إيقاع الصّورة الشعريّة بين الذاكرة والمُتخيَّل

Rhythm poetic image Btween memory and imagination

تمارة نوفل نوري
د. صالح ويس محمد
أستاذ
جامعة الموصل– كلية التربية للعلوم الإنسانية– قسم اللغة العربية

Tamara Nawfal Nouri
Dr. Saleh Wais Muhammad
Professor
University of Mosul- College of Education for Human Sciences- Department of Arabic language

Tmaranwfl08@gmail.com

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/١/٤ **تاريخ القبول** ٢٠٢٤/١/١٤

الكلمات المفتاحية: الذاكرة، دينامية، الجمالي، المُتخيل، إيقاع

Keywords: Memory, Dynamic, Aesthetic, Imagined, Rhythm

المُلخص

يشتغل البحث على تقصّي ديناميّة التحوّل الإيقاعي(الحركي والجمالي) للصورة الشعرية، وذلك عند ترددها ما بين الذاكرة والمُتخيّل الشعري، إذ يشكّلان المجال الحيويّ والنشط الذي ينمو فيه إيقاع تلك الصور، وتبثّ فيه الصيرورة الزمنيّة المُنتخبة ضمن اللحظة الآنيّة، والتي اكتسبت قيمتها ومزيّتها من الفاعليّة الذاكراتيّة التي تتيح – إمكاناً– ربط الأفعال الموجهة نحو الماضي وتلك الموجهة نحو المُستقبل، في نسقٍ واحدٍ من التجانس السببي والدلالي والإيقاعي وذلك على الرغم من التباين النوعي الكامن في أصل كلّ منهما(الذاكرة والمُتخيل)، أي في ارتدادهما إلى الحقيقة والوهم، استجابة لدواعٍ انفعاليّة وفنيّة تسهم في خلق المنطق التأويلي للنص الشعري.

Abstract

The research works to investigate the dynamism of the rhythmic transformation (kinetic and aesthetic) of the poetic image when it oscillates between memory and the poetic imagination, as they constitute the vital and active field in which the rhythm of these images grows, and in which the chosen temporal process is transmitted within the immediate moment, which gained its value and advantage from the mnemonic activity that It allows - the possibility - to link actions directed towards the past and those directed towards the future, in a single system of causal, semantic and rhythmic harmony, despite the qualitative difference inherent in the origin of each of them (memory and imagination), that is, in their return to truth and illusion, in response to emotional and artistic motives that contribute toCreating the interpretive logic of the poetic text.

إيقاع الصّورة الشعريّة بين الذاكرة والمُتخيَّل

ربما يؤدي الاعتقاد السائد بأن اشتغال الصورة الشعرية على محور(التمثيل)، يحرم تلك الصورة من أن تحمل أثراً لديمومة ما، لتشكل هذه الديمومة منبعاً للفاعليّة الزمنية المكتسبة عن الذاكرة في جدلها مع المُتخيّل شعريّاً، وهو بالتالي ما من شأنه أن يهمن على مختلف الكيانات الماديّة التي تسعى الصورة الشعريّة إلى إبرازها تمثيلياً، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الإيقاع المقصود هُنا هو الذي عملت اللغة الشعريّة على توطينه بالصّور الموحيّة والدلالات والمعاني ذات العمق التعبيري والتي اكتسبت فضلاً عن ذلك مزيّة معينة في جريانها وتدفقها وتغاير حركتها عبر الزمن، إذ يمكن توصيف إيقاع الصور الشعريّة بـ"التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصّمت أو النور والظلام أو الحركة والسّكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القِصر والطّول أو الإسراعِ والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ... فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني"[1]، بما يتوافر على قابليّة استيعابية لمجمل التمفصلات الحركيّة والجماليّة التي تسهم الصّور الشعريّة في إبراز كينونتها.

أولاً: ديناميّة التحوّل الحركي:

تتموضع داخل فضاء القول الشّعري إمكانات حيويّة يجري تخصيبها بالاستعانة بِطاقة الذاكرة ومقدرتها الاستحضارية والمُمثّلة للموجودات عند غيبة طينتها، ليعمل المُتخيّل على تحفيز تلك الطاقة وإثارتها وإثراءِ مكانزها الحيويّة باجتراحه لعلاقاتٍ مُبتكرة كامنة في صميم المادة المُستذكرة بوصفها قوّة تحولّت إلى فعل، ثم إن هذا الفعل هو فعل تمكيني يختزن قابلياتٍ مراوغة ومتحركة ونشطة ضمن مقولات المادة نفسها من جهة أي في انحسارها وامتدادها وفي توهجها وكمودها وفي إصماتها وتصويتها...، وضمن حركتها الصوريّة عبر تحيّنات الزمن في الماضي والحاضر والمُستقبل، ثم إن هذه التجلّيات تؤكد على "حضور الإيقاع في الصّورة وانعكاس الطبيعة الشّكليّة للصورة على فاعلية الإيقاع وحساسيته"[2]، وعبر الطبيعة الديناميّة لهذه الجدليّة يتم التجديد والخلق والابتكار في فضاء القول الشّعري، إذ ليس هنالك تراكمٌ للقديم غير الفاعل في إدراج الذاكرة ضمن حيويّة هذه الديناميّة، ولاسيما أن البروزات الصوريّة المُتغيّرة موضعياً وزمنياً تشيرُ إلى حدوث "الانتقال في المكان وعليه ففي كلّ مرة يحدث انتقال لأجزاءٍ في المكان، يحدث أيضاً تغير نوعيّ في الكل"[3]، وهذا التغير النوعي هو تغير أو تحوّل مُنتج ومحايث للأصل الذي أشتق منه، لذلك فهو مُشرب بمعاني

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: ٧١.

(٢) عضوية الأداة الشعريّة، أ.د محمد صابر عبيد: ١٧٤.

(٣) الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، جيل دولوز: ١٥.

الأصل التي أُخذ عنها. حتى وإن أشرف المُتخيّل على إبداعه ومدّه "بتلك القوة الخلاقة التي تتجاوز نمطية تقديم المعاني الجاهزة"[١]، ولاسيما بأن دراسة المُتخيلات تشير إلى "أنها ذات جوهر حركي وطبيعة متفاعلة"[٢]، تزخر بالحيويّة والديناميّة، ومن هذا النمط يأتي قول ابن خفاجة مُتغزلاً[٣]:

ألا أَطرَبَتنـــي والكَـــريمُ طَـــرُوبُ حَمـــائِمُ تَبْكـــي والْبُكَـــاءُ ضُـــرُوبُ

لَهَـا خَلْـفَ أسْـتَارِ الظَّـلامِ مَـآتِمُ تُمَـــزَّقُ فِيهـــا لِلقُلُـــوبِ جُيُـــوبُ

سَـــجَعْنَ وَعَهْـــدي بِـــالهَوى مُتَقَـــادِمٌ فَعَـــاوَدْتُ شَـــجْوي والخُطُـــوبُ تَنُـــوبُ

فـــإنْ سَـــاعَدَتْنا أَعْـــيُنٌ وَمَـــدامعٌ لَقَـــدْ سَـــاعَدَتْها أَنْفُـــسٌ وَقُلُـــوبُ

فَيـــا رشـــأ لِلمســـكِ فـــي صـــفحاتِهِ سَـــوادٌ ولِلبـــدرِ المُنيـــرِ شُـــحوبُ

ألا إنّ ثَغْـــرَ الـــدَّمعِ فِيْـــكَ لَباسِـــمٌ وَقَـــدْ طَـــال مِـــنْ وَجْـــهِ الظَّـــلامِ قُطُـــوبُ

وَلَـــيْسَ بِمَغْسُـــولٍ سَـــوادُ أَدِيمـــهِ فيغْسِـــلُهُ دَمْـــعٌ عَلَيْـــكَ يَصُـــوبُ

تكتسب الصّورة الشعريّة إيقاعاً خاصاً وعميقاً عند ممارستها لمهمة الكشف عن مدارك تأمليّة متمايزة، إذ تأتي بوصفها ترجمة لواقعٍ خاص وأصيل ومُحرّضٍ للانتباه على مكانزه الحيويّة، التي تتخذ وضعيات مختلفة أثناء مرورها عبر الزّمن الموضوعي والذّاتي(النفسي)، وهكذا فلا يمكن للحظة أو "شعور ما أن يمرّ بحالة بعينها مرتين"[٤] متتاليتين، لنتعرف بالتالي على أطوار تجريبية متصّلة وذات ديناميّة حركيّة متحوّلة حتى ضمن الفضاء الواحد، ولاسيما إن كانت عناصر هذا الفضاء مشتقة من معطياتٍ ماديّة محسوسة ومستجلبة عن الطبيعة الغنّاء، لتتماهى بالتالي صورها مع محتويات الوعي واللاوعي، عبر اقترانٍ محكومٍ باشتراطات الداخل الشعري، الذي يسبغ على الأشياء قيمة خاصّة ويستحدث علاقاتٍ جديدة، لم تكن لتظهر لولا تموين الذّاكرة بالمادة المُصاغة من قِبل المُتخيّل.

ومن خلال هذا التوصيف فإن القصيدة تستهل ديناميتها الحركيّة عند أفتتاحها بأداة التنبيه (ألا)، فكأنها عبر استراتيجيّة موقعها الاستفتاحي هذا قد عملت على إثارة وإيقاظ الوعي الشعري بمنبهٍ خارجي سيأتي ذكره عبر سياق القول، أي أنّ حساسيّة الموقف تتشكّل عبر

(١) شعريّة المُتخيّل عند أحمد الغوالمي، سهيلة زرزار : ٢١.

(٢) الخيال والمُتخيّل في الفلسفة والنقد الحديثين، يوسف الأدريسي: ١٤٠.

(٣) ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. السيد مصطفى غازي : ٢٩٨-٢٩٩.

(٤) التطور الخالق، هنري برجسون: ١٥.

بروز الوعي الذاكراتي بوصفه استحضارات فاعلة ضمن مساحة اللاوعي التي يلّفها ضباب كثيف من النسيان أو الغياب المؤقت، الذي يجسّد بالتالي سكوناً صورياً قارّاً، تتم استثارته عبر حساسية الإيقاع الحركي للفعل(أطربتني)، وهو ما يشير إلى حدوثِ هزّة شعوريّة وانتشاء أليف، نستدلُ على مدياته عن طريق الجملة الأسميّة المعترضة(والكريمُ طروب)، بما تحتمله من قابليّات مضاعفة على البذل والعطاء المُتلّبث والقارّ في أصل شخصية(الكريم)، ليتصاعد إيقاع الصورة الشعريّة بشكلٍ جلّيّ عندما يتمظهر المُنبّه الخارجي(حمائمُ تبكي)، فعبر الفعل ومصدره(تبكي/البكاء) يتهشم تدريجياً المنحى السكوني للصورة، وعبر تكافؤ البُنى الأسمية وتساوقها(الكريمُ طروبُ/ البكاءُ ضروب) نستدل على أن حدوث التحوّل الحركي قد كان مشفوعاً بديناميّة مستمرة ومتعاقبة ترصد من الفضاء الخارجي الطبيعي على نحوٍ خاص لتنتقل باتجاه الداخل، بما يرفع من توتر المشهد وقابلياته الإنتاجيّة المُستندة على فاعليّة التداعي الذّاكراتي، ولكن مع تحييد الاشتغال الحركي ضمن منطقة واحدة أو فضاءٍ واحد، يسوّغ لنا جعل مادة(طرب) إحدى الضروب البيّنة لمادة (البكاء)، ليصبح المحمول الدلالي للاهتزاز طرباً محمولاً على علامات الهم والحركة والشّوق[1]، فيأتي البيت الثاني، قوله:

لَهَـا خَلْـفَ أَسْـتَارِ الظَّـلامِ مَـآتِمُ تُمَـزَّقُ فِيهَـا لِلقُلُـوبِ جُيُـوبُ

كاشفاً لمُناخات التشكيل الحركي المُستهلة بالجار والمجرور وهو الخبر(لها) المُتقدّم للاختصاصِ[2] عن المُبتدأ(مآتمُ)، فيتم بذلك موضعة الأداء الحركي في إطارٍ مُجتلّبٍ من السكون المؤقت، الذي نستدلّ على بعض خصائصه عن طريق الجملة الظرفية المُعترضة(خلف أستارِ الظلام)، وذلك عبر جوٍّ مشحون بالتكتم والسّرية والسكون، الذي لايلبث أن يقطعه التّحوّل الإيقاعي الموجع للصورة، والذي عبر عنه الفعل المغادِر لفاعله الحقيقي نحو المجهول(تُمَزَّق)، بما يعكس مدىً أوسع لتحري بواعث الأزمة أو المُعاناة المُنفتحة على الداخل الصوري الشخصي والسّريّ، والذي يسهم المُتخيّل في مُقاربة مدياته عبر التّوصيف الأسمي النائب مناب الفاعل(جيوب)، هكذا فإن المُمارسة الحركيّة للصورة الشعريّة تختارُ معينها بموازاة العالم الباطني أو الداخلي للذات الشاعرة والذي تعبر عنه مقصديّة الجملة المعترضة(فيها للقلوب)، ليتباطأ الزّمن فيمعن في تكريس مثولاته الحركيّة عبر أجزاء الموضوع المُعاش ذاكراتيّاً بالتناوب مع مُخرجات الحاضر الفعلي، عند قوله:

سَـجَعْنَ وَعَهْـدي بِـالهَوى مُتَقَـادِمٌ فَعَـاوَدْتُ شَـجْوي والخُطُـوبُ تَنُـوبُ

فَـإِنْ سَـاعَدَتْنا أَعْـيُنٌ وَمَـدامعٌ لَقَـدْ سَـاعَدَتْها أَنْفُـسٌ وَقُلُـوبُ

---

(١) ينظر: القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز آبادي: ٩٩٦.

(٢) ينظر: معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي: ١/١٥٤.

إذ يجسّد الفعل ذو الصدى الصوتي المسموع(سَجعْنَ) حدساً آنياً أصيلاً ممهداً لخوض تجربة الماضي وذلك بالتزامن مع حضور ذلك الماضي(وعهدي بالهوى مُتقادمٌ) واشتراكه في ترسيم الصّورة الشعرية بوصفه عنصراً فعّالاً يحظى بحمولة رمزيّة أصيلة كذلك وقابلة للتأويل والمُشاركة، ليلتقي الحاضر بالماضي التقاءً دينامياً فعّالاً، يتم رصده عبر جدليّة العلاقة بينهما بالتّالي تثبيت مسارات التحوّل الحركي في هندسة أشبه بالتصميم الدائري الذي يعتمدُ الأخذ والعطاء في آنٍ معاً(فعاودتُ شجوي/الخطوبُ تنوب)،(فإن ساعدتنا/ لقد ساعدتها)، بما لا يعني بالضرورة بأن اشتراكهما في تثوير حركة الزّمن يعدّ مسوّغاً لاتفاقهما في المادة(الصوت أو الآلآت الجسديّة) في(سجعنَ/ شجوي)،(أعين ومدامع/أنفس وقلوب)، لأنه لو قُمنا بالمُقايسة بين إحساسين أصليين، أو، بين مُعطيين أصليين لهما الظهور نفسه في الزّمن، والآنيّة ذاتها في الوعي، أي في صورة المُعطيات الأصليّة، لاختلفا في أصل المادة، واتفقا في كونهما معاً في الزّمن، وكونهما ذا وضع زمني واحد. وعليه فإنهما يتخذان بالاضطرار معنى زمنياً واحداً، فالإحساسان ذوا صورة مُشخِّصة واحدة[١]، إذ إنهما يعملان بالتكامل ويتناوب ظهورهما في الوعي المدرك الذي تمولّه بالتالي جدليّة العلاقة بين الذاكرة والمُتخيّل، لتنسحب هذه الفاعلية الديناميّة على طريقة توليد وتكوين التشكيل الحركي للصورة في الأبيات التالية، إذ لا نلاحظ هوّة عميقة في تقصي مديات الزمن، فكأنما النسج يتمّ على أرضيّة واحدة تحكمها الأنساق الأسميّة وئيدة الحركة والمُخترقة بتقاطبات الأضداد التي توفر لمساحة الصورة تحولاً دينامياً مرهوناً بفاعليّة وخصوبة التجربة الشعريّة، قوله:

فَيــا رشــأ لِلمســكِ فــي صــفحاتِهِ سَــوادٌ ولِلبــدرِ المُنيــرِ شُــحوبُ

ألا إنّ ثَغْــرَ الــدَّمعِ فِيْــكَ لَباسِــمٌ وَقَــدْ طَــال مِــنْ وَجْــهِ الظَّــلامِ قُطُــوبُ

وَلَــيْسَ بِمَغْسُــولٍ سَــوادُ أَدِيمــهِ فيغْسِــلَهُ دَمْــعٌ عَلَيْــكَ يَصُــوبُ

في هذا المقطع نلاحظ تحوّلاً نوعياً في طبيعة العُنصر المُحاكى من(الحمائم إلى الرشأ) وإن كانت الطبيعة الحيّة هي العنصر الأبرز الذي يموّن التجربة الشعرية بصورها ويخلع عليها فضلاً عن ذلك سيلاً من الإيحاءات ذات المقصديّة التأثيريّة، ولاشكّ بأن المُتخيّل بقدراته الفاعلة "على المُضاعفة والقلب"[٢]سيسهم في إبراز مواطن التأثير وفي خلق الرؤية الديناميّة للمشهد الشعري، هكذا فإن التشكيل المرئي الذي نلاحظه في البيت الأول- من هذه القطعة- يمارس تأثيره في منطقة الظل، إذ تقلل نسبة الإضاءة في العنصر المُحاكى

(١) ينظر: دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطنيّ بالزّمن، أدموند هوسرل: ٨٥.

(٢) الخيال والمُتخيّل في الفلسفة والنقد الحديثين: ١٦٨.

صوريّاً(الرشأ/ المحبوب) إلى أدنى مثولاتها البصرية(في صفحاته سوادٌ/ للبدر المنير شحوب)، وإنما ذلك لمضاعفة الأثر وقلب مدركات التركيز الذّهني المشحوذة بطاقة المُتخيّل من التركيز على عناصر الطبيعة إلى التمعّن بصورة المحبوب، بالتالي خلق إيحاءٍ جماليّ مُتأمل لهيئة الرشأ ومظهره عبر المُقايسة بين الاثنين وهكذا يكسر إيقاع الصورة ببعض الحركة الناتجة عن تحوّل طبيعة المدركات، وهو ما سيتصاعد تدريجياً عبر البيتين التاليين، وإن كانت الخلفيّة التي سيتم الاشتغال عليها مُمعنة نوعاً ما في ظلمتها، إلا أن هذه الظلمة هي ليست ذاتها التي رُصِدت مسبقاً في(الرشأ/المحبوب) فالأولى حسيّة الغاية منها إبراز مفاتن المحبوب، أما الثانيّة فهي تحولٌ نوعي يتحرك باتجاه مسكون بـ"دلالات الحزن والخوف والقلق واللحظات العصيبة، من هنا فإن الصورة تنجح في تقديم الموقف النفسي والبعد الانفعالي"[1]للمشهد الشعري، كما أنها تعتمد على المُتخيّل في قدرته على التّوفيق بين عدّة متعارضات تسهم في تأجيج ديناميّة التحوّل الحركي، ولاسيما عندما تُجعل الصيغة البشوشة لاسم الفاعل(باسِمٌ) مُرتكزاً حيوياً يعود على المحبوب ويقع في موقع الضّد مع كلٍّ من الوحدات الأسميّة المؤنسنة تخييلياً والعائدة على الذات الشاعرة وانفعالها(ثغر الدّمع/ وجه الظلام قطوب)، ليتناسل عن تلك الديناميّة الحركية تقاطب ضدي آخر(ليس بمغسولٍ/ فيغسله) يجسّد محاولة ذاتيّة للتطهر من الطاقة السلبية التي يجسّدها(سواد أديمه)عبر الوسيط الحسي(الدّمع)، وذلك بما يعكس واقع التجربة النفسيّة والانفعاليّة للذات الشاعرة.

ومن هذا النمط كذلك يأتي قول ابن اللبانة الدّاني حينما نقل المعتمد أسيراً على الجواري، قوله[2]:

تبكـي السّـماء بمـزنٍ رائـحٍ غـادي على البهاليـلِ(*) مـن أبنـاءِ عبّـادِ

علـى الجبـالِ التـي هُـدّت قواعـدها وكانـت الأرضُ مـنهم ذاتَ أوتـادِ

والرّابيـات علـى اليانعـاتِ ذوت أنوارهـا فغـدَتْ فـي خفـضِ أوهـادِ

عِرِّيسـةٌ(**) دخلتهـا النّائبـاتُ علـى أسـاودٍ لهمـو فيهـا وآسـادِ

---

(١) المرآة والنافذة، د. سمير خوراني : ١٤٠.

(٢) ديوان ابن اللبّانة الدّاني، تحقيق أ.د محمد مجيد السعيد ٥٦-٥٧.

(*) البهاليل: جمع بهلول: وهو السّيد الشريف في قومه، الجامع لِكلِّ خير. ينظر: القاموس المحيط: ١٦٩.

(**) عرِّيسة: العِريسُ: الشجر الكثيف الملتف مأوى الأسد. ينظر: المصدر نفسه: ١٠٧١-١٠٧٢.

وكعبـــةٌ كانـــت الآمـــالُ تعمرهـــا فـــاليوم لا عـــاكفٌ فيهـــا ولا بـــادِ

تلـــك الرّمـــاحُ رمـــاحُ الخـــطّ ثقفهـــا خطـــبُ الزّمـــانِ ثِقافـــاً غيـــرَ مُعتـــادِ

والبـيضُ بـيضُ الظُّبـى فلَّـتْ مضـاربها أيـــدي الـــرّدى وثنتهـــا دونَ إغمـــادِ

لمـا دنـا الوقـتُ لـم تُخلـفَ لـه عـدة وكـــلُّ شـــيءٍ لميقـــات وميعـــادِ

كـم مـن درايٍّ سـعدٍ قـد هـوت ووهـتْ هنـــاك مِـــنْ دُرَرٍّ للمجـــد أفـــرادِ

نُـــورٌ ونَـــورٌ، فهـــذا بعـــد نعمتـــه ذوى، وذاكَ خبـــا مـــن بعـــدِ إيقـــادِ

يتأسس إيقاع الصّورة الشعريّة ضمن هذه القصيدة على الصيرورة الديناميّة للتحوّل الحركي السريع والمُباغت والفعّال، إذ تتناوب الذّاكرة والمُتخيّل على تدعيم البروزات الصّوريّة خلال حركة الزمن، في تأكيد على(الطابع اللحظي للصّورة)، وهو الذي يتمركز حول تقصّي أجزاء الحركة الشعريّة والتي هي بالضرورة لا تحدث دفعة واحدة بل على عدّة دفعات تظهر وتختفي بهيئة إلتماعات ديناميّة سريعة، يلاحقها الإدراك الآني، محاولاً القبض عليها، ومعرفة تأثيرها ومديات إندفاعها وسيولتها ورشاقتها أو تأنيها، انكساراتها أو تقوّمها، بما يتوافر في النهاية على إذكاء الموقف الشعوري بالصّورة أو إخماد الإحساس بها.

لتشتغل القصيدة منذ افتتاحها بالمطلع الضاجّ بديناميات التحوّل الحركي وأجزائه المُضمنّة داخله والمُفعّلة من خلال الإمكانات المؤنسِنة للمُتخيّل الشعري، والتي تستهدف إبراز الخصائص النّوعية للطاقة الحُلميّة المتأملة، والمجسّدة بالقول:

تبكـــي السّـــماء بمـــزنٍ رائـــحٍ غـــادي علـــى البهاليـــلِ(١*) مـــن أبنـــاءِ عبّـــادِ

علـــى الجبـــالِ التـــي هُـــدّت قواعـــدها وكانـــــت الأرضُ مـــــنهم ذاتَ أوتـــــادِ

والرّابيـــــات علـــــى اليانعـــــاتِ ذوت أنوارهـــا فغـــدَتْ فـــي خفـــضِ أوهـــادِ

على تشييد قانونٍ لإيقاع الصّورة الشعريّة يتركّب من محتوياتٍ زمنيّة إدراكيّة تتراسل معطياتها دلالياً بطرائق دينامية، ويمكن صياغته على النحو التّالي:

((كثافة فعل= كثافة حركة = كثافة المادة الصّوريّة))

إذ لاشكّ بأن الصيغة الفعليّة تعدّ من أهم المحرضات النوعيّة لصيرورة الأداء الحركي وكثافته أو نضوبه داخل النّص الشّعري، إذ إنها تقدّم – في سياقاتها التعبيرية الحركيّة–

(*) البهاليل: جمع بهلول: وهو السّيد الشريف في قومه، الجامع لِكلِّ خير. ينظر: القاموس المحيط: ١٦٩.

"للصّورة مزايا نفسيّة وفنيّة من خلال اختيار الشاعر للتعبير عن الجوّ. فالأفعال مسؤولة غالباً عن ارتخاء الحركة في الصّور أو توترها"[١]وتتابعها بما يضمن كثافة المادة الصّوريّة المعروضة ووفرة إيحاءاتها، من هنا يُستهل النسق الشّعري بالعبارة الفعليّة المؤنسنة من قِبل المُتخيّل(تبكي السّماء)، إذ إن الذّات الشّاعرة تميل إلى اعتماد التجريد وسيلة للتشكيل الحركي، بما يتضمنه من خلعٍ إيحائيّ للصفات المعنويّة على المحسوسات، ويتم ذلك بطرائق متساوقة إذ تمَّحي الفوارق بين المحسوسات الماديّة والمعنويات المجرّدة[٢]، وما يسوّغ هذه القابليّة التحويليّة الإيداعيّة من خلال عبارة(تبكي السّماء)، هو الإدراك المُتخيّل للذات الشاعرة من كون(السّماء) تحمل في ذاتها مبدأ الزوال والبعثِ، إذ يترسّخ فيها سرّ كينونة الوجود والموجودات، من هنا يأتي الاشتغال الفعّال للصيغة الفعليّة الحاملة لسماتٍ معنويّة من حزن وقهر وشجن، جرى إسقاطها على(السّماء) في اللحظة الآنيّة الحاضرة، لتكون بالتّالي وسيلتها لتجسيد الانفعال الباكي وإفراغ ضرورات الكبت النفسي هي(بمزنٍ رائحٍ غادي)، إذ إنّ التقاطب الأسمي الدّال بين الصيغتين(رائح/غادي)، يشير إلى الطابع اللحظي للصورة أثناء بروزه الآني، ما يعني بأن الحاضر هنا "نقطة لا ترى متنقلة بين عدمين"[٣] يقعان على نحوٍ إمكاني في التصورات المُتخيّلة، إذ لا ماضي ولا مُستقبل خارج حدود هذه التّصورات وانبثاقاتها اللحظيّة، التي تعيّنت لمقصديّة ضروريّة لم تزل تلح على المُتخيّل لاستقصاء بواكيرها من الذّاكرة، ألا وهي مُحاكاة الحال الشخصيّ والعمومي للـ(بهاليل من أبناء عباد)، إنها ضرورة مُلحّة لمحاكاة الصورة الذّاكراتيّة، ما كانت عليه وما آلت إليه، بولاءٍ ضامن لخصوبتها الإيحائية وقيمتها الانفعاليّة، وبما لا يتوقف فحسب على المكونات الرئيسة والضروريّة لتلك الصّورة كالمعرفة الواعية بشخوصها، بل يتم تجاوز ذلك إلى معرفة الفضاء الزمني والمكاني الذي نمت من خلاله تلك الصورة، لذلك نجد تجاوراً سياقياً مُضمّناً وتابعاً في مداليله للبيت الأول (على البهاليل/على الجبال/ والرّابياتِ)، إذ يجسّد ذلك التجاور السلسلة الذاكراتيّة المُتداعية، بثبوتاتها المكانية وقوانينها الزمنيّة الصّارمة، التي لم تلبث مكوناتها الصّوريّة الحيويّة أن تعرضت للاختراق وللتغير، مدفوعة بديناميات التحوّل الحركي، التي تجسّد صيرورتها الأفعال(هُدّتْ/ ذوتْ/ فغدتْ)، المانحة للقابليّة السرديّة الحكائية، ذات المزيّة التوصيفيّة والانتقائيّة لبواعث الحدث ومجرياته، فما نلاحظه عليها للوهلة الأولى هو قصر إيقاعها الصوتي مع الوقف السكوني اللازم عند نهايتها وهو ما يتساوق حيوياً مع ثقل وكثافة وتركيز إيقاعها الصوريّ والدّلالي، فكأن الأكوان المكانية قد اختزلت والمسافات الزمنيّة قد

(١) الشّعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٧ دراسة نقديّة، يوسف الصائغ: ٢٥٥.
(٢) ينظر: المرآة والنّافذة: ١٥٧.
(٣) لحظة الأبديّة دراسة الزّمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين: ١٦.

تلاشت بين الماضي والحاضر، لتُخبر بالتّالي الرؤية الخارجيّة المُحايدة أو الموضوعيّة[١] عن تحوّل في جيولوجيا المكان، فضلاً عن تبدّل في معالمه الحيويّة، إذ(الجبال...هُدَّت قواعدها) و(الرّابياتُ...ذَوتْ أنوارها/ فغدتْ في خفض أوهادِ)، بما يشير فعلياً إلى إيقاعٍ صوريٍّ هابط يوحي بالموت والفناء بالنسبة إلى المُتخيّل الآني بعيداً عن لحظة الانبثاق التكويني الذاكراتي الأول عندما كانت الشواخص أكثر رسوخاً وثباتاً وتمظهراً حيوياً فقد اختلفت القيمة الوجوديّة، والإطار الذي تتقولب داخله الأحداث، تبعاً لاختلاف الحال المُحاكى لـ(أبناء عبّاد)، إذ سيطر الوعي المُتخيّل والحالم بهم، حتى على أن يجعل لهم نِدّاً داخل النسق الشّعري ليضاهيهم أو ينافسهم في المكانة فقُيّد الأمر بالمجهول، مما يفي بالتّالي في تعظيم شأنهم وإبراز مكانتهم الصوريّة بشكلّ جليّ ومُهيمن، ليكون المنحى الانتقائي لتلك المواضع المكانية والتي ستليها لاحقاً تابعاً لتحوّل حال تلك المكانة، وهو ما يتلازم بالضرورة مع القابليّة المهيمنة في احتواء المكان وتثبيتِ ظهوراته اللحظية في الذاكرة، إذ إن استمرارية بقائه فيها لدليلٌ حيّ ونابض على الأثر الكبير الذي تركه هذا المكان في الذات الشاعرة مُتغلغلاً فيها مُتسرباً في ثناياها[٢]، لتستمرّ العلاقة الجدليّة التي تربط الذّاكرة بالمكان والمكان بالذّاكرة في تحفيزٍ لإيقاعها من قِبل المُتخيّل، قوله:

عرِّيسةٌ دخلتها النّائباتُ على أساودٍ لهمو فيها وآسادِ

وكعبةٌ كانت الآمالُ تعمرها فاليوم لا عاكفٌ فيها ولا بادِ

إذ يتخذ هذان البيتان منحى وصفياً يستهدف تجفيف صورة اللحظة الماضية في الذّاكرة، بالتّالي الاحتفاظ قدر الإمكان بإيقاع ثبوتيّ للصورة الشعريّة المُستذكرة، وهو ما يسوّغ الاستهلال بالصيغ المكانيّة الأسميّة(عرِّيسة/ كعبة) التي حازت على قيمتها الفعليّة وطابعها الحقيقيّ بالنسبة إلى المُتخيل الشعري عندما جرى تأويل المغزى التجريدي لحركة الزّمن من خلالها، فهي في الماضي كانت تكتنز على مداليل حيويّة من القوّة والمِنعة والقداسة والطُهر، التي ما لبثت أن تحوّلت عندما خلع عنها الزمن استقلاليتها وخصوصيتها الثبوتيّة، بالمزيد من الإيقاع الحركي المتواتر، الذي أسهم في تغيّر كينونتها، وهو ما يشير إلى أنّ الجمال حركة يجرفها تيار الزمن[٣]، وهو ما لا يجري كشفه إلا عبر المُقايسة أو المقارنة التوصيفيّة بين حالين متباينين في مواقعهما الزمنيّة، إذ إن الحال الثاني الذي آلت إليه الصيغ الأسميّة

(١) ينظر: المُتخيّل السّردي، عبدالله ابراهيم: ٦٤.

(٢) ينظر: بصرياثا- ذاكرة المكان ومكان الذّاكرة، د. إيمان عبد دخيل: ٥٩٤.

(٣) ينظر: لحظة الأبديّة دراسة الزمان في أدب القرن العشرين: ١٧.

السابقة بعد كسر الأفعال(دخلتها/ كانت) لرتابة إيقاعها الصوري ذي المنحى الثبوتي الساكن يعد مُباينا لخصوصية التجربة الأولى، إنه محمولٌ على التجوّز والإغارة، التي تنسج لمصائر مختلفة ووضعيات مُتباينة، ولاسيما أن الصوّرة الماضية كانت مسكونة بحالة ذهنيّة من التوقعات والتطلعات الموجبة، التي احتملت بدورها دوافع تمكينيّة ذات ديناميّة حركيّة تستهدف التشييد والإحياء(كانت الآمال تعمرها)، إلا أن الحاضر عجز عن مجاراة وقع تلك الصّورة فقصّر عنه، لتميل الصورة التي يدّعم بروزاتها المُتخيّل الآني بمجملها نحو ثبوط كريه، تعمل على تأسيس ارتكازاته اللاءات الضاغطة أفقياً(لاعاكفٌ فيها/ ولا باد)، والتي بدورها تشكّل آلية ماحية – للمنفيات الأسميّة الواقعة بعدها– عن دائرة الفعل والإجراء والحركة.

ليبقى المُتخيّل الشعري باحثاً عن قرائن مشتركة تسهم في تأويل العلاقة ما بين تجربة الحياة وتجربة الخلاص أو الفناء، من دون الاستناد على أرضية صُلبة تعتمد الإحالة على واقعٍ مُعيّن، إذ يبقى تبعاً لذلك أفق التأويل مفتوحاً ومتحّولاً وغنيّاً بالإيحاء، قوله:

تلــك الرّمــاحُ رمــاحُ الخــطّ ثقفهــا خطــبُ الزّمــانِ ثِقافــاً غيــرَ مُعتــادِ

والبـيضُ بـيضُ الظُّبـى فلَّـتْ مضـاربها أيــدي الــرّدى وثنتهــا دونَ إغمــادِ

لمــا دنــا الوقـتُ لـم تُخلـفَ لـه عـدة وكــلُّ شــيءٍ لميقــات وميعــادِ

يلتزم إيقاع الصّورة الشّعرية عبر البيتين الأوليين – من هذه القطعة– بالمقومات النّسقيّة ذاتها، التي كانت تتحكم في إنتاج الدلالات التأويليّة السابقة، من ناحية الاشتغال الاسمي الاستهلالي المقطوع بحركة المضامين الفعلية، ولكن يضاف هنا إلى تلك الفاعلية، التغاير النسقي لمقومات الصورة الشعرية، إذ يجري الانتقال من تقصٍ فاعلٍ لعمومية الفضاء المكاني إلى ما يستدعيه ذكر ذلك الفضاء من تعاملٍ مع معطياته الشيئية والتي تجسّدها أدوات الحرب(الرماح/ البيض)، إذ هي في عموميّة توصيفها يجري الحديث عنها بسمتها تشكّل جسداً للمادة الصوريّة، إذن فهي تحتمل ثقل المادة وخشونتها، ولاسيما عند تعريفها تعريفاً يضفي المزيد من الخصوصيّة على هندسة المادة بتثميرٍ دلالي يستهدف إيقاع النسبة بين اثنين(رماحُ الخط/ بيض الظُّبى)، ليأتي ذلك بمجمله إثر توازٍ نسقي يحمل الخطوط أو المعالم الدلالية ذاتها(الرماحُ رِماحُ الخط/ البيض بيض الظُّبى)، فإذا ما كان ذلك يوحي بدينامية حركيّة جزئية تحتملها المادة نفسها، من حيث طابعها الغائي المُستهلك في ميادين القتال، إلا أن اكتناز المُتخيّل الشعري بطاقاتٍ مُضاعفة للحركة والإنتاج والتمكين أسهم في بلورة الصّورة وتعميق حضورها الشّعري، فهي لا تشتغل في الهامش، بل إن ظهورها مرتبط بسيال زمنيّ متدفق ومُنشِئ وفعّال، يمكننا ملاحظته عند تقصي طبيعة الفاعل، الذي أُسندت له الصيغ الفعليّة التالية(ثقفها/ فلَّت)، متمثّلاً في(خطبِ الزمان/ أيدي الرّدى)، إذ يتبدى الزمن مُتأنساً ومُتمتعاً بقوّة ضاربة وقاهرة، قادرة على تغيير الهيئات وتبديل الأشكال وتحويل إيقاعها

الإجرائي نحو نسقٍ فعلي مغادر لسياقات الإجراء والتمكين، وهو ما يشدد عليه توظيف الفعل ومصدره(ثقفها/ثِقافاً)، فضلاً عن الفعل وتابعه المعطوف(فلّت/وثنتها)، فإذا كان الزمن الموصوف به والعائد لفاعليته كلّ شيء على نحوٍ من الاعتباطيّة ومن دون الاكتراث الحقيقي للكيفيّة التي تنسلك فيها الأشياء من خلاله، فإنه يبدو هنا بصرامته وكأنه قد اختصّ بتحويل إيقاع الصّورة إلى جهة الانتظام الخاص به وحده وليس الانتظام من الجهة الموضوعيّة المُتعقّلة التي تُسيّر بها الأمور على نحوٍ معتاد ومألوف. لنجد البيت الثالث من هذه القطعة مُحاكياً لتجربة الزمن ذاته –عبر رصدٍ خارجي تهيمن عليه روحٌ مُستسلمة يائسة– تلك التجربة التي تختزل الرؤية الضامة لحركة الأشياء أو الأشخاص من خلاله، تجسيداً(للعلّة الغائية) التي من أجلها وجد الشيء[1]، فكلّ شيء يتحرك عن قصدٍ لسبب ما أو ربما لالتماس غاية معينة أو هدفٍ محدد.

وعبر البيتين الأخيرين من هذه القطعة تتماهى فاعليّة الذاكرة مع حيويّة المُتخيّل رغبة في استرجاعٍ إيقاعيّ لحظيٍّ لحركة التاريخ، بصيروراته المتحولة، التي لا تلبث مكوثاً على حالٍ واحدة، قوله:

كـم مـن دراريٍّ سـعدٍ قـد هـوت ووهـتْ هنـــاك مِـــنْ دُرَرٍ للمجـــد أفـــرادِ

نُـــورٌ ونَـــورٌ، فهـــذا بعـــد نعمتـــه ذوى، وذاكَ خبـــا مـــن بعـــدِ إيقـــادِ

إذ إن استهلال النسق الشعري بـ(كم الخبريّة) يكتنز على رغبة مُتأججة في تأدية الذاكرة الشعرية لوظائف توثيقيّة، تستهدف كشفاً دالاً عن إيقاع الحركة التي يسلكها التاريخ بإزاء مروياته، وهو إيقاع سريع ومسكونٌ بالتحوّل والتوالد المستمر، ونهاية ذلك الإيقاع تكشف عن تلك اللحظة التي يتوقف فيها نشاط السلب والهدم، كما أن نهاية الأفعال ترتبط بانتفاء ظهور خصائصها الانبثاقيّة[2]، وهكذا فما دامت تلك الخصائص فعّالة ومحتفظة بمبدأ العلّة السببية، فلابدَّ لنا من ملاحظة توالدٍ إيقاعيّ منتج على نحوٍ جديد نسبياً بالقياسِ إلى حيويّة مداركنا، وهو ما تسهم(كم الخبريّة) – عبر هذا السياق– في تجلية اتصافاته الفعليّة، عبر صورٍ يحكمها زخمٌ فعليّ متلاحق(هوت/ وهت/ ذوى/ خبا) يتمركز حول إثبات طابع لحظيّ متطور لحركة الزمن والتاريخ عبر دينامية تحول حركيّ ممتدة من الشروق والانبلاج الذي تكتنزه الصيغ الأسمية(دراري سعدٍ/ دُررٍ للمجد/ نور ونور) إلى الأفول والتصرّم الذي انتهى إليه الإيقاع الحدثي لتلك الأفعال.

---

(١) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ١٢٢.

(٢) ينظر: الزمان والظهور، د.عباس حمزة جبر: ٢٣٠–٧٢.

ثانياً: ديناميّة التحوّل الجّمالي:

تجسّد الصّورة الشّعرية بمقوماتها الحسيّة(التمثيلية) والمعنويّة، مُعطىً جمالياً، لأن "تذوّق الصّورة في حدِّ ذاته يكون مصدراً للانفعال الأستطيقي"(١)، ذلك الانفعال الذي يفتش عن بروزات المادة الصوريّة وأقانيمها الخاصّة بما هي بُنية مُستقلّة بذاتها عن أيّة تحققاتٍ غرضيّة أو نفعية، إنها الجوهر المولّد أو المُنتج لانطباعاتٍ شعوريّة مُتمايزة ومتحوّلة، على الصعيد الذاتي للمُتذوق أو على صعيد المحمول الجمالي للصورة نفسها، فالفنان أو الشاعر إنما يقدّم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دلّه عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فقد منحه المسوغات لوجود جديد حيّ ومُبدع، ليعيد بدوره تكوين هذه الصّورة في نفسه. ولا فرق عندها بين الحدس أو المُتخيّل أو الرؤية أو التأمل أو التخيّل أو التمثّل والتّصوّر، فهذه جميعاً مترادفات تعوم في منطقة واحدة من المفاهيم التي تُستقطب عند الحديث عن ميكانيزم الإبداع الفني(٢)، الذي لا يستقر عند حالة إبداعيّة مُعيّنة أو فرديّة، بما هو كونٌ باذخٌ بالتصّورات أو المُتخيلات التي يحركها الخيال ويستفزها من مواضعها الكامنة في الذاكرة، إنه جدل فعّال وخلّاق يتمتع بقابليّات كبيرة على التفاعل والتنافذ والتحرر من سطوة المعنى المرجعي المستمد عن الواقع أو عن المعيار القاعدي الذي يجري عليه العُرف السائد، إذ إن "الاستعمالات الجماليّة في الشعر والأدب تمثّل وجهاً آخرَ لتمرُّدِ الفن على اللغة"(٣)، فتوجد بالتّالي إيقاعها الخاص المُنزاح عن نمطيّة الأُطر التقليدية، مُتمتعاً بدرجة عالية من(التناغم) المُنعكس على القيم الجماليّة التي تبثّها الصورة الشعريّة، ويمكننا عندها ملاحظة ديناميّة التحوّل الجمالي عبر تواتر تلك القيم في حصافةِ ورزانة مبناها الإيقاعي وبدرجة نوعيّة أعلى في العبثيّة والتشويش المُتعمد الذي يمارس من قبل المُتخيّل الشعري على الجانب المُمنطق من تلك القيم.

من هنا فإن بحثنا في ديناميّة التحوّل الجمالي سيعتمد التمركز حول القيم الجماليّة الأكثر بروزاً وتأثيراً وهيمنة على الموقف الفني ومنه الشعري، فلاشك بأن "المُنتج الفني المُثير ينطوي على قيمٍ جماليّة عديدة، ما إن تنتهي قيمة حتى تتفتق قيم أخرى، ويظل المُنتج الإبداعي في توالدٍ مستمر وإفرازٍ دائم للقيم الجماليّة، ولن تنتهي هذه القيم بانتهاء زمن المُنتج الفني، وفور انتهائها يعني انتهاء العمل الفني كليّة، ومن ثم موته الفني التدريجي، أو موته

(١) مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، أميرة حلمي مطر: ٨٢.

(٢) ينظر: المجمل في فلسفة الفن، ب. كروتشه: ٢٩.

(٣) فاعليّة الخيال الأدبي، سعيد الغانمي :٢١.

السريري البطيء؛ فالمُنتج الفني هو كينونة مُستمرة من الحراك الجمالي"[١]، ومن هذا النمط يأتي قول ابن خفاجة في الاعتبار، قوله[٢]:

بِعَيْشِكَ هل تدري أَهُوجُ الجَنائِبِ نَخُبٌ بِرَحْلي أم ظُهُورُ النَّجَائِبِ

فَمَا لُحْتُ في أُولى المشارِقِ كَوْكَباً فأَشْرَقْتُ حتَّى جُبْتُ أُخرَى المغارِبِ

وَحِيداً تَهَاداني الفَيافِي فأَجْتلي وُجُوهَ المنايا في قِناعِ الغَياهِبِ

ولَا جَارَ إلَّا مِن حُسامٍ مُصَمَّمٍ وَلَا دَارَ إلَّا في قُتُودِ الرَّكَائِبِ

وَلَا أُنْسَ إلّا أنْ أُضاحِكَ ساعَةً ثُغُورَ الأَماني في وجوه المَطَالِبِ

بِلَيْلٍ إذا ما قُلتُ قد بادَ فانقضى تكَشَّفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كاذِبِ

سَحَبْتُ الدَّياجي فيه سُودَ ذوائِب لأَعْتَنِقَ الآمَالَ بيضَ تَرائِبِ

فَمَزَّقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسٍ تَطَلَّعَ وَضَّاحِ المَضَاحِكِ قَاطِبِ

رأَيتُ بهِ قِطْعاً مِنَ الفَجْرِ أَغْبَشاً تأَمَّلَ عن نَجمٍ تَوَقَّدَ ثاقِبِ

تتمظهر حساسيّة الموضوع الجمالي عندما يبدو مُثيراً على نحوٍ خاص، إذ إنّه يكتنز على العديد من الخصائص الجوهرية المُحرّكة والمُنتجة والقادرة على الوصول بالمتذوق إلى إدراك نوعيّ مقصود للمقومات الجماليّة التي تحكم ذلك الموضوع، وعليه فإن الموضوع الجمالي يحوز على ديناميّة خاصة، أي أنه حيويٌّ بجوهره، ولا شك بأن هذه السّمة تعدُّ "رأس الخصائص الجماليّة ولذلك نجد أنَّ أقصى ما يمكن أن نُعبّر به عن روعة جمال أثرٍ جماليٍّ... هو قولنا: «يكاد ينطق»... وفي هذا وحده ما يؤكّد أنَّ الحيويّة هي رأس الخصائص الجماليّة"[٣]، من هنا كانت(الطبيعة الحيّة) هي الانعكاس الرئيس لتلك السّمة عبر هذا النص، لكنّها ليست طبيعة مُحايدة أو متموضعة في مكنونها بمنعزلٍ عن إحساس الذّات الشاعرة، بل إنها مُثيرة ومُثارَة في الوقت نفسه عبر فاعليّة المُتخيّل الشعري واستكناهه الاعتباريّ والجدلي لمناطق الذّاكرة البعيدة منها والقريبة، ليتولد إيقاع الصّورة الشعرية إثر محاولة التّمثل الحيّ والاستجابة الفاعلة لدواعي تلك العلاقة، ولا يمكننا في هذا المجال تحييد القيم المُتلبّثة بين ثنايا وقسمات الموضوع الجمالي في جانب الإيجاب فقط، أي حضور تواصيف، مثل:(جذّاب،

(١) علم الجمال الشعري، عصام شرتح: ٥٩.

(٢) ديوان ابن خفاجة: ٢١٥-٢١٦.

(٣) تمهيد في علم الجمال، عزّت السيد أحمد : ٣٣.

حسن، واضح، ليّن، عظيم، مُشرق، فاتن، شامخ...)، إذ إن تلك التواصيف أو التحديدات لا تغطي إلا جزءاً بسيطاً مما يثيره الموضوع الجمالي، فإذا بحثنا في الجانب الآخر أو جانب السّلب، سنجد تواصيف أُخرى تستجيب لفاعليات التأثير الجمالي بالدرجة ذاتها أو أكثر، مثل:(مأساوي، قاسٍ، متوتر، جامد، مُضطرب، فظّ، عميق، غامض، مشدود...)، وربما تبقى مثل هذه التجليات محفورة بشكل أعمق في الذاكرة الشعريّة، وذلك على الرغم من الإغراءات التي يقدمها الجانب الإيجابي، والسبب في ذلك هو كون "انفعالات الألم أقوى في الغالب"[١]من غيرها، إذ تجسّد خبرة جماليّة غير سارّة لكنها ضرورية لفهم الحياة. من هنا يبدأ النّص في أنموذجه التشكيلي بإطراح قيم تنمو في هذا الجانب، قوله:

بِعَيْشِكَ هل تدري أَهُوجُ الجَنائِبِ نَخُبُّ بِرَحْلي أم ظُهُورُ النَّجَائِبِ

فَمَا لُحْتُ في أُولى المشارِقِ كَوْكَباً فأَشْرَقْتُ حتَّى جُبْتُ أُخرَى المغارِبِ

وَحِيداً تَهَاداني الفَيافِي فأَجْتلي وُجُوهَ المنايا في قِناعِ الغَياهِبِ

فعبر القسم(بعيشك) المتبوع باستفهامٍ إنكاري تُعزز الاحتمالات المنفيّة المُستلِبة لذائقة المُتخيّل الشعري تجاه ما يألف من خصائص الموضوع الجمالي المعروض له(الطبيعة الحيّة) وهو ما كان من أصل الذّاكرة الشّعريّة، فإذ هو يسوّغ إثر مُخاطبة مجهولة الهويّة لارتباط أداة الاستفهام بالفعل المُضارع(هل تدري؟)، في سياق يحيل على تعدديّة قيميّة غير مكتملة الإنجاز، تحتمل إقصاءً مكانيّاً طارداً لمدارك المُتخيّل نستدلُ عليه بالتراكيب الأسميّة التوصيفيّة(أهوج الجنائب/ ظهورُ النَّجائب)، التي تكشف لنا عن مُتخيّل حائرٍ ومرتحل "في أصقاع الأرض دون اتجاه محدد، قاصداً الطبيعة لتسليه عن همه، فيقع ضحيّة لتأملها، فعيشه مضطرب مأزوم بين عصف الريح أي(هوج الجنائب) والتنقل بين الأمكنة أي(ظهور النجائب)"[٢]، ونحن نجد بأن هذا التوجه المقصود إلى الطبيعة الأم بروحانيّة فيلسوفٍ مُتأمل ومُتخيّل يحدس بوقع الأشياء بناءً على تجربته الذّاكراتية فتؤثر فيه ويؤثر فيها، ماهو إلا محاولة للتطهير أو تصفية الانفعالات الضّارة، لأن من إحدى خصائص الصورة الجماليّة هو كونها تشتغل على خصيصة "امتصاص الانفعالات"[٣] بالتماهي معها، ومن ثم عكسها بطريقة أشد هدوءاً واتزاناً وتعقلاً، ولكنّ ذلك لا يحصل مُباشرة إلا بعد أن تُستحضر من الذّاكرة أو تُستوحى من الموضوع المُدرك آنياً مُجمل الانفعالات ومن ثم تُصب ضمن قالبٍ فنيّ

(١) تاريخ الفلسفة الحديثة ، يوسف كرم: ٣٠٤.

(٢) خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي– قصيدة الجبل أنموذجاً، راشد عيسى– نضال الشمالي: ١٩٨٧.

(٣) تمهيد في علم الجمال: ٦٤.

يحاكي الموضوع الجمالي، ويدخل في جدل معه، فتنتج بالتالي عملية التحويل والإفراغ، بصفتي المعيش الآخذ والواهب. ليشتغل البيت الثاني على محاولة لتأكيد طابع مفارقة حدثيّة موقفية، تعمل ضمن جدل الثنائيات(أولى المشارق/ أُخرى المغارب) المُثارة من قِبل الديناميّة السابقة، فيتواتر معها إيقاع صوريّ مُتسارع ومتعاقب ومكثّف زمنياً، يحتوي على انتقالاتٍ موتورة يمكننا ملاحظتها بين المنظومة الفعلية الماضوية التالية:(لحتُ...فأشرقتُ...حتى جبتُ)، إذ إنّ تزود المُتخيّل الشعري من مصدر الانكشاف الأول(أولى المشارق) جعله يستحوذ على قيمة جمالية ماديّة وطبيعية شديدة السطوع والوضاءة، وهو ما أدى بالتالي إلى إشراقٍ روحي(فأشرقتُ) يتجسد بطاقة من الأمل والتفاؤل، انكسرت عندما تعارضت مع مصدر الانكشاف الثاني(أُخرى المغارب) والذي يشتغل إرهاصاً بشعورٍ داخليّ دفين، ينبئ عن مقدار التحوّل الدينامي الجمالي بين الانكشافين، مُعبراً عنه(الحال) المُتمم لمضمون البيت الثاني(وحيداً)، وهو ما ينتهي إليه إيقاع الصورة الشعرية الجمالية ضمن هذا المقطع من محاولة لكسر حالة الحياد والاتزان التي حاول البيت الثاني إثباتها بين مصدري الانكشاف، إذن فنحن بإزاء انحسار قيميّ تتلبّث مدياته في جانب السّلب، الذي سيغذي بالتّالي إيقاع الصّورة الشعرية بالمزيد من المُعطيات أو المحمولات الدلالية ذات الخبرة الجماليّة المؤلمة أو غير السّارة، وهو ما يتبدّى عند تتمة البيت الثالث من تسليط الضوء على مجموعة من المُمارسات الجماليّة التي يغذيها المُتخيّل الشعري لكنّها تستبطن في الوقت نفسه ما استقرّ في أعماق الذّاكرة، ثم إن هذه المُمارسات الفعلية والإجرائية(تهاداني/ فأجتلي...) تسلط الضوء على شروط أو مقومات الإحساس بالجمال، أي تلك التي تتعلّق(بالمعيّة مع الذّات والمعيّة مع الآخريّن)، بمعنى آخر إنّ استبطان الذّات فكريّاً وشعوريّاً والسّير بمعيّتها سوف يكشف عن(الصّورة أو الشّكل) في الجمال، وأن المعيّة مع الآخرين ستملأ هذا الشّكل بالمضمون الاجتماعي[1]، من هنا فإن رصد ديناميّة التحوّل الجمالي ستقع بين هذين المجالين ومن المُمكن استكناهها كذلك داخل المجال الواحد، كتأويل دالّ(الغياب أو المحو) الذي يقفنا عليه البيت الثالث، إذ إنه صورة من صورة(المعيّة مع الذّات)، جرت صياغة هيكلها عبر تغييب تام للآخر من دون الإفصاح عن ذلك مباشرة، بل عبر التجاوّب المُتخيّل مع محتويات المكان (الفيافي)، بما تنطوي عليه من خلوّ ووحشة ورهبة كاتمة لسرّها، لكنّ الذّات الشاعرة حازت عبر الصيغة الفعليّة(فأجتلي) على تصوّرها الاحتمالي المحموم بالأخطار عندما عمدت إلى تحسس الدوال المُنتجة عن التوصيف المؤنسن لـ(وجوه المنايا) التي تموضعت ظرفياً في(قناع الغياهب) وما ينتج عن هذا الاجتماع من تلاشٍ أيقونيّ بصريّ تام للقيمة الضوئية، والذي

(١) ينظر: التربية الجماليّة للإنسان، فريدريش شيللر: ٤٧.

يتساوق دلالياً مع تنوع أصناف المهالك وأنواع المخاطر، التي لا تقتصر على الذّات الشاعرة ومخيالها فقط بل تطال ذاكرتها أيضاً في تحوّل جماليّ يتمركز على الذّات في علاقتها مع الآخر، ضمن الاستثمار الفاعل لمعطيات المجال المكاني ذاته، قوله:

وَلَا جَـــارَ إِلَّا مِـــن حُســـامٍ مُصَـــمَّمٍ وَلَا دَارَ إِلَّا فـــــي قُتُـــــودِ الرَّكَائِـــــبِ

وَلَا أُنْـــسَ إِلّا أَنْ أُضـــاحِكَ ســـاعَةً ثُغُـورَ الأَمـــاني فـــي وجـــوه المَطَالـــبِ

في توازٍ تركيبيّ إيقاعيّ مُشتغلٍ على أكثر من محور(ولا جارَ إلاّ من.../ ولا دارَ إلاّ في.../ ولا أُنس إلا أن...) يدخل المُتخيّل في جدلٍ مع الذاكرة، إثر تقصي معطيات وتفاصيل معكوسة من قبل المكان(الفيافي) على المدارك الجماليّة للذات الشاعرة، التي تحدُس بصورها الشعريّة في استسلامٍ تام لرؤاها المُعتبِرة، وعليه فقد استلبت(الفيافي) وامتصّت القيم الجماليّة – كالألفة والأُنس والمحبة والسكينة والتّعطُّف– التي تحتفظ بها الذّات الشاعرة في أدراج ذاكرتها، كما وتسيلُ بها شعرية لغتها من قبيل:(الجّار والدّارِ والأُنس)، لتستبدلها وتحوّلها إلى مُعطياتٍ ماديّة واقعيّة تفيض بخشونتها وغلظتها وإيلامها(حُسامٍ مُصمَّم/ قتود الرّكائب)، كما ويتدخّل المُتخيّل بقدرته المؤنسنة للموجودات في مُراودة ومُطاردة مُتخيلات ومُتوقعات موهومة ارتسمت عنْوة على(وجوه المطالب)، ويقع ذلك إثر محاكاة الذّاكرة لأوضاع زمنيّة انتشائية ومتطورة وغير محدودة في مدياتها، عبرت عنها الصيغة الفعليّة(أُضاحِك ساعةً)، إذ إنها(ساعة) مُبهمة يملؤها التّرقب، جرى التعاطي معها على وجه التّجريد الذي تدعمّه إمكانات المُتخيّل.

ليختلف إيقاع الصّورة الشعريّة من التمركز حول المكان إلى محاولةٍ لخلق حدسٍ خاصّ بصيرورة الزمن، لتتماهى مع المحمولات الدلاليّة السابقة، قوله:

بِلَيْـلٍ إذا مـا قُلْـتُ قَـد بـادَ فانقضـى تكَشَّـفَ عَـنْ وَعْـدٍ مِـنَ الظَّـنِّ كـاذِبِ

سَـحَبْتُ الـدَّياجي فيـه سُـودَ ذوائِـب لأَغْتَنِـــقَ الآمَـــالَ بـــيضَ تَرائِـــبِ

فَمَزَّقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسٍ تَطَلَّـــعَ وَضَّـــاحِ المَضَـــاحِكِ قَاطِـــبِ

رأَيـتُ بـهِ قِطْعـاً مِـنَ الفَجْـرِ أَغْبَشـاً تأَمَّـــلَ عـــن نَجـــمٍ تَوَقَّـــدَ ثاقِـــبِ

إذ يتم انتخاب المُعطى الزمني(الليل) بوصفه دالاً حسيّاً يمكن أن يشي بالانقضاء الذي يطمح إليه المُتخيّل الشّعري، لأن ذلك(الليل) يعد مُكتنزاً لقيمٍ جماليّة تطفو في جانب السّلب – الذي سبق ذكره– وإنه يتجانس في الوقت نفسه إيحائياً مع(قِناع الغياهب) الحامل(لوجوه المنايا) لذلك فإنّ إزاحة ثقله عبر دالّ(الانقضاء) من شأنه إعادة القيم الجمالية إلى وضع الإيجاب الذي يتحصّل معه الاستقرار النفسي والمعنوي المرغوب، ولكن ذلك ما لم يتحصّل، لأن الديناميّة الحركيّة للفعل(تكشّف) تتجه نحو إزاحة بطيئة وثقيلة وغير مُجدية، لتفصح بالتّالي عن(وعدٍ من الظّن كاذب)، فيصبح الرجاء المعقود على المُستقبل مُجرّد رهانٍ زائف

وموهوم، إذ إنه نوعٌ "من التّوقع، يجعل الموجود الإنساني في موقف(الانتظار)، والرّجاء، والتّطلع، والرّغبة"[١]، تلك المضامين التي سرعان ما تلاشت عندما حلّ محلّها الإدراك الواعي عبر الفعل(تكشّف)، وهكذا فلم يتبقَ للذّات الشاعرة إلا مواجهة مصيرها ضمن دائرة السَلب، التي تثير بدورها موحيات دلالية تتعلق بالحجب والاختفاء والمواربة، وهي في عملها هذا تُسلط الضوء على الحال الشخصاني لتلك الذّات، إثر حضور قويّ لضمير المُتكلّم، إذ يتم ترسيخ حضوره تأكيداً بأنه يجب أن يكمن في الموضوع الجمالي شعور ذاتيّ خاص يبعثه تشكّله فينا[٢]، لينعكس هذا الشعور على قوّة التّوليد الإيقاعي للصورة الشّعريّة التي يُسهم المُتخيّل في ترسيم مدياتها والتعبير عن كفاءة وحداتها الفعلية الرئيسة المرصودة في:(سحبتُ/ فمزّقتُ/ رأيتُ)، إذ إنّ هذه الأفعال يوظّفها المُتخيّل الشعري ضمن رؤية تشكيلية خاصّة تنطوي على قيمٍ جماليّة متحوّلة نسبياً وموضوعة في إطار (الشروع)، أي أنها تشتغل بوصفها أداة جزئية وكياناً نامياً يتحدد بحدود العلاقة التي تجمعه مع الغايات الأخرى المرجوّة من التطور الدينامي الخلّاق لهذه الأفعال، ويمكن توضيح هذه العلاقة كما يأتي:

سحبتُ الدياجـي ← لأعتنق الآمال

فمزَّقتُ جيبَ الليل ← تطلّعَ وضّاح

رأيتُ بـه قطعـاً ← تأمّل عن نجم

فكما يتضح من هذه الترسيمة بأن الأفعال المتموضعة في الجزئية الأولى(سحبتُ/ فمزّقتُ/ رأيتُ) والتي يشحذها المُتخيّل بطاقاتٍ مؤنسنة للمعطى الزّمني(الليل) تنتظمُ وفقاً لوحداتٍ إحاليّة منضبطة دلالياً وتشكيلياً، إذ لا يمكننا فهم غاية الفعل وخاصّيته إلا ضمن(تركيبة) مُنسجمة مع الأفعال الأخرى، وذلك على الرغم من التموّج المتحوّل والملحوظ في القيم الجماليّة المادية المنظورة أي بين (الأسود/القاتم) و(الأبيض/الناصع)، ليتولد نوع من التجاوب المتناسق هارمونياً بين تلك القيم، إذ "التناسق بمظاهره الثلاثة من تناسب وتوازن وتجانس يكون في شكل الشيء وفي مادته وحركته، ويكون التناسق في الصورة الحسيّة والصورة المعنويّة"[٣] وهو من أظهر سمات الجمال، ولاسيما إن جرى تناوله بحيثياتٍ مُتدرجة وليس دفعة واحدة، هكذا فمع ثقل القيمة اللونيّة تحتمل الصّورة الشعريّة الجماليّة دلالات من الهم والأسى والقلق، والذي يشكّل- القلق- البؤرة الرئيسة لتحفيز السياق الشعري ودفع المُتخيّل للبحث عن بدائل تعويضية تضج بالحيويّة والديناميّة، وذلك لأن تحصّل الوعي "عن طريق

(١) مرآة الذّاكرة بين الفلسفة والأدب، د. ناهد إبراهيم محمد محمد: ٢٠٢.

(٢) ينظر: الفن والقيم الجماليّة، د. رمضان الصّباغ: ٧٠.

(٣) مدخل إلى فلسفة الجمال، د. مصطفى عبده: ٢٦١.

حالات التأثر الوجداني وبخاصّة القلق الذي يعين الآنيّة على اكتشافِ ذاتها من جديد. فالقلق... هو بنية كلية للآنية في مواجهة الموت، أو هو التأثر الوجداني الوحيد والفريد الذي يمكننا من معرفة الذّات"[١] بوصفها وجوداً يبحث عن خلاصه، لذلك فإن المُعايشة التوصيفية لدقائق المشهد الشعري بتقاطباته المُتقابلة الدالّة(سود ذوائب/ بيض ترائب)،(وضّاح المضاحك/ قاطب) ستسهم في اجتذاب مُناخاتٍ أقل توتراً وأشد إمعاناً في تحويل(الجمال) إلى دفقٍ مُتسامٍ من النزوعات الوجدانيّة، التي يتواطأ تشكيلها بين منطقتي الذّاكرة والمُتخيّل على نحوٍ من التماهي والتعاضد والتقمّص الفاعل لخصوصية المشهد.

ليمكننا الوقوف عند ذلك عبر قوله[٢]:

وأرْعَـــنَ طمّـــاحِ الذُّؤابـــةِ بـــاذِخٍ يُطـــاولُ أعْنـــانَ السَّـــماءِ بغـــاربِ

يَسُـدُّ مهَـبَّ الـرِّيحِ عَـنْ كُـلِّ وِجْهَـةٍ وَيَـــزْحَمُ لـــيلاً شُـــهبَهُ بالمناكِـــبِ

وَقُـــورٍ عَلَـــى ظهـــرِ الفـــلاةِ كأَنَّـــهُ طِـــوَالَ اللَّيـــالي مُطْـــرِقٌ فـــي العواقِـــبِ

يَلُـــوثُ عليـــهِ الغَـــيْمُ سُـــودَ عمـــائِمٍ لَهَـــا مِـــنْ وَمِـــيض البـــرقِ حُمْـــرُ ذوائِـــبِ

أَصَـــخْتُ إليـــه وهـــو أخْـــرَسُ صـــامتٌ فَحَـــدَّثَني ليـــلَ السُّـــرَى بالعَجائِـــبِ

وَقَـــالَ ألا كـــم كُنْـــتُ ملجـــأ فاتـــكٍ وَمَـــــوْطِنَ أوَّاهٍ تَبَتَّـــــلَ تائِـــــبِ

وَكَـمْ مَـرَّ بـي مِـنْ مُـدْلِجٍ وَمـوَّبٍ وَقَـــال بِظلِّـــي مِـــنْ مطِـــيٍّ وَرَاكِـــبِ

وَلاطَـمَ مِـــنْ نُكْـــبِ الرِّيـــاحِ مَعَـــاطِفي وَزَاحـــمَ مِـــنْ خُضْـــرِ البِحَـــارِ جـــوانبي

إذ نتعرف عبر هذه الأبيات على كيانٍ نامٍ من الصّور الشعريّة التي تحيل الأشياء الخارجيّة المُعاينة على نحوٍ جماليّ إلى رؤية خاصّة، إنها رؤية الذّات الشاعرة التي تموّل الارتسامات المُتخيّلة بالمزيد من القيم الجماليّة، على نحوٍ تتماهى من خلاله أضرب العلاقات التي تجمع الذّات الشاعرة بوسائطها المحسوسة، وعبر هذا التماهي يتبلور اكتناز إيقاعيّ شديد الخصوصيّة تتراوح مدياته بين(المُتخيّل الحالم والمُتأمّل) من جهة وبين(المُتخيّل المُستعيد والمُستذكر) من جهة أُخرى، من دون أن تكون هُنالك حدود صارمة بين الاثنين، لأن المُرتكز المؤسس للرؤية الشعرية يقوم على تصوّر يتوسّط بين الافتراضين، وهو أنّ "الحاضر هو في الأصل حاضرٌ متصلٌ بثلاث لحظات ماضية وآنية ومُستقبلية، ومحقق لتواصل العوالم"[٣]،

(١) الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، د. صفاء عبد السّلام جعفر: ٢٩٠.

(٢) ديوان ابن خفاجة: ٢١٦-٢١٧.

(٣) الذاكرة والمُتخيل، د. أحمد عويز: ٦٨.

ولكننا يمكن أن نلاحظ في المُقابل اختلافاً نوعيّاً في طبيعة الاستجابة الجّماليّة، وهو أمر لا يتعلق بالأبعاد التي تم طرحها مُسبقاً، بل إنه يتعلق بالديناميّة المُشتغلة على محاولة تحويل(الجميل إلى جليل)، إثر تسامٍ روحي ووجداني مع المُثير الطبيعي(الجبل) في هذه التجربة الشعريّة، فالأبيات السّابقة كانت مدفوعة بعاطفة(الحُب) وهذه الأبيات مدفوعة بعاطفة(الرهبة أو الخوف)، ونحن نعني بذلك أن إيقاع الصّورة الشعريّة كان مُنجذباً في السابق نحو رصدٍ دقيق لتناغم مُعطيات الطبيعة في جانبيها (الإيجاب والسّلب) مع المُتخيّل الشعري مع الإبقاء على مسافة إدراكيّة بين الاثنين، تُشعِرنا بنوعٍ من الألفة وتأكيد الذّات معها، ولاسيما عند التوظيف الإيقاعي المُتكرر لضمير المُتكلم، وكل ذلك من شأنه أن يحرك مداركنا الجماليّة، أما في هذه الأبيات ونتيجة التحوّل الدينامي، يتسامى ذلك الشعور إلى حالةٍ فريدة من التأمل المهيب للقيم التي تبثُّها الطبيعة، وذلك التأمل من شأنه إلغاء المسافة الإدراكيّة بين(الجبل والذات الشاعرة)، ليصبح معه الاثنان كياناً واحداً مُتجانساً إلى حدّ كبير، وما الوصول إلى هذه النتيجة إلا لمحاولة تلك الذّات ومخيالها مُحاكاة قيمها الشخصيّة، بعدّها تعي اتساع الطبيعة وتملك في الوقت نفسه القدرة على تأكيد كينونتها ضدها، ويترافق مع ذلك الشعور المُتدفق بالتحرر والتملك والمقدرة الباذخة على التسامي إلى قوّة الطبيعة[1] الحيّة، وهو الشّرط الصوري المُتخيّل للولوج إلى عوالم الذّاكرة، والذي بإمكاننا التّعرف على الآلية التي يشتغلُ بها عبر الأبيات التّالية، قوله:

وأرْعَـــنَ طمّـــاحِ الذَّؤَابـــةِ بـــاذِخٍ يُطـــاولُ أعْنـــانَ السَّـــماءِ بغـــاربِ

يَسُـدُّ مهَـبَّ الـرِّيحِ عَـنْ كُـلِّ وِجْهَـةٍ وَيَـــزْحَمُ لـــيلاً شُـــهبَهُ بالمناكِـــبِ

وَقُـــورٍ عَلَـــى ظهـــرِ الفـــلاةِ كأَنَّـــهُ طِـــوَالَ اللَّيـــالي مُطْـــرِقٌ فـــي العواقِـــبِ

يَلُـــوثُ عليـــهِ الغَـــيْمُ سُـــودَ عمـــائِمٍ لَهَـــا مِـــنْ وَمِـــيض البـــرقِ حُمْـــرُ ذوائِـــبِ

أَصَـــخْتُ إليـــه وهـــو أخْـــرَسُ صـــامتٌ فَحَـــدَّثَني ليـــلَ السُّـــرَى بالعَجائِـــبِ

إذ ترتسم عبر هذه الأبيات صورٌ شعريّة حافلة بالحضور المكاني شديد الإدهاش والمهابة في حيويّة صفاته وتفاصيله الجمالية التي تختزن العديد من الأسرار، والتي يجري التعبير عنها عبر انسيابيّة إيقاعيّة هادئة، تخبُر عنها حروف المدّ، مثل:(طمّاح/ باذخ/ يطاول/ أعنان/ السّماء/ بغارب/ الرّيح/ المناكب/ وقور/ وميض...)، فضلاً عن التضعيف المُشدد الذي يسهم بدوره في إحداث ثقل يعترض مجرى الصّورة، مثل:(طمّاح/ الذَّؤابة/ السّماء/ يسدُّ/ مهبَّ/ الرّيح...)، وكل ذلك من شأنه زيادة حدّة الاستجابة الجماليّة المُتأتية عبر

(١) ينظر: الجمال، روجر سكروتون: ٩٥-٩٦.

التركيز على المحتوى الانفعالي المبثوثِ عبر القيم التي تطرّحها تلك الصّور أو اللوحات الشّعريّة المزودّة بطاقة تشكيليّة تبرز وحدات المكان وتؤنسنه وتبعث الرّوح فيه، وهكذا فمع البيت الأول من هذه القطعة، نستجلي عبر الوحدات الأسميّة التوصيفيّة التثبيتيّة(أرعن/ طمّاح الذّؤابة/ باذخ/ وقور/ مُطرق/ أخرس/ صامت) تشكيلاً صورياً أوليّاً مُتخيّلاً لكيانٍ ماديّ يتذبذب في أنموذجه(الصوري– القيمي) بين الإنسان والجماد، لكنّه يعكس أنطولوجيا تحدُس وتشعر بوجود قواها التي يدركها الماحول[1]، مما يلقي بصداه على الرؤية الموضوعيّة التي تجسّدها الوحدات الفعليّة المُشخّصة آنياً(يطاول/ يسدّ/ يزحمُ/ يلوثُ)، إذ هي من مسوّغات الديناميّة المتحوّلة القادرة على التأثير والتغيير عبر الفعل الشعري[2]، الذي لا يشتغل بمفرده أو بمنعزلٍ عن الوحدات الأسميّة بل إنه يشتبك معها، لتجاذب أطراف الدلالات ولتحفيز النسق الشّعري ليقترح المزيد من قنوات الاتصال مع العوالم المُمكنة، ومنها عالم الذّاكرة، وهكذا فإن مجمل هذه الوحدات تعمل على توطين استراتيجيّ لعزلة مركزيّة، تستطيع معها الذّات الشاعرة التواصل مع عولمها الخاصّة والمُقترحة عبر فضاء التأمل والتخيُّل، إنها تتواصل روحياً مع ذلك الكيان(الجبل) بوصفه من جهة مُعطى موضوعياً خارجياً مع كُلّ ما تحتمله تجلّياته من قيمٍ جماليّة مبثوثة تسمو إلى درجة الجلال كـ(الشموخ والعظمة والفتنة والقساوة...)، وبوصفه من جهة أُخرى – وبفعل مُعايشة الموضوع الجمالي– معادلاً موضوعيّاً للتجربة الشخصانيّة نفسها، لتُخلق مسافة تجاه الحاضر وتجاه المُتخيّل الذي يستوطن مقصديّة الوعي الراهن، إنها مسافة يمكن رصدها بهيئة استذكار واعٍ من جهة ذلك الكيان(الجبل) إذا ما تمّ الرّصد(موضوعياً)، أو يمكننا الاستماع إلى حديث الذّاكرة ومقولها إذا ما اتجهنا نحو معاينة التجربة الشخصيّة للذات الشاعرة نفسها، وذلك عبر قوله:

وَقَــالَ ألا كــم كُنْــتُ ملجــأ فاتــكٍ وَمَــــــوْطِنَ أوّاهٍ تَبَتَّـــــلَ تائِـــــبِ

وَكَــمْ مَــرَّ بــي مِــنْ مُــدْلِجٍ وَمــؤَوَّبِ وَقَــال بِظِلِّــي مِــنْ مطِــيٍّ وَرَاكِــبِ

وَلاطَــمَ مِــنْ نُكْــبِ الرِّيــاحِ مَعَــاطِفِي وَزَاحــمَ مِــنْ خُصْــرِ البِحَــارِ جــوانبي

يعمل هذا الجزء من القصيدة بآلية تصويرية مُعاكسة، فبدل التمركز نحو التوصيف الرؤيوي الجمالي للمُتخيّل الراهن – الذي اشتغلت عليه معظم الأبيات السابقة– يتم هنا وعبر مقول القول الانفتاح على سرد لحديث الذاكرة، الذي يحيل بدوره على صورٍ تجريبية ملموسة ومَعيشة، ولكن ضمن إيقاع الزّمن الماضي، ليكون دور المُشخّص الوظيفي(الجبل) المُتقمّص لشخص الذّات الشاعرة في هذه التجربة(الشهود الموضوعي) لديناميّة التحوّل الجمالي، إذ

(١) ينظر: الذاكرة والمُتخيّل: ٩٧.

(٢) ينظر: المغامرة الجماليّة للنص الأدبي، د. محمد صابر عبيد: ٧٤٧.

نلاحظ عبر هذا المقطع عدّة انتقالات قيميّة جماليّة مُتضاربة ومطروحة عبر صيغة الإخبار بـ(كم)، إذ تجسّد بنية الرّجوع الاعتباري عبر ديناميتها المتحوّلة، إذ لا شيء يستمر بظهوره على الصيغة نفسها أو يتخذ دوماً الوظيفة ذاتها، فما كانت صورته مسكونة بمثالٍ حيّ لتراجيديا الموت، التي تجسّد وسيلة حيويّة للتحقق من الوجود واختبار ممكناته[١](ملجأ فاتك)، يمكن في الوقت نفسه أن يستوعب الضّد(موطن أوّاه)، وذلك مع التحقق المشروط لثبات المركز الصّوري ذاته(الجبل) بالرغم من حركيّة أجزائه، فهو الشاهد الرئيس على ذلك التحوّل، ومن هنا تتوّلد أزمة الذّات الشاعرة نفسها، إذ هي تقع في مركز التحوّل، تُشرف عليه وتختبر أبعاده الزمنيّة من دون أن تكون جزءاً من فاعليته، إنها لا تملك حقّ الاختيار، كما لا تملك أيضاً إلا أن تكون مِثالاً جمالياً مُستوعِباً لمأساويّة الحدث، بما تفصح عنه التراكيب الأسميّة مُتتابعة السيولة في الذّاكرة(مُدلج ومؤوب)،(مطي وراكب)، والتي تجسّد بجملتها تخصيباً حيوياً وتكثيفاً ظهورياً لعدة مناطق زمنيّة مُختزنة بحيثياتها الرئيسة في ذاكرة المكان(الجبل) والتي هي ذاكرة الذّات الشاعرة نفسها، التي لا تنفصل عن المُتخيّل الراهن إلا بمقدار ما تكون مُستعيدة لـ"أحداث حياة مُتصفّة بكونها استثنائية"[٢] على الصعيد التجريبي، وهكذا فإنّ جدلاً خلاّقاً من قِبل المُتخيّل يحفز الحراك الإجرائي التوقيعي للنسق الشعري(لاطمَ/ زاحَم) ليسلّط الضوء مُجدداً على الخاصيّة المؤنسنة لمعطياته(لاطمَ معاطفي/ زاحمَ جوانبي) إثر استثمارٍ فاعلٍ معنيّ بنوع المادة الطبيعية والصورة التي تتخذها(من نكب الرّياح/ مِن خُضرِ البحار) في حراكها والتي تحمل قيمة جماليّة سالبة، يمكن أن نعبر عنها بالاضطراب النزوعي تجاه العالم، والذي يجسّد حالة وجوديّة يمكن أن تتحقق فيها أو تُخلق من خلالها كينونة أُخرى[٣]، تنشد صورتها الجديدة على وفق مُعطياتٍ مُغايرة.

(١) ينظر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المُعاصر، د. عبد الناصر هلال: ١٤.

(٢) الذّاكرة في الحكي الروائي، عبد الرحيم جيران: ٢٠١.

(٣) ينظر: الذاكرة والمُتخيّل: ١٤١.

الخاتمة

بعد حمد الله والثناء عليه توصّلنا عبر هذه الدراسة إلى نتائج كان أبرزها:

- مثّلتْ الصورة الشعريّة أحد أبرز العناصر الإنبثاقيّة التي يشتغل المُتخيّل على تجسيدها، إذ هي ابنة الخيال وفي الوقت نفسه فإن الذّاكرة يتم تمثيلها عبر الصّور، من هنا جرى تقصّي الحمولة التكوينية والإيقاعيّة لتلك الصّور.
- تبيّن لنا بأن الاشتغال على حركة الزمن أو العناصر الوجودية أو التمظهرات الكيفيّة من شأنه أن يولد إيقاعاً خاصاً تتمايز به الصورة الشعرية بعوالمها المُستذكرة أو المُتخيّلة، إنها حركة في الديمومة وفي النشاط النوعي لتلك الصّور، بما من شأنه توسيع حدود الاشتغال الفني لتلك الصّور ليتضمن دينامية التحول الحركي وديناميّة التحول الجمالي.
- اكتسبتْ الديناميّة الحركية طابعها المُتحوّل من الخصائص النوعيّة للمُتخيّل بالدرجة الأولى، فهو لديه القدرة على تحرير الصور من كمونها وتموضعها فضلاً عن سجاله الجدلي مع الذاكرة، لذلك فإن حدود اشتغاله لا تقتصر على اكتشاف المناطق الزمنية التي عملت الذاكرة مُسبقاً على تعيين انبثاقاتها، بل يشتغل كذلك على رصد التواترات المتتابعة الكيفية والشيئية للمادة بمعيّة الذاكرة.
- اكتنزتْ الخواص الفنيّة للصور الشعريّة على طاقات جمالية متحوّلة في طابعها القيمي الذي يمتحن فاعلية إشغاله لإيقاعٍ خاص، يتخلّق عبر مُعاينة التفاصيل التي تضمرها الأشياء فيما تريد أن تبوح عنه سيميائياً، وهكذا فإن الطابع الوجودي للأشياء يحتمل بنفسه مردوداً ما، تجسّده (القيمة) بجانبيها السلبي والإيجابي، وكثيراً ما نعثر على القيمة الجمالية للصورة عبر المردود الرؤيوي لصيرورة الإيقاع الصوري كاملاً، فهناك تكمن روح الحكاية الشعرية وديناميتها الحراكية.

ثبت المصادر

أولاً: الكتب

- تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، ٢٠١٢.
- تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- التربية الجماليّة للإنسان، فريدريش شيللر، ترجمة: د. وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصريّة العامة للكتّاب، د.ط، ١٩٩١م.
- التطور الخالق، هنري برجسون، ترجمة: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة، القاهرة، د.ط، ٢٠١٥م.
- تمهيد في علم الجمال، عزّت السيد أحمد، منشورات جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا، ط١، ٢٠٠٧م.
- الجمال، روجر سكروتون، ترجمة بدر الدين مصطفى، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
- الخيال والمتخيل في فلسفة والنقد الحديثين، يوسف الأدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥م.
- دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، أدموند هوسرل، ترجمة: لطفي خير الله، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
- ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ط، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن اللبانة الداني، تحقيق أ.د محمد مجيد السعيد، دار الرّاية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٨م.
- الذاكرة في الحكي الروائي، عبد الرحيم جيران، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- الذاكرة والمتخيّل، د. أحمد عويز، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٧م.
- الزمان والظهور، د. عباس حمزة جبر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠١٥م.
- الشعر الحُر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٧ دراسة نقديّة، يوسف الصائغ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٦م.

- الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للسينما، دمشق، د.ط، ١٩٩٧م.
- عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.
- علم الجمال الشعري، عصام شرتح، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٧م.
- فاعليّة الخيال الأدبي، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، د.ط، ٢٠١٥م.
- الفن والقيم الجمالية، د. رمضان الصّباغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندريّة، مصر، ط١، ٢٠٠١م.
- القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز آبادي، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٨م.
- لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- المُتخيّل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- المجمل في فلسفة الفن، ب.كروتشه، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، أميرة حلمي مطر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٤، ٢٠١٣م.
- مدخل إلى فلسفة الجمال، د. مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م.
- المرآة والنافذة، د. سمير خوراني، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٢م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعيّة، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع النوبار، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.
- الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، د. صفاء عبد السلام جعفر، شركة الجلال للطباعة، الأسكندريّة، ط١، ٢٠٠٠م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح الجامعية

- شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي، سهيلة زرزار، رسالة ماجستير، إشراف د. عزيز لعكايشي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، ٢٠٠٦-٢٠٠٧م.

ثالثاً: الدوريات

- بصرياثا – ذاكرة المكان ومكان الذّاكرة، د. إيمان عبد دخيل، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، كلية الآداب، جامعة بابل، ع٢٢، ٢٠١٥م.
- خطاب الموت في شعر ابن خفاجة الأندلسي – قصيدة الجبل أنموذجاً، راشد عيسى ونضال الشمالي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مج ٢٥، ع٨، ٢٠١١م.

رابعاً: الدراسات المنشورة في شبكة المعلومات(الانترنت):

- مرآة الذاكرة بين الفلسفة والأدب، د.ناهد إبراهيم محمد محمد، مرفوع على الانترنت بدون دار نشر على الرابط الآتي:<http://philos. journals.ekb.eg.