

## تشكيلات الصّورة الشعريّة في "كتاب الموت" لـ محمد مقدادي

إسماعيل سليمان المزايذة، محمد سليمان السعودي\*

### ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تناول تشكيلات الصورة في ديوان "كتاب الموت" للشاعر محمد مقدادي، وقد وقفت عند منابع الصورة فيه: المنابع الروحية، والإنسانية، والطبيعية، ثم درست تشكيل الصورة من خلال اللغة والتنسيق والتعلق مع الصور القديمة وماهية تشكيلها. في حين جاء الجانب الثالث من الدراسة ليبرهن جماليات التشكيل وأثره على المتلقي، وإظهار قدرة الصورة وتفردتها في شعر مقدادي وامتلاكها لمقومات الحدائث الشعرية، وخلصت الدراسة إلى أهمية الصورة في إيصال رسالة مقدادي للمتلقي؛ من خلال تنوع منابع الصورة لديه، وقدرته على تشكيل عناصرها وتضافر موادها.

**الكلمات الدالة:** الصورة، منابع الصورة، تشكيل الصورة، جماليات التشكيل، مقدادي.

### المقدمة

والرحلة إلا تعبير من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة" (محمد، 1981)، فالشاعر "حين يقف على الأطلال يلاحظ هذا الفناء الذي يتمثل في رحيل أصحابها عنها، ثم ما يتبع ذلك من خراب وبلى، يذهب في الوقت ذاته تحقيقاً لمبدأ (الانتصار)، إلى إشاعة الحياة في هذه الأماكن، وتأكيد غلبة الحياة على الموت" (الكومي، 1979)، مع إدراكه التام -وهذا بوعيه المتقدم- أن الموت ليس: "حدثاً خارجياً، ليس الموت بذرة تنمو وتتضج في إطار الحقيقة الإنسانية على هذه الأرض، إنه أعمق جذر في وجود هذه الحقيقة" (رفقة، 1973). وهو "يتناول رحلة الروح الإنسانية في دار الخلود باعتبارها يقينا حقيقيا وباعثاً على البهجة على الأقل كالوجود الأرضي" (شورون، 1984).

كما أن فكرة الشعر ذاتها هي إحدى أسلحته وأدواته في محاربة الموت، بعد هذه القوائد "الطريقة الوحيدة القادرة على تحييد فكرة الموت الباعثة على الأسى" (شورون، 1984)، فهي محاولة لسرقة لحظة بهجة وسرور من كف الموت السوداء، حيث "إن الموت هو آخر موضوع يفكر به الإنسان الحر. والحكمة ليست في تأمل الموت وإنما في تأمل الحياة" (العوا، 1958)، حيث "يغدو: توقّع الموت ووعي الإنسان بأنه سيموت هو إحدى الخصائص التي تسمح له أن يوجد بوصفه إنساناً وليس حيواناً" (ماكوري، 1982).

وقد تشكل موقف الموت عند مقدادي من خلال حبه لابنه (عاكف)، وشعوره بحالة الفقد التي شنت حياته وجعلته يهيم في البيد الظوامي، لأن ثمة "علاقة بين الحب والموت، ولكن أبسط إشارة في العلاقة بين المتحابين إلى إحساس أي منهم بأن الموت قادم، تشعره بخطر الموت على الحب. كما أن فناء

شغل الموت الإنسان منذ لحظة الخلق الأولى، وبقي هذا الموت هو الأمر الوحيد الذي ينجس عليه حياته، وظل هاجسا يطارده ويجعل من ملذات الحياة لا قيمة لها عنده، بسبب هذا الانتظار المتوقع للموت. والشاعر وهو الذي يختلف عن الإنسان العادي بما يحمل من مشاعر إضافية ورؤية نحو الوجود والكون، كان الأكثر قلقاً وتوجساً من هذا الموت، الذي يطارده في كل بيت شعري يبوح به.

ويبدو أن الشعراء العرب القدماء حاولوا محاربة الموت في قصائدهم مع إيمانهم المطلق بحتميته قدومه الذي لن يطول. "فاتخذوا نحو الموت نظرة رواقية تقوم على الصبر والرضا والتضحية دون تأفف، وإن مقياس القوة كان قد وضح لهم الفرق الواسع بين الإنسان والدهر. ولما كانوا يعتقدون أن القوة هي الحكم الأوحى في كل صراع، سهل عليهم أن يتقبلوا ضعف الإنسان والحيوان إزاء الدهر، فذهبوا يتعززون عن الفناء بمصير الحيوان القوي، كالأسد والثور وحمار الوحش" (عباس، 1955).

وهذا يتصل أيضاً باعتقاد بعضهم أن مقدمات القصائد عند الشعراء، والإتيان بالمرأة في بداياتها، ما هو إلا محاولة فاشلة للتغلب على الموت، كون المرأة فعل إنجاب يؤدي إلى بقاء الحياة واستمرارها، فلم يكن النسب والوقوف على الأطلال

\* الجامعة الأردنية، عمان؛ جامعة الطفيلة التقنية، الطفيلة، الأردن.  
تاريخ استلام البحث 2015/1/19 وتاريخ قبوله 2015/2/23.

العرب مساحة فسيحة، تحدّثت عن نفسها وأنطقت في حقها باحثين كثر من غير لسانها على حمل ذوي القرى اليوم. والصورة عماد الشعر وتخيّلنا للشعر دون صورة هو نفسه خيالنا للإنسان دون قلب. وإن كنا نؤمن بأن الصورة حجر أساس في بناء القصيدة إلا أنه حجر يحتاج لروافد كثيرة الجاحظ في الشعر أنه "صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" (الجاحظ، 1966)؛ ومن هنا تعددت الرؤى في النظرة للصورة، فمنهم من عدّها من التخيل الذي "تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعلاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض" (القرطاجني، 1966)، وتنبه دارسون إلى الرباط الذي ينسج بين الصورة والموقف الشعريّ و"ظهر اهتمام شديد بالدراسة الفنية والبنائية للشعر متجسدة بالصورة، والنفاد إلى السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني" (صالح، 1990) في حين أعادها آخر إلى الحواس، فمعظم الصور مستمدة "من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصورة الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية" (البطل، 1980). بينما يرى فيها آخر أنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (إسماعيل، 1981). وثمة دراسة رأت فيها جانباً نفسياً صرفاً بحيث ظهرت الصورة لديه "تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها والتناسق في تشكيلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها" (القط، 1987).

والصورة لدينا هنا عند مقداي جمع مما ذكر؛ لأنها دراسات متعددة في فهم الصورة ومختلفة في تناولها، فهي لدينا تصوير أو تخيّل، نربط بها الأفكار والرؤى بالمواقف الشعرية، للنفس والحواس دور في تشكيلها كما للعقل والفكر واللغة، وهي لدينا ميزان الشعر بعد إيقاعه، ويتفاوت الشعراء عندنا بقدرتهم على أدائها وإتقان عناصرها.

### منابع الصورة

لابدّ للمتلقي من تعليل: لماذا أتت الصورة على هذا النهج؟! وما الذي أخرجها بهذه الحلة القشبية؟! وإن لم يكن هناك تعليل ستفتق الرؤى والخواطر في أن؛ ولذا فإنّ منابع الصورة هي الأولية التي قد ننطلق منها، وكيف لا تكون ذلك؟!،

ذكريات الحب الماضية وعدم تمكن المحبين من استعادتها، يذكر بقاء أيام المحبين وعجزهم عن استرجاع ما مضى من العمر، ومن ثمّ فهي تقربهم من الموت أو على الأقل من الإحساس به خطوة" (عصلة، 2000).

وهذا دافعنا اليوم أن نقدّم شاعراً يمتلك ناصية القول ويختمر الفكر، ويتخذ موقفاً من صروف الدهر وتقلباته، ولم تكن هذه الدوافع فقط، بل كان أولها اكتمال التجربة الشعرية لديه من حيث الرؤى والأداء الأسلوبية، مع نزور في الدراسات التي بنيت عليها.

والديوان له قصة شكلت موقفاً في حياة مقداي حيث انقسمت الحياة عنده إلى ما قبلها وما بعدها، وهي وفاة ابنه الشاب البكر "عاكف" بصورة مفاجئة، وإن كنا حتى هذه السطور لا نعرف الشاعر معرفة شخصية ولا نعرف ابنه كذلك - رحمه الله - إلا أنه أفرد سفراً جديداً من الوقوف أمام الموت في الشعر العربي الحديث؛ وهذا ما قادنا إلى الوقوف عنده، وعند الصورة بالذات للجدّة التي قدمها والتصوير الذي أحدثه.

وقد تناولنا تشكيلات الصورة من خلال منابعها؛ فتحدثنا عن منابع الروحية والإنسانية والطبيعية، وقصدنا بالروحية ما اتصل بنص ديني أو قصة مقدّسة، أما المنبع الإنساني فقد تجلّى في ما يتصل بالإنسان مخلوقاً بشرياً، في حين كان منبع الطبيعة ذا بُعد آخاذاً من حيث النباتات كالياسمين والحبّ، أو مظاهر الطبيعة الأخرى كالعتمّة والضوء ثم ناقشنا التشكيل الجمالي في الصور المقدمة، باحثين في اللغة والعناصر الداخلية التي جعلت منها تشكيلاً متميزاً في حركة الشعر العربي الحديث، فقد استنطاق مقداي أن يوائم بين الصورة القديمة المتمثلة بـ (رمح وناب)، وصورة (السمر وسط عناصر اللهب) مثلاً، وبين الحركة الداخلية للغة، ثم كيف بُني هذا الخليط، وكيف نسقه ليظهر على النحو الذي بدا لنا أصيلاً في ساحات الموت وليس في ليالي السمر؟! وكان المشهد الثالث في تناولنا هو جماليات التشكيل، وكيف استنطاق مقداي أن يسلب المتلقي وقته ويجعله يمكث عند تشكيله متأملاً أو معارضاً أو موافقاً؟!!

### تمهيد: مفهوم الصورة

إذا كانت الصورة كما يقول أحد النقاد: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة" (سي دي لويس، 1982)، فإنّ جهداً كبيراً قبله كان بمثابة مقدمات استشرفت الأداء الشعريّ أكثر من أي وقت مضى، فكان لها أن تعمّقت في رؤاها من خلال تطوّر الشعري، وعندما نقول تطوّر الشعريّ نعني حركة الإنسان معه منذ فجر الخليقة، وإن كان في هذا الباب لنا نحن

كف عن موتك،  
- يوماً واحداً-  
كي أستريح.  
وأحيل النار  
بردا وسلاماً.  
كفّ عن موتك،  
- يوماً واحداً-

كي أرى جرحي،

على جرحي يسيح" (مقدادي، 2013)

وفي موقف جديد كانت بذرت الصورة لدية قوله تعالى:  
"ولقد خلقنا الإنسان في كبد"، فقد عمم الكبد وهو الشقاء على  
كل شيء في الكون، حيث أنسن الموت ليجلس على عتبات  
البيوت وينادي بمشهد مخيف على المخلوقات حتى يصل إلى  
(لا أحد) على قيد الحياة:

كلُّ شيءٍ  
في كَبَدٍ.

فلماذا،

يجلسُ الموتُ على أعتابنا

وينادي،

كلُّ يومٍ واحداً منّا،

إلى أن لا... أحد!! (مقدادي، 2013)

#### ب. منابع إنسانية

في هذا الجانب أصبح الإنسان هو المتكأ الذي يأوي إليه  
في تشكيل صورته، وأصبح لوازم هذا الإنسان هي المواد  
الأولية للصورة، بل هي المشكل الحقيقي لها "بدرجة ما  
استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل  
ترى بعض الحقائق عن وجهها" (سي دي لويس، 1982)؛ فها  
هي المراكب تخلت عن ركابها والذكريات عن أربابها، حتى أنه  
ذكر صراحة الفعل (تخون)، بمعنى انكشفت الخيانة التي كان  
مدارها الإنسان، حتى عاجل الشاعر هذا كله فتوكأ على عظم  
أكتاف الإنسان.. وفي الصورة البصرية الأولى لمواضع التركيب  
داخل النص نجد أنه قدّم شبه الجملة: (على عظم أكتافهم)  
على الفعل (نتوكأ)، أي انه أحدث ردة فعل من خلال بناء  
الإنسان الجسدي (عظم أكتافهم):

وقلنا:

على عظم أكتافهم،

نتوكأ،

حين تخون المراكب،

ركابها.

وهي في طبيعتها الأولى تعود إلى إمعان الفكر، بعيداً عن  
الواقع الحقيقي للأشياء، وفي هذا ملمح يدعو المتلقي لتفحص  
أمر هذه الصورة ولن يغفل عاقل بداية عن المنابع التي نجمها  
في المنابع الروحية، والإنسانية والطبيعية، والتي لم نفرضاها  
على النصوص قدر ما كانت جلية بعد تحديد الصور في  
الديوان وفرزها.

#### أ- منابع روحية

في المنابع الروحية اشتدتّ المواقف لأسباب كثيرة منها أن  
الشاعر يتحدث عن حالة عاشها لم تكن يوماً في خياله، وهو  
موت الابن فجأة، دون تمهيد، فأصبح اللامتخيل واقعا  
محسوساً، لا تسير الدنيا إلا به، فالأب الذي يحلم بأبنائه  
سعداء بين أولادهم وفي أعمالهم وقد يحاول أن يبرر موته  
قبلهم، بأنها سنة الحياة وقدر الله المحتوم، يصبح اليوم بمشهد  
مقلوب طبيعياً؛ مما حدا به أن يصور لنا حالة روحية بينه  
وبين الأرض متكأ على قصة يوسف عليه السلام وإن كان  
الموقف مغايراً؛ إلا أنّ الكلمات عينها، والباب نفسه الذي فتحه  
العزیز، هو اليوم جاثم على عتباته، فالفعل "همّت وهممت" إلا  
أن المتغير هنا زوجة العزیز، والحال في المكان الأرض؛ لأنها  
الأقرب لما يرغب به "الموت" وهي الحاضنة الأبدية دون رغبة  
منا في ترابها ودودها وظلامها، ولذا ما لبث أن خرج من حالته  
الروحية الصعبة على النفس إلى مظهر الألم " فماذا عن  
الجمر، يا أضلعي؟؟":

سقط الخاتم الآن من إصبعي

فماذا أحدثتُ عن أدمعي؟

وماذا،

إذا همّت الأرض بي،

وهممت بها،

وماذا إذا هبت الريح من كهفها

وبات على بابه مرتعي،

فماذا عن الجمر،

يا أضلعي؟؟ (مقدادي، 2013)

وفي مشهد جديد يطلب من ابنه عاكف أن يكف عن موته  
يوماً واحداً ليستريح من ألم الفقد، ويصور لنا هذا اليوم بمنزلة  
البرد والسلام اللذين أعجز الله بهما القوم في حادثة حرق  
إبراهيم عليه السلام، فالعلاقة الروحية أو التأثير الديني كان له  
الكلمة في تشكيل الصورة، فقصة إبراهيم -عليه السلام- كانت  
منبعا غنيا لديه في تشكيل الصورة ليخرج بها من عالم الواقع  
المحسوس إلى عالم الخوارق مع علمه أن ذلك لن يتحقق إلا  
أنه خروج شكّل له واقعا متخيلا افتراضياً:

وحين تخون الحكايات،

أربابها (مقدادي، 2013)

يستعير مقدادي بسبب وقع الحدث عليه (موت الابن) صوراً تتكئ بداية على مشاهد الموت الإنساني والذي يكون فيها مادتها وحدثها وعبرتها؛ وتجلى هذا من خلال إسناد الأفعال المضارعة (يجلس، يذكرون المكرورة مرتين) إلى الإنسان، مبتدئاً بالموتى تلك الكوائن القائمة في ذاته لكنها مفقودة في الجانب الحسي، ولكنها حاضر في مشاهد الفرع وسجلها في الذاكرة، ثم ذكر الأهل والخلان، والجيران، وحتى في الجانب الآخر لتكوين الصورة فإنه استعمل متلازمات لهذا الإنسان: أجدانهم، مساءات الخميس، والتأمل هنا أن هذه المتلازمات جاءت في عتمة وخوف، الأجدان وظلمتها، ومساءات الخميس بعد موتهم أو ليلة كل جمعة عندما يستكره الأهلون والأحبة:

يجلس الموتى

على أجدانهم

في مساءات الخميس.

يذكرون الأهل، والخلان،

والجيران،

والموت الجليس.

يذكرون العشب

والحلمان

والنأي الأنيب (مقدادي، 2013)

ولم يكن كل ما يخص الإنسان من أعضاء أو ملامح ثقيلاً في تشكيل الصورة، فقد كان عاملاً محفزاً لمتابعتها، فما كان للأفعال الموجودة في النص الآتي (يغتسل، يسعفه، وتكوكبت، تعلقت، وتمزقت، تلعثمت) خصوصية لولا التشكيل الذي ربط بها، خاصة ما كان مرتبطاً بالإنسان (الأحداق، ماء العين، في صدره، نظرت، أشلاؤه)؛ وذلك بخروجها من الإطار المعجمي التي عرفت به إلى إطار شعوري جديد تمثل بتكوين علاقات معجمية جديدة، كان لها الدور الفاعل في تقديم معنى الحزن والسف على فراق جديد ولكنه لن ينقطع يوماً:

نادى...،

وأيقن أنهم رحلوا

ومضى إلى الأحداق يغتسل.

فعاها ماء العين

يسعفه

لو مرّة-

والطقس يعتدل.

ضاققت به من ألف ناحية

وتكوكبت،

في صدره العلل.

وتعلقت

في السفح نظرت

وتلعثمت

في حلقة الجمل.

وتمزقت أشلاؤه إربا

وقضى

على أعتابه الأمل. (مقدادي، 2013)

### ج. منابع طبيعية

تشكل الطبيعة ملهماً حقيقياً للمبدعين في مجالات الإبداع كافة؛ لأنها هي الحاضنة الرئيسة للأفراد والمجتمعات وهي المحرك لعوالم الإبداع؛ ونجد مقدادي في هذا الباب قد اتكأ على الطبيعة بكل أنماطها ففي المقطوعة الآتية يستنهض الياسمين والحبق، وهما نوعان من النبات يعرفان برائحتهما الزكية وفوح عبيريهما؛ إلا أن مقدادي هنا أخرجهما من الصورة النمطية إلى عوالم الاستعارة التي تثير وتجلجج المتلقي، وكأنني به يريد أن يقاوم الموت بالعطر والنباتات اللطيفة، وكأن هذه النباتات الغضة الجميلة معادل لشخصية (عاكف) ابنه الذي مات شاباً يافعاً ومنتقداً شاباً؛ إلا أن هذا الموت سينهي الجميع، ولذلك أكمل جمالية صورته بالقمر والسفح، أحدهما يرتبط بالسماء والآخر بالأرض، فعقدته الأرض التي توارينا، لقد لجأ إلى القمر عندما أفلت الشمس وحلّ الظلام؛ أفلت شمس الحياة وحلّت عتمة الموت، وعاد في هذا النص إلى استحضار صورة الموت عند مالك بن الربيع، وهو يؤكد حتمية الفراق والبعد، وأن مكان البعد الحقيقي هو القبر/ الموت، الذي يبعد الأحباب، وينأى بهم نحو المجهول، في قوله: (يقولون: لا تبعد وهم يذفنونني/ وأين مكان البعد إلا مكانياً):

سأستنهض الياسمين

فلا تبعد

أيها الحبق المتقد

واستعد،

لحظة الموت،

علي... أجد:

قمر جافلا،

في السفوح (مقدادي، 2013)

ونجد مقدادي هنا يتابع عتمة الموت بمشهد المولم، وحسرتة الشديدة؛ ليبيّن لنا من خلال التضاد ثنائية بين عتمة

لو تريتت... (مقدادي، 2013)

### تشكيل الصورة

لقد "كانت الصورة هي أداة التعبير عن الخبرة الشعرية" (عفيفي، 1978)، ولذا فقد بدأ مقدادي التشكيل في الصورة من خلال اللغة والصورة القديمة والتشكيل البصري، والفضاءات المعرفية التي توظف في المتلقي أشياء سنكشف عنها النصوص اللاحقة؛ فالموت في التشكيل الأول يأتي منتبهاً لحركة الكائن الحي الذي قضى عليه، وهو يحمل في يده جمسته ومعه ناب، ولعل هذه الصورة تذكرنا بأبي ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها  
ألفيت كل تميمة لا تنفع (المصري، 1998)

ناهيك عن الفضاء البصري الذي أحدثته حركة النقط المنتهية بالفاصلة، بمعنى أن الجرح أكثر عمقا مما سيقوله مقدادي هنا، فترك ظرف الزمان وحيداً، معولاً على المتلقي ليكمل الخيال، غير أنه يعاجله بهمه الذي فجع به وهو موت عاكف، فالموت لم يبق سوى الطيف والجراح؛ فأنسنة الموت بهذا التشكيل دفع المتلقي لملء فراغات المعنى، مرة بالذاكرة وأخرى بالمشاعر وعناصر اللفظة الجارحة التي عظمت بقافية الباء المقلقة:

ومرّ الموت في أعقابهم  
حاملاً جمسته،  
رمح...وناب  
وهنا.....،  
ليس هنا من أحد،  
غير أطياف،  
على أسوارنا تغفو  
وجرح،

يُستطاب!! (مقدادي، 2013)

وفي صورة أخرى تشكل الصورة مساحة في الذاكرة العربية، فقد وُصف الموت عند كثير من الشعراء بأنه كأس إلا أن الجدة في طرح مقدادي هنا تكمن في طريقته الجديدة في تشكيل صورة الموت؛ بأنه وظّف الفعل المضارع بهذا الحسّ الممتد (يكتب ويلقي، لم يكن، ينام)، فالكلمة "عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف، أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تظغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز" (اليوسفي، 1985). وما أثارت صورة الموت من صيرورة وشجى وولّه خير دليل على تفاعل

والضوء، عتمة الموت وما يلزمها من استسلام وانقياد للقدر وبين ضوء فاتحة النص ونراه هنا ابنه "عاكفاً" الذي كان بالنسبة لأبيه حلم الحياة وأمل الغد، وكأنها لحظة غفوة حتى ذهب ولم يعد ولن يعود. فالصورة مبنية على ملامح الطبيعة وعناصرها بدرجة عالية من التكثيف:

لماذا ذهبت وحيدا

إلى عتمة الموت

والضوء فاتحة النص، لماً،

يضيق بنا صدر هذا الزمان؟ (مقدادي، 2013)

وفي مشهد ثالث يكرس مقدادي أدوات صورته الطبيعية التي حمل عليها النصّ كله؛ فهي دعائم توزعت من بداية النص إلى آخره، بصورة مزجت بين المنابع الإنسانية والطبيعية، فالأجفان والقلب والجرح والكف والأحداق، كانت ممهّدة للدخول في عوالم الطبيعة الأخرى؛ أشجاراً، أزهاراً، نجمين، العشب، السطح المُقيم. ولعلّ من يراقب المشهد يجد أن عناصر الطبيعة المشكلة للصورة ارتبطت بالإيجاب في حين راوحت عناصر الإنسان في عتمة الموت وانسداد الأمل؛ فالرابط بين الموت والأشجار حلم طويل لدى مقدادي يتمثل في دعوة عاكف بالتريث في الرحيل، وهذا في الواقع محال، إلا أنّ مقدادي انتكأ على الصورة للخروج من واقعه المرير، وكذا هي العلاقة بين الكف والأزهار والقلب والكتاب والأحداق والعشب...:

أيها الزّاحل،

محمولاً على الأجفان

ماذا لو تريتت قليلاً،

لترى كم غُصّة في القلب أبقيت،

وجرحاً مُستطاباً.

لو تريتت قليلاً

لرأيت الموت في عينيّ أشجاراً

وفي كفيّ أزهاراً،

وفي قلبي كتاباً.

لو تريتت قليلاً،

لمضى الموت إلى غايته

ومضينا

صحبة العمر،

كما نجمين

راحا يبذران العُشب

في أحداق موتانا،

صهيلاً ناعماً

وعناقاتٍ على السطح المُقيم.

صورة انتهت بالسكون الذي لم يدع خياراً لمقدادي سوى اللجوء إلى لحذف ليكون أكثر تحفيزاً للمتلقين:

أيها الموت

- يا صاحبي -

لا تدعني،

مع الناي

وحدي!!

أجوب البلاد

وأوقظ نؤامها

لينبت عشب البراري،

على جسدي...

وغبار الطريق (مقدادي، 2013)

### جماليات التشكيل

في تحقيق الجمالية الشعرية لا بد من تكاتف حقيقي بين الصيغ المشكلة للصورة والرؤيا وحذاقة المبدع، متى يقدم؟ ومتى يؤخر؟! وكيف يعبر برؤاه إلى شغاف المتلقي؟! وكيف يطوع اللغة لذلك... وأسئلة كثيرة قد يطول توقعها؛ ولذلك دأبنا على الوقوف الحقيقي عند التشكيل من حيث جماليته وأسرارها لتنا نقف عند المتخيل وليس الواقعي، وعند تجريد الفكر وتكثيفه، وليس عند محسوسات الواقع ومتعلقاته، فهي أن انقلاب على المؤلف والمعهود؛ لذلك بدأ مقدادي مقطوعته بالحرف (لو)، وهو مدخل ناجح لمشهد لن يتحقق بسبب الموت؛ ف(عاكف) ليس موجوداً ولن يكون، ولذلك أتبع هذا الحرف ب(أنك ترجع يوماً)، وأطلق الرجوع (يوماً بلا موعد) ليزيد مساحة التخيل، ليركن إلى عنوبة المكان، ويصل بنا إلى جمالية التصوير: لتعرف أن البيوت، تلتظت على جمر أشواقها، وظلت تحاول أن تسترك!!

فالشوق أصيل في البيوت التي تركت فيها أثرك، شدتها الذكرى، وأقلقتها الأحداث، إلا أنها حاولت كإنسان يستر شيئاً يخاف عليه (وظلت تحاول أن تسترك!!)، ليسدل لنا قماشة الصورة بشيء من البطء، مطالباً بمفاجأة جديدة أن يعود وحده، بلا مقدمات، وشعرية الصورة في هذين السطرين جاءت من بعد أن حاول مقدادي أن يستحدث تماهياً بين صورة (عاكف) الذي فجعه، والمكان الذي يراه فيه، ولذلك خرج بنا إلى نمطية الحدث المتوقع في مواقف كثيرة (لو أنك ترجع - يوماً - إلى شرفة البيت وحدي!!)، غير أن هذا الحدث لا يتلائم مع مشهد الموت:

لو أنك ترجع يوماً

- بلا موعد -

الكلمة بمحيطها؛ فالضمير الغائب الذي رافق هذه الأفعال وصاحبها لم يعرف بعد حقيقة الموت الذي مهما أهدقت عليه من كلام جميل ونفائس تعادل جمال الورد إلا أنه نديم لا ينام، ولا يعرف المشاعر الصادقة من غيرها:

يكتب الشعر

ويلقي وردة الشعر،

على الموت الزؤام

لم يكن في ذهنه يوماً،

بأن الموت،

كأس بين كفيه،

نديم... لا ينام (مقدادي، 2013)

وفي مشهد ثالث كان للصورة دور كبير في إيصال المتلقي درجة العجز أمام الموت؛ فالموت يقف كإنسان يطوي الشراع وأي شراع؟! إنه شراع الفرح والبهجة، أي أنه لا رحلة بعد اليوم ولا سفر وفرح، فقد حول الحقائق جميعها إلى أمنيات توقّف عن تحقيقها الزمن، والسماوات الفنية هي التي (منحت الإبداع شكله الخاص، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني) (القرطاجني، 1966). وهنا ترافق مع انسحاب الحياة لصالح الموت استعمال للفعل الماضي الناقص (كنت تمنيت - حبيبي - ظلّ وهماً، في جراب الأمنيات).

يبسّ العشب ،

على درب حبيبي

وطوى الموت،

شراع الأغنيات

كل ما كنت تمنيت - حبيبي -

ظلّ وهماً، في جراب الأمنيات!! (مقدادي، 2013)

وفي مشهد جديد تنتاب مقدادي الوحدة، فيختار صاحباً غير متوقع؛ وهو الموت (يا صاحبي)، ولا شك أنه مكره على صحبته، إلا أن المهادنة في بعض لحظاتها تكسب النفس هدوءاً يعود بها إلى توازنها، ومع هذا كله يهمننا هنا وقع الجار والمجرور والحذف في تشكيل جمال الصورة؛ فإن ينبت العشب شيء معهود مألوف، ولكن شبه الجملة في قوله (لينبت عشب البراري، على جسدي) قدّم صورة جديدة خرجت من المؤلف إلى دائرة إثارة الذاكرة أي ذاكرة الموت لدى المتلقين، ثم أن الحذف طوّر من هذه الصورة عندما أضاف جملة شعرية جديدة (وغبار الطريق)، والتي عطفها على الفاعل (عشب) في حين لم يكمل جملة (على جسدي) مثلاً أو أي شيء متخيل وإن كانت أكثر توقفاً من غيرها.. فالناي مبعث السعادة والنغم انقلب إلى مبعث إثارة الذكريات وإن نوع مقدادي فيها إلا أنها عنده واحدة؛ صورة (عاكف) الماثلة في عالم التخيل لديه،

من البشر هؤلاء؛ إنهم الفرحون الطيبون المؤثرون، وعادة  
يلقاهم في منتصف الطريق، وقد اشتعلت القلوب عليهم ولها  
وعشفاً:

يا أول الفرح،  
مذ هلّت بشائره  
وآخر الفرح حيث الموت يحتفلُ  
كأنني كنت في عينيك  
أرقبه:

يرنو إليك، ودمع العين يبتهلُ (مقدادي، 2013)  
وفي مشهد آخر في القصيدة نفسها أظهر أنّ الصورة لديه  
تراكم لشاعريته، وخبراته المتراكمة من ثقافة وخبرة ومواقف  
حياتيه، حيث يقارن أيضاً بين موقفين يحملان بداية ونهاية؛  
المسافة النفسية بين إشعال الروح بهجةً بداية الحياة، واشتعالها  
في لحظة الموت، حيث كان الفعل بداية يسند إلى (عاكف)  
(أشعلت)، وفي لحظة الحزن أسنده إلى روح الشاعر (تشتعل)،  
وقد اكتملت الصورة بعد حرف التشبيه (كأن)؛ فما عاد للموت  
ساحات يقتتل بها سوى كبد الشاعر وفناء قلبه، وهما عضوان  
ارتبطا بالحب واللهفة والوجد:

أشعلت روحي بما يكفي لبهجتها  
واليوم تترك روحا  
فيك تشتعلُ  
كنا على موعد يا وردة حارتنا  
فما ورتت  
وجاء النادب العجلُ  
يُنبي،  
كأن سيوف الأرض في كبدي  
ومثلها  
في فناء القلب  
تقتلُ (مقدادي، 2013)

#### الخاتمة

وبعد، فقد خلصت الدراسة إلى أن تجربة الموت التي  
عاشها مقدادي كان لها الدور الفاعل في بنية النص الشعري  
وتشكيل صورته الفنية، والطبيعة الاستعارية لتلك الصورة أسهمت  
في إيصال رسالته للمتلقى؛ من خلال تنوع منابع الصورة لديه،  
وقدرته على تشكيل عناصرها وتضافر موادها، خاصة في  
مضمون الموت الذي بدأ مع الإنسان وعولج بطرائق متعددة.  
كما كان لدلالة فعل الفقد الذي مرّ به مقدادي، قيمة دلالية  
مهمة في خصوصية الإحياءات، التي ساعدته في تطوير منابع  
الصورة لديه، والتي كان معظمها يقع تحت منابع الروحية،

للبيوت التي سكنت روحك الأمس أركانها  
لتعرف أن البيوت،  
تلظت على جمر أشواقها  
وظلت تحاول أن تسترك!!

\* \* \*

لو أنك ترجع - يوماً-  
إلى شرفة البيت

وحذك!! (مقدادي، 2013)

وفي مشهد جديد ظهر الموت مقلقا ومؤرقا من خلال  
الصورة، حيث "حرر الكلمة من المواضع الاصطلاحية،  
وأصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس  
تبعاً لذلك، أفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات" (اليوسفي،  
1985)، وخاصة أن مقدادي استخدم نمطا من الأفعال تفيد في  
مضمونها سلب الحياة ونشر الخراب، فماذا يعني أن القناديل  
تُجرد من ضوئها، وينسحب هذا على الأفعال: أبقى وأبقاني،  
وضلت سفني، واستبدت كائنات الموت، وطوى أشرعتي. وكلها  
معانٍ تصل بنا إلى النهاية المؤلمة، ولكن بصور حزينة تخرجنا  
من مباشرة اللغة إلى رحابة التفكير والتخييل، فمن تجريد  
الضوء إلى إبقاء الجمرة تخبو في مشهد متروك للتأمل، ثم  
الإبقاء على قارعة الجفاف، لينتهي بنا إلى صورة سهم الغياب  
وهو يطوي أشرعة مقدادي ليقدفه نحو المجهول من الحزن  
والألم:

جرد الموتُ  
من الضوء قناديلُ  
وأبقى جمرة العمر،  
على مرقدتها تخبو،  
وأبقاني على قارعة الأرض اليبابُ  
كلما هيأتُ قلبي،  
لعبور الماء،  
ضلّت سفني  
واستبدت كائنات الموت بي  
وطوى أشرعتي،  
سهمُ الغياب (مقدادي، 2013)

وفي قصيدة (الزفاف) يتقاسم مقدادي الفرح مع الموت؛  
ولكنه فرح من نمط فريد؛ يكسر فيه أفاق التوقع، ويتحدى بها  
قواعد اللغة، ليصنع لنفسه أفقا آخر مليئا بالتوقعات والرؤى  
الخاصة به، فالوالدان يفرحان لولادة مولود جديد، وهذا موقف  
طبيعي نمارسه جميعا، إلا أن المقاسمة حاصلة رغماً؛ فالموت  
يحتفل بنهاية (عاكف) كما احتفل به الشاعر بداية، وكأن  
الموت إنسان له لهفة على لقيا البشر واحتضانهم... وأي نوع

مدينة الثقافة الأردنية سنة 2007، وشغل عضوية هيئة التحرير في مجلة "أوراق" التي تُصدرها رابطة الكتاب الأردنيين (2007/2008).

وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وتولى أمانة السر في هيئتها الإدارية (2005-2007)، وشغل عضوية هيئتها الإدارية مرة أخرى (2009-2011)، ورأس فرعها في إربد (1986/1987 و 2001/2002). ورأس اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2007/2008). كما أنه عضو في نقابة المهندسين الزراعيين، وكان عضواً في المجلس الدولي للغة العربية/لبنان.

من أهم أعماله الأدبية: أوجاع في منتجع الهمّ، الإبحار في الزمن الصعب، الانفجار، مسرحية شعرية، حقول الليلك، ذاكرة النهر، طواف الجهات، أحد.. أحد، على أيّ حال أحبك، على وشك الحكمة، رجل يرسم الحب والمنفى، هوس القرنفل، وغيرها من الكتب والدراسات. انظر معجم الادباء الأردنيين (في العصر الحديث)، وزارة الثقافة الأردنية، ط1، مطبعة دار الجمال، عمان، الأردن، 2014، ص270-271.

والإنسانية والطبيعية، واعتمد مقداًدي في تشكيل الصورة على اللغة والصورة القديمة والتشكيل البصريّ والفضاءات المعرفية. وكان لتكثيف اللغة الشعرية وملئها بالاستعارات تماهٍ قريب مع انكسارات الذات وألمها، مما أعطاه القدرة على أن يؤنس الموت، ويجعله قادراً على ممارسة تأثيره وبعثه للأحزان. ولهذا كله عدت تجربة مقداًدي الشعرية في مضمون الموت من التجارب المهمة التي كان للصورة الدور الحقيقي في إبرازها.

\* وُلد محمد علي ظاهر مقداًدي سنة 1952 في بيت إيدس/ إربد، أنهى الثانوية العامة في مدرسة الشوبك الثانوية الزراعية سنة 1970، وحصل على شهادة البكالوريوس في الهندسة الزراعية من جامعة دمشق سنة 1974، ثم شهادة الدبلوم في إدارة التعاونيات الزراعية من معهد الاقتصاد في بلغاريا سنة 1979، ثم شهادة الماجستير في الاقتصاد الزراعي من الجامعة الأردنية سنة 1989، فشهدا الدكتوراه في الاقتصاد الدولي من جامعة "الباسيفيك" في أميركا سنة 1993. تولى منصب المنسق العام الثقافي والفني لاحتفالية إربد

## المراجع

حسين، ط1، مطابع الرسالة، الكويت، ص25-75.  
صالح، ب.، 1990، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، ص62-63.  
صالح، ب.، 1990، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، ص63.  
عباس، إ.، 1955، مشكلة الموت في الفكر الإسلامي، مجلة الأديب، ج5، السنة 14، م27، ص3.  
عصلة، أ.، 2000، الموت في الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات مركز المخطوطات والتراث والوثائق، الكويت، ص300.  
عفيفي، م.، 1978، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي القاهرة، ص139.  
العوا، ع.، 1958، المذاهب الأخلاقية، عرض ونقد، ج1، دمشق، مطبعة الجامعة السورية، ص273-274.

إسماعيل، ع.، 1981، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، ص66.  
البطل، ع.، 1980، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص30.  
الجاحظ، ع.، 1966، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط1، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة، ص131.  
رفقة، ف.، 1973، الشعر والموت، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص24.  
سي دي، ل.، 1982، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص23؛ وانظر: محمد حسن عبدالله، الصورة، ص29.  
شورون، ج.، 1984، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف

- القرطاجني، ح.، 1966، منهاج البلغاء، تونس، ص89.
- القط، ع.، 1987، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت، ص435.
- القيسي، ن.، 1969، تحقيق ديوان مالك بن الربيع، مسئل من "مجلة معهد المخطوطات العربية" مج15، الجزء الاول، جامعة الدول العربية، القاهرة، مصر، ص93.
- الكومي، م. 1979، الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، ص469.
- ماكوري، ج.، 1982، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ص281.
- محمد، إ.، 1981، قضايا الشعر في النقد العربي، ط2، مكتبة الشباب، القاهرة، ص191.
- المصري، س.، 1998، ديوان أبو ذؤيب الهذلي، الطبعة الأولى، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص137.
- مقدادي، م.، 2013، كتاب الموت، ط، إدار الكتاب الثقافي، إريد، ص52-106.
- اليوسفي، م.، 1985، في بنية الشعر العربي، دار سراس للنشر، تونس، ص27.

## Imagery Formations in Mohammed Mekdadi's Poetry

*Ismail Suleiman Al Mazaydah, Mohammed Suleiman Al Saady\**

### ABSTRACT

This study explores imagery formations in the collection of poems entitled "The Book of Death" by Mohammed Mekdadi and discusses its spiritual, human and natural sources. In addition, it reflects upon the aesthetic formation of his poetic imageries and conducts an analysis of their language, harmony and interrelation with the past. The third section in this study demonstrates the aesthetics of form and its effects on the reader. It argues that imageries in Mekdadi's poetry are peerless in profundity, prolificacy, peculiarity and poignancy, and feature the transformational properties of modern poetry. The study concludes that Mekdadi's poetic imageries, diversity of their sources, form and harmony effectively helped convey meaning to the reader.

**Keywords:** Imagery, Imagery Sources, Imagery Formation, Aesthetics Of Form, Mekdadi.

---

\* The University of Jordan, Amman; Tafila Technical University, Tafila, Jordan. Received on 19/1/2015 and Accepted for Publication on 23/2/2015.