

## الصورة الفنية في مجموعة ( أحد عشر كوكباً ) لمحمود درويش

السيد احمد علي حسين جفال

أ.م.د. فاطمة عيسى جاسم

جامعة الموصل - كلية الآداب - قسم اللغة العربية / جامعة الموصل - كلية الآداب - قسم اللغة العربية

إن علاقة الشاعر بالواقع علاقة وثيقة ، وإن (( الصورة هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان ، تبدأ من الواقع ، ثم تنتقل إلى الفنان ، ثم تنتقل من الفنان إلى الواقع من خلال علاقة تأثر ))<sup>(١)</sup> ، وتلك العلاقة الجدلية التي تسلط من خلالها أضواء فكره مستمداً ما يدور حوله من أشياء ثم إعادة تشكيلها ، (( إذن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل ، بغير ملامح ، تتاوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله ، أي حوله إلى صورة تجسده ))<sup>(٢)</sup> ، وإذا كان الخيال هو المرحلة الأولى التي يتم فيها تشكيل الصورة داخل الذهن (الصورة الذهنية) ، فإن هذا الخيال قادر على إعادة تشكيل العناصر الخارجية ، حتى وإن كان لا ربط بينها في الواقع الظاهر ، فإنه يشكلها ويعيد بناءها ، لأن (( خاصية الخيال الفني أن يكسر الحواجز الذي يبدو عصياً بين العقل والمادة ، فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً ، يجعل من الطبيعة فكراً أو يجعل الفكر إلى طبيعية ، وهذا موطن السر في الفن ))<sup>(٣)</sup> .

يشير عمل المخيلة الشعرية إلى استيعاب التجربة الشعورية التي تشكل محفزاً لها، ففتولد الصور عن طريق اللغة مادة الشاعر ، محملة بالأفكار والمشاعر (( فالفكرة هي الصورة العقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعورية هي المعادل الفني للفكر ، فالشاعر يحول المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية ، يطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات فيه في إذن سامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء ))<sup>(٤)</sup> .

وإذا قامت الصور الفنية على العديد من الاستعمالات البلاغية للغة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ، منتقلة من المجرّد إلى المحسوس أو بالعكس ، فإن مواد الصورة (( هي نفسها ، أنها كلمات وأفكار ومشاعر وعواطف ممزوجة معاً ، وإذا ما انفصل بينها لضرورة الدراسة فلا يعني أننا نؤمن بوجودها متفرقة ))<sup>(٥)</sup> ، وإذا توحد الصورة بين أشياء عديدة ، قد تكون غير منسجمة إلا في خيال المبدع ، فإن التجربة الداخلية هي التي توجد هذا التآلف بينها ، وليست النظرة الشكلية الخارجية<sup>(٦)</sup> .

ويتضح مما سبق أن الصورة الشعورية هي (( تركيب لغوي لتصوير عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة ، أما عن طريق التشبيه أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل ))<sup>(٧)</sup> وهي (( صورة ذاتية للعالم الموضوعي ))<sup>(٨)</sup> .

تستمد الصورة في الشعر الحديث مصادرها من منابع مختلفة دينية أو تراثية أو من المورث الأدبي والثقافة الحديثة ، فتحول تلك المصادر إلى مصدر فاعل في تكوين الصورة

الشعرية ، ثم يتخذ الشاعر من الرموز والإيحاءات وسيلة في إثراء الصورة وإعطائها أبعاداً فكرية وإنسانية كبيرة ، ومن هنا تعد الصورة الفنية في القصيدة الحديثة مركزها ، فمن خلالها نفهم النص الشعري ونتمكن من الدخول إلى عالمه <sup>(٩)</sup>

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي ، كما كان ينظر إليه سابقاً ، بل تحولت إلى (( أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف ، وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية ، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه ... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الشاعر أن يوصله لقارئه )) <sup>(١٠)</sup> .

ولما كانت مادة الشاعر هي اللغة ، فإنها تمتلك قدرة على التغيير والتحول ، حتى تصبح بيد الفنان أداة التشكيل ، إذ إن اللغة وإن (( كانت زمانية في طبيعتها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمنية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيز مكاني )) <sup>(١١)</sup> .

يتطلب تشكيل الصورة داخل النص الشعري قدرات كبيرة بالحساس بالزمان والمكان في الوقت ذاته .

هذا الجانب التشكيلي من الصورة هو ما يخصنا هنا ، إذ إننا سوف نتناول الصورة من جهة السكون / الحركة ، إذ الصورة تشكياً قادرة على إزاحة اللغة العادية وإعادة إنتاجها بطبيعة جديدة ، فيبزر التشكيل هنا بوصفه وسيلة أو أداة في الشعر لتحقيق الصورة ، (( إذ إن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى ، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد )) <sup>(١٢)</sup> .

تتمتع الحركة التي تتشكل منها الصورة بقدرة على توظيف نفسها ورسم أبعاد الصورة عند جدلها مع السكون ، خالقةً توتراً داخل النص ، إذ إن الصورة هنا (( وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة بحيث يمكن أن يعطي هذا التوتر ضوءاً يبين الدرب للإنسان ودفءاً لقلبه )) <sup>(١٣)</sup> .

ولابد من الإشارة إلى جهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) ، إذ أخذ بمفهوم الحركة والسكون ، وذلك عبر بنية التشبيه وبنية الاستعارة ووظيفة الحركة أو السكون في إعطاء بعد للصورة الشعرية ، فيقول : (( اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات )) <sup>(١٤)</sup> ، ويقول أيضاً : (( كما نعتبر هيئة الحركة في التشبيه فكذلك يعد هيئة السكون على الجملة ، وبحسب اختلافه ، نحو هيئة المضطجع وهيئة الجالس ونحو ذلك )) <sup>(١٥)</sup> ، وقد أعطى شواهد لذلك <sup>(١٦)</sup>

وإذا كانت تلك الحركات تتجسد في النص بهيئة الزمان ، فإن التأكيد على حركات الأفعال كان المسار الذي اهتدينا إليه في مبحث الصورة ، (( فالفعل يسم الصورة بحضور صياغته ، بل إنه يمارس حضوره هناك في عمق أعماقها ، يسحب عليها تأثيره ويجعلها تتجاوز جميع أشكال التتميط . فتتجلى في قالب حشد من الصور تستمد حركيتها من الفعل ذاته ، ومن ثم تتنوع بتنوعه ، وتقدم نفسها في أشكال مختلفة وتكف عن كونها صورة بالمعنى المتعارف لتصبح لوحة أو مشهداً ))<sup>(١٧)</sup> .

توظف ثنائية الساكن / المتحرك في تشكيل الصورة الفنية ؛ إذ يتم بوساطتها الكشف عن إمكانيات الشاعر في إضاءة صورته بحركيتها التي تنطلق من بنية الصورة الساكنة ، مسببة عتمة الصورة في الوقت الذي تدفع حركات الأفعال ومدلولاتها الجديدة بالصور إلى مناطق الإضاءة ، فتتألق الصور بعد أن تشكلت بصورة جديدة ، وشكلت نظامها الخاص الذي تتحرك من خلالها البنية الجديدة كاشفة عن قدرات الشاعر في خلق صورة تتصافر فيها قوى السكون / الحركة (( فقد لا تكون الصورة متناغمة ، وقد لا تكون مطردة في سياق عاطفي واحد . وقد تتضاد فيها حركة المد وحركة الجزر ... ولكن ذلك كله لا يطفئ من وهج حضورها الفاعل في بناء العمل الشعري ، ما دام الشاعر قادراً باستمرار على تعميق رؤيته من خلال الشيء ونقيضه ، أي ما دام قادراً على الإمساك بنا في حالة حضور شعري يعمل فينا من خلال هذه المتضادات ))<sup>(١٧)</sup> .

ولدى رجوعنا إلى ثنائية السكون / الحركة التي تجسد الصورة الفنية عند محمود درويش نجده في تشكيله لصوره يعتمد أسلوب تنامي الصور ، لذلك سوف نحاول أن نتبع حركات وسكنات تلك الصورة ، لإتاحة رؤية أكبر في معرفة تكوين تلك الصورة ، إذ (( إن الصورة ليست مجموعة من الكلمات اللغوية موزعة هنا وهناك كيفما اتفق ، وإنما هي من إحياء تلك الكلمات لعلاقاتها وتفاعلها فيما بينها ))<sup>(١٨)</sup> ، إذ يفقد الإنسان إحساسه بالزمان فيسحب ذلك الإحساس على المكان ، فيصبح المكان أمام سكون الزمن إذ يقول :

في المساء الأخير

لا نودع شيئاً ، ولا نجد الوقت كي ننتهي ...

كل شيء يظل على حاله ، فالمكان يبذل أحلامنا

ويبدل زواره . فجأة لم نعد قادرين على السخرية

فالمكان معد لكي يستضيف الهباء ... هنا في المساء الأخير<sup>(١٩)</sup>

أول ما يمكن ملاحظته في الصورة أعلاه هو الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرارية ( نودع ، ونجد ، وننتهي ، ويظل ، ويبدل ، ويبدل ، ونعد ، ويستضيف ) ثمانية أفعال وظفت في تشكيل صورة لفقدان المكان ، إلا أنها تبدو ساكنة ، فالوداع لا يحصل

والوقت لا يكفي له ، إذ يعم السكون ، إلا أن تشخيص المكان الساكن بعد سكون الزمان يسهم في محاولة الحركة (يبدل أحلامنا) وعملية التبديل تمثل حركة ، لأن التبديل تغير ، ثم يأتي الفعل نفسه مكرراً في الجملة الآتية ، لكي يصعد من تلك الحركة ، هذا فضلاً عن (الأحلام) وما تجسده من حركة لاسيما إنها جاءت بصيغة الجمع .

تشكل حركة المكان بعد أن توقف الزمان مفارقة ؛ لأنها جاءت حركة معاكسة ضد الزمان الذي من المفترض أن يؤثر في المكان ، لذلك نجد أن الشاعر يسخر من ذلك ، ويعود السكون ليسهم في إيقاف التشكيل الحركي ، وذلك يتمثل بعدم المقدرة حتى على أيسر الأشياء . وتحقق الحركة في استمرارها ليدخل المكان في سكون ، وتسيطر قوى السكون على مجريات الحركة ، فلا يعد هناك شيء غير اللاشيء ؛ إذ يقف النفي عن طريق حرف النفي ( لا ) في مساهمته إيقاف الحركة ، فقد سبق أغلب تلك الأفعال ( لا نودع ، ولا نجد ) ، ثم يأتي السكون في الفعل ( يظل ) ، وفي محاولة الحركة للفعل ( يبدل ) يأتي الفعل ( لم نعد ) ، لكي يلغي مجال الحركة ، أما الفعل ( يستضيف ) فقد أسند إلى سكون ( الهباء ) ، وكل ذلك كان يجري في الزمان ولا بد من الإشارة إلى أنه كان في المساء هو آخر النهار ، إذ تنحصر الصورة كذلك بين قوى السكون ، فتنضافر قوى السكون في إيقاف حركة الصورة ، وتحبب محاولة استمرارها ، وتنطلق مرة أخرى – في النص نفسه – حركة جديدة إذ نقرأ :

شاينا أخضر ساخن فاشربوه ، وفتقنا طازج فكلوه

والأسرة خضراء من خشب الأرز ، فاستلموا للنعاس

بعد هذا الحصار الطويل ، وناموا على ريش أحلامنا (٢٠)

إن وجود أكثر من مفردة دالة على الحركة تعطي للصورة حركيتها ، فلو لاحظنا حركة الأفعال ( اشربوه ، وكلوه ، واستلموا ، وناموا ) ، فإن الشرب والأكل يمثل حركة مستمرة يومية ، والذي يجعل من تلك الحركة ذات طابع جمالي خاص هو التشكيل لعناصر عديدة فـ ( الشاي الساخن ) ، و ( الفستق الطازج ) ، و ( الأسرة الخضراء ) ، تمتزج هذه الألوان وحركيتها داخل المفردة في دفع الصورة نحو تشكيل لوحة فنية ، فـ ( الشاي ) ساخن يمثل حركة ، ومفردة ( الطازج ) تدل على اكتمال الحركة ، لتستقر في مفردة ( الأسرة ) التي توحى بالثبات والسكون ، إلا أن حركية اللون الأخضر ، وهو لون أساسي ، يتماشى مع الحركة الأساسية للأكل والشرب ، أما الفعل ( استلموا ) الذي أسند إلى سكون فيوقف فعالية تلك الحركة ، بل الجملة الاسمية التي تدل على الثبات ( هذا الحصار الطويل ) تدل على السكون أيضاً ، وتشير دلالة الفعل الأخير ( ناموا ) اللغوية إلى الاستقرار والسكون ، غير أن مجيء الاستعارة يحفره نحو فعل الحركة ( ريش أحلامنا ) زيادة حركية أزاحت ذلك

السكون ، (( لأننا مع الاستعارة نعيش تلاقياً بين سياقين ودالتين، فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحول ، بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكتسب من هذا الإطار الدلالي الجديد فتغدو كلمة جديدة ، إذ لا تبقى على حالتها السالفة ، وهي ليست جزءاً مألوفاً في الحالة الجديدة ... لأنها موجة دافئة تدفقت في أمواج ساكنة أو هي كالساكنة )) (٢٢) .

فإذا ما عدنا إلى الاستعارة فإن ( الريش ) هو الكلمة المستعارة ، ولها دلالات كثيرة، لكن أهمها هي الخفة ، إذ بمجرد أن يتعرض لتيار هواء يطير ، وكذلك ( الأحلام ) تسمح للإنسان بالحركة سواء أكانت بعيدة أم قريبة أن ينفك من قيود الواقع ، فضلاً عن أنها جاءت بصيغة الجمع ، لتؤكد حركيتها إذا اكتسبت مفردة ( الريش ) قوى حركية ودلالة جديدة ، فالتحمت مع ( الأحلام ) عن طريق المجاز . ومن هنا يكون ذلك السكون ( النوم ) متحركاً، إذ كيف يمكن أن يتم الاستقرار على متحرك ، إنها الإضاءة المستمدة من قوى الحركة جعلت الصور في تشكيل جديد ، لتتوهج أمام الملتقي ، لتغدو أكثر جمالية مما كانت عليه ، وتصبح بؤرة إشعاع في تلك الصورة .

لا تتم إزاحة السكون إلا بوساطة الحركة ، تلك الإزاحة التي من خلالها يتم التشكيل الصوري ، ليس على مستوى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية فحسب ، بل على مستوى بعث الإحياءات والدلالات التي تسهم في تكوين معانٍ جديدة (( فليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ، بل إنها مسخ هذا المعنى ، إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث للغة )) (٢٣) ، وتتحول تلك الأغراض البلاغية بيد الشاعر المبدع إلى طاقة هائلة ينفجر بها النص من خلال حركة اللغة وانزياحها عن سكونها ، خالقة حركيتها الإبداعية لتعطي ثباتاً جديداً للغة المنبعثة من جدل السكون / الحركة ، ولعل الصورة في ( كيف اكتب فوق السحاب ) تطرح هذا البعد .

كيف اكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟ وأهلي  
يتركون الزمان كما يتركون معارفهم في البيوت ، وأهلي  
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل ، أهلي يخونون أهلي  
في حروب الدفاع عن الملح . لكن غرناطة من ذهب (٢٤)

إننا أمام صور شعرية مكثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي ، إذ نجد التشبيه ونجد الاستعارة والكناية أيضاً . وترد العديد من الكلمات والأفعال التي توحى أكثر مما تشير ، وسوف نحاول أن نجزي هذه الصور لكي نستطيع أن نتابع جدل السكون / الحركة

في كل منها ثم الربط بينها ، وقبل البدء بعرض هذه الصور ، يلفت النظر مجيء كل الأفعال مضارعة لجماعة المخاطبين باستثناء الفعل ( أكتب ) ، لذلك نعد هذا الفعل نقطة بداية الحركة .

جاء الفعل المضارع ( أكتب ) بصيغة المتكلم ، وفعل الكتابة يتطلب حركة منظمة فضلاً عن أن الكتابة تتم على ثابت ، لكن مجيء مفردة ( السحاب ) الدالة على الحركة أيضاً تجعل الكتابة مستحيلة ، فلنتصور الكتابة ، والحال هكذا ، حركة تولد حركة ، ولكن هذا لا يتم ، والسبب هو ضمير الجماعة . فالحركة الفردية التي حاول الشاعر أن يوقفها لتستقر وتتم كتابة الوصية تتعرض لحركات عديدة بفعل ضمير الجماعة ، وعلينا أن نذكر هنا أن الحركة كانت علوية ، وهذه القصدية ستسحب على بقية الصور .

تلك كانت الحركة الفردية في محاولة إبعاد السكون ، لتتبع حركات الجماعة وتفاعلها مع السكون :

الحركة الأولى / ( أهلي يتركون الزمان كما يتركون معارفهم في البيوت ) :  
فنحن أمام تشبيه وقد اكتملت أركانه ، الذي نريد أن نقوله : هو علاقة المشبه بالمشبه به ( أهلي ) / معارفهم ، على مستوى التركيب النحوي نجد أن الضمير ( هم ) يعود على ( أهلي ) ، وأن الفعل المضارع ( يتركون ) هو نفسه في جملة المشبه به ، وهنا يكمن سر الإبداع ، لأن جملة ( يتركون معارفهم في البيوت ) تحيلنا على المكان ، في حين أن ( يتركون الزمان ) تستحضر الزمان ، إذ تصبح حركة الأهل باتجاه ترك المكان بعد أن تركوا الزمان . ثم إن ( البيوت ) حركة باتجاه الأرض ( أرضية ) في حين الفعل الفردي ( أكتب ) كان باتجاه علوي ، إذ تنشظى حركة الصورة بين ( الفردي / الجماعي ) ، ( الأرضي / العلوي ) .

الحركة الثانية / ( أهلي كلما شيّدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل ) :

تبدو الصورة مكثفة ، إذ نلاحظ فعلين ماضيين وفِعلاً مضارعاً ( شيّدوا ، وهدموا ، ويرفعوا ) ، وإننا نشاهد استمرارية الحركة في الماضي عن طريق أداة الشرط ( لو ) التي تفيد التكرار ، ويتطلب فعل التشديد حصول حركة تنطلق من السكون نحو الحركة ، فمفردة (القلعة) الدالة على العلو يحتاج بناؤها إلى حركة تنطلق من الأسفل نحو الأعلى ، ومن السكون إلى الحركة ، ومن الأرض إلى السماء ، لكننا نفاجأ بانكسار الحركة ، لدخول فعل الهدم الذي يتجه عكسياً ( حركة عكسية ) نحو السكون ، لكن الشاعر لا يُبقي الصورة في سكونها ، إذ ينطلق من ركام سكونه ( الهدم ) مباشرة ، لكي ينفذ تلك الحركة من سكونها

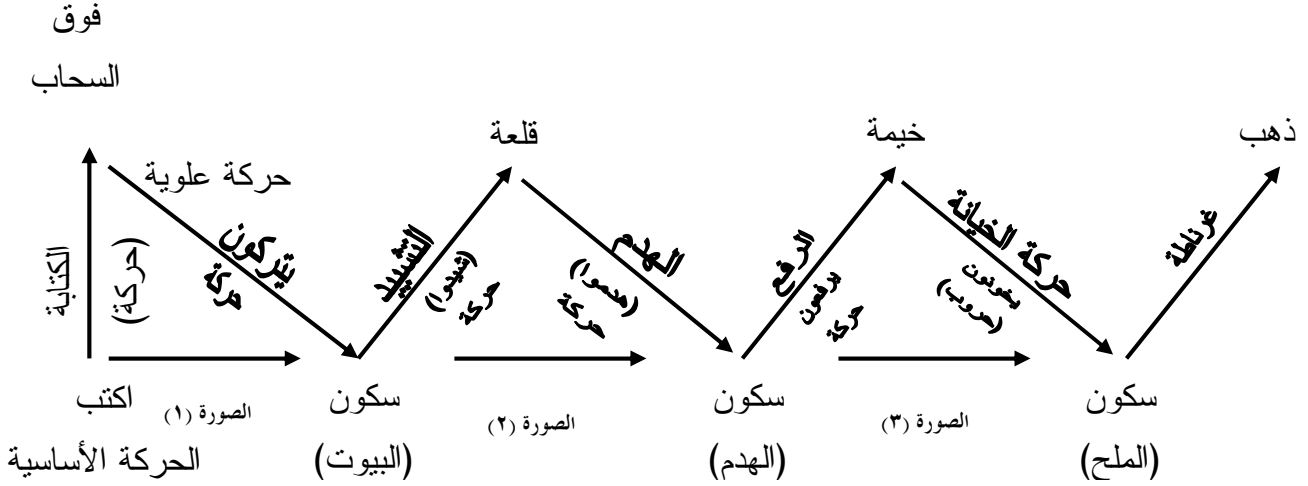
ويعود إلى تشكيل صوري ناتج عن إزاحة السكون لتلك الحركة ، إذ يأتي بفعل مضارع يدل على قوة الحركة ( يرفعوا ) وبصيغة الجماعة ، فترفع ( خيمة الحنين ) بعد أن كانت ( القلعة ) الدالة على الثبات والاستقرار أصبحت خيمة ، لكنها زيدت لتكتسب دلالة جديدة ، أي شحنات جديدة مستعيراً لها صفة الحنين وهنا نبع الإشعاع ، موطن القوة .

الخيمة تذكرنا بمكان قبل كل شيء ، ثم إنها كانت البيت العربي في زمن قديم بعد أن أدى السكون ( الهدم ) إلى إلغاء القلعة ، فجاءت الحركة لتبعث من جديد الحياة في ( القلعة ) ، ولكن بالعودة إلى الوراء حركة باتجاه معاكس ، حركة تسلط أضواءها على الماضي ، وليس من دليل قاطع سوى أن تكون هذه الخيمة ( للحنين ) شعور مجرد معنوي اقترن بشيء حسيّ مادي هو ( الخيمة ) - ( إلى أول النخل ) إشارة إلى الأصل المكان العربي المعروف بالنخيل ، وإذا كانت الخيمة توحى بالسكون فإن الحنين اضطراب وحركة ، وهنا يظهر الشاعر جمالية الاستعارة ، أو كما يقول د . عبد الفتاح صالح : (( إن جمال الاستعارة في خفائها ودقتها ، ومدى ما تقدمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه ، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوة تخيل وتصور ))<sup>(٢٥)</sup> ، فيحاول الشاعر أن يجمع الزمان والمكان في حركة لاستعادة حاضره إلى أهله ، ليكشف جدل السكون / الحركة عن قوة تشكيل الصورة ، وعن بعد الاستعارة وخفائها ويضيء الصورة بتلك الاستعارة ، وحركة الاضطراب للحنين وسكون الخيمة ليقدف بها في تيار الحركة والاضطراب .

الحركة الثالثة / (أهلي يخونون أهلي في حروب الدفاع عن الملح لكن غرناطة من ذهب) :  
جاءت بصيغة الجمع ، وهذا الحروب هي حروب للدفاع عن الملح ، يبدو من النص أن المقصود بـ ( الملح ) هو معدن الخير وأساس كل شيء ، هنا تهبط الحركة من العلو إلى الانخفاض والسري في الوقت نفسه ، إذ إن فعل الخيانة ( يخونون ) مضارع الجماعة المخاطبين ، فالحركة جماعية لكنها أرضية ، وبتجاه معاكس ، إذ إنها خيانة الأهل للأهل ، غير أن ( الحروب ) توحى بقيمة الحركة والاضطراب ولا سيما إن ( الملح ) مادة أساسية . وقد جاء درويش بهذه الكناية لتشكّل حركة نحو الماضي ، فالمقصود هو الدفاع عن الماضي الذي هو أساس الحاضر والمستقبل . والحروب حركة في حين أن ( الملح ) / سكون فقد اتجهت الحركة نحو السكون ، غير أن التشكيل الصوري يحوي بالحركة التي تأتي عن طريق التوقف ( لكن ) ثم الانطلاق نحو حركة أخرى تستوحي التاريخ المفقود والذهبي ، فغرناطة رمز لهذا الملح .

يبدو ارتباط هذه الصور في تشكيلها بجدل السكون / الحركة الذي يضيء الصورة كلما تخبو إضاءتها في توهج ونور ، لتشكّل لوحة فنية متفرّدة في انسجامها .

ويمكننا أن نستعين بالخطاطة الآتية لسبراغوار جدل السكون / الحركة في تلك الصورة وارتباطها مع بعضها في تشكيل واحد :



تشكل صورة الإنسان في رحيله عن وطنه حركة انفصال عن الزمان والمكان ، و ثم يصبح كل ما يحيط بذلك الإنسان يدبُ فيه السكون ، كأنما الانفصال عن الوطن هو انفصال عن الحياة ووصول مرحلة التوحد الصوفي ، أي : مرحلة الاتصال مع العالم الآخر ، وحين تشكل الصورة الشعرية لمثل هذا الإنسان / الفلسطيني تستحضر كل الأوقات الجميلة والبريئة، لتشكل رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة الواحدة تلو الأخرى ، لتضئ ذاكرة النص ، ويزداد الحب بقدر ذلك الرحيل ويكبر حتى يتسع فضاءه ، لتسبح بها الذكريات ، وتتجه نحو تصوير الداخل المليء بالرؤى والمشاهد ، وهذه الحالة النفسية التي يمر بها الإنسان يضعها درويش في مخيلته الشعرية ، لتتحول بفعل خياله المبدع إلى صور ، إذ يقول من مقطع : ( في الرحيل الكبير أحبك أكثر) :

أفرغ الروح من آخر الكلمات : أحبك أكثر

في الرحيل تفقد الفراشات أرواحنا ، في الرحيل

نتذكر زر القميص الذي ضاع منا ، وننسى

تاج أيامنا ، نتذكر رائحة العرق المشمشي ، وننسى

رقصة الخيل في ليل أعراسنا ، في الرحيل

نتساوى مع الطير نرحم أيامنا ، نكتفي بالقليل

اكتفى منك بالخنجر الذهبي يرقص قلبي القليل



فاقتليني . على مهل كي أقول : أحبك أكثر مما  
قلت قبل الرحيل الكبير : أحبك لا شيء يوجعني  
لا الهواء ولا الماء .. لا حبق في صباحك ، لا  
زنبق في مسائك يوجعني بعد هذا الرحيل<sup>(٢٦)</sup>

أوردنا هذه الصور جميعاً من دون أن نفصلها ، لأنها تمثل مشهد تشكيل يتكامل فيه  
جدل السكون / الحركة ، فتلك الأسماء والأفعال العديدة لا يمكن أن تجمعها إلا صورة يشكها  
خيال مبدع اكتملت لديه التجربة الشعورية والفنية ، فينطلق الفعل المضارع ( أفرغ ) في  
تشكيل الحركة الأولى ، وهو عميق الدلالة في هذه الصورة ، إذ إن فعل التفريغ يبدأ بحركة  
ثم لا بد أن ينتهي إلى فراغ وسكون حينما لا يبقى شيء في الذاكرة . وهذا هو بالضبط ما  
قامت به حركة التفريغ المنطلقة من الذات إلى الجماعة ، إذا تتشكل الصور عن طريق  
التداعي ، ونحاول أن نتتبع تلك الصورة :

الصورة الأولى / تقود الفراشات أرواحنا

يشكل الفضاء العلوي الحركة هنا ، إذ يشخص الشاعر فراشات وينيط إليها مسؤولية  
القيادة في الأعلى ، فإذا كان الفعل المضارع ( أفرغ ) يشكل حركة في حين ( آخر الكلمات )  
سكون فلا بد هنا من حركة فعالة تعيد للصورة حركتها ، فجاءت الحركة علوية متمثلة  
بحركات الفراشات التي تقود الأرواح ، على الرغم من أنها تلفظ آخر كلماتها ، فالتشكيل  
الصوري تم عن طريق إزاحة السكون بحركات الفراشات ، فلم تكن ( الفراشات ) مفردة ،  
مما يعني تعددية الحركة حتى تملأ الفضاء ، إنها صورة متكاملة بلغة مكثفة حرك بها الساكن  
ليرسم أبعاد تلك اللوحة ، إذ حركة الفراشات عشوائية ومضطربة ، فضلاً عن ألوانها المختلفة  
والزاهية .

الصورة الثانية / في الرحيل نتذكر زر القميص الذي ضاع منا ، وننسى

تاج أيامنا ، نتذكر رائحة العرق المشمشي ، وننسى

رقصة الخيل في ليل أعراسنا

يبدو جدل السكون / الحركة ذو فعالية ظاهرة في كشف معالم هذه الصورة التي تتجه  
إلى أعماق النفس الإنسانية ، لتلتقط منها أنقى الصور براءة ( صورة الطفولة ) ، إذ يبرز  
الفاعل ( نتذكر ، وننسى ) ، الأول متحرك والثاني ساكن ، وعنصرين فاعلين في تجاوب  
قطبي السكون / الحركة ، فعملية التذكر تتحرك نحو صورة الطفولة ، فالقميص ثابت لكن  
ضياح الزر ، يعني وجود إرادة البحث التي حركت الذاكرة يقابلها نسيان ( ساكن ) ، و( تاج  
أيامنا ) فالاستعارة المتمثلة بالاسم المستعار ( تاج ) تحمل دلالة العلو وذروة الأيام ، لكن  
مجيء فعل النسيان يدفع تلك الحركة لتحتل أيام الطفولة الحركة المؤثرة التي بقيت في آخر

الروح . والحال نفسه في تذكر رائحة العرق الطفولي الناتج من فعل الحركة ونسيان ( أيام الشباب ) ، بل ( ليلة العرس ) ، إذ يشير رمز ( الخيل ) إلى الجنس في شعر درويش ، فضلاً عن أن (رقصة الخيل) تمثل قمة الحركة ، لكن النسيان (السكون) أسهم في إيقافها من أجل أن تتحرك القوى الأخرى إلى أيام الطفولة ، ومما يجب الإشارة إليه هنا إلى أن ( التذكر / الحركة ) كان محصوراً ليس بالطفولة فحسب ، وإنما بالمكان ، في حين كان النسيان (سكوناً للزمان ) .

زر القميص الذي ضاع منا / مكان رائحة العرق المشمشي / مكان  
تاج أيامنا / زمان رقصة الخيل في ليل أعراسنا / زمان  
لكن الفعل المضارع (نتذكر) يحيل على الزمان ، ولكنه الزمن النفسي الطفولي ، فكانت الإضاءة مسلطة على الطفولة بفعل الحركة الذي أسهم عن طريق السكون في توهج الصورة وإضاءتها .

الصورة الثالثة / في الرحيل نتساوى مع الطير نرحم أيامنا ، نكتفي بالقليل

أكتفي منك بالخنجر الذهبي يرقص قلبي القليل

إذ تبلغ الحركة قمتها في التشكيل الصوري هنا ، فإذا كانت ( الفراشات ) هي التي تقود الأرواح ، فإن الحركة تحمل القوى والنظام ، بل التغيير الناتج عن التساوي كل مع الطير ، إذ أثبت هنا ارتباط أجزاء الصور مع بعضها في حركاتها وسكونها . فبعد أن أفرغ الروح من كل الذكريات أصبحت تلك الروح جاهزة للانطلاق في أعالي الفضاء ، ثم إن جملة (نرحم أيامنا) تأتي لتأكيد إلغاء أيام الحياة ، وعليها تصبح متطلبات البقاء قليلة . في الوقت نفسه يتراخي الزمن ، وتندفع الحركة من وسط ركام السكون ، وعن طريق استعمال المجاز (( الشعر من غير مجاز يصبح كتلة جامدة ، وذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة ))<sup>(٢٧)</sup> ، فجملة ( يرفض قلبي القليل ) ، فـ ( القليل ) مفردة توحى بالسكون ( الموت ) ، وحين يضاف ( قلبي ) إليها يصبح القلب ساكناً ، فالقلب الذي يرمز إلى الحياة ، لكن الفعل المضارع ( يرقص ) يدفع بالسكون ، ليشكل حركة إيقاعية ، أما جملة ( اكتفي منك بالخنجر الذهبي ) السابقة لها فقد كانت المحرك الأساسي لهذا السكون ، فـ ( الخنجر ) الأداة القاتلة لم يكن عادياً بل وصف ( بالذهبي ) ، فقد أصبح الموت هنا سبب الرقص للقلب ، وهي إشارة واضحة إلى التضحية التي جعلت من الموت الساكن حركة إضاءة الصورة ، بعد أن كاد السكون يلف جوانبها .

ثم إن حركية الصورة اعتمدت في تشكيلها العديد من الأفعال المضارعة ( تتساوى ، وترحم ، ونلتقي ، والتقي ، ويرقص ) ، وفي خضم التشكيل الصوري لتلك الأفعال تبرز

القافية بدورها في هذه الصورة ، إذ إنها ساكنة ( قليل ، وقتيل ) ، كأنما توحى لنا أن انكسار الحركة سوف يتم بعد تصاعد فعاليتها (( والحقيقة إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة بشيء آخر ، بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى ))<sup>(٢٨)</sup> ، إذ تقرأ بعد هذه الصور مباشرة :

فاقتليني ، على مهل ، كي أقول أحبك أكثر مما  
قلت قبل الرحيل . أحبك . لا شيء يوجعني  
لا الهواء ولا الماء ... لا حبق صباحك ولا  
زنبق في مسائك يوجعني بعد هذا الرحيل

منذ البدء في تشكيل هذه الصور كان شاعراً محاصراً بهاجس السكون ، وكما ذكرنا في الفعل ( أفرغ ) ، ليعود بعد تلك الحركات التي كونت بجملها مع السكون صوراً مفعمة بقوى الحركة ، إن الموت يبدو بطيئاً ، السكون يعم كل شيء ببطء ومحاولة الشاعر بث الحياة في كلماته الأخيرة بالفعل ( أحبك ) ، ولاسيما وقد تكرر مرتين لم يأت تأثيره إلا في المرة الثانية ، فقد وضع بين نقطتين لتختزل الكلام ؛ إذ يخيم السكون شيئاً فشيئاً وبأسلوب رائع ممتلئ بالمجازات (( فالمجاز هو معيار الإبداع ، والشعر لغة المجاز ، انه الكشف عن حقيقة مستترة والتعبير عنها بصورة حسنة ))<sup>(٢٩)</sup> ، إذا لم يعد يُشعر بالمكان ، ولم يعد يُشعر بالزمان ، وإن لم يذكر ذلك ولكن ذلك يبدو جلياً في المفردات :

(لا الهواء / لا الماء) مكان

(الصباح / المساء) زمان

الهواء عنصر سماوي / والماء عنصر أرضي ، وكذلك الصباح ، ضوء النهار والليل هو الظلام ، انه الظلام الناتج عن سكون الصورة بفقدانها لعنصري الزمان / المكان ، حتى إن تكرر فعل ( أحبك ) مرتين في مقابل ( يوجعني ) مرتين ، لكن وجود ( لا ) التي أوقفت الحركة ، إذ تكررت خمس مرات سابقة ، كل حركة ( الهواء ) ( الماء ) وحتى ( الصباح ) و ( المساء ) .

إن اكتناز النص بالأفعال والأسماء وتجميعها داخل نص للحصول من خلالها على صورة تتجاوز قيمتها الفنية المطروحة على مستوى الإبداع الأدبي لا يعني بالضرورة حصول كل هذا ، لأن التعامل مع اللغة يجب أن يصل إلى مرحلة عالية من الحساسية من أجل إبداع فني متفرد يسمو بالعملية الشعرية نحو آفاق واسعة ، فإن المسألة متوقفة على مدى توظيف الشاعر لأدواته الفنية في عمل إبداعي خلاق ، ومن هنا عمل المخيلة الشعرية في الوقت الذي تبدأ فيه الذات المبدعة بتشكيل لغتها المجازية .

وفي الصورة التي نتناولها بالدراسة لا يتعامل محمود درويش مع اللغة فسحب ، إنما يتفاعل معها حتى يصل مرحلة السيطرة عليها بما يتطلب توصيله من أحاسيس ومشاعر ؛ إذ يبلغ في هذا الخطاب ، كما هو شأنه ، مستوى تتداخل فيه الرؤى في قصيدة (حجر كنعاني على البحر الميت) تقرأ :

وأنا أنا ، ولو انكسرت .. رأيت أيامي أمامي  
ذهبا على أشجاري الأولى ، رأيت ربيع أمي ، يا أبي

ورأيت ريشتها تطرز طائرين : لشالها ، ولشال أختي  
وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا ، ورأيت لاسمي

جسداً : أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام .  
ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات ، رأيت باباً للدخول

ورأيت باباً للخروج ، رأيت باباً للخروج وللدخول ...  
هل مر نوح من هناك إلى هناك لكي يقول

ما قال في الدنيا : لها بابان مختلفان ، لكن الحصان يطير بي  
ويطير بي أعلى وأسقط موجة جرحت سفوحا ، يا أبي<sup>(٣٠)</sup>

تتوهج تداعيات الصور في هذا النص / اللوحة بفعل حركيتها التي تتسامى في فضاء الشعرية ، ملحقة بأبعادها الرمزية وتتولد جميع الصور من الفعل ( لو انكسرت ) ، أما في هذه الصورة الناتجة عن جواب الشرط فنجد بلوغ الحلم ، بل تجاوزه نحو آفاق كونية واسعة تتسع بنا ، إذ تضيق العبارات عن هذه الرؤية ، لكننا سوف نحاول الدخول فيها محاولين فك أسرارها .

الحدث الأول هو انكسار الشاعر غير المتوقع ، على الرغم من تأكيد على حضوره وتكرار ( أنا ) يتكشف في كل تلك الصور الفعل الماضي ( رأيت ) الذي يحيل على الرؤية ، إذ تتخذ الرؤية أشكالاً وصوراً ، وهذه الظاهرة تعني التحرك في الحاضر حركة تتسم بالديمومة ، إذ يصبح الماضي والمستقبل في خدمة الحاضر<sup>(٣١)</sup> ، لذلك سوف نتابع حركة الرؤية ( رأيت أيامي أمامي ذهباً على أشجاري الأولى ) .

تتجه الحركة إلى أمام في حين أن أصلها يتجه نحو الخلف ، ( الأشجار الأولى ) رمز للأصول التي تتبع منها الأيام ، و( رأيت ربيع أمي ) ، إذ إن ( الأم ) هي رمز الوطن عند درويش ، أي إنها الأم هي الأرض ، لكنها في حالة حركة بل حركة ولون ، وذلك بفعل رؤية الربيع ، ثم ريش الأم في حركتها المنتظمة فعل ( التطريز ) ، الذي يزيد من التشكيل الصوري براعة ، و( الفراشة ) التي لم تتحرك بل بقيت ساكنة ، لذلك تتجه الحركة إلى الذات ( رأيت لاسمي جسداً أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام ) ، فتحليل حركة الرؤية ما هو جامد على ما يحمل التقسيم والتنظيم لذلك كان هو ( الذكر ) وحركة الأم ( الأنثى ) ، وعلى الرغم من أن الصورة رمزية قد يكون ( الحمام ) رمز السلام ، فإن ( الأنثى ) يعني الشكوى ، ثم إن الفعل يدل على الاستمرارية في تلك العملية المتكونة من ذكر / أنثى ، ولكن من جنس واحد لذلك تتوحد المواجه والألم ، إنها الرؤية التي تفتح في سماء الشعرية ثقوباً تطل على العالم الآخر ، ثم ( ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات ) ، إذا كانت الرؤى السابقة تخلق في الفضاء العلوي عن طريق حركتها ( الحمام ، والطير ، والفراش ) تتجه الحركة نحو المنزل حركة سفلية ، لكن النبات الذي أصبح بعفوية من الشاعر هو رمز السلام ، وما دامت الحركة سفلية فإن دائرة الحركة تزداد بفعل رؤية الباب الذي هو سر تلك الصورة ، إذ يعتمد درويش إلى تقنية التناص هنا لقصة نوح عليه السلام ، ولكن من الكتاب المقدس (العهد القديم) أن يأخذ جزءاً من مقولة نوح حينما سئل عن الدنيا فقال : إن لها بابين ، إذ تصبح المقولة بعد أن نوبتها وامتصتها الذاكرة الدرويشية إنتاجاً جديداً ، حتى إن أحد الدارسين يقول عن هكذا تناصات في شعر درويش وعن إدخاله لتلك النصوص : (( يدخله في لغته في سياق جديد تماماً ، بحيث يندمج هذا الجزء من الصورة الشعرية الدرويشية ويصبح جزءاً منها ، وفي الوقت نفسه كان الجزء المتدخل يقوم بوظيفة فتح الدلالة على النص الغائب ، واستحضار فضائه الوجداني والتحليلي ، ليصبح جزءاً من تأثير الصورة الدرويشية )) (٣٢) .

رأيت باباً للدخول ، رأيت باب للخروج ، رأيت باب للخروج وللدخول

هل مر نوح من هناك إلى هناك لكي يقول

ما قال في الدنيا : لها بابان مختلفان .

تجعل الحركة / الرؤية المنبعثة من رؤية الباب ( الساكن ) الصورة خاضعة لمنطق الحلم ، ويفتح الصورة على عالم صوفي تتوحد فيه الذات المبدعة مع رؤية شاملة للعالم تحرك ما قاله ( نوح ) ، رمز الحركة في العالم الذي لم يبق به متحرك إلا ( نوح ) ، ولعل ذلك يجعل درويش ينظر إلى رؤية منفردة تنزع إلى توحيد العالم كله في باب ، وذلك ناتج عن تعددية الرؤية ثم توحيدها فجأة الخارج / الداخل .

تتجاوز الرؤية الحلم وتنطلق في فضاءها الصوفي نتيجة طاقتها الحركية ، وفي قمة هذا التصعيد الحركي الذي يلغي السكون في تلك اللحظة تتجه الصورة نحو سكونها ، وتتوقف ليوقف ذلك التداعي الذي أعطاه درويش صفة الحصان المحلق في الأعلى ، إذ تشارك ثلاث أفعال ( يطير بي ، ويطير بي ، وأعلى ) حركة مندفعة نحو الفضاء / الرؤية ، إذ يبرز فجأة الفعل ( أسقط ) فتتعرض لحظة العلو للسقوط حركة منكسرة بقوة تتحدر على السطوح ، مما يسبب ما تحمله من حركة في شحن السكون ( السفوح ) يقوي حركية هي ( طرحت ) ، وهذا التوظيف للرمز ( نوح ) وما يحمله من دلالات تاريخية وفكرية شحن الصورة بتوتر أثر في قوى الحركة ، وزاد من طاقتها الحركية ، بل أعطى لها بعداً جديداً (( يبدو أن الشاعر وهو يوظف الجانب الشكلي من الكتاب المقدس ، يهدف إلى استمداد القوى من ذلك البناء الإلهي لينفث فيه معانيه وأبعاده المعاصرة )) (٣٣) .

ينطلق جدل ( السكون / الحركة ) في رسم صورة لحركات الأشخاص وأفعالهم ، إذ نجد في قصيدة ( شتاء ريتا ) ذات النزعة الدرامية الشعرية هذا الحس ، (( لأن الصورة تسهم ، إلى حد بعيد ، في بلورة النبذة الدرامية . وذلك أنها مرتبطة بالفعل متداخلة معه )) (٣٤) ، إذ نقرأ :

ريتا ترتب ليل غرفتنا : قليل

هذا النبيذ ،

وهذه الأزهار أكبر من سريري

فافتح لها الشباك كي يتعطر الليل الجميل

ضع ، ههنا ، قمراً على الكرسي ، ضع

فوق البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيل

أعلى وأعلى

هل لبست سواي ؟ هل سكتنك امرأة ؟

لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك

حك لي قدمي ، وحك دمي لنعرف ما

تخلفه العواصف والسيول

مني ومنك .. (٣٥)

تتجه الحركة المتشكلة من الفعل المضارع ( ترتب ) نحو الزمان والمكان ، وذلك ما تحيلنا عليه مفردات العبارة ، إذ ( الليل / الزمان ) ، و( الغرفة / المكان ) ، يبدو أن المكان مشترك بين الاثنتين في (غرفتنا) ، فعملية الترتيب تتجه نحو ما تحويه الغرفة ( النبيذ ، الأزهار ) ، النبيذ القليل والنبيذ عادة يجعل الإنسان في حالة غيبوبة ، لذلك اتجهت الحركة



إليه أولاً لإرادة ( ريتا / الرمز ) أن يكون أكثر من الأزهار إشارة إلى الحب . وكل هذا من أجل أن تبقى هي المتحركة داخل المشهد ، بل في زمانه ومكانه والآخر في سكون .

إلا أن الحركة تتجه هذه المرة نحو الآخر وعن طريق فعل الأمر ، لتكون الحركة ( حركة الآخر ) مقيدة بمشيئة ( ريتا ) ، فنجد الأفعال ( افتح ، وضع ، وضع ) والحركة الأولى هنا باتجاه المكان ( الشباك ) ، أي السكون من أجل أن يتعطر الزمان ، ثم الحركة الثانية في وضع القمر ( الزمان ) على الكرسي ( المكان ) ، الثابت . القمر ( المتحرك ) ، والعالى على الأراضي الثابتة ، بينما الحركة الثالثة لأفعال الأمر في هذه الصورة تحاول أن تجمع مكانين كل له اتجاهه الذي لا يتغير ( البحيرة ، والنخيل ) أي الشمال / الجنوب . ثم يعود القمر ( الزمان ) ليكون فوق البحيرة ، أي الحركة للبحيرة ثم لها ، لأن (حول منديلي) تشكل حركة دائرية مغلقة ، كل ذلك من أجل أن يسيطر الشمال على الجنوب . إنه جدل السكون / الحركة ، إذ تحاول الحركة أن تزيح المكان ، لكي يصبح لها ، حتى تصل ذروتها في ارتفاع النخيل .

بعد أن أصبح الزمان والمكان لها فلم يبق سوى أن يصبح أهل المكان والزمان لها أيضاً ، لذا تتجه الحركة هنا نحو الذات ، باتجاهين ، الأول إلى الخارج ، والثاني إلى الداخل ، فالخارج ( لبست ) ، والداخل ( سكنت ) ، الخارج ( القدم ) ، والداخل ( الدم ) ، فحركة ( الحك ) تأتي أيضاً بصيغة الأمر ( حك ) . وعملية الحك هي من أجل الحركة ، وهي مقصودة ، لأنها تندفع نحو الداخل .

إن يمتزج الداخل بالخارج تبلغ الحركة ذروتها في حركة العواصف والسيول قوى الحركة (( إذن فمجال الصورة لا يتمخض عن عناصرها المرئية فحسب ، بل إن أجمل ما في الصورة هو ما يترشح من وجهها الخفي ))<sup>(٣٦)</sup> .

## الهوامش

- (١) الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة – د. فؤاد المرعي وعبد الله عساف – مجلة بحوث جامعة حلب – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية – ع١٣ / ١٩٨٨ ، ٧٣ .
- (٢) الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس ٢٥ .
- (٣) الصورة الأدبية – مصطفى ناصف ٢٧ .
- (٤) الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس ١٢ .
- (٥) الصورة الفنية في شعر أبي تمام – د. عبد القادر الرباعي ٢٩ .
- (٦) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٥٧ .
- (٧) نقلاً عن : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ٣١ .
- (٨) جماليات الصورة الفنية – ميخائيل أوفيانيكوف وميخائيل خرابوشنكو – ترجمة : رضا الطاهر ١٥ .
- (٩) الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة ٣٣ .
- (١٠) دير الملاك ، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – د . محسن اطيماش : ٢٦٨ .
- (١١) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ٤٨ .
- (١٢) بلاغة الخطاب وعلم النص – د . صلاح فضل ٨٥ .
- (١٣) الصورة الشعرية – سي دي لويس – ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ٢٩ .
- (١٤) أسرار البلاغة ١٥٧ .
- (١٥) المصدر نفسه ١٦٢ .
- (١٦) للإطلاع على تلك المسألة ينظر الصفحات ١٥٧ – ١٥٨ – ١٥٩ – ١٦٥ .
- (١٧) في بنية الشعر العربي المعاصر – محمد لطفي اليوسفي ١٢٣ .
- (١٨) طبيعة الشعر، نحو تخطيط نظرية في الشعر العربي ٩٠ .
- (١٩) الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة ٣٩ .
- (٢٠) الديوان ، مج ٢ / ٤٧٥ .
- (٢١) الديوان ، مج ٢ / ٤٧٦ .
- (٢٢) جمالية الصورة ، الصورة الفنية في الأدب العربي ١٢٠ .



- (٢٣) بنية اللغة الشعرية — جان هوكن — ترجمة : محمد الوالي ، محمد العمري ٢١٤ .
- (٢٤) الديوان ، مج ٢ / ٤٧٧ .
- (٢٥) الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد — د . عبد الفتاح صالح نافع ٦١ .
- (٢٦) الديوان ، مج ٢ / ٤٩٢ .
- (٢٧) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — اليزابيث درو — ترجمة : محمد إبراهيم الشوش ٥٩ .
- (٢٨) بنية اللغة الشعرية : ٧٤
- (٢٩) الصورة الفنية ونماذجها في إيداع أبي نؤاس ٦٩ .
- (٣٠) الديوان ، مج ٢ / ٥٢٣ .
- (٣١) في بنية الشعر العربي المعاصر ١١٤ .
- (٣٢) زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش ، المكون التناسلي في الصورة الشعرية عند درويش ، إبراهيم محمد أبو هشيش ١٦٧ .
- (٣٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل — عبد السلام المساوي ١٤٩ .
- (٣٤) في بنية الشعر العربي المعاصر ٩١ .
- (٣٥) الديوان ، مج ٢ / ٥٣٩ .
- (٣٦) المتخيل الشعري ، أساليب التشكيل ودلالات الرؤيا في الشعر العراقي الحديث — د . محمد صابر عبيد . ١٤١ .