

# بلاغة الانزياح بين اللغة الموحية واللغة العدمية

## [ تشكيل الصورة في الشعر المعاصر مصداقاً ]

أ. م. د. رباب هاشم حسين  
كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

### الملخص :

يظل الانزياح مدار حديث لا ينقطع ما دما بصدد الكلام عن الشعر وجمالياته وطرائق تشكله وبنائه، وأن كان الانزياح نتاج حضارة حديثة غير أنه قديم الجذور والمفهوم ولاسيما في الخطاب النقدي العربي القديم الذي استعمل مصطلحات وأقوال تلتقي كثيراً مع (كوهن) في مصطلحه كما هو الحال مصطلح الاتساع في المعنى لدى سيبويه والعدول لدى الجرجاني أو القول المخرج على غير مخرج لعادة ابن رشد وكذلك سار حديث الكثير من النقاد العرب على هكذا المنوال. وقد استعمل النقد الحديث للتعبير عن الانزياح مصطلحات عديدة تكاد تصل إلى ثمانية عشر أحصاها عبد السلام المسدي في كتاب الأسلوب والأسلوبية منها (الانحراف، التجاوز، الانتهاك، خيبة التوقع والانتظار)، لكن الانزياح ظل الأكثر والأشيع والأعمق رسوخاً في اللسان لأنه بخلاف سواه يحمل دلالة وصفية لا تمت إلى القيمة بصلة، والانزياح هو خروج عن اللسان المتعارف عليه قياساً إلى الاستعمال لغة وصورة وصياغة وتركيب، ولاسيما وأن اللغة في تمظهرها الأول مفردة مرهونة باستعمال الشاعر لها وزجها في تركيب نحوي ضمن مناخ دلالي ونفسي لتصبح عندها منفتحة على أبعاد جديدة لم تكن كما كانت عليه وهي قابضة في المعاجم فاللغة الشعرية إذن هب الاستعمال الخاص للشاعر من مجمل الموروث اللغوي في كل تجربة شعرية، على وفق ما يمليه الإحساس والمنطق، وهذا ما يمنحنا حرية في التحرك واكتشاف ظلال دلالية أخرى وخلق أساليب بلاغية ناتجة من اللغة الوضعية الأصلية واللغة الإيحائية وبروز لغة تكثيفية نتجت من وعي الشاعر أو الأديب قادرة على التعبير بمعان كثيرة عن أفكار مختزنة متخذين أنموذجاً من الشعراء موضوعاً للدراسة

التطبيقية منهم (خزل الماجدي، مرشد الزبيدي، خليل الأسدي، كاظم جهاد، ورعد عبد القادر) إذ استطاع كل هؤلاء تشكيل صورة محملة بالإيجاز والتكثيف والانزياح الواعيز إن اللغة في تمظهرها الأول مفردة مرهونة باستعمال الشاعر لها، وزجها في تركيب نحوي ضمن مناخ دلالي، ونفسي، لتصبح عندها منفتحة على أبعاد جديدة لم تكن كما كانت عليه، وهي قابعة في المعاجم، وبذا تكون مخالفة، أو مقاطعة ربما لدلالاتها الوضعية، فاللغة الشعرية إذن هي الاستعمال الخاص للشاعر من مجمل الموروث اللغوي، ولذا فإن ((كل مغامرة يعانيتها الشاعر مع الكلمات رهينة بظروفها، وموضوعها بحيث تصبح بعد ذلك قليلة الجدوى بالنسبة له، إذ يتعين عليه في كل تجربة شعرية جديدة أن يخوض بحار الكلمات بحثاً عن زاد يوائمها))<sup>(1)</sup>، ومن ثم فإن مراقبة تحول اللفظة المفردة إلى كيان تعبيرى يقتضى بالضرورة ملاحظة اختيار أبنيتها الصرفية الملائمة لطبيعة البحور الشعرية - في قصيدة التفعيلة بالذات - كما أن ذلك يفترض دقة النظر في الأبنية التركيبية للغرض نفسه، أما فيما يخص قصيدة نثر المفارقة لإيقاعها المسموع فإن بنية التوازي والتناسق التعبيري، والصوتي قائمة مقام التفعيلة لا من حيث الأثر فحسب، وإنما في صياغة العبارة الشعرية، على أن هذا الاختيار لا ينتج في أغلب الأحيان عن تبني خيار التفكير العقلي، والمنطقي، وإنما (على وفق ما يمليه الاحساس لا المنطق، وهذا ما يمنحها حرية في التحرك بحثاً عن ضلال دلالية أخرى ...) <sup>(2)</sup>، فالكلمة وهي تنظم في سياق الخطاب الشعري تحمل ((هالة من المترادفات، والمتجانسات، والكلمات، لا تكفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت، أو بالمعنى، أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها، أو تنفيها))<sup>(3)</sup>، وقد قسمت بحثي على محورين هما:

## 1- اللغة الإيحائية:

نريد بها اللغة الشعرية التي تنقل المعنى من جهة الأخبار، والإفهام إلى جهة الانفعال، والتأثر، والصوغ الجمالي ((بفضل استعارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى؛ لأجل العثور عليه في المستوى الثاني))<sup>(4)</sup>، أي كما يعبر عنه عبد القاهر الجرجاني بمعنى المعنى حاصراً هذا التشكيل بالكنائية، والاستعارة، والتمثيل، كما هو الحال عند جان كوهن في تعريفه للإيحائية في الشعر، كما في قوله السابق، ولذلك يرتأي د. خالد علي مصطفى توسيع دلالة ((معنى المعنى)) واصفاً تحقيق شعرية الشعر من

خلال التعبير ((عن علاقة تفضي إلى معنى ثانٍ لا يتيسر له أن يتحقق في التعبير المعزول المنفرد عن غيره))<sup>(5)</sup>، وهو أمر نجد مصداقيته في القصيدة الحديثة خاصة، إذ تستغرق الصورة بوصفها ((ضرباً من ضروب التحول الدلالي))<sup>(6)</sup>، الناتج عن الانزياح التركيبي في بعض الأحيان أجزاء من القصيدة، وفي أحيان أخرى تستغرقها كلها، ومرة تشكل بالصيغ البيانية المعروفة، وأخرى بالوصف، أو التعبير الكنائي، والاستعاري الكلي. وفي دراستنا للصورة يتجلى أمامنا اسراف الشعراء في مراحلهم الأولى برسم الصورة بيانياً، إذ أخذ التشبيه حيزاً وفيراً من قصائدهم الأولى، ولعل السبب في ذلك التشبيه أقرب إلى أسلوب القصيدة التقليدية، إذ يمكن أن تأتي في سطر، أو سطرين من القصيدة، وليس في ذلك ما يعجب، إلا أن اللافت للنظر أن تلك التشبيهات حملت في كثير منها سمات الوضوح، والبساطة، وقرب وجه الشبه، الأمر الذي يحد من حيوية الصورة، وسنقف على بعض النماذج. يقول حميد قاسم من قصيدة (خطاً)<sup>(7)</sup>:

أجمل اخطائي

أني اشعلت شبابي

مثل الورقة

(كم كان مهيباً

وقوياً

ومقدس)

فهذه الصورة مما هو مألوف في اللغة اليومية، فاحترق الورقة كما هو مضي الشباب، شيء لا يمكن أن يعاد، فالمسافة بين طرفي التشبيه مفقودة، أو تكاد، لذا لا تحقق هذه الصورة الادهاش، أو الغرابة التي يتوخاها الشعر.

وقل مثل ذلك على الصورة في قصيدة (النجمة خضراء أيضاً) لمرشد الزبيدي<sup>(8)</sup>:

خضراء، خضراء مثل البشارة

كالأمنيات الجميلة خضراء

يا نجمة تتلألأ بأسمي

إذ تكون دلالة الخضرة الحياة، والانتشاء، والفرح كما هو مألوف أيضاً، ومثل ذلك

قول الماجدي في قصيدته (شموس طسم)<sup>(9)</sup>:

قلبي على طسم التي ذبلت

كزهرة زنبق

وذوت كنود مسافر

وغفت كمئذنة عتيقة

سأدق كوكبها الذي لثم الغبار

وأهيم محمولاً على الحجر الكريم

على أشم طيوبها

وتراب معبدها القديم

ويمكن أن نمضي مع هذا اللون من التشبيهات بما لا يضيف جديداً إلى البحث<sup>(10)</sup>،  
عدا وقوفنا أمام أنموذج لليث الصندوق، إذ بنى قصيدته (رحلة الزمن)<sup>(11)</sup>، على  
التشبيهات:

متقلبون على رصيف الذكريات

أيامنا تمتد كالأنفاق تحت رطوبة النسيان

وأكفنا كالأجنحة

رحل القطار، ولم تزل في الأفق رائحة الدخان

لكننا مثل المسامير الصديئة

في انتظار قطارنا التالي

في داخلي أصوات أحبابي

تعلو، وتخفت في غناء مثل أوردة الذبيح

من رحلة الأزمان عادوا دونما تعب

أحداقهم مملوءة بدم يفيض كأكؤوس الغازين

وأكفهم مثل المطارق

قد احرقوا فرشي

واستنفذوا بلهائهم

كل الذي خزنت في صدري من الأنفاس

أنوابهم تسعى بلا أجسادهم في الأروقة

وعلى السلام، وقع أقدام ولكن  
ليس في بيتي سواي  
تأرجح الأقمار مثل مهود قتلى  
تبكي الرياح على بنيتها الميتين  
وصغارنا بدل الزهور. إلى المدارس  
يحملون قنابل التوقيت

فالملاحظ أن هذه التشبيهات اهتمت بشكل واضح في إظهار أوجه الشبه، بغية تعميق التجربة، ونقلها من عالمها المعنوي إلى عالم حسي، ملموس من خلال الصور ذات الامتدادات الحسية، وأن كنا نلمس في بعضها عمقاً:

الأيام ————— الاتفاق  
الأكف ————— الأجنحة  
نحن ————— المسامير الصديئة  
الأصوات ————— أوردة الذبيح  
الأحداق ————— اكؤس الغازين  
الأكف ————— المطارق  
تأرجح الأقمار ————— مهود القتلى

إن ما يقرب بين وجهي الشبه هنا، هو الاحساس النفسي، ولذلك فإن ما يميز هذه الصورة على الرغم من وضوحها، والفتها، هو انعكاساتها على نفسية الشاعر المرهقة، إذ تبدو أيامه كالأنفاق باردة رطبة موحشة. في حين ما يجمع بين الأكف، والأجنحة علاقة تبدو لأول وهلة غريبة، فالأجنحة تحيل إلى الطيران/ الحركة، في حين أن الأكف لا تبدو عاملاً مهماً في التحريك، أي : في تغيير المكان، ولذا تبدو الصورة إichاء بالسكون أكثر منها إichاء بالحركة، ذلك أن الأكف يمكن أن تتحرك جزئياً فلا تتحقق على مستوى المكان أي فاعلية، وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك فإن الحركة الجزئية ممكنة داخل الأنفاق/ الأيام كما توحى به الصورة الأولى في حين تستعصي فاعلية تغيير المكان المتحقق بفعل الأجنحة، وترتبط هذه الصورة بالصورة التالية، وهي واضحة المعالم ربما لا تحتاج إلى تأمل في إدراك جوانبها؛ لأنها استخلاص للصورتين المتقدمتين، فهو يربط بين التحول،

والثبات (الحركة، والسكون)، إذ تكون الأيام بالوصف الفيزيائي ماضية سريعة، ولكنها على المستوى النفسي في ثبات، ولذا يعهد إلى هذا التشبيه (مثل المسامير الصديئة)، وما تحمل صفة الصداً من ملازمة المكان مدة طويلة في انتظار الآتي الذي سوف يمر سريعاً أيضاً.

لن نلاحق هذه التشبيهات إلى نهايتها، إذ لا نضيف جديداً، بل نريد بالمقابل أن نبين اهتمام الشعراء بإيراد الصور المستمدة من التشبيهات غير المألوفة، تحقيقاً للأدهاش، ورغبة في العثور على جسور جديدة تمتد بين الألفاظ.

يقول كاظم جهاد (12):

1- كنت أليفاً كليالي أيلول

2- والعائلة العشر تستيقظ كالرمل اللامع

3- والتاريخ يهاجر مثل امرأة تلتف... وتلتف عليك

ويقول خليل الأسدي (13):

والمسرات مبنوثة كالقواقع ... فوق ثيابك

ويقول شاكر لعبي (14):

التراب الذي تتنفس رائحته شاخ تحت أقدامك

مثلما شاخت الأساطير بين أصابعك الرقيقة الممتدة في جمّة شعري

ويقول الماجدي (15):

خرجت أشباحك من ماء يتنفس مثل شمل الطيور

لذلك ستكون مشاعل فجرك كأجنحة

وأريدك بيضاء

مثل نسمة النور، مثل أسماك الينابيع

و: الزمن يعزلها، ويتدلى مثل مرقد النور

والأمثلة كثيرة على هذا النوع، إلا أننا نريد أن نناقش لجوء الشاعر إلى مثل هذه الأنواع غير المألوفة من التشبيه، والقضية الأولى - في ظننا - مرتبطة بمفهوم الحداثة الشعرية، والموقف من آليات البلاغة القديمة، فالشاعر ضمن فهمه للحداثة لم يعد الشعر رسماً لحدود المعنى، واتقانا لتوصيله، أو تعميقه، بقدر ما غدا فهو دائب العمل على هذا

المنوال سعيًا وراء خلق المتعة الجمالية، فلم ((يعد يلتفت إلى قضية بلاغية من نوع وجه الشبه، وعلاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارئ))<sup>(16)</sup>، وربما يسعى الشاعر في تلك المحاولات إلى نقل المناخ العام للتجربة سواء في أثره النفسي، أو تمظهره الفكري<sup>(17)</sup>، وتلفت انتباهنا في هذا المقام قصيدة (محاولة في الهاء)<sup>(18)</sup>، لأديب كمال الدين، إذ تضعنا أمام موهبة في استنطاق الصورة، وتقليبها على أكثر من وجه من خلال التشبيهات، وسنقف على هذا المقطع منها:

وانتبهت إلى الهاء

كانت الهاء توزعني ذات اليمين، وذات الشمال

وأنا جالس قرب عشبها

مثل سكين سقطت من يد قاتل

مثل صورة تبحث عن صاحبها الفقيد

مثل دراهم اضاعها طفل بريء

مثل كلكامش اضاع الطريق إلى انكيديو

مثل انكيديو ولم يلتق بعد بالمرأة العنكبوت

مثل امرأة سببت دون سبب مفهوم

مثل سبب لا سؤال عنده، أو لديه

مثل سؤال اضاع علامة بكارته

مثل علامة ضحكت مني

مثل ضحكة سقطت في منتصف المسافة

مثل مسافة سقطت في منتصف الجسر

مثل جسر اضاع فراته، وأطفاله وقطاراته

مثل قطارات تدوي في الليل كله

مثل ليل سفيه، وآخر ملآن بالدمع

مثل دمع له عنواني بيتي، وعري خرافاتي

مثل خرافاتي ذات الأربعين دهرًا، ودهرًا

مثل دهر له ماله

مثل من لا مثيل له

مثل من لا مثيل سواه

نلاحظ توالي التشبيهات مع بقاء المشبه به واحداً، إذ كررت تسع عشرة مرة، الأمر الذي يوحي بتعدد زوايا النظر إلى الصورة التي تقدمها هذه التشبيهات، وإن كنا نلمح في هذه التشبيهات توحيها اثاراً حالة الدهشة، والاستغراب جميعها، ولكن بتشكلات مختلفة، فعلى سبيل المثال:

سكين تسقط من يد قاتل

صورة تبحث عن صاحبها الفقيد

دراهم اضاعها طفل بريء

كلكامش حين اضاع الطريق إلى انكيديو

امراة سببت دون سبب

مثل هذه التشبيهات توحى بأوجه شبه قريبة من بعضها، ربما كانت صورة الضياع/ الاغتراب الأقرب إلى نسيجها الدلالي، الأمر الذي يثير فينا حماسة السؤال عن جدوى تعددها بهذا الشكل الذي يجعل الصورة ممتدة تتراكم، وتنتشر، إلى الدرجة يبعدها عن الفرد، والكثافة، هذا ما حققه السعي اللاهث وراء التجريب الشكلي.

وما يلفت النظر حقاً في هذه التشبيهات هو غرابتها، ومحاولة استمداد بعضها من

البعض الآخر، فابتداء من السطر الثامن تبدأ الصورة بالانكفاء على سابقتها:

مثل انكيديو ولم يلتق بعد بالمرأة العنكبوت

مثل امراة سببت دون سبب مفهوم

مثل سبب لا سؤال عنده، أو لديه

مثل سؤال أضاع علاقة بكارته

مثل علامة ضحكت مني

إن تعالق الصور بعضها ببعض الآخر، ربما أوحى بتشكيل عنقودي لها، فالمشبه

به يغدو مشبهاً في السطر التالي.

واستكمالاً للحديث عن الصورة عبر تشكيلاتها، واشعاعاتها من خلال علاقات

الاسناد المتمثلة بالمجاز، والاستعارة نرتئي فحصها تحت ثلاثة مستويات، الأول ما تشكله



الصورة بوصفها جزءاً من البناء العام للقصيدة، هذا الجزء لا بد أن يكون فعالاً وحيوياً، وليس ملصقاً في جسد القصيدة، ولنقف عند هذه الصورة لخليل الأسدي<sup>(19)</sup>:

اطوف

وفي قبضتي نجمة من رماد

احط على هيكل خرب

استشير الهي القديم

وحاناته

ونواقيس اسفاره

نلاحظ في تحليلنا لهذه الصورة أنها تحمل طرفين متناقضين فيما يبدو. الطواف يحيل على الحركة التي تستدعي هي الأخرى الاكتشاف، والتمرد على السكون، في حين أن الطرف الثاني (نجمة من رماد) يوحي بنهاية الاحتراق والظلمة مستدعياً معنى السكون.

فالتناقض البادي على السطح يولد توحداً في العلاقة على صعيد الإيحاء، والتوهم، والحركة الكاذبة، هذه الصورة في واقع الحال تنبثق ضمن المناخ العام للقصيدة، إذ الأنطواء على الذات في حركة سكونية نستشفها من خلال تعبيرات القصيدة الأخرى (هيكل خرب، اخدم اسطورتي، افقل ارضي، افقل بحري...).

وفي قصيدة (الانشاد)<sup>(20)</sup>، لهاشم شفيق تأخذ الصورة هذه بعداً بنائياً يؤسس

للقصيدة كلها فمن خلالها تدخل على عالم الشاعر الذي يتخيله:

آه قد ثقبنتي الهموم

سأرتق جلدي

وارجم همي

واجلس قرب النجوم

واجلس قرب النجوم

في هذا المقطع/ الصورة نلمس محاولة الشاعر الثورة على الذات، وتغيير واقعها سعياً في اكتشاف حياة جديدة، واملأ في تغيير الواقع المحيط به، ولذلك تكون مدخلاً مناسباً للحياة الجديدة يرسمها تباعاً في مقاطع القصيدة التالية لها، فينتقي نجمة، ويرشق

بلاغة الأديب بين اللغة الموحية واللغة العجمية (تشكيل الصورة في الشعر المعاصر صدقاً).....

أ. م. د. رباح هاشم حسين

وجه الريح بالصباح جالساً تحت نافذة الفقراء، وعلى كتفه هدهد، أنها محاولة لرسم خارطة حياته الجديدة.

وفي قصيدة (غابة النهر)<sup>(21)</sup>، لكمال سبتي، تتناول الصورة التي تستغرق المقطع الثاني تجسيد فكرة القصيدة التي يسلط الشاعر على موضوعها أشعة الذكرى ليعكس واقعاً مؤلماً ينتهي بالرحيل عنه:

الآن ..... فلتهدأ

بعيداً عن ضفاف النهر

لا السكين

لا القمر الحزين

طريقك الأخرى

وداعاً .... غابة أخرى هناك

ورحلة زرقاء أخرى في ربيع الخاتمة

وعودة إلى الصورة التي يتبنى عليها النص، حتى تكون نسيجاً ضمن بنائه العام:

قمر وسكين .... وبينهما القصيدة

قمر تدلى من عيون الماء في الذكرى

ليسأل عن جنوب النهر

كنا بعد لم ندرك طفولتنا

تحدث أول الشعراء عن معنى القصيدة

بعد ... لم ندرك طفولتنا

تغنى بعضنا بالنهر

لم ندرك طفولتنا

سمعنا صرخة في الليل

فلنترك ضفاف النهر قلنا

اول الشعراء ... قال

حسن ... ولا تنسوا طفولتنا

بلاغة الأديب بين اللغة الموحية واللغة العدمية (تشكيل الصورة في الشعر المعاصر صدقاً).....

أ. م. د. رباح هاشم حسين

هناك رمزان يحركان هذه الصورة، ويتجاذبان طرفيها هما: القمر، والسكين، ففي حين يكون القمر المتدلي من عيون الماء إحياء بمنابع الطفولة التي يلح على توصيفها من خلال جملة (لم ندرك طفولتنا)، وهنا تنتسرب إلى الصورة نافذة الذكرى، تكون السكين وهي دلالة على (الحدة، والقطع، والخوف)، الواقع الذي يدركه، ويخشاه، ويكون أيضاً مدعاة لتجديد القول بالتحسر على فقدان الطفولة، وهو من باب ثان إيدان بالرحيل إلى ضفاف نهر دجلة آخر، وغابة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن نمطاً من الصور عند السبعينيين تحول من كونه جزءاً ضمن السياق العام للقصيدة إلى مشهد متكامل، ومرسوم بدقة، إذ يعنى الشاعر بالتفصيلات، ويرصد الأجزاء رسداً دقيقاً، ففي قصيدة (نفاصيل حلم دموي)<sup>(22)</sup>، لكازم جهاد يقدم لنا لوحة لتفاصيل مرسومة بعناية:

وجهها

غابة مزهرة

من حرير الأماصي الموشاة بالحلم والأغنيات

ومرايا من الدمع يتبعن ظلي

يغار

يدارينه خشية القيظ، والهجرة

ويحملن خطوته البكر وشما على الخاصرة

نلاحظ هنا أن الوصف يتحدد في (الغابة المزهرة)، ولكن كل ما يتعلق بها هو بالضرورة انعكاس لما يريد أن يصف به الوجه، ذلك لأنه أقر منذ البداية بأن (وجهها غابة).

ومثل هذه الصورة أيضاً ما جاء في قصيدة (صدقة)<sup>(23)</sup>، للشاعر نفسه:

خا انا أروض النار من جوفها... استدر العذوبة

وذاكرة ثقبته فصول الكآبة

يذاها تشيلان اوجاعنا... تحسنان الكتابة

على الرمل خطت تقاويم اسفارنا في بحار الرماد

وتحلم لو يستطيل الحصى شجرا

## لو طيور السهاد

### تعلق احزاننا مهراً في مياه الغرابة

على أننا نلمس عند رعد عبد القادر اهتماماً يكاد يكون منفرداً في رسم لوحاته،  
ولاسيما في دواوينه الأخيرة، ففي مقطع القمر من القسم الثاني (اوراق العاشق)<sup>(24)</sup>،  
لمجموعة (اوبرا الأميرة النائمة) نرصد هذه اللوحة:

القمر نصف ورقة ذهبية

تتدلى من بين أغصان الغيم المتشابكة

رأيته

ورأيت الرجل القديم بائع الأسطوانات القديمة

يدفع بالأغصان

فتظهر الورقة الذهبية

مرآة تحتضنها الزرقة، والخضرة

رأيت فيها الصياد، حامل القوس

ورأيت الصخور، والايائل المتقافزة

أنا مستيقظ، وعينا مغمضتان

ورأيت العازف حامل القيثارة

وسط أمواج من الصبايا، والطيور، والضباب

أنا مستيقظ، وعينا مغمضتان

ورأيت راعي الأغنام

والكلب، والمروجة الذهبية

كان الراعي ينظر إلى الأرض

وانا أنظر إليه

اختفى الراعي، والقطيع يتبعه

والكلب يهز ذيله

والمروج

تتلاشى

### شيئاً فشيئاً.

تنتهي اللوحة، ولكن أظن امتدادها لن ينتهي بسرعة في مخيلة القارئ، فهناك رصد للعلاقة بين الحلم، واليقظة في حياة الإنسان، يستمدّها الشاعر من مخيلته موظفاً فيها الأدعية، إذ يترك لقلمه حرية الالتقاط، والرسم بالكلمات، فالقمر - نصف الورقة، يحول بفعل تشابك أغصان الغيم من فضي إلى ذهبي - يخنفي مرة، ويظهر أخرى، والصورة هنا تشكل مفتاحاً إلى عالم اللاوعي الذي ينطلق منه الشاعر، لذلك يكمل اللوحة بعد ذلك من تداعي الأفكار حتى تنمو، وتتضخم، ثم يعود الحلم للاتحاد باليقظة عندها تبدأ اللوحة بالانحسار شيئاً بعد آخر لتتلاشى.

وفي موضع آخر يقدم لنا الشاعر نفسه لوحة فنية تكاد تعكس نفسيته، وأفكاره العميقة على الورقة (25):

كانت أعماقي تتألم، وهي تبحث في المياه

عن جمرتين مطفأتين

وأنا كالسائر على حبل رفيع

طرفاه مشدودان إلى شجرتين

توصلان الأفق بالأفق

تموج تحتي الأفاعي السامة

اسمع فحيحها

يصعد إلى بحر من دخان الأعشاب

المحترقة

اشم الرائحة الخائفة

يتحول الحبل إلى قارب

يتمايل على موج

كل لحظة اتخيل أني سأنقلب بالقارب

لتبتلغني حيطان صخرية

واقاع من نار

الظلام.... الظلام.... الظلام....

هناك علاقة بين البحث عن (جمرتين مطفأتين)، والانتهاه إلى (الظلام)، وما بين هذين الطرفين تمتد رؤى الشاعر الممتزجة بعوامل الخوف، والقلق، كما تعكسها الصور المتلاحقة (الحبل الرفيع، تحته الأفاعي السامة، القارب المتمايل على الموج)، وإذا عدنا إلى الشطر الأول نلمح الخيوط التي تشد بين الرؤية النفسية للشاعر، والصور التي انتجتها المخيلة، بحيث يمكننا القول بأن الرؤية الداخلية للشاعر سيطرت (على صورته الشعرية) فجعلتها صوراً ذات وجود نفسي داخلي<sup>(26)</sup>.

وقبل أن ننقل إلى قضية الانتشار، والتكثيف في الصورة الشعرية نود الإشارة إلى مسألة مهمة تلك هي اعتماد الشعراء في بناء الصورة على هيئة متتابعة، الأمر الذي يتقل القصيدة بتراكمات لا داعي لها، نلاحظ في هذه الصورة لرعد عبد القادر<sup>(27)</sup>:

والقطارات، والليل، والريح

انت، وأنت البيوت، الشوارع

هذه الصورة من حيث التركيب النحوي إذن تحدث مقابلة، أو توتراً في العلاقة، وعلى المستوى الدلالي تأتي الاستعارات هنا تنميماً للعلاقات، فالقطارات، الليل، الريح، توحى بعالم الاغتراب، والتعب، والارهاق... هذا هو العالم الذي ينتمي إليه الشاعر، في حين يكون عالم المرأة النيفاء، وديعاً مليئاً بالناس، حيث البيوت، "دلالة الألفة" والشوارع بما تستدعيه من وجود الناس أيضاً يستدعي هذا الأمر، نريد أن نقول أن هذه الصورة التي تجمع بين عالمين مختلفين، تتكرر في ثنايا القصيدة بأشكال مختلفة:

((إن أنت نبعي الذي ما رواني

ولا سال من شفتي غناء))

حيث نلاحظ دلالة (النبع، الضمأ)

وكذلك:

((أكنت المواقد تخبو، وحبى الرماد

أنت البلاد، وإيامي العربية))

ونلاحظ دلالة (الموقد- الرماد)، و (البلاد- الألفة)، و (العربية - الاغتراب)، هذه

الصور تتجمع لتصب في النهاية في صورة واحدة تجمع ذينك العالمين في عالم متوحد:

في الهزيع الأخير غريب

وعاصمتي، مقلتاك

إن الصورة حين لا تؤدي دورها الوظيفي بالشكل الصحيح، تصبح جزءاً معلوماً يجب أن يحذف من القصيدة ليعود جسدها صحيحاً نابضاً، كما نلمس في مثال آخر لسلام كاظم في قصيدة (القمر والعربة)<sup>(28)</sup>، ففي مقطعها الخامس لا نجد أكثر من امتداد تراكمي لما أراد أن يقوله النص في مقطعه الأول:

حملت العربة

بالانقاض

بذاكرة خربة

وانطلقت بي

بجوادين جريحين

بحوذي يتهدم

في الريح

ويجلد عيني، وقلبي بالبرق

ويصرخ

ابتها الرغبة، السوسنة المخلوعة

والمجنونة بي

كفي عن تحديقك في الأفق

وفي ذاكرتي

لقد انتهت الحرب

ربما يأتي هذا المقطع تلخيصاً للفكرة الرئيسية في القصيدة، ويبدو معقولاً لذلك.

إلا أن الشاعر لا ينتهي حيث انتهينا، فهو يسعى إلى امداد هذا المقطع بقطيع جديد من الصور التي تتراكم دون اغناء حقيقي للنص.

فعودي

بقطيع صباي

وانتظريني بدخان الخمر

فاني عدت كما عهدك بي ابدا

بجوادين جريحين

يجران حطام العربية

بغنائم لا تحصى

إن هذه التفصيلات، والتراكمات أفسدت الصورة كما نرى، وشوهتها. وعودا إلى انتشار الصورة، وتكثيفها نرى أن أهم ميزات الصورة الحديثة في الشعر هي كثافتها، واشعاعها المفضي إلى إحياءات، وبالضرورة يكون الانتشار، والتفصيل هو ضد ذلك، ونلمس هذه السمة في مواضع عديدة عن السبعينيين لا سيما عند هاشم شفيق، والماجدي في مجموعته (أنا هيت)، وغيرها، ففي قصيدة (أسطورة الشعر الجميل)<sup>(29)</sup>، لهاشم شفيق تتشكل الصورة، وهي تستغرق القصيدة كلها من تعداد أوجه (الشعر الجميل) ودلالاته، لتجتمع، وتصب في بؤرة واحدة في النهاية.

إن هذا التركيب للصورة متعمد، وهو تركيب نحوي هرمي - إن جاز التعبير - إذ تنفرع الدلالات لتتكثف في جملة واحدة في نهاية المطاف، وبعكس هذه القصيدة من حيث تركيبها النحوي، والدلالي بالضرورة، تتشكل قصيدة (النهر الحنان)<sup>(30)</sup>، للشاعر نفسه:

لا أتذكر شيئاً

لا أذكر

ألا ذاك النهر الحنان

هنا تنتهي الجملة (العبارة الشعرية) ليستمر الشاعر بعد ذلك باستدعاء الصور التي ترسم لنا النهر في تجلياته المتعددة في القصيدة:

النهر الساهر فوق سريري

النهر السارح في السيب

النهر اللاعب في الحجرات

النهر الذارف اشجاراً

النهر الشارد في زورق

النهر الدامع في الأحداق

إلى نهاية القصيدة، وهذا التشكيل في واقع الحال على الرغم من جدته لا يمارس دوره الحقيقي، أي: أن أثر الصورة في مثل هذا التشكيل يتماهى خلف التعدد، والانتشار، ونلمس هذه السمة في كثير من قصائد "غزل عربي" لهاشم شفيق أيضاً.



بلاغة الأديب بين اللغة الموحية واللغة العجمية (تشكيل الصورة في الشعر المعاصر صدقاً).....  
أ. م. د. رباح هاشم حسين

إن تشكيل الصورة في هذه المجموعة تمتد إلى تفصيلات في عموم القصيدة ((مع ملاحظة قصر القصائد بشكل عام))، أن مجموعة (غزل عربي) يمكن أن تكون قصيدتين طويلتين، الأولى: تعكس بصورها بهاء المرأة، واحساساتها الداخلية تجاه أوثقها المفعمة بالرغبة، والثانية: ذكورة الرجل المتعطش للجسد.

فلو وقفنا عند قصيدة (اجلسني في النبضة)<sup>(31)</sup>:

أفرد في كرسي

بين لهائك

ووساداً بين الشهقات

اجلسني في النبضة

اتملى اشواقك

هيء لي

سكناً بين ضلوعك

دثرتني بالأنفاس

وحرر قيدي

من وسواس خناس

يشحن قلبي بالشوق

فيدفعني نحوك

كي أهرب من معتبة الناس

هكذا تشكلت الصورة عبر امتداد القصيدة كلها، ولكنها منتشرة، فهي لا تشع طويلاً حتى تختفي، وفي المقابل الانتشار نلمس التكتيف، والإيجاز في بنية شعرية مكثفة هي أيضاً، تمثلت عند بعض الشعراء، كان أبرزهم الماجدي فيما سماه بقصائد الصورة ولنقف عند بعضها:

1- ياه ... القنديل الذي في يدك<sup>(32)</sup>

يحمل الظلام كله

على شعلته الصغيرة

2- المطر

مثل ماكنة خياطة عمياء (33)

يطرز الماء

ولا أثر للخيوط

3- أنت زخة ضوء

4- تركتها الشمس دون أن تدري

هذه الصورة تستدعي مخيلة يقظة، لا لفهمها، وإنما لتصورها، فهي منقولة بصياغة مكثفة من عالم ملموس، وتتحقق شعريتها، وجماليتها من خلال تخيلها. نلمس في قصائد الصورة عند الماجدي أحياناً تعالقاً في فكرتها، كما هو الحال في هاتين الصورتين (34):

بعد أن رحل الخطابون

انين متصل في الغاية

و: بيوت الخطابين تكبر

وبيوت الطيور تنقرض

الواقع أن الفكرة واحدة في كلا النصين، وهي جناية الإنسان على الطبيعة، وهناك في بعض النصوص تتجسد الفكرة من خلال اتحاد المتضادين، كما نلمس في هاتين الصورتين (35):

تتلاطم امواج البحر على السطح

وفي أعماقه

سمكة تضع بيضها بهدوء

كذلك:

اكثر من ليل في الطبيعة

واكثر من فجر في اعماقي

فهنا صورة الخارج، والداخل، والسطح، والعمق يستثمر الشاعر فيها رؤى الطبيعة وتناغمها مع الذات.

نلمس أحياناً اسرافاً في الصياغة يقلل من حيوية الصورة، وادهاشها، فمثلاً قوله (36):

### اجنحة عملاقة على كتفي

### ولا استطيع الطيران

### من حجر صنعوا لي هذه الأجنحة

نتوقع أن الضربة المهمة الممثلة شعرية هي في السطر الأخير، ولو حذف  
السطران الأول، والثاني لأنهما فصلا الصورة، وشرحاها، وبقى على السطر الأخير،  
لكان وقع الصورة أقوى، وأجمل.

وامتداداً للحديث عن الصورة الكلية التي سعى بعض الشعراء إلى تبنيها نقف عند  
هذه النماذج، وبداية نشير - بإعجاب - إلى تجربة الشاعر رعد عبد القادر في ديوانه  
الأخير (صقر فوق رأس شمس)، إذ تتشكل في معظم قصائده رؤية جميلة لاستثمار  
الصورة بما يمكن أن يسمى بـ (قصيدة المشهد الشعري) على حد تسمية الناقد فاضل  
ثامر، فالشاعر يقدم تجربته من خلال بناء ((مشهد شعري حي، ومتحرك، وليس بصورة  
مباشرة، وتقريرية كما أنه لا يطرح مشاعره، ورواه وليمة سهلة للقارئ))<sup>(37)</sup>.

إن الشاعر في تبنيه خيار المشهد الشعري لا يتقل قصيدته بالتفاصيل، أنه يبقى  
عناصر، ومكونات مختلفة، ومتفرقة.

في هذا الأنموذج (قصيدة الخارج، والداخل)<sup>(38)</sup>، يرتسم المشهد من خلال رؤيتين،  
الأولى: خارجية، والثانية: داخلية:

### المطر يهطل بغزارة

### ماسحات السيارة تلوح كأذرع الغرقى

### الأنوف ملتصقة بالزجاج

### والأيدي غائصة في المقاعد

### داخل السيارة كانت السماء

### صاحبة في المرآة

### والاشجار تومض بالزقزقات

### والمفاتيح تتدلى

### إلى الأرض

### كالعناقيد

بلاغة الأديب بين اللغة الموحية واللغة العجمية (تشكيل الصورة في الشعر المعاصر صدقاً).....

أ. م. د. رباب هاشم حسين

هناك عالمان، أو صياغتان لعالم واحد، الصياغة الأولى: العالم يتحرك بالية سريعة، فهناك صورة حركية تمثل بـ (هطول المطر، حركة الماسحات...)، أما الصياغة الثانية: فهناك عالم دافئ يتحرك برفق، ولين (الأيدي الغائصة في المقاعد، السماء الصاخبة....).

يحاول الشاعر مستعيناً بالوصف الخارجي للطبيعة أن يعكس الصورة النفسية لدواخل إنسان، وفي قصيدة (بنلوب)<sup>(39)</sup>، يقدم الشاعر مشهداً آخر مستمداً من الأسطورة المعروفة، ولكن برؤية جديدة.

تسقط كرة الصوف من حضنها إلى الأرض

تتدحرج

تخرج من الباب

تعبر الممر

تنزل إلى السلم

تصبح في الشارع

المرأة نامت منذ زمن طويل

رأسها يميل إلى جهة النافذة

وذراعها كرسيتها يمتدان

باتجاه آخر

المشهد هنا حركي، فهناك حركة فيزيائية لكرة الصوف، توازي الحركة النفسية للمرأة، فكرة الصوف تتدحرج من حضن المرأة، من المكان الذي كانت تغزل فيه إلى مكان آخر، مع ملاحظة دلالة الأفعال، وهي كلها مضارعة، بينما هناك مرارة اليأس التي مرت بها المرأة، إذ يكون الانتظار العامل الحاسم (تلاحظ دلالة الفعل نامت على الماضي)، المرأة تموت، رأسها متجه إلى النافذة (محاولة الخروج إلى عالم آخر)، انوثة المرأة ماتت في حركة مقابلة لموت كرة الصوف بعد أن تخرج من الغرفة، فالصورة تحمل بعداً ضدياً:

خروج الكرة — موت

بقاء المرأة — موت

إن ارتباط كرة الصوف بالمرأة هو ارتباط يوحى بديمومة الحياة كما أن افتراقهما يوحى بعكس ذلك.

إن هذا التوظيف للأسطورة من خلال مشهد شعري نجده أيضاً عند الماجدي، ولكن الفرق واضح، يقول (40):

لقد مضى يجره ايقاع البحر

والتماعات الجنون

مضى وتركني ادون ذاكرة في أغنية الغروب

مضى يجرب ايقاع المراكب وتسوطه

الصواعق... أما أنا فلن أغزل بالمغزل

وانتظره

سألجأ إلى غيره حالماً يتوارى

لا وقت معي لأبدده بالانتظار

أول ما نلاحظ هذه المحاولة لتغيير مسار الأسطورة، فالمرأة هنا تمارس حياتها، أو تحاول ذلك، لن يعيقها الانتظار، وليس هذا هو المهم، بل هناك تعامل مباشر مع الأسطورة عكس ما وجدناه عند رعد عبد القادر، الصورة هنا لا تأخذ أبعادها على المستويين الداخلي (النفسي)، والخارجي، ولذلك يبقى أثرها ضعيفاً.

وآخر ما نشير إليه ضمن مستوى الدلالة ذلك البعد التشكيلي في مستوى رسم الصورة، ليس من باب رصد مصادر الصورة عند السبعينيين. فهي معروفة (41)، وإنما في عملية اتقان هذا التشكيل باستعمال الألوان، والأبعاد الهندسية، ففي التشكيل اللوني نرصد اعتمادهم على هذه التقنية في حدود مفتوحة، يقول كمال سبتي (42):

موتي قارورة عطر

وحياتي تابوت أصفر

وعند أديب هذه الصورة (43):

نقطتك فم

وهلاكك جسد

وهي لا تخفي البعد الهندسي لرسم حرف النون، وربما وجدنا عند بعض الشعراء ادخالاً للوحة الفنية في الصورة الشعرية، كما في قصيدة (اسفل الشجرة) (44)، لرعد عبد

القادر، إذ تكون لشجرة المرسومة عنصراً فاعلاً في ديناميكية التشكيل الفني للصورة الشعرية.

## 2- اللغة العدمية (غير المعقولة):

لعل من المناسب أن نبدأ القول بعبارة جان كوهن، إذ يرى أن للشعر نقيضين ((الأول: هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني: هو غير المعقول الذي يتمرد على الأثنين معاً))<sup>(45)</sup>.

وغير المعقول هو انتظام المفردات في سياق تركيب لا يفضي إلى دلالة معينة، بحيث يفقد عنصر التوصيل المفترض وجوده بين النص، ومتلقيه. وتجدر الإشارة إلى الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني قد أوضح ضمن سياق نظريته للنظم قضية التواصل الدلالي المرتبط بالتركيب النحوي، إذ قال: وأما نظم الكلم فأنك ((تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض))، وليس (هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء، وانفق)، فليس (الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاحقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)<sup>(46)</sup>.

وقد تناول بعض الباحثين هذه الظاهرة، منهم د. شجاع العاني، إذ وسماها بـ (بنية التجاوز والانقطاع في القصيدة الحديثة)<sup>(47)</sup>، وفي رأيه أن ((الانقطاع يأخذ شكلين، ويتم بأسلوبين يكمل أحدهما الآخر، فالشاعر قد يتحدث عن موضوع معين لكنه يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة بينه، وبين الموضوع الأول، ولا يجمع بينهما أي جامع عقلي واضح، وبهذا التسلسل الفكري في القصيدة حتى وان استخدم حروف العطف المعروفة كأدوات للربط بين الجمل الشعرية، وأما أن يترك جملة الشعرية مستقلة عن بعضها، لا يجمع بينها أحرف العطف، والتشريك، ولا جامع عقلي واضح)) ويعزو د. العاني أسباب هذه الظاهرة في القصيدة العربية الحديثة إلى الأثر الرمزي، والسوريالي الذي تسرب إلى بنية القصيدة العربية<sup>(48)</sup>، والواقع أن تحديد هذه الظاهرة بالسببين الآنف الذكر ليس كافياً على الرغم من أن النماذج التي اختارها للتحليل مطابقة تماماً لما أراد إثباته، إلا أن عدم الكفاية متأت من أعمال تظهر آخر لبنية الانقطاع، ذلك هو تراتب المفردات في سياق مقفل لا ينتج أية دلالة، إذ تكون الغلبة فيه للبناء الصوتي التراكمي، سعياً وراء النقاط

صور اللاوعي، وبتها في نسيج القصيدة، وهذا ما دعا إليه الرمزيون معتمدين (على ما يسمى بالمواعمة الإيحائية بين الكلمات، فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها، وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة، وهو ما يدعوه ملارميه بـ "الانعكاس المتبادل"<sup>(49)</sup>).

إن الألفاظ عند ذلك تصبح انشائية توحى، ولا تقرر، وتخلق حالة مستقلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة، وتثير موقفاً نفسياً يختلف باختلاف الأفراد، والظروف المكانية، والزمانية<sup>(50)</sup>، بل ربما أثرت مقولات السورياليين مغالاة بعض الشعراء في الاعتماد على تراصف المفردات الاعتبارية، كما يصفها بريتون قائلاً: ((لا أخفي أن الصورة هي بالنسبة إلى تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتبار))<sup>(51)</sup>، ولذا تجاوزنا مقولة ((إن اللغة تواصل، ويستحيل أن توصل شيئاً إن لم يكن الخطاب مفهوماً))، وأنه ((لمن قبيل المحال صياغة جملة مفيدة اعتماداً على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة))<sup>(52)</sup>، فإننا نقف أمام هذه التجربة في الشعر العراقي الحديث بوصفها تجربة ملفقة لم تنتهياً لها الظروف المناسبة التي احتوتها في أصلها السوريالي، وقبله الرمزي<sup>(53)</sup>.

إن خط التجريب الذي انتهت إليه قصائد بعض الشعراء لم يفض إلى إيجاد أسلوب مقبول، لا من لدن النقاد، ولا من لدن الشعراء حين وجدوا أنفسهم في عزلة تامة عن مثل هذه النصوص التي عمقت القطيعة بين النص، ومتلقيه بعد أن فقدت صلتها باللغة - عالمها الخاص - وبعد أن روجت لمفهوم خاطئ يقتضي بتراتب الألفاظ عشوائياً ((بحجة تحقيق نسق المباعدة، أو المسافة -بؤرة التوتر في الصورة... فإذا كان نسق المباعدة في الشعر أثراً لغوياً لمخيلة واسعة فإنه في هذه الحالة يكون قادراً على إنتاج المعنى اللامحدود بنسق محدود))<sup>(54)</sup>، وهو ما لا نرى إمكانية تحققه على الأقل وفق إدراكنا ووعينا بالنصوص السبعينية التي نحت هذا المنحى، وسوف نعرض نماذج منها:

جاء في قصيدة (الأب في مسائه الشخصي)<sup>(55)</sup>، لزهرة الجيزاني:

((البكاء يتواصل، ونساء هائلات العضل يغسلن أقدامه وفمه

الاحمر [البكاء يفسد المكياج]

بكت كثيراً قرب رنين المعدن الأصلي (لوردة الجنيد) قرب اسم الميت

(المقتول) في ظهيرة مبيتة لم يستقبلها التاريخ حيث الأسم

له ذيل الهندسة وهندامها...

وصوتي يلتقط مخاط الصاعقة. ويلتقط (المساء العام)

يحاول صوتي أن يجمع عظام الوردة ورفيفها، رأسها

وغبارها، صوتي بعد أربعين هاوية يحاول أن ينطق حروف اسمك كاملة

وفي المقطع الثاني يقول:

((دائماً توقفتني عاصفة ترابية، لكنني متأكد أن نبيذنا الأسود ينشط عضلة الأرض

هذا هو المساء.... اقترباً من منطاده الأسود، من كرتة الضخمة، ومن نظام حضوره لم

يعد لنا مساؤنا الذي ينتج لنا نبيذنا الأسود....)).

وأما هذا السطح اللغوي الصادم غير المدهش لا يمكن أن نتخيل أو نحس

بإيحاءات المعنى، وظلاله، فالصور تبدو أحياناً واضحة ولكن لا جدوى منها إذ لا تشكل

ما يعضد فكرة القصيدة، أو يثريها جمالياً، ومثل هذا ما يرد عند شاعر لعيبي<sup>(56)</sup>:

وأنا ألوي عنق الشارع

اكسر قنينة هذي الريح

وادحرج برميل الكلمات

واجالس مجنوناً في جبينه رتاج

لا يفتحه غيري

وفي هذا المقطع لأديب كمال الدين من قصيدته (موت المعنى)<sup>(57)</sup>:

أخذ الساحر بالرقص فهب إلى الساحة مدفوعاً باللاشيء

أفرقع غيم شتاء الروح، اشتد المطر البري

نظرت إلى ما حولي علي اتلمس شيئاً، الغرفة فارغة كالموت

إن الصور المتلاحقة التي لا يجمع بينها جامع قد توصل - إذا ربطناها مع بنية

العنوان - إلى ما حاول الشاعر التعبير عنه في الفكرة العامة للقصيدة، وهي الانتهاء إلى

الفراغ، أي: إلى اللامعنى.

وتكاد مجموعة (خزائيل)<sup>(58)</sup>، للماجدي مبنية على هذا النسق، يقول:



كان اسمك يكبر في صوتي فيلتهب ماس وحصان واقف على الأثر ويخرج شفق  
من رحمي الرجولي، ويخرج خمر من طرتي وملحي، قلت أنه رهط دم يتفجر في غسق  
الأغاني، وساعة ملعونة تطعن وردة الوجه.

ويتضح مما أوردناه من تشكيلات للصور الشعرية في إطار اللغة الموحية فالأولى  
لغة ذات بعد دلالي وتركيبية ينم عن وضوح تجربة والثانية لغة هلامية لا طائل تحتها  
غير تهويمات إسلوبية منفصلة لا تتم عن رؤية محددة لها إطلاقاً.  
الهوامش :

- (1) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1978: 120.
- (2) المفردة في جسد الشعر، د. فهد محسن فرحان، الأقلام، ع2، 2002: 37.
- (3) فلسفة المعنى في النقد الأدبي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة: 41، نقلاً عن (نظرية  
الأدب)، رينيه ويلك واستن دارين، ترجمة: محي الدين صبحي: 181.
- (4) بنية اللغة الشعرية: 206.
- (5) من الوقوف على إطلال القبيلة إلى الوقوف على إطلال الحبيبة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة  
العامري، د. خالد علي مصطفى، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة  
المستنصرية، 2004.
- (6) فلسفة المعنى في النقد الأدبي: 49.
- (7) رقيم أيمن، قاسم حميد: 13.
- (8) سفر في رمال الجزيرة، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1975: 69.
- (9) يقظة دلمون: 179.
- (10) للاستزادة ينظر: ديوان عربي، لأديب كمال الدين: 10، 12، ووردة البحر، لكامل سبتي: 4، 52،  
60.
- (11) صراخ في ليل العالم، ليث الصندوق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001: 17.
- (12) لمن أقول وداعاً، أمين جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993: 9، 60، 65.
- (13) أنت الإقامة، أنت السفر: 13.
- (14) بيان من أجل قصيدة النثر، شاكر لعبي، الأقلام، ع1، 2، ك2، شباط، س4، 2005: 132.
- (15) الأعمال الشعرية: 619، 610، 573.
- (16) دير الملاك؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيماش، دار  
الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 243.

- (17) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- (18) النقطة؛ أديب كمال الدين، وزارة الثقافة والأعلام، 1999: 65.
- (19) ترائيل بدائية؛ خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 44.
- (20) قصائد أليفة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1978: 92.
- (21) حكيم بلا مدن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 35.
- (22) يجيئون، أبصرهم، كاظم جهاد: 7.
- (23) يجيئون، أبصرهم، كاظم جهاد: 33.
- (24) اوبرا الأميرة النائمة، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، 72.
- (25) اوبرا الأميرة النائمة: 23-24.
- (26) لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، ط3، 1984: 44.
- (27) مرايا الأسئلة: 21.
- (28) دخان المنزل: 40.
- (29) وردة الحناء، هاشم شفيق، المسار للنشر والأبحاث والتوثيق، بيروت، 1999: 117.
- (30) ينظر: مئة قصيدة وقصيدة، هاشم شفيق، دار الأنوار، بيروت، ط1، 2003: 31.
- (31) غزل عربي، هاشم شفيق، دار رياض الريس، بيروت، 2001: 97.
- (32) الأعمال الشعرية: 345.
- (33) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- (34) المصدر نفسه: 311.
- (35) المصدر نفسه: 343، 135.
- (36) المصدر نفسه، 365.
- (37) قصيدة المشهد الشعري، فاضل ثامر، الأديب، ع40، 41، 42، 29/ أيلول، 12/ تشرين أول، 2004.
- (38) صقر فوق رأس شمس، رعد عبد القادر: 49.
- (39) المصدر نفسه، 49.
- (40) الأعمال الشعرية: 720.
- (41) ينظر: سفر النار: 63، وما بعدها.
- (42) وردة البحر: كمال سبتي: 46.
- (43) نون، أديب كمال الدين، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1993: 67.

- (44) صقر فوق رأسه نار: 74.
- (45) بنية اللغة الشعرية: 204.
- (46) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا: 93.
- (47) ضمن كتاب نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المرید الشعري الرابع عشر، 1998، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999: 95.
- (48) نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة: 96.
- (49) الرمز والرمزية، محمد فتوح: 122، وينظر مصدره.
- (50) ينظر: المصدر نفسه: 123.
- (51) نقلاً عن بنية اللغة الشعرية: 193.
- (52) المصدر نفسه، 101، 102.
- (53) يناقش الدكتور شجاع العاني هذه الاسباب بعد أن يعرضها في رؤى مجموعة من النقاد، ولا نجد ضرورة في الوقوف عليها، ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة: 112، وما بعدها.
- (54) مقالة في لغة (النظم النثري) الحدث المتهاوي في العقدة، د. خالد علي مصطفى، ضمن كتاب (نصف قرن من الشعر العربي الحديث، الشعر واللغة)، ومرجع سابق: 89.
- (55) الأب في مسائه الشخصي، زاهر الجيزاني: 226.
- (56) أصابع الحجر: 16.
- (57) أخبار المعنى: 14.
- (58) خزائيل، خزعل الماجدي: 15.

### مصادر البحث ومراجعته:

#### أولاً: الدواوين:

- 1- الأب في مسائه الشخصي: زاهر الجيزاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1979.
- 2- أخبار المعنى: أديب كمال الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
- 3- أصابع الحجر: شاكر لعبيبي، مطبعة العراق، بغداد، 1976.
- 4- الأعمال الشعرية الكاملة: خزعل الماجدي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2001.
- 5- أنت الإقامة، أنت السفر: خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

- 6- اوبرا الأميرة النائمة: رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- 7- تراتيل بدائية: خليل الأسدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- 8- حكيم بلا مدن: كمال السبتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- 9- خزائيل: خزعل الماجدي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- 10- دخان المنازل، سلام كاظم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- 11- ديوان عربي: أديب كمال الدين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- 12- رقيم أيمن: حميد قاسم فنجان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1973.
- 13- سفر في رمال الجزيرة: مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1975.
- 14- صراخ في ليل العالم: ليث الصدوق، 2001.
- 15- صقر فوق رأسه شمس: رعد عبد القادر، مكتبة المنصور العلمية، بغداد، 2002.
- 16- غزل عربي: هاشم شفيق، دار رياض الريس، بيروت، 2001.
- 17- قصائد أليفة: هاشم شفيق، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1978.
- 18- لمن أقول وداعاً: أمين جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- 19- مئة قصيدة وقصيدة: هاشم شفيق، ط1، دار الأنوار، بيروت- لبنان، 2003.
- 20- مرايا لأسئلة: رعد عبد القادر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- 21- نقاط حديث عراقية: غراي درع الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.
- 22- النقطة: أديب كمال الدين، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1996.
- 23- نون: أديب كمال الدين، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1993.
- 24- ورد الحناء: هاشم شفيق، المسار للنشر، بغداد، 1999.
- 25- وردة البحر: كمال السبتي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
- 26- يجيئون أبصرهم: كاظم جهاد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974.
- 27- يقظة دلمون: خزعل الماجدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

### ثانياً: الدراسات:

- 1- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

- 2- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1981.
  - 3- دير الملاك: د. محسن أطيّمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
  - 4- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ط2، دار المعارف، مصر، 1978.
  - 5- لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: السعيد الورقي، ط2، دار النهضة، بيروت- لبنان، 1984.
  - 6- نصف قرن من الشعر العربي الحديث (الشعر واللغة): مجموعة كتاب بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الرابع عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999.
- ثالثاً: الدوريات والرسائل الجامعية:**
- 1- بيان من أجل قصيدة النثر: شاعر لعبيبي، مجلة الأقلام، العدد 1، 2، كانون الثاني/ شباط، 2005.
  - 2- فلسفة المعنى في النقد الأدبي: لواء أحمد حسين، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب- جامعة بغداد، مطبوعة على الآلة الكاتبة.
  - 3- قصيدة المشهد الشعري وحركة الحداثة الشعرية: فاضل ثامر، جريدة الأديب، العدد 41، 42، أيلول/ 2004.
  - 4- من الوقوف على أطلال القبيلة إلى الوقوف على أطلال الحبيبة: خالد علي مصطفى (اطروحة دكتوراه)، كلية الآداب- الجامعة المستنصرية، مطبوعة على الآلة الكاتبة، 2004.

## **Eloquence in linguistic shifting between language and suggestive language nihilism (Formation of the image in contemporary poetry illustration)**

**Dr. Rabab Hashim Hussein**

College of Education - Al- Mustansiriya University

The linguistic shift remained to drift over the talk uninterrupted as long as the process of talking about poetry and aesthetics and methods posed and construction , though linguistic shift is the product of modern civilization but it has old roots and concept , particularly in the critical old Arab discourse which used the terms and sayings that meets frequently with ( Cohen ) in his term. The term widening in effect with the Sibawayh and reverse with Jerjani or say that is not meant as it is said out of the habit of Ibn Rushd and also there was a lot of talk by Arab critics on this pattern. The modern criticism was used to express linguistic shift many terms are almost up to eighteen by Abdulsalam Al Masdi in the style and stylistic book like (deviation , overtaking , abuse , disappointment expectation and wait ) , but the linguistic shift remained the most common and deeper entrenched in the tongue , because unlike the others, it carries significance , the linguistic shift is a departure from the tongue conventional compared to the use of language and image , and the formulation and structure , and particularly since the language in its first appearance is pawned upon the use of the poet and his implementation in grammatical structure to be well opened to new dimensions were not as they were , only lies in dictionaries. Language of poetry is used by poet from the overall heritage language in each experiment , according to the dictates of sense and logic , and this is what gives us the freedom to move and discover shades of semantic other and create methods of rhetorical resulting from the original language original and suggestive and the emergence of extensive language of the awareness of the poet or writer able to express many senses for ideas stored by putting in a model of poets placed to applied study them ( Khaz'al Al-Majidi , Murshid al-Zubaidi , Khalil Al-Asadi , Kadhim Jihad , and Raad Abdul Qadir ) , all of those were able to form an image loaded with concise and conscious linguistic shift.