DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62 ISSN : 2072-6317(P) - 2572-5440(O)

جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الانسانية
مجلة اوروك للعلوم الانسانية
موقع المجلة : www.muthuruk.com

BM-Publisher

تمثلات الهوية في الصورة الشعرية مقاربة للشعر العراقي الحديث العقد الستيني انموذجا

سامر عبد الكاظم جلاب*
جامعة بابل/ كلية التربية الأساسية

معلومات المقالة

تاريخ المقالة:
الاستلام: 2019/9/25
تاريخ التعديل: 2019/11/11
قبول النشر: 2019 /11/12
متوفر على النت:2020/3/9

الكلمات المفتاحية :
تمثلات
الهوية
الصورة
الشعر العراقي

الملخص

تشكل الصورة في الجسد الشعري الأداة الجريئة التي تفصح عما في داخل النص من تزاحم الهويات التي تحوم داخل فضاء النص الشعري ، لذا تسهم الصورة بشكل فاعل داخل النص وخارجه كونها تمثل الخيط الرابط بين المبدع والقارئ في معرفة نوع الهوية التي يحملها النص سواء أكانت تلك الهوية ثقافية أم اجتماعية أم سياسية ، الى جانب كونها تشكل العصب الرئيس قي النص الشعري ، وعلى وفق ذلك كان من دواعي الاهتمام بها كي تكشف لنا عما يحمله النص من تجليات ثقافية تختبئ في احضان النص الشعري وعن طريقها يعرف القارئ الهوية التي أودعها المبدع في نصه .وأبرز النتائج التي توصل اليها البحث :تعد الصورة أداة مهمة كاشفة فاحصة في الآن ذاته لنوعية الهوية الثقافية التي يحملها النص الشعري التي يتشبث بها الشاعر في منجزه الابداعي ، بوصف الصورة تمسك بالخيوط المرجعية لتشكل النص الشعري، وكذلك افصحت الصورة في الشعر العراقي في العقد الستيني عن حضور متنوع للتراث العربي بمقاربة واعية تهدف الى اعادة النظر بقراءة التراث وليس التقاطع معه الى جانب ذلك كشفت الصورة عن تأثر الشعر العراقي بالثقافة الغربية وتجليات الحداثة عن طريق رسم الكلمات على الصفحة الشعرية بطرقة متنوعة فضلا عن أن الصورة الشعرية افصحت عن المنابع الثقافية التي ينهل منها الشاعر سواء أكانت تلك الثقافة فطرية أم مكتسبة ، فهو يكتب على وفق الثقافة التي نشأة في كنفها .

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2020

المقدمة

تشكل الصورة في الجسد الشعري الأداة الجريئة التي تفصح عما في داخل النص من تزاحم الهويات التي تحوم داخل فضاء النص الشعري ، لذا تسهم الصورة بشكل فاعل داخل النص وخارجه كونها تمثل الخيط الرابط بين المبدع والقارئ في معرفة نوع الهوية التي يحملها النص سواء أكانت تلك الهوية ثقافية أم اجتماعية أم سياسية ، الى جانب العناية بكونها تشكل العصب الرئيس قي النص الشعري ، وعلى وفق ذلك كان من دواعي الاهمية بها كي تكشف لنا عما يحمله النص من تجليات ثقافية تختبئ في احضان النص الشعري وعن طريقها يعرف القارئ الهوية التي أودعها المبدع في نصه .

الصورة بوصفها وعاء يحتوي صفات أو سمات عديدة، قد تصل إلى درجة التضاد أو تجمع بين المتناقضات وأهم تلك السمات الطبيعية والرمزية والحيوية والاختزالية والشمولية، فضلا عن أنّها تمثل أداة ربط فكانت مدار اهتمام النقد الثقافي فقد أكد ريجس دوبري أنّ(صورة

*الناشر الرئيسي : E-mail : samerghlab @gmail. Com

واحدة تساوي الف كلمة)[1]، ينسجم هذا الرأي مع دلالة الصورة الشعرية بوصفها كلمات قليلة تحتاج الى تأويل وتأمل يفسح المجال لفيض من الكلمات ، فالصورة من منظور النقد الثقافي تجاوزت حدود الصورة بوصفها أثرا حسياً أو نتاجاً جمالياً خالصاً لخيال ما أو واقعاً تصوره مهما وصفت الصورة بواقعيتها، بل شمولية طبيعتها وارتباطها بالوعي والثقافة العامة[2]،فالنقد الثقافي على وفق مبدأ الانسجام ؛ هو (فعالية نقدية، تجلّى أتساع حضوره في ظل واقع ما بعد الحداثة، الذي يرى العالم كلا يتدخل بعضه ببعض. ..، يرفض مبدأ الحدود القسرية. ..، أي أن يشير الى إجراءات النقد الثقافي مستعيرة مبدأ هدم الاسيجة والغاء الحدود)[3]

وبوصف الصورة بنية لغوية ذات غايات جمالية يشترط النقد الثقافي فيها أن تعبر عن الثقافة بطريقة خاصة، إذ يسعى النقد الثقافي الى تعظيم شأن الصور بوصفها خطاباً واتصالا فنياً، وبافتقارها هذا الشرط فإنها تصبح صورة جامدة لا فائدة منها[4].

إنّ دلالة الصورة من منظور النقد الثقافي لا تقف عند دراسة الصورة وجماليتها وفعاليتها عند القارئ، بل يتسع في مساحة أوسع تصل الى النظر في النص الادبي كله، بوصفها نصاً ثقافياً ينتمي في نتاجه إلى مجتمع تحكمه أعراف وقيم خاصة فضلا عن أنّها تبني توجهات جديدة يراها الأجدر بروح العلم[5]

والناقد الباحث في النقد الثقافي يواجه صعوبات في دراسته للصورة أبرزها[6]:

1- إنّ دراسة الصورة تحتاج إلى منظومة هائلة من المعارف، والنقد المستند إلى الفكر والموجه إلى الشعر لن يقود الى المركز الا أن تتشكل الصورة الشعرية كما أشار الى ذلك جاستون باشلار.

2- إنّ الصورة الشعرية تقدم لنا الحقيقة حقيقة تخييلية وهذا أمر صعب محفوف بالحذر أن تدرس الصورة دراسة موضوعية وتقدم لنا وجهاً حقيقاً للثقافة.

فهي تشكل ظاهره ثقافية من ضمن المفهوم العام للثقافة بصفة الجمع والشمولية فهي مع الثقافة تشكل مصداقاً لثنائية العام والخاص بوصفها إحدى تجليات الثقافة، و كونها نتاج لنظام من المعاني يخضع لثقافة المجمع الذي نتوجه إليه وهذا ما أكده يوري لونتمان بـ(أنّ مطلب الشعر – وينبغي بالتالي أن يكون مطلب الصورة بما هي بنية دلالية – يتفق مع مطلب الثقافة بوجه عام)[7].

في حين أشارت بعض الدراسات النقدية الى جملة من الآراء التي تساعد في التحليل الثقافي للصورة، والتي تتجلى بالنظر إلى الصورة من حيث علاقتها بالنسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا، الى جانب ذلك النظر إلى الصورة بوصفها صفة مميزة للإنسان وقد أكد ذلك تودورف إذ نظر إلى أنّ استخدام الصورة البلاغية يرقي الى مرتبة الصفات المميزة للإنسان لأنّه يساوي وعي الانسان ويوجّه خطابه، وكذلك النظر اليها من حيث هي نتيجة الشعور باجتماعية الحياة، ومن خلال مرجعتها، من حيث هي علامة سيميائية[8].

وعلاوة عمّا سبق يتضح لنا مبدأ الانسجام في ضوء النقد الثقافي واتخاذ جملة من الاجراءات لمناهج نقدية متنوعة من دون أن يؤدي ذلك الى التدخل، فتدرس الصورة بوصفها نسقاً احدى إجراءات المنهج البنيوي ثم بوصفها تبين بعدا اجتماعياً للحياة وبيان الظروف الاجتماعية ومن ثم دراسة الصورة في الكشف عن وعي المبدع وكذلك دراسة الصورة بوصفها علامة سيمائية وفقاً للمنهج السيمائي وبوصف النقد الثقافي قائماً على مبدأ هدم الأسيجة وإلغاء الحدود والأسيجة بين المناهج المستخدمة في النقد الأدبي[9]

وبعد ما أثبت البنيوية عدم قدرتها على تجاوز النص بسبب نظامها، وإلغائها السياقات المتصلة بفضائها الخارجي واعتماد النص بنية مكتفية بذاتها جاء ظهور السيميائية بوصفها منهجاً نقدياً جديداً يُعنى بـ(دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية أو علم الاشارة

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهو باختصار علم خاص بالعلامات)[10].

فالمنهج السيميائي قائم على أسس فلسفية تحمل مبدأ خاص به مفاده؛ إنّ أية علامة لابد أن تكون لها علاقة باللغة، سواء أكانت مرئية أم محسومة أم مسموعة، لأنّها تقتضي رسالة لغوية[11] و الصفة التحليلية تصطبغ السيميائية، لذا فالمنحى التحليلي السيميائي ينماز بصفة يتجاذب نحو مركزه قطبان في التحليل يفتقد ذلك في التحليل البنيوي، فالقطبان هما الأول النص بما يمثله والآخر السياق، فالمنهج السيميائي في نظرته التحليلية يجمع بين القطبين[12]، والصورة الشعرية من المنظور السيميائي تخضع في قراءتها لأكثر من مبدأ أو رؤية منها:[13].

1 - الصورة تشكل بوصفها رسالة متكونة من قطبين متلازمين قوامها علامات أيقونية. وألسنية (خطية او تلفظيه)

2 - توصف الصورة بكونها وحدة متمظهرة قابلة للتجلي.

3 - تخلق قراءتها من مبدأ جوهري، تعدد التأويلات او جمعية التأويلات التي تفرضها تعدد المعاني.

4 - ترتكز الصورة على قاعدة ذهنية، تتقبل الصورة بها أحكام مسبقة ودون خلفيات نابعة من مرجعيتها التاريخية والثقافية او الأيدولوجية والجمالية.

وقد أشار ريجس دوبرى إلى وصف الصورة بأنّها (علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل فهي تفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحها إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة بخصوصها)[14].

تتمظهر الصورة في النص الشعري من المنظور السيميائي اعتمادًا على المسار الذي اشتغلت به داخل النص، فأنّ المحلل السيميائي يولي المسارات الصورية أهمية كي يكشف ويبين مضمون الصورة ويبّينها أي المعرفة بالطريقة التي يستعمل بها النص هذه الصورة ويؤولها، فمن خلال الصورة ومساراتها يمكن الكشف عن القيم الموضوعية داخل النص وجل مهام السيمياء تتضمن تحديد ما يفعله النص بالصورة وبالتحديد عند الوظيفة التصنيفية والسياقية للصورة[15].

فالناقد السيميائي في مقاربته للصورة الشعرية ينظر لها على أنّها أيقونة لغوية غير مفصولة عن المحيط العام يشكل عنصر المماثلة الخاصية الأساسية للعلاقة الأيقونية، إذ تعرف الأيقونة بوصفها (أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع المشار إليه وهكذا كانت الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومرجعها) [16]

يمكن أن نتجه صوب تخوم عناوين القصائد بوصفها صورة تقبع في ذهن المبدع توجه الى المتلقي محملة بأبعاد عدة، أبرزها البعد الثقافي، فإنّ (العناوين وهي وسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الايحائي)[17].

وعندما نسلط الاضواء على الصورة في شعر فاضل العزاوي من منظور ثقافي، فمن الممكن أن نمسك بعناوين القصائد بما تحمل من بعد ثقافي، كما في قصيدة (أغنية الى ف ـــ العزاوي)، (المعلقة الثامنة التي لم تعلق أبداً)، فالعنوان يفتح قناة اتصال بين النص والمتلقي / القارئ، إذ أن كل عنوان حمل دلالات خرجت عن سياقها المعجمي لإن العنوان يمثل مفتاحاً يفك لغز النصوص[18]، فتجد عنوان قصيدة (أغنية الى ف، العزاوي) يكشف تأثر الشاعر بالثقافة الغربية من خلال ولوجه الى زاوية كتابة الاسم بشكل المختصر كما هو موجود كتابة الأسماء الغربية فأن (ف العزاوي) أختصر اسمه الاول الى حرف (الفاء)، لكن الشاعر فاضل العزاوي لم ينسلخ عن ثقافته العربية وبيئته من خلال تشبثه واعتزازه بقبيلة (العزاوي) وهوما ينبئ بأن العنوان شكل أيقونة /صورة أرشدت المتلقي الى الثقافة التي يحملها الشاعر من خلال المزاوجة بين الثقافات(الغربية والعربية)، فأن ثقافة اختصار الاسماء من الممكن أن يمثل ملمحا ثقافياً كتابياً في حين الإشارة الى اسم القبيلة يعني ملمحا يقابل الكتابية وهي الشفاهية، فالشاعر يزاوج بين الثقافة الشفاهية والكتابية، كذلك فأن عنوان

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

قصيدة (المعلقة الثامنة التي لم تعلق ابداً) قد نحى فيه منحى آخر حمل بعداً ثقافيا شفاهياً، إذ تجد العنوان قد حمل دلالات ثقافية من خلال مفردة (المعلقة) التي مثلت أيقونة تشير الى رسوخ الموروث الادبي وأثره في الشعر، فضلا عن ذلك يحمل نسقا ثقافيا أخر يتجسد في كونه حكما نقديا كون الشاعر عمد الى أن المعلقات تقف عند العدد سبعة قبال اختلاف الآراء حول عدد المعلقات[19]، ومن الممكن أن نمسك بنسق ثقافي ثالث ؛من خلال الدال(المعلقة) يحمل دلالات ايحائية لا تقتصر على زمن من دون زمن بل امكانية أن يكون لكل عصر او زمن معلقاته التي تعبر عن المناخ الثقافي الذي نشأت فيه.

أما إذا انتقلنا الى الصور الشعرية داخل المتون الشعرية نلحظ بأنّ الصورة تكشف عن أبعاداً ثقافية متنوعة تتراوح بين الشفاهية والكتابية، ففي قصيدة (طيور في معطف الليل) نجد ان الصورة تلوح ببعد ثقافي، بقوله[20]:

قرد هو الشاعر

يرقص كالمهرج

في حفل الخليفة

إذ نجد الصورة عمد فيها الشاعر الى الموروث التاريخي العربي من ايقونة (القرد)[21] فيوليه الملوك اهتماما، وكذلك تحمل نسقاً ثقافياً في طياتها من الممكن فيه نقد للشعراء الذين يتملقون للسلطة، فالشاعر استعان بأسلوب التشبيه ذي البعد الانزياحي في المعنى من خلال القرد المشبه به والشاعر هو المشبه ما يفتح منافذ لحجم السخط الذي تحمله الصورة من قبل الشاعر – لشعراء السلطة. كذلك نجد الشفافية الثقافية تتجلى في صورة الشعر من خلال أسلوب الاطناب التصوري[22]، بوصفه احد تمظهرات الثقافة الشفاهية، كما في قوله[23]:

في عام 40

ولدتُ، والحربُ تهزُّ العالمَ الجريح

ولدتَ تحت ليلِ آسيا،

رأيتُ آسيا

قصيدةُ من الطين

زاولتُ مهنةَ السفارِ في السنين

عبرتُ أنهارا

صُلبتُ في أقبيةِ الحنين

سجنتُ مرتين

لكنني

مازلت في مقهى جنوبية

أكتب للعراق

قصائدي الاخيرة

هذه الصورة تستند الى الفعل السردي على وفق قصص لا تكتمل الصورة الا باكتمال المقطع الشعري، كما يزيد من الجانب التصوري في القصيدة، فالشاعر يتابع الحدث الشعري من تكرار الفعل (ولدت) مرتين والانتقال الى الفعل (رأيت) و ثبوت دلالة الفعل في الماضي (صلبت، سجدت، وشردت، ولدت)، فالشاعر عمد الى البنية السردية الذي يعد الاطناب التصويري أحد تمظهراتها، كذلك تجد الصورة تحمل بعداً ثقافياً يكشف عن ثقافة المجتمع وتفاعله مع السلطة، بقوله[24]:

مات الملك

عليه من أجيالنا

اللعنة

عاش الملك

له الحياةُ والخلودُ والعلى

والارضُ والجنة.

فالصورة توسلت بأسلوب التضاد في البوح بما تحمل من بعد ثقافي من دلالة الفعلين (مات / عاش) في رسم الصورة وتشكلها على الصفحة الشعرية بما ينسجم ولما تحمل من ثقافة التناقض في الكشف عن القيم الاجتماعية التي تمجد السلطة في حضورها وتلعنها في غيابها، فإنّ رسم الصورة تكشف عن أثر ثقافي كتابي متجلّ في رسم التركيب بشكل عمودي وليس افقيا.

كذلك نجد أنّ الصورة تخلق نوعا من الدهشة وتحدث حركة ارتدادية في دفع المتلقي إلى إعادة القراءة من خلال الصورة على الصفحة الشعرية ، وقد تجلّت هذه الصورة عند فاضل العزاوي بقوله[25]:

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

يا راقصة الحانة
أنت الخطوة في ليل الاعمى
انت الخطوة
انت ال
اعمى

فالصورة تحمل بعداً ثقافياً كتابيا من خلال رسمها بالكلمات وتمظهرها على فضاء الصفحة الشعرية بشكل عمودي وتجزئة بعض المفردات كـ(ال/أعمى) وتفسح المجال لقراءتها بشكل يعطي ملمحا بصريا والقصيدة غير منتهية، تشرك المتلقي في مساحة اشتغال. من خلال لغة البياض والسواد في الصفحة الشعرية.

كذلك فإنّ الصورة في مواضع أخرى تكشف عن وعي ثقافي يتمظهر فيها من البوح بأنساق ثقافية، بقوله[26]:

للمرأة في جسدي غرفة
للدولة في جسدي شرطي
للكاهن في جسدي إنجيل
للمرآب في جسدي سيارة
أكتب اسمي في أسفار الرمل

نجد الخيال الثقافي الذي يحمله الشاعر يتشكل من خلال الثقافة والبيئة التي يعيش في كنفها الشاعر وهذا ما يتجلى في صوره، فإن الشاعر فاضل العزاوي ينحدر من محافظة كركوك التي تنماز بالتنوع وتعايش الاقليات مما ينبئ بمساحة ثقافية اوسع وقد تمظهر ذلك في كل شطر يحمل بعداً ثقافيا ينسجم داخل الصورة، في مقدمتها رفع الحيف عن المرأة ومكانتها في المجتمع تمثل في (للمرأة في جسد غرفة) وكذلك احترام القانون (للدولة في جسدي شرطي) وكذلك الحفاظ على العقيدة كما في قوله (للكاهن في جسد أنجيل)، فالصورة أرشدت المتلقي الى أبعاد الثقافة من خلال فاعلية المكان الذي تمظهر في مفردة (جسدي) الذي يحمل دلالة الوطن في أبرز تجلياته وتحقق رؤيته الشعرية فيه.

أما الشاعر سامي مهدي فقد عمد الى الأطناب الصوري في قصيدته (الغائب) في تقديم رؤيته الشعرية، كما في قوله[27]:

بحثتُ عنكَ في جريدةِ الصباحِ، في طاولتي،
في قدحِ الشايِ، وقَلّبتُ
الوجوهَ في الطريقِ، لم أجدكَ، أينَ
انتَ، قيلَ لي حِلَلت فينا، كيفَ،

نجد اعتماد الصورة الفعل السردي كـ(بحث / قيل) وتعاضده مع شبه الجملة في سرد صورة (الامل/الغائب) وصولا الى قوله[28]:

في سيوفِ الفقراء
لك وجهٌ،
وعلى أوراقِ كلّ الشعراء
لك تأريخ،
فمن أين تنادينا اذا جنَّ المساء.

فتجد جمال التصوير من خلال ثنائية (الحضور / الغياب) إذ تجسد اللامرئي في المرئي من خلال الغريب / سيوف/ الفقراء/ القرية / تأريخ القصائد)، فارتباط قوة الشعر من خلال قوة الصورة داخل النص، في حين قصيدة (عمان تذكر خفاف الأبل)، نجد الصورة تكشف عن ملمح ثقافي تمثل بتقديم صورة على وفق تقنيات فن المونتاج، كما في قوله[29]:

نزل البدو في ساحات البيتِ،
وانتشروا،
ثم ما كسروا غير مرآة أختي،
وما تركوا غير اشعارهم وسراويلهم في الحريق.
انهم غالباً ما يجيئوننا،
فإذا وجدوا ريح آبائهم فزعوا
واذا وجدوا ريح ابنائهم
قتلوا كل عاشقةٍ وعشق.

إذ تجد الصورة تكشف لنا من خلال فاعلية الفعل السردي الدرامي الذي كشف عن تهميش المرأة من خلال (ثم ما كسروا غير مرآة أختي)، فمن خلال لغة الخطاب (الجمع) أزاء الفرد (أختي)، نلحظ أن الفعل كسروا يعد بعدا دالا عن أحدى القيم الثقافية السائدة في المجتمع في الهيمنة الذكورية فضلا عن إقصاء المرآة، وكذلك تجد فيه ترسيخا لبعض القيم المجتمعية من خلال قوله[30]:

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

فاذا وجدوا ريح آبائهم فزعوا
واذا وجدوا ريح ابنائهم
قتلوا كل عاشقةٍ وعشيق.

حيث لغة الاقصاء وترسيخ بعض المفاهيم من خلال المفارقة بين المبادئ، إذ الصورة أخذت على عاتقها حمل بعد ثقافي من خلال إرشاد المتلقي الى جملة من الانساق الثقافية ومن خلال مغادرة التقنيات التقليدية للصورة والتوسل بالتقنيات الاخرى كالدراما والسينما واستثمار تراسل الفنون إذ اصبحت الصورة تحمل خطاباً مبثوثا في قصائد الشعراء ومن ذلك ما نجده في قصيدة (خمسة وجود للسيدة)، فإن العنوان يفتح التصوير الى أبعاد واسعة مما يرسم خمس صور تأخذ على عاتقها نسج دلالة القصيدة، فالصورة الأولى كشفت بعداً ثقافيا من خلال تجلي القيم ثقافية، كما في قوله[31]:

أنها ارثُ آبائكم
ذات يوم رأى وجهها مَلِكٌ
فأقام لها قبةً
وأباح لها أن تقول ((نعم)) حين يأتي،
ولكن هربت في المساء.

يلجأ الشاعر الى الإرث في تعزيز فاعلية صوره، إذ تمثلت ثقافة الإقصاء للمرأة من خلال (أباح لها ان تقول (نعم) حين يأتي) أي سلب المرأة من ارادتها وهو يوحي به الفعل (أباح) المسند للمذكر المتحكم المتسلط القادر على العطاء والمنع وتزداد المفارقة تشويقا إذا عرفنا أن المسموح به (المقيّد) لا يتعدى القول (أباح لها أن تقول) وهي إباحة مشروطة بالإيجاب (نعم)وزمانيا (حين يأتي)، فالصورة الشعرية حملت بعداً ثقافياً فضلا عن وظيفتها الشعرية في ترسيخ بعض القيم والعادات.

وفي قصيدة (أبي كان يأتي عشاء) حيث تكشف الصورة هنا بعداً ثقافياً اجتماعياً أخر يتجسد من خلال الحياة اليومية، كما في قوله[32]:

أبي كان يأتي عشاءً
فيأكل من حزن أمي
ومن خوفها
ثم يغفو

حيث تكشف الصورة عن بعد ثقافي في المجتمع من خلال ايحائية الفعل يأكل ودلالته على السطر الشعري إذ إنّ الحزن شعور معنوي لا يؤكل (فيأكل من حزن أمي / ومن خوفها / ثم يغفو) لكن انسجام الفعل (يأكل) مع (الحزن) ما يكشف عن نسق ثقافي مضمر يمثل حجم الاقصاء والتهميش الذي تمارسه السلطة الذكورية بحق الآخر الأنثوي المسلوب.

ومن ضمن حضور الثقافة الحديثة والتقنيات الجديدة في تشكل الصورة تجاوز حاسة السمع و تحريك حاسة البصر لتفعيل فاعلية الصورة باستثمار المونتاج، كما في قوله[33]:

ورأينا الشتاءَ الجديدَ على شرفاتِ البيوت
غيمةً ترتخي،
وندى في العروقِ الحجر
وعصافيرَ ترتقُ أعشاشها
وتراباً تبلل قبل المطر.

نلحظ حشد النص مجموعة من الصور إذ تحرك حاسة البصر من الفعل (رأيت) وتراكم صور من خلال تقنية المونتاج يعني ذلك (ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب – معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة وقدمت منفردة)[34]، وكذلك فإن الصورة تنفرد في استظهار بعض القيم والعادات والتقاليد المجتمعية، إذ نجد ايقونة (المناديل) التي ذكرت ثلاث مرات ما يشكل ملمحاً أسلوبيا، من الممكن أن يشكل صورة على ملمح ثقافة، كما في قوله[35]:

يا مناديلنا
بريء العرسُ من دم عاشقةٍ وطئت قبل ليلتها،
وبكت في الخيام القبيلة
قبل أن تستبيح الرياح ازاراً وتلوي جديلة
يا مناديلنا

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

لن تردّي عن الرأس ماءَ المطر.

إذ حملت الصورة نسقاً ثقافياً نشأ في ترسيخ مبادئ التمييز الاجتماعي والعرفي من خلال حضور مفردة (القبيلة)، فضلا عن ذلك الاشارة الى الحالة الاجتماعية (الزوج) وما ينسجم مع مناخ القبيلة من طقوس وعادات مجتمعية تكشف عن ثقافة شفاهية.

في حين نلحظ بعض من العادات تستحضر ملمحا شفاهيا أيضا من خلال الرسم الكتابي في العودة الى الشعر العمودي في بعض اجزاء الصور والتشبث به بعد أن كتب الشاعر في شعر التفعيلة، إذن تجسد ذلك حتى على مستوى رسم الصورة على الورقة من خلال نفاذ الشكل الكتابي للشعر العمودي بنظام الشطرين وقد رسخ ذلك في موضع آخر، كما قوله[36]:

هناك،

لا الريح تلوح الكنيفَ،

ولا السيل يقحم فينا

خيوله

هناك يصطخب العرس عيداً،

وتزهو بنا وتعزّ القبيله !

فلن تضجري بيننا يا هواي

ولن تزهدي في مقامٍ. .

حيث نلحظ انسجام عنوان القصيدة (العودة الى الصحراء) مع نفوذ الكتابي للشعر العمودي مع القيم والعادات القبلية ما تكشف عن عمق حمولة الصورة لبعدها الثقافي في أرشاد المتلقي الى الثقافة الشفاهية من خلال كشف ثقافة النص والمبدع، في حين جاءت قصيدة (هوى قديم) بالصورة لتسهم في إرشاد المتلقي من خلال ترسيخ الثقافة الكتابية التي تتجلى من خلال مغادرة المعنى الواحد او البيت الواحد، بل يمتد الى اكثر من شطر شعري، فضلا عن ذلك الاشتغال على الصفحة الشعرية والاشتغال على فضائه، كما في قوله[37]:

لاشي غير خطاه، تلهث فوق احجار الدروب

ان البيوت تنام،

الصبوات تهدأ عبر الليل،

لكن الغريب

مازال يحلم أن يراها..

إذ نلحظ أنّ الصورة قد حملت معنى مؤجّلا أخذت بالتراتبية والتنازل في جسد القصيدة من خلال تحرك أداة الأستدراك (لكن) في إطار البيت ما يجعل المعنى مقطوعاً يحتاج الى فهم وإتمام، فيأتي الشطر التالي لإكمال معنى الصورة.

إذن الصورة عند الشاعر سامي مهدي استطاعت ان تكون اداة محمّلة بأبعاد ثقافية ترشد القارئ الى تلك الثقافة من خلال بوحها بدلالات متنوعة قد تكون لفظة بصرية او عن طريق تشكلها.

أما الشاعرة آمال الزهاوي في قصيدة (سنابك البعاد) نلتمس بعدا ثقافيا تبوح بها الصورة، كما في قولها[38]:

هذي أنا !

قد تهْتُ في رائحة البهار والبخور !!

ترفضني. تحملني أزقّة تلتف الحبالْ

تمتصّني. . تذيبني في ألف حالْ

تطلّعتْ امرأةُ لا استبين وجهها!

تنوء تحت وطأة الحجاب والسعال

وردّدت :(وهل أنا غربية) ؟!

فالناس يخطرون كالأشباح حولي

كالظلال !

تحمل الصورة بعدا ثقافيا تمثل في (رائحة البهار والبخور) التي تشكل ملمحا للعادات والتقاليد المجتمعية الموروثة وحضور علامة الترقيم (!!) الذي تدلل على التعجب منها، فأن (البخور/ والبهار) تشكل علامة اهتمام عند النساء اكثر قربا من الرجل بوصف قربها من عملها في إعداد الطعام، وكذلك البخور الذي تلازمه النساء من تقاليد تكون اكثر حرصاً من الرجل، فضلا عن ذلك هناك بعد ثقافي آخر تجده في قولها (فطلعت امرأة لا استبين وجهها!) إذ يشكل صوت الشاعرة من هذا الحجاب وتثبت النساء واحترام التقاليد التي تنفر منها الشاعرة من خلال علامة (!) التي تكشف عن لغة استهجان وعدم اهتمام به وأقترانها بوصف يكشف عنه السطر الشعري

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

تنوء تحت وطأة الحجاب والسعال

وردّدت (وهل أنا غربية)؟!

فالشاعرة تبوح عن رؤيتها من خلال فك الارتباط بهذه التقاليد والعادات و تعزيز استهجانها باستعمال علامات الترقيم (!) والاستفهام (؟)، فالصورة من خلال البعد الثقافي تكشف لنا عن اهتمام الشاعرة بمناخها العام الذي يدلل على نسق فيه، بوصفها إمرأه بأن (البهار/ والبخور/ تطلعت امرأة لا استبين وجهها) شكل صورة تكشف بعداً ثقافياً في ضوء المجتمع الذي نشأت فيه، فإن الصورة تبوح ببعد تحدد محور آفاق النساء وعدم اهتمام في أمور تخص العالم النسوي، بل تحدد في ضوء مناخها الخاص.

ونجد ذلك في قصيدة أخرى متمثلة في قصيدة (لم يكن ذاك. . نهار)[39] ، إذ تكشف من خلال الصّور التي احتشدت داخل القصيدة عن الحوار مع أمها بوصفها إمرأة أي ثنائية (الأم -البنت) ووقوفها عند هذا الحد، إذ الصور ارشدت المتلقي الى واقع ثقافي يحكم مناخ المرأة في زمن الشاعرة قد استطاعت الصورة أن تبوح به من خلال الدوال التي نفذت في الصورة، فضلا عن ذلك تكشف عن محاولتها ترسيخ بعض القيم والعادات ومحاربة البعض الآخر.

تحفل صورة الشاعرة آمال الزهاوي بموروث أدبي وتاريخي لقضايا شكلت حلقة أساسية عبر التاريخ وتنوعت تلك القضايا الى إسلامية وتاريخية او ادبية من خلال القص القرآني لسورة الفيل وحوادث من التاريخ كالفانوس السحري و قمقم سليمان، ومن القضايا التاريخية قضية معركة صفين التي تبنىء عن حادثة مهمة في التأريخ، فضلا عن ذلك تمثلها بوصفها اقنعة تتمظهر في القصيدة من خلال الملمح الثقافي الذي يكشف عن بعد ثقافي حداثي ليس الايمان فيها بقدر تقديم رؤى العقلانية التي هي من سمات الحداثة، كذلك الألتزام برؤيتها من خلال الوقوف ضد الغرب واعتزازها بتراثها، كما في قولها[40]:

ومازالت قادمه !

جراد الغرب مازالت قادمة

تدنّس حقلنا الضاري

ضمير العالم المجنون من صخر واصحاب

فيبكي في جماجمنا، موات ضمائر المتمدنين

دما

حيث شكل بعداً ثقافيا يكشف اعتزازها بالبيئة العربية واستهجانها للأخلاق الخارجية وقد انتصارت لبيئة العربية في صورة أخرى، كما في قولها[41]:

كيف قالوا عن بوادينا قفار

وأنا أبصرتها مثل الرؤى

حيث وفّت بجفون الشمس نار!!

فتّقت عينين شلال نضار

نلحظ أن الصورة علامة ترشد المتلقي الى حضور الاعتزاز بالموروث العربي بكل جوانبه أزاء الغرب وتدخلاته والاعتزاز بالبيئة العربية.

في حين يبدو أن الشاعر ياسين طه حافظ قد استجاب الى الثقافة الكتابية دون الشفاهية من خلال مغادرة الشعر العمودي الى شعر التفعيلة، فضلا عن ذلك الاشتغال على تقانة البياض والسواد في فضاء الصفحة الشعرية، كما في قوله[42]:

الكلمةُ

تلبس

ثوب رجال الفضاء

لتجابه

وحش الماس

وتقاوم

اعصار الداء!

نجد في هذه الصورة مدى امتداد البعد الكتابي وانحسار الشفاهية من خلال التوسع في دلالة المفردة وزيادة زخم ايحائيتها كون المفردة أخذت حيزا على السطر الشعري بشكل كامل من خلال الاشتغال في حيز الصفحة الشعرية (فحركة النص الشعري على الورق تطوع الطبيعة لحركة الذات وتجسد الحركة الداخلية للذات الشاعر، وهذا يدل على إدراك ذات الشاعر تغير المجال التواصل من

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

المسموع الى المرئي)[43] ، وإن تغير المجال التواصل الى المرئي يعد ملمحا للثقافة الكتابية.

كذلك نجد في قصيدة (السحب) الصورة تحمل بعداً شفاهيا يرشد المتلقي / القارئ الى نسق ثقافة مضمر، كما في قوله[44]:

السحب!

السحب تحجّب مأساة الغربة والاهل

سوداء – عباءة امي

بؤس الوطن

بيضاء – الفجر

الحرية

سوداء بيضاء – موت الشاعر

فالصورة من خلال جمعها بين المتناقضات التي تعطب قوة التشكل في الصورة والتي تمثلت (سوداء – بيضاء)، إذ حملت بعدا ثقافيا ذا أنماط عديدة ابرزها اقتران السواد ببؤس الوطن الذي يشكل هيمنة الظلم واتساع المظلومية للشعب أي أنه أثر واقعي بانحسار وعدم تطور يقابلها اقتران البيضاء بالحرية الذي يدلل على التطور والانفتاح ورفع الحيف، في حين تأخذ ثقافة (سوداء - بيضاء) بعداً اعمق هو نقد للواقع وكشف عن ثقافة ترشد القارئ الى محاولة النزوح عن بعض التقاليد والعادات التي تتمثل في اقتران (السواد - عباءة امي) والذي يلقي بالنتيجة بظلاله على استحكام بؤس الوطن، كما في قوله:

سوداء – عباءة امي

بؤس الوطن

أي إن الصورة شكلت إضاءة للقارئ من خلال حمولتها الثقافية التي تمثلت تصوير بؤس الوطن واقترانه بعباءة الام السوداء، في حين شكلت الصورة الأخرى تصدير ثقافة الانفتاح وارشاد المتلقي بإقران (البيضاء – الفجر) الذي يلقي بظلاله الى الحرية، فضلا عن ذلك فأن التلاعب بالمفردات والتي تحركت على الصفحة الشعرية تعطي بعداً ثقافيا ثالثا من خلال الشطر الأخير والمتمثل بقوله:

سوداء بيضاء – موت الشاعر

فإن اشتغال الشاعر على مستوى المقابلة بين المفردات يؤدي الى ترسيخ بعد ثقافي جديد دال على الشاعر وحضوره في المجتمع في حين انحساره وموته يشكل ضياع المجتمع، ويتجلى ذلك بالمقابلة بين مفردة (سوداء – موت) (بيضاء - الشاعر).

وفي قصيدة (عودة كلكامش) نجد الصورة تقدم بعداً ثقافيا من خلال ترسيخ بعض القيم الثقافية.

في حين نجد الشاعر فوزي كريم في قصيدة (كلمات شعر لأمي) قد أخذت الصورة الشعرية بعداً ثقافيا من الممكن ان يكون مرشدا للمتلقي انطلاقا من مفردة (الأم) بوصفها علامة تشكل منطقة استقطاب بين المتلقي والمبدع، كما في قوله[45]:

لا شيء غير النبتةِ الصغيرة

وغير دمعِ العين.

لا شيء في اليدين.

إني مع العمرِ أغني ألمَ اليدين.

لوكانت الجروح، يا حبيبتي

ملاءةً لديكِ،

لكنت جرّحتُ لكِ العينين.

فالصورة تمتثل الى البعد الغرائزي الفطري بين الأم وابنها لكن من الممكن أن تكون الصورة محملّة ببعد ثقافي يتجلى في تعزيز ثقافة تضحية بكل شيء والتفاني من أجل (الأم)، فأصبحت الصورة ليس في بعدها البلاغي بقدر ما انيط لها مهمة تصدير ثقافة وتعزيزها من خلال عامة التواصل بين الباث والمتلقي في تعزيز القيم النبيلة، فضلا عن ذلك فأن القصيدة تحمل صورة أخرى تعطي بعداً ثقافيا أخر يكشف عن التوسل بالسرد الدرامي، بقوله[46]:

قلت لها يوماً، بأني شاعرٌ

أضيء، أو يُضيء لي المكان..

فالصورة تبوح بالبعد الثقافي في إفضاء كوامن الشاعر الذي يحاول تأكيد دوره الفحولي والرسالي داخل المجتمع على وجه العموم وداخل الأسرة على وجه الخصوص

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

(بأني شاعر/ أضيء أويضيء لي المكان)، فهذا بعد ثقافي فيه توجيه ثقافة احترام الشاعر.

في حين تجلت الصورة في قصيدة (أشياء /إلى أصدقائي) كونها خطابا ثقافيا لم تقتصر على البعد البلاغي والجمالي من خلال حمولة الصورة لملمح ثقافي في تقديم نقد للشعر أحد الشعراء وبالتحديد لنزار قباني الذي وقفت عنده القصيدة، كما في قوله[47]:

...(وما اجيدُ الغزل الغرير

لكنني أعرفً أن أعدَّد الأشياء

بشرط أن أستعمل الأصابع)

ذكر الشاعر (نزار قباني) الذي تصدر القصيدة شكّل نقطة تواصل بين المتلقي والباث وسجل نقداً لشعره في استطراده في العزل الذي يشكل علامة دالة في شعر(نزار قباني) وفيها بعد نقدي يقارب غرض الغزل عنده بكونه نظما وليس شعرا من خلال قوله :

لكنني أعرف أن أعدّد الأشياء

بشرط أن أستعمل الأصابع

الصورة تجلت هنا بوصفها صورة كلية ارتبطت بشكل عضوي داخل القصيدة مع صور أخرى بعد أن عرضت صورة الغزل عن نزار قباني والتقليل من قدراته الإبداعية كون الغزل لا يخرج عن عد الأشياء دون خلق صور جديدة.

كذلك نجد قصيدة (أغنية للموت) تحمل صورها الشعرية بعداً ثقافيا مستقى من الحياة اليومية، يتمثل في عدم تهميش المرأة قبال هيمنة ذكورية المجتمع، كما في قوله[48]:

أبي ماتَ عندَ المساءِ، وأمي

تقاتلُ مثلَ أبي في المساءِ الزوايا

وتنزعُ شالا

وتلبسُ مثل العرايا،

خيالا.

حيث نلحظ بأن دلالة فعل (مات) التي ألقت بظلالها على (الاب) وتحدد في عدم الحركية، فهي محاولة رسم نمط لنشاط الأب الرامز للذكورة وهو هنا نمط منحسر بإزاء تنوع ايحائية الفعل المضارع التي ألقت بظلالها على مفردة (أمي) وهو نمط أخر يرسمه الشاعر يتسم بالانفتاح على إحتمالات وألوان تتمثل بمجموعة أفعال كـ(تقاتل / تنزع /تلبس) إذ نجد (المرأة) من خلال تنوع الافعال وايحائيتها مدى اسهامها المجتمعي على المستوى الاسري والمجتمع بصورة عامة، فالصورة كشفت عن ردم الهوّة بين فاعلية الأب وفاعلية الأم وكذلك في قوله[49]:

أبي ماتَ عندَ المساءِ، وأمي

تضيعُ،

وتحملني عند أولِ ريحٍ وساما

وتمسحُ عني الكلاما،

لأن أبي قال :

حرفُ الذي لا يقاتل مثل الحصى !

فالصورة تبوح بما يقع على عاتق المرأة في المجتمع وممارسة الأم / المرأة أنواعا عديدة من النشاط ومع ذلك كلّه لا يؤدي نشاطها الى هدف نتيجته الضياع أما الأب (الميت) يبقى فاعلا عاملا من خلال قوله (حرفُ الذي لا يقاتل مثل الحصى!)

وتأخذ الصورة عند حميد سعيد بعداً ثقافيا وتتشكل بوصفها خطابا قد تجلى ذلك في قصيدة (شواطئ لم تعرف الدفء)، إذ تجد الصورة ترسخ ثقافة الاعتزاز بالقيم من خلال بعدها الثقافي إزاء التمزق والتفكك المجتمعي، كما في قوله[50]:

يا نداءَ التمزقِ غيضتَ حتّ ابتساماتنا

ولمتَ كأنكَ عزَريلَ صَحو تحياتنا

وسرقتَ بقية أحبابنا

يا نداءَ التمزقِ ..

هل ماتَ صوتُ التمردِ في غابنا

قد تمادى الأسى...

نامَ عبرَ مغالقِ أهدابنا

وضجيجُ الحضارةِ ما مسَّ إلا ظواهر أشتاتنا

نجد بأن الصورة قد تجلى فيها بعد ثقافي يحث فيه على التماسك والترابط، فضلا عن اصلاح الواقع وما يحمل

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

من ظلم واضطهاد، فضلا عن ذلك تجد أسلوب الاستفهام/ السؤال الذي سجل حضوراً في هذا المقطع الصوري يشكل قلقا ثقافيا ذا بعد فكري، وشكلت الصورة علامة ترشد المتلقي الى الخطر المحدق والاحتزاز من المؤامرات.

كذلك تحمل الصورة في قصيدة (ابتداءً من القادمين) ملمحا ثقافيا، كما في قوله[51]:

إن آباءنا الأولين
لوحوا بالمناديل. . . ها..ها. . الينا
يا ظلامَ المرافئ وزَّع خطاكَ علينا
إن جيلاً سينهلُ مما سقينا
من حديثِ الدراويشِ في الموتِ. . ثم النشور
حين تنفكُّ هذي القبور.. .
هل سيلقى على الدربِ أحسنَ مما لقينا.

إن ثقافة الصورة حملت بعدها الشفاهي والاشارة الى نوع الثقافة السائدة في المجتمع من خلال السير على خطى الاجيال دون بصيرة، كما في قوله:

لوحوا بالمناديل. .ها..ها الينا

إذ نجد هنا الصورة أخذت البعد البصري والشفاهي فضلا عن ذلك شكل ايقونة (ها.ها) إشارة الى الاهتداء والسير وراءهم وتمظهر ذلك العرف وترسيخ ثقافة الشفاهية الشعبية تعبر عن بعض الطقوس (حديث الدراويش) وغيرها و حملت الصورة استفهاما يحمل بعدا فيه رسوخ تلك الثقافة دون غيرها من خلال استفهام يائس وإحتمال بلوغ حال أفضل، كما في قوله:

هل سيلقي على الدرب أحسن ممالقينا

كذلك تجد أن عنوان قصيدة (من معلقات العصر) شكلت صورة تحمل بعدا ثقافيا في طياته، يشاطر فاضل العزاوي إذ شكلت دال (المعلقات) محطة ترشد المتلقي الى حجم الارث الثقافي والادبي يختزنه الشعراء بوصف المعلقات تشكل قامة شامخة تقبع في جذور نشأة الشعر العربي القديم، لذا فأن حضور مفردة المعلقات تشكل اضاءة للمتلقي فضلا عن ذلك استقطاب له بوصفها تلقي بظلالها على ذائقة البيئة العربية لذا جاءت قصيدة (من المعلقات العصر) تشمل بعداً ثقافيا بأن المعلقات لم تقتصر على عصر دون عصر، بل لكل عصر معلقاته وما تحمل من قيمه عالية على وفق ما ينتجه المناخ الثقافي، لذا جاء العنوان يحمل بعداً صوريا ودلاليا مكلا بالبعد الثقافي، فضلا عن ذلك فأنها تحمل من الارث الثقافي، كما في قوله[52]:

ومواسمُ حبي تصيح:
كذّبت قبلكم قومُ نوح
وسيوفُ الخيانةِ ناشت جبين الحسين.

حيث نجد الاثر الديني من خلال التناص من القران الكريم، فضلا عن رمزية الامام الحسين (عليه السلام) وكذلك في قوله:

دُحرت كلماتُ الرثاءِ على مقبض الشمرِ
لا تكتبوا..

إذ تجد الصورة تحمل بعداً وظيفيا يرشد المتلقي الى ترسيخ ثقافة الانتصار الى الحقيقة وعدم تزييف الحقائق.

وثمة إجراء معرفي اعتمده الشاعر حسب شيخ جعفر في أعماله الشعرية من الممكن رصده وتأويله بما يتوافق مع صوره الشعرية التي تشكل حلقة اساسية في شعره الذي شكل إجراؤه المعرفي خطابا ذا بعد ثقافي يسعى من خلاله الشاعر الى تسجيل ملاحظات على قصائد في الديوان كإضاءة لفهم تلك التجربة الشعرية وهو بذلك ينماز عمن يجايلهم من شعراء الجيل الستيني وشاطره في ذلك (خالد علي مصطفى)، كون هذا الملمح يمثل وعيا ثقافيا بما يكتب في الوقت ذاته يمثل علامة استقطاب للمتلقي[53]، وكذلك تنافذ الشعر مع الفنون الأخرى كي يكون أكثر وضوحا وإضاءة للمتلقي في سبر أغوار النص، فإن الشعر (فن كلي يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها لهذا فإنه فن الفنون)[54].

فينفذ فن السينما الى جسد النص الشعري بوصفه آلية تعبير تدخل في (جوهرة الحساسية الشعرية و أسهمت في نتاج جماليتها وتشكيل رؤاها ورفد انموذجها بكل ما هو

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

ممكن لبلوغ أعلى قدر ممكن من قوتها الشعرية على جسد القصيدة البنائية والتواصل في المتلقي)[55]

لذا احتل فن السينما مساحة واسعة في شعر حسب شيخ جعفر وتقديم صوره الشعرية من خلال انفتاحه على آليات سينمائية ابرزها المونتاج، إذ يشكل (عصب اللغة السينمائية، فهو يربط الاجزاء المفككة في نسيج عضوي واحد، فهو يقوم مقام النحو في لغة الشعر)[56]، فقد تجلى شعره في قصيدة (الكوز) بقوله[57]:

..وأمد حبلا من رماد يديّ، يا مطر النسيم،
الى يديك
لأحس في شفتيّ رعشة وجنتيك
لأحس وهجا في يديك،
لمحا من الماضي، حرارة خبز أمي،
وهج بسمتها الحنون
او دفء قبلتها وهمس صلاتها في فجر عيد.

حيث نجده يبتدئ الصورة باستخدام المفردات البصرية النقطتان المتواصلتان (..)، إذ تدلان على محطة توتر تدعان المعنى مفتوحا على احتمالات واسعة ومشوقة، إذ حملت الصورة بعداً ثقافيا من خلال تمظهر الثقافة الشفوية التي تمثلت في دلالة المفردة (لمحا) وكذلك (حرارة خبز أمي/ صلاتها في فجر عيد)، إذ شكلا ايقونة ترتسم ثقافة مجتمع، وفي الوقت ذاته تمثل للقطة سينمائية تتجسد بوصف قرب عين الكامرا، وتموضعها داخل النص كلقطة قريبة من خلال فاعلية المفردة (لأحس) المتكررة في السطرين الشعريين والذي ظهر على مكان (رعشة وجنتيك) / وهجا في يديك)، فالصورة حسية وباستعانتها بفن السينما فهو يعطي المتلقي صورة واضحة عن ثقافة كتابية يشترك فيها الشاعر مع المتلقي، في حين اللقطة البعدية التي رصدتها عين الكامرا ظهرت في قوله[58]:

يا غفوة فوق الحصير
والماء كالبلور في كوز الفخار
وشجيرة اليقطين، فوق السقف، خضراء الثمار
والظل في البستان سري كما إلتفّ النعيم.

إذ نجد رصد مجموعة من الاماكن تشكل لقطة بعيدة من خلال (فوق الحصير/ كوز الفخار/ شجرة اليقطين / فوق السقف / الظل في البستان) فأن عدسة الكاميرا مرتكزة في مكان أخر مختلف عن الموضع السابق في الصورة السابقة، فالصورة هنا جمع بين لقطتين أحدهما قريبة والاخرى بعيدة جمع بينهما بآلية المونتاج من خلال تمظهر الصورة الاولى (اللقطة الاولى) في تفعيل الجانب الحسي كما أشرنا، في حين جاءت اللفظة الثانية(الصورة الثانية) بحاسة البصر (المشاهد).

كذلك تجد الفعل السردي يهيمن على الصورة من خلال نفوذ داخل النص الشعري من خلال تراسل الفنون، وبالتحديد السينما وتفعيل آلية المونتاج كما في قوله[59]:

حينما تنطفىء العشية تلقاها عيونا ووسادة
طرزت وحشتها تلميذة كسلى بأزهار حرير
وسهام سبعة تخترق القلب الغرير،
وفراشات مسجاة واوراق زهور وقلادة
ابداً منسية في درج الذكرى الصغير..

حيث تجد أن الصورة تنفتح فيها عين الكاميرا من خلال فاعلية مفردة (حينما) التي تشكل نقطة انطلاق لزمنية الفعل وهي نقطة الشروع فتزيد من حركية السرد داخل مقطع لا يتوقف الا بانتهاء التصوير فيها لتنطفئ العشب / تلقاها عيونا ووسادة/ طرزت وحشتها تلميذة كسلى / سهام سبعة / فراشات مسجاة)، فأن القول الشعري تجده قد استعمل الفعل (تنطفىء) على نمط القص السردي الذي يكتمل باكتمال الصورة، كما إن أكثر قصائد حسب شيخ جعفر تحمل صوراً متنوعة تتوسل بفن السينما والدراما والمسرح، إذ إنمازت قصائده بشكل ملحوظ كما في قصائد (طوق الحمامة و جذور الريح والغيمة العاشقة والصخور الندى) وغيرها.

<u>قطاف البحث</u>

- تعد الصورة أداة مهمة كاشفة فاحصة في الآن ذاته لنوعية الهوية الثقافية التي يحملها النص الشعري الذي يتشبث به الشاعر في منجزه

DOI:10.18018/URUK/020-13/48-62

الابـــداعي ، بوصـــف الصـــورة تمســـك بـــالخيوط المرجعية لتشكل النص الشعري.

- افصـحت الصـورة في الشـعر العراقي في العقـد السـتيني عـن حضـور متنـوع للتراث العربي بمقاربـة واعيـة تهـدف الى اعـادة النظر بقـراءة التراث وليس التقاطع معه.
- كشـفت الصـورة عـن تـأثر الشـعر العراقي بالثقافـة الغربيـــة وتجليـــات الحداثـــة عـــن طريـــق رســـم الكلمات على الصفحة الشعرية بطرقة متنوعة .
- الصـورة الشـعرية افصـحت عـن المنـابع الثقافيـة التي ينهـل منهـا الشـاعر سـواء أكانـت تلـك الثقافـة فطريـة أم مكتسـبة ، فهـو يكتـب على وفـق الثقافـة التي نشأت في كنفها .
- الصـــورة الشـــعرية افصـــحت عـــن تشـــكل الهويـــة الثقافيـــة عنـــد كـــل شـــاعر تختلـــف في تطورهـــا ومراحـل نشـأتها مـن شـاعر الى أخـر ، فـنلحظ مـنهم مـن بـدأ عـن طريـق حضـور التقاليـد الاجتماعيـة ، ومنهم من تعكـز على التراث ، ومنهم من غـادر هـذه وذاك وانطلـق مـن ملامـح الحداثـة عـن طريـق الرســم بالكلمــات علــى الصــفحة الشــعرية أو التوسل بالفنون المجاورة كالسينما والمونتاج .
- الصـــورة الشـــعرية مـــن الممكـــن عـــدها أحـــدى تمظهـــرات الهويـــة بوصـــفها الخـــيط الـــرابط في العمـل الأدبـي كلـه ؛ فالصـورة تضـيئ القـارئ في الكشـف عـن مخـابئ الـنص ، وتضـيئ مـن جانـب أخـر في نسـج الـنص وانسـجامه، وتضـيئ مـن جانـب ثالـث المؤلف(منشـئ الـنص) في كونهـا الوعـاء الـذي يبوح فيه امكانياته الشعرية

هوامش البحث

1. حياة الصورة وموتها ، دوبري ريجس ترجمة فريد الزاهي، افريقيا الشرق – الدار البيضاء 2002 :35
2. ينظر الصـورة والثقافـة والاتصـال، محمـد العبـد، مجلـة الفصول ع 62، 2003 : 133
3. النقد الثقافي ومنطق الانسجام – في المنطق والمتن والاجراء ، د. عبـد العظـيم رهيـف السـلطاني ، مجلـة التربيـة والعلـم ، المؤتمر الدولي لقسم اللغة العربية ، جامعة الموصل .. 2012 ، نيسان :177
4. ينظر: الصورة والثقافة والاتصال ،مجلة الفصول :134.
5. الصورة والثقافة والاتصال ،مجلة الفصول:138
6. المصدر نفسه :142
7. المصدر نفسه :141
8. ينظر: المصدر نفسه : 140
9. ينظر :النقد الثقافي ومبدأ الانسجام ، د. عبدالعظيم رهيف السلطاني :178
10. سـيمياء الصـورة المغـامرة سـيمائية في اشـهر الارسـالات البصرية في العلم ، قدور عبدالله الثاني دار المغرب الجزائري ، ط1 ، 2005 : 15
11. ينظر: النظرية البنائية :446-447
12. ينظر: سـيمائيات الخطاب والصـورة ،د. فـائزة يخلـف ، دار النهضة العربية ، ط1، 2012 : 75
13. المصدر نفسه : 118-119
14. سيمائيات الخطاب والصورة د، فائز يخلف :118
15. ينظـر السـيمائية ، الاصـول والقواعـد والتـاريخ ان اينـون واخرون ترجمة رشيد عبد مالك مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة ، دار المجدلاوي ، عمان الاردن ،(د،ت) :134-135
16. دليل الناقد الادبي ،د. ميجان الرويلي و.د سعد البازعي المركز الثقافي الدار البيضاء ،ط2، 2000
17. السيميوطيقا والعنونه .د. جميل حمدان ، مجلة عالم الفكر ،مج 25 ، ع3 لسنة 1997 : 100
18. ينظر:الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة ، خالد حسين جريدة الاسبوع الادبي ، ع107 سنة 2002
19. ينظـر: تـاريخ الادب العربي كـارل بروكلمـان ، تعريـب عبـد الحميد النجار مصر 1959 :67 ، ومابعدها
20. الأعمال الشعرية الكاملة ، فاضل العزاوي : 139
21. ينظر: مجمع الامثال الميداني: 369
22. ينظر : الصورة الاتصال الثقافي: 145
23. الأعمال الشعرية الكاملة ، فاضل العزاوي : 140-141
24. الأعمال الشعرية الكاملة ، فاضل العزاوي : 142
25. المصدر نفسه : 135 ، وينظر أمثلة على ذلك :134، 181
26. المصدر نفسه : 23
27. الأعمال الشعرية سامي مهدي : 83
28. المصدر نفسه : 85
29. الأعمال الشعرية سامي مهدي : 79

30. المصدر نفسه: 79
31. الأعمال الشعرية سامي مهدي: 74
32. الأعمال الشعرية ، سامي مهدي : 72
33. المصدر نفسه : 45
34. 1. عن بناء القصيدة الحديثة ، د علي زايد العشري ، مكتبة ابن سينا ، ط4 ، مصر ، 2002 :
35. 2.: الأعمال الشعرية الكاملة ، سامي مهدي:47
36. المصدر نفسه : 36
37. المصدر نفسه : 29
38. الفدائي والوحش ، آمال الزهاوي : 21
39. الفدائي والوحش ، أمال الزهاوي : 15
40. المصدر نفسه : 42
41. المصدر نفسه : 17
42. الوحش والذاكرة ، ياسين طه حافظ : 9
43. التحليل البصري في الشعر العربي الحديث ،د. محمد الصفوي : 134
44. الوحش والذاكرة : 41
45. الأعمال الشعرية ، فوزي كريم : 256
46. المصدر نفسه :256-257
47. المصدر نفسه: 254
48. المصدر نفسه:233
49. المصدر نفسه :233
50. ديوان، حميد سعيد : 36
51. المصدر نفسه : 54- 55، وينظر أمثلة على ذلك : 40
52. الديوان ، حميد سعيد :45
53. ينظر: الاعمال الشعرية 1964 -1975 ،حسب شيخ جعفر: 258-255
54. مقدمة في نظرية الادب ، د. عبد المنعم تليمه : 106
55. سيمياء الخطاب الشعري : محمد صابر عبيد : 93
56. القصيدة معبراً عنها بأدوات السينما، فراس عبد الجليل الشاروط ، مجلة الاقلام، عدد 3 لسنة 2002 :40
57. الأعمال الشعرية الكاملة ، حسب الشيخ جعفر: 7
58. المصدر نفسه : 8
59. المصدر نفسه : 50-51

قائمة المصادر

- الأعمال الشعرية 1964-1975 ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام دار الحرية ،1985 0
- الأعمال الشعرية 1965-1980 سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية ، أفاق عربية ، بغداد العراق ، ط1 ، 1986 0
- الأعمال الشعرية الكاملة ، فاضل العزاوي ، منشورات الجمل ، كولوني(ألماني)-بغداد ، ط1 ، 2007 0
- الأعمال الشعرية فوزي كريم ، المدى الثقافي والنشر ، سوريا ، د مشق ، ط1، 2001
- تأريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، تعريب عبد الحميد النجار، مصر ، 1959م.
- التشكيل البصري في الشعر العراقي الحديث(1950-2004) ، د. محمد الصفراني، ط1، 2008،الدار البيضاء - بيروت
- حياة الصورة وموتها ، دوبري ريجس، ترجمة فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، 2002.
- دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط2، 2000،
- ديوان حميد سعيد ، مطبعة الاديب البغدادية ، دار بغداد ، 1979
- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل الى التأويل قراءة في قصائد من بلاد النرجس ، أعدد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد، ط1، دار مجدلاوي
- سيمياء الصورة المغامرة سيمائية في أشهر الارسالات البصرية في العلم ، قدور عبد الله التاني ، دار المغربي الجزائري ، ط1، 2005،
- سيميائيات الخطاب والصورة ، د. فائزة يخلف ، ط1، دار النهضة العربية ، بيروت – لبنان ، 2012 .
- السيميائية، الاصول والقواعد والتأريخ ، أن اينون واخرون ، ترجمة رشيد عبد الملك ،

مراجعة وتقديم عز الدين المناصر ، دار المجدلاوي ، عمان الاردن (د.ت).

- السيموطيقا والعنوان ، د. جميل حمدان ، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3، لسنة 1997.
- الصورة والثقافة والاتصال ، محمد العبد ، مجلة الفصول ، ع 262، 2003.
- عن بناء القصيدة الحديثة ، علي زايد العشري ، دار سيناء، مصر ، ط4، 2002
- الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة ، خالد حسين ، جريدة الاسبوع الأدبي ،ع107، سنة2002.
- الفدائي الوحش ، أمال الزوهاي ، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1969
- القصيدة معبراً عنها بأدوات السينما ، فراس عبد الجليل الشاروط ،مجلة الاقلام عدد (3) 2002 م.
- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني(ت٥١٨هـ)تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة ، بيروت.
- مقدمة في نظرية الأدب ، د. عبد منعم تليمة، دار التنوير ، ط1 ، 2013
- النقد الثقافي ومنطق الانسجام في المنطلقات والمتن والإجراءات ، أ.د عبد العظيم السلطاني ، مؤتمر جامعة الموصل / كلية التربية .، 2013
- النظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1987 م 0
- الوحش والذاكرة ، ياسين طه حافظ ، منشورات دار الكلمة ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف (د. ت) (ط) 0

Representation of the identity in the poetic image approaching the Iraqi Modern Poetry exemplified in the sixtieth Decade

The image in the poetic body is a bold tool that reveals what is inside the text of the contention of the identities that hover within the poetic text space, so the image contributes effectively inside and outside the text as it represents the link between the creator and the reader in the knowledge of the type of identity carried by the text. A social or political mother, as well as being the main nerve in the poetic text, and accordingly was interested in them to reveal to us the cultural manifestations of the text hiding in the embrace of the poetic text and through which the reader knows the identity deposited by the creator in his text.

The main findings of the research is that the image is an important tool revealing at the same time the quality of the cultural identity carried by the poetic text that the poet clings to in his creative achievement, describing the image as holding the reference lines to form the poetic text, as well as exposing the image in Iraqi poetry in the sixties Decade .A diverse presence of Arab heritage with a conscious approach aimed at reviewing the reading of heritage rather than intersecting with it. Besides, the image revealed the influence of Iraqi poetry on Western culture and the manifestations of modernity by drawing the words on the poetry page in a variety of ways as well as the poetic picture he writes on culture according to which the emergence of dependents.