شعرية الصورة بين التراث والحداثة

أ/ ياسين صلاح
جامعة بسكرة – الجزائر

ملخص:

يعالج هذا المقال شعرية الصورة بين القديم والحديث، أو بين التراث والحداثة؛ فمِمَّا لا شك فيه أن المعايير الجمالية التي تتحكم في عملية الإبداع الشعري لا تبقى هي نفسها وإنما تتبدل بِتَغَيُّر جملة من الظروف والبُنَى التحتية المتشابكة والمعقدة، ولعل المتأمل للتاريخ الأدبي يرى أن الذوق الجمالي قد شهدت تحولا رهيبا بحلول الحداثة الشعرية التي كسرت عمود الشعر القديم وأتت بوعي شعري جديد مغاير تماما لما كان سائدا عبر قرون طويلة. هذا التمايز بين القِدَامَة والحداثة أو بين الأصالة والمعاصرة قد تجسد بصفة كبيرة في الصورة الشعرية بوصفها جوهرَ الشعر وعِمَاد الشِّعريَّة، ولهذا فقد تناولت في هذا المقال معايير شعرية الصورة قديما كالوضوح والمحاكاة والحسية.. وصولا إلى فلسفة الوعي الجمالي الحداثي الذي أحدث خلخلات في المعايير القديمة وجاء بمعايير جديدة مناقضا بها ما كان سائدا لما مضى؛ فأصبحت الصورة الجديدة وفق هذا الطرح غريبة/ غامضة/ تجريدية... وهو ما سيتضح أكثر في جوانب المقال.

Résumé :

Poignées ce treillis article est comprise entre ancien et moderne, ou entre patrimoine et modernité; il ne fait aucun doute que les normes esthétiques qui contrôlent le processus de la création poétique ne restent pas les mêmes, mais l'évolution du climat un certain nombre de conditions et de l'infrastructure embrouillé et complexe, et peut-être le méditant de la littérature l'histoire trouve que l'esthétique a vu une modernité terrible colonne capillaire qui a

brisé le vieux cheveux et mes cheveux vint une nouvelle prise de conscience d'un complètement différent de ce qui avait prévalu au cours des siècles. Cette différenciation entre le crétin et de la modernité ou entre tradition et modernité peuvent refléter aussi grande à l'image de la poésie comme l'essence de la poésie, et qui est traitée dans cet article est vieux standards de simulation réseau et sensuelle .. Jusqu'à la philosophie de la conscience esthétique moderniste de la dernière perturbation dans les anciennes normes et de nouvelles normes est sorti contrairement à ce qui avait prévalu avant; est devenu la nouvelle image en fonction de cette proposition, un étrange ... / obscure / résumé Qui sera vu plus dans les aspects de l'article.

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الفني؛ فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه وهواجسه بتشكيلات لونية وصوتية غير مسبوقة.

والعلاقة بين الصورة والشعر علاقة متينة؛ فالصورة في الشعر هي المكان والزمان/ الأشكال والألوان/ الموسيقى والإيقاع/ الرمز والجمال... ولا غرابة في ذلك وقد أُعتبرت الصورة منذ القديم على أنها هي الشعر نفسه إذ ليس الشعر سوى ضرب من التصوير على حد قول "الجاحظ".

والمتأمل لتاريخ الشعر العربي يرى بوضوح اختلاف شِعريَّة الصورة بين التراث والحداثة لاختلاف معايير البلاغة عبر التاريخ، وتحديد هذه المعايير لا يتم إلا من خلال تتبع تاريخ الشعر العربي من حيث عملية إنتاج الأعمال الأدبية من جهة، وأفق القراءة/ التذوق/ النقد من جهة أخرى، ولا شك أن أي دراسة تاريخية سوف تنتهي بنا إلى مسألة الحداثة التي أسست نفسها من خلال الثورة على كل ما هو تقليدي/ كلاسيكي، كما أن الحداثة نفسها قد طرحت عدة إشكاليات فنية وجمالية بالنسبة إلى الذوق السائد من جهة، وبالنسبة إلى مفهوم الشعرية من جهة أخرى، ولا يمكن لنا فهم الاختلاف والتميّز بين النص الحداثي من جهة، والنص الكلاسيكي

والتقليدي المعاصر من جهة أخرى ما لم نأخذ بالاعتبار الاختلاف والتميز بين الوعي الجمالي لكل منهما، لأن ثمة علاقة جدلية بين الوعي الجمالي والشكل الفني، ومن هنا فإن مقاربة ذلك الوعي لا تتمّ على النحو الأمثل إلا من خلال مقاربة الشكل الذي هو الوعي متمظهراً، أو لنقل إن الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي، ولذلك فإن أي تبدّل في الوعي سوف ينعكس تبدلاً في الشكل، مما يعني أن حداثة الوعي تنعكس حداثة في النص، وتأسيسا على ذلك يمكننا القول أن بلاغة الصورة الجديدة لا تتحدد بوضوح ما لم نقارنها بمعايير البلاغة القديمة وملاحظة ما يمكن أن يكون ما بينهما من فروق كالتجاوز والانزياح وخلخلة المعيار وتلاشي سلطة الماضي وانبثاق الشكل الجديد.. الخ.

لقد ارتبطت الصورة الشعرية قديما بفلسفة نظرية المحاكاة التي أشار إليها "أفلاطون" (Platon) (347.429) (ق.م)، ومن بعده تلميذه "أرسطو" (Aristote) (322.384) (ق.م)؛ فالشاعر عند أفلاطون كالرسام يحاكي الطبيعة التي هي في الأساس محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة في العالم الأزلي، والشاعر عندما يحاكي هاتيك الظلال إنما يقدم عملا بعيدا عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريرا يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلدا به السرير الذي خلقه الله[1].

وقد آلت ملاحظات "أفلاطون" إلى "أرسطو" الذي يرى أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منهما طبيعي؛ المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان، والانسجام والإيقاع[2]، والشبه بين "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" أنهما الاثنان يحاولان الإجابة عن سؤال واحد هو: ما علاقة الشعر بالواقع؟، وكلاهما يجيب إنه محاكاة لذلك الواقع، لكن الفرق يتمثل في أن "أفلاطون" يرى أن هذه المحاكاة (مرآوية) بينما يذهب "أرسطو" إلى القول بأنها محاكاة تفضل الواقع، لهذا قصر "أرسطو" المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها على كل شيء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء[3].

ولقد تمثلت نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم في نظرية **عمود الشعر**، وملخصها أن العرب كانت ‹‹ تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة .. ››[4]، ويمكننا أن نبرز تصورات النقاد العرب القدامى إلى عناصر الصورة الشعرية والمتمثلة في (الوصف، والتشبيه، والاستعارة) . باعتبارها جزءا من النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر . في النقاط التالية:

1) الإصابة في الوصف:

يعتبر مبحث الإصابة في الوصف أول ثلاثة عناصر في عمود الشعر، فقد اقترن هذا المفهوم منذ البداية بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص، ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره ‹‹ وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب أودعت أشعارها في الأوصاف والتشبيهات والحِكم، وما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها ››[5].

وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ووجد ما يدعمه في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة، فأصبحت الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعاينه، وهكذا يحدد "قدامة" الوصف بأنه ‹‹ ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ››[6]، وينقل "العسكري" هذه الفكرة عن "قدامة" فيقول: ‹‹ إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر من معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك ››[7]،

وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها (نصب العين) انتشارا ملحوظا، فنجد "الآمدي" (631 هـ) يتابع "قدامة" ويرى أن الشاعر الحاذق هو من ‹‹ يصور لك الأشياء بصورها ››[8]، ويلح "الآمدي" على الجانب البصري من شعر الوصف أو ما يسميه ‹‹المعنى المشاهد ››[9]، مفترضا أنه كلما كان الشاعر قادرا على نقل المشهد للمتلقي كان أحذق وأبرع من غيره .

ويصنع "ابن رشيق" (456 هـ) صنيع سابقيه فيربط البراعة في وصف (حقيقة الحال) بالبراعة في التصوير، وأحسن الوصف عنده ‹‹ ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثِّله عيانا للسامع ››[10].

2) المقاربة في التشبيه:

يعد فن التشبيه من أوضح الأشكال البلاغية ارتباطا بفن الوصف ذلك أنه –بحكم تكوينه– يضع الشيء إزاء ما يقابله، على نحو لا نجده في الاستعارة التي تلغي الحدود بين الأشياء، ويرى "المرزوقي" (427هـ) أن ‹‹عيار المقاربة في التشبيه؛ فالفطنة وحسنُ التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لِيَبِينَ وجه التشبيه بلا كلفة ››[11]، وأوضح ما يُظهِر ذلك الجانب من التشبيه عندما يراد به مجرد المطابقة، فلا يكون الغرض منه شرحا أو توضيحا أو مبالغة أو تحسينا أو تقبيحا، وفي هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة مادية بحتة، ترد إلى هيئات الأشياء وأشكالها، ولا تتعداه إلى ما يسمى بأوجه التشبيه العقلية، وعندئذ ينطبق كل طرف من طرفي التشبيه على الآخر انطباقا كاملا إلى الدرجة التي يمكن معها عكس الطرفين ووضع كل واحد منهما موضع الآخر[12]، ويصبح صواب التشبيه . في هذه الحالة . مردودا إلى التطابق المادي الكامل بين الطرفين، وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف في العالم الخارجي إلى الدرجة التي يغدو معها التشبيه فعلا آليا للمحاكاة.

وهكذا نجد أن معيار الصحة في التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل أو التطابق الحرفي بين المشبه والمشبه به في ظل الأصل الفيزيقي، وهي

مسألة تتم في ضوء المحاكاة بمفهومها الحرفي الساذج الذي يجعلها من قبيل النسخ الحرفي، أو التمثيل البصري لمشاهد الطبيعة. ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤداه أن التشبيه أصعب من الاستعارة، لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلا التناسب المنطقي بين المعنى الأصلي والمجازي، أما التشبيه فإنه يتطلب فضلا عن ذلك التناسب مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين، ومعاينة فعلية لهما يمكن أن تستغني عنها الاستعارة[13].

ومن هنا يمكننا القول أن وظيفة التشبيه عند العرب القدامى بوجه عام هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز لا يقاس بشكل كمي مثل القياس المنطقي، وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً [14]، وقد سار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه لأنهم رأو فيه جانبا من أشرف كلام العرب، وجعلوه أبين على الشاعرية وإخراج غير المحسوس وغير البديهي إلى المحسوس والبديهي[15].

ومن خلال ما سبق ذكره، يمكن أن نلحظ أن (المقاربة في التشبيه) التي قال بها عمود الشعر العربي، إنما كانت ناظرة إلى تناسب ركني جملة التشبيه تناسباً ليس عقلياً فقط، وإنما عاطفي صادر عن الطبع والفطرة والشفاهية أيضاً.

3) مناسبة المستعار له للمستعار منه:

والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف ليكون واضحاً سهلاً، وقد كان عيارها عند "المرزوقي" الذهن والفطنة لأن العرب ‹‹ إنما استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه ››[16].

لقد بقي مبدأ المناسبة بين المستعار والمستعار له والمقاربة بين الطرفين مطلبا أساسيا كما عند "القاضي الجرجاني" في قوله ‹‹ وإنما الاستعارة ما أُكْتُفِيَ فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجُعلت في مكان

غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه ››[17] ، كما فهمت الاستعارة على أنها عملية نقل وإعارة وجريا وراء المعنى اللغوي، وقد رد "عبد القاهر الجرجاني" ذلك، وحجته أن النقل يوحي بإزالة الاسم عن مسماه الأصلي نهائيا، ولذلك فالاستعارة لديه ليست نقل اسم عن شيء، ولكنها إدعاء معنى الاسم لشيء[18]، كما أن النقل في الاستعارة نقل ‹‹ غير لازم فيكون هناك كالعارية ››[19] ، كل هذا يعني وجود طرفين في الاستعارة متمايزين لا يختلط أحدهما بالآخر ولا يندمج معه، وإنما يبقى هذا غير ذاك، ولا بد أن تسيء مثل هذه النظرة فهم الاستعارة، وتنظر إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تفاعل في الدلالة وإعادة تشكيل عناصر الواقع نظرة مستريبة[20].

وإذا كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، فقد هونوا من شأن الاستعارة، لأن البلاغيين توهموا أن كل استعارة تقع للتعبر عن معنى مباشر حقيقي يقابلها، ورأى بعض النقاد أن الاستعارة أدنى مستوى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة، فجعلوها من البديع .

ومن خلال نظريتي المحاكاة وعمود الشعر العربي يمكننا أن نلخص أهم معايير شعرية الصورة قديما وفي مقدمتها: **(الحسية)**؛ ففي ضوء ارتباط الشعر بالمحاكاة الذي تنطبق فيه صورة الشعر على صورة الواقع الطبيعي، واعتمادا على العلاقات التقليدية المتينة بين الشعر والرسم غلب الطابع الحسي على الصورة القديمة الذي يخدم صفة الوضوح بعكس الطابع التجريدي الذي يصعب فهمه ويتضمن قدرا حتميا من الغموض[21]، والشاعر القديم في صناعته للشعر تتملكه هذه النزعة الحسية التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس أكثر مما تعتمد على الإيحاء، وهذه النزعة نجدها في مساءلات "التوحيدي" ـ في هواملـه ـ عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصور الحسية) هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول قابل للتشخيص ؟، فيجيبه "أبو علي مسكويه" ...إننا ننشد صورة الأشياء وأمثالها في حالات ثلاث:

1) لإدراك الحواس أشياء سبقت أن أدركتها، فإذا أخبر الإنسان مثالا يدرك أو حُدِّثَ بما لم يشاهده وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطي ذلك سكن إليه الألفة.

2) لإدراكه الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهنه إلا بعد تصويرها صورة مستقرة في الذهن، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها.

3) لإدراك المعقولات، فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حي أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن

إليها النفس وتأنس بها، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها[22].

وهناك الكثير من الأمثلة في الشعر العربي القديم والتي تؤكد الطابع الحسي للصورة الشعرية؛ فإذا قرأنا بيت "ابن المعتز" المشهور (من الكامل):

1) **وَانظُرْ إِلَيهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ *** قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ**[23]

تمثلت لنا تلك الخاصة الحسية في الصورة؛ فقد أراد الشاعر أن يصور الهلال فالتمس له من عالم الحس صورة الزورق الذي يسبح في الماء وقد حمل بالعنبر[24]، والزورق ينطبق على الهلال في الشكل والحجم –من بعيد– والعنبر يتطابق في اللون مع الليل، والنسبة العقلية بين الهلال والليل تتوافق توافقا منطقيا مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق، وبذلك يتساوى الهلال والزورق من حيث الحجم والشكل واللون والواقع، وهي من الأمور الحسية التي تعيِّن وجوه التشابه، وقديما أعجب النقاد وكذا الشعراء بهذا البيت، بل أصبح من الأبيات التي يستشهد بها على الصورة الناجحة، وقد كان نجاح "بن المعتز" يرجع إلى أنه استطاع أن يجد في تصويره للهلال الشيء الموالي له في عالم الحس، فراح يضعه في جانبه فإذا هما يتطابقان تطابقا تاما كما يتطابق المثلثان المتساويا الأضلاع والزوايا، وهذه صفة أخرى غير الحسية امتازت بها الصورة القديمة وهي صفة (**الحرفية**)؛ أي أن يصرف الشاعر كل همه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له والمتطابقة معه جزئيا وكليا، فعناصر التشابه التي رأيناها في المثال السابق تتجاوز التطابق الحرفي الذي لا يترك خاصة حسية في الشيء المراد تصويره إلا جاء له في الصورة بما يساويه ويوازيه[25] .

لقد كان لنظرة العرب الحسّية في إدراك الجمال إذاً، أثرها العميق في انصراف «الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدّى إلى الحواس، فيلذّها أو يؤذيها.. وقد أمكن (فيما بعد) ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل، (لتصبح) هي قواعد الصنعة»[26]، وهكذا سيطرت الصنعة على الفكر النقدي الجمالي العربي، كما جعلت هذه النظرة الموضوعية إلى الجمال النقاد ينظرون إلى الشعر نظرة **شكلية سطحية**، تعتمد على الدلالات الحرفية والقوانين المنطقية، لا على الرؤى العاطفية والمواقف الفكرية النابعة من داخل الشعر[27].

كل هذا يخلص بنا إلى أن الصورة لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها في نقل مشاعر محددة في نفس الشاعر من جهة أخرى، كما أن الشاعر كان كثيرا ما يندفع وراء الصور الحسية التي تبدو له غاية الجمال، ويتغافل عما يمكن أن يكون بين الشعور أو المعنى الذي كان ينبغي عليها أن تنقله إلى القارئ من علاقة[28]، ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر في تصوير شعوره على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعا والتي هي صور تقليدية، ولعل "عبد القاهر الجرجاني" قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد*، ولكن أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة (الجامع في كل) دون النظر على ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف[29].

وقد أدّى اهتمام النقاد بالمظهر الخارجي للصورة إلى المبالغة في استخدام وسائل التعبير، بحدودها الشكلية السطحية، غير مهتمين بما كان لها من قيمة معنوية انفعالية في الشعر القديم؛ فالصورة الشعرية القديمة إذن صورة **حسية حرفية شكلية**، وقد استتبع ذلك صفة أخرى جوهرية هي **(الجمود)**، فلم يكن في الصورة أي خاصة عضوية أو حركية بل كانت عناصر جامدة، وكذلك كانت الصورة القديمة جميلة دائما لكنه الجمال الذي يتمثل للحس، وإعجاب الناس بها راجع إلى ذلك الجمال الذي يروع الحواس، لأن فهمهم للجمال كان يقف عند هذا المدى[30].

ومن طرائف الصور الشعرية في شعرنا العربي القديم والتي تجمع جميع الخصائص السابقة والتي يضرب بها المثل في السخافة والابتذال ذلك البيت الذي يصف فيه صاحبه نفسه مع مجموعة من الأشخاص جالسين قرب بركة ماء حيث يقول (من السريع):

1) **كَأَنَّنَا وَالمَاءُ مِنْ حَوْلِنَا *** قَوْمٌ جُلُوسٌ حَوْلَهُمْ مَاءٌ**[31]

حيث لا جديد في التعبير أو العمل أو الصورة، وفورا يقفز البيت الآخر المشابه له في التوظيف المعنوي والطريف هو أيضا، وهو للشاعر المعروف "ابن الرومي" (221 . 283 هـ) (من البسيط):

1) **أَقَامَ يَجْهَدُ أَيَّامَا قَرِيحَتَهُ *** وَفَسَّرَ المَاءَ بَعْدَ الجُهْدِ بالمَاءِ**[32]

وفي الأخير يمكننا القول إن الصورة الشعرية القديمة تقوم على المقاربة والمناسبة بين العناصر والأشياء المكونة لها؛ وتقوم أيضاً على الثنائية البلاغية التي تحتفظ باستقلالية عنصري الصورة، فلا يتداخلان إلا ما ندر، وتقوم من جهة ثالثة على توضيح المعنى أو شرحه أو زخرفته وتزيينه مما يعني استقلال الصورة عن الفكرة، كما تضافرت صفات الوضوح، الحسية، الجزئية ،المنطقية، الواقعية، لتخدم وظائف محددة هي الشرح والتوضيح، التحسين والتقبيح، الوصف والمحاكاة، أو بعبارة أخرى جعلت من وظيفة الصورة أداة للإقناع والتأثير، تخضع لشروط مقتضى الحال لا أداة للكشف عن تجربة خاصة ودلالة خفية، أو صياغة شكل إبداعي جديد تتفاعل علاقاته عضويا ونَتَعرَّف فيه وبه على الوعي الإنسان العميق[33]، ولا غرابة في هذا الموقف النقدي، وقد كان الاتجاه السائد « أن الجمال في الأشياء، ونحن نستكشفه »[34] وهذا يعني أن الجمال عند هؤلاء النقاد موضوعي، ينصرف الاهتمام على أساسه « إلى الموطن الذي يمكن أن تنضبط فيه العناصر الموضوعية للشيء الجميل »[35]، وعلى أية حال فإن الأمر قد أصبح معروفاً وشائعاً بما يكفينا مؤونة الإفاضة فيه، ولكن ما نريده في هذا المجال هو أن التناظر الذي نلمسه بين عنصري الصورة القديمة، أو بين الفكرة والمجاز فيها، يتلاءم تماماً ووعيها الجمالي الذي يرى العالم من خلال التكامل والتناظر[36].

أما عن الصورة الشعرية المعاصرة فقد تطورت « تطورا بعيدا، وارتبط هذا التطور غالبا بظهور الشعر الحر، أو بالشعراء الذين يكتبون الشعر الحر على وجه أدق وتمثل هذا التطور في تهشيم الصورة واختراق الشاعر لحدود المرئي والمعقول إلى اللامرئي واللامعقول، صانعا إطارا جديدا للمعقولات والمرئيات »[37] وقد اقترن هذا التحول في شعرية الصورة بعاملين رئيسيين؛ أما الأول فهو ارتباط الصورة بالتجارب الشعرية للشعراء، لأن وظيفة الصورة الشعرية التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، وكلما كانت الصورة الشعرية أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا.

والتجربة الجمالية في الشعر المعاصر هي التجربة الماثلة في حركة التجديد الأخيرة بعامة، والفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الشعر القديم، لأنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة[38]؛ فإذا تتبعنا التجربة الشعرية في القصيدة العربية فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول فيها تبعا لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته في كل عصر من العصور أي تبعا لاختلاف الإطار الحضاري لكل عصر؛ ففي ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربي بالتعبير عن الحياة العامة تعبيرا تسجيليا، ولم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا في نماذج قليلة اعتبرت في عصرها ثورة وخروجا على المفهوم الشعري كما حدث بالنسبة لرأي النقاد في شعر "امرئ القيس" و"أبي نواس" و"بشار بن برد"...الخ، وحينما أخذ المد الكلاسيكي ينحسر عن الحياة الفنية . في أدبنا العربي . منذ نهاية الربع الأول من القرن العشرين بدأت الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية ومشاعرها ووجدانها وأحاسيسها الخاصة من خلال أزمة الإنسان الجديد الذي عاين الحياة كمشكلة في كل وجه من أوجهها، فعبرت عن الحب المحروم وعزلة الفرد عن المجتمع، والبحث عن الأمان في أحضان الطبيعة، والوجدانيات القلقة، إلى آخر هذه الموضوعات التي حفلت بها أشعار الرومانسيين[39]، وظلت الحركة الرومانسية مسيطرة على الذوق الشعري العربي حتى الحرب العالمية الثانية التي فاجأت الحس العربي وهو غارق في رومانسية حالمة هاربة، وانتهت الحرب العالمية

الثانية وقد تمخضت . بالنسبة للعالم العربي . عن ثورات اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية، أدت مجتمعة إلى وعي أكثر بقضية الفن والفنان، وإلى انغماس أشد من الفنان في واقع مجتمعه، فأصبح التعبير الفني حصيلة التمازج الخلاق بين الوعي الذاتي والوعي الجماعي، وبالتالي حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعا لهذه الثورات وتفجيرا لرموزها الحضارية والإنسانية، وتجليا واضحا لحركة هذه الثورات في تناقضاتها واندفاعها الصارخ[40].

أما عن العامل الثاني الذي ساهم في بلورة شعرية الصورة المعاصرة فهو اكتشاف ملكة الخيال الشعري من طرف الرومانسيين وعلى طليعتهم "ووردزورث" (Wordsworth´s) و"كولردج"؛ أما "ووردزورث" فلم يعن بالبحث في الخيال بقدر ما عني بأثره في الصورة الشعرية والفنية، والخيال عنده هو القدرة الكيماوية التي بها تمتزج بها . معا . العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما، وفي هذا كله أصبح الخيال . في مجاله الفني . ذا مكانة تفوق قوى العقل، على شرط أن تكون الصورة التي ينتجها متسقة متآزرة تتآلف على تصوير الحقيقة، كما فرق "ووردزورث" بين الوهم والخيال، فقرر سمو الثاني وخطر الأول، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عَرَضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر الموضوعات التي يلاحظها أصيلة في شكلها ولونها .

وأما "كولردج" فقد تأثر بفلسفة "كانت" في تفرقته بين الحكم الجمالي والحكم العقلي، كما أفاد كذلك من صديقه "ووردزورث" في دراسة الخيال[41]، ويقسم كولردج الخيال إلى نوعين أولي وثانوي؛ يقول في ذلك: ‹‹إنني أعتبر الخيال إما أوليا وإما ثانويا فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي نوعية نشاطه؛ إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد وحينما لا

تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقعي إلى مثالي، إنه جوهري حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها . باعتبارها موضوعات . في جوهرها ثابتة لا حياة فيها، أما التوهم فهو على النقيض من ذلك لأن ميدانه محدود وثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، امتزج وتشكل بالظاهرة التجريدية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة (الاختيار)، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني››[42].

ومن خلال هذا العرض الموجز لطبيعة التجربة الشعرية والخيال الشعري تتجلى لنا بوضوح شعرية الصورة الحديثة والتي يمكننا القول إنها تعدت المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر، ويفرغها من محتواها الوجداني وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم النقاد المحدثين للصورة الشعرية ومفهوم النقاد الأقدمين لها؛ فلم تعد شعرية الصورة مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة يمكن الاستغناء عنها من دون أن يختل المعنى كما في الشعر الكلاسيكي والتقليدي المعاصر، بل أصبحت الصورة الحديثة داخلة في صميم النص الشعري بطريقة بنائية حيوية، وأصبحت الصورة هي الفكرة، ولا انفصال بينهما فالصورة ليست مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور لأنها الفكر والشعور ذاتهما[43]، كما تغيرت العلاقة بين عناصر الصورة، بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر، لا على تجاوزها وتقابلها، أي تمَّ الانتقال (من الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة)، ‹‹ والشاعر يفكر بالصور وهذا يعني أن مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء أو أن يشبه هذا بهذا أو يذكر هذا، وإن كانت العلاقة جزءاً أساسياً من الصورة››[44].

ومن أبرز خصائص الصورة الشعرية المعاصرة **(التفكك واللاواقعية)**؛ «فعالم الأفكار –وهو بطبيعته غير واقعي– يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، لكن هذه المعانقة ليست فناءً للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء؛ أي انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع بل العكس؛ تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من

خلال ما تعانق من أشياء واقعة، ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[45].

من هنا يمكننا القول إن الصورة الشعرية صورة ذاتية لا صورة واقعية؛ بحيث لا يمكن إعادتها إلى مصدرها في الواقع فهي صورة فنية تمثل عالماً مستقلاً بذاته؛ إنها إبداع وليس محاكاة، لأنها صورة الواقع كما يراها الشاعر لا كما هي في الحقيقة، فالذات المبدعة تتفاعل بأشياء العالم ثمَّ تعيد تشكيل صورة الواقع؛ وقد يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد نطلق على هذا العبث لفظة (التشويه)، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا، وقد تبدو مزيفة، غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك و لا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وعندئذ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة، يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود.

ومثلما تأخذ الصورة الشعرية بعض عناصرها من الواقع وتعيد تشكيله على ضوء رؤيا الشاعر كذلك تأخذ بعض عناصرها من اللاشعور، من النماذج الأولى التي تمثل اللاوعي الجمعي، ويذهب "البياتي" إلى أنه يأخذ مادته من مكنونات اللاوعي في عقله الباطن إذ يقول: ‹‹ فحياتي التي كانت والتي تكون والتي ستكون تعيش على هذا الكنز الذهبي الذي ثوى ومازال يثوي في كهوفها السحيقة ››[46]، إنه يعتمد على هذا الموروث الجمعي، كما يأخذ مادته من عالم مجهول أيضاً؛ يقول: ‹‹ أحس أحياناً أن أشياء لا أراها تتحرك حولي وتأتي من عوالم مجهولة، أحسها في الهواء والأصوات، وأراها بعين قلبي ››[47]، فالصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي ومن عوالم غيبية أيضاً.

ويذهب "أدونيس" إلى أن الإبداع الفني الخلاق إنَّما ينطلق من اللاشعور، عالم الرغبات والقلق والأحلام لا من عالم الشعور، فالشعور عنده يمثل الحياة اليومية أمَّا اللاشعور فهو الحركة التي تقابل الثقافة السائدة،

وتتطلب هذه الحركة لغة مغايرة للغة الثقافة السائدة، ومهمة الشاعر هنا هو ‹‹إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها››[48]، و"أدونيس" بهذا يريد من الشعر أن يكون صورة للاشعور أو صورة للصراع القائم بين الشعور واللاشعور[49]. على أن الصورة الشعرية ليست عالماً مطابقاً لعالم اللاشعور وإنما هي صورة مبتكرة وإن كانت امتداداً لتطلعات الإنسان إلى عالم أفضل، فهي تتجاوز اللاشعور وإلا كانت مرآة عاكسة للاضطراب والقلق والأحلام.

ومن أبرز مميزات الصورة الشعرية الحديثة أيضا ظاهرة (**الغموض**)؛ حيث حطمت الحداثة قاعدة الصورة الكلاسيكية وتجاوزت حدود الصورة الرومانسية لتؤسس صورة حديثة تعكس صورتها الفلسفية والجمالية، وصورة الوجود الحضاري في كليته، وقد استفاد المحدثون في ممارستهم وتنظيرهم للصورة من انجازات المعارف الحديثة في كثرتها وتشعبها (الألسنية، النفسية، الأسطورية، الجمالية ...الخ) ليبلغوا بها درجة متقدمة من العمق والتعقيد والشمولية، تسمح لهم باستقطاب الواقع الحداثي في طبقاته الخفية ودلالاته الغامضة، فلم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا متناسب العناصر متآلف الأجزاء وواضح المعالم يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب يسير على الفهم ويجنح نحو البساطة والتحديد؛ وإنما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع؛ هي غابة كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية (علائقية) مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها، هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كرؤيا تجريدية وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع ويقرن ما لا يقترن وفق (كيمياء اللغة) التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة؛ يقول "أزراج عمر":

مَتَى يَجلسُ الغَيْمُ خَلْفِي
لأُنْهِي أَسْبَابَ حُزْنِ الشَّجَرْ
وأَبْدَأُ فِي رَسْمِ تُفَّاحَةٍ . خَصْرُكِ البَحْرُ بَيْتِي

وكُلُّ المرَايَا
سُجُونُ الوُجُوهِ الذَّلِيلَةِ
يُهَاجِرُ بَحْرَ الظُّنُونِ
فَتَبْقِينَ بَحْرِي
وَأُكْسِّرُ كُلَّ القُيُودِ
وتَبْقِينَ قَيْدِي [50]

ولم تعد الصورة الحديثة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها، ويقوم مفهوم التغريب –الغرابة المولدة للإدهاش– على كسر مألوفية الأشياء المعتادة فبكثرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعتاده بصورة آلية ومن ثم يخفت إحساسنا به، لكن الفن يأت لينقذ الأشياء من آلية الإدراك فيعيد الإحساس بها، فالشاعر بصياغته الجديدة للشيء يقنع العادي ويكثر العوائق التي تقف بيننا وبين الإحساس الآلي لهذا الشيء فنحسه إحساسا مختلفا؛ فالتغريب إذن يقوم على وصف الشيء بما يغير شكله دون تغيير طبيعته، ومن ثم يحررنا من الضغط القاسي للعادة والرتابة التي قضت على إحساسنا به وهذا ما أشار إليه "شلوفسكي" في قوله ‹‹ ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالة التي تحملها، ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء وخلق رؤيته وليس تعرفه ››[51].

وتقوم الحداثة على فلسفة الحلم، كرؤيا للذات الباطنية التي تبسط سلطانها على نحو مغاير، وتنفي أن يكون العالم الخارجي هو الشرط الذي يحكمها، فهي تتفاعل معه وتشكله عبر خيال فردي متطرف لا يراعي قواعد المنطق الطبيعي في صورة هي حسب تفسير فسلر (Fesler) (حلم الشاعر) والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان والمكان ولا يعترف نتيجة لذلك بالسببية، وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية؛ يقول محمود درويش:

سَمَرقَندُ خيمةُ روحِي المُشرَّدْ
وخمسُ جِهَاتٍ لدمعةِ أُمِّي
سَمَرْقَندُ خَيْطُ حَرِيرٍ
يُعَلِّقُ شاطئَ وادٍ على فَرسٍ تَحمِلُ المَطَرَا

... سَمَرْقَندُ نَهْرٌ تَجَعَّدْ[52]

فالخيمة التي تأوي روح الشاعر المشرد، وجهات الدموع، وخيط الحرير، والنهر المتجعد . كل هذه الصور الجزئية . ليست تشكيلا عقليا وليست كذلك تشكيلا اعتباطيا؛ إنما هي صور ترسبت في لاشعور الشاعر لم يثرها هنا ولم يجمع بينها إلا ذكرى سمرقند في نفس الشاعر وحبه لها. وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا، وإنما التقت هذه الأشياء المتباعدة في هذا الحلم المروع لأنها جميعا من أكثر الأشياء تجاورا في نفس الشاعر، وفي الصورة الشعرية يشكل الشاعر المكان تشكيلا نفسيا خالصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، إنه يقوم . كما رأينا . بعملية التكثيف، فإذا بالأشياء المتباعدة تتقارب وتتشابك، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة[53].

ومن خلال هذا العرض السريع لبعض الخصائص الجوهرية للصورة الشعرية الحديثة والتي تتلخص في اللاواقعية والذاتية والتعقيد والغموض والرمزية والكثافة والتعدد والتجريد....، نتبيَّن كيف كسرت الحداثة شعرية الصورة القديمة والكلاسيكية الحديثة . وكل ما من شأنه أن يبقي على صفات الوضوح فيها، وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ولغتها ورموزها وثقافاتها، بحيث تغدو العلاقات المبتكرة في سياق الدلالة لا الكلمات أو الأشياء المألوفة، ومن ثم تولد الغموض وتكثَّفَ في هذه الصورة ليصل إلى حد الإبهام، أو الإغراق في تداعي الحلم أو التجريد الصوفي أو المجاز المستحيل؛ تضافرت هذه الخصائص جميعا لتلبي حاجة الحداثة الفلسفية والجمالية في جعل الصورة الوحدة البنائية الأساسية في القصيدة، والتي يتم بها الكشف بها عن واقع الحداثة الخيالي البعيد الحلمي الذاتي، وعن خفايا الواقع المتناقض الغامض الذي يسعى إلى تشكيله في صورة مغايرة جديدة حافلة بالتعدد والانفتاح والإيحاء[54].

الهوامش

(1) ينظر: كرومبي لاسل أبرا (Crompe Lassel Apra)، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، دار الشؤون العامة، بغداد ـ العراق ـ ص (84 ـ 86). نقلا عن إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة على التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن ـ ط1، 2003، ص 16.

(2) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 44.

(3) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1973، ص (35 ـ 36).

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، (د.ت)، (د.ط)، ص 32.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، 1957، ص 10.

(6) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ـ (د.ت)، (د.ط)، ص 130.

(7) أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص (128 ـ 129).

(8) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، 1965، 2/ 299.

(9) المرجع السابق، 2/ 32.

(10) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط) 1955، 2/ 226.

(11) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1951، 1/ (9 ـ 10).

(12) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 55.

(13) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1992، ص (372 ـ 373).

(14) ينظر: عبد الرحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا ـ (د.ط)، 2004، ص 224 .

(15) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1983، ص 108.

(16) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1/ 234.

(17) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

(18) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر ـ ط5، 2004، ص 434.

(19) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ـ السعودية ـ (ط1)، ص 30.

(20) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 235.

(21) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 319.

(22) ينظر: أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص (240 ـ 241).

(23) ابن المعتز، الديوان، مطبعة الإقبال، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1332هـ، ص 313.

(24) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 180.

(25) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط) 2002، ص 80.

(26) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ العراق ـ ط3، 1986، ص 171.

(27) ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوربي، مجلة المعرفة، دمشق العدد 204، 1979، ص 62.

(28) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص (80 ـ 81).

* على أن "عبد القاهر الجرجاني" يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل، مثل تشبيه الشيئ بالشيء شكلا كتشبيه الورد بالخد، والشعر بالليل والوجه بالنهار، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأوّل، وهو ما فيه حجة عقلية؛ كقولهم حجة كالشمس، ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل، ثم يعود فيقرر أن الشيئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه أرقى فنيا. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 90 وما بعدها.

(29) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 445 .

(30) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، ص 81.

(31) هذا البيت مجهول القائل. نقلا عن محمد الجلواح، من صور الماء في الشعر، مجلة القافلة، الظهران ـ السعودية ـ العدد5، مجلد 56، ص 75.

(32) ابن الرومي، الديوان، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ـ ط2،2002 م، ص 27.

(33) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 320.

(34) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 214.

(35) المرجع نفسه، ص 214.

(36) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا ـ (د.ط)، 1997، ص 48.

(37) حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء والمحدثين، (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الوفاء، الإسكندرية ـ مصر ـ ط1، 2007، ص 131 .

(38) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1981، ص 13.

(39) لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1984، ص 226.

(40) ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

(41) ينظر: المرجع نفسه، ص 412.
(42) محمد مصطفى بدوي، كولردج ، دار المعارف، القاهرة ـ مصر ـ ط2، ص (156 - 157).
(43) ينظر: محمد محسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 33.
(44) المرجع نفسه، ص 33.
(45) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 127.
(46) نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ـ (د.ط)، 1988، ص 82.
(47) المرجع السابق، ص 86.
(48) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1985، ص 121.
(49) ينظر: المرجع نفسه، ص 121.
(50) أزراج عمر، الديوان، وحرسني الظل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1976، ص 100.
(51) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي الغربي، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 2000، ص 19.
(52) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ـ العراق ـ ط2، 2000، ص (390 - 392).
(53) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 164.
(54) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 334.

---

* على أن "عبد القاهر الجرجاني" يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل، مثل تشبيه الشيء بالشيء شكلا كتشبيه الورد بالخد، والشعر بالليل والوجه بالنهار، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأوّل، وهو ما فيه حجة عقلية؛ كقولهم حجة كالشمس، ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل، ثم يعود فيقرر أن الشيئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه أرقى فنيا. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 90 وما بعدها.