الكولاج في شعر ابن خفاجة

م.د. صالح ويس محمد

جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم اللغة العربية

الملخص :

يمكن للنص الشعري أن يقرأ صورياً، من خلال مجموع صور التي تتشكل ذهنياً، وتبدأ هذه القراءة مع دخول أولى الرموز اللغوية إلى المخيلة الذهنية ومحاولة تشكيل صورة – او مجموع صور – محددة متكاملة نوعاً ما.

وفي هذا النوع من القراءة يتشابه الشعر مع الفنون البصرية – ولاسيما التشكيلية منها – ويلتقي بها.

انطلاقاً من هذا الجانب وإيماناً بأن تعدد قراءات النص الواحد بتعدد قراءه ومقدرتهم على التعمق فيه سيساعد على اكتشاف مجاهيل عوامله الحافلة بمواطن الجمال والدلالة، سنتعامل مع نص ابن خفاجة الشعري عبر استخدام تقانة الكولاج حصراً ساعين إلى بيان دورها في استكناه مضامين جديدة قد يحفل بها النص الشعري من خلال إنشاء دلالات متعددة تسهم في توجيه قراءة النص وتأويله.

فضلاً عن أنَّ الكولاج يسهم في خلق تشكيل فرعي يسهم هو الآخر بدوره في إنتاج تضافر دلالي وجمالي بين النص الأصيل والنص الفرعي – الكولاج – يؤدي دوره بوصفه نصاً قائماً بنفسه من جهة وكونه جزءاً من النص الأصيل ككل.

وأياً تكن دلالات الكولاج في النص الشعري فإنه وفي كل الاحوال يعدُ تعبيراً عن تعدد القراءة ومن ثمة تعدد المعاني وتداخل الانساق في النص، فضلاً عن تداخل الفنون مع بعضها.

في الكولاج

الكولاج، فن التلصيق، الورق المصمغ، مصطلحات تحمل نفس المعنى وتعني " ادماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية ... عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى الواقع "[١]، وتعود بدايات هذا المصطلح إلى بدايات المدرسة التكعيبية وتحديداً مع عـــام ١٩٠٦م عند استوعب الفنان خوان غريس مع مواطنه الاسباني الفنان بيكاسو أهمية التلصيق (الكولاج) إلا أن هذا المصطلح لم يظهر بشكل كامل إلا عند عام ١٩١١ – ١٩١٢م.

عندما بدأ غرايس يرسم بجدية ولاسيما عندما رسم لوحته المسماة (المغسلة) عندما ادخل فيها قطعة (تلصيق، كولاج) – من مرآة حقيقية؛ لأن موضوعه كان يتطلب وجود مرآة، ولا توجد تقنية في الرسم يمكن أن تغطي ما يوازي الخصائص العاكسة للمرآة نفسها. وبذلك يمنح الكولاج حرية تكوين تكاد تكون غير محددة في التنظير الشكلي[٢]. مع .. تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس وأشد ملائمة لها .. فإذا كان المرئي مناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع"[٣].

ويعمل الكولاج في النص الشعري على خلق انسجام نصي يقود الى ترابط الخطاب؛ وذلك من خلال إدخال بنية إضافية – الكولاج – إلى النص تسهم في بيان رؤى النص كاملة وجزئية؛ كاملة من خلال بنية النص الكلية بما فيها النص الملصق، وجزئية من خلال بنية النص الملصق (الكولاج) عند التكوين الذهني للنص في مجموع صوره، وبذلك يكون الكولاج في النص الشعري صورة بصرية معينة تقع في جزء الصورة الأساس في فضاء الذهن، ولا يكون الكولاج في الشعر من إلصاق الصور إلى بعضها البعض ذهنياً، فهو بذلك يكون مونتاجاً سينمائياً[٤] وإنما يتمثل الكولاج بوجود صورة مغايرة عن بقية الصور المتسلسلة في القصيدة الواحدة تمثل صورة قائمة بنفسها في بنيتها وموضوعها، إذ ما رفعت من النص، فضلاً عن أثرها وإسهامها في بنية النص الأصل ومعناه إذا ما بقيت فيه. وبذلك يخرج الكولاج في الشعر عن كونه مجرد إلصاق ويغاير في طبيعته التكوينية الكولاج في فن الرسم، وذلك من خلال إمكانية الشعر في وضع الصور إلى جنب بعضها البعض وتعلق هذه الصور ببعضها البعض بنية ونسقاً ومعنى وهذه سمة يكاد ينماز بها الشعر عن بقية الفنون الأخرى سمعية أو مرئية، مكانية أو زمنية، أي أن الكولاج في النص الشعري لا يقوم على مزاوجة النص الملصق وإنما على أساس تداخله معه وإضافة قيم متعددة، جمالية منها وفنية تتداخل مع النص وتسهم معه في إنتاج معنى ثانٍ يقوم

على أساس العالم المتخيل. دون تناقض أو تضاد، " فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به"[٥]، فالكولاج في الرسم يقوم على الالصاق تصميغ الورق يضعه الرسام لأداء معنى محدد يكون مغايراً في طبيعته ومادته عن اللوحة الأصل، بينما هو في الشعر جزء من النسيج الكلي ومن نفس المادة – الكلمات – لكنه يتشكل ذهنياً عن تكوين مجموع الصور وموضوعات القصيدة الشعرية، عند قراءة النص الشعري صورياً، من خلال مجموع الصور التي تتشكل ذهنياً، وتبدأ هذه القراءة مع دخول أولى الرموز اللغوية إلى المخيلة الذهنية ومحاولة تشكيل صورة – أو مجموع صور – محددة متكاملة نوعاً ما.

وفي هذا النوع من القراءة يتشابه الشعر مع الفنون البصرية – لا سيما التشكيلية منها – ويلتقي بها، فتكون تقنية الكولاج جلية واضحة فيه، سواء كانت ضمن مقصدية المنتج أو لا؛ وذلك أن الاعتبار التواصلي مع القارئ لا يحكمه الشرط التداولي[٦].

– في الكولاج بين اللوحة التشكيلية والقصيدة الشعرية

وكون الكولاج فن اللصق في اللوحة التشكيلية يكون في مكان محدد بصرياً؛ الأمر الذي يجعل إمكانية إدراكه سهلة ومباشرة، دون أي خلاف في طبيعة الصورة وجمالياتها، أو الوظيفة التي حملها الكولاج معه في اللوحة؛ لأن اللوحة لا تملك إلا نفسها في النهاية ولا يختلف في تشكيلها؛ لأنها مشكلة في الأصل ومدركة بصرياً.

بينما الكولاج في القصيدة الشعرية وبسبب طبيعة التكوين الذهني الحر للصورة الشعرية في القصيدة فإن عملية إنتاج الصورة تتكرر أكثر من مرة، لا بل حتى بعد إنتاجها يمكن التغير في طبيعة الصورة وبنيتها، وهنا تتكرر العملية الفنية أكثر من مرة لذلك لن يكون إدراك الكولاج أو مواطن لصقهُ بالسهولة نفسها في اللوحة التشكيلية.

فالتشكيل الحر الذي يتم من مجموعة من الكلمات يعطي إمكانية إعطاء أكثر من صورة أو أكثر من هيأة للصورة الواحدة، وإمكانية رسم هذه الصورة ذهنياً.

ومن هنا تختلف طبيعة الكولاج في القصيدة عنه في اللوحة؛ لأنه في القصيدة لا يمكن أن يعطى بنية نهاية تقوم بنفسها، في حين هو في اللوحة التشكيلية بنية نهائية حال دخولها الحيز البصري.

وعلى هذا يمكن أن يمتلك الكولاج في القصيدة الشعرية أكثر من صورة وتتعد بتعدد صورها وطبيعة تكوينها الذهني.

وهذا ما يجعل الكولاج يحدد في القصيدة الشعرية بأنه فن اللصق الصوري، لصق صورة مغايرة عن الصورة الأصل، تكون مختلفة عنها حيناً وقيمة لها حيناً آخر بحسب حركة المعاني داخل النص ومن ثمة عن التكوين الذهني بمراحله مع وجود خيط وهمي لغوي أحياناً وصوري أحياناً أخرى يحافظ على التماسك النصي وارتباط أجزاء القصيدة ببعضها البعض، فضلاً عن ترابط الصور أنفسها.

- بين الكولاج والنقد(*) العربي

١ - بين الكولاج والاستطراد

الاستطراد: " أن يبني الشاعر كلاماً كثيراً على لفظة من ذلك النوع، يقطع عليها الكلام وهي مراده دون جميع ما تقدم، ويعود إلى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة من غير قصد أو نية "(٧). أو هو " أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه "(٨)، وهو " خروج من سياق إلى سياق آخر يختلف عن الأول، وظيفته إخراج المتلقي من حديث إلى آخر بقصد إبعاد الملل عنه، ثم العودة إلى الحديث الأول ليزيده قوة وتأكيداً "(٩)، تتفق هذه التعاريف الثلاثة بأن الاستطراد يتضمن:

- خروج عن الموضوع الأصل ومن ثمة العودة إليه.
- إدخال موضوع ثانٍ دون الموضوع الأصل.
- الموضوع الثاني قد لا يتعلق بالموضوع الأصل.

وبذلك يتطابق الكولاج مع الاستطراد في الخروج عن الموضوع الأصل وإدخال موضوع ثانٍ، فضلاً عن العودة إلى الموضوع الأول، غير أن النص المكولج هو جزء من النص الأصل يؤدي دورهُ في إيصال رسالة محددة إلى المتلقي.

في التعريف الثالث ذُكر أن من وظائف الاستطراد دفع الملل عن المتلقي والتأكيد على الموضوع الأصل عند العودة إليه، فيكون النص في الاستطراد موضوعاً خارجياً لا علاقة له بالموضوع الأصل وإنما هو بمثابة استراحة قصيرة يأخذها المتلقي للعودة بعدها بقوة إلى الموضوع الأصل وهذا ما لا يتطابق مع الكولاج الذي يعد – إن كان نصاً دخيلاً أيضاً – جزءاً من النص الأصل ومتماً له في أحايين كثيرة، وإن كان مغايراً عنه في الموضوع.

٢– بين الكولاج والتخلص

التخلص: هو أن " يتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستراحة "[١٠]، وهو " أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالمعنى الأول وغير منقطع عنه "[١١]. أو هو " أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذا أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه أخذ برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويتألف كلاماً آخر "[١٢].

تكاد تقف هذه التعاريف بـ:

– وجود أكثر من موضوع في القصيدة الواحدة.

– الانتقال من موضوع إلى آخر شرط وجود تلائم بين الموضوعين في عملية الانتقال.

وهنا يتطابق ثلاثة شروط مع الكولاج وهي:

أ– وجود أكثر من موضوع.

ب– الانتقال بين الموضوعات.

ج– وجود تلاءُم (علاقة) بين هذه الموضوعات عند الانتقال منها.

غير أن التخلص يقتضي عدم العودة الى الموضوع المُتَخَلصْ منه والكولاج يقتضي ذلك لأن النص المكلوج هو نص خارج عن الموضوع الأصل وإن كان جزءاً من النص الأصل في البناء الكلي للقصيدة، ويسهم في بناء المعنى.

أما إذا كان التخلص حركة المعاني داخل أجزاء النص وتبادل المواقع فيها [١٣]، فإن الكولاج بعيد عنه من حيث تعدد الموضوعات وانتقال حركتها، فالكولاج نص قد لصق في النص الأصل حمل معنى إضافياً يسهم في تمام المعنى وهذا لا يكون في التخلص حسب التعريف الأخير.

٣– بين الكولاج والتفريع

التفريع: وهو " أن يقصد الشاعر وصفاً ما، ثم يفرغ وصفاً آخر يزيد الموصوف توكيداً "[١٤].

يتوافق التفريع مع الكولاج في وجود وصفين معاً غير أنه يغايره في أن التفريع يكون الوصف الثاني جزءاً من الوصف الأول مبيناً له ومؤكداً عليه، فهو " معنى واحد من أصل واحد "[١٥]،

وهو غير ذلك في الكولاج الذي يكون فيه النص المكولج غير النص الأصل وإن كان متمماً له في البناء والمعنى أو حتى في القيمة الفنية والجمالية.

٤- بين الكولاج والخروج

الخروج: هو " التنقل من معنى إلى غيره والخروج من باب إلى باب "[١٦].

وهنا يتوافق الخروج مع الكولاج في الانتقال من موضوع إلى آخر غير أنه يغايره في:

- في الخروج ينتهي الموضوع الأول ولا يعود إليه بعد الموضوع الثاني بينما في الكولاج تعود إلى الموضوع الأول الموضوع الأصل.

- في الخروج الموضوع الثاني مساوٍ للموضوع الأول ومكافئ له، بينما الموضوع الثاني في الكولاج جزء من الموضوع الأصل يتمم المعنى ويضفي على النص، فضلاً عن الانسجام قدرة على التخييل الصوري والربط بين الموضوع الكل والموضوع الجزء؛ ذلك أنه ليس موضوعاً ثانوياً بقدر ما هو موضوعاً متمماً للموضوع الأصل.

٥- بين الكولاج والاقحام

الاقحام: وهو " أحد المنابع الأصلية للشعر؛ لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة، وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدراً للشعرية دون أي عمل تشكيلي إضافي، ولعل هذا النمط من التعامل الشعري مع الوجود أن يكون أكثر بروزاً في السينما منه في الكتابة، لكنه في الأخيرة أيضاً يلعب دوراً هاماً "[١٧].

يلتقي الكولاج مع هذا المصطلح في وضع مكونات وجودية؛ وذلك أن كلا المصطلحين يقومان على الإدخال (اللصق) في النص الأصل ويغايره في طبيعة هذا اللصق، فهو في الاقحام يقوم على لصق مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة، بينما طبيعة اللصق في الكولاج – وإن كانت خارجة عن النص الأصل – تقوم بإضفاء التجانس والانسجام في النص الأصل وتؤدي معنى لا يؤديه النص الأصل بدونها [١٨].

٦- بين الكولاج والتضمين(*)

التضمين: " تراكيب جزئية أو جمل يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ويضمنها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ، وفي الوقت نفسه جزءاً [كذا] من الكلام "[١٩]، يلتقي

الكولاج مع التضمين في طبيعة الإدخال (اللصق) وكون كل منهما جزء مغاير عن الأصل يؤديان معنى ويقومان بوظيفة فنية أو جمالية وكون كل منهما بعد الإدخال يمثل جزءاً من اللوحة/القصيدة الأصل، غير أن الكولاج يمكن حذفه من النص ولا يحذف معه إلا ما أضافه عند إضافته إلى اللوحة، بينما النص المضمن لا يمكن حذفه، إذ في حذفه سيحدث خلل في النص أو القصيدة؛ لأن الكلام المضمن أصبح عمدة في النص وحاله حال أي جزء آخر من أجزاء العمل لذلك لا يمكن حذفه.

٧ – بين الكولاج والمونتاج

المونتاج: إن كلمة مونتاج باختلاف ترجماتها تتفق على أنها تعني قطع اللقطات ولصقها للحصول على تأثير خاص في سياق وتسلسل فكري[٢٠]، تتساوى في ذلك أغلب اللقطات من حيث الأهمية والوظيفة، فيلتقي الكولاج مع المونتاج في عملية القص واللصق لإنتاج معنى محدد غير أنه يختلف عنه في أهمية ووظيفة اللقطات أو الأجزاء المضافة، فهي في المونتاج تتساوى في الأهمية والوظيفة لكنها في الكولاج – اللقطة أو الجزء المضاف المكولج – لا يمثل إلا جزءاً ثانوياً في اللوحة، إضافته تؤدي قيمة فنية أو جمالية، والاستغناء عنه ممكن، فضلاً عن أن المونتاج يقوم على لصق مجموعة من الصور واللقطات الى جنب بعضها البعض ومن مادة واحدة، بينما الكولاج يقوم على لصق صورة واحدة أو جزء من صورة إلى اللوحة الأساس ومن مادة مغايرة تختلف عن مادة اللوحة الأساس، اللوحة الرئيسة.

يقول ابن خفاجة[٢١]:

بعيشكَ هل تدري أهوج الجنائب ... تخبّ برحلي أم ظهور النجائبِ
فما لحْت في أولى المشارق كوكباً ... فأشرقتُ حتى جبْت أخرى المغارب
وحيدًا تهاداني الفيافي فأجتلي ... وجوهَ المنايا في قناع الغياهب
ولا جارَ إلا من حسام مصمم ... ولا دارَ إلا في قتود الركائب
ولا أنسَ إلا أن أضاحك ساعةً ... ثغورَ الأماني في وجوه المطالب
بليل إذا ما قلت قد باد فانقضى ... تكشّف عن وعدٍ من الظن كاذب
سحَبْتُ الدياجي فيه سودَ ذوائب ... لأعتنق الآمال بيضَ ترائب
فمزّقتُ جيبَ الليلِ عن شخص أطلس ... تطلّعَ وضّاحِ المضاحك قاطب
رأيت به قِطعًا من الفجر أغبشًا ... تأمّل عن نجم توقَّد ثاقب

وأرعـــنَ طمـــاح الذؤابـــة بـــاذخٍ ... يطـــاول أعنـــانَ السَّـــماء بغـــارب

يســهدّ مهــبّ الــريح عــن كــل وجهــة ... ويــزحم لــيلا شهْــبه بالمناكــب

وقــورٍ علــى ظهــر الفــلاة كأنــه ... طِـوَالَ الليـالي مطـرق فـي العواقـب

يلــوث عليــه الغــيمُ ســودَ عمــائم ... لهـا مـن ومـيض البـرق حمـر ذوائـب

أصخْــتُ إليــه وهــو أخــرس صــامتٌ ... فحــدثني ليــلَ السّــرى بالعجائــب

وقــال ألا كــم كنــت ملجــأ فاتــك ... ومــــوطن أوَّاه تبتــــلَ تائــــب

وكــم مَــرَّ بــي مــن مــدلج ومــؤوبٍ ... وقــال بظلــي مــن مطــيٍّ وراكــب

ولاطــم مــن نكــب الريــاح معــاطفي ... وزاحــم مــن خضــر البحــار جــوانبي

فمــا كــان إلا أن طــوتهم يــد الــردى ... وطــارت بهــم ريــح النــوى والنوائــب

فمــا خفــق أيكــي غيــرَ رجفــة أضــلع ... ولا نَــوْح ورْقــي غيــرَ صــرخة نــادب

ومــا غيّــض الســلوان دمعــي وإنمــا ... نزَفْــت دمــوعي فــي فــراق الأصــاحب

فحتــى متــى أبقــى ويظعــن صــاحب ... أودّع منــــه راحــــلا غيــــر آيــــب

وحتــى متــى أرعــى الكواكــب ســاهرا ... فمــن طــالع أخــرى الليــالي وغــارب

فرحمــاك يــا مــولايَ دعــوةَ ضــارع ... يمــد إلــى نعمــاك راحــةَ راغــب

فأسمعَــني مــن وعظِــه كــل عبــرةٍ ... يترجمهــا عنــه لســان التجــارب

فسـلّى بمـا أبكـي وسـرَّى بمـا شـجا ... وكـان علـى ليـل السرى خيـرَ صـاحب

وقلــت وقــد نكبــت عنــه لطِــيةٍ ... ســلام فإنــا مــن مقــيم وذاهــب

مع أن ابن خفاجة أعطى عنواناً محدداً لقصيدة هذه وهو (الاعتبار) إلا أن القصيدة تكاثفت فيها الصور الملصقة بصورة تجعل من هذه القصيدة تتماز عن بقية القصائد بهذه الصفة.

والقصيدة ابتدأها ابن خفاجة معتبراً مخاطباً جيلاً اصماً لا ينطق بحرف:

بعيشــكَ هــل تــدري أهــوج الجنائــب ... تخــبّ برحلــي أم ظهــور النجائــبِ

ولكننا لا نكاد نسترسل في تكوين صورة ابن خفاجة/ الجبل حتى يبدأ ابن خفاجة بلصق أولى صوره في قوله:

بليـــل إذا مـــا قلـــت قـــد بـــاد فانقضـــى تكشّـــف عـــن وعـــدٍ مـــن الظـــن كـــاذب

ســـحَبْتُ الـــدياجي فيـــه ســـودَ ذوائـــب لأعتنـــق الآمـــال بـــيضَ ترائـــب

مكوناً صورة ذهنية تغيب فيها جزئياتها التي تسهم في تكوينها، هذا التغييب المقصود من ابن خفاجة لجزئيات صورة الليل غيرَ سواده، إنما كان ليعطي لنا الصورة الأساس صورة الذئب في قوله:

فمزّقـتُ جيـبَ الليـلِ عـن شـخص أطلـس تطلّـــعَ وضّـــاحِ المضـــاحك قاطـــب

رأيـــت بـــه قِطعًـــا مـــن الفجـــر أغبشًـــا تأمّـــل عـــن نجـــم توقّـــد ثاقـــب

فصورة الذئب في هذا الجزء من القصيدة أسبقها ابن خفاجة بصورة الليل المسافة التي ترتسم/ تلتصق عليها صورة الذئب ذهنياً، وابن خفاجة في ذلك يعطينا فضلاً عن التناسب الواقعي والتشيكلي للذئب والليل، المساحة التي نرسم عليها لوحة الذئب إذا ما اعتبرناها لوحة قائمة بذاتها؛ فالذئب هنا مثّل مساحة من الضوء الذي يتضاد بطبعه مع اللون الأسود، المساحة التي ارتسمت عليه صورة الذئب وبذلك يكون الكولاج في أتمه بصرياً وأن تشكل ذهنياً.

عدا ذلك فإن ابن خفاجة كوّن صورة أخرى تتداخل ذهنياً عند تكوين صورة الذئب، وهي صورة النجم ولمعانه فتكون بذلك هي الأخرى صورة مكولجة تتداخل في تكوينها مع صورة الذئب، إذ هي جزء منها:

رأيـــت بـــه قِطعًـــا مـــن الفجـــر أغبشًـــا تأمّـــل عـــن نجـــم توقّـــد ثاقـــب

فصورة النجم متكونة عن صورة الذئب وأن هي كانت قائمة بنفسها عند تكوينها الداخلي وهذا ما لا يتم إلى في الشعر وتعجز عنه بقية الفنون، فحرية التكوين الذهني للصورة الشعرية عن الكلمات تعطي الشعر هذه الميزة.

صورتا الليل والذئب مثلتا فضلاً عن كونهما تمهيداً للدخول إلى اللوحة الأساس/ لوحة الجبل، لوحة فرعية جنب اللوحة الأصلية وجزءاً منها، تضفي على المتخيل بعداً قصصياً وقيمة أخرى تضاف إلى مجموع قيم الكولاج [٢٢]، فضلاً عن ذلك فإن الانتقال من صورة الليل الطويل الثقيل الذي فرقه ابن خفاجة بقوته المعنوية وصموده، إلى صورة الذئب المرعب الوضاح المضاحك، القاطب العابس، والذي يمثل مخاوفاً جديدة للشاعر، تعد قيمة أخرى من قيم الكولاج الفنية تسهم في تداخل الانساق وترابطها مع بعضها البعض.

أما إذا ربطنا بين البيت الأول في القصيدة وهو في قول ابن خفاجة:

بعيشــكَ هــل تــدري أهــوج الجنائــب تخــبّ برحلــي أم ظهــور النجائــبِ

والبيت الأخير وهو قوله:

وقلــت وقــد نكبــت عنــه لطِــيةٍ ســلام فإنــا مــن مقــيم وذاهــب

وبين الكلمة الأولى من القصيدة والكلمة الأخيرة منها حصراً تحصل على جملة (عيشك ذاهب) [٢٣] لتكون بذلك كل صور القصيدة (صورتا: الذئب والليل)، لوحة الحبل بمجموع صورها، حركة ابن خفاجة وانتقالاته وما يترتب عليها من تشكيل لبعض الصور – هي صورة مكولجة ملصقة إلى جنب بعضها البعض منها ما أعطى مواضيع فرعية تحيط بالموضوع الأصلي، تزيد بقيمتها الفرعية من قيمة الموضوع الأصل وتسهم في بيان هيمنته، ومنها ما تمثل مواضيعاً مستقلة – وإن حافظت على بعض الخطوط الوهمية التي تربط بينها وبين الموضوع الأصل – لها ملامحها التي تجعلها تقوم بنفسها كصورة منفردة تؤدي وظيفتها المخصصة لها في اللوحة الأساس، فهو في صورة الذئب قال:

رأيــت بــه قِطعًــا مــن الفجــر أغبشًــا تأمّــل عــن نجــم توقَّــد ثاقــب

فأخرج في صدر البيت رؤياه للذئب الاغبش وأخرج في الجزء الثاني من البيت/عجزه، تخيله صورة النجم، فكان " ابن خفاجة هنا أشبه بالمصور الحقيقي الذي لا تخرج معه الصورة صافية شديدة الوضوح من مرة واحدة، بل لا بدَّ أن تمد بمراحل من غبش الرؤية، ... ففي البداية لم يكن شيء من ملامح الصورة واضحاً (شخص أطلس) ثم زاد الشاعر من الإضاءة على هذا الشيء المبهم فجعله (وضاح المضاحك قاطب) ثم ازدادت ملامحه وضوحاً عندما جعل رأسه مضاءً بنور الشمس؛ لأن أشعة الشمس تصل أول ما تصل عند الفجر والشروق الى القمم الشاهقة "[٢٤]، وبذلك تترابط هذه الصورة مع أجزائها ثم مع صورة الليل ليبينان فضلاً عما سبق حركة الزمن المستمرة إلى جنب ثبات الجبل الذي يشهد هذه الحركة دون أن يتأثر بها.

وتحدد سمة الكولاج في هذه القصيدة من خلال الربط بين الأبيات الخمس الأولى والأبيات الخمس التي تلي صورتي: الذئب والليل والتي جعلها ابن خفاجة في وصف الجبل وتبدأ في قوله:

وأرعــنَ طمــاح الذؤابــة بــاذخٍ يطــاول أعنــانَ السَّــماء بغــارب

وتكمن أهمية الأبيات الخمس الأولى فضلاً عن دورها في تحديد سمة الكولاج في القصيدة في أنها تضعنا في صلب موضوع القصيدة، ففيها نجد شكوى ابن خفاجة الحزينة وما يحسه من

استلاب وعدم، حتى وهو في احضان الطبيعة، لذلك هي العتبة التي نستطيع من خلالها الولوج إلى عالم القصيدة غير منفصلة عن الوصف التالي لها[٢٥]. صورتا: الليل والذئب ولوحة الجبل " وقد يبدو مستغرباً إقحام الذئب في قصيدة تستدعي تجاوزه ... غير أن قراءته في علاقته بما سبقه وما لحقه تبين أننا أمام نسق مترابط وتصور منسجم؛ فعالم الذئب ليس عالم واقع، بل أنه نموذج مؤمثل لا يمكن المعجم من ضبط مقوماته؛ ذلك أن المعرفة تقرنه بالخبث والمكر والخديعة والغدر، وهي المقومات التي تنسجم والمحتوى الدلالي لليلِ متسم بتناقضات ظاهرية، وما هي كذلك ... ولا شك أن تشاكل الزمن في وصف الليل منسجم مع تشاكل الحيوان في وصف الذئب، فالليل الذي يظهر انتهاءه ما يلبث أن يعود، والذئب الضاحك مقطب في الوقت نفسه ... ذلك أن الليل والذئب تَمَثُّلان للوجود المتراوح بين حال وحال "[٢٦].

وبهذا يسهم الكولاج في النص الشعري في خلق انسجام نصي يقود إلى ترابط الخطاب؛ وذلك من خلال إدخال بنية إضافية – صورتا: الذئب والليل في هذه القصيدة – تسهم في بيان رؤى النص كاملة وجزئية؛ كاملة من خلال بنية النص كله، وجزئية من خلال بنية النص المكولج عند التكوين الذهني أو البصري للنص ومجموع صوره.

ومن هنا يتأكد أن الكولاج عنصر ترابط واتساق في النص الشعري بزيح التناقض في مجموع الصور وتضادها.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن خفاجة[٢٧]:

كَفى حَزَناً أَنَّ الدِيارَ قَصِيَّةٌ ... فَلا زَورَ إِلّا أَن يَكونَ خَيالا

وَلا رُسلُ إِلّا الرِياحِ عَشِيَّةً ... تَكُرُّ جَنوباً بَينَنا وَشَمالا

فَأَستَودِعُ الريحَ الشَمالَ تَحِيَّةً ... وَأَستَنشِقُ الريحَ الجَنوبَ سُؤالا

وَحَسبِيَ شَجواً أَنَّ لي فيكَ أَضلُعاً ... حِراراً وَأَردانا عَلَيكَ خِضالا

وَطَرفاً قَريحاً صامَ فيكَ عَنِ الكَرى ... وَلا فِطرَ إِلّا أَن تَلوحَ هِلالا

وَما الدَهرُ إِلّا صَفحَةٌ بِكَ طَلقَةٌ ... لَثَمتُ بِهِ مِن قَبلِ وَصلِكَ خالا

فَما أَنسَهُ لا أَنسَ لَيلاً عَلى الحِمى ... وَقَد رَقَّ وَضّاحاً وَراقَ جَمالا

وَزارَ بِهِ نَجمُ السُهى قَمَرَ الدُجى ... وَباتا بِحالِ الفَرقَدَينِ وِصالا

إِذا ماهَدانا فيهِ بارِقُ مَبسِمٍ ... أَجَنَّ دُجىً فَرعٌ فَحِرتُ ضَلالا

وَلـــي نَظَـــرٌ يَرتَـــدُّ فيـــكَ صَـــبابَةً ... وَقَـد فـاضَ مـاءُ الشَـوقِ فيـهِ فَجـالا

فَجـادَ الحِمـى غـادٍ مِـنَ المُـزنِ رائِـحٌ ... تَهـــاداهُ أَعنـــاقُ الرِيـــاحِ كَـــلالا

وَســارِيَةٌ دَهمـــاءَ حـــارَ بِهـــا الـــدُجى ... فَشَـبَّ بِهـا البَـرقُ المُنيـرُ ذُبـالا

فَلِلَّـــهِ مـــا أَشـــجى الحَمامَـــةَ غُـــدوَةً ... هُنـــاكَ وَمـــا أَنـــدى الأَراكَ ظِـــلالا

وَقَـد جاذَبَـت ريـحُ الصَـبا غُصـنَ النَقـا ... فَمـــادَ عَلـــى رِدفِ الكَثيـــبِ وَمـــالا

وَأَيقَـــظَ بَـــردُ الصُـــبحِ جَفـــنَ عَـــرارِهِ ... تَرَقـــرَقَ دَمـــعُ الطَـــلِّ فيـــهِ فَسـالا

تتضافر مجموعة من الصور الملصقة الى جنب بعضها البعض في هذه القصيدة؛ لتشكل لوحة حال الشاعر في بعده عن محبوبته وديارها القصية.

أولى الصور الملصقة شكلها ابن خفاجة في قوله:

وَمـــا الـــدَهرُ إِلّا صَـــفحَةٌ بِـــكَ طَلَقَـــةٌ ... لَثَمـتُ بِـهِ مِـن قَبـلِ وَصـلِكَ خـالا

وتشكلت هذه الصورة في صيغتين، جاءت الصيغة الأولى في صدر البيت (الدهر، صفحة، طلقة) وتكوين هذه الصورة ذهنياً وما يترتب عليها من أحداث، فالدهر اقترن بالمحبوبة اشراقاً؛ إذ هي سبب هذا الاشراق وجماليته، لكن هذا الاشراق يختفي في عجز البيت، ويتكاثف السواد في (ليل وصلك، خال) لكن هذا السواد تتغير دلالته ليكون لون فرح وسرور[٢٨]، فهو لون الليل الذي يمثل موطن اللقيا بمن يحب لذلك لثمَ الشاعر (الخال) دون سواه كناية عن فرحة بليل الوصل وسواده، ليل جمعه بمن يحب، فأصبحت الشامة وسماً للجمال بنفسها ولونها.

كذلك رسم ابن خفاجة تضاداً لونياً تاماً يدرك ويتكون ذهنياً بين اللون الأبيض في إشراقه وبريقه في صدر البيت واللون الأسود في تكاثفه وعتمته في عجز البيت هذا التضاد اللوني أضفى على الصورة، فضلاً عن قيمته الجمالية والفنية سمة التوازن التي تكامل بها الأعمال الفنية والتي تعد شرطاً أساساً ومهماً لتكوين أي عمل[٢٩].

ترتسم الصورة الثانية في قوله:

فَمـا أَنسَـهُ لا أَنـسَ لَـيلاً عَلـى الحِمـى ... وَقَـــد رَقَّ وَضّـــاحاً وَراقَ جَمـــالا

وَزارَ بِـــهِ نَجـــمُ السُـــهى قَمَـــرَ الـــدُجى ... وَباتـــا بِحـــالِ الفَرقَـــدَينِ وِصـــالا

إِذا ماهَـــدانا فيـــهِ بـــارِقُ مَبسِـــمٍ ... أَجَـــنَّ دُجـــىً فَـــرعٌ فَحِـــرتُ ضَـــلالا

البيت الأول من هذه الأبيات الثلاثة ترتسم عليه أجزاء الصورة الملصقة قبل لصقها على اللوحة الأساس، غير أن ابن خفاجة قبل عملية التشكيل يعطي قيمة خاصة لهذا الليل (فَما أَنسَهُ لا أَنسَ لَيلاً عَلى الحِمى) وتتمثل هذه القيمة في كونه ليلَ لقيا الحبيبة أولاً وكونه الجزء الذي يمثل الخيط الذي تتصل به الصور مع سابقتها.

يرسم بعدها طبيعة هذا الليل فهو (قَد رَقَّ وَضّاحاً وَراقَ جَمالا) فتكون الصورة الأولى لهذا الليل صورة بصرية خالصة رق وضاحاً، بينما تكون الثانية صورة معنوية جمالية قد تدرك جماليتها من الصورة البصرية الأولى أو من قيمة هذا الليل المعنوية ليل التقى به بمحبوبته.

فضلاً عن ذلك فإن ابن خفاجة في قوله (رق وضاحاً) أعطى قيمة تشكيلية لهذا الليل تمثلت في لونه، فوضاحاً تعكس صفاءه وإمكانية الرؤية البصرية التامة فيه أكد هذه الصفة في الليل في قوله:

وَزارَ بِـــهِ نَجـــمُ السُـــهى قَمَـــرَ الـــدُجى وَباتـــا بِحـــالِ الفَرقَـــدَينِ وِصـــالا

فلولا صفاء الليل وإمكانية الرؤية البصرية التامة فيه لما أمكن رؤية نجم السهى؛ ذلك أنه نجم خفي لا يكاد يبين يمتحن به النظر[٣٠]. غير أن ابن خفاجة في جمعه بين نجم السهى وقمر الدجى ليكونا كالفرقدين حالاً يحدث مفارقة تشكيلية في طبيعة الضوء؛ فاقتراب نجم السهى بخفوت ضوءُه من القمر يسهم إلى حدٍ كبير في ضعف ضوء نجم السهى إن لم يغيبه تماماً. فوجود ضوء خافت بجنب ضوء قوي يغيب القيم التشكيلية والجمالية للضوء وللحصول على هذه القيم يجب " تنظيم جمالية التكوين الضوئي وخلق الوحدة الايقاعية للضوء بنسق ايقاعي يضمن الحصول على وحدة القيم التشكيلية والجمالية للوحة "[٣١]، لكن ابن خفاجة في هذا الجزء من الصورة تعامل مع الضوء بعيداً عن قيمه التشكيلية وذلك من خلال تغيب قيمتها الضوئية وإحضار قيمة التقائهما أنفسهما المعنوية؛ إذ لا يمكن أن يجتمع السهى والقمر في صورة واقعية، وابن خفاجة جمعها في صورة تتشكل ذهنياً، يسهم في هذا التشكيل في تحقيق التناسق الذهني للوحة الأساس التي تتشكل في ذكرى ابن خفاجة لوحة اللقيا بالمحبوبة، لذلك استطاع ابن خفاجة أن يستخلص بدقة متناهية روح صورته ويشكلها في ظروف فنية اختيرت بدقة لتؤدي وظيفتها المخصصة لها سواء كانت صورة ملصقة في اللوحة الأساس أو كانت صورة قائمة بنفسها. وبذلك يتأكد ان استخدام الشعراء للضوء ليس استخدماً عبثياً أو وفقاً لقواعد الفنون التشكيلية أو لقواعد الفيزيائية وإنما يوظفونه في لوحاتهم تعبيراً عن إحساسهم وعمّا يختلج في أنفسهم. ثم يقول:

إِذا ماهَـــدانا فيـــهِ بـــارِقُ مَبسِـــمٍ أَجَـــنَّ دُجـــىً فَـــرعٌ فَحِـــرتُ ضَـــلالا

في هذا البيت يعطينا ابن خفاجة صورتين، الصورة الأولى: صورة الليل التي تتشكل ذهنياً من مجموع الكلمات التي تعطي ملامح صورة محبوبته، لكنه ليل يبدو مغاير عن الليل في الصورة السابقة مع أنه نفس الليل.

فهو في الصورة الأولى راق وضاحاً ورق جمالاً، بينما هنا إذا ما هدانا والهداية تتطلب حضور التوه في الذهن لذلك هو ليل مظلم حلكوك شديد السواد يؤكد ذلك اجتماع اللفظتين (اجنُّ دجى) ودلالة كلا اللفظتين على شدة السواد(٣٢).

وتغيير ابن خفاجة لصورة الليل في هذا البيت لم يكن عبثياً فحسب، إنما شكل من خلال هذا التغيير صورة محبوبته، فهو في قوله:

إذا ماهَـــدانا فيـــهِ بـــارِقُ مَبسِـــمٍ أَجَـنُّ دُجـىً فَـرعٌ فَحِـرتُ ضَـلالا

جعل من الليل شديد السواد ليظهر مبسم المحبوبة بياض أسنانها وبذلك أعطى لهذه الصورة فضلاً عن قيمتها الجمالية قيمة تشكيلية في الجمع بين متضادات الالوان (الأسود والأبيض) واجتماع " المتضادين يزيد كثافة اللون وبروزه "(٣٣)، فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة أضفى على اللون الأبيض دلالة النور عندما جعله رمزاً للهداية ودليلاً للسير.

في عجز البيت يغيب ابن خفاجة اللون الابيض مبسم الحبيبة مصدر الضوء تمام التغيب، وهذا التغيب لا يكون عبثياً من ابن خفاجة أيضاً، وإنما يظهر من خلال هذا التغيب قيمة جمالية أخرى للمحبوبة، وهذه القيمة تتمثل في إظهار شعر هذه المحبوبة ولونه الذي جعله ابن خفاجة سبباً في زيادة ظلمة ليله؛ لأن سواده أشد من ظلمة الليل فتزاد به الظلمة ظلمة.

وإذا ما عدنا إلى قوله:

فَمـا أَنسَـهُ لا أَنـسَ لَـيلاً عَلـى الحِمـى وَقَـــد رَقَّ وَضّـــاحاً وَراقَ جَمـــالا

وَزارَ بِـــهِ نَجـــمُ السُـــهى قَمَـــرَ الـــدُجى وَباتَـــا بِحـــالِ الفَرقَـــدَينِ وِصـــالا

تجد الألفاظ (ليلاً، نجم السهى، قمر الدجى، الفرقدين) كلها ألفاظ تؤكد على صورة الليل وتسهم في تشكيلها فضلاً عن صفة هذا الليل (وَقَد رَقَّ وَضّاحاً وَراقَ جَمالا) التي تسهم هي الأخرى في تشكيل صورة الليل أيضاً.

لكنه في قوله:

إذا ماهَـــدانا فيـــهِ بـــارِقُ مَبسِـــمٍ أَجَـنُّ دُجـىً فَـرعٌ فَحِـرتُ ضَـلالا

يُغيب ابن خفاجة أيَّ دلالة على الليل غير الضمير في (فيه) وهذا التغييب يرسم بدوره مدلولات أخرى وطاقات تخيليله تسهم في رسم صور المحبوبة التي أظهر ابن خفاجة صورتها من خلال صورة الليل، فهي ذات مبسم كالضياء بياضاً وشعر اجن الدجى به، هذا التغييب لصورة الليل في البيت الأخير من الأبيات الثلاثة وإظهار صورة المحبوبة، جعل من الصورة ثنائية التركيب على المستوى الذهني في تكوين الصورتين وعلى المستوى اللفظي وما يحمله من انزياحات لفظية وبصرية (رق وضاحاً، راق جمالاً، زار فيه نجم السهى قمر الدجى، هدانا فيه بارق مبسم، اجن دجى فرعٌ) فضلاً عن طبيعة التكوين الصوري الذهني لصورة الليل وما يصاحبه من بنية تضاد بين الصورتين: صورة الليل قبل ظهور الحبيبة فيه وصورته بعد ظهرها فيه.

هذه الثنائية في التركيب وتداخل الصورتين – حتى لكأنهما شكلتا لوحة وكولاجاً آخراً ضمن اللوحة الأصل – اسهمت في تداخل نسيج القصيدة حتى تكتمل بنيتها الشعرية إلى جانب البنية التشكيلية – الكولاج – لها. إذ تداخلت البنيتان شعرياً وتشكيلياً؛ شعرياً في ربط الأبيات ببعضها البعض وتشكيلياً في التكوين الذهني للصورتين وعلاقتها ببعض أولاً ومن ثمة علاقتهما باللوحة الأصل. وبذلك تتحول كل من الصورتين الى أثر فني ومخزون تصوري في الذهن تسهم كل واحدة في تشكيل الصورة الأخرى.

ثم يقول:

وَلـــي نَظَـــرٌ يَرتَـــدُّ فيـــكَ صَـــبابَةً وَقَـد فـاضَ مـاءُ الشَـوقِ فيـهِ فَجـالا

يرسم في هذا البيت ابن خفاجة صورة تتغاير كل التغاير عن الصورتين السابقتين وفي أكثر من جهة؛ فهي تتغاير من حيث طبيعة التكوين الصوري؛ إذ علينا إدراك صورة النظر المرتد عن الحبيبة أولاً ثم محاولة تجسيد صورة الحبيبة الغائبة في ألفاظ البيت الشعري – غير الكاف في" فيك " – الحاضرة في التكوين الذهني، فهي سبب ارتداد البصر.

ولكن كيف يمكن أن نتخيل طبيعة هذا الارتداد وكيف تتشكل صورته؟ بصرياً أو تشكيلاً لا يمكن لهذه الصورة أن ترسم، لذلك لا يمكن رسمها إلا ذهنياً ومن مجموع الألفاظ في صدر البيت الشعري، يؤكد ذلك عجز البيت، وقد فاض ماء الشوق فيه وجالاً، لتكون الصورة، صورة لعين اغرورقت فدمعت دمع صباية للمحبوبة، وبذلك ترتسم صورة انكسار النظر ذهنياً من صورة العين الباكية.

وبذلك يكون عندنا في هذا البيت صورتان: أولهما لا يمكن ان تدرك أو تتشكل إلا شعرياً صورة انكسار النظر وأخرى تتشكل شعرياً وتشكيلياً وهي صورة العين الباكية.

أما التغاير الثاني في هذا البيت فجاء في انتقال الشاعر في رسم صورته وما وصل به ومن شوقه لهذه المحبوبة.

فحقق ابن خفاجة في هذا البيت قيماً عدة للكولاج في النص الشعري منها:

ربط أبيات القصيدة إلى بعضها البعض بوصفها نصاً شعرياً، فابن خفاجة في هذا البيت أعاد المتلقي إلى بداية القصيدة وموضوعها الأصل، حال الشاعر في بعده عن محبوبته.

ربط الصور الملصقة الى بعضها البعض بوصف القصيدة لوحة أساس موضوع القصيدة ومجموعة من الصور الملصقة، تؤدي كل صورة من هذه الصور دورها في اللوحة الأصل، فضلاً عن كونها صور مستقلة لو فصلتْ عن اللوحة الأصل.

فضلاً عن هذا فأن هذا البيت حقق دفع الملل والسأم عن المتلقي وشحذ ذهنه لتلقي وتكوين صورة جديدة ومغايرة في طبيعتها ستأتي.

كذلك اسهم في تعدد طرق تشكيل الصورة وصعوبة تشكيلها في غير الشعر، فضلاً عن فرادتها ولاسيما صورة انكسار النظر.

يلصق لنا ابن خفاجة بعدها صورة أخرى في قوله:

فَجادَ الحِمى غادٍ مِنَ المُزنِ رائِحٌ تَهاداهُ أَعناقُ الرِياحِ كَلالا

تتغاير هذه الصورة عن سابقتها في نقاط عدة، وتلتقي معها في نقاط أخرى، فهي تتغاير عنها في مكان التشكيل وطبيعته، فالصورة الأولى كانت عين ابن خفاجة هي المساحة التي ارتسمت الصورة فيها والدمع مادتها وما يحمل من حزن – وإن كان سببه الشوق الى المحبوبة– بينما المساحة التي تتشكل عليها الصورة الثانية (الحمى) ومادة صورتها (غادٍ مِنَ المُزنِ رائِحٌ) ومعلوم أن المزن وما تحمله من خير مع قدومها يبتعد كل البعد عن أي ملمح من ملامح الحزن.

كذلك تتغاير الصورتين من حيث طبيعتهما التكوينية، فالأولى صورة للشاعر، والثانية صورة للطبيعة الحمى المساحة المفتوحة، المزن مجموعة من الغيوم المتراكمة الكثيفة الثقيلة المتعبة للرياح في حركتها.

فضلاً عن هذا فإن الصورة الأولى النظر يرتد منها والصورة الثانية المزن رائح والصورة الأولى فاض ماء الشوق فجالاً، والثانية تَهاداهُ أَعناقُ الرِياحِ كِلالا هذا التضاد بين صدر البيتين وعجزهما يخلق نمطاً اسلوبياً من شأنه أن يسهم في تماسك النص وتألفه لفظياً وصورياً.

فنحن لو اعتمدنا صورة البيت الأول مع عجز البيت الثاني – مع ملاحظة التغيير المكاني – فإن الصورة ستكون أكثر انسجاماً من حيث التكوين الحركي والتوافق الفعلي، فـ (يرتد) تتوافق مع (تهاداه، كِلالا) ودلالة جميع الألفاظ على الثقل ومقاربة السكون و (جاد) تتوافق مع فاض ودلالتهما على الحركة السهلة التي تتسم بشيء من الكثافة.

هذا التغاير بين الصورتين يجعل كل صورة ملصقة صورة قائمة بنفسها لها أركانها وخصوصيتها، فضلاً عن هذا التغاير فإن ابن خفاجة جعل من تكوين الصورة الثانية بنفسها لها أركانها وحركتها لكنها مرتبطة في تكوينها بالصورة الأولى، فهي جاءت سبباً من الصورة الأولى فضلاً اتسام كلتا الصورتين في حركتهما وتوافقهما في ذلك.

هذا البناء من ابن خفاجة بين الصورتين في البيتين توافقاً وتغايراً دون أن تختل دلالة النص يؤكد على أن ثمة وظيفة ما وراء دلالية للكولاج تزيد من تماسك النص وانسجامه، وبذلك يكون الكولاج هنا مكوناً فاعلاً في بنية النص وإنسجامه الأصغر والأوسط[٣٤].

ثم يلصق صورة أخرى في قوله:

وَســـارِيَةٌ دَهمـــاءَ حـــارَ بِهـــا الـــدُجى فَشَـــبَّ بِهـــا البَـــرقُ المُنيـــرُ ذُبـــالا

هذه الصورة تشتغل هنا على ثلاثة محاور:

يمثل المحور الأول في إنها لوحة قائمة بنفسها وشكّلها ابن خفاجة في تدرج لوني من جهة وتضاد لوني من جهة أخرى، مثل التدرج اللوني في (دهماء، دجى)، فكلا اللفظتين يدلان على شدة السواد مع فارق بسيط في درجته[٣٥]، هذا الفارق يُمكِّن الرأي من تمييز الغيمة في شدة سوادها عن الليل الاقل سواداً، الأمر الذي يجعلها كتلة من السواد مع تقلها بصرياً. هذا التدرج اللوني جعل من صورة الغيمة أشد سواداً؛ كون لون الخلفية (الدجى) افتح، مما يظهر عمق اللون

الأسود في (سارية دهماء) وذلك لأن درجة اللون تتغير " بحسب الخلفية التي يقع عليها اللون مع أن اللون واحد "[٣٦].

أما التضاد اللوني فإن ابن خفاجة انشأه بين سارية دهماء، شب البرق المثير ذبالاً، فالدهماء في الدجى السواد الشديد والبرق الضوء الأبيض المصفر والتقاء الاصفر مع الأسود سيجعل من الأصفر لوناً إشعاعياً يرسم به ابن خفاجة، فضلاً عن القيمة التشكيلية لـه – القيمة الجمالية –؛ وذلك أن " الدرجة المشعة للون هي العامل الأساس في إعطاء المسحة الجمالية للعمل الفني أيّاً كان ذلك في العمل "[٣٧].

ويتمثل المحور الثاني في كون هذه الصورة صورة ملصقة في صورة الحمى والمزن وهي قول ابن خفاجة:

فَجادَ الحِمى غادٍ مِنَ المُزنِ رائِحٌ تَهاداهُ أَعناقُ الرِياحِ كَلالا

وما يجعلها صورة ملصقة لا جزءاً من الصورة، اللفظتين (غادٍ، دجى) فالأولى تدلى على وقت الغدو الصياح والثانية تدل على الليل وبذلك تكون صورة ملصقة ضمن هذه الصورة قبل ان تشتغل في المحور الثالث وهو كونها صورة ملصقة ضمن اللوحة الأصل.

كذلك كان ابن خفاجة دقيقاً في اختيار ألفاظه لتزيد من فاعلية اللصق والانسجام الصوري، فقد استخدم في الصورة الأولى (مُزن) وهي تتوافق تمام التوافق مع البرق؛ إذ البرقُ لا يكون إلا مع المزن، واستخدم غادٍ مع تهاداه الرياح ليبين حركة الرياح البصرية وثقلها جراء ثقل المزن، واستخدم (سارية دهماء) مع البرق المنير ليكون الضوء في اتمه مع السواد؛ فيظهر كل منهما الآخر ثم أنهى البرق بـ(ذبالا) بعد أن تمت وظيفة الضوء في بيان السارية، فكان الذبال بمثابة الشمعة التي تسمح بالرؤية دون أي أثر على البصر. فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة ومن خلال لفظة (ذبالاً) مآل البرق الذي أكد عظمته في لفظتي: (شب، منير) يعكس لنا عظمة السواد وقوته؛ فالبرق بلونه الأبيض المصفر بالتقاءه بالسواد يكفي قليله ليكون شعاعاً ومصدراً للضوء، ولكنه هنا ومع عظمة لم يكن إلا ذيالاً وما كان ذلك إلا لعظمة السواد السارية التي استطاعت أن تغييب البرق وعظمته في كثافتها وثقلها.

هذه الدقة في اختيار الألفاظ من ابن خفاجة اسهمت بشكل فعال ومؤثر في ربط الصورتين ببعضهما البعض، فضلاً عن دقة التشكيل الصوري الذهني لكل صورة على حدى ثم كل صورة مع بقية الصور أو مع اللوحة الأصل.

يقول بعدها ابن خفاجة:

فَلِلَّـــهِ مـــا أَشـــجى الحَمامَـــةَ غُـــدوَةً هُنـــاكَ وَمـــا أَنـــدى الأَراكَ ظِـــلالا

في هذا البيت ابن خفاجة يغيب صورة الحمامة ولا يعطي أي ملمح من ملامحها غير لفظ (أشجى) الذي يؤكد به ابن خفاجة على طبيعة المكان هناك وأثره على الحمامة.

ثم يعطي في عجز البيت صورة أخرى هي صورة شجر الاراك، ولكنه يغيب أيضاً صورة هذا الشجر ويعطي ما يؤكد به صفة المكان أيضاً وطبيعته (ما أندى الاراك ظلالاً) فالشجر وكل النبات في وقت الغدوة يكون مبللاً بالندى، قطرات الماء، ولكن شجر الاراك هنا نداه الظلال دون قطرات الماء التي ترطبه وتلطفه هاتان الصورتان (صورة الحمامة وصورة شجر الاراك) الصقهما ابن خفاجة ليؤكد من خلالها طبيعة المكان الذي ارتسمت به الصورة.

وقد استطاع ابن خفاجة ومن خلال تضافر الالفاظ في الدلالة على زمن واحد (سارية، غدوة، الندى)، زمن الفجر أن يلصق الصورتين بسابقتيهما ذهنياً عند التشكيل لتكون جزءاً من اللوحة، أضافت إليها معنىً جديداً يضاف إلى المعاني السابقة، وإنْ لم تكن هذه الاضافة ذات تغير أساس في ملامح اللوحة ومكوناتها.

فضلاً عن هذا فإن ابن خفاجة في قوله (فما أَندى شجر الأَراكَ ظِلالا) يعطي ملمحاً الى وجود مصدر للضوء يحجبه شجر الاراك المعروف بكثافته ليتكون الظل الذي تعجب منه ابن خفاجة في (اندى) فيجمع بذلك بين وقت التشكيل – وقت تكوّن الندى على النباتات – ومكونات اللوحة شجر الاراك، الظل، مصدر الضوء الذي غيبهُ ابن خفاجة وأعطانا ما يدل عليه الظل، تاركاً للمخلية حرية تكوين معالم.

ثم يقول:

وَقَـد جاذَبَـت ريـحُ الصَـبا غُصـنَ النَقـا فَمـــادَ عَلـــى رِدفِ الكَثيـــبِ وَمـــالا

في هذا الجزء من اللوحة يبدو ملمح الحركة جلياً في تشكيل الصورة فابن خفاجة في الالفاظ (جاذبت، فماد، مالا) يعطي دلالة مباشرة على الحركة وفي الالفاظ (غصن النقا، ردف الكثيب) يعطي دلالة غير مباشرة على هذه الحركة، فضلاً عن أن طبيعة الأرض التي اختارها ابن خفاجة لترسم عليها الصورة تتوافق وهذه الحركة (غصن النقا، الكثيب) تعطي إمكانية الحركة عليها لتتناسب مع وجود الريح في الصورة وما يترتب على حضورها في الصورة وبذلك يؤكد ابن خفاجة من خلال تشكيله لهذه الصورة أنها صورة ملصقة سواء في مغايرة موضوع الصورة أو

طريقهتا في التشكيل عن بقية الصورة، وبهذا يؤكد ابن خفاجة على خصيصة الكولاج في إمكانية نهوضه بموضوع فرعي يضاف إلى الموضوع الأصل.

فالصورة هنا اختلف فيها فضاء التكوين عن بقية الصور، فالمساحة التي ترسم عليها الصورة صحراء وكثب رملية عليها بعض الاغصن التي تعكس الحركة.

ثم أن ابن خفاجة في اختياره لـ(ريح الصبا، اغصن النقا، ردف الكثيب) والافعال (جاذبت، ماد، مال) حافظ على سمة الكولاج اللصق وأن الصورة تقع ضمن اللوحة الأساس شوق الحبيب وضعفه وانقطاع السبل للقيا، هذه المحافظة جاءت من خلال دلالة الكلمات والافعال المذكورة على الشوق، ذلك أن الثيمة التي يقوم عليها النص وتوجهه هي (ريح الصبا) وكل الكلمات والافعال مرتبطة بها ارتباطاً مباشراً في المعنى والقراءة، وتشكل الصورة ذهنياً

كذلك ترتبط هذه الصورة بسابقتها بحرف العطف الواو (وقد جاذبت) إذا اما اعتبرنا أن سبب شجو الحمامة وندى الاراك ظلالاً كانت ريح الصبا.

ثم يقول:

وَأَيقَــظَ بَــردُ الصُــبحِ جَفــنَ عَــرارِهِ تَرَقــرَقَ دَمــعُ الطَــلِّ فيــهِ فَســالا

في هذا البيت تتشكل الصورة على مراحل ثلاثة: تتمثل المرحلة الأولى في تشكيل الزمن الذي ترتسم به الصورة وهو وقت الصبح مقترناً بالبرد الذي يعد عاملاً يُسهم في تشكيل الندى/ الطل وهو جزء من صورة نبتة العرار، كون الطل لا يتشكل في الطبيعة إلا باجتماع عاملين: أحدهما البرودة، وبذلك يسهم البرد وهو جزء من اللوحة في تشكيل الندى وكثافته على الوردة، فيخفف ابن خفاجة انسجاماً في تشكيل الصورة ذهنياً، فضلاً عن الانسجام في البيت الشعري.

أما المرحلة الثانية في مرحلة تشكيل الوردة وعلى مرحلتين في الذهن أيضاً.

الأولى: تتشكل من اللف (أيقظ) الذي يتطلب تشكيل صورة هذه الوردة في بداية يقتضيها وقبل ان تنتفخ أجفانها أو حتى قبل أن يتشكل الطل عليها.

والثانية: تتشكل من الفعل (ترقرق) الذي يتطلب وجود الطل في جفن الورد مع بقاء هذا الطل ضمن حدود الجفن دون خروجه إلى خارج وهي صورة أخرى.

أما المرحلة الثالثة: فأن الصورة تتشكل فيها من الفعل (سالا) الذي يوحي بازدياد نسبة الطل وتجاوزه للجفن مما يطلب خروجه خارجهُ وهي صورة أخرى أيضاً.

وهذه الأفعال توحي بتغاير نسبة المشاعر عند ابن خفاجة فضلاً عن تغاير طبيعة الصورة، فأيقظ لا تجد فيها أي ملمح للحزن، في حين أنه يظهر في الصورة مع الفعل ترقرق ولفظ الدمع وهو أكثر حتماً مع الفعل سالا.

هذه الدلالة على الحزن هي الخيط الذي يربط به ابن خفاجة الصورة في هذا البيت مع موضوع القصيدة أو اللوحة، كذلك هو ما يمنح صفة الكولاج لها لأنه يجعل منها صورة لها أركانها وملامحها الخاصة، وأن ارتبطت باللوحة الأصل.

كل هذه الصور في هذه القصيدة ترتكز على نواة واحدة وهي موضوع اللوحة الاصل وبذلك تتحول كل صورة ملصقة من الصور السابقة الى مخزون تصويري في الذهن يكون باعثاً على إنشاء صورة ذات خصيصتين: خصيصة شعرية؛ كونها مكونة عن مجموعة من الكلمات الشعرية، وخصيصة تشكيلية، من خلال اتصافها بالكولاج.

وبهذا تكون فاعلية الصورة المكولجة في القصيدة الشعرية على مستويين: الأول: كونها علامات لغوية تكون صوراً شعرية في القصيدة لها مدلولاتها الذاتية وقدرتها على الايحاء بالمعنى من خلال وجودها في سياق يربطها بمجموعة من المفردات اللغوية المتجاورة.

والثاني: وجودها في سياق آخر يجعلها تحمل دلالة أخرى وهو سياق اللوحة التشكيلية الذي يحيل إلى دلالة الفن التشكيلي/ الرسم في القصيدة[٣٨]، وإن كان تشكيلاً ذهنياً مادته الكلمات لا الاصباغ.

وبهذا يمكن لكل صورة في القصيدة أن تكون:

– لوحة فرعية ضمن اللوحة الاصل، لها وظائف متعددة تقوم بها يبثها النسق الذي تقع فيه.

– لوحة مستقلة داخل اللوحة الاصل، تضفي عليها معنى يثري موضوعها الاصل[٣٩].

الخاتمة

- ❖ أثر الكولاج في بناء الانساق وتداخلها ضمن النص الشعري وذلك عند رسم الصور ذهنياً.
- ❖ أثر الكولاج في المتخيل الصوري ورسم الحدود الفاصلة بين الصور المتكونة في النص الأصل والنص الفرع – الملصق – واسهم في بيان تماهي هذه الحدود في الشعر مع بقاء ملامحها الخاصة.
- ❖ بين الكولاج امكانية تعدد النصوص في النص الواحد وأثر ذلك في وحدة النص ومنحه سمةً ابداعية.
- ❖ يتغاير الكولاج في القصيدة الشعرية عنه في اللوحة التشكيلية بسبب طبيعة التكوين الصوري لكل منهما؛ كون الكولاج في اللوحة التشكيلية يكون في مكان محدد بصرياً وهو في القصيدة الشعرية يتكون ذهنياً الامر الذي يساعد على إنشاء أكثر من كيفية له.
- ❖ جوهر الكولاج في القصيدة الشعرية أنه يتشكل في الصورة حصراً، ومن هنا يتغاير عن بعض المصطلحات النقدية التي تقترب منه والتي تشتغل على بنية القصيدة.

ثبت المصادر والمراجع

- الاحساس السينمائي سيرجي م. ايزنشتاين ترجمة: سهيل جبر دار الفارابي بيروت ١٩٧٥م.
- إحياء علوم الدين ابو حامد الغزالي دار الكتب العلمية بيروت ١٩٦٨م.
- الاصابع في موقد الشعر مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة حاتم الصكر دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ١٩٨٦م.
- إعجاز القرآن ابو بكر الباقلاني تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف القاهرة ط٣ ١٩٧١م.
- الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام د.جمال بندحمان رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط١ ٢٠١١م.
- البديع عبد الله بن المعتز اعتنى بنشره والتعليق عليه وإعداد فهارسه: اغناطيوس كراتشكوفسكي دار الحكمة دمشق.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ابن ابي الاصبع المصري تقديم وتحقيق: حنفي محمد شريف لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ١٣٨٣هـ.
- تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف إشراق مظلوم التميمي دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ٢٠١٣م.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات كريم شيغدل دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ٢٠٠٧م.
- التكعيبية ادوارد فراي ترجمة: هادي الطائي مراجعة: مي مظفر دار المأمون بغداد ١٩٩٥م.
- التضمين في النقد العربي القديم (الاشكالية والمفهوم) د.إبراهيم محمد محمود الحمداني مجلة التربية والعلم جامعة الموصل كلية التربية العدد ٤ ٢٠٠١م.
- التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر أ.د.سمير كاظم الخليل و د.إسراء حسين مجلة كلية التربية الأساسية بغداد العدد٣٥ ٢٠٠٨م.

❖ جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم أ.د.ابتسام مرهون الصفار عالم الكتب الحديث أربد الأردن ط١ ٢٠١٠م.

❖ حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ناثان نوبلر ترجمة: فخري خليل مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧م.

❖ خصائص الاسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية تونس ١٩٨١م.

❖ ديوان ابن خفاجة الاندلسي تحقيق: السيد مصطفى غازي دار المعارف الاسكندرية مصر ١٩٦١م.

❖ ديوان ابن خفاجة الاندلسي تحقيق: عبد الله سندة دار المعرفة بيروت لبنان ط١ ٢٠٠٦م.

❖ سر الفصاحة ابو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢م.

❖ سيمياء الضوء في المسرح بناء نظام علامي للإضاءة د.رياض شهيد الباهلي دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ٢٠٠٩م.

❖ السينما الناطقة كيفن جاكسون ترجمة: علام خضر منشورات وزارة الثقافة دمشق ٢٠٠٨م.

❖ الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي محمد الماكري المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط١ ١٩٩١م.

❖ علم عناصر الفن فرج عبو دار دلفين للنشر ميلانو ايطاليا ١٩٨٢م.

❖ العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ابن رشيق القيرواني تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل بيروت ط٥ ١٩٨٥م.

❖ عيار الشعر محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٨٤م.

- فن المونتاج السينمائي كارل رايس ترجمة: أحمد الحضري مراجعة: أحمد كامل مرسي الدار المصرية للتأليف والترجمة ط١٢ ١٩٦٤م.
- في الشعرية كمال ابو ديب مؤسسة الابحاث العربية بيروت لبنان ط١ ١٩٨٧م.
- قراءات في الشعر الاندلسي د.صلاح جرار دار الميسرة للنشر والتوزيع عمان الاردن ط١ ١٩٩٧م.
- كتاب الصناعتين الحسن بن عبد الله ابو هلال العسكري تحقيق: محمد علي البجاوي و محمد ابو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية بيروت ١٩٨٦م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ضياء الدين ابن الاثير قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار الرفاعي الرياض ط٢ ١٩٨٣م.
- المصطلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني ابراهيم محمد محمود الحمداني رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية إشراف أ.د.عمر محمد مصطفى الطالب جامعة الموصل ١٩٩٦م.
- المصطلح النقدي في كتب الإعجاز القرآني حتى نهاية القرن السابع الهجري د.إبراهيم محمد محمود مصطفى الحمداني دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ٢٠٠٩م.
- معجم الالوان في اللغة والادب والعلم د.زين الخوينسكي مكتبة لبنان بيروت ١٩٩٢م.
- معجم السرديات محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين دار الفارابي لبنان ط١ ٢٠١٠م.
- مقدمة ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون تحقيق: درويش الجويدي المكتبة العصرية بيروت ط٢ ١٩٩٦م.
- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري د.حمد محمود الدوخي منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٩م.

❖ الواقعية اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به د.صلاح عثمان دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية مصر ط١ ٢٠٠٧م.

الهوامش

(١) معجم السرديات محمد القاضي وأخرون ٣٥٨.
(٢) ينظر: التكعيبية ادوارد فراي ٥٢- ٥٣.
(٣) المقدمة ابن خلدون ٣٩٥.
(٤) ينظر: التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر أ.د.سمير الخليل د.إسراء حسين ٢٦.
(٥) إحياء علوم الدين الغزالي ٣١٧/٤.
(٦) ينظر: الشكل والخطاب محمد الماكري ٦.
(*) جوهر الكولاج انه يشتغل في الصورة دون كل المصطلحات التي سنتناولها في البحث والتي تشتغل في بنية القصيدة دون الصورة.
(٧) كتاب الصناعتين ابو هلال العسكري ٣٩٨.
(٨) العمدة ابن رشيق القيرواني ١/ ٢٣٦.
(٩) المصلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني ابراهيم محمد محمود الحمداني ١٩.
(١٠) عيار الشعر ابن طباطبا ٤٤.
(١١) سر الفصاحة ابن سنان الخفاجي ٢٦٨.
(١٢) المثل السائر ابن الاثير ٣/ ١٤٧.
(١٣) ينظر: المصطلح النقدي في كتب الأعجاز القرآني حتى نهاية القرن السابع الهجري د.إبراهيم محمد محمود الحمداني ١٤٦.
(١٤) العمدة ٢/ ٤٢.
(١٥) تحرير التحبير ابي الاصبع المصري ٣٧٣.
(١٦) أعجاز القرآن الباقلاني ٣٨. وينظر: البديع ابن المعتز ٦٠.
(١٧) في الشعرية كمال ابو ديب ٣٧.
(١٨) ينظر: التكعيبية ٥٣.
(*) هناك إشكالية في مصطلح التضمين فقد تعددت تسمياته حتى بلغت ثلاثة عشر مصلحاً، وتعددت مفاهيمه حتى وصلت خمسة مفاهيم، ينظر: التضمين في النقد العربي القديم (الإشكالية والمفهوم) د.إبراهيم محمد محمود الحمداني ٤٧.
(١٩) خصائص الاسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسي ٣٢٢.
(٢٠) ينظر: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة د.حمد محمود الدوخي ٧ والسينما الناطقة كيفن جاكسون ترجمة: علام خضر ٢٩٦ وفن المونتاج السينمائي كارل رايس ترجمة: أحمد الحضري ٥٤ والاحساس السينمائي سيرجي م.إيزنشتاين ترجمة: سهيل جبر ١٣.
(٢١) ديوان ابن خفاجة السيد مصطفى غازي ٢١٥- ٢١٧.
(٢٢) ينظر: معجم السرديات ٣٥٨- ٣٥٩.
(٢٣) ينظر: قراءات في الشعر الأندلسي د.صلاح جرار ١٠٧.
(٢٤) قراءات في الشعر الأندلسي ١٠٤.
(٢٥) ينظر: الاصابع في موقد الشعر حاتم الصكر ٢٤٥.
(٢٦) الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري د.جمال بندحمان ٣٠٦- ٣٠٧.
(٢٧) ديوان ابن خفاجة ١٢٤- ١٢٥.
(٢٨) ينظر: الصورة اللونية في الشعر الأندلسي د.صالح ويس محمد ١٢٥.
(٢٩) ينظر: حوار الرؤية ناتان نوبلر ١٠٥.
(٣٠) ينظر: ديوان ابن خفاجة تحقيق: عبد الله سنده ٢٣٩.
(٣١) سيمياء الضوء في المسرح د.رياض الباهلي ٦٦.
(٣٢) ينظر: الصورة اللونية في الشعر الأندلسي ١٣٦- ١٣٧.
(٣٣) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم أ.د.ابتسام مرهون الصفار ٣١٥.
(٣٤) ينظر: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري ٢٢١.
(٣٥) ينظر: معجم الألوان د.زين الحويسكي ٦٧، ٧٢.
(٣٦) الواقعية اللونية د.صلاح عثمان ١٦٨.
(٣٧) علم عناصر الفن فرج عبو ١٢١/١.
(٣٨) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة كريم شغيدل ٢٧ وتداخل الفنون في شعر سعدي يوسف اشراق مظلوم التميمي ٤٨.
(٣٩) ينظر: معجم السرديات ٣٥٤- ٣٥٥.