نظرية الجشطلت الصوتي - التصويري في الجمالية الأدبية[1]

تركيزاً على مبادئ الفنون الجميلة

(الأدعية الشيعية أنموذجاً)

د. إلهام صالحي
منظرة وأستاذة جامعية
Salehi.elham60@gmail.com

Audio-Visual (Musical-Imagery) Gestalt Theory[1] in Literary Aesthetics Based on the Fine Arts Basics

Dr. Elham Salehi
University Professor. Theorist

الملخص:ـ

يعد فن الأدبية من أقسام الفنون الجميلة السبعة التي ظلت غريبة عن أسرتها الفنية في الدراسات الأدبية. لقد اقتصرت الجمالية الأدبية حتى الآن على مجرد الدراسات البلاغية، ولكن يجب أن نعترف أن علم البلاغة ـ رغم مكانته المرموقة في الأدب ـ لا يتمكن من دراسة وتحليل الجمالية على مستوى سياق النص بمفرده، وذلك بسبب بعض القصور في جمالية النصوص. ففي مجال الفنون الجميلة، يمكن أن تكون نظرية الجشطلت مفيدة وفعالة في نقد نسيج أقسام الفن، لكن تعاني من بعض القصور للولوج في فن الأدبية؛ بذلك قمنا بإرساء منهج جديد في ضوء نظرية الجشطلت الصوتي- التصويري (السمعي- البصري)، باعتباره أول نظرية في الجمالية الأدبية تكون على أساس مبادئ وتقنيات الفنون الجملية وأصول تداعي المعاني في علم النفس. فهذه النظرية تتمكن من إزالة القصور البلاغية في الجمالية الأدبية إلى حد ما، وتتيح الفرصة لتحليل الجمالية الأدبية على مستوى نسيج النص، وتقدّم منهجا حديثا وعالميا يلعب دورا وظيفيا في جمالية فن الأدب بجميع اللغات والأجناس الأدبية. من هذا المنطلق، تم توظيف هذا المنهج في ٣٠ نموذجا من الأدعية كنوع أدبي وفن تقليدي، وكذلك تبين مبعث هذا المنهج وظروف الولوج فيه، ومراحل الجمالية الأدبية، وفوائد هذا المنهج الفعال في إزالة قصور علم البلاغة في جمالية النصوص. مضافا إلى ذلك، تم تحديد مصطلحات الفنون الجميلة و مساحات متنوعة، وتصنيفها وتحليلها، نحو مساحة الكونتراست، والبرسبكتيو، وتقنية الخداع البصري. فتعد هذه المبادئ والمصطلحات إلى جانب علم البلاغة، وعلم الأصوات، وفن البيان، وفن المحادثة والتواصل الفعال في علم النفس، أداة فنية للجمالية الأدبية. وأخيرا، أن هذه النظرية يمكنها أن تؤدي إلى تطورات أساسية في فن الأدبية.

الكلمات المفتاحية: نظرية الجشطلت الصوتي والتصويري، الفنون الجميلة، الجمالية الأدبية، البلاغة، مبادئ تداعي المعاني.

Abstract:-

Literary art is one of the seven types of fine arts, which has been alienated from its family of artistic criticism for ages. Literary aesthetics has so far been limited to the mere identification of rhetoric, but due to its shortcomings, the science of rhetoric alone is unable to analyze literary aesthetics. The Gestalt theory, which is efficient in criticizing different types of arts, has some shortcomings in entering the art of literature, although it is efficient in visual perception. We, accordingly, established a method based on the Gestalt Audio-Visual theory which is identified as the first theory in literary aesthetics, following the foundations of fine arts that can overcome rhetorical inadequacies to some extent and provide the possibility of literary aesthetics at the level of textual context. This theory offers a new and universal method that works in literary aesthetics in all languages and all literary types. This method was investigated in 30 examples of the literary type of prayers. We have fully explained the origin and conditions of entering this method, the stages of literary aesthetics, and its advantages to eliminate the shortcomings of rhetoric in the aesthetics of texts. Fine arts terms and expressions such as Contrast, Perspective, and Optical Illusion were also included in the literary art, defined precisely then divided and analyzed artistically. Along with the science of rhetoric, these terms can function as a means for literary aesthetics. This theory can lead to fundamental changes in the art of literature as well.

Key words: Audio-visual (Musical-Imagery) Gestalt, Fine Arts, Literary Aesthetic Theory, Rhetoric.

١. المقدمة:ـ

في القرن الثامن عشر للميلاد، صاغ ألكسندر بومغارتن[٢]، (١٧١٤ ـ ١٧٦٢م)، علما جديدا عنونه بعلم الجمال أو الإستطيقا[٣] وأفرد كتابا له. كان يرى هذا الفيلسوف الألماني، أن هذا العلم لا يستهدف معرفة علمية أو عقلانية، بل غايته كمال المعرفة الحسية بما هو هو، وهذا هو الجمال، إلا أن هذه التصريحات كانت تجعل علم الجمال يقتصر على الإدراك الحسي والجمالي المحسوس. وأما الفلاسفة الآخرون بشكل عام وإيمانوئيل كانط بشكل خاص، فطوروا علم الجمال حتى يشمل النظرية العامة للجمال والنقد الفني (بيردزلي، ١٣٧٦: ٢٣).

مهما يكن من شيء، فإن الجمال من ضروريات الفن، وإن علماء الجماليات قد أخضعوا فنونا مختلفة للنقد الجمالي. فإن النقد الجمالي، نقد يتوقف على أصول ومبادئ علم الجمال أو الإستطيقا ويتناول قيمة الآثار الفنية. من دون شك، أن الجماليات من معارف العالم الحديث، إلا أننا لا يفوتنا أن علم الجمال يملك بعدا معرفيا ويضرب بجذور متأصلة في أعماق التاريخ. فأينما ظهر عمل فني في مسار التاريخ، ظهرت جماعة تصب اهتمامها على نقد جمالياته. ففي النقد الجمالي، يفترض أن الجمال له أصول ومبادئ ظهرت على امتداد العصور وأن البشر بإمكانه استنتاجها من خلال النقود المتباينة وتوظيفها، بوصفها معيارا جماليا، في الأثر الفني الخاضع للنقد.

أما بالنسبة إلى الأدب، فهو من الأقسام السبعة للفن، إلا أنه طالما صار غريبا عن أسرته الفنية وتأخر عن تطورات النقد الفني وتوقف عن المضي قدما في مجال علم البلاغة وعلم اللغة والصور الفنية بجميع اللغات في كل أنحاء العالم. فإن نظرية النظم للناقد الأدبي الشهير، عبد القاهر الجرجاني، (٤٧٤ه.ق)، وإن انتهت إلى تطورات في النظريات الجمالية للأدب، إلا أن العلماء المعاصرين، نحو باختين[٤] الروسي وباراك[٥] الألماني، استنتجوا أن هذا المنهج غير فعال لكشف الستار عن الجماليات الأدبية في النصوص الحديثة، فأبدعوا بلاغة حديثة معنونة بالبلاغة الجديدة، وفقا للدراسات الجديدة في النصوص المعاصرة، وخلقوا عناوين جديدة نحو الانزياح والمفارقة و....

لا يفوتنا في هذه الأثناء أن المبادئ والأصول النظرية للبلاغة التقليدية في جماليات الأدب، قد أوقعت بعض الباحثين في المأزق، حيث لا يعتقدون بالبلاغة كعلم، فيشكون في

طبيعتها العلمية، فيرون أن البلاغة مجرد فن، دون أن يروا أن الأدب بجناحيه العلمي والفني يطير إلى عالم الخيال والجماليات. فعدم الاهتمام بهذه المجالات، يجعل الباحثين الجماليين يواجهون تحديات مهمة. في هذه الأثناء، أن كتاب فن القول للخولي يعد من الكتب المهمة التي تتطرق إلى تحديث مسائل علم البلاغة وتجديد مفاهيمه ومنظوراته وتقدم توصيات بناءة في هذا الصدد.

لسوء الحظ، لا نجد مجموعة مدونة من المعايير والأصول التي تساعد عالم الجمال على تحقيق الجمالية. يبدو أن العائق الرئيس في عدم الوصول إلى مجموعة مدونة من المعايير الجمالية، هو عدم حيويتنا وتطورنا في علم البلاغة، غافلين عن أن جماليات كل نص لا تقتصر على صورها الفنية. فإن علم البلاغة، وإن كان مقدمة مهمة وفعالة لمعرفة جماليات عناصر النص، إلا أننا لا يفوتنا أن المحاسن البلاغية تتكرر في الآثار الأدبية بأسرها وأن السياق الفريد لكل أثر أدبي هو الشيء الوحيد الذي لا يتكرر إطلاقا.

من منظور كاتبة هذه الدراسة المتواضعة، أن علم البلاغة ـ سواء أكان تقليديا أم حديثا ـ يتمتع بمكانة مرموقة في تبيين واستكشاف التقنيات الأدبية، ويستطيع أن يساعد المتلقي في فهم جماليات النص، غير أنه يتوجب علينا حاليا أن نركز على ربط النقد الأدبي بمختلف مناهج النقد في الفنون الجميلة الأخرى تحت عنوان جمالية الأدب، وأن نبحث عن تقنيات النقد الفني في علم الفن، وأن نلجأ إلى أدوات علم البلاغة المختلفة والعلوم الأخرى نحو علم النفس، وعلم اللغة، والسيميائية، وعلم المعنى، والأسلوبية، وعلم المحادثة والتواصل، وعلم الاجتماع وعلم الصوت، بدلا من الاهتمام بالتقسيمات والتصنيفات الجديدة والمملة وتغيير الأسماء البلاغية والتشكيك في الهوية العلمية للبلاغة، حتى نتمكن أن نشق طريقا حديثا في تطوير أدوات علم الجمال ومناهجه في الأدب.

من هذا المنطلق، سعينا كل السعي إلى العثور على منهج يزيل قصور علم البلاغة في دراسة وتحليل جماليات نص أدبي ما على مستوى نسيجه، نحو: فصل اللفظ عن المعنى، وعدم الاهتمام بنسيج النص، والنظرة الجزئية على مستوى الكلمة والجملة، والاعتقاد بالمعنى النهائي وحتمية المعنى، ونفي الإبهام، وعدم الاهتمام بالمخاطب، والتركيز على النص، وعدم الاهتمام بالدور الفعال للعلوم الأخرى في الجمالية الأدبية.

من جانب آخر، أننا كنا نبحث عن منهج يحد من العناوين البلاغية المملة إلى حد ما ويورد العناوين الفنية في علم البلاغة، ويربط بين الفنون الجميلة و فن الأدبية ويحظى بالعنصر والنسيج والتكوين[٦] والتقنيات الفنية وجميع الفنون الجميلة. فكما أن بقية الفنون الجميلة في تحليل الجماليات، تتمتع بالمصطلحات الجمالية المشتركة، فيتمكن فن الأدبية من أن يأخذ مكانه إلى جانبها ويتم تحليله تحليلا جماليا.

وفي نهاية المطاف، اخترنا نظرية الجشطلت التي تقوم على الإدراك البصري، للجماليات على مستوى نسيج النص الأدبي. فهذه النظرية التي تلعب دورا وظيفيا في الفن وعلم النفس، كانت تعاني من بعض القصور للولوج في الإدراك الجمالية لفن الأدب؛ ذلك لأن فن الأدبية لا يرى بعين الرأس، بل المراد منه صورة يرسمها الإنسان في ذهنه عندما يقرأ عملا أدبيا؛ زد على ذلك، أن فن الأدبية يعد فنا صوتيا يجسده الإنسان بشكل الموسيقى الخلابة. تأسيسا على هذا ولإكمال نظرية الجشطلت البصري في الإدراك البصري، قمنا بإرساء منهج الجشطلت الصوتي- التصويري في الجمالية الأدبية، تركيزا على مبادئ الفنون الجميلة، ما يساهم في إدراك جماليات الفن الصوتي- التصويري للأدب.

تأسيساً على ذلك، قمنا بتطبيق هذا المنهج على ٣٠ نموذجا من الأدعية[٧] باللغة العربية على مستوى نسيج النص الأدبي، وأدركنا أنه يمكن أن يكون فعالا في الجمالية الأدبية باعتباره منهجا جديدا. فهذا المنهج العالمي يتضمن ١١ مبدأ تكون مزيجة من مبادئ الفنون الصوتي- التصويري والمبادئ البصرية للجشطلت وكذلك قوانين الحركة و براجنانز و التوازن، وتعد من مبادئ الجمالية الأدبية على مستوى نسيج النص و يمكن توظيفها في جميع اللغات والأجناس الأدبية (صالحي، ١٣٩٩-١٤٠٠).

٢- فن الأدبية وعلاقته بالفنون الجميلة

في هذه الدراسة الجمالية، رأينا البنية الأدبية من النص مكونة من هياكل وعناصر تساهم في انسجامها وتناغمها. فهذه البنية تتشكل من العناصر الموسيقية والتصويرية والقواعدية. فلفظة العنصر في العمارة الأدبية عبارة عن: كل ذي معنى يتكون من النقش والصورة والصوت والفونيم ويبدأ من عنصر الفونيم كأصغر عنصر إلى العناصر الكلية لنسيج النص. فهذه العناصر تتفاعل معا إيقاعيا وتصويريا وقواعديا على مستوى النص

وتعمل على مستويين: مستوى عناصر النص، ومستوى نسيج النص، وتساهم مساهمة فعالة في خلق المعنى أو المفهوم[٨]، وصنع الإيقاع في النص[٩].

اتحاد الصوت + الصورة + المفهوم أو المعنى = الجشطلت الصوتي- التصويري أنواع عناصر فن الأدبية ● الصورة + المفهوم أو المعنى ◄ العناصر التصويرية ●● العناصر الإيقاعية ـ الصوتية- السمعية	
العناصر التصويرية فيما يتعلق بفن الرسم / الرسم الأدبي / التصوير أو خلق الصورة١٠/ المفهوم أو المعنى ◄ الصورة	عنصر التصوير المفرد / التصوير المركب / التصوير الجانبي / التصوير المركزي / اللوحة التصويرية / أصغر العنصر التصويري: التصوير المفرد، فهو كل ذو معنى يتكون من الصورة والمعنى
العناصر الموسيقية فيما يتعلق بفن الموسيقى / الموسيقي الأدبي / صنع الإيقاع الصورة► ◄ المفهوم أو المعنى	عنصر الحركة / الصوت / الحرف ◄صنع الإيقاع، والقافية، والرديف، واللحن والمقامات الموسيقية والوزن العروضي / أصغر العنصر الموسيقي: الحركة، فهي كل ذو معنى يتكون من الصوت والمعنى
العناصر القواعدية فيما يتعلق بفن العمارة / العمارة الأدبية / صياغة المفهوم الصورة ◄ المفهوم أو المعنى	يتوقف على إلمام واسع بالقواعد الصرفية والنحوية وعلم المعاني: الوصل والفصل، والسؤال والرد، والأمر والنهي، والنفي والإثبات، والتأكيد والشدة والحدة، والإطناب والإيجاز، والنداء والمنادى والحصر والقصر، وأصغر العنصر القواعدي هو الأداة، فهي متكونة من الدور القواعدي والمعنى

٣- الجمالية الأدبية على أساس المبادئ المفتوحة للجشطلت الصوتي- التصويري

إن الجشطلت كلمة ألمانية تعني الشكل، والكل والهيئة، والصيغة. والنظرية الجشطالتية في علم النفس نظرية تتبنى مبدأ الكلية وتعتقد بأن الكل يكون أكثر من مجموع العناصر المُكونة له وينطوي على أجزاء مُترابطة بانتظام واتساق وأن الجزء لا يكتسب معناه إلا في إطار الكل، وترى أن الكل يتمتع بصفات وميزات لا تتواجد في أجزائها المكونة، أو بعبارة أخرى، أن الكل يختلف عن مجموع أجزائه وذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها من وضعه ووظيفته (رضازاده، ١٣٩٧: ٦).

لقد ظهر مصطلح الجشطلت في عام ١٨٩٠ للميلاد علي يد الفيلسوف النمسوي، كريستيان إهرينفلس؛ ولكن الجذور العلمية لهذه الحركة تعود إلي ماكس فرتهايمر[١١] (١٨٨٠ ـ ١٩٤٣م) وكورت كوفكا (١٨٨٦ ـ ١٩٤١م) وفولفجانج كولر (١٨٨٧ ـ ١٩٦٧). والجشطلت نظرية نفسية واسم فريق صغير من علماء النفس الألمانيين الذين صبوا اهتمامهم على آراء ماركس وفرتهايمر في مجال دراسة التعلم. نشأت هذه الحركة في سنة ١٩١٢ للميلاد بعد أن أصدر ماكس فرتهايمر مقالة حولها (المصدر نفسه).

أما بخصوص كيفية نشوء النظرية الجشطالتية، فيجب أن نقول: إن ماكس فرتهايمر

عندما كان على متن قطار من فيينا لقضاء العطلة في راينلاند في ألمانيا، خطر بباله أنه إذا كان هناك ضوءان ينطفئ كل منهما ويضيء بشكل متتال فيظهران كما لو كان نقطة مضيئة واحدة تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف، ثم أطلق على هذه الظاهرة، ظاهرة فاي. تدل هذه الظاهرة على الإدراك الخاطئ للحركة، وتشير إلى أن الكل يختلف عن أجزائه المكونة، بذلك أن الشعور بتتابع حركة الضوئين لا يمكن تفسيره عن طريق تحليل ودراسة كل من الضوئين على نحو متقطع وأن تجربة الحركة حصيلة تركيب العناصر المكونة للكل (افشار مهاجر، ١٣٨٨: ٣٤). إن هذه النظرية النفسية التي تبين كيفية الإدراك البصري من قبل الدماغ البشري، دخلت من بواكير أمرها في مجال الرسم والعمارة والجرافيك وحتى الآن تلعب دورا فريدا في الجمالية الفنية. إن مفهوم الجشطلت يدل على أن الإنسان يدرك الأشياء كمجموعة واحد وليس كعناصر منفصلة. فأبرز مبادئ وقوانين نظرية الجشطلت عبارة عن: مبدأ التقارن، ومبدأ الشمول، ومبدأ التجاور، ومبدأ التشابه، مبدأ الشكل والأرضية، ومبدأ المصير المشترك، ومبدأ التوازي، ومبدأ الإغلاق، ومبدأ المنطقة المشتركة، ومبدأ الاستمرار، ومبدأ العنصر المتصل (شابوريان، ١٣٨٦: ٩٧).

«إن نظرية ومنهج الجشطلت الصوتي- التصويري في فن الأدبية، عبارة عن: نظرية فنية و منهج لدراسة وتحليل كيفية إدراك الجماليات الأدبية على مستوى كل العناصر التصويرية ـ الصوتية للنصوص الأدبية، مما يمكن علماء علم الجمال أن يدركوا جماليات الآثار الأدبية على المستوى الكلي لنسيج النص. يتشكل هذا المنهج من ١١ مبدأ و اصل؛ وكذلك قوانين الحركة و براجنانز و التوازن. هذه النظرية، تكون مزيجة من مبادئ الفنون الجميلة ـ البصرية ـ السمعية ـ الصوتية؛ وكذلك المبادئ الحادي عشر البصرية لنظرية الجشطلت في تداعي المعاني، والتي تكون نفس مبادئ الجمالية الأدبية على مستوى نسيج النص. هذا المنهج يزيل قصور علم البلاغة في دراسة وتحليل جماليات نص أدبي ما على مستوى نسيجه، نحو: فصل اللفظ عن المعنى، وعدم الاهتمام بنسيج النص، والنظرة الجزئية على مستوى الكلمة والجملة، والاعتقاد بالمعنى النهائي وحتمية المعنى، ونفي الإبهام، وعدم الاهتمام بالمخاطب، والتركيز على النص، وعدم الاهتمام بالدور الفعال للعلوم الأخرى في الجمالية الأدبية. على أساس هذا المنهج، نتمكن من تلخيص جميع العلوم البلاغية: البيان والبديع والمعاني، هذه الأصول والمبادئ، ونتخلص من العناوين والأسماء المملة البلاغية. بذلك

كسرنا الحدود بين هذه العلوم، وجعلنا الأدوات البلاغية في منظومة هذه الأصول والمبادئ. هذه النظرية تقوم علي أن الوحدة الجمالية لكل أثر أدبي فني هي العمل كله وليس أجزاؤه الفردية و العمل الادبي كله فيه ما هو أكثر من الأجزاء، فكل أثر أدبي بكله يترك آثارا جمالية في مخاطبه وليس بأجزائه الفردية» (صالحي، ١٣٩٩: ٣٣٨ - ٣٤٧).

إن هذا المنهج الذي تم إرساؤه لأول مرة في إكمال نظرية الجشطلت الإدراكية في علم النص البصري، تم توظيفه في هذه الدراسة، باعتباره منهجا حديثا في الجمالية الأدبية. إن سبب تسمية هذا المنهج، يعود إلى مبدأ فني يؤكد على أن الوحدة الجمالية لكل أثر فني كله للأثر الأدبي وليس أجزاؤه الفردية. فكل أثر أدبي بكله يترك آثارا جمالية في مخاطبه وليس بأجزائه الفردية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أن فن الأدبية يعد فنا تصويريا ـ سمعيا يرتبط ارتباطا عميقا بالفنون البصرية ـ السمعية والإيقاعية، ولكن بما أن نظرية الجشطلت تكون فعالة فقط في الفنون البصرية، فوظفنا هذا المنهج لإكمالها في فن الأدبية، حتى تكون فعالة في الفنون الصوتية و السمعية أيضا (المصدر نفسه).

مهما يكن من شيء، فتتخلص ميزات وملامح هذه النظرية و منهجها (المصدر نفسه)، فيما يلي:

- بما أن انفصال اللفظ عن المعنى[١٢] من أسباب الضعف والقصور في المنهج البلاغي، فلا ينفصل اللفظ عن المعنى في هذا المنهج، بل لا يجوز أن ينفصل على أي مستوى من مستويات الجمالية الأدبية، بذلك اخترنا لفظة "التصوير" أو "الصورة" للجمع بين اللفظ والمعنى.
- بما أن النظرة الجزئية إلى الكلمة والجملة، من أسباب الضعف والقصور في المنهج البلاغي، فهذا المنهج يتجاوز مستوى أجزاء النص وينظر إلى الأثر الأدبي كشكل كلي متماسك، مما يمكن تطبيقه على مستوى نسيج النص.
- على أساس هذا المنهج، نتمكن من تلخيص جميع العلوم البلاغية: البيان والبديع والمعاني، في هذه الأصول والمبادئ، ونتخلص من العناوين والأسماء المملة البلاغية. بذلك كسرنا الحدود بين هذه العلوم، وجعلنا الأدوات البلاغية في منظومة هذه الأصول والمبادئ.

- يعطينا هذا المنهج نظرة عامة من الأثر الأدبي؛ بذلك إن يتم استخدامه في جميع الأجناس الأدبية نحو القصة والمسرحية، يترك نتائج فعالة في مجال معايير الجمالية الأدبية.

- يتطلب هذا المنهج أن يكون الباحث واقفا على مبادئ وأصول الفنون البصرية ـ السمعية، نحو العمارة، والرسم، والموسيقى واللحن.

- يتطلب هذا المنهج أن يكون الباحث مطلعا على شيء من العلوم المختلفة، نحو علم الصوت، والسيميائية، وعلم المعنى، وعلم البلاغة، والقواعد الصرفية والنحوية، والمقامات الموسيقية.

- يعد شرط الولوج في هذا المنهج، أولا اختيار أثر أدبي خالد أصيل لم يتم نسيانه في مسار تاريخ الأدب؛ ثانيا جواز تطبيقه على نسيج النص. فعلي سبيل المثال، لا يمكن تطبيق هذا المنهج على الجملات القصار، بل يمكن فقط جواز تطبيق المنهج البلاغي القديم الذي ينظر نظرة جزئية إلى النص، عليها.

- لا تتواجد هذه المبادئ كلها في جميع الأجناس الأدبية كما وكيفا، بل يمكن أن تكون متعارضة وفقا للجنس الأدبي. إن تحديد هدف الجنس الأدبي ومبعثه وأسلوبه، مما له دور ومساهمة في كيفية الجمالية الأدبية وقوة وضعف المعايير الجمالية. فتختلف المعايير الجمالية بالنسبة إلى أسلوب الجنس الأدبي وقالبه (الرواية، والمسرحية، ورسالة المناجاة) وأهدافه وكذلك بالنسبة إلى معايير الفن التقليدي والحديث. فلربما لا تخلق المعايير الجمالية للرواية، الجمال في نصوص المناجاة؛ فعلى سبيل المثال، أن الغموض والإبهام واللذة الكامنة في كشف الستار عنهما وإحالة المتلقي إلى التفكير والتأمل تكون من جماليات الفنون الحديثة بشكل عام والرواية بشكل خاص. وأما بالنسبة إلى المناجاة كجنس أدبي، فيكون مبدأ البساطة والسذاجة والشفافية والوضوح من معاييرها الجمالية.

- لا تكون هذه المبادئ والأصول من المعايير الجمالية، إلا بشرط أن لا تخرج عن التوازن وأن لا تملّ المتلقي. فإن قانون التوازن في جميع المبادئ الجشطالتية يكون

ضروريا، بحيث إن لم تتم مراعاته، قد يحدث نتيجة عكس ما نتوقع. إن هذه المبادئ مع جميع مبادئ الفنون التشكيلية التي تم تبيينها واستكشافها في تحليل كل مبدأ، يمكن أن تكون من المعايير الجمالية. فعلى سبيل المثال، أن مبدأ الاستمرار لا يكون بمعنى التكرار المستمر، بل يستلزم السكوت، والمساحة الفارغة، وإيجاد الأرضية المناسبة للإبراز الأدبي و....؛ بذلك التعمق الدقيق في المنهج التحليلي لكل مبدأ وفقا للمعايير التي تم تبيينها في الكتاب، يحظى بأهمية فائقة.

ـ إن الجمالية الأدبية بالاعتماد على هذا المنهج، تشمل جميع المستويات الداخلية والخارجية للنص الأدبي، دون أن تقطع النص وتشذره؛ فعلى سبيل المثال، عندما نقول: إن مبدأ التشابه الجشطالتي على مستوى نسيج النص، فذلك يعني التشابه على المستوى الخارجي للنص مع التشابه الداخلي والتفسيري والمضموني للنص. في الحقيقة أن النص في هذا المنهج، يتحول إلى نسيج متلاحم؛ فيستحيل الصوت دون الصورة، أو الصورة دون المعنى، أو المعنى دون الصوت والصورة، كما تستحيل جمالية المساحة الفارغة وسكوت النص دون الصوت والصورة.

- لقد أطلقت الكاتبة على هذه المبادئ، المبادئ المفتوحة لسببين: أولا أنه من ميزات وخصائص الذاتية للجمال هو أن يكون حرا وأن لا يبقى في إطار محدود، بل يكسر الحدود الضيقة ويخترقها. فالجمالية يجب أن تستقطب إعجاب المتلقي وتنال استحسانه، فهي شيء لم يكن مثيل له قبل ذا ولن يكون في المستقبل، بل هي أثر خالد فريد لن يضيع في غياهب الزمن ويبقى على أقدامه شامخا ثابتا رغم التطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية مثل الكتاب الشهير "المثنوي المعنوي" لجلال الدين الرومي؛ ثانيا أن الفن يتغير كما يتغير العالم؛ بذلك ستتولد في مجال فن الأدبية أساليب فنية جديدة لم تخطر ببالنا أبدا كما ستظهر معايير جمالية غير مسبوقة في فن الأدبية.

٤. قانون الجشطلت

٤-١. الجوهر الرئيس للمبادئ: قانون براجنانز (pragnanz)

يأتي هذا القانون إلى الجانب مفاهيم أخرى في الكتب الفنية والنفسية، نحو المثالية،

والتبسيط، والإيجاز، والاتضاح، والترميز[١٣] (coding)، وتكوين الشكل الجيد، والجوهر وما شاكل ذلك. في الحقيقة، تتمحور النواة المركزية لجميع هذه المبادئ والأصول على محور هذا الأصل والقانون. يؤكد قانون براجنانز على أن الإنسان يمكن إدراك جميع المبادئ الجشطالتية عبر التبسيط و الترميز. وفقا لهذا القانون، تتحول الصور المعقدة والغامضة إلى الصور البسيطة والمألوفة في أذهان الأشخاص ويتم تفسيرها في أبسط أشكالها. في الحقيقة، أن الذهن البشري يميل إلى كل شيء بسيط ومألوف في ذاته؛ فمثلا إذا رأى صورتين أو صوتين لبنية نصٍ ما متقاربتين، يفسرهما مرتبطتين بعضهما بالبعض، أو إذا كانتا مرتبطتين بعضهما بالبعض، فيفسرهما الذهن متداخلة بعضهما مع البعض؛ ذلك لأن الإنسان لا يميل إلى الغموض والتعقيد (شابوريان، ١٣٨٦: ٥٤).

٤-٢. مبعث الأصول والمبادئ: قانون الحركة (motion principle dynamic)

إن الحركة أو ظاهرة فاي تكون مبعث المبادئ الجشطالتية وتتواجد في جميع المبادئ الجشطالتية، بذلك لم تورد بوصفها أصلا أو مبدأ في النظرية الجشطالتية. إن الإيقاع أو اللحن يكون بمثابة تكرار منظم ومتناسق للعناصر الطبيعية جنبا إلى جنب وتكون الحركة جزءا لا يتجزأ عنه، حيث لا نعدو الصواب إذا قلنا إن الحركة ناتجة عن الإيقاع أو اللحن.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن كل صورة مفردة في فن الأدبية تحمل في ذاتها حركة ذاتية. فأول صورة في ذهن المتلقي تخلق أول حركة، إلا أنها إذا وقعت على مستوى نسيج نص أدبي، تظهر من نفسها حركة مستمرة ومستدامة. فإذا كان أثر أدبي رتيبا خاليا من التنوع والإبراز اللغوي والأدبي والاندماج وما شاكل ذلك، تصير الحركة بطيئة للغاية، حيث يمكننا أن نعبر عنها بالجمود وعدم الحيوية. فبما أن النصوص العلمية تخلق الحركة في الذهن، فيجب أن يخلق النص الأدبي الحركة التصويرية أيضا. أما في فن الأدبية، فيكون مبعث المبادئ الجشطالتية هو الحركة التصويرية ـ الصوتية على مستوى نسيج النص الأدبي. في الحقيقة، أن كل تغيير في العناصر والهياكل، يترك أثره المباشر على مبدأ الحركة في النص. فكلما زادت التغيرات على مستويات النص، زادت الحركة وزادت حيوية الحركة التصويرية في ذهن المتلقي. فعندما تحقق هذا الأمر، نتوقع أن يبقى ذلك الأدبي على مر العصور والدهور ولا يضيع في غياهب الزمن (صالحي، ١٣٩٩: ٣٢٠)

وأما في فن الأدبية، فمن جملة طرائق إلقاء الحركة التي قمنا بتحديدها وتصنيفها وتمنع جمود العناصر ونسيج النص، يمكن أن نشير إلى ما يلي:

٤-٢-١. إلقاء الحركة عبر تقنية القطْع الفني

من تقنيات إلقاء الحركة في الفنون الجميلة، هو قطع الشكل في حال الحركة. إن هذا الطريق يستعمل في صور القصص والروايات المصورة على نطاق واسع. زد على ذلك، أن بيان الحركة سيصير أقوى من قبل، إذا تم القطع مع الإطار. فعبر توظيف قطع الصورة، يتضاعف التركيز بشكل أكبر على الحركة الرياضية كما نلاحظ في الصورة أعلاه (المصدر نفسه). إن القطع في العناصر التصويرية ـ الصوتية، قد يحصل عبر بعض الأدوات البلاغية نحو الاكتفاء، وإيجاز الحذف، وقطع العنصر القواعدي، والنحوي، والإيقاعي. فإن عملية القطع والتقليل تؤدي إلى خلق المساحة الفارغة في النص وتدفع ذهن المتلقي إلى الحركة التصويرية (المصدر نفسه: ٣٢٣).

قطع العنصر القواعدي- الصوتي (لم أكن):
سبْحَانَك لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ الْبَارِئُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ الَّذِي خَلَقْتَنِي وَلَمْ أَكُ شَيْئاً يَمَشِيئَتِهِ (دعاء اليوم الحادي عشر من رمضان)
اللَّهُمَّ لَكَ الْحَمْدُ كَمَا خَلَقْتَنِي وَلَمْ أَكُ شَيْئاً مَذْكُوراً (دعاء بلد الأمين).
قطع العنصر التصويري «اسم المضاف: بعشر ليال»:
وَاعَدْنَا مُوسَى ثَلاثِينَ لَيْلَةً وَأَتْمَمْنَاهَا بِعَشْرٍ فَتَمَّ مِقَاتُ رَبِّهِ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً (دعاء واعدنا).
قطع العنصر التصويري، تصوير الحبيبة أو المحب من انتهاء التصوير
لِيلايَمي في هَواهَا أفرطتَ في اللّوم جَهلاً / مَا يعلم الشّوقَ إلاّ وَلا الصّبابة إلاّ (الهاشمي، ١٣٦٢: ٢٥٥).

٤-٢-٢. إلقاء الحركة عبر تقنية طمس حواف الصورة مقابل الشفافية

تعد تقنية طمس حواف الصورة في الفنون الجميلة من التقنيات المهمة التي لها تأثير بالغ في الحيوية الفنية. في فن التصوير الفوتوجرافي من موضوع متحرك، إذا كانت الغاية هي التأكيد على الحركة، تتم عملية التصوير بالسرعة المنخفضة والكاميرات المتحركة، وتكون نتيجة تلك الخطوط طمس حواف الصورة، مما يساهم في تبيين الحركة الكثيرة. زد على ذلك، نتمكن من خلق الحركة في فن الرسم عبر محو خطوط الحواف التي تكوّن الشكل (نعمت اللهي، ١٣٨٦: ٥٧٣٨٦). إن تقنية الطمس التصويري، تخلق عبر بعض الأدوات البلاغية، نحو التجريد، والتورية، والكناية، كما تُخلق تقنية الطمس الصوتي مقابل الشفافية الصوتية. أحيانا، نقوم بالطمس الصوتي لخلق الحركة الصوتية وتجميلها. بعبارة أخرى،

نقوم بخلق نوع من الضوء والظل الصوتي أو تقنية التظليل الصوتي أو تقنية طمس الصوت (صالحي، ١٣٩٩: ٣٢٧-٣٢٨).

النون الساكن أو التنوين + بقية الحروف (١٥)[١٤] = تقنية الطمس الصوتي، تقنية التظليل الصوتي ◄عبر حيلة إخفاء القرائية

في هذه الأداة البلاغية، نحفظ صوت حرف "النون" في الأنف ونطمس صوته عبر الوقف والمد والاهتزاز في الحنجرة: «اللهُمَّ إني اَسْئَلُكَ بِاسْمِكَ... اذا دُعيتَ بِهِ عَلى مَغالِقِ أبْوابِ السَماءِ لِلْفَتْحِ بِالرَّحْمَةِ انْفَتَحَتْ وَاذا دُعيتَ بِهِ عَلى مَضايقِ أبْوابِ الاَرضِ لِلفَرَجِ انْفَرَجَتْ وَإذَا دُعيتَ بِهِ عَلَى الْعُسْرِ لِلْيُسْرِ تَيَسَّرَتْ وَإذَا دُعِيتَ بِهِ عَلَى الْأَمْوَاتِ لِلنُّشُورِ انْتَشَرَتْ» (دعاء السمات).

٥ـ مبادئ الجشطلت

٥ـ١. مبدأ التقارن[١٥] أو التناظر

يعد مبدأ التقارن من جملة المفاهيم المشتركة لجميع الفنون الجميلة، كما يعد من أهم ميزات الفنون التقليدية وخصائصها؛ ومرجع ذلك أن التقارن يلعب دورا بارزا في التوازن. لقد ورد في الكتب الفنية: «أن التقارن يعني التساوي بين الشيئين تساويا كليا، حيث إذا وضعنا أحدهما على الآخر، يغطيه دون زيادة أو نقصان» (حصوري، ١٣٨٩: ٨٤). إن هذا المبدأ من المبادئ البصرية الجشطالتية التي تقول: إذا تقارن العنصران على أساس محور واحد، يربطهما الذهن بعضهما بالبعض، حتى وإن لا توجد علاقة بينهما (شابوريان، ١٣٨٦: ٥٤).

«لا يفوتنا أن التقارن يختلف عن أداة المقارنة في علم البديع، وإن يوجد هناك بعض التشابه بينهما. يكمن التباين بينهما في أن المقارنة يحدث على مستوى أجزاء النص ولا يتجاوز عدة سطور، في حين أن التقارن لا يقتصر على مستوى الأجزاء أو عناصر أدبية النص، بل يحدث على نطاق أوسع، حتى يمكن أن نقول إن مبدأ التقارن في النظرية الجشطالتية قد حدث على مستوى نسيج النص» (صالحي، ١٣٩٩: ٢٥١- ٢٥٢).

«إن التقارن في فن الأدبية، عبارة عن تكوين من العناصر التصويرية ـ الصوتية المتقارنة (٢ ـ ٢، ٣ ـ ٣، ٤ ـ ٤ و....)، يتمحور حول محور واحد يمكنه أن يخلق التقارن مع كل تفاعل. فهذه التفاعلات يمكن أن تكون حصيلة التقارنات والتضادات والترادفات

والتشابهات والتجانسات؛ بذلك أن أهم الملحوظة في التقارن ما يكمن في تساوي الشيئين أو الطرفين ككفتي الميزان حتى يتم خلق التقارن والتوازن على مستوى نسيج النص عبر إيجاد تكوين على مستوى العناصر التصويرية ـ الصوتية. من أقسام التقارن في فن الأدبية ما يلي: التقارن المعكوس، والتقارن الانعكاسي، والتقارن المرآتي، والتقارن الانتقالي، والتقارن التركيبي، والتقارن المحوري، والتقارن النقطي، والتقارن الترادفي» (المصدر نفسه).

«إن التقارن على مستوى نسيج النص، يكون قادرا على إيجاد التوازن التصويري (التوازن البصري في الفن) والتوازن الصوتي ـ الايقاعي. فالتقارن التصويري ـ الصوتي يحدث عبر مختلف الأدوات البلاغية، نحو السجع، والعكس، والتضاد، واللف والنشر، وتنسيق الصفات، والجمع، والتقسيم، والتشبيه» (المصدر نفسه: ٢٥٦). من نماذج التقارن في دعاء السمات ما يلي:

وِلِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهارِ، وَتُولِجُ النَّهارَ فِي اللَّيْلِ، وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ، وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ، وَتَرْزُقُ مَنْ تَشاءُ بِغَيْرِ حِسابٍ / لا إِلهَ إِلا أَنْتَسُبْحانَكَ اللَّهُمَّ وَبِحَمْدِكَ، مَنْ ذا يَعْرِفُ قَدْرَكَ فَلا يَخافُكَ، ومنْ ذا يَعْلَمُ مَلَكَ فَلا يَهابُكَ؟ / أَلَّفْتَ بِقُدْرَتِكَ الْفِرَقَ، وَفَلَقْتَ بِلُطْفِكَ الْفَلَقَ، / فَبِيا مَنْ تَوَحَّدَ بِالْعِزِّ وَالْبَقاءِ، وَقَهَرَ عِبادَهُ بِالْمَوْتِ وَالْفَناءِ (دعاء السمات، التقارن الانعكاسي)

«من أهم الجماليات الخاصة للتقارن بالنسبة إلى سائر المبادئ الجمالية، هو ما يكمن في أن التقارن يتكيف مع كل حيلة بلاغية ويُظهر نفسه؛ بعبارة أخرى، يظهر التقارن نفسه مع تفاعلات نحو السجع، والجناس، والتشبيه، واللف والنشر، والتقسيم ويخلق التوازن. فكثرة مبدأ التقارن على مستوى نسيج النص، يمنح عيني المتلقي وأذنيه التوازن البصري ويذكره مبدأ الوحدة في الكثرة. فمبدأ التقارن على مستوى نسيج النص، يقدر على خلق التباين[١٦] أو الكونتراست المنتظم وغير المنتظم والتنوع الصوتي- التصويري على مستوى نسيج النص» (المصدر نفسه: ٢٦٢).

«من جماليات التقارن الخاصة قياسا لبقية المبادئ الجمالية هو أن هذا المبدأ يتكيف مع كل أداة أو حيلة بلاغية، فيمثل نفسه عبر السجع، والجناس، والتشبيه، واللف والنشر، والتقسيم. فالتقارن يكون بمثابة ميزان ذي كفتين يخلق التوازن. إن كثرة مبدأ التقارن على نسيج المتن، تمنح عيني المخاطب وأذنيه التوازن وتذكره بأصل الوحدة في الكثرة. من أكثر التقارنات جمالا وروعة على مستوى نسيج النص، يمكن أن نشير إلى مجموعة الأدعية الخامسة عشر التي تنقل إلينا التقارنات المبهرة التي تشنف الآذان وتوسع الحدقات وتعزز التوازن في قلوبنا» (المصدر نفسه: ٢٥٧).

وِلِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهارِ، وَتُولِجُ النَّهارَ فِي لَلَّيْلِ، وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ، وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ، وَتَرْزُقُ مَنْ تَشاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ (التقارن الانعكاسي ـ المرآتي، دعاء الصباح)

أما بالنسبة إلى التقارن المرآتي، فهو يتكرر في طرفي المحور ويكون أكثر التقارنات أهمية وملموسة. في هذا النوع من التقارن، يتكرر الشكل أو الصورة بشكل معكوس حول محور واحد، مثل ما ينعكس من صورة ما في المرآة. في التقارن الانعكاسي، يتساوى الشكلان أو الصورتان، ولكنهما لا يتطابقان، إلا أن نقوم بقلب أحدهما (مكي نجاد، ١٣٩٣: ١٠٤ ـ ١٠٦). لقد حدث هذا النوع من التقارن في المحور الأفقي للنص وعبر العناصر التصويرية ـ الصوتية الثابتة للنص والأرضية والنقش البارز المتبادل استنادا على حيلة الطباق البلاغية. فستكون حصيلة هذا التقارن المنتظم، هي الكونتراست المنتظم (صالحي، ١٣٩٩: ٢٥٧). من أمثلة التقارن الانعكاسي ما ورد في مناجاة أمير المؤمنين:

مَوْلايَ يَا مَوْلايَ، أَنْتَ الْمُعْطِي وَأَنَا السَّائِلُ مَوْلايَ يَا مَوْلايَ، أَنْتَ الْحَيُّ وَأَنَا الْمَيِّتُ، مَوْلايَ يَا مَوْلايَ، أَنْتَ الْبَاقِي وَأَنَا الْفَانِي،	هَلْ يَرْحَمُ السَّائِلَ إِلا الْمُعْطِي؟ وَهَلْ يَرْحَمُ الْمَيِّتَ إِلا الْحَيُّ؟ وَهَلْ يَرْحَمُ الْفَانِيَ إِلا الْبَاقِي؟

٥ـ٢. مبدأ الشمول(١٧)

إن مبدأ الشمول (التغطية والإيهام ≠ الشفافية والبساطة) يعني أن البنية البصرية يمكن أن تتكون من مجموعة من الجشطلتات الصغيرة؛ ولكن بما أن الجشطلت الكبير يتمتع ببراجنانز أقوى، فيؤثر عليها (شابوريان، ١٣٨٦: ٤٢).«إن مبدأ الشمول في فن الأدبية عبارة عن: عدم الشفافية والبساطة في تكوين العناصر التصويرية ـ الصوتية للنص، مما يؤدي إلى تغطية المعنى المراد أو المعنى المركزي في قشرة لغوية والحاجة إلى التفسير للكشف عن المعنى الأصلي. فعندما يتغلب الإيهام و الشمول في مستوى أي عنصر من العناصر التصويرية ـ الصوتية، على بقية العناصر وفي النهاية على كل الأثر الأدبي، فيمكن أن ينتهي إلى خلق جشطلت أقوى. ففي هذه الحالة، يمكن أن نقول إن هذا الأثر الفني ـ الأدبي يحظى بالجشطلت الصوتي ـ التصويري على أساس مبدأ الشمول» (صالحي، ١٣٩٩:٢٦٥).

إن الشمول التصويري في التصوير ذي البعدين، يحدث عن طريق مبدأ التجاور وعلى أساس أداة المجاز على المستويات المنخفضة من الجمالية. بعبارة أخرى، يتضاعف أثر الكلام

عبر نقل الألفاظ من المعاني الحقيقة إلى المعاني الأخرى مع علاقة خاصة كالعلاقة الجزئية والكلية، والسببية، والآلية. ولكن على المستويات المرتفعة للجمالية، يمكن حدوث الإيهام من خلال التقنية الفنية للخطأ التصويري (الخداع البصري) وأنواع التصاوير المتعددة الأبعاد، وعلى أساس الأدوات البلاغية: نحو: الإيهام، وإيهام التضاد، إيهام التناسب، والتورية، والتوجيه، والاستخدام، وذي الوجهين، والمدح الشبيه بالذم، والذم الشبيه بالمدح، والكناية وأقسامها، والرمز، والإشارة، اللغز، أو التصوير على أساس مبدأ التشابه، والتشبيه المقلوب، والاستعارة المكنية؛ ذلك لأنه في جميع هذه الأدوات البلاغية، يفهم المتلقي في النظرة الأولى تصويرا غير المراد. إن التصوير المتعدد الأبعاد يكون رائعا في البداية؛ وذلك بسبب الخداع البصري وكون الكلام غير مباشرا، وخرق العادة، وإثارة التأمل في الإنسان ومحاولته الذهنية للكشف عن بعد آخر للصورة. إن التصوير ذا البعدين تصوير يجسد للمخاطب بعدين أو أكثر في النص، مما يدفعه إلى الكشف عن المعنى الرئيس (المصدر نفسه: ٢٦٥).

إن التقنية الفنية للخداع البصري تساهم بأشكال مختلفة في خلق التصوير ذي البعدين:

أ ـ تؤدي التقنية الفنية للخداع البصري عن طريق خلق المسافة والعمق، إلى أن تختلف النظرة العامة للتصوير عن بعده القريب؛ مثل صورة فوتوغرافية تنقل لنا صورة من المسافة البعيدة، وفي الوقت نفسه تنقل لنا شكلا آخر لها من المسافة القريبة. يتم تنفيذ هذه التقنية عبر أداة الإيهام والتورية في فن الأدبية (المصدر نفسه: ١٦٥)، مثل ما يلي:

﴿وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ ثُمَّ يَبْعَثُكُمْ فِيهِ لِيُقْضَىٰ أَجَلٌ مُّسَمًّى ثُمَّ إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ ثُمَّ يُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ (الأنعام: ٦) (التصوير القريب: الإصابة بالجرح؛ والتصوير البعيد: ارتكاب الذنوب؛ التصوير ذو البعدين: تقنية الخداع البصري)

ب. تثير تقنية الخداع البصري التوهم والإيهام في النظرة الأولى، وذلك عبر استخدام مبدأ التجاور ومبدأ التشابه مع الصور الأخرى في القرب من تلك الصورة، فيدرك الإنسان الصورة خطأ بسبب التشابه أو التناسب مع الصورة المجاورة. يتم تنفيذ هذه التقنية في فن الأدبية من خلال أداة إيهام التناسب (المصدر نفسه)، مثل ما يأتي:

بِكَفَّ اكْفُفَّ السُّوَّءِ عَنِّي بِيدِهِ وَسُلْطانِهِ (دعاء الصباح) (التصوير ذو البعدين، تقنية الخداع البصري)

فهذا التصوير أعلاه تصوير ذو البعدين قد تم حدوثه عبر تقنية الخداع البصري.

فالمخاطب في النظرة الأولى وعبر القراءة العابرة للنص، يتوهم أن الصورة المتشكلة من "كف، وأكف، ويده"، مجموعة من الصور على أساس مبدأ التجاور عبر أداة التناسب أو مراعاة النظير؛ ولكن بعد إمعان النظر في الأمر، يتفطن أن لفظة "كف" ترادف "منع"، ولفظة "أكف" تكون جمع "كفّ" وتعني الأيادي، ولفظة "يده" تعني القوة والسلطة مجازا. فيكمن سبب خداعه البصري في تقارب الصورتين وتشابههما مع الصورة الأصلية.

ج. يتحقق خلق التصوير ذي البعدين عبر وضع تصوير متضاد أو متقابل بالقرب من التصوير الأصلي. فالخداع البصري يؤدي إلى أن نظرة المخاطب، والتي تبحث عن وجود علاقات لفهم التصوير، تدرك بعدين من التصوير عبر ربط التصوير المتضاد بالتصوير الأصلي. يتم إجراء هذه التقنية في فن الأدبية عبر توظيف أداة إيهام التضاد، والاستخدام، والمدح الشبيه بالذم، والذم الشبيه بالمدح، والمفارقة (المصدر نفسه)، مثل ما يلي:

﴿مَنْ تَوَلَّاهُ فَأَنَّهُ يُضِلُّهُ وَيَهْدِيهِ إِلَىٰ عَذَابِ السَّعِيرِ﴾ (الحج: ٤)، (الصورة ذات البعدين، تقنية الخداع البصري)

في بادئ الأمر، نتوهم أن الصورتين المتشكلتين من "يُضلّه ويَهديه"، متضادتان؛ إلا أننا بعد التعمق في النظر، نستنتج أن ذلك قد كان حصيلة الخطأ الذهني أو الخطأ التصويري وأنهما تفيدان صورة واحدة.

إن الشمول القواعدي يمكن أن يحدث بسبب استبدال الكلمات، أو التقديم والتأخير، أو الحذف والزيادة، أو الحصر والقصر وما شاكل ذلك. على مستوى نسيج الدعاء والمناجاة كجنس أدبي وفي العناصر القواعدية، لا توجد إيهامات قواعدية مبهرة. فيمكن أن نقول على وجه التجاور، إن الكلمات قد وردت في مكانها المناسب. من ثم إن طرأ الاستبدال أو الحذف أو الزيادة في النص، فلا يؤدي ذلك إلى خلق جشطلت قواعدي على أساس التغطية والإيهام، ذلك لأن التغيير لم يحدث في النص على نطاق واسع (المصدر نفسه: ٢٦٧).

فعدم مراعاة التسلسل الهرمي لقواعد اللغة، نحو إتيان الزمن قبل البيان[١٨]، مثل عبارة من دعاء أبي حمزة: «فقَدْ عَصَيْتُكَ وَخالَفْتُكَ بِجُهْدِي، فَالآنَ مِنْ عَذابِكَ مَنْ يَسْتَنْقِذُنِي ومنْ أَيْدِي الْخُصَماءِ غَداً مَنْ يُخَلِّصُنِي وبِحَبْلِ مَنْ أَتَّصِلُ إِنْ أَنْتَ قَطَعْتَ حَبْلَكَ عَنِّي». فكان يجب أن نقول وفقا للتسلسل الهرمي لقواعد اللغة هكذا: «مَنْ يَسْتَنْقِذُنِي مِنْ عَذابِكَ الآنَ»، إلا أن

العنصر القواعدي لم يراع التسلسل الهرمي لتحقيق غرض أو هدف يبحث عنه العنصر التصويري. في الحقيقة هنا، يحاول المتلكم عبر تقديم التصوير الزمني "الآن" أن يقول: «باختصار، الآن، بعد كل ما قلت وسمعت، قل لي: من يستنقذني من عذابك إلا إياك؟!».

يحدث الشمول الصوتي عبر الطرق المختلفة، نحو تجاور ومصاحبة الأصوات والفونيمات الثقيلة اللفظ أو الغريبة، والإيهام، وتعددية الأبعاد في المقامات الموسيقية على نطاق واسع، والثيم الموسيقي، والوزن الموسيقي، وحيلة ذي البحرين البلاغية. فذلك يقدر على خلق الجشطلت الصوتي- السمعي على مستوى النسيج الصوتي للأثر الأدبي وفقا لمبدأ الشمول؛ فعلى سبيل المثال، في دعاء الجوشن الصغير، أن غلبة الشمول القرائي والصوتي على العنصر التصويري في كل الأثر الأدبي قد خلقت جشطلتا أقوى. فالبطء في قراءة الأصوات، وتجاور الأصوات الثقيلة اللفظ في التلفظ والنطق، مما انتهى إلى هيمنة موسيقى ثقيلة على الفضاء الصوتي ـ الإيقاعي للنص، وخلق جشطلتا صوتيا- سمعيا أقوى على مستوى نسيج النص. ولربما هذا أدى إلى أن هذا الدعاء يتحول عند محبي الأدعية والأذكار، إلى نص دعائي ثقيل في القراءة. إن بنية هذا النص، تشمل اللوحات التشكيلية التي تكون قابلة للفهم لعامة الناس؛ غير أن عدم سلاستها الصوتية تستدعي صعوبة قراءة النص للمتلقي. في مجال القيمة الجمالية لمبدأ الشمول، يجب أن نقول: إن هذا المبدأ يمنح المخاطب لذة الكشف (المصدر نفسه: ٢٦٨). إن عاموس رابوبورت[١٩] (١٩٢٩م)، من مؤسسي مجال دراسات البيئة والسلوك وأستاذ الهندسة المعمارية في جامعة كوليدج لندن، قد أجرى دراسات حيال العلاقة بين الجمال واللذة والغموض، مما يدل كل دلالة على أن الفوضى على حد التوازن تخلق اللذة والسرور. فكلما جرب الشخص نمطا معقدا لفترة أطول، تزايد شعوره باللذة والسرور (اربابزادگان، ١٣٨٨: ٥٢). من ثم يمكن أن نقول: إذا أدى الإيهام المنتظم في النص إلى الحفاظ على النظام العام للفضاء، فلا يتسبب في الفوضى والبلبلة فحسب، وإنما يحد من رتابة الفضاء ويجعله أكثر متعة روعة (صالحي، ١٣٩٩:٢٧٠).

٥-٣. مبدأ التجاور[٢٠]

وفقا لهذا المبدأ[٢١]، كلما كانت العناصر أقرب لبعضها البعض، زاد احتمال رؤيتها كمجموعة واحدة. بعبارة أخرى، يدل هذا المبدأ على أنه يسهل إدراك الأشياء المتقاربة في

الزمان والمكان بعكس الأشياء المتباعدة. إن تجاور العناصر البصرية أبسط شرط لرؤيتها معا. على هذا الأساس، فإن المكان الذي تقع فيه عناصر بنية بصرية، يحظى بالأهمية (شابوريان، ١٣٨٦: ٦٧).

في تشكيل براجنانز جيد، يكون مبدأ التجاور أكثر أهمية من مبدأ التشابه. فتوظيف هذين المبدأين جنبا إلى جنب، يفضي إلى تقوية جشطلت الأثر الأدبي. من اللافت أن أقوى علاقة، هو تجاور الزمن الذي تتداخل الأشياء فيه. في هذه الحالة، لا يبقى شك في أنها تترابط بعضها مع بعض (صالحي، ١٣٩٩: ٢٧١).

إن هذا المبدأ في تكوين العناصر التصويرية ـ الصوتية، يمكن أن يكون مفيدا وفعالا في رؤية أثر أدبيٍ ما بصورة كلية منظمة والابتعاد عن الرؤية الجزئية الشهيرة لدى البلاغيين في علم البلاغة. فإن يتغلب هذا المبدأ على كل الأثر الأدبي، يقدر على خلق جشطلت أقوى. ففي هذه الحالة، يمكن أن نقول إن هذا الأثر الأدبي ـ الفني يحظى بالجشطلت التصويري ـ الصوتي على أساس مبدأ التجاور. انطلاقا من هذا المبدأ، يحل الأديب الصورة الفنية ـ عبر إيجاد علاقة ـ محل الصورة المألوفة. بعبارة أخرى، فإنه يزيل الصورة الأولى بشكل كامل وأحيانا يصرف ذهن المخاطب ـ مع إشارات ـ عن الصورة الموجودة المألوفة إلى الصورة المرادة، وأحيانا أخرى، يحل صورته الفنية محل الصورة المتعارف عليها (المصدر نفسه).

التجاور التصويري: يحصل عبر المجاز ومراعاة النظير وعلى أساس مبدأ المنطقة المشتركة من المبادئ الجشطالتية، نحو ما نلاحظ في النص التالي الذي يكون مثالا بارزا للتجاور التصويري: (السَّماواتِ وَالْأَرْضَ، اللَّيْلَ، النُّورَ، نَهاراً، الشَّمْسَ، الْقَمَرَ، نُوراً، الْكَواكِبَ، نُجُوماً وَبُرُوجاً ومصابِيحَ وَرُجُوماً، مَشارِقَ ومغارِبَ، فَلَكاً ومسابِحَ) (دعاء السمات)، وكذلك في بقية اللوحات التصويرية والصور الصغير التالية حتى نهاية النص: (أسماء الأنبياء نحو موسى بن عمران، ويوسف، ويعقوب، و.... وقصص الأنبياء فيما يتعلق بهم نحو جبل الطور فيما يتعلق بقصة موسى النبي) (المصدر نفسه: ١٣٠-٢٧٤).

التجاور القواعدي: في نطاق واسع من اللوحات التصويرية لبنية النص، نلاحظ العناصر المتقاربة، مما يؤدي إلى أن يتم لنا استدعاء الوحدة والتناغم في كل الأثر الأدبي، وينقل الشعور بجشطلت النص إلى المخاطب، مما يتحقق عبر العناصر القواعدية المختلفة، نحو الأمر

والنهي، والحصر والقصر، والنداء والمنادى. فكثرة الأدوات والأسماء الاستفهامية مع المفاهيم التصويرية المتنوعة ولكن في إطار عنصر قواعدي واحد، يعد من نماذج هذا الأصل، فعلى سبيل المثال، نشهد أنواعا مختلفة من العناصر الاستفهامية على أساس العلاقة والمصاحبة والتجاور، على مستوى نسيج النص الطويل لدعاء أبي حمزة الثمالي من أول لوحاته التصويرية إلى آخرها، نحو: «كيف، إلى من، أين، ما، أ الاستفهامية و...». لقد جسدت لفظة "كيف" كعنصر استفهامي، تصويرا مختلفا على هيئة الإنكار والاستبعاد، في كثير من اللوحات التصويرية للنص: «وَما قَدْرُ أَعْمالنا في جَنْبِ نعَمِكَ، وَكَيْفَ نَسْتَكْثِرُ أَعْمالاً نُقابِلُ بِها كَرَمَكَ، بَلْ كَيْفَ يَضيقُ عَلَى الْمُذْنبينَ ما وَسِعَهُمْ مِنْ رَحْمَتِكَ». فلقد وفر عنصر قواعدي وحيد، البنية التحتية للتصاوير المختلفة في النص. فوحدة وفردية العنصر القواعدي وإن قدّمت تصاوير مختلفة، إلا أنها تؤدي إلى خلق جشطلتا على أساس التجاور والمصاحبة عند المخاطب. ويعد هذا الأمر من إحدى الجماليات الكامنة في هذه المناجاة الطويلة التي تجذب المخاطب دون أي ملل وتعب. (المصدر نفسه: ٢٧٤).

التجاور الصوتي: إن مصاحبة الأصوات والفونيمات الثقيلة أو الخفيفة، والناعمة أو الخشنة، مما يقدر على خلق استدعاء جشطلت التجاور، نحو ما نرى في مصاحبة الأصوات الثقيلة في دعاء الجوشن الصغير: تقارب ومصاحبة مجموعة من العناصر الصوتية الخشنة والثقيلة والمفخمة والغليظة والمبحوحة، نحو الأصوات المفخمة: "ض، ص، ط، ظ، خ، غ، ق" في الألفاظ التالية: (انْتَضى، ظُبَةَ، قَواتِلَ، صَوائِبَ، وَاضْمَرَ، نَظَرْتَ، ضَعْفي، لانْتِصارِ مِمَّنْ قَصَدَني، وأَرْصَدَ، الإِرْصادِ، قُوَّتِكَ، نُصْرَتِك، غَليلَهُ، غَيْظِهِ، قَدْ عَضَّ، قَدْ اَخْفَقَتْ).

وتجاور الأصوات الحلقية وكثرتها: "ه، ء، غ، ع، ح، خ" وخروجها من أقصى الحلق أو الحنجرة.

والنبرات الصوتية والقلق الصوتي والوقفات الصوتية مع التقنيات القرائية الإبرازية، نحو «مِدْيَتِه، عَجْزي، فَايَّدْتَني، شَدَدْتَ، رَدَدْتَهُ، اَدْبَرَ، قَدْ».

في تبيين واستكشاف القيمة الجمالية لمبدأ التجاور، يجب أن نقول: عندما يجعل الأديب في نصه الأدبي، عدة صور من مجموعة واحدة، يتم استدعاء بقية الصور المتعلقة بتلك المجموعة في ذهن الإنسان، نحو صورة "اليد" مع مجموعة من الصور المتنوعة، نحو القدرة والقوة والاعتقال

والمساعدة والأذى و.... إذا دخلتَ إلى غرفة ذاكرتك التصويرية، تجد صورا مختلفة مع الرسائل التصويرية المختلفة أو المتضادة. إن هذا الخيار الذي يتم منحه للمخاطب، يذيقه لذة الكشف عن المعنى المتجاور. يؤدي هذا المبدأ إلى الحركة في النص الأدبي ويحول دون جموده وعدم فاعليته. هنا، يدرك المخاطب أنه قادر على خلق النص والمشاركة في إنتاج المعنى، ويشعر بأن النص بعيد عن الوصول إلى تصاويره الذهنية الأولية، وفي النهاية، ترغبه لذة النشاط الذهني في متابعة قراءة النص ورؤية المزيد من الصور البديعية الجميلة (المصدر نفسه: ٢٧٧).

إن البحر صورة من المعجزات والعجائب: «يوْمَ فَرَقْتَ لِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ وَفِي الْمُنْبَجِسَاتِ الَّتِي صَنَعْتَ بِهَا الْعَجَائِبَ فِي بَحْرِ سُوفٍ» (دعاء السمات)، والبحر صورة من التغريق والعقوبة: «عَقَدْتَ مَاءَ الْبَحْرِ فِي قَلْبِ الْغَمْرِ كَالْحِجَارَهِ وَجَاوَزْتَ بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ رَكِدَتْ لَهَا الْبِحَارُ وَالْأَنْهَارُ» (دعاء السمات)، والبحر صورة من الخوف والهلع: «وَتَمُوجُ الْبِحارُ ومنْ يَسْبَحُ فِي غَمَراتِها» (دعاء السحر).

لا يفوتنا أن هذه المصاحبات لا تكون جميلة في النص الأدبي، إلا أن لا تؤدي إلى البطء في قراءة النص على مستوى العناصر المتواجدة فيه. فإن تجاوزت هذه المصاحبات حد التوازن الصوتي ـ التصويري، تؤدي إلى التنافر والثقل في الكلام (المصدر نفسه: ٢٧٨). مثل قول الشاعر:

وَقَبْـــرُ حَـــربٍ بِمَكـــانٍ قَفْـــرٍ وَلَـــيسَ قُـــرْبَ قَبْـــرِ حَـــرْبٍ قَبْـــرُ

(الهاشمي، ١٤٢١: ٢٠)

فتكون الأصوات والفونيمات الموجودة في البيت أعلاه، في ذاتها سهلةَ التلفظ؛ ولكن مصاحبة هذه الأصوات والفونيمات تكون على هيئة تؤدي إلى الثقل والتنافر في النطق. بعبارة أوضح، لقد حدث التجاور غير الجميل والغموض الصوتي ـ البياني في النص (صالحي، ١٣٩٩: ٢٧٨).

٤ـ٥. مبدأ التشابه(٢٢)

على أساس النظرية الجشطلتية، عندما تكون العناصر متشابهة في شكل أو لون أو حجم، يميل الشخص إلى رؤيتها كجزء من مجموعة مرتبطة. هنا، قد يرجع التشابه إلى

الشكل واللون والحجم إلا أن هذا الأخير يتمتع بجشطلت أقوى قياسا للآخرين.

فيمكن مشاهدة العوامل الثلاثة في الصورة أعلاه (رضازاده، ١٣٨٧: ٣٤). فيمكن أن نتصور مجموعة من النقاط الصغيرة مع أشكال متنوعة، إلا أن الإنسان يميل إلى إدراك النقاط المتشابهة في مجموعة واحدة (صالحي، ١٣٩٩:٢٧٥).

ولكن لا نقدر على ادعاء أن عملا فنيا يملك براجنانزا قويا على أساس مبدأ التشابه، إلا أن يُرى هذا المبدأ على مستوى النسيج. ففي هذه الحالة، يمكننا أن نقول إن هذا الأثر يملك الجشطلت الصوتي ـ التصويري وفقا لمبدأ التشابه. يتم إجراء هذا المبدأ على مستوى العناصر عبر الطرق المختلفة: أ ـ **التشابه التصويري** عن طريق حيلة التشبيه البيانية وأنواعه؛ ب ـ **التشابه البازلي**[٢٣] عن طريق حيلة الاستعارة وأنواعها؛ ج ـ **التشابه الشكلي** عن طريق حيلة الجناس التام، نحو: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَٰلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾، والجناس الخطي، نحو: "مَهر، ومِهر، ومُهر"، والجناس الاشتقاقي، نحو: ﴿لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ﴾، والجناس شبه الاشتقاقي، نحو: «كفَّ أكفَّ السُّوء»[٢٤]؛ د ـ التشابه التصويري المفرد مع الترادف، نحو: "الرشاد، والهداية، والهدى"؛ هـ ـ مراعاة النظير، وكل حيلة أدبية تندرج ضمن هذا مبدأ التشابه (المصدر نفسه: ٢٧٨).

لا يحدث التشابه القواعدي، إلا أن تُرى العناصر القواعدية المتشابهة على مستوى نسيج النص؛ فعلى سبيل المثال، أن الأدعية محفوفة بالعناصر القواعدية المختلفة، نحو الاستفهام أو الأمر والنهي ليتناغم ذلك مع هدف نوعها الأدبي الذي يكون هو خلق المساحة الفارغة للمخاطب والتأمل والتدبر في الذات. في القراءة الأولى، يرى المخاطب النص كله نصا مشابها، بعبارة أوضح، يجسد النص مع جشطلت التشابه الصوتي ـ التصويري، إلا أنه يمكن أن تكون التشابهات على مستوى العناصر القواعدية وتقدّم الرسائل التصويرية المختلفة. إن دعاء أبي حمزة الثمالي مفعم بمبدأ التشابه القواعدي، وإن يحمل الرسائل التصويرية المتباينة في النص (المصدر نفسه: ٢٨١).

مِنْ أَيْنَ لِيَ الْخَيْرُ يَا رَبِّ وَلَا يُوجَدُ إِلّا مِنْ عِنْدِكَ؟ ومِنْ أَيْنَ لِيَ النَّجاةُ وَلا تُسْتَطاعُ إِلّا بِكَ؟ (عنصر الاستفهام القواعدي ـ الرسالة التصويرية: النفي).

أَفَتُراكَ يَا رَبِّ تُخْلِفُ ظُنُونَنا أَوْ تُخَيِّبُ آمالَنا؟ وَلَكَ الْحَمْدُ عَلَى بَسْطِ لِسانِي (عنصر الاستفهام القواعدي ـ الرسالة التصويرية: الاستبعاد والتضخيم).

أَفَبِلِسانِي هذَا الْكالُّ أَشْكُرُكَ؟ (عنصر الاستفهام القواعدي ـ الرسالة التصويرية: إظهار العجز والحقارة).

التشابه الصوتي: يتحقق التشابه الصوتي عبر الأدوات البلاغية التالية: السجع وأنواعه، وهي: السجع المطرف، والسجع المتوازي، والسجع المتوازن، ورد الصدر على العجز، ورد العجز على الصدر، ورد المطلع، وتشابه الأطراف، والعكس، والموازنة، والترصيع؛ فالسجع المتوازي، نحو: وَرِقَّةَ جِلْدِي، وَدِقَّةَ عَظْمِي؛ والسجع المتوازن، نحو: كُلَّ جُرْمٍ أَجْرَمْتُهُ، وَكُلَّ ذَنْبٍ أَذْنَبْتُهُ، وَكُلَّ قَبِيحٍ أَسْرَرْتُهُ؛ والسجع المطرف، نحو: يَا حَبِيبَ قُلُوبِ الصَّادِقِينَ، وَيَا إِلهَ الْعالَمِينَ.

الجماليات الصورة في ضوء التشابه والتشابه البازلي[٢٥]، مراتب ودرجات بحسب ذكر الأركان الأربعة للصورة أو حذفها أو إخفائها. فإذا قلّت الوسائط أو اللوازم، وتقارب الطرفان الأول والثاني للصورة، تتجلى جمالية الصورة بشكل باهر في عيني المخاطب؛ لأن ذلك الأمر يدفع ذهن المخاطب إلى المحاولة ويثير إعجابه بعد كشف اللغز. بذلك، لا نعدو الصواب إذا قلنا إن التشبيه البليغ الذي تقل فيه الوسائط بشكل ملحوظ، يتمتع بدرجة جمالية عالية. ولكن لا يفوتنا أن هذا ليس قانون كليا وحاسما، فلربما يمكن العثور على نوع جديد من التشبيه يكون أكثر جمالا وروعة من نظيره البليغ. هنا، افترضوا أن أحد الركنين الرئيسين للصورة محذوف وتأتي فقط صفة من صفاتها ترمز إليها وتدفع المخاطب إلى البحث عن القطعة المفقودة في غرفة تصاويره الذهنية. فالمحاولة للعثور على القطعة الأصلية المختبئة والكشف عن التشابه الغامض للصورة، تثير إعجاب الرؤية الجمالية للمخاطب، وخاصة إذا كانت الصورة بديعية لم تخطر بباله في الماضي ولم تندرج في غرفة تصاويره الذهنية المألوفة. على كل حال، فتكون حصيلة إخفاء أحد الطرفين الرئيسين للصورة، هي إيجاد الصورة على أساس التشابه البازلي. إن التشابه البازلي مصطلح قد قمنا لأول مرة بتوظيفه في الجمالية الأدبية (المصدر نفسه: ١٩٩).

التصوير على أساس التشابه (ادعاء التماثل)	التصوير على أساس التشابه البازلي (ادعاء الاتحاد)

الطرفان موجودان في الصورة ◄المشبه (الطرف الأول: الصورة المتعارف عليها)◄ أحد الطرفين محذوف
◄المشبه به (الطرف الثاني: الصورة الفنية)◄
حذف أحدهما أو كليهما ◄وجه الشبه (الخصائص المتشابهة للصورتين)◄ وجه الشبه (الجامع)
◄أداة التشبيه (أداة الصورة)◄ لا توجد الأداة

في تصوير التشابه، يدعي الأديب الرسام التماثل. في هذا التصوير، تزول أداة التصوير والميزات المشتركة للصورتين[٢٦]. ولكن في التصوير على أساس التشابه البازلي الذي يحمل قيما جمالية كثيرة، يدعي المتكلم التماثل ويقوم بالمزج بين قطَع الصورتين الفنية والمتعارف عليها، ويحذف بعض هذه القطع متعمدا، ثم يجب على المخاطب أن يضع قطع الصورة المتعارف عليها في ذهنه وقطع الصورة الفنية للمتكلم جنبا إلى جنب، ويعمد إلى كشف الستار عن العلاقة بين هذه القطع. مما لا يخامرنا الشك أن هذه الصورة تملك قيمة فنية كثيرة؛ ومرجع ذلك أنها تخلص الكلام من الجمود وعدم الحركة وتساهم كلعبة البازل في إبقاء ذهن المخاطب نشطاً ودماغه متيقظا. تتحقق الصورة البازلية في أدبية النص على مستوى العناصر النصية عبر فن الاستعارة وأنواعها؛ بعبارة أوضح، تتجسد أنواع مختلفة من الصور الفنية وفقا للتشابه البازلي على اللوحة الذهنية للمخاطب، إثر إخفاء ركن من أركان الصورة الأربعة، وترسم على صفحة النص عبر توظيف الأدوات البلاغية المتنوعة بشكل عام والاستعارة وأنواعها بشكل خاص. عندما نقوم بذكر أو حذف بعض أركان الصورة، تتغير الدرجة الجمالية للأدوات البلاغية، نحو التشبيه والاستعارة وحدة تأثيرها. بذلك تكون الصورة على أساس أداة الاستعارة أشد قوة من أداة التشبيه، حيث يمكن أن نقول إن الاستعارة المرشحة أبلغ من الاستعارة المطلقة، والاستعارة المطلقة أبلغ من التشبيه البليغ، والتشبيه البليغ أبلغ من التشبيه الكامل والاستعارة المجردة. في أغلب الأحيان، تكون الصورة على أساس التشابه البازلي أبلغ من الصورة على أساس التشابه؛ ذلك لأن الصورة البازلية تحمل صورة موجزة تساعد الأديب المبدع على أن يرسم لمخاطبه تصاويره الكامنة في مخزونه الذهني بأقل العناصر المتاحة (المصدر نفسه:١٢٠).

إن هذا المبدأ الجشطالتي ـ عبر الإيجاز التصويري ـ يوفر أرضية خصبة ومناسبة لتنويع موسيقى التصوير، ويخلق على صعيد التصوير الأدبي، تركيبا مزيجا من الإيجاز الساحر الفاتن والإغراق والتأكيد دون الإطناب والإطالة المملة؛ من ذلك لا نجانب الصواب إذا قلنا إنه يعد من أهم المبادئ الجشطالتية في الآثار الأدبية الخالدة (المصدر نفسه).

«لِلَّهِ يَا مَنْ دَلَعَ لِسَانَ الصَّبَاحِ بِنُطْقِ تَبَلُّجِهِ... » (دعاء الصباح)، (تصوير التشابه، مبدأ التشابه أو المشابهة)
«إِلَهِي أَلْبَسَتْنِي الْخَطَايَا ثَوْبَ مَذَلَّتِي، وَجَلَّلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِبَاسَ مَسْكَنَتِي» (مناجاة التائبين، التصوير البازلي)

في الصورة الصغيرة الأولى، شبّه الصبح بإنسان ينطق لسانه بسبب الإشراق الساطع، لأن الظلام قد حل ونشر أجنحته على كل مكان، ولكن بعد أن تلاشت عتمة الليل واستسلمت لنور الصباح، يبدأ الصباح بالتكلم يعترف بجماليات الطبيعة وتكويناتها المتنوعة ومشاهدها الساحرة. إن هذا التصوير الفني البديع الذي يتوقف على الإضافة التشبيهية، يكون من أبدع التصاوير الخلابة لبزوغ الشمس، يقول: يا من يُخرج لسان الصبح من قطع الظلام الدامس حتى يزيح الستار عن جماليات الطبيعة الكامنة بنوره المشرق ويحدو بعباده الصالحين إلى حمد الله تعالى.

وأما في الصورتين البازليتين، فقد تم رسم كيفية وقوع الإنسان في فخ المعاصي والذنوب وابتعاده عن الحضرة الإلهية. في الصورة الأولى، قد شُبهت الخطايا والهفوات بشخص يلبس الإنسان ثوب المذلة والهوان؛ وفي الصورة الثانية، قد رسم الابتعاد عن الله عز وجل، مما يلبسه لباس العجز والذل والخذلان. لقد رسمت هاتان الصورتان في الكلمات التالية: «أَلْبَسَتْنِي، ثَوْبَ، جَلَّلَنِي، لِبَاسَ» عبر الاستعارة المكنية ومراعاة النظير.

٥ـ٥. مبدأ الاستمرار(٢٧)

يتوقف هذا المبدأ على أن العناصر المتوالية التي تنتظم على طول خط أو منحنى ما، تتبع نمطًا مستمرًا واحدًا، وأن أعيننا تميل إلى إدراك مجموعة الأشياء التي تسير في نفس الاتجاه على أنها استمرار لشيء ما (رضازاده، ١٣٨٧: ١٢). لا يمكننا أن ندعي أن أثرا فنيا يحتظي بقسط وافر من براجنانز القوي انطلاقا من مبدأ الاستمرار، إلا أن يهيمن هذا المبدأ على جميع عناصره التصويرية ـ الصوتية ويتغلب على كل الأثر (صالحي، ١٣٩٩: ٢٨١).

أما في العمل الأدبي، فيتحقق مبدأ الاستمرار التصويري عن طريق الأدوات البلاغية التالية: الجناس وأقسامه، والإعنات، ورد القافية، وذي القافيتين وأقسامه، والسجع وأنواعه، ورد المطلع، ورد الصدر إلى العجز، ورد العجز إلى الصدر، وتشابه الأطراف، والعكس، والموازنة، والترصيع، وكذلك عن طريق التكرار النحوي في العناصر النحوية ـ القواعدية(٢٨). يتحقق الاستمرار القواعدي عبر نمط واحد. فالعنصر القواعدي للوصل والفصل (علم

المعاني) بإمكانه أن يستدعي الاستمرار والتماسك في ذهن المخاطب، نحو تماسك عنصر النداء القواعدي في دعاء الجوشن الكبير، والذي قد خلق الجشطلت الصوتي ـ التصويري، في ١٠٠ مجموعة صوتية ـ تصويرية على مستوى نسيج النص (المصدر نفسه: ٢٨٠ - ٢٨٣).

٥ـ٦. مبدأ الشكل والأرضية[٢٩]

وفقا لمبدأ الشكل والأرضية في علم النفس الجشطالتي البصري، فيميل الذهن البشري في ذاته إلى جزء من التصوير بمنزلة الشكل وإلى جز آخر منه بمثابة الأرضية (الخلفية)، مثل ما نرى في الصورة أعلاه (شابوريان، ١٣٨٦: ٩٥ ـ ٩٦).

من اللافت للذكر هنا أن الأرضية لا تكون دائما نفس الخلفية. ففي بعض الأحايين، يتلاحم الشكل والأرضية لدرجة ليس من السهل التمييز بينهما. ومن أشهر نماذج هذه الحالة، يمكن الإشارة إلى تصوير البين واليانج (صالحي، ١٣٩٩: ٢٨٣). عندما يتلاعب الأديب الفنان بالنص، ويعمد إلى إيجاد تغيرات في الشكل والحجم والقياس واللون والمسافة، يستدعي الشكل والأرضية في العمل الأدبي ويقوم بالتكبير والتصغير والتقريب والتبعيد والتعميق عبر التفاعلات بينهما أو يخلق فضاء الضوء والظل عبر اللجوء إلى اللون. يتحقق هذا الأمر في أدبية النص عبر التقنيات الفنية المحددة، نحو الحذف والزيادة، والاستبدال والتبديل، والقطع، والعكس، والتصاوير المتعددة الأبعاد (المصدر نفسه: ٢٨٣ - ٢٩١).

على سبيل المثال، «فإن فضاء البرسبكتيو عبارة عن فضاء يخلق عبر تكوين التعميق والتكبير والتصغير والتبعيد والتقريب والإبراز على نطاق واسع من نسيج النص وانطلاقا من مبدأ الشكل والأرضية والتغيرات الفضائية ويجسد فضاء متعدد الأبعاد» (المصدر نفسه: ٢٩٩)، نحو فضاء البرسبكتيو في دعاء أبي حمزة الثمالي.

في الحقيقة، أن الأديب الفنان ـ بالاعتماد على هذا النوع من التصوير ـ يتمكن أن يضع حقائق المجتمع ومرارته وقبحه وجماله ومشاكله نصب عيني المخاطب وينقل ما هو كائن وما يجب أن يكون إلى المشاهد بكل عمق وقوة، ويقدر أن يرسم في لوحة كل شيء كبير وصغير، أو مرتفع ومنخفض، أو بعيد وقريب، أو عميق أو مسطح بريشة اللغة والكلمات (المصدر نفسه).

فلا نجانب الصواب إذا قلنا إن هذا الفضاء أجمل فضاء يمكن العثور عليه في فن الأدبية؛ لأن الأديب الفنان يقدر ـ من خلال هذا التصوير ـ على أن يضفي على المواضيع التافهة طابعا من الحيوية والروعة إلى درجة يثير الاستحسان عند القارئ، ويستطيع أن يبرز قلم رصاص مثلا لدرجة لم يعد تصويرا مسطحا تافها، كما يتمكن من تعميق أو تكبير أو تقريب واجهة أثر معماري قديم لدرجة ينال إعجاب المخاطب واحترامه[٣٠] (المصدر نفسه). يخلق هذا الفضاء على مستوى عناصر بنية النص وعناصره عبر طرق مختلفة:

نتائج التفاعلات بين الشكل والأرضية ◄التغيرات في النسبة الذهبية التصويرية ـ الصوتية: التغير في الحجم والشكل واللون والمسافة والصوت.

▼

خلق المساحات المتنوعة: مساحة الضوء والظل (مع فن الكونتراست) / المساحة الفارغة / المساحة السلبية والإيجابية / مساحة البرسبكتيو / مساحة الكريكاتير/ أسلوب الجروتسك /

العنصر القواعدي: أسماء الإشارة وأسماء الاستفهام و...

العنصر التصويري: تقنية الخداع البصري عبر الأدوات البلاغية فيما يلي: المبالغة، والغلو، والإغراق، والإيهام، وذو الوجهين، وحسن التعليل، وإرسال المثل، والتصوير ذو البعدين، وتجاهل العارف، والتغافل، وتنسيق الصفات والاستخدام، وتشبيه التمثيل، والمفارقة و...

العنصر الصوتي: ذو البحرين، وذو القافيتين، والتذبذب الصوتي والنبرة الصوتية... (المصدر نفسه).

في صورة "هذه بضاعتنا"، تم التصغير والتقريب؛ بعبارة أدق، يريد أن يقول: انظر إلى كل ما بين يديّ من البضاعة القليلة الخسيسة. يمكن أن يكون البرسبكتيو أكثر فاعلية في ارتفاع الموسيقى الصوتية وعمقها، وذلك عبر بعض تغيرات في حجم الأصوات وحدتها، وتقلبات الصوت وارتفاع الصوت، ومد الأصوات والوقف فيها، والتقلب في الأصوات الصعبة والسهلة، والخشنة والناعمة، والوقفات الصوتية، والنبرات الصوتية.

من إحدى نتائج التفاعلات بين الشكل والأرضية، هو إيجاد فضاء التباين أو الكونتراست أو الضوء والظل عبر فن الكونتراست. يكون الكونتراست بمعنى التضاد، والتباين والتصادم والتقابل بين العناصر والكيفية البصرية، مما يعكس علاقة معقولة وفي الوقت نفسه متباينة بين مختلف أجزاء وعناصر عمل فنيٍ ما. ينشأ الكونتراست عبر الطرق المختلفة، نحو: النور، والنسيج، واللون، الجهة، والشكل، والحجم والمقياس ويكون شيئا أكثر من الأسود والأبيض (داندیس، ١٣٧٥: ١٢٦).

يؤدي توظيف الكونتراست في الآثار الفنية إلى إبراز المعنى، وإيضاح الحالة، وتقوية

المشاعر والأحاسيس، ونقل المفاهيم والرسائل بشكل أعمق وأكثر فاعلية. وفي الوقت نفسه، يفضي انعدام توظيفه إلى الرتابة وعدم الاستدامة في المشاهد (حسيني راد، ١٣٩٤: ١٢٩).

نقسم الكونتراست على مستوى عناصر فن الأدبية على قسمين:

أ ـ الكونتراست الصوتي ـ الايقاعي.

ب ـ الكونتراست التصويري الذي يمكن أن يؤدي إلى إيجاد الكونتراست المنتظم أو غير المنتظم على مستوى نسيج النص.

في التفاعلات بين العناصر الموسيقية الأدبية، نطلق الكونتراست الصوتي أو التظليل الصوتي على التقلب أو التذبذب والتنوع والقلق الصوتي الناتج عن التقنيات القرائية التالية: ❖ تقنية الطمس الصوتي (التظليل الصوتي) ـ والإيضاح الصوتي؛ ❖ والمد الصوتي ـ والوقف الصوتي ـ القلق الصوتي؛ ❖ والتداخل الصوتي ـ القطع الصوتي؛ ❖ التبديل الصوتي؛ ❖ التذبذب الناتج عن تجاور الأصوات الصعبة والخشنة والثقيلة التلفظ والأصوات السهلة التلفظ والناعمة أو الناجمة عن الثيمة الهادئة والحزينة والثيمة السريعة والسعيدة عبر المقامات الموسيقية؛ ❖ التذبذب الصوتي الناتج عن التضاد أو التقابل في حدة الصوت وتنوعه وحجمه ومستواه ونبرته وأصوات النص؛ ❖ أو كل تقنية بلاغية أو أدبية تنتهي إلى التذبذب الصوتي وتخلق على نطاق واسع من النسيج الصوتي للنص الأدبي. تتبنى هذه التقنيات غالبا على أساس مبدأ التجاور والمنطقة المشتركة، وتنشئ التنوع الصوتي في قراءة الأثر الأدبي، وتتسبب أحيانا في القلق الصوتي، و الطمس الصوتي أو التظليل الصوتي، وتخلص النص المراد من الرتابة والملل، نحو ما نقرأ ونسمع في نص الجوشن الصغير (صالحي، ١٣٩٩:٢٣٩ -٢٤٨).

الكونتراست التصويري: يطلق الكونتراست التصويري على التذبذبات الناتجة عن التقنيات الفنية نحو برسبكتيو، الخداع البصري للقطع التصويري، التذبذبات التي تنشأ على نطاق واسع من النسيج التصويري للنص الأدبي انطلاقا من مبدأ التجاور والمنطقة المشتركة، وتنشئ التنوع التصويري (المصدر نفسه).

إِلهِي أَسْكَنْتَنا داراً حَفَرْتَ لَنا حُفَرَ مَكْرِها، وَعَلَّقْتَنا بِأَيْدِي الْمَنايا فِي حَبَائِلِ غَدْرِها، فَإِلَيْكَ نَلْتَجِئُ مِنْ مَكائِدِ خُدَعِها، وَبِكَ نَعْتَصِمُ مِنَ الاغْتِرارِ بِزَخارِفِ زِينَتِها، فَإِنَّهَا الْمُهْلِكَةُ طُلَّابَهَا، الْقَلِقَةُ خُلَّابَهَا، الْمَحْشُوَّةُ بِالآفاتِ،... (مساحة الظل، فضاء الكنتراست)

إِلهِي فَزِدْنا فِيها، وَسَلِّمْنا مِنْها بِتَوْفِيقِكَ وَعِصْمَتِكَ، وَانْزِعْ عَنَّا جَلابِيبَ مُخالَفَتِكَ، وَتَوَلَّ أُمُورَنا بِحُسْنِ كِفايَتِكَ؛ وَأَوْفِرْ مَزِيدَنا مِنْ سَعَةِ رَحْمَتِكَ، وَاجْمِلْ صِلاتِنا مِنْ فَيْضِ مَواهِبِكَ، وَاعْرِسْ فِي أَفْئِدَتِنا أَشْجارَ مَحَبَّتِكَ، وَأَدْمِ لَنا أَنْوارَ مَعْرِفَتِكَ، أَذِقْنا حَلاوَةَ عَفْوِكَ وَلَذَّةَ مَغْفِرَتِكَ، وَأَقِرَّ أَعْيُنَنا يَوْمَ لِقائِكَ بِرُؤْيَتِكَ،... (مناجاة الزاهدين) (مساحة الضوء، فضاء الكونتراست)

- براجنانز أو الترميز (coding): بما أنك جلبتني إلى هذا العالم المحفوف بظلام الإسارة (بسبب أن)
- براجنانز أو الترميز: (ف) أرشدني إلى عالم النور والتحرر (الكونتراست التصويري مع المقابلة وحسن التعليل)

٥ـ ٧. مبدأ المنطقة المشتركة[٣١]

ينص هذا المبدأ على أنه عندما توجد الكائنات داخل نفس المنطقة المغلقة المحددة، فإننا نميل إلى تجميعها معا؛ فعلى سبيل المثال، بما أن الأصوات المتشابهة المخرج أو المتقاربة المخرج تخرج من منطقة مشتركة، تنتج صوتا واحدا تقريبا، مثل "يلهث ذلك" و"همت طائفتان"؛ فيخرج صوت "الثاء" وصوت "الذال" من رأس طرف اللسان مع أطراف الثنايا العليا. زد على ذلك، يخرج حرفا "الطاء" و"التاء" من طرف اللسان ومن اللحم الذي نبتت به الأسنان يعني من لحم اللثة إلا أن موضع اللسان يكون عموديا في النطق بحرف "الطاء" فيخرج الحرف غليظا وممتلئ الفم، في حين أن موضع اللسان يكون أفقيا في تلفظ حرف "التاء" فيخرج الحرف رقيقا وخفيفا. بذلك يلفظ الحرفان بشكل واحد: "يلهذ ذلك"، أو "همط طائفتان". زد على ذلك، أن المخاطب يميل ـ على مستوى العناصر التصويرية ـ إلى المجموعات التصويرية ـ الصوتية التي لها بدايات ونهايات محددة وتجمع في منطقة مشتركة مغلقة على هيئة مجموعة منظمة موحدة (المصدر نفسه: ٣٣٤)، مثل ما يلي:

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ وَلا تَرْفَعْنِي فِي النَّاسِ دَرَجَةً إِلاَّ حَطَطْتَنِي عِنْدَ نَفْسِي مِثْلَهَا وَ لا تُحْدِثْ لِي عِزّاً ظَاهِراً إِلاَّ حْدَثْتَ لِي ذِلَّةً بَاطِنَةً عِنْدَ نَفْسِي بِقَدَرِهَا اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ (مكارم الأخلاق، مبدأ المنطقة المشتركة).

٥ـ٨. مبدأ المصير المشترك[٣٢].

يحرص هذا المبدأ على أن العقل البشري يميل إلى افتراض مصير محتوم للعناصر التي تسير في اتجاه واحد، ولا يهتم بالعناصر التي تتحرك في اتجاه آخر وتشيع الفوضى والإرباك

في النص (ويلز، ١٩٥٠: ٧٧ ـ ٧٨). إذا كان المحور العمودي للنص الأدبي له صور وأصوات غير منسجمة ومتعارضة، فيمس ذلك الأمر بالقيمة الفنية للعمل الأدبي ويخل بوحدته. يمكن أن نقول إن جميع الأدعية المختارة في هذه الدراسة، تتمتع بهذا المبدأ الرئيس (صالحي، ١٣٩٩: ٣٣٥).

بعبارة أدق، أن جميع هذه النصوص المقتطفة تبحث عن هدف مشترك، وهو إنشاء فضاء هادئ وجو مريح للمخاطب حتى يخلو بنفسه وخالقه بمعزل عن المسائل والقضايا الدنيوية، وينصب على بناء الذات وتربيتها وتزكيتها. فعلى سبيل المثال، يمكن الإشارة إلى دعاء السمات، والذي يملأ بالعناصر التصويرية التي تتبع هدفا ومسيرا واحدا. ففي هذا النص، تم أداء القسم على جميع الرموز الدينية وأسماء مرشدي البشر والرموز الإلهية، والتي تدفع النص إلى مسار واحد. بعبارة أوضح، يوجد هناك نوع من الميل إلى المركزية. في هذه الحالة، يمكن أن ننظر إلى النص كله كوحدة منظمة ذات العناصر المتناغمة (المصدر نفسه). إليك ما يلي:

> أَلَكَ اللّهُمَّ بِمَجْدِكَ الَّذِي كَلَّمْتَ بِهِ عَبْدَكَ وَرَسُولَكَ مُوسَى بْنَ عِمْرانَ عَلَيْهِ السَّلامُ فِي الْمُقَدَّسِينَ، فَوْقَ إِحْساسِ الْكَرُوبِينَ، فَوْقَ غَمائِمِ النُّورِ، فَوْقَ تابُوتِ الشَّهادَةِ، فِي عَمُودِ النَّارِ، وَفِي طُورِ سَيْناءَ، وَفِي جَبَلِ حُوريثَ، فِي الوادِي الْمُقَدَّسِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبارَكَةِ مِنْ جانِبِ الطُّورِ الأَيْمَنِ مِنَ الشَّجَرَةِ، وَفِي أَرْضِ مِصْرَ بِتِسْعِ آياتٍ بَيِّناتٍ، وَيَوْمَ فَرَقْتَ لِبَنِي إِسْرائِيلَ الْبَحْرَ و... (دعاء السمات).

٥ـ٩. مبدأ الإغلاق و الاستكمال[٣٣]

ينص هذا المبدأ على أنه حينما تكون هناك فجوة في الشكل، يميل الفرد إلى استكمالها ورؤية الشكل كاملاً. بعبارة أدق، عندما يرى الفرد صورة بها أجزاء مفقودة، يملأ دماغه المساحات الفارغة ويخلق صورة كاملة، وفقا لنمط متكامل موجود في ذهنه من تلك الصورة (شابوريان، ١٣٨٦: ٤٨). انطلاقا من هذا المبدأ، ففي فن الأدبية، إذا كان جزء من الصورة مفقودا، يميل الذهن إلى إكمالها تلقائيا ويراها على هيئة شكل كامل. بعبارة أوضح، ترى عيوننا الأشكال الناقصة وغير المكتملة بصورة كاملة وموحدة (صالحي، ١٣٩٩: ٣٣٦).

أما في النص الأدبي، فيكفي وجود قطعة مفقودة من الصورة على مستوى العناصر التصويرية أو القواعدية أو الصوتية، حتى يشمر القارئ عن ساعديه، ويقوم باستكمال الصورة عن غير وعي؛ وسبب ذلك يكمن في أن الشعور بالنقص في الإنسان، يثير التوتر والحزن

والاضطراب في نفسه ويدفعه إلى سد النقص الحاصل واستكماله (المصدر نفسه: ٣٣٧).

الإغلاق القواعدي ـ الصوتي: القطع، العنصر القواعدي (لم أكن): « سبْحَانك لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ الْبَارِئُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ الَّذِي خَلَقَنِي وَلَمْ أَكُ شَيْئاً بِمَشِيتِهِ» (دعاء الليل الحادي عشر من شهر رمضان، المصدر نفسه).

الإغلاق التصويري: في التشابه البازلي، نلاحظ أن المخاطب يسعى إلى تركيب عدد كبير من القطع الصغيرة من أجل تشكيل صورة كبيرة. وأما في الجمالية الأدبية، فنشهد أن هذا المبدأ يتحقق عبر أداة الاكتفاء البلاغية[٣٤]، نحو: «فإنَّ المنية من يخشَها فسوف تصادمه أينما» (يعني: أينما توجَّه) (المصدر نفسه).

نشهد هذا المبدأ في القصص والروايات غير المكتملة والأفلام التي لا نهاية لها، عندما يحاول الكاتب أو المخرج خلق فضاءا مثير التحدي للمتلقي حتى يشارك في إنتاج النص. ففي هذه الحالة، يلجأ المخاطب إلى خلق الفضاءات و المساحات المتنوعة ويخمن المساحات الفارغة في النص بشكل فريد (المصدر نفسه: ٢٩٩-٣٠٥).

٥-١٠. مبدأ التوازي[٣٥]

ينص هذا المبدأ على أن الذهن البشري يميل إلى إدراك الأشياء ذات الزوايا المتشابهة أو المتساوية ويُدركها كمجموعة متماسكة، بخلاف الأشياء التي لها زوايا متعارضة، فيدركها على أنها خارج نطاق المجموعة (شابوريان، ١٣٨٦: ٤٨).

أما حين ننقل إلى فن الأدبية، فنرى أن الفواصل تخلق الاتجاه وهذه الاتجاهات قابلة للتجسيد. يمكن أن نقول إن مبدأ التوازي في فن الأدبية عبارة عن: «الزوايا المتساوية والفواصل النصية المتشابهة أو المتساوية التي تتسبب في أن ذهن القارئ ينظر إلى النص ككل متماسك موحد ويرى ويقرأ ويسمع بصورة جشطالتية. يتحقق هذا المبدأ عبر طرائق مختلفة، منها الجناس، والسجع، والمقابلة، وكل أسلوب بلاغي أو أدبي الذي يمكن أن يتناسب مع تعريف هذا المبدأ، يندرج في منظومة مبدأ التوازي في فن الأدبية». في النصوص الدعائية كلها نحو مناجاة أمير المؤمنين، ودعاء المجير، والجوشن الكبير، والجوشن الصغير ومكارم الأخلاق، نلاحظ أن جميع العناصر النصية لها فواصل متشابهة. ففي النص أدناه، نشهد أن

الفواصل المتشابهة الخطية المتوازية قد خلقت مبدأ التوازي الجشطالتي على مستوى نسيج النص (صالحي، ١٤٠٠: مبدأ التشارك).

بْحانَكَ يَا اللهُ، تَعالَيْتَ يَا رَحْمنُ، أَجِرْنا مِنَ النَّار يَا مُجِيرُ
سُبْحانَكَ يَارَحِيمُ، تَعالَيْتَ يَا كَرِيمُ، أَجِرْنا مِنَ النَّار يَا مُجِير
سُبْحانَكَ يَا مَلِكُ، تَعالَيْتَ يَا مالِكُ، أَجِرْنا مِنَ النَّار يَا مُجِيرُ.... (دعاء المجير)

٥-١١. مبدأ العنصر المتصل أو الملتصق[٣٦].

يصرح هذا المبدأ بأن الذهن البشري يميل إلى أن ينظر إلى العناصر الملتصقة بعضها بالبعض ككل واحد متماسك. (شابوريان، ١٣٨٦: ٥٨).

ففي اللوحات التصويرية المبدئية لدعاء السمات، نشهد قطع همزة الوصل عبر تقنية القطْع القرائية، بهدف السلاسة والجمال القرائي المبهر الذي تتلاحم وتتلاصق فيه التصاوير والأصوات بعضها مع بعض.من جانب آخر، يعطينا كل نسيج النص ـ من أوله إلى آخره ـ تصويرا منسجما بؤريا يتمحور حول محور واحد، تصويرا يرسم جماعة فريدة قد اختارهم الله تعالى ومعجزاتهم والعناية الإلهية الفائقة بهم. ففي هذا النص الأدبي الجميل، ترى العين جميع التصاوير الملتصقة بعضها بالبعض على هئية تصوير واحد، كما تسمع الأذن جميع الأصوات الملتصقة بعضها بالبعض بشكل صوت واحد.يتم إجراء هذا المبدأ عبر طريق الأدوات البلاغية المختلفة، ومنها: حذف همزة الوصل كعنصر قواعدي، والاتصال بالعناصر التصويرية ـ الصوتية التالية، / والاتصال عبر الأدوات البلاغية المتنوعة، نحو تماثل الصفات، وتتابع الإضافات، و... (صالحي، ١٤٠٠: مبدأ العنصر المتصل).

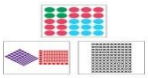
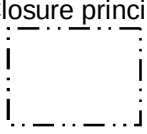
مُ إِنِّي أَسْأَلُكَ بِاسْمِكَ العَظِيمِ الأَعْظَمِ الأَجَلِّ الأَكْرَمِ، الَّذِي إِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى مَغالِقِ أَبْوابِ السَّماءِ لِلْفَتْحِ بِالرَّحْمَةِ انْفَتَحَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى مَضائِقِ أَبْوابِ الأَرْضِ لِلْفَرَجِ انْفَرَجَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلَى العُسْرِ لِلْيُسْرِ تَيَسَّرَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلَى الأَمْواتِ لِلنُّشُورِ انْتَشَرَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى كَشْفِ الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ انْكَشَفَتْ...(دعاء السمات، مبدأ العنصر المتصل أو الملتصق)

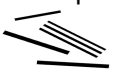
الخاتمة:ـ

ابتكرنا نظرية الجشطلت الصوتي- التصويري (السمعي- البصري)، وفقا للمبادئ المفتوحة الحادية عشر: «التقارن، والشمول، والتجاور، والتشابه، والشكل والأرضية،

والمصير المشترك، والتوازي، والإغلاق، والمنطقة المشتركة، والاستمرار، والعنصر المتصل» وكذلك قوانين الحركة و براجنانز و التوازن، في كتاب تحت عنوان «نظرية الجشطلت الصوتي ـ التصويري في الجمالية الأدبية: تركيزا على مبادئ الفنون الجميلة». هذه النظرية ومنهجها الإبداعية، تعد أول نظرية في الجمالية الأدبية انطلاقا من مبادئ الفنون الجميلة. فهذا المنهج يبتني على نظرية تداعي المعاني للجشطلت، والتي تم توظيفها ـ في بادئ الأمر ـ في علم نفس الإدراك البصري، بناء على ظاهرة فاي وكذلك في نقد الفنون الجميلة. في إكمال هذه النظرية البصرية، قمنا بإرساء هذا المنهج الذي يشمل الفن الصوتي والتصويري في فن الأدبية. وكذلك تم تعريف هذا المنهج في فن الأدبية وتوظيفه في ٣٠ نموذجا من الأدعية، وذلك وفقا لمصطلحات الفنون الجميلة، نحو الكونتراست (Contrast)، والتظليل الصوتي ـ التصويري، والبرسبكتيو، والمساحة الفارغة، والفضاء الإيجابي والسلبي، والتقنيات الفنية نحو التقنية الفنية للخداع البصري. على أساس هذه النظرية و منهجها، نتمكن من تلخيص جميع العلوم البلاغية: البيان والبديع والمعاني، في هذه الأصول والمبادئ، ونتخلص من العناوين والأسماء المملة البلاغية. بذلك كسرنا الحدود بين هذه العلوم، وجعلنا الأساليب البلاغية في منظومة هذه الأصول والمبادئ. بما أن انفصال اللفظ عن المعنى من أسباب الضعف والقصور في المنهج البلاغي، فلا ينفصل اللفظ عن المعنى في هذا المنهج، بل لا يجوز أن ينفصل على أي مستوى من مستويات الجمالية الأدبية، بذلك اخترنا لفظة "التصوير" للجمع بين اللفظ والمعنى. بما أن النظرة الجزئية إلى الكلمة والجملة، من أسباب الضعف والقصور في المنهج البلاغي، فهذا المنهج يتجاوز مستوى أجزاء النص وينظر إلى الأثر الأدبي ككل متماسك ويتناول جمالية فن الأدبية على مستوى نسيج النص. يتطلب هذا المنهج أن يكون الباحث واقفا علي مبادئ وأصول الفنون التصويرية ـ الصوتية و السمعية، نحو العمارة، والرسم، والموسيقى واللحن؛ وأيضا العلوم ماوراء النص المختلفة، نحو علم الصوت، والسيميائية، وعلم المعنى، وعلم البلاغة، والمقامات الموسيقية وفن البيان والمحادثة والحوار، والتواصل الفعال في علم النفس. دون شك، أن هذا المنهج الذي يتناول جمالية فن الأدبية على مستوى نسيج النص، يعد منهجا عالميا يمكن توظيفه في جميع اللغات والأنواع الأدبية، وأن هذه النظرية بإمكانها أن تؤدي إلى تطورات أساسية في فن الأدبية.

مبعث الأصول والمبادئ: قانون الحركة (motion principle dynamic)
الجوهر الرئيس للمبادئ: قانون براجنانز والترميز(coding) (pragnanz)
قانون التوازن (balance)

أصول الجشطلت الصوتي-التصويري	عبر توظيف الأدوات البلاغية
مبدأ التشابه Similarity principle 	التشابه التصويري: عن طريق حيلة التشبيه البيانية وأنواعه/التشابه البازلي٢٣ عن طريق حيلة الاستعارة وأنواعها/ التشابه الشكلي الكتبي عن طريق حيلة الجناس التام و الجناس الخطي، والجناس الاشتقاقي، والجناس شبه الاشتقاقي/ التشابه التصويري المفرد مع الترادف/ مراعاة النظير● التشابه القواعدي: العناصر القواعدية المتشابهة على مستوى نسيج النص/ التشابهات على مستوى العناصر القواعدية وتقدّم الرسائل التصويرية المختلفة ● التشابه الصوتي: السجع وأنواعه، وهي: السجع المطرف، والسجع المتوازي، والسجع المتوازن، ورد الصدر على العجز، ورد العجز على الصدر، ورد المطلع، وتشابه الأطراف، والعكس، والموازنة، والترصيع؛ فالسجع المتوازي./ ● وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي التشابه، تندرج في منظومة مبدأ التشابة.
مبدأ التجاور Proximity principle 	التجاور التصويري: عبر المجاز و أنواعه ومراعاة النظير/● التجاور القواعدي: عبر العناصر القواعدية المختلفة، نحو الأمر والنهي، والحصر والقصر، والنداء والمنادى. فكثرة الأدوات والأسماء الاستفهامية مع المفاهيم التصويرية المتنوعة ولكن في إطار عنصر قواعدي مجاور نحو:كيف، إلى من، أين، ما، أ الاستفهامية / ● التجاور الصوتي: عبر مصاحبة الأصوات والفونيمات الثقيلة أو الخفيفة، والناعمة أو الخشنة، مما يقدر على خلق استدعاء جشطلت التجاور/ تجاور الأصوات الحلقية وكثرتها: "ه، ء، غ، ع، ح، خ/ النبرات الصوتية والقلق الصوتي والوقفات الصوتية/ ● وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي التجاور، تندرج في منظومة مبدأ التجاور.
مبدأ الاستمرار Continuity principle 	الاستمرار التصويري: عبر الجناس وأقسامه، والإعنات، ورد القافية، وذي القافيتين وأقسامه، والسجع وأنواعه، ورد المطلع، ورد الصدر إلى العجز، ورد العجز إلى الصدر، وتشابه الأطراف، والعكس، والموازنة، والترصيع، وكذلك عن طريق التكرار النحوي في العناصر النحوية ـ القواعدية/● الاستمرار القواعدي عبر نمط واحد. فالعنصر القواعدي للوصل والفصل (علم المعاني) بإمكانه أن يستدعي الاستمرار والتماسك في ذهن المخاطب، نحو تماسك عنصر النداء القواعدي في دعاء الجوشن الكبير، والذي قد خلق الجشطلت الصوتي ـ التصويري، في ١٠٠ مجموعة صوتية ـ تصويرية على مستوى نسيج النص/● وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي الاستمرار، تندرج في منظومة مبدأ الاستمرار.
مبدأ الإغلاق و الاستكمال Closure principle 	الإغلاق القواعدي ـ الصوتي: القطع الفني/● الإغلاق التصويري: في التشابه البازلي، نلاحظ أن المخاطب يسعى إلى تركيب عدد كبير من القطع الصغيرة من أجل تشكيل صورة كبيرة. وأما في الجمالية الأدبية، فنشهد أن هذا المبدأ يتحقق عبر أداة الاكتفاء البلاغية /نشهد هذا المبدأ في القصص والروايات غير المكتملة والأفلام التي لا نهاية لها، عندما يحاول الكاتب أو المخرج خلق فضاءا مثير التحدي للمتلقي حتى يشارك في إنتاج النص. ففي هذه الحالة، يلجأ

	المخاطب إلى خلق الفضاءات المتنوعة ويخمن المساحات الفارغة في النص/● وكل حيلة أدبية تستدعي الإغلاق، تندرج في منظومة مبدأ الإغلاق.
مبدأ الشكل والأرضية Figure-Ground principle 	التفاعلات بين الشكل والأرضية ◄التغيرات في النسبة الذهبية التصويرية ـ الصوتية: التغير في الحجم والشكل واللون والمسافة والصوت◄خلق المساحات المتنوعة: مساحة الضوء والظل (مع فن الكونتراست) / المساحة الفارغة / المساحة السلبية والإيجابية / مساحة البرسبكتيو/ مساحة الكريكاتير/ أسلوب الجروتسك/ وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي معني الشكل والأرضية، تندرج في منظومة هذا المبدأ.
مبدأ المصير المشترك Common Fate principle	النص، يملأ بالعناصر التصويرية والصوتية التي تتبع هدفا ومسيرا واحدا/ وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي مبدأ المصير المشترك، تندرج في منظومة هذا المبدأ.
مبدأ الشمول Inclusiveness principle 	الشمول التصويري: الإيهام، وإيهام التضاد، إيهام التناسب، والتورية، والتوجيه، والاستخدام، وذي الوجهين، والمدح الشبيه بالذم، والذم الشبيه بالمدح، والكناية وأقسامها، والرمز، والإشارة، اللغز، أو التصوير على أساس مبدأ التشابه، والتشبيه المقلوب، والاستعارة المكنية/ التقنية الفنية للخداع البصري وخلق التصوير ذي البعدين عبر توظيف أداة إيهام التضاد، والاستخدام، والمدح الشبيه بالذم، والذم الشبيه بالمدح، والمفارقة/● الشمول القواعدي: يحدث بسبب استبدال الكلمات، أو التقديم والتأخير، أو الحذف والزيادة، أو الحصر والقصر وما شاكل ذلك/● الشمول الصوتي: تجاور ومصاحبة الأصوات والفونيمات الثقيلة اللفظ أو الغريبة، والإيهام، وتعددية الأبعاد في المقامات الموسيقية على نطاق واسع، والثيم الموسيقي، الوزن الموسيقي، وحيلة ذي البحرين/ وكل أداة بلاغية تستدعي معني الشمول.
مبدأ التقارن Symmetry principle 	إن التقارن على مستوى نسيج النص، يكون قادرا على إيجاد التوازن التصويري (التوازن البصري في الفن) والتوازن الصوتي ـ الايقاعي/ التقارن التصويري-الصوتي يتكيف مع كل حيلة بلاغية ويُظهر نفسه نحو: اقسام السجع، والعكس، والتضاد، واللف والنشر، وتنسيق الصفات، والجمع، والتقسيم، التشبيه/ من أقسام التقارن في فن الأدبية ما يلي: التقارن المعكوس، والتقارن الانعكاسي، والتقارن المرآتي، والتقارن الانتقالي، والتقارن التركيبي، والتقارن المحوري، والتقارن النقطي، والتقارن الترادفي.
مبدأ المنطقة المشتركة Common Region principle 	الأصوات المتشابهة المخرج أو المتقاربة المخرج تخرج من منطقة مشتركة، تنتج صوتا واحدا تقريبا/ على مستوى العناصر التصويرية: إلى المجموعات التصويرية ـ الصوتية التي لها بدايات ونهايات محددة وتجمع في منطقة مشتركة مغلقة على هيئة مجموعة منظمة موحدة.
مبدأ التوازي Parallelism principle 	الزوايا المتساوية و الفواصل النصية المتشابهة أو المتقاربة و المتوازية التي تتسبب في أن ذهن القارئ ينظر إلى النص ككل متماسك موحد ويرى ويقرأ ويسمع بصورة جشطالتية/ مبدأ عبر: الجناس، والسجع، والمقابلة، ● وكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية تستدعي مبدأ التوازي، تندرج في منظومة هذا المبدأ.

مبدأ العنصر المتصل أو الملتصق Element connectedness principle 	حدف همزة الوصل كعنصر قواعدي، والاتصال بالعناصر التصويرية ـ الصوتية عبر الأدوات البلاغية المتنوعة، نحو تماثل الصفات، وتتابع الإضافات/● والاتصال بكل أداة بلاغية أو حيلة أدبية، يستدعي مبدأ العنصر المتصل، ويندرج في منظومة هذا المبدأ.

هوامش البحث

(1) Audio-visual (Musical-Imagery) Gestalt Method The invention of this method has been explained in detail in my doctoral dissertation for the first time in 2019. It is printed, in a book titled "Theory of Literary Aesthetics in the Gestalt theory and Method.

(١) قمت بوضع هذا المنهج لأول مرة في أطروحة الدكتوراه في سنة ١٤٤١ للهجرة القمرية وكذلك في كتاب فارسي مطبوع تحت عنوان: " نظرية الجشطلت الصوتي ـ التصويري في الجمالية الأدبية: تركيزا على مبادئ الفنون الجميلة "، كما أن كتاب النظرية العربية قيد الطبع.

(2) Baumgarten
(3) Aesthetics
(4) Bakhtin
(5) Barack
(6) Composition

(٧) دعاء كميل، ودعاء الصباح، ودعاء الأخلاق، ودعاء الجوشن الكبير، ودعاء الجوشن الصغير، ودعاء العرفة، ودعاء الإمام السجاد، ودعاء السمات، ودعاء الافتتاح، ودعاء أبي حمزة الثمالي، ودعاء السحر، ودعاء المجير، ودعاء بلد الأمين، ومناجاة أمير المؤمنين، والمناجاة الخمسة عشر.

8. Conceptualizing

(٩) التصوير المركب: يتكون من صورتين أو أكثر ويخلق عبر الأدوات البلاغية المتنوعة، نحو تصوير التشابه / التصوير الجانبي: يطلق على كل تصوير يشير إلى جانب التصوير الأصلي أو اللوحة التصويرية؛ اللوحة التصويرية: تكون مجموعة من الصور الصغيرة وتمتلك تصويرا مركزيا تتمحور حول محوره. فهي تتكون من قطع عديدة من كل نسيج النص، وتعد في ذاتها بمثابة نص مستقل مع جميع العناصر المكونة للنص (المقدمة، وصلب النص، والنتيجة)، مثل الفقر المستقلة ذات المعنى، أو البنود المستقلة في الأدعية والأذكار، أو التسلسلات ذات المعنى من مسرح ما / التصويرالمركزي: هو التصوير الهدف في اللوحة التصويرية أو جميع نسيج النص، والتي تنسجم معها حركة الصور المفردة والجانبية.

10. Imaging

(١١) ماكس فرتهايمر عالم نفس من أصل نمساوي ـ مجري، وكان أحد مؤسسي علم النفس الغشتالتي الثلاثة، إلى جانب كورت كوفكا وولفجانج كولر. نشأت هذه النظرية بعد إصدار مقالة معنونة بـ" Experimental studies on the seeing of motion" سنة ١٩١٢ للميلاد.

(١٢) لقد تمت الإشارة إلى أسباب الضعف والقصور في البلاغة، في مقالة ألفها أمين الخولي.

(13) Coding

(١٤) المراد من بقية الحروف هو ١٥ حرفا تبقى في أحكام التنوين والنون الساكنة. فمن ٢٨ حرفا من الأبجدية العربية، تختص ٦ حروف بالإدغام وتختص ٦ حروف بالإظهار (ه،أ،ح،ع،غ،خ)، ويختص حرف واحد بالإقلاب (ب).

(15) Symmetry principle
(14) Contrast
(17) Inclusiveness principle

(١٨) إن هذه القاعدة هي قاعدة تقديم ما حقه التأخير في علم المعاني.

(19) Amos Rapoport
(20) Proximity principle

(٢١) هناك أربعة أنواع رئيسة في التصنيف على أساس مبدأ التقارب و التجاور، وهي: تجاورالحواف (close edge)، واللمس (touch) والتداخل (overlap)، والتكوين (combining)(شابوريان، ١٣٨٦: ٦٧).

(22) Similarity principle
(23(Puzzle

(٢٤) على الترتيب، سورة الروم: ٣٠؛ وسورة الكافرون: ٢ و٣، ودعاء الصباح.

(٢٥) إن التشابه البازلي مصطلح قد قمنا لأول مرة بتوظيفه في الجمالية الأدبية.

(٢٦) إن أقسام التشبيه من حيث الوجه والأداة كالآتي: الكامل، والمفصل، والمجمل، والمؤكد، والبليغ.

(27. Continuity principle

(٢٨) من أقسامه في العناصر التصويرية: أ ـ مبدأ الاستمرار في نوع الصورة: نص دعاء الصباح؛ ب ـ مبدأ الاستمرار في الصورة المفردة المتقابلة حول الصورة المركزية أو البؤرية للنص: نص دعاء مكارم الأخلاق؛ ج ـ مبدأ الاستمرار الجشطالتي في صورة واحدة في كل النص: دعاء المجير ومناجاة أمير المؤمنين؛ د. مبدأ الاستمرار في الفواصل التصويرية للنص: دعاء الجوشن الصغير (صالحي، ١٣٩٩: ٣٤١).

(29) Figure-Ground principle

(٣٠) وصف القلم من ديوان أبي تمام ووصف إيوان مدائن من البحتري.

(31) Region principle Common
(32) Common Fate principle
(33) Closure principle

(٣٤) «الاكتفاء أن يحذف الشاعر شيئاً يستغني عن ذكره بدلالة العقل عليه» (جواهر البلاغة).

(35) Parallelism principle
(36) Element connectedness principle

قائمة المصادر والمراجع

القرآن كريم.

مفاتيح الجنان.

- اربابـزادگان هاشمي، سيد عليرضا؛ واحسان رنجبر. (١٣٨٨). «بازخواني مفهوم تضاد در ارتقاء تنوع بصري فضاهاي عمومي شهر». آرمانشهر. ش ٣. ص ٤٩ . ٥٦.
- استور، آنتوني. (١٣٧٨). موسيقي و ذهن. ترجمة غلامحسين معتمدي. تهران: مركز.
- افشار مهاجر. افشار. (١٣٨٨). «كاربرد نظريه ادراك ديداري گشتالت در صفحهآرايي كتابهاي درسي». هنرهاي زيبا. هنرهاي تجسمي. ع ٤٠. ص ٣٣ . ٤٠.
- حرّي، ابوالفضل. (١٣٨٧). «افسون صوت و معنا در دعاي آغازين سال نو». پژوهش زبانهاي خارجي. ع ٤٢. ص ٧١ . ٩٣.
- الخولي، أمين. (١٩٣٤). «نواندیشي در بلاغت». ترجمة سيد محمود طيب حسيني. آينه پژوهش. ع ١٤. ص ١٠٥ . ١٠٦.
- بيردزلي، مونروسي. (١٣٧٦). تاريخ و مسائل زيباشناسي. ترجمة أحمد سميعي. تهران: هرمس.
- الجرجاني. عبد القاهر. (١٤١٢). أسرار البلاغه. تصحيح محمود محمد شاكر. القاهرة: دار المدني.
- حسيني راد، عبدالمجيد. (١٣٩٤). مباني هنرهاي تجسمي. تهران: كتب درسي.
- حصوري، علي. (١٣٨٩). مباني طراحي سنتي در ايران. تهران: چشمه.
- داندیس، ادونیس. (١٣٧٥). مبادي سواد بصري. ترجمة مسعود سپهر. تهران: سروش.
- رضا زاده، طاهر. (١٣٨٧). «كاربرد نظريه گشتالت در هنر و طراحي». آيينة خيال. ع ٩. ص٣١ . ٣٧.
- شابوريان، رضا. (١٣٨٦). اصول كلي روانشناسي گشتالت. تهران: رشد.
- صالحي، الهام. (١٣٩٩). زيبايي‌شناسي متون دعا. جامعة أصفهان. أطروحة الدكتوراه.
- ــــــــــ. (١٤٠٢). نظريه گشتالت تجسمي . شنيداري در زيبايي‌شناسي ادبي مبتني بر مباني هنرهاي زيبا. تهران: صالحيان.
- كزازي، مير جلال الدين. (١٣٦٨). زيباشناسي سخن پارسي (بيان). تهران: نشر مركز.
- مكي نژاد، مهدي. (١٣٩٣). «مركزگرايي تقارن و تكرار در هنرهاي سنتي ايران». كيمياي هنر. ع ١٠. ص ٩٩ . ١٠٨.
- الهاشمي، أحمد. (١٣٧٦). جواهر البلاغة. ط ٧. قم: مكتب الإعلام الاسلامي.