الصورة – الرمز
في القصيدة الحديثة
نموذجاً "السيّاب – حاوي –أدونيس"

د٠ نضال الأميوني دكاش(*)

تمهيد :

الصورة الشعرية:

لقد أيقن الشعراء الروّاد خلال تجربتهم أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط، إنما هو حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية، ومن داخل الصور، بالإضافة إلى حركة الإيقاع، فارتقت الصورة عندهم من كونها عنصراً إضافياً تزيينياً إلى عنصر بدائي (مكوّن) يوازي العنصر الايقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري، وما غنى الشعر الحديث بالحقول الصورية والرموز إلا تعبير عن تحوّل هذا الشعر إلى فعل وجود وحالة حضارية، وما عادت بنية الشعر بنية واضحة مباشرة، خطابية، إنما أخذت شكل شبكة تفيض بالصور، ولقد تخطت الصور المألوفة، فلم تعد مجرّد ضوء محدد فيزيائياً إنما ارتبطت بمنابع غنية، وبخيال مقعد وببيئة قلقة وبإحساس مندهش، كما أن الصورة لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى إنما هو البنية المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري وعن الانسجام في كيان التجربة، وتقريب المسافات... وبفعل البناء الصوري استطاع أن يتخلص الشعر من التقريرية والنثرية، ولقد أدرك الشعراء

(*) أستاذة متفرغة في الجامعة اللبنانية الأميركية LAU.

أهمية بناء الشعر بناءً صورياً غير أنهم كانوا يفتقرون إلى الرؤيا الفنية المكتملة، وذلك لما يلي:

أ- انعدام وجود فلسفة جمالية (عربية) تنتقد الشعر وتوجهه، بل انعدام وجود فلسفة عربية معاصرة.

ب- قيام النقد العربي على العاطفة والانطباع السريع والنقل والأحكام العامة.

ج- اللجوء إلى المخزون الفكري الغربي سواء كان ذلك من خلال المراجع الأجنبية أو من خلال الكتب المترجمة أو المقالات المنشورة على صفحات المجلات، غير أنّ هذا الاطلاع كان في الغالب مجزوءاً.

وإزاء ذلك نشير إلى ما يلي:

أ- إن الشعراء رفضوا وحاولوا أن يهدموا عمود البلاغة القديم، قبل أن يكون لديهم البديل الواضح، من هنا كثرة القصائد الفاشلة والشعراء الفاشلين.

ب- أننا لن نتناول بنية البلاغة القديمة بالدرس لأنها أشبعت درساً.

ج- إنّ الفلسفة الغربية قد أدركت أهمية الخيال في تكوين الصورة الشعرية، وكيفية تكوينها وأنواع الخيال، ولقد أشبعت هذه الناحية درساً عند الغرب، ونقل الكثير من الكتب إلى اللغة العربية، وإزاء ذلك لن ندرس هذه الناحية من فلسفة الصورة، ذلك أن الشعراء لم يشيروا إليها.

د- إن النقاد المحدَثين قد اطلعوا على النظريات النقدية الغربية، وعملهم النقدي لم يتعدّ حدود النقل المجتزأ، وإن يكن قد ادّعى بعضهم تطوير نظريات نقديّة رائدة.

١-هدم عمودية البلاغة القديمة:

لقد كان الإجماع على الهدم هو ما يوحد بين الشعراء والنقاد المحدثين، ولقد رفضوا بنية الشعر العربي التقليدي كما رفضوا القوانين التقليدية لبنية

الصورة رفضاً مطلقاً، لاعتبارها عنصراً خارجياً زخرفياً تزيينياً[١]، ولاعتبارها تركيباً ذهنياً رياضياً حرفياً جافاً مباشراً غير قادر على إثارة العواطف[٢]، ولاعتبارها تراكمية استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما هي غاية بذاتها[٣]، ولاعتبارها شيئاً حسياً حرفياً شكلياً[٤]، ولاعتبارها وجوداً مسطحاً تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي[٥]، ولاعتبارها عنصراً توضيحياً[٦].

ولقد ميز بعضهم الصورة الشعرية الحديثة من التشبيه الجزئي أو الاستعارة الجزئية، فرفض مثلاً التشبيه ببنيته التقليدية لأن التشبيه عاجز عن التصوّر الخلاق، وأنه يخضع لسلطان العقل، وأنه يوازن بين المحسومات دون أن يوحّد بينهما[٧]، وأنه يعجز عن التعبير الكلي، فهو سمو بالواقع في الحدود التي يقرّها العقل[٨]، ولكن إزاء هذا الرفض لبنية البلاغة العمودية، وقف الشعراء والنقاد المحدثون إلى جانب بناء الشعر صورياً معتبرين أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة[٩].

٢- إدراك الحديثين أهمية الصور البنائية:

إن هدم البنية الإيقاعية، وهدم عمودية البلاغة القديمة، وتجاوز اللغة العاطفية الهدارة من ناحية، وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية، والبحث عن

---

(١) كمال أبو ديب، جدلة الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، طبعة أولى، بيروت ١٩٧٩، ص ١٩.

(٢) إيليا حاوي: الآداب ٨ (١٩٦٠) ٢ ص ٥٣ -٥٤.

(٣) إيليا حاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، طبعة أولى، بيروت ١٩٨٠، ج٥، ص ٥٨.

(٤) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار النشر المصرية، طبعة ٣، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٠٩-١١٠.

(٥) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء ولتجلي، ص ٢١.

(٦) شعر ٣ (١٩٥٩) ص ٧٠.

(٧) أدونيس : زمن الشعر، ص ٢٣٠.

(٨) إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج ٥، ص ٥٩-٦٠.

(٩) محمد الأسعد: مقالة في اللغة الشعرية، ص ٢٦.

وضعية فضلى للإنسان المعاصر، وخلق عالم مغاير، وإيقاع اللحظة الحضارية، والبيئة الوجودية القلقة، والاحساس بالدهشة والمفاجأة المستمرة والاطلاع على بنية الشعر الغربي والفلسفة الجمالية، كل ذلك دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد، يعبّر عن الموقف الحضاري الراهن، من هنا اللجوء الى الصور والرموز والأسطورة، وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري، تقول سلمى الجيوسي؛ "لم يكن بإمكان الشعراء أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب المواربة من إشارة ورمز وفولكلور وأسطورة، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر العربي المعاصر الغني بالصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد"(١).

ولقد ارتبط الشعر، منذ بداياته، بالتعبير الحسيّ، وبناء الشعر صورياً هو بالتالي عودة إلى اللغة البدائية، ومن ثمّ فإن الباحث في جمال اللغة يجدها أمعن في التصويرية كلما توغّل في القدم، إن أوائل اللغة ماثلة في سلسلة من الجذور الوحيدة المقطع، ذات إشارات حسية ساذجة، أما الفترة الاستعارية المجازية فلاحقة(٢). ويرى هيردر أن الإنسان البدائي كان يعبّر عن طريق الصيحات والنداءات وعن طريق الأصوات المبهمة، ويرى أن الأصوات البدائية الطبيعية هي العصارة التي غذّت جذور اللغة، وكانت الصور تنقل على هيئة صور كلما أمكن ذلك، مما أدى إلى إيجاد ثورة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية(٣)، ويرى كاسبرر أرنست أن الأمّ لم تكن تفكر بالأفكار وإنما بالصور، ويبدو أن

(١) سلمى الجيوسي: عالم الفكر، مجلد ٤، (١٩٧٣) ٢ ص ٤٩.

(٢) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ١٢٦.

(٣) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ص ٣٢.

الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، ويمنحان الأشياء حياة داخلية وشكلاً إنسانياً، ويبثان إيقاع الروح في الأشياء[١].

ولما كانت الكلمة تؤنس الشيء وتجعله ينفتح على الوجود الإنساني، وكانت في زمن الفطرة ضوءاً يمنح الأشياء وجوداً[٢]، استحالت فيما بعد إلى كلمة تجريدية تعبّر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، أما الشاعر فعليه أن يعبّر بمعايير الخيال، ذلك أن الشعر رؤيا، واللغة لا تقدم سوى المفاهيم[٣].

ولما كان الشعر رؤيا، والرؤيا عالم مغاير، أو حلم متحرك، استعصى التعبير عنها بواسطة التعابير المستنفدة والصور المألوفة الجاهزة التي فقدت حرارتها، لذا لجأ الشعراء المحدثون إلى الصور المدهشة. "الصورة هي الجزئي الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الشعري وهي المجال الأساسي للرؤيا الشعرية، لأنها تشكّل مسار هذه الرؤيا، فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري"[٤].

فالصورة إذن، هي المدخل إلى مناخ الشعر، ولتكثيف ذلك المناخ لجأ الشعراء المحدثون إلى التتابع الصوري، الصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة، وهكذا تمّ التوقف طويلاً عند التتابع الصوري بوصفه قادراً على خلق مناخات متعددة في القصيدة"[٥].

---

(١) أرنست كاسبور: "فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة إحساس عباس، دار الأندلس بيروت، ١٩٦١، ص ٢٦٦.

(٢) فؤاد رفقة: الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٣، ص ٥٦.

(٣) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ص ٣٥.

(٤) إلياس خوري: مواقف ٧ (١٩٧٤) ٢٩، ص ١٣٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٣٧.

ومن أجل جعل تلك الصور المتتابعة متماسكة، طرح الشعر الحديث مسألة الرمز الشعري والأسطورة والقصة الرمزية[١]، لعلّه بذلك يحقق عضوية القصيدة.

ولقد أدرك الشعراء المحدثون أن الصورة هي وحدة التعبير الشعري، لذا رأى يوسف الخال أن من "أسس الشعر الطليعي استخدام الصورة الحسية من وصفية وذهنية"[٢]، واعتبر أدونيس أن "الصورة أهم عناصر الشعر"[٣]، وذهب ميشال سليمان إلى حد إلغاء العملية الشعرية خارج البناء الصوري "فإذا كانت اللغة تحمل من السقم ما ينفي عنها القدرة على صياغة الصور المعبرة والموحية بفكرة رؤياوية، فإن الشعر يجيء حاملاً في غضونه عوامل سقوطه"[٤]، ويبدو أن الرؤيا الفنية هذه هي انعكاس لما توصل إليه النقد العربي. يرى كوليرد "أن مقالة كاملة يمكن أن تكتب عن خطر التفكير بدون أخيلة أو تشبيهات، أما الشعر من غير المجاز فيصبح كتلة جامدة، لأن الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة[٥]، كما يرى روبرت فروست أن هنالك أشياء كثيرة يمكن أن تقال في تعريف الشعر، ولكن الشيء الرئيسي فيه هو المجاز، بمعنى أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر، أو أن تقول شيئاً باستعمال مصطلحات شيء آخر"[٦]، ولقد عرّف إليوت الكوميديا الإلهية بأنها (استعارة) كما قابل كلوديل الشعر بالنثر كمنطق الاستعارة إلى منطق القياس،

(١) المرجع نفسه ، ص ١٣٧.
(٢) يوسف الخال: شعر ١ (١٩٥٧) ٢ ، ص ٩٨.
(٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١١٢.
(٤) ميشال سليمان: الموقف الادبي ٥ (١٩٧٥) ½ ، ص ٧١.
(٥) راجع: اليزابيت درو، الشعر، منشورات مكتبة منيمنة – بيروت ١٩٦١، ص ٥٩.
(٦) راجع: المرجع نفسه، ص ٥٩.

فعرّف الشعر بأنه استعارة معممة[١]. غير أن إليزابيت درو ترى أن اعتبار المجاز أهم عناصر الشعر يتضمن الكثير من المغالاة، لأن المجاز هو أولاً خاصة في النثر، ولأن الوحدات الإيقاعية هي الميزة الرئيسية للشعر، وترى أخيراً أن الإيقاع والمجاز يجريان سوياً في حلبة الشعر[٢]. ولما كان للصورة الشعرية هذه الأهمية في بناء الشعر ويجب أن نبحث في كيفية تشكيلها.

٣-بنية الصورة الشعرية الحديثة:

يرى غالب النقاد أن الوجود المرئي والمحسوس، بألوانه ومقاييسه وأحجامه، وبعناصره الأربعة التي تحدثت عنها الفلسفة القديمة، النار والتراب والهواء والماء، هو الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز، يجسّد فيها معاناة الشاعر، فيفكك عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة، يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها فيعيد إلى الواقع وهجه وانسجامه، ويحقق بذلك اندماج الشعور واللا شعور، الحقيقي واللا حقيقي، العقل والعاطفة في الصور المتماسكة برباط الرؤيا الروحية الكثيفة، ولكم يدهشنا أن نرى العناصر المتباعدة جداً في المكان وأحياناً المتناقضة هي التي تجتمع لتؤلف الكيان المنسجم المتحد أي الصورة – الخلق الجديد للكون.

أ-التشكيل المكاني النفسي للصورة:

إن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية ذلك أن الصورة هي قبل كل شيء تشكيل مكاني، والمكان بذاته جمود وسكون وتلاش، ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في فعل الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان، في جعله مكاناً زمانياً، وبثّ الحركة في المكان يكون عن خلق حالة التوافق بين الحركة النفسية، وحركة التجربة أو الحلم المتحرك من ناحية،

---

(١) راجع J.Cohen, Structure du langage poetique, Page١٠٦-١٠٧

(٢) إليزابيت درو، الشعر، منشورات مكتبة منيمنة – بيروت ١٩٦١، ص ٦٠.

وحركة الأشياء من ناحية أخرى، فالحركة هي في التوافق النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، عن طريق التوقيع[١]. ولقد كان الفنان القديم يشكل نفسه وفقاً للوجود الخارجي أما الفنان المعاصر فيشكل الوجود الخارجي وفقاً لحركة وجدانه من هنا قول عز الدين إسماعيل: "إن التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني – معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، عندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها وفقاً لتصوراته الخاصة، وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء بدمه[٢]. ويذهب كمال أبو ديب إلى القول بأن الصورة التي هي تشكل في المكان متناظر بإبعاده وتفاصيله مع تشكيل آخر في المكان تبقى فقيرة في طاقاتها الفنية، وشحيحة الدلالة إن لم يكن في عنصريها تفاعل حي يجري على المستوى الفني[٣]، وهنا تلتقي الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسي للمكان، فالشاعر يشكل الصورة مستمداً عناصرها من عينيات المكان، فيصير المكان مكاناً نفسياً، يقول عز الدين إسماعيل: "وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية، لا على أنها تمثّل المكان المقيس، بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها"[٤] على أن تشكيل الصورة هذا، لا يعني إطلاقاً الاستسلام لصور الطبيعة الجاهزة، أو الانتقاء منها ثم تشكيل النفس وفقاً لصورتها "الشاعر عندئذ لن يضع صوراً بالمعنى الفني للصور، بل سيضفي النسق الطبيعي على الفكرة عنده فتخرج عندئذ أشكال صحيحة مبرأة من كل

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٦.

(٣) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٤.

(٤) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة– بيروت ١٩٦٣، ص ٦٧.

تشويه ولكنها ليست صوراً على الإطلاق"[١]. فكيف يمكن للشاعر أن يبتكر الصور الفنية بالاستناد إلى عناصر طبيعية دون أن تكون الصور نسقاً طبيعياً واقعياً؟؟

ب- بعثرة عناصر المكان والجمع بين الأبعاد:

لما كانت الصورة تعبيراً إيحائياً عن موقف، أو حالة، أو عن حلم متحرك ورؤيا، امتنع عليها، لتكون تجسيداً حياً، أن تجد في النسق المألوف والعادي ما يجسد غير المألوف وغير العادي، أي عالم المعاناة، لذلك يلجأ الشاعر إلى بعثرة الأشياء، والتلاعب بالعناصر، ويفقدها كل تماسكها وانسجامها الظاهري، ثم يضيئها، ويسقط الخيال عليها معاناته، ويعيد تركيبها: "الشاعر يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يبقى منها إلا على صفاتها، ومن ثم يختلط تشكيل العيينات بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة أي ترتبط المرئيات في الصورة بالمسموعات والمشمومات والملموسات...[٢].

إن في قول عز الدين إسماعيل دليلاً على أن الشاعر لا يشكل الصورة وفقاً للوجود الخارجي للشيء إنما وفقاً لصفاته الأساسية أو المضافة، أي وفقاً لرموزه ومميزاته وأثره بهذا يلتقي مع المذهب الرمزي، أو هو متأثر بما قال به الرمزيون عن (تراسل الحواس) ذلك أن الأحجام والأشكال والمقاييس والألوان والأصوات والعطور قد تلتقي في النفس، ليس في صورتها المادية إنما الأثر[٣]. جميع العناصر المذكورة هي التي تغذي الشعر وتجعله يترعرع في أحضانها، تتداخل مع بعضها، تكسير قشورها وتلتقي في جوهر وجودها مكونة المادة

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة- بيروت ١٩٦٣، ص ٦٦.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٩.

(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤١٨.

الشعرية، فالعقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فقط إنما يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات المرئية وغير المرئية[١]، والشاعر لا يحشد الكلمات الحسية للتمثيل الحسي فقط إنما يقصد تمثيل تصور ذهني له دلالته وقيمته الشعورية[٢].

وقد ذهبت السريالية إلى ابتداع الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية حيث تلتقي المتباعدات في المكان لتخلق ما يشبه الحلم وحيث تعتقد السريالية أن الرابط بين أطراف الصورة وبين الصورة والقصيدة هو الإيحاء، "فالصورة السريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ولا يعبأ فيها الدلالة العقلية المنظمة، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله... وأقوى الصور عندها هي الصور التحكمية المتناقضة والمتواردة على معان يصعب التعبير عنها[٣]. وبهذا تؤكد المذاهب الأدبية الحديثة أن الشأن في بنية الشعر هو للأثر والإيحاء ولحركة النفس أي للتجربة الشعرية، على أن ابتداع الصور من عناصر متناقضة في المكان أو متباعدة جداً ومثيرة للدهشة، ليس عملية واعية إطلاقاً، أي ليست عملية خاضعة للمنطق والعقل، أنما خاضعة للتجربة أو للحلم المتحرك،يقول أبو ديب: "لا وعي الشاعر يحول المعطيات الفيزيائية للوجود إلى مكونات لعالمه النفسي.. والشعر، يصبح هكذا، خلقاً، تحويلاً وإعادة صياغة للوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات الخلاقة[٤].

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٩-١٣٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٢.
(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٢٥- ٤٢٦.
(٤) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص٥.

ولقد اعتبر الناقد المعاصر محمد غنيمي هلال أن في عالم الحس الأشياء والنبات والحيوان لكن ليس فيه صور، والشاعر هو الذي يبتكر الصور، كما يرى بأن أقوى الصور الشعرية هي التي تتولد من تقريب الشاعر تقريباً تلقائياً من حقيقتين متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله، لأنه إذا كانت الحواس وحدها هي التي تميز الصور، فلا قيمة شعرية لها مثل تشبيه الخد بالورد والتفاح... فلا شعرية بذلك(١) .

والصورة إذ توحدت بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا أبداً، إنما تصبح خلقاً جديداً، معبرة من عالم جديد، وإذ تنفي شكل الأشياء الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها إنما تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد، وتبقى للخيال تلك القدرة الصافية، وذلك الفعل الكيميائي الذي يصهر ويوحد الأشياء. فالخيال، على حدّ قول ورد رورث، هو مبدع الصورة وله تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً(٢)، كما يؤكد هذا القول كولردج متأثراً بكانط، معتبراً أن الخيال الثانوي يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد(٣).

ولقد اتهم الشعراء الرواد بالغموض وبالتناقض، وقد يكون هذا الاتهام صحيحاً، وقد لا يكون، غير أن النقد الموجه إليهم فيما يختص بتركيب بعض الصور الشعرية من عناصر متباعدة أو متناقضة هو في الغالب دليل سوء فهم، ولكم يبدو مفاجئاً حين يتأكد المنتقدون بأن عملية الجمع بين المتباعد أو المتناقض في المكان لم تكن سوى عملية تآلف وانسجام ووحدة، يقول رينه

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٢٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٤١٢.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٤١٣.

حبشي: "الصورة رمز الوحدة التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود، إنما تنشيء علاقات بين الأشياء وأكثر الحوادث. بعدها تتقصى أعراس الألوان والأصوات والطيوب والناس.. ولهذا لا توجد صور نهائية، فما من صورة لا تصير تلقائياً شعرية شريطة أن تكثف تجربة، وأن تجعل الوجود حاضراً وتكون وصية تلقائياً شعرية شريطة أن تكثف تجربة، وأن تجعل الوجود حاضراً وتكون وصية لقاء وذكرى علاقة حارة كالنار[١]، ويؤكد قوله مصطفى خضر: "الصورة شعراً تعبير عما هو موجود، لا صورة ما هو موجود، فالصورة إذن عالم الكلمة التي تنبش العالم لتعطيه صيغة وحدته واكتماله[٢].. فالتفاعل والتداخل في العمل الشعري لا يحدثان بأعظم غناها إلا في المجاز الموسع ذي البناء العضوي الحي، هذا البناء رمزي، تتحد فيه الأشياء الجامدة، تتشخص، تترك شيئيتها، كما يتحد الجامد والحي معاً للدلالة على الأبعاد الصوتية والجمالية في الوجود.. فوحدة هذا العالم الداخلي واستقراره وإضاءته لا تتم إلا بالصورة التي تضج وتشع في جوهر الموجودات الشعرية، ومشكلة الكشف عن طبيعة الصورة في صميم فعلها وفي جوهرها، عبارة عن اكتشاف الوسائل التي يتحقق عن طريقها اكتمال الخبرة وتمام التجربة[٣].

فإذا كانت الصورة الشعرية تتولد من جمع حقيقتين متباعدتين أو مختلفتين، أو من (تشويه) المكان وبعثرته وإعادة صياغته، ألا يخشى أن تتولد صور شعرية مبهمة لا وظيفة لها؟ وبالتالي تتولد جمل شعرية منافية للمنطق ولتركيب اللغة؟ علام يعوّل الشاعر وبالتالي الناقد؟

---

(١) رينه حبشي: شعر ١ (١٩٧٥) ١ ، ص ٩٢.

(٢) مصطفى حضر: شعر ٨ (١٩٦٤) ٣٠/٢٩ ، ص ٩٥.

(٣) جون ديوى: الفن خبرة، دار النهضة العربية ١٩٦٣ ، ص ٢٣١.

ج- تحليل مدلول الكلمة وصياغة الجملة الشعرية:تمييز الجمل المغلوطة من الجمل المنافية للمنطق:

ليس من جمل شعرية إذا كان على الشاعر أن يردد الجمل الجاهزة، كما أن الشاعر لا يستطيع أن يبتكر اللغة كلما نظم قصيدة، لذلك كان على الشاعر أن يصوغ جمله من مواد جاهزة هي المفردات الموجودة في لغته، إن خاصية القول تكمن في حرية التركيب [١] كما يقول سوسير.

من الواضح أن من شروط تركيب الجملة السليمة محافظتها على القواعد أولاً، وأن تكون ذات دلالة ثانياً، إذ إن غرض الكلام هو الاتصال، وحرية الشاعر لا تعني الخروج على القواعد والتركيب خروجاً تاماً أو فوضياً، إنما هي حرية مقيدة.

فالجملة يجب أن تكون سليمة نحوياً ولكنها قد تكون سليمة نحوياً وغير صحيحة وفقاً للمعنى، مثل هذا النوع من الجمل ليس مغلوطاً إنما هو مغاير للواقع على حد قول جان كوهين[٢]، وإذ يرفض الجمل المغايرة للواقع يقبل الجمل المغلوطة التي يمكن أن تكون صحيحة، لأنه إذ يدرس إسناده، يرى أن المسند هو أحد المسندات المحتملة للموضوع. ثمّ إن قواعد اللغة تنظم تجميع الكلمات فيما بينها، وينص على أن الفعل يمكن أن يكون مسنداً إلى الاسم من دون تخصيص مسبق الاسم أو فعل مقصودين، ويكتفي بتفضيل الأصناف العامة إلى أصناف أصغر ليغطّي تجاوزات النموذج الدلالي، لذلك فإن صيغة من طراز (الشجرة تهمس) ليست نحوية إلا من مستوى عام، إذ تقسم الأسماء إلى أسماء حية وأخرى غير حية، ثمّ نقسم الأفعال إلى أفعال فرعية، ومن ثم نطبق مبدأ الحصر على تجميع بعض الأسماء مع بعض الأفعال، عندئذ نتبيّن

---

(١) راجع: J.Cohen ,Structure du langage poetique, page ٩٩

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٢-١٠٣

أن تلك الجملة قد خرقت قاعدة عامة، وبالإمكان القول إن الجملة التي تخرق قاعدة عامة تسمى أقل نحوية من الجملة التي لا تخرق سوى قاعدة خاصة، وعلى هذا يستنتج جان كوهين[1] أن اللغة الشعرية هي أقل نحوية من نحوية النثر قياساً على الملاءمة الدلالية.

نستطيع أن نستخلص مما ورد أن الشعر يتركب من جمل مغلوطة في الغالب ولا يمكن أن يتركب من جمل منافية للمنطق، أما الجمل المغلوطة فهي المكوّنة للصور الشعرية، لذا علينا أن نعرف كيفية تركيب الجمل المغلوطة وما حدودها.

يذكر كمال أبو ديب أن الكاتبة الفرنسية أدفيك كونراد، قد تناولت هذا الجانب فرأت أن المحكات المنطقية لا تكفي لتكون الصورة الشعرية، فالكرز واللحم مثلاً كلاهما أحمر ولكن أحدهما لا يشبه الآخر، لذلك فهي تقترح أن يطوّر الدارس المحكمات البنيوية، وتعني بذلك حقل العلاقات التي يمتلكها أي جسم مثل زهر، تعني كل خصائصها وصفاتها، الأشواك، الأوراق... ففي الاستعارة (زهور خديها) ينبغي أن نقوم بعملية تجريد كاملة للعطر واللون والملمس والتركيب[2]. وكونراد، بذلك، تركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصور، وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء والتجريد...

ولكن، إذا كان من السهل تقسيم مدلول الكلمة إلى وحدات أصغر أو تحليلية من الناحية العلمية التجريدية (فرس = حصان + أنثى)، (رجل = إنسان + مذكر...) فمن الصعوبة بمكان تحليل الكلمة من الناحية النفسية؛ لأن تحليلها هو ذو طابع عملي ونفسي، فأي معيار يمكن أن نتبع في تحليل مدلول الكلمة، خاصة وأن الدلالات النفسية عملية تالية لعملية التجرد؟ وهذه الدلالات لا يمكن حصرها!

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٢–١٢٣.

(٢) راجع، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٣٥–٣٦.

إذا كان التشبيه يعني المعادلة الجزئية فإن الاستعارة تحصل إذا امتلك المدلولان (م١) و (م٢) جزءاً مشتركاً أو نواة مشتركة، ولذلك يرى كوهين ضرورة تحليل مدلول الكلمة من جميع جوانبه فيما يتعلق بتركيب الاستعارة.

ويرى كمال أبو ديب [١]. أن التركيز على المرحلة التالية للتجريد، أي على الدلالات النفسية والشعورية التي تنبع من عملية التجريد، هو تركيز على الفاعلية الشعرية بكونها المطلق، باعتبارها عملية خلق في الذات ثم عملية إيقاظ وكشف وإضاءة على المستوى المتجسد في الملتقى. ويفصل النظرة إلى المفردة على أنها مشحونة بالدلالات النفسية والشعورية، أمكن ابتداع آلاف من الصور، وبالتالي أمكن التخلص من الصور الشعرية الجاهزة.

إن فضاء التركيب قد امتدّ واتسع مما جعل الكثير من الشعراء يغالون في استخدام الحرية لابتداع تراكيب جديدة، فأنشأ علاقة بين مصطلحات جداً متباعدة وجداً مختلفة، يستحيل على الملتقي أن يفكّ رموزها، حتى إن الشاعر نفسه لا يعرف مدلولات صوره. وإذا كان رينه حبشي يعتبر أن المغمض قوام الحيوية في القصيدة[٢]، فإن خليل حاوي يميز المغمض من المعلق، وهو كما يرفض الوضوح والتقرير والانسجام المألوف في الشعر، يرفض أيضاً الصور المجازية المغلقة"... عندما تدخل على شعرنا صور مغلقة على ذاتها لأنها صادرة عن حال من الهذيان المطلق أو افتعال الهذيان افتعالاً عقلانياً تصميمياً، نكون قد خرجنا عن طبيعة الشعر"[٣].

٤- وظيفة الصورة الشعرية:

أ- التعبير المحسوس عن المجرد والمطلق:

لقد كان غرض الشاعر العربي التقليدي نقل المعنى الواضح عن طريق التعبير المباشر الذي تغلب عليه النبرة الخطابية، أما الشاعر الحديث فقد أدرك

(١) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٣٦.
(٢) رينه حبشي: ١(١٩٧٥) ٤، ص ٩١.
(٣) خليل حاوي : الفكر العربي، ٢ (١٩٨٠) ١٤، ص ٩٥-٩٦.

أن الشاعر يلتقي مع الفلسفة في التعبير عن المجرد والمطلق، ويختلف عنها في أنه يعبر بواسطة الصور الحسية الإيحائية التي يبتدعها الخيال. يرى كوليردج أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الضيعة.

"فيما في الطبيعة من أشياء، يتمثل – كما يتمثل في مرآة – كل عناصر الفكر الممكنة، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعي، ومن ثمّ هي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل، وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة[١]. وإذ يعبر الشاعر بواسطة الصور عن الأفكار، يعود المتلقي ليستخلص الأفكار من الصور وبذلك، يقول كولردج، "تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعية"[٢].

ولقد أدرك النقاد والشعراء المحدثون والمعاصرون أهمية بناء الشعر الحديث بالصور الحسيّة "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، وما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة... ولهذا كان محموداً أن تمثل الصورة حسياً، فكرة أو عاطفة ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية[٣]، ولذلك يرى محمد غنيمي هلال أن الشعر يتحول إلى نثر إذا انعدم فيه الإيحاء والتصور[٤]، وأيّا تكن غايات القصيدة الحديثة أو مواضيعها، يجب ألا تعتمد التعبير المجرّد المباشر للوصول إلى تلك الغايات.

---

(١) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤٢.

(٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٧٧.

"الألفاظ المجردة كسّل، مجرّد حديث، وليست فناً أو إبداعاً، ويجب ألا يحتاج معنى القصيدة إلى تعبير مجرّد بل أن يذوب في التصوير الحسي ويصل إلى القارئ خلال الصور المحسوسة[١].

ولعلّ أبرز ميزات الشعر الحدث أنه ابتعد عن تقريرية النثر وبرودته، يقول خليل حاوي:

"هناك بعض المسلمات، أقول ببدائه ومسلمات غربلها النقد عبر الأجيال، مثلاً فيما يتعلق بالشعر كونه يختلف عن النثر في أنّه ليس تقريرياً، وإنما هو يعبّر تعبيراً مجازياً، يعبّر بالصورة الحسية عن مضاعفات شعورية وأمداد فكرية، أعود إلى الجرجاني عندما قال: "أن تفتح إلى العقل في الشعر باباً من العين"، فالشعر يعطيك معنى المعنى..."[٢]، وفيما يحدد يوسف الخال بنية القصيدة العربية الحديثة يرى أن تعبّر بالصورة الحسية المجسدة مما يساعد على تقريب الرؤي الشعرية من الواقع، ويؤنس الفكرة أي يوجدها كياناً مستقلاً فريداً[٣]، الواقع، أن الشعر الحديث، إذ يلجأ إلى التعبير المحسوس، ليس ليعبّر عن المحسوسات، إنما هو يتناول المطلقات والمجردات التي تتناولها الفلسفة ويجسدها بصور محسوسة. يقول فؤاد رفقة: "مهمة الصورة كيفية تجسيد المجردات وكيفية التعبير عن المطلقات بصور حيّة مذوبة بأحاسيس هادئة في ظاهرها، متوترة في أعماقها، ومهمة الأحاسيس تشفيف الصورة ورؤية الفكرة بعيدة هناك[٤]. والشعور والفكرة كما يقول عز الدين إسماعيل، وأن لا وجود لهذه خارج الصورة الحسية، فعندها تخرج المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فتأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم والنحت، ولذلك فنحن لا نستطيع أن

(١) إليزبيت درو: الشعر، ص ١٠٨

(٢) خليل حاوي: الفكر العربي، ٢ (١٩٨٠) ١٤، ص ٩٥.

(٣) يوسف الخال: شعر ٤ (١٩٦٠) ١٣، ص ١١٧.

(٤) فؤاد رفقه: المرجع نفسه، ص ١١٥.

نجد صوراً جاهزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، فالصورة تتولّد حدسياً مع الشعور أو الفكرة، ومن ثمّ فإن حفظ التشبيهات والاستعارات لا يصنع من الطالب شاعراً لأن هذه تبدأ حركتها من النفس وتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له(١).

ب– الوظيفة الدلالية والوظيفة النفسية والوظيفة الوجودية للصورة:

لقد كانت الصورة في البلاغة القديمة عنصراً دلالياً، وأهميتها ناتجة عن كونها قادرة على التقرير والتوصيل لمعنى "المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، وترى أن لها بعداً واحداً هو بعد وظيفتها المعنوية"(٢)، أما وظيفة الصورة في الشعر الحديث فذات مستويين: المستوى الدلالي والمستوى النفسي، الوظيفة الدلالية واحدة في البلاغة القديمة وفي النظريات النقدية الحديثة، أما الوظيفة الثانية فمغايرة، وقد يكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية لا واعياً وغير قصدى(٣).

ولقد رأى النقاد أن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات ترتبط بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين مستويي الصورة الدلالي والنفسي(٤)، وأن التعبير الشعري المبتذل يكون في اقتصار الشاعر، في تصوير شعوره، على حدود الصورة التي تقف عليها الحواس جميعاً كتشبيه الخد بالتفاح والورد، فالصور التي لا يراعى فيها سوى الشكل الظاهري الذي لا تتجاوزه بقتل الصورة والشعر(٥)، ولقد أكد النقاد اتحاد الصورة بالرغبات النفسية وعدم اقتصارها بل نقل الخبر. لذلك وقفوا ضد

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٥.
(٢) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٢–٢٣.
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢.
(٥) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٥.

البلاغة القديمة "فالتركيز وفقاً للنقد على شرح المعنى الذي توصله الصورة هو أن نضحي بالصورة ذاتها من حيث هي فعل خيال خلاق وتحولها إلى فعل للوهم لا خلق فيه"[١]، وباستطاعتنا إذن أن نقول مع هويلي: "أن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة"[٢]، ولذلك أجمع النقاد المحدثون على أن الصورة لم يعد دورها يقتصر على توضيح المعنى أو زيادة المعرفة، إنما وظيفتها الكشف عن النفس "إن الصورة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، والمهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف.[٣]

وباستطاعتنا أن نؤكد حينئذ أن الصورة الشعرية الحديثة تبرز شخصية الشاعر فيما الصورة في البلاغة القديمة تبقي شخصية الشاعر معزولة، فلا الصورة معزولة عن التجربة في الشعر الحديث، ولا القصيدة معزولة عن شخصية الشاعر: "الصورة الشعرية انتقائية جداً، وما من شك في أن اختيارها تقرّره الخصال الشخصية، وهو عميق الجذور في التجربة المحسوسة".[٤]

إن تأكيد النقاد على التحام الصورة بالتجربة الشعرية أو بالرؤيا الكيانية وبذات الشاعر، جعلهم لا يلتفتون فقط إلى الناحية الدلالية التي تحملهما، إنما إلى الناحية النفسية أيضاً، بصورة خاصة بعد كشوفات فرويد، إذ اعتبروا أن كل صورة شعرية كشف للاوعي، فابتغوا من خلال تحليل الصور الكشف عن الرسالة الشعرية وعن ميول الشاعر، ولقد ذهب كمال أبو ديب في بحثه إلى اعتبار الجرجاني من أوائل النقاد الذين رأوا في الصورة عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية[٥]، وعلى هذا فإن كمال أبو ديب يرى

(١) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٦.
(٢) أنظر عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص ٧١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٩٦.
(٤) من مقالة ايفا كشنر ترجمة جبراً إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ص ٤٢.
(٥) كمال أبو ديب: المرجع السابق، ص ٣٦-٣٩.

أن الشاعر لا يبتكر الصورة لينقل معنى أو ليقرر أن (ب) يشبه (ج) في سياق مجرد، وإنما ليخلق جواً من خلالهما، ينسرب فيه تيار داخلي مضيء، جذوره في الاستجابة الإنسانية للعالم، وهكذا يصبح اختيار موضوع بالذات دون غيره في محاولة إبراز خصائص موضوع آخر، لا عملية ذهنية،ولا ترفاً جمالياً، ولا إضاءة للموضوع (ب) فقط، إنما فاعلية تتحرك من ذات الفئات باتجاه العالم، تجلو أبعاده كما تحسها الذات وتربط بينهما في سياق نفسي – ثقافي – حضاري محدد[١].

وبهذا، يكون كمال أبو ديب، قد تجاوز المنهج النفسي في تحليل الصورة الشعرية، من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية، إلى مدى جديد، هو صعيد البنية الوجودية للصورة. وإذا كانت الصورة ذات وظيفة دلالية ونفسية ووجودية، فإنها ليست ناتجة عن حركة منطقية للتفكير، يقول كارل فسلر: "أنها حلم الشعر، حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية[٢]، وهذا ما يؤكد إزرا باوند أن يعرف الصورة بأنها "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[٣]، فإن الصورة هي وليدة الشعور والعقل في آن معاً.

ج- الوظيفة الإيقاعية:

لقد سعى الشعراء الرّواد إلى تحطيم الموسيقى الخارجية، وكان تركيزهم الأساسي على بناء الشعر على الموسيقى الداخلية، من هنا كان تركيزهم على الصورة إذ أصبحت مقياساً أساسياً لقدرة القصيدة على الإحاطة بالشعر[٤]...

(١) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٤١.
(٢) راجع، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٤.
(٣) راجع: المرجع نفسه، ص ١٣٤.
(٤) إلياس خوري: مواقف ٧ (١٩٧٤) ٢٩ ، ص ١٢٧.

فالصورة توحي إذن بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع، هي الشحنة المطلقة ذات الاهتزازات العصبية التي تبتعد عن مجرّد الكلام النقلي والهمسي إلى الكلي المجرد المصوّر الملموس، غير المتوقع[١]... وإذا كان الاقتصاد والمهارة يدخلان في تكوين الصورة فإن الإيقاع هو خاصية جوهرية من خواصها... به تحقق التجربة أقصى غايتها... وتأتي الإيقاعات على صورة رموز تتخطى الإدراك الحسي، تتطلب جهداً شاقاً ومراساً طويلاً لتذوق وجودها، والتغيرات لا تظهر في شكلها المتنوع المنظم إلا في جوهر اللحظة الإيقاعية، هذه اللحظة تفجر الاختزان والاتزان، تظهر الانفعال كتعبير حقيقي وتجيء الصورة نتيجة تداخل بين الانفعال والإرادة، يحدث الدهشة المستمرة، خاصة بفضل الموسيقى التي تعقد وتزيد من شدة عملية التعارض التبادلي الممتع، دون توقف، إلى تزايد في الشدة فضلاً عن تعارض الأصوات المتعددة وتجاربها بعضها مع بعض.[٢]

والتنوع الموسيقي في كيان الصورة يعني تنوع التوترات الداخلية المنطلقة من الحس إلى الإدراكات الباطنية، وبدون هذه الإدراكات النفسية المعقدة لا يمكن البحث عن ماهية الصورة، فالصورة الشعرية عندما تتصل بالتجارب العارية وبالوجود، تتحرك بناء على حافز ذاتي داخلي، له فاعلية الحراك والامتداد، يتحرك ويمتد متصلاً بأنماط معية من الانفعال والرؤى تجعله شيئاً فشيئاً يتخلى عن الخيط الواضح، عن الإيقاع الظاهري المنظم تنظيماً زمنياً، إلى الخيوط المعقدة حيث الإيقاع والصورة عالم غني بالمعاناة الجديدة، "لقد أضحت الصورة تجسيداً لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً"[٣].

---

(١) جون ديوى: الفن خبرة، ص ٢٤٧.
(٢) السابق، ص ٢٥٠-٢٦٠.
(٣) نحالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص ١٢٤.

٥- الصورة وسياق القصيدة:

لقد رفض الشعراء الرواد الصورة التزيينية التي كانت غاية بذاتها، غير أنهم لم يؤسسوا للصورة الشعرية الجديدة، أما النقاد فقد أدركوا، وبأثر من النظريات الغربية أيضاً، أن الصورة الشعرية، مهما تكن موحية ومعبرة وذات دلالات مكثفة، وتزيينية، لا قيمة لها إلا بمقدار ائتلافها مع غيرها من الصور الجزئية المكونة للنص، فالصورة الشعرية تنبع من الموقف الشعري أو من التجربة أو الرؤيا، وأهميتها تكون بمقدار إغنائها للقصيدة وانسجامها مع السياق العام للنص... يرى كمال أبو ديب أن "الصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها، لها أبعادها الجمالية الذاتية، إلا أن يكون ذلك بحد ذاته ينبع من الموقف الشعري المتكامل، والصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني، وينبغي أن تحلل في إطاره".[١]

وإذا كانت الصورة تنبع من الموقف الشعري، فقد تكون الصورة الجزئية مغلقة، أو غير مؤثرة، وقد نتبين العكس عندما نتم قراءة القصيدة، إذ قد تغني القصيدة ككل، يقول عز الدين إسماعيل: كثيراً ما تكون الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب... ويجب أن تتجاوب أصداء الصورة في كل مكان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية من مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب"[٢].

وإذا كانت القصيدة الحديثة وحدة عضوية، فوحدتها لا ترتكز على المنطق العقلي إنما على المنطق النفسي أو الشعور، لذك وجب أن ترتبط الصورة

---

(١) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٩.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٩٨-١٠٠.

الجزئية بالصورة الكلية التي هي القصيدة ارتباطاً شعورياً، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي توؤل وحدتها العضوية النامية... ولقد كان السرياليون ينتقلون في صورهم الجزئية انتقالات نفسية مفاجئة، مع حرصهم في وحدة التجربة الشعرية في المجموع"(١)، وهذا ما تؤكده إليزابيت درو بقولها إن "القصيدة تختلف عن المناقشة المنطقية في أنها ليست خلاصة للأجزاء المفردة التي تتكون منها، ولكنها تنسيق للعلاقات الحية بين العبارات والصور يقوم به الشاعر ليجعلها جمعياً تثير أو تسند أو تنسخ بعضها البعض، وأحياناً تجد، أنه بالرغم من أن الصور المفردة في القصيدة حية نابضة في نفسها فإنها تكون في مجموعها صورة مشوهة"(٢) .

أما الذي يقوم بتنسيق الصورة الجزئية ضمن الصورة الكلية، ويهندسها فهو حدس الشاعر الذي يبتدع الصور ويركبها وينسقها.

يقول إيليا حاوي:

" فكما أن لكل عضو في الجسد موضعاً أبرزه فيه نمو الجسد الطبيعي، كذلك ينبغي أن تنبثق كل صورة في موضع لا يصلح إلا لها في جسد القصيدة ولا يمكن أن تتكامل وتبلغ مداها إلا فيه من دون سواه"(٣). من هنا فشل الكثير من الشعراء في التصوير البنائي، ولربما إلى القصة الرمزية أو إلى الأسطورة ليؤمنوا تلك الوحدة لقصيدتهم، فكثيراً ما نجد الصور المتناقضة الإيحاء، أو المضطربة في بنائها الداخلي ضمن القصيدة الواحدة مما يجعل القصيدة تضطرب ككل: "إن اضطراب الصورة الشعرية يكون بتنافر أجزائها في

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٦- ٤٤٧.

(٢) إليزابيت درو : الشعر ، ص ٦٤.

(٣) إيليا حاوي، في النقد والأدب، ج ٥، ص ١٠٠-١٠١.

داخلها، وبتنافيها مع الشعور السائد في التجربة وبتناقض الصور مع بعضها البعض بالنسبة للفكرة الواحدة في داخل القصيدة"...[١]

ولقد وعى الشعراء دور الحدس، ليس فقط في بناء الشعر، إنما أيضاً في تلقيه، ولذلك حاول النقاد والفلاسفة معرفة (الميكانيكية) التي يتصل فيها الحدس بالشعر وهزّة النفس وحدة الرؤية كما يقول جبرا إبراهيم جبرا، فوجدوا بعد أكثر من ألفي سنة من نقدهم للشعر أن (الصورة) أو (الرمز) من أهم أسرار الشاعر الموفق[٢]، ولقد كان جبرا إبراهيم جبرا من أكثر النقاد صراحة وتوضيحاً لبنية الشعر، إذ أقّر أن اعتماد الصور البنائية في بناء القصيدة إنما كان بأثر من الغربيين، وبصورة خاصة من تجربة (الإيماجيين)، ومن طريقة (المونتاج السينمائي) طريقة إليوت التي دعاها (الترابط الموضوعي)[٣] .

إلا أن جبرا إبراهيم جبرا يلاحظ أن غالب شعراء الحداثة يستخدم الكلمات المظلمة الكئيبة الحزينة لدرجة الإملال، في حين أن (المونتاج) يقوض طريقة إليوت (الترابط الموضوعي) وهي أن الشاعر، دون أن كلمة حزين أو حزن مثلاً يعطينا الصور المترابطة ضمناً والتي توحي إلينا في النهاية بالحزن، وبذا تنتقل إلينا الشحنة العاطفية دون إفسادها مسبقاً بالنص الصريح، كما أن جبرا يلاحظ أن الشعر الضعيف (المعاصر) هو الذي يقفل عن قيمة المونتاج والترابط الموضوعي.

لضعف في خيال الشاعر وفقر في رؤاه، فيلجأ إلى ذكر العواطف بأسمائها ويعجز عن إيصالها إلى القارئ. والأمثلة على ذلك كثيرة جداً، ورغم أن المونتاج من الخصائص البارزة في شعر الكثير من الحديثين، فقد لجأ بعضهم

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٧.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: الآداب ١٤ (١٩٦٦) ٣ ، ص ٥٩.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: الآداب ١٤ (١٩٦٦) ٣ ، ص ٦٠-٦١.

إلى الأسطورة لمنع التشتت والانفراط[١]. لذلك يفشل الناقد المعاصر، إذا بحث عن جمالية الصورة بذاتها، أو إذا تقبلها لأنها جميلة وزخرفية ومثيرة دون أن يكون لها علاقة مع السياق أو التجربة، فالحد الفاصل في تقبل الصورة أو إنكارها هو سياق الموقف الشعري المتكامل "الحكم على الصورة يظل مرتبطاً جذرياً بفهم الموقف الشعري كلّه والتجربة الإنسانية المكتملة في القصيدة كلها... ويظل السياق الفاعل الأول في التحليل الفني للصورة"[٢] .

٦- الصورة والملتقي:

لقد أشار النقاد المحدثون إلى دور الملتقي في تلقي الصورة وتمييزه الصور الحية، وإلى مشاركته الشاعر لعملية الخلق ولإعطاء الصورة بعدها النهائي، على أن القراء ليسوا متساوين في الأثر، لاختلاف طبائعهم وثقافتهم وميولهم الأساسية، ولكن تبقى الصور ذات الطبيعة أو الذخيرة النمطية العليا هي أكثر الصور فاعلية... فترى إيفا كشنر أن الصورة الأصلية أو الصورة التي تمثل تنويعاً حتى على أعمق الأنماط جذوراً هي بداية جديدة، ظاهرة جديدة، وكما أنها خلقت في دهشة من تلقي الشاعر للعالم وإقباله عليه، هكذا يجب أن تدرس في دهشة كخلق جديد وعلاقة جديدة، من قبل الناقد... إن ظواهرية الصور تطالب بالمشاركة الفعالة، وتبدأ المشاركة الفعالة عند الناقد حتى يتمكن من التمييز بين الصور الحية والمعقدة، ويرى أن الصور محكوم عليها بالابتذال وبفقدان النضارة إذا لم تبق على اتصال بالتجربة المحسوسة والجوهرية وإذا لم تحتفظ بطاقتها الفيزيائية[٣]. ويشير عز الدين إسماعيل إلى اختلاف الشعراء إزاء الصورة إذ يعتقد أن العلاقات التي أنشأها الشاعر بين المفردات بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتمي إلى طبيعة الشاعر النمطية إلى

(١) جبرا إبراهيم جبرا، الآداب ١٤ (١٩٦٦) ٣ ، ص ٦١.

(٢) كمال أبو ديب:جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٩.

(٣) من مقالة إيفا كشنر: "الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٤٣.

أبعد حد. وكما أن تشكيل الصور يعتمد على طبيعة الشاعر النمطية فإن أدراكنا لها، ليس إلا إعادة لتشكيلها وفق طبيعتنا النمطية، وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا إزاء صورة بذاتها[١]... من هذه الصور النمطية التي تحتفظ بوجهها، (صور الطفولة): فكل ما هو منفتح على الطفولة له قوة الأصالة. وستبقى الأنماط العليا مولدة قوية للصور "إن الطفولة كقيمة نمطية هي أكثر مجموع ذكرياتنا الخاصة، والصور الشعرية الحية تحمل في طواياها حقيقة نمطية، بوسعها أن توقظ فينا عالم الطفولة، ولن تجد أحدا عديم الشعور إزاء الطفولة، إنها تعيد إلى المرء حسّ الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق الأولى لأول مرة، وكل صورة، مهما كانت غريبة، إذا تميزت بعلاقة البدائية الطفولية فإن لها مغزًى ظواهرياً صرفاً (كل بداية حقيقية هي لحظة ثانية، نوفاليس) لأن الأصول الحقيقية كلها تعود بنا إلى التجارب الأولى، وواجب الشاعر أن يستعيد أسبقية الكينونة ويصبح الإخلاص للأصول محكاً لصدق الصور وصحتها...[٢]، لذلك يلجأ إلى إعادة قراءة القصيدة حتى تكتسب الصورة بعدها النهائي لبنية الصورة وحدودها أساسية، ويطلب أن تكون حيوية وكاملة، والدعوة إلى المشاركة هنا قد تكون فريدة... فالملتقي مدعو لا إلى الاستجابة فقط، بل إلى الخلق، إن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية...[٣].

٧- الصورة والشعر القصصي:

لقد شاع في الشعر الحديث، ظاهرة بناء الشعر بناء قصصياً، وخاصة الشعر الغنائي، فغدت القصيدة الغنائية قصة رمزية، أما سبب اللجوء إلى القصة فمرده إلى ما يلي:

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٧.
(٢) من مقالة إيفا كشنر: المرجع السابق، ص ٤٣-٤٤.
(٣) كما أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٤٣.

أ- تامين وحدة القصيدة العضوية.

ب- توافر الإيحاء.

ج- اتسام العواطف الذاتية بالطابع الموضوعي في بنية القصة.

د- التخلص من النبرة الخطابية.

يرى محمد غنيمي هلال أن العنصر القصصي يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب فيه العواطف الذاتية مظهر الموضوعية، ولا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية... والشهر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه أظهر..."[١].

غير أن الشعر يختلف عن القصة في نواحي هامة أبرزها:

أ- السببية.

ب- الحركة القصصية.

ج- الزمن.

ففي الشعر تتلاشى الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء والتصوير القصصي فيرتبط بموضوعية الزمان، بامتداده وتتابعه باتجاه، أما الصورة الشعرية فهي حلم الشاعر والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ولا يعترف نتيجة لذلك بالسببية، وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية وكثافة الشعور، والقصيدة من حيث هي حلم تعد ارتباطاً بين مجموعة من الصور والرؤى والأفكار المندمجة في وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها، فتستقيل في القصيدة إذن، حشداً من الصور المتتابعة لا صورة واحدة، وصور الشعر لا ترتبط وفقاً للنسق الزمني الطبيعي كما هو الشأن في القصة بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة[٢]، فلكي يوفق الشاعر إذن بين بنية الشعر وبنية

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٥٤.

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٨- ١٣٩

القصة، عليه أن يهمل عنصر الزمان في تنسيق علاقات الصور المسرودة. ويرى نورتروب فراي[1]، في مقالة. وليم بلايك، أن الشعر قصة رمزية (ليجورة)، تخاطب القوي الفكرية، وهو إذ يقرأ مطلوتي بلايك (هملتون) و(أورشليم)، يلاحظ حذف الشاعر لكل ما يشبه الحركة القصصية، واعتماده على المشهد الذهني، كما يرى أنه إذا أراد أن يفهم شعر بلايك، عليه أن يعلّق اللوحات كلا على حائط بحيث تكون اللوحة الأولى على ناحية واللوحة الأخيرة على الناحية الأخرى، ثم يحدق في كل متوالية من اللوحات، حينئذ يقول: أكون قد قدمت القصيدة كما فكر بها بلايك رامزاً إلى حالة الشاعر الذهنية التي يقول فيها: إني أرى الماضي والحاضر والمستقبل وكلها موجودة معاً أمامي، غير أنه يرى أيضاً أن على الشاعر القصصي أن يخفف من اللوحات الشعرية في القصيدة القصصية الطويلة كما عليه أن يحذف الحركة القصصية.

٨ –من البلاغة القديمة الى التعبير التصويري الرمزي الحديث:

إن اعتماد الصور البنائية وسيلة لبناء الشعر العربي الحديث طرح مسألة البلاغة القديمة وما كان يدعى بالتصوير البياني من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وقد كان وجود الصورة البيانية نادراً في الشعر العربي القديم، ومن الممكن أن نلحظ تصاعد اعتماد التصوير البياني في الشعر حتى كانت النقلة التامة من المباشرة والخطابية والتقريرية إلى التعبير التصويري الإيحائي في الشعر الحديث، بناء الشعر الحديث هذا، جعل الاهتمام بتركيز على الصور الجزئية والصورة الكلية وترابطهما، وتفاعل الأولى مع الثانية، لخلق المناخ الشعري، فكانت بالتالي الصورة التركيبية أو الصورة الممتدة التي قد تحتوي على تشبيه وعلى استعارة وعلى كناية في آن معاً، وهذه كلها تتحد لتكوين

(١) من مقالة نورتروب فراي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ص ١٠–١٢.

الرمز الشعري، وإذا كان تنظير الشعراء المحدثون معدوماً في هذا المجال، فإن هناك إشارات خاصة، من قبل بعض النقاد الحديثين يمكن اعتمادها لتكوين مفهوم عن الرؤية الشعرية الحديثة لما يمكن أن نسميه البلاغة القديمة ومن ثم التعبير التصويري الحديث.

يرى أدونيس أن الشعر الحديث تخلى عن التشابيه والأوصاف والاستعارات واستعاض عنها بالصور التركيبية: الصورة– الرمز، والصورة – الشيء[١]. ولقد كان لجوء الشاعر إلى التشبيه، بالدرجة الأولى، يسمو بالواقع عن مستوى التقرير والحس، كما يعتقد إيليا حاوي[٢]، فخذ المرأة ليس هو الورد إنما ما يماثله في اللون والنضارة، وهكذا فإن التشبيه هو سمو بالواقع في الحدود التي يقرّها العقل، وهو بالتالي أداة توحيد وفصل في آن، لذلك توسل الشاعر في مرحلة لاحقة، الاستعارة التي تسفّه العقل وتنأى عنه وتتجاوزه لأنها ترفض أساليبه وتباطؤه في تلمس الأشياء، فالاستعارة هي تجاوز للعقل على مستوى أرفع بكثير من التشبيه، وقد خلّفت الواقع دونما وامتطت اليقين النفسي وأحلته محل اليقين الحسي[٣]، ولعلّ هذا ما دفع بأدونيس إلى رفض التشبيه إذ اعتبره يجمع بين طرفين محسوسين، وأنّه يبقي على الجسر الممدود بين الأشياء، وأنه يبتعد عن العالم، وأن العالم يبدو من خلاله مشهداً أو ريفاً[٤]، فشعر التشبيه، برأيه، ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً، لا معاني أو وظائف.

يفصل ريتشاردز في كتابه (النقد الأدبي)، معاني الخيال، فيذكر أنها ستة، تبدأ بتوليد الصور المرئية الواضحة، ويرى أن الخيال يستخدم لغة المجاز (تشبيه استعارة) ويعتبر أن الاستعارة تبقى الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن،

(١) أدونيس، شعر ٣ (١٩٥٩) ١١ ، ص ٨٢.
(٢) إيليا حاوي، في النقد والأدب ٥، ص ٦٠.
(٣) إيليا حاوي، في النقد والأدب، ج ٥، ص ٦١.
(٤) أدونيس: زمن الشعر، ص ٣٣٠.

بواسطتها في الشعر، أشياء متباعدة ومختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك بدافع التأثير في المواقف والبواعث، فهي وسيلة شبه خفية، يدخل بواسطتها، في نسيج التجربة، عدد كبير من العناصر المتنوعة، وهي سمة العبقرية لا يمكن تعلمها...كما يرى أن الاستعارة، من حيث هي صورة، هي مبدأ الوجود الشامل للغة، فهي التي تعطي انطباعات جديدة للأشياء وتجعلها تستحم في مناخ جديد... وفي هذا العصر، باتت تأخذ شكلاً أدبياً من أشكال الرؤيا، وهذا الشكل يتغيّر بتغيّر المراحل الجمالية وتعددها، من توليد الصور، إلى لغة المجاز، إلى تصوّر الحالات الذهنية والعاطفية للغير عن طريق المشاركة، إلى الجميع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة(١).

يذكر مارسيل ريمون(٢) فإن بودلير رأى، في الصورة التي توفّرها الاستعارة، حقلاً غنياً ومسرحاً للخلق والكشف، وأن مالارميه قد رأى فيها قدرات مطلقة لا تحصر، أما بروست فقد رأى أنّها وحدها تمنح اللغة معنى اللانهائي.

هكذا، بدأت دراسة الصورة الشعرية، مع النقاد الحديثين، تتحرر مما كان يسمى تشبيها واستعارة، لتجسد تداخلاً مدهشاً بين الانفعالات والأفكار، وليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان متوافقاً أو مطابقاً لنسق الطبيعة، كما كنا قد رأينا، ذاك أن الشاعر، بفعل الصورة، يركب عالماً جديداً ذا نسق خاص، وعالماً موحداً منسجماً، يجمع فيه بين المرئي والحسي من ناحية والذهني والنفسي من ناحية أخرى، بين الواقع واللا واقع، المعقول واللا معقول، ذلك أن الشعر الحديث رؤيا أو حلم متحرك، ومن هنا سعيه إلى أبعد من حدود التشبيه

---

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوى، مطبعة مصر ١٩٦٣، ص ٣٠٩-٣١٠.

(٢) Marcel Raymond, De Baudlaire au surrealisme, N° d. ed. ٤٨٦, Paris, ١٩٧٢, page ٣٤٢.

الجزئي أو الاستعارة الجزئية، وبالتالي، كان سعيه إلى الإشارة والكتابة اللتين ارتقى بهما إلى مستوى الرمز والأسطورة، يقول مصطفى خضر: للرؤيا امتدادها الأفقي والعمقي، وهي تبحث عن رموز تمتزج بها من خلال اللامنطقي واللامعقول واللاحياتي، ولا شيء كالرموز والأسطورة يجسد الرؤيا ... وللرؤيا أسطورتها الخاصة...(١)

ولقد أدرك النقاد الحديثون إذن أهمية التعبير الكنائي، يقول إيليا حاوي: "إن الإنسان توسل الكتابة، وهي لا تجزئ الواقع كالتشبيه فتوحد جزءاً منه من واقع آخر، كما أنها لا تنسب ما لأحدهما إلى الآخر كما تفعل الاستعارة، إنما تبقي الواقع عبى واقعيته، وتتخيّر من الخصائص الأدلّ في نوع من الحسية العميقة التي تجسد المعاني والأحوال النفسية... فالكناية تقتبس من الواقع كالتشبيه والاستعارة الخاصة الأهم والأظهر، وتتمادى عليهما لتوفي إلى غاية النفس والخلق منها(٢).

هكذا، برزت الكناية كتعبير تصويري إيحائي نفسي، في الشعر الحديث، ورسمت كلا من التشبيه والاستعارة، يقول جبرا إبراهيم جبرا: "تقع الكناية في قصائد شعرائنا بين طرفي الصورة والرمز، أي أن الكناية أصبحت هدفاً للصورة وإحدى وسائلها في آن واحد...(٣)، غير أنّ الشعر الحديث، لم يكن غرضه التعبير بالتشبيه أو بالاستعارة أو بالكناية وإنما غرضه التعبير الإيحائي الرامز عن الرؤيا، لذا قد نجد في الشعر الحديث، معظم أنواع ووسائط التعبير لتكوين الصورة الكلية مندمجة، ولقد أدرك جبرا إبراهيم جبرا ذلك، ودعاه بالتضمين، يقول: "الشاعر في نهاية الأمر يعطينا صورة حسية مرئية، وعن

---

(١) مصطفى خضر: شعر ٨ (١٩٦٤) ٣٠/٢٩/ ص ٩٣.

(٢) إيليا حاوي، في النقد والأدب، ج ٥ ، ص ٦١-٦٢.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص ٤٠.

طريق تشبيه الشيء بشيء آخر، يشير إلى قرائن خفية تعمق المعنى، وبالتالي أبعاد الصورة، وقد يلجأ إلى رمز لا يستطيع المرء تعيين أبعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحس الكشف، والشعر الحديث، على أجوده، قد انتبه إلى ذلك بحيث جعل الشاعر من الكتابة نوعاً من الصورة بحد ذاتها... ومعظم شعرائنا قد أدخلوا الصورة والكتابة والرمز معاً في خلق الجو في قصائدهم، مازجين بينها دون التأكيد على أي منها بنوع خاص... وهذا ما أسميه بالتضمين في الشعر الحديث[١]، ويرى جبرا أنّ الرمز – عن خطأ أو صواب – أصفى أيضاً من وسائل الكتابة...[٢] فما هي الكتابة ولم لها هذه الفاعلية في الشعر؟

ليس من السهل تحديد معنى الكتابة، كما ليس من السهل إبرازها في القصيدة الحديثة، أما فاعليتها فيمكن أن نلاحظها من خلال تجدد المعنى سواء لقارئ واحد أو لمجموعة من القراء المتزامنين، أو في اختلاف المعنى على مرّ العصور. الكناية هي التي تجعل من القصيدة خلقاً مستمراً، ولعلّ صعوبة تحديد مفهوم الكناية، يعود على حدّ قول ال سي. نايتس، إلى هذا المعنى المتجدد في أية قصيدة، وكلما كانت القصيدة أعظم، اتضح أن المعنى، خلافاً لما نجده في نظرية هندسية، لا يأتينا مرة واحدة ونهائية، بل إنه يحوى القدرة على التغيّر والتجدد، فالشعر يعني الخلق، والخلق ما زال مستمراً... وهكذا فالشعر يقدم نفسه من جديد لكل جيل... ثم إن اختلاف مدلول أية قصيدة من جيل لآخر، ومن شخص لآخر، لا يجعل من حق المتلقي أن ينسب إلى القصيدة ما يعنّ له من وهم ومن معنى، ويرجع تعدد القراءات إلى الكتابة، لذلك يجب فهم العملية الكنائية.."[٣].

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الآداب ١٤ (١٩٦٦) ٣ ص ٥٩ –٦٠

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: المرجع السابق، ص ٤٠.

(٣) من مقالة ال. سي نايتس الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٢٥–٢٦.

جاء في تعريف الكناية، نطلق كلمة أو عبارة على شيء لا تنطبق عليه حرفياً توخياً لإظهار شبه ما، وأنها عملية نجد فيها الكلمات التي تمثل أجزاء معرفتنا وقد جعلت على صلات بعضها ببعض وبشيء مجهول، وفي تفاعل متبادل، تتعدل المعاني الثابتة أو تتحطم، ويبدأ إدراك جديد أو اتجاه وعي جديد(١). ففي حين يربط التشبيه ما بين المعلوم والمجهول على نحو علمي يخدم الغرض، حاصراً الكيان الإشكالي في نفس مألوف، تثير العملية الكنائية، على النقيض من ذلك، تثير المشكلة حتى في الموقع الذي حسبنا أننا فيه آمنون، وتحطم الأرض التي كنا قد استقرينا عليها لكيما تتسع رؤيتنا أي حدّ لفائدة عملية خاصة، من هنا فإن العملية الكنائية هي الدافع المركزي في خلق أدبي، وكلما اقترب العمل من الشعر العظيم، كانت العملية أبرز وأوضح، فالعمل الذي يكون كلّه تقريباً كنائياً، يجابهه الذهن الذي يتعاطف مع هذا الضرب من الفهم، بحيرة تامة(٢).

أ- الرمز:

من أغراض الشاعر الحديث البحث المستمر عن المطلق واللانهائي، غير أنه لم يستطع بلوغ هذا الهدف عن طريق عملية التشبيه والاستعارة، ولا عن طريق العملية الكنائية، غير أنه لاحظ أنّه إذا ما ارتقى بالكناية من الظاهر إلى المضمر، ارتاح للتعبير، وأفرغ الرؤيا اليت كان يختزن، ودعي ذلك النوع من التعبير بالرمز، فالرمز في الواقع، متحوّل من الكناية، إلا أنّه لا يقتصر مثلها على الدلالة العرفية المعروفة، فهو يتحرّى عما لم يعرف ولم يحدّد ولم يجرِ عليه التداول، ويستبطن الواقع وينفيه عن الحقيقة ويعتبر أن الحقيقة لا تنال إلا

(١) المرجع نفسه، ص ٢٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧-٢٨.

إذا فضّت طينة الواقع، وينزع قناعه ويستسر الإنسان الروع القابعة فيه، فالرمز احتواء للواقع كله في الروح ومنحه البعد الروحي المبدع وحده[١].

ولقد كثرت الإشارات إلى الرمز في الشعر الحديث، غير أنها لم تلتفت إليه باستقلالية تامة، إذ دمجته في الغالب بالصورة وبالأسطورة، ولقد رأينا أن جبرا إبراهيم جبرا قد دعا ذلك بالتضمين[٢]، وأن التضمين، برأيه هو من مميزات المتصوفين من الشعراء، وهو اليوم أهم وسائل الشاعر المعاصر إذ إنه يخلق أسطورة المدينة العربية لزماننا. ويقول بريس سلوت في مقدمة كتاب الرمز والأسطورة: "ليس ثمة مدرسة متميزة للرمز والأسطورة، وعلينا أن نقرّ بأن معاني الكلمات الأساسية نفسها متعددة ومتباينة، فالأسطورة تشير أحياناً إلى أقاصيص الأقدمين، وأحياناً إلى أشكال الإيمان المختلفة وأن لها طبيعة الكناية الرمزية، وبهذا تشمل النمط الأعلى وتتماشى مع القصة الرمزية، وعلى غرار ذلك نجد أن معنى الرمز يتداخل مع معاني مصطلحات أخرى، مثلاً قد يقال: "إن الرمز قد يربط بين عنصرين أو أكثر، ولكن الكناية والأسطورة تفعلان ذلك أيضاً[٣]، فهل وعى شعراؤنا حقيقة الرمز؟

يرى جبرا إبراهيم جبرا أن القلة من الشعراء قد عرفت حقيقة الرمز، وأن الغالبية عرفت الإشارة ولم تبلغ الرمز[٤]، وهو إذ يميز الرمز من الإشارة يعتمد على تحديد كارل يونغ في كتابه (الأنماط السيكولوجية) القائل: "إن التأويلات الرمزية تختلف كل الاختلاف عن التأويلات الإشارية، فالفكرة التي تؤول تعبيراً ما كتعبير مواز أو موجز لشيء معلوم، فكرة إشارية، والفكرة التي تؤول تعبير

(١) إيليا حاوي، في النقد والأدب، ج ٥، ص ٦٢-٦٣.
(٢) جبرا إبراهيم جبرا: الآداب، ١٤ (١٩٦٦) ٣ ، ص ٦٠.
(٣) الرمز والأسطورة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص٥.
(٤) جبرا إبراهيم جبرا، المرجع السابق ص ٦٢.

ما كأفضل تكوين لشيء غير معلوم نسبياً، ولا يمكن تمثيله على أي نحو آخر أوضح منه، فكرة رمزية... فالرمز حي ما دام مفعماً بالمعنى، ولكن إذا أردنا تعبيراً يقدم لنا معناه على نحو أفضل كان الرمز ميتاً...[١]، لن يستطيع خلق رمز جديد إلا من كان ذا ذهن شديد النمو، شديد التوق والتحرق... الذهن الخامل وحده يكتفي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث، أما الذهن الشديد النمو فما عاد يرى في الرمز المملة عليه أرفع تناغم وتركيز في التعبير[٢] وفقاً ليونغ، ويقول بريس سلوت: الرمز يحوى إشارة حرفية وكذلك مدى، أعظم بكثير من المعنى والتضمين والعاطفة، كلها غير مدون، أو كثيرً ما يندمج الرمز في النمط الأعلى أو التعبير عن أفكار كونية مختلفة أو أنساق من السلوك المعتقد الإنسانيين تأتي مشحونة بزخم عاطفي بدائي كما يرى أن الأسطورة، التقليدي منها والمختلف، هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معاً إلى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الإنسان ويؤمن به، الأسطورة في ازدواجيتها رؤيا مشياه، أنها توجد بلغة ما هو أعمق من كل شيء في ينابيع الشعور الإنساني وإدراكه[٣] .

والفكر الرمزي يعبّر عن رفض الإنسان لتشكيل الواقع وأنساقه الثابتة، ويمنح الشاعر القدرة على تشكيل العالم من جديد جامعاً بين الواقع واللاواقع" "الرمز أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب تناوله في ذاته"[٤].

أما مارتن فوص فيرى أن الرمز تمثيل ثابت للعالم التجريبي، هو واضح ودقيق ومفيد، ينتمي إلى محيط الذات الهادف المبني بكل أفعالها وإنجازاتها،

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٦٢.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، الآداب ١٦ (١٩٦٦) ٣ ، ص ٦٢.

(٣) مقدمة كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٥.

(٤) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ١٥٤.

وإزاء التقليص الرمزي يضع مارتن فوص العملية الكنائية، الكنايات تخلع عوضاً أن تثبت، وتجعلنا في حركة مستمرة، عوضاً عن جعلنا نستقر، والعالم الرمزي علم التشابه والمقارنة والتكرار، تقابله الحياة الكنائية بتناقضاتها وتوتراتها وتخطيها، فالكناية عملية توتر وعزيمة، تتبدى في عملية اللغة، لا في الكلمة الواحدة[١].

وفي حين يرى يونغ أن الذهن الخامل هو الذي لا يستطيع خلق رموزه، إنما يستمدها من التراث، يرى عز الدين إسماعيل أن الشاعر يستمد رموزه من الخرافات والأساطير والحكايات وكل المأثور الشعبي[٢]، كما يرى بأن الرمز ارتبط منذ البداية بالدين وبالعقيدة مع الإشارة إلى أن الشاعر لا يفكر بالعقلية الدينية، أنه يعبّر بمجرد أن يرى، أما الصوفي فيرى ولا يعبّر[٣].

ب– الرمز ومعاناة الشاعر الكلية:

يرتبط الرمز بالتجربة الشعرية ارتباطاً وثيقاً يستمد منها حياته وقيمته، ذلك أن التجربة هي التي تمنح الأشياء الأهمية، وهي التي تتقبل الشخوص الأسطورية والتاريخية وتحولها إلى عالم الشاعر الرامز، وهي، من ثمّ، التي تحول الشخوص العادية إلى مرتبة الأشخاص الأسطوريين، وهي التي تمدّ الكلمة الرامزة بدلالات جديدة من كشف الشاعر مضافة إلى دلالاتها الرامزة القديمة، أو بعد تعريها مما شحنت به عبر العصور، على أن الشاعر، في رموزه جميعاً، سواء كانت قديمة أم مختلفة، عليه أن يجعلها حيّة، مستمرة في الخلق، حاضرة باستمرار. يرى عز الدين إسماعيل أنّ التجربة بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم فتحمل المعاناة، وهي التي تضفي على اللفظة الطابع الرمزي... وتجعل الرموز التاريخية حيّة

(١) الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٢٦–٢٧.
(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٠.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٧.

على الدوام ومرتبطة بالحاضر[١]. فالرمز ينمو من اللاوعي والخيال وليس في العقل والمنطق، فيه تتماسك التجربة وتفضح الصور لتؤلف بناءً مرتكزاً على التداعي الحرّ واللغة والحدس التي تجتمع لتعبر عن الحالات المعقدة في النفس والموغلة في التجريد.

وفي الدافع إلى اعتماد الرمز العام، يرى إيليا حاوي[٢] أن اعتبار الشعر رؤيا، أو تجربة كلية، اقتضى عليه اللجوء إلى الرمز، ذلك أن الرمز يرتفع بالتجربة إلى حالة من الشمول، ويهب الجزئي صفة الكلي.

ج- الرمز وسياق النص:

إن الصعوبة التي واجهت الشاعر المعاصر، وجعلت الكثير من الشعراء يفشلون، هي كيفية استخدام الرمز في السياق الشعري، ذلك أم للرمز سياق خاص يناسبه، يجب ألا يكون منفصلاً عنه، خاصة، إذا كان الرمز جديداً، أمّا إذا اعتمد الشاعر رمزاً قديماً، فإن مغزى هذا الرمز يختلف من شاعر إلى آخر، بفعل السياق. ثمّ إنّ قوة الرمز ليست بذاته بقدر ما هي في السياق، ذلك أن السياق هو الذي يمنح الرمز صفة الشعر، أما إذا نظرنا إلى الرمز على أنه يوازي عقيدة أو فكرة، فإننا نخضعه لعملية التجريد العقلي، وتلك العملية تختلف عن العملية النفسية التي تستكشف الرمز وتستخدمه، ذلك هي تنأى به عن الشعر[٣]، وفقاً لعز الدين إسماعيل، الذي يرى أيضاً، أن الرمز، إذا استخدم مثلاً كلمة (البحر)، لا يكون له معنى الرمز، إذا رمز بهذه الكلمة إلى الخوف والرهبة، ما لم يكن السياق هو الذي يحتّم ذلك، وكذلك لا شأن للرمز الأسطوري إن لم يخضع للسياق الشعري[٤].

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٩٩.
(٢) إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج ٥، ص ٨٢-٨٣.
(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٠-٢٠١.
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠١- ٢٠٢.

د- مصدر الرمز وفاعليته:

يرى يونغ أن مصدر الرمز هو اللاشعور الجمعي، حيث تلوح الصور البدائية من بعيد، غامضة وراء التجربة الحاضرة، وتؤثر تأثيراً خفياً في النفس، وتبدو في الأساطير والقصص الخرافي وأوهام المعتوهين(١)، ويرى باشيلار(٢) أنّ الكّتاب يختارون، حدسياً، رموزهم من العناصر الأربعة التي تحدثت عنها الفلسفة القديمة: النار والتراب والهواء والماء، وأن هذه العناصر تحدد أربعة أنماط من المزاج الشعري، ويرى أنها غنية جداً بالقيم الرمزية المتنوعة.

أما اللجوء إلى الرمز، فكان بدافع التخلص من الغنائية الفردية، والانفعالية، وتحويل التجربة الذاتية إلى تجربة كيانية إنسانية شاملة، ولقد رأى الشعراء أنّ الأسطورة كونها تؤلف رموزاً مجتمعة، والعناصر الأولى المكونة للكون وفقاً للفلسفة القديمة، هي التي تحقق كونية التجربة وعضوية القصيدة، فيرى كوليردج أن في الرمز يكشف الفرد عن النوع ويكشف النوع عن الجنس ويكشف الجنس عن الكوني(٣)، وبهذا يغدو الرمز خير مادة للتحليل وللمعرفة الموضوعية، فالرمز يستعيد صور الخلق الأولية المغروسة بشكل لا واع في ذهن البشر، تلك الصور التي لم تكن تفصل بين الأنا والعالم، تسيطر على لحظات الحاضر، وعلى الزمن العابر، تقتل الفردي وتعبّر عن المجموع، فيتوحد، بالرمز، الجزئي والكلّي، الحسيّ والمجرد، وترتبط التجارب الحالية للشاعر بالتجارب الأساسية النمطية الحية في التاريخ، وبذلك، تحمل الشخصيات الرامزة في السياق، عبء التجربة الخاصة للشاعر، وفي الوقت نفسه تحمل وجهها الشمولي في التعبير عن تجربة إنسانية كيانية، يقول عز الدين إسماعيل:

---

(١) انظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ١٧٤.

(٢) "الأسطورة والرمز" ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٤١-٤٥.

(٣) انظر: مصطفى ناصف: المرجع السابق، ص ١٨١.

"الرمز يجمع في السياق الشعري بين الخاص والعام بين الفردي والجمعي[١]. فالرمز إذن، ينمو في فردوس الأساطير التي تمدّه بالغنى والشمولية والعمق، ومن هنا لجأ الشعراء إلى الأساطير اليونانية والعربية. غير أنّ النقاد قد لاحظوا تحوّل الرمز الأسطوري إلى إشارة عند غالب الشعراء، فأخذوا عليهم جمود قوالب التعبير والتكرار الممل في استخدام الرموز استخداماً كاد يعلن إفلاس الشعراء[٢]، كما أخذوا عليهم الجهر الذي ينال من التضمين وينحط بالمعنى، فيغدو الرمز وسيلة فقدت ديناميتها، وما عادت تطلق شحنات من الرؤيا والعاطفة، وبذا تقضي على غرضها بنفسها، الجهر عكس التضمين، هو من وسائل الشعر الخطابي والنثر المنطقي، فالمونولوغ حين يجهر بكل ما لدى الشاعر ويوحي بتبديد كل ما في نفسه، يفقد قوّته على خلق الحيرة والقلق والتساؤل. التضمين لا يكون تضميناً إن راحت أجزاؤه تتناثر بالجهر، بحيث تستنفد طاقتها باستناد قراءتها، على حد قول جبرا إبراهيم جبرا[٣]، ويتحوّل الحدس بذلك إلى منطق، فعوض أن يبقى التضمين مشحوناً ومحبوباً ينزع الشعراء إلى التفصيل والإشارات العريضة في الهوامش داخل السياق، أو إلى شرح الرموز في بداية القصيدة، وبهذا يتحوّل الشعر، وفقاً لجبرا إبراهيم جبرا[٤]، إلى عملية آلية تكون فيها الأشخاص والفكر مساوية لأشخاص وفكر أخرى مما يحوّل الرمز إلى إشارة، الرمز الأسطوري شعري، أما الإشارة فلا، إنها عملية وحسب...

لا غرابة أن يلجأ الشعر الحديث إلى الأسطورة، ذلك أن الشعر، منذ نشأته، ارتبط بها، يقول محمد غنيمي هلال: "عصور الأساطير الأول هي عصور

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٦.
(٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.
(٣) جبرا إبراهيم جبرا: الآداب ١٦ (١٩٦٦) ٣ ، ص٦١.
(٤) المرجع نفسه، ص ٦٢-٦٣.

العشر"[1]، إلا أن الغرابة، هي هذا التكرار الممل، في مجمل القصائد، لأسطورة واحدة، في بعد رمزي واحد، أو هي أيضاً في التفسير الواضح لمضمون الرمز، أو في صياغة الأسطورة شعراً وفقاً لسياقها ونموها، فيكون من الأجدى حينئذ أن نقرأ الأسطورة عوضاً عن قراءة الشعر.

الخلاصة:

لقد أدرك الشعراء المحدثون أهمية بناء الشعر بناء صورياً معتبرين أن المجاز من أهم عناصر الشعر الحديث، وأنّ الصورة هي وحدة التعبير الشعري، وأنهم بذلك، إنما يعيدون صورة التعبير الأول، زمن الفطرة والبدأة الأولى، ويخلقون مناخات شعرية غنية، من هنا وجوب البحث في بنية الصورة الشعرية الحديثة.

تلك هي الأسس المادية والجمالية للغة الشعرية الحديثة، غير أن هذه الأسس ليست قوانين محددة، متى حفظها الشاعر وحشد ظواهرها أنتج شعراً حديثاً رائداً، فلا حشد عشرات المفردات أو العبارات المقطوفة من شفاه الناس ينتج قصيدة واحدة ناجحة، ولا مزج المفردات المألوفة والمفردات الغريبة والغربية، ولا حشد المفردات الحسية المنتزعة بين البيئة الحسية أو المرئية، أيا يكن جمالها، ولا استغلال المفردة كصوت، أو استغلالها كرمز يمكن أن ينتج قصيدة واحدة حديثة، ولعلّ هذا الحشد هو ما يفّسر سقوط الكثير من قصائد الشعر الحديث ومن الشعراء المحدثون في النثرية والابتذال أو في الغرابة.

غير أنّ الشعراء المحدثون أدركوا إمكانية ابتداع آلاف من الصور الشعرية، ومن الممكن أن نشير إلى أن هذه الآلاف لا تصنع قصيدة شعرية واحدة، ابتكار الصورة الشعرية يعود إلى الموهبة والى العبقرية وليس إلى الحفظ والتلقي، ثم إن الشاعر الحديث لجأ إلى الرمز الأسطوري، أو إلى القصة

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٦٣.

الرمزية ليصنع التشتت والانفراط، وليوحد الجزئي مع الكلي والذات مع الموضوع، بعض الشعراء أسفّ وحوّل الرمز إلى إشارة، أو حوّل الشعر إلى قصة مبتذلة، والقليل جداً منهم من نجح واستطاع أن يرتقي بالشعر العربي الحديث إلى مستوى الشعر العالمي، من هنا، وعلى ضوء تلك المفاهيم والتحديدات، ننظر في الكتابة الإبداعية لنتاج بعض شعرائنا المحدثون، السياب وأدونيس والحاوي.

**

أولاً: السّياب نموذجان:

الأول: (مرحى غيلان)[1]

النموذج الأول:

الرموز التي حشدها السياب في النموذج الأول، وقد دّلت على سعة ثقافته، ومقدرته على تجسيد تجربته من خلالها ليجعل منها تجربة كيانية، وكما نلحظ، نتبيّن أن هذه الرموز ليست تراكمية إنما هي إيحاءات متباعدة أحياناً، استطاع أن يمزجها السياب ليعبر عن تجربته، أو لتعتني هي، بمدلولات جديدة من التجربة، محولاً مدلولها الرمزي الأساسي أحياناً ومستغلاً أفقها الواسع ليملأها بوظيفة نفسية ووجودية...

فالمدينة تلتهب بنار معنوية وتصطبخ بالدم، وتكاد تشتعل بفعل جفافها، غير أن اللون الناري يوحي بدماء تموز، فيخيل إليه إمكانية الانبعاث يهب الموتى – عرائش العنب وصحو تموز في بابل الخضراء غير أن الريح تحمل أنين المرضى مما يوحي بالعقم وينبئ بالعطش واليأس... ذكر تموز يستدعي ذكر عشتار غير أنها لا تجمع أشلاء تموز هنا، إنما تبدو قاسية بلا رحمة، فلا نار، ولا هدايا، ولا رأفة ولا خصب وعطاء حيث تتحول التجربة إلى تجربة وجودية، حيث تتخذ الصور وظيفة وجودية، فاللامبالاة هي ما يقابل به الآلهة الشعب، ولعلّ الطبيعة تمطر للقلة فقط، وإذ يتوسل إلى الآلهة، يبدو أنها آلهة حجرية إذ يعمّ العقم، فجفاف الكرمة رمز لجفاف الحياة، ويبدو أن للصور وظيفة نفسية بالإضافة إلى الوظيفة الوجودية، فعيون الآلهة من حجر، هي لبنات أسوار، تذكره بالبطش والملاحقة القاسية والسجن المرعب، وكذلك فإن صورة الكرمة، هي رمز لفرحة الإنسان الأول بالخصب، وبكاء الأرض، وموقف السياب هنا موقف وجودي، إذ لا ينظر إلى الكرمة بطعمها ولونها إنما

(١) ديوان السيّاب، ص ٢٢٤-٢٢٧ (المجلد الأول).

بدلالتها على الحياة، ويلجأ إلى المشاهد الطقوسية، العذارى والأسد والنار والمبخرة والعبادة غير أن الصلاة والتوسل لا يزحزحان صخرة القدر، وكم يبدو رائعاً العمل الشعري عندما ينتقل السياب من النثرية الخالصة إلى الصور البنائية حيث تطفى النثرية، رامزاً إلى الجفاف والقلة والمذلة...

وكم تبدو ظلال البؤس سوداء عندما يبتدئ النشيد الثاني حيث يهتف الأطفال للإله مقدمين له الصبار والفاكهة قرباناً، ولعلّ لهذه الصورة وظيفة نفسية تبرز لنا السياب نفسه في فترة الطفولة اليتيمة ليحوّل نداء الأطفال إلى عشتار، نداءً وجودياً يحوّل العقم إلى خصب ويقضي على الموت بالموت، وكم يبدو السياب موفقاً عندما ينتقل، لتجسيد رؤياه من محطة إلى محطة، فيتحد نداؤه الطفولي بنداء الأطفال الإرادي للخصب، وتتحد الآلهة بالطبيعة، وبالأم فمن هي التي ثديها الغيمة وصدرها الأفق الكبير؟ ... وبعد هذه التضحية من قبله، وقبل الأطفال يهطل المطر نتيجة لفعل إرادي وهطول المطر هو هنا رمز للثورة، لتحويل الفساد إلى خير... وتأتي أخيراً الصورة الأخيرة، لتصور الثورة الزاحفة المنتصرة المتمثلة بالمطر الذي يغسل بابل...)

لقد كان بناء القصيدة متماسكاً عبر الصور البنائية التركيبية الممتدة والرموز التي حشدها، وإن يكن قد نجح نجاحاً كبيراً في الانتقال من محطة إلى أخرى لتصوير العقم، فإن يلزمنا الكثير من التساؤل في كيفية انتقاله من سطر إلى سطر آخر أي من إيقاع العقم الى إيقاع الخصب الذي جاء باهتاً وكأنّه فعل عقلي وإرادي منه حاد به عن التجربة.

ومما يؤكد العمل العقلي في هذه القصيدة، الكثير من التعبير النثري المباشر، والسردية، وأحياناً بعض الحشو من مثل قوله: (قاسية بلا رحمة)، فماذا يفيد المعنى قوله: بلا رحمه؟.. بالإضافة إلى بعض الاستنتاجات الذهنية والصوت العالي...

النموذج الثاني: مدينة بلا مطر[٢]

إذا كان السياب قد أكثر من الإشارات إلى الأسطورة في النموذج الأول، حتى كان يفقد الرمز الأسطوري مدلوله الإشعاعي، فهو في النموذج الثاني قد خلق السياب المناخ الأسطوري وجعل القصيدة تتحرك في دائرته دون أن يفصح كما فعل في النموذج الأول، ولقد أتت القصيدة من القصائد القليلة الناجحة في الشعر الحديث، أما الرمز والمناخ الأسطوري فيظهران فيما يلي:

١- الانتظار السنوي بشوق لتقديم النذور من قمح ومن زهور.

٢- النذور وما توحي به من علاقة بين الإنسان والإله.

٣- تأليه النهر الذي تقدم إليه النذور.

فتقديم النذور من قمح ومن زهور يشير إلى ما كان يفعله المصريون والبابليون القدامى عندما كانوا يحملون القمح والزهر إلى النيل والفرات كلّ عام.

٤- الماء – المطر – بويب – النهر: وقد باتت ترمز إلى ما يرمز إليه تموز من صوت فانبعاث، ومن خصب.

٥- اتحاد النهر بالموت وبالانبعاث (٢٨) الغرق والمحار.

٦- خلق المناخ الطفولي، حيث تكثر صور الطفولة في القصيدة، بدءاً من قرع أجراس الذكرى بانهيار البرج (٣) ومشهد الجرار (٤) والصور العبثية التي فجرتها الطفولة (٦-١٥-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢)

التلال والقمر والسلال والسمك والزهر والحصى والعصافير على الشجر وأكثر ما تتفجر صور الطفولة الفاعلة في الوجدان في السطور (٢٣-٢٤-٢٥)

حيث تقرع الدموع أجراس الليل (الأم) التي تظل ساهرة مع النجوم نحوك (٢٥) والأب الذي يذهب ليأتي بالسمك ليلاً (٢٤) فيما الولد ينتظر.

ولقد تحوّلت وظيفة الصورة من وظيفة دلالية إلى وظيفة نفسية وجودية، لذا لم يكن حنينه لبويب حنينا رومنطيقياً لمائه وحصاه، إنما هو حنين وجودي، جعل الشاعر يلتجئ للصور الفولكورية، مكثفاً من أبعاد التجربة، رامزاً بصورة (بويب) إلى الموت والحياة (١١-١٢-١٣-١٤).

هذه الوظيفة الوجودية جعلت الشاعر يوحد بين بويب وذاته، بين النهر والرؤيا عبر حدسه، توحداً ذاهلاً تجلّت فيه مظاهر التصرف (١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢).

تجّسد رؤيا الشاعر بالنهر (بويب) جعل العبارات تتداخل وتقيم علاقات بالغة التشابك بين المطلع والنهاية، كما جعل الصور تمتد لتكوّن إشعاعات الصورة الكلية، وهذا ما حقّق التماسك والبنية الحية النامية للقصيدة: فليس هناك انقطاع في أسلاك التجربة، ولا انتقال إرادي عقلي من العقم إلى الخصب كما هي الحال في النموذج الثاني.

يشد هنا ليصفع القدر ويحمل العبء عن البشر ويهب الحياة. هذا التشابك يحوّل الموت إلى انبعاث، ويحوّل الخضوع الإنساني والحنين إلى رغبة قادرة بفعل الإرادة الإنسانية... ويغدو الموت انتصاراً وليس محواً.

وتذهب خالدة السعيد إلى القول بأن بنية الصورة تتوافق مع الرؤيا، وتتمثل تلك البنية بالموت والحلول والانبعاث، فيتم التطابق بين بنية الصورة ومدلول القصيدة، ويتحقق الترابط بين الصورة والسياق[1].

(١) خالدة السعيد مركبة الإبداع ص ١٥٠-١٨٧.

خليل حاوي (رحمة ملعونة) (١)
(زوجة لعازر بعد سنوات)(٢)

١- النتيجة:

أ- الصورة الشعرية:

لقد اشتمل ديوان خليل حاوي (بيادر الجوع)[١] في الاثنتين والتسعين من صفحاته، على حوالي خمسة وسبعين نعتاً مباشراً، أي ما يقل عن النعت الواحد في الصفحة الواحدة وهذا يجعلنا نستدل على قلة استخدام النعوت في بنية اللغة الشعرية الحديثة باتجاه اللجوء إلى استخدام الأفعال بصورة متزايدة.. ولقد نظرنا إلى هذه النعوت من حيث تحويلها إلى مزيج اسنادي (الجمرة الخضراء – الجمرة خضراء) فتبين لنا أنها استخدمت بنسبة ٦٦ % بطريقة غير ملائمة أي بشكل منحرف...

فولد هذا المزج صوراً شعرية بالغة الإيحاء، إذا كان المزج أحياناً بين عنصرين متباعدين وأحياناً أخرى بين عنصرين متناقضين مما ولد المفاجأة والدهشة، وحوّل كل عنصر إلى رمز، وجعل العنصرين المركبين يشعان ويضيئان السياق، ويتداخل إشعاعهما بأضواء الرمز الكلي الكاشفة، من مثل: (الجمرة الخضراء– الأفق المطفح والمجمّر – ضلوعه الخضراء – صدى لعين – زورقا ميتا – تربة مصدؤه – سيف مروت – صدرك الريان – شعرا معولا – القبر السفيه – ثوب غانم– الضوء الطري – الظلام اليابس – الظلام المركوم – الظلام الحجري – الورود السود – رحمة ملعونة – موجات رحيمة – ميتاً كئيب...) هذا الاستخدام للنعوت، يجعلنا نستنتج، أن حاوي في التعبير الإيحائي بواسطة الصور الشعرية الرامزة التي تخلق بغرابتها أحياناً مناخاً سريالياً، غير أنها ليست صوراً مغمضة إنما هي غامضة وذلك ليس لأنّ

(١) ديوان خليل حاوي، ص (٢٧٩-٣٦١)

ألفاظها غير مألوفة، إنما بالعكس لأنها مركبة من ألفاظ الفناها ومزجت بطريقة غير مألوفة، لذلك سترتكز دراستنا للتجربة اللغوية في شعر خليل حاوي على دراسة الصورة والرمز المحوري والعناصر المركبة للصورة على أنها رموز جزئية جعلها خليل حاوي تتشابك فتخلق كوناً جديداً، وتكتسب المدلول والرمز الجديدين من سياق القصيدة ومن التجربة نفسها، تحيا في قلب التجربة النابض، في قلب الرؤيا التي تجسدت بالرمز المحوري، هذا الرمز قد أضيء بإشعاعات الصور الامتدادية، على هذا الضوء ندرس التجربة اللغوية عند خليل حاوي في النموذجين الأول والثاني...النموذجان الأول والثاني، هما من قصيدة طويلة (لعازر ١٩٦٢) لخليل حاوي[١].

أخذ على خليل حاوي أنه يوضح رموزه، غير أنّ تلك الرموز لا تتوقف عند الحدود التي رسمها، إنما هي تمتد وتتشعّب وتشع في جميع الاتجاهات.

ففي (لعازر) تخلّص الشعر من عمودية البلاغ القديمة أي مما كان يسمى (التشبيه – الاستعارة...) ذلك أن حركة الرموز المحوري تشمل القصيدة بكاملها – الصورة الكلية – يتشعب منها إشعاعات تتجسد بصور حسية أو بصور هي مزيج من الحسي والتجريدي – الذهني أو النفسي.

تتساوق الصور مستمدة وظيفتها من الرمز المحوري ومضيئة في آن ذلك الرمز، تتصوّر العجز والتخاذل والموت فيما تنعي القصيدة الانبعاث عبر تفاعل الرمزين الرئيسين:

لعازر والزوجة... ولهذا نقرأ القصيدة فنشعر بنبض الكلمة، بنبض الصورة وحركتها، وكأننا نسمع اللغة لأول مرة، لغة خليل حاوي، لغة شعرية من ضمن اللغة العربية الأصلية، لغة مدهشة غير مألوفة...

---

(١) ديوان خليل حاوي، ص ٣٠٧-٣٦٢.

١- لغة حاوي هي لغة القطرة، يخط الكلمة، فيحس القارئ أنه يسمعها للمرة الأولى، يفرغها من مدلولها ومن الوظائف التي حملتها بفعل الاستخدام، ويمزج بين الكلمات المتباعدة أو المتناقضة، وكأنه يبتدع اللغة من جديد (النموذج الأول) (الفصح المغني في دموع الناصري- شهرة الموت – الظلام اليابس – رحمة ملعونة – حمى الربيع...)

٢- استمداد الصور المركبة وظيفتها من التجربة الكلية ومن السياق، فالصورة متحركة، نابضة وكأنها كائن عضوي لا يمكن أن يسقط إلا ويسقط معه السياق، يتساءل:

هل من الممكن أن تبعث رحمة الله ميتاً حجّرته شهرة الموت؟ وألا يبدو أنها رحمة ملعونة؟؟؟ وهكذا تبرز الاستعارات لتسهم في اكتمال بنية القصيدة، برموزها الحسية (أترى تبعث ميتاً / حجرته شهوة الموت)، ومما يدهشنا أن نسمع الغناء صادراً عن الدموع، فالصورة عند حاوي تميل إلى الغرابة السريالية، لا يمكن الاستدلال على وظيفتها خارج السياق، خاصة تلك الصور التناقضية سواء كانت تشخيصاً مدهشاً أو صور تجريدية حسية تحمل وظيفة وجودية حيث إن الظلام رمز للانحطاط وللموت، واليباس المركوم رمز لاستمرارية حالة الموت على المستوى النفسي والوجودي، حيث القبر هو هذه الأمّة، وفي هذا المحيط، وحيث ترمز صفة المنيع إلى عجز الإنسان العربي عن تخطي الموت، وحيث يتركب التشبيه من عناصر هي نفسها متناقضة: رحمة – ملعونة – حمّى – الربيع، البيع يرمز للخصب وللحياة، والحمّى موجعة ترتبط بالجفاف وبالموت، فيغدو والربيع إذا يباسا وعقيماً وموتاً..

(عتمة غصّت بها أختي – حمى الرعب – الرؤيا اللعينة – برق يتولى)

فالكلمة تكتسب بعداً رمزياً وتبدو ذات وظيفة وجودية: تحفر في عمق التجربة الكلية والرمز المحوري، كل شيء في الأنا الجمعي يرفض شهية الانبعاث ويستسلم لشهرة الموت فالكهف ممتلئ بالرعب والموت المكدّس...

الصور تهجّن الحياة، وتجسّد غروب الإنسان إلى ظلمته، الشمس عوضاً أن تشع، عوضاً أن ترسل الخيوط السمر لتحيي نبض الحياة، باتت جمجمة تحمل الموت... والثمار رمز الخصب والغلّة، باتت تحمل العتمة رمز الموت، والنار رمز القوة المولدة، رمز الموت فالحياة، باتت تموت في العتمة، في الموت (موت إلى موت أو حياة إلى موت) هكذا تغدو الاستعارات رموزاً جزئية، تستمد وظيفتها من الرمز المحوري، فتضيء السياق بأبعاد منها (الكهف – الشمس – العتمة – الثمار...)

٣- أمّا الصور في النموذج الثاني، فتجسد رغبة الزوجة في الإمحاء بغية العودة إلى عالمها الأول، إلى البرد، فتبدو الصورة خلية حية تنبض في جسد القصيدة.

أ- إن هذه الصور الحسية تحيي الذاكرة الأولى، الكون الأوّل، نافضة بذلك عن المرأة – الحضارة، غبار التراكم المزيّف...

ب- المسيح والفيض يشيران إلى الإمحاء ويجسدان الزوال والكارثة...

ج- أن الكلمات أفرغت من دلالاتها المألوفة وأضيئت بمدلولات رامزة جديدة تكتسبها من تركيبها غير المألوف (أو مزجها) ومن السياق، كما أن الصور المتحولة تشير إلى تحوّل المرأة من الوجه الإيجابي إلى الوجه السلبي (البياض – الثلج – البرق – الإزهار) وبهذا تنقلب الدلالات والرموز المألوفة في لا وعي الزوجة إلى دلالات ورموز غير مألوفة في الوجدان الجمعي، بات الطهر ملوثاً والبراءة فاسدة، وارتبط الثلج بالنسيان والغربة، والبرق المخصب بات ينتج الموت والرعب، وبالتالي فإن المرأة – الأمة، المرأة – الحضارة، لن تخصب ما دام الزوج (الإنسان العربي) حبة يزهر في الجرح، الإزهار يرتبط

هنا بالسم القاتل، بالقلق وبالموت... الإزهار الذي هو رمز الولادة، والتفتح والحياة، بات يخصب الموت، ينتج العقم...

حيث إن الانبات والثمر والاخضرار ترتبط بالخير، الإخصاب وبالنمو، هذا في الضمير الجمعي، في الذاكرة اللغوية، غير أنها هنا، وبفعل المزج غير المألوف، وبفعل السياق والرمز المحوري، باتت (الإنبات والأثمار والاخضرار) فعل شرّ واهتراء وانقراض وموت، أصبح الغذاء مميتاً للأمة، إنه خصب الشرّ والانقراض، خصب الرعب والموت، الجراد يقرض السنبل، والثمر رمز الخصوبة في الأمة يقرض ما تفجّر حيوية الشمس في الأرض، فالشمس التي هي رمز طاقة الحيوية عند المرأة – الأمة، تحوّلت إلى رماد، إلى موت... واللحية ترمز للتعصب الديني والفخر للتهالك الجنسي والأمعاء للغرق في الحسيات، هذه تخضر، تخصب خضرتها تنمّو باتجاه تضاعف الشر والاهتراء، باتجاه الموت.

الهيكل الراكع في النار صوة العودة إلى البراءة الأولى، إلى البدائية، إلى الطهارة والصفاء، إلى الموت والولادة الثانية من الماء والنار.

الكتب الصفراء، صورة التراث المنحلّ، والحضارة العفنة المهترئة، شلال أدغال من فرسان المغول، صورة الشعب الجديد المصفة البريء الطفولي الصانع حضارة جديدة، صورة تجسد حلم الشاعر صورتنا قضية ترتبط بالكارثة...

بهذا نتبيّن فاعلية الصورة كبناء عضوي في بنية القصيدة، حيث تتحوّل من صورة تزيينية أو توضيحية في البلاغة القديمة، إلى صورة تركيبية ممتدة حركية تفجّر طاقتها في القصيدة والسياق والرمز الكلي، صور حاوي تنمو في مناخ سريالي يجسد الغرابة، مكثفة بالإيحاءات والإشعاعات النفسية الفاعلة على المستوى الكوني، المتلونة بقلق الجماعة، ترسم عبر إيقاع الخصب والعقم،

الحياة والموت، حالة الرعب والاهتراء والأغلال (حبة تزهر في الجرح – كتب تئن – لحية تخضر وكذلك الفخذ والأمعاء – السنبل والثمر وسمرة الشمس تنبت أضراس الجراد...)

ب– الرمز: تطور الشعر مع خليل حاوي باتجاه اعتماد الرمز ككون، لبنية الشعر، فتتجسد الرؤيا بالرمز الكلي المحوري، وتتشعب عبر الرموز الجزئية التي تستمد وظيفتها وفاعليتها من التجربة الكلية ومن السياق، ولذلك يتعصى علينا قراءة شعر حاوي وفقاً لقراءتنا الشعر العمودي.

جعل عناصر الطبيعة تتحوّل إلى رموز جزئية تدور حول الرمز الكلي، رموز السقوط والعجز والسأم (ماذا سوى، كهف يجوع، فم يبور – ويد مجوفة، تخط وتسمح الخط المجوف في فتور...) يعود الشاعر لا يحمل البشارة، من كهفه، وإنما تموت الكلمة، الزمن زمن الفتور، لا يدور، زمن الطفولة التي قفزت إلى الشيخوخة الهرمية، وبهذا تصير (الكهوف – المغاور – البحر – الأفق – الشمس – الرمل – الصخر – السمك)[1] رمزاً للعقم والعجز والوهم...

أما الكاهن فهو نقيض للغجرية، هو رمز العقد والكثافة الروحية والعقلية والاجتماعية والأخلاقية التي كدستها الحضارة في الذات الإنسانية... (يرغي على الأسود الذاجي/ المقنع بالرماد/ وأرى خلال الرغوة الصفراء/كبريتا تجمّر في مغارة / ويفوح محمّر الحديد/ ودخنة اللحم الطري من العبارة/ جسد اللعينة من يطهّره العماد[2].

والمدينة رمز للانحلال الروحي وسط تراث الحضارة وثقافتها وأديانها وتقاليدها... وبين هذه العناصر تكافح الغجرية لتصل إلى منطقة الرؤيا اليقينية،تخلص من عتمة الكهف ومن دنس المدينة غير أنها تطل على الكارثة.

---

(١) ديوان خليل حاوي، ص ٢١٨–٢٧٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩٩–٣٠٠

أدونيس في تحولات العاشق[١]

شجرة الشرق [٢]

شجرة [٣]

النتيجة:

أ- **الصورة والرمز : من فصل الصورة القديمة [٤]**

١- التقديم والتأخير: توخياً لخلق مناخ الغرابة، وبغية التخلص من النثرية وابتداع الجو الشعري، يتجه الشعر مع أدونيس الى (قلب الجملة)، أي إلى التقديم والتأخير، مغيراً بيئة الكلام المعتادة، وهذا ما نلاحظه في النموذج الأول.

٢- استخدام مصطلحات مألوفة، وأحياناً مصطلحات غريبة، مثالاً لذلك، ما ورد في النموذج الأول.

٣- التحرر من التعبير المباشر والتقريري ومن الصياغة المألوفة المنطقية الواضحة، وابتدع لغة شعرية جديدة كل الجدة، عن طريق إفراغ المفردات من مدلولاتها، واستخدامها كمفردة – شيء، أي إعادة القدرة السحرية إليها، وذلك عن طريق نظم المفردات بطريقة غير معتادة أو مألوفة، بحيث لم تعد الجملة مع أدونيس مجموعة من الألفاظ المكونة لمعنى ما، إنما صارت مزيجاً لألفاظ مباعدة أو متناقضة، تتفاعل وتضيء، وتتحد لتخلق مناخاً غير مألوف، فشاعرية أدونيس تكمن هنا، أي في تبديل علائق الكلام، وهو يلتقي بذلك مع الاتجاه السريالي إذ يتوخى أقصى درجات الغرابة في المزج بين المفردات، هذا المزج يولّد الصور السريالية الغريبة المدهشة والمفاجئة في شعره، تلك الصور تبتدع عالماً غير مألوف، عالماً قائماً على الغرابة،

(١) أدونيس : الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٣٤-١٣٧

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٨-٨٩

عالماً لم تدركه حواسنا إطلاقاً ولم تعتد عليه، عالماً يعكس الرؤيا الأدونيسية الغيبية، غير أن عالم بقدر ما يغاير هذا العالم وينقضه، وبقدر ما يبتعد عنه، وبقدر ما نشعر بغرابته، يبدو لنا تالفاً متحداً منسجماً، فلأدونيس لغته الشعرية الخاصة به، لغته التي نقرأها فنشعر وأننا نسمع كل مفردة للمرة الأولى وعبثاً نحاول أن نبحث في القواميس وفي الشعر العمودي، وحتى في الشعر المعاصر لنجد نظيراً لها، أو مفاتيح تدخلنا عبر أبوابها، فإننا لا نجد، ذلك التعبير الأدونيسي غير المألوف نجده في كل سطر من كتابات التحولات، فكيف يكون الشجر صباحاً والهواء برجاً وجرساً... الجسد مدينة، والجبل بحرا والبحر شجراً والخشب فراشة والسكن في الحرّ؟

وفي النموذج الثالث، كيف يكون الماء طفلاً يسوق الريح والحجار؟

وفي النموذج الرابع في السطور: فكيف تسير النجوم على الأرض كالنساء؟...

٤- اللغة الصوفية: إن المناخ الشعري الأدونيسي هو مناخ التحوّل، يبادر الشاعر الأشياء، فيسكنها، وتصير لديه قدرة التغيير وإعادة الخلق، يتحد خلالها بالمعشوق، وها هو في النموذج الثاني، يصوّر وقفته في حضرة المحبوب بحيث صار أقرب إليه من بؤبؤ عينه وصارت له قدرة الخالق المنعكسة في ذاته وقد تحوّلت الى مرآة تعكس بها، ونوره وتمنحه القدرة على تحويل كل شيء، يدخل رحم الماء والنبات، يسافر مع الصوت والنداء، يبدّل طقس الماء والنبات ويغيّر شكل الصوت والنداء، يلده الماء ويلد هو الماء، يصيران واحداً أو توأما... وكذلك ما جاء في النموذج الثالث، فهو مهاجر إلى عالم الأشياء للماء والريح والحجار والثمار، متوحداً والخضر الفارس العارف، والخضر قد تردد بكثرة في لغة الصدفيين كما يتردد في كتاب التحولات...

٥- تردد المفردات التي تدور حول الماء والعشب والشجر والقمر والقمح... من ناحية والمفردات التي تدور حول اليباس والجماد مثل الحجر

والصدف... ولعلّه في الأولى يبتكر عالم النداوة والطراوة مشيراً إلى البعث، وفي الثانية يشير إلى الموت... لذلك نتبين بعض الرموز عند أدونيس:

٦- رمز الماء: رمز الخلق والأحياء.

٧- رمز النار: رمز التحرر والنظافة والنقاء.

٨- رمز الصقر: الناظر من أعلى، سيد الموقف، رمز القدرة القادرة على التغيير والخلق المتجدد وهكذا فإننا نستنتج أن اللغة تتحول عن مدلولاتها المألوفة وعن مواصفاتها المعجمية وعن مفهوماتها الفنية لتصبح رموزاً مكثفة وإيحاءات تتباعد المسافة بين ظاهرها وباطنها، من هنا منشأ الغموض عند أدونيس.

٩- النعت: إن أشد ما يدهشنا هو ذلك التوافق بين استخدام أدونيس للنعت واستخدام[١] خليل حاوي له، إذ إن أدونيس في قصيدتي الصقر وتحولات الصقر قد استخدم النعت ما يقارب المئة مرة، وجاء استخدامه بطريقة إسنادية غير ملائمة حوالي ٦٣ مرة أي بنسبة ٦٣% بما يتفق مع النسبة التي استخدمه بها خليل حاوي في بيادر الجوع، من ذلك نستطيع أن نستنتج:

أ- قلة استخدام النعوت في الشعر الحديث.

ب- استخدامه في الغالب بطريقة إسنادية غير ملائمة، أي أن الشعر يتجه إلى التعبير الصوري، فهل يكون بناء الشعر الصافي عن طريق مزج المفرادت مزجاً غير ملائم بنسبة مئوية كاملة؟...

(١) أدونيس: الآثار الكاملة، المجلد ٢، ص ٢٥-١١٠.

الخاتمة:

من المقارنة بين التنظير والكتابة الإبداعية، نتبيّن أن الشعراء المحدثون يسيرون باتجاه واحد لاستنباط لغتهم الشعرية وليحقق كل مفرداته، غير أنهم يتفاوتون في الدرجة، ويمكن أن نسجل التقاءهم على الأمور التالية:

١-إدراكهم أن رمزية اللفظة ليست بذاتها إنما بعلاقتها مع جاراتها، وبالتالي فإن وحدة التعبير هي الجملة.

٢-انفتاحهم على جزئيات الواقع واقترابهم من روح اللغة المحكية.

٣-سعيهم إلى تبديل علائق الكلام.

٤-عدم تمييزهم بين مفردة شعرية وأخرى غير شعرية.

٥-لجوؤهم إلى الرمز الأسطوري أو الخاص لتجسيد التجربة.

٦-اعتبارهم أن الصورة الجزئية هي وحدة التعبير في الشعر.

غير أن لكل منهم رمزية خاصة، فلم يحققوا الأمور المذكورة بالدرجة نفسها.

١- السياب:

أ- يترجح شعره بين التقريرية والنثرية السردية من ناحية وبين التعبير التصويري الحسي من ناحية أخرى، ثم إن أثر اللغة الشعرية العمودية واضحة في شعره.

ب- يكثر السياب من استخدام الرموز الأسطورية، بل هو أكثر الشعراء المحدثون استخداماً لها، إلاّ أنه حوّل الكثير من تلك الرموز في الكثير من قصائده، إلى إشارات لكثرة استخدامه لها، ولأنه يحشد عدداً كبيراً منها في القصيدة الواحدة، مما جعل الرموز تتراكم...

ج- تتحوّل الصورة في شعره، بفعل استضاءتها بالرمز الأسطوري الواضح أيضاً إلى صورة تراكمية.

د– لم ينقذ شعره من الصورة ذات الوظيفة الموضوعية أو التزيينية، كما أنّه لم يتحرّر من مفاهيم البلاغة القديمة تحرراً كلياً، إذ بقي يطغي على شعره التشبيه بجميع أقسامه وأركانه والاستعارة القريبة المتناول.

هـ– لم يتخلص من ذاكرته اللغوية، فكما انفتح شعره على روح اللغة المتداولة استمد بعض مفرداته من ذاكرته الشعرية.

إلا أن السياب قد أبدع في استغلاله اللغة كصوت، وفي ابتكار صور الطفولة الحية والإكثار منها، أي في استخدام الصور ذات الطبيعة النمطية العليا، تلك الصور التي ارتقت إلى مستوى الرمز وبصورة خاصة صورة الماء والطفولة.

٢– أدونيس:

أ– يحقق سيادة فعالة في ابتكار لغة شعرية صوفية مبدعة، لغة تحقق له فرادته وخصوصيته وتميّزه بشكل مدهش، لغة لا مثيل لها نقرأها وكأنما نسمعها للمرة الأولى، يعود ذلك إلى الإكثار من تبديل علائق الكلام، أي من خلال العلاقات الجديدة التي يقيمها بين المفردات، كأنما المفردة كائن يتبادل الماهية مع جاره فيتداخل ويتزاوج ويتحد ويولّد كياناً جديداً.

ب– يبتكر صوراً سريالية غريبة فيجمع بين عناصر جداً متناقضة أو متباعدة.

ج– يستخدم أحياناً رموزاً تراثية ويبتدع أحياناً أخرى رموزه الخاصة، كما أنّه يكثر من استخدام الصور ذات الطبيعة النمطية المركوزة في لاوعي وبصورة خاصة صور النار والماء ثم صور الطفولة والبراءة الأولى.

د– يبتعد كثيراً عن النثرية والسردية ويجعل وحدة التعبير عنده الصورة الجزئية، إلاّ أن صوره كانت انسيابية بالغة التدفق، تكّدست بشكل كمي، وإن تكن، بوجودها الخاص، مبدعة.

ه– ينأى بتعبيره عن الوضوح، فإن أمكننا فهم مضامين صوره أحياناً، فإنّه يتعصّى علينا فهم الكثير منها أحياناً ولربما منغلقة عليه هو نفسه، من هنا منشأ الغموض، ولعلّ ما يفسّر هذا الغموض هو خرقه لبنية الكلام بنسبة مرتفعة جداً

كاستخدام النعت بطريقة إسنادية غير ملائمة بنسبة ٦٣ %، وهذا يعني توافق لغته الشعرية مع لغة الشعر الحديث العالمي، ولربما يعود الوضوح الجزئي إلى هذه ٣٧ % من التعابير الملائمة، فهل سينأى عن كل مزية واضحة ليبتدع نغمة الشعر الصافي؟

٣- خليل حاوي:

أ- يبدع الحاوي في استخدام الرمز الأسطوري المحوري بحيث إن الصورة الجزئية عنه تفقد كل مزية إذا اختزلنا لها عن الرمز المحوري، ولربّما يستعصي علينا فهمها، الصورة الجزئية عنده هي وحدة تعبيره الشعري، تضاء بالرمز المحوري وتضيء ذلك الرمز، وتتفاعل معه بشكل مدهش.

ب- يبتكر الصور السريالية القائمة على الغرابة، غير أن تلك الغرابة يمكن الكشف عن حركتها التناقضية إذا ما ربطت بالرمز المحوري الكلي.

ج- يستغل الصورة بجميع دلالاتها، وترتقي الصورة لتصبح كياناً يحمل وظيفة وجودية حضارية أحياناً.

د- يتّفق مع أدونيس أنّه ينأى كثيراً عن التقريرية والسردية والنثرية، ويحقق مثله خصوصيته من خلال الإكثار من تبديل علائق الكلام. ولكن على الرغم من خرقه لبنية الكلام المألوف بنسبة ٦٥%، فإنّ لغته الشعرية أقل غموضاً من لغة أدونيس، ولربّما يعود ذلك إلى توضيح رموزه.

هـ- يستخدم المقاطع بشكل مشاهد، تتنامى وتتحد لتؤلف كلية القصيدة...

و- يؤخذ عليه توضيح رموزه...

وعلى هذا، يمكن أن نستنتج أن سائر الشعراء المحدثون، يميلون إلى خرق بنية الكلام، أي إلى استخدام المفردات المألوفة والمعتادة بطريقة إسنادية غير مألوفة وغير معتادة، وهم ينأون بذلك عن النثرية والتقريرية والسردية والمباشرة، لعلّهم يعيدون الحرارة للغة ويبتكرون من جديد لغة الشعر الصافي.

* * *