مستويات الأداء الفني في شعر عدنان الصائغ الفضاء الدلالي للصورة الشعرية أنموذجًا

حارث ياسين شكر، عارف عبد صايل *

ملخص

لا شكَّ أنَّ قيمة أي عمل شعري إنما تتحدد في أدائه الفني الجديد وليس في معالجته للموضوع فحسب .ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ هذا الأداء لا يكون على مستوى واحد بل على مستويات؛ فاللغة بعدِّها الوسيلة الأولى للأداء يتنازعها على لسان مستعملها بعدان متناقضان :بعد موضوعي تطغى عليه ثيمة الإخبار، وبعد ذاتي تطغى عليه ثيمة الإيحاء، وقد يكون هناك بعد ثالث يمزج بين الاثنين .وفق هذه الصياغة يطمح البحث إلى تحقيق مطلبين – :مطلب نظري :نتحدث من خلاله عن أهمية الأداء الفني، ومستوياته .ومثْلُ ذلك عن الصورة الشعرية – .مطلب تطبيقي :نسعى من خلاله إلى كشف تجليات هذه المستويات التي اضطلعت بها الصورة الشعرية لدى الصائغ.

الكلمات الدالة: مستويات، الأداء، الشعري، فضاء، الصورة، الصائغ.

المقدمة

إذا كان الفن بحسب تعبير **كانط** هو: تمثيل جميل للشيء (غادمير، 2007م: 110)، فإنَّ قيمة أي عمل لا تقف عند مجرد التمثيل، وإنما تقف بالأحرى عند طريقة التمثيل وأسلوبه، فهو الحجر الأساس الذي يكشف لنا عن هوية المبدع، فضلًا عن كونه الجسر الرابط بين موهبة المبدع وواقع تجربته، بعدِّه –أي الأداء– إشارات رامزة لما يُعتمل في داخل الذات المبدعة وليس من قبيل الشكل الخارجي الذي ينزل منزلة الكساء، فهو تجسيد لـ"مراتب الالتقاء بين الوعي والأشياء الكائنة خارجه" (الزين، 2015م: 52). من هنا تأتي أهمية الأداء الفني للعمل، بعدِّه أداة تثبيت وتأكيد للتجربة؛ إذ "الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته إلى معطى ثابت، هذا التثبيت لتجربة للفنان من خلال الشكل يجعل تلقي هذه التجربة مفتوحًا للأجيال القادمة" (أبو زيد، 2005م: 86)، فالعمل الناجح لا يمكن فصل شكله عن مضمونه؛ لأنَّ الشكل الفني هو معنى أيضًا (نيوتن، 1996م: 46).

هدف البحث:

يتحدد هدف هذا البحث في عدة محاور أهمها:

- التعرف على مستويات الأداء الفني عند الصائغ.
- تحليل العلاقة بين اشتغال الفضاء الدلالى للصورة وبين وسائل تشكيله.
- تأكيد القول بأنَّ قيمة الصورة الشعرية لا تتأتى من مجرد نسخ آلي للموضوع، ولا من مجرد تحققه في المخيلة.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتضمن جمع النصوص ومحاولة تحليلها بغية الوصول إلى الهدف المطلوب من البحث.

أسئلة البحث:

- هل ثمة علاقة بين مستوى الإخبار وعنصر الموضوع؟ أو بمعنى آخر: هل التعويل على عنصر الموضوع ينفي أو يحجِّم من مساحة الإيحاء، كونه يخفي عددًا لا بأس به من الحيَل التي تسمح بها أوجه الأداء الفني؟
- لماذا يلجأ الشاعر إلى عنصر الإخبار مرة، ومرة أخرى يلجأ إلى عنصر الإيحاء؟

* جامعة الأنبار، العراق. تاريخ استلام البحث 2020/1/13، وتاريخ قبوله 2020/6/2.

 © 2020 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

مصادر جمع المعلومات:

اعتمد البحث على مصادر عدة أهمها الكتب العربية والمترجمة، والدوريات، كما اعتمد جزئيًا على الصحف.

خلفية البحث:

يمَّمَ كثيرٌ من الدارسين وجههم تلقاء شعر الصائغ، فخصَّه بعضهم بدراساتٍ مستقلة، فيما درجه آخرون ضمن دراساتهم العامة. وقد تنوعت هذه الدراسات، وكان أغلبها دراسات موضوعية كالرفض والسلطة الدينية والمرأة والوطن والمنفى والحرب والمقاومة والتمايز الاجتماعي وغير ذلك. وعلى حد علم الباحث فإنَّ دراستين فقط تعرضتا ضمنًا لموضوع الصورة. لكن رغم أهمية هاتين الدراستين وغناها فإنها لم تعالج نصوص الصائغ بالصيغة التي تعالجها هذه الدراسة. وهاتان الدراستان هما:

- **(شعر عدنان الصائغ، دراسة فنية)** وهي رسالة جامعية نوقِشت في كلية التربية بالجامعة المستنصرية في العراق. حيث ناقش الباحث **عارف الساعدي** في أحد فصولها موضوع الصورة الشعرية عند الصائغ، وركَّز على مصادرها التي وزعها على أربعة مصادر هي: الطبيعة والحرب والهامشي واليومي المبتذل. وخلص إلى أنَّ انغماس الصائغ بواقع الحياة اليومية وتفاصيلها جعله يشكِّل صوره الشعرية في لغة بسيطة تبتعد عن التعقيد (الساعدي، 2006م).
- **(قصيدة الحياة اليومية في شعر عدنان الصائغ)** حيث ناقش الباحث **أحمد محمد علي** في الفصل الثالث منها تقانات تشكيل الصورة وتناول ثلاث تقانات وهي: المفارقة والمونتاج والتناص. ورأى الباحث أنَّ ميل الصائغ إلى التعامل مع الحدث اليومي وتوثيقه شعريًا جعل قصائده تتكئ على المصادر اليومية في تشكيل الصورة.

المطلب النظري:

أولًا: في أهمية الأداء الفني:

أولى الدارسون الأداءَ أهميةً كبيرةً وعدُّوه عنصرًا حيويًا من عناصر الإبداع الفني للحد الذي جعل أحد النقاد يطلق صفة الحماقة على من يركِّز على الموضوع دون الشكل (فيشر، 1998م: 207)، وجعل أحد الشعراء يكتب قائلًا: "من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور الشكل في مجال الفن" (نفسه، 1998م: 154).

يقول **جون درايدن:** "إن السعادة الأولى لخيال الشاعر هي، بدقة، الابتكار، أو إيجاد الفكرة، أما السعادة الثانية فهي الخاطرة، أو التغيير، مستمدًا أو مصوغًا عن تلك الفكرة كما يمثلها الحكم ملائمة للموضوع، وأما السعادة الثالثة فهي الأسلوب الكلامي، أو فن إلباس تلك الفكرة المكتشفة والمغيّرة وتزيينها بكلمات ملائمة ودالة ومصونة" (ريد، 1997م: 45).

ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ القيمة الفنية للقصيدة تكمن في درجة التواؤم بين التجربة وبين طريقة أدائها؛ فخير الشعر ما يستدعي من أساليب الأداء ما تفرضه طبيعة التجربة. ولهذا فإنه يحدث كثيرًا أنْ يختار الشاعر تعبيرًا معينًا لا يرضى عنه بديلًا، أو يستبدل كلمة بكلمة أخرى؛ لأنَّ الكلمة الجديدة تمنح مؤثرًا ملائمًا لمركب الإحساس الذي بداخله (مجموعة مؤلفين، 2011م: 217). هذا يعني أنَّ أسلوب استيعاب الذات الشاعرة لا يتشكَّل لتوِّه عند تشكُّل الحروف على السطور، بل يكون قد اخترق مرحلة الإشباع في ذبذبات التماهي بين الذات والموضوع (جبر، 2015م: 10)، فالأداء هو امتداد لموضوع القصيدة، يحدث هيئته في كل امتدادها، وتتابعها، وانقطاعها، وسكونها على الورق (القرشي، 2013م: 103)، فهما يتشابهان ويكملان بعضهما البعض ولا يمكن أن يتجزآن (بينيت، 2018م: 45)، فاستثمار كل الإمكانات وتجريبها إلى حد كتابة البياض – حين يدعو نداء النص إلى ذلك– هذا وحده معيارًا للحديث عن أصالة تجربة ما (بوسريف، 1996م: 78).

ثانيًا: مستوياته:

مما تجدر الإشارة إليه أنَّ الأداء الفني طبقًا لعلاقة الذات الشاعرة بموضوعها لن يكون على وتيرة واحدة؛ فاللغة بعدِّها الوسيلة الأولى للأداء يتنازعها على لسان مستعملها بعدان متناقضان، بعد موضوعي وآخر ذاتي، أو ما يسميه **ستيفن أولمان** لغة الجماعة ولغة الفرد (أولمان، 1975م: 34). وهذان البعدان يوحيان بصراع دائم، طرفاه: **النظام اللغوي المجتمعي** والذي يتمثل بالموضوع، **والفرد المستثمر** لقواعد هذا النظام والذي يتمثل بالذات الشاعرة، ومن هذا الصراع تتمخض للأداء ثلاث مستويات:

الأول: يُصاغ بطريقة واضحة تهيمن عليها طاقة الإخبار. اللغة هنا لغة كلامية بامتياز، جبرية، دقيقة، هي نتاج مؤسسة جاهزة ولها دور وظيفي محدد.

الثاني: يُصاغ بطريقة خاصة تهيمن عليها طاقة الإيحاء. اللغة هنا مصمَّمة بطريقة استثنائية ومطبوعة بطابع خاص.

الثالث: يقبع بين هذين المستويين، من حيث إنه يسمح للذات الشاعرة بأنْ تسبغ على كلامها شيئًا من الصبغة الشخصية ما

يجعل هذا الخطاب مزيجًا من البعدين الموضوعي والذاتي (فلفل، 2013م: 108–114).

وصفوة القول إنَّ اللغة في حضور الموضوع تلتصق به في (**أنطولوجيا الفهم**) بمصلح **هيدغر**، ولذا تكون تاريخية مفسِّرة. أما في حضور الذات فهي تدخل الواقع، حين تفارقه، في (**أبستمولوجيا المعرفة**) بمصطلح **ريكور**، ولذا تكون متعالية مؤوِّلة (عياشي، 1998م: 61).

ثالثًا: في الصورة الشعرية وأهميتها:

تتجلى أهمية الصورة الشعرية في كونها مجال إبداع الشاعر وإحدى أهم المعايير الفاعلة التي يعتمدها النقد الأدبي في الحكم على أصالة التجربة ومدى قدرة الشاعر على صياغتها، فهي "جوهر الشعر، ومحك مقدرة الشاعر" (عبد الله، 1981م: 28)، "وتخيّلنا للشعر دون صورة هو نفسه خيالنا للإنسان دون قلب" (المزايدة والسعودي، 2015م: 1438). يقول **هربرت ريد**: "يجب علينا أنْ نتهيأ دائمًا للحكم على الشاعر ... بقوة المجاز في شعره وأصالته (لويس، 1982م: 20). هذا يعني أنَّ فشل القصيدة أو نجاحها مقرون بما فيها من قدرات تصويرية. وهي نظرة تعكس مدى الأهمية التي أولاها الدرس النقدي للصورة الشعرية، للدرجة التي جعلت أغلب النقاد يتخذونها معيارًا هامًا من معايير الإبداع الفني للشعر، بعدِّها جزءًا من تكوين المبدع، وصورة كاشفة لقدراته الفنية ومخزونه الثقافي.

إنَّ الذي عليه أغلب الدارسين أنَّ الصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية والجوهرية لنقل التجربة، كونها "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (إسماعيل، 1994م:109). فضلًا عن كونها تعبير عن الطريقة التي ترى بها الذات الشاعرة موضوعها (بورتون، 1982م: 57)، فإذا كانت التجربة الشعرية هي الأصل الذي ينبثق منه الإبداع؛ فإنَّ الوسيلة الفنية والجوهرية لنقل تلك التجربة هي الصورة (هلال، 2005م: 417)، فهي تعمل على تجسيد وتحسيس الحالات التي لا يمكن بلوغها أو فهمها مباشرة بدون التصوير، وبالتالى يلجأ الشاعر إلى نقلها عن طريق الصورة، ليضع المتلقي على مكامن تجربته الشعرية. فـ "كل ما هو قريب حسًّا هو قابل لأنْ يفهم من الجميع" (اشبنغلر، 2005م: 564/1).

ومما يضاف إلى ذلك أنَّ الشاعر لا يتكئ على اللغة المباشرة في التعبير عن تجربته، وإنما يميل إلى اللغة الإيحائية لتعبِّر عن حقيقة انفعالاته ومواقفه الذاتية (صالح، 1994م: 59)؛ لأنَّ اللغة الإخبارية غير وافية للتعبير عن حقيقة تجربته الخاصة، وبالتالي فهو يلجئ إلى ما يسميه **سيسل دي لويس (طريق دائري)**؛ وهو الاستعمال غير المباشر للغة (لويس، 1982م: 160)، فهذا الطريق ضروري في التعبير عن حقيقة تجربته التى تكون فريدة ولها دلالات خاصة، فحين يروم الفهم الشخصي فإنَّ المعاني المجردة المتعارف عليها لا تكفى (لايكوف وجونس، 2009م: 183).

واذا كانت الصورة الشعرية هي: "إعادة انتاج، كنسخة لشيء أو لعنصر من الواقع عُدَّ كأصل أو نموذج" (التريكى، 2009م: 104)، أو إعادة انتاج تجربة بعد أنْ يقوم العقل بتحويلها إلى صور (اليافى، 1982م: 74)، فإنَّ هذه الإعادة ستكون على مستويات، فهى إما أنْ تكون قريبة من الموضوع بعيدة عن الذات، فيختفى تبعًا لذلك الفضاء الدلالى للصورة وتكون الأولوية للعالم الخارجى فى عملية الإدراك. واما أنْ تكون بعيدة عن الموضوع قريبة من الذات فيتسع فضاؤها، وهنا تكون الأولوية للذات فى عملية الإدراك، ويكون النص "فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أنْ يكون أي منها أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة" (بارت، 1994م: 21). أو أنْ تتخذ مسافة ملائمة من الاثنين فيأخذ فضاؤها الدلالى حجمًا ملائمًا يتوسط الاثنين كذلك.

المطلب التطبيقى:

بعين الناقد البصير يُقدِّم الصائغ فهمًا عميقًا ووعيًا متميزًا لمفهوم الصورة الشعرية تبعًا لحجم الفضاء الدلالى الذي تخلقه. وانَّ القارئ لهذا التصور يستخلص من حديثه ثمة مستويات ثلاث، المستوى الأول هو الصورة المباشرة ذات الملامح البيِّنة التى تصف الأشياء بشكل فج فلا يتعدى حجم فضائها حجم الموضوع الذي تتمثله، فهى هنا مجرد أداة لنقل الموضوع وتسجيله، وبالتالى فهى لا تقدم شيئًا. وأما المستوى الثانى فهى الصورة المبهمة ذات الملامح المغلقة التى تتسم بالتشتت والانفلات، ما يمكن أنْ تنزاح عن مقاصد النص الذي يراهن على مقاربة خاصة للموضوع؛ بسبب زعزعة الأواصر بين المحتوى الحقيقى وما يحتويه، وهذه قد لا تقدم شيئًا ملموسًا كذلك، فقد تقود النص إلى العوم فى فضاءات دلالية لا متناهية، فيتحول الغموض إلى شكل آخر تنعقد معه الصورة وتتنافر، ويبتعد الدال عن المدلول أكثر مما تسمح به أنساق النص وذهنية القارئ ومخيلته. ثم يأتى المستوى الثالث الذي يحمل الصورة المخاتلة ذات الأبعاد المضمرة التي تكشف عن فلسفة خاصة ورؤية مميزة للأشياء، هي محصلة تفاعل بين معطيات الموضوع وبين اسقاطات الذات الشاعرة، كبديل لتلك الاسقاطات النمطية المكررة التي تعكس الفضاء الخارجي الرتيب

للموضوع، وهذه تعطى النص أكثر من مدلول ويأخذ أكثر من شكل واحالة، فيخرج عن المألوف المعروف الذي يباعده عن دائرة المتلقى العادي ويقربه من دائرة المتلقى المبدع (الصائغ، 2008م: 17-19).

واذا تركنا فضاء الصياغة النظرية واتجهنا صوب الاختبارات التطبيقية، فإننا سنكون أمام ثيمات شعرية متنوعة، يتجاوز بعضها الفضاء الطبيعى للموضوع، ليخلق فضاء خاصًا يتجه به من سطحية التعبير المباشر إلى بلاغة التعبير المراوغ، فيما يبقى الآخر مجرد عاكس للموضوع، ويهيم الآخر فى تشكيلات ذهنية بعيدة كل البعد عن الواقع المادي.

فعندما يهتم الصائغ بأسبقية الحقيقة المباشرة فإنَّ الصورة الشعرية ستتعامل مع الأشياء فى بيئتها الحقيقية المباشرة كذلك، وستعتمد على الرؤية العيانية أكثر مما تعتمد على وخز الإحساس الذي يعكس حضور الذات الشاعرة في نطاق ما نسمِّيه بالفضاء الدلالي للصورة الشعرية. لنقرأ قصيدة **(نقود الله)**:

على رصيفِ شارعِ الحمراء
يَعبُرُ رجلُ الدين بِمِسْبَحَتِهِ الطويلةِ
يَعبُرُ الصعلوكُ بأحلامِهِ الحافيةِ
يَعبُرُ السياسيُّ مُفخَّخاً برأسِ المال
يَعبُرُ المثقفُ ضائعاً
بين سوهو وحي السُلَّم
الكلُّ يمرُّ مسرعاً ولا يلتفتُ
للمتسوّلِ الأعمى
وحدهُ المطرُ ينقّطُ على راحتِهِ الممدودةِ
باتجاهِ الله (الصائغ، 2017م: 274/1)

الصائغ كثيرًا ما يجتهد فى إيصال ما يريد إيصاله لقارئه حقيقة، فيعمد إلى وضع صوره الشعرية داخل إطار حسى يسهل على القارئ استيعابه وتمثله، لكى تأخذ الصورة الشعرية وظيفتها فى خلق جو واقعى مؤثر يكتسى بطابع الموضوعية، لكنه يبتعد عن المباشرة الجافة والتقرير الممقوت. الصائغ فى النص يصور مشهدًا واقعيًا عن انعدام الإنسانية فى ظل سيطرة المادة وجفاف ينابيع الرحمة، فالكل يتهافت مسرعًا غير مكترث لذلك المتسول الأعمى الذي يمدُّ راحته نحو السماء، التي يجعلها الصائغ مصدرًا للرحمة الإلهية.

وانَّ الناظر فى الصور الشعرية التى تخللت جسد النص يرى ثمة لوحات عكست ما يجود به الواقع الخارجى، لما توفره من تماهٍ مباشر بين محتوى التجربة ومحتوى الأداء، بشكل تكون فيه قريبة من تجسيد معادلها الموضوعى فى وعى الشاعر، لتخلق بذلك فضاءً متواضعًا لا يسعى لطرح أسئلة جديدة على القارئ بقدر ما يسعى للحفاظ على الشطر المعنوي للنص.

لأمر كهذا يحرص الصائغ على البعد الواقعى للصورة الشعرية، بعدِّها جسرًا بين واقع التجربة وبين تلقيها، فنظرته للكمال الفنى للأداة مرتبطة بنظرته للكمال الموضوعى للعمل، الاثنان يدخلان فى علاقة جدلية فاعلة، شريطة أنْ لا تطغى الأداة التى تمثل الوجود غير الحقيقى للواقع، على الموضوع الذي يمثل الوجود الحقيقي للواقع، فيؤدي ذلك إلى خلق نوع من التنافر بين العمل الأدبي وقارئه، وهو ما لا يسعى إليه الصائغ. وانظر قوله:

هكذا..
العُمرُ – مِثْلُ المحطّاتِ – تتركُ في كلِّ منفىً:
بلاداً،
وصَحْباً،
وكُتْباً (الصائغ، 2017م: 111/1)

وقوله:

تنامُ على حُلُمٍ بالفجرِ.....
ولكنَّ الفجرَ بعيدٌ...
ما زالَ وراءَ القضبانْ (الصائغ، 2017م: 432/2)

وقوله:

نمضغُ أشواكَنا ونبيعُ الورودَ إلى الغرباءِ
كمستأجرين نقيمُ على الأرضِ (الصائغ، 2017م: 446/2)

وقوله:

ما كان لي.....
أنْ أُبَدِّلَ زقزقتى برباطِ الوظيفةِ (الصائغ، 2017م: 30/3)

فالقارئ لا يرهقه تصور تشبيه العمر بالمحطات، أو ترميز الفجر للدلالة على الخلاص، أو الوقوف على دلالة المفارقة المرَّة التى تصور حال الوطن المسلوب، أو استعارة الرباط للدلالة على رتابة الوظيفة، فبقليل من الحس الأدبى –لا شكَّ –سيدرك ذلك؛ لأنَّ الصور تحمل على ضهرها ثنائية التعبير– التفسير، إن صحَّ القول. وعليه وانْ كانت هذه الأدوات الشعرية أخرجت الكلمات من مسار المعتاد وحوَّلتها من كلمات ساكنة إلى أخرى عالية الصوت، إلا أنها لم تحمل قيمة كبيرة على البعد التعددي للصورة الشعرية، أو تحيل إلى قراءة تأويلية، بل ظلت حبيسة موضوعها، فبرزت فى ثوب شفَّاف يرى القارئ من خلاله الموضوع من دون أدنى كدّ ذهنى، وانْ كانت لا تخلو من لمسات إبداعية تحفظ للمبدع حق الالتفات إلى هذه المفردات وتصييرها إلى صور شعرية في متناول استيعاب القارئ؛ فالإبداع حاضر رغم اختلاف مقاييسه النقدية.

الصائغ يدرك جيدًا أنَّ الإبداع يعود إلى حسن الأداء لا إلى موضوع الأداء، لكنه يعاني من إشكالية **فض اشتباك**(*) –إذا صح التعبير– بين ما هو واقعى وبين ما هو فنى، أو ما تسميه **رشيدة التريكى (مأزق هيمنة)** بين ذات فاعلة مانحة للمعنى وبين عالم مختزل فى منزلة انتاجات سلعية (التريكى، 2009م: 94)، بين الصورة الطبيعية بوصفها ظاهرة موضوعية، وبين الصورة الفنية بوصفها ظاهرة ذاتية، وبين جعلها انعكاسًا للواقع وحكرًا على الموضوع، وبين جعلها خلقًا للواقع وانفتاحًا على المطلق، فتراه يعقد ما يمكن تسميته **بالمصالحة** بين لغة الواقع ولغة الشعر، وهو في كل ذلك يراعي الموضوع الخارجي ويحاول أنْ يحتفظ بصورة صادقة له فيما يتشكل في الذات الشاعرة. يقول الصائغ:

لا أحتاجُ إلى حِبْرٍ
لكتابةِ تاريخي
بل إلى دموع (الصائغ، 2017م: 410/1)

ويقول في أخرى:

ماذا تقرأُ.. في الموضعِ!؟
ماذا تَرْسُمْ..؟
قلْ لي.. وبماذا تَحلُمْ!!؟
الأرضُ – أمامَكَ – لوحةْ
واللونُ هو الدمْ! (الصائغ، 2017م: 423/3)

نحن نعلم أنَّ كل كلمة فى النص لا تقوم–على الأغلب– بوظيفتها بطريقة واحدة، فليس لها دلالة وحيدة أو وصف معيَّن، ولكن قد يحمل فضاؤها –على عمقه وتشظيه– نسق مدلولى واحد، بمعنى أنه يسير فى حلقة دلالية واحدة، كما فى الصورة التى نحن بصددها، فكلمة **الدموع** التى تُحرِّك النسق الدلالى فى النص تحمل جملة دوال، لكنها دوال تنتمى لمدلولات من عائلة واحدة، لتقيم بذلك نوعًا من التناظر بين ما هو واقعي وبين وما هو فني؛ بين التجربة واستراتيجيتها، فأنْ يكتب الشاعر حياته **بالدمع** بدل

(*) يقف الصائغ في كتابه **(اشتراطات النص الجديد، 2008م: 107–111)** طويلًا أمام موضوع النص وأدوات تشكيله متسائلًا ما هو المطلوب من الشاعر؟ هل يكون سهلًا واضحًا ومفهومًا وفي متناول الجميع كما يقول أصحاب نظرية الفن للمجتمع، أم يكون مخلصًا لفنه باحثًا عن اللذة والجمال فقط كما يقول أصحاب نظرية الفن للفن، وتسمع **تولستوي** يقول: "**مهمة الأديب أن يحدث الناس عن الناس**" فتقول: إن الإبداع لا يكون إلا اجتماعيًا. وتسمع **مونتان** يقول: "**إنني المادة الوحيدة لأدبي**" فتقول: إنَّ الإبداع لا يكون إلا ذاتيًا. وتسمع **ريلكه** يقول: "**كل ما هو هام يبدو عسيرًا**"، فتقول: إنَّ الإبداع لا يكون إلا عسيرًا. وتسمع **غونتر غراس** يقول: "**إن استعمال الرمز في الكتابة شيء تافه وأنا أمقته**" فتقول: إنَّ الإبداع هو المباشرة. وتسمع **كولردج** يقول: "**الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة**" فتقول: إنَّ الإبداع هو المجاز. وتسمع **بورخس** يقول: "**إننا بحاجة إلى الخيال كي نواجه تلك الفظاظات التي تفرضها علينا الأشياء**" فتقول: إنَّ الإبداع هو الخيال... ثم يقول الصائغ: والآن أيهما أكثر قربًا من وجهة المنطق الأدبي الصحيح؟؟ وتحتار أيهما ترجح؟ وعلى أي جانبيك تميل؟ ويخلص إلى كل التوصيفات والوظائف صحيحة من جهة، لكنها من جهة أخرى ضربًا من السفسطة التي لا تنتهي ما دام الفن مستمرًا ومتغيرًا ومتجددًا باستمرار حركة الحياة وتجددها وتناقضها.

الحبر هذا يعنى أنَّها كَوْمَة من آلام وأحزان وحرمان وخوف وقسوة وتشرد، وأنْ يختصر **الأرض** في لوحة ويختزل لونها **بالدم** هذا يعني أنه يصور مشاعر الخيبة والاحباط ويؤكد عبثية الحلم فى ظل شبح الواقع المرير.

إنَّ مما يرفع وتيرة الحراك الدلالى للنص هو قطعه الصلة بالمناسبة وتأسيسه فضاءات شعرية مراوغة لا تحمل فى ذاتها صفة الاكتفاء الذاتى، بمعنى أنَّ على الشاعر ممارسة فعل التعالى على الموضوع، بحيث لا تكون الصورة تفسيرًا للموضوع بقدر ما هى تقويضًا له واعادة بناء. ووفق هذا التصور يكون الأداء الفنى بمثابة مسلك الخلاص بالنسبة للشاعر من إعادة تمثيل المشهد أو وصفه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يضع القارئ أمام الدور المنوط به فى عملية تلمُّس المعنى انطلاقًا من ثيمة أدائه.

واذا كان الأمر كذلك فستغدو الصورة في تماهٍ مبدع، تتشكل مادته من أشياء الخارج، ومن تعرُّجات الداخل التي تختزنه الذات الشاعرة، فتخلق بذلك مادة إبداعية في حلة سيكولوجية مرهفة، لا تكون الصورة الفنية فيها نقلاً للموضوع بقدر ما تكون عبارة عن شحنات ناتجة عن انصهار الموضوع فى ذات الشاعر ثم إفراغه على المادة الأدبية التى تشكِّل توأمة روحية مع انعكاسات الذات الشاعرة، بمعنى أنها ليست نوعًا من الولع بتجريب القدرات الذهنية، كما أنها ليست ضربًا من التقليد والمحاكاة. ونستطيع أنْ نجد كثيرًا من النصوص التي تمثِّل ذلك. لنأخذ قول الصائغ:

أوشكَ أنْ يفرغَ كيسُ العُمرِ
ولمْ أَكْتُبْ للآنَ قصيدةَ شِعرٍ تَسَعُ الحُزنَ البشريَّ، وجوعَ العالمِ. (الصائغ، 2017م: 3/397)

ويقول:

سقطتْ أسنانُ العمرِ ولا حلوى تقنعُ هذا الطفلَ الباكي فيَّ
بأنَّ العدلَ
أساسُ الملكِ (الصائغ، 2017م: 2/267)

بهذا الأداء المرهف يُودِع الصائغ تجربته الشعرية، حيث يَخرج الموضوع من توصيفه الواقعي ليدخل في توصيف آخر قائم على "فهم العلاقة بين التجربة الموضوعية في الخارج والتجربة الذاتية في الداخل بالأدوات الشعرية التي ستؤسس النص وتقيم معماره وتشكيله" (علي، 2016م: 13). وتبعًا لذلك تؤسِّس الصورة الشعرية فضاءً دلاليًا، يستعير بنيته الأدائية ليسقطها على بنية دلالية أخرى، على اعتبار أنَّ "الصورة تستكشف شيئًا بمساعدة شيء آخر" (إسماعيل، 1984م: 63)، وأنَّ هذه البنية الدلالية سترتفع بالقارئ من مستوى القراءة: سامع إلى مستوى القراءة: منتج.

وتظهر في النصوص السالفة اجتماع كائنات ليس بينها أي تسامر على الصعيد الدلالي، اجتمعت نتيجة انفعال الداخل الذاتي أمام الخارج الموضوعي، لتوصل بذلك معنى جديدًا يتناغم مع المستوى الفكري والنفسي لواقع التجربة، وهي المتمثلة في قوله: **أسنان العمر وكيس العمر**. وهو تلاعب ذكي خلق فضاءً دلاليًا فاعلًا، أسهم في زيادة الفاعلية الشعرية للنص، حيث أبرز هذا التشكيل الجديد قوة تصويرية لاحتجاج الشاعر وحزنه على ضياع العمر في جحيم الواقع المستعر بكل حرائقه المشتعلة، إنها مفارقة مؤلمة بين ضيق الوقت وقصر العمر، بين انتظار الخلاص وبين وانتهاء المهلة، فهل سينتهي الوجع البشري قبل أنْ تنفذ سنوات العمر؟ إنَّ تخلي **العمر** عن مفهومه التجريدي وتحوله إلى كائن محسوس؛ منح الصورة الشعرية قوة مضاعفة على الحركة، جمعت بين حسن الأداء وألق الفكرة وعمقها، إمعانًا من الشاعر في بلورة المعنى المراد إيصاله إلى القارئ بطريقة تجعله يتخيل عمدًا صورة ذلك العمر المسلوب التي تنفرط أيامه في أمل انتظار الخلاص، وبالتالي فإنها ستوفر مدخلاً أيسر إلى ذهنه.

الصائغ يحترم في صوره العقل والخيال معًا (النصير، 1999م) فيتوخى التعبير والتوصيل بطريقة تكون أكثر عمقًا وإثارةً، وبما يحقِّق وظيفة الصورة الشعرية في تطوير الموضوع أولًا، وتأكيد المعنى ثانيًا، وتكثيف العاطفة ثالثًا، وتزويق النص رابعًا (العالم وآخرون، 1988م: 52)، فيتولد النص بين أتون الذات الشاعرة وتعرُّجاتها من غير أنْ تصل إلى حد القطيعة، أو أنْ يصبح النص مجرد أدوات خاوية دون تعيين واضح للمرجع، فـ"العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الاطلاق علاقة وسيلة بغاية بل هى علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر" (ستولنيتز، 2007م: 377).

في قصيدة (**أزهار للصباح الجديد**) يقول الصائغ:

أيّتُها الحربُ
{يا رحمَ الحياةِ المتورّمَ}
زرعنا في أحشائِكِ كلَّ شيءٍ:
طفولاتِنا، وأمنياتِنا، وقصائدَنا، ومخاوفَنا، وأعمارَنا القلقة.

من أجلِ أنْ تنجبي – ذات صباح مندّى –
طفلَ السلام القادم (الصائغ، 2017م: 3/210)

هذا التساوق الذي يربط بين أجزاء التجربة يحدوه تساوق آخر على مستوى الأداء، تكشف عنه المجاورة العميقة بين عناصر الصورة الشعرية، والتي يرسم من خلالها الصائغ صورة محايثة لواقع الحرب البشع، من خلال تكوين ثيمة واقعية تنقل الصورة المغروزة في أعماق الذهن من مركز تكوينها في الذات الشاعرة إلى مركز استقبالها وهو المتلقي، مستعينًا بما تثيره هذا الثيمة من مردود فني وإيحائي على التجربة. **فالحياة** تتجسَّد على شكل امرأة، لكنها ليست الامرأة التي اعتاد الشعراء الترميز بها، بوصفها رمزًا للخصب والنماء، وإنما جاءت هنا تحمل مفارقة مرَّة من خلال **رحمها** المتورم الذي يحوِّل بذور الأمل إلى حقول من الخيبة. إنها صورة عميقة لضريبة الانتظار المليئة باللحظات الجميلة (طفولتنا، امنياتنا، قصائدنا)، واللحظات الشاقة (مخاوفنا، أعمارنا القلقة) التي تنتظر الولادة المشوَّهة. وما أقسى أنْ تخسر رأس مالك وفرس رهانك وأنت تنتظر الأمل/ المجهول الذي لم يأتِ، والذي قد لن يأتي!

بهذا المعنى تكون الأداة بمثابة المفهوم الذي يُقدِّم صياغة للحدث بقدر ما يحاول قراءته. وإنَّ الصائغ في هذا النص قدَّم صورة عميقة هى كناية عن كل حرب، وكل انتظار أجوف وولادة مشوَّهة. ولهذا عُدَّت الصورة الشعرية جوهر الإبداع الفنى فى كل مظاهره، وبدا الوعى بها واضحًا فى الشعر المعاصر، بعدِّها "لاعبة لدور الوسيط أو الملجأ الأخير لتبرز ما لا يقدر عليه الخطاب فى إطار منطق المعنى" (التريكى، 2009م: 99)، خاصة بعد تعقُّد مجريات الحياة وتأزمها، وتطور مفهوم الإبداع، وتعدُّد مرجعيات التجربة وتشابكها، كل هذا وضع الشعراء أمام متغيرات جديدة أثَّرت بشكل كبير على طريقة تشكيل الصورة.

وفي نص آخر يبدو أكثر قدرة على التمدُّد الدلالي يقول الصائغ:

من أجلِ
أنْ لا تَكْسِرَ الشظايا
زجاجَ الوطن
غلّفوهُ...
بالشهداء

(الصائغ، 2017م: 1/468)

قد لا يثير انتباه القارئ الفضاء الدلالي في هذا النص بقدر ما يثيره الفضاء البصري المبدع الذي اعتمده الصائغ كتقنية فاعلة في تعميق الرؤيا وتوجيه مسار الدلالة، وهو أسلوب فني عوَّل عليه الشعر المعاصر منذ أنْ تحوَّل التشكيل الشعري من القالب الشطري المحصور إلى القالب السطري الرحب، فأصبح التنقيط والحذف والتأطير والكتابة بأشكال ملتوية أو هرمية أو متعرجة وغير ذلك من المثيرات البصرية أدوات فاعلة في انتاج النص الشعري المعاصر؛ لما توفِّره حولها من إيحاءات ودلالات عميقة لا تقل أهمية عن باقي أدوات تشكيل النص، إضافة إلى كونها معالم إبداعية تكشف عن رؤيا الشاعر ومهارته في إعادة انتاج التجربة.

لقد حاول الصائغ في هذا النص أنْ يُجسِّد بصريًا صورة الثمن الباهض للحروب الهوجاء التي يدفع فواتيرها الشعب المطحون، فعمد إلى تأطير نصه بشكل هندسي، هو بمثابة محفِّز أسلوبي يستهوي القارئ ليضعه على بؤرة الحدث الشعري. وهذه فاعلية أدائية ورؤيوية تراود مخيلة القارئ بلغة جديدة تزاوج بين الحراك الجمالي والدلالي في آن، فالنص لا يحقِّق حضوره على المستوى الطوبوغرافى المجرَّد فحسب، وانما بكشف الدلالات المضمرة التى تقف خلف هذا المستوى المادي، فقدرة الفضاءات الذهنية على توليد الأبنية للشاعر يقابله قدرة الفضاءات الذهنية على تأويل هذه الأبنية للقارئ، وهي دعوة للقارئ في البحث عن دلالات العلاقة بين المستويين. وبهذا يضع الصائغ قدميه على ناصية الإبداع الحقيقي، على اعتباره–أي الإبداع– هو "استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة" (عيد، 1988م: 22).

ومن ثم فإنَّ تجسيد الوطن في صورة مادية صغيرة تُجَاوِز صورة المكان الواسع كما هو متمثل في الواقع الخارجي، دليل رؤية ثاقبة تدفع القارئ إلى تمثل التجربة والوقوف على حيثياتها استنادًا لقول **باشلار** بأنَّ المتناهي بالصغر "يتيح لنا وعي العالم بجهد قليل" (باشلار،1984م: 154)، فالصائغ استفاد من هذه اللقطة الاستعارية لتوجيه وعي القارئ إلى أصل التجربة عن طريق نموذجها، بمعنى أنه يعيد خلق التجربة من صورتها المجرَّدة على مستوى الرؤيا، إلى صورة من التشكُّل الملموس على مستوى النص، وذلك عن طريق تحميل الصورة بما تحتاجه من عناصر الأداء الفني وبما يحقق التكامل الفنى بين الموضوع وأدوات إخراجه.

وإذا كانت الصورة الشعرية هي انسحاب عن الحقيقية من أجل التفاعل الأفضل معها، فإنَّ الصائغ يتقن هذا الانسحاب، عبر خلقه لفضاءات شعرية مراوغة تمتلك مسارات تعبيرية وأسلوبية مضمَّخة بعبير الإبداع، يبدو من خلالها الموضوع الواقعي وكأنه غير واقعي. ولنقرأ قوله:

أصغى إلى زقزقةِ النسغِ
وهو يتصاعدُ من أعماقِ الأرضِ إلى حَنْجَرَةِ شجرةِ
ياه.. منذُ متى سرقتِ الشوارعُ من جيبِ قميصِ طفولتهِ.. الغابات
فنسيَ نبضَ الغُصُونِ في دمهِ
وانشغلَ بالضجيجِ المتصاعدِ، من كلِّ شيءٍ:
من ملعقةِ الطعامِ.. حتى مكيّفةِ الهواء ..
آه...
مَنْ يُعِيدُ للعالمِ غاباتهِ التي... ابتلعتها معاملُ المدينةِ.. (الصائغ، 2017م: 203/3)

الصائغ يرسم صورة رائعة يغادر فيها المستوى السطحي إلى مستوى آخر من الدلالة العميقة، حيث يرتسم في النص مناخ شعري يتشكَّل في كينونة متخيَّلة تولِّد صورًا متتابعة، تحمل نسيجًا فضائيًا مشحونًا بالاتساع ينمو بعضه من خلال البعض الآخر؛ إذْ تنهض المنظومات الصورية **(زقزقة النسغ، حنجرة الشجرة، قميص الطفولة، نبض الغصون)** بمهمة الكشف عن حنين الشاعر للمكان الروحي، مقابل مقته للمكان المادي الذي يمثل المدينة المتوحشة. وإذا كانت المنظومة الصورية للمكان الروحي قد ضيَّقت من مساحات الانعكاس، فإنَّ المنظومة الصورية للمكان المادي قد وسَّعت منه لتشكِّل انعطافة تحمل ما يسدّ الفراغ المتولد من فضاء الدلالات الصورية غير المباشرة، لتضع القارئ على بؤرة الحدث الشعري وهو روح النقمة على المدينة بكل ما تنطوي عليه من قسوة وصخب وعنف وحروب وصراعات. إنها منتهى النقمة على الآلة الصناعية **(معامل المدينة)** التي طمست الوجه المشرق للحياة. إنَّ قوله **(معامل المدينة)** هو كناية عن كل دلالة سيئة تشوِّه صورة الحياة.

إنَّ تشكيل الصورة الشعرية أمرٌ معضلٌ ومعقدٌ؛ فحياكة التجربة بطريقة فنية تحتوي الموضوع وتفارقه فى الوقت عينه –على اعتبار أنَّ المعنى الإبداعي ضمن الصورة الشعرية هو "في نفس الآن ضائع ومكتشف من جديد" (كوهن، 2014م: 194)– أمر ليس بالسهل، وانما يتطلب ذائقة شعرية ووعى أداتى متميز، وانَّ كثيرًا من قصائد الصائغ تتقن سياسة اللعب على الحبلين أو مسك العصا من المنتصف كما يقال. في قصيدة **مرآة** يقول الصائغ:

كلّ صباحٍ،
يقفُ يومي؛ عَجِلاً، أمام المرآة
يُعدِّلُ ياقتَهُ، وهو يَهمُّ بالخروج
وأنا؛ لا أزالُ مستلقياً على سريري
أُفكِّرُ بجدوى أنْ أستيقظ (الصائغ، 2017م: 163/1)

فالقارئ للنص يقف على رؤيا عميقة تتشكَّل من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، فالدال الصوري الحاضر على مستوى النص هو بمثابة علامة محملة بحمولات دلالية جديدة تكشف عن بؤرة الحدث الشعري، بطريقة تدعو القارئ إلى القيام بدور المشارك والمحاور للوقوف على الفضاء الدلالى الذي يستفز خياله. الصائغ فى هذا النص يصور أزمة انشطار الذات وتأرجحها بين امتدادين، امتداد المتوقَع الذي يجب أنْ يكون عليه، وامتداد المتحقِّق الذي هو عليه، بين الطموح وارادة التغيير وبين الواقع المؤسف الذي يصدم تلك الإرادة. وهو إذْ يصور ذلك فإنه يبتعد عن الموضوع ويقترب منه في آن، فيحقق للصورة الشعرية وظيفتها من حيث إنها "تكسر سيطرة التقليد، وتجعلنا قادرين على أنْ نصير واعين بذاتية الأشياء الموضوعية، وموضوعية العمليات الذاتية، وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية أنْ تتكلم بإقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول" (موري وآخرون،

1984م: 136)، بحيث نرى منها **(المطلوب المزدوج)** في آن، فلا بدَّ أنْ يوجد فى الأشياء الهمس الملح للتشابه، ولا بدَّ أنْ يوجد فى التمثيل الانكفاء الممكن دومًا للمخيلة (فوكو، 1990م: 78). بمعنى أنَّ قيمة الصورة الشعرية لا تتأتى من نسخ آلى للموضوع، ولا من مجرَّد تحققه في المخيلة، وإنما تأتي من تفاعل ثري ومتبادل بين الاثنين، بمعنى التزام مسافة ملائمة من الموضوع والذات الشاعرة.

ولهذه الصور المبدعة أمثلة كثيرة جدًا في شعر الصائغ، منها قوله على سبيل المثال قوله: **آه من يوقف أمطار الألم التى تنقر زجاج رأسي منذ الصباح** (الصائغ، 2017م: 121/3)، وقوله: **تومض فى سطح الفندق نجمة روحى، أو تخبو في صحن رماد الغربة** (الصائغ، 2017م: 368/3)، وقوله: **يغمس أقدامه بالمحابر والدم، ثم يهرول فوق السطور (الصائغ، 2017م: 64/2)**، وقوله: **تزحف نحوي أفاعى الحنين وتهرسنى (الصائغ، 2017م: 109/2)**، وغيرها الكثير مما يتراءى من خلالها المطلوب المزدوج، والتى تنتج من التزام الشاعر مسافة ملائمة من الموضوع وطريقة أدائه.

واذا كان هذا التفاعل قد ساد ردحًا من الزمن إلا أنه وبدخول الصورة الشعرية ميدانَ الحداثة قد أصبح –إنْ صح القول– أحادي النظرة؛ حيث كان من آثار ذلك أنْ بعدت الشقة بين الذات الشاعرة وبين طريقة أدائها، وهذا لأنَّ المشابهة بين الأصل والنموذج غير واقعية، فإذا كانت الصورة الشعرية فى القديم حرفية تسجيلية نابعة من تفكير مجرَّد، فإنها فى الحديث قائمة على التشتت والانفلات من سلطان العقل ورقابة المنطق. الصورة هنا ذاتية محضة، بلا علائق منطقية، أو ثوابت مرجعية، إنها دوَّامة مشعة وغير مستقرة من الدلالات.

ويجد المتتبع لقصائد الصائغ أنَّ ثمة صورًا شعرية تمرَّدت على قانون الملاءمة، وذلك بجمعها بين أشياء لا ترابط أو تواؤم بينها فى منطق الواقع، أو بعرضها الموضوع بطريقة بعيدة عما يتصوره الذهن، أو استعمال المجاز بطريقة غريبة لا تخضع للتحليل والتعليل، أو توظيف الرموز بشكل متطرِّف، وغير ذلك من وسائل تشكيل الصورة. وهذه جاءت –كما يبرِّر الفن المعاصر– بدعوى قصور التشكيلات التقليدية عن استيعاب التجارب الشعرية الحديثة، وهو ما دفع الشاعر المعاصر إلى البحث عن وسائل جديدة من شأنها أنْ تتسع لزخم التجربة وتساهم بشكل فاعل في تغطية ترددات التيار الذي يجري من الذات الشاعرة باتجاه الموضوع. ولنقرأ للصائغ مقطعًا من **(نشيد أوروك)**:

أهبطُ سُلَّمَ بيتي
يهبطُ خلفي حشدُ نهاراتٍ بائتةٍ
النهرُ على درَّاجتِهِ يسألني عن أقربِ دُكَّان لشراءِ القيمرِ
منذ متى لمْ أُبصِرْ كنَّاساً في شارعِنا؟
أهبطُ يهبطُ سِرْبُ ذبابٍ ليُغطِّي كومةَ أزبالٍ نثرتها قططُ الأفكار الليليةِ... (الصائغ، 2017م: 316/2)

ففى هذا النص يعتمد الصائغ على طرائق مغايرة فى تشكيل المعنى، تعتمد على تقويض الخارج ثم إعادة بنائه بطريقة أقرب لما يراه الداخل، لتحقيق الإدهاش الذي يأتى من كثافة الصور التى تضنُّ بالإشارة إلى شيء محدَّد، فثمة صعوبة فى عملية تمثل القارئ لكيفية **(هبوط النهارات البائتة)**، ثم صعوبة أكبر تكتنفه فى استيعاب **(النهر على دراجته)**، تتبعه غياب المرجعية الواقعية بين **(النهر وشراء القيمر)**، أو بين **(القطط والأفكار)**. هذا التفاعل الحر بين الأشياء يجبر مخيلة القارئ على الانفتاح على باطن النص بعد أنْ أدرك عدم واقعية شكله الخارجى، وانَّ هذا الانفتاح لن يكون أحادي الاشتغال وانما ينفتح على دلالات وتعرُّجات تبعًا لحراك الصورة الشعرية وفضائها المتسع. ومن هذا المنطلَق سيؤدي الحفر فى الدلالة إلى بوادر وصول إلى المعنى المتواري خلف سياج الكلمات، فلعلَّ الصائغ وبخياله الواسع أراد أنْ يصوّر –وهو ظن غير مؤكد– جوَّ الرتابة والجمود الجاثم على صدر الحياة، مضافًا إلى ذلك تصويره لكومة الأزبال التي تشير إلى دوام الحال واستمراريتها.

الصورة الشعرية الجديدة تحرِّر الأشياء وتسلبها تماسكها الواقعى ودلالاتها المستقرة فى ذهن القارئ لتؤسِّس بذلك فضاءً مفتوحًا على المعنى يمكن قراءته على نحو تأويلى، وذلك بإعادة صياغة النص صياغة جديدة تختلف عن سابقتها، على اعتبار أنَّ كل تشكيل يفتقر إلى مرجعية ثابتة أو رابط منطقى سيكون بمثابة نافذة مفتوحة على التعدُّد، وليس بالضرورة أنْ يحيل إلى شيء ثابت أو محدَّد خارج النص. في قصيدة **(فصل... خارج الفصول)**:

يتمدّدُ الليلُ على سريري – هذه الليلة
تتبعهُ أيائلُ النجومِ
وعندما يطبقُ جفنيهِ أو يكادُ

تقفُ على مقربةٍ من النافذةِ المفتوحةِ
تَحْرِسُهُ بهدوءٍ ورهبةٍ
بانتظارِ يقظته
لتعودَ أدراجَها إلى مراعيها البعيدة
أذرعُ الغرفةَ، جيئةً وذهاباً
وأنا أتفرّسُ في جسدِ الليلِ الهائلِ
وهو يغوصُ في سريري
أسحبُ اللحافَ عن وَجْهِهِ، فجأةً...
أتطلَّعُ إلى تقاطيعهِ جيداً
ياه...!!
إنَّهُ مَيِّت! (الصائغ، 2017م: 202/3)

يأتى اتساع الفضاء الدلالى فى هذا النص من إثارة الحس الغرائبى لدى القارئ من خلال تقويض الدلالة المنطقية لعنصر الليل في ذهنه، وإقامة تصور جديد لا ينطوي على طرح عقلاني، حين أَنْسَنَ الشاعرُ الليلَ وجعله كائنًا يتمدَّد على سريره ويغوص فى النوم، ليثير الدهشة لدى القارئ ويستدرج مخيلته إلى معطيات دلالية جديدة. **فالليل** بعدِّه المفتاح الرمزي للنص قد يكون السكون والحلم والإثارة والخيال، وقد يكون القبح والظلم والاستبداد والخوف والقلق والمعاناة، وقد يكون له فيوضه الإيحائية ومشروعه الفنى الخاص بالشاعر. وعليه فإنَّ **الليل** فى نص الصائغ هو بنية رمزية أكثر مما هو إشارة لشىء محدَّد، وحتى وانْ كان يشير إلى شىء محدَّد فى ذهن الشاعر إلا أنه يبقى فضاءً مفتوحًا بالنسبة لكل قارئ؛ وذلك لما يحمله من ميكانزمات تساعده على الاشتغال، وسيظل يقترح ويفترض عليهم معان جديدة في كل مرة، فكل دلالة تقوض الأخرى، وهذا التقويض لا يعني الانتهاء بقدر ما يعنى الشروع لدخول بداية جديدة.

الصورة بهذا المعنى هى دعوةٌ للمتلقى وتوجُّهٌ إليه للدخول فى مجاهيل النص لتبنِّى مختلف الإيحاءات التى تحوم حولها، ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلِّقة والتى سيظلُّ بعضها يرفُّ بأجنحته حواليه ولا يستطيع أنْ يقبض عليها (عيد، 1988م: 254)، وسيكون النص "بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهى تقشيرها" (مفتاح، 1990م: 101)؛ لأنَّ كل بنية مراوغة تحمل معها دلالة مراوغة أيضًا تختلف باختلاف المتلقين، وإنَّ صعوبة الوصول إلى دلالة أخيرة أو إلى موضوع معيَّن هو ما يعطي طابع الفضاء المتَّسع للصورة الشعرية.

ومما يخلق ذلك الفضاء الدلالى للصورة الشعرية أيضًا أنْ تحتشد فى النص عدة صور تتراكم تراكمًا مطردًا، تتلاحق بعضها وراء بعض من دون أنْ تبدو بينها وشائج قربى، ففيها يستبعد الشاعر الصورة المعتمدة على العلاقات الشكلية الخارجية التى تعتمد على العنصر الوصفى والتسلسل المنطقى للتجربة، ويسقط عليها عالمه الداخلى الذي يذيب الترابط الواضح والعلاقة البيِّنة بين عناصر النص، الأمر الذي يحيل إلى تشتُّت الدلالة وانتشارها وصعوبة الحديث عن دلالة واحدة أو معيَّنة للنص. يقول الصائغ:

هذي الغصونُ ركامُ الخطيئةِ في رئةِ الريحِ.
تلك البناتُ فروجٌ ممغنطةٌ.
تلك نورسةٌ تحملُ البحرَ في قفصٍ.
تلك فزَّاعةٌ لا تخيفُ سواها إذا أقبلَ الليلُ.
تلك الصخورُ خطايا الطبيعةِ (الصائغ، 2017م: 446/2)

ففى هذا النص تبدو العلاقة بعيدة بين عناصر الصورة الواحدة وبين صورة النص فى مجموعها العام داخل السياق، فثمة مسافة شاسعة تفصل بين تسلسل الصور ستحيل إلى مسافة أخرى وهى المسافة الدلالية للنص، ينضاف إلى ذلك أنَّ الصور نفسها عصيَّة على التمثيل وفاقدة لوضوحها الذهنى، وهو ما سيجعلها موضع تساؤلات لعقل القارئ الذي ستصطدم بمقاييسه المنطقية، وسيعمد إلى ممارسة التأويل والحفر فى الدلالة الغائبة التى تكمن خلف هذه اللغة الملغزة، فكيف تكون الغصون ركام الخطيئة؟ وكيف تكون الصخور خطايا الطبيعة؟ وكيف ستحمل النورسةُ البحرَ في قفص؟ ثم إذا أفلح في فكِّ ارتباطاتها سيبحث عن الرابط أو الموضوع الذي يجمع هذه التعالقات ذات المحنى السريالي.

إنَّ تطور مفهوم الإبداع الفني وإلحاقه باللاعقلي واللامنطقي بدعوى لا نفعية المحسوس أو غير موافاته لثقل التجربة، حتم

على الشعراء خلق صوت شعري مغاير، عن طريق استحداث علائق لغوية غير حقيقية، بعدِّها قادرة على انتاج المعنى بدلًا من نقله، فهى "توفر معلومات عن ماهيتها الحقيقية" (غادامير، 2007: 177)، ولهذا راح الشعراء المعاصرون إلى استحداث طرائق جديدة تنأى بالنص عن التسليع والتشيُّؤ وتجعل منه مشروع دائم للإثارة.

ويتساءل **عز الدين اسماعيل** عن سبب لجوء الشاعر إلى تشكيل الصورة على هذا النحو قائلًا: ولماذا يؤْثر الرموز على الحقائق الواقعة؟ وما المعايير التى يصدر عنها فى خلق علاقات بين رموز غير مترابطة؟ (إسماعيل، 1984م: 67) ومثله **دي لويس** يسأل عن التخطيط وراء الوهج من الصور الشعرية، مع أنها مهشَّمة وغير متجانسة؟ يجيب **كولريدج** بأنَّ العبارات العفوية وغير المنطقية، مبتذلة ورائعة في آن واحد (لويس، 1982م: 136–137). كما أنَّ الصورة المتطرِّفة تتحول إلى مخدرات حقيقية تجعلنا في تماس مباشر مع الخيال (باشلار، 1984م: 152).

ولعلَّ هذا ما حدا بالشعراء المعاصرين إلى تمرير الموضوع دون وصفه؛ لأنَّ وصف الموضوع في ذاته فكرة مبتذلة، فأنْ تسمي الموضوع–والقول **لمالارميه**– "هذا يعني أنْ تهدم ثلاثة أرباع لذة الشاعر، الذي يعيش دائمًا في سعادة التخمين المستمر" (تولستوي، 1991م: 104). ولهذا فالشاعر يفر منه عبر الصورة الشعرية وما تخلقه من نسيج فضائى يبقى النص موصوفًا بالشمولية والتعدُّد دون حصره في بعد دلالي واحد، فضلًا لما للرمز من قوة اشتغالية تسهم في تعميق الإحساس بالموضوع الذي يعالجه الشاعر. ولعلَّ الصائغ من أكثر مجايليه استخدامًا للرموز وخاصة الأسطورية منها لما تحتويه من فضاءات شعرية واسعة من حيث الامتداد والعمق وكثافة الإيحاء. يقول الصائغ في أحد النصوص:

– عَبُّود

... هل عمرُنا قبرُنا؟

رأيتُ إليهِ يقرفصُ في البردِ

يرنو لقبّرةٍ

سارحاً بتكرُّرِ أطيافِهِ في الليجنداتِ وهو يغيبُ على ظهرِ كوش ليعبرَ ميرونغ ينْزل غو لُفَّ بالغري غري بأحضان غوكو يراقصنَهُ الكارياتُ فتطوي الغورغونات جدائلهنَّ على شكلِ رمح غونغنير صوّبهُ في التلاشي إلى صدرِ هاكيا بأفلاكِ هوتشي وحين أفاق تحوتمس من غفوةِ الرملِ آوى إلى هاست يسألُ هيمدال عن عقدِها قبلَ أنْ يختفي هوشيغان بِصُرَّةِ أفعى ليحرمَها النطقَ حين رأى وتيزيلو بكاملِ عدَّتِهِ – الريش يسخرُ من هوركان كيف يقدحُ في نارِهِ رأسَ هيدرا تَصِلُّ على سهلِ يانغ كو لتُحصِي ممالكَ ياما لما يعتلي هيغيلاك سحابَ التوصّفِ في وصفِ تفاحِ آريس بين الجميلاتِ رشوتهُ ثغرُ هيلين تحرسُهُ عينُ ايدون كي يتسلّلُ بندرفي سحرِ ميرلن يقطفُ تفّاحها واضعاً بين أحضانِ ايلماتير بيضَ بطّاتِهِ تتفقّسُ بالنجماتِ على جلدِ الأفقِ إنواه تشرقُ أنتي بقرصٍ، وايسولت في فرجها الهيبومانيس تشربُ من جُرْعَةٍ خطأً الحبِّ (الصائغ، 2017م: 2/406–408)

أو قوله:

يروي بأدمعهِ نهرهُ لغيابِ ليو تحت جوبير

حتى إذا ما تناهى الخوارُ لجونو

رمتْ أرجساً بينها ورياش الطواويسِ

لكنَّهُ عادَ يغوي كالسيتو وينجبُها دبها في السماءِ سماكين.. سيميليه أحرقها نورهُ ساقطاً فوق شبَّاكِ داناي

قطرَ ندى

تتراقصُ كاتشي على روحِها

في أناشيدِ كاليفالا

لتسرقَ كيري دمَ النارِ من نومِ بومبا

وتقرأ في صحفِ الكوجيكي سلالاتِها قبلَ أنْ تتحطَّمَ أعمدةُ الأفقِ من قرنِ كونغ كونغ

فأحملُ كوسا لهرقل كي يسلخَ الكونَ من جلدِهِ

فيدبُّ لولاتي بأحراشِ ليشيرأى ليندر يسبحُ في ضوئِها عابراً نحوَ دافني بهيئةِ أنثى

فطارَ العقابُ ليوليو للوكا

على سُورِ ماكو

وقدْ دبكتْ فوقهُ الباخياتُ

مع الميوساتِ
فصفَّقَ ماهيوكي يراقصُ ماماكويلا
على لحنِ لاكوكاراتشا
أمامَ القضيبِ المُذَهَّبِ (الصائغ، 2017م: 3/406–411)

وتستمر القصيدة على هذا النمط لأربعٍ وعشرين صفحة، وهي آلية أخرى من آليات اشتغال الذات الشاعرة على الفضاء الدلالي للصورة الشعرية، وصورة من صور استنطاق اللاواقع للتحرُّر من استعادة الواقع، وبناء قصيدة ذات وجود مختلف تضع الشاعر والقارئ على قراءة جديدة تجمع بين المضمون الواقعي والتقنية السريالية، فالشاعر ومن خلال ملكته الإبداعية راح يخلق لنفسه عالمًا مستقلًا، وهو عالم يعلن العداء على كل ما هو مألوف ونمطي، لأنَّ المبدع الحقيقي لا يركن إلى الواقع ولا يستقبل الموضوع بحيادية الآخرين وإنما يبدع من خلال اللغة رؤياه الخاصة التى لا تشبه رؤى الآخرين، وهو أمرٌ لا شكَّ يدل على ثقافة خاصة ومهارة عقلية. إلا أنَّ اجتماع هذا العدد الكبير من الرموز الأسطورية في النص الواحد يزيد المعنى اشتباكًا، وينذر بصداع دلالي يجهد القارئ في سدِّ فراغاته للوصول إلى المعنى الحقيقي للنص؛ إذْ إنَّ كل إشارة من هذه الإشارات مترعة بحشد من الدلالات، وليست مجرد سرد باهت أو حشر كلمات لترميم النص، فهي تدل على ما تدل عليه في وضعها الأصلي، وتحيل في الوقت عينه إلى مجموعة كبيرة من الدلالات، تنتظر من القارئ التفتيش عن الخيط الدقيق الذي يلظمها ليتشكَّل عقد المعنى، وهو خيط غير شفيف ولا يمكن التكهن باتجاه طيرانه بسهولة.

ويأتي اتساع الفضاء الدلالي للصورة الشعرية في هذا النص من صعوبة الوصول إلى الجزء المسلوخ من الموضوع، أي الواقعي منه؛ وذلك بسبب حشد الصائغ لمجموعة كبيرة جدًا من الرموز، كل رمز منها ذو بعد مرجعي يختلف عن الآخر، كما أنَّ استنباط معطياته الإيحائية تختلف من واحد لآخر. ولعلَّ هذا الاستدعاء المكثف هو سبب ما في النص من غموض وما في الفضاء من سعة دلالات، ينضاف إلى ذلك طريقة الاستخدام المتطرف للأسطورة، حيث بدت وكأنها تتوالد وتتناسل بعضها من بعض، وهو ما وسَّع من مداخل الفضاء الإيحائي للنص. فضلًا عن ذلك إخراج الشاعر الأسطورة من واقعها الأصلي واسقاطها على الواقع الآني وما يتبع ذلك من تلاعب بطقوس الاسطورة، وهو استعمال يفصح عن قصدية دلالية غايتها إبراز حركة الذات الشاعرة للخروج من مستوى الدلالة الظاهرية المحدودة للموضوع إلى مستويات فسيحة من الإيحاء، تتعدَّد ولا تتمانع، فكل قارئ يحمل محاورة جديدة مع النص.

الخاتمة

إنَّ الصائغ في كلِّ ما تقدَّم من صور شعرية كان ينظِّم تجاربه الشعرية تنظيمًا محكمًا بحيث لا يتجاوز به الحد المعقول، ربما باستثناء الأخير من النصوص التي استدعيناه كمثال لفضاء الصورة المتسع. وإذ بدت المستويات الثلاثة جليَّة عند الصائغ فإنَّ المستوى الأول كان أبرزها، ولعل ذلك يأتي من اعتماد الصائغ على تجاربه المباشرة بخلاف أغلب مجايليه الذين بدت الصورة عندهم تأخذ مسارًا ذهنيًا صرفًا. ثم إنَّ وقوفه في صف القائلين بأهمية المعنى جعله يخلق الصورة من أشياء مألوفة منتزعة من الواقع اليومي، وهذه سمة إبداعية تدلُّ على فرادة وتميُّز وطول مراس.

المصادر والمراجع

أبو زيد، ن، (2005م)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المغرب: المركز الثقافي العربي.
إسماعيل، ع، (1984م)، التفسير النفسي للأدب، ط4، القاهرة: مكتبة غريب.
إسماعيل، ع، (1994م)، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
اشبنغلر، أ، (2005م)، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، بيروت: دار مكتبة الحياة.
أولمان، س، (1975م)، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد، القاهرة: مكتبة الشباب.
بارت، ر، (1994م)، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري.
باشلار، غ، (1984م)، جماليات المكان، ط2، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية.
بورتون، س، (1982م)، التصوير وألوان المجاز، ترجمة: محمد حسن عبد الله، الكويت: مجلة البيان، ع(191).
بوسريف، ص، (1996م)، رهانات الحداثة، المغرب: دار الثقافة.
التريكي، ر، (2009م)، الجماليات وسؤال المعنى، بيروت–تونس: الدار المتوسطية للنشر.

تولستوي، ل، (1991م)، ما هو الفن؟ ترجمة: محمد عبدو النجاري، دمشق: دار الحصاد.
جبر، س، (2015م)، إبداعية النص الأدبي، الأردن: عالم الكتب الحديث.
ريد، هـ،(1997م)، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب وعمر شيخ الشباب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
الزين، م، (2015م)، تأويلات وتفكيكات؛ فصول في الفكر الغربي المعاصر، بيروت: منشورات ضفاف.
ستولنيتز، ج، (2007م)، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الاسكندرية: دار الوفاء.
صالح، ب، (1994م)، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي.
العالم، أ، وآخرون، (1988م) في قضايا الشعر العربي المعاصر؛ دراسات وشهادات، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
عبد الله، م، (1981م)، الصورة والبناء الشعري، القاهرة: دار المعارف.
الصائغ، ع، (2008م)، اشتراطات النص الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
الصائغ، ع(2017م)، الأعمال الشعرية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
عياشي، م، (1998م)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المغرب: المركز الثقافي العربي.
عيد، ر، (1988م)، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، الاسكندرية: منشأة المعارف.
عيد، ر، (1988م)، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط2، الاسكندرية: منشأة المعارف.
غادامير، هـ، (2007م)، الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، ليبيا: دار أويَا.
فلفل، م، (2013م)، في التشكيل اللغوي للشعر؛ مقاربات في النظرية والتطبيق، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
فوكو، م، (1990م)، الكلمات والأشياء، ترجمة: جورج أبي صالح، لبنان: مركز الإنماء القومي.
فيشر، إ، (1998م)، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القرشي، ع، (2013م)، أسئلة القصيدة الجديدة، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
كوهن، ج، (2014م)، بنية اللغة الشعرية، ط2، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال.
لايكوف، ج، وجونسن، م، (2009م)، الاستعارات التي نحيا بها، ط2، ترجمة: عبد المجيد جحفة، المغرب: دار توبقال للنشر.
لويس، س، 1982م)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف وآخرين، بغداد: دار الرشيد.
المزايدة، إ، والسعودي، م، (2015م)، تشكيلات الصورة الشعرية في (كتاب الموت) لمحمد مقدادي، الأردن: مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج42، ع2.
مفتاح، م، (1990م)، مجهول البيان، المغرب: دار توبقال.
موري، م، وآخرون، (1985م)، اللغة الفنية (مجموعة مقالات مترجمة)، ترجمة: محمد حسن، ، القاهرة: دار المعارف.
مؤلفين، م، (2011م)، جيل دولوز؛ سياسات الرغبة، ترجمة: أحمد عبد الحليم عطية، بيروت: دار الفارابي.
النصير، ي، (1999م)، خطوات في الغربة؛ قراءة في ديوان الشاعر عدنان الصائغ، لندن: صحيفة الوفاق، ع(354).
هلال، م، (2005م)، النقد الأدبي الحديث، ط2، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
اليافي، ن، (1982م)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، سورية: منشورات وزارة الثقافة.
بينيت، أ، (2018م)، الذوق الأدبي، كيف يتكون؟، ترجمة دلال الرمضان، الكويت: منشورات تكوين.

Abu Zaid, N, (2005 AD), Reading Problems and Interpretation Mechanisms, Morocco: The Arab Cultural Center.

Ismail, A., (1984 AD), the psychological interpretation of literature, 4th floor, Cairo: Gharib Library.

Ismail, A., (1994 AD), Contemporary Arab Poetry: Its Issues and its Technical and Moral Phenomena, 5th edition, Cairo: Academic Library.

Spiegler, A, (2005 AD), The Decline of Western Civilization, translation: Ahmad Al-Shaibani, Beirut: Library of Life Library.

Ullman, S., (1975 AD), The Role of the Word in Language, Translation: Kamal Muhammad, Cairo: Youth Library.

Bart, R, (1994), Critique and Truth, translation: Munther Ayashi, Aleppo: Center for Civilizational Development.

Bachelard, G. (1984 AD), Aesthetics of the Place, 2nd floor, translation: Ghaleb Helsa, Beirut: University Institution.

Burton, S., (1982), Photography and colors of metaphor, translation: Muhammad Hassan Abdullah, Kuwait: Al-Bayan Magazine, p (191).

Bousrif, p. (1996), The Stakes of Modernity, Morocco: The House of Culture.

Triki, R., (2009 AD), Aesthetics and Question of Meaning, Beirut-Tunisia: The Mediterranean Publishing House.

Tolstoy, L, (1991 AD), What is art? Translation: Muhammad Abdo Al-Najari, Damascus: Dar Al-Hassad.

Jabr, S., (2015 AD), Creative Literary Text, Jordan: Modern Book World.

Reed, H., (1997 AD), The Nature of Poetry, translation: Issa Al-Akoub and Omar Sheikh Al-Shabab, Damascus: Publications

of the Ministry of Culture.

Al-Zein, M., (2015 CE), Interpretations and Deconstructions: Chapters in Contemporary Western Thought, Beirut: Banks Publications.

Stolnitz, C, (2007 AD), Art Criticism, translation: Fouad Zakaria, Alexandria: Dar Al-Wafaa.

Saleh, B., (1994 AD), The Poetic Image in Modern Literary Criticism, Beirut: The Arab Cultural Center.

Al-Alem, A, and others, (1988 AD) on issues of contemporary Arab poetry: studies and testimonies, Tunisia: Arab Organization for Education, Culture and Science.

Abdullah, M., (1981 AD), image and poetic construction, Cairo: Dar Al-Maarif.

Al-Sayegh, AR, (2008 AD), Conditions of the New Text, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

Al-Sayegh, p. (2017 CE), Poetic Works, 2nd edition, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut.

Ayachi, M., (1998 AD), The Second Writing and the Fatakat Al-Mutaa, Morocco: The Arab Cultural Center.

Eid, R., (1988 AD), The Philosophy of Commitment to Literary Criticism between Theory and Practice, Alexandria: The Knowledge Establishment.

Eid, R., (1988 AD), The Philosophy of Rhetoric between Technology and Evolution, 2nd edition, Alexandria: Al-Maaref Establishment.

Gadamir, H, (2007 AD), Truth and Approach, translation: Hassan Nazim and Ali Hakim, Libya: Oya House.

Pepper, M., (2013 AD), in the linguistic formation of poetry: Approaches to theory and practice, Damascus: The Syrian General Book Authority.

Foucault, M., (1990 AD), Words and Things, translation: Georges Abi Saleh, Lebanon: National Development Center.

Fisher, E, (1998 AD), The Necessity of Art, translation: Asaad Halim, Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Al-Qurashi, p. (2013 AD), Questions of the New Poem, Beirut: Arab Diffusion Foundation.

Cohen, G, (2014 AD), The Structure of Poetic Language, 2nd edition, translation: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Morocco: Dar Toubkal.

Lekov, C, and Johnson, M., (2009 AD), The Metaphors We Live in, 2nd edition, translation: Abdel Majid Jahfa, Morocco: Toubkal Publishing House.

Lewis, S., 1982), the poetic image, translated by Ahmed Nassif and others, Baghdad: Dar Al-Rashid.

Bidding, A, and Al-Saudi, M., (2015 AD), Poetic Image Formations in (The Book of Death) by Muhammad Miqdadi, Jordan: Journal of Studies, Humanities and Social Sciences, Vol 42, p2.

Miftah, M., (1990 AD), Anonymous, Morocco: Dar Toubkal.

Morey, M., and others, (1985 AD), technical language (a collection of translated articles), translation: Muhammad Hassan,, Cairo: Dar Al-Maarif.

Authors, M., (2011 AD), Jill Doulouz; Politics of Desire, translation: Ahmed Abdel Halim Attia, Beirut: Dar Al-Farabi.

Al-Nusair, Y, (1999 AD), Steps in Exile: Reading in the Office of the Poet Adnan Al-Sayegh, London: Al-Wefaq Newspaper, AR (354).

Hilal, M., (2005 AD), Modern Literary Criticism, 2nd Edition, Cairo: Egypt's Renaissance for Printing, Publishing, and Distribution.

Al-Yafi, N, (1982 AD), an introduction to the study of the artistic image, Syria: publications of the Ministry of Culture.

Bennett, A., (2018 AD), Literary Flair, How Does It Form?, translated by Dalal Al-Ramadan, Kuwait: Training Publications.

Levels of Artistic Performance in Adnan Als'agh's Poetry Semantic Space for Poetic Image as Pattern

*Hareth Yaseen Shakir, Arif Abd Sayel **

ABSTRACT

No doubt, the value of any poetic work is not only determined by its subject, but also by its new artistic performance which manifests in many levels. Because language is the main means for this performance, its use is dominated by two contradictory dimensions: an objective dimension prevailed by a narrative theme and a subjective dimension prevailed by a suggestive theme. There may be a third dimension mixing between them. Accordingly, the current study tends to acheive two objectives: - A theoretical objective through which we focus on the importance of the artistic performance and its levels including the semantic space of the poetic image. - A practical objective through which we attempt to uncover the manifestations of the poetic image levels.

Keywords: levels; performance; artistic; image; space; AlS'agh.

* University of Anbar, Iraq. Received on 13/1/2020 and Accepted for Publication on 2/6/2020.