

التفكير في الصورة في الحضارات القديمة

الصورة البدائية

في الأطوار الأولى من تاريخ الإنسان، كان إبداع «الصورة» أو تحويل المادة إلى شكل هو الهدف الاقتصادي والجمالي والديني والأخلاقي الذي يتطلع إليه الإنسان، وقد عبّر عنه بأوجه مختلفة من الفنّ، تارةً بالتخطيطات التي تركها على الصخور وداخل الكهوف، وتارةً بالنحت، وأخرى بالصور الزخرفية على الثياب والجسد والأواني الخزفية. وقد رافقت الصورة حياة الإنسان منذ البداية مصاحبةً له في تطوره وانتقاله من البدائية إلى المدنية، حتى اكتسبت دلالة رمزية مثقلة بالمعاني المقدسة والخارقة.

وقد حاول الإنسان البدائيّ تغيير شكل المادة الخام للطين والصخور والعظام والمعادن ليحصل على صورة جديدة ذات نفع مباشر يهدف إلى تطوير حياته الخاصة، أو ذات تأثير جماليّ تلتذ به نفسه. وقد اكتشف النار واستعملها لتليين المعادن وطرقها لاستعمالها في الزراعة وشؤون الحياة الأخرى واستعمل الصخور والعظام للقطع والنشر وسوى ذلك، محولاً هذه المواد من مادة خام إلى شكل جديد، سوف يتطور لاحقاً ليكون صورة فنية على هيئة تماثيل فنية أو استعمال الأصباغ لطلاء العظام وسواها لأغراض مختلفة. إنّ الصورة تمثل هنا، تحوُّلاً على قدر من الأهمية في ثقافة الإنسان القديم وتكوين إحساساته الجمالية.

ناظم عودة*

صورة ليتزين الجسد بأكثر من واحدة فوضعوا الأقران في الآذان والأنوف، ليزينوا صورة الوجه. ومنذ البداية، أعطوا للصورة بعداً ميتافيزيقياً فكانوا يخشون من عقاب الآخرة في حال عدم تجميل صورة الجسد لتجهيزه لعالم الموت « ذهب سكان جبسلندة Gippsland إلى أن من يموت بغير قرط في أنفه سيلاقي في الآخرة عذاباً أليماً»^(٣). ويبدو أن عادة تطهير جسد الميت وتجميله، تلك العادة السارية إلى الآن في بعض الديانات، هي ذات جذور بدائية.

إن شغف الإنسان بالزينة ومعرفته بأهميتها الجمالية جعله يبحث عن وسائل أخرى لها القدرة على تحسين الصورة فاهتدى إلى الأحجار الكريمة، فقد « وُجدت أصداف القواقع والأسنان معقودة في عقود للزينة في مقابر لبثت على وجه الدهر عشرين ألف عام»^(٤). ويبدو لي أن الإنسان في تلك المرحلة تطلع إلى عمل يفصله عن العالم الحيواني ويميّزه، فابتكر الصورة تعبيراً عن حاجة روحية ملحة، ووسيلة من وسائل التطهير من الانفعالات المتصارعة في أعماقه، فتنعكس تلك

الانفعالات في الصورة كما تنعكس الأشياء في المرآة، فتطرد بنقلها إلى الصورة. ويختزل هذا وظيفة الفن بصورة عامة. وعلى هذا، كان الانتقال من تجميل

لقد انبثقت الصورة، لأول وهلة، في حياة الإنسان البدائي من حركتين متضادتين في الشعور، الأولى، غايتها إغراء النساء، والثانية بثّ الرعب في نفوس الأعداء. فالصورة الأولى تُزخرف بالجادبية والفتنة، على حين أن الثانية تكون مُنفرة ومثيرة للفرع. وفي كلتا الحالتين: الإغراء والرعب، فإن الصورة هي الوسيلة الأولى التي توصل إليها الإنسان لكي يتحقق عبرها شعوره بالجمال وانجذابه إليه، وشعوره بالقبح ونفوره منه. إن أولى صور الجمال في الفن، كما يرى وول ديورانت، مؤرخ الحضارة، كانت: صبغ الجسم صبغةً صناعية، هم يصبغون الجسم ليجذبوا النساء وليخيفوا الأعداء حيناً آخر، والجلّ من أهل استراليا الوطنيين (...) كان دائماً يحمل معه مقداراً من الصبغة البيضاء والحمراء والصفراء ليصلح من جماله حيناً بعد حين»^(١).

ومع ذلك، فإن هذه الصورة كانت مهددة بالزوال فبحثوا عن طريقة لجعلها دائمة الحضور والتأثير، فابتكر الإغريق «الوشم والوصم والثياب أدوات للترزين أدام بقاء»^(٢).

واستعملوا في ذلك الإبر الصابغة للوشم على الأجساد لرسم صورة ذات تأثيرات جمالية معينة. وأرادوا أن يربطوا، جمالياً، بين أكثر من

لقد انبثقت الصورة، لأول وهلة، في حياة الإنسان البدائي من حركتين متضادتين في الشعور، الأولى، غايتها إغراء النساء، والثانية بثّ الرعب في نفوس الأعداء. فالصورة الأولى تُزخرف بالجادبية والفتنة، على حين أن الثانية تكون مُنفرة ومثيرة للفرع

القائم على فعل الخوارق. فقد رسم السومريون صورة خارقة لعملية خلق الكون، فكشفت «أسطورة الخلق» عن أن «السماء والأرض كانت في الأصل جبلاً سفحه الأرض وذروته السماء. الإله (أن) يجسد السماء والإلهة (كي) تجسد الأرض، ومن اتحادهما ولد

إله الهواء (إنليل) الذي قام بعد ذلك بفصل السماء عن الأرض فأخرج الكون في شكل سماء وأرض يفصل بينهما الهواء»^(٦). لقد قلب السومريون الصورة من اتحاد المرأة والرجل وما ينتج عنه من مولود جديد، فتصوّروا خلق العالم شبيهاً بعملية الخلق الإنساني. فمجّرد أن اتحد إله السماء بإله الأرض ولد الهواء. وبسبب اعتقادهم بسيطرة الطبيعة عليهم وقوتها الخارقة، جعلوا لكل عنصر من عناصرها إلهاً مخصوصاً. واقتترنت القوة عندهم بالألوهية، فأسبغوا على جلجامش صورة إلهية وصورة بشرية في آن واحد. وكان فعل المحاكاة في الصورة، يحقق لهم متعة خلق جديدة على نحو مستمر، ولذلك انتعش فنّ المحاكاة والتمثيل في تلك الحضارة وسبق انتعاشه لدى اليونان بقرون.

وفي هذه الصورة الجميلة يتصوّر السومريون «نانا [إله القمر] رائداً يجوب سماء الليل في القفّة أو القارب الدائري المستخدم في الإبحار في نهر الفرات،

يبدو لي أن الإنسان في تلك المرحلة تطلّع إلى عمل يفصله عن العالم الحيواني ويميّزه، فابتكر الصورة تعبيراً عن حاجة روحية ملحة، ووسيلة من وسائل التطهير من الانفعالات المتصارعة في أعماقه، فتنعكس تلك الانفعالات في الصورة كما تنعكس الأشياء في المرآة، فتطرد بنقلها إلى الصورة

الجسد إلى تجميل الأشياء الخارجية، فكان فن الخزف والنقش عليه هو عملية تطوير لفن الصورة، ف«الخزاف حين يزخرف سطح الأنية التي صنعها بزخارف ملونة إنما هو بذلك يخلق فن التصوير، فالتصوير في أيدي البدائيين لم يكن بعد قد أصبح فناً مستقلاً، بل

كان وجوده متوقفاً على فن الخزف وصناعة التماثيل (...). وأهل أندامان Andamanes يصنعون الألوان بخلط المغرّة «تراب حديدي» بالزيوت أو الشحوم، واستخدموا مثل هذه الألوان في زخرفة الأسلحة والآلات والأنية والمباني، وكثير من القبائل الصائدة في أفريقية وأقيانوسيا كانت تصور على جدران كهوفها أو على الصخور المجاورة لها تصاوير لصنوف الحيوان التي أرادت صيدها»^(٥).

إن الخزف، على الرغم من أنه فن جميل أراد الإنسان البدائي أن يكشف من خلاله عن قدراته، إلا أنه كان يُستعمل في الأغراض الاقتصادية أيضاً كالاستعمال اليومي والمقايضة وكان الخزف مرحلة ممهدة لظهور فن النحت، ولتنتقل الصورة من كونها صورة تزيينية إلى صورة أكثر اقتراناً بعالم الطقوس والشعائر الدينية والبطولية.

ارتكز الخيال الأسطوري على قدرة هائلة في التصوّر

البدائي كان يمتلك إبداعاً خارقاً في صنع تصوراته ونسجها من خلال صور منتزعة من ذهنية متحررة تفسّر العالم تفسيراً فنياً محضاً.

ولم تفقد «الصورة البدائية» عفويتها وانسيابها الخيالي الخلاق إلا بعد أن بدأ الوعي والتنظير للأدب

والفنون، فوقعت الصورة في مراعاة الاعتبارات والمعايير التي وضعها منظرو الأدب والفنون. ويبدو لي أنّ ذلك بدأ مع أفلاطون وأخذ وضعيّة صارمة لدى أرسطو في صنع قواعد تنظّم عمل المسرحيات والشعر الدرامي والشعر الملحمي

مع إشارات مبتسرة عن الشعر الغنائي.

إن ما يميّز الصورة البدائية، هو ذلك التركيب والانسجام العفويين، فهي تكشف عن طبيعة الخيال الصافي الذي لازم الإنسان البدائي وكان خير عون له في تفسير العالم المحيط به والتعبير عن رغباته من خلال الصورة حتى امتازت حضارته بأنها حضارة الصورة بامتياز

التفكير بالصورة

لا يوجد علم جميل، بل فن جميل فقط
كانط

كان الإنسان البدائي يحسن التفكير بالصور أكثر من التفكير بالأفكار المجردة. وفي الوقت الذي يأتي هذا، من الناحية الفلسفية، منسجماً مع تطور العقل البشري، فإنه يشير إلى أنّ (الصورة) كانت تلبّي رغبة الإنسان القديم في التجسيم أو نفخ الروح في صورته، وهذا نوع من أنواع التفكير الإحيائي Animisme، وهو تفكير يقوم

تصاحبه النجوم والكواكب». وبغض النظر عن الجانب الإخباري في هذه الحكاية، فإنها تعبّر عن مشابهة شعريّة جميلة تجد أنّ صورة القمر وحركته في السماء تشبه حركة القفّة في النهر، فالإنسيابية بالحركة غير المحسوسة تناظر حركة القفّة غير المحسوسة في النهر بسبب كونها

دائرية الشكل. وهذا يعني أن الإنسان القديم كان يُعنى برسم صورة ذات جذور واقعيّة فشبهه حركة إله القمر أو القمر نفسه بحركة القارب الدائري، وهذا الشكل من القوارب معروف بأرض الرافدين واستمرّ استعماله كوسيلة نقل حتى منتصف القرن العشرين تقريباً.

إن ما يميّز الصورة البدائية، هو ذلك التركيب والانسجام العفويين، فهي تكشف عن طبيعة الخيال الصافي الذي لازم الإنسان البدائي وكان خير عون له في تفسير العالم المحيط به والتعبير عن رغباته من خلال الصورة حتى امتازت حضارته بأنها حضارة الصورة بامتياز. إنّ الخيال الصافي الذي عاش جنباً إلى جنب مع الحضارات القديمة هو أهمّ ما خلفه لنا الإنسان القديم وحضاراته، فقد كانت الأساطير والحكايات الخرافيّة والفنون صنعة ذلك الخيال المحيط الذي لا نهاية لحدوده. وكلما ازدادنا معرفة بالأداب والفنون القديمة وألفنا قراءة نصوص تلك الحقبة، اكتشفنا أنّ الإنسان

تعكس الخصال المخيفة لهؤلاء الأبطال بغية إحداث التأثير المطلوب في المتلقي القديم الذي يراها مجسمة في مرآة الفن. وقد رسمت صورة مخيفة تمثل جلعامش ففي أختام عصر فجر السلالات (٢٨٠٠ - ٢٤٠٠ ق.م) جرى فيها نقش صورة جلعامش وهو

«يصارع الحيوانات المفترسة» وفي إحدى الصور نقش على أنه «بطل في رأسه القرون التي كانت من شارات الألوهية» ورسم أيضاً على هيئة شخص «يحمل جديين لتقريبهما إلى الإله شمش»^(١٢).

وفي إحدى الرسوم كان جلعامش «يحمل بإحدى يديه (ساطوراً) وبالأخرى أسداً بولغ في صغر حجمه للتأكيد على ضخامة البطل»^(١٣).

أمّا صديقه أنكيديو فصوّر على هيئة «مركبة من رأس و صدر بشريين والقسم الأسفل (...) بهيئة ثور، وفي رأسه القرنان، علامة الألوهية والقدسية»^(١٤).

وعطفاً على ما ابتدأنا به الكلام، نقول إن اتخاذ الصورة مرآة تعكس بعض الأفكار هو الأساس الذي بني عليه الأدب وتطور لاحقاً ليعبر أو يعكس كالمراة العوالم الأشد غموضاً لدى الإنسان، يعكس صراعاته المختلفة في رحلة الوجود. والصورة هي ما توفر لنا أن نقول ما لا يقال ونكسر محظورات السلطة والقيم

كان الإنسان البدائي يحسن التفكير بالصور أكثر من التفكير بالأفكار المجردة. وفي الوقت الذي يأتي هذا، من الناحية الفلسفية، منسجماً مع تطور العقل البشري، فإنه يشير إلى أنّ (الصورة) كانت تلبّي رغبة الإنسان القديم في التجسيم أو نفض الروح في صورته، وهذا نوع من أنواع التفكير الإحيائي Animisme

على «بث الروح والحياة في الأشياء الجامدة»^(٧). وهذه النزعة انتقلت لاحقاً إلى المسيحية التي اعتقدت بأن صورة الله أصبحت هي «صورة الإنسان» لكنّ اليهودية اعتقدت بأن «نزول الله إلى مرتبة الإنسان هو فضيحة»^(٨).

وفرت الصورة للإنسان القديم إمكانية الانعكاس، فاتخذ منها مرآة تعكس كثيراً من الصفات الخاصّة به أو غيره فهو، كما في ملحمة كلكامش، يعكس من خلال الصورة الصفات الخارقة لبعض شخص الملحمة كجلجامش وأنكيديو وعلى نحو ما نرى فهذه الملحمة صورت جلعامش على النحو الآتي:

جعل الآلهة العظام صورة جلعامش تامة كاملة كان طوله أحد عشر ذراعاً وعرض صدره تسعة أشبار ثلثاه إله وثلثه الآخر بشر.

وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي^(٩). وفي مكان آخر من الملحمة صوّر على أنه:

موجة طوفان عاتية تحطم حتى جدران الحجر^(١٠).
وصورت الملحمة (خمبابا) على أنه:

زئير عباب الطوفان
تنبعث من فمه النار، ونفسه الموت الزؤام^(١١).
كانت هذه الصور تقف كالمراة في الملحمة،

التشبيه»^(١٦). وكما يقول فريزر إن «الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علتة»^(١٧).

وبلغ التجسيد الذروة عندما تصور الإنسان القديم الآلهة على هيئة الإنسان بنوعيه الذكر والأنثى. فالصور الأسطورية والشعرية القديمة وكذلك الصور النحتية للآلهة رسمت على شكل إنسان بكامل أعضائه، وأحياناً ثمة تضخيم خاص للأعضاء التناسلية للدلالة على الخصب والنماء، وإجمالاً، إن الصورة المجسمة تستحضر ما لا يمكن استحضاره لكي يتقرب إليه الإنسان ويناجيه ويصلي بقربه ويقدم له الشكر والأضاحي.

فقد خلّف لنا السومريون من ضمن ما خلفوه دعاءً تتجسّم فيه شعرياً، صورة الخصب لدى الآهة الأنثى الإلاهة إنانا/ عشتار التي تسمى الإلاهة الأم لدى السومريين، فكتبوا لها هذا الدعاء التضرّعي:

أيتها السيدة، إنّ ثديك هما حقلك وحقلك الواسع الممتد، الذي «يسكب» النبات وحقلك الواسع الممتد الي «يسكب» الحنطة والماء متدفقاً من الأعلى - للمولى - والخبز من العلى اسكبي للمولى المأمور ليشرّب منك^(١٨).

إنّ تضخيم وتجسيم الأعضاء الدالة على الخصب

والنماء لدى الآلهة في المنحوتات انتقلت إلى الشعر أيضاً فرسم الإنسان القديم صورة للشدي على هيئة حقل حنطة؛ لأنّ حقل الحنطة غاية في العطاء

والأعراف المتحجرة وتتيح لنا إمكانية أن نظهر المظمور في الأعماق البعيدة لأنفسنا. فالأدب هو المرآة العاكسة للواقع أو المتصورة له وفي كلتا الحالتين، كانت الصورة هي الجوهر الأسمى الذي بني عليه الأدب بمختلف أجناسه.

الصورة السحرية

لقد كانت «الصورة السحرية» ضرورة من ضرورات تطور العقل البدائي فهذا الكائن الذي وجد نفسه في عالم تقوده طبيعة متمردة، وهو يعيش فيه بلا خبرة ولا معارف تمكنه من السيطرة عليه وتصريف أموره، فقد تصوّر أنّ «بمقدوره تسخير الطبيعة لصالحه، ليستطيع من خلال ذلك تفادي النتائج السلبية التي تؤدي إلى تلك التغيرات. وكانت هذه بداية الاعتقاد بقوة السحر القائم على مبدأ التشبيه الذي يهدف إلى استحداث الشيء بتقليد عملية حدوثه. ولهذا السبب كان الإنسان يقيم طقوساً سحرية يتقمص من خلالها ظاهرة طبيعية معينة أو شيئاً معيناً مما أصبحت...»^(١٥).

إنّ صور الحيوانات التي رسمها الإنسان القديم ملونة على جدران الكهوف كان قد رسمها «بدافع سحريّ إذ

إنّ اتخاذ الصورة مرآة تعكس بعض الأفكار هو الأساس الذي بني عليه الأدب وتطور لاحقاً ليعبّر أو يعكس كالمراة العوالم الأشدّ غموضاً لدى الإنسان، يعكس صراعاته المختلفة في رحلة الوجود

اعتقد إنسان العصر الحجري القديم أنّ وجود صورها على جدران الكهف سيجعل من الحيوانات ذاتها تحت سيطرته إيماناً منه بالمنطق السحريّ القائم على مبدأ

وأبرز المنبتات aracle كان المؤمنون يتلقون النبوءات من حفيف أوراق هذه الشجرة أو من خرير الماء المنساب بقربها، أو من هدبل الحمام بين أوراقها. ويمكن التأكيد بكامل الثقة أن هذه الشجرة لم تكن في البداية شجرة الإله زيوس بل زيوس

نفسه^(٢٠). ويوضح هذا المثال لنا، لماذا يشغف الإنسان إلى هذا الحد بالصورة في الفن عموماً، لأنها تستجيب لرغباته البدائية العميقة في إيجاد معادل ماديٍّ ومحسوس لجميع القوى غير القابلة للتجسيد المحسوس، ولجميع المعاني الذهنية التي تلتدّ النفس برؤيتها في شكل صورة محسوسة. ولذلك اعتقد الإنسان البدائي بقدرة الصورة السحرية على إحياء الكائنات واستحضار أرواحها، وعمموا هذا الاعتقاد حتى على الطبيعة التي لم تعدّ هامة طبقاً لهذا المعتقد، بل هي عالم يضحّ بالأرواح، فالعالم بحسب رأي فرويد، «يعمره بحسب هذا التصور عدد غفير من الكائنات الروحية، المضمرة لنية النفع أو الأذى حيال البشر الذين يعززون إلى هذه الأرواح (...). علّة كل ما يحدث في الطبيعة، ويعتقدون أنّ هذه الكائنات لا تبعث الحياة في الحيوانات والنباتات فحسب، بل كذلك حتى في الأشياء الجامدة الهامة في الظاهر»^(٢١). فاتخذت الصورة وسيلة للسيطرة على

إنّ صور الحيوانات التي رسمها الإنسان القديم ملونة على جدران الكهوف كان قد رسمها «بدافع سحريّ إذ اعتقد إنسان العصر الحجريّ القديم أنّ وجود صورها على جدران الكهف سيجعل من الحيوانات ذاتها تحت سيطرته إيماناً منه بالمنطق السحريّ القائم على مبدأ التشبيه». وكما يقول فريزر إنّ «الشبيه ينتج الشبيه أو أنّ المعلول يشبه علته

والبقاء بالنسبة للإنسان القديم الذي وجد في الغذاء وتوفره إمكانيّة البقاء فوق الأرض. إن الصورة التشبيهيّة أشبعت لدى الإنسان القديم رغبته في المشاركة بفعل الخلق أيضاً، وحققت له إمكانيّة إشباع رغباته العصيّة على التحقق.

ومثلما نعتقد، نحن، الآن بأن الدعاء والصلوات تجعل رحمة الله أقرب إلى التحقق الواقعي، فإنّ الإنسان البدائي كان يعتقد بأن رسمه لصورة فنيّة لأيّ غائب إنما هو طريقة واعتقاد باستحضار الغائب عن طريق رسمه، ففي الأساطير الأغريقيّة كانت ثمة إلهتان هما داميا Damia وأكسيزا Auxesia (وهما من القوى التي لها علاقة أكيدة بخصوبة الأرض وحينما عانت أبيداوروس Epidaurus [إحدى مدن اليونان القديمة] من الجذب والقحط قام الناس، استجابة لإحدى التنبؤات، بحفر صورة من خشب الزيتون المقدّس لكلّ من داميا وأوكسيزيا، وما أن انتهوا من ذلك ودفنوهما في الأرض حتى أثمرت التربة من جديد)^(١٩).

كانت الصورة، لدى البدائي، تمثل جزءاً من نشاطه الروحي الخلاق، فقد كانت في لندن «شجرة بلوط مشهورة جداً، وهي منذورة للإله زيوس وتعتبر من أقدم

صورة مرعبة للثنين على هيئة «ثعبان برأس واحد أو برؤوس عديدة، تصل أحياناً إلى سبعة رؤوس، وأحياناً أخرى إلى أحد عشر رأساً. ويظهر الثنين على بعض الأختام الأسطوائية على شكل أفعوان ضخّم له ما يشبه العرف في رأسه، ولسانه خارج من فمه وله يدان»^(٢٣).

وكان هذا الثنين المرعب لسكان المدن المنكوبة، يرمز إلى «قوى الشرّ بكلّ ما في الكلمة من معنى»^(٢٤).

وقد عالج المصريون القدامى مشكلة الغياب باعتباره فعلاً ينتج عن محو (الصورة الحقيقية) بأن توصلوا إلى طريقة تكون بديلاً عن ذلك المحو القدرى، وهي طريقة تعويضية عن الفناء؛ طريقة حفظ الشكل المفرغ من صفاته البشرية، كالروح والعقل والذاكرة والحركة والنمو. فكانت براعتهم تركز على بقاء الصورة (الجسد) حتى وإن كان خاوياً من جوهره البشري. فالصورة هي التعويض عن الفناء، هي الوهم بالخلود أو الانتصار الوهمي على فكرة الموت فكأن الحياة هي الصورة، والموت هو محو الصورة.

إنّ علاقة البدائي بالصورة تتخطى حدود وظيفة

المتعة الذاتية إلى وظيفة ذات أبعاد ميتافيزيقية تساعدهم في السيطرة على فوضى العالم الذي عاشوا فيه من كوارث وغزوات همجية وغياب القانون العام

كانت الصورة، لدى البدائي، تمثل جزءاً من نشاطه الروحي الخلاق، فقد كانت في لندن «شجرة بلوط مشهورة جداً، وهي منذورة للإله زيوس وتعتبر من أقدم وأبرز المنبئات aracle كان المؤمنون يتلقون النبوءات من حفيف أوراق هذه الشجرة أو من خريز الماء المنساب بقربها، أو من هديل الحمام بين أوراقها

هذه الأرواح المنتشرة في الطبيعة، أو على أقل تقدير ترويضها. وربما تسلّلت هذه الأرواح إلى الصور ومنحتها الحياة، فقد قرن البدائيون بين الصورة والقدرة على الإحياء، فاعتقدوا بإمكانيتها السحرية على استعادة الكائنات، ويفسّر فرويد ذلك بقوله: «إنّ الأشخاص البشريين يحتون على نفوس تستطيع أن تغادر مقامها لتحلّ في أشخاص آخرين؛ وهذه النفوس هي مصادر الأنشطة الروحيّة، وهي مستقلة إلى حدّ ما عن الأجسام. وفي الأزمنة الأولى كان الناس يتصورون النفوس مشابهة غاية الشبه للأفراد. ولم يُقيّض لها إلا بعد تطور طويل الأمد أن تتجدد من كلّ عنصر مادي لتكتسب درجة رفيعة جداً من الروحة»^(٢٢). وكان هذا التصور جزءاً من معالجة مشكلة الغياب الأبدي التي يسببها الموت، وكما سنشير إلى وظيفة الصورة الشمعية ومن ثم النحتيّة في استحضر الغائب. ويبدو لي، أنّ تكرار حضور الغائبين في الأحلام جعل البدائي يعتقد بوجود أرواحهم في هذا العالم، فابتكر الصورة القائمة على توخي المشابهة لإغراء الأرواح في دخولها، ومن ثم تتحقق عملية إحياء

الموتى، ولو بالوهم، عبر الصورة في المعتقدات البدائية.

وعملية الإحياء لدى البدائي تتم عن طريق التجسيم بالصورة، فقد رسم السومريون والبابليون

«القناع الشمعي» الذي يوضع على وجوه الموتى والذي يضعه القاضي في الجنازة ليحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيداً عن كل العيون، فالدين الذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة»^(٢٥). ومع ذلك، فإن الصورة الشمعية لم تف بالغرض فكانت الصورة النحتية هي الأقدر على التعبير عن عنصر من عناصر الخلود للرموز الدينية وللأبطال العظام، فلجأ الإنسان في ذلك الزمان إلى «تصوير الأشخاص في

تماثيل يستفاد منها كتمائم للسحر، ثم بعدئذ أراد أن يصنع هذه الأشياء لتكون جمالاً في ذاتها. لقد نحت الأسكيمو قرون الوعل وعاج فيلة البحر تماثيل صغيرة للحيوان وللإنسان وكذلك أراد البدائي أن يميز كوخه بعلامة أو يميز عمود الطوطم أو قبراً من القبور بتمثال صغير يدل على معبوده أو على ميتة، فكان أول ما نحت من ذلك وجهاً على عمود، ثم نحت رأساً، ثم نحت العمود كله. ومن هذا التمييز لقبور الآباء بتماثيل تصور الموتى أصبح النحت فناً. وعلى هذا النحو أقام سكان جزيرة إيستر القدامى تماثيل هائلة على قبور موتاهم كل تمثال من حجر واحد»^(٢٦).

وفي الوقت الذي شغلت فكرة الموت حيناً كبيراً من

الذي يمنع وقوع الغزوات الهمجية، وتخلّف العلوم الطبية على أقل تقدير القدرة على صدّ الأوبئة، وعبث الآلهة، الذين هم ليسوا سوى جبابرة امتلكوا وسائل القوة والبطش، في حياة الناس البسطاء، وسوى ذلك من مظاهر الفوضى فتوهم الناس أنهم آلهة، فكان أقصى ابتكار البدائي هو الصورة ليضفي عليها قدرات سحرية خارقة وإن كانت وهمية، كاستحضار الأرواح وإحياء الموت والقضاء على الأعداء وأخيراً اتخاذها آلهة للعبادة. وهذا يفسّر لنا

لماذا الحضارات القديمة زاخرة بالصور، حتى يمكن اعتبارها حضارة صورة صرفة، فكل ما وصل إلينا إنما جرى نقله عن طريق الصورة التي انطبعت عليها نشاطاته الروحية والعقلية وتطوره الحضاري، وأسلوب حياته وسبل عيشه.

إن علاقة البدائي بالصورة تتخطى حدود وظيفة المتعة الذاتية إلى وظيفة ذات أبعاد ميتافيزيقية تساعدهم في السيطرة على فوضى العالم الذي عاشوا فيه من كوارث وغزوات همجية وغياب القانون العام الذي يمنع وقوع الغزوات الهمجية، وتخلّف العلوم الطبية على أقل تقدير القدرة على صدّ الأوبئة، وعبث الآلهة

من الصورة الشمعية إلى الصورة النحتية

إن الانتقال إلى الصورة النحتية هو المرحلة التي تطور فيها وعي الإنسان خلال مراحل التاريخ، فالصورة المنحوتة هي الأكثر ديمومة في مواجهة تقلبات الزمن. لقد كان «الغياب» يقلق الإنسان ويحزنه وربما يثير فيه الفزع، فأراد أن يجد وسيلة تخفف عنه وَقَع هذا الغياب فوجد في الصورة شيئاً من التعويض، فابتكر الإغريق

صعيد الواقع من أشياء لم يبلغ العقل البدائي المنزلة التي تؤهله لكي يفسرها تفسيراً تجريدياً وعلمياً ومنطقياً. فكانت الأساطير هي جذوة خيالية خارقة للإنسان البدائي الشرقي ليفسّر من خلالها كل ما لا يمكن فهمه تجريدياً إلا من خلال صورة حسية «فالعلم يعطي تفسيرات علمية لسقوط الأمطار، لكن البابليين كانوا يستنجدون بقوة خيالهم الخصب لتفسير ذلك في إطار صورة يمكن الشعور حسياً بعناصرها»، فاعتقدوا بأن «وساطة من الطير العملاق (إمدوغود) إذ جاء لإنقاذهم، فكسا السماء بما في جناحيه من سحب الزوابع السوداء، والتهم (ثور السماء) الذي كان قد أحرق الزرع بأنفاسه الملتهبة»^(٢٨).

إن تصوير الظواهر الطبيعية على هذا النحو هو تعبير عن اعتقاد ميثولوجي بأن الإنسان البدائي كان هو وعالمه الحقيقي يقاسي من صراع محتدم بين نوعين من القوى (الآلهة): قوى خيرة، وأخرى شريرة، فكأنه في صياغة هذه الصور الحسية يخرج عن حيادته ليكون مساهماً

في ذلك الصراع عبر تجسيم لحظة المواجهة وتفخيم قيم البطولة لدى قوى الخير (الطير إمدوغود) فالصورة الحسية هنا هي تمجيد لمأثرة من مآثر الخير. فكانوا «يشعرون شعوراً مباشراً بالصراع بين قوتين الواحدة تعادي الحصاد الذي

تفكير الإنسان البدائي، فإنه انشغل أيضاً بفكرة الخصوبة وفكرة القوة والسمو والفخامة. فقد اصطنع إحساسه بالجمال: «شدة وقوة إبداع هما شدة الشهوة الجنسية وقوة إبداعها، ثم يوسع من هالة الجمال حتى تشمل كل شيء يمسه الحبيب من بعيد أو قريب فتشمل كل صورة جاءت شبيهة بصورتها، وكل الألوان التي تزينها أو تسردها أو تتحدث عنها، وكل الحللي والثياب التي تلائمها وكل الأشكال والحركات التي تذكر بما لها من تناسق ورشاقة، ومن الجاذبية التي تجذب الإنسان نحو عبادة القوة يأتي إحساسنا بروعة الفخامة - فتطمئن نفوسنا في حضرة القوة - وهو إحساس يخلق أرفع آيات الفن جميعاً، وأخيراً قد تصبح الطبيعة نفسها - بمعونة منا - فخمة وجميلة في آن معاً، لا لأنها تشبه وتوحي برقة المرأة كلها وقوة الرجل كلها فحسب، بل لأننا نخلع عليها مشاعرنا»^(٢٧). فالصورة، إذن، لها وظيفة اجتماعية في تكثير النسل، ووظيفة روحية في التعبير عن الانفعالات الداخلية ونقلها إلى الصورة.

كان «الغياب» يقلق الإنسان ويحزنه وربما يثير فيه الضرع، فأراد أن يجد وسيلة تخفف عنه وَقَع هذا الغياب فوجد في الصورة شيئاً من التعويض، فابتكر الإغريق «القناع الشمعي» الذي يوضع على وجوه الموتى والذي «يضعه القاضي في الجنازة ليحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيداً عن كل العيون

إن قوة الخيال التي تمتع بها الإنسان البدائي الشرقي جعلته يبتكر صوراً حسية لأفكار تجريدية، ففسّر القوى الماورائية أو القوى المجهولة لديه على أنها قوى تتحرك بموجب صورة لحكاية متخيّلة تتضمن علاقة سببية لما يحدث على

يعتمدون عليه، والأخرى رهيبه ولكنها كريمة: فجاءتهم الزوبعة الرعدية في اللحظة الأخيرة وأنقذتهم بأن هزمت المَحَلَّ وقضت عليه»^(٢٩). وإن السرد الشعري في الأسطورة، على حدّ تعبير فرانكفورت، «ليس مجرد سرد لقصة رمزية، إن هو إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرد، فالصور لا يمكن فصلها عن الفكر. إنها تمثل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها»^(٣٠). لكن ديورانت يفسّر ذلك في نطاق جماليّ فيمضي إلى أن «الفن هو إبداع الجمال، هو التعبير عن الفكر أو الشعور في صورة تبدو جميلة أو فخمة فتثير فينا هزة هي هزة الفرح الفطري التي تثيرها المرأة في الرجل أو الرجل في المرأة»^(٣١).

إنّ هذا التفسير السيكولوجي والجمالي للصورة، هو المحرّك الأساسي للبدائي لثقل بوعيه من المادة الخام إلى الصورة لأنها الأكثر تناسباً مع طبيعة قدراته التخيلية، ويرى فيها الوسيلة الأكثر جاذبية في المتلقي البدائي.

وثمة شيء على قدر من الأهمية يتعلّق بأنّ البدائي، المؤلّف والمتلقي على حدّ سواء، كان يجد في الصورة القائمة على التجسيد قدرةً على التمثيل الحيويّ والتأثير والإقناع. فالتجسيد كان أسلوباً من أساليب التفكير في تلك المرحلة. فلا بدّ أن تلبس الأفكار قناعاً أسطورياً يجعلها تمتاز بالحركة والحيويّة على نحوٍ مشابهٍ للحركة والحيوية التي يمتاز بها عالم الأحياء

التفكير في تلك المرحلة. فلا بدّ أن تلبس الأفكار قناعاً أسطورياً يجعلها تمتاز بالحركة والحيويّة على نحوٍ مشابهٍ للحركة والحيوية التي يمتاز بها عالم الأحياء. ولعلّ البدائي كان يسعى إلى خلق عالمٍ شبيه بعالمه ليفسّر فيه كلّ شيء. فقد فسّر المصريون القدامى خلق العالم على نحوٍ مشابهٍ لعملية التزاوج الإنساني، فالآلهة تتزاوج لتنجب. ولم يقتصر هذا على المصريين وحدهم وإنما كان شائعاً لدى البابليين ولدى اليونان أيضاً. وقد استندت كلّ حكايات الخلق وقصص الخليفة على هذه الفكرة فتصوروا بأنّ (آثوم) هو الخالق وله ولدان هما: جب ونوت؛ أي الأرض والسماء، وإنّ أولاد هؤلاء كانوا الآلهة الأربعة في حولية أوزيرس التي يقترب فيها المجتمع (إذ كان أوزيرس الملك الميت والإله معاً) بالقوى الكونية. في أسطورة جلجامش كانت «الصورة» أساس التجسيد لكلّ ما هو غير مرئيّ، إذ تحوّلت فكرة الموت بفعل الصورة إلى نبتة هي «نبتة الحياة» ورسم البدائي بسعة خياله الخلاق صورة لكل الأشياء غير المحسوسة كالموت والشرّ والخير والخصب والجذب، فرسموا للخطايا التي تثقل كاهل الإنسان صورة كبش يساق إلى الصحراء وهو محمّل بخطايا الإنسان لينحر هناك، ويبدو لي أنّ نقص

ثمّة شيء على قدر من الأهمية يتعلّق بأنّ البدائي، المؤلّف والمتلقي على حدّ سواء، كان يجد في الصورة القائمة على التجسيد قدرةً على التمثيل الحيويّ والتأثير والإقناع. فالتجسيد كان أسلوباً من أساليب التفكير في تلك المرحلة. فلا بدّ أن تلبس الأفكار قناعاً أسطورياً يجعلها تمتاز بالحركة والحيويّة على نحوٍ مشابهٍ للحركة والحيوية التي يمتاز بها عالم الأحياء

كان أسلوباً من أساليب

قدرتها الفعلية على إيذاء الملك أو تقليص سلطانه»^(٣٢). وبمثل ذلك كان يعتقد الهنود الحمر في أمريكا الشمالية، فقد كان رسم الصورة يستحضر لهم، سحرياً الأشخاص الذين تمّ استحضارهم للخير أو الشر، وكانت الصورة تمنحه الحياة والحيوية، ذلك أنّ «رسم صورة الشخص في الرمل أو الرماد أو الطين أو الحصول على أيّ جزء من جسمه وبخسه بقطعة حادة من الخشب أو إلحاق أيّ نوع آخر من الأذى يستتبع إلحاق أذى مماثل بالشخص ذاته الذي تمثله هذه الصورة. وعلى ذلك فحين يريد شخص، عند هنود أو جيواي Ojebway، إيذاء أحد أعدائه فإنه يصنع له تمثلاً صغيراً من الخشب ثم يغرز إبرة في رأسه أو قلبه أو يطلق عليه سهماً، اعتقاداً منه أنّ عدوّه سوف يشعر بالألم حادة نفاذة في ذلك الجزء من جسمه الذي يقابل الموضع الذي أصابته الإبرة أو السهم من التمثال. أمّا إذا كان يريد قتل عدوّه مباشرة وفي التوّ واللحظ فإنه يحرق التمثال أو يدفنه وهو يردد بعض الصيغ السحرية»^(٣٣).

المعنى الديني والحضاري للصورة

إنّ ابتكار الصورة من قبل الإنسان، مهّد الطريق للدين، في ظنّي، لاستعمالها في توصيل رسالته، وترسيخها، وزيادة تأثيرها، وقد استعمل «العهد القديم» كلمة «التكوين» بمعنى: خلّق صورة جديدة للعالم على غير مثال سابق، فهي صورة ابتدعها الخالق. وهذه الكلمات، عنيّت: خلّق وأبدع وكوّن، اكتسبت في المعجم العربي دلالة الصورة الجديدة. وفي «سفر

الخبرة والمعرفة الكافيين لدى البدائي جعله يعتقد بالصورة لا بالفكرة ومن هنا فإنّ الطقوس والشعائر التي ازدهرت في ذلك العصر إنما هي تجسيد للأفكار التي آمنَ بها الإنسان والرغبة في جعلها شيئاً محسوساً يمكن السيطرة عليه ومن ثم القضاء عليه أو تسخيره لغرض معين.

وكانت الطقوس تهدف إلى خلق صورة فنية للشكر؛ شكر الآلهة على زيادة المحاصيل الزراعية مثلاً، أو صورة فنية للتطهير من الآلام المصاحبة لعملية الوجود. ويبدو لي أنّ الأغريق استعاروا المحاكاة من الطقوس التمثيلية للبدائي البابلي أو المصري اللذين ازدهرت في حضارتهما الطقوس التمثيلية.

وفي الوقت الذي ولدت فيه «الصورة» كليتة، فإنها انتقلت إلى مرحلة أكثر تطوراً، وهي مرحلة «الصورة الجزئية» التي تتضمن دلالات رمزية. فقد كان المصريون ينقشون على الأقداح الفخارية الكبيرة «أسماء القبائل المعادية لهم (...) وأسماء حكامها، وأسماء بعض المتمردين المصريين، كانت هذه الأقداح تحطم في احتفال ديني مهيب: إنها الدعوة بالموت على هؤلاء الأعداء كلهم، لأنهم بعيدون عن قبضة الفرعون (...) فقد كان المصريون يشعرون أنهم يلحقون بأعدائهم أذى حقيقياً حين يحطمون أسماءهم، فيضعون بعد أسماء الخصوم الذين يعددونهم ويدعون عليهم بالموت، عبارات كهذه: كلّ فكر مؤذٍ، وكلّ كلام مؤذٍ وكلّ أحلام مؤذية وكلّ خطط مؤذية وكلّ صراع مؤذٍ. فكتابة هذه الأمور على الأقداح التي ستحطم تنال في اعتقادهم، من

هما محاولة لإصلاح ذلك التشويه الذي لحق بالصورة المثالية.

الصورة المشرقية

لقد ميّزت الصورة ما بين حضارة وأخرى، وهوية وأخرى، فالإنسان الشرقي الذي عاش في كنف سلطة قائمة على القمع والخوف، كان يخضّب صورته بلمسات دينية لتفادي الخوف والاضطهاد فكانت الصورة الشرقية تمجيداً أو مناجاة للآلهة أن تحميهم من اضطهاد الحكّام، ولحماية أنفسهم رفعوا الحكام إلى مقام الآلهة. وهكذا كان

الجانب الروحي طاغياً على تكوين الصورة، فكانت مرآة لقوة الآلهة ورحمتها، ومرآة لوحش الموت الذي يتربّص بهم، وامتازت الصورة الشرقية بظلالها الكئيبة ونظرتها المأساوية التي تعكس واقع الحياة الاجتماعية في تلك الحضارة، وتعكس الطابع الروحي لهذه الحضارة. لكنّ الحضارة الغربية عكست واقعاً آخر أكثر اهتماماً بالجوانب العقلية والعلمية والمادية. ومع ذلك، فإنّ الطابع المشترك بين الحضارتين هو طغيان الحسّ الديني والرؤية الدينية في النظر إلى العالم، ولذلك فإنّ علم الجمال القديم لا يمكن أن يتجرّد من القيم والمثُل الدينية التي تسللت إلى الفنّ والأدب والفكر

التكوين» تردّ واحدة من أقدم الإشارات الدينية إلى الصورة: «قال الله: لنصنع الإنسان على صورتنا»^(٣٤). فخلق الإنسان جرى على «المشابهة» والتصوير. وعلى الرغم من أنّ الديانات الرئيسية اتخذت موقفاً مضاداً من الصورة والتصوير، إلا أنّ الصورة لعبت دوراً مهماً في حياة هذه الأديان وتطوّرها.

لقد أحدث الله العالم على هيئة صورة جميلة ونافعة بعد أن كان يسبح في سديم مظلم. فحوّل المادة السديمية إلى شكل فيه السماء وزرقتها والأرض المتعددة الألوان، والبحار والليل والنهار والشمس والقمر والكواكب، ثم خلق

الإنسان ليتنفع من خيرات هذا العالم ويروي قصّته. وكانت قصة آدم وحواء وخرجهما من الفردوس، هي تحسّر على فقدان الصورة الأجمل والأكثر سرمدية ومثالية وطهارة من الصورة النقيض؛ صورة الدنيا وعالم الإنسان المليء بالخطايا. وظلّت صورة الفردوس حلاً يراود الإنسان عبّر جميع الأديان. وما الشغف برسم جمال الطبيعة الأسر إلا محاكاة لحلم الإنسان بالخلود بالجنة.

إنّ الخطيئة هي تشويه للصورة المثالية التي أرادتها الأديان للإنسان. والاعتراف؛ كما هو الحال في المسيحية، أو التوبة؛ كما هو الحال في الإسلام، إنما

إنّ الخطيئة هي تشويه للصورة المثالية التي أرادتها الأديان للإنسان. والاعتراف؛ كما هو الحال في المسيحية، أو التوبة؛ كما هو الحال في الإسلام، إنما هما محاولة لإصلاح ذلك التشويه الذي لحق بالصورة المثالية

وربما العلم أيضاً. وهكذا خضعت الصورة إلى طغيان هذا الحسّ الديني، ولم تتحرّر من ذلك إلا بعد عصر النهضة الذي اهتم بالفرد، وإلا بعد نشأة الفنون والآداب والاتجاهات الفكرية الحديثة في القرن الثامن عشر الميلادي، وكلما مرّ قرن كان هنالك

تحلّل من القيم الدينية الذي بلغ ذروته في نزعة الحداثة وما بعدها.

إنّ الصور تتأثر، عادة، بالسياقين: الحضاري، والفكري، فحضارة الشرق ذات خصوصية معينة تتبدّى في نظامها الفكري وآدابها وفنونها. فقد ترك لنا الشرقيون آثاراً فكرية تمتاز بعناية فائقة في «الخيال» والفكر في الشرق الأدنى القديم، «يبدو ملفوفاً بالخيال»^(٣٥) على حدّ تعبير هـ فرانكفورت. وهكذا، كانت الصورة التخيلية المحسوسة هي ما يمكن أن تستنبط منه أية فكرة تتعلق بالإنسان ووجوده. فالإنسان البدائي كان يعتقد بأن العالم «زاهر بالحياة»^(٣٦). فحاول أن يغذيه بالصور على نحو مستمر، فابتكر الصورة الأسطورية لتكون زاهرة بالمعاني والأفكار وهذه الصور على النحو الذي صيغت فيه عوضتهم عن «التحليل والاستنتاج»^(٣٧). الفكري المحض بعيداً عن الروح الحيوية التي يشيعها الخيال الخلاق، على نحو ما ذكرنا من حكاية الطير

(إمدوغود).

موقف الإسلام من الصورة

كان موقف الإسلام من (الصورة) ولاسيما الصورة البصريّة وصور التماثيل موقفاً حازماً، فقد حرّم الإسلام «تصوير ذوات الروح قضاءً على الوثنية

في كلّ مظهرها، فلم يُعنَ المسلمون بتصوير الإنسان والحيوان، ووجهوا عنايتهم حينما ازدهرت حضارتهم إلى النقش والخطّ وتصوير النباتات والجماد، فأتوا في ذلك آيات من الجمال»^(٣٨).

ومع ذلك، فإنّ التطور الحضاري للدولة الإسلامية والاختلاط مع الثقافات الأخرى بعد الفتوحات الإسلامية ونشوء طبقة من الحكّام المتساهلين مع قواعد الدين الإسلامي، قد خفّف تلك النزعة الصارمة في تحريم «تصوير ذوات الروح وتجسيدها ولاسيما في العصور المتأخرة، القرن السابع الهجري فما بعده. ففي (قصر عمرا) الذي كشفت بقاياه في بادية الشام، ويُظنُّ أنّ بانيه أحد أمراء الأمويين، صور كثيرة؛ حيوانية ونباتية، فلم يقتصر الأمويون على صور النبات والجماد التي نجد مثالها الجميل في الفسيفساء التي لا تزال تزين جدران جامع بني أمية بدمشق. وقد روي أنّ المنصور العباسي حينما بنى بغداد أمر أن يوضع على إحدى قبابها

فحين يريد شخص، عند هنود أوجبواي Ojebway، إيذاء أحد أعدائه فإنه يصنع له تمثالاً صغيراً من الخشب ثم يغرز إبرة في رأسه أو قلبه أو يطلق عليه سهماً، اعتقاداً منه أنّ عدوّه سوف يشعر بالألم حادة نفاذة في ذلك الجزء من جسمه الذي يقابل الموضع الذي أصابته الإبرة أو السهم من التمثال

في تاريخ الدولة الإسلاميّة بسبب التطور الحضاري والامتزاج الثقافي والنهضة العمرانية ومنذ عهد الدولة الأمويّة كانت هنالك صور لموسيقيين وصور لأشخاص عراة رُسِمَت على جدران (قصر عمرا) الذي اكتشف في بادية الشام. وفي العصر العبّاسي تأثر مصورو (مدرسة بغداد) بالمصوريين المسيحيين من الكنيسة الشرقية بمختلف طوائفها^(٤٤).

وقد تتبّه أحد أمهر مصوري مدرسة بغداد، وهو الواسطي، إلى العلاقة القويّة التي تربط الصورة الأدبيّة بالصورة البصريّة فأقدم على رسم مقامات الحريري، مصوّراً شخصياتها وأحداثها وأجواءها في عدّة صور غاية في الإتقان والجمال. وقد غلب على مدرسة بغداد «تصوير الأشياء على ما هي عليه دون تجميل أو تكلف، وأكثر ما يظهر تأثير مسيحي الشرق في صناعتها في تصوير الأشياء على الطريقة التي استعملوها في تصوير قديسيهم وفلاسفة اليونان»^(٤٥).

وكان تأثير الفنانين المسيحيين ظهرَ في دقة رسم الأشخاص ورسم ثياب الملابس^(٤٦). أمّا التأثير الإيراني في مدرسة بغداد فيتمثل في «الزخرفة والنسب بين أجزاء الجسم المختلفة في تصوير الأشخاص»^(٤٧). ويفصحُ هذا عن الأهمية البالغة التي كانت تحظى بها الصورة في الحضارة العربية، ومن ثمّ أهميتها في الثقافة العربية التي تأثرت بمصدرين متعارضين هما: التراث الإغريقي والروماني وما فيهما من عناصر وثنية من جهة، والدين الإسلاميّ وقواعده التوحيدية الصارمة من جهة أخرى. الصورة في الحضارتين: الإغريقية والرومانية

صورة فارس تحركها الريح. وكذلك كشفت آثار سامراء وآثار الفاطميين في مصر عن صور حيوانيّة كثيرة. ولا تزال آثار الأندلس شاهدة بمثل هذا^(٣٩).

وكان الفرس بسبب تاريخهم الحضاري وتأثرهم بالحضارات الأخرى كالصينية والهنديّة واليونانيّة وبسبب تنوّع الأديان التي ظهرت في بلاد فارس، من أوائل الشعوب الإسلاميّة الذين كسروا قاعدة تحريم التصوير، فأنتجوا صوراً متخيلة مستقاة من طائفة من الملامح والصفات المنشورة في المصادر الإسلاميّة لإنتاج صورة مقاربة للشخصيّة المصوّرة وهكذا صوّروا الأنبياء والصحابة، وعندما اتُخذَ التشيع الإثني عشري مذهباً رسمياً للبلاد في عهد إسماعيل الصفوي (١٤٨٧ - ١٥٢٤) ازدهر فن تصوير الشخصيات الشيعيّة على نحو مؤثر يجسّد في الصورة المرسومة الصراع المذهبي، ويمرّ بعض الدلالات السياسيّة.

ومن طريف الديانات في بلاد الفرس، أنّ (ماني) كان مصوراً ماهراً وكانت تعاليمه تدعو إلى تزيين الكتب الدينيّة بالرسوم المصغرة، واتخذ التصوير وسيلةً للتبشير ونشر دعوته الدينيّة^(٤٠).

وعلى الرغم من التشدّد الديني في تحريم الصور بنصوص صريحة من النبي محمد:

١- إنّ أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون^(٤١).

٢- من صوّر صورة في الدنيا مكن أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ^(٤٢).

٣- إنّ البيت الذي فيه الصورة لا تدخله الملائكة^(٤٣).

أقول على الرغم من ذلك، فإنّ فن التصوير ازدهر

والمميزة، وقد أولوا عناية خاصة برسم صورة لجسم الإنسان مبرزين حركته وجميع تقاطيعه وثنيات ملابسه كما يتمثل في تمثال زيوس المعروف في أحد متاحف الفاتيكان إذ تظهر عليه الحكمة والوقار من خلال الاعتناء برسم تجعدات شعره الكثيف ولحيته الكثّة وثنيات رداءه والعناية برسم تفاصيل وجهه الذي يبرز عمره القريب من عمر الحكمة والوقار. وكان هذا التصوير جزءاً من العناية بتصوير الآلهة بحسب تخصصاتهم طبقاً للمواصفات التي وفرتها الميثولوجيا الإغريقيّة. بالإضافة إلى الطراز المعماري القديم القائم على الفخامة والتزيين بالزخارف والصور المحفورة على الحجر، ولذلك اتخذها الرومان فيما بعد أساساً لنهضتهم الحضاريّة في العمارة والفنون الأخرى.

وكان الطراز الروماني مميزاً نتيجة لتطويره الفن الإغريقي بإضافات مهمة تتعلق بتطوير الهيئة الجماليّة للعمارة فابتكروا الأقواس التي لا تزال قائمة لحدّ الآن.

وقد استلهمت الصورة

في الحقبين الإغريقيّة

والرومانية الثقافة الدينيّة السائدة حينئذ التي تعدد فيها الآلهة، واستلهمت كذلك الأفكار الفلسفيّة التي ازدهرت في بلاد الإغريق وكذلك علم الجمال الإغريقي، فصوروا الآلهة بما يضمن المحبّة والولاء لهم، ومجدوا الأبطال الذين ضحوا من أجل حمايتهم. وفي كلّ الأحوال ظلّ

للصورة امتداد طويل في تاريخ الفنون والآداب الأوروبيّة القديمة والحديثة على حدّ سواء. وبسبب الشراء والدقة والمهارة في بلوغ ذروة الجودة في إبراز التفاصيل واستعمال المحسنات، كان لها تأثير واسع في جميع الصور المنتجة في فنون العالم وآدابه ومنها فنون العالم العربي وآدابه. فقد انتشر تأثيرها في العالم القديم بسبب نزعة التوسع لدى الإسكندر ولدى الإمبراطوريّة الرومانيّة، ولذلك امتازت الدول الخاضعة لسيطرتها بتطور فنّ الصورة لديها ولاسيّما لدى مسيحيي الكنيسة الشرقيّة في مدينة الإسكندريّة وبلاد الشام.

لقد برع الإغريق في الصورة الثلاثيّة الأبعاد (النحت) وكذلك في فنّ العمارة، كما أنهم تميّزوا في

إنتاج (الصورة المحاكاتيّة)

في المسرح. فوظفوا

براعتهم في التميّز الفنيّ

لتشييد المعابد وتزيينها

بالصور والتماثيل والأعمدة

الضخمة المصنوعة من قبل

مهندسين غلب عليهم الطابع

الفنيّ. لقد توفّر للصورة في

هذا العصر الإغريقيّ ظرف

كان الجانب الروحي طاغياً على تكوين الصورة، فكانت مرآة لقوة الآلهة ورحمتها، ومرآة لوحش الموت الذي يتربّص بهم، وامتازت الصورة الشرقيّة بظلالها الكئيبة ونظرتها المأساوية التي تعكس واقع الحياة الاجتماعيّة في تلك الحضارة، وتعكس الطابع الروحيّ لهذه الحضارة

ملائم لتنتقل من معرفة جمالية خالصة بسبب تطور

العلوم والمعارف في الحضارة اليونانية، فكانت الصورة

نتاج تلك الحضارة، وتحررت من كونها نتاجاً فطرياً

لم يخضع لمقاييس نظرية في الجمال. وهكذا خلف

الإغريق وراءهم ثروة فنيّة هائلة من التماثيل الضخمة

الصورة في العصور الوسطى وحضارة العرب في الأندلس

بعد انهيار الامبراطورية الرومانية دخلت أوروبا في عصور مظلمة وهي العصور الوسطى المبكرة على حين كان العالم الشرقي يتقدم حضارياً وسياسياً واقتصادياً. وعندما دخل المسلمون أوروبا ساهموا في خلق صور جديدة في العمارة والفن والأدب. ففي العمارة مزج المسلمون بين الحضارات الفارسية والصينية والبيزنطية في إنجاز صورة معمارية ذات طابع إسلامي من خلال استعمال الخطوط العربية كتقوش معمارية بالإضافة إلى الزخارف من أوراق الأشجار وأغصانها واستعمال الأزهار والأشكال الهندسية الأخرى

كالدوائر والمربعات والمستطيلات، كما عبرت الصورة المعمارية عن احتفاء وشغف بالحياة بخلاف الصورة في الفن القوطي الذي كان فناً كثيباً أخروبياً. ولذلك زين المسلمون الصورة المعمارية بما يجعلها أكثر إبهاراً للعين وتحريكاً للروح وتنشيطاً للجسد، فاستعملوا الحدائق والنوافير والفسقيات ليرسموا صورة باهرة للمكان كله: العمارة والفضاء معاً. فكان قصر الحمراء في غرناطة، والقصر والخرلدة في إشبيلية، نماذج للصورة المراكشية Mirisco في العمارة. ويرى ديورانت

الإنسان بعيداً عن مركز اهتمام الفنون والآداب. وقد أخذ العالم عن هاتين الحضارتين ولاسيما الإغريقية الصورة بكل خصائصها العقلانية البعيدة عن التعصب الديني فتعلموا منهم الصورة المحاكائية التي ظهرت في المسرح الإغريقي وقد ابتكروا صورة متخيلة أو موازية فنياً للصورة الطبيعية، وصاحب هذه الصورة في الإبداع المسرحي أن أولى أرسطو عناية خاصة بالتنظير لهذه الصورة وضبط قياساتها الجمالية. كما تعلموا منهم الصورة الملحمية والصورة الغنائية والصورة البلاغية على نحو ما تجلت في بلاغة السوفسطائيين، وكان أرسطو يميل إلى تفضيل (الصورة المأساوية) على الصورة الملحمية والصورة الغنائية، فهو يرى أنها الأقدر

إن التطور الحضاري للدولة الإسلامية والاختلاط مع الثقافات الأخرى بعد الفتوحات الإسلامية ونشوء طبقة من الحكام المتساهلين مع قواعد الدين الإسلامي، قد خفف تلك النزعة الصارمة في تحريم « تصوير ذوات الروح وتجسيدها ولاسيما في العصور المتأخرة، القرن السابع الهجري فما بعده

على تمثيل التجانس العقلائي والمقاييس الجمالية لذلك العصر في الالتزام بمعايير المحاكاة في الالتزام بالوحدات الثلاث. وعلى الرغم من أن العالم القديم ولاسيما في حضارة ما بين النهرين والحضارة المصرية قد عرف المحاكاة عن طريق تمثيل بعض الموضوعات أمام الآلهة في مواسم سنوية، إلا أن الإغريق بلغوا الذروة في إتقان هذا الفن الذي قدم صورة موازية للصورة الحقيقية.

الحمراء الذي شُيّد بأمر محمد بن الأحمر (١٢٣٢-١٢٧٣) في مدينة غرناطة في العام ١٢٤٨ فأقيم على «قُلة جبلية شامخة تحيط بها أخاديد عميقة تشرف على نهر الدارو Darro والجينل Genil (...)» ونقش على كل جزء من أجزائها شعاره المتواضع (لا غالب إلا الله) ^(٥١).

وعلى العموم، امتازت الصورة المعماريّة الأندلسيّة بـ«جمال الزخارف المكونة من الأزهار وأوراق الأشجار والأشكال الهندسيّة المحفورة أو المطبوعة في الجصّ أو الآجر أو الحجارة الملونة والتي تبلغ من الجمال ورقة الذوق درجة منقطعة النظير، وأنشئت في (بهو الآس) بركة تنعكس على مياهها أغصان الأشجار والأبواب المزخرفة، ومن ورائها يقوم برج ذو أسوار حصينة (...)» وفي داخل هذا البرج بهو السفراء، حيث كان يجلس أمراء غرناطة على عروشهم بينما كان المبعوثون الأجانب يعجبون بما حوته المملكة الصغيرة من فن ^(٥٢). كما امتازت الصورة المعماريّة الأندلسيّة برشاقة الأعمدة الرفيعة «وهي ذات تيجان في صورة أزهار وتيجان ذات عمد صغيرة مدلاة وكتابات كوفية ونقوش عربيّة ذات ألوان أطفأ بريقها كّر الغداة ومّرّ العشي ^(٥٣)». كما زينت الواجهات بالكتابات المنقوشة بالخط المغربي.

بخصوص النسبة المراكشيّة للفن الذي ظهر في بلاد الأندلس، هي أنّ: «عناصره الأولى جاءت من بلاد الشام والفرس» ^(٤٨). فظهرت عليها آثار الفن الصيني والفارسي المتأثر أصلاً بالفن الصيني وكان من ميزات هذه الصورة الأندلسيّة في العمارة هي أنها لم تعد تهدف إلى «القوة والفخامة اللتين نشاهدهما في مساجد وفسق قرطبة والقاهرة، بل تهدف إلى الرقة والجمال، ويبدو أن كل مهارة فيه قد وجهت إلى الزينة» ^(٤٩).

وقد شُيّد الموحدون برج الذهب الذي يعتبر تحفة معماريّة أندلسيّة، لعلّها أثّرت في الفن القوطي لاحقاً الذي ساد أوروبا بعد خروج المسلمين من الأندلس، وإذا أجروا تغييرات على ذلك الأسلوب ليكون أكثر تعقيداً فبلغ ذروته في كاتدرائيّة نوتردام وما فيها من تماثيل

عندما اتُّخذَ التشيع الإثني عشري مذهباً رسمياً للبلاد في عهد إسماعيل الصفوي (١٤٨٧-١٥٢٤) ازدهر فن تصوير الشخصيات الشيعيّة على نحو مؤثر يجسّد في الصورة المرسومة الصراع المذهبي، ويمرر بعض الدلالات السياسيّة

صغيرة امتلأت فيها جميع الأقواس المتعاقبة والأشكال الهندسيّة المتداخلة والأبواب المخزّمة والشبابيك الملونة الزجاج بألوان متعارضة. ومع ذلك اختلفت صورة برج الذهب عن المنارة القوطيّة بأسلوبها البعيد عن التعقيد، وكان هذا البرج «يحرص الوادي الكبير عند إشبيلية، وكان القصر Alcazar المقام هناك حصناً وقصراً معاً. وكان يطل على العالم بواجهة بسيطة خالية من الجمال» ^(٥٠).

وقد بلغت الصورة منتهى الجودة والجمال في قصر

عودة الصورة إلى شمال أفريقيا ومصر وبلاد

الشام

وفي رحلة عكسيّة عادت الصورة في القرن الثاني عشر، من أسبانيا إلى شمال أفريقيا، وقد «بلغت مدائن مراكش وفاس وتلمسان وتونس وصفاقس وطرابلس أوج عظمتها بما شيّد فيها من القصور والمساجد التي تبهر العين (...). أما في مصر وبلاد الشام فقد طعم السلاجقة والأيوبيون والمماليك الفن الإسلامي بقوة جديدة، فقد أقام صلاح الدين وخلفاؤه في الجنوب الشرقي من القاهرة قلعتها الضخمة واستخدموا في بنائها الأسرى الصليبيين، ولعلمهم حذوا في طرازها

حذو القلاع التي شادها الفرنجة في بلاد الشام»^(٥٤)، على حين ساد أوروبا في القرن الثاني عشر الفن القوطي الذي أنتج صورة معماريّة غاية في التعقيد، إذ اهتموا كثيراً بالتفاصيل الصغيرة التي ترهق العين في ملاحظتها وتمييزها، واستعملوا الزجاج الفسيفسائي الملون بألوان مشرقة، وكانت تعلو أبواب العمارة لديهم أقواس مزينة بالتماثيل الصغيرة والزخارف كما هو الحال في أبواب كاتدرائيّة نوتردام التي استعملوا فيها طريقة الأقواس الانشطارية المتعاقبة التي تشبه الأقواس المتولدة من الأمواج.

الصورة في عصر النهضة

فقد الأوروبيون الثقة بالمسيحيّة كرابطة لتوحيد البلدان الأوروبية بعد السيطرة على القسطنطينيّة في العام ١٤٥٣، وظهر الإسلام كقوة مهدّدة لأوروبا بعد احتلال عدد من البلدان الواقعة في الجنوب الشرقي في حوض المتوسط. ومن الناحية السياسيّة «اختتم تنازل شارل كنت عن العرش في سنة ١٥٥٥ هذه المرحلة محدثاً توزيعاً جغرافياً جديداً لأوروبا: تقاسم الامبراطور فردينان الأول وملك إسبانيا فيليب الثاني امبراطوريته. وتزامنت هذه القسمة مع انشقاق المسيحيّة الغربية: بعد صلح أوغسبورغ جرى

الاعتراف بالعهدة البروتستانتية فحظيت بالحقوق نفسها التي للعهدة الكاثوليكيّة الرومانيّة في بعض الدول»^(٥٥). في هذه المرحلة انتشرت الجامعات التي أشاعت وعياً جديداً بتدريس العلوم والفلسفة، واتخاذ الفرد عنصراً أساسياً في كلّ شيء والتركيز على النصوص والاقبسات التي تقوي هذه النزعة وظهرت بسبب ذلك حركة إصلاحية قامت بتفسيرات جديدة للكتاب المقدّس. وقد ساعد على انتشار هذا الوعي الجديد ظهور المطبعة والطباعة^(٥٦)، وكان التراثان: اليوناني والروماني، هما المنبع الذي عاد إليه أدباء النهضة لما ينطوي عليه من قيمة إنسانيّة تتخطى حدود القيم الدينية

لقد توفّر للصورة في هذا العصر الإغريقي ظرف ملائم لتنتقل من معرفة جمالية خالصة بسبب تطور العلوم والمعارف في الحضارة اليونانية، فكانت الصورة نتاج تلك الحضارة، وتحررت من كونها نتاجاً فطرياً لم يخضع لمقاييس نظرية في الجمال

فألقت الموضوعات الدينية بظلمها على تلك الصور. ومن جهة أخرى، قامت الصورة الباروكية على الاتحاد بجمال الطبيعة المتجدد، ولذلك افتتن فنانو هذه الحركة بجريان الماء وبالأشكال المؤقتة للنار، وقد ألهم هذان العنصران العديد من الشعراء صوغ صورهم الحسية^(٥٨). وعلى النقيض من الكلاسيكية التي مجّدت الثبات، فإنّ الباروكية اعتبرت «الحركة هي السيدة المطاعة»^(٥٩). ولذلك نهضت الصورة بمهمة تغيير العالم، ففي مسرحية (السيد) رسم كورنيه في العام ١٦٣٧ صورة لإحدى شخصياتها (رودريغ) بوسعه أن يختار وهو «يعرف الوقائع بين شرف

الأسرة وحبه لشيئين»^(٦٠). فهذه الإرادة الفردية وانتصار إرادة الإنسان في نهاية المطاف، هي الفلسفة الجديدة التي قامت عليها الصورة الباروكية التي لا تؤمن ب«وجود المطلق في هذا العالم»؛ لأنّ الإنسان،

في العصر الباروكي، يرى أنّ له «كلّ شيء مظهرًا، وحتى الموت ما هو سوى انتقال من تحوّل المادة الذي لا ينتهي. إن رفض المطلق هذا يفسر توسّع الزخرفة في العمارة، إذ تختفي خطوط البناء تحت الزخرفة، المظاهر تحجب حقيقة البناء. ويعدّ المزخرفون الباروكيون مالكي ناصية فن الرسم الخداع الذي يوهم بالحقيقة. وفي الميدان الأدبي، تنتصر الزخرفة أيضاً ولاسيما لدى

الصفحة. وهكذا أصبح الإنسان موضوع الصورة ومادتها التي لا تنضب. وساعدت البلاطات التي انشرت في تلك الحقبة على تعزيز التوجّه الإنساني والاهتمام بالموضوعات الدنيوية والأخروية على حدّ سواء. واستثمرت الصورة التوجه الجديد للكتابة باللغات الوطنية للبلدان الأوروبية لتكون أكثر تأثيراً على القراء والاقتراب من عالمهم اللغوي الخاص، ومن ثم هجر الصيغ الكلاسيكية الفخمة المشحونة بالبلاغة الدينية في الغالب والصيغ المعقدة والألفاظ الغريبة والديباجات الرنانة. وفّرت اللغات الوطنية للصورة إمكانيّة أكبر للتنوع والتأثير.

واستثمرت الصورة كذلك حركة الإصلاح الديني الداعية إلى الابتعاد عن الهرطقات والإيمان بالبدع والخرافات والتوجه إلى كل ما يتناسب مع العقل الإنساني والموثوقية التاريخية، فاتجهت

الصورة إلى الكشف عن قيم الطبيعة وجمالها والكشف عن الطباع الدنيوية للإنسان بجميلها وقبيحها.

الصورة الباروكية

وكان القرن السابع عشر، هو عصر الباروكية وجمالياتها، فارتبطت ارتباطاً وثيقاً ب«حركة ردّ الفعل التي وسّعها الكاثوليك ضدّ الإصلاح البروتستانتي»^(٥٧).

بعد انهيار الامبراطورية الرومانية دخلت أوروبا في عصور مظلمة وهي العصور الوسطى المبكرة على حين كان العالم الشرقي يتقدّم حضارياً وسياسياً واقتصادياً. وعندما دخل المسلمون أوروبا ساهموا في خلق صور جديدة في العمارة والفن والأدب

المقدس للصورة، وفسح المجال لتسلل القيم الوثنية والأسطورية إلى داخل الصور والأشكال والمضامين الأدبية. فكتبت العديد من الملاحم التي تتناول موضوعات دينية برؤية إنسانية. واستخدمت اللغة المحليّة لكتابة بعض الملاحم، كملحمة الإسكندر التي كتبت باللغات البولونية والهنغارية واليونانية والتشيكية^(٦٤). كما ظهرت العديد من الملاحم في شعر الفروسية الإيطالي التي تمجّد شخصيات غير دينية مثل شخصية (رولان) في ملحمة: مورغان العملاق التي كتبت في سنة (١٤٦٠ - ١٧٠) ثم طوّرت في ملحمة: رولان العاشق في سنة ١٤٨٦^(٦٥)، وقد كانت هذه الأعمال موطئة لتحوّل مهم في جعل الصور الشعرية والأدبية ذات صبغة دنيوية وإنسانية. ولعلّ هذا ساهم في نشأة الصورة السردية التي انبثقت من الصورة الملحمية القائمة على السرد التاريخي شعرياً، وهكذا قامت اللغة الثرية بأعباء الصورة السردية، فكان منتصف القرن الخامس عشر، هو العصر الذي نشأت فيه الصورة السردية الروائية لكون ذلك شكلاً جديداً للمحمة المكتوبة ثرياً، فكانت الصورة تعتمد (المغامرة) و(الفروسية) لتقديمها للقارئ بمزيج

الشعراء الإنجليز الذين هم، مثل ملتون، امتداداً للتقاليد الأليزابيثية^(٦١). ولذلك فإن الصورة الباروكية عبّرت عن حبّ الإنسان في ذلك العصر للحياة، وعن اجتذابه لآلاف التفاصيل التي تمنح الأشياء نكهتها. وكان الأدب يميل إلى الغنائية وإلى ما هو مثير للعاطفة ومؤثر مما يتيح للكاتب التعبير بقوة عن إحساساته، وفرديته. وهو لا يتخلّى من أجل ذلك عن الواقعية التي يلجأ إليها غالباً ليصف دمار الموت^(٦٢).

نشأة الصورة السردية

وقد جرى إحياء الأدب الملحمي على وفق الرؤية الإنسانية لعصر النهضة، فقد كتب أحد الكتّاب الإنسانيين وهو (ياكوبوسانازارو) ١٤٥٧ - ١٥٣٠ ملحمة: أمومة العذراء في سنة ١٥١٣، وهي «قصيدة ملحمية في ثلاثة كتب محتدياً نموذج فرجيل. ومع أن ولادة المسيح تكوّن موضوع القصيدة المركزي، إلا أن القصيدة تحتوي على الكثير من الإشارات الأسطورية والوثنية^(٦٣)، التي تعزز القيمة الإنسانية سواء بالاقتراسات الوثنية أو الاقتراسات المقدسة. وهذه الملحمة أسست تقليداً حطّم التقليد الديني

شيد الموحدون برج الذهب الذي يعتبر تحفة معمارية أندلسية، لعلّها أثرت في الفن القوطي لاحقاً الذي ساد أوروبا بعد خروج المسلمين من الأندلس، وإذ أجروا تغييرات على ذلك الأسلوب ليكون أكثر تعقيداً فبلغ ذروته في كاتدرائية نوتردام وما فيها من تماثيل صغيرة امتلأت فيها جميع الأقواس المتعاقبة والأشكال الهندسية المتداخلة والأبواب المخرّمة والشبابيك الملونة الزجاج بألوان متعارضة

بطابع ديني كئيب. ثم ازدادت تشويقاً بعد اكتشاف القارتين الأمريكيتين، وما رافق ذلك من صورة سردية غاية في التشويق والمغامرة وتصوير للعوالم الغرائبية التي فتنت طبقة واسعة من الجمهور كالديكاميرون لبوكاشيو وروبسون كروزو لدانيال ديفو وسفينة المجانين لـ (سيباستيان برانت) ١٤٥٧ - ١٥٢١ التي «أثرت تأثيراً كبيراً في الأدب الأوروبي (...) وتحمل السفينة حمولةً من الحماقات ومن الرذائل المشخصة بين تصنيف وسخریات المجانين على الشاطئ ومنهم المؤلف نفسه»^(٦٧). ومع ذلك فإن الشعر الغنائي حاز على منزلة رفيعة بين الجمهور بعد أن تحرّر من الصيغ الجامدة وأسس صورة شعرية أكثر رشاقة وتدفعاً عاطفياً في القرن السادس عشر، وكان أبرز شاعر في هذه الحقبة هو الشاعر الهولندي جان سيكوند (١٥١١-١٥٣٦) الذي كتب ديواناً بعنوان: القبلات، يتكون من تسع عشرة قصيدة سيكون لها تأثير كبير في الشعر الغنائي الأوروبي، لما تنطوي عليه من صور تمتاز بالغنائية والصدق الاستثنائي في العواطف»^(٦٨). وقد ظهر في فرنسا ما بين (١٥٤٦-١٥٥٠) ما سمّي بـ: مذهب البلياد الذي تأثر كثيراً بـ«روائع الشعر اليوناني، وبأعمال بعض شعراء اللاتين وأكثرهم رقة، وعلى

من الاقتباسات التاريخية والأسطورية والشعرية. فكان القارئ الأوروبي لأول مرة أمام سلسلة من الصور الثرية التي تتعاقب لتروي حكاية معينة يتصاعد فيها الحدث تدريجياً، ولها بداية ووسط ونهاية، وتحررت من تعقيدات الأسلوب الشعري، واقتربت كثيراً من اللغة البسيطة، اللغة المحلية البعيدة عن الزخرفة الشعرية. وكانت رواية: فيربرا، التي تروي مغامرات شارلمان أول رواية تقدّم للقارئ الأوروبي بسلسلة من الصور التي ترسم الشخصيات والزمان والمكان وغير ذلك، ليعيد القارئ في النهاية تشكيل الصورة الكلية عبر عدد من الصور الجزئية التي يتكون منها العمل السردى. وانطوت الأعمال السردية على إثارة وقبول لدى القارئ الأوروبي قلب المزاج الجمالي لديه وجعل الصورة السردية تقفز لتحتل مكان الصورة الشعرية. ومع ذلك، ظلّ الشعر حاضراً قوياً في الحياة الأدبية وأنتجت العديد من المطولات الشعرية حول (خلق العالم) لجورجوس

شوموس الذي أعاد نظم السفرين الأولين من العهد القديم^(٦٩)، ومطولات أخرى حول الموت كقصيدة جيوستوس غليكيس: حداد على الموت سنة ١٥٢٤ وقصيدة: شكوى منظومة حول هاديس، لجوانيس بيكاتوروس، وهي قصائد مطولة جعلت الصورة تنطع

ساد أوروبا في القرن الثاني عشر الفن القوطي الذي أنتج صورة معمارية غاية في التعقيد، إذ اهتموا كثيراً بالتفاصيل الصغيرة التي ترهق العين في ملاحظتها وتمييزها، واستعملوا الزجاج الفسيفسائي الملون بألوان مشرقة، وكانت تعلق أبواب العمارة لديهم أقواس مزينة بالتماثيل الصغيرة والزخارف كما هو الحال في أبواب كاتدرائية نوتردام

حياتهم وتفكيرهم وكانت الصورة الرومانية شاهداً على عظمة هذه الحضارة وقوتها ونزوعها إلى التوسّع وطغيان ملوكها.

الصورة القوطية وصور عصر النهضة

جاءت الحقبة القوطية التي عملت على تقويض كل القيم الرومانية واستبدالها بالأشكال القوطية التي اعتنت بتصوير الموضوعات الدينية في الرسم والنحت. وفي الوقت الذي دخلت أوروبا في مرحلة العصور الوسطى فإن الحضارة الإسلامية في الأندلس وما امتازت فيه من عطاء في الفن والعمارة، فحملت الصورة هذه الروح الإسلامية في مقابل تحديات الزمن والتاريخ، ولذلك أصبحت الصورة عبر تاريخ

الإنسان القديم والحديث هي الهوية التي تطبع مرحلة حضارية معينة بطابعها الخاص.

ظلّ الفرد بعيداً عن مركز الاهتمام في الفنون القديمة والآداب، ولم يحدث تغيير جوهري على ذلك إلا بعد انطلاقة عصر النهضة الذي انطلق في إيطاليا في القرن الرابع عشر الميلادي ثم عمّ جميع البلدان الأوروبية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. واتخذت الآداب والفنون في عصر النهضة التراثين الإغريقي والروماني

بترارك والشعراء الإيطاليين في عصر النهضة ممن كتبوا باللاتينية^(٦٩). وقد اشتهر من شعراء هذا المذهب: رونسار ودي بيليه بسبب نظيرتهما، ودورا بسبب علمه الواسع وتأثره بروائع الأدب اليوناني. فقد حاول رونسار أن يربط الشعر بالدين ويذهب إلى أنه إلهام إلهي مقدّس يجب عدم تدنيسه بالموهبة الضئيلة والسعي وراء منافع زمنية زائلة، وكان هذا الفهم للشعر قد حمل الصورة طاقة دينية وتشديداً كبيراً على عناصر النسيج الفني من خلال التشبيه الحسي والوصف الدقيق للطبيعة والنشاط الإنساني فكان رونسار يقول: «وكما أننا لا نستطيع القول، إن الجسم البشري لا يكون في الحقيقة جميلاً ومستحجاً وكاملاً، ما لم يكن مؤلفاً من دم وأوردة وشرابين، وخصوصاً من

قامت الصورة الباروكية على الاتحاد
بجمال الطبيعة المتجدد، ولذلك افتتن
فنانو هذه الحركة بجريان الماء وبالأشكال
المؤقتة للنار، وقد ألهم هذان العنصران
العديد من الشعراء صوغ صورهم الحسية.
وعلى النقيض من الكلاسيكية التي مجّدت
الثبات، فإن الباروكية اعتبرت «الحركة
هي السيدة المطاعة»

لون بهيج، كذلك الشعر، فإنه لا يكون مستحجاً بدون إبداع وتشابه ووصف تكون للكتاب أعصاباً وحياتاً^(٧٠). ونتيجة لدعوة رونسار إلى العناية باللغة الفرنسية، فإنّ جزالة الصيغ اللغوية النابعة من كمال الأسلوب كانت هي الملمح الأبرز للصورة الشعرية التي أنتجها شعراء البليياد. وعلى هذا، كانت الصورة هي الوسيلة الأبرز في مقاومة فعل الزمن وتأبيد اللحظة التاريخية ولذلك فإن الصورة الإغريقية تضمنت الروح اليونانية وأسلوب

دي مانس (١٥١٧ - ١٥٨٢) قد خاطب شاعراً لا يكتب
إلا باللغة اللاتينية:
إنني أكتب باللغة الأم
وأسعى إلى تنميتها
كي أخلدها
كما خلد القدماء لغتهم
وأؤكد أن المصيبة الكبرى
هي أن يحتقر المرء ما يخصه من خير
كي يشجع الذي للآخرين^(٧١).

وقد سعى الأوروبيون إلى تطوير الصورة من خلال
العودة إلى التراثين الإغريقي والروماني، وتطوير ما
يمكن تطويره ليتجوا صورة تمتاز بالأصالة والتفرد
وتستلهم التوجه الإنساني في علوم هذا العصر
ومعارفه، فاستلهمت الصورة المنتجة في الفن والأدب
الحراك الثقافي الذي يريد أن يخلق قطعة مع المعايير
والقيم المتحجرة في الفن
والمجتمع والفكر، وحتى
الصور المقدسة نُزعت
عنها القدسية لصالح التوجه
الإنساني، فقد نشر بيك
دي لاميراندول كتاباً له
بعنوان: كرامة الإنسان، عدّ
بيان النزعة الإنسانية، نشره
في العام ١٤٨٦ قال فيه:
«الإنسان هو الكائن الوحيد
الذي يستطيع أن يتحكم

في الفلسفة والآداب والفن مصدراً لإنتاج فن يحمل
هوية عصر النهضة الذي وجه عنايته إلى الفرد وحياته
وتفاصيل سلوكه وأفكاره. ولذلك فإن الصورة التي
انتجت في هذا العصر كانت صورة الإنسان لأنه أصبح
مصدر كل شيء في فلسفة هذا العصر فرسمت صورته
بدقة متناهية وتركيز كبير على التفاصيل الجسدية
والموضوعات التي تمثل أحياناً الطبقة المنسحقة
والمهمشة من الناس العاديين، إلا أن الموضوعات
الدينية قد غلبت أيضاً على فنون هذا العصر، ومع ذلك
فإنهم أنتجوا صوراً للحياة الواقعية كالطبيعة وعلاقة
الإنسان بها، وصوراً للحياة العملية وبيئة الإنسان
وسكناه ومواقع عمله ومشكلاته اليومية. وهكذا ترك لنا
عصر النهضة ميراثاً هائلاً من الصور في الشعر والنحت
والرسم. فرسم صوراً للشخصيات السياسيّة والرموز
الدينيّة من الأنبياء والقديسين. وكان لانتشار الجامعات

في معظم أنحاء أوروبا بعد
التغيرات الجغرافية التي
طرأت عليها بعد تفكيك
ممتلكات الامبراطورية
الرومانيّة ونشوء الدولة
القوميّة التي اتجهت للعناية
باللغة المحليّة وتطويرها أثر
في جعل الصورة الشعريّة
تغتنى بهذا التنوع اللغوي
حتى أن شاعراً من شعراء
ذلك العصر هو جاك بيلتيه

كتبت العديد من الملاحم التي
تتناول موضوعات دينية برؤية إنسانية.
واستخدمت اللغة المحليّة لكتابة بعض
الملاحم، كملحمة الإسكندر التي كتبت
باللغات البولونية والهنغارية واليونانية
والتشيكية⁶⁴. كما ظهرت العديد من
الملاحم في شعر الفروسيّة الإيطالي التي
تمجد شخصيات غير دينية مثل شخصية
(رولان) في ملحمة: مورغان العملاق

لا تستطيع أن تقدم نموذجاً يتضمن التقاطع الكاملة والمتزنة التي تؤلف الجمال. ولقد قام الأقدمون بعمل الاختيار والتأليف، فالطبيعة إذن هي التي نجدها والتي نقلدها عندما نقلدهم»^(٧٣). وقد وضع بوالو كتاب:

فن الشعر، مقتدياً ومتأثراً بكتاب الشعر لأرسطو. فصاغ بذلك جماليات هذا المذهب. ونتيجة لهذه الفلسفة التي قامت عليها الحركة الكلاسيكية، التزمت الصورة بمبدأ تغليب العقل على العاطفة في معالجة الموضوعات التي انتزعت من التاريخ القديم ولاسيما إعادة صياغة المآسي الإغريقية برؤية جديدة تناسب مع العصر فلسفةً ومزاجاً جمالياً. وظهر على هذه الصورة التزامها بالصنعة الأسلوبية المحكمة في انتقاء اللغة المناسبة؛ اللغة الفصحى الجزلة. وعبرت الصورة في النتاج الأدبي الكلاسيكي عن الالتزام الصارم بالمعايير الأخلاقية والأعراف الاجتماعية، وتبني أفكار الطبقة الأرستقراطية المحافظة.

إن الفلسفة التي بنيت عليها الحركة الكلاسيكية الجديدة كانت تعتقد بأن الإنسان قد وجد نفسه «ملقى في عالم ناجز، خاضع لقوانين صارمة، لا يمكن الالتفاف إليها، وينبغي للإنسان أن يقبل بهذا العالم الدائم، الثابت، الذي لا يجوز المساس به، وأن يتخلى عن الإسهام في تغييره، وألا يبالغ في تقديره لإمكانات

ظهر في فرنسا ما بين (١٥٤٦-١٥٥٠) ما سمي بـ: مذهب البليياد الذي تأثر كثيراً بـ«روائع الشعر اليوناني، وبأعمال بعض شعراء اللاتين وأكثرهم رقة، وعلى بترارك والشعراء الإيطاليين في عصر النهضة ممن كتبوا باللاتينية

بقدره. والرب الخالق يخاطب آدم بهذه العبارات: لقد أقمته في وسط العالم كي تفحص من هناك، من حولك، ويسر أكبر، ما هو موجود في العالم، لم نجعلك سماوياً ولا أرضياً، لا فانياً ولا خالداً، لكي

تكون سيد نفسك ولكي يكون لك الشر والعبء في أن تصوغ وتسوي ذاتك، فتصطنع لنفسك الشكل الذي تختاره، وبوسعك أن تتحط إلى الأشكال الدنيا التي هي الأشكال الحيوانية، وبوسعك إن عزمته روحك، أن تتجدد في الأشكال العليا التي هي الأشكال الإلهية»^(٧٢).

الصورة في المذاهب الأدبية ١٥٦٦ - ١٦٥٠

وجد عدد من الأدباء في منتصف القرن السابع عشر أن العودة إلى الكمال الفني المتمثل في التراث اليوناني، هي الحل الأمثل لكتابة أدب يتمتع بالأصالة والرصانة التي تتناسب مع النزعة العقلية التي سادت بعد انتشار فلسفة ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) العقلانية في ذلك الوقت. فأخذ كتاب في الشعر لأرسطو مرجعاً أساسياً لتأسيس جماليات المذهب الكلاسيكي الجديد في الشعر والمسرح. وأخذت الفلسفة الطبيعية لأرسطو إطاراً فلسفياً قامت عليه دعائم هذا المذهب، فمنظرو هذا المذهب اعتقدوا بأنه «إذا ما كانت غاية الفن تقليد الطبيعة، فإن الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة، لأنها

الصورة الشعرية كانت تتقدم عبر القصيدة الملحمية التي ازدهرت كتابتها بالتزامن مع الحركة المسرحية التي كُتبت معظم نصوصها شعرياً، إلا أن القصيدة الملحمية أرادت أن تكون صورها مشحونة بقيم ذلك العصر وتقاليد، فعبرت الصورة عن الرغبة في مطلق الحرية، وتصوير طبيعة الأخلاق المتغيرة من الداخل، لا على النحو الذي فهمه الارستقراطيون بأنها غير قابلة للتغيير. وقد رفض شعراء الملحمة في ذلك العصر من أمثال فونتنييل استعمال الأساطير الوثنية منبعاً لمعاني الصور الملحمية^(٧٦). فوجد شعراء الملحمة أن بارود المدافع مادة شعرية أكثر تأثيراً وغنى من ألعاب أنشيز في ملحمة فرجيل^(٧٧)، فكان هذا مناسبة لتحرر الصورة من برائن الخرافات والأساطير، والتوجه نحو الموضوعات الحديثة والواقعية، فحكايات هذا الواقع أكثر تأثيراً وإثارة لفضول المتلقي وتشويقهم. وحتى (المدهش المسيحي) الذي أوصى بوالو باستعماله، قد

جرى تغييره إلى (المدهش الحديث) الذي يقف خلفه للصورة والمضمون معاً. وبسبب هذه الصرامة الأكاديمية، والتضييق السياسي على الحريات، والفلسفة التي التزمت بالقواعد العقلية الصارمة وبمنظور الطبقة الأرستقراطية الأخلاقي

التقدم، هذا التصور (...) يلائم التنظيم الاجتماعي في عهد لويس الرابع عشر، التنظيم الخاضع لقواعد عمل دقيقة^(٧٤). وهكذا كانت شخصيات راسين، شخصيات قدرية، خاضعة لهذه الإرادة، وعاجزة عن الاختيار الحر وإرادة التغيير، ورسمت صور شخصياته طبقاً لهذا التصور. ويبدو أن السلطة السياسية المتجبرة والقوية، قد ساهمت في تكريس هذا النوع من التفكير، فقد كتب (لابروبير) في كتاب: الطبائع ما نصّه: كل شيء قد قيل، ولقد جئنا متأخرين جداً بعد سبعة آلاف سنة ووجد فيها الناس وفكروا، أما فيما يتعلق بالأخلاق فأجملها وأفضلها ظفر به السابقون، ونحن لا يسعنا أن نلقط مع اللافتين خلف القدماء والماهرين من المحدثين^(٧٥).

وانتقل التقييد على الحريات في هذا العصر إلى الأدب الذي التزم بمفهوم «التقليد» واتخاذ قواعد أرسطو في الوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان والموضوع) معياراً لا يجوز الخروج عليه، وساهمت

الأكاديمية الفرنسية التي تأسست في سنة ١٦٣٥ في ترسيخ ضرورة الالتزام بالقواعد. وعلى الرغم من أن الصورة في ذلك العصر الكلاسيكي، كانت صورة درامية بامتياز بسبب الروح التي سادت ذلك العصر، وبسبب ازدهار الحركة المسرحية، فإن

في الوقت الذي دخلت أوروبا في مرحلة العصور الوسطى فإن الحضارة الإسلامية في الأندلس وما امتازت فيه من عطاء في الفن والعمارة، فحملت الصورة هذه الروح الإسلامية في مقابل تحديات الزمن والتاريخ، ولذلك أصبحت الصورة عبر تاريخ الإنسان القديم والحديث هي الهوية التي تطبع مرحلة حضارية معينة بطابعها الخاص

المثاليّة مصدرًا أساسياً لفهم الإنسان والعالم والأشياء، وبلغ الشعر قمة ازدهاره، حتى أن فريدريك شليغل قال عن الشاعر: «إنه يشارك في جدليّة التاريخ الدائمة، ويقوم دوره على إضفاء الشعر على كلّ شيء

وتوحيد كلّ شيء»^(٧٨). وقد أجمل والاس فاوولي مبادئ المذهب الرومانتيكي التي انطبعت في صورته وأساليبه ولغته على النحو الآتي: «تبدو الرومنطيقية، بوصفها نقيض الكلاسيكية، مرتبطة بشكل أو بآخر، بالثورة والتحرر. يرتبط الكلاسيكي بالمجتمع أمّا الرومنطقي فهو الفنان المتوحّد المعتزل، إنّه الفرد الذي يخالف المجتمع ويبحث عن مقاييسه الفنيّة في ذاته، الفن الرومنطقي هو، بمعناه الأكمل، إبداع فنان فرد، بخلاف الفن الكلاسيكي الذي هو إبداع مجتمع. ولقد كان رومنطيقيو القرن التاسع عشر الأوائل معزولين إلى حدّ، حين أكدوا استقلال الفنّان، وعزلته وتفرد»^(٧٩). واغتنت الصورة في الشعر الرومانتيكي بالكشف عن الأعماق السرية للذات، فكانت «الأنا» حاضراً أساسياً في الصورة الرومانتيكيّة، التي تمثّلت التجربة الإنسانيّة الحديثة بعد الثورة الفرنسيّة، وعلى هذا تساءلت مدام دي ستال (١٧٦٦-١٨١٧) عن ذلك: «فما هو إذن وجه المقابلة بين النفس الجديدة والنفس القديمة التي

سعى الأوروبيون إلى تطوير الصورة من خلال العودة إلى التراثين الإغريقي والروماني، وتطوير ما يمكن تطويره لينتجوا صورة تمتاز بالأصالة والتفرد وتستلهم التوجه الإنساني في علوم هذا العصر ومعارفه، فاستلهمت الصورة المنتجة في الفن والأدب الحراك الثقافي الذي يريد أن يخلق قطيعة مع المعايير والقيم المتحجرة

والسياسي، وصلت الكلاسيكيّة إلى ذروة الأزمة الجماليّة التي كان لابدّ من ظهور جماليّات جديدة تستوعب روح العصر وحساسيته الجماليّة ونزوعه الفكري بعد سلسلة من الخيبات والأزمات السياسيّة

الكبرى، فولد المذهب الرومانتيكي على أثر هذه الدعوات ليكون الأدب والثقافة والفكر الذي يتمثل روح العصر الحديث وتقاليد، والتحرر من نزعة التقليد التي سادت الحركة الكلاسيكيّة وتمجيد الكمال الفنّي في التراث الأدبي الإغريقي، وتحررها من حتميات العقل والمنطق التي توافقت مع الحكم الملكي المطلق في تلك المرحلة، وبانبثاق الثورة الفرنسيّة في العام ١٧٨٩ التي دعت إلى احترام حقوق الفرد في الحرّيّة والمساواة، فإنّ الظروف كانت ملائمة لولادة المذهب الرومانتيكي في القرن الثامن عشر وليسود أوروبا في القرن التاسع عشر، وطبقاً لمبادئ هذا المذهب، فإنّ الصورة تحررت تماماً من الحتميّات العقليّة والقواعد الصارمة، فاتخذت من الخيال الجامح، والأسلوب المشحون بالعاطفة الجياشة، والتمرد على الأساليب والصنعة اللغويّة وكانت الصورة تنطبع بأثار الهرب نحو الطبيعة واتخاذها معادلاً موضوعياً لتصوير الأحاسيس والأفكار الشعريّة. واتخذت الرومانتيكيّة في الفلسفة

وبايرون وبوشكين ولامارتين فأظهرت صورهم التعارض بين الطبيعة والحضارة.

لكن الإفراط في الخيال الجامح والتدفق العاطفي والرؤية التشاؤمية للعالم، والهرب من المشكلات الحقيقية والانتواء على الذات، أدّى إلى نشأة مذهب جديد في الأدب الأوروبي، وهو المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر، وكان بلزاك رائد هذا المذهب، فاعتنى بالتفاصيل والأعراف والقيم مستثمراً تطور العلوم والمعارف ليرسم صورة أكثر عصريّة وإبهاراً للإنسان وتطوره، فكان للمكان والزمان حيّز فاعل في الصورة السرديّة للمدرسة الواقعيّة التي تغلغلت في جميع مفاصل الحياة والإنسان لتكشف كل ما هو غير مألوف في الواقع المألوف، فحظي بأخصب مرحلة جرى تصويره فيها، ومع ذلك، كما يقول فيليب فان تيغيم: «فمن هذا التصوير الواسع للمجتمع المعاصر تخرج بعض القوانين، فيجب على الروائي ألا يكون رساماً فقط، بل أن يكون إلى ذلك عالماً، وفيلسوفاً، والفلسفة التي ينبغي أن تقود الروائي في عمله بحسب بلزاك إلى ما يلي: ليس للحيوان إلا نموذج واحد. وهذا النموذج يكتسب طباعاً مختلفة بحسب البيئة التي يعيش فيها (...) وعلى هذا فالإنسان نتاج المجتمع، وإن المجتمع هو الذي يفرّق بين الأجناس البشرية، وبسبب الاختلاف بين الطباع، كما أن المناخ والظروف الماديّة المختلفة هي التي تفرّق بين أنواع الحيوان. ولكن الأشخاص الذين يؤلفون كل نوع من الأنواع الإنسانية مختلفون جداً بعضهم عن بعض، وذلك تبعاً لعنصر جديد،

نتيجة لهذه الفلسفة التي قامت عليها الحركة الكلاسيكيّة، التزمت الصورة بمبدأ تغليب العقل على العاطفة في معالجة الموضوعات التي انتزعت من التاريخ القديم ولاسيّما إعادة صياغة المآسي الإغريقيّة برؤية جديدة تتناسب مع العصر فلسفةً ومزاجاً جمالياً

أصرّ كتابنا الكلاسيكيون على وصفها دون أن يحسبوا حساباً للتغيرات التي جرت فيها؟. لقد برزت أخيراً بعد الثورة خطوط هذه النفس الجديدة. ولما كان الأدب لا يشتق من الأسباب العرضية وحدها، بل من اليانبع البدائيّة للفكرة والخيال كذلك، فإنّ الأدب الحديث أو الرومانسي يتوقف على طبيعة هذه النفس الجديدة. أما عند الأقدمين فإنّ الإنسان يفكر قليلاً، وينقل العمل دائماً من داخل نفسه إلى الخارج فيخصص مكاناً أكبر للحديث^(٨٠)، لكن الصورة الروماتيكيّة أصبحت مرآة ينعكس عليها الحدث النفسي بكل أبعاده، فانعكست الحياة وطبيعة الريف الخلاب في شعر وردزوروث

على الرغم من أنّ الصورة في ذلك العصر الكلاسيكي، كانت صورة درامية بامتياز بسبب الروح التي سادت ذلك العصر، وبسبب ازدهار الحركة المسرحية، فإنّ الصورة الشعرية كانت تتقدم عبر القصيدة الملحمية التي ازدهرت كتابتها بالتزامن مع الحركة المسرحية التي كُتبت معظم نصوصها شعرياً

الواقعية ذروتها من خلال (الواقعية الاشتراكية) التي تطورت بسبب ظهور الأيديولوجيات الجديدة، وفي مقدمتها الماركسيّة، فانعطف عدد من الكتاب الروس نحو رسم صورة نابضة بالحركة للصراع

الطبقي فكانت الرواية المتعددة الأصوات تكشف عن صورة التعارضات الأيديولوجية والدينية والفكرية والطبقية. فقدمت أعمال تورجينيف وتشيكوف وتولستوي ومكسيم غورغي صورة للتباينات الطبقة للمجتمع الروسي، على حين انفرد ديستوفسكي بتسريح عميق للنفس الإنسانية، فكان ملهماً للعديد من الفلاسفة وعلماء النفس. وكانت الصور التي يرسمها لشخصياتها تنعكس عليها كل المشكلات والأمراض والأفكار السائدة في ذلك الوقت. فكانت أعماله ملتقى المذاهب المتعددة.

لقد ساهم تطور العلوم وبروز حقائقها الحتمية ولاسيما في الطب والفيزياء والرياضيات، وكذلك تطور علم الاجتماع وعلم النفس، وظهور فلسفة أوغست كونت الوضعية كل ذلك ساهم في خلق المذهب الواقعي الذي استثمر حقائق هذه العلوم لرسم صور نقدية للواقع وإظهار كل شرور السلطة والأثرياء ومساوئ رجال الدين، وما تفرزه هذه الشرور من إفرازات مدمرة للمجتمع الإنساني.

واتخذت الرومانتيكية في الفلسفة المثالية مصدراً أساسياً لفهم الإنسان والعالم والأشياء، وبلغ الشعر قمة ازدهاره، حتى أن فريدريك شليغل قال عن الشاعر: «إنه يشارك في جدلية التاريخ الدائمة، ويقوم دوره على إضفاء الشعر على كل شيء وتوحيد كل شيء

والذكاء، الذي يربك العمل الاجتماعي، فضلاً عن أن كل شخص يستطيع، خلال حياته، أن يغيّر مرتبته الاجتماعية تمام التغيير، فيأخذ هكذا طباعاً جديدة كل الجدة. وبالمقابل، فإنّ الإنسان

بنوع من غريزته الخاصة يبدل وضع حياته الداخلية في مظهرها الخارجي (الثياب، المسكن، الشكل، الكلام) فيجد الرسام هكذا خلال بحثه في النفس الإنسانية معونة تقدّمها له المستندات الخارجية التي تهيئها ملاحظته، والتي تشرح له عن حياة الشخص الداخلية»^(٨١).

وكانت الصورة الواقعية تنهل من الفلسفتين: الوضعية والتجريبية، فاتخذ الإنسان والمجتمع نموذجاً للتجربة والتشريح المستمر ولاسيما في أعمال إميل زولا التي أطلق على مذهبه: الواقعية الطبيعية، فاستثمر تقدّم العلوم في عصره ليشرح الجسد الإنساني تشريحاً دقيقاً ليغوص في التفاصيل رغبةً في العثور على الحقيقة. وتعلّم من النزعة التاريخية قدرتها السردية على تصوير المجتمعات والمدن والعادات والإنسان واللغة والآداب والفنون والعلوم، فكشفت أعماله عن قدرة تصويرية هائلة على رصد التفاصيل الدقيقة للمجتمع. ثم تطورت الواقعية على يد فلوبير في (مدام بوفاري) وتشارلز ديكنز الذي صور حياة الفقر كإفراز من إفرازات المدنية وانعدام العدالة الاجتماعية، ثم بلغت

الإنسانية الغامضة.

وفي أعقاب انكشاف الكثير من الحقائق المجهولة بعد تطور العلوم الطبيعية والاجتماعية، اعتقد عدد من الكتاب أن العقل الإنساني أسمى من أن يخاطب خطاباً مكشوفاً واضحاً، وأن الطريقة الأكثر تأثيراً وبقاءً فيه هي الطريقة التي تميل إلى الإيحاء والرمز، وهكذا ولدت الرمزية لرسم صور تجريدية بعد أن كانت الصور حسية لقرون من الزمن، وكانت الصورة الرمزية تقف بالضد من الصورة الواقعية التي أسرفت في تمثيل الحقائق الواضحة والبسيطة. وظهر هذا المذهب في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر متمثلاً بقصائد مالارميه وبودلير وفيرلين، وبول فاليري. وكان سبيل الرمزية إلى تحقيق الإيحاء والتلميح هو: «الموسيقى التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجامها وموسيقى التراكيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعاني المتباينة. ولما كانت هذه الوسائل لا تبلغ حد الإفصاح المباشر، وكان أصحاب هذا المذهب لا يحرصون هم أنفسهم على هذا الإفصاح، فإن شعرهم يكتنفه غموض كثيف وإن كانت معانيه وإيحاءاته بالغة العمق، وكانت نغماته دقيقة الفن محكمة البناء»^(٨٢). وشكلت أشعار هؤلاء طريقة في تأسيس حركة الحداثة الشعرية التي ستؤثر تأثيراً كبيراً في الأدب العربي، ولا سيما بعد أن تعرّف الأدباء العرب على نتاج الشاعر الأمريكي إدغار آلن بو، وشعراء فرنسا كرامبو وفيرلين ومالارميه وآخرين.

وكانت الصورة الواقعية تنهل من الفلسفتين: الوضعية والتجريبية، فاتخذ الإنسان والمجتمع نموذجاً للتجربة والتشريح المستمر ولاسيما في أعمال إميل زولا التي أطلق على مذهبه: الواقعية الطبيعية، فاستثمر تقدم العلوم في عصره ليشرح الجسد الإنساني تشريحاً دقيقاً ليغوص في التفاصيل رغبةً في العثور على الحقيقة

ومن هذه الواقعية انسل مذهب آخر على صلة بالأول سمّي: الواقعية الطبيعية بزعامة أميل زولا، وكانت الصورة في هذا المذهب تتخذ من التحليل العميق والدقيق للجهاز العضوي للإنسان بعد تقدم علوم النفس والتشريح، وسيلةً لتصوير الطبائع البشرية الجبرية، ولا شك في أن فلسفة الصورة هنا تقوم على تغييب العلة العقلية الظاهرة إنما ثمة علة قابعة في أعماق النفس

في أعقاب انكشاف الكثير من الحقائق المجهولة بعد تطور العلوم الطبيعية والاجتماعية، اعتقد عدد من الكتاب أن العقل الإنساني أسمى من أن يخاطب خطاباً مكشوفاً واضحاً، وأن الطريقة الأكثر تأثيراً وبقاءً فيه هي الطريقة التي تميل إلى الإيحاء والرمز، وهكذا ولدت الرمزية

الهوامش

- ١٨ عشتار ومأساة تموز- ص ٢٤، ٢٥.
 ١٩ الغصن الذهبي- ص ٨٨.
 ٢٠ الوعي والفن- ص ٢٥- غيورغي غاتشف- ترجمة: د. نوفل نيوف- مراجعة د. سعد مصلوح- عالم المعرفة- ط١- الكويت- ١٩٩٠.
 ٢١ الطوطم والحرام - ص ١٠١ - فرويد - ترجمة: جورج طرابيشي - دار الطليعة - ط٢ - بيروت- ١٩٩٧.
 ٢٢ المصدر نفسه- ص ١٠١.
 ٢٣ سومر أسطورة وملحمة - ص ١١٤ - د. فاضل عبد الواحد علي - دار الشؤون الثقافية - ط٢ - بغداد - ٢٠٠٠.
 ٢٤ المصدر نفسه - ص ١١٥.
 ٢٥ حياة الصورة وموتها- ص ١٧- ريجيس دوبري- ترجمة فريد الزاهي- دار أفريقيا الشرق- بيروت/الدار البيضاء- ط- ٢٠٠٢.
 ٢٦ قصة الحضارة- مج ١- ص ١٤٨- ول وإيريل ديورانت- ترجمة: الدكتور زكي نجيب محمود- دار الجليل- ط١- بيروت- ١٩٨٨.
 ٢٧ المصدر نفسه- مج ١- ص ١٤١.
 ٢٨ ما قبل الفلسفة- ص ١٧- ه. فرانكفورت- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط ٣- بيروت - ١٩٨٢.
 ٢٩ المصدر نفسه- ص ١٨.
 ٣٠ المصدر نفسه- ص ١٨.
 ٣١ قصة الحضارة- مج ١- ص ١٤١.
 ٣٢ ما قبل الفلسفة- ص ٢٥.
 ٣٣ الغصن الذهبي مج ١- ص ١٠٩، ١١٠.
 ٣٤ الكتاب المقدس- سفر التكوين ١/٢٦- ترجمة العالم الجديد.
 ٣٥ ما قبل الفلسفة- ص ١٣.
 ٣٦ المصدر نفسه- ص ١٦.
 ٣٧ المصدر نفسه- ص ١٧.
 ٣٨ التصوير في الإسلام عند الفرس- (مقدمة عبد الوهاب عزام)- تأليف: زكي محمد حسن- مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط١- مصر- ١٩٣٦.
 ٣٩ المصدر نفسه- المقدمة.
 ٤٠ المصدر نفسه- ص ١٧.
 ٤١ المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي- ص ٤٣٨- رتبة ونظمه لفيف من المستشرقين- نشره الدكتور أ. ي. ونسنك-

- * كاتب وأكاديمي من العراق، متخصص في الأدب والفكر النظري الحديث، من مؤلفاته المنشورة «جماليات الصورة: من الميثولوجيا إلى الحدائث»، ٢٠١٣، «تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر» ٢٠٠٩، «نقص الصورة: تأويل بلاغة الموت»، الجزء الأول، ٢٠٠٣، «نقص الصورة: تأويل بلاغة السرد»، الجزء الثاني، ٢٠٠٣، «الأصول المعرفية لنظرية التلقي»، ١٩٩٧.
 ١ قصة الحضارة، ص ١٤٤- ج١- ول وإيريل ديورانت- ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود- دار الجليل- بيروت ١٩٨٨.
 ٢ المصدر نفسه- ص ١٤٤.
 ٣ المصدر نفسه- ص ١٤٥.
 ٤ المصدر نفسه- ص ١٤٧.
 ٥ المصدر نفسه- ص ١٤٨.
 ٦ منعطف المخيلة البشرية- ص ٢٦- صموئيل هنري هووك- ترجمة: صبحي حديدي- دار الحوار- ط٣- دمشق- ٢٠٠٤.
 ٧ فلسفة التاريخ، المفهوم المادي للتاريخ- ص ٨- بليخانوف- ترجمة جورج طرابيشي- دار الطليعة- ط١- بيروت- ١٩٧٣.
 ٨ فلسفة العصور الوسطى- ص ٧- عبد الرحمن بدوي- ط ٣- دار القلم- بيروت- ١٩٧٩.
 ٩ ملحمة جلجامش- ص ٧٩- طه باقر- دار الشؤون الثقافية العامة- ط٦- بغداد- ٢٠٠٢.
 ١٠ المصدر نفسه- ص ٧٨.
 ١١ المصدر نفسه- ص ٩٩.
 ١٢ المصدر نفسه- ص ٥٤.
 ١٣ المصدر نفسه- ص ٥٥.
 ١٤ المصدر نفسه- ص ٥٥.
 ١٥ عشتار ومأساة تموز- ص ١٧- الدكتور فاضل عبد الواحد علي- دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)- وزارة الثقافة والإعلام- ط ٢- بغداد- ١٩٨٦.
 ١٦ المصدر نفسه- ص ١٨.
 ١٧ الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين- ص ١٠٤- ج١- سير جيمس فريزر- ترجمة بإشراف: الدكتور أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- مصر- ١٩٧١.

- مكتبة بريل - ليدن - ١٩٣٦.
- ٤٢ المصدر نفسه - ص ٤٣٨.
- ٤٣ المصدر نفسه - ص ٤٣٨.
- ٤٤ ينظر: التصوير في الإسلام عند الفرس - ص ٢١.
- ٤٥ المصدر نفسه - ص ٣٠.
- ٤٦ ينظر: المصدر نفسه - ص ٣٠.
- ٤٧ المصدر نفسه - ص ٣٠.
- ٤٨ قصة الحضارة - ج ١٣ - ٣٢٩ - وول وايريل ديورانت - ترجمة: محمد بدران - دار الجيل - بيروت - د.ت.
- ٤٩ المصدر نفسه - ص ٣٢٩.
- ٥٠ المصدر نفسه - ص ٣٢٩.
- ٥١ المصدر نفسه - ص ٣٣٠.
- ٥٢ المصدر نفسه - ص ٣٣١.
- ٥٣ المصدر نفسه - ص ٣٣٠.
- ٥٤ المصدر نفسه - ص ٣٣٢.
- ٥٥ تاريخ الآداب الأوروبية - القسم الثاني - ص ٣، ٤ - مجموعة من المؤلفين - ترجمة: صيّاح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق - ٢٠٠٢.
- ٥٦ ينظر المصدر السابق نفسه - ص ٤.
- ٥٧ المصدر نفسه - ص ٢٠٤.
- ٥٨ المصدر نفسه - ص ٢٠٥.
- ٥٩ المصدر نفسه - ص ٢٠٥.
- ٦٠ المصدر نفسه - ص ٢٠٩.
- ٦١ المصدر نفسه - ص ٢٠٧.
- ٦٢ المصدر نفسه - ص ٢٠٧.
- ٦٣ المصدر نفسه - ص ٢٣.
- ٦٤ ينظر المصدر السابق - ص ٢٥.
- ٦٤ ينظر المصدر السابق - ص ٢٥، ٢٦.
- ٦٥ ينظر المصدر السابق - ص ٢٩.
- ٦٦ المصدر نفسه - ص ٣٣.
- ٦٧ ينظر المصدر نفسه - ص ٣٦.
- ٦٨ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ص ٩ - فيليب فان تيجيم - ترجمة: فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - ط ٣ - بيروت - ١٩٨٣.
- ٦٩ المصدر نفسه - ص ١٦، ١٥.
- ٧٠ تاريخ الآداب الأوروبية - القسم الثاني - ص ١٦ - مجموعة من المؤلفين - ترجمة: صيّاح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة السورية - ط ١ - دمشق - ٢٠٠٢.
- ٧١ المصدر نفسه - ص ٥.
- ٧٢ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ص ٤٤.
- ٧٣ تاريخ الآداب الأوروبية - القسم الثاني - ص ٢١١، ٢١٢.
- ٧٤ المصدر نفسه - ٢١٣.
- ٧٥ ينظر: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ص ٢٥٥.
- ٧٦ ينظر: المصدر نفسه - ص ٢٥٥.
- ٧٧ تاريخ الآداب الأوروبية - القسم الثالث - ص ١٩٦.
- ٧٨ عصر السريالية - ص ١٠ - والاس فاولي - ترجمة: خالدة سعيد - دار العودة - ط ١ - بيروت - ١٩٨١.
- ٧٩ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ص ٢٨٣.
- ٨٠ المصدر نفسه - ص ٢٣٨.
- ٨١ في الأدب والنقد - ص ١١٢، ١١٣ - محمد مندور - دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٧٧.