طبيعة الخيال الشعري

وضوابطه بين التراث والحداثة

د. بتول أحمد جندية

الألوكة
www.alukah.net

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

العدد ٣٢ العام ٢٠١٠

طبيعة الخيال الشعري وضوابطه بين التراث والحداثة

د.أحمد زياد محبك، بتول أحمد جندية

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب

الملخص

يمكن أن يصنف هذا البحث على أنه محاولة في التأصيل يطمح من خلالها إلى رصد درجة انزياح الخيال الشعري العربي الحديث عن أصوله، والكشف عن أسباب هذا الانزياح، وتحديد أثره الجمالي، وانعكاس ذلك كله على دلالة الشعر الكلية، ووظيفته المعرفية. ولما كان كثير من شعر الحداثة يشكو الغموض، ويعاني مشكلة التفكك البنائي؛ فإن الغالب أن سرّ ذلك يكمن في غياب الوعي الوظيفي، وحديّ الإفراط والتفريط اللذين يترجّح بينهما التصور الحداثي لطبيعة الخيال الشعري، ويحدد تحت هيمنتهما مثيراته الفنية وعناصره الجوهرية.. وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه باعتماد منهج المعايرة؛ معايرة الخيال الشعري العربي الحديث إلى التصور التراثي الرحب، وإلى ما سنّ من ضوابط تضمن السيطرة على قوة الخيال الجامحة لتحقيق أعلى درجات التأثير والتوصيل، وتفرض الوظيفة رقيبًا أعلى، وميزانًا مرنًا بين إمكانات اللغة المتنوعة.

مقدّمة:

مثّلت الحداثة الشعرية انقلابًا كاملاً على المفهومات الجمالية المؤسِّسة للشعرية العربية القديمة، وقد تبدّى هذا الانقلاب في مجموعة أسس بديلة قام كثير منها على نقض الأسس التراثية وإلغائها، وتحيز مسرف إلى بعض القيم، وتفريط حاد في بعضها الآخر، ويمكن أن نوجز هذه الأسس في النقاط الآتية:

– التحوّل من بلاغة اللغة إلى البلاغة النفسية، وإيثار وظيفتي التعبير والتأثير على التوصيل.

– حصر الشعرية بالتصوير والتخييل الحرّ، ورفض التقرير والمباشرة والخطابية؛ مكوّنًا

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

شعريًا، وإهمال العناصر التي عُدّت شكلية تزيينية؛ كالوزن والموسيقى.

– الالتفات عن التماسك في بنية الجملة، إلى التماسك في بنية القصيدة كلاً كاملاً، وعن دلالة الصورة الجزئية إلى دلالة الصورة الكلية.

– رفض سلطة أي شرط خارجي، والتسليم لشروط المبدع، ولخصوصية التجربة وفرادتها.

– التحول من جماعية اللغة إلى ذاتيتها، والقبول بناء على ذلك بالرموز الذاتية، وبالصور الشخصية.

– إذا كانت الشعرية القديمة تقوم على فعلي المطابقة والانزياح معًا، فإن الشعرية الحداثية تقوم على انزياح مطلق يطمح إلى مطابقة التجربة النفسية للمبدع مهما كانت التضحيات.

وقد أورثت الأسسُ البديلة تلك الشعرَ العربي الحديث كثيرًا من عيوب تكوينه وعوائق تلقيه، وجرّته إلى مأزق القطيعة مع جمهوره والاغتراب عن واقعه.. وسوف يحاول البحث التنقيب عن جذور هذا المأزق في إطار الخيال الشعري تحديدًا عن طريق معايرة التصور الحداثي إلى الأصول التراثية التي حكمتها قاعدة عامة تتخذ من التأثير وسيلة إلى التوصيل.

الخيال الشعري الحديث انزياح ذاتي مطلق:

عدّت الحداثة الصورة جوهر الشعرية، ومصدر الخيال الشعري، بحيث احتلت "العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين «المتخيل الشعري»، [و] بحيث تعززت بطريقة حاسمة «ثقافة العين» وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى «كلام الصورة»" [٣٦]: ص٣٤، فشُيِّدت القصيدة كلها على "قاعدة صورية تتعانق فيها الوسائط وترتبط، ويؤدي بعضها إلى بعض، وتشكل في النهاية كلاً واحدًا هو الصورة العامة أو العمل ذاته" [٤٧]: ص٢٦١ ، واستطاعت الحداثة بهذا التصور أن تخطو بالشعرية العربية خطوة واسعة لم تكن مألوفة، حيث أثرت مصادر الخيال الدلالي، ووفّرت له موارد خصبة لا تعرف النفاد، وأعانته على الانفتاح على العالم الداخلي للنفس الإنسانية، ومكّنته من رصد دقائق المشاعر، وتقصّي حركتها

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

العميقة، وهمساتها الخفية، وسكبت على الطبيعة الحياة، وأنبضت الواقع بالأحاسيس، وبثّت في دقائقهما الروح، ووحّدتهما بالتجربة الداخلية، واقتنصت منهما مشاهدها ورموزها المتنوعة المشحونة بطاقة دلالية وانفعالية مركّزة، وصاغت ذلك كله في صورة كلية متكاملة تحرص على أن تنقل الحالة مجسّمة مصوّرة مائجة بالحياة والحركة. ولعل هذا هو الإنجاز الحقيقي للحداثة الذي يمكن أن يعدّ تطويرًا صحّيًا للنظرية الشعرية القديمة ما دامت أهدافه أن يكشف عن المعنى، وأن يبين عن النفس، بوسائل حسية مخيِّلة عدّتها النظرية الشعرية القديمة أقوى الوسائل المؤثِّرة لتحقيق مقصد التوصيل. وقد قدّم بعض شعراء الحداثة قصائد مميزة في هذا الإطار، حمّلوها تجاربهم، ونقلوا فيها مواقفهم عبر رموز منتزعة من العالم المادي تستحضرها كائناتٍ، لا أفكارًا ومجرّدات، ونذكر على سبيل المثال قصيدتي "أنشودة المطر" [٢٧]: ص٤٧٤-٤٨١، و"في المغرب العربي" [٢٧]: ص٣٩٤-٤٠٢، للسياب، وقصيدة "طفل" [٣٢]: ١/٣٣٥-٣٣٨[1] لصلاح عبد الصبور. بيد أن البناء الصوري لم يكن داخل المنظومة الحداثية مجانيًا، ومع أنه يظلّ مدخلاً عريضًا للإبداع والفرادة، ووسيلة خصبة للكشف والإبانة، إلا أنه جرّ على الشعر الحديث آفة الغموض، وابتلاه بالتفكّك، وهشاشة الجمل، والرتابة المملّة، وحوّل مهمته من كشف المعنى، والإبانة عن النفس، إلى اللعب الزخرفي بالصور، والتشقيق العبثي لها، والتعاور المجاني للرموز، والحشد التراكمي لها.. ومن دون هذا تفصيل.

وُجد المنطق الصوري في إطار منظومة مفهومات حداثية متعارضة ينقض بعضها بعضًا، ويعطّل مقاصد بعض، وترافَق باشتراطات وافتراضات قبلية تقطع ما اتّصل بالشعرية التراثية، وتحبط الأثر الجمالي للتقنية الصورية. أبرز هذه الشروط الإفراط في تبنّي مبدأ الانزياح المطلق الذي طلب الجدة بأي ثمن، والغرابة من أقصى

---

[1] وقد اختلف النقاد أمام رمز الطفل الميت في القصيدة، فرأى مصطفى ناصف أن الطفل هو طفل الشاعر، والقصيدة واقعية في الرثاء، ينظر: [٤٥]: ص٢٠٢ وما بعد. في حين ذهب اليافي إلى تفسيرها تفسيرًا رمزيًا وجعل الطفل الميت رمزًا للحب الوليد المقتول في مهده، لا سيما أن للشاعر قصيدة أخرى يستخدم فيها رمز الطفل للتعبير عن تجربة الحب أيضًا، يريد قصيدة "العائد"، ينظر: [٤٧]: ص٢٩٣ وما بعد. والبناء اللغوي للقصيدة يحتمل القراءتين، لولا أن التفسير الرمزي أقرب إلى روحها.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

الأصقاع، وعلى الرغم من خطورة عنصر الانزياح وأهميته في تحقيق الصدمة الجمالية، فإن الحداثة لم تقيده بضوابط، ولم ترد ذلك، لأنها اعتقدت أن الإبداع هو ممارسة للحرية، في حين وازنت البلاغة العربية هذا المطلب العزيز في الفن بمطلب آخر هو المطابقة؛ وهي "موافقة الحال"[1] عمومًا؛ أي موافقة اللفظ للمعنى، وموافقة اللفظ للفظ ومجانسته له ولسياقه، ينظر: [٢٢]: ص١٤٥ وما بعد، وموافقة الكلام؛ معنى ومبنى، للمقام، ولغرض قائله، ولطبقات المستمعين، وأخيرًا موافقته لكلام العرب ولطريقتهم فيه، وبالمجمل أن يكون الكلام "ملائمًا لذاته، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى"[2]. وأما **الانزياح** فهو العدول بالكلام عن موارده المعتادة المألوفة، و"إخراج القول غير مخرج العادة" [٢٢]: ص١٥١، لإحداث الإدهاش وتحقيق الصدمة الجمالية، استثثارًا بالانتباه، وتأثيرًا في الأشهاد، وانتهاءً بالكلام إلى أقصى غاياته في الإبلاغ والتوصيل [٤٦]: ص٥، ويكون الانزياح في اللفظ والمعنى، كما يكون في النظم. وطريقة العرب في شعرها أن تجمع بين المطابقة والانزياح كليهما لتحقق مقاصدها فيه، وتبلغ أقصى غايات التوصيل من خلال أقصى طاقات التأثير، أو هو "شدة ائتلاف في شدة اختلاف" [١١]: ص١٣٢؛ كما يقول الجرجاني، ولا يغني طرف عن طرف، ينظر: [١١]: ص١٣٠. فما وقف من الشعر عند حدّ المطابقة انحطّ عن رتبة الإبداع، وأورث الإملال، وفرّط في قوة التأثير، ومن ثم في أداء المعنى. وكذلك ما أولع منه بالانزياح متجرّدًا من ضوابط المطابقة المتنوعة تجاوز عتبة الفهم، وفرّط في التوصيل، وانفلت من حدود الوظيفة، فعدِم الفائدة، وضيّع المنفعة، وتحوّل إلى هذيان يعاب [١١]: ص٢. وكذلك انتهى إدجار ألان بو من الغربيين إلى أن الشعر "ليس مسكونًا بـ **روح السلب** فإنه لا ينقض البناء إلا ليُعيد بناءه"، ينظر: [٤١]: ص١٩٤، فالانزياح يمر بزمنين: عرض الانزياح، ونفي الانزياح. الأول سلبي وعلى أهميته "فهو، من حيث الوظيفة، مجرد وسيط يمثل الثاني

---

[1] القول لبشر بن المعتمر، وأصله: "مدار الشرف على **الصواب** وإحراز **المنفعة**، مع **موافقة الحال**، و**ما يجب لكل مقام من المقال**"، ينظر: [١٠]: ١/١٣٦.

[2] العبارة هي تعريف القديس أوغسطين للجميل، ووجدنا أنه ينطبق تمامًا على ما نريد أن نجمله هنا، ينظر: [٣٠]: ص١٥.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

غايتَه" [٤١]: ص١٩٤، و"ليست العملية في مجموعها، كما هو واضح، عدمًا، إذ ينبثق عنها منتوج صاف... إن المعنى، ضمن الصورة، وبوساطتها، هو في الآن نفسه، ضائع ومكتشف من جديد" [٤١]: ص١٩٤. إلا أن كثيرًا من نماذج الانزياح في الشعر الحديث وقفت عند الزمن الأول السلبي، ولم تعرف أن تتحول منه إلى الزمن الثاني الإيجابي، أو أنها لم ترد ذلك لأن أصحابها ظنّوا أن نفي الانزياح يبدد عنصر الإدهاش فيه، أو أنه يكشف عن إفلاسه!!

غلبت على الشعر مع الحداثة وظيفةُ التعبير، وسايرت هذا الغرض مفهوماتٌ بلاغية نفسية تعدّ "الاكتشافات التي يتوصل إليها الشاعر في ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة، ومعنى ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل،... [و] أن الشعر غير اجتماعي بطبعه" [٢٦]: ص٣٠٢، وليس هذا بصحيح، "وفي الحق إننا نستطيع أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهرًا لوظيفتها الأصلية [الاجتماعية] بتمامها، فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن»" [٢٦]: ص٣٠٣، وإذ نميّز عادة بين استعمالين للغة: الاستعمال الرمزي الاصطلاحي، والاستعمال الانفعالي المجازي، فـ"إن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائمًا ولا يمكن الفصل بينهما فصلاً تامًا، وإن كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حد ما"؛ والرأي لرتشاردز، ينظر: [٢٦]: ص٣٠٤، ولا يمكن للغة الشعرية أن تكون انزياحًا مطلقًا يأنف من الحقيقة، و"كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي يحمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها النحن" [٢٦]: ص٣٠٢، والإطار متعدد المستويات: لغوي، واجتماعي، وفني، وعقلي،.. ينظر: [٢٦]: ٣٠١ وما بعد.. ولكن الفردانية التي استبدت بالميول الحداثية، ومشاعر الاغتراب التي سيطرت على الشعراء، ساعدت في إهمال الأثر الاجتماعي للشعر، ويسرّت فصل الصورة عن أساسها الرمزي الاصطلاحي، بل سمحت بتحرير العلاقات الخيالية من الشروط العقلية التي ألح عليها الجرجاني وابن سينا لأنه لا يجوز للمتكلم أن ينسى أنه إنما "يتكلم ليُفهم، ويقول ليبين" [١١]: ص٦، ولذلك وجب أن يصيب الشاعر "بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر، **شبهًا صحيحًا معقولاً**" [١١]: ص١٣٠، والتخييل لدى العرب نوع من أنواع القياس العقلي الذي تقبل فيه مقدّمات الشاعر، وتَسْلَم

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لـه فيـه بيّنتـه وإن خالفت المنطـق العقلـي، والواقـع الموضـوعي، ينظـر: [١١]: ص٢٣٥، لأنه لا يقصد من المخيَّل اعتقاد البتة، ينظر: [٢٣]: ص١١٣، ولكنما هو يفيد في رفع الاعتقـاد بـالمجردات إلـى درجـة اليقـين بالمحسوسـات، ينظـر: [١١]: ص١٠٢-١٠٧، وينظـر: [٢٣]: ص٧٩، ١١٨، ١٣٤، وهذا مطلـب معرفـي قبـل أن يكـون جماليًـا لـذّيًّا. ولكن إلحاح التراث على الشرط العقلي لم يأت إنكارًا للصورة النفسية، أو إهمالاً لدورها، لأن الغرض النهائي من فن القول عند العرب أن ينقل المعنى بلغة مؤثرة، ولا يأبى أن يستعين بالطاقة النفسية، أو بالمنطق العقلي إذا ما ضمن تحقيق هذا الغرض، ولذلك ترى الجيوسـي أنـه "لا يمكـن تسـويغ الهجـوم القطعـي الشـامل" الـذي شـنّه نقـاد الحداثـة علـى الخيـال الشـعري القديم، واتهامـه بالحسية والرياضية الجافة غير المؤثرة في النفس.. لأن أقل مـا يقال فيـه هو أنـه يطـابق تصـور المـذهب الصـوري الـذي تتبنـاه الحداثـة، ينظـر: [١٤]: ص٧٤٥، وهي تقصد من النقاد عز الدين إسماعيل، وخليل حاوي، ونضيف إليهم نعيم اليافي. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها تؤكد أن "العلاقة بين اللغة المجازية والعواطف، مما يؤكده النقد الحديث، لم تكن غائبة بحال عن كثير من الصور القديمة" [١٤]: ص٧٤٥، وإلا كيف يمكن تأويل قول قس بن ساعدة الإيادي في وصف الشمس، ينظر: [٢]: ٩٥/١، وينظر: [١٤]: ص٧٤٦:

تجري على كبد السماء كما يجري حمام الموت في النفس

وكيف يمكن تأويل إسنادهم "المجرد" إلى معنى الكلمة القائم في النفس لا إلى دلالتها الحسية المباشرة، كمثل قول حاتم الطائي:

خلقت أحب السيف والضيف والقرى وورد حياض الموت والموت أحمر

وقول شوقي من الإحيائيين [٢٩]: ٧٧/٢:

وللحرّية الحمراءِ بابٌ بكل يد مضرَّجة يدقُّ

فالمراد باللون الأحمر في البيتين أثره المرتبط في الطباع بالحرارة ولون الدم، وتداعياته النفسية العميقة الملازمة للسجل السياقي المألوف لهذه الكلمة. ولكن الحدّ في قبول الخيال النفسي عند العرب هو أن تنزل الرابطة النفسية من النفس منزلة اليقين، وتحلّ محلّ المألوف المطبوع، أو أن تمتلك "على أقل تقدير قرينة على أن حدس الشاعر

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

يطابق حدس الجمهور" [٤١]: ص٢٠٣، فتكون بمثابة المحسوس في القدرة على تقريب الدلالة، كمثل قوله تعالى في ثمر شجرة الزقوم: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" [الصافات/٦٥]، ويفسّر الألوسي الآية بقوله: "أي في تناهي الكراهة وقبح المنظر والعرب تشبه القبيح الصورة بالشيطان فيقولون كأنه وجه شيطان أو رأس شيطان وإن لم يروه لما أنه **مستقبح جدًا في طباعهم** لاعتقادهم أنه شرّ محض لا يخلطه خير فيرتسم **في خيالهم** بأقبح صورة... وبهذا يرد على بعض الملاحدة حيث طعن في هذا التشبيه بأنه تشبيه بما لا يعرف، وحاصله أنه **لا يشترط** أن يكون **معروفًا في الخارج** بل **يكفي كونه مركوزًا في الذهن والخيال**" [٨]: ٢٣/٩٥، لأن الخيال عند العرب وسيلة للمعرفة، فلا بد في معادلته، وإنشاء علاقاته، من وجود طرف واحد معلوم على أقل تقدير، وإلا فكيف يمكن أن يعرّف المجهول بالمجهول؟ وقد تجسّدت عناية العرب بالغرض المعرفي في عنايتهم بطبيعة العملية التخييلية ووضوح ضوابطها، فكلما كان المخيَّل، أو المخيِّل "أوغل في كونه **عقليًا محضًا** كانت الحاجة إلى الجملة أكثر" [١١]: ص٨٧، ولعل الجرجاني يريد بالعقلي المحض ما كان أكثر منطقية أو أكثر تجريدًا، وحينئذ تدخل فيه المحرّضات النفسية والشعورية، وتغدو الحاجة إلى التشبيه التمثيلي أقوى، والتشبيه التمثيلي الذي خصّه الجرجاني باهتمام لافت يقترب في مفهومه من تصور الحداثة لمفهوم الصورة الشعرية الكلية، إذ لا يقصد به أن ينقل صورة بسيطة، أو يقايس بين شكلين، بل أن ينقل حالة منتزعة من مجموع صور "من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض وإفراد شطر من شطر حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان أخل ذلك بالمغزى من التشبيه... فإن ما كان من هذا الجنس لم تترتب فيه الجمل ترتيبًا مخصوصًا حتى يجب أن تكون هذه سابقة تلك وتلك تالية لها والثالثة بعدها" [١١]: ص٨٧.

بيد أن الحداثة التي تصوّرت مفهوم الشعر من خلال الشروط التي ذكرناها في مطلع هذا البحث، واعتنقت البلاغة النفسية، ورضيت أن يكون الخيال ذا أصول نفسية، وذا أثر نفسي، قدّمت في الوقت نفسه مبدأين حرّرا الخيال من أية ضوابط لازمة لتحقيق غرض التوصيل؛ الأول هو المصدر الذاتي للغة الشعرية؛ معنى ومبنى وجوهرًا.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

والثاني مقصد الانزياح المطلق والولع بالجدّة والإدهاش. وقد أنجب حاضن بهذه الشروط صورًا لا تُدرَك فيها الرابطة ولا تُحَسّ، ورموزًا ذاتية تفتقر إلى مشترك إنساني أو ثقافي أو سياقي محدِّد، وتنافس الشعراء في تشقيق الصور، وتفتيق الأخيلة، ونعم كثير من الشعر بالفوضى والتفكك والهذيان. ومن ذلك قول محمد عمران [٣٥]: ٢٨٩/١[1]: "حين يُقال: نخلة الرياح أثمرتْ/ رمانة البحار أزهرتْ،/ وازرقَّ وردُ الضوء،/ حين الأرض كلمة خضراءُ،/ والسماءْ تفاحة زرقاءُ،/ والهواءْ/ قصيدة بيضاءُ،/ والأمطار سنبلةْ/ حبيبتي،/ تكون عيناك هما اللتان مرّتا هناك"، فالعلاقات بين أطراف الصور المحشودة كُرهًا مفتعلة لأغراض تزيينية للتعبير عن فرح غامر أحبط بسبب اضطراب علاقات الإسناد كما يقول الجرجاني، وينظر: [٣٣]: ص١٦٣ وما بعد، وإرباك الإدراك، وتعارض الانطباعات النفسية التي يسببها الجمع الاعتباطي بين الكلمات في: "رمانة البحار أزهرت"، "وازرقّ ورد الضوء"، "الأرض كلمة خضراء".. فما حصدنا إلا احتفالية بصرية صاخبة، وبهرجًا لونيًا مسرفًا، وتظاهرة زخرفية لعناصر الطبيعة المستدعاة، ولعبًا لفظيًا وتصنّعًا يكشف عنهما تجريد هذه الجمل من الكلمات المعترضة التي كسرت دلالتها الطبيعية المباشرة لتحولها قصدًا إلى صيغة مجازية، فالأرض خضراء، وازرق الضوء، والرمانة أزهرت..!! وقد حذّر سيسيل دي لويس من هذا النوع من الصور التي "تدور رحاها في فراغ شعري... فهي منشغلة بذاتها"، ينظر: [١٤]: ص٧٥٢. كما حاول أحمد بسام ساعي أن يوضّح أبرز العلاقات الممكنة التي تُنظَّم بها لعبة الاحتمالات هذه في شعر أدونيس تحديدًا، وهي تقوم أساسًا على الربط العشوائي بين طرفين أحدهما طبيعي وثانيهما بشري، مع وضع وسيلة ربط طبيعية أو بشرية، ينظر: [٢٤]: ص٣٢٩-٣٣٢، فحين تكون العلاقة من الذات إلى الخارج، يقول أدونيس [١]: ص٣٥: "يمسكُ بالمحراث في صدرهِ/ غيمٌ، وفي كفَّيهِ أمطارُ"، وهذه هي العلاقة النموذجية المألوفة في الشعر، وحين تكون معكوسة من الخارج إلى الداخل، يقول [٣]: ١٩٥/١: "دائمًا هذه المغاورُ تحتَ الجلدِ/ هذي السدودُ والأنقاض/ ..../ دائمًا هذه المقابرُ تحت الهُدْبِ"، وقد أولع الحداثيون بهذه العلاقة، وكثرت في أشعارهم. وقد تمرّ من الخارج إلى الذات عبر

---

[1] وينظر: [٣٥]: ٢٩٣/١، ٦٤/٢.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

الخارج، من مثل قوله [٣]: ١٩٧/١: "لكنني أحيا وكلُّ غُصنٍ/ في شجر الأعماق والسنينِ/ نارٌ على جبيني"، ومن الذات إلى الذات مباشرة، وقد جاء على أساسها كثير من أعاجيب الشعر الحديث، واتخذت طريقًا هينًا إلى الأحلام وعوالم السريال: "وأعيش ووجهي رفيق لوجهي" [٣]: ١٩٦/١، "ورحت أبحث محمولاً على رئتي" [٣]: ٢٠٦/١، ..وبعد أن يكمل لعبة الاحتمالات، يعلق ساعي على ذلك بقوله: "وحين «يصنع» الشاعر صورته من عناصر الطبيعة الخارجية . دون إشراك الذات . يختار هذه العناصر من نقاط متباعدة، حتى يستطيع هذا التباعد أن يحقق «التفجير» في الصورة، ذلك التفجير الذي يخترق به الشاعر سماء الواقع إلى «ما فوق الواقع»" [٢٤]: ص٣٣٢. ولكن شعراء الحداثة لا يكتفون، فينزاحون في الجملة الواحدة انزياحات عدة، ويخلقون متوالية مجازية لا تستقر معها النفس على أثر أو حال، كقول محمد عمران [٣٥]: ٣٢٢/١: "ينخبزُ النهارْ/ زوادة لصوتنا/ في هجرة الذاكرة الجديدهْ"[(١)]، وقول فايز خضور، إلا أنه أكثر وضوحًا وتماسكًا لأن الجملة تنزاح تحت سلطان المعنى، ويستدعي عناصر المتوالية بعضها بعضًا [١٩]: ص١٧١: "سيثمر زيزفونُ وعودكم، بَلَحًا ألذَّ من الغِواية:"، ولكن المشكلة تغدو أعقد حين تتراكم هذه الصور المنزاحة، ويصير المشهد مثقلاً بإيحاءات متعاقبة متناقضة يمحو بعضها بعضًا، يقول أدونيس [٦]: ص٣٣: "في فجوة المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شَرَك الضوء/ نقيًا كالعنف أسطع كالتيه خفيفًا أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ/ منحوتةٌ ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّةٍ لستُ مُلكًا ودمي هجرة/ السماء وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ لتمتْ ولتكن/ سمائيَ من جلدكَ صفراء قيل جلدك دهرٌ راسبٌ في قرارة/ الحلْمِ/ ولتُولدْ حِرابُ الوقيعة الأبديّه"، وأمام مثل هذه اللغة الذاتية المنزاحة لا نملك إلا أن نقطع حبل الرجاء من أن نفهم أو أن نعلم أو أن نحسّ! إن السياب نفسه لم يستطع في مثل هذا الشعر إلا أن يكتب إلى أدونيس قائلاً: "كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. ولكن: هل غاية الشاعر أن يُريَ قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور. أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور.. والتي لا تستطيع أن تحذف منها

(١) وفي الصفحة أكثر من صورة من هذا النمط.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

مقطعًا دون أن تفقد القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثرًا بالشعر الفرنسي الحديث" [٢٥]: ص١٣٥.

إنه لمن الطبيعي داخل الإطار القيمي للحداثة الشعرية، المشحون بالتنافس وهاجس السبق والفرادة، والمحرَّر من سلطة القوانين والضوابط، أن يصل الشعراء إلى لغة ذاتية مغلقة على نفسها، ومصنوعة داخليًا، ومقصودة لذاتها، لا على مستوى الصور فقط، بل على مستوى الألفاظ المفردة التي تحولت بين يدي الشعراء إلى رموز، أو علامات، يعبّئونها بالدلالات النفسية والمعنوية التي يريدون، من غير اشتراط قرينة، أو احترام رابطة. من ذلك رمز الغبار الذي يلحّ أدونيس على استخدامه، ولا يبدو له في سياقاته المتعددة معنى واضح، وليس في قدرته أن يثير في نفس قارئه انطباعًا قاهرًا، يقول في مهيار [٣]: ١/١٥٩: "لأنه يَحارْ/ علَّمنا أن نقرأ الغبارْ"، وفي نص آخر بعنوان "الضياع"، يقول [٣]: ١/١٧٤: "أضيع أرمي للضحى وجهي وللغبارْ/ أُولد في نهاية الطريقْ/ أصرخ . فليصرخْ معي الطريقُ والغبارْ:/ الله، ما أجمل ما يضيع بي وجهي وأن أضيعْ/ ممتلئًا بالنارْ،/ يا قبر يا نهايتي في أول الربيعْ."، ومما كتبه "إلى سيزيف" [٣]: ١/٢٣٦: "أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيفْ/ أخضعُ للحُمّى وللشرارْ/ أبحثُ في المحاجر الضريره/ عن ريشةٍ أخيره/ تكتبُ للعشب وللخريفْ/ قصيدةَ الغبارْ."، ويحار المرء أمام هذا اللفظ الملحاح، فلا يدري متى يغوص في الرمز، ومتى يطفو على سطح اللغة معتدًّا بدلالته المعجمية؟ وكذلك، يفقد رمزا "الظل" و"الصليب" دلالتهما وعمقهما في قصيدة عبد الصبور "الظل والصليب" [٣٢]: ١/١٤٨-١٥٤، بسبب عدم التحامهما ببنية القصيدة، وعجز لغتها عن تحمّل دلالتهما وأدائها؛ ما قاد عز الدين إسماعيل إلى تحميلهما ما لا يحتملان، فوظّفهما في القصيدة بما انحرف بها عن غايتها، فالقصيدة تتكلم على وضعية اجتماعية وروحية سلبية غلبت على جيل كامل فتركته بلا قضية ولا هدف، يعيش حياة الضرورة والحاجة التي تصل حدّ الآلية عديمة المعنى والرجاء، ولتغدو لذّاته وآلامه، وموته وحياته، أحداثًا خاوية من القيمة والمغزى. وقد عبّر الشاعر عن هذه الحالة بكلمة "سأم": "إنسان هذا العصر سيِّد الحياه/ لأنه يعيشُها سأم.../ يزني بها سأم.../ يموتها

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

سأم..."، وكلمة "سأم" نفسها غير دالة ولا وافية بمعناها، لأن السأم حالة نفسية تتولد عن الوفرة والإشباع، فهي تصدق على النفس الغربية أكثر مما تصدق على النفس العربية التي تعيش القلة والسلبية والوهن والعجز والتواكل.. وقد تكون كلمة "القرف" أمسّ بمعاناتها[1]، وعلى أية حال فالقصيدة مليئة بالاختيارات اللغوية غير الدالّة، والمجازات المضلِّلة، أما رمزا الظل والصليب في قوله: "أنا الذي أحيا بلا ظلٍ... بلا صليبْ/ الظلُ لصٌ يسرقُ السعادهْ/ ومن يعِشْ بظلِّهِ يمشي إلى الصليبِ، في نهاية/ الطريقْ"، فالظل هو الهدف الذي يعيش الإنسان لأجله ويحارب في سبيله، والإنجاز الذي يتركه بعد زواله، والأثر الذي يخلّفه لمن بعده، ولكن الظل ليس بلا ضريبة، فهو لصّ يسرق السعادة لأنه مسؤولية ووعي والتزام، بل إنه يقود إلى التضحية ويحمل على الفداء، ومن يعش بظله يحمل صليبه ويمشِ برجله إليه، ولذلك تعالق الظل والصليب في القصيدة، بيد أنهما لم يقدرا أن يوصلا هذا المعنى، بله أن يحافظا عليه على مدى القصيدة؛ لعجز في لغة النص وارتباكها، لا لرحابة هذه اللغة وانفتاحها للتأويل؛ ولذلك فسّر عز الدين إسماعيل الرمزين في ضوء حالة السأم التي ظَنّ أنه يُقصد بها عبثية روحية، بأنهما رمزان للحياة والموت، وتجسيد للصراع بينهما [٧]: ص٢٧٠، وليس الأمر كذلك. وأمام غموض كثير من رموز الشعر الحديث طولب المتلقي بأن يتحمل مسؤوليته الإبداعية، ويستعين لتفسير الشعر بالشعر، لأن الرمز "الخاص ألصق بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة، ولذلك فإن الحكم على الرمز بحسب خصوصيته أو عموميته يحدده استقراء كامل لأعمال الشاعر أولاً وللتراث الفني من قبله ثانيًا" [٤٧]: ص٢٨٤، وهذه مغالطة حداثية كبرى، لأن هذه المهمة مسؤولية الناقد المحقّق لا القارئ المتذوّق، ولأنه لا ينسجم أن تحيل الحداثة القارئ إلى خارج النصّ، وهي التي أغلقت النص على نفسه، وقطعته عن قائله وعن سياقه ومناسبته، وشعر الشاعر هو قصديّته التي صارت خرافة! وتعجّ النصوص الشعرية الحداثية بنظائر هذه الرموز المغلقة، وتشيع على ألسنة الشعراء يتداولونها فيما بينهم، وتخضع لدى معظمهم لمنطق الاستخدام الذاتي

---

[1] كتب حسن حنفي مقالة كاملة حاول أن يحدد فيها ملامح مجتمع القرف الذي يقول إن الأدباء الشبان عبروا عنه في أشعارهم أصدق تعبير، ينظر له: [١٧]: ص٢٠٧.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

الاعتباطي نفسه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الحجر والماء والمطر والصليب والنار والرماد والجرح والجنون والمرآة..[1]، وتكرار الرموز في أعمال الشاعر الواحد، وتعاورها فيما بين مجموعة من الشعراء، يقلّص الطاقة الإيحائية للرمز، ويحوّله إلى مجرّد استعارة، أو علامة لغوية متخشّبة، ولهذا عدّ اليافي من عيوب الرمز: الحرفية، والتبييت الخارجي، والتكرار، ينظر: [٤٧]: ص٢٩٢، والإفراد، والتداول، ينظر: [٤٧]: ص٢٨٢، وهي كثيرة في شعر الحداثة. إن الرمز هو حامل لغوي ذو طبيعة حسية أو ثقافية، لدلالة مجردة مقصودة؛ فكرية أو شعورية، تقدّم نفسها من خلال تراث الكلمة الرامزة في النفس الإنسانية، أو في العقل الثقافي للجماعة. ولن يحتفظ الرمز بقوته الإشارية، وطاقته الجمالية الخلاقة إلا إذا ظلّ محتفظاً بالرابطة السببية بين طرفيه؛ الدال والمدلول[2]، وبـ"إشارة ثنائية أو مزدوجة" [٤٧]: ص٢٧٩، لمعنييه؛ الحقيقي والمجازي، وصان في الوقت نفسه الوحدة بينهما؛ إذ إن من مهمة الشاعر أن يجسد "فكرته في رموز تعادل الفكرة بدقة بحيث لا يكاد يمكن الفصل بين الرموز والفكرة التي ترمز إليها"؛ كما يرى كولردج [٤٢]: ٢٥٧/٢، فاللغة المخيّلة هي "علاقة اتصال وانفصال في الوقت ذاته" [٤٤]: ص١٦، وتأتي القرينة للحفاظ على هذا التوتر بين طرفي العلاقة الرمزية، وإثارة التردّد بين المعنيين؛ الحقيقي والمجازي. ولنأخذ مثالاً للرمز الناجح رمز "المطر" في قصيدة "أنشودة المطر" للسياب، فقد تفاعل الرمز تفاعلاً خلاّقًا مع المحتوى الفكري للقصيدة، وشحنها بطاقة شعورية ودلالية متفجّرة، لأن وهج المشاعر، والإسقاطات الدلالية التي حمّلها الشاعر للرمز مركوزة في أصل خصائصه اللغوية، وتتغذّى من تراثه النفسي البعيد في الذات الإنسانية التي لا تملك أمام المطر أن تمنع تلك المشاعر الغامضة المختلطة التي تجمع بين نقائض الحزن والفرح، والرهبة والخصب، وهذا ما جعل بناء القصيدة الدرامي باستغلال النقائض التي يختزنها رمز المطر ممكنًا ولمّاحًا وقادرًا على حمل المعنى الرمزي الكلي للقصيدة، والكشف عن التناقض العضوي الحيوي

---

[1] ينظر تفسير هذه الرموز وغيرها في: [٤٧]: ص٢٩١، وكذلك: [١٤]: ص٧٨٢-٧٨٣، وينظر أيضًا: [٢٤]: ص٣٦٥ وما بعد.

[2] فالماء رمز الصفاء والتجدد والحياة، كما يقول فضل، ينظر: [٣٦]: ص٢٩.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المسيطر على حركة الوجود، وتداول الثنائيات، والصراع الحتمي بين الموت والحياة، وتعاقب الجفاف والخصب، ليخلص من ذلك كله إلى أن العدالة منتصرة بعد الظلم لا محالة. لم يتقيد كثير من شعراء الحداثة بأي من هذه الضوابط، فاجترحوا رموزًا ذاتية تعدم الرابطة الإشارية، وتهمل القرينة المخصِّصة، حتى صارت كل كلمة رمزًا، وتداول الشعراء عناصر الطبيعة على أنها وحدات دلالية خاصة، ورموز مكثّفة يحار المتلقي أمامها بين غربة دلالتها المباشرة عن سياقها، وافتقارها إلى إشارة موضّحة لأبعادها الدلالية.

ولما كانت الحداثة قد تطلّعت إلى تحقيق وحدة عضوية تتآلف فيها الصور الجزئية، وتتعاون، لبناء صورة كلية تحمل رؤيا القصيدة، فإن درجة الانزياح الحادّة في الصور الجزئية لم تسمح بقيام مثل هذه الوحدة، لأن الغموض في الجزء، وانقطاع دلالته، وتعطّل إحالته الإشارية أو الرمزية، وانطماس معالم الصور الصغرى، ذلك جميعه أحبط المقصد التوصيلي للقصيدة كلها، وأضرّ بوحدتها من حيث طُمح إلى ترسيخها، ونصّ أدونيس السابق[1] خير شاهد على ما نقول، فإنك لو حذفت، وقدّمت وأخّرت، لما انتهكت حرمة، ولما أحدثت فرقًا في الكلّ، لأنك من الأجزاء كباسط كفيه إلى الماء أصلاً! وفي المقابل ساعدت وحدة القصيدة، والتطلع إلى الأثر الكلّي لها، على إهمال دور الأجزاء، وحشدها اعتباطيًا، اتكاءً على الأثر الكلي للمجموع الذي تضيع فيه القوة الوظيفية المتحكّمة في الأجزاء، فتترهّل القصيدة بالألفاظ، وتهزل دلالتها التي رُجي أن تُكثَّف بالرموز والصور معاني عميقة ممتدة، وتجارب عظيمة قيّمة. وهذا في مجمله جعل اللغة الشعرية الحداثية حالة من الانزياح المطلق، في اللفظ والمعنى، والجزء والكل، وهذا عينه ما تخوّف منه ابن رشد، ومن قبله أرسطو، وحذّرا من خطره على وظيفة التوصيل: "لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزًا ولغزًا... والرمز واللغز: هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن، أو يعسر، اتصال تلك المعاني التي يشتمل عليها بعضًا ببعض حتى يطابق أحد الموجودات" [٢٢]: ص١٤٣[2]. وقد رفض عبد

---

[1] نقصد النص في المرجع: [٦]: ص٣٣.

[2] وتنظر حاشية الصفحة نفسها لتوضيح مقصد أرسطو الدقيق، وهو لا يخرج عن مقصدنا ههنا.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

القاهر الجرجاني نظير هذا القول الذي تكون معه "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز فالأمر بالضدّ مما بدأتُ به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذمّ ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك،... أو كالذي لا يؤيسك من خيره في أول الأمر فتستريح إلى اليأس، ولكنه يطمعك ويسحب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء وكثر الجهد تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل" [١١]: ص١٢٠-١٢١، ولهذا عقّب على رأيه في استلطاف الربط بين المتباعدين بأن ذلك "بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر، **شبهًا صحيحًا معقولاً**، وتجد للملاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهبًا وإليهما سبيلاً، وحتى يكون **ائتلافهما** الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس، في **وضوح اختلافهما** من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا. لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق.." [١١]: ص١٣٠. وتأتي أهمية نصّ الجرجاني في هذا السياق من أن قبوله للمجاز البعيد الذي يتطلب الروية والتفكير قد استُغلّ ذريعة لتأصيل مقولات الحداثة، ومنح الغموضِ الشرعيةَ، والواجب أن يؤخذ رأي الجرجاني في كليته لا أن يبتسر وتقطّع أوصاله لتحقيق هذا الغرض[١]، والرجل أبدًا لن يقول بما تقول به الحداثة!

استطاع نقاد العرب قديمًا أن يجسّوا مصادر التخييل المتنوعة في اللغة الأدبية، ووجدوا أن التخييل لا يتأتّى عن طريق الصورة أو المحاكاة وحدها، بل إن مصادره كثيرة تُبرِز أهميتَها الحاجةُ والمقام؛ لأن التخييل لديهم هو انفعال نفساني "تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار"، ينظر: [٢٣]: ص١١٣، "من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة"، ينظر: [٢٣]: ص١١٣، "..وبالجملة التخييل المحرّك من القول **متعلق بالتعجب منه**، إما **بجودة... هيئته**، أو **قوة صدقه**، أو **قوة شهرته**، أو **حسن محاكاته**.." [٢٨]: ٣٦٣/١، أو بكل ما يُحدث الصدمة الجمالية، ويولّد عنصر الإدهاش في النفس فيؤثر فيها ويهزّها رغبة أو رهبة. وعلى هذا الأساس قد يكون

---

[١] ينظر: [٤]: ص٤٢ وما بعد، وينظر تفنيد عبد العزيز حمودة لبعض الآراء الحداثية المغرضة التي تناولت نص الجرجاني وبنت عليه مقولات خاطئة، [١٦]: ص١٧٣ وما بعد.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

الإقناع، أو قوة صدق الكلام؛ كما في نص ابن سينا السابق، مصدرًا للتخييل، وبابًا للشعرية، بل إن المجاز نفسه لا يخلو من الإقناع الخطابي، لأنه قياس عقلي تُقبَل فيه مقدّمات الشاعر من غير بيّنة، وعلاقة منطقية مسبَّبة، حتى إن كان أحد أطرافها نفسيًا أو حسيًا أو معنويًا؛ ولذلك اشترط الجرجاني في العلاقات البعيدة أن يكون "الشبه صحيحًا معقولاً" [١١]: ص١٣٠، وعدّ حازم القرطاجني أفضل الشعر ما اجتمع فيه الإقناع الخطابي والتخييل الشعري، ينظر: [٤٠]: ص٣٤٧؛ "**لأن الغرض في الصناعتين واحد**، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس **لتتأثر** لمقتضاه.." [٤٠]: ص٣٦١؛ ولما كانت النفوس متنوعة، وملولة، وجب تنويع الأساليب، وعدم الجري بها على وتيرة واحدة. ولكن الحداثة عندما قدست الخيال المجازي، وتعلّقت بالصورة الدلالية، واعتنقت البلاغة النفسية، عدّت الإقناع شأنًا نثريًا، والشعر لغة نفسية وخيالاً مجّانيًا لا سلطان للعقل عليهما، ولا برهان له عندهما، وأخرجت الإقناعات العقلية والمنطق الخطابي من اعتبارها، وأهملت الحكمة التي تستعين بالقياس والتقرير وتستمد وثوقيتها المعرفية منهما. إذن، فقيمة الأساليب المقصاة عن الشعر الحديث هي معرفية أولاً وجمالية ثانيًا، واستبعادها يعبّر عن موقف معرفي سلبي، وينتج فكرًا عبثيًا، قصده أصحاب هذا الشعر أو لم يقصدوه، وأقل ما يقال فيه إنه ينقل تجربةً على سبيل الاقتراح بحسب رأي عبد الصبور: "فالفن لا يقرر ولكن يقترح، ولا يقنع ولكنه يثير ويستثير" [٣١]: ص٤٧٠، وفي هذا مقتل الشعر، وهزال الفكر؛ لأن المسّ بالشرط العقلي هو مسّ بالطاقة المعرفية والفنية للغة وللشعر. وكان عبد الرحمن شكري قد نبّه على مفاسد فيضان اللغة الرامزة التي أخذت تغمر أشعار الرمزيين أوائل القرن الماضي، ولغتهم لا تقارن بما نحتمله اليوم منها، وقد عاب لديهم "إحلال المشبه به مكان المشبه وحذف المشبه في كثير من المواضع، ومنها إدخال تشبيه في تشبيه واستعارة في استعارة وخيال في خيال، وثالثها الاسترسال في وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تذكرهم بها، ورابعها أنهم قد يشبهون شيئًا بشيء آخر وهذا الشيء الثاني يشبهونه بثالث والثالث برابع إلخ. ثم يحذفون كل هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنهم يبقون لفظه كي يكون رمزًا للمشبه به الأول"، ينظر: [٢٠]: ٥٦٤/٢، والعلة في قبح هذا

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

المذهب أن أصحابه "نسوا قول بندار الشاعر الإغريقي القديم (على ما أذكر) وقد أراد أن ينصح شعراء عصره: "ابذروا البذر باليد لا بالزمبيل" يعني أن الزارع إذا رمى بذرًا كثيرًا في مكان واحد فإن النبات الذي ينبت قد يقتل بعضه بعضًا، وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها في بعض في جملة واحدة أفسد بعضها بعضًا... فالاستكثار من الصور الفنية في الجملة الواحدة باستعمال رموز الشبه يؤدي إلى غموض الصورة العامة كما يؤدي إلى قتل الصور الجزئية بعضها بعضًا كما يقتل النبات النبات في المكان الواحد"، ينظر: [٢٠]: ٢/٥٦٤-٥٦٥، والوهم من شكري نفسه، هذا فضلاً عما قد يجرّ إليه الولع بالإغراب من ضعف لغوي يفصّل شكري في توضيح مزالقه، ينظر: [٢٠]: ٢/٥٦٥؛ فالإغراب والغموض ينتهكان الحرمات الفنية لا المعرفية فقط، ويكتسب الاستخدام الحقيقي للغة؛ مباشرةً أو تقريرًا، أهميته الجمالية من اقتضاء المقام له، ومن تهيئته للانزياح المجازي، ولن تتحقق فجائية الانزياح المجازي إلا في سياق حقيقي يُبرِز الانزياح ويلفت إليه الأنظار، أما الجملة الحديثة المثقلة بالمجازات، والانزياحات الحادة، فإن بعضها يخطف الأبصار من بعض، فيتشتت الانتباه، وتضيع القيمة، وتضعف الصدمة بتوزعها على كثير.

التفكك البنائي والفقر في الصور النحوية:

لما حصرت الحداثة الشعريةَ أو التخييلَ في المحاكاة أو الصورة، ورفضت في مقابل ذلك ما سمي باللغة الإنشائية والمباشرة والخطابية، خسرت نصفَ إمكانات اللغة التي وجدت لتستوعب أغراض الخطاب اللغوي المختلفة، ومستوياته المتعددة، ومقاماته المتباينة، فالأسلوب الإخباري لا يلبّي وحده مقتضيات المعاني كلها، وبعض السياقات أحوج إلى الخطابة والإنشاء من الخبر، على الأخص في المقامات التي يتوقع فيها الإنكار، أو التي تقصد إلى نقل معرفة يقينية لا تقبل النقاش، فالخبر يحتمل التصديق والتكذيب، أما الإنشاء الأقدر على حمل الزخم الانفعالي، وشحن الفكرة بالمشاعر، فلا، ينظر: [٣٤]: ص٤٣، ٦٥، وينظر: [٤٨]: ص٢٩. وإذا كانت الصورة جوهرًا شعريًا لا غنى عنه، فإنها ليست كل الشعر، ولا أثرى إمكانات اللغة؛ لأنها أولاً تكتسب قيمتها من ملاءمتها لمقامها، ولأن إحكام البناء النحوي للجملة الشعرية هو الذي يمنح العلاقة

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

المجازية طقسها السحري ثانيًا، وقد يقع الشعر خاليًا من الصور متكئًا على النظم وحده كما يرى الجرجاني، ينظر: [١١]: ص١٣٠[1]، فـ"الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسمٌ تُعزى المزيّة والحسنُ فيه إلى اللفظ، وقسمٌ يُعزى ذلك فيه إلى النظم" [١٢]: ص٤٢٩، فالنظم بوصفه مصدرًا للجمالية اللغوية قسيم اللفظ في الانزياح والمطابقة، وإذا كان ما يعزى منه إلى اللفظ هو . بحسب تحديد الجرجاني أيضًا . "«الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل الكائن على حدّ الاستعارة»، وكل ما كان فيه، على الجملة، **مجازٌ واتساعٌ وعُدولٌ باللفظ** عن **الظاهر**، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على **الصواب** وعلى ما ينبغي، أوجبَ الفضل والمزية" [١٢]: ص٤٣٠، أما النظم فيعرّفه الجرجاني بأنه: "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض" [١٢]: ص٤، وذلك بـ"توخّي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله" [١٢]: ص٤٥٢، وتوخّي معاني النحو هو التزامها والانزياح عنها في آن، لأن الانزياح عن القاعدة الطبيعية البسيطة، وخرقها، يساعد في إبرازها؛ كما يقول البنيويون، ليحقق الانزياح من خلال ذلك عنصر الادهاش. إن الاستخدام الجمالي للغة هو عملية تنظيم، أو ترتيب وتأليف؛ كما شاء الجرجاني أن يختار: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب... يقع في الألفاظ مرتبًا على المعاني المرتّبة في النفس، **المنتظمة فيها على قضية العقل**" [١١]: ص٢-٣. ويختار ياكبسون للتعبير عن الأثر الجمالي الناجم عن الانزياح التركيبي

---

[1] ويذكرنا هذا بالأبيات المشهورة: ولما قضينا من منى كل حاجة.. التي استحسنها الجرجاني لذكاء الشاعر في صياغة الجمل، وحسن ترتيبها، وسلامة الكلام من الفضول.. ينظر: [١١]: ص١٦، وقد عدّ ابن قتيبة، وابن جني، الأبيات مما حسن لفظه وحلا، من غير فائدة في المعنى، [٣٩]: ٦٦/١، [١٣]: ٢١٧/١. ويمكن أن نقارن بين بيتين في المعنى نفسه؛ أولهما بني على أساس الصور النحوية، وثانيهما صيغ في صورة مجازية، ولكن المتذوق لهما سرعان ما يجد الأول يساوي الثاني في الحسن، نقصد قول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبتها وإذا تُردُّ إلى قليل تقنعُ

وقال الأصمعي عن هذا البيت: "إنه أبدع بيت قاله العرب"، [٣٩]: ٦٥/١، وقول البوصيري في البردة:

والنفس كالطفل إن تهمله شبّ على حب الرضاع، وإن تفطمه ينفطم

[٩]: ص١٤.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مصطلح: "صور النحو"؛ يقول: "لقد اعترف الكاتب الروسي فيريزائيف... بأن الصور كانت تبدو له في بعض الأحيان مجرد «تزوير للشعر الحقيقي». وكقاعدة عامة، فإن «صورة النحو»، في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محل المجازات" [٤٨]: ص٧١، "وتعوّض، بالفعل، الفقر الموجود في المجازات المعجمية. إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحو، ونتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادرًا ما اعترف به النقاد، وقد أهمله اللسانيون إهمالاً كليًا؛ وعلى النقيض من ذلك، فإن الكتّاب المبدعين غالبًا ما عرفوا كيف يستثمرونه" [٤٨]: ص٥٧، إلا مبدعينا ونقادنا في هذا الزمان، فإن أكثرهم لحق بركب نقاد الغرب، وجاراهم في إهمال صور النحو، وابتذل الأساليب الإنشائية والخطابية والتقريرية والالتفات.. وفنون علم المعاني جملة، وبالغ في العناية بالصورة الدلالية، وانحاز إلى الإخبار، وعدّهما مزية الشعر دون سائر طرائق اللغة. ولما كان وجود الألفاظ في بناء نحوي، وعلاقتها فيما بينها، وتبادلها الإشعاع، واكتسابها دلالتها من سياقها ومن موقعها فيه[١]، هو في الأكثر[١] موضوع علم المعاني في البلاغة العربية، فقد طمح أدونيس إلى

---

[١] يرصد ياكبسون علاقة المفردات بالسياق، وأثره فيها، من خلال ما أسماه بـ"محور التأليف"؛ ويقصد به بناء المتوالية اللغوية على أساس المجاورة، وهذا قريب من مفهوم الجرجاني للتأليف اللغوي الذي شرحناه أعلاه، في حين يرى ياكبسون أن اختيار الألفاظ تحكمه "قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق"؛ وهو ما أطلق عليه لقب "محور الاختيار"، ووصل من ذلك إلى أن الوظيفة الشعرية تُسقط "مبدأ **التماثل** لمحور الاختيار على محور التأليف"؛ أي التطابق والانسجام بين المحورين، فـ"يُرقَى التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية"، ينظر: [٤٨]: ص٣٣. والواقع أن الدرس البنيوي الغربي المتكئ على خبرة لغوية عميقة، وتحليل دقيق للعناصر النحوية قاد النظرية الغربية في شقّها البنيوي إلى بعض النتائج المقاربة للمفهومات التي قامت عليها البلاغة العربية، بيد أن الدراسات البنيوية من هذا النوع لم تقدر أن تترجم نتائجها إلى مفهومات نقدية كلية لأنها كانت محكومة بتصورات المدارس الفكرية والنقدية الغربية السائدة، ووظّفت نتائجها في فهم البنية اللغوية، وحصرت اهتمامها في تحليل بنية الخطاب الأدبي تحديدًا، من غير طموح إلى أن تخرج خارج أفق النص، فجاءت بعض نتائجها غريبة ومتناقضة مع الأسس النقدية للنظرية الشعرية الغربية، ولذلك أيضًا حكمت الصياغات النقدية والنظرية التي خرجت من رحم البنوية الشروط الفكرية والاجتماعية الكلية التي حكمت الخطاب النقدي الغربي عامة، وانعكست عليها مشكلة الصراع بين الفردي والجماعي؛ ويبرز هذا الصراع في دراسات لاكان في علم النفس اللغوي، وفوكو في علم الاجتماع اللغوي.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

القضاء عليه، وإنشاء علم آخر للمعاني يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية، ويتراجع فيه "المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف. وتحل محل المعنى المحدد الواضح، الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده، أي خارج المعنى المحدد الواضح"! [٥]: ص١٣٨.

إن خير الشعر الذي يستدعي من أساليب اللغة ما تفرضه طبيعة تجربته من غير أن يفرّط في غيره من الأساليب أو يلغيها، وينوّع فيها بما يستجيب لحركة الأفكار والانفعالات واختلاف درجتها وشدتها، و"يمتلك عدد المرات التي يستخدم فيها الكاتب هذا الشكل النحوي أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة"؛ الكلام لـ "تشيتشرين"؛ لغوي غربي مناقض للأسلوبية الإحصائية، ينظر: [٣٣]: ص١٧٢، لأن "الحس الأدبي الذي يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره إلى التنويع، وتجنب التكرار مهما كان نوعه"، ينظر: [٣٣]: ص١٧٢. وعلى العكس، يصيب التفريط في بعض طرائق القول واستمرار الكلام على نمط أسلوبي واحد اللغةَ الشعرية بالرتابة المملة، والجمل بالترهّل والحشو، ويعدي الموسيقى بالبلادة والهمود والعقم. ولن تحقق صورةٌ أثرها الجمالي إذا قُدّمت في قالب لغوي متهالك يوشك أن يتهاوى، فالصياغة النحوية للجملة هي التي تمدّها بالحيوية، وتمنحها الفرادة، وتشدّ اللفظ على قدّ المعنى. في قصيدة صلاح عبد الصبور السالفة؛ الظل والصليب، يبرز قبح اللهجة الإخبارية التي تتوالى في نسق رتيب مزعج، على الرغم من محاولة الشاعر الدؤوبة الانحراف باللغة عن المباشرة إلى المجاز، والتعبير من خلال الصور ما قدر على ذلك، إلا أن تركيب الجمل الذي يعاني من حشو يصل حدّ العيّ والهذَر غير المفيدين، ورتابة علاقاتها الإسنادية، أحبطا تلك المحاولات وشوّهاها، ولم تقدر الأساليب الإنشائية المتوافرة على مجاراة التجربة وشحنها بالمؤثرات اللغوية المنعشة للمعنى، والمعبّرة عن الانفعال وارتفاع النبرة، يقول منها [٣٢]: ١/١٤٨-١٥٤: "ويهبط السأم/ يغسلهمْ من رأسهم إلى القدَمْ/ طهارةً بيضاءَ تُنبتُ القبورَ في مَغاوِرِ الندَمْ/

---

(١) والنحو . كما وضح الجرجاني . موضوع لعلم البيان كذلك، ومدخل إلى الكشف عن علاقاته وانزياحته، إلا أن أثره الجمالي أظهر وأبرز في علم المعاني.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ندْفِنُ فيها جُثَثُ[1] الأفكار والأحزان، من/ تُرابها.../ يقومُ هيكلُ الإنسانْ/ إنسانُ هذا العصرِ والأوانْ/ "أنا رَجَعْتُ من بحار الفكر دون فِكْر/ قابلني الفكرُ، ولكني رجعتُ دون فكر/ أنا رجعت من بحار الموت دون موت/ حتى أتاني الموتُ، لم يجد لديّ ما يُميتُهُ،/ وعُدتُ دون موت"، قد يظنّ المرء أن حالة السأم فرضت على القصيدة هذه الرتابة اللغوية الغالبة، إلا أن تأمّلنا في المقطع الآتي يبدد هذا الظنّ [٣٢]: ١/١٥١: "قُلتُم لي:/ لا تدسُسْ أنفَكَ فيما يعني جارَكْ/ لكني أسألُكم أن تعطوني أنفي/ وجهي في مرآتي مجدوعُ الأنف"، فهذا مقام اعتراض وثورة يقتضي ارتفاع وتيرة الخطاب، وعلوّ نبرته، ويستدعي تجييش وسائل اللغة الإنشائية، والاستعانة بأدواتها المختزِنة لطاقة انفعالية صاخبة، إلا أنه جاء خبريًا مغسولاً شأن غيره من المقامات، إلا ما جاء حكاية عن الآخرين، فردّ تلهّف المتلقي إلى إحباط وخيبة! وإذا كان عبد الصبور يُتهم عادة بالخطابية والتقرير فذلك لأنه يتكئ عليهما كثيرًا، ولا تشذّ القصيدة هنا عن هذه القاعدة، إذ يختمها بخطاب إنشائي [٣٢]: ١/١٥٤: "فتحسس رأسك!/ فتحسّس رأسك!"، ويفتتحها بتقرير [٣٢]: ١/١٤٨: "هذا زمان السأم"، وتتوسط الطرفين عبارتان للندبة [٣٢]: ١/١٥٣: "وانكبتا... وافرحتا"، بيد أن ما يعطّل أثر الإنشاء والمباشرة في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد الحداثية، علّتان: أولاهما محاولة كبت هذين الأسلوبين تهرّبًا منهما، والتزامًا بنواميس الحداثة، ولكنهما يأبيا إلا أن يطلاّ برأسيهما عن طريق بعض الحيل الأسلوبية حين تقتضيهما التجربة اقتضاء واجبًا؛ كأن يجيئا حوارًا، أو رواية، وناقل الكفر ليس بكافر! وقد رأينا نظير ذلك في نص عبد الصبور[2]. وثانيتهما سوء توظيفهما غالبًا، فيأتيان غريبين عن مقامهما، متملّصين من قبضة الشاعر، نافرين على لسانه في شذوذ؛ كما في قصيدة عبد الصبور أيضًا. وإذ تصدق هاتان العلّتان على كثير من شعر الحداثة فيما يتعلق بهذه الظاهرة، فإن أولاهما تبدو جلية في قصيدة "حريق الكلمات" التي نكاد نحسّ فيها بأن محمد الماغوط يصارع الجمل ليخنق الخطابية المتحفزّة في سياق

---

[1] لعل الصحيح "جثثَ" بالنصب، ولكنها في الديوان مرفوعة؛ ربما لعلة طباعية!!

[2] وتنظر اللغة الخطابية في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" لدنقل، وقد جاءت على لسان الشيطان المعلق على المشانق كما يقول: [٢١]: ص١١٠.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

يجرّه إليها جرًّا، ثم ما تلبث الكلمات أن تنفجر على لسانه خطابًا مباشرًا للعرب، وتقريعًا حادًا فيه كثير من الانتقاص والتبكيت. في مطلع القصيدة يسرد جملاً خبرية يواري فيها شحنته الغاضبة خلف ضمير المتكلم، معرّضًا من خلاله بالعربي تعريضًا لاذعًا [٤٣]: ص٦٨..

لقد أسعف الإنشاء والخطاب الشاعر حيث لم يسعف الإخبار، وسمح الخطاب له بتنظيم الضمائر واستغلالها في توزيع الأدوار؛ فالشاعر هو مصدر الخصب والعطاء، والجماعة كتلة من الفجيعة والنقيصة، إلا أن الشاعر البطل ينتهي كالعادة إلى يأس وعجز، ومع ارتفاع درجة التوتر يتحول إلى خطابية انفجارية مطلقة هي بديل العجز الواقعي والفني [٤٣]: ص٧١-٧٢: "لبنان.. يا امرأة بيضاء تحت المياه/ يا جبالاً من النهود والأظافر/ اصرخ أيها الأبكم/ وارفع ذراعك عاليًا/ حتى ينفجر الإبط، واتبعني/ أنا السفينة الفارغة/ والريح المسقوفة بالأجراس/ على وجوه الأمهات والسبايا/ على رفات

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

القوافي والأوزان/ سأطلق نوافير العسل/ سأكتب عن شجرة أو حذاء/ عن وردة أو غلام/ ارحل أيها الشقاء/ أيها الطفل الأحدب الجميل/ أصابعي طويلة كالإبر/ وعيناي فارسان جريحان/ لا أشعار بعد اليوم"، وواضح أن حالة انفعالية هستيرية استبدّت بالشاعر حتى صارت تقود المعاني محمولة على أساليب الإنشاء والخطاب الأنسب لمثل هذه الانفعالات، فإذا بالشاعر يختم القصيدة بوعد بانتحار فني أو واقعي [٤٣]: ص٧٣: "إذا صرعوك يا لبنان/ وانتهت ليالي الشعر والتسكع/ سأطلق الرصاص على حنجرتي."، فحركة الضمائر في القصيدة تعبّر عن وضعية المواجهة بين الفرد والجماعة التي عبّر عنها عبد الصبور في سياق مشابه بمواجهة مماثلة في علاقة الضمائر داخل القصيدة، ينظر: [٣٢]: ١/٢٩٤-٣٠١[١]، وهنا أيضًا تأتي الأنا للتعبير عن الفخر والتباهي أو "التوحد" والخيبة، في حين يستخدم الخطاب للانتقاص من الجماعة وهجائها، وتوزيع الضمائر بهذه الوضعية التناظرية يغيب عند الشعراء الأكثر قربًا من البلاغة القديمة، أو يضعف لديهم، إلا بحسب ضرورة السياق[٢]، ما يعني أن هذا الاستخدام اللغوي تحول من وسيلة فنية إلى موقف حضاري فرضه من الناحية الفنية ترفّع بعض الشعراء عما عُدّ آفة الشعر الحديث؛ الإنشائية والخطاب، هذا فضلاً عن الدوافع الاجتماعية؛ كالنخبوية والإحساس بالعزلة والاغتراب[٣]. كما أن حركة الضمائر في قصيدة الماغوط ترشدنا إلى قيمة أخرى، وهي أن الشاعر يحتاج في بعض السياقات إلى استغلال طاقات الإنشاء والخطابة للتعبير عن تجربته، وتوصيل رسالته، فالخبر لا يقدر أن يحتوي إمكانات الخطاب كلها، ولا أن يلبي حاجاتها، ولذلك التفت الماغوط من التكلم الذي جاء في غير

---

[١] وهو في قصيدة أخرى بعنوان "ذلك المساء"، يسخر من خطاب الفخر، وشعر الحماسة، وموقع الشاعر المدّاح، عبر ضمائر الخطاب المباشرة، ينظر: [٣٢]: ١/٢٧٧-٢٧٨.

[٢] عِيبَ على عبد المعطي حجازي احتفاظه بشيء من الطرائق التقليدية وخضوعه للبلاغة القديمة، ولذلك نجد لديه قوانين مختلفة تحكم لعبة الضمائر يكون الخطاب فيها ثناء على الجماعة، والتكلم فخرًا على لسانها بضمير "نحن"، وهذا شيء قلما وجد في الشعر الحديث، تنظر قصيدة "الندم والصمت" في: [١٥]: ص٢١٣ ما بعد، ٢٤٩ وما بعد، وينظر: لنزار قباني: [٣٨]: ٣/٢٣٠، وينظر: لبلند الحيدري، [١٨]: ص٦٣٩-٦٤٠، ٦٠٥ وما بعد.

[٣] لفايز خضور موقف مماثل، وتناول لغوي مشابه، ينظر: [١٩]: ص٧٣-٧٤، وينظر: لدنقل: [٢١]: ص٢١٠-٢١٢.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

محله إلا أن يكون التزامًا بوصية الحداثة، واعتناء بالإخبار، إلى الخطاب الإنشائي الذي جاء تصعيدًا للتكلم السابق، وتوضيحًا له، وحسمًا لاحتمالات تبريره وتوظيفه الممكنة، لأن الشاعر اضطر إلى هذا الالتفات استجابة لطبيعة التجربة، ثم أطلق لغريزته اللغوية العنان ضاربًا بالقواعد الحداثية عرض الحائط. هذا الكبت اللغوي الذي تلجئ الحداثة الشعراء إليه لا معنى له ولا مسوغ ما دامت إمكانات اللغة تسمح بأكثر من حدوده، وهي على الدوام تجتهد أن تقدّم عطاياها الثمينة للكائن البشري المتطلع إلى التعبير عن حالاته المتباينة. ولما كان الإنشاء أقدر من الخبر على امتصاص الحالات الانفعالية والتعبير عنها، فإن الحداثة التي طالبت بأن يكون الشعر تعبيرًا عن تجربة شعورية عطّلت الوسائل إلى هذا الهدف، وكفّت الغريزة الفنية عن أن تحقق نفسها تحقيقًا كاملاً في الشعر، وأجدر بالحداثة أن تحتوي الإنشاء في منظومتها، وتوسّع أفقها، وتخرج من وسواس الحدّية الذي يستولي عليها، ويقلّص إمكانات الوجود وفرصه في عينيها.

خلاصة:

قدمت الحداثة للغة الشعرية إمكانات رحبة لا تنكر، وأطلقت حدود الخيال إلى آفاق غير معهودة قطعت، من ثم، صلة الشعر بالواقع، وعزلته عن جمهوره، وأوقعته في مأزق حار الحداثيون أنفسهم في تحديد علله وأسبابه، وقد حاول هذا البحث إنارة بعض جوانب هذا المأزق بحصر مادة البحث ومجاله في قضية الخيال الشعري وطبيعته أولاً، وبمعايرة تصور الحداثة لمفهوم الخيال إلى التصور التراثي ثانيًا من أجل الكشف عن موطن الخلل في الأول، وإبراز الغنى الإبداعي الذي تكتنزه اللغة العربية وطرائقها التعبيرية.

شكا تصور الحداثيين للخيال الشعري من علّة التطرف في الإفراط والتفريط، فقد وجدنا الشعر الحداثي يمارس فعلاً إيجابيًا حادًا بمنح الخيال حرية مطلقة محررة من الضوابط، وخاضعة لنزوات الفرد وأهوائه، فصارت قوة التخييل الشعري تحسب بحدة درجة الانزياح وكثافته، وقد ترتب على هذا الموقف غموض النص الشعري ومأزقه التوصيلي، وتحول اللغة الشعرية إلى لعب تخييلي وفيضان صوري محبط.. وإلى جانب

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هذا الفعل الإيجابي وجدناه؛ أي الشعر الحداثي، يمارس فعلاً سلبيًا حادًا يقصى إقصاءً تعسفيًا بعضًا من إمكانات التخييل اللغوية التي أولاها قدماؤنا عناية لائقة، متجاهلاً حاجة اللغة الشعرية إليها في بعض السياقات الوظيفية التي لا يغني فيها غيرها، ونجم عن هذا الإقصاء تهافت في الجملة الشعرية الحداثية، وهشاشة بنيان القصيدة الكلي. وواضح أن العلة في الأمرين هي غياب الوعي الوظيفي غيابًا مطلقًا، والاستخفاف بالشرط العقلي، والتلاعب المستهتر بقوانين اللغة، والتطرّف الخاضع للفردية المستحكمة.. وإنما تتحول اللغة إلى لغة أدبية عندما تستغل الإمكانات المتنوعة المراوغة التي تختزنها اللغة، وتوظّفها لتحقيق أغراضها، وتوازن بينها بسلطان المقام، ولا تمتلك الأساليب اللغوية قيمة جمالية ذاتية مطلقة، ولكنما السياق أو المقام هو الوحيد القادر على إطلاق مخزونها الإبداعي، وتفجير طاقاتها التأثيرية متولِّد عن انسجامها مع مقامها واقتضائه الحتمي لها. وإذا كنا وجدنا الشعر العربي الحديث يخنق في اللغة بعض إمكاناتها، ويتحيّز تحيّزًا متعسّفًا إلى بعضها الآخر، فذلك لأنه أهمل الأساس الوظيفي للعناصر اللغوية، وأغفل سلطة المقام النسبيّ المتغيّر، فعانى أكثره مشكلتي الغموض والتفكّك، وخسر بسببهما قيمته المعرفية، وأحبطا أثره الجمالي.

المصادر والمراجع:

١. **أدونيس،** علي أحمد سعيد، ١٩٧١ . الآثار الكاملة. دار العودة ط/١، بيروت.

٢. **أدونيس،** علي أحمد سعيد، ١٩٦٤ . ديوان الشعر العربي. ط/١، منشورات المكتبة العصرية . بيروت.

٣. **أدونيس،** ١٩٩٦ . الأعمال الشعرية . أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى. دار الهدى للثقافة والنشر . دمشق.

٤. **أدونيس،** علي أحمد سعيد، ١٩٨٩ . الشعرية العربية. دار الآداب، ط/٢، بيروت.

٥. **أدونيس،** علي أحمد سعيد، ١٩٧١ ـ مقدمة للشعر العربي. دار العودة، ط/١، بيروت.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

٦. **أدونيس**، علي أحمد سعيد، ١٩٨٨ ـ هذا هو اسمي . صياغة نهائية. دار الآداب . بيروت.
٧. **إسماعيل**، عز الدين، ١٩٦٧ ـ الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة.
٨. **الألوسي**، شهاب الدين محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني. دار إحياء التراث العربي . بيروت.
٩. **البوصيري**، شرف الدين محمد، ١٩٩٣ . بردة المديح المباركة. منشورات الدار العالمية . بيروت.
١٠. **الجاحظ**، عثمان بن بحر، ١٩٩٨ ـ البيان التبيين. تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط/٧، القاهرة.
١١. **الجرجاني**، عبد القاهر، ١٩٨٨ . أسرار البلاغة . في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط/١، بيروت.
١٢. **الجرجاني**، عبد القاهر، ٢٠٠٤ . دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط/٥، القاهرة.
١٣. **ابن جني**، أبو الفتح عثمان، الخصائص. تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
١٤. **الجيوسي**، سلمى خضراء، ٢٠٠١ ـ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط/١، بيروت.
١٥. **حجازي**، أحمد عبد المعطي، ١٩٩٣ ـ الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح . الكويت.
١٦. **حمودة**، عبد العزيز، أغسطس٢٠٠١ ـ المرايا المقعرة . نحو نظرية نقدية عربية. مجلة عالم المعرفة ع٢٧٢، الكويت.
١٧. **حنفي**، حسن، ١٩٨٣ . في فكرنا المعاصر. دار التنوير للطباعة والنشر، ط/٢، بيروت.
١٨. **الحيدري**، بلند، ١٩٩٢ . الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح، ط/١، الكويت.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

١٩. **خضور**، فايز، ٢٠٠٣ . الديوان (قصائد ما بين ١٩٥٨-٢٠٠٠). منشورات وزارة الثقافة . دمشق.

٢٠. **الخطيب**، محمد كامل، ١٩٩٦ . نظرية الشعر. منشورات وزارة الثقافة . دمشق.

٢١. **دنقل**، أمل، ١٩٨٧ . الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي، ط/٣، القاهرة.

٢٢. **ابن رشد**، أبو الوليد، ١٩٧١ . تلخيص كتاب أرسطوطاليس (في الشعر). تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي . القاهرة.

٢٣. **الروبي**، ألفت كمال، ١٩٨٣ ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . من الكندي حتى ابن رشد. دار التنوير للطباعة والنشر، ط/١، بيروت.

٢٤. **ساعي**، أحمد بسام، ١٩٧٨ ـ حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دار المأمون للتراث، ط/١، دمشق.

٢٥. **السامرائي**، ماجد، ١٩٩٤ . رسائل السياب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط/٢، بيروت.

٢٦. **سويف**، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف، ط/٤، القاهرة.

٢٧. **السياب**، بدر شاكر، ١٩٧٣ . ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة، ط/١، بيروت.

٢٨. **ابن سينا**، أبو علي، الإشارات والتنبيهات. شرح: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، ط/٣، القاهرة.

٢٩. **شوقي**، أحمد، ١٩٨٨ . الشوقيات (الأعمال الشعرية الكاملة). دار العودة . بيروت.

٣٠. **عبد الحميد**، شاكر، مارس٢٠٠١ . التفضيل الجمالي . دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. مجلة عالم المعرفة ع٢٦٧، الكويت.

٣١. **عبد الصبور**، صلاح، ١٩٩١ . الأعمال الكاملة ٧ . أقول لكم عن الحب والفن والحياة. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر.

٣٢. **عبد الصبور**، صلاح، ١٩٧٢ . الديوان. دار العودة، ط/١، بيروت.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

٣٣. **عبد اللطيف،** محمد حماسة، ٢٠٠٠ . النحو والدلالة . مدخل لدراسة المعنى النحوي . الدلالي. دار الشروق، ط/١، القاهرة.

٣٤. **عتيق،** عبد العزيز، في البلاغة العربية. دار النهضة العربية . بيروت.

٣٥. **عمران،** محمد، ٢٠٠٠ ـ الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٦٣-١٩٨٣. منشورات وزارة الثقافة . دمشق.

٣٦. **فضل،** صلاح، ١٩٩٧ . قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق، ط/١، القاهرة.

٣٧. **فضل،** صلاح، ١٩٩٨ . نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق، ط/١، القاهرة.

٣٨. **قباني،** نزار، ١٩٨٣ ـ الأعمال السياسية الكاملة. منشورات نزار قباني، ط/٥، بيروت.

٣٩. **ابن قتيبة،** عبد الله بن مسلم الدينوري، ١٩٦٦ ـ الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف . مصر.

٤٠. **القرطاجني،** حازم، ١٩٨٦ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط/٣، بيروت.

٤١. **كوهن،** جان، ١٩٨٦ ـ بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط/١، الدار البيضاء.

٤٢. **لؤلؤة،** عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط/٢، بيروت.

٤٣. **الماغوط،** محمد، ١٩٧٣ . الآثار الكاملة. دار العودة . بيروت.

٤٤. **المسيري،** عبد الوهاب، ٢٠٠٢ . اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود. دار الشروق، ط/١، القاهرة.

٤٥. **ناصف،** مصطفى، ١٩٨٣ . الصورة الأدبية. دار الأندلس، ط/٣، بيروت.

٤٦. **ويس،** أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

إهداء من شبكة الألوكة www.alukah.net

٤٧. **اليـافي**، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

٤٨. **ياكبسون**، رومان، ١٩٨٨ ـ قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط/١، الدار البيضاء.