشف عن المكونات الداخلية التي تعكسها صورته بألوانها ومعانيها الإيحائية التي تُتم عن عقلية فذة متنوعة المشارب والثقافات والمدرجات في نفسية بشار.

رابعاً: الصورة اللونية في شعر بشار

لقد لفتت انتباه الدارسين لديوان بشار، تلك التشكيلات التصويرية التي امتلأت بها أشعاره، فترامت الصور بأنواعها المختلفة هنا وهناك، والمثير في الموضوع أنه رسم صورته بطريقة تجاوز فيها حدود السمع إلى الإبصار الذي هو فاقد له، فجمع معجمه وركبّه وباح فيه بصورة جميلة واضحة أكثر إحياء مما فعل المبصرون، فركبّ الصورة وكأنه يراها، وبثّ فيها جمالاً رائعاً، فيها الجدة والطرافة والوضوح، ولها وقع وتأثير في النفس، تعلوه وتتوهج

(1) انظر: أحمد، أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 126.

وتضيء أينما وجدت، سواء في مدحه أو في وصف خلوات الحب أو في عدل العذال أو في حديثه عن الليل.

لقد برع بشار في نقل ما تجيشُ به نفسه من مشاعر وانفعالات، ونقل تلك المشاعر والانفعالات إلى المتلقي وكأنها سهامٌ غرزت في صدره؛ فحرّكت المشاعر تجاوبًا وتضامناً معه، وتوحدًا معه في حالاته المختلفة، وكان بشار في كل ذلك متمكناً في طرحه بلغة خدمت المعنى المراد فأعلى من شأن الفن، ويقول (عبد الفتاح نافع): وكان ثورة أدبية كبرى في شعرنا العربي..... ثورة على اتجاه الصورة الشعرية التقليدية، فحاول قدر جهده أن يغيّر مجراها، وأن يوجهها في مجرى جديد⁽¹⁾

ومن خلال الدراسة لشعره وما فيه من الصور، بأنواعها البصرية، والسمعية والذوقية، واللمسية والشمية، والوقوف على ما فيها من تجديد وابتكار، وعلى التفنن في طريقة طرحها من خلال استخدام التشبيه والاستعارة والتجسيد، وكذلك استخدام ظاهرة التراسل التي تألفت بها صورته الفنية، وخلال ذلك كله، بدت للقارئ الصور الملونة، لتقف ماثلة وتتطق بما أودعها قائلها من أحاسيس ومشاعر.

وبما أنّ الشعر من أكثر الفنون صلة بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية، وأكثرها تفاعلاً مع المؤثرات، وفيها اللون، واللغة الشعرية مزيج من الكلمات المعجمية الدلالية والمجازية، لذلك فإن الألوان تثير الشاعر، وتلهمه روائع الصور لإثارتها مدركاته وتجاربه الشخصية، فيبني شعره وصوره اللونية بما يوحيه له اللون من خاصية الانزياح اللغوي والدلالي، فاللون يمتلك طواعية التعبير عن خبايا النفس، من خلال استثارة شفافية التعبير.

(1) نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 355.

لذلك كان لا بد من دراسة جماليات الصورة اللونية في شعر بشار وأبدأ بأولها:

اللون الأبيض:

تطالعنا صورة ملونة ارتكز فيها بشار على جمالية اللون الأبيض، وما يعكس هذا اللون من الإشراق والحب والطهارة، وذلك كله ليصف لنا محبوبته التي تمثلت فيها تلك المعاني فيقول:

وَبَيْضَاءُ مِكْسَالٍ كَأَنَّ حَدِيثَهَا إِذَا أَلْقَيْتَ مِنْهُ الْعُيُونَ بَرُودٌ⁽¹⁾

اللون الأبيض من الألوان الأساسية، ويشير (قاسم حسين)، "بأن اللون الأبيض من الألوان البؤرية، ومنها الأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق"⁽²⁾.

فالبياض، هنا، هو رمز لجمال وجه المحبوبة، وطبعاً هذه الصفة محببة لدى العرب في وصف المرأة، لأن "اللون الأبيض أكثر ما يتعلق بالإشراق والحب، ونقاء العرض، والعراقة، والأصالة، والطهر، لذا لجأ الشاعر الجاهلي إلى تكثيف هذا اللون ليحدد وجه محبوبته الأبيض الواسع النقي"⁽³⁾، وبذلك استمد بشار الإيحاء اللوني للأبيض من الموروث الشعري الذي استقاءه وتغلغل في وجدانه، فجعله رمزاً لجمال ونقاء محبوبته وطهارتها.

وبما أن بشاراً أعمى، لا بد أن يركز على حاسة السمع ويستخدمها ببراعة واتقان موظفاً لها في صورته التي امتلأت جمالاً وبريقاً بالأبيض المتلألأ وبالصوت الأنثوي الذي داعب مخيلته، فجعله مرئياً كالبرود المتناثرة بألوانها الزاهية، وهنا تكمن عبقرية بشار في أنه اتكأ على الموروث لكنه صقله بفنية حاذقة ومهارة عالية؛ فسجل عدة صور في بيت واحد، بحيث اتكأ على الصورة اللونية في اللون الأبيض وهو في الحقيقة لا يدرك إلا بحاسة البصر

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 120، شبه حديثها بوشى البرود المختلفة الألوان.

(2) صالح، قاسم حسين: سيكولوجية الألوان، ص 108.

(3) الهدوسي، محمد مرعي حسين، تجليات اللون في شعر شعراء المعلمات، ص 83.

ثم الصورة السمعية في بساطة تحويل الصورة السمعية. بكلمة (حديثها)، وعودا إلى حاسة
البصر ورؤية العيون (للبرود) وألوانها وأشكالها، وهنا ممكن البراعة في تحويل الصور
وتضافرها معا. في إحساس بشار للتراسل بين حواسه، ليزيد القارئ إقناعاً وإيحاءً بسيطرة
الرائي (بشار) لكل ما حوله.

ويتضافر عنصر اللون والرائحة من خلال توظيف حاستي البصر والشم لرسم
الصورة الأنثوية المترفة يقول:

وَبَيْضَاءَ يَنْدَى خَدَّهَا وَجَبِينُهَا مِنْ الْمَسْكِ فَوْقَ الْمَجْمَرِ الْمُتَأَجِّجِ (1)

فالمحبوبة مرة أخرى بيضاء مترفة جميلة تفوح منها رائحة المسك فالجمال ليس فقط
مرئي بل أيضاً مشموم، وهذا من باب التعويض لدى بشار، لأنه حُرْمَ رؤية الجمال، فأراد أن
يتمتع برائحته من خلال توظيفه لحاسة الشم، وبذلك تمكن من قولبة حاسة البصر إلى حاسة
الشم.

ويتوالى اللون الأبيض في ظهوره معبراً عن جمال المحبوبة فيقول:

بَيْضَاءَ صَافِيَةَ الْأَدِيمِ تَرَعَّرَعَتْ فِي جِلْدِ لَوْلُؤَةٍ وَعَفَّةٍ رَاهِبٍ (2)

اعتمد بشار على اللون الأبيض في نقل هذه الصورة، فالمحبوبة كما يراها بيضاء
ناصعة صافية البشرة، مؤكداً بياضها في استعارته البياض من لون اللؤلؤة البيضاء، واللؤلؤ
من الدوال اللونية الأساسية، فصورة التراسل واضحة من خلال تبادل حاسة البصر (اللون
الأبيض، والأديم ولون اللؤلؤ)، واللمس (لجلد اللؤلؤ) وبذلك نوب بشار مدركات البصر
واللمس في هذا البيت.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 60.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 193.

ومحبوبة بشار هي أيضاً:

بَيْضَاءُ كَالدَّرَةِ الزَّهْرَاءِ غُرَّتْهَا تَصْطَادُ عَيْنًا وَلَا تُرْجَى لِمُصْطَادٍ (1)

اللون الأبيض من أساسيات مواصفات المحبوبة، والمرأة البيضاء هي المرغوبة لذائقة رجال العصر العباسي، فالمحبة لدى بشار بيضاء كالدرة وهنا تركيز على حاسة البصر أولاً في رؤية المحبوبة البيضاء، والزاهرة، وزاد في البصر أن رأى غرتها التي زادت جمالاً، وتابع الشاعر حركة (الجميلة) بأن عينيها حارت من وقع بصره عليها. وهنا ساهم اللون في رسم الصورة الشعرية للمحبة المتغزل بها.

ومن ذلك فإن اللون شكل مظهراً حسيّاً أحدث تأثيراً في المتلقي، وساهمت الصورة اللونية في اختراق الصورة البصرية، وكأن الشاعر أراد التأكيد الدائم على حاسة بصره وتفوقه في رسم صورته الشعرية المتكاملة والمقنعة فيقول:

كَأَمَّا خُلِقَتْ فِي قِشْرِ لَوْلُؤَةٍ فَكُلُّ أَكْنَافِهَا وَجَةٌ بِمُرْصَادٍ (2)

ولم يكتف بشار بالوصف الشمولي للمحبة، بل دقق في التفاصيل فوصف جيدها، وأعجب ببياضه كما أعجب بطول جيدها الذي يشبه طول جيد الريم، يقول:

وَجِيدٌ يُشْبَهُ الدَّرَّ كَجِيدِ الرِّيمِ سُلُوبٌ (3)

وهي بيضاء واسعة الجبين، يقول:

غَرَاءُ رِيَا الْعِظَامِ آنِسَةٌ مَكْسُورَةٌ الْعَيْنِ زَانَهَا دَعْجٌ (4)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 223.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 223 والمعنى أن جميع جسدها في الحسن كوجهها، إذ المعروف أنّ الوجه أحسن ما في المرأة، فيجعلها كلها وجهاً، كما أنّ اللؤلؤة متساوية الأكناف في الصفاء والحسن، وقوله، خُلِقَتْ فِي قِشْرِ لَوْلُؤَةٍ، كناية عن كونها كاللؤلؤة.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 232، "السلهوب" لم يذكره أهل اللغة بهذا الميزان، والموجود (سلهوب) بفتح الهاء: الطويل من الناس والخيول، واسلهبّ الفرس: طال.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 53، الدعج: شدة سواد العين مع سعتها.

ويقول:

بَيِّضَاءُ لَبَسَهَا الْحَيَاءُ عَفَافَةً فَضَلَّ الْقِنَاعَ إِذَا خَلَّتْ لِمَ تُوَصَّدِ (1)

يُصرُّ بشار على الفتاة البيضاء المفضلة، مظهراً لون بشرتها البيضاء، لكن براعة الشعرية، لحظ حياءها، وهنا إحياء للون الأحمر، لأن الحياء سيضفي على بشرة المرأة لونا من الحمرة خجلاً وعفة، وهذه براعة بشار في التقاط صورة لونية جميلة، فكيف لهذا الشاعر الكفيف أن يبصر هذا الجمال في لون الفتاة البيضاء حينما اكتسى لون وجهها بالحمرة، أليست صورة لونية بصرية التقطتها بصيرة بشار!؟

والفتاة البيضاء عند بشار ليست جميلة فحسب، بل هي رشيقة وتعد خفيفة سريعة كالمهارة، جميلة العينين والجيد، وهنا صورة حركية، تضافرت مع صورة بصرية بحيث أبصر الشاعر جمال البيضاء يقول:

كُلُّ بَيِّضَاءَ كَالْمَهَاةِ اسْتَعَارَتْ لَكَ أُمَّ الْغَزَالِ عَيْنًا وَجِيدًا (2)

وفي إشارة إلى اللون المفضل في لون المحبوبة الموصوفة ما يشير إليه الشاعر مستعيراً من اللؤلؤة لونها الأبيض الجميل، فهو لا يُصرِّح بالبياض، وإنما جمالية الصورة الشعرية هنا في أنّ الفتاة خلقت ونمت في قشرة اللؤلؤة، ومن باب أولى أن تستمد بياضها من المكان الذي خلقت منه، فضلاً عن بياضها ليس في وجهها فقط، وإنما في سائر جسدها فقد جلله البياض والصفاء.

ويقول أيضاً:

كَأَنَّمَا خُلِقْتَ مِنْ جِلْدِ لَوْلُؤَةٍ نَفْسًا مِنَ الْعَطْرِ إِنْ حَرَّكَتَهَا ثَابًا (3)

(1) ابن برد، بشار، الديوان: 3: 117.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 137.

(3) ابن برد، بشار، الديوان: 1: 235، قوله من العطر صفة نفساً: أي هي العطر نفسه، ثاب: رجع، أي نفحت منه رائحته مرة أخرى.

ويركز في هذه الصورة على اللون، معشقاً اللون برائحة العطر الجميلة فيضفي على الصورة اللونية صورة من صورة حاسة الشم.

وهذه الأوصاف جميعها تُشير إلى بياض ممزوج بالمرونة والنعومة والصقّاء والعفّة والحياة الهانئة، فهي امرأة جميلة مدللة عفيفة تجبر من يراها أن يتعلق بها، فهي ببيضاء كالمهابة، وبيضاء مكسال، و"مكسال الضحى" لأنها ذات دلالة وأنوثة وجميع هذه الصور ترقى بالموصوفة إلى غاية درجات الجمال والحسن ساهم اللون والبصر في إنشاء الصورة الشعرية فكانت صورتها الحسية ماثلة في شعره، أبدع في رسمها في ذهنه مستعيناً ببصيرة نافذة، وموهبة فذة، وثقافة عميقة "وما دامت الحواس والقلب ومدركاتها هي الرافد الأساسي للصورة الفنية، فإن علينا أن نتوقع حضور اللون في عملية الأداء الفني ليؤدي مهمة المفردة الحسية حيثما يكون لها مدلولها التأثيري"⁽¹⁾.

ويُضفي بشاراً على صورة المحبوبة إحياءات أخرى من خلال اللون الأبيض وذلك أن المحبوبة من الحرائر، وليست من الإماء فيقول:

مِنَ الْبَيْضِ لَمْ تَسْرَحْ عَلَى أَهْلِ غُنَّةٍ وَقَيْرًا وَلَمْ تَرْفَعْ حَدَاجَ قَعُودٍ (2)

فالأبيض هنا يرمز إلى الحرية، أو إلى الطبقة الإجتماعية للمحبوبة، وهذا من الدلالات الإيحائية لمعنى اللون الأبيض.

والتركيز على الصوت لدى بشار ليس تعويضاً عن فقد حاسة البصر، وإنما كان يرى في حديث المرأة صفة جمالية لم يلتفت إليها العرب سابقاً، كان يرى فيه جزءاً من أنوثة

(1) الجادر، محمود: الأداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى، بحث مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد (2)، 1990، ص 87.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 118 من البيض: من الحرائر، الغنّة: الوادي الكثير الشجر. الوقير: الذي وُضع عليه الحمل الحداج: مركب النساء مفردها: الحدج. القعود: الجمل الصغير

المرأة وجمالها" (1)، وهذا يؤكد الفن الموسيقي الذي يسبي العقول قبل الأذنين، وبحسب رأي (عبدالفتاح نافع) عن بشار يقول: "فهو يصغي إليه - الحديث - أصواتاً مسموعة ثم يتصوره

ألواناً منظورة، فيها الصفراء والحمراء، وأصباغ المطارف والأزهار والثمار" (2)

ولقد تباينت الآراء في قدرة الشاعر بشار على رسم صوره الشعرية، لا سيما اللونية منها، أو في قدرته على مجازاة المبصرين من الشعراء، أو صدقية شعره، يقول (علي نجيب العطوي): "إنه لم يستطع أن يأتي بصور جميلة كالمبصرين، إن هذا من الأمور الصعبة، وإن لم تكن العين عند بشار، فليكن الخيال، ومهما ارتقى وارتفع، ليحل محل العين في عملية التصوير، فإنما يقوم عادة بالاعتماد على الصور التي كان قد سمعها، أو خبرها من خلال تجاربه الخاصة، فيستعير تلك الصورة، أو يخترع من خياله هو صوراً أخرى، ولكنها في الغالب، تكون مقصرة عن أن تبلغ المستوى الذي تبلغه صور رؤية العين" (3).

بينما يرى (طه حسين): "أن شعر بشار الغزلي منه خاصة، لا يمثل عاطفته، ولا

شعوراً صادقاً، وإنما تهالكاً على اللذة، وإفحاشاً في هذا التهالك وإفتاناً فيه أيضاً" (4)

وترى الباحثة أن الدقة في تصوير الألوان تحتم علينا أن نؤشر إلى أن الشاعر إن

حُرْم من نعمة البصر، فهو لم يُحرم نعمة مهمة هي الخيال والتصوّر والإدراك، فلا نراه إلا

وقد ارتفع "عن نطاق الشمّ والسمع واللمس والحس" (5)، وهو لم يكن قاصراً عن رسم الصور

البصرية، بل إننا لنزعم أن الكثير من الشعراء المبصرين لم يستطيعوا التفكير المجرد فيها.

(1) نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 183.

(2) العقاد، عباس، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص 121.

(3) عطوي، علي نجيب، بشار بن برد حياته وشعره، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص 104.

(4) حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف - مصر (د. ط) (د. ت) جزء 2 ص 204.

(5) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د. ت)، ص 217.

وأسقط بشار في بعض صورهِ لون الأشياء على لون المحبوبة فهي "ريمٌ أَعْنُ" ترائبه شديدة
البياض، يقول:

رِيمٌ أَعْنُ مَطَوَّقًا ذَهَبًا صِفْرُ الْحَشَا بِيضٌ تَرَائِبُهُ (1)

ومن الألوان الموحية بالإشراق، فالفتاة التي يتغزل بها كالشمس إشراقًا وتجليًا،
وكالبدر إشعاعًا وحسنًا إذا تقنعت في سواد الليل، تسبي النفوس بنظراتها وهي منتقبة، وإذا
نزعت النقاب تستثيرهم بحسنها المتلألئ،

يقول:

هي كالشمس في الجلاء وكالبدر إذا قنعت عليها الرداء (2)
كالشمس إن برقت مجاسدها تحكي لنا اليافوت والذهب (3)

والفتاة المتغزل بها خود منقبة عفيفة، تسبي الناظر إليها، فإذا ما نظرها الرائي سبته
ببريق بياضها بعد أن ترفع نقابها وهنا تحدث صورة في تضاد الألوان، فالنقاب غالباً أسود،
يطل منه وجه الفتاة (الأبلج، الأغر) وهذه من موحيات الألوان والإشراق التي تعني البياض،
وفي هذا براعة الشاعر في استجلاب اللون والايحاء باللون الأساسي الذي يؤكد عليه
بمسميات ودرجات متنوعة، فيقول:

خودٌ إذا انتقبت سبتك بنظرةٍ وأغرَّ أبلج غير ذاتِ نقاب (4)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 243، والأغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه وهو صوت الطبي، والصفير:
اسم بمعنى الخالي، وقولهم "صفير" خلا، وأراد فراغ البطن من السمن، وهو من محاسن النساء، ولذلك
شُبهن بالطباء صفر البطون.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 142، ذكر وجه شبيهها بالشمس لئلا يتوهم السامع أنها مثل الشمس في كل
الصفات، فإن من صفات الشمس ألا تستطيع العين التملّي من النظر إليها، ولذا احتاج إلى تشبيهها ثانياً
بالبدر في الحسن، وقيد ذلك بوقت تقنعتها، أي وضع القناع على رأسها، لأن القناع أسود في عرفهم،
فكان وجهها فيه كالبدر في سواد الأفق.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 201.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 242.

ويقول فيها:

صُورَةُ الشَّمْسِ جَلَّتْ عَنْ وَجْهِهَا بَعْدَ عَيْنِي جُوذِرٍ فِي الْمُنْتَقَبِ⁽¹⁾

ويقول:

فَقُلْتُ لِنَفْسِي: الشَّمْسُ جَلَّتْ لِنَاظِرٍ أَمَّ الْبَدْرُ يُجَلِي فِي قِنَاعِ فَتَاةٍ؟⁽²⁾

وخدها ناعم مشرق أبيض، كشمس الضحى، فيقول:

تُرِيكَ أَسِيلَ الْخَدِّ أَشْرَقَ لَوْنُهُ كَشَمْسِ الضُّحَى وَافَتْ مَعَ الطَّلُقِ أَسْعَدًا⁽³⁾

ويتوسل الشاعر بالأقاحي البيضاء، وهنا إشارة إلى بياض أسنان الموصوفة وهذا من مواصفات الجمال المطلوبة في الفتاة، وهنا يوحي باللون الأبيض؛ فإدراك القارئ كفيل لأن يسترجع لون الأقاحي، فيستدرج اللون الأبيض، والشاعر هنا يلمح باللون ولا يُصرح به، فيقول:

وَلَهَا مَضْحَكٌ كَغُرِّ الْأَقَاحِي وَحَدِيثٌ كَالْوَشِيِّ وَشِيِّ الْبُرُودِ

وفي الشطر الثاني يستكمل الصورة اللونية، ويضيف إلى جمال الموصوفة فضلاً عن مبسمها، وبياض أسنانها، كتتوع البرود المطرزة المزركشة بألوان ونقوش متنوعة ومختلفة. ونلاحظ من خلال الصور السابقة أنّ بشاراً مع أنه أعمى قد ركز على اللون، وجعل منه عنصراً فاعلاً في بناء صورته الشعرية، وحملاً من الإيحاءات والمشاعر والأحاسيس الشيء الكثير، فهو لا يذكر اللون لمجرد إضافة لفظة جديدة إلى الكلام، بل إنه يعبر به عن حالة شعورية خاصة، وصدى لرؤية نفسية تتجاوز الرؤية البصرية وتعلو عليها، خصوصاً أنه لا يرى الألوان ولم يرها؛ لذلك هو يُحسُّ بها إحساساً نابضاً بالحياة، معبراً عن خلجات داخلية أسيرة انطلقت خلال أثير النص، لتصل من الشاعر إلى المتلقي ضمن أقصى سرعة ممكنة، وكأنها ومضات ضوئية لا تعرف حدود المكان ولا الزمان.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 36.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2، 33، جَلَّتْ : بمعنى : تَجَلَّتْ

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 30 الأسعد، نجوم المنازل: إذا كانت تطلع الشمس فيها، أي تكون بادية في الشرق وقت طلوع الشمس، جمع سعد.

وترى الباحثة أنّ الحالة الشعورية التي عبّر عنها بشار ليست خاصة به، بل هي حالة إنسانية عامّة، لا بدّ لكلّ منا أن يشعر بها، ويستقي من ماء الإحساس المرهف الذي يدلّ على شاعرية فذة عملاقة.

ومنّ منا يستطيع امتلاك نفسه والسيطرة عليها عند قراءة شعره؟ فلا سطوة لنا عليها، إلا أن تتساق وراء حلاوة الكلمات، ورهافة الشعور، وألق الصورة السابحة في فضاء الألوان التي لا يسعنا إلا أن نتمايل معها في وضاعتها وإشراقها اللذين يتحدثان عن شخصياتنا المختلفة، ويتعلقان بمدلولات خاصة بنا تحيلنا إلى كتلة من الإحساس، وإلى العيش في عالم الخيال الشعري البديع.

ويقول أيضاً:

بَيْضَاءُ حُسْنًا أُشْرِبْتُ صُفْرَةً تَهْتَرُ فِي غُصْنِ الصَّبِيِّ الْأَعْيَدِ (1)

ونرى هنا أنه أضاف إلى اللون الحركة فأعطاه جمالاً وتألقاً.

تمازج الألوان في شعر بشار:

نعلم أنّ الانسيابية والتلقائية في التوظيف اللوني هي من مميزات شعره بصوره الملونة الكثيرة والمزج اللوني لغة أتقنها بشار، وعرف كيف يوظفها فما هو يقول:

بَيْضَاءُ صَفْرَاءُ قُضَافِيَّةٌ مَا نَالَهَا بَرٌّ وَلَا حَانِثٌ (2)

فعمد بشار هنا إلى مزج اللونين الأصفر والأبيض، ليكني عن جمال وجهها وإشراقه وصفائه، فالأصفر من ألوان التوهج والإشراق، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء، وأضاف إليها صفة العفة والطهارة.

ويقول أيضاً معتمداً على التضاد اللوني بين الأسود والأبيض، حيث يقابل بين بياض

الجسد، وسواد ضفائر الشعر من حيث الضد يظهر حسنه الضد:

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 128.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 46، البياض المشوب بصفرة هو أحسن البياض عند العرب، القضايفية: نسبة إلى قضايف، والقضيصة الجارية الممشوقة القد مأخوذة من القصف.

وَتَقَالَ الْأَوْصَالِ سَرِيهَا حُسْنٌ
 وَلِهَا وَارِدُ الْغَدَائِرِ كَالْكَرْمِ
 حَوْرَاءُ لَوْ وَهَبَ إِلَهُ لَنَا
 مِنْهَا الصَّفَاءَ لَحَلَّ مَا وَهَبًا⁽¹⁾
 م سَوَادًا قَدْ حَانَ مِنْهُ انْتِهَاءُ⁽²⁾
 نُ بِيَاضًا وَالرَّوْقَةُ الْبِيضَاءُ⁽³⁾

اللون الأسود

ويتجلى اللون الأسود في الصورة، حيث يُضفي جمالاً على المحبوبة البيضاء ذات الشعر الأسود حيث شبهه بعناقيد الكروم الناضجة.

فترى أنّ بشاراً اهتم بالتفاصيل ليكمل تلك الصورة التي رسمها للمحبوبة من حيث أنها امرأة كاملة الأوصاف حسناً، ولوناً وخلقاً وعفةً، ودلالاً وكسلاً، وغزلاً لانيّةً.

ويركز في بيت آخر على الأسود فينقله من دلالاته السلبية إلى دلالات إيجابية، فتعجبهُ العيون الدعج الشديدة السواد الواسعة فهي "بدا في عينه دعجٌ" وهي "حور العيون وهي زجاء برجاء".

ويقول:

وَأَنَّهَا حَوْرَاءُ مَكْحُولَةٌ
 فَجَمَالُهَا طَبِيعِي اسْتَعْنَتَ بِهِ عَنِ أَيِّ زِينَةٍ أَوْ كُحْلِ
 غَانِيَةٌ تَغْنِي عَنِ الْإِثْمِ⁽⁴⁾
 ويقول:

كَأَنَّهَا يَوْمَ رَاحَتْ فِي مَحَاسِنِهَا
 حَوْرَاءُ جَاءَتْ مِنَ الْفِرْدَوْسِ مُقْبِلَةً
 فَارْتَجَّ أَسْفَلُهَا وَاهْتَزَّ أَعْلَاهَا⁽⁵⁾
 فَالْشَّمْسُ طَلَعَتْهَا وَالْمِسْكُ رِيَّاهَا⁽⁶⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 144، نقال: المرأة ذات الكفل العظيم والأوصال: المفاصل والروقة: الجمال الرائع.

(2) ابن برد، بشار، الديوان، ص 144، الوارد من الشعر: الطويل المسترسل، وقوله: كالكرم سواداً، شبهه بالعنب الأسود، ولعل أكثر عنب بلدهم أسود.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 201.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 2: 129، مكحولة: شديدة سواد الحدقة.

(5) ابن برد، بشار، الديوان 4: 730.

(6) ابن برد، بشار، الديوان، 4: 730.

فأعمل بشار لإظهار جمال المحبوبة، حاسة البصر والشمّ وجعل الصورة ملونة متحركة زاخرة بالجمال.

وهذا اللون الأسود، نراه مرة أخرى من خلال تشبيهه جدائل شعرها الأسود بالأفاعي السود. وفي ذلك إحياء باللون الأسود، وهذه مهارة بشار في استحياء اللون لا التصريح به يقول:

كَأَنَّ الْقُرُونَ عَلَى مَتْنِهَا أَسَاوِدُ شَتَّ بِهَا أَبْطَحُ⁽¹⁾

وللشامة السوداء حضورها في رسم الصورة، حيث تزيد الخدّ الأبيض جمالاً يقول:

يَكُونُ الْخَالُ فِي خَدِّ نَقِيٍّ فَيُكْسِبُهُ الْمَلَاةَ وَالْجَمَالَ⁽²⁾

ونلاحظ جماليات الألوان وتضادها، حينما يقع الخال الأسود في صحن خد الموصوفة

ببياض ونقاء البشرة.

ويُعجبُ الشاعر أيضاً بلون المرأة السوداء في لحظة من لحظات الإبداع والإعجاب، وكان ذلك بجارية سوداء استعطفها، فهي عنده سوداء برّاقة متألّئة، تشبه في طيبها ولينها الماء العذب، فهي كأنما مصنوعة من عجينة العنبر والمسك اللذين إذا مُزجا يصبح المزيج ضارباً إلى السواد وذا رائحة طيبة، ولا يخفى أنّ الصورة قائمة على التشبيه والتراسل بعين البصر والشم واللمس.

يقول بشار:

وَعَادَةَ سَوْدَاءِ بَرَّاقَةٍ كَالْمَاءِ فِي طَيْبٍ وَفِي لِينٍ

كَأَنَّهَا صِيغَتْ لِمَنْ نَالَهَا مِنْ عَنَبِرٍ بِالْمِسْكِ مَعْجُونٍ⁽³⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 80، الأساود: جمع أسود، وهو اسم لذكر الحية وقوله "شتت بها أبطح" أراد شتت بأبطح أي كثرت.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 153، يقال كسبه واكسبه بمعنى وهبه مالاً، ثم شاع في كل إعطاء والملاحة: الحسن.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 4: 199.

ويمكن القول أو التساؤل لما أُعجِبَ بشار بفتاة سوداء؟ لأنها مثل واقعه المُظلم؟ قد يتحسس الأعمى بعض صفات الجمال فيمن أحبَّ ولكن أن يكتشف اللون؟ لكنه أرادها أن تكون بهذا اللون، فأكسبها بذلك فنية، قد تكون موجودة في نفسه لا في طبيعة ما يصف.

وترى الباحثة أنّ اللون عند الشعراء العميان ليس مجرد عملية بصرية أو خاصية فيزيائية، تتعلق بوجود الضوء وانعكاسه وارتداده، فهذه العملية غير موجودة أصلاً في عالمهم، بل تعدى ذلك إلى التعبير عن العلاقة الجذرية بالعالم، والإفصاح عن واقع يتراءى لهم في إحساسهم اللاواعي، وهذا الإحساس اللاواعي جعل الربط في تكوين الصورة عندهم ذا إحياءات شتى، لا تعتمد مقتضى الحال أو الصدق الواقعي.

وهذا الكلام لا ينفي مطلقاً حقيقة أنّ المُبصر في كثير من الحالات هو كالأعمى الذي لم يرّ اللون قط، فهناك كمّ هائل من المبصرين الذين يتعاملون مع الألوان بإحساساتهم ومشاعرهم، فلا يرون الألوان إلا من خلال ما تعكس نفسياتهم من ظلال وإحياءات.

يعود بشار إلى استخدام اللون الأسود، ولكن ليعبّر به هذه المرة عن الأسى والحزن، فالموت عنده أسود اللون ليعبّر من خلاله عن صورة النفس الإنسانية، إذا لم يتهيأ لها ما تصبو إليه: (1)

تَرَكَتَنِي مُسَهِّدًا	إِنَّ "حُبِّي" بِحُبِّهَا
وَأَرَى الْمَوْتَ أَسْوَدًا	أَمَلُ الْعَيْشِ تَارَةً
بِأَدْبَاتٍ وَعَوْدًا	فَهُمُومِي مُطَلَّةً

ويؤكد هذا المعنى:

مَلَكُ الْحُبِّ وَاعْتَدَى (2)	يَا خَلِيلِي أَسْعِدَا
نَزَلَ الْمَوْتُ أَسْوَدًا	وَتَلُومَاتِي، وَقَدْ

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 145، صفة الموت بالأسود للتشنيع.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 151 - 152.

ولا يكتفِ بشار بالأبيض والأسود والأصفر، بل يَلَوْنُ صورَه بالأحمر والأخضر.
فالمرأة الحمراء هي شديدة البياض، تشبه قمره كلواذ في بياضها وصفائها، وقد أثارته وهيجتُ
أحزانه يقول:

وحمراءُ كَلَوَازِ الكَثِيبِ تَطَرَّبَتْ فُوادي وَهَاجَتْ عِبْرَةً وتلدُّ(1)

ويكرر ذكر هذا اللون، معجباً به وهو يمزج لونا بلون، وهذا من سمة الفنان المتقن

لفنه ورسمه ليزيد في جمال الصورة، ولتعجب الناظر وتسره فيقول:

هَجَانٌ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فِي بَيَاضِهَا تَرُوقُ بِهَا العَيْنَيْنِ وَالْحُسْنُ أَحْمَرُ(2)

ويأتي اللون الأحمر ليستعيد من الدم شدته وليتجاوز التأثير البصري للحسن إلى عوالم

أعمق تتصل بالمدرجات غير الحسية للنفس البشرية، وبهذا اتخذ اللون الأحمر لغة رمزية
خاصة تدخل إلى عوالم النفس لتعبّر عن حالة عاشها بشار.

ويمازج بشار كذلك بين اللونين الأحمر والأبيض، فيعتمد على (الدر) بلونه الأبيض

ليؤكد بياض فتاته، فلون بشرتها بيضاء مشربة بحمرة كحمرة الياقوت الأحمر، وهنا استعارة
واضحة من الأحجار الكريمة والمعروف لونها، فيقول:

والدُرُّ وَالْيَاقُوتُ يَحْسُدْنَهَا مَنَاطَةٌ فِي الأَوْصَحِ الأَجِيدِ(3)

وفي بيت آخر يقول:

فَهُوَ صَافِي الأَدِيمِ كَالدُّمَجِ الأَحْمَرِ طَرَفٌ تَزِينُهُ الأَقْرَابُ(4)

ويقول أيضاً:

وَإِذَا دَخَلْنَا فَادْخُلِي فِي الحُمْرِ إِنَّ الحُسْنَ أَحْمَرُ(1)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 31 الحمراء: المرأة الشديدة البياض، كلواذ: كتيب من الرمل وهي من سواد العراق، واشتهرت كلواذ بحسن حمرها.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 260، 4: 59 الهجان: النوق البيض.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 2: 128 الأجد: الجيد الحسن، أشنق له وصف من لفظه كقولهم: ليل أليل، وظلّ
ظليل

(4) ابن بردن بشار، الديوان، 1: 351

ويستعين بشار مرةً أخرى باللون ليصف المحبوبة فيقول:

ومخضب رخص البنا ن بكى عليّ وما بكيتُهُ⁽²⁾

ولفظة "مخضب" هي الدالة على اللون الأحمر، لكنه ليس لوناً ثابتاً، وإنما لون طارئ تعمدته المرأة لتمنح نفسها جمالاً، لكن هذه الجمالية، جاءت باهتة لم تأخذ مفعولها لدى الشاعر، لأنّ كلمة "رخص" تجسد لنا الموقف النفسي لدى الشاعر، فهو غير آبه بها، وإنما هي التي تستميله.

ويعتمد بشار في تلوين صورته على الاقتران والمحاكاة، فيوظف الأحجار الكريمة مثل

الزمرّد واللؤلؤ والياقوت والنبات مثل الزعفران في صورته اللونية حيث يقول:

كَأَنَّ يَأْفُوتَهَا وَعُصْفَرَهَا فِي الشَّمْسِ إِذْ لَهَبْتُهُمَا لَهَبٌ⁽³⁾

وهنا يستعير من لون الأحجار الكريمة ويتخير لون الياقوت الأحمر مازجا معه العصفور وهو من النباتات التي تستعمل في الأصباغ، فتعطي اللون الأحمر، فبشار من الذكاء أن يستدرج الألوان من درجة واحدة وتعد من الألوان الدافئة، موحياً بذلك بالأجواء الدافئة بما يتحصل من لهيب الشمس مصدر الحرارة.

ويتمازج اللون الأحمر بالأخضر بالأصفر بالأبيض في وصف جمال المحبوبة

وزينتها، ليشكل لوحة جميلة، فالقلادة على صدرها الأبيض، ولشدة بياضه كأنه مائدة من فضة

أو رخام، ألوانها مختلفة، فكأنك ترى الضياء معلقاً فيها، يقول: ⁽⁴⁾

كَأَنَّ مَلْقَى حَلِيهَا فَاتُورُ فِيهِ اِبْيَاضُ وَبِهِ تَحْمِيرُ

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 61.

(2) ابن برد، بشار، الديوان: 2: 20.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 204

(4) ابن برد، بشار، الديوان 3: 183 – 184 ملقى الحلي: صدرها حيث تلتقي القلادة والقرطان والأخلة التي تشد بها ثيابها من ذهب أو فضة، والفاتور: المائدة من رخام أو فضة، وأراد ألوان الحلي والحجارة الكريمة.

إنّ التضاد اللوني الجميل في صورة المرأة، البياض المفضل بنصاعته، والسواد بأبعاده الجمالية، يضاف إليه قليل من اللونين الأصفر والأخضر، يعطينا صورة متميزة وجمالاً لافتاً للانتباه، ولم ينس الشاعر خدّ المرأة الأبيض حيثُ أضاف إلى لونه حُمْرةً، محاولاً أن يصل بها إلى أعلى درجات الجمال.

ويذكر (عبدالله الفيافي) بقوله: "وكانت فتنة بشار بالأحمر والأصفر في صورهِ النمطية هذه لافتنة باللون لذاته، ولكن فتنة بإيحاء اللون ورمزه"⁽¹⁾، والقارئ لغزله لا يشعر بأن بشاراً فاقداً للبصر، فغزله كلّهُ يقوم على البصر والرؤية، فهو يصور المحبوبة بأدق صفاتها وأعضائها كالرّسام الذي يدقق النظر.

ويعتمد بشار الأخضر رمز الخصب والعطاء في التغزل بالمحبوبة يقول:

وغداة الخميس قد موتنتني ثم راحت في الحلّة الخضراء⁽²⁾

والحلّة داخل السياق تعطي إيحاء بلون الحقول الخصبة والأمل والربيع، وكان الشاعر قد ميز ألوان الملابس، واستطاع أن يرى اللون الأخضر نصيباً في وصفها، وتخيّر من الأحجار الكريمة الزمرد بلونه الأخضر، ويضيف الشاعر اللون الأحمر المستعار من الياقوت، فتبدو الصورة الملونة لجواهر المحبوبة المصوفة جلية للناظر، ويكاد القارئ يدهش حين يستقرأ جماليات هذا البيت وتكوين الصورة اللونية، وكان الشاعر صانع جواهر يمازج بين الألوان وتآلفها معاً، فيزيد من روعة المصوغات جمالاً وبهجة في تضافر الألوان معاً.

وهذا من جميل الصور اللونية عند بشار، فاللون أحد وسائل رسم الصورة بالإضافة

إلى عنصر الحركة الذي يضيف حيوية وتألّق.

(1) الفيافي، عبدالله: الصورة البصرية في شعر العميان، النادي الأدبي، الرياض ط1 1996، ص (105).

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 136 .

فيقول بشار:

عَلَيْهِ الْجَوْهَرُ الْأَخْضَبُ رُ وَالْيَاقُوتُ مَنصُوبٌ⁽¹⁾

ولم ينس بشار اللون الأزرق، بل ذكره في إطار تغزله بمحبوبته فيقول:

تَرَأَخْتُ فِي النَّعِيمِ فَلَمْ تَتَلَّهَا حَوَاسِدُ أَعْيُنِ الزُّرْقِ الْقَبَاحِ⁽²⁾

فعبّر بزرقه العيون، هنا، عن الغدر والشؤم والخديعة، ذلك أن اللون الأزرق كما تقدّم رمز لكل هذه المعاني، وهي صورة وقرت في أذهان العرب، ونلاحظ من ذلك بأن اللون الأزرق، وظفه الشاعر مستعيراً منه الإحساس النفسي المنفر من لونه وعواقبه.

ومما لا يُنسى ولا يُتغافل عنه في شعر بشار، اهتمامه بصوت المحبوبة، وما له من أثر في أذنه المرهفة الحساسة، وبمهارة بشار في نقل الصورة المرئية البصرية إلى صورة أخرى، ونراه يحول الانتباه عند سماع حديث المحبوبة المتغزل بها، فيجعل الصوت الجميل يعادل كل ما في الروضة من موجودات وزهور وأعشاب.

ويظهر بشار اللون الأصفر والأحمر على وجه الخصوص. ومن ثم يتراجع الشاعر عنهما مرة أخرى حينما يشبّه حديث المحبوبة بقطع الرياض بكل محتوياته وألوانه، وإن كان الشاعر قد فتح المجال أمام دائرة ألوان الرياض، فلأنه فنان ماهر، أمدّ الصورة الشعرية بالألوان، فزادت شعره سحراً، وهو بذلك يقنع القارئ بأن معجم الألوان عنده واضح يستطيع أن يميز ألوان الموجودات من حوله فزادته غنى وقدرة، فيقول:

وَحَدِيثٌ كَأَنَّهُ قِطْعُ الرُّو ضِ زَهْتُهُ الصَّفْرَاءُ وَالْحَمْرَاءُ⁽³⁾

وَكأن رَجَعَ حَدِيثُهَا قِطْعُ الرِّيَاضِ كُسِينِ زَهْرًا⁽⁴⁾

وَدَعَجَاءُ الْمَحَاجِرِ مِنْ مَعَدَّ كَأَنَّ حَدِيثَهَا ثَمْرُ الْجِنَانِ⁽⁵⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 232.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 84 أي لم ترها أعين حواسد فسلمت من إصابة العين، والزرقة: هم الذين جلودهم وجوههم زرقاء، وهو لون شنيع، قال تعالى: "ونحشّر المجرمين يومئذ زُرْقًا".

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 144 زهته: حسنة وزينته الأنوار الصفراء والحمراء والصفراء: النرجس، والحمراء: الشقائق.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 4: 55.

(5) ابن برد، بشار، الديوان 4: 198 الدعج: شدة سواد العين مع سعتها، ثمر الجنان: ثمر البساتين.

وقد أشار (عبدالفتاح نافع) إلى دقة سمع بشار فقال: "وكان أذنه المرهفة الحساسة اعتادت أن تلتقط أدق الأشياء فتميزها وتحللها وتستمتع بها، وتتقلها في صورة أو في أخرى يستمتع بها الآخرون".⁽¹⁾ وفي ذلك ترسل بين حاسة البصر والسمع، فأخذت حاسة السمع دورها، لأنه لم يرَ الرياحين ولم يتمتع بألوانها

ويركز الشاعر على الروضة الغناء بأزهارها الملونة وعشبتها وخضارها، وبالإشارة إلى الأخضر دلالة العطاء والخير والخصب في الأرض، واللون الأحمر لا بد أن يكون لونه الأزهار والورود النابغة من أرض الخير.. وهذه الموصوفة فلا بد لها أن تكون ندية خصبة معطاة تمتعت بألوان من خصوبة الأرض وعطائها، فيقول:

كَأَنَّمَا أَلْبَسْتَهَا رَوْضَةً مِنْ بَيْنِ صَفْرَاءَ وَخَضْرَاءَ⁽²⁾

وهذا ما يشير إليه (علي البطل) قائلاً: "ولكن ما يلفت النظر في شعر بشار هو تجديد البناء الفني للصورة في تشبيهات مبتكرة، تجدد لغة الصورة وشكلها الخارجي معا بهذه التركيبات غير المألوفة، وحديثها "قطع الرياض كسين زهر" وتحت لسانها "هارون ينفث فيها سحرا..... كما نجد حديثها مرة ثانية كأنه ثمر الجنان، ولعل أكثر إبداعه يأتي في صورة الحديث المسموعة وواضح أن مرجعه كون الشاعر المكفوف يعتمد على أذنيه في تصور شكل محبوبته فيجسد من الحديث ما لا يجسده من النظر من صورتها الخارجية".⁽³⁾

خامساً: اللون والممدوح:

ركّز بشار في المدح على قيمتي الشجاعة والكرم، وظهر اللون جلياً في تصويرهما، فممدوحة يسوق الموت الأسود لأعدائه، فالموت هو الموت، لكنه يتحدث عن حالة الموت مصبوغة باللون الأسود، ليدلل على شدة الموقف، يقول:

(1) نافع، عبدالفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 189.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 140، وصف الحبيبة يوم خرجت لخطبها في زينتها الشبيهة بالروضة في صفرتها وخضرتها.

(3) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ص 118.

لَهُ صَفْدٌ دَانَ وَشَعْبٌ مُؤَخَّرٌ وَإِنْ سِيمَ خَسْفًا قَدَّمَ الْمَوْتَ أَسْوَدًا⁽¹⁾

فاللون الأسود في الأعراف الاجتماعية، لون الشؤم والحزن والحداد، وبذلك يبشر الأعداء بالهلاك والفناء موحيا لهم بالنهاية والهزيمة، وهو عندما يصف جيش الممدوح في المعركة يصور ظلمة المكان التي تدل على قوة الممدوح، وقوة شكيمته، فهي قوة خارقة واعية، تهب الخير للناس، وتحمل الموت للأعداء، فالنقع (الغبار) فوق رؤوس الأعداء سقف أسود، وكواكبه السيوف البيض القاطعة، فالغبار أسود، والموقعة سوداء، وسوادها مؤلم على الأعداء، ومريح للممدوح، فالسواد والبياض يشكلان ثنائية القوة والضعف الذي صنعه الممدوح.

كَأَنَّمَا النَّقْعُ يَوْمًا فَوْقَ أَرْوُسِهِمْ سَقْفٌ كَوَاكِبُهُ الْبَيْضُ الْمِبَاتِيرُ⁽²⁾

وشبه السيوف البيض البراقة لشدة صقلها ولمعانها بإنسان يتعطش لدماء الأعداء، وسيوفه كواكب تلمع في نقع أسود:

رَكِبْنَا لَهُ جَهْرًا بِكُلِّ مُتَّقِفٍ وَأَبْيَضَ تَسْتَقِي الدَّمَاءَ مَضَارِبُهُ⁽³⁾

ويقول:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ⁽⁴⁾

فالصورة اللونية جاءت لتتم عناصر الصورة، وتكون جزءًا منها، فتحمل الفكرة التي تعتمد الشاعر إبرازها كما تجلت في خياله، دون أن يهدف إلى الزخرفة أو اللعب المجرد، ودون أن يحتفظ بخاصية اللون الأسود، صباغا ملونا بل أستخدم ليحمل جملة من الإيحاءات.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 36 الصَّفْدُ: العطاء، والشَّعْبُ: الجمع أراد جمع المال

(2) ابن برد، بشار، الديوان 4: 58، السَّقْفُ: السماء

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 334

(4) ابن برد، بشار، الديوان، ص 335، النقع: الغبار غبار الحرب، أي النقع الذي أثارته الخيل والرجال في الزحف.

وقد أُعجب (الجرجاني) بتصوير بشار إذ جمع بين عناصر صورته على هذا النحو، فركب منها صورة أثارت دهشة فنية لدى متلقيها ولذة وامتعة تتحرك لها الأذهان، وعدّ ذلك: "النمط العالي والباب الأعظم والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في الشيء كعظمه فيه. ومما ندر فيه ولطف مأخذه، ودق نظر واضعه، وجلّ لك عن شأوٍ قد تحسر دونه العتاق، وغاية يعيا من قبلها المذاكي القرّح"⁽¹⁾

فهو أرانا الهيئة التي عليها النقع المظلم والسيوف في أثناءه تومض وتتحرك حركات سريعة في جهات شتى ممثلة بالليل المدلهم، وقد تهاوت كواكبه المضيئة. إذ أنّ "المقصود في بيت بشار بتشبيه النقع والسيوف فيه، بالليل المتهاوية كواكبه، لا تشبيه الليل بالنقع من جانب، والسيوف بالكواكب من جانب"⁽²⁾

والجمع بينهما هو الذي حقق الإعجاب والدهشة إلى جانب اللذة و"للنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهوداً، من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل"⁽³⁾

ويُعلّق (يوسف طارق السامرائي) على الصورتين السابقتين قائلاً: "كذلك مما لحظناه، هو ذلك العمق المتجذر في الإبداع والطرافة البعيدين عن الألفة والاعتیاد، فهو يخلق بأجنحة

(1) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، دار قنّية، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية ط1، 1983، ص72.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ، ريتز، ط2، 1979، ص179.

(3) القرطاجي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 96.

نوارس بعيدا عن أمواه الواقع، وعن الألفة الباردة للحقائق المجردة، فصوره - في الغالب منها - قد اكتست أوشحة الجدة والطرافة⁽¹⁾.

لقد كان ممدوح بشار شجاعاً فاتكاً، حتى أنه ظهر من بين الظلمة الشديدة يدق أعناق الأعداء، ولا يفوتنا أن نلاحظ صيغة المبالغة في (ظلم) الظلماء دلالة على شدة حلقة الليل فالليل الأسود شديد الحلقة يزيد من الرعب؛ بحيث لا يتسنى للأعداء توقع ما سيحدث، وهنا إشارة نفسية لمفهوم اللون الأسود، فهذه صورة لونية استغلها الشاعر من موجودات الطبيعة للدلالة على بطش الممدوح وسيطرته على مجريات المعركة، يقول: من هاشم فرس للناكث العادي دلالة على شدة حلقة اسوداد الليل يقول:

تَفَرَّجَتْ ظُلْمُ الظَّلْمَاءِ عَنْ مَلِكٍ مِنْ هَاشِمٍ فَرَسٍ لِلنَّاكثِ العَادِي⁽²⁾.

ويطلب الشاعر من ممدوحه أن يتحصن بالله وبأسمائه خوفاً من الحاسدين، الذين شبيهم بالعقارب السود التي لا تنام، ولا تظهر إلا في الخفاء وفي المناطق والأوقات المظلمة، وتوسع دون أن ترى، يقول:

أُعِيدُكَ بِالرَّحْمَنِ مِنْ دَحْسٍ حَاسِدٍ يَنَامُ وَمَا نَامَتْ بَلِيلٌ عَقَارِيهِ⁽³⁾

وجعل بشار الممدوح يُطعم أعداؤه ضرب السيوف، "البييض المرهقة". ونلاحظ بأن الشاعر قد اكتفى بإيراد (بيضا) وفي هذا إشارة مبطنة إلى السيوف البيض المصقولة والمعدة للقتال.

يقول:

(1) السامرائي، يوسف طارق، الصور البصرية وتداخلاتها في شعر الأكمه بشار بن برد، مجلة سامراء، المجلد 10/ العدد 38/ السنة العاشرة، تشرين الأول 2014م، ص 28

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 320 لهام: الجيش العظيم، والبيض: السيوف، والحجرات: النواحي متجوب: ولعلها محرفة عن متجوب بالحاء.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 267 الدحس: الإفساد، وبشار يشير إلى شخص حاسد للممدوح، والممدوح في غفلة عنه.

وَيَا قِرَاهُ الْعُدُوَّ مُرْهَقَةً بِيضًا وَيَالِينَهُ إِذَا صَحَبًا⁽¹⁾

وهو يشبه السيوف البيض بنجوم السماء موزعة على أفراد الجيش، ويقول:.

لَهُامُ كَأَنَّ الْبَيْضَ فِي حَجَرَاتِهِ نُجُومٌ سَمَاءَ تَوْرَهَا مُتَجَوِّبٌ⁽²⁾

وسيوفه البيض تلمع بالموت، ويقول:

نَصَبْتُ لَهَ الْبَيْضَ اللَّوَامِعَ بِالرَّدَى وَخَطِيئَةً أَخْمَدَنَ مَا كَانَ أَوْقَدًا⁽³⁾

وقد لاحظنا في صور بشار اللونية، بأن اللون الأبيض قد تسيد في ظهوره، وأطلق على كثير من الموصوفات، فمرة المحبوبة الموصوفة بالبياض، وتارة أسنانها البيضاء، وتارة السيوف البيضاء، وتارة أعمال وأفعال الممدوح الغراء البيضاء، وتارة الأيدي البيضاء، والشاعر بكل ذلك قد أغنى صورته الشعرية، وأشاع فيها مدلولات لونية جاءت مطابقة للمعاني والتعبيرات التي يعنيها.

ويشكل اللون الأبيض عند بشار دلالة أو قيمة أخرى هي قيمة الكرم، فالممدوح:

أَغْرُ أَبْلُجٌ تَكْفِينًا مَشَاهِدُهُ فِي الْقَاعِدِينَ وَفِي الْهَيْجَا إِذَا رَكِبُوا⁽⁴⁾

وكف الممدوح ببيضاء كريمة لكثرة عطائه، يقول:

وَكَفَاتِي أَمْرًا أَبْرًا عَلَى الْبُخْ لِي بِكَفٍّ مَحْمُودَةٍ بِيضَاءِ⁽⁵⁾

وأياديه بيضاء على الناس عامتهم وخاصتهم، يقول:

كَمْ لَهُ مِنْ يَدٍ عَلَيْنَا وَفِينَا وَأَيَادٍ بِيضٍ عَلَى الْأَكْفَاءِ⁽⁶⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 278 القرى: طعام الضيف وما يتبعه من الإكرام، جعل الضرب بالسيوف قرى على وجه الاستعارة التهكمية، لان العدو ينزل بالقوم، وعادة العرب قرى النزيل، فسموا ملاقاتهم العدو بالسيوف قرى.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 320 لهام: الجيش العظيم، والبيض: السيوف، والحجرات: النواحي متجوب: ولعلها محرفة عن متحوب بالحاء.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 40، الخطية: الرماح، منسوبة إلى الخط، وهو اسم شاطئ بالبحرين، قيل نسبت إليه الرماح لأنه ينبت فيه قصب من أجود ما تتخذ منه الرماح. وقيل بل لأنه ترفأ إليه السفن التي تجلب الرماح الجيدة من الهند.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 258.

(5) ابن برد، بشار، الديوان 1: 137.

(6) ابن برد، بشار، الديوان 1: 138

ويقول:

أَعْرُ مُسْتَمَطَّرُ الْيَدَيْنِ إِذَا رَاحَ عَلَيْهِ زَوَارُهُ عُصَبًا⁽¹⁾

وهو كذلك يُسَقَطُ قيمة الكرم على الوجوه، فممدوحوه بيض الوجوه، كالسيوف الحادة

الصقيلة، فبياض وجوههم دليل كرمهم، يقول:

بِيضٌ مِصَالِيْتُ دُونِ ضَيْمِهِمْ وَعَعْرٌ وَمَا دُونِ سَيْبِهِمْ وَعَعْرٌ⁽²⁾

وهو عندما يشكل ثنائية الأسود والأبيض قيمتي الشجاعة والكرم، لا ينسى أن يكمل

الصورة بلون آخر جميل يدل على خصب العيش ورغده، وهو اللون الأخضر، رمز الخصب

والعطاء والديمومة، يقول:

نِعَمَ دُعَاةُ الْإِمَامِ حِلْمُهُمْ رَأْسِ وَمَرَعَى جَنَابِهِمْ خَضِرٌ⁽³⁾

ويأخذ الأسود دلالة سلبية في معرض الهجاء، فنراه مشهوراً بالممدوح مشوهاً صوته

ولونه، متطاولاً عليه، يشكل منه لوحة استثنائية مركبة بطريقة مشوهة، ساخراً مزدرياً، أظهر

فيها قدرة فائقة على تصوير بشاعة مهجّوه، حيث اختار العيون الزرق للوجه الأسود، زيادة

في رسم صورة منفرة كان اللون محورها فجمع بها ما تنفره وتشمئز منه الذائقة العربية

والعادة ان تكون في الوجه الأبيض، يقول:

وَالْبَخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عِلٌّ زُرُقُ الْعُيُونِ عَلَيْهَا أُوجُهُ سُودٌ⁽⁴⁾

وهو في صورة أخرى يعيّرهُ بلونه الأسود، الذي سبب البلاء للأخرين، يقول:

أَفْرَحَ الزَّنَجِ طَالَ بِكَ الْبَلَاءُ وَسَاءَ بِكَ الْمَقْدَمُ وَالْوَرَاءُ⁽⁵⁾

ويقول:

قُلْ لِفَرَحِ الزَّنَجِيِّ: لَا تَشْكُ لِيْنَا وَتَعَوَّذْ مِنْ شَرِّهِ مَا اسْتَطَعْنَا⁽⁶⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 347.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 201، وقوله بيضٌ مصاليتٌ: شبههم بالسيوف.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 201.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 4: 46.

(5) ابن برد، بشار، الديوان 1: 146.

(6) ابن برد، بشار، الديوان 2: 35، فرخ الزنجي: ابن زنجي وهو ابن هشام الباهي وأراد بالليث نفسه.

ويستهجن الشاعر على مهجّوه (الأسود) وأشار إلى (البهيم) في حلقة وعدم تمييز الإنسان ما حوله من الموجودات أن يغازل الحرائر الشريقات البيض من آل عامر، ويدعوه أن يكفّ عن هذا الباطل، يقول:

أرَاكَ تَجَارِي الْغُرَّ مِنْ آلِ عَامِرٍ وَأَنْتَ بَهِيمُ اللَّونِ حَسْبُكَ مِنْ فَنَدٍ⁽¹⁾
ويذكر (إسماعيل يوسف) بأنّ بشارًا "طبيعته في الهجاء كانت أقوى طبائعه"⁽²⁾ وهو عندما يهجو يكون غضبه كبيراً، وقد وصف قصيدته بأنها تحرق كاللهب، فاستخدم اللون الأحمر ليتحدث عن حدتها وقوتها، يقول:

وَلَقَدْ هَمَمْتُ بِبِحْيَى ثُمَّ أَدْرَكَنِي حِلْمِي فَأَمْسَكْتُهَا مُحْمَرَةً لَهَبًا⁽³⁾
واستخدم اللون الاحمر في تشبيهه قصيدته بالنار الملتهبة، يقول:

وَلَقَدْ أَفَاتُ عَلَى سُهَيْلٍ مِثْلَهَا حَمْرَاءَ لَيْسَ لِحْرَهَا تَقْتِيرُ⁽⁴⁾
والصورة هنا تمتلئ إحياء ومشاعر ملتهبة ساخنة؛ لأنها تعبر عن حالة غضب ومقت، ولما كان للصورة الإيحائية الرمزية ذلك الدفق المؤثر في نفس المبدع والمتلقي معا، فإنها تبدو أشد انسرابا وتغلغلا في الوجدان من الصور التقريرية الوصفية، وأبعد قدرة على الإحساس الجمالي والمتعة الذهنية إذ أن "الإحياء يحمل القارئ إلى أجواء خيالية غير الأجواء التي يعيشها وينقلها من عالم الواقع الذي يشده شدا إلى عالم الأحلام والسبحات الفكرية فلا يجعله يتقبل الأمور كما هي..... وإنما يقدم له صورا منها متعة نفسية وفيها

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 113.

(2) يوسف إسماعيل، بشار بن برد، دار الكتاب العربي، دمشق ط1، 1988، ص (22)

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 371، يحيى هو يحيى بن صالح بن علي، وضمير النصب في "أمسكتها" مراد به قصيدة لهجائه.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 3: 299، سهيل: هو ابن سالم مولي بني سعد.

متعة عقلية تبعث النشاط ولذة الفكر؟ وتجعل ذهن الإنسان دائب الحركة والنشاط، كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئاً جديداً وروحاً أخرى"⁽¹⁾.

سادساً: اللون والزمن:

من منا لا يهيمه الزمن، فالزمن مرتبط بحياتنا ارتباطاً وثيقاً، فله "أبعاد ثلاثة، هي: البعد الذاتي (النفس)، والبعد الموضوعي ثم البعد الفلسفي (التشريحي)"⁽²⁾. فالزمن بالنسبة للشاعر يشكل همّاً أساسياً، فهو المدى الذي يتحرك في أناته، ويحقق فيه أحلامه، وأمجاده، أو يفقد فيه الإثنين معاً فكان عراقا خفياً أزلياً يدور بين الشاعر والزمن والشاعر يتعامل مع الزمن - في الغالب - تعاملًا وجدانيًا، فهو يرتبط بحالته حبًا، ورضًا سخطًا، أو كراهيةً، ونفورًا، أو قبولاً ورفضاً أو حزنًا أو سرورًا.

والليل عنصر من العناصر الزمنية التي شغلت الشعراء، فشكا الشعراء طول الليل وعدم انجلاته، وكان سواد الليل مجالاً واسعاً لتشبيهاتهم "والشعراء من الليل افزع، وإلى النهار أنزع، لأنّ الليل أجمع لأشتات الهموم والفكر، وأجلب لشوارد الأحزان"⁽³⁾ فتحدثوا في الليل عن آلام الحب والبين والفراق.

والأعمى يتعقد من الزمان لاستوائه عنده إذ يراه ليلاً كله؛ ولذا يُكثر من الحديث عن الليل ويبكي طولته، وبكائه طول الليل يبكي عماه فكلاهما مظلم، والظلام يرتبط بمفاهيم عدة

(1) نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة عند بشار بن برد، ص 83.

(2) العلي، عدنان عبيد: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 275.

(3) المغربي، شهاب الدين أحمد بن حجلة، ديوان الصبابة: دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1984، ص

ترفضها النفس الإنسانية، فالظلام رمز الجهل والكفر، قال تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا

يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾⁽¹⁾، ورمز القبح والشر واليأس.

ولكن بالليل وطوله رمز للفراق وآلام الحب وهمومه، لدى الشعراء سواء المبصرين أم العميان على حد سواء، والليل هو الزمن الحاضر في شعر بشار، وهو الطبيعة الصامتة، فالليل ثقيل طويل لا يتحرك، فكأنه أصبح ليلين، يعكس نفسيته. لقد صاغ الشاعر صورته صياغة جمالية بوعي ساهمت في تركيز المعنى وتكثيفه لدى المتلقى، وكرر معاناته في العجز أمام قوة أعلى منه تتمثل في الليل وقدرته غير المحدودة.

والليل هو الزمن الذي حُرم الشاعر فيه النوم، حيث تتجلى لحظة الحزن التي لا تنتهي، وهذا الزمن الليل جزء من الدهر الذي يصيب الإنسان في أعلى ما يملك، "فكلما اشتد إحساس الإنسان بالزمن اشتد إحساسه بالموت، وتجربة الحب تجربة تعيش بلا شك في إطار زمني يشكل الزمان عنصراً أساسياً فيها"⁽²⁾

فكان زمن الشاعر الليل الأسود حزناً وهمماً وقلقاً، يرقب زواله وانتهائه، فالليل عناء وجهد وتعب، والزمن الصباح - لديه - مسرّة وفرح، وينقلنا الشاعر إلى ثنائية ضدية بادية الصورة في الصورة اللونية بين الإشراق والعتم الليل - الصباح، وبين المشاعر والأحاسيس (عناء - راحة)، فيقول:

أَبَ لَيْلِي لَيْتَ لَيْلِي لَمْ يُوْبْ إِنَّمَا اللَّيْلُ عَنَاءٌ لِلْوَصْبِ
أَرْقُبُ اللَّيْلَ كَأَنِّي وَاجِدٌ رَاحَةً فِي الصُّبْحِ مِنْ جُهْدِ التَّعَبِ⁽³⁾

(1) سورة البقرة من الآية: 257.

(2) سنجلاوي، ابراهيم: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، عمان، 1985، ص 126.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 362.

والشاعر هاهنا تتجلى لديه صنوف الهموم والعذاب، فهو يتذكر عناءه ومعاناته مع المحبوبة، التي لم تكن على وصالٍ معه، ويرى في الليل طول سواده ومعاناته ففي طول زمن الليل. يقول:

بِهَوَاهَا طَالَ لَيْلِي وَبِهَا طَالَتْ شَكَاتِي⁽¹⁾

ويقول كذلك:

أَبَيْتُ اللَّيْلَ مَحْزُونًا وَأَغْدُو هَائِمًا صَبًّا⁽²⁾

فالليل من الطبيعة، المتحقق لونها بالسواد، وليس بأشد سواد الحياة على شاعر - كتب

له قدره العمى - أن يشعر بطول الليل، محزوناً هائماً جراء صبايته وهيامه بالمحبوبة.

ولذلك يخاف الشاعر أن يأتي زمن الليل المقلق الطويل، لما يحمل معه من معاناة وآلام، فهو في مجيئه يجلب الضجر والخوف واليأس، فلذلك جعل الشاعر من الليل الأسود رمزاً للشؤم والبؤس، وبحركته تظهر سلبية وسوداوية في نفس الشاعر تتمدد دائماً، ولقد "كان التعبير باللون وسيلة.... من الوسائل التي استخدمها الشعراء للإحساس بجمال الليل، أو وحشته أو ظلمته أو انكشافه"⁽³⁾

ولعل انسجام الشاعر مع الليل أو عدمه مرتبط بمحبيبته، فبالهجر تتقلب الألفة

والانسجام وحشة، ويكون الزمن ثقيلًا، ويصور الشاعر حالة محروماً من النوم، فكأنه ملدوغ،

حاله الألم والخوف والأنين والقلق، يقول:

فَكَأَنَّ لَيْلِكَ مِنْ تَذَكُّرِهَا لَيْلُ السَّلِيمِ سَرَتْ عَقَابِرُهُ⁽⁴⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 39.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 230.

(3) أبو سويلم، أنور: الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1،

1983، ص 71

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 245، السليم: اللديغ.

ويحاول بشار أن يواجه الزمن المتمثل في الليل، يدفعه حب فتاة لا يستطيع أن يراها،

لإعراضها عنه، يقول:

أَسَاوِرُ الْهَمِّ تَحْتَ اللَّيْلِ مُجْتَنِحًا قَدْ شَفَّنِي قَمَرٌ فِي السِّتْرِ مَحْجُوبٌ⁽¹⁾

ويقول:

أَسَاوِرُ اللَّيْلِ تَحْتَ الْهَمِّ مُجْتَنِحًا مِنْ طُولِ صَفْحِكَ عَنِّي فِي أَعَايِبِ⁽²⁾

يصور الشاعر قلبه كجناح الطائر الذي يتأجج خفقاناً، فيطول الليل، بسبب ألم الشوق

والوجد، ولا يقف الشاعر عند هذا الحد، بل يصور الآخرين يلمونه وينصحونه مشفقين عليه

مما أصابه، لكنه لا يستمع إلى نصحهم ويرفض لومهم له، ومن ثم ها هو يستنكر طول الليل،

الذي لا يتزحزح، وينظر إلى الزمن البعيد المأمول الزمن الأبيض الصباح الذي يحلو لهم،

ولكن هيهات، أنى يأتي، وقد أصبح الليل دهرًا لا يفارقه، وليس يطيقه بما فيه، يقول:

خَلِيْلِي مَا بَالُ الدُّجَى لَا تَزْحَرْ وَمَا بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لَا يَتَوَضَّحُ⁽³⁾

أَضَلَّ الصَّبَاحُ الْمُسْنِيرُ سَبِيلَهُ أَمْ الدَّهْرُ نَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْرَحُ⁽⁴⁾

ويظهر الشاعر مرة أخرى معزياً نفسه، ويتوسل بقدم صبح، يخفف عنه، فوراء الليل

صبح مشوق، وتلمح في هذين البيتين الثنائية الضدية في الزمن والفاعلية المنتظرة من الليل

ومن الصبح، وتجلت الثنائية الضدية بين: الصبح - الليل زمنياً، والشاعر من يخاطب الصبح

(أضل طريقه) ألا من زمن لقدمه وانجلاء ظلام الليل، أيعقل بأن يكون الدهر كله ظلام ليل

لا يبرحه.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 1: 220، مجتئحاً: أي ساهراً جنح الليل الستر: آخر الشهر أو مستهله.

(2) ابن برد، بشار، الديوان ص 221، الصفح: الإعراض.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 2: 77 الدجى: جمع دُجِيَّة: الظلمة.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 2: 77.

ويقول أيضا:

قَاسِ الْهُمُومَ تَنَلَّ بِهَا نُجْحًا وَاللَّيْلَ إِنَّ وَرَاءَهُ صُبْحًا⁽¹⁾

ويطلب من الآخرين كذلك أن يخفقوا عنه ويسدوا عنه همه، حتى لا يبيت محزوناً، يقول: ⁽²⁾

أَبَيْتُ اللَّيْلَ مَحْزُونًا وَأَعْدُو هَائِمًا صَبًا
فَأِنِّي لَيْسَ لِي قَلْبٌ وَإِنْ كُنْتُ تَرَى قَلْبًا
فَحَدَّثْتِي بِمَا أَدْعُو كَ طُولَ اللَّيْلِ مُنْكَبًا

وفي كل ذلك هو يشعر بطول الليل زمنيًا، لكن إحساسه النفسي أصعب وأضنى له؛ فاللون الأسود يغلف كل ما حوله، حتى أن السواد في أعماقه ومشاعره، وهذا الليل لدى بشار مفردة من مفردات الطبيعة الصامتة التي جعلت بشارا يصرخ، ويشكو فيها همه، ففيها شعر بالغربة والقلق وتجدد همه وألمه، فكانت هذه المفردة قلما تفارقه بكل ايقاعاتها المتناثرة.

ولقد كان ليل بشار سرمديا لا يتزحزح، ليل عاشق يموج بالهموم، ممزوجاً بالمعاناة،

ولا يريد عودته، ولقد تفنن في وصف ليل العاشقين، وما يصيبهم من شقاء وقلق، يقول: ⁽³⁾

نَبَا بِكَ خَلْفَ الظَّاعِنِينَ وَسَادُ إِلَى أَنْ تَرَى وَجَهَ الصَّبَاحِ وَسَادُ
نَحَدَّكَ مِنْ كَفَيْكَ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ وَلَيْسَ لِلَّيْلِ الْعَاشِقِينَ نَفَادُ⁽⁴⁾
تَقَلَّبُ فِي دَاجٍ كَأَنَّ سَوَادَهُ إِذَا انْجَابَ مَوْصُولٌ إِلَيْهِ سَوَادُ

ثم يعود الشاعر، فينسى الهم، فتصفو ليلته وتصبح خمراً صافياً، يتلذذ فيها، فصير ليله

إلى مشروب صاف بنسيه همومه، يقول:

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 72، قاس أمر من قاسى يقاسى، أي اصبر على مقاساة الهموم تتل النجاح في طلبك.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 230.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 3: 135.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 4: 34، الخطاب لنفسه على طريقة التجريد، وتراعى تشايع بالنظر أصله من رعي الإبل والمعنى أنه لم يضطجع بل قضى الليل جالساً واضعاً رأسه بين يديه من التعب وهو كناية أيضاً عن عدم النوم.

غَابَ الْقَذَى فَشَرِبْنَا صَفْوًا لَيْلَيْتَنَا حَيِّينَ نَلْهُو وَنَخْشَى الْوَاحِدَ الصَّمَدَ (1)

ويظهر التراسل جلياً في قوله "فشربنا صفو ليلتنا" فكيف لنا أن نتذوق الليل يا بشار؟! ولا يكتفي بذلك، بل يجعل الليل قاضياً لحاجاته الجميلة، فيصبح كالملوك يشرب الخمر وينتشي، ويشعر بلذة الحياة، يقول:

حَتَّىٰ إِذَا الدَّرِيَاقُ فِيْنَا دَبَّآ وَجَنَّ نَيْلٌ وَقَضَيْنَا نَخْبًا
رُحْنَا مَعَ اللَّيْلِ مُلُوكًا غُلْبًا مِنْ ذَا وَمِنْ ذَاكَ أَصْبْنَا نَهْبًا (2)

فالليل في التجربة الشعرية يتلون بانفعالات الشاعر ورؤيته، فيصبح في إطاره النفسي متعدد الألوان والسمات، وذا أوجه متغايرة ومتقلبة، ينسجم وتارات النفس.

ومع أن اللون الأبيض عند الشاعر في هذا المقام شؤم وقلق وخوف، فقد كان للشيب إيجابياته، فهو لا يخشى القتل بسبب الهوى لأنه أصبح هراماً.

لَا يُخْشَى قَتْلِي حِينَ شَبْتُ وَهَلْ يُخَافُ الْأَشْيَبُ (3)

والمتوج بالشيب، مقصده الناس لكرمه، ويصبح خبيراً في الحياة، كريماً ذا سؤدد شجاعاً مقتدراً، يقول:

وَكُلُّ مُتَوَجِّجٍ بِالشَّيْبِ يَغْدُو طَوِيلَ الْبَاعِ مُتَجَعِّجِ الْجَنَابِ (4)

والشاعر على كرهه للشيب، لا يجب أن يفارقه أحياناً، فالشيب في بعض حالاته حياة، وفراقه على كرهه موت وفناء، يقول:

الشَّيْبُ كُرَّةٌ وَكُرَّةٌ أَنْ يَفَارِقَنِي أَعْجَبُ بِشَيْءٍ عَلَى الْبَغْضَاءِ مَوْدُودِ (5)

(1) ابن برد، بشار، الديوان 2: 142، القذى: الدقيق جداً من الغبار أو السفا أو القش أو التبن يصيب العين ويقع في الماء وفي الخمر فيصفي بالمصفاة، الصفو: الصافية.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 161، الدرايق: بكسر الدال أو تفتح من أسماء الخمر.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 371، كتب في الديوان "لا يخش" وهو لحن لأن الخطاب إلى امرأة، فحقه أن يقول لا تخشي قتلي والصواب "لا يخش قتلي" أي لا يكن مخشياً لك.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 275، منتجج، أي تنتجعه الناس لكرمه، والجناب: الجهة، وطويل الباع: أي طويل اليد، وطول اليد كناية عن الكرم.

(5) ابن برد، بشار، الديوان 4: 45.

ونجد الشاعر كثيراً ما لجأ إلى توظيف الإيقاع اللوني وعدم التصريح بلفظ اللون في صورته اللونية، فبناها على حركة مشهدية تخلق إيقاعاً لونياً مقارباً للإيقاع اللوني الذي تنتجه اللوحة حتى دون التصريح بألفاظ الألوان.

يظهر الزمن مرة أخرى في حديث بشار عن الشيب، فالشيب نذير بتقدم العمر واقتراب النهاية، لذلك تعلق دوماً نبرة اللفظة إلى الشباب الذي أدبر، والزمن الذي ولى، وقد أظهر بشار - وهو يتحدث عن الشيب - تحسراً على أيام الشباب - كعادة الشعراء - وهذا الإحساس هو الذي لونَّ معجمه اللفظي بهذا اللون، وأمام دورة الزمن يكون اللون الأبيض انهزاماً نفسياً، يعني الذبول والإحساس بالضعف والتحسر والتأزم النفسي والإحساس باليأس. وبحسب رأي (ابراهيم ملحم) عن الشيب والزمن في مفهوم بشار يقول: "والزمن يستنزف قوى الإنسان، ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة كما كان في الماضي، فيأتي له شعور بأنّ الزمان يقوده إلى الفناء، وما الشيب إلا نذير ذلك"⁽¹⁾.

فالعلاقة بين الزمن والشيب علاقة طبيعية، فالدهر لا يبقى على حدثانه، والزمن لا بد أن يؤثر في الكائن الحي، حتى يفنيه، والشيب تحول زمني أكثر عمقا وقسوة للإنسان، فهو ينذر بالموت، فبعد أن كان الإنسان يعيش حياة الخصب والإشراق والجمال والشباب، والحيوية، والنقاء، وقوة الذهن، وجمال الشعر الأسود، أصبح مع الزمن يفقد كل شيء تدريجياً، لذلك أصبح السواد رمزاً للجمال والحياة، والبياض رمزاً للموت والفناء والخوف والقهر والضعف والاستسلام.

(1) ملحم، ابراهيم: الحب والموت في شعر بشار بن برد، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1998، ص 67.

وبعد ذلك يصف الشيب بالغراب الأبيض، يقول:

وَصَحَوْتُ مِنْ سُكْرِ وَكُنْتُ مُوَكَّلًا أَرَعَى الْحَمَامَةَ وَالْغُرَابَ الْأَبْيَضًا⁽¹⁾

فعبارة الغراب الأبيض، استعارة تنافرية، فالأصل في البياض أن يكون للجمال والسواد للموت، ولكن الصورة هنا شؤم، فالأبيض الشيب في الأصل شؤم، والغراب الأسود مثلها، لقد كان الزمن سببا في الشيب وهو نذير الموت، ولا يمكن للإنسان أن يعود إلى الوراء، فالبياض إيجابي في أصل دلالاته، لكنه هنا نذير شؤم وصورة موت ونهاية.

وفي إشارة إلى الشيب، وذلك معروف باللون وبياض الشعر دلالة على الكبر، ولا يذكر الشاعر هنا اللون وإنما يلفظ (الشيب) بدلالة الزمن وتقدمه، وبالإشارة إلى الشباب وعنفوان قوته وشهامته، تخافه الأسود وتبول خوفا من غضبه، يقول:

شَابَ وَقَدْ كَانَ فِي شَبَابِهِ شَهْمًا يَبُولُ الرَّئِبَالَ مِنْ غَضَبِهِ⁽²⁾

ويشكو بشار آلام الفراق في شبابه وفي شيخوخته، فهو متشائم حزين، قد غير الشيب حياته وأثر في نفسيته.

يقول:

فِيَا حَزَنًا لَا أَنَا غَرٌّ مُشَبَّبٌ نَعِمْتُ وَلَا فِي الشَّوْقِ إِذْ أَنَا أَشِيبُ⁽³⁾

وهو يائس بعد أن غزا الشيب رأسه، وأصبح عاجزا لا ينفعه البكاء، ولا تنفعه الدموع، وهو لهذا يدعو نفسه أن يكف ويخلد للسكينة والاستقرار بعد أن كبر وشاب، لأن الزمن لا يعود إلى الوراء، يقول:

لَا تُجْرِ شَيْبِكَ لِلصَّبِيِّ فَرَسًا وَقَعْدُ فَإِنَّ لَدَيْكَ قَدْ قَعْدُوا⁽¹⁾

(1) ابن برد، بشار، الديوان 4: 93، قال في الأمالي: أراد بالحمامة المرأة، وبالغراب الأبيض الشيب، لأن الشعر كان غريبا أسود من حيث كان شابا ثم ابيض بالشيب، فصار ينظر الشيب بالمرأة يراقب ازدياده كلما ازداد.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 1: 185، الرئبال: الأسد.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 356 المشيب: الجميل الوجه.

وإذا نفرت النساء الحسان من الشيب، وودعن كل أشيب فجمالهن وحسنهن لن يدوم،

وأحداث الأيام ستبلى شبابهن، يقول⁽²⁾:

فَإِذَا هُنَّ قَدْ نَفَرْنَ مِنَ الشَّيْبِ بِ وَأَوْقَدْنَ لِلدَّوَاعِ وَقُودًا
كُلُّ شَيْءٍ إِلَى انْقِطَاعِ مَدَاهُ وَصُرُوفِ الْأَيَّامِ تُبْلَى الْجَدِيدَا

ونخلص من كل ما تقدم، بأن الشاعر كان مباشرا في ذكر الشيب بلونه، ولم يقترنه

بموحيات الألوان، وركز على فعل الزمن في الإنسان.

سابعاً: اللون وعناصر أخرى:

خلق بشار في فضاء الألوان، فجسد اللون دلالة الإحساس لا دلالة البصر في صورته،

فضلا عن كونه لغة تعبيرية لها سحرها الأخاذ في عالمه الشعري الخاص به، فمارس اللون

سحره في عالمه الشعري، بوصفه مرآيا للأحاسيس التي تشعر بها، فضلا عن مجيئه

كضرورة نفسية أعطت "الصورة قيمة شعورية وفنية عالية، جعلتها أكثر عمقا واتساعاً"⁽³⁾

وامتلات صور بشار اللونية بالدلالات الرمزية للألوان وانزياحها في كثير من الأحيان

عن دلالاتها اللونية المباشرة، لتكتسب إشارات أخرى من خلال غرسها في تراكيب معينة.

وها هو يقدم صورة لونية تتعاقب بالمكان - الحرّة - واخذ اللون الأبيض رمزا لذكريات

الشاعر واحداث ماضية، يقول:

وبالحرّة البيضاء أذكرني الصبا خيالٌ وتغريدُ الحمامِ نُكُوبٌ⁽⁴⁾

فقد منح بشار الحرّة اللون الأبيض، مع أنّها - في الأصل - ذات حجارة سود نخرات

كأنها أحرقت بالنار، لكنّها كانت عهد ذكرياته، ولذا ربطها بتغريد الحمام الذي هو رمز إلى

الحنين والوفاء، فإضفاء صفة البياض على الحرّة السوداء، إنّما هو نابع من نفسية الشاعر إذ

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 63.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 3: 156.

(3) البيرماني، فرح غانم صالح حميد، دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر، جامعة بغداد، كلية

التربية للبنات، الاستاذ، العدد (203) لسنة 1433هـ - 2012م، ص 484.

(4) ابن برد، بشار، الديوان 1: 376، نكوب: صفة للحمام.

لم تعد الأرض مجرد شكل أو لون، إنما أصبحت ذات بعد وجداني إنساني شعوري، فاللون ارتبط بذكریات الشاعر وأحداث حياته.

ويستخدم الشاعر اللون الأحمر رامزا به إلى الدراهم، يقول:

فَلَا تَشْتَرِ الزَّنْجِيَّ إِنَّكَ مُفْلِحٌ بِأَحْمَرَ فَالزَّنْجِيُّ عَنكَ عَتَادُ⁽¹⁾

واهتم بشار كذلك بالخمرة، فذكرها في شعره وتحدث عنها، يقول:

إِذَا فَرَعْتَ كَأْسُ امْرِئٍ خَرَّ سَاجِدًا وَصَبَّ لَنَا صَفْرَاءَ فِي طَيْبِ تَفَاحٍ⁽²⁾

فالخمرة صفراء، دلالة على توهجها وصفائها، فالصفراء وإن كانت صفة لونية، فإنه

أراد بها الخمرة.

فاستخدمت الصفة اللونية كرمز للخمرة واستخدم بشار التراسل في صورته من حيث

توظيف الرائحة وهي صفة شمعية للدلالة على الخمر.

ويوظف بشار اللون الأزرق في حديثه عن سلاح الصياد، يقول:

أَخُو صَيْغَةٍ زُرُقٍ وَصَفْرَاءَ سَمْحَةٍ يُجَادِبُهَا مُسْتَحْصِدٌ وَتُجَادِبُهُ⁽³⁾

والزرقة من الألوان غير المحددة عند العرب، فهي عندهم، البياض، وهي الخضرة،

وهي الصفرة، وهي الكدرة، وهي اللون الضارب إلى الحمرة، ومن أجل هذا لم يرد لفظ

الأزرق إلا في تعبيرات قليلة مثل تسمية الأسنان الزرقاء والخمرة زرقاء.

(1) ابن برد، بشار، الديوان 3: 107.

(2) ابن برد، بشار، الديوان 2: 88.

(3) ابن برد، بشار، الديوان 1: 332 الصيغة: صفة لـ (سهام) محذوفا والصيغة التي هي عامل واحد على

قدر واحد، وكتبه فيابن برد، بشار، الديوان بغير نقط، أي صاحب سهام زرق من شدة صفها، قال

امرؤ القيس: ومسنونة زرق كأنياب أغوال.

والسمحة: القوس المواتية للرمي، والمستحصد: المحكم الشديد القوي، أراد به الوتر، ومعنى يجادبها أنها لقوة

عودها تمتنع عن الوتر حين يجذبها حتى كأنها تجذبه.

ويبدو أن الشاعر يريد بالزرقة، معنيً بعيداً عن المعنى اللوني، وهي السهام وقد اختار لها الزرقة مما توحى به من صفاء واستواء، فمن المعروف أن اللون الأزرق، إذا ارتبط بالماء يعني الصفاء، فلعل الشاعر استعار هذه الصفة من الماء للسهام.

أمّا اللون الأصفر، فيشير إلى التحفز والتهيؤ واللمعان، ومما يشجع على هذا التأويل الفعلان المضارعان "يجاذبها وتجاذبه" فالصيغة فيهما - يفاعل - تدل على المشاركة في تبادل الجذب الذي يستلزم التحفز والاستعداد والإثارة.

إنّ الصورة الحسية هي المصدر الأساسي للصورة الشعرية، وتتجلى عبقرية النص في إعادة تشكيل الصورة المادية إلى صورة شعرية تثير الدهشة، ولا بد من التذكير أن كثيراً من الألوان تحمل كثيراً من الدلالات النفسية، "وأنّ استخدام الشعراء للألوان لم يقف عند حد تخطيط الصورة أو إبرازها بالشكل الذي يحقق لها اللون، وإنما كان الدافع لذلك..... هو جعل هذه الصورة محفوظة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها، تضيء عليها الألوان ميزة ربما كانت تفنقر إليها قبل الإضافة"⁽¹⁾.

لقد صاغ الشاعر صورةً صياغةً جماليةً مركّزةً ومكثّفةً وواعيةً، فأبدع وأجاد، وعبر عما يجول في نفسه مطلقاً على سجيبتها، فأعجب الكثير بشعره وأقبلوا عليه.

(1) القيسي، نوري حمودي: الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، بحث مجلة الأقاليم العراقية، السنة الخامسة، ج11، 1969، ص 67.

الخاتمة

وتوصلت الباحثة إلى ما يأتي:

- تنوع الصور الفنية في ديوان بشار بين بصرية وسميعة وشمية وذوقية ولمسية، وكان لها أهميتها في التشكيل الجمالي لشعره، حيث تعد أداة الشاعر المميزة التي تلبس ألفاظه ثوباً قشياً من الجماليات الفنية التي ينشدها.
- استخدام الشاعر الأساليب الفنية في الصورة، فاعتمد التشبيه والتشخيص والتجسيم من خلال صور كلية أو جزئية ارتبطت بالطبيعة والبيئة التي يعيشها، واعتمد كذلك الموروث الثقافي والمخزون التراثي في سبك صورته مع التجديد والإبداع الذي تميز به، وبالتالي لم يكن بشار صورة مكررة عن القدماء بل وجد لنفسه حلة خاصة، ومكاناً متميزاً، فجدد في الصور الشعرية، ووضع الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل، وجعل الدارسين يقبلون على دراسة شعره وتحليله.
- اعتماد بشار على الطبيعة في تغذية صورته، فكانت الصورة نتاج انصهاره في بيئته وطبيعتها، فجدد عناصر الطبيعة الحية والجامدة، فهناك القمر والشمس والليل والنهار، وهناك الحيوانات المختلفة كالأفعى، والحصان.
- كان للخيال دوره الفعال في صور بشار، حيث قام الخيال مقام البصر لما أدركه الشاعر من علاقات بين الأشياء، ثم إيجاد العلاقات الخفية كما تخيلها، ثم يبدع بشار في صوغ الفكرة المتخيلة بأرق الألفاظ وأحلامها مع بديع التشكيل الجمالي عبر أحسن سبك لغوي.
- عجّ ديوان بشار بالصور البصرية فأظهرت بجلاء فنية الشاعر؛ فرسم لوحات شعرية بيد رسام، تارة قوام صورته اللون، وتارة أخرى بيد فنان نحات قوام فنّه اللمس.

- تراسلت الحواس بشكل جلي في صور بشار بأنواعها المختلفة، فكانت الصورة السمعية أكثر الصور تداولاً في شعره، وأظهرت براعة الشاعر في استخدام أسلوب التراسل، فأظهر الشاعر تألف وتآزر الحواس المختلفة في رصد اللوحات الفنية التي أبدعها، فأخذت تنساب اللمسات التراسلية في نسيج الصور بأنواعها المختلفة؛ لتظهر أحاسيس ومشاعر تتسرب إلى المتلقي، وتترجم ما تنقله من تلك الأحاسيس والمشاعر.
- قلّت ظاهرة التراسل في الصور البصرية بالنسبة لغيرها من الصور وخصوصاً السمعية منها، وذلك مردهً طبعاً لفقد الشاعر حاسة البصر.
- أظهر الشاعر انخراطاً في الحياة على الرغم من عاهة العمى، وتفاعل بإيجابية مع المجتمع متجاوزاً إياها، مما كان له أثره في عالم إدراكي أكثر ارتباطاً بمجتمع المبصرين منه بعالم العميان، لذا جاءت صورُه متوافقة مع المبصرين، وخير ما يمثل ذلك الصور البصرية الغزلية، وأهمية التصوير لديه واحتفائه به.
- أما الألوان، فقد وفرت الطبيعة بألوانها البهية الزاهية، وتضافرت مع لغة الشاعر في إنجاز صورهِ الشعرية، وشكلت بازياحاتها، واشتغال الحواس روائع شعر بشار، فضلاً عن موجبات الألوان في قوله: الزعفران واللؤلؤ والزبرجد، وتعددت هذه الموحيات اللونية في مواقعها لتشكل ألواناً استعارها الشاعر في التعبير عن نفسه.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977 .
- أرسطو طاليس، كتاب النفس : ترجمة أحمد فؤاد الأهواني دار احياء الكتب المصرية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، راجعه الأب جورج شحاته قنواتي، ط1، 1949 م.
- إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط1، 1955.
- إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوية ،دار الثقافة، 1981 .
- إسماعيل عزت سيدّ : علم النفس الفسيولوجي، وكالة المطبوعات، الكويت، د.تد. ط .
- إسماعيل، عز الدين : التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1963 .
- الأصفهاني، ابو الفرج، علي بن الحسين، ت 35هـ، الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة 1963.
- امرؤ القيس، شرح الديوان، ويليه أخبار بالمراقبة دار إحياء العلوم بيروت، ط1، 1990 .
- الأندلسي، أبو حيان : تفسير البحر المحيط، دار الفكر، بيروت، ط2، ج8، 1983.
- البحتري، الديوان : تقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، ج2، 1993.
- بدوي، محمد مصطفى : كولردج، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، د.ت. د.ط

- ابن برد، بشار: الديوان، جمعةً وشرحه وعلق عليه محمد الطاهر ابن عاشور، راجع مخطوطته ووقف على ضبطه وتصحيحه محمد شوقي أمين مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج1، ج2، ج3، ج4، 1976، 1957، 1966.
- البصير، كامل حسن : بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موزانة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987 .
- البطل علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1980 م.
- البغدادي، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، عني بتصحيحه س.أ. بُوياكر، مطبعة بريل بمدينة ليدن، 1978 .
- بلنسكي، ف.غ: نصوص مختارة، ترجمة : يوسف حلاق، وزارة الثقافة، د.ط، 1980م.
- البهيتي، محمد نجيب : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1986 م .
- التبريزي، والبطل يوسي، والخوازمي، شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وجماعة، إشراف، طه حسين، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد ت 429 هـ، فقه اللغة، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1992.
- الجاحظ، بحر بن عثمان، ت 255 هـ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ج 3، 1948 م.

- الجرجاني، أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن، ت 471هـ، أسرار البلاغة، تحقيق هـ . ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ط1، 1954 و ط2، 1979 .
- الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مكتبة القاهرة، 1961 و دار قتيبة، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، ط1، 1983 .
- جرير، شرح ديوان جرير، شرحه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995 .
- جيدة، عبد الحميد : الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط1، 1980 م.
- حسين، طه : حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ج2، د.ط، د.ت
- الحمداني، موفق : اللغة وعلم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط6، د.ت .
- الحوامدة، نجود : رؤية نقدية في نصوص من الأدب العربي الحديث، دار أمواج، عمان، 2013م.
- خير الله سيد، وبركات أحمد، لطفي : سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته (دراسات نفسية تربوية اجتماعية للأطفال غير العاديين) مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1982.
- الدروبي، سامي : علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر، 1971 .
- دملخي، إبراهيم : الألوان نظرياً وعلمياً، مطبعة اوفست الكندي، حلب، سوريا، ط1، 1983 .
- الدهمان، أحمد علي : الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط3، 2000م.

- ديوي، جون : الفن خبرة، ترجمة : زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمود، دار النهضة العربي، القاهرة، بالإشتراك مع مؤسسة فرانكلين، نيويورك، 1963.
- الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عمادة البحث العلمي، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط1، 1980م .
- الرباعي، عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، 1984 و ط2، 1995.
- ابن رشد، أبو الوليد ت 595هـ، تلخيص كتاب النفس، ترجمة فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1950م .
- ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط2، 1993م .
- ستولينتز، جيروم : النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة : فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981.
- سنجلاوي، إبراهيم : الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، ط1، 1985 .
- أبو سويلم، أنور : الطبيعة في العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983 .
- شكري، عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- الصائغ، عبد الإله : الصورة الفنية معياراً نقدياً، منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1987.

- صالح، قاسم حسين : سيكولوجية إدراك اللون والشكل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، 1982.
- الصفدي، صلاح الدين خليل أيبك ت 764 هـ : نكت الهميان في نكت العميان، الأستاذ أحمد زكي بك، كاتب أسرار مجلس النظار، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1420هـ، 2000م .
- ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت
- عباس، إحسان : فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط4، 1987.
- عبد الباقي، محمود فؤاد : المعجم المفهرس للألفاظ القران الكريم، المكتبة الإسلامية، إستانبول، تركيا، ط1، 1984 .
- عبد الفتاح، رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، بيروت، 2007م.
- عبد الله، محمد حسن : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ج.م.ع، د.ت
- عساف، ساسين سيمون : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1981 م .
- العشماوي، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980 .
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1983 .

- العطوي، علي نجيب : بشار بن برد حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.
- العقاد، عباس : مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت
- العلي، عدنان عبيد : شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 1999
- عيسى، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1400 هـ .
- غربال، محمد شفيق وزملاءه، الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان، بيروت، لبنان، مج 2، 1986.
- فيدوح، عبد القادر : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
- الفيافي، عبد الله : الصورة البصرية في شعر العميان، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1996.
- قاسم، محمود : الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1969 .
- القرطاجاني، أبو الحسن حازم ت 684 هـ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
- المازني، إبراهيم عبد القادر : بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت
- محمود، زكي نجيب : فلسفة وفن، الإنجلو المصرية، القاهرة، 1963 .

- مراد، يوسف : مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط6، د.ت
- مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي العراقية، ط1، 1982
- معجم الوسيط : مجمع اللغة العربية، مؤسسة دار الدعوة، استانبول، تركيا، د.ت
- معلوف، لويس : المنجد، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط27، 1986
- المغربي، شهاب الدين أحمد بن حجلة، ديوان الطباعة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1984 .
- ملحم، إبراهيم : الحب والموت في شعر بشار بن برد ،مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1998
- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ت 711 هـ.
- مورو، فرانسوا : الصورة الأدبية، ترجمة : علي نجيب إبراهيم، دار الينايع، 1995
- ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، 1981 .
- نصر، عاطف جودة: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، بيروت، دار الأندلس، 1982
- نصر، عاطف جودة : الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالية للنشر، لوانجمان، د.ت
- النويهي، محمد : شخصية بشار بن برد، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1951 .
- هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1978

- هلاي، صادق والليبيدي، حسين : الإعجاز العلمي في آيات السمع والبصر في القرآن الكريم، رابطة العالم الإسلامي، هيئة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة، مكة المكرمة، ط2، 1421 هـ.
- الوصيفي، عبد الرحمن محمد : تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1424 هـ، 2003 م.
- اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم : محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط1، 2008 م.
- اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982 .

المؤتمرات :-

- أبو صفية، جاسر خليل : الدقة العلمية في مسميات الألوان في اللغة العربي، بحث قُدم في المؤتمر العلمي الأول حول الكتابة العلمية باللغة العربية، بنغازي، 1990 .

الدوريات:

- البيرماني، فرح غانم صالح حميد، دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، الأستاذ، العدد (203) لسنة 1433 هـ - 2012 م، ص 484
- الجادر، محمود عبدالله، الأداء باللون في شعر زهر بن أبي سلمى، بحث مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق، العدد 2، 1990 .
- الحوامدة، نجود: الصورة الفنية في ديوان الملاح التائه للشاعر علي محمود طه، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 99، شباط 2012، 519-520

- خليفة، عبد الكرمي : الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، سنة 11 2987، ص36-37 .
- ربابعة، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، مجلة جرش، للبحوث والدراسات، العدد (2)، مجلد 2 1998 ص11
- السامرائي، يوسف طارق: الصور البصرية وتداخلاتها في شعر الأكمه بشار بن برد، المجلد 10، العدد 38، السنة العاشرة، تشرين الأول 2014 م، ص28
- القيسي، نوري حمودي، الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، بحث، مجلة الأقلام العراقية، السنة الخامسة، ج 11، 1969، ص 67
- متقى زاده، عيسى : أحمدي، خاطره، دلالة الألوان في شعر المتنبي إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الرابعة العدد الخامس عشر خريف 1393 ش/ أيلول 2014م، ص 131-150 .

الرسائل الجامعية :-

- الحبيب، عبد الكريم صالح : التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، رسالة دكتوراة بإشراف د. أحمد علي محمد، جامعة البعث 2008م.
- دنارو، فطيم : جماليات الحواس في النقد الأدبي، رسالة دكتوراة، بإشراف د. عصام قصبجي، جامعة حلب، كلية الآداب 2008 م.
- رضا، جهاد، التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة دكتوراة بإشراف د. عصام قصبجي، جامعة حلب، 1992 م.
- السقطي، رسمية موسى: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذة الدكتورة (سهير القلعاوي) مطبعة أسعد، بغداد 1968/1000/7.
- الهدروسي، محمد مرعي حسين، تجليات اللون في شعر شعراء المعلفات، رسالة دكتوراة، بإشراف د. عفيف محمد عبد الرحمن، جامعة اليرموك، 2002م.