IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
JORNAL OF LANGUAGE STUDIES

**ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)**

**Journal of Language Studies**

**Contents available at: http://jls.tu.edu.iq**

# The Sensual Image in the New Poem: A Study of Sa'ad Al-Hamideen's Poetry

**Asst. Prof. Dr. Ibrahim Namis Yaseen***
**College of Basic Education -Tikrit University**
**Email: dr.ibrahimalnamis@tu.edu.iq**

**Keywords:**

*Poetry*
*image*
*sensational*
*forming*
*stimulate*

**Article history:**

**Received: 22-9-2020**

**Accepted: 15-10-2020**

**Available online**

## Abstract

Emotion is considered the major basis of the poetic sensibility and it comes at the apex of the activities of pictorial formulation in the new poem. This sensibility is based on words and expressions which are the basic material of poem. These words and expressions are regarded as the essence of poetic act. Their significance, therefore, lies in the style of forming the poem using the suitable vocabulary and the ability to stimulate, form and activate properly and there is no role for the word without this artistic, aesthetic part it plays.This paper is a study of the poet sa'ad al Hamadain's experiment. Al Hamadain is one of the most prominent modernist poets in the Arabian peninsula and the Arab Gulf. His experience is unique and distinctive because it is a live image of an unrecorded human reality. It is a popular, cultural folkloric document of a human and cultural reality which was marginalized for a long time . In al Hamadain's poetry, the sensational image is reflected in its different forms since he is regarded a sensational poet of a sublime type

* **Corresponding Author**: Assist. Prof. Dr. Ibrahim Namis , **E-Mail:** dr.ibrahimalnamis@tu.edu.iq
**Affiliation :** College of Basic Education -Tikrit University-Iraq

*Journal of Language Studies* **Vol. 4, No. 1, Autumn 2020. Pages (1-22)**

# الصورة الحسيّة في القصيدة الجديدة

## دراسة في شعر سعد الحميدين

**أ.م.د إبراهيم نامس ياسين**

**كلية التربية الأساسية / الشرقاط – جامعة تكريت**

**الكلمات الدالة:-**

*الشعر*

*الصورة الحسية*

*التشكيل*

*التحفيز*

*رفيع*

**معلومات البحث**

**تاريخ البحث:**

***الاستلام:22-9-2020***

***القبول:15-10-2020***

***التوفر على النت***

**الخلاصة:**

يمثل الحسّ القدر الأعلى من الحساسية الشعرية القائمة على تصدّر فعاليات التشكيل الصوري في القصيدة الجديدة، وهذا الحس قوامه الكلمات والألفاظ التي توصف بأنها المادة الأولية الأساس للقصيدة ولا شكّ في أن هذه المفردات والألفاظ الحسية تمثل جوهر الفعل الشعري. فالعبرة إذن في أسلوبية العمل على القصيدة بوساطة الألفاظ المستخدمة فيها هي في درجة التقاط قدرة اللفظة على التحفيز والتشكيل والتنشيط، ولا قيمة للمفردة من دون هذا الدور الفني الجمالي التشكيلي في الأداء. انتخبنا لهذه الدراسة النوعية تجربة الشاعر سعد الحميدين أحد أبرز شعراء الحداثة العرب في الجزيرة العربية والخليج العربي، وهي تجربة فريدة ومتميزة من حيث أنّها صورة حية لواقع بشري غير مسجّل، وهي وثيقة فولكلورية وشعبية وثقافية لواقع بشري وحضاري كان مهمشاً ,حيث تتجلّى في شعر الحميدين الصورة الحسية بأشكالها المختلفة بوصفه شاعراً حسياً من طراز.

## مدخل في مفهوم الصورة الشعرية:

تتكشّف الصورة الشعرية في القصيدة من خلال حضور مجموعة من الوسائط والمكونات الفنية والموضوعية، وفي مقدمتها الفكرة والعاطفة، إذ تعكس الصورة الشعرية ((ما يحس به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد التعبير عنها، والعاطفة التي تضيف إلى الواقع ما تضيفه))[1]، فضلاً عن طاقات ومكونات أخرى تحتشد في لوحة الصورة لتمنحها القوة الشعرية اللازمة كي تكون في أفضل حالاتها، وذلك عن طريق ((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التّفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسيّة عن طريق جودة الصوغ والسّبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة))[2]، وهذه المكونات ينبغي أن تتفاعل بطريقة مناسبة وذكية وحساسة حتى تصل الدرجة المطلوبة من القدرة على الوصول إلى المتلقي بسلاسة واقتدار.

لعل من الشروط الواجب توافرها في الصورة الشعرية عنصر الجدة في الفكرة وطريقة التعبير والموضوع الشعري أيضاً، فلا بدّ ((أن تكون الأفكار والمضامين التي تحملها الصورة أفكاراً ومضامين جديدة ابتكرها أو اكتشفها الشاعر بنفسه))[3]، وتفاعل معها وعبّر عن تجربته من خلالها بصدق وفنية وحيوية شعرية عالية حتى يحقق القدر المطلوب من التصاهر بين أجزاء

الصورة ومقوماتها، ويعدّ هذا التصاهر والتناسب والتكافؤ حجز الزاوية في بناء أية صورة شعرية يريد الشاعر بناءها في قصيدته.

فمن غير الممكن أبداً أن ينجح الشاعر في بناء صورة شعرية صحيحة ذات طبيعة تشكيلية عالية المستوى من دون المبدأ الذي ينظم الصور في حالة ((التوافق بين الموضوع والصورة ، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد على كشفه، خطوة خطوة للكاتب، والموضوع ينمو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور))[4] بما يجعل العمل الشعري على الصورة قائماً على منطلقات عديدة تتفاعل فيما بينها حتى تنتج نموذجاً أمثل يعتمد على التناسب والجمال والتوافق الشكلي والموضوعي.

إذ إنّ ((الصّور ... لا تتنوّع لأجل التنوّع ولا تتراكم بقصد التراكم ، وإنّما هي تتنوّع وفق مقياس فنّي يعود إلى طبيعة مزج العناصر))[5]، فمهمة الشاعر الأساسية هي مهمة تشكيلية تفرض عليه أن يكون فناناً نوعياً كي يستطيع مزج عناصر التشكيل على أفضل طريقة ممكنة تحقق النتائج المرجوّة، بحيث تكون الصورة الشعرية على هذا الأساس ((رسم قوامه الكلمات))[6]، ومفردة الرسم هي مفردة تشكيلية جمالية تجعل من الصورة محطّ اهتمام الشاعر الأول في بنائه الشعري العام

## الصورة الحسيّة بين التشكيل والدلالة:

يمثل الحسّ القدر الأعلى من الحساسية الشعرية القائمة على تصدّر فعاليات التشكيل الصوري في القصيدة الجديدة، وهذا الحس قوامه الكلمات والألفاظ التي توصف بأنها المادة الأولية الأساس للقصيدة ولا شكّ في أن هذه المفردات والألفاظ الحسية ((ليست هي هدف الشاعر، وإنما هي وسيلة لتحفيز المشاعر، واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية))[7]، فالعبرة إذن في أسلوبية العمل على القصيدة بوساطة الألفاظ المستخدمة فيها هي في درجة التقاط قدرة اللفظة على التحفيز والتشكيل والتنشيط، ولا قيمة للمفردة من دون هذا الدور الفني الجمالي التشكيلي في الأداء.

كما أنه لا قيمة للفكرة بحدّ ذاتها مهما كانت مهمة في أصلها وذات أثر في الذاكرة الشعبية الاجتماعية والثقافية إلا بإسهامها الحيّ في تطوير الشعور والإحساس بالفكرة، ((لأن غرض أي صورة هو تكثيف الشعور أو الإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها إلى تجسيده حساً وفكراً في آنٍ))[8]، فالصورة الشعرية على هذا الأساس ليست قرارا يتخذه الشاعر فجأة لأن التجربة الشعرية هي من يفرض ذلك حين تشكّل ((حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخلي في الوعي الجمالي

للشـــاعر، وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصـــعيد الخارجي))[9]، بما يجعل من الصورة الشعرية الفضاء الأرحب للشاعر كي يؤسس منطلقاته الفنية التشكيلية على أكمل وجه.

الصورة الحسية الشعرية على هذا النحو تمثل جوهر التشكيل الصوري الشعري في القصيدة، لأنها الصورة التي تنقل الفعل الواقعي للإنسان في الحياة وتحكي تجربته الحسية فيها، بما يجعل ((كل حس ينقل من الواقع خاصـية معينة ، فالبصـر ينقل من المادة شـكلها ولونها بواسـطة الضـوء، واللمس ينقل منها صـلابتها ومرونتها وحرارتها وسـائر الخصـائص الوثيقة الاتصـال بحاسة اللمس ، والسمع ينقل الأصوات ، والشم ينقل الروائح ، والذوق ينقل الطعوم ؛ وهكذا فإن هذه الأجهزة الحسـية تسـتجيب إلى المنبّهات التي تقع عليها ، وتنقلها إلى مركز الدماغ الذي يصدر الأوامر بشأنها))[10]، وتأتي الصورة الشعري كي تقوم بعملية تمثيل فني وتشكيلي لكل هذه الحواس في فعالياتها الحقيقية داخل القصيدة، وتخضع في تشكيلها لما تخضع له أدوات الجسد من استجابات وفعاليات لكن عن طريق التخييل الشعري.

ويمكن مقاربة الصور الشعرية الحسية بناء على فعاليات الحواس وأشكالها وطرائق استجابتها للمثيرات اللغوية والأدائية، وتقسيمها على أساس دورها الحواسي في تفعيل الأدوات الشعرية التخييلية ورسم صورها على وفق طبيعة كل حاسدة ودورها في عملية التشكيل، لنفهم في المجمل فضاء الصورة الحسية التشكيلية في القصيدة الجديدة.

انتخبنا لهذه الدراسة النوعية تجربة الشاعر سعد الحميدين أحد أبرز شعراء الحداثة العرب في الجزيرة العربية والخليج العربي، وهي ((تجربة فريدة ومتميزة من حيث أنّها صـورة حية لواقع بشري غير مسجّل، وهي وثيقة فولكلورية وشعبية وثقافية لواقع بشري وحضاري كان مهمشاً، وينظر إليه على أنه تزجية وقتية إمتاعية زائلة، ولكنّ الشاعر بحسّه الخاص جداً نجح في التنبه لهذا المنسي أولاً، ثم نجح في تمثّله وتمثيله نصوصياً، وما من قارىء يقرأ هذه المجموعة الشعرية إلا وسيحس برقصة المجرور وإيقاعاته تتسرّب إليه من بين الكلمات والصور والإيقاعات، وتجعله يتحرك بها ويردد أهازيج الناس وأحلامهم عبر هذا الإيقاع، مثلما يشـعر بالهجيني يتسـرّب بين الجمل الشعرية/السردية والتصويرية التي تلتقي عندها كل الحدود بين الفنون شعراً أو حكاية، فهو سردية شعرية أو شعر حكائي))[11]، حيث تتجلّى في شعر الحميدين الصورة الحسية بأشكالها المختلفة بوصفه شاعراً حسياً من طراز رفيع، وسنحاول اقتناص الصور الحسية في شعره على وفق حركية الحواس الخمس المعروفة على وفق الخطة البحثية الآتية:

**1- فضاء الصورة البصرية.**

**2- فضاء الصورة السمعية.**

**3- فضاء الصورة اللمسية.**

**4- فضاء الصورة الشميّة.**

**5- فضاء الصورة الذوقية.**

## فضاء الصّورة البصريّة:

تعدّ الصورة الحسية البصرية على مستوى التراتبية الحواسية وأهميتها في ميدان الفعل الجسدي العام ((أدقّ الحواس حساسيّة وتأثّراً بالواقع المحيط ، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة ، بل إن هذه أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع))[12]، لذا فهي من باب أولى ستحتلّ الجزء الأوفر من فضاء الصورة الحسية باعتبار أن العين الرائية هي المجس الجمالي والفني الأول في تلقي المرئيات من الطبيعة، إنها ((ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء))[13] فالتصوير الرؤيوي يقوم في درجة رئيسة من درجاته على آلية الوصف التشكيلي، وهذا التصوير إنما يأخذ بنظر الاعتبار العناصر التشكيلية المركزية التي تقوم بتركيب الصورة وهندستها.

ويستثمر الشاعر القيمة اللونية للصورة الحسية بطاقتها الرمزية التي تنعكس على فضاء الصورة وتثريها بالدلالة والمعنى والقيمة الفنية، لأن التحليل النقدي للقصيدة من هذا الجانب يقارب الصور الحسية في ارتباطها بالحس والعاطفة والوجدان والخيال، ويفسّر العالم الشعري للشاعر من خلال تركيزه على الصور البصرية حين تكون عين الشاعر اللاقطة هي الأهم حسياً في تناول الحالات الطبيعية الواقعية وتمثيلها شعرياً.

يحتفي الشاعر سعد الحميدين بالصورة البصرية على نحو واضح وكبير بوصفها الصورة الأكثر قرباً من الطبيعة، وتحضر مفردات الصورة التي لها علاقة بالرؤية وتجلياتها وحيثياتها بشكل ظاهر في تفاصيل الصورة:

**"تشدّهُ أبصره ولمّا يناده ولم يتقرّب له**
**عيون تحملق كلما لامستْ نظرات أُخرْ**
**تتأطّرُ في زيّها تتبرقعُ في الظلّ، ينكفىء**
**الظلُّ خسران خاسىء، تتأبّطه الحسرة المائعة**
**تتكىء على ناره الموقدة، تنحني على أرضها**
**الصّامدة، فتهمي الرؤى قاب قوسين من**
**شربة راكدة.**
**هبّت العاصفة، تقلّبت البركة الراكدة المشتهاة**
**على راحتيها تُعيد تمارينها**
**واحد..... اثنان**
**شمال..... يمين**

**واحد، اثنان**
**شمال، يمين**
**تتكامل أركانها، تتفرّس أحداقها**
**تقيسُ المسافات ما بينها والمقابل**
**خطوة، خطوتان**
**وتمحو الأثر**
**نظرة، نظرتان**
**فيخبو القمر**
**رشفة، رشفتان**
**يجفّ النهر**
**مواتٌ، مواتٌ في نهائي لا نهائي فيَحيكُ الظلامُ**
**جناحَ الأزل، تنطوي رقعة الحلم.. تتكرمشُ**
**تعلكها كفّ تمدّ أصابعها الوارمات العُقد، فتصغي**
**إلى وقع أنفاسها بين جدران صوت بهيم**" (14)

فلو تفحّصنا الصور الشعرية الحسية العائدة إلى فضاء الصورة البصرية سنجد أن المفردات تعمل على تجليات حاسة البصر مو مواقع مختلفة، تبدأ بالفعل الصريح "أبصره" الذي يفتح مواقع الحاسة على فضاء الرؤية المباشرة، يعقبها مباشرة بـ"عيون تحملق كلما لامستْ نظرات أُخرْ" إذ إن آلة (العين) بصيغتها الجمعية (عيون) تضفي على الصورة الحسية طاقة رؤية أوسع وأكبر، ولاسيما حين يعقبها الفعل (تحملق) وهو يفتح حساسية الرؤية البصرية على أوسع مجال بصريّ ممكن، حين تلامس (نظرات أُخر) ليحصل نوع من التصادم الحسيّ البصري بين فعل الحملقة الواسع وفضاء النظرات المحايدة تقريباً.

تواصل الحساسية البصرية عملها في القصيدة من خلال مظاهر صورية أخرى لا تظهر فيها مفردات الحاسة البصرية على نحو صريح، بل تبرز على شكل تجليات أخرى كما في هذه الصوة الكثيفة المتداخلة "تتأطّرُ في زيّها تتبرقعُ في الظلّ، ينكفىء/الظلُّ خسران خاسىء، تتأبّطه الحسرة المائعة/تتكىء على ناره الموقدة، تنحني على أرضها/الصّامدة، فتهمي الرؤى قاب قوسين من شربة راكدة"، فسلسلة الأفعال ذات الطبيعة الدرامية التي تتلاحق في الصورة الشعرية: (تتأطر/تتبرقع/تتأبط/تتكىء/تنحني/تهمي) تحتشد في سياقها الصوري الشعري لتصوّر حضور الحاسة البصرية على ضفاف هذه الأفعال وتخومها.

فتحولات هذه الأفعال تمثل حراكاً بصرياً متطوراً ينتقل من حال إلى حال، من التأطير الذي يشير إلى ما هو داخل الإطار من صورة مرشحة للرؤية، والتبرقع الذي يخفي الصورة خلف حجاب، والتأبّط الذي يخفي الصورة تحت الإبط، والانحناء الذي يخفي الصورة في نصف الجسد،

والإهماء الذي يخفي الصورة إخفاءً رمزياً، في سبيل منح الفضاء البصري قيمة تعبيرية وتشكيلية تتنوّع بتنوّع المدى الفعلي الشعري، للدلالة على حسيّة التصوير الشعرية في تحولات الفعل.

تعمل الفعالية الشعرية في القصيدة على تشكيل توازٍ صوريّ بصريّ بين نسقين صوريين، كل نسق ينحو نحواً مفارِقاً للآخر "هبّت العاصفة، تقلّبت البركة الراكدة المشتهاة"، النسق الأول يتمثل في (هبّت العاصفة) بما يعكسه من حركة هائلة تهيمن على الفضاء العام وترتفع نحو الأعلى، والنسق الثاني (تقلّبت البركة الراكدة المشتهاة) في حراكها الموضعي البسيط الذي يجلب النظر المستكين نحوه، فينشأ نوع من الطباق البلاغي الذي يحفّز حاسة البصر نحو التدقيق الكبير في المشهد بين (العاصفة) و (البركة الراكدة).

ثم تتحول الحركة الشعرية في الجهات والإعداد إلى صورة بصرية مشهدية "على راحتيها تُعيد تمارينها/واحد..... اثنان/شمال..... يمين/واحد، اثنان/شمال، يمين"، فالدوال المؤلفة لهذه الصورة الحسية (راحتيها/تمارينها) تعكس مظهراً بصرياً في الوجود العينيّ للجسد، وما الحركة المتوازية والمتقابلة في (واحد..... اثنان/شمال..... يمين) وهي تتكرر مرتين من دون فاصل سوى تعبير حيّ عن هذه الحركة الجسدية التقليدية، إذ إنّ تعيين العدد في الحركة وتعيين الجهة فيها يحتاج إلى رؤية بصرية راصدة يتم من خلالها التعيين والتحديد، فلا يمكن تعيين العدد والجهة بلا تدقيق بصري لافت.

تتسارع الصورة البصرية في طريق التشكل من حلال مجموعة من المعطيات المتنوعة التي تحيل على بصريّة الرؤية الشعرية "تتكامل أركانها، تتفرّس أحداقها/تقيسُ المسافات ما بينها والمقابل"، فثمة ثلاث جمل شعرية فعلية تحكي كل واحدة منها صيغة صورية بصرية مختلفة، الأولى (تتكامل أركانها) تدل على تكامل الصورة بحيث تكون صالحة للرؤية البصرية وهي بكامل كينونتها، والثانية (تتفرّس أحداقها) تنقل الحساسية البصرية إلى أقصى درجات رؤيتها وتفرّسها البصري وتحديقها في المرئيات، ثم الثالثة (تقيس المسافات....) وهي تنطوي على رؤية بصرية تفرّق في المابين والمقابل المرئي، وتقود هذه الصور الفعلية البصرية المشهد الشعري الحسي نحو صورة شعرية مشحونة بالحركة التي تنتج الفعل في ضوء حركة العدد، ولا شكّ في أن حركة العدد تتضمن فعالية بصرية لا يمكن ضبطها من دون حصر طبيعتها العددية داخل بصرية الرؤية.

فالمسافة البصرية العددية المرتهنة بالمسافات "خطوة، خطوتان" تدل على مشهد أرضي مرئي بدلالة الخطوة والخطوتين وهما تقودان المشهد نحو النتيجة الصورية "وتمحو الأثر"، حيث تمسح الصورة البصرية من أمام الرائي، ومثلها الصورة البصرية الدالة على المشاهدة البصرية الخاطفة "نظرة، نظرتان"، إذ تتوجه النظرة المفردة والنظرتان المثنّاة نحو الأعلى للكشف عن مرئي معيّن فتكون النتيجة "فيخبو القمر" لمسح الصورة، في موازاة مع الصورة السابقة (تمحو الأثر)، لتشتغل

الصورتان على محو المرئي من أمام بصر الرائي فتكون الرؤية ناقصة أو معدومة أو متلاشية في المنظور العام.

ما تلبث أن تأتي الصورة الأخرى اللاحقة في السياق العددي البصري نفسه "رشفة، رشفتان" ضمن حساسية صورية ذوقية لا تستبعد الحضور البصري للصورة، ولاسيما حين تكون نتيجتها "يجفّ النهر" في موازاة مع الصورتين السابقتين (تمحو الأثر/يخبو القمر)، فالأفعال الثلاثة (تمحو/يخبو/تجف) تعمل في سياق بصري واحد لنفي تشكيل الصورة البصرية، من خلال تجلي الصورة الحسية البصرية في باطن المشهد بشبكة دلالات ذات قيمة تتحرك في مستويات حسية أخرى، لكنها تعود إلى الصورة الحسية البصرية بوصفها الجوهر الصوري للمشهد الشعري العام على مستويات عديدة مشتركة.

لذا فإنّ المشهدية الحسية البصرية في القصيدة تتحرك شعرياً في سياق تشكيلي نابع من قيمة الدلالة الشعرية في الأشياء، فالأداة التصويرية الشعرية في القصيدة تعمل على وفق حساسية صورية تعمل على المقدنات والنتائج، الأسباب والمسببات، وهنا تؤول الصور الشعرية ذات الطبيعة البصرية إلى هذه النتيجة "مواتٌ، مواتٌ في نهائي لا نهائي فيَحيكُ الظلامُ/جناحَ الأزل، تنطوي رقعة الحلم.. تتكرمشُ/تعلكها كفّ تمدّ أصابعها الوارمات العُقد، فتصغي/إلى وقع أنفاسها بين جدران صوت بهيم"، ولا شكّ في أن الصورة الشعرية الحسية بمنظورها البصري كثيفة جداً وعميقة جداً بحيث تحتاج إلى تفصيل وتفكيك كامل.

إنّ الشبكة اللغوية المؤلِّفة للمقطع الأخير تبدأ بجملة تنتفي فيها الرؤية البصرية انتفاء كاملاً (مواتٌ، مواتٌ في نهائي لا نهائي فيَحيكُ الظلامُ)، فنلاحظ الدوال (موت/موت/نهائي/لا نهائي/ يحيك الظلام) تُنتِج دلالات تحجب إمكانية الرؤية البصرية وتمحوها تقريباً، وتتواصل دلالياً مع ما يأتي بعدها من صورة تشترك معها في الصورة والدلالة (يحيك الظلامُ جناحَ الأزل) للوصول إلى صورة أخرى تنفي الصورة الحلمية المتخيّلة (تنطوي رقعة الحلم)، وتتواصل مع صورة أخرى (تتكرمشُ/تعلكها كفّ تمدّ أصابعها الوارمات العُقد) تظهر بصرياً من خلال مشهدية الجسد المتمثل في (كفّ/أصابع/وارمات/عقد)، أدوات وصفات تسهم كلها في تشكيل صورة بصرية تكونها أدوات جسدية وصفاتها.

تصل النتيجة الصورية للمشهد في هذا التشكيل الصوري الحسي (فتصغي/إلى وقع أنفاسها بين جدران صوت بهيم)، وعلى الرغم من أنّ الإصغاء يمثل صورة حسية سمعية لكنها تقود إلى حركة داخلية يمكن رصدها بصرياً (وقع أنفاسها)، حين يكون المكان قادراً على تعويم صورة بصرية محتمَلَة (جدران صوت بهيم)، فثمة علاقة وطيدة بين الحساسية السميعة والبصرية في تشكيل هذه الصورة الشعرية، ويمكن النظر إلى هذه الصورة الحسية البصرية في سياق تشكيل شعري لا يتوجه مباشرة إلى الحسيّة البصرية، بل يتنقّل بين حركة الحواس الأخرى حركات مختلفة لإثراء وإغناء

الصورة الحسية البصرية في المشهد الشعري العام، بحيث تبقى الصورة الحسية البصرية هي الصورة الأكثر هيمنة على فعاليات التشكيل الصوري الحسي، وكلها تتحرك بدلالة حيثيات وفضاءات الصورة البصرية التي تمضي في أرجاء المشهد بقوة تصيرية نابعة من حساسية التجربة الشعرية في القصيدة.

## فضاء الصورة السّمعيّة:

يتجلّى فضاء الصورة السمعية من خلال تشغيل حاسة السمع بأعلى درجات فعاليتها في التفاعل ومقاربة الخارج ، وتشغل هذه الفعالية كثيراً من النواحي المتعلقة باهتمامات الإنسان وانشغالاته وقضاياه من النّواحي الإيحائيّة والدّلاليّة والإيقاعيّة، لما لهذا النّمط من قدرة على تشكيل التعبير عند المتلقي مما يجعله يستحضر دلالة النص[15] ويوظّفها لصالحه في الميدان الشعري، وبما أن الصوت هو العلامة الأبرز والأقوى في فضاء الصورة السمعية فمن خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة ، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها تتجلى قيمتها الإيقاعية، فبعضها لا يتعدى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح ، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص))[16]، ويذهب الشاعر نحو الإفادة القصوى من هذه الخاصيات الإيقاعية لتمكين نصه من تفعيل الصورة السميعة على أوضح ما يكون، وهي خاصية بالغة التركيز قد لا تتوفر إلا لشعراء من طراز خاص، لأنّ تفعيل الصور الحسية السمعية في هذا المجال بحاجة إلى وعي شعري استثنائي لا يتوقف عند مجرد إيراد المفردات الخاصة بالحاسة، لكن توظيف طاقات الحساسية السمعية في فعالية شعرية تعنى بطبيعة الحاسة مثلما تعنى بالصورة الشعرية.

قصيدة الشاعر سعد الحميدين الموسومة بـ (في المقهى الشرقي)[17] تقدّم صورة سمعية متكاملة، حيث يعمل الصوت الشعري فيها من خلال مسارات متعددة ومتنوعة يقود الشاعر فيها فعالية سمعية متكاملة:

**"تفرصت اللحون البيض واتكأت على الوتر الحزين مدى**
**ونام الصوت، واختنق المغني..**
**شاخت الكلمات**
**تلملمت الحناجر تعلك الأشعار..**
**غماء جنازة يهمي على المتخشّبين الجوف،**
**كما الطاحونة الرعناء..**
**تدور.. تدور في الساحة.**
**فيطرب كلّ متكىء على الكرسيّ "الشريطيّ"**
**يمتحُ الأنفاس.**

**من "ترجيلة حبلى"..**
**تفوح روائح النغم المحنّط.. تملأ الأركان**
**تذوب جفون**
**تنام عيون..**
**على أنغام شبابه**
**يطول اليوم، كما حبل الأماني، يفرّخُ الأبعاد**
**فينزف كل ركن آهة كسلى**
**وآه.. آه**
**مضى يوم كما الأيام.. لا شيء به قد جد..**
**يوم جاء من عاد وفي كفيه عكازان**
**غدا يأتي بنفس الحجم والتقسيم..**
**سيأتي مثلما كانا.!**
**يئنُ اللحن في الأركان، يوقض كلّ آهات**
**وآه.. آه**
**تراوح في المكان..**
**فتفقس الآهات**
**وآه.. آه**
**تطول تخبّ منتفخة**
**وقارعة الطريق تصورت "خدق"**
**هي الخطوات**
**وقبل الأمس..**
**تجلّفت المواطىء.. فوق طين الدرب**
**تدوس الرمل لا تجزع**
**ويطّرحُ السعال على تخوم الآه**
**تنوش القاعدين روائح الكلس**
**ويبنى العشّ..**
**فوق العشّ..**
**إذا ما قد مضى يوم."**

تبدأ القصيدة بالتصريح بقوة حضور الصورة الحسية السمعية في فضاء الصورة الشعرية العام، من خلال مجموعة من الوحدات اللغوية ذات الطبيعة الحسية السمعية التي تحيل على تشغيل الحس السمعي في الصورة الشعرية، ففي كل مقطع من القصيدة تظهر صورة حسية سمعية مختلفة عن الأخرى "تفرصت اللحون البيض واتكأت على الوتر الحزين مدى/ونام الصوت،

واختنق المغني../شـــاخت الكلمات/تلملمت الحناجر تعلك الأشـــعار../غماء جنازة يهمي على المتخشّـــبين الجوف،/كما الطاحونة الرعناء../تدور.. تدور في الســـاحة."، فالمفردات المشـــكّلة للمقطع الشعري هنا (اللحون البيض/الوتر الحزين/الصوت/المغني/الحناجر) هي مفردات أساسية تدور حولها صور المقطع الشعري الصغيرة، وهي كلها تكوّن بؤرة سمعية ذات طبيعة غنائية فنية وجمالية تشتغل على سياق سمعي محدّد، يؤلف صورة حسية سمعية توظّف الإمكانات الخاصة بهذه الحاسة لخدمة الصورة الشعرية.

الصورة السمعيّة الطربيّة هذ الصورة المهيمنة على التشكيل الشعري هنا تلائم بين الفكرة المتداولة والصـــورة الحالية: "فيطرب كلّ متكىء على الكرســـيّ "الشـــريطيّ"/يمتحُ الأنفاس."، ففعل الطرب يعمل في فضـــاء الصـــورة الموازية (يمتح الأنفاس) ليؤكّد قيمة الحســـاســـية الســـمعية في جوهر الصورة الشعرية، ويرفع من شأن الصورة على مستوى التلقّي السمعي في تركيز كبير على حركية حاسة السمع الشعرية.

وثمة تعالق بين الحواس فيما يسمى نقدياً بـــ (تراسل الحواس) أو (التراسل الحسي) حيث تتداخل حاسة الشمّ مع حاسة السمع أو تقوم إحداهما مقام الأخرى في القصيدة "من "نرجيلة حبلى"../تفوح روائح النغم المحنّط.. تملأ الأركان/تذوب جفون/تنام عيون../على أنغام شـــبابه"، فجملة (تفوح روائح النغم المحنّط.. تملأ الأركان/تذوب جفون/تنام عيون) تتعانق في مجالها الصوري مجموعة حواس، شمية وسمعية وبصرية، في الطريق نحو تشكيل صوري حسي لا يقف عند حالة معيّنة، بل تتداخل الحواس فيه كي تشـكّل عالماً صـورياً يخضـع لانسـيابية الحواس وتفاعلها من أجل إنتاج الصـورة السـمعية أسـاسـاً، حين تكون صـورة هذه الحاسـة في المشـهد الشـعري هي الهدف والمقصد.

الصوت يتجسّد بأشكال مختلفة حتى يسمح للصورة البصرية بالإفادة من ممكنات الحاسة لتزويد الصورة بالمكونات الفاعلة في بناء الصورة السمعية "يطول اليوم، كما حبل الأماني، يفرّخُ الأبعاد /فينزف كل ركن آهة كسلى/وآه.. آه"، فعبارة (آهة كسلى) تدل على قيمة صوتية محددة بدلالة الصفة (كسلى) وهي تقود نحو تكرار هذه الآه بعدها (وآه.. آه)، لتوكيد الحسّ التصويري السمعي المشحون بالأسى والحزن والركود على هذا النحو.

الآلية التي تحاول القصيدة تثبيتها في منطق الصورة الشعرية هي آلية تخفيف حجم الصوت الإيقاعي لإعطاء الحواس الأخرى فرصة أكبر للعمل "مضى يوم كما الأيام.. لا شيء به قد جد../يوم جاء من عاد وفي كفيه عكازان/غدا يأتي بنفس الحجم والتقسيم../سيأتي مثلما كانا.!"، فهذه النمطية في بناء الصورة الشعرية ذات الحسيّة السمعية تجعل الصورة الشعرية بشكلها العام تدور في حلقة نمطية واحدة، وتقود حتماً إلى نهايات واحدة أيضاً، حتى يكون بوسعها فيما بعد الانتقال الحرّ نحو فضاءات صورة سمعية طاغية الإحساس بحسيتها السمعية "يئنُ اللحن في

الأركان، يوقض كلّ آهات/وآه.. آه/تراوح في المكان../فتفقس الآهات/وآه.. آه/تطول تخبّ منتفخة/وقارعة الطريق تصورت "خدق"/هي الخطوات".

فالدوال المؤسسة لهذه القيمة الحسية السمعية في الصورة تتجلى على نحو واضح وراسخ في جملة (يئنُ اللحن)، وهي جملة تصنع فضاء حسياً سمعياً ذا طبيعة لحنية حزينة، لكنه من الانفتاح والاتساع والصيرورة بمكان بحيث يُنتِج جملة شعرية أكثر شعرية وحرارة وتوقداً وفاعلية (يوقض كلّ آهات)، في حساسية جمعية تهيمن على فضاء الصورة الشعرية الحسية بحيث تتكرر (وآه.. آه) مرتين، وتنشأ جملة شعرية أوسع من حيث اتساع الحساسية السمعية العالية الصوت (تفقّس الآهات)، كي تكون الصورة السمعية (الآهاتيّة) بإيقاعها المأساوي ذات قوة فاعلة في التشكيل التصوير.

تحتشد أكثر من حاسة في تصوير خاتمة القصيدة فترتفع دراما الطبيعة الحسية للقصيدة تحت ظلّ الحساسية السمعية "وقبل الأمس../تجلّفت المواطىء.. فوق طين الدرب/تدوس الرمل لا تجزع/ويطّرحُ السعال على تخوم الآه/تنوش القاعدين روائح الكلس/ويبنى العشّ../فوق العشّ../إذا ما قد مضى يوم."، فثمة حاسة اللمس وحاسة البصر وحاسة الشمّ تتلاءم فيما بينها لتدعم حساسية الحضور السمعي (ويطّرحُ السعال على تخوم الآه)، فاطّراح صوت السعال المقترن بالحشرجة والألم يتفاعل مع تخوم صوت (الآه) في مضمونها الغنائي المتداول، في سبيل شحن الصورة الحسية التي تتراكب فيها مجموعة حواس لبعث الصورة السمعية من باطن القصيدة، كي تكوّن مشهد الاختتام الشعري في القصيدة.

الصورة الحسية السمعية على هذا النحو تبرز بطاقتها الصوتية الغنائية والألمية في أكثر من مشهد شعري، لكنها لا تعمل وحدها لتصل بالصورة إلى أعلى مراتب التشكيل الممكن، بل تستعين بالحواس المجاورة لكي تستطيع إبراز الإمكانات الخفية لهذه الحاسة وتحويلها إلى فعالية شعرية تضمن حرارة التشكيل من جهة، وتعين الصورة الحسية عموماً على بلوغ الحالة النموذجية التي تغذّي القيمة والدلالة وتصنع المعنى.

## فضاء الصّورة اللمسيّة:

تعمل حاسة اللمس بطريقة واقعية حسية وبوسعها توكيد وتعريف ما تلمسه على نحو أدق من المرئيات والمسموعات التي تحتمل التعدد والاختلاف والتباين بحسب المرجعية الخاصة بكل حاسة، وقد تتمثل إجرائياً بـ((الإحساس بالتّماس والضّغط، والإحساس بالألم، والإحساس بالبرودة، والإحساس بالسّخونة، والإحساس بالنّعومة والخشونة، والصّلابة والليونة))[18]، بوصفها منطلقات

يقينية تبررها قضية التأكد من الصفة وتأثيرها على الجسد والفضاء والمحيط بما لا يقبل كثيراً من الشكّ والريبة.

الشاعر سعد الحميدين يلوي فضاء الصورة اللمسية عناية كبيرة كبقية فضاءات الصور الحسية الأخرى، وذلك من خلال توجيه الصورة الشعرية نحو فعاليات الجسد التي تعكس طاقة لمسية شعرية تؤلّف الصورة الشعرية الحسية:

**ترى ماذا تبقّى لي؟**
**نعيب غراب!**
**يمزقني..**
**يفتتني..**
**إذا ما أشرق الصبح..**
**فأغرس رأسي المصدوع في الطين**
**وأسحقه..**
**متى ما أينعت زهرة.** (19)

لا تبتعد هذه الصورة اللمسية عن عمل بقية الحواس الحسية كالصورة المسعية ذات الطبيعة التي تحيل على فأل شيء من خلال رمز "الغراب" بوصفه رمزاً لتوقّع الخراب والفجيعة "ترى ماذا تبقّى لي؟/نعيب غراب!"، فصوت الغراب المعنون بالنحيب يمثل طاقة صوتية تنعكس سلبياً على مجريات الصورة اللمسية المعبّر عنها بالجملتين الفعليتين، الأولى "يمزقني.." وهي جملة تتحرك دلالياً على الجسد ذي الفضاء الحسي الملموس، فالذي يتمزق سواءً أكان فعلياً أم رمزياً هو الجسد القابل للّمس، وكذلك الجملة الفعلية الثانية "يفتتني.." وهي تتوجه نحو المقصود الجسدي القابل للتفتّت واقعياً ورمزياً أيضاً.

لكن الفضاء الحسي اللمسيّ في الصورة الشعرية ما يلبث أن يتقدم في حركية الصورة عبر المشهد الشعري الثاني من الصورة "إذا ما أشرق الصبح../فأغرس رأسي المصدوع في الطين/وأسحقه../متى ما أينعت زهرة." فإشراقة الصبح إنما تعني بداية يوم جديد تتعامل معه جميع الحواس من بصرية وسمعية ولمسيّة وشميّة وذوقيّة، غير أن الصورة الشعرية تحديداً في هذا الفضاء تذهب باتجاه الفضاء اللمسي في حضور الجسد الفاعل في تشكيل الصورة الشعرية، إذ إنّ الفعل (أغرس) الذاهب نحو الجزء الجسدي الأعلى من جسد الراوي الشعري (رأسي)، بوصفه مركز الفعل الحيوي لدى الإنسان، وهو جزء محسوس وملموس من الجسد تعمل الصورة على بناء فضاء لمسي من خلال (أغرس رأسي المصدوع في الطين)، ففعل الغرس فعل لمسي بالتأكيد، وغرس الرأس يضاعف من طاقة الجسد اللمسية في الصورة، وربما تفعل صفة (المصدوع) الشيء نفسه في هذا السياق، أما المكان الذي يحتوي الرأس (في الطين) فهو بلا

أدنى شك يحيل على فضاء لمسي متكامل، يجعل الصورة الشعرية كلها تعمل في منطقة حسية لمسية تشغل الصورة إشغالاً كاملاً.

لا يمكن أن تتجلّى الصورة الحسية اللمسية إلا من خلال حضور أعضاء الجسد في المشهد الشعري حضوراً فاعلاً ومنتِجاً، والأنا الشاعرة دائماً هي المرافق للأعضاء الحسية في تشكيلها للصورة الحسية عموماً والفضاء الصوري اللمسي على نحو خاص، فلو تفحصّنا هذه الصورة اللمسية في قصيدة سعد الحميدين لوجدنا هذه الظاهرة بارزة فيها:

**تكرمشتُ أنفضُ عن جبهتي،**
**رذاذ المطر..**
**وأنفثُ من منخر واحد**
**دخاناً يفيض من الرئتين**
**يخالط ما قد تبخّر**
**في الفم**
**وبين ركام السحاب/المطر**
**فوق شعري تساقط**
**ودار الشعور على حافة اللاسطور**
**فغاب شِعر القمر** (20)

تعمل اللقطة الشعرية الحسية الأولى المقترنة بالفعل (تكرمشتُ) على تصغير الجسد وتكوّمه على ذاته الجسدية على هذا النحو "تكرمشتُ أنفضُ عن جبهتي"، وقد حضر جزء من الجسد يمثل واجهة من واجهاته هنا (جبهتي)، وفعل النفض الذي يتجه في الصورة نحو "رذاذ المطر.." إذ تتجسد الصورة الحسية اللمسية على نحو واضح في فعالية نفض رذاذ المطر بوساطة اليد من على الجبهة التي هي مقدمة الوجه.

تتواصل حركية الأفعال اللمسية في الصورة الشعرية الحسية حين يتقدّم عضو جسدي آخر من أعضاء الوجه إلى مركز الصورة، ويقوم بالفعل التقليدي الحسي الظاهر للعيان في ممارسة لمسية تتكرر دائماً وترتبط هنا بالتدخين "وأنفثُ من منخر واحد/دخاناً يفيض من الرئتين/يخالط ما قد تبخّر/في الفم"، فتحتشد هنا شبكة من الصور الحسية ذات الطبيعة اللمسية التي تقوم بها أعضاء الجسد المختلفة، فالأفعال الجسدية الحسية المرتبطة بالأعضاء في نطاق فضاء الصورة اللمسية الواضحة (أنفث/يفيض/يخالط/تبخّر) تتفاعل على نحو نموذجي التحامي مع أعضاء الجسد (منخر/الرئتين/الفم)، حيث تتجسد الصورة اللمسية في عمل الأعضاء وحراكها اللغوي الفعلي المنتِج للدلالة.

تنتقل الصورة في فضائها الحسي اللمسي إلى مجالات تعبيرية ورمزية أخرى تعبّر عن قوة حضور الفعالية اللمسية في حدود الصورة "وبين ركام السحاب/المطر/فوق شعري تساقط/ودار الشعور على حافة اللاسطور/فغاب شعر القمر"، فالجزء الأول من الصورة المشغول بالمكان والزمان (ركام السحاب/المطر) لا يكتسب قيمته الصورية الحسية إلا من خلال الجملة الظرفية (فوق شعري تساقط)، حيث تحققت الصفة اللمسية في علاقة ركام السحاب والمطر فوق شعر الرأس، كي يأتي الجزء الثاني من الصورة ذو الطبيعة الحسية الرمزية في دوران (الشعور) الوهمي (على حافة اللاسطور) غير المدوّن، حيث يفقد (القمر) شعره في الغياب فلا يكون قادراً على تحقيق فكرة اللمس الحسية كما هي الحال في العلاقات الشعرية السابقة في مقدمة الصورة وتشكيلاتها المتنوعة.

## فضاء الصّورة الشمّيّة:

يوصف فضاء الصورة الشمية الشعري بأنه فضاء أكثر تعقيداً من فضاءات الصور الحسية الأخرى لكونه يرتبط بحاسة حساسة، ولا يمكن الوقوع عليها في القصيدة الجديدة ((إلاّ من خلال البعد الرمزي ، الذي يوحي بالحاسّة الشّمّيّة أكثر من أن يحيل على منطقها الظاهر في حركة الصّورة الشّعريّة))[21]، فحاسة الشمّ هي حاسة ترتبط بالتعامل مع روائح ذات صفات معروفة سلفاً سرعان ما يستجيب الأنف لها بمجرد وصول رائحتها.

تعدّ الصورة الشمية من الصور الشعرية الحسية الطريفة في سياق تشغيل حاسة الأنف على التقاط الروائح المختلفة، وقد أولاها الشاعر سعد الحميدين أهمية خاصة كما هي الحال في حساسية اشتغال الحواس الأخرى في قصائده، ولا شكّ في أنّ الفضاء الصوري الشميّ لدى الشاعر يعمل في محور رمزي يتحلّى بمرجعية واقعية في حضور شكل الفعالية الحسية، ومستوى تأثيرها في بناء الصورة، ومن ذلك هذه الصورة الشمية التي تناجي فيها الأنا الشاعرة زهرتها لاستدعاء الراحة وما جاورها من تجليات:

**أنا يا زهرتي قد كنتُ جوّاباً..**
**وقطعاني تقضّي يومها في الساحة البكر**
**أرود مرابع الأصحاب..**
**وأحرثُ في حقول العشبِ..**
**لم أحصل على زهرة**
**وما عادت زهور البرّ تكفيني**
**أيا صفحات أيامي..**
**كتبتُ حروفي الأولى**
**دلقتُ محابري..**
**مزّقتُ أوراقي..**

**لأنّ العشق في ذاتي..**
**تقرفص في الكهوف يراجع الذكرى.** (22)

تعمل الجملة الشعرية الأولى في هذه الصورة الحسية الشمية "أنا يا زهرتي قد كنتُ جوّاباً.." في شكل استدعاء خطابي اعترافي بين الأنا الشاعرة (أنا) و(زهرتي) المزدانة بياء النسب، حيث يظهر مضمون التقرير والاعتراف (قد كنت جوّاباً) تعبيراً عن السياحة خارج الزهرة والإيحاء لها بأنّه جرّب روائح كثيرة في هذا التجوال وتعرّف على زهرات كثيرات أيضاً، فدلالة الرائحة تخرج من بين أضلاع المفردات الشعرية المكوّنة للصورة.

ثم تواصل الأنا الشاعرة اعترافاتها لزهرتها من أجل توسيع حجم الصورة ومضاعفة قيمتها الدلالية في إطار فضاء الصورة الشمية "وقطعاني تقضّي يومها في الساحة البكر"، إذ تتجلى هنا مفردات صورية كثيرة تصوّر طبيعة الأداء الشعري للذات الشاعرة في تجوالها المستمر والواسع، فتأتي مفردة (قطعاني) للدلالة على ثراء الملكية، وتأتي جملة (تقضّي يومها) للدلالة على الحرية والانطلاق والسعة، ومن ثم تأتي صورة المكان (في الساحة البكر) لتدل على الخصوصية الملكية في تمثيل تجربة القطعان المملوكة، وهذه المفردات تحتشد في سياق صوري حسي واحد لتطلق روائح الغنى والفرادة والتميز في أرجاء الصورة.

بعد هذا التصوير الخارجي للمكان والزمان والرؤية فيما يمكن وصفه بالفضاء الشعري الخاص بالصورة تدلف الأنا الشاعرة إلى ميدان الصورة، كي تشغلها بما تنطوي عليه من قدرات شعرية حسية على رفد الصورة بالطاقة الشمية الممكنة "أرود مرابع الأصحاب../وأحرثُ في حقول العشبِ.."، وهذه الصورة الحسية الشعرية المزدوجة تستجيب لفعلين ينتجان رائحة في ميدان الصورة الشعرية على نحو من الأنحاء (أرود/أحرث)، ولاسيما إذا قاربنا الحقل المكاني الذي يعمل فيه الفعلان وهما (مرابع الأصحاب/حقول العشب)، إذ فيهما من إمكانية إنتاج رائحة ما يُشبع عمل الفعلين في هذا السياق.

الذات الشاعرة وعلى الرغم من حصولها على طاقة شمية من فضاء مرابع الأصحاب حيث الألفة والمحبة والسمر، ومن حقول العشب حيث اللون والرائحة والمنظر المشبِع للحواس جميعاً إلا أنها لا تكتفي بذلك وهي تبحث عن (زهرة) لها رائحتها الخاصة "لم أحصل على زهرة/وما عادت زهور البرّ تكفيني"، فالذات الشاعرة مشغولة بحساسية شمية خاصة ومتفردة تنتمي لزهرتها المفردة ولا يمكن لأية زهرة أخرى من إنتاج تلك الرائحة الخاصة، فهي تعبّر عن خيبتها في رحلتها الجوابة من دون الحصول على زهرة ترتفع إلى مقام زهرته، زهرة الذاكرة، لذا فإنّ كل زهور البرّ لا يمكن أن تُشبِع الطاقة الشمية الخاصة بهذه الذات، فقد سبق لها أن تعوّدت على فضاء شميّ خاص لا بديل له.

لذا تبدأ الذات الشاعرة في القصيدة بالتوجّه نحو الذاكرة والزمن الماضي وفضاء التجربة السابقة في نوع من المناجاة الروحية لاستعادة الصورة الحسية الشمية الأولى "أيا صفحات أيامي../كتبتُ حروفي الأولى/دلقتُ محابري../مزّقتُ أوراقي.."، فالنداء الموجّه نحو ماضي الأيام (أيا صفحات أيامي) وهي مكتظّة بفضاء شميّ خاص يستعيد ألق تلك الصفحات بروائحها العطرة (كتبت حروفي الأولى)، وهذه الحروف الأولى هي التي تحمل الرائحة المفقودة في فضاء الحاضر الراهن وهي تسكن الماضي، لتأتي اللقطة الشعرية الصورية الحسية الثانية (دلقتُ محابري) فلم يعد ثمة داعٍ للكتابة بعد أن فقدت الذات الشاعرة زمام الرائحة، ولم يعد في مساحة الحياة سوى رائحة الحبر المدلوق الذي لا يعكس سوى فضاء عاطفي ووجداني محايد لا قيمة له، وتعمل اللقطة الصورية الحسية الأخرى (مزّقتُ أوراقي) في السياق الصوري نفسه من حيث عدم الفائدة من بقاء الأوراق سليمة من دون كتابة جديدة، فقد اختفت تلك الرائحة المرهونة بالماضي السعيد وبقيت رائحة الأوراق الممزقة التي لا رائحة لها تستحق الاهتمام.

ثم تختتم الذات الشاعرة حكايتها الشمية وهي تروي تفسير ما حصل بحسب فلسفتها الخاصة في قراءة رائحة ما مضى وما هو واقع وما يمكن أن يأتي "لأنّ العشق في ذاتي../تقرفص في الكهوف يراجع الذكرى."، إذ يبدو أن السبب الرئيس في هذه التجربة هو فقدان الفضاء الشمي من الصورة الحسية الشعرية للذات، وهو ما يمكن تلخيصه بحسب الذات الشاعرة (العشق في ذاتي)، أي أن تجربة العشق الذاتية لدى الذات الشاعرة وهويتها تتلخّص في فعل القرفصة (يقرفص) تعبيراً عن عدم الاستقامة، وفي المكان (الكهوف) حيت تتغرّب الرائحة وتفقد قدرتها على إنتاج الفضاء الشمي المطلوب في الصورة، ومن ثمّ تأتي الجملة الشعرية اليائسة (تراجع الذكرى) كي تقفل الطريق أمام أي احتمال ممكن لولادة فضاء شمي جديد، فالذكرى تتمحور حول الرائحة القديمة التي تشرّبت بها الذات الشاعرة في تجربتها هذه، ولم يعد بوسعها استيلاد رائحة جديدة تقوم على تشكيل فضاء شمي حسي شعري آخر.

## فضاء الصّورة الذّوقيّة:

تتميز حاسة التذوّق بصفات قريبة من حاسة الشمّ في قدرتهما على التمييز السريع للرائحة التي يقوم بها الأنف، وللطعم الذي يقوم به الفم واللسان، وهي بهذه الصيغة المشتركة مع حاسة الشم باختلاف بسيط تعدّ ((ذات تنبيه كيميائي مثلها في ذلك مثل الصورة الشّميّة ، لكنها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس ، فعلى حين ينفعل الشّمّ عن بعد نجد أنّ حاسّة الذّوق لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان ، فهي إذاً ، حاسّة قائمة على التّماسّ

المباشر))[23]، وهذا ينعكس تماماً على الصورة الشعرية في قياس المسافة الزمنية لتصوير درجة الانفعال الحسية بين ما يصلح للشمّ وما يصلح للتذوّق.

يحاول الشاعر سعد الحميدين في تمثيل هذا الفضاء الشعري الحسي أن يفيد من طاقة التماس المباشر للحاسة في بناء صورته الشعرية:

**لا شيء يدنيها مِنَ الأنا**
**إلا ثمالة الهوى الذي أرتشفْ**
**ولم يعد إلى قرارهْ**
**مسّتهُ سِنةٌ تجوبُ جبهة الفضاءْ**
**بحثاً عن النثّار من مشاعرْ**
**تغزلها بمغزل الرواة كلّ حينْ**
**تعجّ بالآهات كلّ لحظةٍ،**
**ثمّ تموء بالتحسّرْ..**
**فيركض الرفاق دونما إشارةْ**
**ولو عبارةْ.**
**الكلّ يرضع السؤال..**
**وزاده نخالة من رمش حبّة مهانةْ**
**سَفَتْها أذرعُ الرياح حانقةْ..**
**لكنمّا دبّتْ إليها، سبّابةٌ محدودبةْ**
**تضمُّ وردة، مضى عليها وقتها من الذبولْ**
**والشحّ، والقلقْ**
**تهيمُ بحثاً عمّا يرقّق العلقْ.** [24]

ينحو هذا المقطع الشعري نحواً غزلياً في التعامل مع الآخر الماثل في جوهر الفعل الشعري، فالعلاقة التي تصور حساسية التفاعل بين طرفي الغزل في القصيدة وهي الأنا الشاعرة والآخر الأنثوي هي علاقة حسية ذات طبيعة ذوقية في مراميها الشعرية العالية "لا شيء يدنيها مِنَ الأنا /إلا ثمالة الهوى الذي أرتشفْ"، فالدنوّ من الأنا هو دنوّ حسيّ ينعكس تماماً على الحاسة الذوقية غير المباشرة في جملة الاستثناء المعبَّر عنها بصورة (ثمالة الهوى) وفعل الرشف الذاتي (أرتشف)، وهي تصوّر حالة من حالات التذوّق المائية.

ترتفع الصورة الشعرية الحسية إلى طبقة شعرية صوفية في التعبير عن فضاء التذوّق الذي يتجاوز طبقة الحاسة الذوقية المباشرة "ولم يعد إلى قرارهْ/مسّتهُ سِنةٌ تجوبُ جبهة الفضاءْ/بحثاً عن النثّار من مشاعرْ"، فالجملة الشعرية ذات الطبيعة الحسية الدرامية في أبعادها المختلفة ابتداءً من البعد المنفي بعدم العودة إلى القرار، ثمّ جملة (مسّتهُ سِنةٌ تجوبُ جبهة الفضاءْ)، وصولاً إلى البحث عن

نثار المشاعر بوصفها نتيجة لصورة تذوقية تكون فيها المشاعر داخل اللوحة الغزلية صالحة لتركيب الصورة داخل الفضاء، وعلى الرغم من أنّ الحواس هنا تشتغل جميعاً في تركيب الفضاء الصوري بمستويات مختلفة إلا أنّها تؤكّد حسية الفضاء، وتحاول من خلال هذه الحسية إعطاء دور للفضاء التذوقيّ في معناه الصوفيّ الغزلي.

ما تلبث هذه الصورة الشعرية الحسية البارزة أن تستوعب بقية فعاليات الحواس الأخرى الصورية والسمعية في فضائها الدينامي المتحرّك "تغزلها بمغزل الرواة كلّ حينْ/تعجّ بالآهات كلّ لحظةٍ،/ثمّ تموء بالتحسّرْ.."، فالجملة الشعرية الأولى في هذا المقطع الشعري (تغزلها بمغزل الرواة كلّ حينْ) تعبّر عن فكرة النسج السردي للحكايات المرتبطة بالتجربة داخل فضاء التذوق الحكائي، فالحكايات قابلة للتذوّق مثلما يتمّ تذوّق الأشياء الأخرى في الزمن (كلّ حين)، تقابلها فكرة هياج الفضاء الصوتي السمعي المقترن بالتذوقي في (تعجّ بالآهات كلّ لحظةٍ)، فعلاقة الصوت الأليم (الآهات) بالزمن المستمر المنتِج (كل لحظة) هي علاقة متوازية مع (كل حين)، لتكون النتيجة الصورية غير البعيدة عن الفضاءين التذوقي والسمعي (ثمّ تموء بالتحسّر) إيذاناً بتشابك الفضائين في سياق فضاء واحد.

تبدأ فعالية الحركة السريعة داخل الفضاء الشعري العام للصورة وهي حركة حسية تذوقية تحيل على حاسة التذوّق اللفظي والرمزي في الفم الذي ينتظر الإشارة أو العبارة "فيركض الرفاق دونما إشارةْ/ولو عبارةْ."، فالصورة الحسية التي تمثل ركض الرفاق في الاتجاهات كلها بحثاً عن المصير تتم بلا حركة تذوقية كلامية يمكن أن تصف المشهد (دونما إشارة، ولو عبارة)، في حالة نفي مطلق لحركة الفم وتدوين الحكاية عن طريق حالة من التذوّق الكلامي الممكن في مثل هذه الحالات التعبيرية الحسية عن الموقف الشعري.

تتشكل الصور التذوقية في تعبيراتها الشعرية المجازية كنتيجة من خلال أفعال التذوق التي يتجمع الجسد فيها داخل الفم "الكلّ يرضع السؤال../وزاده نخالة من رمش حبّة مهانةْ/سَفَتْها أذرعُ الرياح حانقةْ.."، فالجملة الحسية التي تخصّ المجموع (كل) وهي تشير إلى فعالية رضاة السؤال (يرضع السؤال) في إشارة إلى تمثيل فضاء تذوقي شعري صوفي، يتأكد مجاله الصوري الحسي التذوقي في الجملة الشعرية الرمزية الثانية (وزاده نخالة من رمش حبّة مهانةْ)، فالحبّة المهانة التي تحولت إلى (نخالة) تضاعف من قيمة الصورة الحسية التذوقية في منحاها السلبي، وهي تخضع في استكمال صوري (سَفَتْها أذرعُ الرياح حانقةْ..) لا تبتعد كثيراً عن فاعلية التذوق الحسي داخل فضاء الفعل (سفتها) المسندة إلى (أذرع الرياح) والموصوفة بـ(حانقة)، لتتراكم كلها في سياق شعري تعبيري واحد يؤلّف الصورة المشتهاة.

تنتهي الصورة في هذا المشهد الشعري نهاية درامية ذات طبيعة حركية تظهر فيها فعالية الحواس المشتركة على نحو رمزي متعدد "لكنمّا دبّتْ إليها، سبّابةٌ محدودبةْ/تضمُّ وردة، مضى عليها وقتها

من الذبولْ/والشحّ، والقلقْ/تهيمُ بحثاُ عمّا يرقّق العلقْ"، فالدائرة الصورية الحسية هنا تظهر في (سبّابة محدودبة) وهي تدبّ إلى ميدان الفعل التشكيلي الصوري في القصيدة كي تنتقل إلى فاعل صوري مركزي أساس هو (وردة)، بما تنطوي عليه من صورة بالغة التداول في خضوعها لحركة الحواس وفعالياتها المستمرّة، وفي مقدمتها فضاء حسي تذوقي يتحدد بـ(مضى عليها وقتها من الذبولْ) بمعنى أنها فقدت قدرتها على إنتاج فضاء التذوق الحسي الشعري، وإذا ما أضيف إليها في حلقة لاحقة (الشحّ والقلق) كي تتأنسن وتتشخصن فإنها تضاعف من طاقة الفقدان والخسارات. تصل الصورة الشعرية في فضائها الحسي التذوقي إلى مرحلة شعرية خارج المدى الحسي التذوقي المباشر من خلال حضور الفعل (تهيم)، الذي ينطلق في فضاء بحثي عن صورة دقيقة جداً هي صورة (ترقيق العلق) الذي يأتي فيه معنى التعليق الشعري هنا حسياً، لأنّ صورة العلق ترمي إلى فاعلية التشبّث بالشيء أو الوقوع بين حالين يتعلّق فيهما الأمر بلا حالة حاسمة، وهو ما يحاول المشهد الشعري هنا توظيفه في سبيل تمثيل الحالة الشعرية في فضائها الشعري التذوقي الرمزي.

## هوامش البحث:

(1) في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002: 207.
(2) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1994: 119 .
(3) الصورة الشعرية عند السيّاب ، عدنان محمد علي المحادين ، منشورات الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013: 30 .
(4) الصورة الشعرية عند السياب: 100 .
(5) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت ، 1994 . : 139 .
(6) الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة د.أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
(7) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤية وجمالات النسيج ، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000: 47 .
(8) مستقبل الشعر وقضايا نقدية : 117 .
(9) عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، د.محمد صابر عبيد، دار غيداء للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 2012: 103 – 104 .
(10) الصورة الشعرية عند البردوني ، وليد مشوّح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1996: 46 .
(11) من المقدمة التي كتبها للأعمال الشعرية د. عبد الله الغذامي، ، سعد الحميدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ط1 :12.
(12) اللون في شعر نزار قباني، د. فاخر مياء، وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني ، مجموعة من الباحثين ، الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة ، دمشق 2008 : 91 .
(13) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : 47 .
(14) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ط1: 469-470.
(15) الطرق على آنية الصمت : دراسة نقدية في شعر محمود البريكان ، أسامة الشحماني ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، زيورخ – بغداد ، 2006: 95.
(16) عضوية الأداة الشعرية : 107.
(17) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين:113-115.
(18) الصورة الفنّية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبَّابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999: 129.

(19) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين: 93.
(20) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين: 445.
(21) عضوية الأداة الشعرية : 111 – 112.
(22) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين: 82-83.
(23) الصورة الفنّية في شعر الطائيين ، د. وحيد صبحي كبَّابه: 133.
(24) الأعمال الشعرية، سعد الحميدين: 278-279.

## قائمة المصادر والمراجع


- الأعمال الشعرية، سعد الحميدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ط1.
- الأعمال الشعرية، من المقدمة التي كتبها د. عبد الله الغذامي، للأعمال الشعرية، سعد الحميدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003، ط1.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤية وجمالات النسيج ، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- الصورة الشعرية عند البردوني ، وليد مشوّح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1996.
- الصورة الشعرية عند السيّاب ، عدنان محمد علي المحادين ، منشورات الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت ، 2000.
- الصورة الفنّية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبَّابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999.
- الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة د.أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982.
- الطرق على آنية الصمت : دراسة نقدية في شعر محمود البريكان ، أسامة الشحماني ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، زيورخ – بغداد ، 2006.
- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، د.محمد صابر عبيد، دار غيداء للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
- في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002.
- اللون في شعر نزار قباني، د. فاخر ميا، وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني ، مجموعة من الباحثين ، الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة ، دمشق 2008 .
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1994.


# References


Al-Ghathami, Abdullah. "Luqadima". Sa'ad Al-Mamideen: *Al-A'amal ul-Shi'riya*. Damascus: Dar ul-Thaqafa, 2003.

Al-Hamideen, Sa'ad. *Al-A'amal ul-Shi'riya*. Damascus: Dar ul-Thaqafa, 3003.

Al-Mahaddin, Adnan Mohammad Ali. *As-Sorat ul-Shi'riyatu ind As-Sayyab***.** Amman: Manshurat ul-Kindi, 2013.

Al-Shahmani, Osama. *Al-Tarqu ala Aniyat is-Samt: Dirasatun Naqdiyatun fi Shi'ri Mahmud Al-Brekan*. Zurich, Baghdad: Al-Makaz ul-Thaqafi Al-Arabi, 2006.

Ghazwan, Inad. *Mustqbal ul-Shi'ri wa Qadhaya Naqdiya*. Baghdad: Dar ul-Sho'un il-Thaqafiya, 1994

Kabbaba, Waheed Subhi. *As-Surat ul-Fanniyatu fi Shi'ri il-Ta'iyeen bein Al-Infi'ali wal Hiss*. Damascus: Ittihad il-Kuttab il-Arab, 1999.

Louis C. D. *As-Sorat ul-Shi'riya*. Tr. Ahmad Naseef Al-Janabi, Malik Meri & Salman Hasan Ibrahim.hdad: Dar ul-Rashid, 1982.

Matlub, Ahmad. *Fil Mustalah il-Naqdi*. Baghdad: Matba'at ul-Majma' il-Ilmi Al-Iraqi, 2002. Mea, Fakhir (ed.).

Mea, Dr. Fakhir. *Al-Lawnu fi Shi'ri Nazar Qabbani*,. Damascus: Majmu'atun min al-Bahitheen. Al-Hay'at ul-'Amat Ussuriyatu lik Kuttab, 2008.

Mushawah, Waleed. *As-Sorat ul-Shi'riyatu ind Al-Barduni*. Damascus: Matba'at Ittihad il-Kuttab il-Arab, 1996.

Obeid, Mohammad Sabir. *Udhwiyat ul-Adat il-Shi'riayati: Fanniyat ul-Wasa'il wa Dalaliyat ul-Wadha'if fil Qasdat il-Jadeeda*. Amman: Dar Ghaida', 2012.

Salih, Bushra Musa. *As-Sorat ul-Shi'riyatu fil Naqd il-Arabi il-Hadith*. Beirut: Al-Markaz ul-Thaqafi ul-Arabi, 2000.