الصورة الشعرية وإبعادها الدلالية في الشعر العراقي الحديث
- شعر الرواد أنموذجا -

أ م . د جمال جليل أسماعيل
الجامعة المستنصرية/كلية التربية الأساسية

تباينت الصورة الفنية في تعريفها لدى النقاد والباحثين المحدثين وذلك تبعاً لاختلاف آرائهم والزوايا التي ينظر منها كل منهم في فهمه للمعنى الحقيقي للصورة الشعرية.

ولكن برغم ذلك الاختلاف، فإن الصورة الفنية تبقى في أوضح معانيها تمثل "طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"[1]، ولها الدور الأمثل في رسم قوامه الكلمات بالإحساس والعاطفة[2].

ولذلك كان للتصوير "الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المجسّمة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن الأنموذج الإنساني، والطبيعة البشرية يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة والحركة المتجددة"[3].

من هنا تتضح أهمية الصورة الفنية، ودورها الفاعل في التشكيل الأمثل للأدب، والاتجاه الأجمل الذي يضيف على القصيدة جواً من الغموض، يجعل المتلقي يقفُ متأملاً أمام مجموعة من الصور والتراكيب التي تدور في ذهنه، يحاول بنفسه أن يختار الصورة المناسبة التي عناها الأديب الشاعر بعد جهد، وعناء مشحونين بلذة القراءة، ولذة التأمل "فالصورة بحد ذاتها سمو وحياة القصيدة"[4].

وتظهر أهمية الصورة الفنية من كونها وسيلة الناقد المعاصر "التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة

في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المنفعة والخبرة لمن يتلقاه"[5] وأضحت تمثل المادة الأولى في بناء الصورة المتخيلة[6].

ظهر شعر الحداثة في أغلبه ليخترق بنية الصورة الشعرية المألوفة المعتمدة على التشبيه والكناية والاستعارة منفردات، متجاوزاً إياها إلى بنية صورة ذات منحى نفسي وفني، وتتلاقح فيها عناصر الصورة المألوفة بطريقة التماهي والتجانس الإبداعي الذي يجعلها غير منفصلة عن بعضها، ولايمكن تذوّق الصورة الشعرية الاّ بها جميعاً، وهذه هي ميزة الصورة الشعرية الجديدة، فالصورة الشعرية "باعتمادها على العلاقات الداخلية التي تثير في الشاعر استجابة لمقتضيات التجربة إنما تنفلت من حالات الحضور إلى حالات الغياب، ومن هنا يقترب مدلول الصورة الشعرية في القصيدة المعاصر من مدلول الحلم... فتفرز عملاً فنياً يكون نابعاً من التجربة الجمالية التي تشكّل وعي الشاعر في تجسيد الرؤيا المرتبطة بالوجود... لهذا فإن للصورة الشعرية عبر مدلولها المتاخم لمدلول الحلم وظيفة نفسية من جهة ووظيفة تكثيف من جهة أخرى"[7]. فالصورة إذن أصبحت تستجيب لرؤى الذات الشاعرة، وذلك من خلال ماتعبّر عنه تحت ضغط الحدث الخارجي الذي تنفعل له أعماق هذه الذات، فتفرز عملاً فنياً يكون نابعاً من التجربة الجمالية التي تشكل وعي الشاعر في تجسيد الرؤية المرتبطة بالوجود من لحظة إدراكه. ولايمكن ان ننفي علاقة الصورة الشعرية بالواقع على الرغم من انها "تركيبة وجدانية تنتمي في وجودها إلى عالم الوجدان أكثر من إنتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان ان الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة، وبالأشياء الواقعة.. لأنه ليس من الضروري ان يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع أو يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة"[8]. وهذا لايعني ان لا وجود للصورة الواقعية، أو المغترفة من الواقع، ولكنها تُصاغ بطريقة فنية تعيد خلق الواقع من جديد، فالصورة المختلقة من الواقع تبدأ من الواقع وتدخل إلى

الذات، ثم يُعاد إنتاجها مرة أخرى إلى الواقع، ولكن بصورة فنية عالية الجودة، لأن "الذات في أساسها انعكاس للعلاقات الاجتماعية، ويأخذ الخيال دوره في النفاذ إلى جوهر الواقع، واكتشاف الإيجابي والأصيل والسلبي والزائف، وتكوين الأنموذج الفني وصياغته على مستوى العمل الفني"[9]. وقد حمل شعر الحداثة أنماطاً متعددة من الصور الشعرية، وان لم ينفرد بها كالصورة المفردة والصورة المركبة، والصورة الكلية، والأخيرة تتشظى إلى أكثر من اتجاه، وتقوم خصوصيتها ليس على احتمالاتها المطروحة، وإنما على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النص، أو الجسد العام للصورة، وعلى كثافة تلك الصور أيضاً، وتمثّل التجربة الشعرية بمستوياتها كافة أبرز محمولات الصور المتكاملة المتضمنة والهادفة إلى خلق جو غني ومثير، غايته كشف عالم التجربة وتوضيح المكوّنات التي يتأسس عليها بمقتضياته النامية، والصورة المفردة هي صورة شائعة، مألوفة في شعرنا القديم والحديث، تدخل في إطار الصورة الكلية الشاملة انها ومضة من ومضات الرؤية الشاملة لتجربة الشاعر.

إن أكثر مايعترض الصورة الشعرية في تيار الحداثة قضية الغموض التي لها علاقة بالمتلقي فالغموض وصف يطلقه القارئ أو المتلقي على نص لم يستطع فهمه، وإدراك أبعاده مهما أوتي من ذوق، ولم يستطع ان يستوعبه ويجعله جزءاً من معلوماته.

فالحداثة حلّت في بعض النصوص إن لم أقل أغلبها مكان الغموض، ولا أقول غموض الإبهام والإنغلاق إذ "ثمة شكوى عامة فحواها أن الرموز التي يصوغها الشاعر المعاصر قد لايفهمها أحد سواه، بل ربما كان هو نفسه غير قادر على تأويلها مقتنعاً، وهذا يعني انه يدفن تجربته داخل الظلمات، بينما يحاول توضيحها، وفي تقديري إن مثل هذا الفعل ليس سوى محاولة للتعويض عن الفحوى المفقود، ولكن لا مرية فقط في انه ما من شيء يملك ان يعوّض عن الأصالة الغائبة"[10].

إذ أن الصورة الشعرية لدى أغلب شعراء العراق المحدثين، بدأت تأخذ منحى ذاتياً فقد اصطبغت الصورة الشعرية بإحساس موقف الشاعر من الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة إذ أدرك ان عالمه لايعطيه أنماطاً واضحة للاستجابة، لذا فهو مضطر إلى ان يفكر ويشعر في حدود ذاته، وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على صوره الشعرية، فجعلها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية.

وعندما نقرأ ونتمعن في أي مقطع أو صورة شعرية من صور السياب أو نازك أو البياتي ومن مجايليهم الذين انغمروا في أتون قضايا ذاتية أو فكرية عكست رؤاهم وموقفهم إزاء الكون أو الحياة أو الإنسان، كقول السياب[11]:-

رأيتُ قوافل الأحياء ترحلُ عن مغانيها
سمعت نشيج باكيها
وصرخة طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها
وفي وهج الظهيرة صارخاً "ياحادي العيسِ"
على الم مغنيها

نجد أنفسنا أمام تجربة شعرية ثرية محاطة بالتمويه والرمزية تميل إلى اجتراح معطيات شعورية تجعل الذات المتلقية مكتفية إلى حد الإشباع بما توفره لها الذات المبدعة من الثيمات الشعرية تمتعت بالصدق وبالوعي بالحالة المعاشة الحاضرة.

فالحداثة انقطاع في سلسلة معطيات يصرّ وارثوها على ان تتطاول وتستمر بهيئتها وعناصرها، ومثل هذا الانقطاع يقود إلى ضياع المتلقي الذي لا ذخيرة له غير الحافظة وغير التقليد والعادة.

ولعل في ميسوري القول حيال هذا الأمر ان عدداً كبيراً من القصائد الراهنة التي تعجّ بها الصحافة والدواوين لاتحتقب أية نقطة استناد تستند إليها

بنية القصيدة كلها، أو تتراكز حولها جميع لحظاتها المتباينة، وهذا يعني أن التبعثر والعشوائية صفتان سلبيتان أو مثلبتان تحاثيان مساحة شاسعة من شعرنا الراهن، بل من أدبنا المعاصر بوجه عام. وربما كان الحال "حال القصيدة حالياً" هذا نتيجة محتومة لتفكك أوصال مجتمعنا في هذه الأيام الكابية.

فكثيراً ماتتم القصيدة اليوم عن ان الشاعر قد انسحب من الحياة، أو اعتكف داخل قوقعة صلبة، توحي بأن قصائده تتبدى وكأنها لاتخاطب إلا قائلها وحده.

فالغموض إسقاط، انه وليد ذلك الضياع الذي نعيشه في عالم مزدحم بالمفارقات، انه ناجم عن عدم إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة والحديثة، وعن عدم إدراك معنى زمنية الشعر، وعن الحكم على اللحظة الحاضرة، بلحظة تقود إلى حوالي عشرين قرناً والعجز عن الحياة في حركية التحول[12].

فالغموض صفة إيجابية في الأدب وليست سلبية ولاتكون سلبية إلا إذا وصلت إلى مرحلة "التهويم" و"الإبهام"، ولاننسى أن التهويم في الشعر ظاهرة نحوية بعيدة عن الظاهرة الفنية الأصلية.

وخلاصة القول: إن الصورة هي عماد الشعر، بل من غير لايعدّ للشعر معنىً، ولقد أشار أحد الباحثين إلى أهمية الصورة في شعر الحداثة وعدّها تعويضاً لما تمتلكه من شحنات ذهنية والمعتمدة على الحركة والصوت واللون تعويضاً عن سحر الموسيقى العالي في الشعر العمودي بقوله: "لقد أصبحت الصورة الجديدة بما تمتلكه من شحنات ذهنية المعتمدة على الحركة واللون والصوت تعويضاً عن السحر الموسيقي في الشعر التقليدي* الذي كان يخلق مجرد عملية تلاحم صوفي بين المتلقي والشعر، واستطاع الشاعر الجديد بما مُنح من حرية، أن يشكل صورته الخاصة به يتحكم هو دون غيره بإطارها ومحتوياتها، فتعبّر حينذاك عن وعيه الحقيقي بالعالم"[13].

وإذ يتمكن الشاعر من تحويل القصيدة إلى أثير، فإنه يفعل ذلك لكي يجعل نسيجها متجانساً مع نسيج روحه، وهي إذ تترسخ فيها تلك السمات القيثارية فإنها تدخل في فضيلة الموحي، أو كما هو مشبع بالطاقة الإلهامية التي يسعك أن ترى فيها صنفاً من أصناف وعي الثمالة والإنتشاء.

وفي هذا الموضع، لأرى غضاضة في الاستشهاد بهذه المقاطع الشعرية، تقول نازك الملائكة*:

أرقصي مذبوحة القلب وغنّي
واضحكي فالجرح رقصٌ وابتسام
اسألي الموتى الضحايا ان يناموا
وارقصي أنتِ وغنّي واطمئني(14)

فقد استخدمت الشاعرة الراحلة ألفاظاً منحتها حياة جديدة، مشعّة بما أحدثته من انفعالات وتأثيرات في عالمها الشعوري الخاص بها. وتقول أيضاً:-

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهق السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنه جاء إلينا عابراً، خصب المرور
إنه أهدأ من ماء الغدير(15)

إن نازك بدت مفتونة بدنياً تترأى لها من خلال إحساسها السلبي بالأوضاع الاجتماعية السائدة يومئذ، وهو من دون شك مرتبط يومئذ بالوضع الاجتماعي والسياسي المحفوف بالألم والقسوة.

وكما يصف شاذل طاقة (مدينته) التي تمثل لديه الواقع الذي عاش فيه، وانغمر في أحداثه، وطالب بضرورة تغييره يقول:-

مدينتي

خمّ الذبابُ بها... وخاطبتها العناكبْ
والموت قاء على شوارعها رؤاه

وعلى التلال.. وفي الخرائب
أسرابُ غربان تحومْ
وعلى ارتعاشات الشفاه
الف ابتسامة
ماتت.. ولم تذق الحياة[16]

فالشاعر يعطينا زخرفة جرسية، ويبلغنا رسالة هي خلاصة تجاربه الذاتية مع الحياة، وكلاهما لاينفصم عن الآخر.

وعندي، ان غاية القصيدة هي معيارها، وأقصد الإنتاج الشعوري الأصيل والعميق وهذا مايتماهى تماماً مع اشتقاق كلمة "شعر"، وقدرتها على البلوغ إلى سويداء، ولست أرمي من تولي هذا هذه المقاطع حسب، بل كل من يسمو بالروح ويصل إلى الفؤاد من دون إبطاء أو أية ريث وتصل إلى درجة التماهي بين محتوى الشعر ومحتوى النفس، ولاسيما عندما يبدع الشاعر في توظيف ملكة التصوير في نص حميم وجميل وبما يملك من قدرة على خلق التوتر في نفسية المتلقي أو القارئ، وهذا مايمنح اللغة بالدينامية والحيوية في آن واحد.

ولاننسى ان نربط بين تشكيل الصورة الشعرية وعلاقتها بالمستوى الرمزي الأسطوري إذ "بنيت الصورة الشعرية في إطارها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها ان تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشاعر، وأعني المكوّن النفسي والمكوّن الاجتماعي والمكوّن الحضاري"[17].

وكما يقوم الرمز الاسطوري الرمز التاريخي الحياتي لعملية إنتاج الدلالة والإيحاء فإن الصورة تفعل ذلك أيضاً، تقوم بعملية الترميز، فهناك علاقة وثيقة بين الرمز والصورة وهي "علاقة تفاعل ضمن جدلية التأثر والتأثير، فالصورة هي الرحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز، فهي من خلال عناصرها المتمثلة بالواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال تضيف إلى الرمز أشياء جديدة، وتضعه ضمن مناخ خاص يكفل وصوله إلى المتلقي،

وتأثيره فيه، كما انها من خلال طبيعتها الحسية تساعد على تجسيد الرمز، وعلى وضعه ضمن مساحة الحواس"[18].

وهكذا تتضح الصورة الشعرية على نسقها النفسي لنبين طبيعة المصدر الذي جاءت منه وكيف تشكّلت بنيتها، وهل استقت من التجارب الشخصية وذكريات الماضي أم من ثقافة الشاعر الشخصية الأدبية والعامة؟ ويبرز بوضوح دور المكونات الأولية في صناعتها وتدعم إلى جانب ذلك قدرة التحليل النفسي على الوصول إلى مفاتيح لاتتناقض مع الأدوات التي تسند بها أدبية النص، وجماليات الصورة بقدر مايعاضدها ويتفاعل معها لتحقيق هذه الغاية.

فالصورة الشعرية (قبل أن أتناول نصاً شعرياً أنموذجاً لما أقول) وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع الداخل والخارج، الأنا والعالم... الخ يتناسج الجميع، ويتشابك ليؤلف النسيج ليكون وسيلته لتحقيق (أدبيته)، وتحسبه خلقاً معبراً وسوياً.

ولابد لنا أن نستذكر عند ولوجنا لتفكيك النص المختار المحاور الرئيسة التي يمكن للباحث ان يستشفها وهي محور التوتر، ومحور الكشف، ومحور التحول، ومحور المصير[19].

وأحسبُ أني هنا في حاجة، ولاأرى غضاضة في الاستشهاد بهذا النص الشعري من قصيدة السياب، فالقصيدة برمتها كيان فني أدبي متميز.

إذا رحنا نقرأ في النص أو القصيدة كلها، ووقفنا عند صورها الشعرية، نتفحص طبيعتها ونتملى خصائصها، نجد أن السمات الأساسية تكاد تحصرُ في ثلاث: الحسية والتكثيف والجدة.

يقول السياب:-

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبضُ في غوريهما النجوم[20]

ففي هذا المقطع معنىً ودلالة، المعنى المباشر وصف عيني الحبيبة، والدلالة أو معنى المعنى تصوير لواقع الوطن- العراق في لحظةٍ من لحظاته التاريخية حيث كان يئن تحت نير الظلم ويرهص بالثورة والتحول.

والجامع بين المعنى والدلالة هذه الظلال- الأفياء الواهنة التي تحسها أنا الشاعر وتجدها في إطلالة العينين الناعستين- الشرفتين ساعة السحر، وما تنتظرهما ازاءهما من آمال عريضة ووعود تورق بالخير والعطاء حتى تبسم إحداهما، وتثور الأخرى كأنما تنبض في غوريهما النجوم وتأتلف. هكذا جاءت أوصاف الصور في النص، وقد حدد مكانها وزمانها وحركتها بما يرى وما يحس ويتجسد وينبض بالحياة، ويكون ماثلاً مشاهداً تتملاه العين، وتفيض عليه اليد.

وإن الميزة الفنية الجديدة هي التعبير عن الشعوري بالمحسوس، أو اللجوء إلى المادي لتقوية تأثير الروحي في النفس، ومما يلفت النظر فيها أيضاً ان سمة الحسية أضحت تكوّن صلب ماهية صورها، وجوهر عناصرها المكونة مثلما أضحت أكثر شمولاً واتساعاً لعلاقات الداخل والخارج ولحركتهما على السواء.

وأضحت الصورة الشعرية الفنية وسيلة لإذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف.

وتبرز لنا السمة الأخرى هي الابتكار أو الجدة، تضمنت نعوتاً ترسم بها بعض الصور هي الإدهاش والجرأة، ووجه الإدهاش فيها بوصفها إضافة إلى ما لانعرفه، وليست تكراراً لما نعرفه.

فالعينان في النص هما غابتان للدلالة على الكثافة، ثم بأنهما غابتا نخيل للدلالة على الخصب والنماء والارتباط بالبيئة، ثم حدد ساعة النظر

اليهما في السحر للدلالة على النعوسة أو التفتح أو العبق.

وهذا يعني ان فنية الصورة انفتحت على نسقها النفسي وتكوّنت واستقت من التجارب الشخصية وثقافة الشاعر فضلاً عن شبكة العلاقات الأخرى بين المكونات التي تشكل الكل الكامل- النص الشعري التي تفضي إلى أنساق الصورة الفنية، تمخض عن وجود منحيين كل منهما له حجته ودعواه- الأول يدعو ان القصيدة ومن ورائها صورها الشعرية تعبر عن تجربة شخصية لصاحبها، ثم يأتي دور المحلل النفسي في رصد وتتبع نواتج الخيال، والثاني يرى في صور القصيدة نواتج لكليات أولية تتمثل في الخيال والعقل والروح الجمعية التي تكوّن البعد الأشمل والأعمق للتجربة الشعورية الذي يمد الشاعر بوسائله الفنية وأقصد صوره الشعرية.. وهذا مافتح لنا كوّة تأملنا عبرها نص السياب آنفاً.

والآن أحسب أنني بهذه الملامسة قد حاولت أن أتذوق بعض ألطاف النصوص الشعرية ولاسيما للسياب، وأزعم ان هذه غير كافية لتبيان العناصر الذوقية برمتها في هذا النص أو غيره..

وعلى أية حال.. لايتوقف فعل الذائقة على محطة واحدة، بل يتخطاه ليشمل جميع المسرات برمتها، ولاسيما ماكان منها فنياً أو أدبياً، فلعل من شأن الذوق المعافى، ان يتناول نصاً شعرياً مغايراً للشاعر سعدي يوسف، ينتمي إلى السرد القصصي بعنوان "الأخضر بن يوسف وشاغله"، لوجدناه يتوسل بلغة السرد مأأمكنه، والاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وأنواع المجاز الأخرى، ثمة دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة الحداثية والاكتفاء بالعنصر الإيقاعي المتماهي بالسرد والمفارقة، التي تقوم عليها الكثير من قصائد سعدي يوسف، ولعل هذه القصيدة هي واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار خاص في الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة أساسية لبناء شعرية الصورة.

يتحدث الراوي في هذه القصيدة، عن رجل يقاسمه شقته، وقمصانه، وأحلامه، والفتاة التي يحبها، ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها، وتدور

القصيدة حول هذه الشخصية الموصوفة في القصيدة، وطموحاتها في الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة، ممنوعة، ومغتصبة، لاسيما ان (جواز السفر) يشكّل على مدار القصيدة العنصر المحوري، الذي تهوم حوله هواجس الشخصية وأفكارها، يقول في مقطع منها:-

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب، وسرّ الليالي الطويلة
وحين يجالسني/وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
وكانت فرنسية من زجاج ومعدن
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة
وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة
وكان يلبس يوماً قميصه/ولكنّه حين يحتّد..
يرفض أن يلبس غير برنسه الصوف..
يرفضني دفعة واحدة[21]

لانعثر في المقطع الشعري على استعارات وإنما تتردد بعض التشبيهات هنا وهناك، غير ان العنصر البارز في القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفصيلات الدقيقة في العلاقة بين الراوي، والشخصية التي تروي عنها، ثمة إفراط في إيراد التفاصيل اليومية، وإذا عدنا إلى القصيدة كاملة نجدها قائمة على مفارقة بارزة، هي ان شخصية المروي عنها ملتصقة بالراوي وكأنها هي، أو بالأحرى قرينة لها، ولعّله يمثل ضميره الصاحي المعذّب، وما يستطيع المتلقي استخلاصه، إن القصيدة صورة كلية مشهدية تتشكل منذ السطور الأولى من راوٍ يجرد من نفسه شخصاً، يروي له تفصيلات يومية ذات مغزى فكري ونفسي، وكأنها تجعل الحكاية كلها قضية مفارقة تكشف عن العالم الداخلي للراوي، وتجعل القريب موجهاً لأحلام الراوي، كاشفاً عذاباته، وتوقه إلى الحرية والانعتاق من أسر الواقع الكابوسي الذي يمثّله التسلط البوليسي بين الحدود العربية، ومما يعزز حضور المفارقة،

هو معرفة المتلقي بجوهرها، في الوقت الذي يبدو فيه الراوي غارقاً في وهم وجود شخصية أخرى، يروي عنها، بهذا المعنى يمكن إدراج هذا النوع من المفارقات في مايسمى بالمفارقة الدرامية، وهو نوع من المفارقات يكثر في المسرح، والأنواع المتجددة منه كالأعمال التلفزيونية.

فلم يجنح الشاعر العراقي المحدث إلى اعتماد الصورة الوصفية، والعبارات الخطابية المباشرة، المثقلة بالشدة حيناً، بل اعتمد الصورة الموحية الهامسة، تكتنز بكل مايتفجر منه الموقف الإنساني والوطني من عطاءات غنية من القيم والأفكار والرؤى.

وباتت مهمة الشاعر المحدث التوسع في مجال حركته وتعامله مع (الغاية) الضرورة، لا أن يبقي على نفسه مجرد صدى ميت.

ويشترك صوت الشاعر شاذل طاقة مع صوت بعض مجايليه، كالسياب في وصف حالة القلق والاضطراب. استخدم الاسطورة للتعبير عن حالة التمزق الذي عاشه الإنسان العراقي عبر مراحل زمنية وأحداث مؤلمة واجهها في عصره الحديث.

يقول شاذل طاقة:-

قابيل.. ياقابيل.. طار الغراب
ومات هابيل... وجف التراب
يونس كان ههنا في المساء
من ههنا جروه عبر الهضاب
ومزقوا عينيه.. مصوا الدماء
من قلبه ... حتى استحالوا عواء[22]

وينبري صوت علي الحلي أيضاً يستحضر أسطورة الموت والحياة استحضاراً واعياً مستخدماً المطر دليلاً على الحياة الجديدة.

قائلاً:-

وكان مشرق الحياة من نوافذ القدر
يركض كالبشير، قبل مولد الحياة

يصرخ في مسارب الأباة، يابشر
تساقط المطر
تفجر الفجر
جداولاً من لهب ونور[23]

فالشاعر هنا ماعاد مصلحاً وموجهاً وواعظاً، بل هو شاعر موقف فكري واجتماعي استمد تجربته من حياته المليئة بالمواقف والأحكام ليقول كلمته الفصل ولأنه مؤمن ان "الشاعر بقدرته على الاختيار، وبفاعليته في التمييز والتشخيص يستطيع تكثيف القيم، وتعميق إحساس الناس بهم إلى الكيفية التي يشعر الناس معها انهم قادرون على ان يعيشوا في كون اجتماعي متميز"[24].

أما الصورة عند محمود البريكان فتكاد تنفرد عن صور الشعراء الآخرين بطريقة البناء على وفق أدوات التقنية التي يمتلكها الشاعر، وذلك بسبب من انطوائية، وما يتصل بها من هواجس، وخواطر اغترابية درج على استقبالها طوال حياته، التي انعكست على طريقة تعاطيه الشعر، إذ ولّد بمجمله ذهنياً مجرداً من العنصر الحسي الطاغي. إن إلقاء نظرة نقدية فاحصة على مخطوطته (عوالم متداخلة)، التي اضطر إلى نشرها في مجلة الأقلام، تؤكد وجود رابط خفي بين كل النصوص، يجمع الاغتراب والتصوف، واستشراف المجهول والقلق من الحاضر، والخوف من المستقبل، والمكوث في الماضي، يقول في قصيدته (المأخوذ):-

مسحوراً بنداء لايفهمه
منتزعاً من مملكة الأفراح الأرضية
مغترباً حتى عن نفسه/يخطو نحو الباب
يترك خلفه
إمرأة مطفأة الوجه وطفلاً/يحلم في مرقده
وكإنسان مسلوب الروح/يخطو نحو الباب
.....

يخطو نحو الباب المفتوح/فيحدّق في الظلمة
وتحدّق فيه/وتصيح إلى همس لايسمعه في الكون سواه
وبلا رفّة جفن/يخطو[25]

الشاعر أسير غربة روحية، مطبقة على جسده وروحه معاً، وهي التي أوحت إليه هذه الصورة القاتمة، إنسان بعيد عن واقعه، مغترب عن ذاته، يحدّق في الباب، منخطف حتى الروح، مخطوف من بين أسرته، ولكن ما كنه الباب الذي يخطو نحوه؟! إنه الموت الذي ينتظره، ترى هل سيرحل نحوه بإرادته، أم سيكون للقدر سلطان عليه؟! هاهو يعترف بأنّ له زوجاً جامدة الوجه، وطفلاً بريئاً، ولكنه لايقوى على البقاء، لأنه مسلوب الروح، وأخيراً يقرر بعد طول تردد التقدم نحو الموت إلى حفرة الظلام، التي فغرت فاهاً لتبتلعه، وهكذا تكون قصيدة (المأخوذ) ذات صور سود، وهي ثيمة شعرية أيضاً. هذا المأخوذ بالخوف والاضطراب، كان مأخوذاً في حياته بالاغتراب والاعتزاب، وكان مأخوذاً بعد موته بالسكين الذي استلّ روحه.

وفي قصيدة (اللوحة الأخيرة) يرسم الشاعر حميد سعيد لوحة زيتية الألوان للفنانة (ليلى العطار)، وكانت الطبيعة بأسطورتها حاضرة في اللوحة، فلنقرأ المقطع الأول:-

في اللوحة سيّدة لم تتشكل بعد
الأشجار الفارعة امتدت وانتشرت
بين الثمر الغائب والماء العاري..
وغواية خط التكوين
ومحيط اللوحة ابيض.. في ثوب السيدة البنّي/شقوق..
وعلى طرف منه مساحات بيض[26]

في النص صورتان: صورة السيدة التي لم تتشكل بعد بريشة الفنانة، فصورة ليلى نفسها بريشة الشاعر، أما صورة السيدة فقد أحاطت بها الطبيعة من أشجار سامقة، وثمر غير مرئي، وماء عارٍ من كثافته، وهنا تبدو الطبيعة جزءاً من حياة تلك السيدة، التي ارتدت ثوباً بنياً، صاهر محيط اللوحة

الأبيض، وثمة شقوق في الثوب تسبح في فضاء أبيض. أما اللوحة الفنية بريشة الشاعر، فقد استحالت إلى خلفية للوحة السيدة، وشيئاً فشيئاً تتداخل اللوحتان لتصبحا ذاتاً واحدةً في مواجهة الطبيعة (الواحدة–الموضوع).

وفي المقطع الأخير تضيع معالم لوحة السيدة، وهي لوحة لم تكتمل بريشة (ليلى)، التي قتلت ليلتئذ، فلنقرأ:–

ليلى.. احتفظي بتمائمك الحجرية
تكشف للريشة ماأغلق من حجُب الأسرار
وتدفع عنها الأخطار
في تلك الليلة.. كانت تسهر في مرسمها
تتصيد من بعض كافور أصابعها
أقماراً وسحاباً وفراشات
كل الألوان، اعتكفت في حُقّ الكحل
ونامت في برد النسيان
أو بعد الألفة../ يعلن هذا الليل
آلاف العصيان[27]

قلت ان معالم اللوحة الأولى تضع (مادةً)، ولكنها تبقى (معنى)، لأن السيدتين سيدة واحدة، وفي هذا المقطع استرجاع لعقل الشاعر الباطني. مشاهد في حياة (ليلى) الفنانة التشكيلية، يتداخل فيها الحقيقي بالغرائبي، والواقعي بالخيالي فليلى تحتفظ بتمائم من حجر السحاق، كانت مخبوءة في صندوق هندي، وهنا تختلط الأسطورة الشعبية، فالتمائم تفك الحجب، وتستخرج الأسرار، وتذود عنها المخاطر، والى هنا والألوان مشرقة، ولكن الشاعر، أو لنقل القدر، ساق الليل الأسود (في تلك الليلة)، وهي ليلة مقتلها بصاروخ أمريكي حتى كانت ترسم لوحة السيدة التي لم تتشكل بعد وحين كانت الأقمار والسحابات والفراشات تحتشد، كان سهم الموت المارق قد أصاب منها مقتلاً، فالليل الأسود ينضام حق الكحل (الفاحم السواد). ولنلاحظ هنا أن الكحل كان احدى علامات ليلى البارزة، ليشكل نعشاً ليس أبيض هذه المرة كما هو

معروف، بل هو أسود.

إنّ الصورة مركبة، وتتشظى إلى صور ثانوية في الخطوط والألوان، ولكنها أساسية في (المعنى)، فثمة أكثر من فضاء، فضاء الطبيعة، وفضاء المرسم، وفضاء ريشة الفنانة، وفضاء ريشة الشاعر، ولكن الفضاءات الأربعة تنضوي تحت فضاء كالح أسود، هو فضاء الموت، الذي يمتد من مفتتح القصيدة حتى نهايتها، على الرغم من الظهور المفاجئ لـ(بيكاسو) و(جواد سليم) و(شارع حيفا)، لكون هذا الظهور إشارات لتجدد الحياة وانبعاثها من جديد.

إنّ الآمال المقموعة لشاعر الحداثة منذ منتصف القرن الماضي، الممتلئ بصور الموت والخوف والقلق، لابدّ لها من مواز يفتح أمامه أبواب التفاؤل، مواز على قدر كبير من القوة والحيوية، ممثلاً برموز البعث في الفكر الأسطوري القديم، وجاءت أسطورة البعث رمزاً حضارياً ومعادلاً للموت الحضاري. ويؤكد أحد الباحثين على "اننا نفهم من تحويل الأسطورة إلى رمز حضاري، ان تخرج الأسطورة من دلالتها الأسطورية إلى دلالة جديدة يتفتح في قلبها مضمون وجداني فكري أو فلسفي أو اجتماعي، يستمد عناصره من مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي"[28]، غير أننا من المفترض أن نضع في حساباتنا أمراً ذا أهمية بالغة، وهو أن الشعراء العرب في شعر الحداثة لم يكتفوا بأساطير الانبعاث، بل استدعوا الأساطير التي تحمل في طياتها شخصيات ذات عذاب إنساني، مثل (سيزيف)، بل إنهم شكلوا رموزاً خاصة بهم في بعض الشخصيات التاريخية والدينية من تراثنا العربي الإسلامي مثل (الحلاّج) و(أيوب) و(أبي ذر) وسواهم. وإن إسقاطها على واقعنا المعيش يحمّلها كثيراً من الفجيعة، كما انها تعمّق إحساس المتلقي بعذاب المبدع.

فالسياب أحد أبرز الشعراء الذين استدعوا الرموز الإنسانية والعربية والدينية في شعرنا العراقي المعاصر، ولذلك لايمكن إغفاله. يقول في إحدى قصائده:-

يارب أيوب قد أعيا به الداءُ
في غربةٍ دونما مالٍ ولا سكنُ
يدعوك في الدّجن
يدعوك في ظلموت الموت: اعياءُ
ناد الفؤاد بها فارحمه إن هتفا
يامنجيا فلك نوحٍ مزّق السُّدفا
عني أعدني إلى داري إلى وطني(29)

كأنّ النبي أيوب بكل عذاباته تجلى في الشاعر المريض، فاشرأب نحو السماء شاكياً متوجعاً- لا كما فعل أيوب نفسه- وهو الغريب العاري من المال، والمحروم من السكن، ويستمر بعرض حاله، التي لاتخفى على الله ولكن الشاعر الذي نهش الداء جسده، وهدده بالموت يجأر بصوت عالٍ داعياً الله ان يمنّ عليه بالعودة إلى وطنه، ثم ضارعاً إليه ان يلتفت إلى أطفاله. ان الذات هنا متحرقة إلى الخروج من (ذاتها) باتجاه المطلق، لكي تحقق توازنها، وتتغرّى بالأمل، فلعل الشفاء قادم. إن بنية الصورة الشعرية عن طريق الرمز يضيف إليها طاقة إيحائية، يوسع إمكانياتها التعبيرية في استيعاب الظواهر والتجارب الإنسانية والنفسية، مما يؤكد سيرورتها الجمالية، وهذا مانلمسه في بعض الصور الشعرية للشعراء العراقيين.

ففي قصيدة (الحلم) يؤسس الشاعر محفوظ داود سلمان رمزه السياقي فيقول:-

زائراً يطرقُ الشوق كل مساء
عابراً وقدة الجمر أو راجلاً في ثلوج الشتاء
قد عرفناك في غابة النخل همساً من الماء، صوت الجذور
وانثيالاً من النار أو هاجساً في السراب
وانتظرناك في كل ثانية أن تجيء
موسماً من رؤى، وانطلاقاً مضيء
واقتفينا خطاك خلال السنابل عبر الصواري

وسألنا الأزاهر في الفجر، والجمر في الريح أو في الصحاري[30]

فالشاعر يبدأ قصيدته بمفردة (زائراً) المنصوبة وهي حال، أي أنّ في ذهنه ذات معينة و(آخر) يعرفه جيداً، ربما هو (طرفة بن العبد المعاصر) أو الشاعر نفسه، وربما هو شخص آخر، والزائر الغائب في غابة النخل... أي انه موجود في كل مكان، ولكن لن يجيء. على أن انتظار الشاعر يحمل في طياته من مجيئه، ولذلك تنقل من الماء إلى الشتاء، إلى الصواري إلى الصحاري، لأنّ (الزائر-الرمز) يتشظى عبر تلك المتعينات الوجودية، وكأنه روح هائمة في ثنايا هذا الوجود الرحيب.

وهكذا يكابر الشاعر ويقبض على جمر انتظاره بلهفة، وتحرّق ويحاول ان يخفي جراحاته تحت ثيابه، لقد استطاع الشاعر ان ينقل رموزه وراء ستار كثيف ليجسده في مظاهر مادية ملموسة، هي في حد ذاتها مستقر عزاء الشاعر، على ان الباحث يشعر ان الشاعر يبحث عن روحه الضائعة، وقد جعل منها رمز الوجود يحمل في ثناياه سرّ الوجود وكنه الحياة.

يعدّ اللون عنصراً مهماً من عناصر بنية تكوين وتشكيل الصورة الشعرية لما يحمله من دلالات نفسية زيادة على دلالته الجمالية، وقد عُني كثير من الشعراء بهذه القيمة التصويرية، ومن أولئك الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته (مرثية جيكور) التي يقول فيها:-

ويلُ جيكور؟ أين أيّامها الخضر وليلات صيفها المفقود؟
والعشاء السخيّ في ليلة العرس وتقبيله العروس الودود
وانتظار له على الباب؟ "تأخرت ياأبا محمود
ثم يوفّى على الجمع بمنديل غرسه المعقود
نقطته الدماء يشهدن للخدر بعذراء يالها من شهود[31]

فاللوحة الشعرية تحوي صورة وصفية لحدث اجتماعي ينطلق من لحظة آنية استذكارية يستدعيها الشاعر من الماضي الحافل بعادات الريف في جنوبي العراق. وهذه الصورة تثير في نفسه التحسر على أيام جيكور الخوالي، التي أضفى على لياليها "اللون الأخضر" دلالة الخصب مع وجود

الحركة الغنية بالحياة (أين أيامها الخضر) ثم يقف عند واحدة من ليالي جيكور، وهي لحظة الحدث (ليلة الزفاف) في القرية، وابتداءً يأخذ الشاعر رسم المشهد الخاص بوليمة العرس (العشاء السخي)، ثم بطقوس العرس في الريف (تقبيل العروس الودود) وانتظار والد العريس آملاً بخروج ولده منتظراً وهو يحمل منديل عرسه، وعند هذه النقطة يبدو اللون الأحمر عاجاً بالحركة (نقطته الدماء) رمزاً للفعل والتحدي، ودليلاً على الخصب والحياة.

من هنا نلاحظ ان اللون الأحمر هنا شكل مرتكز الحدث في زمن الصورة الشعرية، ذات الأبعاد الاجتماعية والطقوس الخاصة، وهنا يتحول اللون إلى فعل له خصوصيته ودلالته النفسية والاجتماعية، إذ ان اللون الأحمر وظف ليخدم صورة رمزية دافقة بالحياة: "لا على العقم والردى، بل على الميلاد والانبعاث والشباب الجديد"، ويتحول اللون إلى فعل حياة طاغٍ استطاع أن يضيف قيماً طريفة ومهمة إلى جوهر النص وبنيته الهيكلية..

وهكذا يخلع الشاعر من روحه المتوهجة بحب الحياة هذه الصورة الحيّة على مدينته التي بدأت تشيخ، وتتهرأ بفعل الزمن القاسي. وللشاعر بلند الحيدري تنويعاته باستخدام اللون، إذ تشيع في معظم نصوصه الألوان (الأسود، الأحمر، الأصفر)، إشارات لاغترابه، وأصداء لمداراته الوجودية، يقول في قصيدته (لاشيء هنا):-

ليس لي ماضٍ
وما لي غير يومٍ
يرسم العمر على سود أغاني[32]

هنا يكرس الشاعر العدميّة التي عُرف بها، فقد تلاشى زمن الماضي، وبدأ حاضره بالاضمحلال، وقد تلفّع كلاهما بالشقاء، واصطبغا باللون الأسود الذي يوحي بالإنكسار والهزيمة، وها هو وتره الحزين ينشد النغمات السود، مشيّعا أيامه الضائعة، الفانية في هذا العالم الفضّ.

يقول في قصيدته (أود لو كنت):-

وأنت أفق فوق ماأنتِ

بعيدة الأغوار كالموتِ

عميقة

صفراء كالصمت[33]

لقد استطاع الشاعر هنا أن يحقق بعداً لونياً ذا دلالة بعيدة وعميقة فكان باستخدامه اللون الأصفر يحاكي الصمت ويماثله ويتجانس معه، فبلند استفاد من خبرته التشكيلية العميقة ووظفها في صوره الشعرية فاللون الأصفر أضحى عنده يحاكي الصمت، ويعبّر عنه، ويعمّق من أبعاده الزمنية، لماذا؟ لأن الصفرة توحي بالموت، والموت الأصفر لم يعد درجة واحدة، بل درجات متعددة تنتشر هذه الدرجات في صفرة الورق، والجسد الإنساني والأشياء، حتى تشيع من ثمّ لوناً موحداً هو لون الصمت المطبق، وتلاشي الحركة الزمنية واختفائها، إنه لون عميق حقاً، لأنه يشبه العمر الذي يشبّع لحظاته على كل آن بالتتابع.

وفي ختام حديثنا عن بنية تشكيل الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث نذكر أن الباحث لن ينكر حقيقتين مهمتين الأولى: إن الصورة الشعرية تحتل عنوانات عدد كبير من الكتب والدراسات، فضلاً عن كتب النقد الأدبي، التي لابدّ ان تحوي فصلاً أو أكثر يعالج موضوع الصورة الشعرية.

والأخرى ان الحقل الدلالي لمفردة (صورة) فيه من الاتساع والتنوع الذي يصل حد التناقض أحياناً، مما يجعلها تفتقر إلى حدود دقيقة ومحددة، لذلك حاولنا في هذا البحث الابتداء من حيث انتهى اولئك الباحثون، لأن عناصر أي عمل ابداعي أدبي مهما بلغت من فاعليتها لايمكن ان تؤثر بمفردها على شكل النص الشعري ومعناه من دون "إعادة تشكيل العلاقات اللغوية في نسق خاص أو هيئة خاصة"[34] بإشراك الخيال وعلائقه الفنية، من تشبيه بليغ ومجاز، واستعارة ووصف، لإخراج التجربة الشعرية بشيء أكثر تعبيراً عن الواقع ونوعية التجربة وأبعادها، ومدى أصالتها، وحيويتها الشعرية. فالصورة تعطي للمعنى خصوصية أكبر، وتمنح الأسلوب تأثيراً أشد، وتقوم بتشكيل الدلالة بطريقة جديدة، وذلك لأن النص الشعري الحداثي

يُقاس بقوة الصورة الشعرية التي يحتويها، لذا أكد النقد الأدبي مكانتها الحيوية في النص الإبداعي.

فالشاعر المبدع كما رأينا يستطيع أن يخلق صورة فنية مؤثرة من ألفاظ مألوفة لدينا، ومتداولة، وذلك بقوة خياله.

نخلص من كل ذلك إلى ان الصورة الشعرية هي التي تغلق باب الوجدان أو تفتحه، أي أنها تخلق الاستجابة أو تلغيها، وتكشف عن حركة الشاعر النفسية، وتفصح عن دور الخيال في التشكيل.

حيال هذا لابدّ أن نستذكر أيضاً عندما يلج الباحث مملكة الشعر بما كل مايكتنفها من حالات الرعش والاختلاج تنتصب القصيدة بفعل لغتها (التي يبدع الشاعر في تطويقها للخلق والإبداع)، تنتصب كأنها حضور في سواء الغياب أو محاولة باهرة للانتصار على كل سلب أو نقص، كذلك بغية الاتصال الحيوي بالحياة في اندلاقها الغزير.

وبداية إن وظيفة الشعر هي ماهيته عينها دون سواها، إذ لا يُعرّف الشيء مثلما يُعرّف بفاعليته، التي هي تخارج طاقته المكنوزة في داخله الحي.

فمن المؤكد اننا لانجد مجتمعاً بغير شعر أو موسيقى وغناء، وبالبداهة ان هذه الظواهر لايسعها ان تكون بغير مدلول أو معنى ذي صلة بالصميم الروحي للإنسان، ولا مبالغة إذا قلت ان الشعراء بقدرتهم العالية على تكوين صورهم الشعرية وقدرتهم على تطويع اللغة واستخدامها بما يحقق الهدف المنشود هم أصحاب الفضل في ذلك، لذا كُتب للعباقرة منهم الخلود والمجد.

فالشاعر هو حلقة الوصل بين اللغة والوصول إلى الأثير، عندما ينجح في تخليصها من ثقلها وعكرها.

وصدق القول شيخ النقد العربي عبد القاهر الجرجاني عندما قال:- "ان الألفاظ لاتتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة، وان الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظ للمعنى الذي يليها"[35]. بعد أن يفرد لها ابداع الشاعر، وبصماته، وروحه في ثنايا

النص إذ ان "من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالاً مفرداتها، كونها لغة شاعر بغينه، يجسّد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولاتختلط بلغة شاعر سواه"[36]، منتبهين إلى ماتومئ إليه حالته النفسية التي تعبّر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيانه الشعري[37].

فالشاعر الأصيل هو الذي يصادق اللغة، ويكتشف طاقاتها ومكنوناتها. وهذا ماعكسته إبداعات الشعراء العراقيين المحدثين ولاسيما ممن اعتمدنا بعضاً من نصوصهم الشعرية في بحثنا هذا.

والجميل والممتع ان المبدع العراقي وهو يفرد لنا نصوصه الشعرية، ويحلّق بنا مبدعاً وهو يجعل من نسيج القصيدة متجانساً مع نسيج روحه المشبعة بالطاقة الإلهامية، لم يكتف بذلك حسب، بل أضحى الإنسان وأزمته المعاصرة هما موضوع الإيحاء عنده، بعد أن نأى عن الإسفاف العاطفي والذاتي المحض... فصار أداة من أدوات تطوير الإنسان، وصياغة المجتمع صياغة جديدة.

الهوامش :

[1] الصورة في شعر الأخطل الصغير، د.احمد مطلوب، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985، ص35.

[2] ينظر: الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: د.أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: د.عناد غزوان إسماعيل، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1982.

[3] التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، ب ط، ب ت، ص34.

[4] الصورة الشعرية، سي دي لويس، ط1، 2003، ص20.

[5] الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، د.علي الغريب محمد الشناوي، ط1، 2003، ص19.

[6] ينظر: الفن والحياة، ايرديل جيكنتر، ترجمة: أحمد حمدي محمود، وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة، 1963.

[7] لذة النص، دولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، 1992، ص103.

[8] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص127.

[9] الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عساف، دار دجلة، سوريا، 1996، ص88.

[10] القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 2003، ص37.

[11] المجموعة الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ص130.

[12] ينظر: زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1978، ص28.

* نحن لم نتفق مع الباحث في تسمية الشعر العمودي بالتقليدي، لأن المصطلح هنا غير موف تماماً.

[13] في الشعر العراقي المعاصر وتحليله، عبد اللطيف عبد الحميد، منشورات الجامعة، سوريا، 1990، ص166.

* انتقلت إلى رحمة الله في القاهرة الاربعاء 2007/7/20.

[14] ينظر: مجلة الأديب، العدد 1، بغداد، 1962، ص39.

[15] ديوان نازك الملائكة، م2، ص11.

[16] المجموعة الشعرية الكاملة، ص267-269.

[17] الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص414.

[18] الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، (م.س)، ص267.

[19] للمزيد ينظر: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الدار البيضاء، 1990.

الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، (فصل تشكيل الصورة)، بيروت، 1981.

[20] المجموعة الشعرية، دار العودة، بيروت.

[21] الأخضر بن يوسف ومشاغله، سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1972، ص13-14.

(22) المجموعة الشعرية الكاملة، ص209.

(23) ديوانه الشعري، ص168.

(24) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، ص34.

(25) مجلة الأقلام، العدد 3-4، السنة 1993، ص45.

(26) فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996، ص16.

(27) فوضى في غير أوانها، (م.س)، ص16.

(28) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروّة، مكتبة المعارف، بيروت، 1972، ص129.

(29) المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، 275/1.

(30) يوميات طرفة بن العبد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص41-42.

(31) ديوانه 403/1.

(32) ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص116.

(33) ديوان بلند الحيدري، (م.س)، ص313.

(34) لغة الشعر المعاصر، د.أحمد الربيعي، مجلة فصول، مجلد 6، العدد 4، سنة 1981، ص61.

(35) دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، 1976.

(36) في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص38.

(37) ينظر: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق (1938-1958)، د.عبد الكريم راضي جعفر، ص91.

فهرست المصادر

أولاً-الكتب:

1. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
2. الأخضر بن يوسف ومشاغله، سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1972.
3. التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، ب ط، ب ت.
4. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروّة، مكتبة المعارف، بيروت، 1972.
5. دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، 1976.
6. ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، ط2، 1980.
7. ديوان نازك الملائكة.
8. رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق (1938-1958)، د.عبد الكريم راضي جعفر.
9. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1978.
10. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد.
11. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
12. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: د.أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: د.عناد غزوان إسماعيل، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1982.
13. الصورة الشعرية في شعر الأخطل الصغير، د.احمد مطلوب، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985.
14. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، الدار البيضاء، 1990.

15. الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، د.علي الغريب محمد الشناوي، ط1، 2003.
16. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عساف، دار دجلة، سوريا، 1996.
17. الفن والحياة، ايرديل جيكنتر، ترجمة: أحمد حمدي محمود، وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة، 1963.
18. فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
19. في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
20. في الشعر العراقي المعاصر وتحليله، عبد اللطيف عبد الحميد، منشورات الجامعة، سوريا، 1990.
21. القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 2003.
22. لذة النص، دولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، 1992.
23. المجموعة الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت.
24. المجموعة الشعرية (الأعمال)، شاذل طاقة، وزارة الاعلام، بغداد، 1977.
25. المجموعة الشعرية (الأعمال)، علي الحلي دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
26. يوميات طرفة بن العبد، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.

ثانياً- الدوريات:

1. مجلة الأديب، ع 1، بغداد، 1962.
2. مجلة فصول، مجلد 6، ع 4، سنة 1981.
3. مجلة الأقلام، ع 3-4، السنة 1993.