الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك
- دراسة في نماذج مختارة -

سنان عبدالعزيز عبدالرحيم
جامعة كركوك – كلية التربية

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

إن موضوع الصورة البصرية من الموضوعات المثيرة في النصوص الشعرية وقد كانت القصائد على الدوام معتمدة عليها في رسم لوحتها الفنية فالبحث يقوم على التحليل في هذا الموضوع أساساً، و هنا مَكمن الأهمية في الموضوع كونه يعالج مسالة فنية تدخل في صميم النطاق الفني للنص ومرتبط مع الرؤية الشاعرية وطرق نتاج الصورة ودور الخيال في بنائها، فضلا عن التنوع في هذه اللوحات النصية، وقد اخترت الموضوع كونه موضوعاً بكراً لم ينطلق فيه حسب علمي إلا بعض الدارسين وبصورة جزئية وخاصة باللغات المحلية لأبناء المدينة من تركمانية وكردية ، أما الدراسات العربية فإنها قليلة ولم تمس الموضوع مساً مباشراً وإنما طافت حوله، ومن جهة ثانية كان التركيز على الشعراء المعاصرين، بقصائدهم النثرية أو أشعارهم الحرة وعدد من شعراء السابقين أي أن المسافة الزمنية لإنتاج النصوص تمتد بين (١٩٦٠ – ٢٠٠٨) وهي مسافة زمنية كافية لتوضح لنا تطور مسرح الصورة البصرية في أشعار الشعراء، فضلا عن التمايزات ونقاط التلاقي في هذه الرؤى.

ومن الصعوبات التي واجهت الباحث قضية المصادر في هذه المسألة وخاصة مع وجود كم كبيرمن النصوص الشعرية كان، لزاما على الباحث الاختيار بين النصوص التي تعطي الصورة عن الموضوع بشكل صادق أو قريب من ذلك، فقد توزعت المصادر بين المكتبات الشخصية وبعض المكتبات الأهلية التي أسعف الباحث لإكمال كتابة البحث، فضلا عن رداءة طباعة بعض النصوص الأمر الذي دعا الباحث إلى تقصي الجيد منها، وقد كان الباحث قائما

على التحليل والوصف الذي يقترب أحيانا من المنطلقات النفسية إلا انه لا يدعي أنه تحليل نفسي تام حيث أفاد الباحث من المناهج المختلفة وصولا إلى فهم أبعاد النصوص.

أما خطة البحث فانه يتألف من مبحثين مع مقدمة وخاتمة بالنتائج، وملخص باللغة الانكليزية الأول يتضمن شرح وتحليل لموضوعة الصورة وتعريفها ودراسة أهميتها ووظيفتها في النص الشعري أما القسم الثاني من المبحث الأول يدرس الصورة البصرية تحديدا من حيث آلياتها وعملها وأسلوب تشكلها.

أما المبحث الثاني فانه يشكل الجزء الأعظم من البحث حيث يشكل أكثر من (٦٠%) من مادة البحث وهو يدرس تراكيب وأنواع الصور البصرية في النصوص الشعرية وتتألف من خمسة أنواع رئيسية وهي: (١. الصورة الحركية. ٢. الصورة الثابتة. ٣. الصورة اللونية. ٤. الصورة الضوئية. ٥. صورة المساحات والمسافات.)

وفي الختام أشكر كل من مد يد المساعدة من خلال النصوص والمجاميع الشعرية لإتمام كتابة الموضوع الذي لا أدعي الكمال فيه، إلا انه وجهة نظر أرجو أن تجد لها قبولا وسعة صدر عند المتلقين.

والله ولي التوفيق

المبحث الأول

أولا: الصورة، معناها، أهميتها، وظيفتها:

أنشغل ولا يزال دارسو الأدب عموما والشعر خاصة بموضوعات الصورة الشعرية والصورة الخيالية والرمز والإيحاء لما لهذه المسائل الفنية من أهمية في النص الشعري من جهة التخيل وطبيعة التركيبة المنتجة لنص الشعري، وقد وصف عدد من النقاد الشعر بأنه تصوير(١)، فهي الشبيه أو المماثل والذي تنعكس فيها ملامح الأصيل أو أبرز ما في هذه الملامح، وإنها قد تكون تشبيها أو استعارة وتتميز بأنها لا تشدد على الصلة العقلية بين لفظتين متماثلتين ، بل تحاول ابتعاث شعور بالتشابه، بإبراز تمثيل محسوس كاللون والشكل والحركة وغيرها (٢)، وهذا يعني أن الصورة المرتبطة بحدود واقعها الشعري رسم قوامه الكلمات

المشحونة بالإحساس والعاطفة (٣)، وهذه الكلمات لا تكون غريبة أو مصطنعة بل أن من أهم شروط الصورة الجيدة تحويل الطبيعي إلى صورة جديدة غير مألوفة. فالصورة إذاً هي البنية المركزية للشعر(٤) والذي بدونه يستحيل النص مجرداً من روحه النابضة والباعثة للخيال من رقادها.

إن الصورة ترتبط بالمحسوسات أكثر من ارتباطها بالمعاني المجردة، حيث عادة ما تكون للصورة صفة حسية أكثر مما في الرموز ذاتها، فهي تستدعي إلى ذهن المتلقي حدة الطعم للشيء المشار إليه ورائحته وإحساسه وقوته أو صورته المرئية(٥)، ما يعني عن علاقة قوية بين تلك الصورة والخيال المعتمد على أسلحة عديدة أهمها الاستعارات والتشابيه بتداعياتها الصورية الرمزية، فالصورة نتاج الخيال المطلق وتدين له بوجودها وما الاستعارات في أفضل الحالات إلا صور مصطنعة وهي لا تمتلك تلك الجذور العميقة الحقيقية الموجودة في الصورة كمضمون متكامل لأنها نتاج الخيال المطلق(٦).

إن الحديث عن المخيلة والخيال على علاقة بالعلوم النفسية والأدبية فالصورة هي إعادة إنتاج لمشاهد سابقة أو تجربة نفسية مؤثرة لموقف أو حادثة مطبوعة، سمعية أو بصرية أو غيرها ليصل أحيانا عند الأديب إلى صور سيكولوجية عُصابية بسبب خضوعها لمؤثرات خاصة تعمل في منظومة تفكيره (٧)

إن مقياس نجاح الصورة يتوقف على مدى تأديتها لمهمة التوفيق بين محل تلك الدوال والرموز المطبوعة في ذاكرة المبدع وآليات الكتابة الشعرية مع تواجد هذا العدد الكبير من الصور والرموز في طبقات المطبعة الذاكروية، وقد استمدها المبدع من تبلور وانطباع مجمل هذه الدوال بالتوافق مع المرجعيات الخاصة بها من بصرية وسمعية وشمية وغيرها، فهذه المنتجات الرمزية عادة ما تكون مشحونة بطاقات إيحائية كبيرة،وهي تمتلك صفة التشظي الدلالي ما يجعل وتأويلها لاستنباط إشاراتها المكنية في فضاءها الوجودي العام أمراً صعباً.(٨)

إن الحالة النفسية لمبدع الصورة تستدعي منا دراسة عميقة لإشكالاتها لأن تلك المنظومة النفسية تؤثر في جمالية ودقة الصورة وعما إذا استطاعت أن تحقق تناسباً بين حالة الفنان المبدع الداخلية والمادة المصورة في الخارج تصويرا دقيقا خالياً من الجفوة والتعقيد

(٩)، فضلا عن تحقيقه تصوير بعض الاضطرابات والتطورات غير المنتظمة في حياتنا باحثاً في الوقت نفسه عن اللغة المناسبة لتلبية مثل هذه الحاجات وهذا جزء أساسي من الاهتمامات الرئيسية للحداثة في الشعر والذي يكمن في التحرر من الجماليات الوجودية والتجريبية والبعد عن الشكليات الكلاسيكية بما يخدم المتلقي الذي يتوق إلى الوصول إلى كوامن الأشياء وهذا يقودنا إلى وجود قابلية في الصورة على تقديم حالة مركبة غنية بالعواطف في لحظة زمنية معينة، فالأدب الحديث والشعري منه خاصة يعطينا جمالية الصورة السريعة المفاجئة بواسطة الاستعارات والتشابيه فهما عنصران مركزيان في تحقيق جمالية السرعة في اللقطة الغنية بالمضامين الكامنة والتي تعجز اللغة بمفردها تصويرها دون الاستعانة بهذه الوسائل(١٠) إذاً فالصورة تتعامل مع المحسوسان البصرية المرئية وذهب هذا المذهب الكثير من النقاد منهم الناقد كمال الحريري الذي يرى أن (الشعر تمثيل وتصوير قبل أن يكون لفظا وكلاما مزوقا وكما تعجبنا دقة الراسم حينما يبرز الأضواء والظلال والألوان والأشكال لصورة من الصور فكذلك تعجبنا يقظة حواس الشاعر حين يصور لنا في منظومه وأبياته ما يرسمه الرسام بريشته وألونه) (١١)

إن دراسة جماليات النص الشعري المعاصر بتشكيلاته المختلفة المتنوعة ترتبط مباشرة بطبيعة المتلقي في حالات كثيرة (فطالما أن النص الحديث نص احتمالي، فأن زيادة نسبة الاحتمال في النص، يتوقف على استعداد المتلقي، وقابليته على الاحتواء والتمثيل والتعايش) (١٢) وهذا يعني أن وظيفة الصورة في الشعر تتمثل في:

١. تصوير تجربة الشاعر المنتج للإرسالية الإبداعية بشكل كامل وصحيح.
٢. الاهتمام بمتلقي الإرسالية ونجاح وصول الأخيرة إليه.

أن الصورة تمثل مراحل تطور منظومة الشاعر الفكرية من عواطف وانفعالات وأحاسيس فهذه الأفكار والعواطف تبقى في حالتها الهيولية البدائية دون أن يداخلها تطور من جهة الكينونة الفنية إذا لم تصور بما يحتم نقلة من حالتها الأولية إلى كينونتها الفنية الأدبية الإبداعية، فالصورة هي التي تسلط الأضواء الكاشفة على هذه الأفكار عند الشاعر وجعلها ناضجة بما يكفي ليشير المتلقي وينقله من وضعها كتعبير عادي إلى تعبير فني متكامل.

إن قوة الملكة الشعرية هي التي تشكل طبيعة الصورة وتثقلها من حالتها التعبيرية العادية إلى صورة تعبيرية فنية، ولكن هذه القدرة مختلفة من شاعر إلى آخر، فكثير من الأشياء المألوفة لدينا يتناولها الشعراء بشكل يثير لدينا أحاسيس جديدة مختلفة ومثيرة، وهذا يعني أن الألفاظ واللغة مطروحة أمام الشعراء ينهلون منها بتشكيل موادهم وأفكارهم، وان الذي يحدد نجاح الصورة هي قدرة الشاعر في الابتكار والتصوير بما يجعلها حية تدب فيها الروح، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله: (.. ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة، وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه) (١٣)، ويتوسع حازم القرطاجني في ما ذهب إليه الجرجاني ليتطرق إلى آلية تحقق هذه الصورة في ذهن الشاعر فهو يرى (أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فانه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أُدرك منه، فإذا عَبَر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به تلك الصورة الذهنية الحاصلة في افهام السامعين وأذهانهم) (١٤) إن تهيئة خامة الألفاظ للتعبير عن صورة ما، أساسية في عملية التصوير، ويمنع وقوع الفعالية الخيالية في قنص العبث والعدم (١٥) وتتطلب رؤية فائقة الحساسية، وقد صنفها الشاعر والناقد وليم بلاك برابعة أنواع وهي:

الأولى: الرؤية ذات البعد الواحد، وهي ما تخص حياتنا اليومية.

الثانية: الرؤية ذات البعدين ، وهي رؤية أسيرة الفعل و الخيال.

الثالثة: الرؤية ذات الأبعاد الثلاثة، وهي ابسط من الرؤيتين الأوليتين حيث تستوطن فيها بذور الرموز الأولى المغلفة بالإبهام.

الرابعة: الرؤية ذات الأبعاد الأربعة، وهي رؤية بعيدة، رؤية الأسطورة والنبؤة، رؤية الفزع والتطهير، فهي رؤية إبداعية (١٦)

إن الإدراك الحسي للظواهر المصاحبة لوجود الشاعر مسألة ضرورية في تشكيل الصورة وهنا تلعب الحواس الإنسانية دورها الفائق في تشكيل الصورة، إلا انه من الضروري أن تكون لدى المبدع آليات واضحة في جهازه المنتج للصورة وصولا إلى صور تحقيق قدر كبير من الشفافية والجاذبية عند إلقائها لان عكس ذلك تكون الصورة المنتجة غير متكاملة وناقصة ولا

تبلغ غايتها، والتي هي إثارة عقل المتلقي للإرسالية الصورية وإدخالها في بوتقة الصورة المخترعة والإبداعية وعليه النفس هي مقياس الوقت في الإحساس أو التصوير الشعري الذي هو جزء من هذا الإحساس، وهي لغناها الشعوري، والتصويري والخيالي، لها حرية التصرف الفني فتطيل الزمن أو وتختزله بما دون أن يحد من طلاقتها الحس والاسترجاع (١٧) وبعكس ذلك فان الملكة الضعيفة والقليلة النشاط لا توفر مساحة كافية للفعالية التصويرية وترسم لنا جزءا صغرا من العالم المراد تصويره (١٨) فصورة ضيقة المساحة، قليلة التأثر لا تكاد تحقيق الغاية من الصورة والتي سبق الإشارة إليها.

إن الصورة تبقى قاصرة إذا توقفت عند حد تصوير تجربة الشاعر دون الولوج إلى ابعد من ذلك وهي الغاية الثانية من وظيفة الصورة تلك هي إيصال الفكرة أو إلينا بطريقة صحيحة وتامة تثير فينا الإحساس بجديها وطرافتها، فالملتقي لا يكتفي باقتفاء أثر محفز ما في نفسية المبدع دون أن تكون صورة ذلك المحفز كافية وواضحة في الإرسالية، وهذا لا يعني أن من المطلوب أن يشير الشاعر إلى المحفز مباشرة، وإنما طبيعة الصورة المرسَلة عبر النص الشعري كي تستجيب لغايات المتلقي وتقتضي على خمول الذهن بفعل قوة الصورة المرسلة وبراعتها والذي سرعان ما يؤدي بالملتقى إلى إعمال فكرة وخياله لتحليل الصورة القادمة عبر النص بإعادة القراءة أحيانا لمرات عديدة لاكتشاف كنه الصورة.

إن وصول الصورة إلى هذا المرحلة مدعاة الإسهاب في دراستها بعد أن يكون الأديب قد نقل فكرته وعاطفته إلى المتلقين لتصل في النهاية إلى غايتها وهي تحقيق (الصورة الأدبية)، فالنفس الإنسانية شغوفة بالغريب والجميل لذلك نراها يضيف بالصورة التقريرية المباشرة والفجة أو الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالا وروعة وتجتذب إليه النفوس التواقة للجديد (١٩)، مستعينا بالتشبيه والاستعارة والرموز المشحونة المتوارية خلق أقنعة عديدة على اعتبار أن الرموز ذو الدلالة تمثل شيئا يتجاور ما تشير إليه، وبالتالي لا يستدعي من الوعي والذهن استدعاء صفاتهما وقدراتهما الخارقة، بقدر ما يستدعي الفكرة نفسها ككيان مجرد خاص قائم بذاته ومرتبط بهذا الرمز (٢٠)

فالصورة وكل ما فيها من مداخلات في تشكيلها من جهة تطورها ودور الخيال فيها تمتاز بصفاتها لأنها تضع التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والرمز في إطار اشتغالها الحيوي، وهنا لابد أن تطرأ على الساحة مصطلح التصوير(لان التصور هو الامتداد الحقيقي للصورة مثلما تمتد – Image - إلى - Imagination - فالدلالة المنطقية تحتم علينا أن ننظر إلى عمل الشاعر كقوة علوية تنبع من الفكرة الكلية، وإذا أعطى الشاعر هذه الدلالة التي جاءت من التصور نكون قد لمسنا طرف الحقيقة الشعرية للصورة) (٢١)، والتي يهدف الشاعر من خلالها إلى ترك الأثر عند المتلقي والاهتمام بمدى تمكن معنى الصورة المتشكلة في خيال الشاعر من النفس وتركه الصدى المطلوب في ذات المستَقبِل القريب عن النص فضلا عما يتطلبه هذا الهدف المركزي من إطلاق مقذوفة الصورة من قوة الحدس عند الشاعر والمبدع في الفنون المختلفة وذلك عن طريق تشذيب وتحفيز قوة العاطفة التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدس حدسا حقيقياً إلا لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، فالعاطفة تضفي على الفن الرمز (٢٢) بمختلف مدياتها وتنوعاتها.

إن الشاعر في الصورة التي يبدعها يعود إلى وظيفة أخرى للصورة وهو تحطيم الصور والمعاني المتوارثة في عقولنا التي انبعثت منها وترتب عليها ليستعيض عنها بصور أخرى أكثر جدة وحداثة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة وتأثير، إلا أن من الجدير الإشارة إليه هنا عدم الاقتصار على استعادة البهاء الحسي للأشياء، وتصوير تجربة الشاعر فحسب، وإنما ليبعث الحياة والحيوية والنمو الصحيح فيها بعد ربطها المحكم بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا الداخلية وتقاليدنا ورغباتنا وشكوكنا وهواجسنا من الصورة التعبيرية الغير مباشرة عن حياتنا الصاخبة (٢٣).

ومن الفوائد الأخرى للصورة فتح المجال واسعا أمام الخيال للانطلاق والانعتاق من اسر التابوت، ليجد نفسه أمام الحقائق المستعصية على الوصول إليها بصورة مباشرة وتقديرية، فتقوم الصورة بمساعدة الشاعر للتعبير عما يريد دون خوف من رقيب أو محظور، لأن الصورة المنطلقة من عقالها تتميز بسمة مهمة جدا تلك هي تعددية الرؤية والتفسير عند المتلقين بحكم تنوع مشاربهم الثقافية، الأمر الذي يستفيد منه الشاعر كثيرا في إطلاق مقذوفات فكره الكامنة

وهي مقنعة بصورة عديدة لاتصل إلى فك شفراتها إلا تعدد القرارات والمتلقي صاحب الرؤية، فيحقق بذلك الشاعر فائدتين الأولى التعبير عما يجول في وجدانه وعقله والثانية إيصال المادة المعبر عنها إلى المتلقي في صورة أدبية، فالأولى تخفف الضغط المسلط على نفسية الشاعر بعد أن حبست هذه المكبوتات في داخل عقله مدة طويلة من الأسر دون إطلاقها من مكامنها وعقالها والثانية التقاط المتلقي لصور غزيرة مثيرة تترسخ في ذهنه وتصبح أحيانا أثراً عظيماً تتناقلها الأجيال بما تتضمنه من حداثة وطرافة تهزهم، وبهذا الصدد يقول الجرجاني (فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين الميز) (٢٤) فتصل الصورة إلى المتلقي كائناً يدب فيها الحياة والنشاط.

ثانيا: الصورة البصرية:

مما لاشك فيه أن البصر من أهم الحواس تأثيراً وقراءة للواقع المحيط بالإنسان نتيجة الرؤية البصرية التي هي على تماس مباشر مع الواقع وتطلق على وظيفة حاسة البصر في حين ترتبط مفردة الرؤيا بالأحلام، فالاحساسيات القادمة عن طريق حاسة البصر تساهم فيها أحدى أهم أجهزة الجسم ألا وهو العين، فالعين يتحسس الجمال بمختلف أشكاله وألوانه وهو أقوى من حاسة السمع والشم اللذين تخرج صورهما أقل تنوعا ورسوخا، كما أن الخيال الذي يستقبل الصور المختلفة يجد في الصور البصرية المرسلة مساحةَ انطلاق وعمل واسعة أكثر رسوخا لآن الصور البصرية قادمة من عالم مرئي وواقعي فيستفيد منه الخيال من اجل إغناء الصورة المنتجة.

أما الذاكرة فأنها تلتقط تلك الصور البصرية كأعدادها الهائلة عن طريق العين أولا، فتخزنها في ذاكرتها وتكون غنية ومليئة بالمعاني المادية والروحية والوجدانية العاطفية، ومن ضمن ما تختزنها الذاكرة صور الأشياء وأحجامها وألوانها وصور الأضواء والمسافات بين

الأشياء من جهة حجومها، فضلاً عن كون المرئيات المصورة متحركة أم ثابتة، حية أم ميتة لا حياة فيها، وقد يتعارض العين أحيانا مع الحواس الاخرى ليستطيع أن يميز بين الأشياء الكثيرة في محيطنا، فحاسة اللمس تنقل إلى الذهن حالة المادة من خشونة أو نعومة من جهة الحرارة لتطبع في ذاكرة الإنسان مستقبلاً فيستطيع أن يميز من مسافة وبمجرد النظر ودون الحاجة إلى اللمس بين ما هو ثلجي قارص البرودة وما هو حار ناري الحرارة، ومما تجدر الإشارة إليه إلى أن جمالية الصورة وروعتها لا تتوقف على حاسة واحدة ، ففي خيال الشاعر تتضافر عدة حواس ليُعبيرعن أزمته النفسية أو العاطفية والإشارة إلى مسألة كونية منغرسة في الذات الجماعية في حلة تصويرية جديدة قوامها الإثارة والجمال.

إن قيام الشاعر بهذا الدور التصويري يعبر عن هاجس ذاتي كما انه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر تحفيز الماكنة البصرية والفعالية الخيالية اللتان تهبان الشاعر وعياً بموضوعه أكثر تنويراً أو إحاطة ولأجل إتمام كل هذا نجد أن عمل الصورة البصرية في النص الشعري يرتكز على:

١. حاسة البصر.
٢. استقبال العقل للقطة البصرية.
٣. المقارنة ومراجعة الصور القديمة أو السابقة المطبوعة في الذاكرة.
٤. المتراكم من الأفكار والعواطف في عقل الشاعر.
٥. قدرة وقوة الخيال في الاستجابة السريعة لإنتاج صورة إبداعية اعتمادا على ما سبق.

واستنادا إلى هذه العملية المعقدة فإننا نجد أن الصور الموحية الغزيرة المعنى والناتجة عن اشتغال هذه الفعاليات، تكون ابعد أثر من تلك الصور المباشرة الخالية من إعمال الفكر والخيال في تصور معانيها ومديتها، فالأولى تعطي للقصيدة دفقا شعورياً حادا ومثيراً في حين تتعامل الثانية مع الأفكار المجردة في مباشرة دون وعي عميق ومشاعر قوية وربط قوي بين المحسوس وغير المحسوس من الشعور والعاطفة، وهنا يكمن دور الشاعر في أن نجاح نصه الشعري يرتبط مع مدى قدرته في الربط بين المحسوس والمجرد والعاطفة.

إن من الصحيح أن البصر يلعب دورا كبيرا وهو الأقوى في نقل الصور وان صوره تكون متكاملة بمرافقاتها من الحواس الأخرى الداخلية في عملية التصوير، إلا ا ن أي صورة لا تدعي فردانية الحاسة تماما في سلطة نقلها إلى الذاكرة، فالصورة عادة ما تكون نتيجة تلاقح عدة حواس في إنتاجها وان أساس الفصل بين هذه الحواس ودورها في ترسيخ الصورة قائمة على غلبة حاسة بذاتها على غيرها في إنتاج الصورة وليس انفراد هذه الحاسة في إنتاج الصورة دون تأثير الحواس الاخرى مثال ذلك مشاهدة مطرب يغني أغنية كلها حزن وألم وشجن، فهل تستطيع حاسة البصر أن تنقل صورة الغناء ومطربه بشكل صحيح، بلا شك أن البصر سوف ينقل إلينا صورة المطرب من جهة شكله وهندامه لكن البصر لا يستطيع أن يقر بحالة الغناء لأنه سيكون هنا في حاجة إلى حاسة أخرى هي حاسة السمع التي ستوفر مساحة معرفية اكبر بكثير للبصر لنقل الصورة بشكلها المتكامل، فحاسة السمع سيشير إلى الكلمات الحزينة والنغمة المليئة بالشجن واللوعة وحينها ستتشكل لدينا صورة كاملة للوحة أو صورة ما، على اعتبار أن الشعر الموجود في النص هو الفيض التلقائي للمشاعر القوية، والجياشة النابعة من العاطفة والوجدان (٢٥).

إن الصورة الشعرية على هذا الأساس، صورة ولادة عسيرة يشترك في تشكيلها عدة مشتركات من نظر وفن ومعرفة بمقاييس الجمال وفلسفاتها وتعاون مع خيال خصب قوي، فضلاً عن وعي وثاب متعاون مع أجزاء النفس الاخرى ومشاعر حساسة وقريحة شعرية أصيلة وليست متصنعة، ناهيك عن إدراك للألوان والزمان والمكان وغيرها من مظاهر الحياة والطبيعة (٢٦)، وهي المكونات المحيطة بوجودنا الإنساني.

إن البصر أكثر الحواس حيوية في التصوير، لذا نجد أن الشعراء يميلون إلى استخدامه بشكل ملحوظ في نصوصهم بما يستخدمونه من وسائل اللقطة السريعة المؤثرة في ذهنية المتلقي فضلا عن الإيحاءات المباشرة وغير المباشرة.

المبحث الثاني
تراكيب الصور البصرية

إن تسليط الضوء على الشعر الحديث في مدينة كركوك يتطلب منا فهما شاملا لبنية الحداثة الشعرية وأفق تحولاتها ومضامين اشتغالها وذلك لتعددية التشكيلات والرؤى الشعرية عند الشعراء، فضلا عن القدرة على معالجة النصوص بروية كونها نصوص غنية ومنحازة إلى الانغلاق على الذات، فهذه القصائد تقودك إلى عوالم متعددة تتراوح بين اليوتوبية والغرائبية والواقعية المرهونة بأفقها الإيديولوجية ومن المؤكد أن هذا التنوع لم يتاح أمام الشاعر الكركولي اذا لم يساعده توفر الشاعرية القوية والمخيلة المتقدة فضلاً عن الإلمام بالمحددات الفنية للنص الشعري الحديث.

إن الصورة في الشعر الحديث هي استنطاق لحالة الصمت وانقطاع القدرة وما تفرض العلاقة السرية المتلازمة بين الرئيس واللامرئي والروحي واللاروحي، فكان لزاما على الشاعر اللجوء إلى الاستعارة البصرية وترهين لقطة الصورة الشعرية لأفق تأويلية خصبة تناجي أقاصي الوعي عند المتلقي، ولعل هذا في صميم عمل الشعر الحديث ولا يشذ شعراء كركوك عن هذا.

أن من المهم الإشارة إليه وجود نمط علاقة أزلية بين النص الشعري كفعالية لغوية مستقلة والصورة البصرية، فبالرغم من اختلاف حدود اشتغال كل منهما، إلا أن العلاقة السرية بينهما تؤكد نمط الإنتاج الشعري وصورته الشعرية المكثفة، فالثانية تتعامل مع الداخل في حين تتعامل الأولى مع الخارج.

وقد توصلنا في دراسة تراكيب النصوص البصرية عند شعراء كركوك إلى تحديدها بعدد من التراكيب التي تظهر في النصوص مباشرة أو تأويلاً منطقياً وهي كالأتي:

أولا: الصورة الحية والمتحركة:

من المعلوم أن الصور الحية والمتحركة تشكل نسبة كبيرة من صور الشعرية البصرية عند الشعراء، ولا يستثنى من ذلك شعر شعراء كركوك.

إن الصورة الحية والحركية من أنواع تركيب الصورة الشعرية البصرية لما فيها من نشاط وداينمية مثيرة يقول الشاعر فريد الهرمزي في (صلوات من اجل أن تعودي):

لما رحلت
ارتطمت باللاجدوى
لما رحلت
تسلقت قمة الجبل
متوكئا على قنينة خمري
هناك
سكنت ومعي قنينتي وكأسي
سكنت الكهف الكئيب
توضأت بأقراص الثلج البلورية
استعدادا للصلاة من أجل أن تعودي (٢٧)

فالشاعر يصور انتقال من حالة النشوة والسكينة والهدوء المقرونة بالثبات نتيجة وجود من يحب بالقرب منه، لكن كل شيء قد تغير بعد رحيل الأخير فبات في حالة حركة وحيوية وقد جاء، بمفردة

(ارتطمت) وهي مفردة تحمل ميزتين حركية ونفسية في آن معا ثم أردفها بمفردات (تسلقت، سكنت، توضأت) وهي أفعال آنية انتخبها الشاعر بعناية واضحة حيث أدت معاني متناسبة مع الحال وعبرت عن ما يعد الصدمة بـ (ارتطمت) وعززها بالفعل الحركي (تسلقت) الذي أدى الدور التصويري الناتج عما بعد الصدمة والارتطام.

أما الشاعرة آيدان النقيب فأنها تحولت إلى عاصفة فهي تقول:

قولوا

لمن يسأل عن العاصفة
شد جرحي
بقبضة العاصفة
إلى القدس
إلى بيسان
كالسيل كالأمطار
كلنا عاصفة (٢٨)

فالمفردة الصورية المركزية (العاصفة) التي تحمل دلالات العنف والحركة يصور لنا شدة الصراع واحتمال الشدائد في مواجهة العدو المغتصب، وكانت مفردة (قبضة) صورة القوة والشدة لتتحول الشاعرة إلى (السيل) عارم في مواجهة العدو، وقد أدت (كاف) التشبيه بمهمة نقل الصورة من حالة الاستعداد إلى حالة الاقتحام والهجوم وهي صورة مليئة بالحركة والحيوية، فعنصر الحركة في الصورة توحي بخيوط التجربة الشعورية في القصيدة، لان الحركة أصعب ما في التصوير، وتصويرها مرهون بملكة وقدرة الناظر المدرك بإحساسه.

أما الشاعر الراحل قحطان الهرمزي في (سيمفونيتان) فيقول:

الجو يصحو في مدينتي
والزنابق تضحك للشمس
والعصافير تحن للدفء
والدفء في أرضها
جداول تسقي الورود (٢٩)

فحركة وحيوية الصورة تتميز بالديمومة والترابية: الجو يصحو والعصافير تحن الجداول تسقي

فالحركة ونبض الحياة في ثنايا هذه الصورة، والانبثاق إلى الضياء، من رحمها تولد الصورة مع اقترانها بزمن الحاضر بفعل المضارع الذي يشير إلى هذه الديمومة والآنية، في حين

نجد قصيدة (بئر) من المجموعة ذاتها ينتقل إلى صورة نقيضه وإن احتفظت الأخيرة بحركتها وتراتبيتها:

ابتسمت للطفلة
لست ذئباً
أنا إنسان (٣٠)

حيث تطغى على الصورة لوحة الحزن (ابتسمت، بكت) أعقبها ب (الذئب، الإنسان) فزمن اللقطة زمن حاضر تهيمن عليه صورة الإنسان بابتسامته الحاضرة الغامضة يخبئ أنياباً بين فكيه كشر عنهما، لتحيل الصورة إلى بنية سلبية.

أما الصورة الحركية عند الشاعر برهان أحمد محمود فأنها صورة النفس وما يجيش فيه من صراعات وآمال فهو يقول في (هل الحب أعمى):

في الظلام... يتقد فؤادي
وصوتي أكثر شجنا...
يملأ الفضاءات...
الكناريات... يصغن
في هذه الزنزانة التي هي رياض صدري
الفراشات... يحمن بلا كلل
حول مصابيح عيوني
الكلمات.. يحلقن عاليا
في هذه الأقفاص التي... هي أنفاسي
وقبس القصيدة.. يتبرعم
في هذا الأصيص الذي
هو قحفي
كأشعة الشموع (٣١)

نحس سرعة الإيقاع في الحركة بصوره المختلفة بما فيها من حرارة ونشاط وحيوية فضلا عن السرعة في الجريان وهي جميعاً تتمحور في مركز واحد (في هذه الزنزانة التي هي رياض صدري)، فالانبثاق إلى الضياء

(أشعة الشموس) فيه صورة التوهج ويرافقها الإيقاعات السريعة الحركية بأفعال الحرارة (الكناريات يصغن، الفراشات يحمن، الكلمات يحلقن عاليا) وهو مشهد يتصارع مع الظلام المعبئ بالخوف لتتعمق الحركة أكثر والإيماءة بالحياة في داخلها مفاجأة مع الذات معبراً عن انتصاره على الانكسار والهزيمة.

وفي صورة أخرى نكتشف مدينة (اربخا) كركوك من خلال عيون الشاعر حميد الجاف في (أربخا):

تشرق الشمس على مغانيها
ويحلق اليُمنُ في أعاليها
وهي تسبح فوق يمٍ
من التبرِ في جوف واديها
يتضوع الورد والريحان فوق روابيها
تسمو بقلعتها الشماء زهواً على مبانيها
وتخطر الغيد كالغزلان في أماسيها
اربخا...يا مرتع الصبا
يمر فيها الصبا، عذباً يُحييها (٣٢)

فصورة كركوك مليئة بالإشراق والخصوصية المتجانسة لعديد من ألفاظ الإبهاج: (تشرق، اليُمن، الورد والريحان، تسمو بقلعتها، تخطر الغيد) فالعناصر تتابع بشكل مرتب لتبرز صورة الحركة والحياة غنية بالإيحاءات الحسية المعبرة عن عاطفة الشاعر يرافقه حالة تأمل ذاتي بمعايشة الشاعر لصورة المدنية وقلعتها ونقل كل تلك اللقطات البصرية إلى حالة شعرية شفافة، فالرؤية البصرية هذه لا تتصف بالهدوء لأنها في مخاض دائم لولادة صور فنية خصبة ودلالة

على الحيوية، كما أن النص لا ينطلق من فكرة تشظي الدلالة إلى جزئيات جمالية متفرقة، وإنما ينطلق من فكرة الإشعاع الدلالي وتكثيف الصور وصولا إلى كلية الصورة.

ولكن قد تتشظى الصور الكلية إلى صور جزئية أصغر وصولا إلى الدلالة الكلية في الصورة كما في (بويب آرنجي) لمحمد خضر:

آتي برأس السياب
أحمله بهيكل نحيف
المزرق بالغربة
أبحث عن بويب آرنجي * قرب المصلى **
من أنياب عصر جاهلة قادم
أنصب فخاخ الموت
أزرع الحراس في التلال
لعلي أصطاد حلمي
في قشر سمكة هلامية
تقفز من بويب آرنجي
هنا يموت السمك
فاقداً وعيه
بخمر الخاصة
المؤود صيفا
داخل أنابيب الميلاد
وأنا أعبر الخاصة
بعبارتي الذرية
أتجول بأزقة جقور*** المعلقة
المزدحمة بالتيه
والأحذية الكبيرة (٣٣)

فآليات التمركز انطلقت من [لعلي أصطاد حلمي] فأتت [برأس السياب – باحثاً عن بوابات المدينة الذهبية – أربخا – قرب المصلى –] إلا الهدف المقدم على غيره لم يتحقق بكلية الخطاب الشعري عبر هذه الصورة البصرية بعد مواجهة قهرية، فتاهَ بين الأزقة الضيقة دون أن يصل إلى غايته، ففي هذه الصورة عملت آليات البحث على خدمة القارئ وإثارة شوقه إلى النهاية التي سوف لن تأتي أبداً، فلغة الشاعر منتقاة بدقة وعناية لخدمة الصورة ودلالته الكونية عبر فتح مجاهل حواس المتلقي عنوة.

أما الشاعر محمد مردان فأنه ينطلق من المكان الأثير عنده عبر سؤال كبير يؤرقه من خلال (بيروت التي لا تنام):

بيروت لا تنام.... إلا على الأنغام
وتطبخ الأحجار، للصغار
وتنحر الأغصان كي يُعرشَ السلام
أهذه بيروت ؟
يُصلب في دروبها الشجر
وتأكل الغربان، من أكفها
وفي ثراها يجهض المطر (٣٤)

فالشاعر يمارس اختزالاً وتكثيفاً ، للرؤية وفتح مجاهل الدال والمدلول في مفردة [بيروت] وهي مفردة مكانية أساسا، إلا أن الشاعر اشتغل على أفقها الزمكاني الشامل، فانفتحت المفردة – بيروت– على مصراعيها خالقة طيفاً دلالياً واسعاً وصولاً إلى الإمساك بجوهر الصورة الفنية، فبيروت المكان لا تنام في زمن الحاضر، وجاء الاستثناء مباشرة – إلا على الأنغام – لينتقل الشاعر إلى اللوحة المقابلة وهي لوحة سلبية القوام لآن أطفال بيروت جوعى، والسلام فيها مهدد، ليصل الشاعر إلى السؤال الكبير الذي بؤرقة [أهذه بيروت] ؟ أنها بيروت الموت وانقطاع الأمل، فقد أُختزِلت بيروت إلى صورتها الآنية القائمة على بنية صورية حية ومتحركة لكنها حزينة، إلا أن حركتها نحو السقوط وليس الصعود.

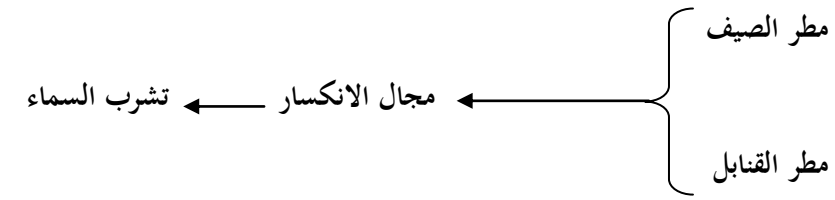
إن وسائل التجسيد الفني تجد صداها في الصورة الحركية والحية بما يمنحها من نشاط وتأثير والإثارة فضلا عما تحدثه الحركة من خلق معطيات وأبعاد جديرة داخل البؤرة الشعرية وصورتها الحساسة والجذابة الذي يخلق نقطة جذب للمتلقي وإيصال للتعبير الذاتي القادم من رحم التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر، وقد تميز الشاعر وهاب أحمد علي (قره وهاب) بظاهر مميزة في شعره تلك هي ظاهرة تراسل الحواس كما في (قبر):

جئتك مرات عدة
ولم أجدك
زيارتي
لتشهد لها
أحجارك الكُسالى
صمتك أتى من كثرة كلامي
ربما اخضرارك
سوف يجدد آخر زياراتي
ماذا لو تبادلنا
ما الفرق
أو ليس أنا الذي شربتك سمكة
وأنتَ الذي أكلتني ماءاً
كفى صمتاً (٣٥)

فأحجار الشاعر تحولت حياتاً كامنة تنطق عن صاحبة القبر، وهي صوره تعكس ولعاً بتراسل الحواس المختلفة عبر التشخيص والذي يعني إكساب الجماد والنبات والمياه وغيرها صفاتاً بشرية، وقد كان هذا التوسع في نقل مجالات اشتغال الألفاظ في حقلها الطبيعي بهدف نقل الحالة النفسية بدقة أكبر وتعبيراً عن صور ذاتية عند الشاعر، ومن جهة أخرى يقود هذا النمط الكتابي والتعبيري الجديد إلى هضم الشاعر لتقنياته ومشاكسة العقل عند المتلقي من خلال فعالية التضاد في مجالات الاشتغال المألوفة كما في (أوَ ليس أنا الذي شربتك سمكة) و (أنتَ الذي أكلتني ماءاً) فصور الشاعر فيها من الحيوية ما هو بمثير كما في (صدفة):

صدفة
أمطرت السماء
في عز الصيف
ذات الصدفة
أمطرت قنابلاً
مثل هذه الصدف
ليست طبيعية
فالقصد منها
ترغمك أن تشرب السماء
بدلا من أن تسجد لها (٣٦)

فمفردة [صدفة] تشير إلى الفجائية والغيبية والحدث المثير كأن تكون حركية أو ثابتة، في صورة من الجمع بين الحركة والحيوية، وقد تولدت عن هذه الصدفة – أمطرت السماء في عز الصيف – وذات الصدفة أمطرت – قنابلاً، ففعل الرؤية البصرية يقدم لنا نموذجين من الرؤية للصورة البصرية (صدفة مطر الصيف – صدفة مطر القنابل)، لتنقل مجالات انكسارها على عقل المتلقي حادثتين حركيتين تتميزان بندرة الوقوع، فعين المتلقي تتلقى الصدفتين لتحيله إلى مركز التحليل بمعية – شرب السماء بدلا من السجود لها – لان مفردة [تشرب] تخلق مجالا حيويا جديدا يؤدي إلى الموت والفناء بفعل تراجع مطر السماء الحقيقي وإحلال مطر القنابل محله وانتفاء السجود لها. وقد جرت معادلة النص على النسق الصوري المتسلسل الأتي:



مثل هذه الصورة العنيفة تنتشر في أشعار العديد من شعراء كركوك وهي ليست ظاهرة طارئة وإنما تعود إلى فترات أقدم بدأً من أعمال جماعة كركوك وقد رأينا صداها عند الشاعر قحطان الهرمزي سابقاً وفاضل العزاوي في (جثة أعرابي):

فرس تعدو في الصحراء
وعصفور بري يجثم في أعلى نخلة
أعرابٌ فوق جمال ينحدرون إلى واحة
– من أين جلبتم هذا الحزن إلى البرية ؟
– من جبل الماضي العائم في بحر الظلمات.
– هل جاء الماضي معكم ؟
– جاء ولكنه أفلت منا في الإنسان.
ونخاف عليه يموت (٣٧)

فقد بدأ الشاعر مشهدية الصورة عبر ثلاثة مقاطع مستقلة ظاهريا إلا إنها جزء من كلية الصورة عند اندماجها وهي [فرس تعدو – عصفور بري – أعراب]، ومن ثم انطلق في حوار فلسفي مع الآخر. فمكنون الصورة تدل عليها المقاطع الجزئية في العلاقة بين أجزاء الصورة لتشتغل كل منها من منطلقةً وتاركة أثراً نفسياً عميقاً نابعة من القيمة التعبيرية العميقة في الصورة وليس التشابه الشكلي المحسوس، فضلا عن أن الصورة ذاتها تتميز بقوتها. الإيحائية العالية بعيدة عن المباشرة الوصفية، وقد وردت الجملة الشعرية الحوارية – جاء ولكنه افلت في الإنسان... ونخاف عليه يموت – تعبيراً عن صرخة الشاعر المدوية في نقل حمل أعباء الماضي على الإنسان الجديد بقرينة لفظية أخرى [الأعرابي – الماضي] :

وأسير إلى منخفض رملي.
فأرى جثة أعرابي كان الماضي (٣٨)

لقد كان النسق التعبيري وجمال النظم في حالة إشعاع من خلال الألفاظ الإيحائية التي استخدمها الشاعر فاضل العزاوي لتصوير إحساسه في نصه الشعري

ومن الشعراء اللذين استخدموا أسلوب الإيجاز في المفردة مع الغنى في الإيحاء الشاعر فاروق فائق من خلال مجموعته (يصدح صوت هابيل):

منذ قابيل
والغراب يواري سوأ أخيه
ويغشي في الغربان
أساليب القتل
والجوع والحرمان والدمار
ودم هابيل في الفلاة
يستنهض الغيارى
يناجي الحقل
والزر وع
والأنصار
ويحذر العالم
من قابيل آخر
بالغدر.... بالجوع.... بالحصار (٣٩)

فالنص يبدأ بصورة الإنسان والغراب وبمفردة مركزية هي بؤرة النص (القتل) مع مفردات أخرى أعقبها متممة للأولى (الجوع، والحرمان، والدمار)، إنها صورة حركية، أخرى ذات مضمون عنيف فيه أثر التراجيديا الحياتية عند العديد من شعراء كركوك، كما أن إلحاح الشاعر على تعداد مفردات العنف هذه لها وقعها الدلالي والإيقاعي وصولا إلى خلق جو لصورة حركية حية ومثيرة في إعمال البصر خارجياً ليلتقط المادة وربطها بالماضي البعيد، ماضي الإنسان الأول وذكرى أول حادثة قتل في الإنسانية، وهو ربط أثار وخلق الصورة التأملية الفلسفية عن معنى الوجود، لقد سار على توازن موسيقي جميل بين العبارات وحافظ على وحدة موضوعه الشعري

أما الشاعرة آمنة محمود فأنها تشير إلى الصدمة بين الماضي والحاضر في استدعاء جميل للموروث الاسمي كما في (غبار الدهشة):

اصطدم بالغيمة العقيمة
فأمطرت ماحي الألوان
مذ ذاك شوهد حمورابي
يعدو في الشوارع بحثاً عن مسلة
وتحولت نيدابة إلى ندابة
تنفض عن يديها القصب
وتنعي الاهوار (٤٠)

فمفردة (اصطدام) التي بدأت بها الشاعرة النص خلقت حركة مليئة بالعنف والمفاجئة وما أعقبها من أحداث تولدت عن هذا الاصطدام، فالصدمة صدمة الموروث الحضاري و (حمورابي) بالحاضر العقيم كان من نتائجه ولادة مسخ مسح الذاكرة الحاضرة وقطع صلاتها بالماضي التليد. وقد مارست الشاعرة ميزة التكثيف الصوري خالقة مجالا طيفياً مؤثراً مليئاً بالصورة الحركية بموازاة غنى المعاني والصور بأدوات قليلة.

ثانيا. الصورة الثابتة:

إن كانت الصورة تزود النص قوةً وقدرةً فائقة للتعبير الشعري المميز فأن الصورة الثابتة من بين أنواع الصور التي تخلق مجالا إيحائيا واسعاً دون أن يعني ثبات الصورة معنى سلبياً دائماً، فهذا الثبات غالباً ما يرد في نصوص الشعراء ثبات مرتبط بالجو النفسي الذي خلق في رحمها النص.

ومن الشعراء الذين استخدموا الصورة الثابتة بكثافة في نصوصهم الشاعر سركون بولص كما في قصيدة

(الغيوم في الجسد): البحر ينتهي بمهل
والليل لا ينفذ من شيء ولكن له الثبات

دون انحناء، حركات
احتفال بالسرير
والموت سهل
باب وعين نلتقي
هادئة ببحرها
والبحر يبدأ
وينتهي بمهل (٤١)

فحالة السكون والانتهاء والتوقف كلها تميز النص بمفرداتها النصية (ينتهي بمهل – الثبات – دون انحناء – حركات...) فهذه المفردات تمنح الصورة حالة الثبات وتوحي بتوقف أو تكاد حركة الأشياء ضمن نطاق الصورة، فيه سيطرة قوى خارجية، فالموت يبدو منقضاً على مكونات الصورة بما توحي إليه الصورة التي طبعت بطابع رؤية استسلامية بقدرية صارخة.

أما الشاعرة آيدان النقيب فأنها حالة انتظار:

تآكلتُ.. حين انتظار.
لم أدر فيم توقفتُ.
من الذي... شد وجهي المستعار.
أن أحاصر المنعطف.
أن ابحث عن مجهول،
عن سر،
عن كائن
في ريح،
من صحارى بلا حدود
يقطع خفارة قنديل الليل
أمن يد... من عابر ؟
تفتح باب الحديث

تجبرني الأيام
بمشاطرة الانتظار
فيا أيامي دوري
بقبضة الانتظار
طاحونة أو آلة
فأنواري لا تطفئ
ففي جوف قلبي
عين عارم الفيض (٤٢)

فالنص يقوم على بناء صورته على فعل ثابت وهو (الانتظار)، إذ أن الراوي يعاني من ذلك بمعية مجهولة تصيب الراوي بثقلها في السيطرة والاستحواذ في أسلوب تساؤلي تعجبي، كما انه لا يدري لم وقع ضحية الانتظار (لم أدر فيم توقفت) و(من الذي..؟) كما أن هيمنة المجهول والإيحاء غير المباشر بسطوته أوقف كل الأفعال الإرادية عند الراوي الذي يعاني أشد المعاناة، كما في افتتاحية النص (تآكلت... حين الانتظار)، فصورة الإنسان المنتظر الثابت في محله صورة قاسية رسمتها الشاعرة، وفي الوقت الذي تتوقف الحركة، نجد الرؤية تتسع لتنفتح على مصراعيها في نهاية النص من خلال أطلاقات لمقذوف نصي أفادها الراوي في نهاية إرسالية الخطاب:

فأنواري لا تطفئ
ففي جوف قلبي
عين عارم الفيض

الأمر الذي فتح مجاهل النص لأبعاد الحياة والحيوية على الرغم من حالة التوقف والجمود.

وإذا كان انتظار الشاعرة آيدان النقيب خارج عن إرادتها، نجد انتظار الشاعر عبد الكريم خليفة حسن انتظار من نوع أخر:

عيناي تترقب صوت الريح
دقات الصمت فارغة كالأشجار

تقطع أنفاسي الرؤيا
يداهمني الوقت
ويجعلني كالناعورة
وحينما تصلين
يخرج نسيم
يطفئ نار الانتظار (٤٣)

فالقصيدة تشتغل على سيادة نقطة محورية تلك هي حالة الترقب (عيناي تترقب...) واستخدم نوعا من تراسل الحواس عندما أضاف إلى قدرة العين على الإبصار قدرة السماع (عيناي تترقب صوت الريح) بدلا عن (عيناي تترقب اثر قوة الريح) فحل صوت الريح بإيحائه السلبي محل (اثر قوة الريح)، وقد أدرك الشاعر أن مفردة (الريح) معوضة لعدد من المفردات السلبية، قال تعالى ((أفأمنتم أن يخسف بكم جانب البر أو يرسل عليكم حاصبا ثم لا تجدوا لكم وكيلا أم أمنتم أن يعيدكم فيه تارة أخرى فيرسل عليكم قاصفا من الريح فيغركم بما كفرتم ثم لا تجدوا لكم علينا به تبيعا)) (٤٤)، فكان إيحاء بالمضمون في صورة مناسبة، وقد وجد الشاعر خطوطاً مرشدة تساعده على توجيه البصر نحو مركز السيادة في الصورة من قبيل (دقات الصمت.. يداهمني الوقت) وصولاً الى بؤرة الضد عندما يعالج حالته تلك قدوم الحبيبة وإنقاذها له من شباك الانتظار:

حين تصلين يخرج نسيم
يطفئ نار الانتظار

حيث تنمو المنظومة الصورية بشكلها الطبيعي ومن ثم إقحام عنصر الضد المعالج لموقف الشاعر العاطفي.

بينما كان انتظار الشاعر عدنان أبو أندلس مرتبط مع استدعاء الموروث الأسطوري العراقي القديم:

الإله (أدد) ينتصب وسط النار الأزلية
ينتظر قدوم الزائر المجهول

ملامح لا تشبه روحي
لذا نفروا من رائحتي
تجمعوا وتفرقوا في الحال
وأعلنوا في صحيفة مطوية
إن الذي يجيد فن البكاء
يستلهم دموع النار المخبوءة
لملمت أركاني وصمتُ
أترقب بفضول عفوي
لأنتظر وأسال نفسي
من الذي سيأتي (٤٥)

إننا نجد المفردة الاسمية (أدد) تمنح النص بعداً مخبوءاً عبر هذه الإرسالية الأسطورية وما صورة الإله أدد الذي ينتصب واقفاً وسط النار الأزلية إلا إدعاء الصورة الكلية طاقتها الصورية والتعبيرية الفائقة المطلوبة، في نص يدور حول موضوعة الانتظار لشيء عظيم القدر والأهمية، وهذه الصورة تعبر عن الموقف الفكري أمام معضلة الحياة ووجود الإنسان فيه، والذي يبدو لغزاً محيراً و عصيا على الفهم عند الشاعر، فهو في حالة ترقب وانتظار لقدوم (الزائر المجهول)، وتبدو النار الأزلية وسط الصورة وهي شامخة ممتلكة لزمام أمر البشر تخبئ في جوفها ما هو ثمين وغالي وهو الماء (دموع النار المخبوءة) تقدم جائزة لمن (يجيد فن البكاء)، فالبكاء يتحول في هذه الحالة إلى سلعة ثمينة عندما صار فناً، فروح الصورة تبدأ من مدخل النص موفرة مناخاً مناسباً مع ضخامة الحدث انتظار زائر مجهول.

وتستمرالصورالأسطورية عندما ينتصب صورة قلعة كركوك شامخةً وسط المدينة في استدعاء أخر للماضي، يقول الشاعر حميد الزبيدي:
زانت القلعة كغجرية عذراء
امتدت ضفائرها... المحلاة بورد الجلنار
بقوامها الممشوق عارية...

تعانق النار الأزلية في بابا كركر
لتستحم ثملةً كعروس البحر في نهر الخاصة
فتزهو... كساحرة فوق بساط سندسي (٤٦)

إذ تبدو (القلعة) في هذه الصورة مركز السيادة أو النقطة المحورية في نص تتحرك معظم الخطوط فيها ما يساعد البصر على توجيه بؤرته نحوها خالقة مجالا طيفيا واسعا حولها، وقد كانت الصورة في حالة استخدام (التشخيص) من خلال إضفاء صفات الكائن الحي على ما هو جماد (زانت القلعة كغجرية عذراء) و (امتدت ضفائرها... المحلاة بورد الجلنار) و (بقوامها الممشوق عارية.. تعانق النار الأزلية في بابا كركر...)، وقد كُثِفت الصورة من خلال هذا التشخيص الأمر الذي بث في الصورة روحاً وحياةً وحيويةً على الرغم من أن مركز الصورة (القلعة) في حالة الثبات.

وقد بدت الصورة في نهاية المطاف غنية بألوان الصفات البشرية فضلا عن نمو منظومتها الصورية بشكل هيمن على كامل اللوحة ومتغلغلة في تفاصيل اللقطة الدقيقة.

إلا أن للشاعر محمد خضر نظرة أخرى مختلفة في القلعة عندما يقول:

القلعة مذ كانت وطناً حياً
صارت جثة
قمراً جاثماً بدخان المدنية
كل المدن مضيئة إلا القلعة
تحمل جنون شويعر
فار من بزته القبيحة (٤٧)

فاللوحة تتقدم نحونا لنرى فيها القلعة وهي (جثة) بعدما كانت في يوم من الأيام حيةً تعانق النجوم، وقد عمق التشخيص هذه المرة حالة الشرخ في حالة القلعة (صارت جثة) محاطة بدخان المدينة المتعبة، وكأنها أُصيبت في مقتل بعد رؤيتها للمدينة من عليائها، فقد تفاعل الشاعر برهافة مع قلعة المدينة وعبر عن قلقه الكوني في لوحة ثرية بمضامينها ورؤاها، ليلعب

الخيال دورا في التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور وأن يحقق بينها الانسجام والوحدة (٤٨).

ثالثا. الصورة اللونية:

من المسلم به أن اللون مثير حساس للعين البشرية بما يحتويه من قابلية فيزياوية موجية وما يتسبب به من أثر عصبي ونفسي في عين الإنسان الذي يتوتر أمام صورة مرئية مثيرة، فضلا عن كونه من الوسائل الفنية المساعدة في عملية التراسل بين المرسل والمرسل إليه بالنظر للحوافز التي تزخر بها من حيث الدلالات والقدرات الإيحائية، لذلك نرى الفنانين والأدباء عموما والشعراء خاصة يستلهمون منه قيم تعبيرية هامة في عملية نتاجهم الأدبي والفني.

إن الشاعر يلون قصيدته كما يلون الرسام لوحته الفنية عن طريق اللغة التي هي وسيلته في إيصال أفكاره وصوره، ولا ننسى أهمية اللون في تحقيق الاسترخاء أو التوتر النفسيين المتلقي للعمل الأدبي أو الفني بالنظر لما يتسبب به من آثار نفسية مؤكدة.

وعند دراسة هذا الجانب في أعمال الشعراء الكركوكيين نرى أن انفتاح المشهد الشعري كان قوياً في استخدام اللون في نسيج الصور البصرية من خلال النصوص العديدة، يقول الشاعر عبد الكريم خليفة في قصيدة (أمنيات كركوكية):

مر الربيع أمامي
مر وغطاني
بأجنحة خضر
ورغبة من الحب
لذلك لي الحق
أن أتغذى
من مفاتن النساء
في شارع الجمهورية (٤٩)

إذ يقدم الشاعر صورة الربيع الذي يحدد عناصر التشكيل للصورة بما في هذا الفصل من نشاط حياتي للكائنات المختلفة، فغطت بمرورها من أمامه حياته وزودته بنشاط وحب حياتيين، ولعل اللون الأخضر يشكل ابرز الألوان طغياناً في صورة الربيع لأنها رمز لتواصل

الحياة وكونه يشير إلى سمة العطاء والخير والنماء في الطبيعة، فضلاً عن انه تجسيد فني لكل ما هو جميل عند الإنسان.

فالصورة البصرية تتشكل في النص من الجهاز الباصر (العين) والصورة المرئية (بأجنحة خضر.. ورغبة من الحب) المتكون من ركنين، مادي (اللون الأخضر) ومعنوي (رغبة في الحب) ثم الأثر النفسي للصورة المرئية (أن أتغذى من مفاتن النساء).

وعند دراسة هذا اللون نجد أنه يشكل قاسماً مشتركاً وسمة واضحة في أشعار الشعراء لا يدانيه في ذلك إلا اللون الأحمر، ولعل هذا يشير إلى ما تفتقده حياة هؤلاء الشعراء من آثار ومعطيات اللون الأخضر النفسية والواقعية، والشاعر فاضل العزاوي واحد من هؤلاء، يقول في قصيدة (الغرفة):

قال: الأشجار تموت إذا لم تتجرد من خضرتها.
لا شيء هنا يفلت من قانونه،
الأعمى النائم فوق كمانه،
والحوذي العائد في الليل من البار،
كذلك هذا الجندي الجالس عند النهر (٥٠)

فالخطاب المتضمن للصورة تشتغل في آلية معكوسة هذه المرة إذ أن استمرار خضرة الأشجار مدى حياتها تقضي عليها، ففي مضمون صورة الشاعر تقديم لقانون الحياة والطبيعة على الرغم من كل جهود الإنسان (الأعمى النائم – الحوذي العائد – الجندي الجالس...)

أما الشاعر قحطان الهرمزي فان اللون الأخضر بالنسبة إليه دليل حياته ومصدر خلقه معاً، كما في قصيدة (أغنية جديدة إلى صاحبة العين الخضراء):

الباب أخضر
والعين خضراء
في اخضرارها الدليل
وأنا مهيض الجناح
دربي طويل

قلقي بليد
أخاف أن يخونني الدليل
وأضلَ دربي
وأموت وحدي (٥١)

إذ يعاني الشاعر من ازدواج المشاعر تجاه الحبيبة ذات (العين الخضراء) ففي (اخضرارها الدليل) إلا انه (أخاف أن يخونني الدليل) فالصورة المعززة باللون يتميز بنفاذية وتأثير في الشاعر من خلال الأمل ارهاصين في (العين خضراء) وقلق من هذا اللون في الوقت ذاته.. فاللون الأخضر في هذه الصورة يمثل شِركاً مفتوحاً منصوباً في النص يتسبب في نزيف عاطفي عند الشاعر.

أما اللون الأحمر فهو لون مفضل لدى العديد من الشعراء لما فيه من ازدواجية التمثيل السيكولوجي فهو من جهة رمز العاطفة المشبوبة الحارة، إلا انه يمثل أيضا صورة قهرية من العنف والدم والقوة، كما هو عند الشاعر فريد الهرمزي في (من اجل الحب):

في ساعة الصفر
تمردت على الخطوط الحمراء
واخترقت حاجز الموت
بل التهمت الموت
منتشيا بالأنخاب
وكان جرمي الأوحد
إني آمنت
بالألف واللام والحاء والباء (٥٢)

فاللون الأحمر عند الشاعر هو بمثابة السلطة والتابو ولم يجد بداً من (التمرد) على هذه السلطة في صورة من يلتهم الموت المعادل الموضوعي للأحمر (السلبي) الذي يقع ضحية جبروته. وقد أعطى اللون الأحمر في النص شحنة قوية أثرت في الصورة وجعلت منه عماد النص.

واللون الأحمر عند الشاعر فاروق فائق في (الأمس والغد) معادل موضوعي لشبق سفاح

زمن آخر يطل بنزيف من
غرام أحمر
في اللثم... على الفخذ
سفاح فاش دون ردع
أو هجر
زمن يثمر.. طفلا بشفاه أنثى
بعين زرقاء... وأخرى خضراء
لابن من شبق
جاء من غابة النمور
حتى... تنمر !! (٥٣)

لقد أسس الشاعر لصورة لونية قاسية الملامح، فالأحمر وليد زمن مشوه يتعايش على الماضي والحاضر لينجب لنا (ابنا من شبق) قادم من (غابة النمور) فتحول نمراً في صورة إنسان، انه زمن هجين فصورة المولود (بشفاه أنثى – بعين زرقاء – وأخرى خضراء)، انه لون قاسي رسم صورة (نزيف من عزام أحمر) سرعان ما يتسبب بمآسي.

فاللون الأحمر في النص يشتغل باستقلالية مانحاً الصورة أفاقاً بعيدة المدى منعكسة على الصعيد النفسي للمعطي الشعري.

ومن الألوان الأخرى الواردة في أشعار الشعراء اللون الأبيض وقرينه الأسود، فلا يرد الأول إلا وترتسم صورة الآخر في المخيلة الشعرية، إذ يرسم لنا الشاعر فاروق مصطفى صور لونية جذابة لقلعة كركوك:

تستطيع القلعة ألان أن تهبط من بيوتها البيضاء
وتلاعب ثياب الأحجار
وأشجار الذاكرة

وتمنح الحلوى لأطفال الصباح
وتولم للنهر موائدها الأليفة
تؤجج للأنس نهارات تتدلى (٥٤)

فاللون الأبيض لون النور والفرح والإعلان، كما انه يرسم صورة مبهجة في النفس وقد أفاد الشاعر من قدرات هذا اللون فجعل من صورة القلعة كتلة لونية واحدة (بيوتها البيضاء) جالبة معها صورا لفرح والسرور (تمنح الحلوى لأطفال الصباح) وكونه لون النقاء نجد أنه يشكل الصورة عبر تكثيف آثارها المرئية.

أما اللون الأسود فأنه على النقيض إذ نجد شعراء كركوك يستلهمون منه صور الحزن والقهر، فهو ذو قيمة سلبية في الغالب، يقول الشاعر محمد خضر في قصيدة (عسل الدم):

آه يا قيح جرح مملح
أكل الدهر منه
فالتذ بطعمه المر
المحلى بماسي الكون
عسل الدم الأسود
يا صرخة موؤد برحم عاقر (٥٥)

يبدو لنا من سياق النص الدلالات السلبية للأسود، صورة الدهر وهو يأكل (جرح مملح) ما يشير إلى مقدار الألم المترتب على (جرح مملح)، صورة الدم وقد تحول إلى عسل اسود لا يقدم إلا كل ما هو مؤلم ومقطوع الصلة بالحياة، فصورة الشاعر صور انكسار وهزيمة مادية وروحية شكلت مفردة (آه) أداتا صوت– نفسية للتوجع والألم ولعل صورة التوجع والانكسارتتمظهروتشتد وطأته ولتترسم في صورة الوجوه الصفراء، إذ يقول الشاعر عبد اللطيف بندر اوغلو في (الموت في بغداد):

صعب هو العيش في هذه الحياة
والذهاب إلى إي مكان
والمرور من الشوارع

لكن عليك الذهاب بلا تردد
الطرقات كاللبلاب متعرجة
الوجوه صفراء وذابلة
عليك المرور دون اكتراث
للسكاكين الدامية قبضتها
وللنصول الحادة نهايتها
وللرصاصات العمياء للبنادق (٥٦)

إذ يعاني الشاعر من ثقل وقلق من المكان المتمثل[ببغداد] (الشوارع – الطرقات – الوجوه) فأسَسَ صورته على أثر (السكاكين الدامية – النصول – الرصاصات) في (الوجوه صفراء وذابلة)، أنه قرين الموت وهو لون مهم في رسم الصورة الشعرية لما يتميز به من دلالات سلبية على الأغلب وايجابية في حالات أخرى، وهو في هذا النص يؤسس لقيمة سلبية قوامها الخوف والموت والتوجس.

فالشاعر يستلهم من اللون الأصفر طاقته في رسم صورته مقترنا لوحة بمعطى فكري ونفسي سرعان ما يتبلور للمتلقي الذي يدرك الصورة وكأنها لوحة مرئية أمامه.

لقد حقق الشعراء التناغم مع بيئتهم (كركوك) بكل مكونات صورها عن طريق غنى خيالهم المتفنن، وهو ذلك الإلهام الذي يعد نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قرارات ومشاهدات أو معاناة من تحصيل وتفكير(٥٧) إذ أن الشاعر لا يحقق شيئا من العدم (٥٨).

رابعا: الصورة الضوئية:

ترتبط الصورة الضوئية بمكوناتٍ عدة تشكل مجمل الصورة، فهي أولا على اتصال وعلاقة وثيقة بكل ما يشع ويعد ضوءاً وخاصة الألوان المشعة كالأبيض والأحمر والأصفر والأخضر الفاتح، فضلا عن علاقة أكيدة بالكواكب والأجرام السماوية التي تصدر الأضواء والإشعاع اللوني إلى جانب النجوم، أما على الأرض فعلى سطحها انعكاس الأضواء على سطح

الماء، والأضواء الصناعية الأخرى من إشارات ضوئية وأضواء الشوارع والمحلات والأبنية وغيرها فهي كلها تشكل وتؤلف المنظومة الضوئية للصورة والذي أفاد منها الشاعر في رسم صوره الشاعرية والخيالية الكثيرة.

وقد استخدم شعراء كركوك هذه الصورة بكثرة وهي غالباً مرافقة للحالة النفسية والشعورية العامة للمبدع، ومن بين هؤلاء الشعراء الشاعر تحسين ياسين في (عبوات بيضاء) إذ يقول:

طالما
تَطلين شفتيك
بشعاع من القمر
إذا فلننسف الظلام
بالقبل (٥٩)

إذ تَحَوَلَ شعاع القمر إلى طلاء لشفة الحبيبة، فالشاعر استخدم ضوء القمر إلى لون انعكس على وجه إنسان، هذا الشعاع الضوئي خلق صورة انتشار لنسف كثافة ظلامية الليل، ومن جهة ثانية خلق تحدياً موضعياً وتحول إلى دعوة القبل لنسف الظلام السائر في ليل السرية والخفاء.

وفي نص آخر يقول أيضا:

زقاقنا الناعس
يرتديه ليل شتاء ثمل
تحت عباءته يركض الالق
بعيون المطر
لزاوية لقائنا الدافئ
تتبرعم
النشوة بين أصابعنا
ويملأ الربيع

أحضاننا الندية بالضحك

همسنا الوردي

يفضحه (flash) البرق المتكررة

وأصداء الرعد

تنبض في دمنا

السماء التقطت

الصورة

والتحميض في غيمة قادمة

ومر شتاء تلو الآخر

وما زلنا في انتظار

هطول صورنا (٦٠)

يطل علينا النص أعلاه في صورة مشهد يتطور باستمرار لا تنقصه الحبكة الدرامية كما فيه تدرج اللقطة وتتابع الصور بداء من صورة (زقاقنا الناعس) ومن ثم تشبيه الليل بصورة إنسان يرتدي عباءة زقاق في مجاز بديع فضلاً عن استعارة عندما خلع صورة الإنسان على الطبيعة في عملية (تشخيص)، وقد خلق هذا الكائن (الليل) حالة من السرية المعهودة من خلال كثافة السواد فيه، ساعده صورة المطر الهاطل المرافق لليل على (لقائنا الدافق) كونه جزء حيوي من تشكيل عنصر السرية، الحدث في المشهد وكان عنصر الضوء هو المعادل للكشف ورفع الأستار عن المشهد من خلال صورة البرق الذي يفتح مسرح الحدث على مصراعيه ويرفع عنه ستر الحجب المتمثل بالثنائي (الليل والمطر) بحيث أن (السماء التقطت الصورة) في لقطة سريعة لا يخلو من الإثارة.

أما الشاعر محمد مردان فانه يستقبل نور الصباح عبر إصرار على الديمومة في (إصرار):

متعبا كنت

لكنني

ما لويت عنان حصاني
وبالدفء صافحت
وجه الصباح (٦١)

فهي لوحة فنية فيه التناغم قائم بين (متعباً كنت) كحالة فيزياوية جسدية يلم بالإنسان يصاحب الحزن والملل أحيانا، ومن جانب أخر هناك استدعاء لعنصر الإصرار والقوة المتأصلة داخل الإنسان (ما لويت عنان حصاني) فأستقبل نهاره المنير (بالدفء) وهي مفردة لها دلالتها القوية على صدق وحرارة العاطفة، وقد توجه الشاعر بهذه العاطفة الحارة نحو (وجه الصباح) وهذه تشخيص أخر عندما خلع على النهار ونور الصباح تحديداً الذي يكون في مقدمة النهار وجهاً بشرياً لا يخلو من إشارة حِرفية لجمالية هذا الوجه وطلعته البهية، فقدم الشاعر معايشة بين عناصر عدة وصولا إلى التعبير الجمالي قوامه الاستعانة بالمجاز والتشبيه لما فيهما من طاقات تعبيرية وتصويرية مهمة.

وللشاعر هشام القيسي قصيدة في الضوء، ولكنه ضوء روحي يطلق نوره البهي على الآخرين:

أحبابك في ضوئك
سماء ممطرة
وأحبابك في قناديل الشعر
أجنحة عطرة
تترقرق
تهبط
تترنح في المصباح المسرور (٦٢)

إذ أغلقت الصورة الضوئية عن كل ما هو منير وسلط الرؤية على مركز ضوئي واحد يتمثل بضوء مجازي لإنسان، فالراوي لا يستمتع سوى بنور واحد وما سواه غائب عن خطابه. يشاركه الشاعر محي أبو حمزة في ضوء روحي إنما منطلق من العيون:

الضوء يخرج من عينيك ويدخلني

يوقض السد الذي في داخلي
وهو يحملني
لسنوات زمان نضر سعيد
لزمان نادر الخطو غريب (٦٣)

فضوء عيني الحبيبة يقتحم روح الشاعر ويوقض (السد) الذي في داخله يوقض الثورة ويعيده في ارتجاع فني إلى زمان قديم أثير. فالنص ينطلق مشتغلاً في دائرة رؤية بصرية روحية فيه مقومات الصورة البصرية الخيالية الخلاقة، كما فيه توغل العاطفة وانتشارها انتشاراً يكاد يغطي كامل المساحة الشعرية وهذا من مقومات الصورة الناجحة، عندما تشتغل العاطفة في مستوى أفقي والصورة في مستوى عامودي ليلتقيا في بؤرة الصورة متعامدتين مفجرتين فكرة أو مجموعة رؤى خلاقة. أما الشاعر حميد الجاف فانه يتغنى بكركوك قائلا:

تشرق الشمس على مغانيها
ويحلق اليمن في أعاليها
وهي تسبح فوق يم
من البئر في جوف واديها
يتضوع الورد والريحان فوق روابيها
تسمو بقلعتها الشماء زهورا على مبانيها
وتخطر الغيد كالغزلان في أماسيها
اربخا. يا مرتع الصبا
يمر بها الصبا، عذبا يحيها (٦٤)

فألق الصورة يتموضع حول مفردة [اربخا] – كركوك – وهي ليست مفردة مستقلة مقحمة وإنما استدعاء للموروث العراقي القديم، وقد تركزت كل معاني الجمال وقيمة الاعتبارية أوالروحية بالمدينة عندما (تشرق الشمس على مغانيها) فأن كل ما بعد ذلك مرتبط بنائياً بها حيث (يحلق – نسيج – يتضوع – تسمو – تخطر) فديمومة الحاضر المضارع مرتبط بنيوياً بحالة إشراق الشمس عند كل صباح، ليتموضع حول حالة إشراق الشمس وما يترتب على ذلك

من تطورات ايجابية في صورة حية مرتبطة الوجود مع ضوء الشمس، كما يستعمل الشاعر من الألفاظ التجسيمية ما يشكل كل جزء منها جانباً حيا في الصورة توقظ النفس وتهيج العاطفة بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي فيها حقائق الكون الخارجية المباشرة يعيد خلقها على وفق رؤيته المنعكسة شعرياً في صورة ضوئية بديعة.

خامسا: الصور المساحية والمسافة:

من أنماط الصور البصرية المهمة تلك الصور المعبرة عن رؤية مساحية أو مسافات فيها امتداد مكاني صغيراً كان أم كبيراً وهي من أنواع الصور التي تثير المتلقي وتضفي شكلا فضفاضاً أكثر على الرؤية، يميل إلى استخدامه الشعراء عند وصفهم لصورة في قالب مبالغ فيه ، أما صور المسافة فانه الآخر يدخل في نطاق الصور المبهرة القائمة على قياس لمسافة سواءاً عمودياً أو أفقياً، طولاً أو عرضاً، ضمنياً أو تصريحاً، فيه دلالات امتدادية مهمة تعبيراً عن صورة أراد الشاعر تصويرها، فيها من إشارات إلى علو منزلةٍ ومكانة لموصوف عند الشاعر.

إن هذه الأنواع من الصور غنية بالاستعارات والتشبيهات الخلابة الأمر الذي يدلك على مكانة الشاعر وميزته. وقد كثُرَ هذا النوع من الصور عند شعراء كركوك بما يضفيه من مبالغات وأفاق نفسية بعيدة الغور في قصائد هؤلاء الشعراء ومن بينهم الشاعر فاضل العزاوي في (علامات):

أنظر، تلك غيوم تمطر خلف الغابة
ثم تطل الشمس فيعشب رمل البيداء
انظر، تلك رياح تعول بين الأشجار
ثم تجيء الطير وتغفو بعد رحيل
انظر، ذلك طفل يلهو مغتبطا بين الأمواج
فتفيض عليه ويغرق في الليل
ثم يغنيه البحارة ضد الخزن (٦٥)

ابتداء الشاعر نصه بفعل أمر (انظر) وهو فعل قوة وعزيمة وتأكُد وتأكيد من أعلى، وجاء تكرارها تأكيدا على إصراره بمتابعة الأخر لرؤاه وقد كانت مفردة (غيوم) دلالة واضحة على صورة لمسافة خاصة انه اقترن بفعل قبله (انظر) وهي مفردة تجمع بين الارتفاع فضلا عن صورة مسافية ضمنية كونه موصوف ممتد المساحة فوق الأرض وقد كانت مفردة (تمطر) متممة لصورة هذه الغيمة وهي قيمة ايجابية المضمون، ولم يقف الشاعر عند هذه الصورة بل توغل في لوحته ورسم دقائق تشكيلها عندما اتبعها بمقذوف صوري مرئي آخر يتمثل بصورة (الشمس – الرياح – الطير) وهي جميعا صور تحمل دلالات الارتفاع والمسافة الشاسعة، فالشمس عمودي الأشعة يقابله الرياح الأفقية الامتداد، أما الطير فأنه جامع بين الاثنين لمختلف أنواع المسافات والمساحات.

ومن صور المسافات الاخرى قصيدة (الغيوم في الجسر) للشاعر سركون بولص إذ يقول:

يرى سياج الصبر. الخوف
نبيذ في زجاجة الجسد
يرى وتنحني الغيوم في الجسد
العشب يخفي أثر الكحول
وبصمات الليل والذي يرى
يتابع القدس الوحيد مملكة الزبد
يتابع الجرح الذي يعزف في الجسد
والمرض المحاط بالطيور
وبالملح والنشيد (٦٦)

فالشاعر سركون بولص ابتدأ هو الآخر نصه بدلالة فعلية (يرى) لما فيها حضور وآنية، فالمفردة (يرى) تعبيرعن رؤية بصرية مباشرة لا لبس فيه تحمل مقومات العين الباصرة المحللة، إلا أن رؤاه رؤية داخلية (استدعاء للذاكرة القديمة) صورة (القدس الوحيد مملكة الزبد) بصوره الحزينة (الجرح – المرض) فضلاً عن الخوف المكنون في الذات الإنسانية وقد

أسعف الشاعر وصفه الصوري بمقتنياته من الصور المساحية والمسافة (الغيوم) (الليل) (القدس) وهي مفردات تجمع بين الصورتين لما فيها من امتدادات مساحية الارتفاع.

أما الشاعر قحطان الهرمزي، فأن لعامل المساحة في صورته دورا بنائياً مركزياً، كما في (العام الخامس من أعوام الضياع):

ومن بعيد
عبر البحار الدافئات
ينساب صوتك الدفوق
مع الربيع
مع الزهور
مع الطيور العائدات إلى الديار (٦٧)

فجاءت صورة انسياب (صوتك) وهي صورة سمعية أساسا لتلتقي مع صورة بصرية فيها المساحة ظاهرة مركزية (ومن بعيد عبر البحار الدافئات) حيث صورة المساحة الشاسعة محمولة على قوالب وصفية مبالغة وهي من متطلبات إضفاء الصورة بعدها الدلالي الواسع ثم أسعف نصه بـ (مع الطيور العائدات إلى الديار) فكانت مفردة (عائدات) هي الاخرى مفردة ايجابية الملمح من الشاعر تتصف بكونها صورة مسافة عن طريق (عائدة) مرتفعة أو منخفضة مقبلة نحو الأرض (الديار).

أما الشاعر فريد الهرمزي فأنه في (إشراقه دمعة) أكثر دقة وتحديدا وان كان في إطار مكاني أضيق:

في ما وراء
الهضاب الناعسة
في ليلة ساهرة
إني تصورتك
وردة
بل دمعة ساحرة

لونها
مثل لون العيون
خلسة
استقرت هناك...
فوق الوجنتين... (٦٨)

فصورة الدمعة وهي كامنة في مكمنها صورة لمسافة ارتفاعية (العيون) وهي تسقط شيئا فشيئا لتستقر (فوق الوجنتين)، فالصورة البصرية في النص تشير إلى الهبوط من علو أو ارتفاع لتستقر أسفلاً وهو يشير إلى الامتداد من الأعلى للأسفل.

في حين نجد الشاعر قره وهاب ينطلق نحو السماء في (إلى السماء عالياً) في صورة يد تطاول عالياً:

مد يدك إلى السماء
إلى السماء عالياً
وان مددت يدك إلى السماء عالياً
فلا تخف
من المطر
ولا من الشمس
لا مطر من ماء النار
ولا الشمس من نار الجحيم (٦٩)

فامتداد اليد في الصورة امتداد مسافة ارتفاعية، وهي صورة منطلقة من أبعاد المسافة في ذات الشاعر مع انفتاح كلي على الفضاء الكوني دون اصطدام (فلا تحف من المطر... ولا من الشمس)، فالنص لا يخلو من صراع ذاتي بين صورتين مسافيتين فيها الارتفاع و الانخفاض، وقد انتصرت الأولى نتيجة لإصرار الذات على المطاولة والقدرة على الإيغال في استملاك الذات.

لقد منحت الصور المساحية والمسافة النصوص قوة تعبيرية عالية في نطاق الرؤية البصرية جعلتها متناسقة وفق التحامات لغوية على علاقة بنائية في كلية الصورة، فضلاً عن داينمية اللوحة الذي يمنح النص مدياته الشاملة في مختلف الاتجاهات والأبعاد.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة في شعر الشعراء لمدينة كركوك، تعرفنا على موضوع مهم يرتكز على الصورة الحسية والبصرية منه تحديدا، كونه من أكثر الأنواع الصورية ورودا في أشعار شعراء المدينة، وأثناء ذلك توصلت إلى عدد من النتائج البارزة وهي كالأتي:

أولا. إن الصورة البصرية مرتبطة ارتباطا وجوديا مع مخيلة الشاعر الخلاقة، هذه المخيلة التي تلعب دورا في بناء وتشكيل الصورة فضلا عن الذاكرة الداخلة في تصميم الصورة.

ثانيا. إن الحالة النفسية تدخل في صميم إنتاج الصورة البصرية.

ثالثا. تنوع الصور البصرية عند شعراء كركوك بين صور حركية وهي صورة متصفة بالحركة والنشاط وأخرى ثابتة التي تزود النص بقدرة تحليلية أكثر وإيحاء أعمق كما أن هناك الصورة اللونية، فالنصوص مشبعة بالألوان المختلفة بدلالاتها النفسية الخاصة، وهناك الصورة الضوئية وهي صورة بصرية مرتبطة مع الصورة اللونية لما فيها من أشعاع بصري لوني وأجرام سماوية، وأخيرا هناك الصورة الخاصة بالمسافات والمساحات وهما من الصور الامتدادية نحو الارتفاع والانخفاض والمسافات الشاسعة والقصيرة استخدمها الشعراء لإضفاء جو من الإبهار والمبالغة على النصوص.

رابعا. لقد حقق هؤلاء الشعراء مراميهم من هذه الصور عن طريق توظيف مكونات الصور تلك في النصوص توظيفا فنيا جيدا.

خامسا. ادارك الشعراء لأهمية الصورة الحسية وخاصة الصور البصرية حيث ارتبط الشعراء بصور الذاكرة القريبة والبعيدة مستدعين إياها في نصوصهم ومستفيدين من نشاطها وأبعادها.

سادسا. الاستفادة من صورة مدينتهم المغروس في ذاكرتهم وشواهد المدينة وخاصة قلعتها الأثرية مستخدمين ذلك في أشعارهم عن طريق استدعاء الموروث اللفظي القديم أو الاسم المعاصر.

سابعا. تنوع الصورة بين صور حزينة سلبية أو سعيدة ايجابية المنحى مع إعطاء الماضي القديم تزويقاً لفظياً ومعنوياً والإحساس نحوها بالهيام واللوعة والحنان.

ختاماً فان البحث قد اجتاز عتبة النهاية بعدما أفاد كثيرا من النصوص الحديثة والمعاصرة التي تزود بها وصولا إلى إتمام الدراسة.

هوامش البحث

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩: ١٢٠.

(٢) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩: ١٥٩.

(٣) ينظر: الصورة الشعرية، س يدي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٢: ٢٣.

(٤) نظرية الأدب، استن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٥٩: ٢٣٩.

(٥) ينظر: مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثرن، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٦،: ٦/٩٧.

(٦) المتخيل القصصي بين الصورة والرمز، سنان عبد العزيز، عن منشور في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٣، العدد (٧)، ٢٠٠٦: ١٥٥

(٧) ينظر: نفسه: ١٥٥.

(٨) ينظر نفسه: ١٥٣

(٩) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٩٦٤: ٢٤٩.

(١٠) ينظر: الحداثة، ما لكم براد بري وجيمس ماكفارلن، ترجمة. مؤيد حسن فوزي، جـ٢، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠: ٦١ وما بعدها.

(١١) الألوان والصور في شعر ابن الرومي، كمال الحريري، مجلة الرسالة، العدد، ٤١، ١٩٣٤: ٦١٥.

(١٢) المتخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٠٠: ١٣٤.

(١٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيف رضا، ط٥، القاهرة، ١٩٥٢: ١٩٦.

(١٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق د. محمد الحبيب بن الخوجة تونس، ١٩٦٦: ١٨.

(١٥) ينظر: المتخيل القصص بين الصورة والرمز: ١٥٢.

(١٦) ينظر: الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد صنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩: ٦٦.

(١٧) المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد ونموذجا، دراسة زين الدين المختاري، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨: ٦٤.

(١٨) ينظر:نفسه: ٦٨.

(١٩) ينظر: الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، د. حنفي محمد شرف،ط ١، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٢١:١٩٦٥.

(٢٠) ينظر: مدخل لدراسة الرواية: ٩٧.

(٢١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦: ٩.

(٢٢) ينظر: المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧: ٤٧.

(٢٣) ينظر: الفانون والإنسان، إروين إدمان، ترجمة: مصطفى حبيب، الناشر مكتبة مصر،د. ط ، د. ت.

(٢٤) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق هـ. ريتر، اسطنبول ، ١٩٥٤:٣١٧.

(٢٥) ينظر: النظرية الرومانتيكية، سيرة أدبية، كولرج، ترجمة د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١:٢٥٦.

(٢٦) ينظر: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦: ٢٦٠.

(٢٧) مجموعة قصائد أفقية، فريد الهرمزي، مطبعة أوجي، كركوك، ٢٠٠٢: ١٨.

(٢٨) مجموعة قصائد اعتصر الجمر، آيدان النقيب، مطبعة الجمهورية، كركوك، د. ط، ١٩٦٩: ١٧.

(٢٩) مجموعة نخب العالم المنهار، قحطان الهرمزي، طبع ونشر نقابة المعلمين المركزية، بغداد، ١٩٦٩: ١٣

(٣٠) قصيدة بئر: ١٧

(٣١) مجموعة نبضة ٦٢، محمد خضر – بهجت مردان، مطبعة الوسام، وزارة الإعلام، بغداد، ٢٠٠٣: ٢٢.

(٣٢) مجموعة كركوكنا مجموعة شعرية مشتركة، محمد خضر، بهجت مردان، ج١، إصدار ملتقى الزمن للثقافة والفنون، مكتبة غمكين، طبع مطبعة المعين، د. ط ، ٢٠٠٦: ١٤.

(*) اسم كركوك في العصور الأشورية والاكدية.

(**) أحد أحياء مدينة كركوك القديمة.

(***) أحد أحياء كركوك القديمة.

(٣٣) مجموعة أيادي الجن، محمد خضر محمود، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة كركوك، كركوك، العراق، (د. ط)، ٢٠٠١: ١٩.

(٣٤) مجموعة ثانية يأتلق الإشراق، محمد مردان، طبع شركة مطبعة الجمهور، الموصل، د. ط، ١٩٨٧: ٨١.

(٣٥) مجموعة ولأني حمار نفسي، قره وهاب، إصدار ملتقى الزمن للثقافة والفانون، طبع مركز المعين، ط١، ٢٠٠٦: ٣٦.

(٣٦) مجموعة بالمطر أحترق، قره وهاب، طبع ونشر مكتب عبد الوهاب أوي، ط٢، ٢٠٠٦: ٥٨.

(٣٧) مجموعة الشجرة الشرقية، فاضل العزاوي، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث، دار الحرية للطباعة، د. ط، بغداد، ١٩٧٦: ٤٧.

(٣٨) جثة أعرابي: ٤٨.

(٣٩) مجموعة يصدح صوت هابيل، فاروق فائق كوبرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢:٢١.

(٤٠) غبار الدهشة، آمنة محمود، مجلة يورد، العدد ١٣، العراق، كركوك، ٢٠٠٨: ١٦.

(٤١) الغيوم في الجسد، سركون بولص، مجلة شعر، العدد ٣٦، لبنان، ١٩٦٧:٤٢.

(٤٢) الانتظار، مجموعة المنتصر الحجر، آيدان النقيب: ٣٢.

(٤٣) انتظار، مجموعة كركوك أنت وجعي، د. عبد الكريم خليفة حسن: ٢٤.

(٤٤) سورة الإسراء الآية (٦٨–٦٩).

(٤٥) دموع النار المخبوءة، عدنان أبو أندلس، كركوكنا، مجموعة شعرية مشتركة: ٢٧.

(٤٦) كركوك لؤلؤة العراق، حميد الزبيدي، كركوكنا، مجموعة شعرية مشتركة: ٣٢.

(٤٧) عيون الدم، مجموعة أيادي الجن، محمد خضر: ٢٧.

(٤٨) ينظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد العشماوي، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٦٧.

(٤٩) أمنيات كركوكية، د. عبد الكر يم خليفة، كركوكنا، مجموعة شعرية مشتركة: ١٨.

(٥٠) الغرفة، مجموعة الشجرة الشرقية، فاضل العزاوي: ٥٣.

(٥١) مجموعة أيام شديدة البؤس: ١٩.

(٥٢) مجموعة قصائد أفقية: ١٤.

(٥٣) مجموع من ذاكرة حارتي، فاروق فائق كوبرلي، مركز العين، كركوك، ط١، ٢٠٠٤: ٢٠.

(٥٤) مقامات القلعة بين وردة الصباح وجمرة المساء، مجموعة أرصفت الدفلى وأقليم الغمام، فاروق مصطفى، مطبعة أوجي، كركوك، د.ط، ٢٠٠٤: ٧.

(٥٥) مجموعة أيادي الجن: ٨.

(٥٦) الموت في بغداد، عبد اللطيف بندر اوغلو، مجلة يورد (الوطن)، العدد ١٣، ٢٠٠٨: ٢٣.

(٥٧) ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصيف، دار الأندلس، بيروت، د. ت: ٦٢.

(٥٨) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني، دار الشروق، بيروت، ط٣: ٢٣٧

(٥٩) عبوات بيضاء، مجموعة حلمت بالجنة سهوا، تحسين ياسين، طبع ونشر مجلة، يورد (الوطن)، كركوك، ط١، ٢٠٠٨: ١١.

(٦٠) فلاش باك، المصدر نفسه: ٣٢.

(٦١) مجموعة ثانية يأتلق الإشراق: ٣١.

(٦٢) يا قحطان قد أتتك الأشياء، مجموعة في أخر الزمن نجمة، هشام القيسي، طبع مركز المعين، كركوك، ط١، ٢٠٠٨: ٢٧.

(٦٣) طائر الصمت يغني، محي أبو حمزة، مجلة صوت الاتحاد، العدد ٤٦، بغداد، ١٩٧٩: ١٤.

(٦٤) اربخا، حميد الجاف، كركوكنا: ١٤.

(٦٥) مجموعة الشجرة الشرقية :٦٣.

(٦٦) الغيوم في الجسد، مجلة شعراء، العدد ٣٦، ١٩٦٧: ٤٢.

(٦٧) مجموعة أيام شديدة البؤس: ٤٨.

(٦٨) مجموعة قصائد أفقية: ٦٨.

(٦٩) مجموعة ولأني حمار نفسي: ١٣

قائمة المصادر

١. القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية ٦٨– ٦٩

٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق هـ. ريتر، اسطنبول، ١٩٥٤

٣. الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٧٩

٤. أصول النقد الأدبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٩٦٤

٥. الألوان والصور في شعر ابن الرومي ، كمال الحريري، مجلة الرسالة، العدد ٤١، ١٩٣٤

٦. البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي صبح المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة،ط ، ١٩٩٦

٧. الحداثة، مالكولم برادلي وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن نوري، ج٢، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠

٨. حصاد الهشيم، إبراهيم المازني، دار الشروق، ط٣، د. ت

٩. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ن تحقيق محمد رشيد رضا، ط٥، القاهرة، ١٩٥٢

١٠. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصيف، دار الأندلس، بيروت، د. ت

١١. الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، د. حفني محمد شرف، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥

١٢. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٢

١٣. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضؤ النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦

١٤. الفنون والإنسان ، أروين إدمان، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر، د.ط، د. ت

١٥. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد العشماوي، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٩٤

١٦. المتخيل القصصي بين الصورة والرمز، سنان عبد العزيز، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة تكريت، المجلد ١٣، العدد ٧، آب ٢٠٠٦

١٧. المتخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط ١، ٢٠٠٠

١٨. المجمل في الفلسفة والفن، بندتو كروتشه، ترجمة د. سامي ألدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧

١٩. مدخل لدراسة الرواية، جرمي هوثرون، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٦

٢٠. المدخل إلى نظرية النقد النفسي – سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً –، دراسة، زين الدين المختاري، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨

٢١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق د. محمد بن الحبيب الخوجة، تونس، ١٩٦٦

٢٢. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩

٢٣. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩

٢٤. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينييه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، د. ط، د. ت

٢٥. النظرية الرومانتيكية – سيرة أدبية، كولرج، ترجمة د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، ط ، ١٩٩٦

المجاميع الشعرية

١. ارصفى الدفلى وأقاليم الغمام، مجموعة شعرية، فاروق مصطفى، مطبعة آوجي، كركوك، د.ط، ٢٠٠٤

٢. اعتصر الحجر،مجموعة شعرية، آيدان النقيب، مطبعة الجمهورية، كركوك، د.ط، ١٩٦٩

٣. أيام شديدة البؤس، مجموعة شعرية، قحطان الهرمزي، طبع ونشر نقابة المعلمين المركزية، العراق، د.ط، ١٩٦٩

٤. أيادي الجن، مجموعة شعرية، محمد خضر محمود، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة كركوك، كركوك، د.ط، ٢٠٠١

٥. بالمطر احترق، مجموعة شعرية، مطبعة آوجي، كركوك، قرة وهاب، مطبعة آوجي، كركوك، ط٢، ٢٠٠٦

٦. ثانية يأتلق الإشراق، مجموعة شعرية، محمد مردان، مطبعة الجمهورية، الموصل، د.ط، ١٩٨٧

٧. حلمت بالجنة سهواً، مجموعة شعرية، تحسين ياسين، طبع ونشر مجلة يورد (الوطن)، كركوك، ط ١، ٢٠٠٨

٨. الشجرة الشرقية، مجموعة شعرية، فاضل العزاوي، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، ١٩٧٦

٩. طائر الصمت يغني، محي أبو حمزة، مجلة صوت الاتحاد، العدد ٤٦، بغداد، ١٩٧٩

١٠. غبار الدهشة، آمنة محمود، مجلة يورد (الوطن)، كركوك، ٢٠٠٨

١١. الغيوم في الجسد، سركون بولص، مجلة شعر، العدد ٣٦، ١٩٦٧، لبنان

١٢. في آخر الزمن نجمة، مجموعة شعرية، هشام القيسي، طبع مركز المعين، كركوك، ط ١، ٢٠٠٨

١٣. قصائد أفقية، مجموعة شعرية، فريد الهرمزي، مطبعة آوجي، كركوك، د.ط،، ٢٠٠٢

١٤. كركوك أنت وجعي، مجموعة شعرية، عبد الكريم خليفة حسن، إصدار ملتقى الزمن للثقافة والفنون، كركوك، د. ط، ٢٠٠٤

١٥. كركوكنا، مجموعة شعرية مشتركة، محمد خضر – بهجت مردان،، إصدار ملتقى الزمن للثقافة والفنون ومكتبة غمكين، كركوك، طبع مركز المعين، ج١،د. ط، ٢٠٠٦

١٦. الموت في بغداد، عبد اللطيف بندر اوغلو، مجلة يورد (الوطن)، كركوك، العدد ١٣، ٢٠٠٨

١٧. من ذاكرة حارتي، مجموعة شعرية، فاروق فائق كوبرلو، إصدار مركز المعين، كركوك، ط ١، ٢٠٠٤

١٨. نبضة ٦٢، مجموعة شعرية،محمد خضر – بهجت مردان، مطبعة الوسام، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد، د. ط، ٢٠٠٣

١٩. نخب العالم المنهار، مجموعة شعرية، قحطان الهرمزي، طبع ونشر نقابة المعلمين المركزية، العراق، د.ط، ١٩٦٩

٢٠. ولأني حمار نفسي، مجموعة شعرية، قرة وهاب، إصدار ملتقى الزمن للثقافة والفنون، كركوك، طبع مركز المعين، كركوك، ط ١، ٢٠٠٦

٢١. يصدح صوت هابيل، مجموعة شعرية، فاروق فائق كوبرلو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ٢٠٠٢

Summary

The subject of optical picture consider as important subject in the study of poetry texts the research which title the poetical picture in the poems karkuk poets this important side.

The research consist of two research, as wells preface and conclusion. the first research talks the picture as define , meaning and function , and then the study of as limitation for mechanical for motion of work. the second research talks about the type of optical picture which existed in the poets poems and they were five type , alive picture moving picture ,static picture , color full picture , luminary picture, and areas distance picture , these poets could achieve the employment of these picture , in there poetries as a good and beautiful employment beside they could realize the important sensory picture specially the optical the role of far and rear memory in it. as well as they get benefit so much from the picture of their city karkuk which existed in their memory and the remarks of the city , specially its, castle. as for the construction of the collect between the gladness – sadness negative and positive , as the past poets gave the decoration so they set to melody and tried to remember it's past days.