الباحث

أ. م. د. ريم محمد طيب حامد الحفوظي

التشكيل الصوري في ديوان (حلويات) لعمر السراي

Researcher

Assist. Prof.Dr. Reem Mohammed
Tayeb Hamed Al-Hafouzi

The pictorial composition in the Diwan (Halawiat) by Omar Al-Sarai

معلومات الباحث

اسم الباحث: أ. م. د. ريم محمد طيب حامد الحفوظي

البريد الالكتروني:
Areem.m.t@uomosul.edu.iq

الاختصاص العام: اللغة العربية
الاختصاص الدقيق: أدب حديث
مكان العمل (الحالي): جامعة الموصل
القسم: اللغة العربية
الكلية: الآداب
الجامعة او المؤسسة: جامعة الموصل
البلد: العراق

الكلمات المفتاحية: التشكيل الصوري، حلويات، صور شعرية، عمر السراي.

معلومات البحث

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٥/١٢/١٤

تاريخ القبول: ٢٠٢٦/١/١١

عنوان البحث

التشكيل الصوري في ديوان (حلويات) لعمر السراي

ملخص البحث

يقوم مصطلح (التشكيل الصوري) في تحليل الخطاب الشعري على فحص فضاء الصورة الشعرية؛ التي هي أحد أبرز عناصر التكوين الشعري في القصيدة بصحبة عناصر التشكيل الأخرى الأساسية، غير أن هذا التشكيل أخذ في القصيدة العربية الحديثة مجالا أوسع وأعمق داخل حراك التشكيل، وبدأ الشاعر باستثمار هذه المنطقة الشعرية الخصبة من أجل تطوير الأداء الشعري في قصيدته، حيث فتح أفق الصورة الشعرية على مسارات ثرية تفيد من براعة الشاعر ووعيه وثقافته وحساسيته، للعمل على قصيدته برؤية حديثة تسعى إلى الخروج من أنماط التقليد والمحاكاة في رسم الصورة الشعرية.

الشاعر عمر السراي في ديوانه الموسوم بـ (حلويات) يذهب هذا المذهب الشعري نحو العمل على فضاء التشكيل الصوري، وهو الفضاء المتنوّع الذي يتكشف دائماً عن طرافة تشكيلية تنمّ عن قدرة الشاعر وإدراكه لحيوية هذه الرؤية، فالتشكيل الصوري في القصيدة الحديثة يحتاج إلى طاقة معرفية فنية وجمالية عالية، تساعد الشاعر على الإفادة من معطيات تجربة الصورة الشعرية وتوظيفها في أطر تشكيلية مختلفة.

مجلة آداب كركوك / كلية الآداب / جامعة كركوك / وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / جمهورية العراق

Kirkuk Journal of Arts, Volume (2) ,Number (5) , March, 2026

Researcher information

Researcher: **Assist. Prof. Dr. Reem Mohammed Tayeb Hamed Al-Hafouzi**

E-mail: **Areem.m.t@uomosul.edu.iq**

General Specialization: **Arabic Language**

Specialization: Modern Literature

Place of Work (Current): **University of Mosul**

Department: **Arabic Language**

College: **College of Arts**

University or Institution **University of Mosul**

Country: **Iraq**

Key words: Pictorial formation, sweets, poetic images, Omar Al-Sarai.

Search information

Search Receipt history: 14 /12 /2025

Acceptance: 11/1 /2026

college of Arts / Kirkuk University / Republic of Iraq Ministry of Higher education and scientific research

The Title

The pictorial composition in the Diwan (Halawiat) by Omar Al-Sarai

Abstract

In the analysis of poetic discourse, the term "pictorial formation" refers to examining the space of the poetic image, which is one of the most prominent elements of poetic composition in a poem, alongside other fundamental formative elements. However, in modern Arabic poetry, this formation has taken on a broader and deeper scope within the dynamic of poetic formation. Poets have begun to utilize this fertile poetic domain to develop their poetic performance, opening up the horizons of the poetic image to rich paths that benefit from the poet's skill, awareness, culture, and sensitivity. This allows them to work on their poems with a modern vision that seeks to break free from the patterns of imitation and mimicry in crafting poetic imagery.

In his collection titled "Sweets," the poet Omar Al-Sarai adopts this poetic approach, working within the space of pictorial formation. This diverse space constantly reveals a unique formative quality that reflects the poet's ability and understanding of the vitality of this vision. Pictorial formation in modern poetry requires a high level of artistic, aesthetic, and cognitive energy, enabling the poet to benefit from the data of the poetic image experience and employ it within different formative frameworks.

The experience of the Diwan came with many of these formal and pictorial frameworks and patterns, in which the poet excelled and through many and varied poetic fields on the other hand.

مدخل في مفهوم التشكيل الشعري الصوري

تعدّ اللغة الشعرية أداة الشعر الأولى داخل فضاء الأداء الشعري الأساسي؛ وتمثل الصورة الشعرية في هذا المعيار المضمون الأساسي لهذه اللغة، وقد أشار كل من درس الشعر قديما وحديثا إلى أهمية الصورة في فضاء التشكيل الشعري؛ بوصفها العنصر الأبرز الموازي لعنصر اللغة الشعرية وقيمته في هذا التشكيل، وتعد الصورة الشعرية بتنويعاتها المختلفة عنصرا جوهريا من عناصر فن الشعر (فضل، ١٩٩٨م: ٢٧٧) ولا يمكن للشعر أن يمضي من دونها، فهي الجوهر الحقيقي للفاعلية الشعرية على مستوى الأداء والقيمة، وقد تعددت مفاهيم التشكيل الشعري وتنوعت بفعل هذه القيمة الاستثنائية، وتطورت على أساس ما تحمله هذه الشعرية عبر العصور من انتقالات وتحولات كثيرة على صعيد الرؤية والتشكيل.

يمكن على الصعيد اللساني العودة إلى منطلقات مفهوم الصورة في مرجعيات الفكر العربي اللغوي المعجمي القديم، إذ نجد مادة (ص. و. ر) في لسان العرب لابن منظور تعني (الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل . قال "ابن الأثير": الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته) (ابن منظور، ١٤١٤هـ: ٤/٤٤٥)، وهي بهذا المعنى اللغوي الأولي تعطي للمفهوم طبيعته الأولى على وفق منظور تشكيلي واضح ومباشر.

تتشكّل الصورة في الذهن من خلال مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق للرائي أن شاهدها وانفعل بها؛ ثم اختزنها في مخيلته ويستطيع بعد حين أن يتصفحها (الخالدي، ١٩٨٨م: ٧٤) ويستعيدها على وفق التشكيل الذي يرغب صياغته، وهو ما يقود إلى الكشف داخل مفهوم التشكيل عن علاقة الشعر بالرسم، ضمن الرؤية العامة التي تجعل من الرسم أفقا شعريا يقود الشاعر إلى استثمار معطيات الصورة وتمثيلها شعريا، وقد أشارت المدونات الفلسفية القديمة الإغريقية إلى مقاربة هذه الرؤية عير ربط ((الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمّق الصلة بين الشعر والرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان، فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلّق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق

له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع)) (أرسطو، ١٩٦٧م: ١٢٨)، وهنا يأخذ التشكيل الصوري مساحة واسعة من فعالية الأداء الشعري بحيث تكون الصورة الفنية هي الجوهر، بحيث فتح هذا الموضوع وهذا الاهتمام الواسع بالتشكيل الصوري الشعري على محاولات اصطلاحية حثيثة للقول بمصطلح (الصوفني) (الصائغ، ٢٠٠٧م: ١١٠)، تعبيرا عن خصوصية التشكيل الصوري الفني في النظام الشعري.

يعود التشكيل الصوري بتنويعاته المختلفة وبحضوره اللافت والمهم في الشعرية العربية إلى أقدم عصورها، وذلك لما تنطوي عليه من قيمة سيميائية شعرية، ويعتمد هذا التشكيل في طبقة مهمة من طبقاته على شعرية التشكيل البلاغي عموما والكنائيّ منه على وجه أخصّ، حين (يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيؤمي به إليه ويجعله دليلا عليه)) (القزويني، ٢٠٠٣م: ٢١٣)، وحساسية الإيماء هنا تمثل صفة شعرية علامية تثري الصورة الشعرية وتضاعف من فعاليتها وطاقتها الجمالية، وتوسّع من مفهوم التشكيل الصوري في فعالياته النوعية المختلفة.

ينهض التشكيل الشعري الصوري على نوع من المجاورة الدلالية بين طبقات الصورة ومكوناتها وجزئياتها وتفاصيلها وحيثياتها؛ إذ هي تعتمد على تنفيذ الأشياء في سلسلة من الفعاليات الشعرية تنتج شعرية الصورة، داخل شبكة متجانسة من التكوينات الصغيرة التي تقود إلى فضاء تشكيلي صوري أكبر يحتوي عمليات التشكيل الصوري كلها، في حين تعيد النماذج البلاغية التقليدية وآلياتها –ولا سيما الاستعارة منها على سبيل المثال– الأشياءَ والمكوّنات العديدة وتنظمها على وفق مبدأ الانتقاء (الجندي، ١٩٥٢م: ٤٢/٢)، وبهذا يكون التشكيل الصوري المشهدي قائماً أساساً على توسيع مساحة الفعل الصوري الشعري في القصيدة.

لذا فإن المعجم الاصطلاحي ذي المرجعية الفلسفية يسعى إلى تحليل الطبيعة المادية الفلسفية للصورة؛ قبل التكوين الفني وبعده، ويصف بذلك الحالة (ما قبل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقة الطبيعة، وعلم النفس والمنطق، فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونز، والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم، ومادة الحكم لفظه ومعناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول) (وهبة، ١٩٨٤م: ٢٢٧)، وقد أفاد الشعر في قضايا التشكيل الصوري من هذه الرؤية كثيرا في تنويع أشكال وأنماط هذه التشكيلات.

التشكيل الصوري المشهدي

ينطلق التشكيل الصوري المشهدي من عتبة ميل القصيدة إلى فضاء تشكيلي صوري كلي يرسم الصورة رسما متكاملا، فتأتي الصورة الكلية قائمة على طبيعة القدرات الإبداعية المتنوعة، وعلى مستوى متقدم من الوعي الفني الذي تقتضيه التجربة في مستوى معين من مستوياتها، لذا تكون على هذا الصعيد من أعقد نماذج التشكيل الصوري الشعري (مفتاح، ١٩٨٦م: ٨٤)، فهي الصورة القادرة على حمل التجربة الشعرية بأكملها في نموذج صوري متكامل، يتوفر على مجمل معالم التشكيل الصوري في إطارها الشعري الحديث، وتكوّن بمجموع لقطاتها وصورها الصغيرة والجزئية الهيكل الصوري المشهدي العامل للقصيدة.

تتشكل الصورة المشهدية الكلية في القصيدة الحديثة من شبكة من الصور الجزئية عبر الوحدة العضوية المركزية للقصيدة، ولا سيما وحدة الصور وتماسكها في سياق مجموعة متآزرة من الصور المتعددة (فضل، ١٩٩٨م: ٢١) التي تتفاعل فيما بينها على طول الخط، وتنتظم في داخل رؤية شعرية هي التي تحرّك مسارات القصيدة وأنساقها، باتجاه تشكيل صوري مشهدي يحيط بالتجربة ويستجيب لمنطلقاتها ورؤاها على أكمل وجه، إذ إن فضاء التكامل الصوري الذي يبحث عنه الشاعر قد يتحقّق في هذا النموذج أكثر من نماذج صور التشكيل الأخرى.

وتمثل الصورة في الأدب عموماً والشعر خصوصا على هذا الأساس طبيعة (الصّوغ اللّساني المخصوص، الّذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التّعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصّورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التّعبير لا بماهيّاته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئّي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير (الاختلاف) ويستدعي (التّأويل) بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التّشكيل الصّوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابيّة حافلة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هوّيته، الّتي تتجدّد، دائماً، مع كلّ قراءة) (صالح، ١٩٩٤م: ١٣)، على النحو الذي يجعل من هذا التشكيل بؤرة حقيقية للتكوين الشعري المتكامل صورياً، لذا لا يمكن للشاعر أن يتخلى عن هذا النوع من التشكيل الشعري الصوري أبداً.

تقتضي فعالية بناء هذا النوع من الصورة إجراءات كثيرة حتى تستكمل التجربة فضاءها الشعري المطلوب، وذلك لأن الصورة الشعرية في تكوينها التشكيلي النوعي هي ذات وحدات متنوعة بكيان

تشكيلي خاص ونوعي على المستوى المشهدي الكلي، كي تشكل هذه الوحدات في تكامل بنائها وحدة متكاملة نفسية ومنطقية وعضوية (خليل، ١٩٩٧م: ١١٨)، تفيد من طاقات العاطفة بوصفها أحد أركان التشكيل الصوري، لأنها في تشكيلها المتكامل تعبّر عمّا يحس به الشاعر من امتزاج جوهري كلي؛ بين الفكرة التي يريد التعبير عنها من جهة، والعاطفة التي تضيف إلى الواقع ما تضيفه (مطلوب، ١٩٩٠م: ٢٠٧) من جهة أخرى.

إن التشكيل الصوري المشهدي في القصيدة الحديثة وهو الذي يولّد الصورة الشعرية، ويمنحها فلسفتها الجمالية المختلفة في المعالجة الفنية، على وفق منظور تشكيلي حيوي يعمل في النتيجة على ما يسمّى بـ (معنى المعنى) (إسماعيل، ٢٠١٣م: ١١٢)، حيث تتفاعل اللغة الشعرية مع الصورة الشعرية في أعلى درجاتها بما يوفره هذا النوع من التشكيل الصوري، وهذا التفاعل هو جوهر التشكيل الصوري لأنه من دون حضور اللغة بأعلى طاقاتها لا يمكن إنتاج هذا التفاعل، وكذلك من دون حضور الصورة الشعرية في طاقتها النوعية لا يمكن العمل على هذا التشكيل، بما يجعل من عناصر التشكيل وأدواته أرضية أساسية لا بد منها بحثا عن بلوغ المرحلة الصياغية الأعلى في هذا النوع من التشكيل الشعري الصوري.

يستثمر التشكيل الشعري الصوري المشهدي في هذا الإطار أيضاً الخيال الذي هو أداة الصورة الشعرية ووسيلتها ومادتها المهمة، التي تمارس فيها فاعلية التشكيل الداخلي ونشاطه (عصفور، ١٩٩٢م: ١١٧) من خلال أدواتها الأساسية في التشكيل والتعبير، فالخيال هو الأداة العاملة في إعادة إنتاج اللغة وترتيبها وتناسقها عضويا؛ كي تؤدي وظيفتها الشعرية الخاصة (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ١٣٢) في تشكيل الصورة ذات التشكيل المشهدي الكلي، ولو فحصنا ديوان (حلويات) للشاعر عمر السراي داخل هذا التصور الشعري لتلمّس حضور التشكيل الشعري المشهدي فيه، لوجدنا أكثر من نموذج شعري متميز يمكن أن يكون مادة للقراءة والتحليل والتأويل في بحثنا هذا.

تأتي قصيدته الموسومة بـ (وصفة) (السراي، ٢٠٠٢م: ١٠٣-١٠٤) لتعبر عن قوة حضور هذا النموذج التشكيلي الصوري في تجربة ديوان (حلويات)، فالقصيدة ذات تشكيل صوري مشهدي كلي تتوفر على طاقة سردية وطاقة درامية وطاقة تشكيلية في آن معاً، إذ نجد فيها كل الأجناس الأدبية الأخرى حاضرة داخل المحتوى الصوري الشعري العام، ولا بد أن نضعها بصورتها الكاملة كي نتمكّن من تلمّس المفاصل الأساسية في التكوين الصوري التشكيلي:

(وهمُ أن نحبّ يتفوّقُ على حقيقة أننا أحببنا..
الحبّ لا يعني أن نتجوّل في المولات بعد
كلّ علاقة فاشلةٍ.. ولا يعني أن نلصق صورنا
مرسوماً عليها سرابُ ابتسامةٍ على صفحاتنا
الشخصيّة لنقول إننا منتصرون.. الحبّ يعني أن
لا تطاوعنا أصابعنا حين نحرمها مذاق الأزار
التي تكتب الحنين كلّ ليلة.. ويعني أننا كنّا
نكحّل أنفاسنا كلّ صباح بحنجرة بلبل يغرّد
فوق أغصان شفتينا.. وأن ننام على إيقاع ناي
يقتربُ من أفق الكونِ ليرتب الوسادة تحت
ما اندسّ من خصلات شعرنا.. الحبّ يعني أن
نتذكّر بعمق.. وأن نتألمَ بعمق.. وأن نتجوّل
هائمين
بعمق.. وأن نبكي بعمق.. وأن نتلهّف
بعمق.. وأن نحترق بعمق.. وأن نبادر قبل أن
ننتظر بعمق.. الحبّ يعني أن نعيش عميقاً
ونضع إشارة لقلوبنا – التي تهبط إلى القدمين
عن لقائنا وترتفع– فوق خرائط الـ(كوكل)..
مكتوبٌ عليها هنا يسكن عاشق وعاشقة..

ملاحظة: إذا كانت الوصفة المكتوبة في أعلاه
صعبة التنفيذ.. ينصح الأطباء بجرعتين من الوحدة
عند الحاجة.)

تمتد فضاءات القصيدة داخل مجموعة من الأنساق التشكيلية الصورية التي تتعامل مع القصيدة بحسب وضعها الخطي وكأنها جملة شعرية واحدة، وينطلق هذا الوضع الخطي لمفردات القصيدة ضمن سياق تشكيلي؛ يقوم على محتوى الدفقة الشعورية في كل لقطة صغيرة داخل المشهد الصوري الكلي،

وتبدأ اللقطة الاستهلالية الأولى برؤية أقرب إلى الحكمة الخاصة وهي (وهمُ أن نحبّ يتفوّقُ على حقيقة أننا أحببنا..)، فالرابط السيميائي في هذه اللقطة هو رابط تشكيلي ثنائي يقوم على نوع من المفارقة: (وهم) في مقابل (حقيقة)، واللقطة مبنية على وجود نسقين يتفوّق أحدهما على الآخر داخل سلطة الوهم، فالنسق الأول يتمثل في (أن نحبّ) داخل إطار الوهم (يتفوّق) على نسق (أننا أحببنا) داخل إطار (حقيقة)، فما بين وهم وحقيقة، وما بين (أن نحب) و (أننا أحببنا)، تلتئم قناعات كثيرة ومفاهيم كثيرة، تجعل من اللقطة الافتتاحية في القصيدة شديدة الكثافة والشعرية.

تتحرك الألفاظ على مساحة المتن الشعري بطريقة سلسة من غير انضباط لغوي تكتيكي، أي أن الصورة في كل سطر شعري تنهض على نوع من الاندفاعة الشعرية التي لا تلتفت كثيرا إلى اكتمال المعنى، فقد تتحول إلى سطر لاحق بمجرد انتهاء الدفقة الشعورية أو الصوتية الخاصة بها في سطرها الشعري، شكل يشبه فعالية (التدوير) في التشكيل الشعري الوزني، غير أن هذا التدوير هنا يمكن وصفه بالتدوير التشكيلي الصوري، ففي هذه الصورة الشعرية (الحبّ لا يعني أن نتجوّل في المولات بعد) تأتي لفظة (بعد) في نهاية الجملة كي تكتمل دلاليا في الجملة الشعرية اللاحقة لها (كلّ علاقة فاشلةٍ.. ولا يعني أن نلصق صورنا)، وكذلك الحال في اللفظة الأخيرة من هذه الجملة وهي (صورنا) التي لا تكتمل صورتها الدلالية إلا في الجملة اللاحقة، على نحو يشبه فعالية التدوير.

وهكذا تستمر الصور الشعرية المتجانسة والمتفاعلة تترى على هذه الصيغة في متوالية شعرية يتصل فيها السطر الشعري السابق بالسطر الشعري اللاحق، وينمو التشكيل الصوري جزئيا في كل سطر ثم يواصل اكتماله التشكيلي فيما يليه من سطور، ففي السطر الشعري السابق يبدو التشكيل الصوري ناقصاً ولا يكتمل إلا في السطر اللاحق (مرسوماً عليها سرابُ ابتسامةٍ على صفحاتنا)، ليأتي الحال (مرسوماً) فاتحة لتفسير النقص (سراب ابتسامة)، ويكون هذا التشكيل ضمانة صورية لـ (صورنا) وقد رسم عليها سراب ابتسامة.

غير أن انتهاء هذا السطر الشعري بلفظة (صفحاتنا) لا يكشف عن هوية هذه الصفحات إلا في بداية السطر اللاحق (الشخصيّة)، فتكون صورة (صفحتنا الشخصية) دليلاً على توطين المعنى الشعري داخل فضاء التشكيل، ويتجلى هذا المعنى في جملة (لنقول إننا منتصرون..)، وهذا الانتصار يتكرّس هنا في صورة الجبّ داخل التشكيل الصوري العام لحركية النص الشعري (الحبّ يعني أن)، ولا شك في أن هذه الجملة الناقصة تحتاج إلى ما يكملها صوريا في السطر الشعري اللاحق.

يستمرّ التشكيل الصوري المشهدي في بناء حساسيته الشعرية من خلال الجمل الشعرية الصورية المتلاحقة بتواتر شعري متواصل، فيصوّر الشاعر حركة الأصابع المحرومة التي تكتب الحنين (لا تطاوعنا أصابعنا حين نحرمها مذاق الأزار/التي تكتب الحنين كلّ ليلة.. ويعني أننا كنّا)، وهي تنفتح على مجال صوري يتخلى عن كل أزماته الذاتية ويخرج إلى الفضاء الشعري بحالة تصويرية وتشكيلية جديدة (نكحّل أنفاسنا كلّ صباح بحنجرة بلبل يغرّد)، ولا تكتمل هذه الصورة المشهدية إلا بورود ما يكمل تشكيلها في السطر الشعري اللاحق (فوق أغصان شفتينا.. وأن ننام على إيقاع ناي)، وحيث يتوقف إيقاع الناي عند نقطة معينة يبدو فيها التشكيل الصوري المشهدي بحاجة إلى مكمّل صوري، ما يلبث أن يأتي بهذه الصورة (يقتربُ من أفق الكونِ ليرتب الوسادة تحت)، ولا تكتمل الصورة المشهدية هنا أيضاً لأن ما تحت الوسادة بقي مبهماً داخل حركية الفضاء التشكيلي المشهدي.

وما أن ننتقل إلى السطر الشعري اللاحق حتى تكتمل صورة المدسوس تحت الوسادة (ما اندسّ من خصلات شعرنا.. الحبّ يعني أن)، غير أن حضور (الحب) في نهاية السطر الشعري هنا يظل حضورا ناقصا؛ لعدم اكتمال صورته التي ما تلبث أن تكتمل بصورة وافية في السطر الشعري الذي يليه (نتذكّر بعمق.. وأن نتألمَ بعمق.. وأن نتجوّل)، من خلال التلاحق الدرامي للأفعال الأنوية المضارعة (نتذكّر – نتألم – نتجوّل)، ومن ثمّ تأتي الحالة الشعرية لهذا الحراك الشعري الصوري (هائمين)، حيث تستمر آلية التفعيل الدرامي للحراك التشكيلي الصوري المشهدي في القصيدة عبر شبكة الأفعال التي تتجه بالصورة اتجاهات مختلفة (بعمق.. وأن نبكي بعمق.. وأن نتلهّف/بعمق.. وأن نحترق بعمق.. وأن نبادر قبل أن/ننتظر بعمق.. الحبّ يعني أن نعيش عميقاً/ونضع إشارة لقلوبنا – التي تهبط إلى القدمين)، فصورة العمق التي تكوّنت في هذه المرحلة من مراحل تطوّر التشكيل الصوري المشهدي داخل دراما القصيدة، انفتحت على مسارات جديدة من شأنها أن تضاعف من طاقة الحضور التشكيل الصوري، وتوسّع من حدود الفضاء المشهدي لحركة الأشياء في الصورة الكلية العامة للقصيدة.

تهبط الإشارة الشعرية في مسار التلاحق والتواتر الجملي لحركة التشكيل الصوري في القصيدة إلى نتيجة باهرة على هذا النحو عن لقائنا وترتفع– فوق خرائط الـ(كوكل)../مكتوبٌ عليها هنا يسكن عاشق وعاشقة..)، وهنا تختصر فعالية التشكيل الصوري المشهدي الأفق العام للتجربة في منطقة (عاشق وعاشقة) كأثر مكتوب على خرائط (كوكل)، وبذلك تنتهي مسيرة الـ (وصفة) التي اعتلت عتبة عنوان القصيدة وقالت كلمتها عبر تواتر شعري كثيف وطريف، بدأ من أول جملة شعرية لا تكتمل إلى بالجملة التي تليها؛ وحتى نهاية القصيدة التي أعلنت أن القضية كلها مسجلة في خرائط (كوكل) بجملة

شعرية واضحة ودامغة (هنا يسكن عاشق وعاشقة)، حيث تسكت شهرزاد القصيدة عن الكلام المباح ولم يعد ثمّة ما يمكن أن يقال.

ملاحظة: إذا كانت الوصفة المكتوبة في أعلاه
صعبة التنفيذ.. ينصح الأطباء بجرعتين من الوحدة
عند الحاجة.

تشكيل الصورة–اللقطة

يقوم تشكيل الصورة–اللقطة على فعالية شعرية تعتمد أساساً على الصورة الجزئية، وهذه الصورة تنهض في تشكيلها الشعري على البساطة في التصوير (هنداوي، ٢٠١٣م: ١٧٤) إلى الدرجة التي تبدو وكأنها قد حدثت للتوّ، وهي صورة بسيطة في طريقة تشكيلها وتعبيرها ترتبط بتجربة شعرية بسيطة عادة، وتستجيب لقوانينها ورؤيتها ومقصديتها الجمالية في نمط التشكيل وحيوية التصوير، لتعبر عن حالة إنسانية مرتهنة بطبيعة هذه الصورة، بينما التجربة المركبة في القصائد الأخرى الموازية لها ترتبط بتجربة شعرية معقدة (شاكر، ١٩٩٢م: ٥٢)، غير أن بساطة التجربة أو تعقيدها تمثل عاملا يخص التجربة بالدرجة الأساس؛ ولا يتدخّل في طريقة التشكيل على المستوى الإجرائي الشعري الصوري، وكل نوع من هذه الأنواع الشعرية له أسلوبيته في البناء والتشكيل والقدرة على بناء الصورة الشعرية، استناداً إلى فلسفة الشاعر من جهة وثقل وخصب التجربة الشعرية من جهة أخرى، ضمن رؤية عامة تخص فعالية التشكيل الصوري الشعري.

يقوم هذا النوع من التشكيل الصوري على آليات التصوير الجزئي المحدد في إطار معين قادر على التعبير عن فعالية شعرية معينة، وفي الوقت نفسه تدخل هذه الصورة على نحو ما في بناء الصورة المركبة التي هي أشمل وأكثر تعقيدا (الداية، ١٩٩٦م: ١٤١)، حين تكون الصورة–اللقطة جزءاً من تشكيل صوري متكامل وعام يحتوي على مجموعة لقطات، لكنها تبقى تحتفظ بخصوصيتها على صعيد بناء تشكيلي خاص به، ويميل هذا النوع من التشكيل الصوري الشعري إلى فضاء التركيز والتكثيف والاختصار والبساطة الثرية العميقة كثيراً؛ بما يتوافق تشكيلياً وصورياً مع نمط بنائها ونمط طريقة إيجادها، (وقد يومئ هذا الضرب من البناء إلى سهولته غير أنه في واقعه ليس كذلك، فتركيز القصيدة وتكثيفها في صورة تقتطع جانباً نفسيّاً متكاملاً لتعبر عنه، يقتضي قدرة متميزة في الانتقاء والتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغوية وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار؛ ولا يخوض

التفصيلات مستغنياً عن الزوائد والاستطالات التي لا توحي بل تقدح حيوية الصورة) (صالح، ١٩٩٤م: ١٦٢)، فهو نص يقوم على تشكيل صوري متحشد بالدلالة والرؤية والفعالية داخل محتوى يتحرك في سياق تشكيلي متقن، وهذا الإتقان والبراعة والتركيز والتكثيف له القدرة على إلفات نظر المتلقي على صعيد الإدهاش، وذلك من خلال مستوى (التأثير الذي تخلقه في نفوسنا والتفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية، عن طريق جودة الصوغ والسبك، بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة) (غزوان، ١٩٩٤م: ١١٩)، فهي لقطة شعرية صورية تمثل في جوهرها نصاً صغيراً يعبّر من محتوى كبير.

احتوى ديوان الشاعر عمر السراي (حلويات) كثيرا من هذه التشكيلات الصورية التي تقوم على اللقطة–الصورة، ولعل من الواضح أن طبيعة تجربة الشاعر من خلال قراءة هذا الديوان تستجيب كثيرا لهذا النوع الخاص من التشكيل الصوري الشعري، ويمكن في هذا السبيل اختيار مجموعة من هذه اللقطات تمثل أسلوبية الشاعر في هذا النوع من التشكيل الصوري، ففي قصيدة للشاعر عنوانها (غربة) (السراي، ٢٠٠٢م: ٦٩) يتقصّى فيها معنى الغربة من خلال لقطة–صورة تمثّل فضاء العنونة تمثيلاً متكاملاً على الشكل الآتي:

(غائمٌ قلبي كخطوة غريبٍ في بلادٍ نائمة...)

إذ تتألف هذه اللقطة ذات التشكيل الصوري المشتبك مع عتبة العنوان (غربة) اشتباكاً كلياً، فهي تتكوّن من الجملة الخبريّة الأولى في اللقطة (غائمٌ قلبي) كي ترسم اللحظة الشعرية التي تلغي الرؤية البصرية تماماً، فلفظة (غائم) بوصفها اسم الفاعل الخبري تحيل المعنى مباشرة على حجب الرؤية عن (قلبي)، وحين تحجب الرؤية عن القلب فإنه يضيع حتماً بجمود كل فعالياته المتعلقة بإنتاج الشعور والعاطفة والوجدان، وهو ما يتفاعل كليا مع العنوان (غربة) حيث تأتي جملة (غائم قلبي) وكأنها ترجمة لدلالة العنوان.

تتوازى الجملة الخبرية الأولى في اللقطة–الصورة مع الجملة الثانية التي تأتي بوصفها ذات تشكيل تشبيهي (كخطوة غريبٍ)، حيث تكون خطوة الغريب عبارة عن قلب غائم لا يحسن معرفة الطريق أو الاستدلال عليه، فالغيم والغربة كلاهما يندرجان في نسق دلالي واحد يعبّر عن جوهر الغربة التي أطلقها العنوان، وتتفاعل صورة التشبيه على نحو أكثر شمولاً في شبه الجملة اللاحقة لها (في بلادٍ نائمة...)، حين تأتي صورة المكان بهذا الشمول القائم على إلغاء الصحو ومحو الحضور بشكل تام، فتنضاف صورة النوم إلى صورة الغيم والغربة كي تمتدّ إلى أعلى درجات الضياع والحرمان، وتكون الغربة النكرة

في عتبة العنوان معرفة قصوى في متن اللقطة–الصورة؛ وهي تحتشد بطاقة صورية هائلة تمثل فعالية هذا النوع من التشكيل الصوري القائم على أعلى درجات التركيز والتكثيف.

تأتي قصيدة أخرى في ديوان (حلويات) عنوانها (تهنئة) (السراي، ٢٠٠٢م: ٧٠) ذات عتبة مؤلفة من مفردة واحدة نكرة مثل سابقتها، ولعل هذه العتبة تنحو نحوا إيجابيا في رسم صورة الدلالة القائمة على وجود مناسبة تقتضي تقديم تهنئة، لكن المتن الشعري لهذه اللقطة–الصورة لا يؤمّن هذه القيمة الدلالية الأولية التي تحيل على الفرح والبهجة:

(كلّ عام وأنا وحيدٌ معهم..

كلّ عام وأنا ممتلئ برحيلك.)

تبتدئ اللقطة–الصورة بالسياق التقليدي الذي يستثمر الزمن لتعيين المناسبة التي تستوجب تقديم (تهنئة) على نحو من الأنحاء، وزمن المناسبة هنا (عام) لذا تأتي الجملة الشعرية مقدّرة بـ (كلّ عام)، وهي مسندة إلى أنا الراوي بوساطة واو العطف (وأنا)، بهذه الروح التشاركية العميقة التي تحوّل اللقطة–الصورة إلى مناخ ذاتي، لكن الصفة التي تلحق الأنا (وحيدٌ) تنقل الدلالة من منطقة الإيجاب إلى منطقة السلب، على الرغم من أن لفظ (معهم..) كان عليه أن يقلل من زخم هذه الوحدة، لكنه في المنطق الكلي للدلالة يضاعف من طاقة الوحدة بدلالة ما سيأتي من خلال الجملة التكرارية اللاحقة، وهي تذهب بالمعنى الشعري إلى قمة الألم.

الجملة الموازية للجملة الأولى في فضاء اللقطة–الصورة تقود إلى تشكيل صوري مخالف دلاليا لمعنى التهنئة في عتبة العنوان (كلّ عام وأنا ممتلئ برحيلك)، وهنا يظهر أيضاً المعنى الحقيقي لجملة (وأنا وحيد معهم) حيث تكتسب معنى الوحدة المكثفة، لأن التشكيل الصوري الحادّ المتمثل بـ (ممتلئ برحيلك) يحوّل التهنئة إلى نوع من العزاء الذي تعيشه (الأنا) في أبلغ حالاتها، حيث يكون امتلاء الرحيل صورة من صور الوحدة معهم في نموذج شعري خاص، يقود اللقطة–الصورة في فضائها الشعري التصويري نحو تشكيل يقوم على حساسية المفارقة، غير أنها لست مفارقة مباشرة بل مفارقة نوعية غير مباشرة ذات طبيعة شعرية أعلى وأغزر.

تعتمد هذه القصيدة التي ترسم فضاءها من خلال اللقطة–الصورة وتهندس تشكيلها الشعري انطلاقا من شعرية المفارقة، حيث تعدّ المفارقة عنصرا رئيسا في تركيب هذا التشكيل وإدارته فنيا وجماليا؛ ففي قصيدة (ثراء) (السراي، ٢٠٠٢م: ٧٣) للشاعر السراي يصف الراوي الشعري الذاتي في القصيدة صورته الشخصية الأنوية بهذا الشكل التصويري الموصوف:

(كم أنا ثري

أمتلك الدمع كلّه

والحزن كلّه

والخراب كلّه

كم أنا ثري مقارنة بقلبك الفارغ.)

إذ تتجلى صورة الثراء صريحة ومعبرة عن وجهة نظر شعرية خاصة ومحددة ضمن إطار معنوي بالدرجة الأساس، كما يتجلى في متن القصيدة ويجعل عتبة العنونة المفردة المنكّرة داخل إطار معنوي وليس ماديا، ومن عتبة العنوان (ثراء) بانفتاحه الدلالي على فضاءات غير محدودة بحكم التنكير إلى الجملة الأولى في المتن الشعري (كم أنا ثري)، نحو استغراق عميق في تكريس فكرة الثراء إلى أوسع حدّ ممكن، بكل ما تنطوي عليه الصورة الشعرية من امتلاء وشعور كلي ومطلق وهائل بالثراء.

لكن الصورة الشعرية اللاحقة تبدأ بصنع المفارقة في تحويل فكرة الثراء المادي إلى ثراء معنوي (أمتلك الدمع كلّه)، وتحيل الصورة هنا إلى فضاء فجائعي بدلالة (الدمع كله) حيث يحضر البكاء بكل ما تحمله الصورة من معنى، ولا يكتفي الراوي بذلك بل يضيف إلى هذه الصورة صورة أخرى أكثر قسوة ومأساة (والحزن كلّه)، ومن الدمع إلى الحزن تنتقل الصورة الشعرية إلى مجال تشكيلي صوري أكثر عمقاً، لكن الصورة الأخرى تحوّل المعنى الشعري إلى مأساة حقيقية في تشكيلها المدمّر (والخراب كلّه)، فما بين صورة (الدمع) وصورة (الحزن) وصورة (الخراب) يتحوّل الثراء إلى ثراء مأساوي، في مفارقة مذهلة ترسم مجالا صوريا مشبعا بالألم والفجيعة التي لا تقف عند حدّ.

لا تتوقف المفارقة عند هذا الصورة بتحولاتها الكثيرة؛ بل تأتي الصورة الشعرية الأخيرة في القصيدة كي ترسم مجالا صوريا آخر في إطار حساسية المفارقة (كم أنا ثري مقارنة بقلبك الفارغ.)، فالثراء الذي ألّفه الراوي الذاتي الشعري من خلال حشد الدمع والحزن والخراب في سلّة واحدة داخل فضاء الصورة– اللقطة؛ هو ثراء مأساوي يعاين الآخر ذا القلب الفارغ بما ينطوي عليه من امتلاء، فالتشكيل الصوري الشعري القائم على فعالية الطباق البلاغي بين صورة الامتلاء وصورة الفراغ هو المولّد الأساس للمفارقة الصورية، على النحو الذي يجعل التشكيل في قمة أدائه داخل الفعالية العامة الخصبة لحركية الأداة الشعرية.

تحتشد القصيدة الموسومة بـ (خيّاط) (السراي، ٢٠٠٢م: ٧٦) ذات العنونة المفردة المنكّرة أيضاً بطاقة إيقاعية درامية خاصة؛ يتألق فيها التشكيل الصوري الحركي داخل لوحة شعرية تعمل فيها الصنعة مع الطبيعة ضمن دائرة عمل فني واحدة:

(سأفصّل صوتك على مقاس التأوّهات..)

يتقدّم الراوي الذاتي الشعري انطلاقاً من عتبة العنوان (خيّاط) التي تحيل على مهنة معروفة تحتاج إلى مهارة خاصة، ومن ثم تدخل مباشرة في أول عمل مهم من أعمال الخياطة وهو (التفصيل)، أي قياس القماش على حاجة الجسد، في كل نموذج من نماذج الخياطة، بحيث تكون عملية الخياطة في أعلى درجات الإتقان (سأفصّل)، لكن الانزياح في التشكيل الصوري للنص يحصل في المفعول به المقترن بكاف المخاطَب (صوتك)، وهنا تنتقل الصورة الشعرية من فضاء التعبير المباشر إلى فضاء التعبير التخييلي.

تبدأ حساسية التشكيل الصوري في هذه اللقطة–الصورة –بكل ما تنطوي عليه من تركيز وإيجاز وتكثيف– بعملية تدوير المعنى الشعري (على مقاس التأوّهات..)، إذ يتحوّل فعل الخياطة من المنطقة الواقعية التي يكون فيها القماش عادة هو مادة الخياطة، نحو فضاء تخييلي يعمل على (الصوت) كي يكون بديلاً للقماش، ويكون تفصيل هذا الصوت وصياغة نموذجه وإيقاعه ودرجته في الشدّة أو البطء (على مقاس التأوهات)، فكلما كانت هذه التأوهات شديدة فإن حركة تفصيل الصوت ترتفع درجة إلى الأعلى، في صياغة شعرية نادرة وشديدة الطرافة تؤكّد قدرة الشاعر على صوغ التشكيل الصوري هنا بحرفية عالية، لتحتوي هذه الصورة–اللقطة كياناً شعرياً مؤلفاً من أقل ما يمكن من الألفاظ في أوسع وأعمق ما يمكن من التشكيل الصوري والمعنى الشعري، في نطاق مساحة شعرية تمتد على مساحة اللوحة بلا حدود.

تنحو قصيدة الصورة–اللقطة نحوا آخر داخل معادلة تقوم على المفارقة؛ وعلى صعيد التشكيل الصوري المعماري في القصيدة الموسومة بـ (ذاكرة) (السراي، ٢٠٠٢م: ١٧٧)، ذات العنونة المفردة المنكّرة التي تتيح للمتن الشعري فيها أن يعمل بأقصى طاقته الشعرية:

(لا ذاكرة في رأسي

الذاكرة ممتلئة بالرؤوس)

تنفي الجملة الشعرية الأولى من المتن الشعري وجود الذاكرة في رأس الراوي الشعري (لا ذاكرة في رأسي)، ونفي الذاكرة هنا يعني نفي الزمن وإلغاء الشخصية في نموذجها الطبيعي التقليدي، فالرأس بلا

ذاكرة يتحول إلى آلة عاطلة مقطوعة الجذر ولا علاقة لها بالأشياء المتعلقة بالتاريخ والزمن، فالتشكيل الصوري لهذا الجزء من القصيدة–اللقطة يجعل من الجسد المرتبط بالرأس عبارة عن كيان منحوت (تمثال)، لأن الإنسان بلا ذاكرة هو أشبه بالتمثال على أساس أن الذاكرة هي جوهر الحياة وهي المغذي الأول لحراكه البشري في الكون.

في حين يرسم الشاعر صورة أخرى موازية لهذه الصورة وتمثل تشكيلاً يقوم على المفارقة مع الصورة الأولى (الذاكرة ممتلئة بالرؤوس)، وهي صورة معاكسة تماما للصورة الأولى من حيث الشكل والدلالة العميقة، إذ عندما تنفصل الذاكرة وتتحول إلى كيان يضمّ مجموعة كبيرة من الرؤوس؛ فإنّ هذه الرؤوس تتحوّل إلى أرقام لا معنى لها، وتبقى على هذا النحو بلا ذاكرة لأنها على هذا النحو صارت هي جزء من الذاكرة الحاوية لها، في صياغة صورية مدهشة تقلب القاعدة وتحوّل الرؤوس التي بلا ذاكرة أصلاً إلى أرقام مجرّدة، وتبقى الذاكرة في كينونتها المستقلة الحاوية هي مصدر التشكيل الصوري الشعري وليس الرؤوس، وبهذا يعود المتن النصي من جديد نحو عتبة العنوان (ذاكرة) كي يجعل منها المركز، ويجعل من بقية أدوات القصيدة هوامش تدعم قوة هذا المركز على مستوى التشكيل الصوري العام.

التشكيل الصوري الديكوري

تعتمد الصورة الشعرية ذات الطابع الديكوري في تشكيلها العام على عدم التغيير الكلي في مكوناتها ووظائفها وطبيعتها على أرضية النص الشعري، في حين تعمل الصورة الموازية لها وهي الحركية على تطوير الحدث على نحو محوري، وتعميق الأفكار وتوسيع حدودها لأنها الأكثر اكتمالا وأهمية (الجرجاني، ١٩٨٨م: ٣٦٨)، غير أن التشكيل الصوري الديكوري له وظائف أخرى لها علاقة بمسرحة الأفق الشعري في القصيدة، والتعامل مع مفردات الصورة والسعي إلى تشعيرها بوصفها الأداة الأولى الفعالة في تحريك الصورة الشعرية من الداخل (الجرجاني، ١٩٩٢م: ٥٣)، بمعنى أنها تؤدي وظائف لها علاقة بثبات الصورة في هيأة وحدات شعرية منتشرة على مسرح الحدث الشعري، وتلفت انتباه المتلقي بصورة رئيسة وفعّالة تجعله يتعامل معها بقوة من أجل استيعاب طبيعة التشكيل الصوري؛ ودوره في تمثل الأداء الشعري بحيويته الدرامية القادرة على تصوير الفضاء الشعري العام لحدث القصيدة.

تتجسد هذه العلاقة بين المفردات الشعرية ومناخها التشكيلي من خلال العلاقة الوطيدة بين فن الشعر وفن الرسم أساسا، فالكلمات في وضعها الديكوري على مسرح الحدث الشعري تمثل أدوات الرسالة في اللوحة الفنية، ((وبما أنّ الشّعر يعتمد في بنائه التّشكيلي على الصورة الفنية، فإنّ الصّورة المعروفة

في الشّعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان، مع التّفريق بين الصّفة الإطلاقية الّتي تتمتّع بها الصّورة المرسومة بالكلمات والصّفة التّجسيدية المحدّدة الّتي تطرحها اللّوحة المرسومة بالأشكال والألوان، إذ إنّ أداء القصيدة هي الكلمة بتشكيلاتها المجازية والرّمزية والانزياحية؛ بينما أداة الرّسم هي اللّون والكتلة والخطّ وبقية المستلزمات الفنيّة المعبّرة عن حقيقة تكوين اللّوحة الفنية في الرسم)) (سعيد، ٢٠١٥م: ٥٦)، بما يعني أن الشاعر لا يختلف كثيرا عن الرسام في هذه الحالة، وبأن التشكيل الشعري –ولا سيما في مجال التشكيل الشعري الديكوري– لا يختلف كثيرا عن تشكيلية اللوحة.

إن التشكيل الصوري الديكوري يقوم في بناء حساسيته من خلال تعريف هذا النوع من التصوير الشعري على أنه (رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة) (الجنابي، ١٩٨٢م: ٢٣)، ويقوم هذا النوع من التشكيل أيضا على طبيعة الأفكار والمضامين الشعرية الأساسية؛ التي تحمّلها الصورة أفكارا ومضامين جديدة ابتكرها في لحظة شعرية خاطفة، أو اكتشفها الشاعر بنفسه في لحظات شعرية أخرى (غزوان، ١٩٩٤م: ١١٧)، وهو ما يضفي على هذا التشكيل الشعري الصوري قيمة أكبر وحساسية أعلى في ميدان التأثير داخل منطقة التلقي.

ينتمي هذا النوع من التشكيل الصوري الشعري إلى الطبيعة الشعرية ذات الأسلوب التشكيلي القائم على التركيز العالي لقوة حضور مفردات التشكيل الشعري، وقوام هذه المفردات هو بناء علاقة مشابهة لا تبدو بينهما في الظاهر، علاقة شبه حاسمة بين اللفظة التشكيلية الشعرية ودلالتها، وكثيراً ما يتسم هذا النمط بنزعة إحيائيّة أي إضفاء طابع الحياة على الأشياء(صغير، ٢٠٠١م: ١٣٩) التي تبدو في الأصل وكأنّها ثابتة من حيث وضعها الديكوري على مسرح الحدث الشعري في القصيدة على نحو عام.

ويمكن على هذا النحو التقاط كثير من الصور التي تشتغل على ألية التشكيل الديكوري في ديوان (حلويات) للشاعر عمر السراي، وربما بوسعنا ملاحظة أن عنوان الديوان الأساسي (حلويات) هو عنوان ذو تشكيل صوري ديكوري، وضع هكذا على رأس القصائد بوضعه التنكيري الجمعي للدلالة على وجود فضاء خاص، ينهض بدرجة عالية من الثبات والاستقرار الصوري في الإحالة على شكل الدلالة وتجلياتها، وعلى انفتاحها على تمثيلات شعرية صورية متعددة بتعدد أنواع القراءة ومستوياتها.

تشتغل القصيدة الموسومة بـ (أحمر.. أحمر) (السراي، ٢٠٠٢م: ٦٠) للشاعر عمر السراي على فعالية التشكيل الصوري الديكوري، متخذة من اللون (الأحمر) بوصفه الأداة التشكيلية المركزية الفاعلة في هذه الصورة الديكورية أداة لصوغ الديكور الصوري على هذا الشكل، بما يحمله تكرار الصيغة اللونية

الثابتة (أحمر.. أحمر) من تأثير إيقاعي ودلالي وتشكيلي مشترك، يلفت انتباه المتلقي نحو حساسية الفضاء اللوني الديكوري المهيمن على الصورة الكلية للقصيدة:

(يحمرّ خدّها خجلاً..

تحمرُّ رقبتي من قبلتها..

تحمرّ شفتاها بمذاق أغنية..

يحمرّ الماءُ المتساقطُ من عناقنا الدافئ..

تحمرُّ الجدرانُ والشراشفُ والقمصانُ والسياراتُ

والستائرُ والأحذيةُ والأوراقُ والأشجار..

دماؤنا فقط ستظلّ بيضاء..

فقد هيأناها ورقةً،

لنكتب عليها بالأحمر

صباح عيد الحبّ:

(أحبك)

تعكس عتبة العنوان (أحمر.. أحمر) فعالية الضغط اللوني للون الأحمر بكل ما يحمله من ثقل ذاتي وموضوعي وسيميائي ورمزي وأسطوري، فهو لون يحيل على مدلولات وفضاءات وقيم وإشارات وعلامات لا نهاية لها من حيث الرؤية والتشكيل، وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار المتن النصي سنجد أن تكرار اللون في عتبة العنوان هو تكرار علامي إشاري بما ينطوي عليه من فعالية ديكورية؛ فهو يحيل على الحب الذي يأخذ من اللون الأحمر كل معانيه الإيجابية الدالة على فضاءات الحب وقيمه، ومن هنا تتقدم آليات التشكيل الصوري الديكوري بتقديم فعالياتها على الصعيد الدرامي، كي تجعل من كل وحدة صورية جزءاً من ديكور عام يحيط بالحراك الدرامي الصوري في القصيدة.

تبدأ الفعاليات الصورية داخل فضاء التشكيل العام للمتن الشعري برسم الصور المتلاحقة اعتماداً على ما فعلته البنية العنوانية في المشهد، وبعد أن استقرت الصورة العنوانية على حدود اللون الأحمر بهذا التركيز العالي عبر تكرار الوصف، والفعالية الاستهلالية تتوجه نحو الجسد في منطقة مثيرة من مناطقه (يحمرّ خدّها خجلاً..)، فتبرز أول صورة من صور اللون في الخدّ الذي يحمر من شدّة الخجل، وتذهب الصورة هنا نحو الجانب المعنوي الرومانسي التقليدي في تشكيل الفضاء الصوري.

وتحيل الصورة على شكل من أشكال الموروث الشعبي الذي يصوّر المرأة في حالة الخفر والتعرّض لموقف رومانسي، فإن الخجل يظهر مباشرة على الخد حيث يتدفّق الدم نحو الوجه فيسبب حمرة الخدّ، وتعكس هذه الصورة نموذجها ديكوريا من نماذج التشكيل الصوري في لوحة القصيدة، وهذه الإحالة اللونية على الصورة هي إحالة طبيعية في تشكيلها الديكوري الذي ينبني على استجابة جسدية للمرأة.

توازيها صورة لونية أخرى ذات أثر صناعي تمنح الديكور الجسدي علامة أخرى مغايرة داخل الفضاء الرومانسي نفسه (تحمرُّ رقبتي من قبلتها..)، فالحمرة هنا تنتقل من الشفتين اللتين تصنعان القبلة وتتلون رقبة شخصية الراوي الشعري بها، فيتضمن التشكيل الصوري الديكوري هنا إحالة على طبقة أخرى من طبقات الحضور اللوني في اللوحة الشعرية، بشكل يتوازى مع الصورة اللونية الأولى على مستوى الفاعل والتأثير والاستجابة معاً، فتكون هنا علامتان لونيتان من علامات (الأحمر) جعلتا الفضاء الديكوري الصوري يتزيّا بها.

تنتقل الصورة اللونية الثالثة المشبعة بفعل الحمرة نحو فضاء آخر له علاقة بمساحة المجاز والانزياح الأسلوبي في التشكيل الصوري (تحمرّ شفتاها بمذاق أغنية..)، حيث يبقى الجسد بحلقاته المتعددة يمثل التشكيل الصوري الديكوري؛ الذي يتلقاه الرائي وهو يراقب حركة الأحمر الدرامية في طبقات اللوحة الشعرية، فمن احمرار الخد إلى احمرار الرقبة ثم احمرار الشفتين الذي يحيل على منطق أسلوبي مغاير في التشكيل الصوري الديكوري، من خلال شعرية الصوت الذي تعكسه الأغنية بحيث يؤدي إلى احمرار الشفتين اللتين تطلقان صوت الأغنية، وهو احمرار رمزي يحيل على مستوى الانفعال اللحني المندمج مع كلمات الأغنية وطبيعة الأداء الصوتي، في كتلة ديكورية تلفت انتباه المتلقي إلى فضاء لوني ساحر يتجمّ' أمام بصر المتلقي ويحرّك مشاعره بهذا الاتجاه، وهو يرتفع بقيمة اللون الأحمر ودلالته إلى أعلى طبقة ممكنة من طبقات التشكيل اللوني.

يذهب الفضاء اللوني للأحمر في الصورة اللونية الأخرى نحو طبقة أعلى في سلّم التشكيل الديكوري الصوري، وذلك حين تنفتح الصورة اللونية على أفق درامي تخييلي مشتبك ومتداخل بطريقة ساحرة، فالصورة (يحمرّ الماءُ المتساقطُ من عناقنا الدافئ..) ترسم أداء شعريا ينطلق من عتبة احمرار الماء في دالّة ديكورية لافتة تجعل من لفظة (المتساقط) الوصفية وسيطاً لإدراك سبب حمرة الماء الغريبة، لكن شبه الجملة التي تأتي مباشرة بعد الوسيط الديكوري الصوري (من عناقنا الدافئ)؛ وهي

تحيل على نوع الفعالية التي قادت إلى تلوين الماء المتساقط بالأحمر، في حركة تلوين ديكورية توغل في فضاء المجاز الاستعاري من أجل تثبيت نظر التلقي على الحالة التي أنتجت اللون أكثر من اللون نفسه.

تتوسع هيمنة الـ (أحمر.. أحمر) على مساحة المفردات الديكورية في مسرح القصيدة، حين يمتدّ الفعل (تحمرّ) نحو المفردات المرئية من قبل الرائي المتلقي بشتّى التفاصيل (تحمرُّ الجدرانُ) وهي الواجهة التي تجعل كل ما هو مرئي يتلوّن باللون الأحمر، ثم تحمرّ بعد ذلك (والشراشفُ) التي لها علاقة بغطاء الجسد المشحون بالحمرة أصلاً، وبعدها تحمرّ (القمصانُ) التي يتحلّى بها الجسد في منطقة معيّنة من مناطقه.

وبعد ذلك تحمرّ (السياراتُ) الناقلة للجسد من مكان إلى آخر وهي تقصّر المسافات وتقضي الحاجات، وتنتقل الحمرة بعد ذلك إلى التفاصيل الأكثر دقة في مسرح القصيدة؛ كي تضاعف من الفضاء اللوني الأحمر المهيمن على التشكيل الصوري الديكوري العام، وتبدأ بـ (الستائرُ والأحذيةُ والأوراقُ والأشجار..)، فيتلوّن المحيط كلّه بالأحمر على النحو الذي يكون فيه اللون طاغياً على الفضاء الديكوري بأجمعه.

تحصل المفارقة بعد هذا كله في تحويل الدماء التي هي حمراء في الأصل إلى (بيضاء) خلافاً لكل ما يحيط بها من أحمر (دماؤنا فقط ستظلّ بيضاء..)، والبياض هنا حتماً هو بياض مجازي معنوي يحوّله الشاعر إلى ورقة (فقد هيأناها ورقةً)، وحين تتحول الدماء إلى ورقة فهذا يعني أن العاطفة والحب والوجدان والشعور والجسد وكل ما يتحرك داخل الدم تصير بيضاء، بمعنى النقاء والصفاء والانطلاق نحو نقطة البدء الأولى في الحياة؛ الخالية من كل الشوائب والمهيّأة لكي تستقبل كل ما هو جميل كي يسجّل عليها، وهنا يكون التشكيل الصوري الديكوري في لحظة لونية استثنائية تتفاعل فيها أدوات القصيدة كلها على نحو عميق، من أجل الوصول إلى لحظة صورية باهرة ولافتة ومثيرة.

تنفتح الورقة البيضاء (دماؤنا) كي تستقبل اللون الأحمر الذي غطّى السماء والأرض وما بينهما كي يشرع في الكتابة على سطح الدم الأبيض (لنكتب عليها بالأحمر)، وهذا الأحمر بهذه الصورة الديكورية يكون قادما من كل تلك الأشياء التي سبق أن تلوّنت بالأحمر، فهو أحمر كلي ومطلق ولا حدود له، بدلالة المناسبة التي سيقوم الأحمر فيها بالكتابة على الدم الأبيض وهذه المناسبة هي (صباح عيد الحبّ:)، ولتكون الجملة التي ستكتب على هذه الورقة البيضاء من طرف الشاعر الراوي للصورة والحدث واللون هي (أحبك)، بكل ما تحمله من طاقة وتنوير وجداني وعاطفي ونفسي، وبذلك ترتفع حساسية التشكيل الصوري الديكوري في القصيدة إلى أعلى درجة تعبيرية وتصويرية وتدليلية ممكنة. بما

تتحلى به هذه الجملة (أحبك) من تاريخ عظيم في طبقات الكلام على مرّ العصور ولدى مختلف شعوب الأرض، فهي الجملة الأكثر حضوراً وتأثيراً في مسرح الحياة.

الخاتمة

قارب بحثنا قضية فنية وسيميائية ورمزية في جوهر القصيدة الحديثة، تتعلق بالتشكيل الصوري الذي كشف البحث أنه يتعدد ويتنوع بتعدد وتنوع القصائد، فالتشكيل الصوري هو من أكثر آليات العمل الشعري استجابة للتأثير والتجديد والتحديث، فهو منفتح على الصورة الشعرية بكامل تحدياتها الفنية والجمالية، ومن خلال انتخابنا لتجربة الشاعر عمر السراي في ديوانه (حلويات) التي تغتني بقدرة الشاعر على التصرف المدهش باللغة، ومن ثم صناعة أنماط تشكيلية متعددة من الصورة الشعرية المتلائمة مع طبيعة تجربة كل قصيده من قصائده، فلكل قصيدة نموذج تشكيلي صوري خاص بها، والشاعر يجتهد في منح هذا التشكيل كل أبعاده الجمالية بما يمتلكه من حس فني عالي المستوى.

تكتظّ قصائد ديوان (حلويات) بتجارب صورية شعرية كثيرة جدا، لكن البحث اقتصر على النماذج الأعلى حضوراً وتأثيراً في مشهد الشاعر الشعري، فهو يميل إلى اقتناص اللحظات التشكيلية الصورية ببراعة ووعي وإدراك، لذا يمكن التوغل في فضاءات هذا الديوان والكشف عن عدد هائل من التشكيلات الصورية، مما يدل على خبرة الشاعر ومعرفته بأسرار التكوين الشعري من جهة، وفهمه لأسرار اللغة وكيفية التصرف بها داخل أسلوبية البناء الشعري الخاص في كل قصيدة من قصائد هذا الديوان.

اقتصرنا في بحثنا هذا على تحليل ثلاثة نماذج من التشكيل الصوري في ديوان (حلويات)؛ لأنها الأكثر حضورا وتأثيرا في المشهد الشعري الذي رسمه الشاعر لها، ولعل عنوان الديوان (حلويات) هو ذو دلالة على التنوع والتعدد وتحريض حساسية التذوّق على الممارسة، فهو شاعر يعرف أين تكمن حلاوة المفردة والصورة والرؤية والتشكيل، ويذهب إليها مباشرة بلا وسائط ولا مقدمات ولا تمهيدات، على وفق إدراك واستعداد ثقافي وجمالي وفني عالي المستوى ساعده في الوصول إلى مقاصده الشعرية بسهولة، وهو ما يجعلنا نعتقد أن هذا الديوان قابل لأشكال متعددة من الدراسات الجمالية والثقافية، التي يمكن لها أن تكتشف مزيدا من الإمكانات الشعرية في هذا الديوان الشعري ابلاغ الثراء والقيمة والإدهاش.

قائمة المصادر والمراجع

(١) الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣.

(٢) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هـ. ريتر، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٨.

(٣) الأسلوبية ونظرية النص –دراسات وبحوث–، د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣.

(٥) تمظهرات النص الشعري الحديث، (التشكيل، الفضاء، الرؤية)، طلال زينل سعيد، دار غيداء، عمان، ط١ ٢٠١٥.

(٦) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

(٧) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦.

(٨) حلويات، عمر السراي، دار دور للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد. ط١، ٢٠٠٢: ١٠٣ – ١٠٤.

(٩) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، مطبعة المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢.

(١٠) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧.

(١١) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.

(١٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

(١٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.

(١٤) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الإله الصائغ، مؤسسة الثقافة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧.

(١٥)علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

(١٦)فن التشبيه، بلاغة، أدب، نقد، علي الجندي، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٥٢.

(١٧)فن الشعر، أرسطو، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٧،

(١٨)في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

(١٩)لسان العرب: ابن منظور، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤ هـ.

(٢٠)مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤.

(٢١)مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد، د. أحمد العزي صغير، دار صنعاء للنشر والتوزيع، اليمن، ط١، ٢٠٠١.

(٢٢)معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

(٢٣)مفتاح العلوم، السكاكي، حققه وقدّم له وفهرسه د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ٢٠١٣.

(٢٤)نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

(٢٥)نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، ١٩٨٨.