دور الكلمة في بناء الصّورة الشّعرية

أ. م. د. علي قاسم الخرابشة
قسم اللغة العربية
جامعة عجلون الوطنية

بِسْمِ اللهِ الرَحْمَنْ الرَحِيمْ

الملخص

لقد كان للكلمة دور كبيرٌ في بناء الصّورة الشّعرية في الشّعر الحديث والعوالم الداخلية التي يمكن أن يكون الشّاعر قد انفعل بها وعبر من خلالها عن مواقفه النفسية والوجدانية. وقد جاء البحث في أربعة أجزاء:

الأول: وهو تقديم عن أهمية الكلمة في إبراز الأحوال الانفعالية التي تتجسد في نفسية المبدع.

الثاني: وهو بعنوان، الألفاظ مادة الشّعر والصّورة الشّعرية، حيث ظهر أنّ للفظة دوراً كبيراً في بناء الصّورة الشّعرية عند الشّاعر كما كان للصورة دور كبير في بناء واختيار الكلمة.

الثالث: دور التكرار في بناء الصّورة الشّعرية. عند الشّاعر الحديث والمعاصر.

الرابع: دور التّضاد في بناء الصّورة الشّعرية، إذ أظهر التّضاد دوراً في تعميق المعنى الشّعري عند الشّاعر الحديث وتكثيف التّجربة لديه.

تقديم

لقد كانت اللفظة نقطة مركزية تشع من خلالها صور القصيدة حتى اعتبر النقاد أنّ الصّورة الشّعرية تأتي شرحاً أو تفصيلاً لهذه اللفظة التي اعتمد عليها الشّاعر، ورسم أساسه الكلمات. إنّ الكلمة في الشّعر تكتسب معناها من خلال ما يربطها بغيرها من كلمات متمثلة أحياناً بعلاقات الغياب، والحضور التي تربط الكلمات بما جاورها من الكلمات، لهذا فإنّ القصيدة الجيدة هي التي تتكون من شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية.

فالكلمة في أبسط تعبير لها وصف عن حالة، بل هي عبارة عن لوحة مؤلفة من المشاعر والأحاسيس، توحي بأكثر من ظاهرها، وترتكز على ما تختزنه من طاقات إيحائية، وهي نشاط ممثل للحياة التي تعيشها النفس. لهذا فإنّ أول ما يشير إليه النّص منبعث من إيحاءات كلماته. إنّ الكلمة في هذه الحالة ليست إلا صورة ممثلة لنفسية صاحبها وعقله الإنساني. ولكن هذا لا ينفي من وجود مؤثرات خارجية تأثر بها الشّاعر بصورة ما في شعره.

الألفاظ مادة الشّعر والصّورة

الحديث عن الصّورة الشّعرية جزء لا يتجزأ من الحديث عن اللغة وأثرها في بناء الصّورة وتشكيلها، ذلك أنّ اللغة " تركيب قابل للحركة ورموز قابلة للتّداول، كلّ منّها يدل على اتّجاه ما هو سائر. وفي هذا المنحى فإنّ كلا المعنيين والاتّصالين ينهضان على قصديّة الكلمات، لكنْ ليس يمسهما الشّعر بصورة عاجلة ومن ثم فإنّهما يتحولان إلى وحدات إيقاعية أو إلى صور، إنّهما يرتكزان على خواصهما، وإنّهما مكتفيان بما لديهما[1] ولأنّ اللغة من جانب آخر تعبير عن أراء الشّاعر الذّاتية وبلورة أسلوبه الفنّيّ وما يظهر فيه من الانفعالات النّفسيّة والحركات العاطفيّة والرؤى الخياليّة.

إنّ اللغة تتضمن الكلمة الشّعرية التي" ليس لها عوض أو بديل، وهي ليست رغبة في قول شيء ما لكنّها شيء ما قيل ومتعذر تغييره أو نسخه أو بصورة تتيح الخيار، إنّها ليست سير باتّجاه شيء ما، وليس كلاماً لهذا أو ذاك(٢). وبناء القصيدة الشّعرية فنيّاً يتوقف على مدى نجاح استخدام الشّاعر للغته الشّعرية، إذ يستطيع بها أنْ يخلق الصّورة بعد أنْ تتشكل عناصر اللغة لديه بحيث تكون اللغة الدّعامة الأساسيّة في إنشائها.

وكون اللغة الشّعرية تختزل كثيراً من المعاني القديمة والجديدة فإنّ" كلّ شعر هو بهذا لإعادة بعث اللغة وبكلمة مغايرة، إنّه جهد لإخفاء اللغة عادة واختراع لغة جديدة ذات خصوصية شخصيّة أي أنّها في النّهاية سرّيّة، لكنّ الإبداع الشّعري كما هو شأن الإبداع اللغّوي يقصد إلغاء الزّمن والتّاريخ المتركز داخل اللغة[3].

ويرى ت.س إليوت في هذا المجال أنّ اللغة دائمة التّطور، وتطورها في المفردات والتّراكيب والنّطق والتّلوين الصّوتي، وحتى في انحلالها على المدى البعيد، كلّ هذا يجب أنْ يتقبله الشّاعر ويفيد منه جهده، ثم إنّ للشّاعر بدوره حقّ المساهمة في تطوير اللغة والحافظ على أبرز خصائصها حتى تتوفر لها إمكانيات التّعبير عن أرحب المشاعر والانفعالات وأدقها، فمهمته مزدوجة إذ عليه أنْ يستجيب للتّطور ويعيه، وأنْ يصارع ضد الانحدار إلى ما هو أدنى من المقاييس الموروثة عن السّلف أمّا الحريات التي قد يمارسها فيجب أنْ تكون من أجل النّظام وفي سبيله[٤] ولهذا فإنّ " ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشّعرية هما مظهران لنفس الشيء، إنّ الشّاعر يكتب بالألفاظ وليس بالأفكار أو المعاني كما هي الحال في الاستعمال غير الشّعري للغة، وإنما بينها وبين الفكر علاقات وثيقة حيّة، فالتعبير هو الفكرة الفكرة هي التعبير، لأنّ القصيدة الجيدة عمل فنيّ مادته الألفاظ، ولا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنية "[٥]. كما وجد الناقد المعاصر في دراسة الألفاظ" ضروباً من القيم الفنيّة التي تبنى على الفروق القائمة بينها في البنية الصرفية وطبيعة اللواحق والسوابق والظلال الدلالية السياقية والإيحائية[٦] معتبراً أنّ الألفاظ في الشّعر " ليست ظلاً أو معنى، وإنّما هي نغم أيضاً وإنّ غموضها لا يأتي بفضيلة المعنى بقدر ما تفيض من الطاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللفظة في أجراس حروفها"[٧].

وفي هذا الجانب فإن المدلول الشّعريّ الذي يعبّر عنه باللفظ، ليس مستعصياً على العبارة الشّعرية، وإنَّ محاولة التّعبير وجمع العناصر الفنّيّة في الشّعر لا يعني أنَّ هذه العناصر تعمل منعزلة عن بعضها البعض، إنَّما هناك لغة يبدعها الشّاعر نابعة من شعوره وإحساسه وذاته لأجل أنْ يؤطر دلالاتها.

ويمكن النّظر إلى المستوى المعجمي من الألفاظ في الشّعر الحديث من خلال زاويتين مختلفتين الأولى تركيبية، والثّانية، دلاليّة. فالتّركيبية تتمثل في بنية الجملة النّحوية باعتبارها الرّكيزة التي يرتكز عليها المعنى " وتدرس الوضعية الضابطة لتتابع الكلمات خلال الجمل الرئيسية والفرعيّة في البناء اللغّوي "[٨]. وتقوم هذه الدّلالة على دراسة مجموعة من العناصر في الشّعر منها، طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التّركيب وبخاصة المبتدأ والخبر،

والفعل والفاعل، والعلاقة بين الصّفة والموصوف والإضافة والصّلة، ودراسة الرّوابط، وترتيب التّركيب، والفصائل النّحوية كالتّذكير والتّأنيث والتّعريف والتّنكير والعدد، والصيغ الفعليّة وتركيباتها والزّمن وتتابعه والبناء للمعلوم والمجهول[٩].

أما الزّاوية الدّلاليّة للألفاظ، فينظر إلى ما تعنيه اللفظة من إيحاء لأنَّ لغة الشّعر في الأصل ليست لغة تزينية بقدر ما هي إيحاء وتعبير عن الشّعور والإحساس، والحيرة والشّك، والتّغني بالماضي والعودة إلى الذّكريات، وبقدر ما تتصف به أحياناً من نزعة نحو الواقعيّة التي قد تصل درجة الواقعيّة. أنَّ هذه الزاوية تؤكد انبثاق الشّعر من الذّات، وهذه خاصية أكدتها الكثير من القصائد التي تكشف عن معاني الجمال الشّعريّ، وتقوم هذه الدّلالة على دراسة مجموعة من العناصر في الشّعر منها، طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التّركيب وبخاصة المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والعلاقة بين الصّفة والموصوف والإضافة والصّلة، ودراسة الرّوابط،وترتيب التّركيب، والفصائل النّحوية كالتّذكير والتّأنيث والتّعريف والتّنكير والعدد، والصيغ الفعليّة وتركيباتها والزّمن وتتابعه والبناء للمعلوم والمجهول[١٠].

وفي هذا الجانب فإنّ المدلول الشّعريّ الذي يعبّر عنه باللفظ، ليس مستعصياً على العبارة الشّعرية، وإنَّ محاولة التّعبير وجمع العناصر الفنّيّة في الشّعر لا يعني أنَّ هذه العناصر تعمل منعزلة عن بعضها البعض، إنَّما هناك لغة يبدعها الشّاعر نابعة من شعوره وإحساسه وذاته لأجل أنْ يؤطر دلالاتها، ولهذا يشير روز غريب إلى أن الشّعر" نوع من الكشف، والكشف يتمّ فيه عن طريق الألفاظ التي تتميز بالقدرة على الإيحاء منفردة ومجتمعة، فهي توحي أولاً: بمعناها القريب الظاهر وتوحي ثانياً بمعنى بعيد تكتسبه من القرينة، أي من اقترانها بسواها من ألفاظ الجملة، وتوحي ثالثاً: برنتها الخشنة أو الرقيقة الخاطفة السريعة أو الطريقة الممتدة، فتسهم في تكوين الجو الذي تنم عنه المعاني جملة [١١]. أمّا الأثر الآخر الذي يتركه استعمال الألفاظ في الشّعر" أمَّا الأثر الذي يتركه استعمال الألفاظ في الشّعر" فهو مغاير للأثر الذي يتركه في الآداب الأخرى، والعلوم، والنّثر المقالي أو الخطابي أو القصصي، فالكلمات في الشّعر تقوم بوظائف متعددة، إلاّ أنّ الوظيفة الجماليّة هي المهيمنة على هذه الوظائف، وهي إلى جانب وظيفتها التّوصيلية تؤدي دورها الإنشائي الجمالي، وهذا يتطلب أنساقاً مغايراً للأنساق

الأخرى[١٢]. وفي هذا الجانب فإنّ المدلول الشّعريّ الذي يعبّر عنه باللفظ، ليس مستعصياً على العبارة الشّعرية، وإنَّ محاولة التّعبير وجمع العناصر الفنّيّة في الشّعر لا يعني أنَّ هذه العناصر تعمل منعزلة عن بعضها البعض، إنَّما هناك لغة يبدعها الشّاعر نابعة من شعوره وإحساسه وذاته لأجل أنْ يؤطر دلالاتها. لهذا فإنّ " دلالة اللفظة لا تدرك بالمطلق، وإنّما من خلال موقعها في النص، فقد لاحظ ريفاتير أن أي عنصر من اللغة يكتسب يحوّر أو يفقد قيمته وفقاً لموقعه من عناصر اللغة الباقية "[١٣].

واللفظة عدا كونها مفردة " تحوي عدا معناها وعدا كونها كلمة في ذاتها.. تحوي جمالاً وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة.."[١٤]. لهذا " فالكلمة ترشد وتصور وتوحي وتعزف لحناً معيناً مميزاً تسرّ له الأذن، وتطرب له العين، ويرتاح له الذهن، وتدركه النفس، فالكلمة الشّعرية قطاع في بناء القصيدة الشّعرية "[١٥]. هذا إلى جانب الكشف عن رؤية الشّاعر الخاصة وبعض عالمه الشّعري. إنّ الألفاظ وسيلة يمكن بواسطتها أن ندرك النظرة التي ينظرها أو الكاتب إلى الواقع.

والشّعر الحديث أصبح ذلك المرجل الذي تنصهر فيه كثير من الجذور اللغّوية واللفظيّة منذ الجاهليّة وحتى اليوم، ولم يكتف بمزيج لغوي واحد، بل ضم كلمات مصهورة من ألفاظ العوالم الأخرى، فأصبحت لغته لغة جديدة من حيث شكلها وتركيب الصّورة فيها، ولم تعد النّظرة القديمة إلى الألفاظ والتّراكيب الشّعرية مقبولة، حتى وصل إلى استعمال ألفاظ ذات دلالات لم تستعمل من قبل.

وقد يلجأ الشّاعر الحديث إلى استخدام الألفاظ القديمة من قاموس الشّعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين، وقد كان لها دواعٍ كثيرة في نفس الشّاعر، إذ إنَّ حاجات النّاس ونمو تجاربهم ومحاولاتهم للتّعرف عما حولهم من أشياء جعلتهم يربطون الحاضر بالماضي، وخير وسيلة لهذا الرّبط عن طريق الصّورة. كما جعلت الشّعراء الحديثين" يتخذون ألفاظهم رعياً لملابسات العيش وسدّاً لمقتضيات التّعبير، واستيفاء لما يجدون في أنفسهم من ألوان المشاعر، وهيهات للفظ أنْ يأخذ حظّه من السّير مدة على الألسن إلاّ إذا صادف هوى في النّفوس، ولاقته استجابة عامة بين النّاس في مقامات الكلام، فغلبة اللفظ في

الألفاظ أسطع برهان على صلاحيته وأقوم دليل على صدق المحجّة بل إنَّ غلبة استعمال اللفظ وثيقة تثبت أنَّه وثيقة حيّة في بنية اللغة، خليقة بالتّقدير والاعتبار(١٦).

وكون اللغة الوسيلة التي عبّر بها عرار عن حاجاته الماديّة والانفصاليّة، فهي الأداة الرئيسة التي عبّر من خلالها عما في ذهنه من مشاعر وأحاسيس وذلك" لأنَّ الشّعر تجربة وجدانية عميقة تتصل باللغة بوشائج فنيّة، وترتبط ارتباطاً عضوياً بأعمق مكونات الأمّة، تاريخها العريق، عاداتها تقاليدها، فكرها الخلاق، مستخدمة من اللغة أدق أدواتها وأكثرها إبانة عن الإشعاع الحي بهذه المكونات وأشدها إفصاحاً عن نبل المقاصد والمرامي(١٧). لهذا يبدو دور الشّاعر في بنية اللغة واضحاً في التّحول باللفظة القديمة من لغتها إلى لغة الشّعر الحديث والاتّجاه بها صوب جمال البساطة الشّعرية بإعطائها سمة تعبيريّة جديدة.

ومع أنّ الشّاعر الحديث اهتم باللغة القديمة واستخدم ألفاظها وحاول الاستفادة منها في عمله الشّعريّ، إلاّ أنَّ تجربته الشّعرية اتجهت بها منحى جديداً يقوم على استخدام معطيات بأساليب تعبيريّه جديدة، وأضحى الشّعر يستطيع استيعاب جميع الكلمات من أجل التّجربة، وأنْ يشحن ألفاظه بمدلولات تقلب التّجربة الشّعرية وتفرغ الكلمات من مدلولها المعجمي وتتجه بها نحو دلالات أخرى جديدة.

لقد كان تعامل الشّاعر الحديث مع اللفظ القديم في إطار حالة من التّحول، أي الانتقال من الحديث إلى القديم، ومن القديم إلى الحديث، وذلك إمَّا على سبيل الواقع والتحقق الموضوعي القادر على تجاوز الواقع الراهن مهما بدت مساحته شاسعة أمام العيان. وفي إطار هذا التّحول يذوب الحاجز القوي والسَّميك الفظّ بين الماضي والحاضر والمستقبل وتبدو الأشياء والأزمنة في لغته وألفاظه في انصهار دائم. يقول أدونيس :

غربتُكَ التي تميت يا فنيقُ، غربتي
أزحتَ عن وجودي الرّكامَ والفَراغَ والدّجى
هدمتُ بابَ سِجني الكبير
هدمتُه بلهفتي إلى السّوى – بحبيَّ العَظيم
وما تزالُ خلفي البوابةُ الكبيرة

السلاسلُ الفراغُ الرِّكامُ والدُّجى
ترصُدنِي، تعلق التفاتَها بخطواتي
مشُرّدٌ أحبّ حتى المالئين جبهتِي سلاسلا
الكامنينَ في الدّروب غيلةً
مشرّدٌ أحسّني طُفولة
احترقُ
يكبرُ فيّ الأفقِ – يولد في الأفق
وحينما يزغردُ الصَّباحُ
يزعفُ لي، من أولٍ، جناحُ
مثلكَ يا فنيقْ
يا أيها الرفيق[١٨].

يظهر من خلال المقطع السابق أنّ كلمة " غربة " توحي بحالة من عدم الثبات والاستقرار والأمن والطمأنينة في نفس الشّاعر، وهذا ما يؤكد ارتباطها بالصّورة الشّعرية التي صور فيها غربة الفنيق غربته وقد أزاحت هذه الغربة عن حياة الشّاعر والفراغ والدّجى.

لقد استطاع أدونيس أن يخلق في هذه الأبيات ألفاظاً ترتبط بطبيعة التجربة التي يقوم بها، وهو في تعامله مع تلك الألفاظ أن يرتفع باللفظة من لغتها الإشارية الدالة عليها ومدلولها المتعارف عليها إلى مستوى من الرمز الذي من خلال مدلولاته استمد رؤيته الشّعرية، مما يكسب الألفاظ مدلولات شعرية وشعورية في آن واحد. ومن هنا فقد جاء الشّاعر بكلمة" فنيق" في القصيدة لتكون مركزاً ونقطة انطلاق يتكئ عليها الشّاعر للإيحاء بجو من الضغط والغربة التي يعيشها. فهو يشير في الوقت نفسه ضمن سياق لغوي إلى إحساسه الحاد بالتناقض الحاصل بينه كشاعر وبين الواقع الذي يعيشه ويمثله كثير من الشّعراء والفنانين. لذا فقد استطاع الشّاعر أنْ يمنح اللفظة بعداً نفسياً وشعرياً رمزياً في آن واحد، وتعيش في حياة متجددة ومتحركة لا تعرف السكون. من هنا فقد جاءت الصّورة عنده بناء معقداً في بعض الأحيان وغريباً في الصياغة والدلالة. فكلّ لفظة في القصيدة هي إقليم شعري متباين في مناخه النفسي

وأجوائها الشّعورية ورائحتها الفنيّة التي تفوح منها إحساسات الغربة والمعاناة أي أنّ الصّورة عنده ضرب من التداعي الحر.

ومن هنا تزخر صورة الفنيق في القصيدة بدلالات فنيّة بارعة يتجلى فيها عنصر الصياغة والتّصوير في خلق أثر قوي في المتلقي.

وفي هذا الجانب فإنّ إنشاء اللفظة أو الكلمة، في الشّعر ينبع من دواع وحالات معينة من" حالات القلق أو حالات الاستجابة الإنسانيّة للظّروف المعاشة، وكلّ حالة من هذه الحالات يرافقها البحث عن معنى، ودرجات القلق ودرجة التّوفيق في البحث تختلف اختلاف النّاس، تختلف من الإنسان العادي الذي ينقل قلقه بمستوى لغوي إلى إنسان آخر أكثر ابتلاء بالأسى والقلق وأوفر حظاً من الشّفافية والحاسيّة اللغّوية، فينقل قلقه بلغة أعلى مستوى من اللغة العاديّة، وإذا كان هذا هو شأن إحداث النّص، فإنّ كل واحد من المشتغلين بإحداث النّص يتطلع للبحث عن نصه الخاص الذي يحمل شيئاً من ذاته هو لا من ذات غيره، هويته هو لا هويّة غيره، من هنا إذن تنشأ فكرة البحث عن الخصوصيّة التي يصعب تحقيقها دون توفر عنصر الاختيار مما ألَفَه الآخرون أو ألِفَه الآخرون"[١٩]. كما أنّ اللفظة في العمل الفني" مرحلة من أهم مراحل الاختيار والتركيب، فهي تتشكل من مادة متفاوتة في توصيفها العلمي وآثارها، ثمّ تؤدي وظيفة حساسة حين تحتل موضعاً تبث من خلاله إشعاعها في اتجاهات عديدة، وتستقبل في الوقت ذاته إشعاعات تلك الاتجاهات المختلفة[٢٠].

ولهذا حظيت الألفاظ باهتمام كثير من الشّعراء والنقاد في العصرين القديم والحديث إذ " وضعها الفكر اللغوي الحديث تحت مجهر قوى يكشف عن فاعليتها أفقياً ورأسياً، فانطلق من مجرد الإحاطة بدلالتها المعجمية إلى الدّلالة السياقية حين تتكيف خلال قوالب عديدة مع ما يسبقها وما يلحقها..ثمّ توقف طويلاً مع ما لا يكاد يحدّ من الدلالات الإيحائية في ضوء الاستحضار العقلي لمختلف البدائل التي كان يمكن أن تحلّ محلها هنا أو هناك"[٢١]. وفي هذا المعنى يقول عبد الوهاب البياتي" إنّ بعض الكلمات لتكتسب في عيني، أحياناً صفات الكائن الحي، فلا تكون مجرد كلمات مفردة، إذ تُضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات حتى تصبح أشيه بالقمم الذي حُبس فيه العفريت أو الجني الذي هو الحياة. تظل مثل هذه الكلمات

تطاردني وتفرض وجودها عليّ فرضاً طبيعياً وكأنها جزء من ذاتي وليست عِبئاً عليها. وهي أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء نُسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق"[٢٢].

وقد برع الشّعراء المعاصرون في استخدام اللفظ الموحي في شعرهم ومن هؤلاء الشّعراء الذين استخدموا الألفاظ ذات الدلالات الإيحائية في الشّعر الحديث، الشّاعرة فدوى طوقان في قصيدتها الشهيرة" لن أبكي" مستخدمة اللفظ الموحي على إرادة الشّعب في مقاومة المحتل، إذ تقدم مجموعة من الصّور التي تفصل فيها إرادة الشّعب في الانتصار. تقول:

أحبائي حصانُ الشَّعب جَاوزَ كبوةَ الأمسِ
وهبّ الشَّهم منتفِضَاً وراءَ النَّهرِ
أصبَحوا ها حصانُ الشَّعب يصهلُ واثقَ الهِمَّة
أفلتَ منْ حصانِ النَّحسِ والعتمَة
ويعدو نحو مرفئهِ على الشّمسِ
وتلكَ مواكبُ الفرسانِ ملتمة
وتهتفُ بالحصانِ الحرِّ: عدواً يا حصَانَ الشَّعب
فأنتَ الرَّمزُ والبرْقُ
ونحنُ وراءكَ الفيلقْ[٢٣]

لقد استطاعت الشّاعرة أن تصوغ قصيدتها بألفاظ موحية في كلّ ما عرضته من صور واقعية أو مجازية، وقد اعتمدت فيها على المؤثرات الحركية في تصوير نهوض الشّعب وانطلاقته نحو الثورة إذ قامت بتجسيد هذه الانطلاقة على هيئة حصان. وهذا الحصان يتمتع بالشدة والعزيمة وتخطي الحصار المفروض عليه متجاوزاً واقع الظلم والاستبداد حين أفلت من حصار النحس والعتمة مسرعاً نحو الحرية التي كنى عنها بـ "مرفأ الشمس".

لقد حققت الشّاعرة من خلال كلمة" حصان " نوعاً من الوعي الذي أبرزه الأداء الجمالي، إذ تثري القصيدة بهذه اللفظة إضفاء صفة التجسيد على الكائنات غير العاقلة، فالحصان الذي انتفض يعدو مسرعاً إلى حيث مرفأ الشَّمس والحرية، ولكي تحقق هذه الحرية

التي تسعى إليها قدمت صور الفداء التي تأتي مثقلة بإيحاءات الحرية والمطالبة بالعدالة، فهذا الحصان كما يبدو في القصيدة تفديه مواكب الفرسان وتباركه بكلّ ما تملك من حال ودماء في قولها " ذوب العقيق ودم المرجان، وفي أشلائها علفاً " وهذا العطاء للحصان هو السبيل الوحيد لاستمرارية الثورة المتمثلة بالحصان الذي أصبح رمزاً للبطولة والمسيرة.

ويقول أبو القاسم الشابي :

وإذا جئنا إلَى الغابِ وغطانا الشّجرْ
فاقطفي ما شئتِ من عشبٍ وزهرٍ وثمرْ
أرضعتـهُ الشّمسُ بالضّوءِ وغذاهُ القمرْ
وارتوى من قطراتِ الطلي وقتَ السّحر(٢٤)

لقد اعتمد الشابي في تشكيله للصّورة الشّعرية في الأبيات السابقة على مجموعة من المفردات التي شكلت الصّورة الشّعرية من خلال تشابك علاقاتها، لذلك غدت مفرداته في الأبيات انعكاسات وتبادلات في الواقع النفسي والشّعري في القصيدة، ليظهر بواسطتها أن الشّاعر مهتم بما هو أبعد من العلاقات الجزئية بين الصور الحسية ومفرداتها المحسوسة والمحدودة ليصل في النهاية إلى ما يريد أن يعبر عنه ما بداخله من إحساسات يتواءم مع منطق التجربة والرؤية والانفعال.

وتتجلى القيمة الأسلوبية هنا في قدرة اللفظة الإيحائية وإطلاق هذه القدرات دون التوقف فقط عند معانيها الدلالية.

لقد ظهر الإبداع الشّعري هنا في إبراز صورة الشّمس وفي نقل دلالة اللفظة من حيث هي صفة لمصدر حراري ومشع إلى صفة الكائن الحي المحسوس والذي يختلف فيه الكائن اختلافاً تاماً عن الحقل الذي ينتمي إليه مثل " الشمس " وهو نقل غير متوقع فقد " جعل الشمس ترضع بضوئها الأعشاب والأزهار فحين أراد أن يؤكد على أهمية الضوء لنمو النبات، جاء بهذه الصّورة الرائعة التي جعلت من الشمس أمّاً، وهي كما يقول الطبيعيون كذلك بالنسبة لبقية الكواكب، إنّها ولا شك حقيقة علمية، ولكنها تخلو من جفاف العلم بسبب ما أضفته ألفاظه العذبة من روعة التصوير"(٢٥).

ويلاحظ المتلقي أن الشّاعر من خلال اللفظة الموحية يحاول أن يصور الواقع بصدق لامتناه ويضع من خلاله بؤرة الأحداث الموحية بمعان واسعة من خلال لفظة مكثفة مختزلة دون إسهاب.

إنَّ القصيدة تحمل أبرز سمات القصيدة الحديثة إذ إنها لا تعبر تعبيراً مباشراً عن معنى أو مضمون محدد واضح، وإنَّما قدمت مضمونها بطريقة إيحائية من خلال ما أوحت به المشاعر والأحاسيس والأفكار" ونتيجة لهذا فإنّ القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحداً متفقاً عليه، ومن الخطأ المضاد لطبيعة الشّعر بل القاتل له أن نتطلب من كلّ قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد هو صورة طبق الأصل من فكرة الشّاعر. أمّا الشّعر فإنه يوحي بمجموعة من المعاني والأفكار والمشاعر التي تنمو وتتنوع وتعمق بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءتها"[٢٦].

أما الجانب المهم في الكلمة فهو أثرها في إحداث تغيير في نفس المتلقي، إذ إنّ أولى الأفكار التي تواجه المتلقي في دراسة القصيدة تنبعث من معاني كلماتها والتي تشكل مجموعة من التفسيرات والتخمينات التي تصدر عنها المدلولات، فضلاً عن التموجات الصوتية السّمعية للألفاظ التي تحدث أثراً في جلب انتباه القارئ أو المتلقي لها "[٢٧]. وكلما" كان التلقي بين الذّهن واللفظ على درجة عالية من الوضوح والإدراك كان ما تشمله الألفاظ وما تحويه من معان أوقع في نفس القارئ، وعلى قدر ما تحمله اللغة من إشعاع يكون وضوح التعبير، فالعماد هنا على ما تحمله اللغة لا على ما بها من جمال أو رقة في الشكل"[٢٨].

والقصيدة يجب أنْ تكون عملاً فنيّاً متكامل الأطراف، فهي كالجسم الحيّ الذي يقوم كل عضو فيه بمهمة معينة ولا ينفصل عن العضو الآخر. ولكنْ" لكي ينجح الشّاعر في بناء قصيدته فنيّاً، لا بدَّ من توخيه الدّقة في استعمالاته اللفظيّة، وقدرته الواعيّة على تشكيل التّراكيب اللغّويّة بصورة دالة تشفّ عن مضمونها وتضيء مساحتها. فدقة التّعبير اللغوي تبعد الشّاعر عن مطبات الغموض وتقوي ثقة القارئ بشعره وتخلق انسجاما فنيّاً بين تراكيبه اللفظية وأحاسيسه الشّعوريّة"[٢٩]. والقصيدة الشّعرية في وحدتها، هي القصيدة التي يلتئم فيها عدد من التّجارب الجزئية التي تستوعب بنية القصيدة عامة بشكلها المتكامل المنطلق من ذات الشّاعر

المؤثرة فيه، والصّور فيها ذات علاقات منسجمة مع بعضها بعض، ومرتبطة بالسياق الذي انطلقت منه بأسلوب فنيّ قائم على تقنيات متعددة ومتنوعة من حيث الموسيقى والإيقاع واللفظ والمعنى. إنّ " الحكم على قصيدة ما بالجودة عندما تعطينا إحساساً بأنّها شيء تام لا يمكن أنْ يضاف إليه أي شيء ولا يمكن أنْ ينزع منه أي شيء دون النّيل من قيمته أو حتى الذهاب بحياته"[٣٠].

والصّورة الشّعرية بما تحمله من دلالات ورموز وصور قائمة أساساً على الاستخدام اللفظي وتعتمد في جوهرها " على الألفاظ الحسية كانت أم معنوية، ومن هنا كان ما ينطبق على الصّورة لا يتنافى مع ما ينطبق على اللفظ – لبنتها الأولى – من حيث تساوق كلّ منهما مع المعنى المراد توصيله لكشف طبيعة التجربة الشعورية، وتحديد أبعادها الإنسانية والفنية جميعاً"[٣١]. لهذا فإنّ الاتساع المدلولي للفظة معينة " هو مجموعة الأشياء المشار إليها بهذه اللفظة، وكلّ نمو في الاتساع يعني أنْ يدخل ضمن مدلول هذه الألفاظ أكبر عدد ممكن من الأشياء"[٣٢].

إنّ الكلمة لا تكتسب خصائصها إلا من حسن موقعها في الصّورة، وهذا يسيغ للباحث أن يسحب خصائص الكلمة في الصّورة على النظم وما يجد من خصائص إنما هي ألصق بالنظم منها باللفظ، فهي تنبع من علاقات متآلفة، لتوصيل المعنى صحيحاً مؤثراً، وليست هي مجموعة على غير انتظام وإنما هي مجموعة علاقات، تعين على فهم المعنى، والوفاء به، وتأدية الغرض في قوة ووضوح، وحديث التآلف بين الألفاظ والعلاقات بينها هو حديث النظم[٣٣].

إنّ دقة التركيب، وصياغة النظم، وانسجام الكلمات هو الذي يؤثر تأثيراً حقيقياً في الصّورة التي تتألف من حسن مواقع الألفاظ في النظم ووضع كلّ جزء في موضعه الملائم من الجملة، ووضع الجمل في مواضعها المناسبة من النظم، الذي تنبع منه الصّورة قوية واضحة مؤثرة[٣٤]. وفي هذا المجال أشار إحسان عباس إلى أنّ الصّورة في الشّعر هي " جزء من مبنى القصيدة، ولا بدّ أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى، وفي هذه الطريقة لا تزال كلّ قصيدة صالحة، لأن تنقد دون نظر إلى قارئها وموضوعها، وهذه اللفتة الأخيرة

مسألة شائكة، ولكن حتى هذه تستطيع دراسة الصّورة أن تكشف عن تفاهتها أو أهميتها في كثير من الأحيان"[٣٥]. لهذا تتفاوت أللألفاظ في شعر الشّاعر تفاوتاً واضحاً في قيمتها وعمقها ودلالاتها. كما قد تغلب على ألفاظ بعض الشّعراء النزعة الفردية الانفعالية، إذ ورد معظمها في معان شعورية مفجعة وثورية متمردة في الوقت نفسه، وقد يدرك الشّاعر أحياناً اللفظة الرمزية التي يستوحي من خلالها شتى الدّلالات والاحتمالات. وأحياناً أخرى يلجأ الشّاعر إلى إضافة ألفاظ مهمة من أدوات الإيحاء إذا عرفنا أن لغة الشّعر في الأصل إيحائية، لهذا فقد كان كثير من الشّعراء حاذقين بشكلّ كبير في انتقاء الكلمة. إنّ إنشاء اللفظة أو الكلمة، واستعمال الشّاعر لها في شعره ينبع من دواع وحالات معينة من " حالات القلق أو حالات الاستجابة الإنسانيّة للظّروف المعاشة، وكلّ حالة من هذه الحالات يرافقها البحث عن معنى ودرجات القلق ودرجة التّوفيق في البحث تختلف اختلاف النّاس، تختلف من الإنسان العادي الذي ينقل قلقه بمستوى لغوي إلى إنسان آخر أكثر ابتلاء بالأسى والقلق وأوفر حظاً من الشّفافية والحاسيّة اللغّوية فينقل قلقه بلغة أعلى مستوى من اللغة العاديّة، وإذا كان هذا هو شأن إحداث النّص فإنّ كل واحد من المشتغلين بإحداث النّص يتطلع للبحث عن نصه الخاص الذي يحمل شيئاً من ذاته هو لا من ذات غيره، هويته هو لا هويّة غيره، من هنا إذن تنشأ فكرة البحث عن الخصوصيّة التي يصعب تحقيقها دون توفر عنصر الاختيار مما أَلِفَه الآخرون أو أَلِفَه الآخرون[٣٦]. ذلك أنّ الشّعر الجديد لا يستعمل الألفاظ والعبارات.. بمدلولاتها المعروفة ومفاهيمها المقبولة ولا يستعمل اللغة بالمواضعات التي تواضع عليها الناس، بل يهدر تلك الدّلالات والمفاهيم والمواصفات[٣٧].

ولما كانت الألفاظ هي مادة الشّعر الرئيسية، فلا بدّ أن تحمل غالباً ما يثير الدّهشة والبهجة في النفس، لأنّها في حدّ ذاتها وسيلة للتعبير عن غاية، فهي رموز لمعان قد تصبح بدورها رموزاً شعرية، وكلما ازدادت رمزية الشّعر ازدادت روعته وإثارته في نفس المتلقي والإحساس بجماله. لهذا فإنّ ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشّعرية هما مظهران لنفس الشيء، إنّ الشّاعر يكتب بالألفاظ وليس بالأفكار أو المعاني، فليست اللغة في الشّعر مجرد رموز أو مثيرات إلى الأفكار كما هي الحال في الاستعمال غير الشّعري للغة، وإنما بينها وبين

الفكر علاقات وثيقة حيّة، فالتعبير هو الفكرة والفكرة هي التعبير، لأنّ القصيدة الجيدة عمل فني مادته الألفاظ، ولا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنية "[٣٨]. لذا فالألفاظ هي " نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما يمكن وروده منها على اللسان، أو هي رموز يقترن كلّ منها بخواطر وملابسات تتيقظ في الذهن مت طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر، وإنْ ترادفا في ظاهر المعنى، فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماماً"[٣٩].

ولا شكّ أن الوعي بالكلمة في الحركة الشّعرية الحديثة قد اختلف تماماً، إذ إنّ هذا" الوعي الطارئ بحقوق المفردة كان ابناً شرعياً للعقيدة الإبداعية لشعرية الحداثة، إذ إنّها لم تعد تثق في ارتباط الدال بالمدلول الواقعي، ولم تعد تثق في مقولة المحاكاة على مستوياتها المختلفة، إنّ الذي تثق فيه أنّ كلّ مفردة تنتج مرجعيتها من دون نظر إلى الواقع الفعلي، إنّما ينحصر نظرها في مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنى هذا أنّ الدال والمدلول، يتحركان حركة حرة، فقد يتباعدان، وقد يتقاربان، وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة، ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة الشّعرية إعلاناً عن وظيفتها الطارئة "[٤٠]. من هذا يقول شفيق جبري:" إني مولع بالألفاظ، أفتش عن محاسنها وأحفظ ما يروقني من هذه المحاسن.. لقد كان يحملني حبي للفظ أن أفتش عن القوافي قبل الشروع في القصيدة، فكنت في بعض الأحيان أحشد من القوافي جملة أنتحيها، لأن معرفة القافية كانت تمهد لي سبيلاً إلى القذف بالبيت، وكثيراً ما يجئ في صدر هذا البيت من الألفاظ ما يستدل به على القافية... إن الألفاظ لا تظهر خصائصها إلا في مواطن الاستعمال فمن العبث تجريدها من المعجم وحشرها... ولكن إذا اهتديت إلى اللفظ في بيت من الشّعر، فكيف اهتدى إلى الصّورة ؟ فها تجيئني الصّورة ثم يجيئني اللفظ، أم أن اللفظ هو الذي يأتي بالصّورة ؟ لقد كانت الألفاظ توحي إلى المعاني في كثير من الأوقات.. كنت أشعر بأنّ الألفاظ هي التي تدفع الصّورة المخزونة في ذهني فتظهرها وتبرزها"[٤١].

إنّ الكلمة حتى تدخل عالم الصّورة الشّعرية، يجب أنْ تسمو على الحدود البلاغية القديمة للتّعبير عن حداثتها دون التّخلي عن الواقع والحقيقة، وعندما تقترب منها الصّورة" تحررها من علاقاتها النحوية القواعدية لتدفعها في علاقات جديدة لا يأخذ بعين الاعتبار إلا

المستلزمات الموسيقية الخفية للعبارة "[٤٢] ولا تتضمن الصّورة البلاغيّة الصّورة بشكلها الفنيّ والجماليّ، ولكنّها تحوي صوراً وأشكالاً من النّماذج القديمة الخاصة بالفكرة البلاغيّة. ولم" تعرف التّمييز بين المستوى التّركيبي والمستوى التّصويري، ولم ترَ إلاّ أنّ المستويين يتكاملان دون أنْ يتقابلا، وهذا الخطأ مسؤول إلى حدّ كبير عن المأزق الذي حوصرت فيه الدّراسات الشّعرية"[٤٣] ولأنّها " انسحاب عن الحقيقة، من أجل التّفاعل معها ولذلك فإنّ كلّ صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة، وعندما تفشل إحدى الصّور، فإنّنا قد نرى العيب فينا وقد نراه تعارضاً مع الفكرة المطروحة، أو أنّها أقوى أو أخفّ منها"[٤٤]. ولهذا أشار كمال أبو ديب إلى أنّ " الصّورة لا توجد في العمل الشّعري وحدة قائمة بذاتها لها أبعادها الجماليّة الذّاتيّة إلاّ أنْ يكون ذلك بحدّ ذاته لغرض ينبع من الموقف الشّعريّ المتكامل الصّورة جزء حيويّ في عملية الخلق الفنيّ، وينبغي أنْ تحلل في إطاره"[٤٥]. كما يرى كثير من النقاد أن " مسألة انتقاء الشّاعر للمفردات في الصّورة الشّعرية تمثل جانباً " مهماً من الجهد النقدي في هذا المجال، إذ إنّ هذا الانتقاء يفصح عن براعة الشّاعر وقدراته في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الإبداعي والفكري من عدمها، ويستدل به على إبداع الشّاعر في انتقاء الألفاظ الموحية في الصّورة الشّعرية التي تتعادل قيمتاها الدلالية أو المعنوية والنفسية ومن خلال قدرتها أيضاً على التكثيف والتركيز والإضاءة ورصد أبعاد التجربة الشّعرية فضلاً عمّا ينبغي أن يلحظه الشّاعر في انتقائه اللغوي للمفردات من التناسب للمفردات من التناسب والتلاؤم بينها وبين طبيعة الصّورة ونمط بنائها حتى لا تأتي الألفاظ قلقة منبتة عن سياقها تتساقط بسهولة، وأن يفصح الشّاعر عن حقيقة موقفه وإدراكه الجماليين من اللغة في الصّورة الشّعرية بما يقيمه بين المفردات من علائق لغوية تمثل ذوقه وخبرته الجمالية المنفردة على نحو ينقذ الإبداع الشّعري من براثن المنطق السطحي وإدمان الاستعمال المألوف ويخلق توحداً بين الانفعال والفكر"[٤٦].

ومن هنا فإنّ الصّور تترابط مع بعضها ترابطاً عضويّاً يكسبها الوحدة والتّلاحم والانسجام حتى ترتفع بأثرها الفنّي الذي يكسبها الإشراق والجمال الذي يثير انتباه المتلقي من جانب وتوضيح المعنى من جانب آخر.

إنّ أهمية الصّورة في الشّعر الحديث" تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي"[٤٧]. ومن كونها " جوهر الشّعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لإجراء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشّعرية وتشكيل موقف الشّاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص "[٤٨]. كما أنّ تطور الصّورة فيه الحديث قد أصبح "مجال الحكم على الشّاعر فالمعاني الصّامتة لدى جميع النّاس ومنهم الشّعراء، ولكنّ العبرة في مدى قدرة الشّاعر على صوغ هذه المعاني في الألفاظ وقدرته على تصويرها"[٤٩].

إنّ الصّورة الشّعرية في النقد الحديث" هي إبداع فنيّ يخاطب الرّوح والإحساس والخيال معاً فما نحصل عليه من التشابه أو سواه من عالم المجازات الاستعارية يكون له تأثيره في إنما الصّورة الجمالية الفنيّة، فيضيف جديداً بتشبيهه في خيالنا وروحنا، ويشيع فينا مدركات خيالية مادية ومعنويّة ويضع بين أيدينا الصّلة التي قد تشرد عن أذهاننا عند مواكبة الصّور المختلفة أو عند الجمع بين النقيضين في خيال صادق، وإدراك فني بديع "[٥٠].

التكرار

لقد لفتت ظاهرة التّكرار النقاد مع بروز كثير من الدراسات الأسلوبية والحديث عن الصّورة الشّعرية في الشّعر، وهي من أهم خصائص الشّعر القديم والحديث.

وتبدو أهمية التّكرار واضحة بالنسبة للشّاعر المعاصر الذي يستفيد من مختلف معطيات اللغة على مستوى الصّوت أو الإيقاع أو المعنى أو التركيب النحوي، وذلك ليجعل من لغته لغة معبرة إيحائية، وذات دلالة نفسية. وفي تسليطه " الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه[٥١].

تعدّ ظاهرة التّكرار" من أهم خصائص الشّعر العربي قديماً وحديثاً، وهو سمة لا تكاد تفارق عنصراً من عناصره، فأوزان الشّعر وأنغامه قائمة على عنصر تكرار التّفاعيل والأبحر وحتى الزّحافات والعلل يلزم بعضها منها التّكرار ويلازمه، والقافيّة تستتبع التّكرار وتتردد في نهاية

الأبيات طيلة القصيدة.. وبهذا يكون التَّكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشّعر، الوزن، القافيّة، لكنّ الجديد في التَّكرار أنْ يشمل بهذا الشَّكل والوفرة التي نلاحظها في محاولة إيجاد نوع من الضّوابط لها حتى لا يتحول الأسلوب إلى وسيلة لهدم الشّعر أو لغته بدلاً من أنْ يكون عنصر ثراء وغنى"[٥٢]. وتبدو أهمية التَّكرار في تسليطه" الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيمة تفيد النَّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه"[٥٣].

والشّاعر العربيّ المعاصر حريص كلّ الحرص على أنْ يجعل من لغته لغة إيحائية معبرة سواء عن طريق التَّكرار أو الرّمز أو الأسطورة، وهو" عندما يدخل في سياق النّص الشّعري يكتسب دون شك طاقات إيحائية من تلك الطّاقات التي تحملها اللغة الشّعرية نفسها، فلغة الشّعر غنية بطاقاتها ودلالاتها، لأنَّ استخدام اللغة في الشّعر يختلف عنه في النّثر"[٥٤].

والكلمة الشّعرية ليس لها بديل أو عوض وليست علامة فضفاضة لا قيمة لها، بل هي" لغة انفعالية تتوجه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقيّة التي يمكنها هي الأخرى أنْ تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى"[٥٥].

وتبدو أهمية التَّكرار واضحة بالنسبة للشّاعر المعاصر الذي يستفيد من مختلف معطيات اللغة على مستوى الصّوت أو الإيقاع أو المعنى أو التركيب النحوي، وذلك ليجعل من لغته لغة معبرة إيحائية، وذات دلالة نفسية. وفي تسليطه " الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيمة تفيد النَّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه"[٥٦].

ومن ناحيّة أخرى تبدو أهمية ظاهرة التَّكرار في الشّعر" قادرة على تبيان قضيةأساسية من قضايا الأسلوب الأدبي، وهي أنّ الأسلوب بحدِّ ذاته قائم على عملية الانتقاء والاختيار ولذلك يصادف المرء في كتابات بعض النّقاد عبارة تتردد كأن يقول النَّاقد أو المحلل، لو أنْ الشّاعر قال هكذا بدلاً من هذا لتغير المعنى عن جوهره، إنَّ الأمر يتعلق تعلقاً مباشراً بالكلمات واختيارها، وإنّ اختيار الشّاعر لتكرار كلمة ما داخل في صميم موقفه"[٥٧].

إنّ الشّاعر من خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، يمدّ روابطه الأسلوبيّة لتضمّ جميع عناصر العمل الأدبيّ الذي يقدمه ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضادات فيه ربطاً موحياً منطلقاً من الجانب الشّعوريّ، ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النّفسيّة التي هو عليها، والتّكرار يحقق للنّص جانبين، الأول: يتمثل في الحالة الشّعورية النّفسيّة التي يضع من خلالها الشّاعر نفسه المتلقي في جوٍّ مماثل لما هو عليه والثّاني: الفائدة الموسيقية، بحيث يحقق التّكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنّمو والتّطبيق، وبهذا يحقق التّكرار وظيفته كأحد الأدوات الجماليّة التي تساعد الشّاعر على تشكيل موقفه وتصويره، لأنّ الصّورة الشّعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التّشكيل(٥٨).

كما يجسّد التّكرار صورة من صور التّرابط القائم بينها، إذ يظهرها على أنّها بناء متلاحم ومتواشج تجلّت فيه رؤية الشّاعر التي ينطلق منها معبّراً عن نفسه معتمداً على مكنونات اللفظة المكررة، وما يمكن أنْ تؤديه من إيحاء التّعبير وتلك مهمة المتلقي في اكتشاف المعنى الدّفين خلفها.

والتّكرار ظاهرة تتعلق بتشكيل مفردات اللغة التي يستخدمها الشّاعر، والقصيدة " من حيث هي عمل فنيّ ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل خاص، لأنّ كلّ عبارة لغوية سواء أكانت شعريّة أم غير شعريّة، تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكنَّ خصوصية التّشكيل هي التي تجعل للتّعبير الشّعري طابعه المتميز"(٥٩). إنّ" صور التّكرار تمتلك فضلاً عن إمتاع الأذن قيمة عمليّة تتمثل في تأكيد الأفكار وإثارة التّفكير، كما يحدث مثلاً في إبراز البنية المتماثلة أو المتضادة"(٦٠).

وكون النّص الشّعري يقوم على مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تشكل بنيتة، فإن التّكرار " يستطيع أنْ يعين في الكشف عن القصد الذي يريد الشّاعر أنْ يصل إليه فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جوّ الرّتابة على العمل الأدبيّ، ولا يمكن أنْ تكون دليلاً على ضعف الشّاعريّة عند الشّاعر، بل إنَّها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشّاعر لتعين في إضاءة التّجربة وإثرائها وتقديمها للقارئ الذي يحاول الشّاعر بكل الوسائل أنْ يحرك فيه هاجس التّفاعل مع تجربته إنّ حرص الشّاعر على إحياء تجربته في نفوس

المتلقين يجعله يتحرز في اختيار الأسلوب الأكثر ملاءمة"[٦١]. ولهذا تشترط نازك الملائكة في اللفظ المكرر أنْ يرتبط بالسّياق الشّعري، وأنْ يلقى ما بعده عناية الشّاعر[٦٢]. إنّ التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وقد عرفت القصيدة.. هذه الوسيلة منذ أقدم العصور[٦٣]. لكن طبيعة تطور القصيدة الشّعرية فرض أنماطاً جديدة من أنواع التّكرار، كما أنّ الكلمة في الشّعر أصبحت تعني الكثير للمتلقي، فالتّكرار في الشّعر لا يتوقف على طبيعته الصّوتية التي يمكن أن تفجر شعوراً معيناً بقدر ما يخلق منه دلالة جديدة. فهو يوحي بأكثر من الظاهر وقيمته ترتكز على طاقته الإيحائية، وهو ذو قوة تفوق قوة الإيقاع لأنّه يوحي بالفكرة كما يوحي بالجوّ والعاطفة.

يقول الميداني بن صالح :

اللّيلُ يُرْهِبنِي، وَيَشْربُ مِنْ دِمَائي
وَاللّيلُ وَحشٌ أحْمرُ الأنيابِ، يَنهَشُ أضلُعي
يَجرِي وَرَائي[٦٤]

يقوم التكرار في القصيدة بوظيفة إيحائية بارزة، فتكرار كلمة الليل في الأبيات يوحي بمدى المكرور على رؤيا الشّاعر ومشاعره، إنّه يملأ أفق الشّاعر ورؤياه، ويواجهه أينما اتجه، وتكرار الليل هنا في صور استعارية هو الوسيلة الأساسية في الإيحاء بمدى ارتباط الشّاعر بالوطن الذي أصبح يئن تحت وطأة الكثير من الظلم والظلام. وهنا يظهر الليل عبر أكثر من ملمح فنيّ، فهذا المركب المخيف أمام ناظري الشّاعر إنّما هو مستعار منه، وقد أضفاه على الليل تشاؤم الشّاعر من الواقع الذي يعيش فيه وقلقه على الحياة التي يحياها الناس في سياق استعارة مكنية. وفي السّطر استعارة مكنيّة أخرى عندما يجعل الليل وحش ينهش أضلاعه ويجري وراءه.

والاستعارتان" الليل يرهبني" و" ينهش أضلعي" تصوران رمزيّاً الصّراع الذي يعيشه الشّاعر والذي يحمل دلالات الظّلم والغربة والرَّهبة والخوف والقسوة في الوقت نفسه. لهذا فقد أظهرت الصّورة من خلال الإيحاء وصف حالة نفسية سوداوية عند الشّاعر.

إنّ تكرار كلمة الليل كشف عن خلجات الشّاعر الشعورية والنفسية، ورصد عالمه الداخلي والربط ما بينه وبين معطيات العالم الخارجي. فقد بينت قدرة اللفظة وعلاقاتها التجاورية مع الرهبة والخوف على إيجاد الصّلات النطقية بينها والكشف عن العالم النفسي للشّاعر. فكانت قدرة الشّاعر الفنية التوجه نحو الدلالات النفسيّة التي تأتي من التعمق في النفس عن طريق اللفظ.

وقد يكون التكرار بمثابة التجربة الشعورية التي تؤدي إلى خلق الصّورة، وحدث نفسي يعيش صاحبها التجربة من حوله ليشكل منها بناء القصيدة الفني بشقيه العاطفي والفكري في شكل يتسم بالترابط والتكامل. يقول صلاح عبد الصبور :

لوركَا
نافورَةُ ميدانْ
ظلّ ومقيلٌ للأطفالِ الفقرَاء
لوركَا أغنياتٌ غجريةٌ
لوركَا شَمسٌ ذهبيَّة
لوركَا ليلٌ صَيفي منعِمْ
لوركَا أنثَى متئمْ
لوركَا سوسنةٌ بيضَاء
مسَحتْ خدَّيْها في المَاء
.....
لوركَا صدرُ عريان من زبدٍ ودُخان(٦٥).

الشّاعر في القصيدة السّابقة يكرر اسم الشّاعر الإسباني" لوركا " لينشئ في كلّ بيت من أبيات القصيدة صورة شعرية مرتبطة بعلاقة عضوية مع البيت الذي يليه، ومع كلّ كلمة فيه،

ليبني عليه الشّاعر أفكاره وخواطره الذاتية المعبرة عن الناحية النفسية والشعورية، وقد أشير إلى مثل هذا التكرار بمفهوم التكرار الاستهلالي، وهذا يرفع من تواتر الإلحاح مع المعنى بأسلوب شديد التأثير في القارئ والسامع(٦٦).

لقد اتخذ صلاح عبد الصبور من تكرار شخصية لوركا منطلقاً للبحث عن القيم الإنسانيّة التي أصبح بعضها معدوماً في الواقع منها، الحبّ، والألفة، والدفاع عن الإنسانية، ومقاومة الظلم والظلام الانتهازية، والإقطاعية من أجل بناء حياة آمنة ومستقرة لفئة من الناس المسحوقين، ومطمئنة قائمة على العدل والمساواة، بل إنّ العديد من نظراته التي برزت جلية في إبداعه الشّعري لا زالت ذات دلالات إيحائية بالغة التأثير. أبرزت الصّورة أن الشّاعر كان مستقبلياً بنظراته إلى الواقع وما يكتنفه من ظلم ومصائب وأحداث. وقد أدى الشّاعر دوراً في هذا التكرار في نقل الصّورة في وصفها المادي والملموس، ولا سيما أنه يمتلك قدرة عالية على تمثيل فكره ومشاعره في صور وأشكال ذات أصل مادي، وعلى نحو تكون هذه الصّور قادرة على الإيحاء بحيث تشكل رمزاً يحقق ما يريده الشّاعر من معان في نفس المتلقي.

ومن الشّعراء من تشف ألفاظهم في جو تتداخل فيه مدركات الحواس حتى تقترب الصّورة فيه من الرمزية. ولعل أبو القاسم الشّابي من أبرز الشّعراء الذين لجوؤا إلى حشد الكثير من التشبيهات المكررة والمتتابعة حتى يصبح اللفظ خيوطاً في نسيج متكامل من التعبير والتصوير. وهو من أكثر شعراء القرن العشرين الذين أحسوا بموسيقى الألفاظ وتآلفها وقدرتها على الإثارة العاطفية من جهة والخيالية من جهة أخرى ليرقى فيها إلى آفاق مغلفة بالحلم.

ولأبي القاسم الشّابي قصيدة طويلة اسمها صلوات في هيكل الحبّ يمكن أنْ يكون نموذجاً كاملاً لهذا اللون من الشّعر الذي يلجأ فيه الشّاعر إلى تكرار التشبيه الذي يمتزج فيه الحقيقة بالحلم. يقول :

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ كالأحلا ... مِ كاللحْنِ، كالصّباحِ الجديد

كالسَّماء الضّحوك كالليلةِ القمْرا ... ء كالوَردِ، كابتسامِ الوليد

أنتِ دنيا من الأناشِيدِ والأحلا ... م والسحرِ والخَيال المديد

أنتِ فوقَ الخيالِ والشّعر والفنِ وفوق النُّهى وفوقَ الحُدود

أنتِ قدسِي ومعْبدي وصبَاحِي وربِيعِي ونشوَتي وخلودِي[٦٧]

إنّ تكرار التشبيه قد أغنى الصّورة بدلالات رمزية ونفسية، فالمحبوبة في عذوبتها تستحضر زمن الطفولة من خلال تشبيهها بالطفولة وبالأحلام واللحن والصّباح الجديد والسّماء الضّحوك والليلة القمراء وابتسام الوليد. وفي تكرار هذه التشبيهات يركز على الجمال الحسيّ بقدر ما يؤكد الأثر النفسي والشّعوري.

إنّ حاسة الذوق هي الوسيلة للإحساس بهذه التشبيهات، وهو ضرب من ضروب التراسل الذي خضعت فيه حاسة من الحواس لحاسة أخرى وأصبحت التشبيهات رهناً بهذه الحاسة. كما أنّ حاسة الذوق لها علاقة واضحة بالظمأ والحرمان.

ولعل الباحث في الشّعر المعاصر يلمس أهمي الاستخدام التكراري الذي يعتمد فيه الشّاعر على الإيحاءات التي تكمن في اللفظة المكررة من ناحيتي الفكرة أولاً والصّورة ثانياً.تقول فدوى طوقان:

والصمتُ في مدينتي
الصَّمت كالجبالِ رابض
كالليلِ غامضٌ، الصمتُ فاجعٌ
محمّل بوطأة الموتِ وبالهزيمة
أواه يا مدينتي الصّامتة الحزينة [٦٨].

اتخذت الشّاعرة من تكرار الصمت في بناء الصّورة الشّعرية وسيلة للحديث عن همومها الذاتية وعن ضيقها بالحياة والواقع الذي يعيشه الناس. إنّ الصّمت عند الشّاعرة يكتسب أبعاداً أعمق، كما أوحى لها بصور مركبة فيها كثير من التلاؤم والتناسب بين أحوال النفس في القصيدة. لقد مزجت الشّاعرة من خلال التكرار شعورها الوطني وهمه بشعورها الذاتي، فغدا الهم نابع من صميم وجدانها وتلون بأسلوبها الشّعري. ولم يعد الحديث من خلال التّكرار عن مقاومة الاستعمار والكفاح في سبيل الحرية وسرد نمط من الأنماط القديمة التي تعلو فيها النبرات العالية أو المألوفة، بل أصبح وجهاً من وجوه الحرية الذاتية.

وتحاول الشّاعرة في هذا التكرار لكلمة الصّمت أنْ تعبر عن أحزانها لمصير وطنها وقومها أو ألمها لما يشهد من اختراق على يد المستعمر. إنّ ختام هذه الصّور بالاستفهام يشعر المتلقي بهذا الأسى الذي يغلف الوجود.

فالصمت في هذه الأبيات لفظة محورية تدور حوله عبارات الشّاعرة وصورها وتنفرد عنه طائفة من الألفاظ التي تعبر عن معاني الألم ومظاهره على نحو لا يصل بوجود مادي، وإنّما يوحي بدلالات ومعان نفسية ووجدانية.

يلقي تكرار الصّمت بظلاله على الصّور الاستعارية التي جسدت في بداية القصيدة صورة الموت إنساناً بدلالات الفعل" رأى" إذ أفصحت الصّورة البصريّة عن اقتران أجواء الموت والحزن في ذهن الشّاعر بالسكون وغياب الحركة من المدينة وارتباطه بالأسى والألم من جانب آخر. وقد عمق الفعل" اختفى" إيحاءات الموت وما يوحيه من إحساس بالانقطاع عن الحياة.

ويتوغل الصّمت إلى بناء صورة أخرى حين نسجت الشّاعرة صورة له في قولها" الصّمت كالجبال رابض" "كالليل غامض" " الصّمت فاجع" إذ بدأ فيها رابضاً على النفوس كالجبال القوية وكالليل الغامض إيحاءً بغياب الحياة في وطن الشّاعرة إبان الاحتلال وما أضفاه هذا الغياب من أجواء الظّلم وانتفاء العدل جراء ذلك.

ويلقي أخيراً بظلاله في القصيدة عندما تصور الشّاعرة المدينة في نهايتها إنساناً حزيناً، لتشير إلى علامة من علامات الموت والهزيمة.

وقد يعمد بعض الشّعراء إلى الإيحاء بالتكرار عن طريق بعض الظواهر الخارجية في الواقع فيتخذ منه وسيلة لإبراز ما يصول في خاطره من عواطف ومشاعر. وقد وردت كثير من الألفاظ ذات المدركات الحسية منافذ عن الحالات الانفعالية والإيحاءات النفسية. يقول محمد القيسي:

وجهي يفقدُ في التطوَافِ كثيراً
وجْهِي كرةٌ والعَالمُ يلهُو
وأضيعُ، منْ يملكُ منْكُم وَجْهَهُ

وجهِيْ وطنٌ
يحفلُ بالمُدنِ المَهزُومَةِ، والرَّايَاتِ المنْكَسِرة
وجهِي زَهْرةٌ
تحمِلُ أوراقَ كآبَاتِي المُسْتَتِرة
يقْطِفُهَا طِفْلٌ، يلقيهَا عرضُ الشَّارِع
وأنا أركضُ عَرياناً جائع
يتقاسمُنِي البَحرُ، وَشُرْفَةُ مَنزِلنا
وسؤالك يوقظ في الصحراء سؤالك يوقظ في الصحراء[٦٩].

فقي هذه الأبيات نلمح دور الكلمة المكررة في بنية وانتظام السّياق العام للقصيدة والصّورة الشّعرية فيها، إذ لعبت الكلمة المكررة" وجهي" دوراً حاسماً في كشف أبعاد الصِّراع النّفسيّ الذي يعاني منه الشّاعر ويعيشه يوماً بعد يوم. ففي الصّورة الأولى" وجهي كرة يلهو" جاءت كلمة وجهي تعكس حيرة الذّات الشّاعرة واضطرابها ورغبتها في تجاوز الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام، كما تبدو محاصرة تتقاذفها الأخطار. وهي إشارة دالة على الرؤية الشّعرية المرتبطة بالنفي والقهر والرحيل. أما الصّورة الاستعارية في قوله " وجهي وطن " فلها دور دلالي في تأكيد الانتماء للوطن من جهة، كما أنّ لها دوراً في تصعيد فاعلية الإيقاع وجماليته من جهة أخرى. وفي التكرار الثالث " وجهي زهرة " تعرض لنا ريشة الشّاعر صورة نفسيّة معبّرة توحي بالكآبة والحزن، وكانت مصدراً من مصادر الألم في حياته وانعكاساً لانفعاله الشّديد مع الحياة التي يعيشها الوطن، وعبَّر عنها بصورة الأنا الدّالة على الذّات من خلال إسناد ياء المتكلم للاسم وجه، إنّها حصيلة تراث من الخلق والإبداع والمشاعر التي تضطرم في نفسه.

وليس التكرار كما يبدو من أجل إطالة القصيدة، وإنما هو عنصر أساسي في التعبير عن الخيوط الداخلية أو الترابط الداخلي الذي يحقق كثيراً من التناغم النفسي بين مقاطع القصيدة في صورها المركبة، إضافة إلى أبعاده الدلالية عنصر جمالي وركن من أركان أبنية القصيدة.

لقد تكررت لفظة وجهي ثلاث مرات ومع كلّ مرة استطاع الشّاعر أن يمنحها دلالة جديدة. فالوجهة في هذه الأبيات لفظة محورية تدور حوله صور القصيدة وتتفرع عنها طائفة من الصور التي تعبر عن معاني الألم والكآبة ومظاهرها على الحياة، وعلى هذا النحو لا يأتي الشّاعر بألفاظ مادية بقدر ما يوحي بمعان نفسية توحي بالحسرة والألم والغربة. فالوجه من الناحية الفلسفية هو مرآة الإنسان لما يجول في خاطره من تعبيرات ترتبط بتجاربه الحياتية.

إنّ استخدام القيسي للألفاظ المكررة في القصيدة كانت صدى لطبيعة التجربة وإحساس الفنان، ويختار من هذه الألفاظ ما يعبر عن تلك اللحظات الحافلة بهذا الشعور، على أن ذلك لا يعني أنّ القيسي كان أسير الألفاظ في محدوديتها، وأنه وقع فريستها. كما أنه يستخدمها بهذا الأسلوب فيبثها في صوره على نحو لا تتابع فيه لمجرد إيقاعها أو دلالاتها المتقاربة، ولعل اختياره لهذه الألفاظ نابع من إيحائها ودلالاتها غير المحدودة، وخاصة أنّ" اللفظة المختارة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الجافة، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أنّ لكلّ دال مدلوله، فإنّ الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال تعدد مداليله وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع "[٧٠].

ويعد استخدام أساليب التكرار من أكثر الظواهر الأسلوبية في شعر عزالدين المناصرة وهو يتسق مع ما يحرص عليه الشّاعر من تأكيد الصور التي أبرزت حياة الشّاعر المحاصرة بالوحدة والنفي وحاجتها إلى من يخرجها من أزمتها. يقول :

لو أنني حجر
لو أنني قمرٌ في الشّام مرتحلٌ
لو أنني قمر
لو أنني حجرٌ في الشّامِ مُنْغَرسٌ
لو أنني جبل تشتاقه السّفن
لكنني في بلاد الرّومِ منزرعٌ
أبكي على وطن قد خانه الوطن[٧١].

قد لجأ الشّاعر إلى بناء الصّورة الشّعرية في الأبيات السابقة عن طريق التكرار المنهمر الذي يعده كثير من النقاد وسيلة شعرية عالية القيمة ويصفونه بالأقوى من بين أساليب التكرار ومن بين وسائل شعرية كثيرة[٧٢]. وهذا التكرار " ينبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغ تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها "[٧٣].

لقد أبرز الشّاعر حالة الصّراع التي يعيشها عن طريق استخدام أداة الشرط لو التي استخدمها لإبراز حالة من التمني التي يعيشها مغلفة بعذاب الفراق ومرارة الشكوى من البعد،

وافتقاد السعادة النفسية، وهذا يعني أنّ صيغة الشّرط تأتي في الأصل كما هو معروف لتربط بين مقدمة ونتيجة. وفيها يتواصل الزّمن دون اجتزاء في الحكم في لحظة من لحظاته. وبذلك يصبح الحكم فيها مطلقاً ممتداً بين فترتين زمنيتين، الحاضر الذي يعيش فيه الشّاعر والمستقبل الذي سيؤول إليه جراء الفقد والضياع والتّوتر والقلق.

إنّ دور اللفظة في الأبيات السابقة قد جسد صورة من صور التّرابط القائم بينها، إذ يظهرها على أنَّها بناء متلاحم ومتواشج تجلّت فيه رؤية الشّاعر التي ينطلق منها معبّراً عن نفسه معتمداً على مكنونات اللفظة المكررة، وما يمكن أنْ تؤديه من إيحاء التّعبير وتلك مهمة المتلقي في اكتشاف المعنى الدّفين خلفها. ويستغل في ذلك معطيات الاستعارة التصريحية والصور التشبيهية فيصوغ في ذلك صوراً شعرية في سياق استعاري وتشبيهيّ يصور فيها ما لحق بها من معاني الألم والحزن جراء البعد عن وطنه.

لقد استطاع الشّاعر من خلال التّكرار أنْ يحافظ على أجزاء الصّورة، بل أعطاها حقها وأعطى لها كلّ ما تريد، وما تنشده الدّقة في التّصوير الأدبيّ، والسّر في هذا يرجع إلى عمليّة الإبداع والنَّظم في الصّورة وتلاحم أجزائها.

وعلى سبيل المثال لا الحصر استطاع عبدالله البردوني أنْ يجمع بين عناصر القصيدة الواحدة وأنْ يزاوج بين معانيها في صورة شعرية متناسقة:

يقول :

عيدَ الجُلوسِ أعرْ بلادَكَ مسمعاً ... تسألْك أينَ هناؤها ؟ هلْ يُوجَد؟

تَمضي وتأتِي والبلادُ وأهلها ... في ناظرِيكَ كما عهدتَ وتعهدُ

يا عيدُ حدِّث شعبَك الظَّامي متَى ... يُروى ؟ وهلْ يُروَى وأينَ المَورِدُ؟

يا عيدُ هذا الشّعب، ذلَّ نبُوغُه ... وطوَى نوابِغَه السكونُ الأسودُ

عيدَ الجلوسِ وهَلْ نصتَّ لشاعرٍ ... هناكَ وهوَ عنْ المسرَّة مُبعِدُ ؟[٧٤]

ففي هذه القصيدة يقف الشّاعر عند ذكرى عيد الجلوس، نلمح دور الكلمة المكررة في بنية وانتظام السياق العام للقصيدة، والصّورة الشّعرية فيها حيث جاءت كلمة" عيد" لينشئ من خلالها صوراً شعريّة جديدة تعكس ما يصول ويجول في خاطره من معان ودلالات اتجاه الحياة التي يحياها أبناء الشّعب اليمني، والتي يمثل العيد فيها جانباً مهماً كونه اليوم الذي يتربع فيه ملك على عرش اليمن، وهذا التربع لم يأت لهم إلا بحياة الذلّ والقتل والدّمار(٧٥).

التّضاد

تعدّ بنية التّضاد" إحدى البنى الأسلوبية التي تغني النّص الشّعري بالتوتر والعمق والإثارة، وتقوم على الجدل الذي يعني وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصّورة الشّعرية، وغالباً ما تكون الثنائيات الضدية هي الأكثر أهمية بين مكونات النص الشّعري "(٧٦). كما عكست رؤية الشّاعر بطرق مختلفة تتناسب مع السياق الشّعري، لخلق وحدة متلاحمة بين مكونات القصيدة مستثمراً الفعالية الوظيفية لهذا الأسلوب.

لقد استطاع الشّاعر الحديث من خلال هذه الظاهرة أن يحقق حالة من التوازن في بنية القصيدة الشّعرية" للوصول إلى حالة فائقة، تجمع بين الكشف المتأني، والدّهشة المندفعة، ومن ثمّ يجمع بين العقل والقلب، وعلى ذلك فقد غدا الشّعر إبداعاً يتطلب الطرافة والجديد وليس التجديد فحسب "(٧٧). كما لا " يقف دور التّضاد باعتباره البنية المحورية في بعض القصائد عن مجرد إظهار المعنى وضده أو المقارنة بين زمنيين متضادين، ولكنه يلعب دوراً فاعلاً في تعميق المعنى وتكثيف التجربة"(٧٨).

وللتضاد علاقة واضحة في الكشف عن خلجات الشّاعر، وحقائقه النفسية ورصد عوالمه الداخلية والربط بينها وبين ما حولها إلى جانب قدرة التّضاد في الكشف عن العالم النفسي للشّاعر والتعبير عن عواطفه وإظهار شخصيته، فتمتع بروح من الحرية وصدق التمثيل. فقد أصبحت وجهة التّضاد تأتي من التعمق في النفس عن طريق ما يستخدم من أساليب أو ألفاظ أو تعابير، لهذا فإنه يحمل" موقف الشّاعر المتردد بين اليأس والأمل والراثي لمتناقضات مجتمعه وحياته كما يحمل عدة دلالات، الكشف عن التناقض أو التصالح بين المتناقضات، وكشف الحيرة والتردد والتمرد واللامبلاة والبحث عن الأمل وبعثه عن طريق المقارنة والمفاضلة

"[٧٩]. كما تحقق للشعر نقلة نوعية في الانفلات من الأشكال الثابت إلى أشكال متجددة بتجدد الانفعالات التي تحلّ فيه.

لهذا يصف ميخائيل نعيمة قيمة التّضاد قائلاً : " فالفكر والخيال – إذا نحن أحسنّا استعمالها – ندرك أن الأكوان ما بان منها وما استتر جسر واحد يحيا بروح واحد وأنّ ذلك الجسد يشدّ بعضه بعضاً مثلما يشدّ البناء الواحد، فأصغر ما فيه أكبر ما فيه، وأكبر ما فيه يدعم أصغر ما فيه. فهو كامل بهندسته ومتنانته.. فالأكوان بمجموعها لا بأجزائها... النور لا يسطع إلا في إطار من الظل. فالنقص ظل الكمال والبشاعة ظلّ الجمال، والرذيلة ظل الفضيلة والضعف ظلّ القوة والموت ظلّ الحياة، وهكذا حتى آخر ما في جدول الحس من تناقضات"[٨٠].

والتّضاد في العمل الأدبي ليس وعاءً أو شكلاً لمضمون ما، بل هو تشكيل ناجم عن مختلف الوظائف النفسية والمعنوية، كما أنّ له دوراً كبيراً في الكشف عن الإيحاءات التي تتحقق من هذه الوظائف سواء أكان ذلك على صعيد المستوى النفسي أم الدّلالي. إنّه تشكيل مؤثر في الشكل أولاً والمحتوى ثانياً، وإذا أحسن الشّاعر استخدامه في القصيدة وصل إلى المعنى الحقيقي للتّجربة الشّعرية وإلى فلسفة الشّاعر وهدفه وغير ذلك من الأهداف المتوخاه من بناء القصيدة، في حين أنّ الجري وراء أشكال خارجية يغلق النّص، كما يخرج القصيدة من جو المناسبة التي تعرض لمشاعر شاعر ما إلى الإحساس العام بالقلق الذي يمكن الوصول أن يستشعره الإنسان. أما المحور الأساسي في التّضاد في العمل الأدبي فهو اللغة والشكل اللغوي، وذلك لأن الأدب في طبيعته شكل لغوي، وينبغي الدخول إليه من منطلق لغوي في فهمه وتحليله وتقديره، فاللغة من منطلق ذلك وسيلة إيصال وأداء. فهو نشاط إبداعي يتشكل في قوالب لغوية.

أما الجانب المهم للتضاد في العمل الأدبي والنص فهو" يحدث تحولاً عميقاً في بنية النص، إذ يشحنه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكلّ ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع "[٨١]. عدا عن كونه يشكل عنصر المخالفة " التي تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه "[٨٢].

من جانب آخر فإنّ التّضاد في الصّورة الشّعرية" قد لا يضفي إلى انتصار حال على أخرى وإنّما قد ينتهي بالتوافق والانسجام، لأنّ السياق الشّعري، إنما ارتكز إلى التّضاد وركن إليه بوصفه وسيلة تعبيرية وهذا هو الجانب الآخر للتضاد "[٨٣]. إنّه معنى رمزي يمكن استكناهه من خلال تحليل عناصر الصّورة الشّعرية في القصيدة، وهذه العناصر ترتبط بالاتساق والانسجام اللذان يتحققان في الصّورة. وهذا يفترض دراسة هذه الظاهرة من مختلف جوانبها والغوص وراء معانيها، ولا يمكن النظر إليه من خلال مستوى فني واحد، أو من خلال أو دلالي، لأنّ ذلك يحيل المتلقي إلى تحليلات غير منطقية لا يمكن الوصول إلى معانيها الحقيقية، وهذا لا يتم إلا بالوصول إلى الدلالات النفسية في إطار من التجارب الشّعرية. كما تأتي الصّورة الشّعرية في التّضاد مبنية على إحساس الشّاعر بالزمن وما يمكن أن يترتب عليه من إحساس بالمفارقات المأسوية والتوترات النفسيّة، وهي تعمل في الصّورة مكونة امتداد الزمن وعمقه وسدته ولحمته. كما يعبر التّضاد عن صورة إسقاطية دفينة تتصل بالذات.

إنّ العلاقة التي تربط التّضاد بالصّورة الشّعرية لا تنتج عن تعابير مفردة أو جزئية بقدر ما تكون العلاقة ناتجة عن ارتباط مبني على مجموع العلاقات التي تربط العناصر المتداخلة في البناء. وفي هذه العلاقة يشعر المتلقي بإحداث تأثير ملموس يقترن بالفعل الذي ينطوي تحت تأثير اللفظ، ويتحدد بتأثير مدلول هذا اللفظ بصورة عملية.

أما عن أثر التّضاد في أشعار بعض الشّعراء في العصر الحديث فقد كان له دورٌ بارز في كشف الرؤيا التي تكتنف نفس الشّاعر وواقعه النفسي، ودلالة التّضاد وهي أبرز الدلالات المرتبطة بذات الشّاعر. يقول مصطفى وهبي التل " عرار " :

عَفَتْ المَنَازلُ والدِّيارُ خوَالي إلاّ مِنْ الآلامِ والآمَالِ[٨٤]

تكشف المتضادتان" الآمال والآلام" عن صورة من صور مجتمعه المضطرب وما قاساه هذا المجتمع من كوارث ومحن اقتصاديّة واجتماعيّة إذ كانت الآمال والآلام شيئاً يجمعهما شبه واحد.

وتتعمق مأساة الشّاعر بالواقع والحياة التي يحياها أبناء مجتمعه عندما يقدم الالآم في التّضاد على الآمال، فيدرك في لحظة عميقة، أنّ الألم يعتصر قلب المجتمع والوطن، وهو في

حقيقته داء عضال. أما استخدامه لدالة التّضاد" الآمال" فإننا نجد أنفسنا أمام صورة أخرى من صور الحياة التي يرغب في الحصول عليها. ولذلك يقترن في نفسه الألم والأمل، وبعبارة أخرى فإنَّ اقتران مثل هذه المتضادات في صور معنوية تشير إلى واقع مأسوي على نحو ما نراه من خلال دلالات الفعل"عفا " ودلالة الاسم" خوالي" إذ تقوم هذه الدلالات على الدّمار والانهيار في تأكيد الصّورة الحقيقية التي ينتهي إليها المجتمع.

أبرز عرار من خلال الصّورة السّابقة القائمة على التّضاد والتّناقض في الدّلالة جوّاً هيأ من خلاله ما يدور في المجتمع من سوءات وصور تشاؤميّة.

كما أنّ القراءة العميقة لأشعار بعض الشّعراء تكشف عن توترات تدعم المواقف المتقابلة التي تجسد نقطة جوهرية في نفس المبدع. يقول أبو القاسم الشابي:

ضحوكٌ وقد بللتْهُ الدّمُوعُ طروبٌ وقد ظللتْهُ الشّجون

ولو ظَلامُ الحياةِ العبوسِ لمَا نسجَ الصّبحُ تلكَ البُرودْ[٨٥]

فالتّضاد في هذه الأبيات يعرض جواً يمتزج فيه النّور بالظّلال، يعرض لأمرين متضادين في وقت واحد، ليستشرف أملاً بين الأحزان، الليل الضحوك رغم الدموع الذي تبلله، ورغم الشجون يغني والليل بذلك يستهزئ من الدموع والشجون لأنه ذو أمل يتعالى عليهما، تخرج الضحكة من الدموع ويخرج الطرب من الشجون، بل يرى الشّاعر أن الدموع والشجون كحال الظلام والصباح، فلولا الظلام لما جاء النهار ليضئ، وإلا فماذا يضيء؟ وكذلك لولا الدموع والشجون لما كان الضحك والطرب. وهنا يخلط الشّاعر النقيضين، بل يمزجهما ويخرج الأمل من صراعهما[٨٦].

إنّ مثل هذا التّضاد لا يعطي النّص بعداً أحادياً، بل أبعاداً داخلية متعددة، وهذه الأبعاد جاءت نتيجة قدرة التّضاد على الإيحاء بهذا البعد أو الأبعاد، وفي ذلك توضيح وتعميق للمعنى.

وقد يلعب التّضاد دوراً بارزاً في إيجاد ثنائية قائمة على التشبيه. يقول غازي القصيبي:

لقد أدميتِ رُوحي فاستريحي منَ الطّعناتِ يا مأسَاةَ روحِي
يمرّ جمالكِ الوردي فوقِي كما تمشي النّصالُ علىَ الذّبيح(٨٧)

فقد جمع الشّاعر فيه بين متضادين، بين صورة الجمال وهو يمر على قلبه، وصورة النصال وهي تمرّ على رقبة الذبيح. فتوزعت تلك الثنائية بين الحياة التي يرى فيها الجمال كلّ شيء في حياته وبين الموت والتلاشي واليأس والكآبة، حيث تحولت فيها دلالات البهجة والسعادة إلى النقيض. كما تستأثر ذات الشّاعر بهذا الجو الانفعالي الذي يشير إلى وقوعه تحت تأثير ظاهرة الجمال.

ومن الجدير ذكره أنّ الكلمات المستخدمة القائمة على التّضاد في بناء الصّورة الشّعرية تمثل صورة من صور التّرابط في القصيدة، إذ تظهر على أنها بناء متلاحم ومتواشج يمثل رؤية الشّاعر التي ينطلق منها معبراً عن نفسه، ومعتمداً على مكونات التّضاد وما يمكن أن تؤديه من إيحاء التعبير وما تتضمنه من معاني مزدوجة أو متعددة تعبر عن رؤية الموقف المرتبطة بتجربة الشّاعر، وتلك مهمة المتلقي في اكتشاف المعنى. يقول عمر أبو سالم:

آه كيف تضيق الدروب.. وتلتف حولي
إذا عدتُ في الليلْ
وحدِي دونَ كلامْ
حين يهجرُني وجْهَهَا لا أرىَ غَيرَ ظلي
لا ألتقي
غيرَ قلبي في الرّيح يعلُو ويهبطُ مثل السّحاب
.....
غير أنك يا صَوتَها المتبقي
سألتك لا تبرحْ الآن قلبي الحَزين(٨٨)

وقد سعى بعض الشّعراء أمثال عبدالله البردوني إلى " مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض

سماته تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة "[٨٩]. يقول:

ليسَ بيني وبينَ شَيء قرابة عالمي غربةٌ، زمانِي غرابة
ربما جئت قبلَ، أو بعدَ وقتي أو أتتْ عنه فترةٌ بالنيابة
غيرتْ وقتها الفصولُ أضاعتْ أعينَ الشّمس والنّجومِ الثقابة
منتهى الصّحو سكرةٌ سوفَ تصحُو منْ تُرثي، ومن تغني "حبابه "
جاء من يسبحون في غيرِ ماء وعلى الماءِ يزرعونَ الكتابة
يا زماناً من غيرِ نوعٍ تساوتْ مهنةُ الموتِ واحترافُ الطبابة
يمنحي الفرقَ بينَ عكسٍ وعكسِ حينَ ينسى وجهُ الصّواب الاصابه[٩٠]

لقد أكدت حيوية الصّورة هنا على الجمع بين مختلف المتناقضات، فالشتاء صار صيفاً والربيع خريفاً، كما فقدت الشمس والنجوم ضياءها، فالحياة مظلمة، وغياب العقل حل محل الصحو، واختلط الغناء بالرثاء، وأضحت الأمور كلها مقلوبة، لقد أصبح يدعي الكتابة من لا يجيدها، ويقال هذا سباح ولم يسبق له نزول البحر، ويزعم القاتل أنه طبيب، ولم يعد هناك منطق للأشياء، فالحياة تسير بشكل معكوس[٩١].

إن الأمر في التّضاد لا يقف عند حدّ المطابقة بين كلمتين لها معنيان مختلفان، ولكنه يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق عندما يمتد بجذوره إلى بؤرة التجربة ودلالاتها النفسية فيكشف عن تلك الذات التي تعاني الألم والحرمان والخوف. يقول الأخطل الصغير:

امسحي جبهةَ الظّلام تفضْ نو راً ومرّي على الصّخورِ فتندَى[٩٢]

ترتكز الصّورة في البيت على عنصر التّضاد القائم بين الظلام والنور، لتكشف عن الصراع المحتدم داخل الذات الطامحة إلى الأمل والانفراج من سوداوية الحياة التي يحياها كثير من الشّعراء والفنانين، وقد جسم طرفا هذا عندما اتخذت الظلام صفة الكائن الحي مما أضاف بعداً رؤيوياً من أبعاد المعاناة الدائرة داخل الذات، كما يلمس المتلقي تأكيد هذا الصراع الداخل في نفس الشّاعر من خلال الصّورة القائمة على التّضاد اللوني بين" الظلام" و "النور"

وما يؤديه من دلالات نفسية. فالظّلام في حياة كثير من الفنانين يشير إلى مرحلة ملؤها الكآبة والحزن، وهو الزمن النقيض لدالة النور التي غالباً ما أشار إليها الشّعراء بزمن الشباب والنضارة. والنور هنا كما يراه كثير من النقاد تأكيد لصفة النورانية التي أضفاها في هذا البيت الشّاعر على المرأة، وهو من الأساليب التي شاعت في أشعار الشّعراء الرومانسيين، باعتباره النقيض لصورة الظلام والوحشة، ولما يرمز إليه من قداسة عند أصحاب المذاهب الدينية. كما أنّ المرأة من خلال هذا التّضاد تتوحد بمظاهر الطبيعة من خلال دلالة الفعل " تفض " الذي يشير إلى الامتلاء والخير والخصوبة.

كما يستشعر القارئ أزمة الذات عند الشّاعر من خلال بناء التّضاد القائم بين الجدب والخصب" إذ تتفجر تلك الصخور بفعل الحبيبة وقدرتها على تبديد ظلام اليأس والإحباط والضياع واستبداله بالنور المرتبط بالغبطة والحبّ والحياة، وتؤكد هذه الثنائية قوة تأثير الحبيبة في حياة الشّاعر حين تستجيب لها الحياة المقفرة المستوحاة من صلابة الصخور وقسوتها حين تظهر الحبيبة في أفق الشّاعر، فتغير سجية الصخور، فإذا بها منداة إذ يتسلل إليها نسغ الحياة المتمثل في الماء متوغلاً إلى أعماقها فتندى وتتهيأ لحياة جديدة "[٩٣].

كما يؤدي التّضاد اللوني دوراً بارزاً في بناء الصّورة الشّعرية وما تختزنه تجارب الشّعراء والفنانين من دلالات نفسية وشعورية تدفع المتلقي إلى التّوقف طويلاً إزاء المغزى الكامن خلف استخدام الشّاعر للون في قصيدته.

وفي طغيان كثير من المعاني تظهر اللونية في شعر الشّاعر وصوره الشّعرية، وأنّ أول الظّواهر اللونيّة اللافتة في بعض الأشعار التي يستخدمها الشّعراء المحدثين، تغليب بعض المحسوسات على غيرها من" صفات حسّية مرئية أو مسموعة أو ملموسة على حاسة رؤية الألوان وقد تجلى ذلك في عدم اكتراثه بذكر ألوان الأشياء التي يستلزم ذكرها بيان لونها أكثر من بيان أية صفة أخرى"[٩٤].

إن الشّاعر المعاصر يستعمل الألوان لا لمجرد علاقات لغوية تدل على مسمياتها، ولكن تعبر عن كثير من الاستجابات الجوانب العقلية والانفعالية والإيحائية في الصّورة الشّعرية التي يبدو فيها الخلق والإبداع واضحين إذ إنّ" الارتباطات اللونية تستحضر في الذّهن والنفس

مجموعة من العواطف التي اقترنت بالتجربة الشّعورية، لكن تلك الارتباطات ربما تكون فردية محضة تتصل بذكريات وأحداث ومواقف خاصة، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق في كلّ الحالات(٩٥).

ويشير عز الدين إسماعيل أثناء حديثه عن الصّورة في الشّعر العربي المعاصر إلى أنّ اللون يعدّ مظهر أساسي حسيّ يحدث توتراً في الأعصاب وحركة المشاعر، مثيراً حسياً يحبه الشّاعر استكشافاً للصورة أولاً، ثمّ إثارة للقارئ والمتلقي ثانياً. فالشّعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان إلى جانب العناصر الحسية الأخرى(٩٦).

إنّ دراسة الألوان في تجارب الشّعراء غالباً ما تكون ممزوجة بالرؤى الميتافيزيقية أو الوجدانية قد يشترك فيها كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية، ولذلك نجد كثير من الألوان ذات صلة واضحة بنفسية المبدع ودوافعه إلى الإبداع" ودرجة حساسية الحالة الشّعرية التي تتناسب مع التّشكيل الفنيّ للصّورة الشّعرية في بنية القصيدة ودلالاتها وإيحاءاتها التي تخلق السيولة اللونية التي تدور في فلكها تشكيلات القصيدة ومشهدها الشّعري في التّعبير عن الحقيقة المرئية أو الحسيّة أو التّجريدية أو البصريّة"(٩٧).

وتمثل هذه الظاهرة عنصراً أساسياً من عناصر تحول التجربة الشّعرية في كثير من تجارب الشّعراء في العصر الحديث، واستجاب له كثير من الشّعراء أمثال أدونيس ونزار قباني وصلاح عبد الصبور والميداني بن صالح ومحمد القيسي، وليعبر هؤلاء الشّعراء من خلالها عن إحساس إنساني صادق وموقف شامل اتجاه الحياة التي عرفوها واستفادوا من متناقضاتها وقيمها. يقول محمد القيسي:

وبحثتُ عن اللقمةِ سيدَتي فعملتُ بإحدى الحاناتِ
أجْلي الكاساتِ
وأنظفُ أرضَ الصالةِ بعد خروجِ الساداتِ
سيدتي لكن الأيامَ السوداءَ
تأبَى إلا أن تستكمل أبعاد المأساة(٩٨)

وقد يلجأ بعض الشّعراء إلى هذه الظاهرة لوصف حالة من التحول وللمقابلة بين زمنين متضادين، الماضي الذي تبدو فيه الحياة جافة وقاحلة، والحاضر الذي تعود فيه الحياة إلى النضارة والبهجة كما تتمازج بعض الألوان في التعبير عن الجوّ النفسي للشاعر، مستخدماً التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى، أو يشير إليه بذكر ما يستلزمه من مدركات سواء أكانت مادية أم معنوية مرئية أم غير مرئية.

يقول محمد زكي العشماوي في قصيدة " اللؤلؤة الأسيرة " :

لن أتكلمْ
وأوراقُ الخريفِ صرعى
وقد هجرتْ الطيرُ بلادي
وارتدى الأشجارُ ثيابَها الوداد
ولكن عندما تعودُ الشَّمس من رحلتِها وراءَ البّحار
ويطلقُ سراحَ اللؤلؤةَ الأسيرُ
ويخرجُ الرعاةُ خفافاً إلى أحضانِ المروجِ
وتميسُ القمرُ الهانئةُ بينَ الوصفيات
وسأشربُ الخمرَ من شفيتكِ الحمراء
وأغنّي قصَائدي[٩٩].

فقد أدى تمازج الألوان إلى إبراز معطيات الحسّ والشعور، وذلك في كيان امتزجت المعطيات اللونية في كلّ واحد متساوق، ينعكس بعضه بعضاً بحيث لا يبقى أمام الملتقي سوى الصّورة المعبرة عن الجوّ النّفسيّ والشعوري الملائم لحالة فقدان الحرية أو غيابها. فأوراق الخريف صرعى والطيور قد هجرت بلادها وبلاده، وارتدت الأشجار ثيابها السوداء إيحاءً إلى زوال الحرية وتلاشيها، ويصبح زوال هذه اللون بعودة الشمس أو الحرية من رحلتها وراء البحار، وإطلاق سراح اللؤلؤة الأسيرة عندئذ ينبعث اللون الأخضر حيث تكتسب الحياة الخصوبة والنّماء والتّجدد.

ويعد التكرار والتّضاد من أبرز الطرق التي تستعين فيها القصيدة لإغناء موسيقاها حتى تبدو بعض الصّور أشبه بالبناء المحكم من حيث العناية بالأبنية الإيقاعية، فتؤدي هذه الوسائل ما تؤديه القوافي الداخلية من انسجام وترابط في النغم. وأنّ قدرة الشّاعر في السيطرة على هذه الظواهر" يولد آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصّور والتّدرج بالعاطفة والانتقالات اللفظيّة المفاجئة. وتصبح اللغة لديه ضرباً من الموسيقى تنبثق عن النّغم والإيقاع واللحن ولا تعود المتعة الموسيقيّة لديه حسيّة بحتة أي مجرد وقع دقيق على الأذن بل تصبح أسهماً نارية تقرع الأذن، وتخلع شكلاً غير متوقع على التّجربة وتتبلور في صورة جديدة دائماً"[١٠٠]. إنّ الإيقاع يأتي من منطلق أنّ الألفاظ في الشّعر الحديث" ليست ظلاً أو معنىً، وإنّما هي نغم أيضاً، وإنّ غموضها لا يأتي بفضيلة المعنى بقدر ما يفيض من الطّاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللفظة في أجراس حروفها، وبالتّالي في أنغامها. إنّ الحرف في الشّعر وتر يصدح بنغم يهيل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى وتضفي عليه الظّلال والأهداب لذلك اقتضى على الشّاعر بأنْ لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة وإنّما يتّخذها جميعاً في غفلة التعبير وترنحه فيأتي النّغم عبر المعنى أو المعنى عبر النّغم، وهنا تظهر الضرورة الدّاخلية للموسيقى في الشّعر، ذلك أنّ اللفظة تطلعنا على معنى نفهمه، أمّا النّغم فيبعث حالة لا حدود لمعناها، يبعث فينا ذهولاً وتحولاً عن النّفس إلى غيبها،فإذا كسونا اللفظة بالنّغم فكأنّنا نضمرها بالذّهول الذي يحيل اللفظ إلى جسد حيّ"[١٠١] إلى جانب أنه يعكس حركة الذات الداخلية،كما يعبر عن التفجر العاطفي أو يتفق مع تلك العواطف التي تجول في نفس الشّاعر، مثلما يكشف عن أجواء التوتر والصراع المحتدم داخل الذات التي تبدو أحياناً مستقرة وأحياناً أخرى غير مستقرة.

ويرى (ت.س.إليوت) أنَّ الموسيقى الشّعرية تمثل لغة الانفعالات والأحاسيس لدى الشّاعر،فهي تجسيد واضح للمعنى ونقله من النّفس وما تعانيه إلى حدود المعاني والتّعابير، لهذا نجد الموسيقى في العبارة الشّعرية، هي المعنى الواضح، الذي مهّد له بنغم يؤكده ويعهد لتأثيره. فهي نوع من الإيحاء الشّعريّ الذي يضفي عمقاً في التأثير والانفعال. فموسيقى الشّعر تعكس وتكشف من خلال إيقاع اللفظ عن إحساس الشّاعر مع العالم الخارجي الحيّ والتّجارب

النّفسيّة التي يعاني منها الشّاعر، فيحوّل ما يعانيه في نفسه إلى ما يراه في حسّه[١٠٢] فموسيقى الكلمة في هذه الحالة تكون" وليدة صلات عدة، إنّها تنشأ من علاقاتها بما يسبقها وما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقاتها بصورة مطلقة بمجموع النّص الذي توجد فيه. ثمّ إنَّها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النّص المعين، جميع ما كان لها من المعاني في سائر النّصوص الأخرى التي استعملت فيها" [١٠٣].

الخاتمة:

لقد تبين أن الاهتمام الخاص الذي يعيره كثير من الشّعراء والنقاد للكلمة في الشّعر الحديث منطلق من أنّ الكلمة هي عماد الصّورة الشّعرية فيه. إذ تحررت الكلمة من قيودها المعجمية التي قيدتها بها البلاغة القديمة، وبعد أن كانت رهن الدلالات السطحية أصبحت الآن تسبح في بحر من الدلالات المتعددة، ورهينة الأصوات الموسيقية التي تتآلف في تركيبها وترابطها وتحررها من علاقاتها النحوية والتجاورية، لتصبح نظاماً له علائقه التركيبة التي تتجه بها إلى اللامحدود من الدلالات.

ومثلما أن للكلمة أثر في بناء الصّورة الشّعرية، فإن الصّورة تنفح فيها حياة جديدة " فتردها الصّورة إلى الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة وتفرّ مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح "[١٠٤].

كما استطاعت الكلمة بما أوتيت من قدرات فنية في التعبير الشّعري أن تجسد مختلف الاستجابات الانفعالية والعقلية في مختلف ظروف العملية الشّعرية من إيقاع وخيال وإحساس، وأن تبرز قدرات عالية على مختلف المتضادات في عناصر النص البنائية. فالكلمة عند الشّاعر هي تعبير عن الشعور والشّاعر، وتلعب دوراً أساسياً في نقل إحساساته وعواطفه حين يخلطها الشّاعر بإحساسات وعواطف المتلقي.

هوامش البحث:

١- اوكتافيو باز، مدخل إلى تاريخ الشّعر المكسيكي، دراسات نقديّة معاصرة، ترجمة علي الحلي دار الشؤون الُثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٦٨.

٢- المرجع نفسه، ص٦٨.

٣- عبدالعزيز بومسهولي، جدل الشّعر والنّقد علامات، ج٣٢، م٨، مايو، ١٩٩٩، ص.١١٣

٤- ت.س. إليوت، الشّعر الحر والشّعر الصعب، الصحافة والأدب، ترجمة منح خوري، الأديب ج٤ سنة ١٥، م٢٩، أبريل ١٩٥٦، ص١٦.

٥- محمد مصطفى بدوي، الموضوع في الشّعر، مجلة الآداب، سنة١، ع١١، فبراير ١٩٥٧، ص٨.

٦- صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١، ص٢١٤.

٧- إيليا حاوي، بعض قضايا الشّعر، ص.٧

٨- صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ص٢٠٥.

٩- المرجع نفسه، ص ٢٠٥- ٢٠٦.

١٠- المرجع نفسه، ص ٢٠٥.

١١- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ١٩٧٠، ص.٢٤٩

١٢- إبراهيم خليل، البعد اللغوي في الشّعر الحديث، أفكار، عدد ٨٩- ٩٠، ١٩٨٩، ص.٧٤

١٣- صبحي البستاني، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط١ ١٩٨٦، ص.٦٢

١٤- استفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص.٥٥

١٥- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، مؤسسة المعارف بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص.٦٣

١٦- محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، الأديب، ج٢، سنة ١٨، م٣٥، فبراير، ١٩٥٩، ص٢٠.

١٧- خليل إبراهيم العطيّة، التّركيب اللغوي لشعر السّياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، ص ١٤.

١٨- أدونيس، أوراق في الريح، المجموعة الكاملة، ج١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٢٥٥.

١٩- علي الشرع، لغة الشّعر العربي المعاصرة في النّقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩١م، ص ٣٩-.٤٠

٢٠- صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ص.٢١٣

٢١- المرجع نفسه، ص.٢١٣

٢٢- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشّعرية، مجلة الآداب، ع٣، السنة الرابعة عشرة، ١٩٦٦ ص.١٩٨

٢٣- فدوى طوقان، الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٩، ص٥٣-.٥٤

٢٤- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٧٥.

٢٥-- حلمي محمد عبد الهادي، مع الشابي في ديوانه، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧، ص٧٠.

٢٦- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨ ص٣٦-٣٧.

٢٧- إ. ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف، مصر ١٩٦١، ص.١٨٣

٢٨- عزالدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، ص٧٠.

٢٩- خليل عبويني، نافذه إلى زاوية نقدية، مطبعة التّوفيق، عمان، ١٩٨٢، ص١٦-١٧.

٣٠- سي. دي. لويس، ما الشّعر، ترجمة نصر عطاالله، مجلة الشّعر، عدد ١٠ أكتوبر، ١٩٦٤ ص.٦٠

٣١- عبدالله التطاوي، الصّورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢ ص.٢٤٨

٣٢- صبحي البستاني، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنيّة، ص١٣٩.

٣٣- علي علي صبح، البناء الفنيّ للصّورة الأدبيّة في الشّعر، المكتبة الأزهريّة للتّراث، القاهرة ١٩٩٦، ص٦٣.

٣٤- المرجع نفسه، ص.٦٤

٣٥- إحسان عباس، فن الشّعر، دار الثّقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩، ص.٢٣٩

٣٦- علي الشرع، لغة الشّعر العربي المعاصرة في النّقد العربي الحديث، ص٣٩-.٤٠

٣٧- محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧١، ص٣٥.

٣٨- محمد مصطفى بدوي، الموضوع في الشّعر، مجلة الآداب، سنة١، ع١١، فبراير، ١٩٥٧، ص.٨

٣٩- عباس العقاد، خلاصة اليومية، دار نصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٠.

٤٠- محمد عبد المطلب، تحولات اللغة الشّعرية الجديدة، الشّعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ٢٠٠٥، ص.١١١

٤١- أنظر، شفيق جبري، أنا والشّعر، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٨٩-٩٩.

٤٢-M. Dufrenne.'le Poetique' P:101 . نقلاً عن، صبحي البستاني، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنية، ص.٣٠

٤٣- جون كوين، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣ ص.١٣٨

٤٤- سي، دي، لويس، الصّورة الشّعرية، لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزميليه منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢، ص١١٤.

٤٥- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص٣٣.

٤٦- بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز العربي الثقافي بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٧٩.

٤٧- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربيّ بيروت والدّار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ص.٣٢٨

٤٨- مدحت الجيار، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشابي، ط٢، دار المعارف، مصر،١٩٩٥ ص.٦

٤٩- عبد الفتاح نافع، الصّورة الفنيّة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان ١٩٨٣، ص٥٣.

٥٠- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر، ص.٦٧

٥١- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٠، ص.٢٧٦

٥٢- عمران الكبيسي، لغة الشّعر العراقي الحديث، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢ ص.١٤٨

٥٣- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص.٢٧٦

٥٤- موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات م٥، ع١ ١٩٩٠، ص١٦٣.

٥٥- صبحي البستاني، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنيّة الأصول والفروع، ص.٤٦

٥٦- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص.٢٧٦

٥٧- موسى ربابعة، التكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص١٦٩.

٥٨- انظر، مدحت الجيار، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابي، ص.٤٧

٥٩- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، د.ت، ص٥٦-.٥٧

٦٠- ونفرد نوتني، لغة الشّعراء، ترجمة عيسى العاكوب، وخليفة العرابي، معهد الإنماء العربي بيروت، ١٩٩٦، ص١٦٤.

٦١- موسى الربابعة، التكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة اسلوبية، ص.١٧٠

٦٢- انظر، نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٦٣-.٢٨٧

٦٣- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨ ص.٥٨

٦٤- الميداني بن صالح، ديوان الليل والطريق، تونس، الشّركة التونسية للتّوزيع، ط:١، ١٩٨١، ص١٣.

٦٥- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص.٢٢٩

٦٦- أنظر، إبراهيم خليل، من معالم الشّعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي، عمان ٢٠٠٦، ص١١٧.

٦٧- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٤١.

٦٨- فدوى طوقان، الأعمال الشّعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ١٩٩٣، ص٣٧٠-٣٧١.

٦٩- محمد القيسي، الأعمال الشّعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج١، ط٢ ١٩٩٩، ص٢١٢.

٧٠- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤ ص٨٧.

٧١- عزالدين المناصرة، الأعمال الشّعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥ ٢٠٠١، ص٢٧٩-٢٨٠.

٧٢- صلاح فضل، تحولات الشّعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢ ص١١٠.

٧٣ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشّعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ ص١٩٥.

٧٤- عبدالله البردوني، الديوان، ج١، دار العةدة، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٦٣-٢٦٤.

٧٥- أنظر،علي الخرابشة،الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني،عالم الفكر، العدد١ المجلد٣٧،يوليو- سبتمبر،٢٠٠٨،ص٢٤٣-٢٤٤.

٧٦- فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص.١٤٥

٧٧- عصام قصبجي، وسوسن لبابيدي، تضاد الألوان في شعر أبي تمام الطائي وصلته بمفهومه للشعر، بحوث جامعة حلب، سلسلة العلوم الإنسانية، ع٢٦، ١٩٩٤، ص٣٥.

٧٨- فوزي عيسى، النص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧، ص.٢٧٩

٧٩- مدحت الجيار، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشابي، ص.١١٣

٨٠- ميخائيل نعيمة، النور والديجور، بيروت، مؤسسة نوفل، ط٦، ١٩٧٩، ص١٠٩- ١١١.

٨١- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص٣٧.

٨٢- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدّراسات الجامعيّة، إربد، ٢٠٠٠ ص١٢٩.

٨٣- وجدان الصايغ، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص١٥٧.

٨٤- مصطفى وهبي التل " عرار "، العشيات،تحقيق زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، تحقيق زياد الزّعبي، ص.٣٨٣

٨٥- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة

٨٦- مدحت الجيار، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشابي، ص١١٨-١١٩.

٨٧- غازي القصيبي، ورود على ضفائر سيناء، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ١٩٨٩، ص٦٢.

٨٨- عمر أبو سالم، الأعمال الشّعرية، ١٩٦٦-١٩٩٩، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص.١٩٤

٨٩- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص.٨٠

٩٠- عبدالله البردوني زمان بلا نوعية، دمشق، ١٩٧٩، ص.٧٧

٩١- أنظر، وليد مشوح، الصّورة الشّعرية عند عبدالله البردوني، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ، ص.٢٧١

٩٢- الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، ص١٥٣.

٩٣- وجدان الصايغ، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، ص١٦٧.

٩٤- يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥، ص٤٥.

٩٥- عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري، التجربة الشّعرية وأدوات رسم الصّورة الشّعرية المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٨٠، ص١٧٢.

٩٦- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص١٢٩-١٣٠.

٩٧- محمود جابر عباس، الصّورة الفنية وسلطة اللون، ع١٣، ٢٠٠٣، ص.١٩٤

٩٨- محمد القيسي، الأعمال الشّعرية، ج١، ص٥٥-٥٦.

٩٩- محمد زكي العشماوي، ديوان أزمنة في زمان، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص١٤٧-١٤٨.

١٠٠- عبدالفتاح نافع، عضوية الموسيقى في النّص الشّعري، مكتبة المنار، الزّرقاء، ط١، ١٩٨٥ ص.٥٢

١٠١- إيليا حاوي، بعض قضايا الشّعر، ج٣، سنه ١٦، م٣٢، نوفمبر، ١٩٥٧، ص ٥.

١٠٢-).(ت.س) اليوت. موسيقى الشّعر، موسيقى الشّعر، ترجمة منح خوري، الأديب، سنة ١٥، ج٣، م ٢٩، مارس، ١٩٥٦ ص.١٢

١٠٣-(ت.س) اليوت. موسيقى بالشّعر، ص.١٢

١٠٤- انطوان غطاس كرم، ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٩٩.

المصادر والمراجع

١- أبو ديب – كمال، جدلية الخفاء والتّجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

٢- أبو سالم – عمر، الأعمال الشّعرية، ١٩٦٦-١٩٩٩، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٣- أدونيس، علي أحمد سعيد، أوراق في الريح، المجموعة الكاملة، ج١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٤- إسماعيل – عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، د.ت.

– الشّعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.

٥- اليوت، (ت.س). موسيقى الشّعر، موسيقى الشّعر، ترجمة منح خوري، الأديب، سنة ١٥، ج٣ م ٢٩، مارس، ١٩٥٦.

٦- أولمان – استفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.

٧- باز، أوكتافيو، مدخل إلى تاريخ الشّعر المكسيكي، دراسات نقديّة معاصرة، ترجمة علي الحلي دار الشؤون الُثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٨- بدوي – محمد مصطفى، الموضوع في الشّعر، مجلة الآداب، سنة١، ع١١، فبراير، ١٩٥٧.

٩- البردوني – عبدالله، زمان بلا نوعية، دمشق، ١٩٧٩.

١٠- البستاني – صبحي، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني ط١، ١٩٨٦.

١١- البياتي – عبد الوهاب، تجربتي الشّعرية، مجلة الآداب، ع٣، السنة الرابعة عشرة، ١٩٦٦.

١٢–بومسهولي، عبدالعزيز، جدل الشّعر والنّقد علامات، ج٣٢، م٨، مايو، ١٩٩٩.

١٣– التطاوي، عبدالله الصّورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٤– تيمور – محمود، مشكلات اللغة العربية، الأديب، ج٢، سنة ١٨، م٣٥، فبراير، ١٩٥٩.

١٥– جبري – شفيق، أنا والشّعر، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٥.

١٦– الجيار – مدحت، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشابي، ط٢، دار المعارف، مصر ١٩٩٥.

١٧– حاوي، إيليا، بعض قضايا الشّعر، ج٣، سنه ١٦، م٣٢، نوفمبر، ١٩٥٧.

١٨– الخرابشة – علي، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني، عالم الفكر، العدد١ المجلد٣٧، يوليو– سبتمبر، ٢٠٠٨.

١٩ – خليل – إبراهيم، البعد اللغوي في الشّعر الحديث، أفكار، عدد ٨٩– ٩٠، ١٩٨٩.

– من معالم الشّعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٦.

٢٠– ربابعة – موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدّراسات الجامعيّة، إربد، ٢٠٠٠.

٢١– التكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، م٥، ع١، ١٩٩٠.

٢٢– رتشاردز – إ. ا. مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف، مصر ١٩٦١.

٢٣– رزق – صلاح، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١.

٢٤– زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية في العصر الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥ ٢٠٠٨

٢٥- الزيدي – توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

٢٦- الشابي – أبو القاسم، أغاني الحياة، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٩.

٢٧- الشرع – علي، لغة الشّعر العربي المعاصرة في النّقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩١.

٢٨- صالح – بشرى موسى، الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز العربي الثقافي بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢٩- بن صالح – الميداني، د يوان الليل والطريق، تونس، الشّركة التونسية للتّوزيع، ط:١ ١٩٨١.

٣٠- الصايغ – وجدان، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٣١- صبح – علي علي، البناء الفنيّ للصّورة الأدبيّة في الشّعر، المكتبة الأزهريّة للتّراث، القاهرة ١٩٩٦.

٣٢- الصغير – الأخطل، بشارة عبدالله الخوري، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب اللبناني، ط٢ بيروت، ١٩٧٢.

٢٤- طوقان – فدوى، الأعمال الشّعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ١٩٩٣.

٢٥- طوقان – فدوى، الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٩.

٢٦- عباس، محمود جابر، الصّورة الفنية وسلطة اللون، ع١٣، ٢٠٠٣.

٢٧- عبد الصبور – صلاح، الديوان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

٢٨- عصفور – جابر، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت والدّار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.

٢٩- العطيّة – خليل إبراهيم، التّركيب اللغوي لشعر السّياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.

٣٠- غريب – روز، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ١٩٧٠.

٣١- قاسم، عدنان حسين، التصوير الشّعري، التجربة الشّعرية وأدوات رسم الصّورة الشّعرية المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٨٠.

٣٢- القصيبي – غازي، ورود على ضفائر سيناء، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ١٩٨٩.

٣٣- القصيري – فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، منشورات وزارة الثقافة عمان، ط١، ٢٠٠٦.

٣٤- عباس – إحسان، فن الشّعر، دار الثّقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩.

٣٥- عبد المطلب – محمد، تحولات اللغة الشّعرية الجديدة، الشّعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ٢٠٠٥.

٣٦- عبد الهادي – حلمي محمد، مع الشابي في ديوانه، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧.

٣٧- عبيد – محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشّعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٣٨- عبويني – خليل، نافذه إلى زاوية نقدية، مطبعة التوفيق، عمان، ١٩٨٢.

٣٩- (عرار) – مصطفى وهبي التل، العشيات، تحقيق زياد الزّعبي، منشورات المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

٤٠- العشماوي، محمد زكي، ديوان أزمنة في زمان، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٦.

٤١- العقاد – عباس، خلاصة اليومية، دار نصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٧.

٤٢- عيسى – فوزي، النص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧.

٤٣- فضل - صلاح، تحولات الشّعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٤٤- قصبجي - عصام، وسوسن لبابيدي، تضاد الألوان في شعر أبي تمام الطائي وصلته بمفهومه للشعر، بحوث جامعة حلب، سلسلة العلوم الإنسانية، ع٢٦، ١٩٩٤.

٤٥- القيسي، محمد، الأعمال الشّعرية، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ ١٩٩٩.

٤٦- الكبيسي - عمران، لغة الشّعر العراقي الحديث، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢.

٤٧- كرم - انطوان غطاس، ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٤٨- كوين - جون، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣.

٤٩- مشوح - وليد، الصّورة الشّعرية عند عبدالله البردوني، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤٢١هـ.

٥٠- لويس - سي، دي، الصّورة الشّعرية، الصّورة الشّعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وزميليه، منشورات وزارة الثقافة، بغداد١٩٨٢.

٥١- لويس - سي. دي، ما الشّعر، ترجمة نصر عطاالله، مجلة الشّعر، عدد ١٠، أكتوبر، ١٩٦٤.

٥٢- الملائكة - نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٠.

٥٣- المناصرة - عزالدين، الأعمال الشّعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥ ٢٠٠١،

٥٤- منصور – عز الدين، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر، مؤسسة المعارف بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥٥- نافع – عبد الفتاح، الصّورة الفنيّة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان ١٩٨٣.

– عضوية الموسيقى في النّص الشّعري، مكتبة المنار، الزّرقاء، ط١، ١٩٨٥.

٥٦- نعيمة – ميخائيل، النور والديجور، بيروت، مؤسسة نوفل، ط٦، ١٩٧٩.

٥٧- نوتني – ونفرد، لغة الشّعراء، ترجمة عيسى العاكوب، وخليفة العرابي، معهد الإنماء العربي بيروت، ١٩٩٦.

٥٨- نوفل، يوسف حسن، الصّورة الشّعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥.

٥٩- النويهي – محمد، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧١.

٦٠- اليوسفي – محمد لطفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.

Abstract

It was the word a big role in building the image of poetry in modern poetry and the internal worlds can be a poet and had reacted with the cross from which all his mental and emotional. The research came in four parts:

The first, a word about the importance of providing the emotional highlight the conditions embodied in the psyche of the creator. The second part, titled, hair and material terms is poetry, where it appeared that the word of a major role in building the image of poetry when the poet was also a picture of a big role in the construction and word choice.

Third: the role of repetition in the construction of the poetic image. When the poet of modern and contemporary.

Fourth: the role of contrast in the construction of the poetic image, as shown antagonism role in deepening the meaning of modern poetry when the poet and the intensification of the experience he has.