الفصل الخامس
الصورة والثقافة والاتصال

الفصل الخامس

الصورة والثقافة والاتصال

١- توطئة

الزيادة السريعة في رقعة الصورة على خارطة الثقافة الإنسانية تقف وراء وصف عصرنا بأنه "عصر الصورة"، كما أن الطبيعة الرمزية للصورة بأجناسها كافة، هي التي دفعت إلى القول بأن صورة واحدة تساوي ألف كلمة. الصورة – كما يقول ريجيس دوبري **Régis Debray** في كتابه القيم (حياة الصورة وموتها **Vie et Mort de L'image**) رمزية، غير أنها لا تملك الخصائص الدلالية للغة؛ إنها طفولة العلامة. ولا يخفي أن هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها؛ فالصورة ذات فضل لأنها أداة ربط، لكن بدون مجموعة بشرية متماسكة، تنتفي الحيوية الرمزية [(١)].

يمكن أن نضيف إلى الحيوية الرمزية التي أشار إليها ريجيس دوبري الطبيعة الاختزالية للصورة بعامة، بما في ذلك الصورة الشعرية. ما تقوله الصورة الشعرية غالباً في كلمات قليلة يحتاج لمعادلته وتأويله إلى كثير من الكلمات. وما تقوله رواية في صفحات عديدات يمكن للصورة السينمائية أن تقوله في صورة واحدة؛ وذلك اعتماداً على طبيعتها الخاصة؛ فهي صورة مرئية يحكمها قانون "أن ترى يعني أن تختصر".

بينما ربط الصورة بالوعي والثقافة من مجالات الدراسة المعروفة في نظرية

(١)دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها. ترجمة دكتور فريد الزاهي. أفريقيا الشرق – الدار البيضاء (٢٠٠٢ م) ص٣٥.

الصورة غير الأدبية، إذا به كالأرض المجهولة التي لم تستكشف بعد في نظرية الصورة الأدبية. ما أكثر العلوم وما أشد تنوع المناهج التي درست بها الصورة الأدبية من حيث هي بنية لغوية ذات غايات جمالية، ولكن ما أندر الإسهامات التي وضعت الصورة الأدبية في منظور الثقافة والوعي والاتصال.

ليست الصورة أثراً خلفه الإحساس فحسب، وليست نتاجاً جمالياً خالصاً لخيال مطلق أو واقع تصوره مهما وصفت الصورة بواقعيتها؛ فهناك دائماً شئ ما تبنيه الصورة بطريقتها. إذا كان اختيار الكلمات يتضمن اختيار الموقف، اختيار نوع من التركيب الذهني الذي يشاهد الشئ من خلاله، أو يستوعب بواسطته، أو يفسر بالرجوع إليه، كما يقول جاكوب كورك [1]، فإن الصورة بأجناسها المختلفة موقف أيضاً. ومن الفنانين والدارسين من لا يكف عن القول بأن الصورة لا تعبر عن شئ ما، ولا تعني شيئاً ما غير نفسها، ولا تحيل إلا إلى موادها وألوانها وأبعادها، وهم يريدون بذلك إقصاء سلطان الفكرة على الصورة، وأن الصورة لو كانت محض فكرة لكان الكلام المباشر عنها أو الكتابة عوضاً عن رسم اللوحات والجداريات والصور الشعرية الخيالية التى لا مرادف لها من الكلمات.

ويسعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى تعظيم شأن الصورة. وهناك ميل عام إلى أن الصورة بوصفها خطاباً واتصالاً فنياً خاصاً إذا لم تعبر عن ثقافة ما بطريقتها الخاصة، فسوف تصبح مادة جامدة. إن معرفتنا بنظام المعاني الذي تنطوي عليه الصورة سوف تساعدنا على أن نعرف أشياء أكثر عن الثقافة. ولا شك أن الصورة – في سعيها إلى التوصيل والتواصل – لن تكون عملاً فنياً مكتفياً بذاته،

(١)كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث. ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل. دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد (١٩٨٩) ص٩٣.

بل تثرى بالتفاعل والتأويل اللذين يعززان دورها في بناء الثقافة.

في نظريات الاتصال والإعلام والتربية جميعاً نرى عناية بدراسة العلاقة بين الصورة واستيعاب المعلومات. لوحظ أن استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة ٣٥% عند استخدام الصوت والصورة في آن معاً، وأن الاحتفاظ بهذه المعلومات في الذاكرة وفقاً لذلك يطول بنسبة ٥٥% [١]. ليست الصورة انفعالاً فحسب، للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكيري. لعل هذا يفسر لنا لماذا لا تدخر الدعاية السياسية والتجارية وسعاً في اللجوء إلى سلطة الصورة. نعم، للصورة سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي جميعاً. للصورة سلطة التأثير الجمالي التبليغي مع "الصور الفنية" ذات الدلالات المتعددة. وللصورة سلطة تغيير السلوك والمواقف فيما يسمي "بالصور الوظيفية" ذات الطبيعة البراجماتية التي يمكن أن نراها في تسلح بعض الأنظمة السياسية باستراتيجية الصورة في فرض هيمنتها والتأثير في سلوك الجماهير وعقولهم. يمكن أن نرى ذلك أيضاً فيما يسمى بحرب الصور الهزلية في الدعاية السياسية المضادة على صفحات الصحف اليومية.

الصورة تصور وتقنية، مضمون وطريقة مثلى لإخراجه إلى الوجود عبر اعتبارات الفن الخاصة. إذا كان للشعرية العربية المعاصرة منجزات مشهودة في دفع الصورة إلى طليعة عالم الخطاب، فلماذا لم يستطع النقد العربي حتى الآن أن يشفي الغليل بالإجابة عن الأسئلة التالية: إذا كان للالتباس سبعة أنماط معروفة، فما أنماط الالتباس في الصورة؟ إلى أى مدى كانت الصورة أحد أسباب ضياع أرضية مشتركة بين الحداثيين والمتلقي؟ إذا كان إيقاع الحياة يتغير وإيقاع اللغة

(١)القليني، سوزان: الاختراق الإعلامي الأجنبي في الوطن العربي. مجلة شئون عربية. العدد ٧٠ (حزيران ١٩٩٢ م) ص٧١.

يتغير، فهل هناك ما يمكن أن يسمى بإيقاع الصورة القولية وغير القولية، وأنه إيقاع يتغير في سرعته بتغير شروط الإنتاج المثلى في كل عصر؟ لماذا انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الجديدة عبر أعمال تشكيلية وسينمائية على حين أغلق النقد الأدبي عينيه عن تطوير منظورات ثقافية تحرر الفن الشعري من سلطة اللغة؟ إذا كانت الصورة تجمع، فلماذا وسمت الصورة نظرتنا بالخصخصة أمام كثير من نماذج الشعراء الحداثيين؟ ما سمات العالم الإثنولوجي للصورة في الشعرية العربية بعامة؟ وهل يمكن الحديث عن إثنوجرافيا الصورة قياساً على إثنوجرافيا الاتصال؟ إذا كان للقراءة أخلاقيات تحكمها، فهل يمكن الكلام عن أخلاقيات للصورة؟ هل هناك علاقة بين هذا العصر البصري وغلبة ثقافة البصر الدرامية والصور الكلية في مقابل تقلص ثقافة السمع والغنائية والصور الجزئية المجازية؟ وما العلاقة بين طبيعة الثقافة التي تحملها الصورة الأيقونية والصورة الرمزية؟ إذا كان الفنان محرراً للحواس ومشتغلاً على كل قنوات الاتصال الممكنة، فإن الشاعر فنان، يحرر حواسنا بالإيقاع والصورة، ولكن كيف تبدو صورة العلاقة في الشعرية العربية المعاصرة بين الإيقاع والصورة، وما دور العلاقة بين الثقافات المعاصرة وحوارها المتصل في تلك العلاقة؟

إن كل شئ يريد بطريقته أن يتحول إلى صورة، حتى اللغة تجعل من الأصوات والحروف صوراً. الأصوات تقلد ما تعنيه كأنها صور تعبيرية. وانظر في العربية إلى الوشوشة، والهمهمة، والقهقهة ونحوها. وانظر في الإنجليزية إلى **Flame** و**Flar** و**Flash** و**Flicker** و**Flimmer** التي تشترك في (-Fl) وفي الإيحاء بحركة الضوء. هذه علامات لغوية ذات مظهر أيقوني يدل على صور معنوية. وقد بات معروفاً ما جعلته الشعرية العربية المعاصرة للعلامات اللغوية من فضاء بصري تشكيلي، حيث تحولت الأسطر في القصيدة من معطيات لغوية بصرية مجردة

ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية وجدت لتشاهد من حيث هي علامات بصرية دالة في تشكيلاتها المثلثة والمربعة والدائرية والحلقية والحلزونية... إلخ [(١)].

٢- الاتصال الأدبي والصورة

المدنية أساسها التعاون. والتعاون أساسه القدرة على الاتصال بالآخرين. واتصال الإنسان بالآخرين وسائله عدة؛ كاللغة، والصورة، والسلوكيات الحركية، والرموز، والعلامات الضوئية وغيرها. أما الاتصال اللغوي شفهياً أو كتابياً، فإنه يعبر بالصورة في حالات ومواقف لا يصبح فيها التعبير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية. غير أن طبيعة الاتصال المنطوق ممثلة في الإشارة الحسية المباشرة إلى الأشياء **Ostension** أو الإحالة إليها فيما يسمى بالوظيفة الإشارية **Deixis**، تجعل من الصفات وتحديدات الأوضاع والحالات على نحو آني ومباشر عوضاً عن الصور اللفظية التي يعتمد عليها الاتصال الأدبي المكتوب اعتماداً كبيراً. الصورة إجراء واع يعوض به الاتصال الأدبي تفاصيل العالم التجريبي في الاتصال الشفهي العادي.

ومن المسلم به أن الاتصال الشفهي (أو المنطوق) يحظى بكل أنماط الأسبقية **Priority**: الأسبقية في تاريخ الجنس **Phylogenetic**، والأسبقية في النمو والتطور **Ontogenetic**، والأسبقية الوظيفية **Functional** [(٢)]. بيد أن النصوص

---

(١) انظر في تفصيل ذلك:

الماكري، محمد: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١ (١٩٩١م) ص٢٤٢ وما بعدها.

(٢) راجع في تفصيل ذلك

Lyons, John: Human Language in: R.H. Hinde (e.d) : Non-Verbal Communication- Cambridge Uni. Press (1972) PP.49-85. pp.62-63

المكتوبة تبقى الوسيلة الأهم للنشاطات الأدبية والثقافية.

وقد سبق شارل بالي **Charles Bally** إلى اتخاذ المجاز معياراً للتمييز بين المكتوب والمنطوق. وهو يرى أن من أراد أن يعرف نظرة شعب ما إلى الحياة فليتجنب اللغة المكتوبة، وليدرس الصور الأشد ابتذالاً في اللغة الجارية. هنا نجد كل شئ ثابتاً راسخاً، وأساس الملاحظة وثيقاً محققاً. أما إذا اعتمدنا على النصوص، ولا سيما النصوص الأدبية، فإن الخلط يعم، فلا نميز بين صور مبتذلة، ورواسم (أكليشيهات) أدبية، وصور شخصية أو مجددة [(١)].

هذا الموقف اللساني من أهمية اللغة الجارية في معرفة نظرة الناس إلى الحياة هو نفسه الذي نراه في حقل الدراسات الأنثروبولوجية؛ فالأنثروبولوجيون يعتمدون على الفولكلور الشفهي بوصفه مفاتيح لفهم أفضل للثقافة. إنهم يسجلون ويحللون النصوص الشفهية ووجوه الأداء التي تبين ثراء الخيال الإنساني في الفن المنطوق [(٢)].

ويختلف نوعا الاتصال الشفهي والكتابي من ناحية أخرى في التوجه. بينما التوجه في الاتصال الشفهي يميل إلى التوجه الفيزيائي والنفساني إلى الشريك، إذا به يميل في الاتصال الكتابي إلى النص نفسه. من ثم يأخذ النص على عاتقه في تحوله إلى الشريك كل الاستراتيجيات الاتصالية الممكنة لتنشيط التفاعل. ومن المواقف الاتصالية ما تصبح معه الصور الجزئية استراتيجية اتصالية مهمة؛

---

(١) بالي، شارل: علم الأسلوب وعلم اللغة. مقال مترجم في: اتجاهات البحث الأسلوبي. اختيار وترجمة وإضافة دكتور شكري محمد عياد. أصدقاء الكتب. (١٩٩٦) ص ص ٢١ – ٤٨ ص٤٤.

(٢)Salzmann, Zdenek: Language, Culture and Society. Westview Press. Oxford (1993) P. 235.

كالتشبيهات التمثيلية والاستعارات. وكثيراً ما يعتمد أيضاً على استعارة جزء من أغنية مشهورة أو عبارة مثلية (من كان بيته من زجاج لا يرمي الناس بالحجارة) يهدف المتكلم من ذلك إلى إخفاء شخصية المقول والبعد به عن المباشرة [١].

وينبغي للاتصال بالصورة أن يقبل الارتداد إلى المفهوم الأساسي للاتصال بعامة. الجذر الاشتقاقي للاتصال **Communication** يعني النقل والمشاركة. الصورة بوصفها اتصالاً نقل معنى وتوقع مشاركة. هي تشفير معنى على نحو خاص من جانب مؤلف الصورة ومحاولة لفض أسرارها من جانب الرائي. الصورة فعل لابد له من استجابة.

في دراسة تطور وظائف اللغة عند الإنسان، يرى هاليداى **Halliday** أن الوظيفة التصويرية للغة (وظيفة " أنا أدعى") هي اللغة الحقيقية؛ لأنها تهدف إلى خلق المحيط أو البيئة الخاصة بالفرد [٢].

إن ما يقوله جان جينيناسكا عن العالم في الخطاب الأدبي، وأنه تخييلي في جوهره [٣]، لم يعد إلا أمراً مقرراً في تحليل الخطاب الأدبي. ولا شك أن الصورة لغة من حيث إنها قدرة على أن تعني" شيئاً ما. غير أن تلك العبارة "الصورة لغة" تعني ما تعنيه على نحو مجازي. لو كانت الصورة لغة – كما يقول ريجيس دوبري – لكانت قابلة للترجمة إلى كلمات، وتلك الكلمات بدورها إلى صور أخرى؛ ذلك

---

(١)**Halliday, M.A.K.: Language as Social Semiotic. Edward Arnold. New York. 8th edition (1993) pp. 19-20.**

(٢) جينيناسكا، جان: السيميائية. مقال ترجمه محمد خير البقاعي في مجلة نوافذ. النادي الثقافي بجدة. العدد ١٣ (جمادى الآخرة ١٤٢١هـ - سبتمبر ٢٠٠٠ م) ص ص ٣٩ – ٧٦ ص٤٣.

(٣)دوبري ريجيس: حياة الصورة وموتها، مرجع سابق ص٤٤.

أن خاصية لغة ما هي أن تكون منذورة للترجمة [١]، وينقل دوبري عن سولاج قوله: "التشكيل يمنح المعني للرائي حسب ما هو عليه"، ويعدل العبارة قائلاً: "وعلينا بالأحرى القول: للرائين حسب ما هم عليه"؛ ذلك أن المعني لا يتصرف في المفرد[٢].

تشترك أجناس الخطاب الأدبي جميعاً في مبدأ التصويرية، وهي تشترك جميعاً مع الفن والموسيقى في أنها أعلى أشكال الثقافة، وفي أنها جميعاً نتاج قدراتنا البشرية، وفي أنها – في الوقت نفسه – نقد لمجتمعنا الحالي، وإن كان عمل هذه الوظيفة النقدية – كما يلاحظ إيان كريب **Ian Craib** – يتغير من حقبة تاريخية إلى أخرى[٣].

واشتراك أجناس الخطاب الأدبي في مبدأ التصويرية شاهد إثبات على أهمية الصورة والكلمة معاً: مفردتين أو مجموعتين. ولا وجه – في رأينا – للفصل بين جمالية الصورة وإبلاغيتها، بل لا وجه لتقديم الجمالية على الإبلاغية، على نحو ما يزعم بعض الدارسين. يقول الباحث المغربي دكتور محمد غرافي: "إن الصورة، أى صورة، لن تكون أبداً نفسها إذا كانت مجرد نقل "موضوعي" للعالم الخارجي؛ فهي فن أولاً، وشكل جمالي قبل أن تكون قناة إبلاغية لخطاب ما"[٤]. ما عليه النظر أن جمالية الصورة وإبلاغيتها شئ واحد، وحاصل واحد في آن واحد، مهما بدت

---

(١)المرجع السابق ص٤٤.

(٢) المرجع نفسه ص ٤٤ .

(٣)إليوت، ت. س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ترجمة دكتور شكري محمد عياد. الهيئة العامة للكتاب (٢٠٠١ م) ص٤٥.

(٤) غرافي، محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية. مجلة عالم الفكر – العدد١ المجلد٣١ (يوليو – سبتمبر ٢٠٠٢ م) ص ض ٢٢١ – ٢٤٩ ص٢٢٧.

الصورة كأنها تلوذ بالشكل أمام سلطة المضمون. لا قبلية ولا بعدية في الصورة، إنما هي كالخطاب الأدبي تماماً: خطاب جمالي أو جمال يقول شيئاً ما عن شئ ما.

تشترك أجناس الخطاب الأدبي جميعاً في مبدأ التصويرية، ولكنها تختلف فيما بينها في استعمال الصورة كماً وكيفاً. أما الكيف، فإن أهم ما ينبغي ملاحظته مثلاً استعمال الصور الكلية بخاصة في شتي أجناس الخطاب الأدبي المعاصرة، سواء في ذلك الخطاب الروائي أم المسرحي أم الشعري أم المقالي الوصفي. وأما الكم فإن الخطاب الشعري يجعل من الصوت والصورة ركنيه الركينين. الصوت نبض قلب القصيدة، بل هو جهاز تنظيم نبضاتها، والصورة ماء حياتها. والصوت في الشعر نقصد به الإيقاع. ومن ثم كان في الشعر ألزم. تخلو القصيدة من الصورة، ولكن لا قصيدة تخلو من إيقاع. كل شعر إيقاع ولكن ليس كل شعر صورة. يستعيض الشعر عن الصورة في حالات غير قليلة بمثيرات شتى يقف على دراستها معيار الانزياح **Deviation**. يعني ذلك أن الإيقاع هو السمة التعريفية الأولية للشعر، على حين أن الصورة – على رغم ما تتمتع به في الشعر بخاصة من دور عظيم – هي السمة التعريفية الثانوية. قد يجادل في ذلك نظرياً بأن الصوت مبني والصورة معنى، وأن المبنى سابق المعني، ولكننا نضرب عن ذلك صفحاً الآن، لنشير فقط إلى قصائد عدة خلت تماماً من كل أنواع الصور وجعلت من مثيرات أخرى وسائلها للتأثير. لكنها ظلت جميعاً تحت حكم الصوت. إن الموقف الذي ينبغي لنا أن نتبناه هنا هو قول غيورغي غاتشف: "الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية" [(١)]. ويرى غاتشف كذلك أن الإيقاع من بين جميع العناصر

(١) غاتشيف، غيورغي: الوعي والفن. سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٦. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (رجب ١٤١٠ هـ – فبراير ١٩٩٠) ص٦٤.

الجمالية في العمل الأدبي هو أول ما يدخل ميدان الفعل [(١)]، ويسأل تزفيتيتان تودوروف Tzvetetan Todorov: "هل تطابق اللغة المجازية اللغة الشعرية؟" [(٢)]. هو ينطلق من باب مجازات الخطاب المختلفة التي تصنع صوراً جزئية حيناً أو تشترك في صناعة صور كلية حيناً آخر. ويجيب تودوروف عن السؤال السابق قائلاً: "يمكن القول عموماً إن البلاغيين قد أجابوا بالنفي ... ويدفعهم إلى ذلك أمران:

(الأول): أن التجربة قد أثبتت لهم وجود شعر بلا صور مجازية، وكذلك وجود لغة مجازية خارج مجال الشعر. وقد رأينا إصرار ديمارسيه على الانتشار الواسع للصور البلاغية في اللغة الشعبية، وكذلك تأكيده على جمالية الشعر بلا صور.

(الثاني): أنه يوجد اختلاف في تراتبية هذين المفهومين؛ فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكلي داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء واستخدام لهذه المادة الخام" [(٣)].

ويمكن القول بأن حركية الاتصال الشعري تبدو مع الصورة حركية مركبة في مقابل الحركية البسيطة في غياب الصورة. يرجع ذلك إلى أن الكلمات – كما يقول دوبري – تقذف بنا نحو الأمام فيما ترمي بنا الصورة إلى الخلف [(٤)]. يعني هذا أن قراءة الصورة الشعرية ومادتها الكلمات ما تلبث أن تفرغ من متن الصورة اللفظي

---

(١) المرجع السابق ص٦٥.

(٢) تودوروف، تزفيتيتان: الأدب والدلالة. ترجمة دكتور محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري. حلب (١٩٩٦م) ص١١٤.

(٣) المرجع السابق ص١١٤.

(٤)دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص٨٩.

حتى ترجع إليها تأملا وتلذذاً، وهكذا في كل مرة: التقدم القرائي والتراجع التأملي التلذذي.

وقد بالغ بعض الدارسين في ربط الشعر بالصورة، يرى كامينادCaminade أن الوظيفة الاستعارية تحول اللغة العادية، لغة الحياة العقلية، إلى لغة انفعالية تأثرية ؛ أى إلى لغة شعرية، وأنها تمكننا من عبور المعني التقريري Sens Denotative إلى المعني الإيحائي Sens Connotatif . يقول كامينادد: "إننا – على هذا النحو – نعني الوظيفة الشعرية التي هي مرادفة للوظيفة الاستعارية" (١). يرادف كامينادد إذن بين الوظيفة الشعرية والوظيفة الاستعارية. مثل هذه النظرة نراها عند غير واحد من البلاغيين والنقاد. وقد ظهر صداها واسعاً في النقد العربي الحديث، حيث أطلق بعض النقاد العنان لأحكام تفتقر إلى تمحيص. لننظر مثلاً إلى قول سلام كاظم الأوسي نقلاً عن الأخضر عيكوس: "والقصيدة الأصيلة لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيرية ينشئها خيال الشاعر" (٢). ويقول محمد ولد بو علية: "إن الأثر الأدبي الذي لا يحمل الكثير من الصور يعكس وعياً اجتماعياً ضعيفاً" (٣). لا شك أن سلاماً وعيكوساً وأبا علية قد بالغوا جميعاً في الربط بين قيمة القصيدة والصور. ارتباط الشعر بالصور أمر يبرره التوافق بينهما في السمات الجوهرية؛ كالإيحاء والتكثيف والاقتصاد، من

(١) Caminade, P.: Image et Mètaphore, Collection Etudeos Supèriceurs. Bordas (1970) p.97.

(٢)الأوسي، سلام كاظم: التشكيل في البنية التصويرية للشعر العربي المعاصر. مجلة علامات. المجلد ١٢ الجزء ٤٧. النادي الأدبي الثقافي بجدة (محرم ١٤٢٤هـ - مارس ٢٠٠٣م) ص٥٤١ -٥٦٢ ص ٥٤٣.

(٣) بوعلية، محمد: النقد العربي والنقد الغربي. مجلة علامات. المجلد ١٢ الجزء ٤٦ (شوال ١٤٢٣هـ- ديسمبر ٢٠٠٢م) النادي الأدبي الثقافي بجدة ص ١٦٧- ٢٤٤ ص ١٨٣.

حيث إن الصورة تقول أكثر مما يمكن قوله بدون صورة، ومن حيث إنها كما يقول هاينرش هيمبل **Heinrich Hempel** نجعل معني الكلمة معني شعرياً، إنها تثريه بعناصر جديدة وإيحاءات وظلال تأثيرية جديدة [(١)] . ومن حيث إن الاستعارة المفاجئة المتدفقة تحرك الإحساس وتعد من أقوى الوسائل فعالية في نقل الانفعال[(٢)]، ومن حيث إن الصورة تحرك الناس أكثر مما تفعل الفكرة وغير ذلك من التأثيرات. ولكن تظل الحقيقة على ما قررنا من أولية الإيقاع وثانوية الصورة من ناحية، ودور مثيرات لفظية وأسلوبية أخرى في صناعة القصيدة من ناحية أخرى. وهذا أمر –مفهوماً على وجهه الصحيح – لا يقلل من قيمة الصورة؛ لأن المعول عليه هو القدرة على إسناد معني للصورة، لا الصورة في ذاتها. إذا كان الإيقاع حركة، فالصورة هيئة. ومن الهيئة والحركة يبنى الكائن الشعري الحي.

وفي مقابل ربط الصورة الاستعارية بالشعر، نرى اتجاهاً قوياً إلي ربط الصورة الاستعارية باللغة ذاتها وبلغة الحياة اليومية. بدأ أ.أ. ريتشاردز **(A.I.Richards)** هذا الاتجاه، حتى نما بين اللسانيين المحدثين نمواً هائلاً. في عام ١٩٦٣م أصدر ريتشاردز كتابه (فلسفة البلاغة) وانتهى فيه إلي أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وأن هذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلي الاستعارة [(٣)]

---

(١)**Hempel, Heinrich: Bedeutugslehre und allgemeine Sprachwrissens chaft. Gunter Narr Verlag- Tuebingen (1980) S. 140.**

(٢)**Le Guern: Michel: Sémantique de la Métaphore et de la Metonymie. Libraire Larousse (1973) P. 103**

(٣) ريتشاردز، أ. أ.: فلسفة البلاغة. ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوى. أفريقيا الشرق – الدار البيضاء (٢٠٠٢ م) ص٩٣.

ولعل الأهم في نظرية ريتشاردز ملاحظته أنه كلما مضينا في التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتماداً على الاستعارة إلي درجة عدم الإغراق بذلك، وملاحظته أن الاستعارة التي نتجنبها توجه تفكيرنا كتلك التي نتقبلها [(١)]، وملاحظته أن عمل اللغة هو في الواقع عمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، وملاحظته أن السؤال عن كيفية عمل اللغة هو سؤال عن كيفية تعلم العيش، وكيفية نقل ذلك الشئ العظيم الذي يسميه (ملكة الاستعارة) إلي الآخرين، وهو شئ عظيم لأنه -في حقيقة الأمر- الملكة التي نحيا بها [(٢)].

وفي عام ١٩٨٠م أصدر هاينرش هيمبل **Heinrich Hempel** كتابه (علم الدلالة وعلم اللغة العام). يري هيمبل أن الاستعارة تتجاوز الشعر؛ فلغة الحياة اليومية تمتلئ أيضاً بالاستعارات. وقد ميز هيمبل بين أربعة أنواع للاستعارة: الاستعارة العملية (وتهدف إلي تسمية الأشياء الجديدة المادية أو الفكرية، كإطلاق كلمة (كمثراةBirne) على المصباح الكهربائي، والاستعارة البلاغية (وتهدف إلي التأثير في المستمعين، وتكثر في الخطب الدينية والسياسية والشعارات)، والاستعارة الانفعالية (ولا ترمي إلي تحقيق غاية، بل تنشأ من ضرورة الانفجار التعبيري والقوة التعبيرية، وتكثر في فئات اجتماعية خاصة كلغة الجنود والبحارين)، والاستعارة الشعرية (وهي أعلي صور الاستعارة؛ لأنها تميل إلي الخلق الفني اللغوي). ويرى هيمبل أن النوع الأخير ليس ملكاً خاصاً للشاعر، وإنما هو ملك لكل أولئك الذين وهبوا موهبة الخلق اللغوي: قصاصين

(١)المرجع السابق ص٩٤.

(٢) المرجع نفسه ص٩٦.

وأطفالاً[١].

وفي عام ١٩٨٠م أيضاً أصدر كل من جورج لاكوف **G. Lakoff** ومارك جونسون **M.Johnson** كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها). كشف هذان الباحثان في ذلك الكتاب القيم عن البراهين التي تبين أن الاستعارة منتشرة في اللغة والفكر اليوميين، وأن الاستعارة ليست أمراً مرتبطاً بالخيال الشعري والزخرف البلاغي والاستعارات اللغوية غير العادية. انتبه هذان الباحثان إلي أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، وأنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً، وانتهيا إلي الحقيقة الكبرى التالية: أن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس[٢].

وفي عام ١٩٨٤م أصدرت إيفا كيتاي **Eva Kittay** كتابها (الاستعارة: طاقتها الإدراكية وبنيتها اللغوية). انتهت إيفا إلي الاستعارة ليست لغوية خالصة. هناك استعارات في الرقص، وفي الرسم، وفي الموسيقى، وفي الفيلم، وفي أي وسيط تعبيري أخر. ورأت إيفا أن ما رآه من قبل كل من لاكوف وجونسون؛ وهو أن للاستعارة أهميتها في الإدراك والتصور، وأن كثيراً من أفعالنا تعتمد على تصورات استعارية[٣].

اللغة استعارية إذن بطبيعتها. والاستعارة أصيلة في كل لغة، وليست اللغة

---

(١) **Hempel, H.: Bedeutungslehre, Op. Cit. SS. 137-140.**

(٢)لاكوف، جورج – جونسون، مارك: الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٦ م) ص٢١.

(٣)**Kittay, Eva Feder: Metaphor: its cognitive force and linguistic structure. Clarendon Press. Oxford (1984) P.14**

الشعرية فحسب. ويشير منصف عبد الحق إلي أن الثقافة الاجتماعية ترفض طغيان الاستعارة وتوحشها في الخطاب، ولذلك نجد في كل ثقافة حديثاً عن الاستعارة وعن طرق تأويلها التي يجب أن تقف عند حد معين، وأن كل ثقافة تسمح باستعمال عدد محدود من الاستعارات [(١)]. وما يمكن ملاحظته هنا أن الحذر الثقافي في بعض أنماط الخطاب، لاسيما الخطاب الفلسفي والخطاب السياسي (إذ يبحث أولهما عن الحقيقة ويتحرى الآخر الدقة والوضوح في الحوار والإخبار) يقابله الاستحسان والترحيب في الخطاب الشعري الذي يجعل من الصورة الاستعارية آلية أساسية للتواصل والتأثير. نمط الخطاب وطبيعة الموقف عاملان حاسمان في توسيع رقعة التصوير الاستعاري وتنشيطه.

٣. الصورة والثقافة

إن وقف دراسة الصورة الأدبية على جمالياتها وفعاليتها في القارئ ليعكس تصوراً للدراسة الأدبية تختزل فيه إلي دراسة اللغة، في الوقت الذي ينبغي فيه أن يتسع فضاء النظر إلي النص الأدبي بوصفه نصاً ثقافياً، ينتمي في إنتاجه بالضرورة إلي مجتمع تحكمه أعراف ومعتقدات وتوجهات وقيم خاصة، ويسعى إلي أن يضيف أو يبصر أو يعدل أو يبني معتقدات وتوجهات جديدة يراها الأجدر بروح العصر.

بينما دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة قد أنشأت فرعاً جديداً تتنامى فيه الإسهامات يوماً بعد يوم، وهو ما يسمى بـ "إثنو جرافيا الاتصال **Ethnography**

(١) عبد الحق، منصف: مفارقات الخطاب الفلسفي بين الاستعمال المفاهيمي للغة والاستعمال الاستعاري. مجلة العرب والفكر العالمي. مركز الإنماء القومي. بيروت/ باريس. العدد ١٠٠- ١٠١ (١٩٩٣) ص ص١٤- ٢٨ ص٢٤.

of Communication"، إذا بدراسة العلاقة بين الصورة والثقافة تبدو حتى الآن أرضاً جديدة لم تحدد حدودها ولم تعلم معالمها بعد. ولا نكاد نرى في دائرة النقد العربي المعاصر إلا اهتماماً ضعيفاً، وله بالطبع أهميته وجدواه، بشكل العلاقة بين الشعر بعامة والثقافة. يمكن أن أشير هنا مثلاً إلي دراستين نقديتين أكاديميتين صدرتا في عام واحد، وهو عام ٢٠٠٠م في مسعى مخلص إلي النظر في النص الشعري من منظور ثقافي. أما الدراسة الأولى فهي "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" للدكتور عبد الله الغذامي. وأما الثانية فهي "ثقافتنا والشعر المعاصر" للدكتور مصطفي ناصف. صدور هاتين الدراستين في عام واحد يعكس رغبة مشتركة عند نقادنا في تحديث الفكر النقدي العربي، يؤرخ له ببداية الألفية الثالثة. تطرح الدراسة الأولى في مقدمتها السؤال التالي: "هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها- وحق لنا- لمدة قرون ؟"[(١)].

الإجابة عن هذا السؤال المحوري في دعوة الغذامي إلي تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوب النسقية، إلي أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه الثقافية [(٢)]. ولأن الهدف من الدراسة التأسيس لنظرية نقدية ثقافية، فقد كان النص الشعري في بنيته اللغوية وإشكالياته الأيديولوجية الاهتمام الرئيسي.

ولعل في مناقشة الغذامي مفهوم "المجاز" من حيث هو قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية –جمالية كما هو ظاهر الأمر، ما يفيد في التمهيد النظري لدراسات الصورة

(١)الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (٢٠٠٠ م٩ ص٧.

(٢)المرجع السابق ص٨.

بعامة من المنظور الثقافي.

أما دراسة الدكتور مصطفي ناصف، فهي تشترك مع دراسة الدكتور الغذامي في النقد الثقافي للشعر، ولكنها عبارة عن قراءات شتى لنصوص مختلفة من الشعر العربي المعاصر، كأنما قدر لدعوى النقد الثقافي أن تتكامل تنظيراً وتطبيقاً. وقد وضع الدكتور ناصف في مقدمة هذه الدراسة مقولات نظرية أساسية؛ كالقول بأن إسهام الشعر في الثقافة يعتمد على طبيعته، وأن هذا الإسهام هو غالباً من قبيل الحفاظ على حيوية الحساسية وإثارة الخيال، وأن الغاية من قراءة الشعر إفساح السبيل لتصور أفضل لثقافتنا [(١)].

هذه المقولات الأساسية هي الخيوط التي ربطت كل القراءات في هذه الدراسة بخيط واحد، هو استجلاء الجدل القوي بين الشعر ومجموع الثقافة. غير أن هذه الدراسة لم تول اهتماماً لما تنطوي عليه الصور الكلية في النصوص المقروءة من دلالات ثقافية، ولكن انشغالها بالكنايات الثقافية والرموز لا يستكثر معه كثير من الثناء والإعجاب.

ينبغي لنا أن نجعل لثقافة الصورة وجهاً آخر، هو ثقافة الصورة الشعرية في علاقتها بتقنيات الصورة في فنون أخرى، لاسيما الصورة السينمائية. هذا المجال من البحث من الفقر بمكان، على رغم أن تطور تقنيات الصورة في الشعرية العربية المعاصرة يوجب عناية النقد بها عناية قوية. يحسن بنا أن ننوه بإسهامات قيمة للدكتور صلاح فضل عن إفادة نزار قباني من السينما في أسلوبه ومنظوره وتقنياته الفنية، كولعه باتخاذ اللقطات الكنائية المكبرة المقربة التي تتركز فيها عين

(١) ناصف، مصطفي: ثقافتنا والشعر المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٠٠ م) ص٤.

الكاميرا على تفصيل صغير لتكتشف فيه عوامل لم تر وحدها من قبل [(١)]. وقد تنامت هذه الإسهامات حتى صارت أحد المرتكزات المهمة في قراءته اللاحقة لقصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) لأمل دنقل تحت عنوان " الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل". لعل الأهم في هذه القراءة ملاحظة دكتور فضل أن تقنية المونتاج هي التقنية المثلى عند أمل دنقل في قصائده: شزرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب [(٢)]. مثل هذه الإسهامات تبرهن- دون أن تبالغ في استبدال معايير تقويم فن بمعايير فن آخر - على أن تحليل الصورة من المنظور اللغوي الجمالي التقليدي وحده سوف يشهد على تخلف النظر النقدي أمام منجزات الشعرية العربية المعاصرة.

مازالت دراسات الصورة من المنظورات الثقافية على مستوى المضمون والشكل بعيدة بعداً بالغاً عن أن تطور نظرية ما. هذه الحال تدعونا إلي التساؤل عن العلاقة بين الصورة والثقافة من ناحية، وإلي التساؤل عن صفة الثقافة التي تختص الصورة بإنتاجها أو التعبير عنها من ناحية أخرى.

فضلاً عن اهتمامات البلاغة التقليدية بالصورة، لاسيما الصورة الجزئية المجازية قدمت آراء ومنظورات عامة تساعد في التفسير الثقافي للصورة، ومن أهمها ما يلي:

١- النظر إلي الصورة من حيث علاقتها بالنسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا، وذلك على نحو ما رأينا عند هاينرش هيمبل ولاكوف -

(١) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة (أغسطس ١٩٩٦) ص٨٢-٨٣.

(٢) فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق. ط١ (١٤١٨هـ- ١٩٩٧م) ص٤٠.

جونسون.

٢- النظر إلي الصورة من حيث هي صفة مميزة للإنسان: نرى ذلك في مثل قول تودوروف " استخدام الصورة البلاغية يرقى إلي مرتبة الصفات المميزة للإنسانية؛ لأنه يساوى وعي الإنسان بوجود خطابه "[(١)]، ونرى ذلك المنظور أيضاً في مثل قول دانيل برجيز (Daniel Bergez) :" الصورة ظاهرة وجود وإحدى الظواهر الخاصة بالكائن الناطق "[(٢)].

٣- النظر إلي الصورة من حيث هي نتيجة الشعور باجتماعية الحياة. نرى ذلك في مثل قول الدكتور مصطفى ناصف: " تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات. الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلي الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها "[(٣)]. مثل هذا المنظور يفتح المجال لدراسة القيمة الاجتماعية للصورة في حياة الإنسان، ومدى تعبيرها عن رغبات الأفراد ومشاعرهم ولا وعيهم، ومدى تعبيرها أيضاً عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية، ومعرفة الأيديولوجيات وصيغ الحياة السائدة في مجتمع بعينه.

٤- النظر إلي الصورة من حيث مرجعيتها: ونرى ذلك عند غير واحد من الدارسين للخطاب الأدبي بعامة؛ فالخطاب الأدبي- بما في ذلك الصورة

---

(١) تودوروف، تزفتيتان: الأدب والدلالة، مرجع سابق ص١٠٠.

(٢) برجيز، دانيل: النقد الموضوعاتي. في كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة دكتور/ رضوان ظاظا. مراجعة دكتور/ المنصف الشنوفي عالم المعرفة ٢٢١. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت (ذو الحجة ١٤١٧هـ-مايو ١٩٩٧م) ص١٤٢

(٣) ناصف، مصطفي: الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة. ط٢ (١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م) ص٦.

التي هي جوهره- لا يمتلك مرجعاً واقعياً محدداً ومباشراً، مهما وصفناه بالواقعية؛ فدلالاته تظل متعددة ومفتوحة جزئياً.

٥- النظر إلي الصورة من حيث هي علامة سيميائية: وذلك أن الصورة الفوتوغرافية علامة أيقونية (Iconic)؛ لأنها تقوم على علاقة التشابه، ولكن الصورة الفنية في الشعر والسينما والفن التشكيلي علامة رمزية (Symbolic)؛ لأن العلاقة فيها تعتمد على العرف والاتفاق الاجتماعيين. كان يوري لوتمان- في دراسته "سيميوطيقا السينما" - قد حصر العلاقة- على طول التاريخ البشري- في نوعين مستقلين ومتماثلين ثقافياً. ويرى لوتمان أن وجود كل من هذين النظامين أمر ضروري لتطور الثقافة [(١)].

إذا انتقلنا إلي مفهوم الثقافة، رأيناه يضيق تارة حتى يقتصر على الأنشطة والنتاجات الفكرية والأدبية والفنية، ويتسع تارة أخرى حتى تعرف الثقافة بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن تحيا. مصطلح "الثقافة" -كما يقول سالزمان (Salzmann)- مصطلح شامل "all- inclusive". يفهم هذا المصطلح على أنه يشير إلي النموذج الكلي للسلوك الإنساني المكتسب الذي يرثه جيل عن جيل. وعندما نتحدث عن الثقافة فإن ذكرها ذكراً صريحاً هو من نافلة القول، وذلك أن أي لغة ليست إلا شكلاً من أشكال السلوك المكتسب. ومن ثم، فهي جانب من جوانب الثقافة [(٢)]. ويرى منظرو مدرسة فرانكفورت في علم الاجتماع -كما يقول إيان كريب Ian Craib- أن الثقافة هي السبل التي تتبعها المجتمعات والأفراد لوضع تصور عن

(١) لوتمان، يوري: سيميوطيقا السينما. مقال ترجمه دكتور/ نصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية – القاهرة (١٩٨٦م) ص ص٢٦٥ –٢٨١ ص٢٦٩.

(٢)Salzmann, Z.: Language, Culture and Society, Op. Cit. p. 156.

العالم، وأنها العامل الوحيد لدمج الأفراد بالمجتمع دمجاً ناجحاً [١]. والثقافة -في مفهوم إدموند ليتش Edmund Leach- عبارة عن تقاليد السلوك المعرفي التي تقبل الانتقال [٢]. ويذكر ت.س.إليوت - في ملاحظاته نحو تعريف الثقافة- أن ثقافة المجتمع هي الأساس؛ وذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع [٣]. ولا ينبغي -من وجهة نظر إليوت- اعتبار المستويات العليا على حظ من الثقافة أكبر من حظ المستويات الدنيا، ولكن ممثلة لثقافة أكثر وعياً وأكثر تخصصاً [٤].

كان سالزمان قد ميز بين الثقافة غير اللغوية واللغة المناظرة. تنقسم الثقافة غير اللغوية عنده إلي ما يلي:

أ- الثقافة العقلية (Mental Culture): وذلك كالنظر إلي العالم " world view" وتوجهات القيم"value orientation".

ب- الثقافة السلوكية (Behavioral Culture): وذلك مثل مسح الأقدام قبل الدخول إلي المنزل أو القيام بعملية نقل قلب.

ج- الثقافة المادية (Material Culture): وذلك وفقاً لبعض علماء

---

(١)كريب، إيان: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس. ترجمة دكتور/ محمد حسين غلوم. مراجعة دكتور/ محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت . العدد ٢٢٤ (ذو الحجة ١٤١٩ هـ- أبريل١٩٩٩م) ص٣٢٢.

(٢)Leach, Edmund: The Influence of Cultural Context on Non- Verbal Communication in Man in: R.H. Hinde (ed.): Non-Verbal Communication. Cambridge (1972) pp. 315-347, p. 315.

(٣)إليوت، ت. س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ترجمة وتقديم دكتور/ شكري محمد عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٠١ م) ص٤٥.

(٤) المرجع السابق ص٦٨.

الأنثروبولوجيا. وهي عبارة عن النتاجات المادية للسلوك، وذلك أن مواد الثقافة المادية هي عادة حصيلة تطبيق سلوك بعينه (كالمهارات اليدوية)، أما الثقافة العقلية، فهي المعرفة [(١)].

تدعونا صفة الجمع أو الشمولية في مفهوم الثقافة إلي القول بأن الصورة ظاهرة ثقافية بالضرورة. وبديهي أن العلاقة بينها وبين الثقافة هي علاقة الخاص بالعام، من حيث إن الصورة إحدى تجليات الثقافة العقلية. الصورة إنتاج لنظام من المعاني يخضع لثقافة المجتمع الذي تتوجه إليه، وإن كانت ذات دور طليعي في استشراف المستقبل، فضلاً عن خصوصياتها في إنتاج ذلك النظام. وبديهي أيضاً أن صفة الثقافة التي تقدمها الصورة مرتبطة بطبيعة الوسيط التعبيري الذي تظهر فيه، وبالغاية التي تتغياها؛ فالصورة الأدبية فكرة معبر عنها بالكلمات. والصورة الأدبية طريقة فنية لوضع تصور عن العالم لا تمسك به إلا بالتفاعل والتأويل.

ولا ينبغي المبالغة في أهمية العنصر الفكري في الشعر، كما يقول ريتشاردز؛ لأن ذلك سوف يؤدي إلي إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته [(٢)]. إن الشاعر لا يكتب- كما يقول ريتشاردز- باعتباره عالماً، وإنما هو يستخدم هذه الكلمات لأن النزعات التي يثيرها الوضع الذي يوجد فيه تتآلف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها في وعيه وسيلة لتنظيم التجربة التي يعبر عنها بأسرها وللسيطرة عليها[(٣)].

ويبين ألتوسير أن الفن لا يمنحنا معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، ولذلك فإنه لا

---

(١) Salzmann, Z.: Language, Culture and Society, Op. Cit. P. 156.

(٢) ريتشاردز، أ. أ.: العلم والشعر. ترجمة دكتور/ محمد مصطفي بدوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٠١م) ص٤٢.

(٣) المرجع السابق ص٤٢- ٤٣.

يحل محل المعرفة (بالمعنى والمفهوم الحديثين: المعرفة العلمية). لكن ما يمنحنا إياه يظل برغم ذلك محتفظاً بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. خصوصية الفن وفرادته هي أنه "يجعلنا نري"، " يجعلنا ندرك "، "يجعلنا نحس" بشئ ما يلمح ويشير مداورة إلى الواقع. إن ما يجعلنا الفن نراه – بتعبير ألتوسير – هو الأيديولوجية التي ولد الفن منها، ويستحم في مياهها، الأيديولوجية التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فناً ويلمح في الوقت نفسه إليها [(١)].

ويرى يورى لوتمان أن مطلب الشعر – وينبغي بالتالي أن يكون مطلب الصورة بما هي بنية دلالية فيه – يتفق مع مطلب الثقافة بوجه عام؛ فالهدف من الشعر معرفة العالم، والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. غير أن الشعر – كما يقول لوتمان – يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية [(٢)].

ويشير جاستون باشلار **Gaston Bashelard** إلى حاجة دراسة الصور إلى منظومة هائلة من المعارف. كما يشير إلى أن النقد المستند إلى الفكر والموجه إلى

---

(١)أنظر في تفصيل ذلك:

إيجلتون، تيري: نحو علم للنص. مقال ترجمه مصلح النجار في مجلة نوافذ. النادي الأدبي الثقافي بجدة. العدد١٨ (شوال ١٤٢٢ هـ - ديسمبر ٢٠٠١م) ص٢٩.

(٢) نقلاً عن:

شولز، روبرت: سيمياء النص الشعري. مقال في كتاب: اللغة والخطاب الأدبي. اختيار وترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط١ (١٩٩٣م) ص ص ٩٣-١١٩ ص١٠٨

الشعر لن يقود إلى المركز، حيث تتشكل الصور الشعرية [1].

لعل ما تقدم يؤكد حقيقة مهمة هي أنه مهما استطعنا أن ندرس الصورة دراسة موضوعية، فإن إمكانية تقديم الصورة وجهاً موضوعياً للثقافة السائدة أمر صعب ومحفوف بالحذر؛ وذلك أن الحقيقة التي تقدمها الصورة والفن بعامة حقيقة تخييلية في مقابل الحقيقة التصديقية في الخطابات الفلسفية والعلمية.

نريد أن نخلص الآن إلى أن هذا المفهوم المركب "ثقافة الصورة" ينبغي له أن يتسع لدراسة مضمون الصورة والطريقة التي يقدم بها هذا المضمون معاً. نرى لذلك المفهوم وجهين اثنين. إذا كانت الصورة نتاجاً فنياً، فإن الوجه الأول لذلك النتاج هو كل ألوان الثقافة التي تدخل في عملية الإنتاج ذاتها؛ نعني بذلك تقنيات إنتاج الصورة. ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه اسم "نص الصورة"؛ لأنه مرتبط بالبنية أو الشكل. أما الوجه الآخر، فهو ما يمكن أن يستنبط من منظورات إلى العالم وتوجهات القيم من مضمون الصورة. ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه "خطاب الصورة"؛ لأنه مرتبط بالتوجه أو المضمون. والعلاقة بين "نص الصورة" و"خطاب الصورة" هي دائماً علاقة تبادلية، علاقة تأثر وتأثير. يبني نص الصورة بالتقنيات التي تدفع خطابها على النحو الذي تريده إلى المتلقي. ويبني نص الصورة بتقنية داخلية حيناً وبتقنية خارجية حيناً آخر، وقد يجمع بين النوعين حيناً ثالثاً. يقصد بالتقنية الداخلية أن تكون من بين الوسائل التي يتيحها النمط التصويري ذاته؛ كالصورة الاستعارية في الصورة الشعرية. ويقصد بالتقنية الخارجية أو المستعارة دخول وسيلة أو أكثر من نمط تصويري آخر، عن وعي أو غير وعي؛

(١) باشلار، جاستون: العلم والشعر وجهان للنشاط الفكري. ترجمة مصلح النجار. مجلة نوافذ. العدد ١٨ (شوال ١٤٢٢ هـ - ديسمبر (٢٠٠٠ م) ص ص١٥٥-١٦٦ ص١٦٢.

كإدخال بعض الوسائل من النمط التصويري التشكيلي أو السينمائي إلى الصورة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه – قياساً على "تراسل الحواس" – اسم "تراسل الفنون".

إذا كانت الصورة العامة تنتمي إلى نمط بعينه من أنماط الثقافة في تصنيف سالزمان السابق أو غيره من العلماء، وهو الثقافة العقلية والتي مركزها المعرفة ومدارها النظرة إلى العالم وتوجهات القيم، فإن فضاء الصورة الثقافي لا تحده حدود، لا سيما الصورة السينمائية التي تعرض لنا شتى أنماط الثقافة العقلية والسلوكية والمادية (السينمائية الوثائقية).

٤- نص الصورة وخطاب الصورة

نخصص الكلام هنا عن ثقافة الصورة في بعديها النصي والخطابي بالوقوف على بعض النماذج من شعر نزار قباني (١٩٢٣ – ١٩٩٨). يذكر دارسو شعر نزار أسباباً موضوعية لرواج ذلك الشعر؛ مثل غياب الشعر الغزلي (الإيروتيكي) – أي الغرامي- الأمر الذي جعل نزاراً – كما يقول شاكر لعيبي – شاعره في اللاوعي الشعبي العربي، وأنه في ذلك غدا صادماً متجاوزاً، وفي مصاف الجريئين الأحرار، وأنه استثمر في شعره الأول تقاليد التخلف الثقافي خير استثمار [(١)].

والحق أن نزاراً هو الشاعر الجماهيري الأول في تاريخ الشعرية العربية كلها، ولا يكاد يدانيه شاعر جماهيرياً في غزله (الإيروتيكي) ولا في نقده السياسي الصريح. لم يدخر نزار وسعاً في مهاجمة الأنظمة العربية في شعره الغزلي والسياسي جميعاً؛ لأنه يراها متخلفة اجتماعياً بشأن العلاقة بين الرجل والمرأة، ولأنه يراها متخلفة سياسياً بشأن العلاقة بين الحاكم والرعية. ولكن ذلك الجانب الموضوعي

(١) لعيبي، شاكر: لغة الشعر. كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض (فبراير ٢٠٠٣م) ص٦٢.

لم يكن ليفتح له باب هذه الجماهيرية العظمى على مصراعيه إلا إذا خرج إلى الناس بشعره إلى المنطقة الفنية التي يتوقون إليها؛ وهي منطقة "اللغة اليومية" وقد مستها من روح شاعر لا يجافيه حضوره حرارة اللغة الشعرية وحيويتها وثراؤها التصويري والإيحائي. هذه المنطقة فرضت على نزار – في وعي أو في غير وعي – أن يحقق في شعره المعادلة الصعبة بين كلام الناس وكلام شاعر من الناس، يكلمهم كما يتكلمون، ويصور لهم الأشياء والمواقف بمثل ما يصورون، فإذا خرج على قالب لغوي ليحفظ للغة الشعرية طرافتها ومراوغتها خرج على ما يحفظون، أو على ما يمثل بطول العهد قوالب لغوية ثابتة في الذاكرة اللغوية الجماعية. يقول نزار الشعر كأنما يرتجل بين أيدينا الآن في غير غموض ولا تعقيد.

(أ) الصورة والشفاهية الجديدة

إن المدخل الطبيعي إلى خطاب نزار الشعري هو ما يسمي عند والترأونج **W Ong.** بالشفاهية الثانونية أو الشفاهية الجديدة في مقابل الشفاهية الأولية. يقول أونج: "أسمى شفاهية الثقافة التي لم تمسها مطلقاً أية معرفة بالكتابة أو الطباعة "شفاهية أولية". إنها "أولية" بالتقابل مع "الشفاهية الثانوية" التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهية جديدة على وجودها واستمرارها في وظيفتها من خلال التليفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة. أما الثقافة الأولية للشفاهية بالمعني الدقيق فتكاد تنعدم اليوم؛ ذلك أن كل الثقافات الآن تعرف شيئاً عن الكتابة ولديها شئ من الخبرة بتأثيراتها. ومع ذلك، فإن كثيراً من الثقافات الثانوية لا تزال تحتفظ بدرجات متفاوتة – حتى في بنية

ذات تكنولوجيا عالية – بكثير مما تتصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي"[1].

في إطار ثقافة الشفاهية الجديدة يجب أن توضع الصورة في خطاب نزار الشعري. الشفاهية الجديدة التي طبعت شعر نزار بطابعها القوي ليست مجرد مفردات وتراكيب وأساليب. إنها استخدامات خاصة وصور تعكس دائرة معارف المجتمع وتصوراته وقيمه. الاتصال الأدبي اتصال فني، والاتصال الفني اتصال اجتماعي، واجتماعية الاتصال عند نزار في شفاهية خطابه بعامة، وشفاهية صوره بخاصة، بما تخلعه تلك الشفاهية عليهما من ثقافة وطريقة في التفكير وتصور للأشياء والعالم.

من السمات الشفاهية التي طبعت الصورة النزارية بطابعها توالي الصفات في نص الصورة الكلية. ومن هذه السمات أيضاً قرب الصورة من عالم الحياة الإنسانية؛ وذلك أن الثقافات الشفاهية – كما يذكر أونج – تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكنها من استيعاب العالم الموضوعي غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفة والمباشرة[2]. ليست علامات لغوية مثل: الفراخ والدجاج والديوك والأسماك والقطط والجرذان والخرفان ونحوها – بما ترتبط به في الثقافة الشعبية من دلالات وخبرات يومية بسيطة ومباشرة – مما ألفه الشعر في رسم صوره. يقول نزار:

والأخـــــــــوة الكـــــــــرام

نـــائمون فـــوق البـــيض كالـــدجاج

(١)أونج، والتر،ج: الشفاهية والكتابية. ترجمة دكتور/ حسن البنا عز الدين. مراجعة دكتور/ محمد عصفور. عالم المعرفة.العدد١٨٢.الكويت(شعبان١٤١٤ هـ- فبراير١٩٩٤م) ص٥٩.

(٢)المرجع السابق ص١٠٥.

(السيمفونية الجنوبية/ قصائد مغضوب عليها ص٧٥)

ويقول نزار:

فنحن محبوسون في محطة التاريخ كالخرفان

(لا/ بانتظار غودو ص٧٧)

وكذلك الحال مع علامات من حقل دلالي آخر؛ كالخبز والفطير والتفاح والسردين ونحوها. يقول نزار:

لا قصيدة تخرج من بين أصابعي

إلا وهي ساخنة كرغيف الخبز

(أنا رجل واحد/ أنا رجل واحد ص٦٧)

ويقول:

أيتها المرأة المعجونة بأنوثتها

كفطيرة العسل

(أحبك وأقفل القوس/ أنا رجل واحد ص١٣٥)

تعكس مثل هذه الصور التشبيهية التي يجمعها بالقارئ خبرات مشتركة ومعان مشتركة تفكيراً شفاهياً بالغ الرهافة وتأملياً على نحو ما يعرف عن التفكير الشفاهي بعامة، ولأن نزاراً يهيئ سياق النص لمثل تلك الصور، فإنها تأتلف معه ائتلاف السدي باللحمة.

في هذا الإطار الشفاهي توضع أيضاً وفرة وافرة من الاستخدامات المجازية الشعبية في شعر نزار؛ كقوله:

فأنـــــا ألعـــــب بالكبريـــــت

وأحـرق نفـسي مثـل جميـع الأطفـال

(أستاذ الحب يستقيل / أنا رجل واحد ص٢٠٣)

وقوله :

كيـــــف يـــــا ســـــيدي يغـــــني المغـــــني

هـــــل إذا مـــــات شـــــاعر عربـــــي

يجـــــد اليـــــوم مـــــن يـــــصلي عليـــــه؟

لا يبوس اليدين شعري، وأحرى بالسلاطين أن يبوسوا يديـه!

(كيف؟ قصائد مغضوب عليها ص٨)

ويذكر أونج أن المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير جداً في الحاضر، على نحو يحفظها في توازن من خلال التخلص من الذكريات التي لم يعد لها صلة بالحاضر[(١)]، وأن التقاليد الشفاهية تعكس قيم المجتمع الثقافية الحاضرة أكثر مما تعكس حب الاستطلاع المجرد حول الماضي[(٢)]. وهنا نلاحظ أن اشتغال صور نزار على قيم المجتمع الثقافية الحاضرة يدل عليها ندرة الصور الخيالية والتجريدية أمام الصور البصرية المشغولة بحاضر الشاعر والناس في الحب والسياسة (انظر مثلاً: قصيدة "لا غالب إلا الحب" من ديوان يحمل اسم القصيدة ذاته، وانظر أيضاً قصيدة "الوصية" من ديوان "لا").

ومما يلاحظ أيضاً أن صور نزار صور موقفية أكثر منها تجريدية. وهي بذلك

(١) المرجع نفسه ص١١١.

(٢) المرجع نفسه ص١١٤.

تتفق مع سمة جوهرية في الثقافات الشفاهية، حيث تميل تلك الثقافات – كما يذكر أونج – إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، على معنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيشة [1]. لنقرأ مثلاً هذا المقطع من قصيدة "الهرم الرابع" من ديوان "لا – ص٣٢":

القائـــــد لم يـــــذهب أبـــــدًا
بـــل دخـــل الغرفـــة كـــي يرتـــاح
وسيـــصحو حـــين تظـــل الـــشمس
كمـــا يـــصحو عطـــر التفـــاح
الخبـــــز ســـــيأكله معنـــــا
وسيـــــشرب قهوتـــــه معنـــــا
ونقـــــــــول لـــــــــه
ويقـــــــــول لنـــــــــا
القائـــــد يـــــشعر بالإرهـــــاق
فخلـــــوه يغفـــــو ســـــاعات

يضرب نزار في مثل هذا المقطع عن عبد الناصر عرض الحائط بتقاليد قصيدة الرثاء الثقافية وأعرافها الفنية جميعاً. تعرض علينا مثل هذه الصورة الكلية موقفاً اجتماعياً وأفعالاً اتصالية يومية عادية. هذه المغايرة أو الانحراف عن النمط الرثائي المألوف من خلال الصور الموقفية تستدعي بالضرورة مقولة هـ. ج. ودوسون

(١)المرجع نفسه ص١١٥.

H.G. Widdowson السديدة: "على رغم أن الأدب لا يحتاج إلى أن يكون منحرفاً deviant من حيث هو نص، فإنه ينبغي له بطبيعته أن يكون منحرفاً من حيث هو خطاب"[(١)]. على مستوى البنية النصية يخلو المقطع السابق من أي مظهر من مظاهر الانحراف، لكنه – من حيث هو خطاب في موقف بعينه – منحرف بدلالة الصورة الكلية التي يلتقط القارئ خيوطها في ضوء نسيجها الاجتماعي، عن القوالب الثابتة والمبالغات المفروضة.

ولعل الإطناب التصويري جزء من الإطناب الذي تتميز به الثقافات الشفاهية. نلحظ في كثير من شعر نزار إطناباً تصويرياً، مصدره توالي الصور المتغايرة أحياناً كثيرة، حتى تبلغ مبلغ الفوضى، ولكنها فوضى الارتجال الجميلة؛ كقوله:

أريـــدك أن تكـــوني حبيـــبتي
حتـــى تنتـــصر القـــصيدة
علـــى المـــسدس الكـــاتم للـــصوت
وينتـــــــصر التلاميـــــــذ
علـــى الغـــازات المـــسيلة للـــدموع
وتنتـــــــصر الـــــــوردة
علـــى هـــراوة رجـــل البـــوليس
وتنتـــــــصر المكتبـــــــات

(١)Widdowson, H. G.: Stylistics and the Teaching of Literature. Longman. London (1979) P.47

علـــــى مـــــصانع الأســـــلحة

(أحبك حتى ترتفع السماء/ لا غالب إلا الحب ص٨٨)

أو قوله :

مـــــــــــن علمـــــــــــني

كيـــف أقـــشر كالتفاحـــة قلـــبي

حتى تأكـل منـه نـساء الأرض جميعًـا

كنـــــــت لـــــــه عبـــــــدًا

مـــــــــــن علمـــــــــــني

كيـــــف أؤســـــس وطنًـــــا

يـــــشبه شـــــكل القلـــــب ،

وشـــــكل الـــــشريان التـــــاجي ،

وشـــــكل العـــــصفور الـــــدورى،

وشـــــكل التفـــــاح الـــــشامي

لكنـــــت لـــــه أيـــــضًا عبـــــدًا

(من علمني حباً/ تزوجتك أيتها الحرية ص٦٦)

هكذا يمتد في مثل هذه المقاطع والقصائد ما نسميه بالإطناب التصويري الذي ينتج عن عفوية التصوير، فتتوالي الصور وتتداخل حتى تعكس شيئاً من الفوضي، ولكنها - كما قلت - الفوضى الجميلة التي تشبه الفوضى التي يتحدث

عنها غيورغي غاتشف [(١)]: إنها تعبر عن النبض الحي للحياة الحرة، هذا النبض الذي يحطم كل تخطيط مسبق، ويعصف بقيود مخططات المنطق العقلي، بل بقيود مخططات المنطق الفني القبلي.

هناك دائماً مجاهدة خفية في الفن الشعري، شأنه شأن الفنون كافة، في التعبير عن القيم الثقافية بوصفها مبادئ للعلاقات بين الأفراد والمجتمعات. يدرس فولفجانج شولتز **Wolfgang Schulz** إسهامات **Cohn** – أحد ممثلي الكانطية الجديدة **Neukantianismus** – في النظرية الثقافية، فيضع يده على ملاحظة كون المهمة، وهي: أن توجهات القيم تحدد من خلال بنية جدلية **Dialektische Struktur** تعبر عنها حالات التوتر بين استقلالية الأفراد من ناحية واندماجهم في المجتمع من ناحية أخرى [(٢)]. لا تكاد العلاقات بين الشاعر والحياة السياسية تنقطع عن توترها في حاضر أليم وطموحات مؤجلة. يلجأ نزار في نقده السياسي للاستبداد الممتد بجذوره إلى التصوير الساخر في إطار صور كلية تستمد خيالها وعلاماتها اللغوية وتبني تأثيراتها على رصيد ثقافي مشترك، في سعي إلى تجديد الوعي بذلك الحاضر وبتلك الطموحات. نلاحظ هنا أن للصورة الكلية الساخرة نواة لفظية تستقطب في تأثيرها الدلالة الاجتماعية الحافة والمكتسبة من تجارب وخبرات يومية بسيطة؛ كالطبلة والديك ونحوهما. يقول نزار:

الحـــــــاكم يـــــــضرب بالطبلـــــــة

---

(١) غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، مرجع سابق ص٢٦٨.

(٢)**Schulz, Wolfgang, K.: Wert-Symbol-Wissen: Anmerkungen zum Paradigmenwechsel in der Kulturtheorie der Weimarer Zeit. In: Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer (Hrsg.) Kultur Bestimmungen im20 Jahrhundert. Suhrkamp. Frankfurt (1990) SS. 13a-155, S.136.**

وجميع وزارات الإعلام تدق على ذات الطبلة

وجميع وكالات الأنباء تضخم إيقاع الطبلة

والصحف الكبرى والصغرى

تعمل أيضاً راقصة

في ملهى تملكه الدولة!

(عزف منفرد على الطبلة/ قصائد مغضوب عليها ص١٢٦)

ويقول نزار في المقطع الحادي عشر من قصيدة "الديك":

حين يمر الديك بسوق القرية

مزهواً، منفوش الريش

وعلى كتفيه تضئ نياشين التحرير

يصرخ كل دجاج القرية في إعجاب:

"يا سيدنا الديك".

"يا مولانا الديك".

"يا جنرال الجنس .. ويا فحل الميدان"

"أنت حبيب ملايين النسوان"

"هل تحتاج إلى جارية؟"

"هل تحتاج إلى خادمة؟"

"هل تحتاج إلى تدليك؟"

(الديك/ أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء ص٢٥٩)

القيم تطالب بسريانها حتى وإن تصادمت مع الأعراف الاجتماعية أو ما يبدو كأنه من تلك الأعراف. للطبلة والديك في العرف الاجتماعي دلالات اجتماعية رمزية على التهويل الأجوف والزهو الكاذب. يريد الشاعر بهاتين الصورتين الكليتين الساخرتين ليستنهض الوعي الاجتماعي لبناء موقف ما تجاه ذلك الواقع الذي استشري فيه الفساد والاستبداد وطال.

ومهما يكن من أمر، فإن الإطار الذي يتسع لتأمل الصورة من منظور ثقافي هو الشفاهية الجديدة، بل إن إطار الشفاهية الجديدة ليتسع لتفسير معظم ما يتسم به شعر نزار من سمات أسلوبية. كان الدكتور صلاح فضل قد لاحظ أن المقطع عند نزار يحل محل البيت، وأنه أصبح جملة واحدة مطولة يعيد إنتاج نموذج التكرار في الشعر الإحيائي، حيثما يعيد الشاعر في الشطر الثاني ما ذكره الأول تقريباً مع اختلاف في الترتيب [(١)]. الواقع الذي نراه هو أن نزاراً لا يعيد نموذج التكرار في الشعر الإحيائي ولا في غيره من مدارس الشعر الأخرى، إنما جاء التكرار على النحو الذي ذكره وفي أنحاء أخرى كثيرة من تلك الشفاهية الثانوية التي صبغت شعره بصبغتها في الصور والأساليب وبني الكلام جميعاً. ونحن نعرف في نظرية اللغة المنطوقة أو الشفاهية مركزية التكرار وتعدد صوره.

(ب) الصورة وإشكالية التراسل

التراسل الذي نقصده هنا هو ما أسميناه بتراسل الفنون. أبدت الشعرية العربية المعاصرة وعياً أقوي بالتفاعل الخلاق بين الفنون في الغايات والوسائل. فضلاً عن تمايز اتجاهات الشعرية العربية المعاصرة في بنية الصورة الدلالية تمايزاً

(١) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. مرجع سابق ص١١٠.

عاماً بين تجريدية في الاتجاه الرمزي الصوفي والاتجاه الرمزي الأسطوري، وحسية موقفية في الاتجاه الواقعي الاجتماعي، فإنه يمكن القول بأن أهم ملامح التطور العام على مستوى التقنية منذ جيل الرواد حتى الآن هو تراسل الصورة الشعرية مع التصوير السينمائي والتشكيلي في التقنيات الأساسية. يمكن تفسير هذا التراسل بأنه موقف ثقافي من مسألة العلاقة بين الفنون. وهو موقف ثقافي عملي من الأساس، وإن أفصح عنه بعض الشعراء المعاصرين في نظريتهم عن الإبداع الشعري الحقيقي، بل أفصحوا عنه في بعض عناوين القصائد والدواوين (أذكر مثلاً ديوان "الرسم بالكلمات" لنزار نفسه).

اختلف الباحثون في تعيين أقرب الفنون إلى الأدب. يرى كل من ليسنغ وديدرو أن الرسم هو أقرب الفنون إلى الأدب، من حيث طريقة المحاكاة وتصوير الأشياء. أما غيورغي غاتشيف، فيرى أن الموسيقى هي أقرب الفنون الآن من الأدب. ويرى غاتشيف أنهما يتباينان في طريقة التعبير عن الإيقاع العام للوجود والعالم الداخلي للإنسان [(١)]. من ناحية أخرى، يشير غاتشيف إلى حاجة الشعر إلى الفنون التي اختصت بالصور المادية التجسيمية؛ كالعمارة والنحت: "ما دامت الصور المادية – التجسيمية في العمارة والنحت هي، قبل كل شئ، الصورة النمطية بالنسبة للوعي الفني في المرحلة القديمة، فإن الشعر، بغية تأكيد ذاته، يحس بحاجة إلى الاستناد إلى أخوته الكبار الذين هم أرسخ قدماً منه" [(٢)]. وكان سيمونيد يعتبر التشكيل "شعراً صامتاً والشعر "تشكيلاً صائتاً" [(٣)].

(١)غاتشيف، غيورغي: الوعي والفن. مرجع سابق ص٢١٩.

(٢)المرجع السابق ص١٢٠.

(٣) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، مرجع سابق ص٣٧.

من ناحية أخرى، عرفت محاولات لمنهجة الصورة السينمائية وتنسيقها على غرار النموذج اللساني، ولكنها لم تحظ بالاهتمام. يرى ريجيس دوبري أنها لم تبلغ أبداً نتائج مقنعة، سواء تعلق الأمر بإلحاق اللقطة بالكلمة، أم المقطع بالجملة كما لدى إيزنشتاين، أم بابتكار وحدات سينمائية **Cénèmes** أو لقطات – مونيمات دلالية كما لدى بازوليني [(١)]. ويعلل دوبري ذلك بأن اللوحة والصورة واللقطة لا تتجزأ إلى مقاطع أو أجزاء أو خطوط قابلة للمقارنة مع الكلمات والأصوات، ولا تكتسب معنى بلعبة تعارضاتها [(٢)].

بيد أن المقارنة بين الشعر والسينما من حيث الخصائص العامة المشتركة – تجعلنا نؤكد أن اللقطة السينمائية قد تعتمد أيضاً على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والتشبيه. يمكن مثلاً تركيز عين الكاميرا على عين الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التي تريدها من المشاهد.

في الثقافة العربية، فطن الفكر الفلسفي والنقدي للعلاقات بين الشعر والرسم. يرى الفارابي مناسبة بين أهل صناعة الشعر وما يسميه أهل صناعة التزويق. ويرى أن هاتين الصناعتين متفقتان في الأفعال والأغراض؛ ففعلاهما التشبيه، وغرضاهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم. يقول الفارابي: "بين أهل صناعة الشعر وأهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفتان في مادة الصناعة ومتفقتان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها. أو نقول: إن بين الفاعلين

(١)المرجع السابق ص٤٣.
(٢) المرجع نفسه ص٤٣.

والصورتين والغرضين تشابها؛ وذلك أن موضع هذه الصناعة التأويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وأن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه، وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"[1].

المناسبة من منظور المحاكاة عند الفارابي تقابلها المناسبة من منظور التخييل عند عبد القاهر الجرجاني. يقول عبد القاهر: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر؛ فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه. فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صور الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز"[2].

المشابهة بين الشعر والفنون الأخرى كالرسم والنحت ونحوهما في الغرض والفعل في النفس – على رغم الاختلاف في المادة – فكرة راسخة إذن في الثقافة العربية منذ قرون طويلة، وإن كنا – للأسف البالغ – لا نكاد نرى تطويراً لها في

(١)الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): رسالة في قوانين صناعة الشعراء. في كتاب: فن الشعر لأرسطو. تحقيق دكتور/ عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة (١٩٥٣) ص١٥٧-١٥٨.

(٢)الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة. شرح وتعليق دكتور/ محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة القاهرة. ط٢ (١٣٦٩ هـ - ١٩٧٦ م) ص٢٠٤.

الفكر النقدي العربي إلا تلك الإشارات القليلة المتأخرة جداً عند بعض النقاد الحداثيين المعاصرين.

لعل رسوخ فكرة المشابهة بين الفن الشعري وفنون أخرى في الثقافة العربية يقود إلى الإشارة إلى أن ما نراه في كثير من القصائد السردية المعاصرة من تقطيع وكتابة شعرية سينارية ليس بالضرورة وليد تأثر الشاعر العربي المعاصر بتقنيات تصويرية سينمائية. إنها بالأحرى منبهات لا شعورية للمبالغة في المعني عن طريق المحاكاة لفن آخر. قصائد سردية في عصور الشعر العربي القديمة بنيت على مثل هذه الكتابة الشعرية السينارية ولم تكن تقنيات التصوير السينمائي قد عرفت بالطبع بعد. انظر مثلاً إلى بعض قصائد عنترة في غزلياته الفروسية. وانظر إلى بعض قصائد البحتري؛ كقصيدته المشهورة في وصف الذئب والصراع بين الذئب والشاعر. إنها سرديات سينارية من طراز عال. لعل وجوهاً عدة للمشابهة بين نصوص شعرية قديمة وما نعرفه الآن في التقطيع التقني السينمائي أو مراعاة الأبعاد والعلاقات بين الألوان والأجزاء في الفن التشكيلي ما يمكن أن نرجعه إلى ما نسميه بالبنية التصويرية الأم التي انحدرت منها البني التصويرية في شتى الفنون.

وفرة النصوص الشعرية النزارية التي تحاكي فيها الصورة الكلية اللوحة التشكيلية أو الصورة السينمائية مما يقوى رغبتنا في تبني مقولة أ. أ. ريتشاردز: "المقارنة بين الفنون هي أفضل وسيلة تمكننا من الوصول إلى فهم مناهج كل فن منها ومصادره"[(١)]. في قصيدة "إلى مضطجعة" (من ديوان طفولة نهد ص١١٠-١١١) يقول نزار:

(١)ريتشاردز، أ. أ.: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة دكتور/ لويس عوض. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (١٩٦٣) ص٢٠٣.

.. ويقـــال عـــن ســـاقيك: إنهمـــا

في العـــري .. مزرعتـــان للفـــل

ويقـــال أشـــرطة الحريـــر .. همـــا

ويقـــال: أنبوبـــان مـــن طـــل

ويقـــال: شـــلالان مـــن ذهـــب

في جـــورب كالـــصبح مبتـــل

هـــرب الـــرداء وراء ركبتهـــا

فنعمـــت في مـــاء .. وفي ظـــل

ترسم هذه الأبيات لوحة تشكيلية بارعة لساق عارية اتخذت صاحبتها وضعاً خاصاً، هو وضع الاضطجاع الذي يجعل الصورة كلها في وضع التملي لما تصوره اللغة بعلاماتها من هيئات وتفاصيل، تمس المخيلة والحساسية الجمالية أكثر مما تمس الإثارة الغريزية. بيد أن مثل هذا التجويد الفني الذي يخفي معالم الشهوانية، قد يزول زواله في صور أخرى تنضح بالتصوير الحسي الشهواني. من ثم، كان الخلاف بين نقاد نزار في شأن التصوير بين الحسية والجمالية متوقعاً. وسم دكتور صلاح فضل شعرية نزار بـ"شعرية الحس"[1]. وانبرى حسين العورى في رفضه تلك الدعوى لبيان أن أداة الحس في نص نزار- انطلاقاً من ظاهرة "تراسل الحواس" أو ما يسميه العورى "الحس المتزامن"- ليست أداة بسيطة (أذن أو عين)، وإنما هي أداة معقدة؛ فما تكاد حاسة السمع – مثلاً – تقرع حتى تتحول عن طريق التخييل

(١)فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. مرجع سابق ص٨٢-٨٣.

من لمس إلى بصر، أو من ذوق إلى لمس إلى شم [1].

والحق أن العورى لم يفعل شيئاً، فما زالت التراسلات تراسلات بين الحواس. بيد أن نصوصاً أخرى غير قليلة من شعر نزار – على نحو ما رأينا في النموذج السابق – قد استحال فيها الجسد الأنثوي إلى لوحة فنية مقصودة لذاتها، ولكنها – من ناحية أخرى – تعكس مخيلة الشاعر الخصبة وحساسيته الجمالية البريئة من الاشتهاء.

في حالات أخرى تبني القصيدة كاملة على صورة كلية من نمط الصورة – الحركة التي يعرفها الفن السينمائي؛ كالقصيدة – الصورة التالية التي يصور فيها راقصة شرقية، وعنوانها "ذئبة" من ديوانه (طفولة نهد ص١٣٢-١٣٤):

.. وداست على أذرع الضوء ..
ترقص .. ميداء عذبة
كقافلة العطر .. تطوى المدى
سحبة إثر سحبة
تلب خلال المصابيح
نهراً .. أضاع مصبه
على شعرها الغجري
يئن مساء .. ورهبة

(١)العورى، حسين: ظاهرة التزامن الحسي في شعر نزار قباني ودلالتها. حوليات الجامعة التونسية. كلية الآداب–جامعة منوبة. العدد ٤٥ (٢٠٠١) ص ص٣٢٥-٣٤٨ ص٣٤٥.

وفي ثغرهـــــا الكـــــرزي الملـــــئ

تبرعـــــــــم رغبـــــــــة

علـــــى نقلـــــة الـــــساق ..

يهمـــــر ثلـــــج .. وتخـــــضل تربـــــة

وفي مقلـــــــع للـــــرخـــــــام ..

هنالـــــك، تنـــــبض هـــــضبـــــة

إذا انفعـــــل اللحـــــن .. ثـــــارت

شـــــفاها .. وصـــــدرا .. وركبـــــة

وثـــــديا .. كزوبعـــــة الفـــــل

تمـــــد إلى الـــــنجم ظفـــــرا

غميـــــساً .. تحـــــاول جذبـــــه

وقـــــد تـــــنحني مـــــرة في الطريـــــق

لتلـقـــــــــط حبـــــــــة

إذا انتحـــــر اللحـــــن .. راحـــــت

تـــــئن علـــــى الأرض .. ذئبـــــة

يمكن القول بأن تمثل تقنيات الصورة السينمائية في الصورة الشعرية التي بنيت عليها القصيدة السابقة نوع من رغبة البلوغ بالصورة الشعرية أقصي درجات الحيوية والحضور. إذا كان تمثل الصورة الشعرية للصورة التشكيلية تمثل للمكان الذي يتسع للأبعاد والعلاقات بين الألوان، فإن تمثل الصورة الشعرية للصورة

السينمائية تمثل للمكان والزمان في آن معاً؛ ذلك أنها تبني على الصورة– الحركة، وليس الصورة التي تضاف إليها الحركة. يقول جيل دولوزGilles Deleuze: "لا تقدم لنا السينما صورة ستنضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة – حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعاً، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعا ساكناً لحركة مجردة [(١)]. تبني القصيدة – الصورة السابقة على الحركة، وهي حركة متطورة: من دوس ورقص وطي للمدى ونقل للساق ونبض للهضاب (على الكناية) وانفعال للحن وثورة للشفاه والصدور .... إلخ. الحركة حضور. وهذه الصورة – الحركة التي قامت عليها القصيدة تفتح لنزار نافذة أخرى على مطالعة جماليات الجسد الأنثوي في أوضاع حركية مختلفة تجود بها هذه الراقصة الذئبة!

في الصورة – الحركة السابقة تظهر بعض تقنيات الصورة السينمائية ومبادئها:

١- فالصورة السينمائية تقف على لحظات ما من الزمان، يمكن أن تكون مألوفة أو منفردة، عادية أو بارزة [(٢)]. وهنا يقف نزار عند تلك اللحظات المتميزة للراقصة وهي تتعاطي الرقص في نشوة ومزاج عذب. وقد دل نص الصورة على ذلك لغوياً بالقطع ثم العطف على محذوف مدلول عليه كتابياً بالنقطتين في صدر البيت الأول من القصيدة.

٢- في "إطار الصورة" السينمائية أو "اللقطة" ما يسمي بـ "ضبط حدود الإطار Cadrage"، وهو عبارة عن تحديد منظومة مغلقة نسبياً، تحتوي على كل ما هو ماثل في الصورة: ديكور، وشخصيات، واكسسوارات. فالكادر، او إطار الصورة، هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء؛ أي من العناصر التي تدخل

(١)دولوز، جيل: الصورة – الحركة (أو فلسفة الصورة). ترجمة حسن عودة منشورات وزارة الثقافة. دمشق (١٩٩٧) ص٧.

(٢)المرجع السابق ص١٢.

هي نفسها في أجزاء – مجاميع Sous-ensembles [١]. وفي هذه القصيدة – الصورة تلعب أذرع الضوء والمصابيح دوراً مهماً في إطار الصورة من حيث دلالتها على المكان والزمان، ويلعب شعر الراقصة الغجري، وثغرها الكرزي، وسيقانها المتنقلة دور المثيرات الحركية التي تميز الكادر بالدينامية والتعبيرية. وإذا كانت الصورة السينمائية هي على الدوام جوهر تعبيري، من حيث إن الشاشة بوصفها كادراً لجميع الكوادر تعطي مقياساً مشتركاً لما ليس له هذا المقياس [٢]. فإننا نرى مثل ذلك في هذه الصورة الشعرية: لقطة بعيدة لأذرع الضوء والمصابيح، ولقطة قريبة لمنظومة حركات الراقصة، وربما رأينا لقطة أدني لثغرها الراغب وصدرها الثائر، وهي جميعاً أجزاء ليس لها القاسم المشترك ذاته في المسافة والتجسيم والضوء. بكل هذه المعاني يؤكد الكادر لا موضعة الصورة أو انتزاع الصورة من محيطها، كما يقول دولوز [٣].

٣- والتقطيع الفني (النص الفني Decoupage) هو تحديد اللقطة، واللقطة هي تحديد الحركة التي تجرى داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع. واللقطة شبيهة بالحركة، إذ لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال. إنها تجزئ الديمومة وتجزئ أجزائها بحسب الموضوعات التي تكون المجموع، وهي تجمع الموضوعات والمجاميع في ديمومة واحدة لا غير [٤]. في هذه الصورة الشعرية أجاد نزار فن اختيار الأجزاء التي تدخل في مجموع يكون منظومة مغلقة نسبياً يحددها الكادر، وأضاف نزار إلى ذلك تحديد اللقطات وانتقالاتها في كل

(١)المرجع نفسه ص٢١.
(٢)المرجع السابق ص٢٥.
(٣)المرجع نفسه ص٢٦.
(٤)المرجع نفسه ص٣١-٣٣.

مشهد، حتى يصبح لهذا المجموع الذي يحتويه الكادر كيان صورة ذات معني، وذلك يقتضي لانتقالات اللقطات نظاماً، هو هنا تطور الحركات وتصاعدها؛ داست – ترقص – تطوي المدى – تلوب – نقلة الساق – تنبض هضبة... إلخ. لا تكتفي مثل هذه الصورة بالتعبير عن ديمومة الكل المتغير، ولكنها تجعل التغير في الحركات والأجزاء والأبعاد والأوضاع على نحو متطور تصاعدي، حتى ليجعل الشاعر اللقطات جميعاً في مقطع من النص، على حين يجعل النهاية بيتاً واحداً فقط قائماً بمقطع منفرد، يصور اكتمال اللقطة:

إذا انتحـــــــر اللحـــــــن .. راحـــــــت

تـــــــئن علـــــــى الأرض .. ذئبـــــــة ..

٤- تصور الأجزاء والأوضاع على نحو خاص يؤدي إلى كل دال، يعني إجراء عملية مونتاج؛ أي تحديد الكل أو الزمن أو الديمومة التي يعبر عنها بالصورة- الحركة. وقد ظهر المونتاج في القصيدة – الصورة السابقة في هيئة توليف وتركيب للقطات في سياق طبيعي، بعد استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها؛ كأن يتخلل رقص هذه الراقصة ما لا يضيف إلى الأجزاء ما يقتضيه الكل. ومن عمليات المونتاج التي نراها في هذه الصورة أيضاً المطابقة بين عنصري الصورة والصوت **Raccord**؛ وذلك تجنباً للتنافر البصري أو الصوتي. وفي هذه الصورة النزارية للراقصة طابقت الأصوات: يئن، يهمر، تنبض، انفعل (اللحن)، زوبعة (الفل) وغيرها صورة الراقصة في انهماكها وقوة انتقالاتها.

ومن أشكال المونتاج: المونتاج المتضافر **Convergent** الذي يناوب بين لحظات فعلين سيتصلان فيما بينهما. يشير دولوز إلى أنه كلما كانت الأفعال

متضافرة كان الاتصال أقرب، وكان التعاقب أسرع (المونتاج السريع **Montage accéléré**)[1] . نرى ذلك في صورة نزار بين: داست – ترقص – تطوى، مثلاً.

على أن الذي يعنينا – في نهاية المطاف – هو أن مثل هذه الصورة وسابقتها لا تعمل في غياب رائيها. إنها تتوجه إلينا بأشياء خاصة. وهي خاصة بالموقف من الجمال الجسدي الأنثوى الذي يصوره لنا الشاعر هنا في وضع الثبات مرة (قصيدة "إلى مضطجعة") وفي وضع الحركة مرة أخرى (قصيدة "ذئبة"). الموقف من العالم هنا موقف من العالم الجمالي في حقل المرأة، أثرى حقول نزار وألصقها بنفسه ووجدانه.

في نصوص أخرى لنزار تتمثل الصورة الشعرية ملامح رئيسية لما يسمي في الفن السينمائي بالصورة – التأثر العاطفي، أو الصورة – العاطفة. وهي نمط من الصور يدور حول اللقطة القريبة. واللقطة القريبة هي الوجه. وفي نصوصه أيضاً ما تتمثل فيه الصورة الكتابة السينارية، وهي تقنيات عرفتها الصورة في الشعرية المعاصرة عند غير واحد من الشعراء الحداثيين على نحو تبرره معايشة يومية لفنون الصورة الأخرى، مما يعني بالضرورة استثمار الصورة الشعرية لطرائق أخرى للإبلاغ والتواصل. إذا كان لنص الصورة مركزيته المطلقة في الثقافة العربية، فقد آن الأوان لتذليل شتى المعارف لتحليل خطابها، وسوف تصبح قراءة الصورة الشعرية من حيث هي نافذة الشاعر المفتوحة على العالم في ضوء فنون التشكيل والتصوير الأخرى دعامة أساسية لمثل ذلك التحليل.

(١)المرجع السابق ص٤٨.