الفصل الثالث
عضويّةُ الصورة

ـ مدخل
ـ الصورةُ الحسيّة
ـ الصورةُ الثابتةُ والصورةُ المتحركةُ
ـ الصورةُ الكليّةُ
ـ القصيدةُ ـ الصورةُ
ـ القصيدةُ التشكيليّةُ

الفصل الثالث
عضويّةُ الصورة

مدخل

تعدّ الصورة الشعرية واحدة من أبرز المقومات الفنية للقصيدة، بوصفها الجزء الأكثر فنية في القصيدة الذي لا يمكن أن ينفصل أو يتخلخل توازنه مع الأجزاء الأخرى، ولذا تبدو عضويتها مركزية وجوهرية في فضاء التشكيل الشعريّ.

فهي في ذاتها ليست عملية تشكيلية محضاً، بل ((تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))[1]، لأنّها تشتغل في المختبر الذهنيّ الشعريّ، وهي في تجسيدها لصورة المكان وأبعاده وخصوصياته لا تظهر ((على أنها تمثّل المكان المقيس، بل المكان النفسي))[2]. الذي يتمظهر على نحو واضح في حساسية التشكيل الصوريّ في مشاهد القصيدة، وفي سياق طبيعة الوحدات الصورية ومظاهرها.

وتعتمد في الوقت ذاته على تكثيف الزمن وخطفه وإلماحاته وخصوصيته العملية خارج القياسات التقليدية الحسابية، فهي تقدّم في صياغة نموذجها الزمنيّ ـ حسب إزرا باوند ـ ((تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن))[3]، متجاوزة في هذه اللحظة القوانين التقليدية للزمن في السبيل إلى تحقيق منجزات فنية تشكيلية كبيرة، تسهم في إنضاج القصيدة وصيرورتها الجمالية والارتفاع بخصائصها الفنية إلى مدارج نوعية أعلى.

فـ ((الصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء، وتكمن في عصب النفس محاولة القبض الشعريّ على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس))[4]، مستخدمة في ذلك ما اكتسبته من طاقات فنية جديدة تساعد الشاعر في اكتشاف الجوانب الغامضة في العقل البشريّ المبدع وإضاءتها وتنويرها.

وهي تشكّل بذلك ((أهمية كبرى في التجربة ذاتها))[5]، تتخطّى ما قد يتوهمه البعض من أنّ لها دوراً محدوداً لا يتجاوز في نظرهم الزينة الخالصة، في حين تتكشّف حقيقتها عن ((تمثّل الجوهر الدقيق للغة الحسية))[6]، إذا ما أُخذت في صياغتها التشكيلية ـ السيميائية وطبيعتها الإيقونية التي تستدعي نوعين متلازمين من القراءة، النوع البَصريّ والنوع الذهنيّ التأمليّ معاً.

يمتلك الشعر بوساطتها من حيث كونه أداءً فكرياً ((قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن))[7]، فضلاً على تأثيراتها الجمالية في عموم تشكيل القصيدة وفي نسيجها الداخليّ الخاصّ المكوّن لدلالية الصورة.

إنّها تتمتّع بطاقة جبارة على توكيد الحضور الشعريّ في القصيدة، أي تشعيرها إذ ((إنّ لها فلسفة جمالية مختلفة فأبرز ما فيها "الحيوية" وذلك راجع إلى أنها تتكوّن

تكوّناً عضوياً))[8] لا جاهزاً، ومن ثمّ فإنّها لا تنقل إلينا الاستجابة الانفعالية للشاعر فقط، بل ((تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر))[9] نقلاً تصويرياً، تتداخل فيه القيم الفنية للفعل بالقيم الموضوعية للمقولة. وتظهر فيه ((كنوع من التناسق الديناميّ أو التوافق الجدليّ بين المعنى والرمز))[10]، فتخرج من كونها مقوّماً منفرداً من مقومات القصيدة لتؤسس عضوية بنائية مهمة في النصّ الشعريّ، تدعم العناصر الأخرى وتنطوي على دور خطير في استجابة النصّ لمنطلقات الحداثة وقوانينها المستمرة الإبداع والتطور.

تسير هذه الإمكانات النوعية باتجاه تداخل المكونات الفنية للقصيدة وتشابكها وتفاعلها المشترك، فتصبح الصورة الشعرية الناجحة على هذا الأساس ((هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف))[11].

لا تتحقّق هذه الوظيفة الجدلية الفعّالة للصورة إلّا في سياق الخيال بطاقته الخلاّقة وإنجازه الميدانيّ الاستثنائيّ، الذي هو ((عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني))[12]، يعمل على تحويل ((الحقائق الخاصة إلى حقائق عامة))[13]، بما يوفره من مساحة زمنية ومكانية ذات عمق فضائيّ، وبما يمتلكه في الوقت ذاته من قدرة على توليد ((القوة المحركة))[14] التي تنزع إلى تشكيل العالم والأشياء بثوابتها ومتحركاتها على وفق منطق التجربة وخصوصياتها الذاتية مخترقةً في ذلك التشكيل التقليدي الثابت للواقع.

الخيال الصوريّ ـ الشعريّ في هذا السياق هو ((الحاسة المجردة من كلّ قيد، ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفنّ فيه مبني على أساس تقويض العالم))[15] وهدم معالمه، وبناء عالم شعريّ خاصّ على أنقاضه، تماهياً مع ما تمليه التجربة الشعورية والفكرية للنصّ الشعريّ، بوساطة نشاط الخيال الفعّال الداخل في جوهر التجربة من الداخل، الذي يعمل في جزء فاعل من وظيفته ((على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملا متّحد الأجزاء))[16]، تكون فيه الصورة مولوداً نضراً لقوة الخيال الخلاقة[17] والدينامية المتعالية.

الصورة الشعرية استناداً إلى هذه المقومات والاعتبارات تعمل في مهمتها الأولى على ((جعل إدراك الأشياء بالنسبة لنا ممكناً))[18]، وتعمل في مهمتها الثانوية الإجرائية على ((خلق مركبات جديدة من المعاني))[19] المتجاذبة في دلالتها أحياناً، والمنتظمة عادة بتأثيرها وتأثير ((قوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم))[20]، يحقق توازناً في العملية الشعرية بين الفنّ والتجربة.

إنّ متابعة البنية التكوينية للصورة لعضوية الصورة الفنية عند الشاعر وتحديد أنماطها في شعره يتطلب دراسة المصادر التي تعتمدها تجربته في صياغة الصورة.

ثم يأتي الدور المهم لاتّساع الأجناس الأدبية الأخرى وتطورها في عملية التشكيل الصوريّ الشعريّ، بما فيها الفنون الأدبية والجميلة المختلفة المجاورة والبعيدة، إذ يشكّل مثلاً ((الفنّ التشكيليّ والقصة القصيرة مصدراً آخر من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة))[21]، فضلاً عما تفرزه الفنون الجميلة الأخرى من معطيات جديدة تساعد على تطوير نماذج البناء الصوريّ في القصيدة الجديدة وتطويرها، مما يعدّ أحد منجزات تقدم عضوية الصورة في المنجز الشعريّ الجديد.

بما أنّ الصورة اعتماداً على شبكة هذه المقوّمات ((عملية فنية مركّبة يشحذ فيها الشاعر كلّ طاقاته، من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معيّن، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت))[22]، فإنّها لا يمكن إطلاقاً أن تطوّق بقوالب فنية جاهزة وجامدة لا تحيل على دينامية الشعر وحركيته، كما لا يمكن أن تخضع في الوقت نفسه لنمط أو أسلوب واحد من أنماط التشكيل الصوريّ أو أساليبه.

إذ إنّ تطور التجارب الشعرية واختلاف أنماطها وحساسياتها في كلّ قصيدة، يتطلّب تطوراً واختلافاً وتنوعاً في نماذج الصور وأشكالها وطبيعة تركيباتها ونظم أبنيتها، فـ ((القصيدة الحديثة تحاول بوساطة تقديم بناء متميّز من الصور أن تقوم بهذا الدور التأثيريّ، إما عن طريق الشكل التراكميّ، أي حشد الصور وترتيبها على نحو يذكّرنا بالمونتاج السينمائيّ، أو بوساطة الشكل التكامليّ، أي الشكل الذي يهتم بوجود نوع من المنطق السببيّ الترابطيّ في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنيّ))[23]، أو بطرق وسبل أخرى تتعدّد وتتنوّع بتنوّع تجربة الشاعر ووعيه الجماليّ وحساسية خياله.

الصورةُ الحسيّةُ

تشغل الصورة الحسية ـ التي تمثّل عادةً ما ينقل إلى الدماغ بوساطة الحواس ـ حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخليّ في الوعي الجماليّ للشاعر، وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجيّ، فـ ((الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية))[24]. وغالبا ما يحقّق الشاعر هذا العمق في محاولة طموحة لإعادة التوازن النفسيّ والعاطفيّ بين الداخل والخارج، إذ ((يطابق بين الصور المرئية والصور العقلية حين يزول التوتّر النفسيّ، أما إذا لم يحقق هذا التطابق فسوف يظلّ يعاني من توتّر))[25] وخلل بين الأفعال المرئية للحواس والأفعال اللامرئية للعق.

الصورة في الشعر لا تتمخّض عن تأثير حاسة واحدة بل ((نتيجة تأثير كلّ الحواس وكلّ الملكات))[26]، التي تسعى لإشغال حيّز معيّن في صور المشهد الشعريّ.

الصورة البَصريّة تشغل حيزا أكبر في منجز الصورة الشعرية الحسيّة، وذلك لأنّ حاسة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها ((أهمية كبرى في إدراكنا الحسّي))[27]، إلّا أنّها يجب أن لا تقتصر في بنائها الصوريّ على الرؤية البصريّة المحضّ بشكلها المجرّد، بل يجب أن تتضافر وتمتزج بما تعطيه آفاق ((الرؤية العقلية))[28]، من دلالات وقيم فنية جديدة تتمخّض عن الحوار المستمرّ والتفاعل الجماليّ الحميم بين الصورتين ((البصرية والذهنية))[29]، من أجل إعطاء زخم فنيّ أكبر للنصّ.

الشاعر أحمد مدن من الشعراء الذين يعتمدون في جزء كبير من إنجازهم الشعريّ على المنجز الصوريّ، فتجربته في شكل مركزيّ منها هي تجربة صورة شعرية تشتغل بوصفها حاملاً رئيساً للعناصر الأخرى، وداخل هذه الصورة العميقة الشعرية تعمل قوى مختلفة ومتنوعة على نحو مدهش، دفعنا إلى انتخاب قصائده لتكون ميداناً إجرائياً للقراءة في هذا الفصل من فصول الكتاب، الذي يقوم على تحليل الرؤية الصورية في القصيدة الجديدة بوصفها عضوية جوهرية تنهض عليها كلّ مقومات القصيدة الأخرى.

في قصيدته ((الشوارع في ورقي.. واحتمال الحروف)) يستخدم الشاعر طاقة اللون في سبيل تشكيل منظور بصريّ شعريّ عالي التلقّي، إذ يضع اللون ((الأسود)) أمام بصر التلقّي بكل طاقته اللونية الصادمة للعين، متداخلاً مع كلّ الدلالات الرمزية التي ينطوي عليها داخل طبيعة الموروث الشعبيّ الذي يكرّس دلالات معيّنة، ذات مرجعية طبيعية ودينية وفكرية واجتماعية وثقافية:

يا كلّ أسود هذا الرداء
من استفرد الآن روحي
ولوّنني
وارتداني ممرا إليكَ
وأرشدني باتساع الصدى [30]

الإحالة اللونية المركزية هنا تعود في استقراء السياق إلى الليل، لكنّ الشاعر يفتح المجال البصريّ لرؤية اللون على وضع شعريّ أوسع من مجرد هذه الإحالة، إذ يخرج إلى مستويات أخرى تضع اللون في مسار بصري قابل للتصوّر والتأويل.

النداء الموجّه للّون بوصفه الكلّيّ ((يا كلّ أسود)) المقنّع بـ ((هذا الرداء)) يصنع منه كتلة موضوعية قابلة للإبصار، ولعلّ صياغة الشكل الصوريّ على هذا النحو

الحواريّ إنما يقوم في مستوى معيّن من مستويات الانزياح على أنسنة اللون، بحيث يكون قادراً على تلقّي نداء الذات الشاعرة وهي تتوجّه إليه.

وباستثمار هذه الأنسنة يتهيأ للذات الشاعرة أن تفتح ملف الحوار مع الحاضر الكيانيّ ((أسود / الرداء))، لتعبّر عن طغيان الشكل اللونيّ على الأشياء والمفردات داخل مجال رؤيته البصرية، ووصوله إلى تلوين الذات نفسها للدلالة على فضاء الهيمنة اللونية السوداء التي تجاوزت الشكل إلى الروح ((من استفرد الآن روحي / ولوّنني))، وطغت على المشهد الشعريّ البصريّ كاملاً.

حين تتلوّن الذات بالأسود تتحوّل إلى رداء يغطّي جسداً تشعر الذات الشاعرة أنه ((آخر)) خارجيّ في سياق آليّة السؤال ((وارتداني / ممراً / إليك))، وكأنّ الوصول ((إليك)) لا يمكن أن يتمّ من دون ارتداء الأسود فهو جواز المرور وهوية الحركة، وهو الجسر الموصل إلى فضاء الأسود العام المنادى في بداية المقطع ((يا كلّ أسود....))، فمجال الرؤية البصرية مجال نافذ وخارق للسواد ولا يمكن أن يتمّ خارجه، إنّه المجال الوحيد للإبصار النوعيّ.

من هنا تتجاوز فعالية الإبصار المجال البصريّ للرؤية في سياقها الطبيعيّ التقليديّ، وتنفتح على فعالية (سمعبصرية) تقدود مشهد الرؤية إلى وضع حسّيّ جديد ((وأرشدني باتساع الصدى))، إذ يتضمن الفعل ((أرشدني)) معطىً بصرياً في تشكيله الدلاليّ، وينطوي الدالّ المجرور ((باتساع)) على معطى زمكانيّ يخضع للبصرية أيضاً، ويكتسب الدالّ الصوتيّ ((الصدى)) قيمة سمعية داخل الفضاء البصريّ.

وتأتي **الصورة السمعية** لتأخذ حيزاً لا يقلّ أهمية وحضوراً عن الصورة البصرية في سياق إبراز الأصوات المتنوّعة في الصورة، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها، فبعضها لا يتعدّى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتيّ في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنصّ.

في قصيدته الموسومة بـ ((أنا / هو.. ملامح / مرايا)) يشتغل الشاعر أحمد مدن على شبكة صور حسيّة من ضمنها الصورة السمعية، بوصفها صورة ذات حضور عميق وأصيل في عموم الصورة الشعرية، وذلك لوجود نوع من الترابط والتلازم والتفاعل وتبادل التأثير بينها وبين قضية الصوت والإيقاع، وما يتفرع عنهما من مسارات لها علاقة بعضوية الموسيقى.

تنهض الصورة السمعية في القصيدة على حيئيات صورة بصرية تتراءى في المجال الشعريّ للصورة:

من ذا يغفو بي قرب رموشٍ تدفئني برحيقِ
الشوق المستنهض في عينيكَ،
ويشهدني لغو العمرِ

وهزج صلاة الدفء، يجسّ حنيني ويقيسُ
جهات العالم في زاويتي وعلى وهجي. يستلُّ
السعف النخليّ
ويصغي للهسهسة الأولى، يجترُّ
الورق اللوزيّ
ويسترقُ السمع وشيئا من ليل قراه.(31)

الدلالة الصورية الأولى لـ ((رموش / عينيك)) تحيل على حساسية الصورة البصرية، لكنّها تمضي باتجاه تكوين الصورة السمعية في سياق تفتّح الدلالات الشعرية وهي تمضي في هذا المسار وتتعزّز في هذا النطاق.

إنّ الوحدتين التعبيريتين ((لغو العمر / هزج صلاة الدفء)) في المرحلة الأولى من الرؤية الحسية للمقطع تكشفان عن رغبة الصورة السمعية بالتجلّي والتمظهر، على الرغم من البعد الرمزيّ الذي ينطوي عليه تشكيلهما داخل السياق.

ثم تأتي جملة ((يستلّ السعف النخليّ)) لتفتح بوابة الصورة السمعية على نحو أكثر اتساعاً، إذ إنّ الحركة المصاحبة لاستلال السعف النخليّ تنتج حركة ذات إيقاعية خاصة لافتة للانتباه، وحين تنعطف على الجملة اللاحقة ((ويصغي للهسهسة الأولى)) فإنّ أمر التشكيل الصوريّ السمعيّ يتكشّف أكثر، ففعل الإصغاء هو فعل انتظار لحساسية صوتية قادمة حَريّةٍ بإرخاء السمع لتلقّي صورته السمعية، التي ما أن تتمظهر هذه الحساسية الصوتية في الدالّ الصوتيّ النوعيّ ((الهسهسة)) حتى يتشكل فضاء الصورة السمعية على نحو بارز ولافت.

إيقاع ((الهسهسة)) إيقاع خافت يتطلّب إصغاءً خاصاً يضفي على عموم الصورة الحسية الشعرية جمالية نوعية، وتتضاعف حساسية الصورة السمعية لاحقاً حين يمضي الفاعل الشعريّ في إنتاج أفعاله في الاتجاه ذاته، فجملة ((يجترّ الورق اللّوزيّ)) تتمخض حسيّاً عن صورة صوتية مغلّفة بغشاء رمزيّ، ما يلبث هذا الغشاء الرمزيّ (الحاجب) أن يختفي حال ظهور الجملة المعطوفة ((ويسترق السمع / وشيئا من ليل قراه))، فاسترق السمع يشكّل صورة سمعية قائمة على قدر من التخفّي والتلصص والاختلاس السمعيّ، على النحو الذي يسهم عميقا في الاستجابة للرؤى الرمزية والمؤسطرة التي تشتغل عليها وحدات القصيدة عموماً، ويكون للصورة السمعية في هذا المستوى شأن تشكيليّ بارز في بناء عضوية الصورة فيها.

في القصيدة نفسها ((أنا / هو.. ملامح / مرايا)) تظهر ملامح **الصورة اللمسية** التي تشكّل حدّاً مهماً آخر من حدود الصورة الحسيّة داخل مناخ الصورة الشعرية العامة.

تنحو الصورة اللمسية في هذا المقطع الشعريّ المنتخب من القصيدة نحواً لمسياً جسدانيّاً، على النحو الذي تنهض فيه أدوات الجسد بتشيد معالم الصورة وحدودها:

معتمرا حلمي..
لا شيء يهادنُ في الداخل سرتُ
إليه، وهجعتُ على قطرة طلٍّ بين يديه،
سوّرني
بنداه الطفليّ بجدران مياة الشوق الأوّلْ.
يغسل جرحي يرمي من كاهل عمري أوزارَ
العصر وأثقال النوء وأشياء الغربة[32]

تتشكّل ملامح الصورة اللمسية منذ اللحظة الأولى التي يتمظهر فيها الاستعداد نحو السير في طريق تجسيد الحلم تجسيداً صورياً ((معتمراً حلمي))، استناداً إلى المعطيات التحريضية التي ينطوي عليها الفضاء الداخليّ للحدث الشعريّ ((لا شيء يهادن في الداخل))، بحيث تنفتح الطرق للدخول في التجربة اللمسية التي تؤهّل الصورة للتمظهر في سياق الحدث الشعريّ ((سرت إليه)).

هنا تتأكد الرغبة في الذهاب إلى مساحة الفعل اللمسيّ الجسدانيّ، وسرعان ما تنفتح الصورة عن أول مفصل من مفاصل تشكّل هذه الصورة ((وهجعتُ على قطرة طلٍّ بين يديه))، إذ تشتغل أداة الجسد اللمسية الأولى ((يديه)) على احتواء الرغبة وتمثّل طبيعة الحدث وتغليف الصورة بحسّ جنسيّ فائق اللمسية صورياً.

تأتي اللقطة الصورية اللاحقة ((سوّرني بنداه الطفلي / بجدران مياه الشوق الأول)) لتعمّق حساسية الصورة اللمسية بمعناها الجسدانيّ الجنسيّ، الذي تتفتح في أعماقه صورة العودة النفسية والروحية إلى الينابيع الأولى بمنطقها الرمزيّ الأسطوريّ ((نداه الطفلي / مياه الشوق الأول))، وهي تحكي على نحو ما قصة بداية الخليقة انطلاقاً من وحي هذه الصورة اللمسية.

يتعمّق السياق الصوريّ اللمسيّ في اللقطة اللاحقة ويأخذ بعداً إنسانياً لا يخلو من معنى جنسيّ يتعلّق بحساسية الاتصال اللّمسيّ الأول ((يغسل جرحي))، وينتقل الفاعل اللمسيّ بعد الأداء الباسل للحواس في تشكيل الصورة اللمسية إلى استثمار لحظة الفوز والانتصار ((يرمي من كاهل عمري أوزار العصر وأثقال النوء وأشياء الغربة))، إذ يتحرّر الجسد / الروح ((كاهل عمري)) من كلّ الترسّبات التي يمكن أن تعيق تواصله الحسيّ مع نظيره ((أوزار العصر / أثقال النوء / أشياء الغربة))، وتطمئن على حالة من الاستقرار النوعيّ الذي أسهمت الصورة اللمسية الحسية شعرياً في تكريسها وتحقيق حلمها.

أمّا **الصورة الذوقيّة** بوصفها شكلا آخر من أشكال الصورة الحسية الشعرية فإنّها تتردد في بعض المقاطع الشعرية لقصائد أحمد مدن، لكنها على العموم تتحرّك

في وضع شعريّ رمزيّ يفيد من الطاقات الذوقية بمعناها الحسيّ لكنها تنفتح على مسارات شعرية أعمق في تشكيلها الدلاليّ والسيميائيّ الحسّيّ.

في قصيدته المعنونة بـ ((هذي الليلة.. تهجس صبح القلب)) تنبري إحدى هذه الصور لتلفت الانتباه إلى حساسية التشكيل الصوريّ الذوقيّ في ميدان الصورة الشعرية:

الليلةَ،
تمتصُّ رحيقَ شجيرات الصحو ولا تغفو
تمتصّ نبيذ الحلم ولا تسكرْ(33)

إنّ الفعلين المتكررين المتعامدين ((تمتصّ / تمتصّ)) وهما ينطلقان في فضاء الصورة من أرضية زمنية ذات حدود مرمّزة ((الليلة))، يذهبان إلى مفعولين تتشكّل دلالاتهما تشكّلاً حسيّاً ذوقياً ظاهراً ((رحيق / نبيذ))، على الرغم من أنّ طبيعة الاستكمال الصوريّ تحيل على منطق الترميز المنزاح عن حدود الصورة الذوقية بمنطقها الحسيّ الواضح، إنّ الدالّ الذوقيّ ((رحيق)) ينزاح عن منطقه الحسيّ حين يضاف إلى الدالّ المجازيّ ((شجيرات الصحو))، لكنه يعود إلى فضائه الحسيّ في النتيجة التي تؤول إليها أحداث الفعل في ((ولا تغفو)). مثلما أنّ الدالّ الذوقيّ ((نبيذ)) ينزاح عن منطقه الحسيّ حين يضاف إلى دالّ ((الحلم)) ويعود إلى فضائه الحسيّ في النتيجة التي تؤول إليها أحداث الفعل في ((ولا تسكر)).

إلّا أنّ النتيجة الصورية التي يتمخّض عنها التشكيل الصوريّ تحيل على منطق صوريّ حسيّ ذوقيّ في بناء الصورة.

تستكمل **الصورة الشميّة** احتفال الصورة الحسيّة في عضوية الصورة الشعرية في قصائد أحمد مدن، ليؤلّف في سياقها تكويناً كليّاً انشغلت به الصورة في كلّ ميادين تشكيلها الحسّيّ.

تتمظهر **الصورة الشميّة** في مقطع من قصيدته ((أغنية للبحر)) لكنّ الحدود الحسية الشمية في الصورة لا تبرز هي الأخرى إلّا في سياق البعد الرمزيّ، الذي يوحي بالحساسية الشمية أكثر من أن يحيل على منطقها الظاهر في حركة الصورة الشعرية:

الصمت فوق مائدتي
والشواطىء تُمطر الأطراف
لها رطوبة الأمسيات
لها طعم النار
لها دخان الحضور
وحرائق الروحِ
وامتدادُ النخلِ

ورعشةُ البدنِ..
آنسُ صوتاً
أحتسي شيئا من ألفتكَ
وأرمي ورق النهير كلاما للبحرِ
أرمي العمرَ
سلّة تفاوضُ يومكَ
وأوصلُ حشائش البدء
بنافذة الخضرةِ..[34]

إذا تابعنا حركة الدوال هنا من بداية التشكيل الصوريّ، فإنّ المدى الصوريّ المحرّض على فعل التصوير الذوقيّ يبدأ منذ البداية ((الصمت فوق مائدتي))، فدالّ ((الصمت)) مصحوباً بدالّ ((مائدتي)) من لوازم الإيحاء بتشكّل ملامح صورة ذوقية، يمكن أن تتحرّك في مستوى معيّن من مستويات الصورة. فضلاً على أن التشكيلات الشعرية التي تتعامد بعد ذلك مؤلفةً جسداً عمودياً قائماً تحت فضاء الصورة المعطوفة ((والشواطىء تُمطر الأطراف))، وهي تنتمي إلى حيازة هذا الفضاء، ترسم إيحاءات ذوقية تتفاوت في دلالاتها الظاهرة والرمزية، ويمكن معاينتها على الشكل الآتي:

لها ـــــ **رطوبة** الأمسيات
لها ـــــ **طعم** النار
لها ـــــ **دخان** الحضور
و**حرائق** الروح
و**امتداد** النخل
و**رعشة** البدن..

ثم تحشد كلّ إمكاناتها على هذا الصعيد وتتزوّد بطاقتها وتفيد من مساحات التشكّل الإيحائيّ الذوقيّ، لتنتقل إلى مرحلة ثانية من مراحل التشكّل الصوريّ المشتغل على فعاليته الحسية، وتمضي في سياق شبكة المنظومة الفعلية ذات الأداء الحسيّ ((آنس / أحتسي / أرمي / أرمي / أوصل)) لترتيب وضع شعريّ يوحي بالذوقية في فضاءات الصورة الحسية العامة ((صوتا / شيئا / ورق النهير / العمر / حشائش البدء))، وهي تغلق الصورة على تصوّر ذوقيّ معيّن في ((أوصل حشائش البدء / بنافذة الخضرة)).

يعكس التشكيل الصوريّ الذي يظهره الشاعر في سياق الصورة الحسية بأنماطها المختلفة، الحساسية العالية عند الشاعر لتمثّل الرؤية الجسدية في حركيتها المتنوعة، ويقود إلى استنتاج فهم نوعيّ على وعي شعريّ عالٍ بقيمة عضوية الصورة

في التشكيل الشعريّ العام للقصيدة، بوصفها أداةً فعّالةً قد يتوقف على أساس قوّة حضورها مصير شعرية القصيدة.

الصورةُ الثابتةُ والصورةُ المتحركةُ

إنّ الشاعر يسخّر كلّ ما يملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة ونقلها إلينا بكامل صفاتها وخصائصها، وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة، فهو ((يصوّر الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة لكي يجعلنا نحسّ بها كما يحسّ بها هو))[35]، بثباتها وحركتها وفعالياتها المتنوعة والمتعددة وهي تخضع لطبيعة التجربة وكيفية حضورها الشعريّ في القصيدة. وغالبا ما يتكىء الشاعر على (الفعل) في تحريك مفردات الصورة وتشعيرها بوصفه الأدلة الأولى الفعّالة في تحريك مفردات الصورة الشعرية، إذ يشكّل ((الوجه الظاهر لحركة الصورة، ومن ثم فإنّ افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك تلك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعا من السكون))[36]، لتستقرّ في القصيدة على أنها صورة ثابتة تنعدم فيها قابلية الحركة والتفاعل.

لذلك فإنّ انتشار الأفعال المتوازنة والمتكاملة في أدائها على مساحة الصورة التي تكتسب بوساطة هذه الأفعال ((حيويتها في القصيدة وبالتالي تعكس هذه الحيوية على جو القصيدة))[37]، يمنحها طابعاً دينامياً تتناسب فعاليته الحركية الشعرية مع مستوى الضغط الروحيّ والتوتّر النفسيّ لتجربتها.

الأفعال في سياقاتها التعبيرية الحركية تقدّم ((للصورة مزايا نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر للتعبير عن الجو، فالأفعال مسؤولة غالبا عن ارتخاء الحركة في الصور أو توتّرها))[38]، أو تباين مستوى فعاليتها حسب المناخ العام للتجربة.

تؤدي الصورة الثابتة وظائف صورية تنبع من حساسية الثبات التي تنطوي عليها، فالتجربة والمقولة الشعرية المؤسسة على هذه التجربة هي التي تحدّد غالباً شكل الصورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصورة الشعرية من عدمه بكونها ثابتة أو متحركة. لأن الحاجة إلى صورة ثابتة في مقام شعريّ معيّن يؤدي إلى نجاح التشكيل الصوريّ فيها، لا تحققه الصورة المتحرّكة فيه لأنّها في هذه الحالة يخلق مفارقة صورية سلبية تقوّض البناء الصوريّ، والعكس صحيح أيضاً فيما يتعلّق بحضور صورة ثابتة في مقام شعريّ يحتاج إلى صورة متحركة.

في القصيدة المعنونة بـ ((المنتشون)) يؤسس الشاعر أحمد مدن لشكل من أشكال الصورة الثابتة، على النحو الذي يناسب طبيعة التجربة ابتداءً من عتبة العنوان. فالدالّ العنوانيّ المركزيّ بصيغته الجمعية ((المنتشون)) يحيل على وضعية ما بعد حركية، استقرّت فيها الحركة تماماً ومالت إلى قدرٍ عالٍ من الهدوء والاستقرار واستثمار طاقة الحركة الصاخبة التي سبقت الوصول إلى حالة الانتشاء.

وتبدأ القصيدة بنداء يطلقه الراوي الشعريّ الذاتيّ معلناً انتماءه إلى المجموع، وانفصاله عنهم هنا لأغراض سرد الحكاية الشعرية حسب إذ هو جزء لا يتجزأ منهم:

أيها المنتشونَ
أيها الأصدقاء
مساء النشوة
هذه مرآتي
فاشربوا صورتي
وتلك أيامي
أقيموا لها الذاكرة
تنلق الجهات
والمساء دبيب وقتٍ
كأننا نسقط في احتفال الضيوفِ
وكأن رؤوسنا كراتا للنجوم(39)

ينفتح الاستهلال على صورة ثابتة مستقرّة يمسّي فيها الراوي على المجموع في سياقين في إعلان انتماءه إليه، الأول سياقاً عاماً يتماشى فيه مع فضاء العنونة ((أيها المنشون)) والثاني ينحاز إلى فضاء الانتماء الشخصيّ ((أيها الأصدقاء)). ثم تأتي التحيّة النابعة من فضاء التشكيل الصوريّ المتمتع بقدر كبير من الثبات والاسترخاء وتقييد الزمن ((مساء النشوة))، لتؤكّد شكل الثبات المغري واللذيذ في الصورة.

بعد ذلك ينتزع الراوي في سياق التحاميته داخل المشهد موقعاً شخصياً له يطرح فيه نموذجه بعيداً عن فضاء المجموع، عارضاً صورة له تخضع في تشكيلها لنوع آخر من الثبات الصوريّ وعبر لقطتين زمكانيتين متضاهيتين.

الأولى ((هذه مرآتي / فاشربوا صورتي)) تسعى إلى شدّ انتباه مجموعة ((المنتشون / الأصدقاء)) نحو صورة جديدة ذات حراك موضعيّ، تستهدف خلخلة الثبات الانتشائيّ المريح للخروج على استقرار الصورة وتهديد لذّتها، فـ ((مرآتي)) التي تمثّل مكاناً جاذباً ومحرضّاً على التوجّه البصريّ تحوي صورة الراوي ((صورتي))، وهو يدعوهم فيها إلى استكمال نشوتهم في شربها ((فاشربوا)) لمضاعفة طاقة النشوة في صورتهم في المشهد. واللقطة الثانية المعطوفة على اللقطة الأولى ((وتلك أيامي / أقيموا لها الذاكرة))، تنقل صورة الاستدعاء من ((مرآتي)) إلى ((أيامي))، وتنقل فضاء الدعوة من المكان الثابت المحدّد داخل إطار ((اشربوا صورتي))، إلى مكان يحتفل بثباته الضمنيّ في سياق مكوثه في الزمن الماضي ((أقيموا لها الذاكرة)).

يخرج الراوي من عرض تشكيله الصوريّ بهذه الطريقة الاحتفالية والاستعراضية لخرق ثبات الصورة الانتشائية التي استقرّ عليها الأداء الصوريّ في المشهد، ليعاود النظر في المجال الفضائيّ الماحوليّ ويلتقطه بآلة الوصف بعد أن

يوقف عجلة السرد ((تندلق الجهات / والمساء دبيب وقت))، ليكشف عن صورة ثبات أخرى تندرج في سياق الثبات الذي حكم المشهد عامةً.

لكنه ما يلبث أن ينتهي إلى ما يشبه النتيجة التي يمكن أن يقفل بها حدود الصورة، وهو يعود إلى المجموعة ((المنتشون / الأصدقاء)) ليكون جزءاً منهم ويعبّر عن رؤيتهم ((كأننا نسقط في احتفال الضيوف / وكأن رؤوسنا كراتا للنجوم))، فأداة التشبيه المتكررة، وفعل السقوط الذي يقود ضرورةً إلى نوع من الثبات في المكان الذي ينتهي إليه فعل السقوط، والوحدة الشعرية ((احتفال الضيوف)) وهي تمثل مكان السقوط، ووجه الشبه المفترض بين ((رؤوسنا)) و ((كراتا للنجوم))، تعمل جميعاً على دعم الثبات العام والشامل في جوهر الصورة والذهاب بها إلى تشكيل صوريّ يعبّر عن نموذج شعريّ متقدم للصورة الثابتة في شكلها وعلاقاتها.

أمّا الصورة الشعرية المتحرّكة فإنّها على العكس تقريباً من الصورة الشعرية الثابتة، إذ هي تتوسّل أولاً بالأفعال لخلق الحراك والدينامية والفاعلية الصورية.

في قصيدة الشاعر أحمد مدن الموسومة بـ ((ليليات)) يتشكّل على نحو ما نمط من أنماط الصورة الحركية، فترسم حركية الصورة وفاعليتها في سياق حركة الأفعال المتداخلة والمتقاطعة والمتضادة، على نحو تتهيأ فيه أركان الصورة المتحركة للتبلور والتمظهر والصيرورة الصورية، ولاسيما في هذا المقطع المنتخب من القصيدة:

يوصلنا الليل إلى ليلتنا
وتمرّ القوافل طوفان سفر
نستحدثُ ناي الريحِ، ونستمطرُ
صوت الطرقات
ونمضي أَوّلنا آخرنا
مخمورين بزاد اليوم
وهمّ الأمس
وعمر الغدْ (40)

تشتغل المنظومة الفعلية المؤلّفة للبناء الصوريّ في المقطع بحساسية حركية ذات شعرية عالية، في سياق تنوّع مصادر التأثير والفعل وتنوّع الفاعلين كذلك، على النحو الذي يجعل من كلّ صورة حركية نموذجاً مثالياً للصورة الحركية، ويمكن ترقيم الصور المكوّنة للدائرة الدلالية في المقطع على الشكل الآتي الذي يبيّن عمق الفاعلية الحركية التي تختزنها كلّ صورة منها:

1 ـ يوصلنا /**الليل** / إلى ليلتنا.
2 ـ تمرّ /**القوافل** / طوفان سفر.
3 ـ نستحدث /**ناي الريح**.
4 ـ نستمطر /**صوت الطرقات**.

5 نمضي / **أوّلنا** / آخرنا.

الراوي الشعريّ الجمعيّ يتنوعّ في موقعه النحويّ وينعكس ذلك على موقعه الدلاليّ بحسب طبيعة الفعل المؤلّف للحركة، ففي اللقطة الصورية الأولى يصبح الراوي الشعريّ الجمعيّ (مفعولاً به) يخضع لفاعلية الفاعل الزمنيّ ((الليل))، ويتحوّل في اللقطة الصورية الثانية إلى واصف محايد يراقب الحركة بكاميرا تتحرّك مع مستوى النظر ((تمرّ القوافل))، ويؤوّلها تشبيهيّاً بـ ((طوفان سفر)).

لكنّه في اللقطة الصورية الثالثة يتدخّل بوصفه فاعلاً مبتكراً بوساطة فعله الاستحداثيّ ((نستحدث))، الذاهب إلى فضاء مفعول إيقاعيّ طبيعيّ ((ناي الريح)) يزاوج بين حركة الطبيعة بنموذجها الإيقاعيّ المرتبط بوضعية زمنية وعاطفية خاصة، وحركة الفاعل الذي يستحدث ويخترع ويحرّك الفضاء استناداً إلى روح المبادرة والمغامرة والابتكار التي يتمتع بها.

تتوازى اللقطة الصورية الرابعة مع سابقتها بإنجاز فعل طبيعيّ يتدخل الفاعل في تخليقه خارج قانون الطبيعة ونظامها ((نستمطر))، ويتّجه الفاعل بدلالة فعله نحو إيقاع أرضيّ ((صوت / الطرقات)) مناظراً على نحو ما للإيقاع الطبيعيّ الفضائيّ ((ناي / الريح)) في اللقطة الصورية السابقة، على الرغم من طبيعة التضاد الإيقاعيّ النوعيّ بين ((ناي)) و ((صوت))، وطبيعة التضادّ الحركيّ بين ((الريح)) و ((الطرقات))، وما يتمخّض عنه ذلك من فعالية حركية متموّجة في فضاء اللقطتين الصورتيين.

تحتشد اللقطة الصورية الخامسة بطاقة حركة هائلة تتأتى في سياق البنية اللولبية الدائرية للحركة ((ونمضي أوّلنا آخرنا))، فحركة المضي هنا تتمخّض عن فاعلية حركية دورانية بين ((أوّلنا)) و ((آخرنا)) على نحو سجاليّ لا يمكن صوّر انتهائه إلى استقرار وخمود، لأنه يرتبط من ناحية تأويلية بحركة الزمن ذاتها.

وحين ينظر إلى عموم اللقطات نظرة واحدة يتكشّف لنا المناخ الصوريّ الحركيّ الشاسع والعميق المتفاعل بين اللقطات كافة، ولاسيّما أنّ المقطع الشعريّ بلقطاته كلّها ينتهي إلى إطار زمنيّ يقفل المقطع ويحيط بحيواته الحركية من الجوانب جميعها، ويغذّيها بحال مشتركة هي بالأساس نتيجة لفعل لذّويّ أحال الراوي الجمعيّ ومجموعته إلى وضع حركيّ نوعيّ ((مخمورين)).

هذا الوضع الحركيّ النوعيّ جرى تفصيله استناداً إلى ألوان أقسام الزمن على النحو الآتي: ((زاد اليوم / همّ الأمس / عمر الغد))، إذ ارتبطت حركة الزمن الراهن وفاعليته ((اليوم)) بـ ((زاد)) بكلّ ما ينطوي عليه من إمكانية تواصل حيويّ في الزمن، وارتبطت حركة الزمن الماضي ((الأمس)) بـ ((همّ)) بكلّ ما تختزنه ذاكرته من تجارب مرّة وقاسية تمركزت في حيوية هذا الدالّ وعمق دلالته، وارتبطت حركة الزمن المستقبل ((الغد)) بـ ((عمر)) في سياق من الاستمرارية والتواصل.

يشكّل هذا المقطع الشعريّ نموذجاً حرّاً وديناميّاً للصورة الحركية، وهي لا تتحرك بوساطة أفعالها ذات القوة الحركية التقليدية الكامنة أساساً في نموذجها اللساني حسب، بل استثمرت كلّ ما هو متاح من قيمة حركية استطاعت فيها أن ترفع مستوى حركية الشعرية وشعرية الحركية فيه إلى أعلى صعيد ممكن.

الصورةُ الكلّيّةُ

تمثل الصورة الكليّة في القصيدة الجديدة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدّم من الوعي الفنيّ والرؤيويّ، إذ أصبح للصورة دور فعال ((في تحديد ماهية الشعر، حتى غدت القصيدة تقرأ صورة صورة وأصبحت عنصراً رئيساً من عناصر شعرنا المعاصر))[41].

يتدخل هذا العنصر في أدق جزئيات النسيج الداخليّ للقصيدة التي لم تعد تخضع للقيم الفنية القديمة المتشكلة من البيان والبديع والمجاز التقليديّ حسب، ((بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموزاً وسيمياء وموسيقى وعاطفة))[42]، تتداخل فيما بينها على نحو جماليّ مدهش يرتفع بالصورة إلى أعلى مراحل كليّتها. وبذلك خرجت القصيدة من أسر الحدود التقليدية المعروفة للصورة البلاغية، وبدأنا نستقبل في القصيدة الجديدة ((حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعيّ للزمن، كما هو الشأن في المشهد السينمائيّ أو التصوير السرديّ في الأدب القصصيّ، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة))[43] المتكونة من خصوصية التجربة ونوعها.

هنا يبرز دور (الرمز) في انتهاك منطق الواقع وتفجير رتابته وآليّته بما يحقّق للصورة منطقها الخاص ويحفزّها على إمكانية التعبير عن ذاتها التشكيلية، غير ((أنّ تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع، وما يبدو أحياناً من اعتمادها على تداعي الرؤى والمدركات البصرية لا يعني انفلاتها الكامل من سيطرة الوعي، فالواقع إنّها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفيّ مردّه إلى ذات الشاعر، وهو تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها، بحيث تؤدي وظيفتها الإيحائية، أما التداعي فيها فظاهريّ وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية))[44] في فعاليتها الإحادية المجرّدة التي لا تحتمل القراءة التأويلية.

في حين تهيء لهما الصورة الرمزية المناخ الملائم لاستقبال هذا الحشد الملوّن من الصور واحتوائه، التي تتزاوج فيما بينها ((لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكونيّ))[45]، تصبح فيه الصورة الشعرية ((سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنّها صور

سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان))[46].

تنحو قصيدة الشاعر أحمد مدن الموسومة بـ ((أحمد مدن)) نحواً سيرذاتياً في بناء صورتها الكليّة، وتنهض في تشكيل حيواته الصورية على ما يمكن أن تمنحه القصيدة السيرذاتية من إمكانات، بوصفها قصيدة تعتمد في عرض مقولتها على مرجعيات وإحالات ذات صلة بالواقع السيريّ الحقيقيّ للشاعر.

وتوصف القصيدة السيرذاتية على الصعيد الاصطلاحيّ بأنّها ((قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية))[47]. ويتقنّع الضمير الأول ((الأنا)) هنا بضمير المخاطب، وهو أسلوب معروف في هذا السياق قد يمنح الراوي حرية أكبر في تصوير ذاته بعيداً عن ضغط الضمير الأول.

تنفتح الصورة السيرذاتية على مشهد استهلاليّ يضع الراوي الكلّي العلم خارج المشهد الصوريّ، بعد أن تقنّع الراوي الذاتيّ خلفه حيث يقوم بمهمة توجيهه ورسم الخطوط الصورية العامة له، مستعيداً من مكنز الذاكرة سيل اللقطات الاستذكارية وهي تنهض بمهمة بناء المشهد بشكل مفتوح وشامل:

كان أنْ غنيتَ عشباً
كان أنْ وطّنتَ شعراً
كان لكَ خلوةَ الفضاءِ
وتكسّرَ الهواءِ
وحفيف المطرْ

يتكرّر الفعل الماضي الناقص عمودياً ثلاث مرات متعاقبة، يسترجع في كلّ مرة لقطة من لقطات مشهد الاستهلال السيرذاتيّ على النحو الذي يهيء المناخ لبناء الصورة الكلية.

في اللقطة الأولى ((كان / أن غنيت عشباً)) يحيل الراوي على مُعامل الطبيعة بوصفه مُعاملاً مركزياً في تشريع فكرة البناء الكلّي للصورة، إذ يتدخّل دائماً في آليّة التصوير ولاسيّما حين تكون المفردة المستخدمة لهذا المُعامل هي ((عشباً))، بكلّ ما توحي به من دلالة على وضعية معيّنة وزمن معيّن لمُعامل الطبيعة.

وفي اللقطة الثانية ((كان / أن وطّنتَ شعراً)) تتشكّل الإحالة على الشاعر ذاته مستفيدة من موحيات اللقطة الأولى، إذ تتخصّب الصيغة الحالية ((شعراً)) بالصيغة التي تعتلي مكاناً فوقها في المنظور البصريّ على بياض الورقة، فتضاهيها وتنمو على حسابها.

أمّا اللقطة الثالثة فإنها تمتدّ صورياً أبعد من حدود اللقطتين السابقتين لتشمل كوناً طبيعياً وشعرياً أوسع ((كان / لك خلوة الفضاء / وتكسّر الهواء / وحفيف المطر))، على النحو الذي يستوعب آفاق اللقطتين السابقتين ويوسّع من منظورهما الصوريّ، في سياق احتواء اللقطة على شبكة دوال كليّة ((الفضاء / الهواء / المطر)) ذات تأثير شكليّ ظاهر وعميق في بنية الصورة، بإسنادها إلى مجالات مكانية وصوتية حسّاسة في تمظهرها ووظيفتها ((خلوة / تكسّر / حفيف)).

لا بدّ أنّ الصورة الاستهلالية هيّأت الوضع الشعريّ للراوي لأن يفتح ملفّ السيرة الذاتية للتعبير عن أحد مفاصلها، وهو ما يمكن رصده في المشهد الصوريّ اللاحق الذي يبدأ بآليّة تصوير استنتاجية تعتمد في زاوية تصويرها على ما سبق:

والآن
يقتضيك الكلامُ
وتهدأُ فيك النوارسُ
تجلو أمرَ الآخرينَ
ويُمسحُ فيك بالقرى
كما يُسمحُ بالماءِ
كما يُسمحُ بالرصدِ
والمسافاتِ
واشتغالاتِ السماء

فالحال الزمكانيّ الذي يرسمه دالّ ((الآن)) بقيمته اللحظوية الراهنة يحرّض الذات السيرذاتية الراوية على البدء بالبوح، بوصف أنّ منهج التعبير السيرذاتيّ ينهض أساساً على فكرة البوح والاعتراف في سياق معيّن من سياقاته ((يقتضيك الكلام)).

ولا شكّ في أنّ اقتضاء الكلام من شأنه أن يتوافر على ممهدات وسبل وفضاءات مساعدة تدعم العملية وتحفّزها أكثر ((وتهدأ فيك النوارس))، للنظر إلى الأنا في سياق الآخر ((تجلو أمر الآخرين)) بوصفه مرآة تجلّي صورة الأنا بجلاء صورة الآخر في مرآة الذات.

ومن هنا تتفتح المجالات الرحبة والحرّة للكلام بحضور مساحة واسعة للسماح ((يسمح / فيك بالقرى ـ يسمح / بالماء ـ يسمح / بالرصد ـ المسافات ـ اشتغالات السماء))، تقود رغبة الكلام إلى مرحلة تجلٍّ من مراحل البوح والاعتراف والسرد السيرذاتيّ.

يعرض الراوي الشعريّ السيرذاتيّ أول مفصل وصفيّ من مفاصل شخصيته في إثبات خصائص ونفي أخرى:

الشهوةُ مرهفةٌ

وتتبعُ أمركَ
واستطابةُ الأيدي
وارتضاءُ الشأنِ
وصهوةُ الاستجداءِ
ليستْ من ضوابط لحظتكَ

ففي جانب إثبات صفات ترتبط بطبيعة شخصيته ((الشهوة مرهفة / وتتبع أمرك))، يفتح الراوي ملف صعود الرغبة الذاتية بتجلّياتها الحسيّة لتكون خصيصة ذاتية ظاهرة ومؤثرة في صياغة نموذجه الشخصانيّ، يعرض صفات أخرى ينفي ارتباط الشخصية بها ويبعدها عنها ((استطابة الأيدي / ارتضاء الشأن / صهوة الاستجداء)) التي يقرر بأنّها ((ليست من ضوابط لحظتك))، على النحو الذي يقوم فيه بتنزيه الذات من سلوكيات هيمنت على ثقافة العصر، لتوكيد الخصوصية الاعتبارية والثقافية والاجتماعية الناصعة لشخصيته.

إنّه نوع من الدفاع الشعريّ السيرذاتيّ عن النموذج في إشارة إلى الأرضية الشعرية التي تنمو عليها هذه الشخصية.

يتّجه بعدها الراوي إلى وصف المكان والزمن السيرذاتيين وهو يسهم في تأليف جزء مهم من طبيعة الشخصية السيرذاتية:

الساعة مُرهِقةٌ
ويزحفُ البطءُ
متاقلةً ترميكَ الدقائقُ للساعاتِ
تشكوكَ الدوارَ
ويشحذُ الأثاثُ أسماءهُ
إذ يرتضي فضّةَ الأشياءِ

إنّ ((الساعة)) التي وصفها بـ ((مُرهقة)) تحيل على ثقل المسيرة الزمنية في السيرة الذاتية في دعمها بصورة محايثة للصفة ((ويزحف البطء))لتوكيد حالة إرهاق الزمن السيرذاتيّ، هويرتفع إلى أعلى درجات سلبيته بالحال ((متثاقلةً)) إذ تتجه الصورة إلى تشكيل زمنيّ يحدّد شكلاً ناقصاً من أشكال السيرة.

تؤدي صورة التثاقل الزمنيّ هنا إلى مجموعة من اللقطات الصورية التي تفتح ثغرات جديدة في الصورة الزمنية ((ترميك الدقائق للساعات)) حيث يتدخّل فعل التصوير في عمق حركة الزمن، وصورة ((تشكوك الدوار)) لتصوير تأثير سطوة الزمن المتثاقلة على الوضع الشخصانيّ، وصورة ((يشحذ الأثاث أسماءه / إذ يرتضي فضّة الأشياء)) التي تربط حلم الشخصية بحساسية الموجودات المكانية في اشتغالها على ترتيب الصورة على نحو ما.

تنبثق من صورة المكان السيرذاتيّ المفعم بالحسّ الصوريّ المحوريّـ وهو يستند إلى ثبات واضح في حركة الزمن ـ صورة حركية تحكي مفصلاً جديداً من مفاصل السيرة:

يستفيضُ البياضُ

فيتدفّقُ النهرُ

إنّ هذا الخرق الصوري السيرذاتيّ يُحدِث انزياحاً صورياً بالغ الاتساع في دينامية الصورة السيرذاتية، فالفعل ((يستفيض)) بحركته المتدفّقة ذات الانفعال الحرّ يأخذ فاعلاً أكثر حرية ((البياض)) يتولّى في وظيفة محدّدة من وظائفه إعادة التشكيل من جديد بعد أن يغطي ما تيسّر من مساحة السواد، ثم تندمج صورته مع صورة لاحقة يمثّل شكلها الفعل الاستئنافيّ ((فيتدفّق)) وهو يكمل المسيرة الفعلية للفعل ((يستفيض))، ويتّصل بفاعله ((النهر)) الذي يكمل بدوره الحساسية السيميائية للفاعل الأول ((البياض)).

على النحو الذي يشترك فيه الفعلان والفاعلان برسم تشكيل صوريّ إيجابيّ يخرق فضاء السلب في الجزء الأول من التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ.

يعود الراوي مرة أخرى إلى مسار المكان وتجلياته الرؤيوية والزمنية والحسية ليتمظهر في التشكيل الصوريّ العموديّ على مساحة السرد السيرذاتيّ، الهابط بصرياً على مساحة بياض الورقة المؤلِّف لجسد القصيدة السيرذاتية:

هنا الجدارُ

بقامة البلادِ

وظلّ وجهكَ

وهنا المصباحُ

يستنزلكَ ضوءاً

ويقلع إليه النبعُ

تحتشد شبكة الدوال الراسمة لمظهرية الصورة في تشكيل متجانس في شعريته ((الجدار / البلاد / وجهك / المصباح / ضوءاً / النبع))، يعبّر في سياق معيّن من سياقاته عن خارطة تجسّد فضاء الذات السيرذاتية وتعكس خصوصيتها، وترسم الفضاء الصوريّ العام الذي تحتفظ به الذاكرة لتاريخ الذات المكانيّ المشبع بروح الزمن، وهو ينهض في حركته على آليّات فعل واحد في يحرّك المشهد الصوريّ ويستفزّه هو ((يستنزلك))، يهبط إلى فعل آخر يصنع وجهة الحركة ((يقلع)) حاملاً ((النبع)) ليستقرّ المقام في ((ضوءاً))، في إشارة صورية إلى إشكالية الرؤية البصرية التي تعاين حركة الأشياء استناداً إلى أحلامها ورغباتها.

تصل الصورة الكلية السيرذاتية في القصيدة إلى عتبة إقفالها لتخضع بتدخّل صريح من طرف الذات السيرذاتية الراوية إلى معاينة شخصية من منظور فلسفيّ تقوّم تاريخها السيرذاتيّ:

هنا القلبُ
كأن المساء خالطَ النهرَ
وكأن الشتاءَ يهجسُ الدفءَ
وكأن بعضكَ داخلكَ
وكأن بعضكَ خارجكَ
وكأن داخلك خارجك
وكأن كلّك كلّي (48)

تنطلق الإشارة الأولى إلى تعيين المركز الأساس الذي تتحرّك في سياقه خيوط السيرة في تعبيرها العاطفيّ والانفعاليّ عن الحياة ((هنا / القلب))، ويعرض الراوي المشهد في فعالية تصوير احتمالية وصفية تقوم على حركة تسوية بين طرفين يشتركان في تأليف فضاء الصورة، ويسهمان في تشكيلها وترتيب وضعها السيرذاتيّ. ويمكن وضعها في سياق بصريّ يوضح طبيعة تشكيلها ويكشف عن شبكة علاقاتها وآليّات تداخلها وتضافرها وتعاشقها:

هنا / القلب
كأن ــ ***المساء*** ــ خالط **النهار**
كأن ــ ***الشتاء*** ــ يهجس **الدفء**
كأن ــ ***بعضك*** ــ **داخلك**
كأن ـ ***بعضك*** ــ **خارجك**
كأن ــ***داخلك***ــ **خارجك**
كأن ــ***كلّك***ــ **كلّي**

إذ يتضح عامل الزمن المنتقى في الدوال ((المساء / النهار / الشتاء / الدفء))، متزاوجة في السياق الصوريّ مع دوال (الأنا) المكوّنة للصورة السيرذاتية في تشكيلها النهائيّ ((بعضك / بعضك ـ داخلك / داخلك ـ خارجك / خارجك ـ كلّك / كلّي))، منتهية إلى التصريح باندماج الضمير الراوي الخارجيّ (كلّي العلم) مع الضمير الداخليّ الذاتيّ، في محو حالة التقنّع بالضمير الثاني وإرجاع السرد السيرذاتيّ الشعريّ إلى بؤرة الضمير الأول ((الذاتيّ)) بصورة صريحة، للتأكيد على صحة البيانات السيرذاتية التي أدلى بها الضمير الثاني وهو يخفي خلفه الضمير الأول.

الصورة الكلية انبنت هنا بوساطة الحركة السردية المتنوعة التي نهض بها الراوي السيرذاتيّ الشعري بمستويي ضميره الخارجيّ والداخليّ، وتشكّلت في شبكة مسارات وأنماط ورؤى وتصورات وإمكانات، قادت الفعل السيرذاتيّ الشعريّ إلى

تفعيل مجموعة من اللقطات الصورية الجزئية ودعم طاقتها، التي احتشدت وتداخلت وتمظهرت في نموذج صوريّ كلّي ومندمج حقّق شكلاً من أشكال الصورة الكلية التي اشتغلت عليها القصيدة الجديدة، وحقّقت في سياقها عضوية ثرية في البنية التشكيلية العامة لها.

القصيدةُ ـ الصورةُ

تعتمد القصيدة ـ الصورة في بنائها على نمط جديد من أنماط الصورة الكلية، إذ تُبنى الصورة فيها بناءً توقيعياً يستند إلى ما يسمى بالضربة التوقيعية الخاطفة التي تنتج صورة واحدة ((تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد))[49]، تتراكب فيه الدوال على نحو احتشاديّ مكثّف لا مجال فيه للاستطراد والشرح الشعريّ والانفتاح على تمظهرات صورية خارجية.

يتوافر الحسّ الصوريّ فيها على الدقّة والتركيز بما يتناسب مع دقة فكرة القصيدة وموضوعها وخصوصية مقولتها، وغالباً ما يكون التكثيف الشعوريّ فيها ناتجاً ((عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء))[50]، فتوفر للمفردات الشعرية قابلية التمركز ومضاعفة الإحساس واتساع دائرة الإيحاء. وتعطي في هذا السبيل فرصة أكبر لدور الزمن في احتواء هذا الاقتصاد الشديد في عملية بناء الصورة، لأنّ الرمز ((قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء))[51] ينبثق من الخطوط الصورية للقصيدة وهي تشتغل في مسار شعريّ واحد شديد التبلور والتمحور.

لذلك فإنّ القصيدة ـ الصورة في تقديرنا تتشكّل أساساً من صورتين تتفاعلان فيما بينهما تفاعلاً جوهرياً هما: الصورة ـ الواجهة التي تمسّ المتلقي مسّاً مباشراً، والصورة ـ العمق التي تختفي وراء الصوره الأولى وتعمل على توجيهها وتفعيلها. إذ نجد دائماً في مثل هذه الصور ((جانباً يكمن وراء السطح الجماليّ الحسّيّ الأوليّ لها، وهذا الجانب هو المعنى الذي أراد الشاعر نقله إليك ونقلك إليه، بما للألفاظ من قدرة إيحائية ودلالة معنوية مجازية ينتقل الذهن إليها عن طريق الربط المحطم القائم على اكتشاف العلاقات المناسبة بين الدلالتين الوصفية والمجازية، وعلى براعة الشاعر في تنسيق عناصر الصورة، لا بحسبما لها من أبعاد في واقعها العيانيّ المرصود، وإنما بحسب تناغم عواطفه وذبذبات مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهذا الجانب إذن شيء يفهم عبر السطح الجماليّ الحسيّ الأوليّ للصورة، ويحسّ في سياقها بحيث يكون السطح الأوليّ (الصورة الأولى) بمثابة الجسر الموصل إليه))[52]، ولا بدّ من قراءة مشتركة للعلاقة الصورية بين الجزأين.

وما دامت الصورة مبنية بهذا التقانة الدقيقة فعادةً ما تكون قصيرة خالية من التفصيلات والهوامش والإضاءات الواسعة، وتسعى خيوطها للتمركز في بؤرة واحدة وكيان تشكيليّ واحد، ويكون فيها عنصر التخييل جوهر العملية التصويرية. إذ هو القانون المركزيّ الذي يكمن وراء شعرية النصّ، بل إنّ شعرية الكلام تنحدر منه

وتنتج عنه، إنّ التخييل هنا هو فعل الشعر أساساً[53] إذ يعمد الشاعر في طاقاته وانشطته النوعية في التشكيل الصوريّ إلى ((إعادة تنسيق عناصر الصورة بما يتماشى وذبذباته الشعورية وبشكل يختلف عما لها من بعد في الواقع العياني المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية))[54]، يلتقطها ذهن المتلقي مباشرة.

إنّ فضاء التخييل هنا ((ينشغل برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النص عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول))[55]، وهي تنهض بمهمة رسم أبعاد الصورة وتنشيط حركتها في المشهد. وهذا النموذج من نماذج البناء التصويريّ يعدّ نموذجاً نوعياً شديد الرهافة في صياغته وإنجازه.

مثلما يهتمّ الشاعر أحمد مدن بنموذج الصورة الكلية فإنّه يولي اهتماماً أكبر بما دعوناه هنا بـ ((القصيدة ـ الصورة))، لما تنطوي عليه من دقّة عالية وتركيز شديد في صياغتها وبناء عمارتها التشكيلية التي تختزل الإمكانات الصورية إلى أبعد حدّ ممكن.

في قصيدته ((رياح رابعة)) التي هي جزء من قصيدة ثمانية الأجزاء تبدأ بـ ((رياح أولى)) وتنتهي بـ ((رياح ثامنة))، ويبدو لنا أنّ قصيدة ((رياح رابعة)) التي توسّطت عقد الرياح تقريباً تمظهرت على نحو تمركزيّ وتبئيريّ، وكشفت عن نوع من الخلاصة الشعرية التي يمكن أن تحتوي الرياح الثمان كافة.

تشتغل القصيدة المتبلورة تبلورا شعرياً وبنائياً مدهشاً على آليّة الاكتظاظ التعبيريّ والكثافة الأسلوبية العالية، وعلى التموضع في أضيق مكان ممكن من بياض الورقة.

تنهض القصيدة على منظومة فعلية ذات سياق حركيّ دراميّ يتموّج بين فعل وآخر، وصولاً إلى الفعل الأخير الذي يغلق الصورة ويستكمل بناء لوحتها وهو يضمّ منجزات كلّ الأفعال السابقة.

نعرض النصّ كاملاً أمام بصر القراءة ليتسنّى له تحقيق احتواء بصريّ لصورته كاملةً، على النحو الذي يمكّنه من تلقّي الرؤية القرائية التي اشتغلنا عليها بشكل واضح:

تربطُ الريحُ أسيجةً من غيومٍ
وتمشي إلى رأسي
تظللني بالقتامةِ
تكشفُ شعري
وتفتحُ خارطةً للبلادِ
فيسقطُ صوتي،
ضجيج خليج. [56]

منظومة الأفعال ((تربط / تمشي / تظللني / تكشف / تفتح / يسقط)) تحيل في طبيعتها اللسانية ـ الدلالية على ((الريح))، ولاسيّما أنّ الفعل الأول ((تربط)) أُسند إلى الفاعل ((الريح)). واندرجت الأفعال الباقية كلّها في المسار ذاته الذي يشتغل بآليّة فعل الريح.

القصيدة مؤلّفة من مجموعة خطوط صورية ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً جداً، وتؤلف صيرورتها الفعلية في نتيجة كلّ فعل سابق يقود إلى فعل لاحق.

الخطّ الصوريّ الأول ((تربط الريح أسيجةً من غيوم)) يشتغل في حلقة فضائية ترسم صورة الطبيعة في حالة مشهدية من حالاتها، وتتوافر فاعلية حركة الربط على نموذج صوري متموّج لا يرصده سوى منظور بصريّ تأمّليّ، يمكنه أن يلتقط الحركة الموجية في عملية الربط التي تقوم بها الريح للغيوم وقد تشكّلت على هيئة أسيجة قابلة للربط في سياق فنيّ عالي الدرجة.

تقود عملية الربط عادةً إلى نوع من تقييد الحركة الطبيعية وإخضاعها لمشيئة الفاعل الساعي إلى الهيمنة المطلقة على الأجواء والأفعال بتشكيلها الصوريّ المطروح، وهذا الفعل بطبيعة الحال هو ((الريح)) الذي قيّد صورة الطبيعة ((غيوم)) بالفعل ((تربط))، على النحو الذي تسيّد فيه حركية القصيدة وقاد أفعالها.

الخطّ الصوريّ الثاني المعطوف ((وتمشي إلى رأسي)) تنقل مساحة الفعل الأول في الخطّ الصوريّ الأول ((تربط))، من الثبات الموضعيّ الذي يقتضيه الفضاء الدلاليّ للفعل إلى الحركة (الأفقية !) في الفعل السائر ((تمشي))، الذي يقود ((الريح)) إلى موضع يعتلي قامة الراوي ((رأسي)) وهو أعلى نقطة فيه، ويعمل الفعل ((تمشي)) على إيجاد نقطة لقاء بين ((غيوم)) الجمع المنكّر و ((رأسي)) المفرد المعرّف بوساطة الأداة ((الريح)). وإذا كان فعل المشي يقتضي ضرورةً سياقاً أفقياً في الحركة، فإنّ نموذج الحركة هنا يكسر السياق لأنه يمشي من الأعلى ((غيوم)) منحدراً إلى الأسفل ((رأسي)) على الرغم من أنه أعلى نقطة في قامة الراوي.

الخطّ الصوريّ الثالث ((تظلّلني بالقتامة)) يجيب على سؤال ويستولد سؤالا آخر، يجيب على سؤال المهمة التي قدِمت فيها الريح نحو الرأس بعد أن ربطت أسيجة الـ ((غيوم))، فالفعل ((تظللني)) يحلّ الإشكال التأويليّ ويطرح معنى التظليل لشرح العلاقة بين المظلّة الغيمية والرأس الذي يحتاج الظلّ. إلّا أنّ السؤال الجديد المستولد في هذا الخطّ الصوريّ ينبثق من نوع المظلّة التي تظلّل الرأس ((بالقتامة))، وما تتمخض عنه من دلالات سلبية تعيد النظر في السؤال الأول الذي لا يتكشف عن حلّ نموذجيّ بفعل الصورة السلبية للمظلة ((القتامة)).

تمضي فعالية التظليل في مهمتها عبر آليّة المظلّة ((القتامة)) وتنفتح على مشروع عمل جديد في الخطّ الصوريّ الرابع ((تكشف شعري))، وهو خطّ ـ على الصعيد التأويليّ ـ يتحمّل أكثر من رؤية صورية داخل أكثر من احتمال، تتراوح هذه

الرؤى بين كشف المستور ـ المسكوت عنه ـ المحجوب، أو كشف طاقة جديدة مخزونة غير مكتشفة أسهمت القتامة في كشفها. إلّا أنّ المنطق التأويليّ الذي يجب أن ينهض في تصديق فروضه وبرهنتها على المرجعيات والمرتكزات والمحددات الدلالية، يتّجه نحو الدلالة الضدّية القائمة بين صورة ((القتامة)) بوصفها علامة تعتيم وحجب وتسويد، والبياض العلاميّ ـ الرمزيّ الذي يمكن أن يظهر في مرآة السواد المرتهن في القتامة.

هذا الصدام النوعيّ اللونيّ الضدّي الكاشف هو الذي يمنح الصورة مرونة تشكيلية وتعبيرية وسيميائية عالية، تعود هنا إلى حشد الخطوط الصورية السابقة لتستقبل الخطّ الصوريّ الخامس الذي يوسّع دائرة المكان من محور الجسد الملخّص في الرأس إلى المكان الموضوعيّ الورقيّ، وهو يتجسّد في الفكرة والجغرافيا الذهنية للمكان/الوطن بوصفه بديلاً للمكان الجسد ((وتفتح خارطة للبلاد)).

يسير هذا الخطّ الصوريّ في سياق سيميائيّ تضاديّ أيضاً، فإشارة الفعل ((تفتح)) تدلّ على وجود حالة إغلاق تستلزم الفتح، وحين يسند فعل الفتح إلى ((خارطة)) فإنه يحيل على بياض المكان وفوضاه وإشاريته العلامية.

حين يمتدّ التشكيل اللسانيّ إلى ((للبلاد)) تنهض في المحتوى الدلاليّ الممكن شبكة إحالات وتصوّرات ورؤى وتأوّلات وفروض واحتمالات، قد تصبّ في هيئتها العامة داخل مسار محنة أو أزمة إذا ما أسقطنا سيميائية العنونة العامة ((رياح)) والخاصّة ((رياح رابعة)) على مقدّرات المعنى وحدود المقصد. غير أنّ الخطّ الصوريّ السادس والأخير ((فيسقط صوتي، / ضجيج خليج)) يمكن أن يحصر التوجّه الدلاليّ السيميائيّ في بؤرة الضياع والتلاشي، ففعل السقوط ((يسقط)) المسند إلى أداة التعبير والنداء وإلفات السمع ((صوتي)).

وهو ينتهي إلى ((ضجيج / خليج)) بهذه الإيقاعية الذاهبة نحو التلاشي والدخول في فضاء المتاهة، لأنّها في نهاية المطاف ((رياح رابعة)) تعقبها في سلّم الترتيب المتعاقب ((رياح خامسة)) تفرض نهاية ما من أجل بداية ما.

الخطوط الصورية تلتئم في بؤرة صورية واحدة تنتهي إلى المحو والتلاشي، وبهذا فإنها تُختزل شعرياً إلى ما اصطلحنا عليه في هذا السياق بـ ((القصيدة ـ الصورة))، التي لا يمكن تداولها قرائياً وتأويلياً إلّا في التشكيل الاصطلاحيّ، الذي تدخل فيه القصيدة أعماق الصورة وتتمظهر الصورة بوصفها قصيدة كاملة.

الصورةُ التشكيليّةُ

الصورة التشكيلية بصيغتها المصطلحية هذه قد تثير شيئاً من اللبس بصرف ذهن القارىء إلى الفنّ التشكيليّ بعيداً عن الشعر، لكننا شئنا أن نصطلح هذا المصطلح على تلك المجموعة من الصور التي تعتمد في بنائها على عناصر تشكيلية محض كاللون بقيمه المباشرة وغير المباشرة والضوء والعتمة والظل وغيرها.

اللوحة أيضا بمصطلح الصورة التشكيلية المتبلورة في القصيدة في سياق الإيحاء الذي تبثّه هذه العناصر، فالشاعر في توظيفه لعنصر اللون مثلاً نراه في الكثير من صوره اللونية لا يستخدمه ((استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي "يدل" عليه، وهو كلمة ذات عدد محدود من النقاطع الصوتية لا تحمل أية خصيصة من خصائص اللون المذكور، إنما كانت قادرة على استحضاره، هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معيّنة، أو تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها، لكنها لا تتصل به إلا عندكما تعود به من صورته المجردة هذه، إلى صورته الحسية المباشرة))[57].

وينطبق الشيء نفسه على الضوء والظل والعتمة وغيرها من العناصر التشكيلية المؤلفة للصورة.

الشاعر أحمد مدن يعنى كثيراً في هذا المفصل الحيويّ من مفاصل الصورة الشعرية، ويتوافر في ذلك على حساسية شعرية تشكيلية عالية على صعيد توظيف عناصر الفنون التشكيلية في بناء قصيدته، والإفادة من إمكاناتها في تشييد عمارته الشعرية الصورية.

في قصيدته الموسومة بـ ((حجر الكتابة)) يؤسس ابتداءً من عتبة العنونة سياقاً صورياً ينهض على فكرة التشكيل في منظورها العام، فدال ((حجر)) يتوافر على إحالة على مادة تشكيلية نحتية تستخدم في صناعة كيان تشكيليّ يخضع للتلقّي البصريّ أولاً، وحين يضاف إلى دالّ ((الكتابة)) فإنه ينزاح عن هذا الفضاء إلى فضاء جديد يفيد في تشكّله من حدود البياض والسواد في فعالية الكتابة، ويسعى إلى خلق نموذج توظيفيّ يحقّق هذا التزاوج بين البُعدين، على النحو الذي ينتهي فيه إلى صورة تشكيلية على وفق هذا المنظور.

الصورة التشكيلية في القصيدة مؤلّفة من مجموعة طبقات، كلّ طبقة تشتغل على مجال صوريّ تشكيليّ مستقلّ في صيرورته التشكيلية من جهة، ومتوازن مع الطبقات التي تسبقه أو تليه من جهة أخرى، في حراك صوريّ ينشدّ وينطلق من مركزية البؤرة الشعرية المتركزة والمكثفة والمحتشدة في الدالّ المركزيّ ((حجر)).

ويمكن عرض طبقات القصيدة كما وردت في تشكيلها المرسوم على بياض الورقة على الشكل الآتي:

صرتُ نقطة جيم الحجر
*****
الحرارة في جسدي، جملة من حجرْ.
*****
الترانيمُ في ساحتي
ورقٌ من حجرْ.
*****
جئتُ أرتشفُ اللغوَ
في حجر من كتابةْ !!
*****
صرتُ فوق الشفاه حروفا
ويُهتكُ عَرْض فمي !!
*****
تسقطُ الحجر المقتفاة هنا
في فضاء اللغةْ
هِمتُ في اللحظة القاسيةْ.
*****
طَرَفٌ حجريْ
وتشاركني الجرسَ القاعدَ الآن فوق السطورْ. (58)

القصيدة مؤلفة من سبع طبقات تتباين في كثافة موجوداتها وقوة حضور دوالها، وتختلف في حساسيتها التشكيلية استناداً إلى الكيفية التي تحركت فيها عناصرها على بؤرة الدالّ المركزيّ. ولا بدّ لنا أن ننوّه بمعطى تشكيليّ يتعلّق بوضع هذه القصيدة في سياق الترتيب الكتابيّ داخل الديوان، لما لذلك من أهمية في فهم الحساسية التشكيلية للصورة، إذ هي قصيدة من ثلاث قصائد اختتم بها الشاعر ديوانه الأول ((صباح الكتابة)).

والقصائد الثلاث جاءت تحت عنوان كلّي هو ((أحجار)) كانت قصيدة ((حجر الكتابة)) أولها، أعقبتها قصيدتان هما ((حجر الجسد)) و ((حجر العالم)) تشتغلان على المسار التشكيلي ذاته في بناء عمارتهما الشعرية على شكل طبقات.

بمعاينة بسيطة لثلاثي الحجر ((الكتابة / الجسد / العالم)) تتكشف صورة معالم التشكيل الشعريّ الكلّيّ الذي اشتغلت عليه القصيدة، في سياق إدراك العلاقة الجوهرية الفاعلة بين ((الكتابة)) بوصفها أداة الجسد، و ((الجسد)) بوصفه أداة ((العالم))، و ((العالم)) بوصفه الكيان الحاوي لهما.

بهذا التوالد التشكيليّ تتقدّم ((الكتابة)) مسار الفعل لتعبّر أولا عن حساسية ((الجسد)) في نموذجه التشكيليّ، وحساسية ((العالم)) في قدرته على الاحتواء والاستيعاب والتمثّل.

في الطبقة الأولى من طبقات التشكيل الشعريّ في القصيدة تعلن الذات التشكيلية الشاعرة عن تمترسها في منطقة مركزية من مناطق البؤرة المركزية المشتغلة في القصيدة ((صرتُ نقطة جيم الحجر)).

لا شكّ في أنّ هذه النقطة هي روح المفردة ومصدر قوّتها في التمظهر الدلاليّ، ومن دونها تكفّ المفردة عن فاعليتها اللغوية والشعرية وتتحوّل في المدار السيميائيّ إلى حجر حقيقيّ/جماد لغويّ لا يمكن أن يتحرّك في أيّ سياق لغويّ، وذلك لتحوّله إلى كيان غير دالّ يسقط في دائرة الإغماض والتعتيم الكلّيّ.

إذن بانتزاع الأنا التشكيلية الشاعرة لـ ((نقطة / جيم الحجر)) هيمنت على روح المفردة وتسيّدت حركتها الشعرية، وأصبحت الجزء الأهمّ في الأساس العماريّ الذي ستشيّد عليه العمارة التشكيلية للقصيدة، بحيث تتلبّس الحجر ويصبح جزءاً لا يتجزأ منها.

تتمظهر أولى ملامح التشكيل الشعريّ للذات الشاعرة في الطبقة الثانية التي تسعى إلى إحداث مزاوجة من نوع ما بين حياة الذات وجماد الحجر ((الحرارة في جسدي/جملة من حجر))، في سبيل بعث الحياة في الحجر من جهة، وتلبّس قيمة ثباتية قادرة على قهر الأزمان والدهور قابعة في روح الحجر. على النحو الذي يتحقّق شكل من أشكال التبادل والتماهي والتحايث بين طرفي المعادلة التشكيلية، وما يمكن أن يحقّقه ذلك من إفرازات وقيم وإمكانات وفضاءات تندرج في سياق بناء العمارة الشعرية في القصيدة على أفضل نحو ممكن.

يظهر هذا التلبّس واضحاً في الطبقة الثالثة ((الترانيم في ساحتي / ورقٌ من حجر))، إذ تخضع الصورة فيه لخاصية تشكيلية جديدة تجمع بين مشبّهين متناقضين ((الترانيم / ورق))، ففي حين تحيل المفردة الجمعية ((الترانيم)) على مرجعية إيقاعية ذات صفة اجتماعية وثقافية خاصّة، فإنّ المفردة الجمعية ((ورق)) تحيل على مرجعية بصريّة معدّة للكتابة أصلاً، فتحوّل ((الترانيم)) في المكان الاستحواذيّ للذات التشكيلية الشاعرة ((في ساحتي)) إلى ((ورق)) يُحال مباشرة على مرجعيته المركزية ((من حجر))، يرسم صورة جديدة للفاعلية التي ستنهض بها الذات وهي تتحكّم بمصير الأشياء في هذه الطبقة والطبقات الأخرى ـ على ما يبدو ـ، وتحرر المواد الأولية الداخلة في تشييد عمارتها التشكيلية الشعرية من قدراته المحدودة، لتدخلها في مصير خصب لا يكترث بالحدود التقليدية لحركتها بل يفتحها على إمكانات مضافة لا حدود لها.

يعترف الراوي التشكيليّ الشعريّ في الطبقة الرابعة من عمارته الشعرية بمقصده ويظهر رغبته الخاصة في الفعل ((جئتُ أرتشف اللغو / في حجر من كتابةْ !!))، فيكشف الفعل ((جئت)) عن الرغبة والعزيمةفي دخول ميدان التجربة، وتكشف جملة ((أرتشف اللغو)) عن طبيعة هذه الرغبة ومستوى هذه العزيمة عبر إشكالية الصورة الاستعارية التي انطوت عليها الجملة، وهي تُسيّل ((اللغو)) وتضخّه بكلّ صفات الإغراء والاستدعاء والشهوة. وتكشف شبه الجملة الملحقة بها ((في حجر / من كتابة !!)) عن إحالة إلى الصورة الورقية للحجر التي سبق أن تمظهرت في الطبقة الثالثة من العمارة التشكيلية للقصيدة.

بمعنى أنّ فضاء الشهوة الكامن في الباطنية الدلالية للفعل ((أرتشف))، بمعية ((اللغو)) وهو يحيل هنا على الحكي بكلّ أنواعه وتشكيلاته، وصورة ((الحجر)) الورقية، فضلاً على ((كتابة))، تحتشد جميعاً في تشكيل صورة الرغبة لدى الذات التشكيلية الشعرية وهي تمضي في سبيل التمكّن من الكتابة.

تتأكد صورة هذا التأويل في الطبقة الشعرية الخامسة ((صرت فوق الشفاه حروفاً / ويُهتَك عَرضُ فمي))، إذ تلتقي حساسية الكتابة بالجسد في ((الشفاه / حروفاً)) بدلالة الفعل الحسّي ((صرتُ))، وتندمج على نحو التحامي فائق الإحالة على الحسية في الجملة المعطوفة التي يتحرّك فعلها المبني للمجهول بدلالته المسكوت عنها ((يُهتَكُ))، وهو يقترن اجتماعياً وثقافياً بالقيمة الجنسية الكامنة في موقع الاحتماء والحفاظ على العذرية ((عَرض))، ويمتدّ إلى منطقة جسدية يشترك فيها منطلق الكلام مع منطلق الجسد ((فمي)).

تتمخّض هذه الصورة التشكيلية عن فعالية اندماج حيويّ أصيل بين لذّة الكتابة ولذّة الجسد، بوصفهما عملين ينطلقان من بؤرة إشعاع رغبويّ ومُتَّعيّ واحد، ويسهمان في تشييد العمارة الشعرية إسهاماً مشتركا ومتفاعلاً قادماً أساساً من فكرة بعث الحياة ((الحرارة)) في ((الحجر)) بكلّ الامتداد الأفقيّ والعموديّ السيميائيّ للتشكيل.

في الطبقة السادسة يسرد الراوي الشعريّ التشكيليّ لقطة حكائية استثنائية تحرّر الرغبة من كمونها وتصطدم بلحظة لقاء مباغتة ومفاجئة ((تسقط الحجر المقتفاة هنا / في فضاء اللغة / همتُ في اللحظة القاسية))، إذ إنّ الاستجابة المتاهية المأساوية للذات الراوية ((همتُ)) وهي تدخل ((في اللحظة القاسية))، إنما تعبّر تعبيراً صورياً تشكيلياً ظاهراً عن تأثير سقوط ((الحجر المقتفاة)) بمعناها الاستدعائيّ الكيانيّ المجسّد ((في فضاء اللغة))، على النحو الذي يسلبها كينونتها الجسدية ويغمرها في سياق لغويّ يقلّل من وهجها وحسّها الرغبويّ.

تختتم القصيدة طبقاتها بالطبقة السادسة والأخيرة التي تعتلي العمارة الشعرية وتستكمل شروطها البنائية ((طرف حجريْ / وتشاركني الجرسَ القاعدَ الآن فوق السطورْ)).

فالجملة الإقفالية المؤلّفة من فعل المشاركة ((تشاركني))، والمظهر الاحتفاليّ الصوتيّ الذي يشير إلى صورة الاكتمال ((الجرس))، ووضعيته الاستقرارية الكاشفة عن هيمنة وسيطرة وراحة وتمكّن وطمأنينة ((القاعد))، بالزمنية المركزية الراهنة ((الآن))، الواصفة لتوازي طبقات البناء التشكيليّ مع طبقات الكلام في المستوى الظرفيّ والموقعيّ الأعلى ((فوق السطور))، ترسم المعالم الكلية لتمظهرات الصورة التشكيلية في سياقها الجزئيّ والعام معاً.

هوامش الفصل الثالث

(1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل: 66.
(2) م. ن: 67.
(3) م. ن: 71.
(4) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1979: 32.
(5) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصؤية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة: 81.
(6) مبادىء النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة: 309 - 311.
(7) دراسة في لغة الشعر: 26.
(8) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، القاهرة، 1976: 143.
(9) م. ن: 129.
(10) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984: 262.
(11) جدلية الخفاء والتجلّي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 56.
(12) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف: 336.
(13) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط3، 1975: 41.
(14) دراسات في النقد، ألن تيت، ترجمة عبد الرحمن يافي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980: 40.
(15) ما الأدب: 154.
(16) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204، السنة 17، دمشق، 1979: 27.
(17) م. ن: 27.
(18) م. ن: 36.
(19) م. ن: 36.
(20) م. ن: 37.
(21) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 257.
(22) في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعرف بمصر، القاهرة، 1975: 95.
(23) الشمس والعنقاء ـ دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ـ، خلدون الشمعة، دمشق، 1974: 32.
(24) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 61.
(25) مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972: 51.
(26) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، بيروت: 90.
(27) مسائل في الإبداع والتصور: 104.
(28) م. ن: 51.
(29) م. ن: 51.

(30) صباح الكتابة، المطبعة الشرقية بالبحرين، ط1، 1984: 53.
(31) م. ن: 12.
(32) م. ن: 11.
(33) م. ن: 48.
(34) سماء ثالثة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000: 33.
(35) التجربة الخلاقة: 12.
(36) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978: 183.
(37) م. ن: 183.
(38) م. ن: 185.
(39) عشب لدم الورقة، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1992: 9.
(40) م. ن: 22.
(41) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980: 374.
(42) م. ن: 365.
(43) التفسير النفسي للأدب: 74.
(44) الرمز والرمزية في الأدب العربي، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978: 341.
(45) الشعر والتجربة: 81.
(46) الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 90 - 91.
(47) تمظهرات التشكّل السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 138.
(48) سماء ثالثة: 68 - 71.
(49) مجلة الثقافة العربية،صالح أبو إصبع، العدد 7، السنة 5، 1978: 19.
(50) التفسير النفسي للأدب: 73.
(51) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972: 160.
(52) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العدد 8، السنة 9، بغداد، 1984: 7.
(53) كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005: 54.
(54) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي: 5.
(55) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006: 3.
(56) عشب لدم الورقة: 52.
(57) التفسير النفسي للأدب: 57.
(58) صباح الكتابة: 81 - 82.