تشكيل الصورة وبناء المعنى في القصيدة العربيّة الحديثة

أ.م.د إيمان خليفة إسماعيل

كلية العلوم الإسلامية - الجامعة العراقية

الملخص باللغة العربية

الصورة الشعريّة هي أحد أبرز عناصر التشكيل الأساسيّة في إنتاج المعنى الشعريّ بجانب اللغة الشعرية والإيقاع الشعري، والمعنى الشعريّ يتجاوز المعنى اللغويّ المعروف في اللغة الطبيعيّة التي تستهدف الخبر والإبلاغ نحو تشكيل دلاليّ آخر يصطلح المعنى الثاني أو معنى المعنى، وهو الذي يكشف عن خصوصيّات الطاقة الشعريّة على صعيد الأداء والتصوير والتدليل معاً، وقد انتخبنا لبحثنا هذا ثلاثة قصائد لشعراء مهمّين ينتمون لأجيال شعرية عربية مختلفة، وهم الشاعر الرائد عبد الوهاب البياتي والشاعر من جيل الستينيات الشعريّ العربي أمل دنقل، والشاعرة بشرى البستاني التي تنتمي إلى الأجيال اللاحقة لجيل أمل دنقل، وحاولنا تحليل قصائدهم المنتخبة استناداً لمعطيات عنوان البحث وفضاءاته المفتوحة على أفق نقديّ واسع. **الكلمات المفتاحية : تشكيل الصورة ، بناء المعنى ، القصيدة الحديثة**

Abstract

The Poetic image is one of the essential elements in the creation of poetic meaning together with the poetic language and rhythm. The poetic meaning transgresses the verbal meaning known in the normal language which aims at stating and notifying towards another semantic structure which is idiomatically called the "second meaning" or the "meaning of meaning" and it reveals the properties of the poetic power concerning function, illustration and connotation together. Three poems for three outstanding poets are selected for this paper; they belong to different generations of Arabic poetry, namely the pioneering poet Abdul-Wahab Al-Bayati, the Egyptian poet of the 1960's generation Amal Danqal and the poetess Bushra Al-Bustani who belongs to another generation, later than Amal Danqal. We attempt an analysis of their poems according to the title and its open spaces to wide horizons

shaping the image ، crafting meaning ، modern poem : **key words**

مدخل: التشكيل الصوريّ وجوهر المعنى الشعريّ

تعدّ الصورة في بناء القصيدة الحديثة أحد عناصر التشكيل الشعري الرئيسة في تكوين المعنى الشعريّ، والمعنى الشعريّ يتجاوز المعنى اللغويّ المعروف في اللغة الذي يستهدف الخبر والإبلاغ نحو تشكيل دلاليّ آخر يصطلح عليه ((معنى المعنى)) (١) ، يكشف عن خصوصيّات الطاقة الشعريّة على صعيد الأداء والتصوير والتدليل معاً، ويُسهم في بناء رؤية فلسفيّة جمالية للصورة الشعرية التي يرتفع أداؤها إلى هذا المستوى التعبيري والتشكيلي، وتستثمر الصورةُ الشعرية عنصرَ الخيال بوصفه العنصرَ الأبرزَ المؤدّي إلى فتح الرؤية الشعرية على آفاق جديدة (٢)، إذ تتفاعل اللغة الشعرية في سبيل إنتاج الصورة تحت رعاية الخيال على أساس الترتيب والتناسق العضوي لتأويل وظيفة خاصّة تقوم الصورةُ بها على هذا النحو(٣)، لتكون الصورة محور العمل الشعري ، ومقصده ، وسبيله نحو تشكيلٍ فنيٍ يقوم على هندسة العناصر وتنظيمها. إنّ الترتيب والتناسق العضوي في فضاء عنصر الخيال يتحرّك في المنظومة الشعرية على أكثر من صعيد، لاسيما في المسافة الشعرية الفاصلة بين أداة التخييل وآليّة التصوير إذ ((تتفتّح أزهارُ القصيدة لتغذّي الفضاءَ الشعري المحيط برائحة الشعر وعبقه ونكهته، تتحرّك الدوال الشعرية بعد تشرّبها بماء التخييل نحو أفق التشكّل الصوري الذي يُسهم على نحو فعّال في رسم معالم القصيدة، لتشتغل بعد ذلك على حشد مكوناتها وعناصرها في السبيل إلى تكوين مقولتها الشعرية وبناء خطابها الحكائي)) (٤)، بما يجعل للتشكيل علاقة وثيقة بالرؤية الشعرية وما تنطوي عليه من مقولة تمثّل إحدى مقصديات الشاعر الكبرى في قصيدته. لا يمكن للموضوع الشعري المتعلّق بالدلالة أن يتشكّل على النحو المطلوب من دون الحضور الأصيل للصورة ، فالعلاقةُ بين الموضوع الشعري والصورة الشعرية وطيدةٌ ؛ يضيء أحدهما الآخر ، ويُسهم في نموّه داخل الكيان الشعري للقصيدة(٥)، وقدر تعلّق الأمر بتجربة الشاعر على صعيد العاطفة والانفعال والفكرة فإنّ الصورة تتشكّل بوصفها تمثيلاً لإحساس الشاعر في نقل التجربة من الواقع إلى الفنّ، وتُسهم في تحقيق الإضافة المطلوبة للواقع وقد انتقلت التجربة منه نحو فضاء القصيدة (٦)، فالتشكيل الصوري الشعري بهذا المعنى هو الوسيلة والغاية لتحقيق طبيعة العلاقة الدلالية بين مرجعية الواقع وفضاء الشعر الفني التخييلي، فعن طريق الصورة يتمّ فعل التمثيل الجمالي للواقع داخل محور الفن الشعري. إنّ الصورة الشعرية داخل كيان الفاعلية الشعرية ((رسمٌ قوامُهُ الكلماتُ المشحونة بالإحساس والعاطفة)) (٧)، ولن يصلَ هذا الرسمُ إلى درجة الإدهاش الفنيّ الذي يستند بشكل رئيس إلى العاطفة والإحساس دون حضور فاعلٍ للصنعة الشعرية التي لا بدّ أن تقوم على طريقة الصوغ الفني والجمالي للفكرة والرؤية ، والأداة الشعرية لكي تصل إلى درجة ((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية، عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة)) (٨)، لاسيما حين تكون الصورةُ الشعرية هي الأداة الفنية التي تنهض على قوة الصنعة لدى الصانع الماهر (الشاعر) ، حينما ينجحُ في صوغِ نظامٍ تشكيليٍ لقصيدته لا يطغى عليه تعقيدُ الصنعة

، فتستعصي على الفهم، ولا يبالغُ في المباشرة حَدّ أن يقتربَ التعبير الشعري من حافة النثر ويفقد نضارته الجمالية التعبيرية.تسهم الأفكار والمضامين التي يوظّفها الشاعر في طبقات قصيدته بتحولاتها الصورية وتمثلاتها الأسلوبية في تحميل الصورة الشعرية ((أفكاراً ومضامينَ جديدةً ابتكرها أو اكتشفها الشاعر بنفسه)) (٩)، تحاول أن تصل بفاعلية الصورة وعملها المنتشر على كل أجزاء القصيدة إلى أقصى درجة ممكنة ، إذ تمثل الصورة جوهر فن الشعر(١٠)، ويكون أثرها هو الأبرز في حيازة التشكيل الشعري العام في القصيدة. لقد انفتحت القصيدةُ العربية الحديثة في خوضها غمارَ التجديد والحداثة بدءاً من جيل الرواد وما بعده على آفاق عديدة تطورت فيها أساليب التعبير والتشكيل على نحو كبير، ومن أهمّ هذه التطورات على صعيد الصورة الشعرية ما أفرزته من أنواع وتمثّلات لا حصر لها من أنواع الصورة والتشكيلات الشعرية، التي تعكس مدى هذا التطور الفني والجمالي على أكثر من صعيد في طرائق البناء وحساسيات التلقي في الوقت نفسه. وقدر تعلّق الأمر بهذه الدراسة يمكن أن نقارب مجموعة من الأشكال الصورية التي عرفتها القصيدة الحديثة في تجربتها الفنية والجمالية الحديثة، ونحاول دراسة الأنواع الصورية الثنائية المتفاعلة من أجل الكشف عن عمل كل نوع صوري بدلالة النوع الآخر. ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف اختارت الباحثة مجموعة من النصوص الشعرية تمثّل الأشكال الصورية التي حظيت باهتمام النقد العربي الحديث بوصف أنّ كل محور صوري يمثل رؤية شعرية خاصة، ففي فضاء العلاقة الصورية الشعرية بين التشكيل الصوري البسيط والتشكيل الصوري المركب تم اختيار قصيدة (الامتحان) للشاعرة بشرى البستاني، وهي قصيدة تقوم على تشكيل الصورة بين هذين النمطين الصوريين، وفي محور التشكيل الصوري الجزئي والتشكيل الصوري المركّب كانت قصيدة (زهور) للشاعر أمل دنقل وهي تمثل جوهر هذا التشكيل الصوري في العلاقة بين الصورة الجزئية والصورة الكلية، وفي المبحث الأخير وهو الثالث الموسوم بـ (التشكيل الصوري الثابت والتشكيل الصوري المتحرّك) تم اختيار قصيدة الشاعر الرائد عبد الوهاب البياتي وعنوانها (من أوراق عائشة)، كي تكون مادة بحثية ونقدية لقراءتنا في هذا المجال.ومما لاشكّ فيه أنّ كل قصيدة مختارة من هذه القصائد تعبّر عن وجهة نظر شعرية خاصة في ميدان التشكيل الشعري الصوري، وهي تعبّر عن جوهر الفعل الشعري الصوري في كل علاقة ثنائية بين شكل صوري وآخر يجمع بينهما التجانس التضادّي، بين الصورة البسيطة والصورة المركبة، والصورة الجزئية والصورة الكلية، والصورة الثابتة والصورة المتحركة.

التشكيل الصوري البسيط والتشكيل الصوري المركّب:

تعدّ ثنائية التشكيل الصوري البسيط والتشكيل الصوري المركّب أبرز أنواع الصورة الشعرية من حيث قدرة القصيدة على التعبير داخل صياغة فنية ملّونة، فحين تجنح القصيدة في تشكيل صورتها الشعرية نحو البساطة التعبيرية ينبغي أن تكون هذه البساطة ذات طبيعة شعرية، والأمر نفسه ينطبق على التشكيل الصوري التركيبي حين تأتي الصورة الشعرية مركّبة من شبكة من الصور تنتهي إلى فضاء صوري مشتبك، لا يمكن التواصل معه بسهولة مما يحتاج إلى قارىء متمكّن بوسعه تحليل الصورة في تركيبيتها وتداخل عناصرها التشكيلية. تقوم الصورةُ البسيطةُ على التصوير الجزئي المحدّد للحالة الشعرية الذي يدخل أساساً في بناء الصورة المركبة التي هي أشمل وأكثر تعقيداً وسعةً وتعقيداً (١١) ، إذ يشترك ذلك في ((خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة)) (١٢) ؛ لأن انتقال القصيدة في تشكيلها الصوري من حالة البساطة إلى حالة التركيب سيؤدّي إلى ضخّ الصورة الشعرية بأكبر قدر من الغموض الشعري الذي يحفّز المتلقي على مزيد من القراءة والتأويل، وهو ما يُثري القصيدة في مفاصلها الصورية التعبيرية والتشكيلية معاً.فهي على هذا النحو ستكون ذات وحدات شعرية متنوعة بكيان تركيبي خاص تشكّلُ في فضاء القصيدة وحدة متكاملة نفسية ومنطقية وعضوية (١٣) ؛ بمعنى أن القصيدة لا ينتظم تشكيلها إلا من خلال مجموعة من الصور الشعرية البسيطة تتفاعل تشكيلياً فيما بينها لتنتهي إلى بناء صوري تركيبي يحمل هويتها الشعرية، ويجيب على أسئلتها فيما يتعلق بالمقولة الأساسية التي يعمل الشاعر على توطينها في قصيدته. تتشكّل قصيدةُ ((الامتحان)) (١٤) للشاعرة بشرى البستاني من نسقين صوريين، الأول هو النسق الصوري البسيط التشكيل الذي يعرض الصورة في فضاء شعري يتمثّل المكان الواقعي والحالة الواقعية والرؤية التشكيلية الواقعية، أما النسق الثاني في النسق الصوري المركّب الذي ينقل الصورة الشعرية من حالة البساطة إلى حالة التعقيد والتركيب، استناداً لطبيعة الموضوع الشعري والمقولة الشعرية التي تحاول القصيدة دفعها باتجاه المحرق الشعري ، حتى أن عنوان القصيدة (الامتحان) ينشطر بناءً على ذلك على شطرين وصورتين ورؤيتين ؛ واحدة منهما بسيطة تحكي قصة طلبة الجامعة وهم يخوضون الامتحان من أجل النجاح والعبور نحو مرحلة جديدة من مراحل تطور الحياة الإنسانية، وأخرى مركّبة ترفع صورة الامتحان نحو تجربة أخرى لها علاقة بالموت المجاني في أصعب وأقسى موقف يمكن أن يتعرَض له الإنسان في حياته. التشكيل الصوري في القصيدة يبدأ بداية مكانية طبيعية

تقوم على وصف الحالة الاستثنائية وقت الامتحان بلغة غاية في البساطة والتعبيرية المشهدية، وهذه الصورة الاستهلالية البسيطة للمشهد الشعري يقدّم لوحة صورية شعرية تعمل على شكل بداية لتشكيل الصورة التي تعبّر عن فكرة العنوان الشعري:

وسط الجامعةْ....

والشبابُ يدورون حول الحديقةِ،

قمصانهم بيضُ

كتبٌ،

كراريسُ..

الصورة الشعرية في هذا المشهد الاستهلالي مكوّنة من مجموعة من الوحدات الشعرية تبدو وكأنها مفردات ديكورية منتشرة على مسرح الحادثة الشعرية، فمسرح الحكاية الشعرية في القصيدة يمثله المكان (وسط الجامعةْ....) وهو مكان واسع ومفتوح يتحمّل وجود هذه المفردات على سطحه، وهي (والشبابُ يدورون حول الحديقةِ) كي يمثّلوا جوهر الصورة الشعرية البسيطة في المشهد، ومن ثمّ تأتي التفاصيل الخاصة بهم (قمصانهم بيضُ) كناية عن انتمائهم للجامعة في إشارة إلى ما يُدعى بـ (الزيّ الموحد) لطلبة الجامعة داخل الحرم الجامعي، أما مفردتي (كتب/كراريس) فإنهما تؤثثان المكان المشهدي الدرامي بالحضور العلميّ.تنتقل الصورة الشعرية البسيطة في مشهد القصيدة نحو تطور درامي جديد في الحدث الشعري هو حدث مباشرة الامتحان كي تتحقق صورة العنونة في مشهد القصيدة، ومازالت البساطة بكل معانيها تتجسّد في فضاء الصورة الشعرية:

بعد دقائق يبتدىء الامتحانْ..

يتفقّد أقلامَهُ طالبٌ،

يتفقّدُ أحلامَهُ آخرُ...

وتناولُ طالبةٌ شعرَها لنسيمِ الصباحِ .....

مشهد بداية الامتحان في تشكيل الصورة الشعرية البسيطة يأتي مُحتشداً بسلسلة من الأفعال الشعرية الدرامية التي تستكمل شروط الصورة الشعرية المشهدية، وتبدأ الصورةُ بالإشارة الزمنية عن قرب حصول الحدث المنتظر (بعد دقائق يبتدىء الامتحانْ..) مشفوعة بالفعل المضارع (يبتدىء)، إذ تعقبه مجموعة من الجمل الشعرية الفعلية التي تعطي للصورة الشعرية البسيطة مشروعيتها الشعرية على مستوى تفاصيل الحدث وجزئياته (يتفقّد أقلامه طالبٌ / يتفقّدُ أحلامه آخرُ.../ وتناولُ طالبةٌ شعرَها لنسيم الصباحِ .....)، فالأفعال المكونة للصورة (يتفقّد/ يتفقّد/ تناولُ) تصوّر الحالة القلقة التي تبدو عليها شخصياتُ الحدث الشعري، ففي حين تبدو الجملة الشعرية الأولى التي يتفقّدُ فيها طالب أقلامه واقعية صرفاً، فإنها في الجملة الثانية تنزاح عن واقعيتها لتعمل في فضاء الترميز حين يتفقّد طالب آخر (أحلامه)، ويبلغ الانزياح أقصاه في الجملة الثالثة التي تنتقل نحو الطالبة الأنثى وهي تحتفي بنفسها لدَحر فكرة الخوف من الامتحان ، فتناول شعرها لنسيم الصباح، في إشارة أنثوية لافتة لتأنيث المشهد الشعري في التشكيل الصوري البسيط ، لكنه مع ذلك تشكيل مرهف وثريّ للغاية.ولكنّ الانتقالة الشعرية الكبيرة التي تحصل في فضاء الصورة الشعرية من التشكيل الصوري البسيط نحو التشكيل الصوري المركب تنقل الحدث من حالة الهدوء إلى حالة الصخب، من حالة الحياة المتدفقة إلى حالة الموت العميم:

تدوّي القنابلُ...

تحفر دغل الحديقةِ

تزحف نيرانها والشظايا...

أكفٌّ تطير واشلاءُ لحم طريٍّ

جروحٌ تنزّ دما..

والكراريسُ تلقفها النارُ..

يهوي الشبابُ وقمصانهم حمرُ..

تبكي الحديقةْ..

وردٌ يردّدُ:

ما أصعب الامتحانْ...

تحتشد الصورة الشعرية بفعالية درامية هائلة وتنتقل من فضاء الرحابة والبساطة والحراك الاعتيادي الطبيعي إلى فضاء مشتبك بحراك فعلي تؤسسه شبكة من الأفعال ذات الدلالة القائمة على دحر الحياة، هذا الانتقال في الحدث الشعري من حالة إلى حالة مناقضة تماماً يغير مجال التشكيل الصوري من فعالية الصورة البسيطة ذات التأثير الدلالي والجمالي المحدود، إلى فعالية الصورة المركبة الحاوية لمجمل فعاليات الحدث والمقولة الشعرية الشاملة في القصيدة، فمن حالة الهدوء والسكون والحياة الواعدة بالجمال إلى حالة الموت المنتشر في كل زاوية من زوايا الصورة الشعرية بوساطة الأفعال العنيفة المهيمنة على مساحة الحراك الصوري في المشهد ، فالصورة الشعرية هنا صورة مركبة حاوية لمجمل المقولة الشعرية التي تنطوي عليها القصيدة من خلال شبكة الأفعال الشعرية ذات الدلالة السلبية على مكوّنات الصورة (تدوّي/ تحفر/ تزحف/ تطير/ تنزّ/ تلقف/ يهوي/ تبكي/ يردّد) ، وتؤدي هذه الأفعال إلى نقل الفضاء الصوري الشعري مباشرة من حدود الصورة البسيطة ذات المقاصد الدلالية المحدودة إلى رحابة الصورة المركبة ذات الأفق المقصدي المفتوح على معانٍ ودلالات لا حصر لها، وتبدأ معالم الصورة المركبة من تغيّر إيقاع الحدث الشعري بدخول صور جديدة أربكت المشهد الصوري (تدوّي القنابلُ.../ تحفر دغل الحديقةِ/ تزحف نيرانها والشظايا...). ثم ما تلبث الصورة المركبة في اندفاعاتها الصورية السريعة والمباغتة هذه أن تنفتح على مساحات صورية أخرى لها صلة وثيقة بها (أكفٌّ تطير واشلاءُ لحم طريٍّ / جروحٌ تنزّ دما../ والكراريسُ تلقفها النارُ../ يهوي الشبابُ وقمصانهم حمرُ..)، إذ تكتظّ الصورة المركبة بمجموعة من اللقطات الصورية تحتشد في فضاء واحد لترسل أكثر من رسالة إلى مجتمع التلقّي، فكل لقطة من هذه اللقطات تمثّل صورة بسيطة في تكوينها المستقل لكنّها حين تتفاعل فيما بينها فإنّها تكوّن صورة مركّبة من مجموعة صور بسيطة.وتشرف القصيدة في خاتمة فضائها التشكيلي على صورة تشخيصية يؤنسن الشاعر فيها مفردة (الحديقة) ليضاعف من قيمة التركيب في الصورة الشعرية، وهذه الأنسنة تعدّ وسيلة فنية وجمالية جديدة من وسائل التعبير والتشكيل الشعري لنقل الصورة الشعرية البسيطة إلى صورة شعرية مركّبة تسهم في تعزيز المقولة الشعرية الكبرى في القصيدة (تبكي الحديقةْ../ وردٌ يردّدُ:/ ما أصعب الامتحان)، هذه المقولة الشعرية التي تحقق الربط الفني الجمالي بين عتبة العنوان (الامتحان) وهي تعبّر عن جوّ طلابي بسيط في صورة بسيطة عبّرت عنها عتبة الاستهلال الشعري في القصيدة، وبين خاتمة القصيدة التي تأنسنت الحديقة فيها وصارت طالباً من طلبة الجامعة بعد أن مزّقتهم قنابل الموت والظلام، ورددت هنا بلسانٍ مبينٍ: (ما أصعب الامتحانْ) وكأنّها تردّد القول نفسه على لسان الطلبة وقد انتقلوا من امتحان الحياة في صورته الشعرية البسيطة، إلى امتحان الموت في صورته الشعرية المركّبة، ضمن رؤية شعرية مشحونة بطاقات درامية وسردية وملحمية لا تكتفي بنقل الصورة المباشرة بل تمعن في ترميز الدوال من أجل أن تعبّر عن مقولة مركبة تقول ما يمكن أن تقوله الصورة الشعرية البسيطة.

التشكيل الصوري الجزئي والتشكيل الصوري الكليّ:

تنتظم القصيدة العربية الحديثة على صعيد تشكيلها الصوري في نموذج آخر من نماذجها في بناء علاقة بين التشكيل الصوري الجزئي الذي يعالج رؤية شعرية صورية محدودة، تقوم على تسليط الضوء الشعري على منطقة ضيّقة وصغيرة لا تحتاج مزيداً من الإمكانات الصورية، في حين ثمة تشكيل صوري مقابل يحتاج إلى تشكيل صوري كلي يحوي مجموعة كبيرة من هذه الصور الجزئية يصور الحالة الشعرية في أوسع تجلياتها.ينهض التشكيل الصوري الجزئي على البساطة في التصوير مفردات الصورة (١٥) فضلاً عن الأداء ونظم الصوغ الفني والجمالي، في حين يحتاج التشكيل الصوري الكلي إلى مزيد من القدرات الإبداعية المتنوعة في أدائها وحساسيتها وتنويع تمثّلاتها الصورية، ومستوى عال من الوعي الفني والجمالي على النحو الذي يكون فيه هذا النوعُ من التشكيل الصوري الشعري من أعقد نماذج الصور الشعرية (١٦) وأكثرها فاعلية وتأثيراً، في سياق الوحدة العضوية للقصيدة التي تشتبك فيها مجموعة من الصور الجزئية، لاسيما وحدة التشكيل الصوري في صورتها النهائية ومبلغ تماسكها بوساطة مجموعة متآزرة ومتداخلة ومتفاعلة من الصور المتعددة (١٧) ذات الطبيعة المتجانسة، تسهم جميعاً في البناء الصوري المتكامل، وهو يفاعل بين الفضاء التعبيري والفضاء التشكيلي للقصيدة في آن معاً. تتنازع قصيدة ((زهور)) (١٨) للشاعر أمل دنقل في تشكيلها الصوري الصورة الجزئية مع الصورة الكلية في بناء صوري مشترك ومتفاعل على نحو جمالي أصيل ومنتِج، إذ تبدأ القصيدة في عتبة استهلالها بعرض صورة جزئية ترسم الأفق التصويري العام للقصيدة هي أشبه بلقطة صورية تصورها كاميرا ثابتة:

وسلال من الوردِ،

ألمحها بين إغفاءةٍ وإفاقةْ

وعلى كلّ باقة

اسمُ حاملها في بطاقة

الشاعر هنا يمثل الشخصية الشعرية التي تروي الحدث الشعري في صورة جزئية فوتوغرافية يصور فيها (سلال من الورد)، تبتعد عن نظره الراصد مسافة قليلة يلمحها لمحاً (ألمحها بين إغفاءةٍ وإفاقةْ)، وبعد التدقيق الصوري في باقات الورد يتدخّل المصور أكثر في خصوصيات المشهد الصوري الجزئي ليجد صورة شعرية أخرى جزئية داخلية (وعلى كلّ باقة/ اسمُ حاملها في بطاقة)، لتعطي عتبة الاستهلال الصورية في القصيدة صورة جزئية تبدو عَرَضية لو أنها توقّفت عند هذا الحدّ، لكنّ القصيدة تمضي في تواصل متنها الشعري نحو فتح هذه الصورة الجزئية على فضاء تشكيلي صوري جديد، لاسيما حين يذهب نحو أنسنة الزهور وتشخيصها كي يسهم في تحويلها شعرياً من كيان مفعول إلى كيان فاعل:

تتحدّثُ لي الزهراتُ الجميلةُ

أنّ أعينها اتسعت – دهشةً –

لحظة القطفِ،

لحظةَ القصفِ،

لحظةَ إعدامها في الخميلةْ!

فبعد أن تحوّلت الزهرات الجميلات إلى كائنٍ بشريٍ بوسعه أن يتحدّث للآخرين (تتحدّثُ لي الزهراتُ الجميلةُ)، صار بوسعها الحديثُ عن محنتها والشكوى مما حصل ويحصل لها من إعداماتٍ متكررةٍ لجمال شكلها وروحها، فترسم صورةً مأساويةً (جزئية) لحالها أثناء قيام الآخرين بقطفها من وجودها الحيّ في بيوتها (الحدائق)، وترسم صورةَ اتساع أعينِها من الدهشة المرعوبة (أنّ أعينها اتسعت – دهشةً) فاتساعُ العين دهشةً دليلٌ على أقصى درجات الخوف والغربة، وتضع الزمن الخاطف (لحظة) موضع المساءلة حين يأخذ هذا الزمنُ أكثر من صورة جزئية داخلية، تبدأ بالصورة الواقعية (لحظة القطف) إذ إنّ هذه اللحظة التي لا يمكن تجاوزها هي لحظة الموت بالنسبة للزهرة المقطوفة، تتبعها صورةٌ جزئيةٌ زمنية أخرى هي (لحظة القصف) في تشبيه واضح للحظة الشعرية الواقعية السابقة، وهنا تحال اللقطة من فاعلية القطف الطبيعية إلى فاعلية القصف الرمزية للدلالة على حصول جريمة غير عادية، ثم ما تلبث الصورةُ الجزئيةُ الثالثة أن تعود إلى جمع المعنيين في معنى شعري واحد يتمثّل في صورة (لحظةَ إعدامها في الخميلةْ!)، لتؤول كلمة (إعدام) إلى الدلالة المقصودة وتجمع الصور الجزئية الثلاث في صورة شعرية كليّة شاملة تعبّر عن شكل الجريمة ومعناها.وبعد موجة الحديث الأولى بين (الزهرات والشاعر) ما تلبث الموجة الثانية أن تأتي وهي تعاضد الأولى ، وتساندها ، وتُعلي من شأنها:

تتحدّثُ لي..

أنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عَرضِها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي

المنادين،

حتى اشترتها اليدُ المتفضلة العابرةْ

اللازمة الشعرية (تتحدّث لي) تمثّلُ مفتاحاً شعرياً مهماً من مفاتيح الرؤية الشعرية التي تتأنسنُ فيها الزهور، فهي تصاحب الشاعر وتشكو له، إذ تمضي الموجة الشعرية الثانية نحو صورة جزئية ذات طبيعة درامية عن سقوطها من عرشها (أنها سقطت من على عرشها في البساتين)، وتحيل هذه الصورة الشعرية الجزئية على مكانة الزهرات في البساتين من خلال مفردة (عرشها) التي تعني مكاناً ملوكياً لا يدانيه مكان، ومن ثمّ تأتي صورة لاحقة متواصلة مع الصورة السابقة لتحكي مأساة القطف أو القصف (ثم أفاقت على عَرضِها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي/المنادين،)، حتى تنتهي إلى مصيرها في يد من يتفضّل عليها بشرائها (حتى اشترتها اليدُ المتفضلة العابرةْ)، وهي مجموعة من اللقطات الصورية الجزئية تنتهي إلى صورة كلية شاملة داخل صورة أكبر لا تنتهي إلا بنهاية القصيدة في الخاتمة الشعرية لها.تؤسّسُ الموجةُ الصورية الثالثة لرؤيةٍ صوريةٍ أخرى في هذا المشهد الشعري ليحصل نوع التفاعل الإنساني الشعري العميق بين شخصية الشاعر وشخصية الزهرات من خلال اللازمة الشعرية (تتحدث لي..)، والشاعرُ المصوّرُ ينقل الحدثَ الشعري وقد أصبح شريكاً فيه على شكل صورة تفاعلية بينه وبينها من بداية مجيئها إليه

(كيف جاءت إليّ.. (وأحزانها الملكيةُ ترفع أعناقها الخضرَ)،

إذ تؤكّدُ الصورةُ الجزئيةُ هنا على المقام الملكي للزهرات على الرغم من أنها تقرنها هنا بمفردة الأحزان للتعبير عن محنتها في قطع أعناقها، لكنّها مع ذلك ترقّ لحال الشاعر وتتمنّى له العمر في مفارقة شعرية لافتة تؤلّفُ صورةً جزئيةً شعريةً أخرى (**كي تتمنّى لي العمرَ!**)، وهذه المفارقة تحصل بين الزهرات وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وتتمنى العمر لصديقها الشاعر (**وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!**)، حتى تكتمل كل هذه الصورة الجزئية في الموجة الشعرية الصورية الثالثة من القصيدة ، وتنتظم في صورة كلية أخرى. تكتمل هنا شبكة الصور الجزئية والكلية في القصيدة من خلال طبيعة التفاعل بين الذات الشاعرة والزهرات الجميلة، وبعد ذلك تنتقل الذات الشاعرة نحو مجال شعري صوري آخر تكتفي فيه بالوصف الشعري للمشهد لتضع مجموعة من الصور الجزئية الأخرى في إطار صورة كلية جديدة تحمل المقولة المركزية للشاعر:

كلُّ باقةْ..

بين إغفاءةٍ وإفاقةْ

تتنفّس مثليَ – بالكادِ – ثانيةً.. ثانيةْ

وعلى صدرها حَمَلت – راضيةْ..

اسم قاتِلِها في بطاقةْ!

تبدأ الصور الجزئية بالتشكّل حين تلتفت الذات الشاعرة إلى المشهد بعيداً عن أنسنة الزهرات كي تراها من مسافة معيّنة تصف المشهد بمرارة ودهشة (كلُّ باقةْ../بين إغفاءةٍ وإفاقةْ)، وتتجسد الصورةُ الجزئية في الحركة الشعرية المتناوبة بين الإغفاءة والإفاقة وهي حركة تعبّر عن القلق والشكّ والريبة والانتظار المرّ على النحو الذي يستجيب للرؤية الشعرية التي تهيمن على الفضاء الشعري في القصيدة، وتنتقل الذاتُ الشاعرة بعد ذلك من المشهد الوصفي للزهرات إلى جوهر الذات وهي تعيش مأساتها المشابهة لمأساة الزهرات (تتنفّس مثليَ – بالكادِ – ثانيةً.. ثانيةْ)، وهذا مفصلٌ جوهريٌ من مفاصل القصيدة على صعيد التشكّل الصوري بين مجموعة من الصور الجزئية تنتهي إلى صور كلية، وبين تجربة الشاعر الذاتية التي وجدت في أعدام الزهرات بهذه الطريقة صورةً معبّرة عن محنته في الوجود، مثلما آلت شخصيةُ الشاعر الذاتية في محنتها الوجودية إلى الرضى الذي لا مصير غيره ، فقد وجدت الذات الشاعرة هذا الأمر في الزهرات وهي تعاني المعاناة نفسها (وعلى صدرها حَمَلت – راضيةْ../ اسم قاتِلِها في بطاقةْ!)، فهل تشيرُ الذات الشاعرة المرتبطة بشخصية الشاعر (أمل دنقل) إلى قاتليه أيضاً ، بدلالة قاتل الزهر ، وقد سجّل اسمه في بطاقة الإهداء، ولا شكّ في أنّ الشاعر في بناء قصيدته هذه على مجموعة من الصور ذات التشكيل الجزئي ، وهي تؤول إلى تشكيل جمالي كلي، لم يكن يهدف سوى الحديث عن حاله هو وما مرّ به من مآسٍ في تجربته الوجودية مع الحياة والمرض والمجتمع.

التشكيل الصوري الثابت والتشكيل الصوري الدينامي:

تمثّل العلاقة بين التشكيل الصوري الثابت في حالات الوصف الشعري للأشياء والمكوّنات التي تعرضها الصورة الشعرية في القصيدة، وبين التشكيل الصوري الدينامي الذي تقوم عليه فعالية السرد الشعري أو الدراما الشعرية، نوعاً من ضخّ القصيدة بطاقات جديدة تساعد في تجاوز المكوث طويلاً في حضن الرومانسية الشعرية الغنائية، وتفتح التشكيل الصوري الشعري على إمكانات حديثة على مستوى التعبير عن التجربة وإثراء حضورها في جماليات القصيدة، على النحو الذي يجمع بين فكر القصيدة في تمثيلها لتجربة إنسانية معيّنة وصيغتها الفنية القادرة على نقلها إلى مجتمع القراءة بأسلوبية مدهشة. يقوم التشكيلُ الصوري الثابت في القصيدة العربية الحديثة على عدم التغيير في الحراك الشعري لأفعال القصيدة وشخصياتها وأحداثها، فيما يقوم التشكيل الصوري الدينامي على فعالية الحركية التي تسهم في تطوير الحدث الشعري وتعميق أفكاره ورؤاه حين تتمثل بوصفها الأكثر اكتمالاً ونضجاً وأهمية (١٩) في الميدان التشكيلي، إذ ينهض التشكيل الصوري الدينامي الحركي في رسم ملامحه الشعرية على نشاط الأفعال حين يتلفت الشاعر إلى قيمة الطاقة السردية والدرامية فيها من أجل ((تحريك مفردات الصورة وتشعيرها بوصفها الأداة الأولى الفعالة في تحريك الصورة الشعرية)) (٢٠) ، على طريق استيعاب الحراك الداخلي الضمني لتجربة القصيدة في قدرتها على جمل المقولة الشعرية التي يروم الشاعر تفعيلها في قصيدته.

ويعد الشاعر (عبد الوهاب البياتي) من أكثر الشعراء الرواد عناية بهذه الثنائية الصورية الشعرية بين التشكيل الصوري الثابت والتشكيل الصوري الدينامي، فهو شاعرٌ يجمع بين البساطة الشعرية التعبيرية في الصورة الشعرية الثابتة والحراك الشعري الشديد العمق في آن واحد، بوصفه شاعراً صاحب قضية إنسانية لا تقف عند حدود جغرافية معيّنة، ولا شكّ في أنّ القضية الشعرية التي يحملها الشاعر لها علاقة وثيقة بطبيعة التركيب الفني والجمالي لقصيدته، فكلما كانت القضية الشعرية التي يناضل الشاعرُ من أجلها كبيرةً على المستوى الإنساني

فإنها تحتاج منه إلى إمكانات شعرية عالية ، كي يكون بوسعه التعبير عنها على أمثل وجه.ولطالما سعى (عبد الوهاب البياتي) نحو مكامن الصورة الشعرية كي يستفزّها ، ويثير عناصرها ، حتى يرتفع بها إلى مقام القضية الشعرية، وخير مثال على ذلك قصيدته الموسومة (من أوراق عائشة) التي وقع عليها اختيار الباحثة لتقوم بتحليلها ، والكشف عن ثنائية التشكيل الصوري الشعري بين الثبات والحركة الدينامية، حين نجد ونحن نطالع القصيدة أنها تنهض على لغة بسيطة في مفرداتها ، ، وتركيبها وحواريتها ، وشكلها الشعري في البنية السطحية، لكنها تختزن في طبقتها الشعرية العميقة قدراً عالياً من الدينامية الصورية التي تتناسب مع جوهر المقولة الشعرية في القصيدة.تنتسب قصيدة في عتبة عنوانها (من أوراق عائشة) (٢١) لشخصية (عائشة) التي تحمل عنوان المجموعة الشعرية الموسومة (بستان عائشة)(٢٢)، و(عائشة) شخصية لها حضور في الذاكرة العربية الإسلامية ، لكنّ الشاعر وظّفها في سياق تاريخي حضاري ، بوصفها شخصية عامة ذات طبيعة شعرية، وهذا النوع من التوظيف الشعري يستعير من التاريخ جزئية معيّنة كي يفيد منها على صعيد التشكيل الشعري الصوري والقضية الشعرية في آنٍ واحد، إذ تأتي عنونة القصيدة (من أوراق عائشة) وكأنها تُحيل على نوع من السيرة الذاتية لشخصية القصيدة.تبدأ القصيدة بحوارية تنتسب إلى شخصية القصيدة ضمن تشكيل صوري يتوزع بين الثبات والحركة على مستوى التعبير اللغوي العام، والدلالي الخاص :

قالتْ: سأقتلُهُ

وأحمل رأسه لقبيلتي

صنماً، لتعبدَهُ

وتحرقهُ، إذا اقتتلتْ

هذا الاستهلال الصوري يوضح طبيعة التشكيل الصوري الشعري المتجه نحو الثبات في حضور الشخصية الأنثوية (عائشة) داخل ورقة من أوراقها السير ذاتية، فالصورة الشعرية حين تُعايَن هنا على نحو مباشر فإنّها تبدو وكأنّها في غاية البساطة التعبيرية من حيث نقل خطاب تقوله الشخصية الشعرية، وتتجه فيه نحو (آخر ذكوري) هو هدف لأفعالها جميعاً إذ تكون الشخصية مع قبيلتها في طرف وهو في طرف مقابل ومضاد.إن الجملة الشعرية الأولى في الصورة جملةٌ حاسمةٌ ونهائيةٌ ، ولا مجال للتفاوض بشأنها (**قالتْ: سأقتلُهُ**)، فالراوي الشعري ينقل الحادثة كما وردت على لسان الشخصية الفاعلة ، وهي تنوي فعل القتل بلا زوائد ، ولا تفاصيل كلامية ؛ شارحة للأسباب ، والغايات ، والأهداف، فالقول (**قالتْ**) ونيّة فعل القتل المقترنة بسين الاستقبال (**سأقتلُهُ**) تتلاحمان في تشكيلٍ صوريٍ ذي حراك مستمرّ لا يتوقّف عند هذا الحدّ، بل يتواصلُ المشهد في الصورة نحو فضاء سردي ودرامي ينقل الحكاية الشعرية من مستوى الثبات إلى مستوى التشكيل الدينامي الصوري شيئاً فشيئاً (**وأحمل رأسه لقبيلتي**)، وحمل الرأس المقتول يحيل على تاريخ دمويّ في الذاكرة الشعبية التاريخية ، وهو ما يجعل التشكيل الصوري المستقرّ في الجملة الشعرية الأولى يتخلّى عن ثباته، وينفتح على تشكيل صوري معقّد يتّصل بالتعامل مع التاريخ والذاكرة، فتتخصّب الرؤية الشعرية ، وتتعمّق رؤاها.إنّ حمل الرأس المقطوع إلى القبيلة في هذه الصورة الشعرية ينطوي على وظيفة درامية مثيرة حين لا يكون شاهداً فقط بل (صنماً) في غاية الثبات والصيرورة، إذ يقوم هذا الصنم بوظيفتين لصالح القبيلة، تتحدّد الوظيفة الأولى بالعبادة الرمزية (**لتعبدَهُ**) التي تعني هنا التقديس الثابت المتجّه نحو تفعيل مصالح القبيلة بوصفه وسيلةً للاستثمار، والوظيفة الثانية وظيفة الحرق (**وتحرقهُ**) حين تنتهي من استغلال وظيفته الأولى، فهي حين تنتقل من مرحلة السلام التي تقتضي عبادة الرأس المقطوع إلى مرحلة الاقتتال (**إذا اقتتلتْ**) فإنّها تكفّ عن العبادة الثابتة ، وتبدأ بعملية الحرق الدينامي المتحرك، وهذا التشابك الصوري في تشكيل الصورة الشعرية يبيّن كيف ينتقل الشاعر من بناء التشكيل الثابت إلى التشكيل الدينامي، استجابة للموضوع الشعري الذي يحمل مقولة الشاعر الشعرية في القصيدة.ثم تنتقل الشخصية الشعرية الفاعلة في القصيدة نحو مساحة صورية أخرى ترسم فيها محوراً سردياً آخر من محاور القصيدة مشبعاً بالروح الرمزية الدرامية، إذ يختار المكان ذا المرجعيّة (العربية) ويحيل على جملة قضايا ترتبط بفضاء المكان:

وفي الصحراء أبني معبداً للحبِّ

يحملُ إسمَهُ

تأوي إليه الطيرُ، في زمن المجاعة

ويسهم المكان الذي يمثله (**الصحراء**) ها هنا بشكل أساس في تشكيل فضاء صوري ثابت حتى حين تقوم الشخصية الأنثوية الرئيسة في القصيدة بوضع مكان مرجعيّ آخر فيه (**أبني معبداً**)، وهو مكان يستغرق عميقاً في ثباته (**معبد + صحراء**)، لكنه حين يسند (للحبّ) تنشأ في أعماق الصورة الرمزية حركة ما تؤيّده العلامة الشخصيّة الإسمية (**يحمل اسمَهُ**)، فتبعث في داخل التشكيل الصوري معنى مختلفاً

عن ثبات المكان في نموذجه الطبيعي (الصحراء) ونموذجه الأوليّ الدينيّ (معبداً)، وحتى فاعلية حمل الاسم (**يحمل اسمَهُ**) يتضمّن ثباتاً مستعاراً من حلول الاسم في الشخص على ثبات مقيم دائم.وعلى الرغم من درامية الفعلين (**أبني/ يحمل**) لكنّ الصورة تبقى في إطار الثبات أكثر منها في إطار الحركة بحكم هيمنة الأسماء عليها (الصحراء/معبداً/اسمه)، لكنّ الجملة الشعرية الملحقة بهذه الصورة ذات التشكيل الثابت تنقل الحراك الشعري من حالة الثبات إلى حالة الحركة، فجملة (**تأوي إليه الطيرُ**) تأتي مشبعة بتشكيل متحرّك يتجلّى في حركية الفعل (تأوي) من جهة، وحركية الفاعل الدائمة (الطير) ، وهي تؤوي إلى معبد الحبّ ، كي تتزوّد من خزينه داخل مكان ضارب في امتداده ، وسعته ، وانتمائه (الصحراء)، فضلاً عن إنّ شبه الجملة المقترن بهذه الحركة في الصورة الشعرية (**في زمن المجاعة**) يثير نوعاً من الحراك الأيديولوجي في فضاء المعنى الشعري، ولا شكّ في أنّ أزمان المجاعة في ثبات المكان الشعري هنا (الصحراء) يتيح إيجاد رابط دلالي علائقي بين الصحراء وزمن المجاعة.ومن ثمّ تأتي على الفور صورة شعرية لاحقة تؤسّس لتشكيل ينطوي على حراك درامي من خلال ثلاثة أفعال درامية موضعية لكلّ منها دلالة شعرية خاصّة:

أرتدي الأسمالَ

أعقرُ ناقتي

في بابِ معبدِهِ أنوحْ.

الأفعال الثلاثة هي (**أرتدي/ أعقرُ/ أنوح**)، الأول مسند إلى جسد الراوي الشعري بدلالة (الأسمال) التي تحيل على الأثواب البالية، والثاني مسند إلى دالّ متحرّك في وسط الصحراء له قيمة اعتبارية تاريخية كبيرة (ناقتي) من أجل إيقاف حركتها وتبيتها في المكان (أعقر)، والثالث مسند إلى معطى جسدي أيضاً بدلالة الصوت والدمع في الفعل (أنوح) داخل المكان الثابت (باب معبده)، والأفعال الدرامية الثلاثة تؤلّف فضاء شعرياً صورياً يزواج بين الثبات والحركة في سياق عمل كل فعل منها داخل محوره الدلالي من جهة، ومن جهة أخرى ما تفرزه الاشتباكات الدلالية للحراك الدلالي الذي تنتجه الأفعال في تناسبها وتفاعلها مع الدوال الاسمية المرتبطة بها على طريق تعميق الأداء الصوري في ملاحله كافة..إن الخاتمة الشعرية في القصيدة وهي تنقل القول الأخير للشخصية الشعرية وترسم صورة لاحقة استقدامية باعتبار ما سيكون في الآتي من الفضاء الشعري، تؤآلف بين موقف الحركة وموقف السكون على نحو ينسجم مع طبيعة المقولة الشعرية وجوهرها التي يسعى الشاعر إلى تحميلها في فضاء القصيدة:

قالتْ: سأحملُهُ

إذا مرّتْ عصورٌ

خاتماً في أصبعي

وأنوحُ في جوف الضريحْ

فالجملة الشعرية الأولى في صورة الخاتمة (**قالتْ: سأحملُهُ**) جملة فعلية حركية بامتياز من خلال فعل القول (قالت) وهو فعل حركي لساني، ثمّ جملة مقول القول (سأحملُهُ) المتكوّنة من سين الاستقبال التي تتضمن حركة متجهة إلى الأمام في حركة استباقية تهدف إلى نقل المستقبل إلى الراهن، فضلاً عن الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلّم (سأحملُهُ) بما ينطوي عليه من حركة موضعية تحيل على معانٍ شعرية لا حصر لها على مستوى الواقع والرمز معاً، لكن هذا الحراك الشعري بنموذجه المرتبط بالحالة الشعرية في طبقاتها الرمزية والإحالية لا يمكنه أن يتمّ على هذا النحو من دون الذهاب نحو زمن قادم تمرّ به عصور كثيرة (**إذا مرّتْ عصورٌ**)، بمعنى أنه من غير أن تمرّ هذه العصور لن يتمّ فعل الحمل ويتوقّف الفعل عن العمل، لكنّ هذا الأداة الشرطية غير الجازمة (إذا) تتجلى في الصورة الشعرية وكأنّها تجزم وقوع الفعل المستقبلي، فهي غير جازمة لغة وجازمة في حركية الصورة الشعرية، وهو ما يخدم طبيعة الحدث الشعري في احتمالية وقوع الفعل من عدمه. لذا تتواصل الصورة في إنتاج ممكناتها ومستلزماتها وحيثياتها داخل الفضاء العام للصورة في نموذجها التشكيلي، حين يُصغّر (معبد الحبّ) كي يتحوّل (**خاتماً في أصبعي**)، بكل ما يحيل عليه وجود الخاتم في الإصبع من دلالات وقيم ومعانٍ رمزية كثيرة، وما يحققه من ثبات في الجسد يعمل على تقييده وسجنه وحصر أفقه حول الإصبع، ويعود الإيقاع الصوتي (النوّحي) من جديد كي يقدّم لقطة حركية موضعية في محيط الوجه فقط (**وأنوحُ في جوف الضريحْ**)، إذ تتقيّد الصورة الشعرية من جديد (**في جوف الضريح**) بكل ما يفرزه ذلك من معاني الحيرة والانكفاء وإطلاق صوت النواح على الزمن بلا حدود. إنّ الصورة الشعرية على هذا النحو مادة ثرية جداً للجهد النقدي إذ لا يمكن لأية قراءة نقدية أن تحظى بالأهمية والقبول من دون أن تندفع باتجاه تحليل الصورة الشعرية في القصيدة وتأويلها، فهي بين اللغة الشعرية والإيقاع

الشعري، وهي الوسيلة التعبيرية الفنية والأسلوبية الأبرز لحمل مقولة القصيدة وتجربتها وستراتيجيتها الدلالية، فالبحث في الصورة هو الأشمل من حيث إدراك قيمة الحضور الدلالي في إنتاج المعنى الشعري على مستويات متعددة (٢٣)، في سياق الكشف عن الرؤية الشعرية التي تختزنها القصيدة في صورها الكثيرة والمتنوعة، وبحسب طبيعة كل صورة وكل علاقة صورية بينها وبين الصور الشعرية الأخرى.

الخاتمة

إن القصيدة العربية الحديثة في خوضها غمار التجديد والحداثة بدءاً من جيل الرواد وما بعده من اجيال قد انفتحت على آفاق عديدة تطورت فيها أساليب التعبير والتشكيل على نحو كبير، ومن أهم هذه التطورات على صعيد الصورة الشعرية هي ما أفرزته من أنواع وتمثلات لا حصر لها من أنواع الصورة والتشكيلات الشعرية ، وقد انتهى البحث الذي عالج تشكيل الصورة وبناء المعنى في القصيدة العربية الحديثة إلى النتائج الآتية : .

١- تعدّ ثنائية التشكيل الصوري البسيط والتشكيل الصوري المركّب أبرز أنواع الصورة الشعرية لا سيما من ناحية قدرة القصيدة على التعبير داخل صياغة فنية زاخرة باللون .

٢- يشكّل التشكيل الصوري الشعري الذي يقوم على نقل التجربة من الواقع إلى الفن الوسيلة والغاية لتحقيق طبيعة العلاقة الدلالية بين مرجعية الواقع وفضاء الشعر الفني التخييلي ، إذ عن طريق الصورة يتم فعل التمثيل الجمالي للواقع داخل محور الفن الشعري .

٣- يقوم التشكيلُ الصوري الثابت في القصيدة العربية الحديثة على عدم التغيير في الحراك الشعري لأفعال القصيدة وشخصياتها وأحداثها، فيما يقوم التشكيل الصوري الدينامي على فعالية الحركية التي تسهم في تطوير الحدث الشعري وتعميق أفكاره ورؤاه حين تتمثل بوصفها الأكثر اكتمالاً ونضجاً وأهمية في الميدان التشكيلي .

٤- إن الصورة الشعرية هي الوسيلة التعبيرية الفنية والأسلوبية الأبرز لحمل مقولة القصيدة وتجربتها وستراتيجيتها الدلالية، فالبحث في الصورة هو الأشمل من حيث إدراك قيمة الحضور الدلالي في إنتاج المعنى الشعري على مستويات متعددة ، في سياق الكشف عن الرؤية الشعرية التي تختزنها القصيدة في صورها الكثيرة والمتنوعة، وبحسب طبيعة كل صورة وكل علاقة صورية بينها وبين الصور الشعرية الأخرى.

الإحالات والهوامش

(١) إسماعيل، د. عز الدين، الأدب وفنونه،: ١١٢.

(٢) عصفور، د. جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١١٧.

(٣) إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ١٣٢.

(٤) التشكيل النصي، الشعري، السردي، السيرذاتي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠١٤: ٦٧.

(٥) لويس، س. دي، الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون: ١٠٠.

(٦) مطلوب، د. أحمد، في المصطلح النقدي: ٢٠٧.

(٧) الصورة الشعرية: ٢٣.

(٨) غزوان، د. عناد، مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ١١٩.

(٩) مستقبل الشعر: ١١٧.

(١٠)فضل، د. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٧٧.

(١١)الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٤٢.

(١٢)الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠١: ٢٢.

(١٣)المصدر نفسه: ٤٢-٤٣.

(١٤)الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢: ٣١٣ – ٣١٤.

(١٥)الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع: ٤٢.

(١٦)مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد: ٢٠٢.

(١٧)الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ: ١٥٤.

(١٨)أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، دار مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥: ٣٧٠ – ٣٧١.

(١٩)دير الملاك ، د. محسن اطيمش: ٢٨٦.

(٢٠)عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد: ١١٤.

(٢١)ينظر الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي، الجزء٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، غاليري الفينيق للثقافة والفنون، عمّان، ١٩٩٥: ٤٥٢ – ٤٥٣.

(٢٢)عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، الجزء٢: من صفحة ٤٤٩ إلى صفحة ٥٣٧.

(٢٣)الصورة والأداء الشعري المتكامل، د. علي أحمد أبو العوف، ضمن أعمال المؤتمر العاشر لحوار الفنون والآداب، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١، منشور في حولية أكاديمية من منشورات الجامعة: ٢٣٨.

المصادر والمراجع

(١) الأدب وفنونه: دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، بيروت، ١٩٧٦.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الوهاب البياتي، الجزء٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، غاليري الفينيق للثقافة والفنون، عمّان، ١٩٩٥.

(٣) الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢.

(٤) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥): دراسة نقدية، د. صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٩.

(٥) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢.

(٦) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨١.

(٧) الصورة الشعرية، س دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢.

(٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، ط٢، بيروت، ١٩٨٣.

(٩) الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد،١٩٨٧.

(١٠)الصورة والأداء الشعري المتكامل، د. علي أحمد أبو العوف، ضمن أعمال المؤتمر العاشر لحوار الفنون والآداب، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١، منشور في حولية أكاديمية من منشورات الجامعة.

(١١)عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، ط١، عمان، ٢٠٠٧.

(١٢)في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٢.

(١٣)مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، مؤسسة اليمامة، ط١، السعودية، ٢٠٠٦.

(١٤)مستقبل الشعر وقضاياه النقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٤.

(١٥)نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨