التشكيل الزماني والمكاني للشعر العربي وأبعاده السيكولوجية عند " عز الدين اسماعيل" من خلال كتابه " التفسير النفسي للأدب"

The Temporal and Spatial Composition of Arab Poetry and its Psychological Dimensions for "Azzedin Ismael" in his book entitled "The Psychological Interpretation of Literature

الدكتور علي مصباحي

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الشهيد حمَّة لخضر-الوادي(الجزائر)
mesbahi-ali@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2020/12/24 تاريخ القبول: 2021/03/15

- **ملخص يتناول هذا المقال بشكل مُستفيض الرؤية النقدية السيكولوجية للشعر العربي عند الناقد" عز الذين اسماعيل" من خلال كتابه" التفسير النفسي للأدب" وهذا من جانبين، الجانب الموسيقي أي الاوزان من حيث خصائصها وعلاقاتها فيما بينها وأبعادها النفسية والجانب الثاني من حيث الصورة الشعرية تَشكُلها و تَجلياتها وأصداؤها في القصيدة سواء في الشعر القديم أو الحديث نظريا وتطبيقيا وتدور محاور هذا المقال من أجل الاجابة عن اشكاليات كبرى وهي :ماهي الأبعاد السيكولوجية للصورة الشعرية في الشعر العربي القديم والحديث عند الناقد ؟ وهل الاوزان الشعرية لها أبعاد سيكولوجية في الشعر العربي بنوعية سواء الشعر العمودي او الشعر الحديث (التفعيلة)؟**

- الكلمات المفتاحية: **الشعر - التفعيلة - الصورة الشعرية - عز الدين إسماعيل – النقد السيكولوجي**

Abstract; This paper extensively examines the psychological view of Arab poetry by the critic "Azzedin Ismael" through his book entitled "The Psychological Interpretation of Literature". This study considers two sides: the musical aspect, i.e. meters in terms of their characteristics, relationships between them and their psychological dimensions, while the second aspect has to do with the poetic image, its form, manifestations and its echoes in the poem, whether in traditional or modern poetry, both theoretically and

practically. The themes of this article tend to answer the following major problems: What are the psychological dimensions of the poetic image in the traditional and modern Arab poetry for the critic? Do poetic meters have psychological dimensions in Arabic poetry with its two types, whether vertical or modern poetry (free verse poetry)?

key words: M poetry - free verse - poetic image - Azzedin Ismail - psychological criticism.

1.مقدّمة: موضوع الشعر من الموضوعات المتعددة الجوانب، ولعل من أهم الجوانب التي تمس عوالم النفس الغامضة وخفاياها، والتحليل النفسي، هو ذلك الجانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذاته أي مكوناته وعناصر التأثير فيه، وهذا الجانب قلّما يظفر باهتمام المتخصصين في علم النفس، وبما أن العملية الإبداعية والتجربة الفنية من قضايا الفن عامة ولا ترتبط بنوع أدبي دون آخر، فالشاعر والقصاص والكاتب المسرحي يشتركون في أنهم يمرون بتجارب فنيّة، وقد يكون لاختلاف الشكل الأدبي والأداة المستخدمة في إنجازه أثر في طريقة كل منهم في الإبداع خاصة، وهذا ما يقتضي تقصي طريقة كل منهم على حِدة

2. تشكيل العمل الشعري:

1.1التشكيل الزماني:

حين نتحدث عن التشكيل في الشعر يخطر لنا التميز القديم الذي عُرّف في النصف الثاني من القرن 18، وذلك التمييز بين " فن الكلمة" في أي شكل من أشكاله، من حيث أنه فن زماني كفن الموسيقى وبين الفنون المكانية الصرفة كالرسم، والتصوير، والنحت، وقصة التمثال << لاوكون >>Laocoön الذي صنعه بعض الفنانين الردوسين وكتاب الناقد الألماني" لسنج" المُسمى <<لاوكون، أو فيما بين فنّ التصوير والشعر حدود>> الذي تناول فيه بالتحليل الفروق المادية بين التناولين الشعري والبلاستيكي للموضوع الواحد.

وقد تبلورت نظرية تناول اختلاف الأداة التي يستخدمها الشاعر وهي الكلمة عن الأداة التي يستخدمها الفنان التشكيلي كالرسم مثلا: الألوان والإصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة [1].

إن اللغة حقا أداة زمانية لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المتقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، غير أن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، وقد تجتمع الكلمة في أصواتها تشكيل زماني وآخر مكاني في الوقت نفسه، فكلمة مستشفى، فالمقاطع الصوتية ثلاثة لهذه الكلمة هي : مس - تش - فى - فتتكون هذه الكلمة من ثلاث حركات ينتهي كل منها بساكن وهي ثلاثة مقاطع تكون البنية الصوتية التي

تمثل الكلمة ولكنها في الوقت ذاته تمثل بنية مكانية أي تنقل حيزا مكانيا به معنى خاص، والشاعر يشكل في لغته التعبيرية تشكيل مزدوج في الوقت ذاته.

ويرجع الناقد إلى التشكيل الزمني في الشعر، ويحمله في كل ما يتصل بالإطار الموسيقى للقصيدة حتى أن الفكرة الشائعة قديما على أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" حدّد الطابع النفسيّ لكل وزن أو مجموعة من الأوزان، فبعض الأوزان تتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، ما إلى ذلك من أحوال النفس، وهذه اللفتة السيكولوجية القديمة، لدلالة الوزن الشعري على الحالة النفسية لها من غير شك قيمتها لأن الشاعر هو الذي اختار واخترع الموسيقى بحسب الحالة الشعورية له، وفي هذا السياق يقول جان كوهين : << للنظم مُوسيقى تُطرب من تلقاء نفسها كما تدل على المُتعة التي نجدها في الاستماع الى ابيات من لغة نجهلها >>[2].

ولكن الناقد عقب على هذه الفكرة بالنقد بقوله :<<إن عملية الاستقراء لمجموعة من القصائد تدلنا بوضوح على أن الشعراء قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة بل لقد عبروا عن حالات الحزن، والبهجة في وزن واحد>>[3]

والحقيقة أن شعراءنا المعاصرين أدركوا أهمية التشكيل الموسيقى للقصيدة من حيث الأثر القويّ في تقديم صورة صادقة، ومؤثرة لوجدانياتهم المختلفة، فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم في القصيدة المعاصرة متحررة من من الأصوات رنانة تروع الاذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق[4]

وفي هذا السياق يقول ابراهيم انيس << ليس الشعر في الحقيقة الا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب >>[5]

وبهذا صارت القصيدة المعاصرة نفسا واحدا أو تكاد، ويتخلل هذا النفس وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بعاملين الفسيولوجي والنفساني على سواء، فالنفس مترددة بين الشهيق والزفير وكذلك الأمر للعامل النفساني، فنحن كثيرا ما نتهيأ نفسيا لاستقبال جملة من مدى صوتي معين بمجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة أو سماعها فإذا حدث توافق في المدى بين ما كنا نتوقعه، وما هو حادث ، مجلبة لارتياحنا، وإذا لم يحدث التوافق حدث العكس[6].

ومنه فخلاصة القول أن القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها، [7].

2.1- التشكيل المكاني:

بالرغم من أن عديد الدراسات تُعزى قِيمة الشعر إلى صورته الموسيقية، إلا أنه مازال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه مقدرته الفنية وهو ميدان التشكيل المكاني، واستعمل الناقد مبدئيا للتعبير عنه كلمة<< الصورة >> .فالشاعر ككل فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يُعد أساسا في كل عمل فنيّ، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا أنها تهيئ لنا حالة الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا عالم الخارجي والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه، وهنا كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة في خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج في الأشياء، وإن لم يكن فيها من التناسق ونظام خاص تفشل في تحقيق غايتها الفنية وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود، وهذا ما أكده الناقد جابر عصفور بقوله : << لكل احساس ممكن صورة ممكنة تطابقه >>[8]

ولقد التقت الفلسفة السيكولوجية للصورة الشعرية، والتفسير السيكولوجي للمكان، فالناقد "عز الدين إسماعيل" يرى أن الشاعر يشكّل الصورة، وأنه يستمد في تشكيله لها عناصر" عيّنات" ماثلة في المكان وكأنه يضع بذلك نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل [9].

ليستشهد الناقد بما كتبه الشاعر الفرنسي الحديث"بول ريفردي"Paul Reverdyعن الصورة بقوله :<< إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يكمن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد والكثرة...أن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لان علاقة الأفكار بعيدة وصحيحة ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التي غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لايدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل >>[10].

إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات وكل مأثور شعبي والتفاهم عند الناس شيء مألوف يلتفون وعند الرمز لأنه أثر للتراث الشعري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفيّة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعية[11].

وفي الأخير يؤكد" عز الدين إسماعيل" على أن تشكيل الصورة الشعرية معضل لاشك فيه، ولكن تشكيل صورة القصيدة أكثر اعضالا، ومازلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على هذه القضية، وما يدور حولها من إشكاليات تستعصي على الحل خاصة إذا امتزج الرمز بالصورة الشعرية بالرمز [12].

إن الصورة الشعرية - يؤكد " عز الدين إسماعيل"- تركيبة غريبة معقدة أكثر من أي صورة فنيّة، وتحديد طبيعتها محفوف بكثير من الصعوبات وأمام هذه الصعوبات اقترح " هويلي" Whally أن نستبدلها بكلمة الصورة image بكلمة اشتقها هو باللغة الانجليزية هي كلمة Sone والتي تترجم إلى العربية " توقيعه" ليدل بها على مجموعة الألفاظ تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة، فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر، والتي لا تقبل الاختصار، ولكن ليس من الضروري أن تبنى القصيدة على مجموعة من هذه التوقيعات كما لو أنها كانت قوالب "حجارة " ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفاتها لا يمكن أن يُكوِّن بذاته القصيدة، بعض التوقيعات يكون خصبا، والبعض الآخر يكون عقيما، والتوقيعة العقيمة هي الاستعارة التي تدل على الذكاء ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق أصداء متجاوبة: أما التوقيعة الخصبة هي التي تصل إلى أقصى حد من النماء وقوة التوقيع في القصيدة كلها[13].

على هذا ترتبط " الصورة " بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ؛ أي يمكن تمثله قائما في المكان كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية، أما القصيدة فهي مجموعة من التوقيعات التي قد يشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التي لها من الأهمية ما لها في تشكيل الصورة الشعرية في أن هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي، تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص، وتحقق التكامل بين الشاعر والحياة[14].

2 . دراسة تطبيقية في موسيقى الشعر:

1.2 في الشعر القديم:

لقد تحدث "الخليل بن أحمد الفراهيدي" عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس عن طريق تحليله للشعر القديم، ولابد أن نسأل هنا هل الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة يُعبر عن الفكرة التي طرحها " الخليل بن أحمد الفراهيدي" المتعلقة بعلاقة الاوزان بأحوال النفس صحيحة أم لا ؟

والمعروف أن القصيدة في شكلها التقليدي تتكون من عدد من الأبيات تطول و تقصر دون أن يكون هذا الطول أو القصر داخلا في بنيتها، وهي من ناحية الشكل المُوسيقي تكرار للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها.

وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين ؛ إحداهما تكرار للأخرى، أي أنها تساويها زمنيا في حركاتها وسكناتها وإن اختلفت الثانية عن الأولى بتوقيع خاص في

نهايتها، وهو ما يسمى بالقافية أما الخصائص النفسية للبيت يمكن أن تكون للصورة الأوزان الستة عشر المعروفة[15].

وفي هذا السياق يؤكد محمد مندور << الموسيقى بالنسبة للشعر تعد من مقوماته الاساسية اذا فقدها فقد خاصية من خصائصه الكبرى التي تميزه عن النثر>>[16].

ومن خلال استقرائه لهذه الأوزان، يقر الناقد أن جميع هذه الأوزان جميعها تشترك في خاصية واحدة، وهي أنها ليس لها خصائص، ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وأن هذه الخصائص ليست ثابتة وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها[17]

فحين يقول الشاعر الجاهلي:[18]

مشينا مشية الليث ** غدا والليث غضبان

بصرب فيه توهين ** وتخضيع وإقران

وطعن كفم الزق ** غدا والزق ملآن

وبعض الحِلم عند الجهـ ** ـل للذلة إذهان

ويقول:

ألاّ طيري ألاّ طيري ** وغنيّ يا عصافيري

فعند تأملنا في الأبيات نلمس الفرق بين النغمتين ؛ وإن كان الوزن فيهما واحد (مفاعيلن×4).

فلا شك أن الضربات القوية والقصيرة في الأبيات الأولى توحي بمعنى الحسم والقطع وكذلك التوكيد، والحركة النفسية للأبيات بصفة عامة حركة سريعة وحماسية، من هنا تكون القصيدة في نغمتها الخاصة تتفق وحالة الشاعر النفسية، فالأوزان الطويلة تصلح لنبرة الحزن التي يُعبرون عنها، في حين أن حالات البهجة والسرور تكون فيها الأوزان القصيرة أصلح ،واستدل الناقد بقصيدة " ابن الرومي" في رثاء ابنه "محمد" حين استعمل الوزن الطويل، وفي الأوزان الطويلة الصالحة للحزن حين قال في قصيدته المشهورة والتي مطلعها:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي ** فَجودا فقد أودى نظيركما عندي

ألا قـاتل الله المنايـا ورميـها ** مـن قوم حباب القلوب على عمد

على حين شِمت الخير من لمحات ** وآنسـت من أفعالـه آية الرشد

طـواه الردى عني فأضحى مزاره ** بعيدا على القـرب قريبا على بعد

فعُولن مَفاعيلن فعُولن مفاعِيلن ×4

وبهذا نرى أن عملية الاستقراء التي قام بها "الخليل" ناقصة وغير صالحة ،لأنه لم يحلل الأوزان في صورتها المجردة، وعليه أن يربط بينها وبين الصورة، وبين حالات النفس المختلفة[19].

ليخرج الناقد بحقيقة يُقرها أن القصيدة التقليدية وطريقة بنائها من وحدات متكررة مقفلة على ذاتها تتمثل في الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة تتمثل في القصيدة من حيث هي كل متكامل، أفقد القصيدة وحدتها الموسيقية .وكل ذلك راجع إلى المبدأ العام الذي يمثل هذا الاتجاه وهو تشكيل ما في النفس وفقا للنظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقا لما في النفس،ومن ثم كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامـدة وصاخبة ورتيبة[20]

2.2 - في الشعر الحديث:

ظهرت في الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة، وقد انصبت هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مُبرر كاف في كل حالة.

وكانت أول المحاولات عند الشعراء المهجريين في إدخال بعض التلوين الموسيقي الداخلي في البيت مثل ما فعل "إلياس فرحات" في قوله :[21]

يا عروس الروض يا ذات الجناح يا حمامه
سافري مصحوبة عنـد الصبـاح بالسلامه
واحملي شوق فـؤادي ذي جـراح وهيـامه

فهذه محاولة لتفتيت بنية البيت الموسيقي القديمة حيث تتخلص من نظام الشطرين المتكافئين من حيث الوزن.

ثم تتابعت المحاولات التي خلصت الشعر من تلك القيود العروضية، لانهم يرون أن القصيدة التي بنيت على المنهج القديم رُوحا غُلابا لا يخطئه الإنسان حين يتمثل في قصيدة بين مئات القصائد أما القصيدة في إطارها الحديث فتنفجر منها روح أخرى، لا يخطئه الإنسان والفرق بين الرُوحَين أن موسيقى الأول تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة، وهي قبل هذا لا تتجاوز الأذن وكل ما تحققه هي أثر في نفس سامعها، أن تجعله يستحضر قالبا معينا معروفا ومألوفا من قبل، وأنها لا تفاجئ المستمع بشيء جديد، أما موسيقى الروح الجديدة ففيها مرونة، وهمس وهدوء وتنوع، وهي قبل كل شيء تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما بما نعده كشف تطمئن له النفس[22]

أما في الشعر الأوروبي فقد استقرت الصورة الجديدة للقصيدة منذ زمن بعيد، وأن معظم الشعراء الانجليز والفرنسيين والألمان والأمريكان يكتبون أشعارهم في الإطار الجديد ،وقد تنبه الشعراء الغرب إلى القيمة التعبيرية في موسيقى الشعر، وما يمكن لها من إيحاءات حتى أنها ظهرت مدارس تهتم بهذا الأمر ، كالمدرسة الرمزية، ومدرسة الشعر الصوتيLETTRISM في باريس1949 بزعامة رئيسها الروماني"ايزيدور" ISIDORE ISOU.

3- في الصورة الشعرية:

1.3 - في الشعر القديم:

لقد أقرّ " عز الدين إسماعيل" أن شعرنا القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة إلا نادرا، وأن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة، أي الصورة التي ترسم مشهدا أو موقفا السيكولوجيا وصفا مباشرا، وكذلك الصورة الخيالية التي تكتسب معنى الخصوبة والامتلاء ،وفي هذا المعنى يقول الفيلسوف "كانت" «وأنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الانسان عن الخيال» [23]

ليعطينا الناقد "عز الدين" مثال على الصورة الشعرية في أبيات" الحارث بن حلزة" في معلقته يصف ناقته[24].

بِزَفُوفٍ كأنَها هِقْلَةٌ ** أم رئال دَوِيَّه سقفاء

أنست نبأة وأفزعها القناص ** عصرا وقد دنا الإمساء

فترى خلفها من الرجع ** والــوقع منينا كأنهر إهباء

وطراقا من خلفهن طراق ** ساقطات الوتْ بها الصحراء

فهذه الأبيات – كما يقول الناقد - تصور مشهدا لحركة ناقته في قلب الصحراء، وما تثيره من غبار وما تتركه طرقات أخفافها في الرمال من خلفها من آثار وهذا التصوير أشبه ما يكون بالشريط السينمائي، لا يحمل دلالة السيكولوجية خاصة، ولا يرتبط بموقف نفسي خاص، أنه تسجيل أمين للمشهد الطبيعي وللحركة التي فيه كما هو واقع الأمر.

وهذا المشهد يختلف عما صوره " امرؤ القيس" عن الليل إذ يقول[25]:

وليـل كموج البحر مُرخ سـدوله ** عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لمـا تمطى بصلبه ** وأردف أعجـازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ** بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ففي هذا المشهد لم يكن الشاعر راسما لصورة مجردة عن الليل، فهي صورة بمثابة الإطار العام للمشاعره المثقلة بالهموم.

ليعرج الناقد الى ما قاله "ذو الرمة" لـ"عبد الملك بن مروان " في مدحه بقوله[26]:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب ** كأنه من كُلى مفريه سرب

حتى قيل في روايته أن" عبد الملك بن مروان "حين سمع البيت نهر الشاعر، كونه اعتقد أنه يسأله، وقد عاب النقاد على الشاعر في هذه الصورة لأنها في رأيهم قبيحة، ولأنه واجه بها الخليفة ثانيا، وهم بهذا يقدمون إلينا خير مثال على النقد الجمالي والخُلقي.

ولعل تشبيه الشاعر دموع الخليفة بالقربة المثقوبة يُحيلنا إلى ماضيه وقصته في الصحراء عندما أَقْبل إلى قربته ليروي عطشه، فوجد خواره قد فسدت وقد تسرب منها الماء، وقد استبد به العطش فبقيت هذه الصورة محفورة في ذاكرته فتداعت هذه الصورة له لا شعوريا في هذا البيت وفي هذا السياق يقول كولريج :« الصورة ليست الا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر ازاء موقف معين من مواقف الحياة » [27]

يقول"عز الدين إسماعيل"- المتأمل في "ديوان ذي الرمة" في وصفه للصحراء يرى أن هناك انتشارا واسعا لظاهرة الصورة المُكتظة، وهي نتيجة لعملية التكيف اللاشعورية ويقصد بالصورة المكتظة أن الشاعر يكون متناولا لإحدى الصور، فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزيئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها ، فضلا عن جزئية من جزئياتها وبهذا يكون الاستغراق اللاشعوري[28].

ليختم الناقد نظرته السيكولوجية للصورة الشعرية بشعر "ذي الرمة لا تحمل صفة المنطقية وإنما هو يمثل الصورة الحبيسة في اللاشعور عندما تطفو على السطح في حالة إغفاء من الشاعر، فتظهر في نظام كأنه لا نظام[29]

2.3-في الشعر الحديث:

تتفجر الرغبة في تشكيل الصورة الشعرية على أساس حقائق فلسفية جمالية نظرية التي سبق أن عرضناها وفقا لثقافة الشاعر، ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنيّ.

ليبدأ الناقد "عز الدين إسماعيل" نماذجه التطبيقية" بالوقوف عند الفكرة القائلة على أساس<< أن الصورة كشف نفسي لشيء ما جديد بمساعدة شيء آخر>> ليقوم بتحليل قصيدة << ذات مساء>> من ديوان << الطين والأظفار>> للشاعر " محي الدين فارس" ليقول[30]:

ذات مساء عاصف وتزرع الهموم
ملفع الآفاق بالغيوم واختبأت خلف أمه الرؤوم
والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم انطلقت بلادنا في قبوها الضرير
والريح ما تزال في أطلالنا تحوم عملاقة .... عملاقة الزئير

فهذه الأسطر مشبعة بكثير من التشابيه والاستعارات، ولما نتأمل في السطر الثالث نجد تشبيها واستعارة، فأما التشبيه في قوله << والبرق مثل أدمع>> وأما الاستعارة في قوله: << محاجر النجوم>>.

والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري، فإن تكن الصورة الماثلة في التشبيه، وكذلك الصورة ماثلة في الاستعارة كلتاهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية.

والصورة في مجملها تدل على مهارة وذكاء، وإن لم تكن تدل على شاعرية، فالغرابة أو الجفوة التي يحسها الإنسان للوهلة الأولى بين البرق و الدموع ،ما يلبث أن تخف وطأتها حين يعرف الإنسان أن هذه الدموع ما هي إلا دموع النجوم، فهذه الصورة تروعنا بذكائها أكثر ما تروعنا بشاعريتها فالمطابقة لا تفجر في نفوسنا تلك المشاعر الثرة التي تفجرها الصورة التي تبدأ رحلتها من وجدان الشاعر والتي تخرج إلى الوجود لما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج في اللاشعور الجمعي عند الإنسان[31].

لينتقل الناقد ."عز الدين إسماعيل ". لتحليل أسطر من قصيدة " ملك عبد العزيز" الموسومة بـ << نجمة الغروب >>.

هنا خلف غابة النجوم

وخلف أستار الغيوم والظلام

تربع الإله .

فيُحلل لنا الصورة الشعرية الكامنة في قوله غابة النجوم والعلاقة بين الغابة المظلمة والنجوم المتلألئة فهذه العلاقة تُولد في نفوسنا المعاني، وكلما أوغلت فيها معها بحسّك استخرجت عديد المعاني إنها صورة معطاءة تكشف عن جديد دائما.

ويجب على الصورة الشعرية أن تعم أصداؤها (سواء تشبيه، استعارة أو رمز أم على مزيج منها) كل مكان في القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند حيوية وخصب[32]

ثم عرج الناقد لتحليل قصيدة << أنا والمدينة>> للشاعر"عبد المعطي حجازي" ليستخرج منها بعض الرموز ويغوص في جوهرها لاستنكاه دلالاتها خاصة في قوله:[33]

هذا أنا رحابة الميدان والجدران تل

وهذه مدينتي تَبِين ثم تَختفي وراء تل.

عند انتصاف الليل

حيث يرى الناقد أن رمز الجدران ترددت أصداؤه في كل جوانب القصيدة جمعت بين هذه العينات وألفت بينها وهي التي نقلتها من واقعها المرئي إلى ذلك الوجود الفكري، ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة، غير أن الصورة المجملة هي التي تحدد للرمز دلالته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى باعتبار أن الصورة المجملة هي تركيبية عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة[34].

ويذهب الناقد بعيدا في الاستدلال لهذه الفكرة بقصيدة الشاعرة العراقية " نازك الملائكة" الموسومة بـ << طريق العودة>> لينتقل في هذا الجانب التطبيقي إلى مجموعة من الحقائق قررها كالتالي:

أولها: إن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية متكاملة التكوين أمام العين المبصرة، ليستشهد على ذلك بقول الشاعر" محي الدين فارس" من قصيدة بعنوان << السلم >>حين يقول << والريح تجلدني سواعدها المديدة >> فالجلد بالسوط والمديدة، تكون للسواعد، وليس للريح فالصورة هنا مقننة فلا أن يمكن نتصور الريح تجلد ولا يمكن أن نتصورها أن لها سواعد مديدة ولكن يرى الناقد أن الصورة اكتملت عندما قال " الريح تجلدني" ثم هبطت عندما أضاف إليها سواعدها المديدة.

ثانيها: ينبغي التفريق بين التفكير الحسيّ والرؤية البصرية لشيء، صحيح أن التفكير الحسي أكثر إيغالا في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها، ولقد غلب على الشعر المعاصر طابع التفكير الحسي، ذلك أن الشعراء المحدثين وثقوا في الشعور الباطن من حيث أنه ملتقى الأهواء المتنازعة، من حيث نفاذه وتغلغله في صميم الحياة دون صورها الخارجية ومعانقة للحقائق الجوهرية، مستشهدا في ذلك بقصيدة "عبد المعطي حجازي" المُعنونة بـ <<حلم ليلة فارغة>> إذ يقول في مطلعها:[35]

وبعد صَمت لم يَطل كأنه ما غادر الغصن ولا اختفى
الطائر الأخضر طار كأنه نجمة خفية تدور
الغصن مازال بسحره يميل

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى في صمته برسالته ثم طار، ليتحدث عن الغصن الذي دبت فيه حركة انتشاء ؛لأن الحياة قد تحركت في أعماقه حركة لا نراها بالعين، وإنما تحسها النفس، إنها حركة خفيّة مبعثها خفي. وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسي في

الصورة الشعرية ذلك التفكير الذي يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيه على المشهد أو الحركة الخفيّة التي تترجم ذلك التفكير[36].

الثالثة: من الحقائق الأساسية الخاصة بالشعر ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصور وتشكيلها، ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء ببعضها معبرة عن النزعات المتصارعة في نفس الشاعر وفي هذا المضمار يقول صلاح عبد الفتاح الخالدي :

<<إن الصورة الفنية تنشأ ابتداء من استحضار المدركات الحسية عندما تغيب الحواس وهو ما يعرف بالتصوَّر الذي ينشأ بمرور الفكر بالصور الطبيعة التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيلته ومرورا بها يتصفحها >>[37]

وهذه الحقيقة -يقول الناقد- فَشِل أصحاب المذهب <<الداداوي>>dadaism في أن يخرجوا للوجود أعمالا شعرية رائقة، لأن فكرتهم الأساسية في كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطي للمفردات ثم رصفها بجانب بعضها البعض كيفما اتفق[38].

إن الصور الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل ؛ إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيا، فإن هذا الارتباط مازال ولابد أن يكون خاضعا لمنطق الشعور، مستشهدا ببعض الصور الشعرية في قصيدة " محمد عفيفي مطر" المُعنونة بـ << قبض الريح>>

ويرى أن هذه الصور كثيرا ما يستغل رواسب الصور أو الرموز الشعبية التي تنقلها إليه الخرافات والحكايات والأساطير التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور ،كما تجسد ذلك قصيدة "محي الدين فارس" في قصيدته " ذكريات الحرب" حين يقول:[39]

ويختنق الليل حتى أخال جنائز هندية تحترق

فالناقد يقول أننا لم نر الجنائز الهندية فضلا على أن نراها تحترق، ولكن الحقيقة أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس تعقيدا وازدحاما بالحركة والألوان، والدخان والكتل البشرية والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لابد أن تصحبها تلك الطقوس، ومن هنا يتسأل الناقد كيف تحترق الجنائز؟ وفضلا عن ذلك إنها الجنائز الهندية والمهم أكثر والغريب أنه كيف أن الليل يختنق وأي اختناق؟

وهكذا يلجأ الشاعر إلى عملية التكثيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة ،وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان

، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الإنسانية الزاخر المستقر في الضمائر ليشكل الشاعر كل الحالات صورة شعرية لوعيّ سليم ذات أثر فنيّ[40].

وثم يعرض الناقد في هذا الجانب من الصورة الشعرية إلى قضية << التوقيعات>>كما أسماها "هويلي" فالقصيدة عند بعض النقاد المحدثين هي مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صور كلية تمثلها القصيدة في مجموعها، ولا تكون إلا في القصائد الطويلة، والتوقيع يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء حيث نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصلة عن بعضها البعض، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته، ولكن ما يلبث أن ندرك إدراكا مُبهما أن شيئا ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا حتى إذا انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة[41].

ويؤكد الناقد هذه الفكرة في اكثر من موقع <<الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان اكثر من انتماءها في عالم الواقع>>[42]

وقد تجسدت هذه الصياغة الجديدة في شعرنا العربي، ولا يستطيع أن يقدر عليها كل شاعر، ويعتبر" ت.س اليوت" Thomas Stearns Eliot أعظم الشعراء المعاصرين في امتلاك ناصية هذه الصياغة من خلال قصائد<< الأرض والخراب >> و<< ورجال الخوف >> و<< أغنية أحب ألفرد لروفروك>> أما في شعرنا العربي فتُعد قصيدة << رحلة في الليل>> لـ "صلاح عبد الصبور" أنضج ما ظهر في الشعر في هذا الاتجاه، و تتكون هذه القصيدة من ست توقيعات، ولكل توقيعه عنوان مستقل (بحر الحداد، أغنية صغيرة، نزهة الجبل، السندباد، الميلاد الثاني، إلى الأبد[43].

وهذه المشاهد المختلفة للتوقيعات المختلفة، تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذي تقوم به الحياة، وموقف الإنسان من هذا الصراع، وكذلك يقوم كل مشهد على حدا، وفي هذا سر نجاح هذه الصورة في ذاتها ومجموعها، ليقوم بعدها الناقد بعرض مجموعة من القصائد أو المقاطع من القصائد قصد التدليل لهذه الفكرة بعرض القصيدة " تروزياس" Thrèsias واستنباط ما فيها من رموز ثم ليعرض لنا قصيدة<< ثنائية ريفية>> للشاعر " عبده بدوي" والتي هي عبارة عن صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجته حول الفرحة بحلول فصل الحصاد، وهي قصيدة يقول عنها الناقد " عز الدين إسماعيل" من يُمعن فيها النظر يجد أنها تكشف لنا تجربة جنسية بين الرجل المرأة وعما يلابسها في الوسط الريفي من مواصفات "[44].

ولقد انتقد "زين الدين المختاري" "عز الدين إسماعيل" على هذه النظرة بالإسراف في تفسير القصيدة ؛ إذ ردّ الناقد كل صورها إلى تجربة واحدة وهي التجربة الجنسية واعتبارها بأنها تجربة خطيرة وهذا النموذج التطبيقي يغنينا عن سلبيات النقد السيكولوجي الذي سلكه " عز الدين إسماعيل" وغيره في دراسة العمل الأدبي، وهو منهج التحليل النفسي الفرويدي القائم لكشف مكبوتات اللاشعور من أمراض، وعقد نفسية، وغرائز جنسية[45].

غير أن المزيّة التي انفرد بها هذا الناقد " عز الدين إسماعيل" أن العناية بالعمل الأدبي نفسه وتحليل نفسيات شخوصه ،في حين عُنِيّ السواد الأعظم من النقاد والأدباء بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره[46].

وفي الأخير يخرج الناقد " عز الدين إسماعيل" في هذا الفصل حول الصورة الشعرية وتطبيقاتها بخلاصة مفادها أن عِداء بعض النقاد من نتائج<< علم النفس التحليلي>> وعلم النفس بصفة عامة، لا مبرر له، وهؤلاء النقاد أشهرهم أصحاب فلسفة الجمال، الناقد "اليزابثدرو"E.Drew[47] ،لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري ونُحلله كنقاد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تسنده المعرفة لا مجرد حكم ذوقي متميع. وقد كان الناقد – كما يُقر هو- أن في الكثير من الحالات يُفسر فيها الصورة أو الرمز سواء في حالة النجاح الفنيّ أو الفشل وكان يُضَمِن عملية التفسير ذاتها حُكما، لأن مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليست بعيدة عن بعضهما البعض ،ولأنه ما أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح[48].

5. خاتمة: ما نستطيع ان نستنجه من الابحار في هذا الموضوع الخصب والواسع خول الرؤية السيكولوجية خول الشعر العربي وتشكيلها الزماني والمكاني من حيث الاوزان والصورة ما يلي:

1- يؤكد" عز الدين إسماعيل" على أن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة أكثر من أي صورة فنيّة، وتحديد طبيعتها محفوف بكثير من الصعوبات ومازلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على هذه القضية

2- أن القصيدة التقليدية وطريقة بنائها من وحدات متكررة مقفلة على ذاتها تتمثل في الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة تتمثل في القصيدة من حيث هي كل متكامل.

3-ومن خلال استقرائه لهذه الأوزان، يقر الناقد أن جميع هذه الأوزان جميعها تشترك في خاصية واحدة، وهي أنها ليس لها خصائص، ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وأن هذه الخصائص ليست ثابتة وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيه.

قائمة المصادر والمراجع

1. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ، الإسكندرية ،1981.
2. جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري.
3. ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم، بيروت لبنان د ت.
4. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، ط2 ت1992.
5. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ،ار القلم ، بيروت ، لبنان
6. محمد غنيم هلال ،النقد الأدبي الحديث، ذار الثقافة ، بيروت ،111
7. السعيد الورتي ، نقد الشعر العربي الحيث والمعاصر دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1984 ،
8. صلاح عبد الفتاح خالدي ، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب ، شركة الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 ،
9. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر نقلا عن سينا حميد البياتي ، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد
10. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1998.

6. الهوامش:

1. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ، الإسكندرية ،1981، ص55 .
2. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 60.
3. جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، ص29.
4. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 62 .
5. ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم، بيروت لبنان د ت ، ص 40 .
6. ينظر المرجع السابق، ص 63 .
7. ينظر المرجع نفسه، ص 63.

8. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، ط2 ت1992 ، ص 18.
9. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 70 .
10. المرجع نفسه ،ص71
11. المرجع نفسه ، ص 74 .
12. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 74 .
13. ينظر المرجع نفسه ، ص76 .
14. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 76 .
15. المرجع نفسه ، ص78 .
16. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ،ار القلم ، بيروت ، لبنان ، ص40
17. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 78 .
18. المرجع نفسه، ص 79.
19. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 82 .
20. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 82.
21. المرجع نفسه، ص 85 .
22. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 86
23. محمد غنيم هلال ،النقد الأدبي الحديث، ذار الثقافة ، بيروت ، 1973، ص 110.111
24. المرجع السابق ، ص 89
25. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 89 .
26. المرجع نفسه ، ص92.
27. السعيد الورتي ، نقد الشعر العربي الحيث والمعاصر دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1984 ، ص82.
28. المرجع السابق، ص94 .
29. المرجع نفسه ، ص 94 – 95 .
30. المرجع نفسه، ص96 .
31. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 98 .
32. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 100.
33. المرجع نفسه، ص100.
34. المرجع نفسه ، ص102 .
35. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 106 .
36. ينظر المرجع نفسه، ص 108 .
37. صلاح عبد الفتاح خالدي ، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب ، شركة الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 ، ص 74.
38. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 109.

39. المرجع نفسه، ص109.
40. ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 110 .
41. المرجع نفسه، ص 113 .
42. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر نقلا عن سينا حميد البياتي ، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد ،ص270.
43. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص114.
44. المرجع نفسه ، ص 124 .
45. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1998ص60.
46. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص61.
47. المرجع نفسه، ص 125 .
48. المرجع السابق، ص125