الصّورة الشِعريّة

بقلم ر. ا. فوكز
ترجمة ماهر البطوطي

ان المقابلة التي تقام غالبا بين النثر والشعر ، بين اللغة العاطفية واللغة العلمية ، بين الفكر الشعري والفكر النثري ، بين الصور الشعرية والصور النثرية ، لهي مقابلة صحيحة الى حد ما . ومن المتفق عليه ان الشعر هو اكثر اشكال التعبير الادبي حدة وخيالا، وفي نفس الوقت لا يمكن وضع تقسيم مطلق بين الشعر والنثر ، فكثير من الشعر يخلو من الخيال ، وكثير من النثر به خيال راق . ولكن يبدو ان هناك سلسلة بطيئة تبدا عند التحليق الشعري السامي وتنتهي بالرموز المجردة للعلم ، وهذه المرحلة الاخيرة وحدها تخلو كلية من اية مقدرة على اثارة الاحساسات والافكار فيما وراءمعناها الحرفي .

ومع ذلك ، فان تركيز الانتباه على الصورة الشعرية يتفق مع تلك الفروض التي تقول بأن الاستعارة لب الشعر ، وانها هي التي تصور وتجسم رؤيا الشاعر الخيالية ، وان موضوع هذه الصورة الشعرية في القصيدة هو ما يهم حقا ، فهي تصدر عن اللاشعور الذي يتصورونه المنبع الرئيسي للخيال . وهؤلاء النقاد الذين يعتبرون المفارقة والتهكم وجميع عناصر التجربة المتنافرة لا غنى عنها للشعر، يميلون الى رفض التشبيه :

« التشبيه ، مثل النثر ، تحليلي ، والاستعارة ، كالشعر ،تركيبية، التشبيه بسط ومد ، والاستعارة تركيز ، التشبيه منطقي مترو ، والاستعارة غير منطقية ويقينية . التشبيه يتبصر ، والاستعارة تدرك بالبديهة . والتشبيه بالنسبة للاستعارة هو النثر بالنسبة للشعر » . (١)

وهم يميلون كذلك الى رفض الشعر الذي تلعب فيه الاستعارة دورا ضئيلا ويعتبرونه عاطفيا ، ان لم يكن رديئا ، ويهاجمون شعر الفترة الرومانسية بقسوة ، ويتضمن هذا تجاهلهم لشعر القرن التاسع عشر .

وقد توصل آرثر سيمونز الى مثل هذه الاراء في مدحه للرمزية ضمن كتابه « الحركة الرمزية في الادب » في ١٨٩٩ الذي كان له تاثير قوي على ييتس وت . س . اليوت ، فقال في تقديره للرمزية :

« محاولة لبث الروحية في الشعر ، لتجنب قيد البلاغة وقيد السطحية القديمين ، وهي تبعد الوصف حتى تتمكن من بعث الاحساس بالاشياء الجميلة بطريقة اخرى سحرية ، كما كسرت الوقع المنتظم للشعر حتى يمكن للكلمات ان تطير » . (٢)

ويبدو انه حتى يعني بالبلاغة استخدام الكلمات والصور كمقابلات تبعث الشعور أكثر منها لتجعل القارىء يرى موضوعا ، وقد نطق بالحكم التالي : « الفن جميعه يكره الغموض ، ليس الالفاز ، بل الغموض » (٣) وهو بهذا يلغي جميع الشعر الذي يعتمد في جزء كبير من قوته على البلاغة بمفهومها هذا ، الذي يخاطب الشاعر بطريقة مباشرة من خلال كلمات او صور تبعث تجاوبا مختزنا فينا ، والذي يعتمد على الغموض كسمة من سمات الالهام الذي يسعى لنقله الى القارىء . ولقد اصبح من المعترف به انه :

« ليس لنا ان نتحدث عن الكلمات السامية في الشعرالرومانسي، بل عن سلبية ورداءة هذا الشعر ، فهذه الكلمات السامية يسودها تفكك شامل » . (٤)

فهذا الشعر لا يكتسب تأثيره عن طريق الاستعارة ، بل عن طريق البلاغة ، والاشكال السحرية ، والايقاع الجارف ، والتكرار (كما في القصة الشعرية ، ذلك الشكل الذي عاد الى الظهور مع الحركة الرومانسية)، او يكتسبه بتقديم ما يمكن ان تطلق مود بودكين عليه (٥) تجسيم « حي » لاسطورة باقية ، او بانه يعمل على تحقيق القوة التي يمكن ان تقدمها قصة قديمة معروفة عن اليجورية لحياة الانسان مرة اخرى وعلى شكل جديد . اما الشعر الملحمي والشعر القصصي فلا يمكن التعرض لتحليلهما عن طريق الاستعارة (٦) ،فهما كالشعر الرومانسي ، ينزعان الى استخدام اوصاف استدعائية أكثر من استخدامهما للاستعارة . والصورة الشعرية بمفهومها الطبيعي ليست بها حاجة لتمثل رؤيا الشاعر ، وقد لا تكون اساسية للشعر ، او على الاقل لجميع أنواع الشعر . ولم تصبح الصورةالشعرية من لوازم النقد الا في الخمسين سنة الاخيرة ، حين اثر تحلل القيم

(١) و . ب . ستانفورد : الاستعارة اليونانية (اكسفورد) ١٩٣٦ ص ٢٨ – ٢٩ .

(٢) الحركة الرمزية في الادب ص – ٩

(٣) المرجع السابق ص – ١٥٣ .

(٤) ج.ك. رانسام :« النقد الجديد » (نوزموك ١٩٤١)ص–٣٠٦ .

(٥) انظر كتابها النماذج العليا في الشعر (١٩٣٤) .

(٦) كما وجد و.ب. ستانفورد ، فانه بعد ان أعلن ان الاستعارة ضرورية بالنسبة للشعر ، وبعد ان حذف التشبيه لانه نثري ، لم يترك لنفسه شيئا يتحدث به عن الاوديسة والالياذة ، وقد خصص الفصول الاخيرة من كتابه « الاستعارة اليونانية » لشرح اسباب ندرة وجود اي استعارة في أعمال هومر .

على الشعراء فافقدهم القدرة على الاعتماد على جمهور يشترك في نظرة واحدة . وبعد ان نادى الشعراء بانه « لا بد للشاعر من خلق معنى كل قصيدة من خلال تجربته الخاصة (٧). وهي قد أصبحت كذلك أيضا بعد ان اتخذ الشعراء عادة التلميح والتهكم ، وتجنبوا اي تأكيد للقيم ، بعد ان أصبح معنى الحياة غير موثوق منه ، واصبحت القصائد الطويلة غير ضرورية ، حتى صار قول «سيمونز» ومن قبله « بو » : لم تكتب بعد قصيدة طويلة مطلقا (٨) عقيدة او اشبه بالعقيدة .

وقد أعطيت تعريفات للصورة الشعرية او الاستعارة على ضوء الشعر الحديث ، شعر « جون دون » والماورائيين ، وشعر شكسبير والمسرحيين الجاكوبيين ، وكذلك على ضوء الفرض الذي يرمي اليه الناقد .

وعبارة « الصورة الشعرية » عبارة مضللة ، فهي لا تحمل اية صلة حقيقية بالاستعارة ، ولا توحي الا بطريقة واحدة عادية للتفكير في الاستعارة ، هي كونها « صورة مكونة من الكلمات » ، وهذا التعريف الذي يعتبره بعض النقاد تعريفا اساسيا كالانسة « سبيرجن » التي تهتم اهتماما عظيما بخيال المؤلف التصويري، لا يقيم اي تمييز بين الاستعارة وبين الوصف العادي البسيط الذي قد يبعث أيضا صورة ذهنية في القارىء . فهو تعريف قاصر ، ليس لانه غير دقيق فحسب ، بل لانه محدود للغاية كذلك ، لانه قد يكون للصورة الشعرية استجابة حسية ضئيلة ، او قد تنعدم مثل هذه الاستجابة تماما ، كما ان التمثل البصري من ناحية القارىء يكون لا محل له ، او هو عبثا يصبح (٩) .

وهناك تعريف اخر شائع للاستعارة جاء على قلم س . ج.براون: « الاستعارة في شكلها الاصيل المميز هي استخدام الموضوعات المادية كصور لاشياء غير مادية . وروحية معنوية » . (١٠) ونفس هذه الفكرة التي صار التعبير عنها اكثر شيوعا ـ وانما أقل دقة ،« تقديم المجرد عن طريق المحسوس » ، تشمل في نطاقها الشعر الذي لا يعتبر استعماريا ، وتشمل كذلك ما أطلق عليه بالوصف الرمزي ، وهوفدرة الوصف القصصي او الوصف العادي على الايحاء بأحوال روحية او بانه نوع من الموصل لموضوع من الموضوعات او بداية هذا الموضوع، كما هو الحال في « انشودة الملاح ألهرم » لكولودج مثلا . وفوق ذلك فان « موضوعا ماديا او صورة محسوسة» غير ضرورية للاستعارة التي يمكن ان توجد ضمنيا او لا تظهر على الاطلاق .

والتعريف الثالث للصورة الشعرية مستمد من ارسطو ، وهو أنها ادراك التماثل الخفي بين الاشياء او هي « الادراك البديهي للتماثل فيما هو متباين » (١١) وهذا أيضا لا يعتبر تعريفا دقيقا ، فان ادراك التماثل لا يخلق صورة شعرية ، مهما كان الاختلاف عظيما بين الموضوعات او الافكار المعنية . وليس هناك شيء من الاستعارة فيمثل هذه التعبيرات : « هذا المنزل عال مثل عمود البرق » او «معطف أخضر لون الحشائش » فهما مجرد تقديرات حرفية (١٢) اما القول « هذا المنزل عال كالسماء » فهو يشكل تعبيرا استعاريا . غير ان سبب ذلك لا يرجع الى اية مماثلة بين الشيئين المعنيين على الاطلاق . والعبارتان الاوليان تنقلان صورة متطابقة ، والتماثل هو العامل الهام الذي يؤدي الى فهمنا لهما ، في حين ان العبارة الثالثة الاخرى تنقل مجرد صورة غامضة ان كانت تنقل صورا على الاطلاق ، كما ان التماثل الذي يبدو فيها غير مهم بالمرة .والمثالان الاولان يعطيان معلومات ، اما الثالث فهو يكشف صفة المنزل ، ويخبرنا عن احساسات الشخص الذي ينظر اليه ، ويجعلنا نجربه بطريقة جديدة تماما .

أما أحسن تعريف عملي للاستعارة ـ ذلك الذي جاء به و. ب . ستانفورد ـ فهو مستمد من النظرة الارسطية (١٣) :

« لا يكون اصطلاح الاستعارة سليما الا حين يطبق على فكرة محددة للغاية ومتشابكة نوعا ما ، اي عملية ونتيجة استخدام التعبير (س) الذي يبين موضوعا ما (أ) في سياق يلزمه الاشارة الى موضوع آخر أو معنى تصوري أخر (ب) الذي هو بدوره يتميز تماما في خصائصه عن (أ) . ولضمان اصالة الفكرة المركبة التي نتجت عن تجميع معاني (أ) ب التي رمزنا لها بالتعبير (س) يحتفظ العاملان أ ، ب باستقلالهما التصوري حتى بعد اتحادهما في الوحدة المرموز لها بالرمز س . »

هذا بيان سليم وواضح ، غير انه يهمل السمة المميزة للاستعارة وهي تكثيفها للشعور أو اعادة توزيعها له . وغاية الاستعارة ليست مجرد ان تجعلنا نفهم فكرة مركبة ، ولكن غايتها ان تمكننا من تقييم وتذوق التجربة التي تحكيها عن طريق الادراك الكامل . اما قدرة الاستعارة على خلق وحدة تصورية فهو موضع شك في الغالب او على الاطلاق ، فالوحدة التي تقيمها تبدو وحدة في الشعور او في الاتجاه ، جاءت عن طريق الوصل بين المغزى العام للتعبيرين اللذين سبق ذكرهما والترابط بينهما . وعلى هذا فانه يصعب تحديد الفكرة المركبة التي نخرج بها من مثل الصورة المألوفة التالية :

النوم الذي ينسج ما انقطع من خيوط العناية

فتشابك السياق يؤدي الى سيادة عنصري المعنى والارتباط الذي يعين الواحد منهما الاخر في التعبيرين ، حتى ان ايضاح عملية الاصلاح ، واعادة ما انقطع او انصدع في عبارة « ينسج ما انقطع من خيوط العناية » توجه احساساتنا نحو مظاهر النوم الحانية ، والتوتر بين التعبيرات ينتهي باحساس يشتد بصنعة النوم الشافية. وهذه الصورة توضح مظهرا اخر للاستعارة لم يرد في تعريف و.ب. ستانفورد ، وهو ان التعبيرين المستخدمين في الاستعارة لا يكون لهما قيمة متساوية عادة ، فالاول يكون متجذرا من السياق المباشر للمسرحية او القصيدة ، وفي هذه الحالة يكون المدلول العام (الفاعل) هو « النوم » وتكون فائدة التعبير الاخر ـ الموصل (او المفعول) . ان يدعم التعبير الاول على نحو ما . وفي هذه الحالة ايضا قد يكون للموصل ـ الذي يتمثل في هذا المثال في عبارة « ما انقطع من خيوط » حياة مستقلة خلال علاقته بنمط اكبر

---

(٧) سيسل داي‌لويس :« أمل للشعر » (١٩٣٤) ص ـ ٢٩ .

(٨) المرجع السابق ص ـ ١٣٧ .

(٩) هذا صحيح بالنسبة لكثير من الصور المتطرفة للشعراء الماورائيين ، التي تعتمد في تأثيرها على أيضاح الفعل النفسي بالتعبير عنه باصطلاحات الفعل المادي . انظر كتاب أليس .س . براندنبرج : « الصورة الحية في الشعر الماورائي » مجلة PMLA , LVII ص ١٠٤١ (١٩٤٢)

(١٠) عالم الصورة (١٩٢٧) ص.ـ ١٧ ـ ١٨ .

(١١) مقال ج. مدلتون مري « الاستعارة » في كتاب « نقد شكسبير » ، اصدار آن برادباي (١٩ ـ ١٩٣٥) ص ـ ٢٢٨ .

(١٢) لاحظ ت. هلدنج شعار تنجرن في كتابه « التشبيهات المكثفة في الانجليزية » (لند ـ السويد ـ ١٩١٨ ص ـ ١٢ المقدمة) ان التمييز بين المقارنة البسيطة بكونها غير بديعية ، والتشبيه بكونه يكثف « صنعة او عملا الى درجة عالية غير محددة » . وقد تحمل بعض المقارنات الظاهرة الحرفية صنعة التكثيف هذه ويضطرها لذلك السياق الخاص الذي وضعت فيه . كما ان الحد الفاصل بين الحرفية والبديعية ليس بالطبع واضحا الوضوح الذي نفترضه هنا لغرض المناقشة .

(١٣) الاستعارة اليونانية (اكسفورد ١٩٣٦) ص ـ ١٠١ .

من الصور في العمل الفني جمعية ، قد يكون موضوع الملابس في هذه الحالة التي تناولناها . وقد يكون من السهل توجيه النقد الى اي تعريف بالصورة الشعرية يقصد منه ان يكون تعريفا عمليا ، لانه في هذه الحالة سيتطلب تحليلا طويلا جدا لكل وجه من وجوه عمل هذه الصورة . وكل التعريفات التي نوقشت عن الصورة الشعرية وعن الاستعارة ، من انها صورة بالكلمات ، وأنها ادراك خلق لفكرةمركبة، وانها وحدة لموضوعين يظلان مستقلين ،كلها تحمل قدرا منالحقيقة، غير ان جمهرة النقاد قد اختاروا هذه التعريفات واستعملوها كأدوات لمناقشة الشعر عامة ، ولهذا فهي توجه في هذا المجال نحو غايات معينة . والمحاولة التي سنجريها فيما يلي نحو تعريف آخر لن تجري املا في ان يكون ذلك التعريف اكثر عمقا أو دقه من التعريفات السابقة، ولكن لتوجيه الانتباه نحو نوع من الشعر تجاهلته هذه التعريفات .

ولا بد اولا من تبيان بعض الخصائص الرئيسية للاستعارة والتشبيه . ففي الصورة الشعرية ينم اقامة علاقة ما بين فكرتين او اكثر ، اولاهما الفكرة الاساسية التي تدعم الصورة ، والاخرى تعبير مستمد من الخارج يقوم عوضا عن التبيان الحرفي للمعنى ، وهذا التعبير ينور او يكيف الفكرة الاساسية من الناحية العاطفية ، وينتهي الى ان جمع التعبيرين معا يخلق وحدة يشارك فيها كلاهما . وفي التشبيه تقام العلاقة بين التعبيرين بوضوح ، اما في الاستعارة فان احد التعبيرين عادة يضمن من خلال التعبير الآخر ، غير انه ليس من الضروري ان يحلل القارىء هذه العلاقة او حتى يدركها شعوريا لكي يتذوق الصورة . ليس من الضروري ان نحلل صورة مثل « كلمانك سوف تخز » الى : ان كلمانك سوف تؤلم ذهنه كما تؤلم الابر جسده ، بل انه يمكن الا يلاحظ القارىء حقيقة ان هناك علاقة مضمنة على الاطلاق .

ان الشاعر لا يقيم العلاقة بين تعبيرين ليوجه الانتباه الى التماثل بينهما أو ليوحي بصورة ذهنية معينة ، بل لكي يكثف عاطفيا الفكرة الاساسية ، ومن خلال ارتباطات الشعور والحس يوجه المعنى الذي يقصده من هذه الفكرة بتقييده او التوسع فيه ، ومن هنا ـ والى حد ما ـ يخلق معناها ثانية من جديد . وهناك مظهر آخر من مظاهر الصورة الشعرية هو ضغطها للغة او ارتباطاتها كوسيلة للحصول على التكثيف العاطفي ، فنلاحظ اننا نتطلب مقدارا أكبر من الكلمات التي نحويها الصورة الشعرية لكي نضعها في قالب نثري . وهذا يصدق على التشبيه الملحمي الطويل ، كما يصدق على اكثر الاستعارات قصرا ، ويبدو ان الفرق بين الاثنين هو الحدة العاطفية : فالاول يكثر وجوده في الشعر القصصي ، والشعر التأملي أو الملحمي ، والآخر في الاشكال الاكثر قصرا والاشد قوة ، في كثير من الشعر الغنائي ، وفي الدراما ، وهي متتابعات من المقطوعات الكثيرة تلقيها الشخوص المختلفة ، وخاصة في المأساة التي تقدم على درجة عالية جدا من العاطفية . ويلزم للصورة الشعرية لكي تكون ناجحة ان تحتوي على استجابة حسية او جد كافية لجذب انتباه القارىء واثارة خياله . والوسيلة الى انجاز ذلك هو تقديم صورة حية ، بصرية او حركية ، او اضفاء صفة الحركة على شيء جامد او ميت . فهذا المطلب ، مرة اخرى ، يتعلق بالتكثيف العاطفي ، فقد يؤدي كثرة استخدام بعض الصور او التكرار فيها الى ان تفقد هذه الصور صفة التكثيف وتصبح مثل « الاستعارات الميتة » التي لا جدوى للشعر منها . وحتى هذه الصور يمكن بعثها الى الحياة مرة أخرى ولكن في سياق آخر جديد . فالتعابير في صورة ما لا بد ان تكون مناسبة بعضها للبعض الآخر الى درجة تؤدي لتحقيق الفكرة الاساسية، المدلول العام (الفاعل) من الناحية العاطفية . ومثل هذا التناسب يبدو مرهونا بكيفية وضع الصورة ضمن سياقها ، ولا يمكن وضع أي حدود لمثل هذا الامر . ان نقطة الاتصال بين التعبيرات لا بد ان تكون ملائمة من الناحية العاطية ، غير انها قد تكون قصية وبعيدة تماما بعضها عن البعض الآخر ، والتعبيرات الوحيدة التي لا يمكن ان تستخدمها الصورة الشعرية هي التي لا يوجد منها أي نقط للاتصال على الاطلاق . فاذا وافقنا على جميع هذه النقط ، ومعظمها على درجة من الشيوع ، يمكن لنا ان نصوغ تعريفا تقريبيا للصورة الشعرية ـ الاستعارة والتشبيه ـ على الطريقة الآتية : الصورة علاقة ـ وليست علاقة تماثل بالضرورة ـ صريحة او ضمنية ، بين التعبيرين او اكثر ، تقام بحيث تضفي على احد التعابير او على مجموعة من التعبيرات (تعبير المدلول العام او الفاعل) لونا من العاطفة ، ويكثف معناه التخيلي ـ وليس معناه الحرفي دائما ـ ويتم توجيهه ، ويعاد خلقه الى حد ما من خلال ارتباطه او تطابقه مع التعبير او التعبيرات الاخرى (تعبيرات الموصل او المعدول) . وكالتعريفات الاخرى ، ليس هذا التعريف تعريفا ضيقا ، ليس تعريفا للاستعارة والتشبيه فقط ، بل انه قد يشمل كذلك الاليجورية ، والتشخيص ، والوصف الرمزي ، والقصص ، مثل ذلك الذي في قصيدة « الملاح الهرم » او « اغنية ج. الفرد بروفروك الغرامية » التي يبدو وكأنها نوع من « المفعول » قد تم اقامة البرهان عليه .

وفي هذه القصائد يجري الايحاء بالتعبير الرئيسي للصورة ـ المدلول العام ، التجربة الروحية التي يمر بها الاشخاص المركزيون ، او يجري تضمينها خلال الأعمال التي يقوم بها هؤلاء الاشخاص . وفي نفس الوقت ، فهذا التعريف اوضح واشمل من التعاريف التي سبقت ، وربما يوضح اننا بمحاولتنا تحديد معنى الاستعارة عن طريق اخر غير الاصطلاحات الآلية ، فاننا بذلك نقترب من تعريف الشعر ذاته ، فمثل هذا التعريف ينثر ظلاله على كثير من اجزاء الكلم العديدة أو أقسام الفكر التي اوضحها ـ مثلا ـ كتاب العصر الاليزابيتي البلاغيين في فنونهم الشعرية ، والاستعارة مجرد وأحدة منها ، وأكثرها تركيزا وتأثيرا من كثير من الوسائل الشعرية التي تؤدي نفس الوظيفة .

وحين ينصب الانتباه على العلاقة بين التعبيرات اكثر منه على صورة الكلمة التي قد بعثها هذه التعبيرات او التماثل الذي قد يكون بينها ، يصبح من الواضح ان هناك انواعا عديدة من الصورة الشعرية . وقد ادى التركيز على الاستعارة بمعناها الضيق الى التقليل من قيمة الشعر الذي لا يستخدمها ، كما ظهر في التبريرات التي قدمها البعض لاختلاف الصور الذهنية لدى شاعر مثل « دون » ، والصور الاخرى الاكثر حسية لدى شاعر مثل « شيللي » . وكثيرا ما قالوا أو لمحوا ان صور « دون » كانت ذات فعالية تامة ، بينما الصور الحسية مجرد زخرف (١٤) ، او يظهر تبرير هذا الاختلاف فيما يختص بالكيف ، من ان صور الشعراء الماورائيين اكثر جودة ، بينما هي رديئة عند كثير من الشعراء الآخرين . وقد يتخذ الامر شكلا آخر ، بعقد مقارنة بين تشابك الشعر الماورائي ونضجه ووفوده ، وبين عجز الشعر الآخر عن تحمل اي تأمل تهكمي ، وعدم نضجه وابتذاله العاطفي ، ذلك الشعر الذي « يعتمد في نجاحه على اثارة نوع من الانتباه لا يفري الادراك النقدي على العمل . (١٥) غير ان الشك قليل في وجود أي اختلاف حقيقي بين صور مثل هذه :

وضعت الاحقاد في كأس راحتي
ماكبث ٣ ـ ١ ـ ٦٧)
التفكر به يلمس وجه السماء في طريقك
مأساة المنتقم ٣ ـ ٥ (٢٢٤)

فليس للتأثير الحسي فيها أية أهمية ، وتكمن قوة الاستعارات في

---

(١٤) كما تقول اليس س. براندنبرج التي تقابل بين الصورة الحية لدى الشعراء الماورائيين والصورة الساكنة لدى كاتبي الصوناتة الاليزابيتيين . انظر مجلة PMLA , LXVII (١٩٤٢) ص ـ ١٠٤١ .

(١٥) ف. ر. ليفيز « تقييمات جديدة » (١٩٣٦) ص ـ ٢٠٧ ، وهو يشير الى شيللي . وهناك عرض للهجوم على شيللي ودفاع عام عن نوع الشعر الذي يكتبه في مقال ف. أ. بوتل « قضية شيللي » في مجلة PMLA , LXVII (١٩٥٢) ص ٥٨٩ ـ ٦٠٨) . وفارن سيسل س. لويس « تصحيحات » (١٩٣٩) ص ١ ـ ٣٤ .

جدة العلاقة التي اقيمت والقوة الخيالية التـــي صنعت منها هـــذه الاستعارات . ومن الناحية الاخرى ، تظهر اهمية التأثير الحسي والايحاء بالصورة الذهنية في مثل الصور الآتية :

ولكن ، فلننظر الفجر ملتحفا بعباءته الوردية
يخطو فوق الندى على تلك التلال الشرقية
هاملت ١ ــ ١ (١٦٦)

بنظرات مثقلبـة
نزور كل القلوب والطلعات البشرية
مثل الوان المساء ونغماته
مثل السحب تحت ضوء النجوم المنتشر .
صلاة للجمال الفكري ــ المقطوعة الاولى

فهذه الصور تسعى عامدة الـــى اعادة خلق بعض المشاعر التـــي ترتبط بجمال المناظر الطبيعية في ذهن القارىء مثـل : الفجر والغروب وضوء النجوم . وهي بذات فائدة في القطعة الاولى لكـــي تخفف مـن التوتر بعد ظهور شبح والد هملت المقتول ، وفي الثانية للبحث عـــن معادل قصي مألوف لفكرة مجردة صعبة . وكلا مـــن الصورتين تؤديـان عملهما كل في سياقها الخاص ، غير انهما تختلفان في صفاتهما ، ويمكن ان نسمي النوع الاول منها صورة فكر والاخرى صورة انطباع .

وصورة الفكر تبدو وكأنها تزاول عملها بتصوير مباشر للعلاقة بين التعبيرات تصويرا حيا مجسدا . وتلك التعبيرات تكون موضحة تماما عادة وتشتمل على معنى الصورة . وقد تكون هـــذه التعبيرات كلمات مجردة ، مثل :

كل ما يحدث يشير الى اتهامي
ويشحذ عزيمة انتقامي الخامل .
هاملت ٤ ــ ٤ (٣٢)
الفضيلة نفسها لا تسلم من ضربات الوشاية .
هاملت ١ ــ ٣ (٣٨)

لا يوجد هنا صور كلمات ، وان وجدت فليست على قدر كبير من الاهمية . وحتى صور الفكر هذه التي تبدو كأنها تقدم نوعا مـــن صورة الكلمة ، فانها لا تفعل ذلك لكي نتأمل فيهـــا ونكرس أنفسنا لقونهـــا الانبعاثية ، بل لكي تفجئنا بوعي جديد للعلاقة التي تصورها . وليست هناك رابطة طبيعية او تقليدية بين صور الكلمات وبين المدلول العـــام للصورة ، بل الارجح أن هناك مقابلة بينهما ، وهو ما ينتج عنها أثر مبدع مبتكر ، ويكفي للبرهنة على ذلك هذان المثلان :

اذا كانا اثنين ، فهما اثنان حقا
نوأمان ، كزوج الفرجار الجامدين
روحك ، القدم الثانية ، لا تبين حراكا
الا اذا همت الاخرى بذلك .

وداع : الصباح المحرم
حيث المساء مبسوطا على طول السماء
كمريض متخدر على مائدة
(أغنية ج. ألفرد برفروك الغرامية)

فصور الكلمة في هذه الصور الشعرية ليس لهـــا قيمة عاطفية راسخة ، بل ان تأثيرها يكمن في جدة واصالة الارتباطات التي تقيمها .

والاصالة بمعنى البحث عن طريقة جديدة للتعبير عن علاقة ما ، أو البحث عن علاقات جديدة بين الاشياء لم يقمها احد من قبل ، هي مـــا يميز صورة الفكر الوجيزة ، فهي تعمل عن طريق التفاعل المباشر للصفات الانسانية ــ المشاعر ، الافكار او الاشخاص ــ والقيمة البديعية لمثـــل هذه الصور تكمن في الطريقة الجديدة التي تتحقق بها العلاقات بيـــن الاشياء عادة ، بواسطة موضوعات محسوسة ، او بواسطة اضفاء الحياة والفعالية على افكار مجردة . والحياة والحركية هما روح صورة الفكر، التي تتمثل في قمة عظمتها في تحقيق العلاقات عن طريق احـــد افعال الاجرومية النشطة ، وشكسبير يوضح لنا ذلك بأمثلته :

والرحمة جميعا قد خنقتها عادة الاعمال القاسية
يوليوس قيصر ٣ ــ ١ (٢٦٩)

غـدا وغـدا وغـدا
تزحف في خطوات سقيمة من يوم ليوم
ماكبث ٥ ــ ٥ (١٩)

عمـل
يشين طلاوة العفة وخمرة حيائها
هملت ٣ ــ ٤ (٤٠)

ما نفع الرحمة
الا لكي تصد طلعة الجريمة ؟
هملت ٣ ــ ٣ (٤٦)

فهنا لا يحتاج القارىء ان يتأمل صورة ما ، ولكنه يحتاج ان يكون متيقظا للعلاقة المتضمنة ويلحظها في لمحة سريعة ، أي ان يشارك فـــي عمل ذهني خاطف . وصورة الفكر صورة درامية فيما يتعلق باختصاصها المباشر بالتوتر بين الفكر والمشاعر ، وهـــي مناسبة ومميزة للشعـــر الذهني ، وشعر اللماحية ، والشعر التأملي والجدلي ، وذلك النوع من الشعر الغنائي الذي يضفي على الصراعات بين الشاعر وذاته ، او بينه وبين حبيبته ، أو بينه وبين خالقه ، هيئـــة درامية . كما ان هـــذه الصورة شائعة بصفة خاصة في شعر الماورائيين ، وفي الشعر الحديث. ولما كانت صورة الفكر قوية ومباشرة وموجزة ، فهي تعتبر مـــن أفضل الوسائل للتعبير عن التوترات بين احدى الشخصيات وشخصية اخرى في المأساة الشعرية أو التعبير عـــن هـــذه التوترات داخل شخصية واحـــدة .

اما صورة الانطباع فهي تؤدي وظيفتها مباشرة بالايحاء او الاستدعاء ، وتأثيرها المباشر يكمن غالبا في صور الكلمات التي يطلب منا ان نتأملها. وحتى نتمكن من تذوق مثل هذه الصور الشعرية لا بد ان نسلم انفسنا تماما للقوة الاستدعائية في صورة الكلمة هذه . ومن هنا تستخدم صور الانطباع ارتباطات طبيعية او تقليدية بين الموصل (المفعول) والمدلـول العام (الفاعل) . ومرة أخرى ، سنقدم مثالين معروفين لتوضيح ذلك:

كالحجر الضخم الذي يرى احيانا راقدا
مقعيا على قمة احدى الروابي الصلعاء
اعجوبة لكل من يراه
كيف أنى هنالك ومتى
حتى يبدو شيئا مزودا بالحس
كحيوان من البحر يزحف خارجا
ويستريح على مرقد من الصخر او الرمال
ليدفيء نفسه تحت الشمس
مثل هذا يبدو ذلك الرجل .
(وردثورث :التصميم والاستقلال)

وعندما توج الكيدس القادم من أوليا بأكاليل الغار
شعر بالسم يتخلل جسده في الحال
وتحت وطـأة الالـم
مزق اشجار تيساليا الصنوبرية من جذورها
وقذف « ليخاس » من قمة « اوتيا » في بحر « أيو بويك ».
(الفردوس المفقود ، لملتون كتاب ٢ ، اسطر ٥٤٢)

وكلتا هاتين الصورتين تخلقـان صور كلمات لهـا وجودها الخاص ولها كذلك قيمة عاطفية في ذاتها ، فالصورة الاولـــى تستخدم مظاهـر لنواحي الطبيعة ، وتعتمد على ألفتنا بالمشاعر المتعلقة بمثل هذه النواحي والصفات المشتركة التي توحي بها الينا ، والصورة الثانية تعتمد عـلى معرفتنا بمشاعر العذاب الذي يعانيه البطل هرقـــل والصفات المشتركة التي يوحي بها الينا كذلك .

ورغم ذلك فان هذه الصور أصيلة ، ولكنها تختلف عن اصالة صور الفكر ، فاصالتها تكمن في التشابك الخاص والثراء التطبيقي الـــذي

تم استخدامهما بهما في الصورة الاولى للتعبير عن جمود المنظر الطبيعي امام الانسان الحي الذي يريدنا « وردثورث » ان نحس بـــه ، وفـــي الصورة الاخرى لكشف الالم الرهيب الـــذي يخالط ابتهاج الملائكـــة الساقطين على ما يبدو على الشيطان من ابلال . ويمكن استخدام مـادة صور الانطباع هذه مراراً وتكراراً ، ولكن لا يمكن استخدام صورة الفكر الا مرة واحدة . والصور الانطباعية لا تعتمد في تأثيرها علـــى الحياة والحركة ، بل تعمد الى تقديم صورة ساكنة لكل واحد حتى لو كـــان موضوعها مبني على حركة ، كلوحة لمعركة حربية . ومن هـــذا الكـــل الواحد يخرج معنى الصورة الشعرية وليس مـن التفاصيل الدقيقة . وهي تقدم تحقيقا خياليا غير مباشر لعدة علاقات ، وعلـــى القارىء ان يتأمل في الصورة . ويهديه هذا التأمل الـــى مثل هـــذا التحقيق ، وسيجده لو كان الشاعر ناجحا في محاولته .

وفي صورة الفكر يتبين كل من التعبيرين تماما ، ولكن في الصورة الانطباعية هذه ، يصبح تعبير واحد منهما ــ الموصل ــ مكتملاً في صورة كاملة المعالم ، في حين ينكمش التعبير الآخر الى مثل عبارة : « هكـــذا بدا ذلك الرجل » في المثال السابق ذكره . ان نقـــاء صورة الانطباع العظيم يظهر في حذف هذا التعبير ــ تعبير المدلول العام ــ تماما (١٦)، ويمكن ان يضمن في الموصل او يستنتج مـن خلال الارتباطات التقليدية للصورة . وهذا النوع من الصورة الشعرية مألوف في كثير من الشعر الاليجوري والقصصي والوصفي ، حيث تكـــون الحادثـــة او القصة او القصيدة كلها نوع من المفعول او الموصل الممتد ، حيث تـــدل الحوادث المادية والطبيعة المصورة على الحالة الروحية للبطل او حالة الانسانية عموما او الى بعض مظاهر الوجود الانساني ومشكلاته ، ولكـــن يحذف الشاعر الجملة الرابطة التي قد تكون مثلا « هكذا تبـــدو حالة الانسان على الارض » او أي شيء آخر حسب معنى القصيدة ، ويتركها لنا لكي نستنتجها بأنفسنا . وهذا لا يعني ان الشاعر يترك للقارىء الحبل على الغارب في تفسيره للقصيدة ، بل على العكس ، فان السياق القصصي للقصيدة يوجه انتباه القارىء الى العلاقات التـــي يريـــد المؤلف ان يتحقق القارىء منها . فمهما كانت الحوادث قصيـــة او الاماكن غريبة الوصف في القصيدة ، فان اوجه النشاط التي تتضمنها مثل هـــذه الحوادث وتلك الاماكن فيها تمثيـــل للنشاط الانساني ، كالترحـــال والصيد والحرب ، وكلها صور من هـــذا النشاط ، كما ان للطبيعـــة شمسها وقمرها ، نهارها وليلها ، شتاءها وصيفها ، ومثل هذه الاوجـه التي ارتبطت دائما بطبيعة الانسان او فترات حياته .

ومثل هذا الشعر لا يكون به استعارة بالمعنى المفهوم ، وهو شبيه بتلك الكمية الهائلة من الشعر الغنائي الذي يكاد يحذف بدوره الفاعل ــ المدلول العام ــ من صوره الشعرية او يحذفه بالفعل . ونعني بهـذا الشعر الذي يستخدم موضوعات او احـــداث العالم الطبيعي مـــادة لصوره الشعرية ، كالزهور والشمس والبحر والنجوم ومـا الى ذلك ، وهذه يمكن ان تستخدم كثيراً بعد ذلك دون ان تفقد شيئا من قوتها لان تأثيرها دائم يتجدد باستمرار على شكل تجارب جديدة في كل جيل . بل ان مثل هذه الصور تجمع حولها ارتباطات اكثر بالاستعمال المتكرر ، وتصبح تجسيما لتشابك تلك العلاقات التـــي لا حاجة بالشاعر الـــى تقريرها في القصيدة . والفتنا بمثل هـــذا التشابك للعلاقات هو مـــا يمكننا على الفور من تفسير قصيدة « هريك » « اجمـــع الزهور حين ترغب » على انها شيء اكثر من نصيحة يوجهها الشاعر لجمـع الزهور ، او هو ما يمكننا من التحقق من ان قصيدة « بليك » التالية اكثر عمقا من مجرد نواح على وردة تموت :

٥ه ايتها الوردة ، انك مريضة
ان الدودة الخفية
التي تطير ابان الليل
وفي عصف الريـــاح
قد عثرت على مرقدك
ذي البهجة القرمزية
وبحبها الاسود الغامض
تدمـــر حياتـــك .

وان البساطة الظاهرة لكثير من القصائد التي تستخدم صوراً من العالم الطبيعي ولا يوجد بها استعارة بالمعنى المفهوم لهو مجرد مظهـــر خادع . فعلى الرغم من ان هذه الصور لا تقدم مباشرة توترات الفكـــر والمشاعر ــ كما تفعل صور الفكر ــ فانها تختص بمثل هذه التوترات عن طريق غير مباشر . وهناك توتر ضمني بين المشاعر المختلفة والافكار التي يرمز اليها الموضوع في كثير من الصور الطبيعية : والزهرة مثال علـى ذلك ، فهي رمز للطف الكامل ، وعلى جمال المرأة ، وعلى التدهور السريع لذلك الجمال ، هي مثال على

حبنا لاشياء سطحية لا يمكننا التخلص منها
غرورها المزدهر يضعف وينضوي
وسيحصده الزمن عاجلا بمنجله المميت

ويمكن ان يكون هناك توتر بين الموضوع وبيـــن تجربـــة الانسان العامة لهذا الموضوع على التوالي ، ومثال على ذلك البحر المالح الغريب الذي لا يمكن التكهن بأحداثه ، جميل في هدوئه ، مخيف في عواصفه ، وسيلة للهرب ومكان للعزلة في نفس الوقت ، يمثـــل الاغراء الدائـــم والتهديد احيانا ، أليف لمعظم الناس ومع ذلك فهو غريب على الدوام .

ووصورة الانطباع يمكن ان تضارع صورة الفكر ثراء وتشابكا واثراء، غير ان تشابكها لا يمكن على سطحها الظاهر . انهـــا المنهج الطبيعـــي للقصائد الطويلة وكثير من الشعر الغنائي وجميع الاشعار التـــي تربط نفسها بفرام ما ، بعقيدة او بنظام عام ، انها منهج قصيدة مثل « ملكـة الجنيات » او « الفردوس المفقود » أو « المقدمة » ، وكذلك اشعـــار الرضاء الغنائية . امـــا صورة الفكر فهـــي المنهج الطبيعي لشعـــر الصراعات ، الشعر الذي لا يربط نفسه بشيء ، رغم انـــه قـــد يكون جاهدا في وضع حلول للصعوبات ، او في قبول عقيدة ما ، مثل شعـــر « جون دون » الديني ، او قصيدة ت. س. اليوت « الارض الخراب». وهي ايضا المنهج الطبيعي للماساة الشعرية ، حيث تكون جزء من تنظيم كبير يستخدم وسائل كثيرة لتحقيق اثر نهائي يتضمن نوعا من الالتزام. ان صورة الفكر هي نفس تركيب قصيدة الصراع تقريبا ، التي تكـــون قصيرة بالضرورة . وجوهر هذا النوع مـــن الشعر الاستعارة ، بينمـــا لا يحوي شعر الرضاء الا القليل منها او لا يحـــوي شيئا منها علـــى الاطلاق . وعلى العموم فان هذا النوع الاخير من انواع الشعر كان دائما الشعر الرائج ، فهو يكتب لجمهور يشترك في نوع الاماني المطلوبة او في النظرة تجاه العالم ، او يعبر عن اماني ستصبح عامة بعد ذلك .

وفي النهاية ، يهمني ان اذكر ان حوادث زمننا هذا هي ما تعلي من شأن شعر الصراع والشعر الخاص الذي يكتب عادة لمجموعة مـــن الاصدقاء او لجمهور صغير من المفكرين ونضعه في مرتبة عليا ، وهـــي التي تضفي الثقة على مجموعة النقد الذي يخصص لهذا الشعر والنقد الذي يحلل الاستعارة ، والذي يعادي شعر الرضا والقبول .

القاهـرة

ترجمة : ماهر البطوطي

(١٦) لاحظ « و. ك. ومسات » ذلك في مناقشته « لتركيب الصورة الشعرية الرومانسية للطبيعة » وبين كيف ان الاستعارة فـــي الحقيقة نادرا ما يلاحظها احد مـن خـــلال البيان الاساسي للقصيدة . انظـــر « الايقونة اللفوية » ص ــ ١٠٩ .

لجميع مطبوعاتكم :

دار الفد
للطباعة والنشر

بيروت ــ تلفون : ٢٣٠٥١٢