

فاعلية الصورة في الشعر العربي المعاصر قصيدة فواق لـ سالم العوكلي انموذجاً

د. هدى رجب محمد إبراهيم العبيدي

دكتوراه في التحليل والنقد الأدبي

عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية كلية اللغات.

جامعة الزيتونة.

فاعلية الصورة في الشعر العربي المعاصر قصيدة "الوهابية" لـ سالم العوكلي إنموذجاً

الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة، يعانيتها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، أو أن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة .
ومما لا شك فيه أن منبع الصورة هو الخيال، والخيال عند الشاعر بالتحديد هو القوة المبدعة للعوالم الخاصة القادرة على خلق الزلازل التي تقلب كل قوانين الواقع الخارجي وتجعل قوانين النفس تتحكم فيها، فعالم الخيال رحبٌ فسيح لا يحده مدى، ويعجز العقل عن تعداد ظواهره وحصر حدوده. ورحلة الشاعر عبر العوالم الغريبة تضع بين يديه رؤىً وصوراً كانت مغمورة في أركان هذا العالم المظلم، ولكن الشاعر بقدرة الخيال وأشعته الكامنة (في نجومه، وشموسه، وأضوائه) يستطيع أن يلتقط جزئيات واقعه النفسي، ولمَّ أشلائها وتركيبها ليصنع منها معماره الفني⁽¹⁾، بل إن خيال الشاعر يلعب دوراً كبيراً، في كونه القوة الخالقة المبدعة التي تعمل على استثارة الرصيد الثقافي لديه، وذلك باختيار المواقف الحياتية المعيشة التي تخدم وتغذي التجربة الشعورية، بعد إعادة تنسيقها وصبها في صور مترابطة ومنسجمة يلفها وشاح شعوري شفاف، لا يفترق فيه الشكل عن المحتوى أو الألفاظ عن معانيها ولا ينظر إليهما إلا أنهما كلٌ واحد.

فالصورة واللغة يسيران جنباً إلى جنب؛ في الإفضاء بما تحمله التجربة الشعورية، والشاعر الجديد في حالة جهاد مستمر من أجل توحيد اللغة ووجوده الداخلي ، فإذا لم يجد في اللغة ذات التراكيب المعهودة ما يسعفه على نقل عالمه المضطرب؛ فإنه يبحث عن لغة جديدة تحقق له ما يصبو إليه من خلق عالم تتكافأ مقوماته مع حقائق عالمه الخاص، فهو يخترع من الصور ما يمكنه من توسيع رقعة العالم الخارجي، وهو

ما جعل ظاهرة الغموض تبرز في الشعر العربي المعاصر وبخاصة بعد أن غزا الاتجاه الرومانسي ومعه الاتجاه الرمزي، فتحطمت الأطر التقليدية وتهدمت أصولها، وتمّ بناء هياكل فنية جديدة على أنقاضه.

"وتتمو الصورة نتيجة خلق العلاقات الجديدة بين مفردات اللغة التي عجزت في وضعها العادي عن التعبير عن تجربة الشاعر الخاصة"⁽²⁾، لأنها وسيلة من الوسائل التي ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصيغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل، فيدركها حس المتلقي فتتعدد الصور أمامه. وله حرية التخيل حسبما تسعفه قدراته. وقد تبدو على شكل ضمني " حيث لا تبدو خيوط تشكيلها المألوفة صريحة؛ ولكن بتخيل المتلقي ومقدرته على أن يفجر ما في الألفاظ من طاقات تصويرية بخياله الخاص، يذهب به إلى تصور صور فنية جمالية. وقد يتفق فيها مع ما يرمي إليه الشاعر من وراء الألفاظ الصريحة والعلاقات المباشرة القائمة في التشكيل اللغوي، وقد يفوق بخياله خيال المبدع فيظهر الكامن ويبرز المخفي"⁽³⁾.

وبذلك يكون منهج التحليل الفاعلي قد وصف تلك العملية بالفاعلية وبنياتها الثلاث التناسلية والبرجوازية والخلقية، ومدى إدراك الصورة متوقف على بنية المتلقي، وربما تتوافق مع بنية المبدع وربما تختلف؛ وذلك حسب علاقات الفاعلية، ولا ننسى ما يمكن أن يبثه النص من فاعلية تخيلية تشكلها المفردات المكونة للنص نفسه .

والصورة الشعرية، رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ومهما أخذت الصورة، من الواقع فإنها تبقى بعيدة عنها بعض الشيء فليس ثمة وجودٍ لصورة واقعية، وإنما ما يقرب الصورة من الواقع ويجعلها مؤثرة ومقنعة هو " تفنن الشاعر في عرض معانيه الشعرية وصوره الفنية متأثراً بذوق عصره وذوقه العام حتى يكفل لصوره النجاح والخلود"⁽⁴⁾.

الخيال:

يعد الخيال من القضايا التي شغلت النقاد على حد سواء، منذ أبي حيان التوحيدي الذي طرح سؤاله عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصورة الحسية)، هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول بأننا عندما نتشدد صور الأشياء وأمثالها في حالات ثلاث :

1) لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أُخبرَ الإنسان بما لا يدركه، أو حُدث بما لم يشاهده وكان غريباً عنده، طلب له مثلاً من الحس، فإذا أعطي ذلك سكن إليه لألفة له .

2) لإدراكه الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهنه إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

3) لإدراك المعقولات؛ فإن تصوير الأمور المعقولة لمثال حي أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس، وتأنس بها، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذٍ تأمل أمثالها "(5).

ثم ظهرت الكلاسيكية اتجاهاً أدبياً محدداً في العصر الحديث، يهتم بالوظيفة الاجتماعية للشعر" وهذا يتطلب من الصور الشعرية أن تكون وسائل إقناع وتوضيح"(6)، الأمر الذي ترتب عليه أن تتحدد وظيفة الشعر العربي في أنه " تصوير يتجه إلى العين، ووسائله في هذا أدوات مكانية منفصلة، كذلك إن هذه الصور التي تبحث عن هذا الخيال، صور زائدة عن المعنى، وإن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية في القصيدة الواحدة علاقة إضافة غير مجدية"(7). وبظهور الفيلسوف (كانت) تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال "إذ يرى(كانت) أن الخيال أجمل قوى الإنسان، وأنه لا غني لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعي الناس قدر الخيال وخطره"(8)، وتبعه رودزورث الذي يرى أن الخيال هو تلك

القدرة الكيماوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً ومتوافقاً" (9).

" ويعتبر كولردج وما أضافه في مجال نظرية الخيال من أهم النظريات التي تبحث بين الوهم والخيال، حيث يعد الخيال عنده مع الإرادة الواعية أي مصحوباً بالوعي والإدراك وفي داخله ذلك البناء المتكامل المتجسد في العمل الفني أو القصيدة أو ضرب من ضروب الذاكرة غير المقيدة بزمان ولا مكان يعتمد على العقل مجرداً من إبداع الفنان وعواطفه، وبذلك يكون الخيال الشعري عنده خلاق، أما التوهم فهو عملية لا ينتج عنها إنتاجاً حياً، إذ يظل عمله محصوراً في جلب الصور المتباينة الثابتة المحددة لشبه ما فيما بينهما دون إيجاد علاقة إيجابية فاعلة بينهما " (10) .

ونحن لسنا يصدد مناقشة قضية طال فيها البحث والاستفتاء، وأفاضت الدراسات والأبحاث بما يرضي نهم الباحث فيها، غير أننا ومن باب الاستطراد نحاول أن نبتتي قاعدة ننطلق من خلالها نحو تطبيق منطقي لما تأسس عليه هذا البحث، وما يناقشه حول قضية الصورة والوصول إلى كيفية تخلص الجيل الجديد من عقدة الخوف من التجديد والتصوير؛ "لأن لغة الشعر الجديد أو الحديث أصبحت مليئة بالحيوية والإيحاء والقدرة على التعبير على خلجات النفس" (11).

وبنظرة جد عاجلة في دراسة الدوسري حول توظيف الخيال توظيفاً عملياً ومنطقياً " اتجه فيه روح الشعر" (12)، وهو البحث في العلاقة التي تربط بين الصور المتجاورة ومن ثم الدلالة الكلية للعمل الشعري بحثاً عن فاعليته التي يحاول بثها من خلال ما يرسمه من صور وإيحاءات.

فقد اقتصر في تقسيمه للخيال على نوعين أو طائفتين؛ إما الخيال سريري : وهو بما معناه أن تكون الصورة إما خيالية صرفة ، ليست لها علاقة بحواس الإنسان، وهي غاية في التجريد تدور حول نفسها ولا يمكن التكهن بفضاءاتها، وإما واقعي تستمد

عناصره من واقع الإنسان. (13) تُعدّ لغة الشعر أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها ، وبها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، وتنهض الهندسة المعمارية الفنية للإبداع القولي بشكل عام .

فالشعر في جوهره رحلة في أعماق اللغة، لذا فاللغة " كنز الشاعر وثروته ، وهي جَنِيئَةُ المُلهِمَةِ، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكما ازدادت صلته بها وتحسّسه لها كشفت عن أسرارها المُذهِلة ، وفتحت له كنوزها الدقيّنة " (14)، ومن نفس المنظور، " فإن عبقرية الأداء الشعري تتبع من قدرة الشاعر على هتك أستار اللغة وتقنيق أكامها ليستخرج ما بها من طاقات غنية كامنة في خلاياها، وعلى قدر امتلاكه للحس اللغوي الشفاف، واستثماره في الكشف عن العناق الأبدية بين اللغة والحياة، فإنه يمنحها من الشخصية والكيان ما يجعلها قادرة على الاستثارة والتحريك، وهو أروع هدف وأسمى غاية للشعر " (15).

ويؤكد عدنان حسين قاسم أنه، بجانب الخبرات الجمالية والروافد الثقافية، يمكن الوقوف على الرؤى الخاصة بالشعراء التي تملك إمكانات العطاء وتبوح بخلفيات العمل الشعري وتكشف أبعاد التجربة الشعورية، وما تنتهي عليه من فلسفة ورؤية وأسلوب متميز متنوع، يشمل كل أدوات الإبداع والصنعة الشعرية من ألفاظ، وتراكيب نحوية ، وصور، وأخيلة، وموسيقى، وغيرها من التقنيات التي يلجأ إليها الشعراء في بناء قصائدهم (16)، والشعر في رؤية التحليل الفاعلي، هو بنية لغوية تخيلية تستخدم فيها أقصى إمكانات اللغة وتفجير طاقاتها، إضافة إلى الإبداع المتماهي مع المخيلة الفاعلة وليست المنفصلة .

ولم يكن الشعراء والنقاد فقط الذين اعتنوا بالشعر وانصرفوا إليه، بل كان لعلماء اللغة دورٌ كبير في الإفادة من الشعر ولغته فوقفوا عليه وقفات، واتخذوا منه مادة غنية للنقد والبحث والدراسة .

فأبو العباس المبرد، وأبو العباس ثعلب، وأبو الفتح بن جني، وهم من أصحاب النحو واللغة، والأصمعي في مجاميعه، التي تناولت صنوف الشعر وأفانين النبات، والحيوان، مستنبطاً ذلك من الشعر وفهمه له، وأبو عبيدة عندما استخدم الشعر في شرح لغة التنزيل في كتابه "مجاز القرآن"، كل أولئك وقفوا عند اللغة واستنطقوها، ومن ثم فإننا نؤكد على أن الشعر العربي من أهم مصادر اللغة على الإطلاق .

وإذا كانت اللغة من أهم عناصر الشعر، فإنه يتطلب من الشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً؛ ليستطيع بها أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عن ما عدا الشعر من فنون القول، وذلك باختيار اللفظ الأنيق بتركيبة ملائمة، وإيقاع يتماشى والعصر في تطوره وإيقاعه السريع، ناهيك عن الحيوية الدائمة والتي تعد أساساً يعتمد عليه التأثير والتعبير والفاعلية، وليس كما اعتقد البعض، "بأن الشعر الجديد يؤدي إلى ضياع معالم اللغة، وانطماس مدلولات كلماتها ومفاهيم أساليبها"⁽¹⁷⁾، وهو ما استنار غيرتهم. وقد أكدَّ النويهي أن الشعر الجديد بالفعل غير المدلولات والمفاهيم والمواصفات اللغوية، ولكن عن وعي وعمد.

بل هو يعدُّ هذا هدفاً جوهرياً لرسالة الشعر الجديد المنفلت من البنية اللغوية الكلاسيكية المتحجرة، وأن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تبقى اللغة مستمرة الحيوية والنشاط، متجددة الفتوة والشباب، مستكملة القدرة على النمو والانتساع، بما يجعلها دائمة الإخصاب والإثراء، صالحة لمسايرة المطالب الحيوية المتجددة للأمة العربية في استمرار نموها، وتقومها وتطور أحوالها المعاشية والثقافية، مُحملاً الشعراء المسؤولية الكاملة في الحفاظ على اللغة ممن "يريدون أن يحدوا استعمالها بالحدود التي عرفها أولئك الموتى، والذين يعرضونها لخطر الموت لو كانوا يعلمون"⁽¹⁸⁾.

الغموض :

لقد تمثل في الشكل الجديد استيعابه لمضامين جديدة. وقد يتبادر إلى ذهن البعض أن الشعر الكلاسيكي قَدَّ وظيفته الحضارية بانتهاء ظروف الحضارة التي نشأ فيها، أو

أنه لا يلائم حاجتنا الجديدة؛ حين نحاول التعبير به، كلا ، فو بالإضافة إلى ما سبق، فيه كثير من الإمتاع والإفادة لنا حتى في الظروف الحياتية المعيشة، بشرط أن نُقبلَ عليه الإقبال التاريخي اللازم، وأن نحسن دراسته وفهمه وتذوقه ، فهو يجسد تجارب ومفاهيم حقبة تاريخية قد مضت، وينقل لنا مرحلة معينة من مراحل اللغة التي دونها الشعر ودوّنت به، ولا يزال أيضاً (الشعر الكلاسيكي القديم) قائماً في حياتنا الراهنة التي تحتفظ بجزء كبير من المواقف الإنسانية الخالدة مهما يصيبها التغيير .

ويُتخلّص لغة الشعر من القيود الكلاسيكية القديمة في الشكل والمضمون، تخلّص الشاعر المعاصر من الشكل التقليدي والهندسة التراثية للبناء الفني لقصائده التي كانت مفروضة في وقت معين، فانفتح له الباب كي ينجو من القوالب التعبيرية الموروثة التي كان مكتظاً بها، ومنطقه في ذلك الصدق والإخلاص في تصوير الإنسان العربي المعاصر، الذي يعاني من أزمات سياسية، واقتصادية، ودينية، وثقافية، واجتماعية، وحسه المرهف "المستشعر بوطأة تلك الأوضاع ، محاولاً التغيير، متمسكاً السبل التي تحدث التغيير المنشود. وحين يتحقق هذا الهدف ينعكس ذلك على الأدب والفن بشكل عام، فيزيد الاحتجاج في المجتمع، ويكون الشعر قد فعل فعله الذي خلق من أجله . ونتيجة لذلك كله، يمكننا أن نذهب إلى أن الشاعر يحاول _ في هذه المرحلة أن يعترض كل إمكاناته _ وأن يستثمر عطاءها، فيجعلها تتجاوز حدود مناطقها التعبيرية، من أجل أن تحيط بكل أعماق التجربة الشعورية وأبعادها الخفية.

الاستدعاء وكسر التوقع والمفاجأة في الصيغ والأبيات والمأثورات :

وبالحديث عن البنية اللغوية يكون الاستدعاء أولى بأن يُستدعى؛ لما فيه من دلالات وتأثيرات عميقة لا يستغني عنها الشاعر المعاصر، والاستدعاء " كلمة تستدعي كلمة أخرى فتخلق تركيباً ، فالمختزنات اللفظية الجمعية في أذهان الناس، ترتبط فيها عادة بعض الألفاظ بألفاظ أخرى تقرر بها في التراكيب اللغوية المألوفة "(19).

وإذا كان أحد الأسطر الشعرية يحمل حكمة أو مثلاً مشاعراً وغير مكتمل، ترى الناس يتسارعون في ذكر المحذوف، لكن الشاعر المعاصر "يتحدى هذه المختزنات الجاهزة في أذهان الناس، ويستبدلها بمصاحبات لغوية أخرى، بعيدة كل البعد عنها، بل تقف

على خطّ مقابل تماماً لها، الأمر الذي يؤدي إلى إبطال فاعلية الخبرة اللغوية التي يملكها المتلقي، ويقف جاهزاً بينه وبين الفهم أو التفاعل، فعنصر التوقع مقتول كليّة في عملية استقبال الحدث اللغوي " (20) .

الشاعر ومحاكاته للسلطة :

نكاد جميعنا نتفق على أن السلطة التي تقبض على رقبة الشاعر العربي، هي في الحقيقة محصلة لحشد هائل من السلطات التي تفاعلت، وتجادلت، وتشابكت، وتزاوجت، وتناسلت، من أجل إخماد صوت الشاعر أو لتهذيب حواشيه لجعله رقيقاً ناعماً ويمكننا أن نتخيل حجم الضغوط التي تسقط على رأس الشاعر، إذا تمّ الاتصال بين السلطات السياسية، والدينية، والاجتماعية، والثقافية، مع الأخذ في الاعتبار أن لكل سلطة جيشها المزود بكافة أنواع الأسلحة، مع الآليات والضوابط القاهرة، القامع منها والتلديد، أضف إلى ذلك سلطة الرقيب الداخلي، وهي أسوأ أنواع السلطات وأشدّها، بل إنها محصلة لكل السلطات السابق ذكرها .

فمعاناة الكاتب، والشاعر العربي بصفة عامة، هي أزمة الحرية، وحين يُشبّه عدد كبير من الأدباء والشعراء، مساحة الحرية المتاحة لهم بالهامش، فإن هذا يكشف عن حقيقة الأزمة التي يحيونها، "ولعل أغرب ما في واقع الوطن العربي، أن هوامش الحرية التي كانت موجودة في بعض أقطاره، بدأت تضيق، وصارت مساحات المنع والحرام، تتسع يوماً بعد يوم، كما تضاعف السوء في الأقطار التي كانت متخلفة أساساً، وكان كل شيء فيها حراماً، و" الحلال" الوحيد فيها أن تكون عبداً صامتاً ذليلاً" (21) .

أضف إلى ضيق هامش الحرية، قيوداً لا يستهان بها، من اللغة، والفن، والتراث، والمتلقي، والمجتمع ، فقيد اللغة، يفرض على الكاتب والشاعر، أن يدفع في شرايين اللغة الحرفية، لتصبح لغة مجازية، تصويرية، قادرة على بث رؤاه .

أما الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الكاتب، أو بالمثل الغرض الشعري عند الشاعر، فيمثل مؤسسة تحكم الممارسات الفردية، بما يمثله من أعراف وتقاليد ومقاييس ومعايير،

وتشكل في مجموعها رقيباً داخلياً يقظاً، يدفع الكاتب إلى التغيير والتنقيح، وربما إعادة الكتابة .

أما قيد المتلقي، فإنه يتضمن اعتبارات كثيرة؛ منها صلة هذا المتلقي بالمرسل وموقفه منه، فضلاً عن شروط التلقي وظروفه، وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها بشكل عام .

أما قيد المجتمع فلأنه " يشكل الوعاء الحيوي لعملية إنتاج الأدب ، الذي تؤدي مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة في عملية الإنتاج هذه "(22).

وبالمقابل نجد من الشعراء والأدباء من تمرد، وضرب عرض الحائط بكل تلك القيود والضوابط، فما من سبيل لممارسة تلك الحرية الغائبة على الأرض إلا أن تحضر على الورق، عليها تجد مناخاً أصح من المناخ الفاسد الذي نشأت فيه، فتدب فيها الروح من جديد، لأنها تحمل معاناة القمع والتهميش، فإذا قدر لها النشر، حتماً سيدفع ذلك الكاتب أو الشاعر المتمرد الثمن باهظاً، أما إذا قرر ألا تتشر إبداعاته إلا بعد الموت عندها سيتحرر تماماً من ذلك الجسد الذي يحبسه ، وتحرر أفكاره من أسر مناخ فاسد، لظالما كبله وقيدته دون وجه حق .

ولكن ما هي طبيعة سلطة الشاعر؟

من المؤكد أن سلطة الشاعر تختلف عن كل السلطات التي سبق ذكرها ، التي يصطدم بها، سعياً منه إلى صياغة إنسان سوي ومجتمع سليم .

فسلطته مستمدة من داخله ومن قوة أسلوبه ومنطقه، إن جاز أن يكون للشعر منطق، ومن جمالية تكويناته وتشكيلاته، ومن صدق رؤيته ومن إدهاش رؤاه، ومن جزالة قاموس مشكل من كلمات تهز المشاعر تقرب الصورة ، وتضج الأحاسيس ، وتحرك الفكر، وتغير السلوك، وتشكل القيم ، وتحرض الجماهير، من أجل الإنفلات وتبني مشاريع خلاقة تثري الحياة بمختلف نواحيها ، فإن عمَل الشاعر " هو صياغة كل الرؤى في الإطار الذي لا يقدر عليه سواه"(23)، مستخدماً تعابير وأنماطاً، وأساليب توصل الفكرة وترسم الصورة، وتفعل فعل السحر. فاللغة، من أهم أدوات الشاعر صاحب

المشروع أو القضية، أو صاحب البنية الخلاقة، الداعي للحب والخلق والإبداع، والمستهجن لكل ما تنادي به البنيتان القاصرتان القاعدية التناسلية، والمادية البرجوازية ، من شرعية القيم التي تنادي بها وتساندها ، إن التخلص من سلطة اللغة واستعمالها كوسيلة لا غاية ، ليس من أجل التكلم والتفاهم والتواصل فقط، بل من أجل أن نتعلم ونجوب بأجنحتها الآفاق والمسافات ، فيتحول الاهتمام والانشغال بتاريخ حياة الإنسان وليس بتاريخ حياة الكلمات، ولعلّ لا أبالغ حين أصف الخطاب السائد ولغته الاجترارية التكرارية، التي تلوّكها الألسن وتضغظ عليها بفضاظة حتى انحرفت وأضحت، (أداة تردّ بدل أن تكون أداة ترقّ) .

بالإضافة إلى ما سبق فإننا لا يجب أن نغفل عن أهم جوانب العمل على الصورة الشعرية وهو جانب الصورة المفردة والصورة المركبة .

(أ) أولاً الصورة المفردة .

تحتل الكلمة في التصوير الشعري مكانها الإيحائي وقد تتكرر لتؤكد على حقيقة شعرية أو لتكمل جوانب الصورة، ويمكن أن يكون حذفها مخلاً بالعقد الشعري، وغالباً ما تكون الصورة متحدرة من عالم خاص بالشاعر .. تهبط من لاشعوره أو من شعوره، والصورة المفردة تتمثل في الكلمة التي لا تسقط إلاّ لأنها ثقيلة تختزن تجربة من المعاناة، تجد حيزها لتنبثق مزهوة بطاقة إحساسية تتوهج بالمعاني الخلاقة والأفكار، ذات الدلالة العميقة التي تحتاج إلى كد الذهن لبلوغها، لكنها في كل الأحوال يجب أن تكون نابضة بالحياة، تمثل ما تمثله من روح العصر بما يختزنه من الجديد وما يحمله من مضمون وإيقاع ورنين يتلاءم وذوقه ومجربياته فعندما يقول العوكلي في قصيدته "فواق":

”الحاقّةُ

الحاقّةُ

اللائذة برهيق الرعاة،

خاسفة الشعائر

بندى عانتها اللامع

البنيت الكافرة

التي نكلت بسرياتها

في جسدي تسري الآن كالضباب

في شعري » (24)

نجده قد استخدم الكلمة المفردة ببسر؛ ليعبر عن حالة يشترك فيها الواقع
والعواطف الجياشة لديه بأسلوب مركز، واتسم بالحسية والصدق العاطفي حتى
نحس أننا أمام صورة بشرية تحس وتشعر تتدفق حيوية ونشاطاً، وتمتلىء
بالأوصاف والنعوت القريبة الدلالة "كاللائذة"، والخاسفة، والكافرة، والمنكلة
، والسارية كالضباب، والحكيمة والرجيمة.. إلح".

إلى البنت الرجيمة

مهيضة الحكمة

أبعث تحياتي

أربعين عاماً (25)

لقد اختزنت تلك الأسطر من المعاني الشيء الكثير، وما قصده الشاعر
هو بناء الصورة على أساس حوار يحرص المتكلم فيه ويغيب المخاطب،
وغياب التحديد التشخيصي لطرفي الحوار يمنحها طاقة أكبر في فعل
الصورة ويخرجها من حدود كينونتتهما. وتتسم الفكرة بتجاوز صورها بفاعلية
أكبر. الفكرة في الخلود والاستمرار.

ب) الصورة المركبة :

أما الصورة المركبة فتعني ضمن ما تعني "امتزاج وتحاف مجموعة من الصور
الشعرية المفردة، مكونة نسيجاً واحداً، لها تأثير هذه الصور مجتمعة، وتأثير
الصورة المركبة في القصيدة أوسع مدى، وأبلغ أثراً في البناء الكلي وقد تنفجر
منها الدلالة الكلية للنص، لا سيما إذا امتدت ونمت أو تمددت فيه_ تأثيراً وبناءً،
ويتم إنتاج مثل هذه الصور عبر ثلاثة أساليب على حد علمي، وهي :

1) حشد الصورة المفردة .

(2) التداعي.

(3) الانزياح الاستبدالي .

أولاً : حشد الصورة المفردة :

وهو أن تلتقي مجموعة من الصور الشعرية المفردة التقاءً فيه انسجامٌ وتوافقٌ وتقاربٌ .

يقول العوكلي:

**” من نبض الضرع بين إصبعيها
من رمشة الوتد في التراب
من شخير القط في حجرها
من هزة العرعر تحت فخذها
من شظ الرعى الخشبي
من حبال الدلاء العالقة
حناء كهفها”⁽²⁶⁾**

استطاع الشاعر بتعدد صورته أن يلون جوانبها بالتفاصيل التي تتداعي وتتشكل من جزئيات، سواء بالوصف أو الإضافة التي تمنح الصورة عمقاً وظلالاً بالدلالات والإيحاءات، والتتابع بإسقاط حرف العطف ويتركز ذلك كما في قوله :

**” سارقة الموسيقى
من بحة العاشق
جالبة العطاشي
بسراب الخليب
في مفازة النهدي
كيف أرسلها**

إلى حدسي الآن؟”⁽²⁷⁾.

ولذلك نجد الشاعر المعاصر بشكل عام يتجه في صورته الشعرية المركبة إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه. وهذا ما

أدركه شاعر العصر ومنهم العوكلي، بغية خلق عالم غير واقعي بالمعنى المألوف الخارجي الذي تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة، عالم يغلب عليه كما هو واضح النشاز وانتفاء السوية، فهو عالم أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة والرمز، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسي الذي يلون كل جزئيات الصورة أو الحكم. فهو يقول :

**” رويداً
تخفت معاولها في الذاكرة
ويبقى كهنها الوثني
نابحاً**

في روهي . (28)

تلاحظ أن الشاعر جمع بين صور مفردة متنافرة، ولكنها منسجمة وكأنها مشدودة بوثق متين لتشكل بألوانها واختلافها لوحة تفردت عن غيرها، لتعكس الواقع الخارجي والنفسي لمنبع النص ومبدعه، يحمل المتلقي بفاعلية نص استطاع بها أن ينطلق محلقاً وكأنه ليس من هذا العالم إلى الكون غير المحدود، وإذا به يفاجأ بكسر توقع معتاد، بقوله **(نابحاً في روهي) .**

ثانياً : التداعي .

نعني بالتداعي " التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه . فالجمع ما بين الشقين هنا ليس التشابه وإنما هو التداعي " (29). يقول سالم العوكلي :

**” وما انطفاً فواتها في شعري
” كشوكة الليل منقوعة في دمي
” عشب ركبتها
” تشرق لاهثة
” اللائذة برحيقا لرعاة
” تشعل نار القرى**

تنتظر..
نارها على نار التنور مفدقة
وأزرار قفطانها

شظايا في كل مختلى" (30)

إن طبيعة الصورة الشعرية عند العوكلي مطرزة بالصوت من ناحية، وبالطابع القصصي من ناحية أخرى، كونه يجمع بين موهبتين؛ نسج الشعر، وكتابة الرواية، وبالفكرة من ناحية ثالثة، وكذلك تأتي في غالبيتها صورة عقلية ومنطقة، وذلك لأن تداعي الأفكار والألفاظ؛ بمستوى الوعي النابعة منها، والمتركز في تلك الأسطر .
في تلك الأسطر تتداعي الصور تلقائياً، بعضها ببعض وبدون توقف حتى تكتمل الصورة الشعرية وتصل بها للمعنى المراد على حسب تقديري .

ثالثاً: الانزياح الاستبدالي :

وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصراً، تلك التي تقوم على علة واحدة" تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه" (31)، وهي ما نجد لها تمثيلاً في قصيدة "فواق" للعوكلي:

"وتمضي .. فامرةً ليله بالعرق" (32)

وهذا ما سوف يتناوله البحث فيما بعد بالتحليل .

هكذا استطاع الشاعر المعاصر أن يعتمد الخيال الشعري كما رأينا وسيلة يكشف بها عن عالم يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة، ويعطي الخيال الخلاق فرصته في أن يخلق صورته بنفسه لا أن يستمدّها من الواقع حوله.

من كل ذلك نخلص إلى أن الصورة لدى العوكلي، ليست هي تلك الصورة البسيطة المفردة، فقط، ولكن هي أيضاً تلك الصورة المركبة المعقدة التي تشكلها جزئيات هي بدورها تتأزر لتقدم الصورة المشحونة بالألوان والأصوات والمشاهد المتعددة الأحيولة المتنوعة التضاريس. فالمرحلة هي تلك التي تتسع فيها العينان لاستيعاب المنظور، ويسبح فيها الجنان لتصور المحجوب، والمستور والمحظور.

وفي واقع الأمر ،أنني ومنذ فترة طويلة ، مكّبة على قراءة ديوان " الوهابة" سارقة
الموسيقي للشاعر سالم العوكلي ، ووجدت الحيرة تلفني،وكلي رغبة في تقديم قراءة
نقدية لهذا الديوان ،وتساءلت هل سأقدم قراءة للديوان كله أم لقصيدة بعينها ، فأثرت
أن تكون "الوهابة "عنوان الديوان هي القصيدة موضوع الدراسة،ولكن أين هي من
الديوان ؟ فما هو واضح لا قصيدةً تحمل ذاك العنوان (الوهابة) ، وأخيراً وجدتُها كانت
الوهابة؛ وكانت سارقة الموسيقي؛ وكانت بنت الزمان ، وكانت المعشوقة لكل من
لعنوا طيشها؛ وكانت دودة المغزل المثابرة؛ وكانت الكاسية للمغزل كعبابها ؛ وكذلك
لمهمة الرحي دمع الأغنيات ؛ كانت من قشرت فاكهتها لبيادر هو بإشهار هلاله تلبية
لدعوتها ، وانحناءً أمام عرشها طالباً كرمها والإغداق ، إنها قصيدة " فُوق".
إن شاعرنا سالم العوكلي يقدم وثيقة جديدة قد تختلف وجهات النظر حولها بين
رافض ومتقبل، ولكن الأمر الذي لا مشاحة فيه؛ أنه خطاب آخر تجاوز به صاحبه
شعراء طبقتة، وليس معنى التجاوز - هنا حكماً بالقيمة_ وإنما هو يعني المخالفة أو
الخصوصية التي تلتصق بصاحبها وتعطيه تفرداً .

فالشاعر هنا وفي هذه القصيدة تحديداً لم يتعامل مع لغته تعاملًا انتقائياً ،سواء
في دائرة المفردات أو دائرة المركبات - لكن الواضح - أن الصيد يكاد يتلاشى لتحل
محله (العضوية) المفرطة، التي تدفع المبدع إلى التحرك التعبيري الإنساني ، بحيث
نصير في مواجهة موجات تعبيرية متميزة ، لا يستطع أمثالي أن يظل في حالة تقبل
مستمرة إلى أن تنتهي القصيدة، دونما أن يُخرج الدلالة باعتبارها وسيلة ربط ليحل
محلهما التداعي ، سواء أكان تداعياً ضمناً أم صوتياً .

كلما لاح من فخذها برقٌ

أسدلت عيني

وقرأتُ الفاتحة ..

هي فاتحة

السراب الماجن ،

الدّابة ..

بقدميها الحافيتين

على كبدي،

الوالجُ عقيشها الأحمرُ في فراغات مسبحتي ..

لقد كان كسر التوقع واختراق المألوف سمة أساسية في شعر الشاعر، كما أعتقد أن على وجه التحديد - المألوف الصياغي - المألوف الدلالي، وهو ما اصطاح عليه أسلوبياً بالانحراف حيث يقول:

واهبهُ البلل لكل عُصن يابس .

يتجاوز العقل والمنطق ويجب أن يكون كذلك؛ وإلا لما سمّي شعراً، وإن سمّي؛ فلن يكون للعوكلي الذي يعتبر رافضاً للمألوف، متكرراً، متصلاً، محترفاً، متجولاً، وبدون جواز سفر ، حيث يمسى يبيت ، ولن تتوقع أن تجده حينما تداعبك خيوط الشمس لتستهضك، وسرعان ما ينسال قطرات الندى الهاربة من حرارة الشمس، لتختبئ بين حشايا الأخضر اليناع ، كالسراب الجميل، فالحقيقة تؤلم من تعود على الأوهام ، كما يقولون .

البنيت الرجيمة قابت في زحام العطر على سريري ، وما انطفاً فواقها في شعري ، كشوكة الليل منقوعة في دمي ، غرابها الخافق على الكتفين ناعب في خرائب القلب ، وعشب ركبتيها نابح في سفوهي .

إن الإبداع قد استقى حركته الدلالية ليتجاوز العقل والمنطق على معنى أن الدلالة تطول الواقع واللاواقع ، وتجوس خلال المكان واللامكان، وتتحرك في المعلوم والمجهول حيث تلمس حركة الواقع في قوله :

تلج حوش البطوم وتشرق لاهنة

فعملية الولوج، وتليها الشروق، وكأنما الشاعر هنا أراد أن يحملنا إلى الشعور بأن هذه الوهابة قادرة على أن تولج الليل بالنهار، تشرق كالشمس وهي الآن غائبة، وقد طال غيابها، يئن من وطأة الغياب ، قسوة المشاعر المريرة التي تعلن عن ثورة داخلية عنيفة، لا نجد لها متنفساً في واقعها المباشر ، فتخلق في دائرة الأفق تفاعلاتها من الداخل إلى الخارج ، في واقع لا مكاني، هذا ما يجعل من حركة الذات حرة طليقة في أوسع نطاق دلالي ، حتى ولم يتوافق مع مقولات العقل ومنطقه الصارم .يقول العوكلي:

**معشوقَةٌ كلٌّ من لعنوا طيشها ،
آلهة كلٌّ من رجموا طيفها ،
دودة الصوف المشابرة ،
كاسية المغزل بلعابها ،
ملهمة الرضى دمع الأغنيات ،
راسمة الدوائر
على كل مستقيم ..**

ها هو الاغتراب يطل برأسه من جديد، هذا الاغتراب الذي يتبين من دائرة الرفض : رفض الموجود البشري؛ ثم رفض ملحقاته من الطقوس الدينية والخرافية والأسطورية وحتى عندما يتحقق حلول الذات في عالم اغترابها، تبدأ مرحلة اغترابية أخرى بوقوعها في دائرة الغموض - والطمأنينة الكاذبة - فهو اغتراب داخلي وخارجي ، يتحرك من الذات إلى العالم ، ومن العالم إلى الذات ، ومحاولة الخلاص من هذا الحصار تقود الذات إلى السقوط في هوة المجهول، وهي منطقة أشد ضراوة ومرارة من سفح الاغتراب حيث يقول العوكلي :

**رويداً
تخفت معاولها في الذاكرة ،
ويبقى كهفها الوئسي
نايحاً
في روحي .**

ويكاد الأسلوب النثري السردى الروائى يفرغ ناقوسه على المشهد الشعري في قصائد العوكلي، لأنه من المؤلف في الخطاب الشعري أن يعمل وعي مبدعه؛ أو لنقل أن من طبيعة حمل الوعي الواحد . أما ديوان الوهابة وأنا لست بصدد دراسته ككل؛ ولكن للاستطراد فقط ، فإنه يحمل وعياً كثيفاً، وهو شبيه في ذلك يتفرد الوعي في فن القصة أو المسرحية ، نتيجة لتعدد الشخوص والمواقف، وأساس هذا التجدد في ديوان الوهابة، مجموعة الاستدعاءات التي قام بها المبدع ، مقترنة بوعيها الخاص أو العام؛ لنشارك في إنتاج الشعرية .

”قاعة الرمل”

”أكسجين”

”ليبيا”

”ربيع درنة”

”فواق”

وكانت العلاقة بين الدال والمدلول، وكان لازماً علينا التوقف برهة أمام هذه الثنائية النحوية اللغوية، التي تفرض وجودها ورغم أنف كارهاها ، ومدى الرُخص الممنوحة للشاعر دون من سواه ، ولكن بشروط؛ أن تكون ثمة علاقة بين الدوال وإن كانت هذه العلاقة نسبية، وكأن الشارط لهذه السمة يعلم تماماً شطحات الشعراء وشدة ولوعهم بالانحراف، وكسر التوقع ، والتناص، ينوس بين الظهور والغياب عن ذهن القارئ السطحي كما عودنا الشاعر في مجمل شطحاته، أقصد قصائده ، أقصد رواياته، وهنا وأنا لست بصدد لانتقاد العوكلي الشاعر أو العوكلي الروائى أو العوكلي الناقد مسالم العصر لي ولكن بت ألاحظ عن نفسي الاستطراد خاصة وأنا أقرأ للعوكلي.

سؤال ولطالما سألته لنفسي دونما إجابة؛ وهو كيف لمرء أن يجمع بين الشعرية بمالها من تكثيف واختصار؛ والنثرية بما فيها من سرد وتفصيل وإطناب ؟

ولكن أحاول أن أتكهن الإجابة من بين سطور شعرية وحوار روائية العوكلي؛ محاولة منى لسبر أغوار نصوصه، فأنا أرى أن الدفقات التعبيرية لا تكاد المفردات تجد مؤازرة تعليقية من المفردات الأخرى ، إلا على مستوى التجريد النحوي، فلا تطابق بين الصفة والموصوف، أو السراب الماجن، أو خرائب القلب، أو المتضادين مثلاً .

وهذا التكثيف الحرفي معبأً بمحمول تراثي مستمد من الإيقاع القرآني في مطالع بعض الصور التي اتكأ فيها على حروف بعينها تدفع إلى الخطاب بكم هائل من التأويلات والتعبيرات التي يحتملها أولاً يحتملها .

حيث يقول :

قرأت الفاتحة ، العاقبة ، العاقبة ، الكافرة - إلهة - رجموا ، الرجيمة ، كهفها .

ف نجد الدفقات تقدم لنا تراكيب تصلح لكل منها أن تشكل محوراً شعرياً قائماً بذاته، وهو ما يؤكد ظاهرة التفتت الواعي التي تسيطر على خطاب الوهابة سارقة الموسيقي

:

شظايا في كل مُختلى .

النائرة جسدها .

في بحور الشعراء .

أمنت بها سراً .

السراب الماجن .

اللائذة برهيق الرعاة ،

خاسفة الشعائر .

دودة الصوف المشابرة .

ملهمة الرهي دمع الأفنيات .

بنت الذئاب .

سارقة الموسيقي .

فابت في زحام العطر .

ناعب في خرائب القلب ،

ويبقى كهفها الوثني .

تفانم الخيال في شعرية الوهابة، أو فواق ، كما أراد لها أن تكون العوكلي ، فما بين الماضي وذكرياته واستحضاره واقعاً معيشاً ، الجمع بين المشاعر الإنسانية المألوفة من خيال تستطيع أن تختار لنفسها ؛ أن تمتلئ بالتحجر والجمود الداخلي؛ وبين أن يحال هذا الجمود والموت إلى حياة، بل حيوات بأرواح خيرة وشريرة في آن واحد ، حيث تختصر الذات نفسها في زمن الحضور وحده ، ملغية زمن المعنى الذي يتعلق

به الحنين من و إلى " البنت الرجيمة " ، إلى البنت النائرة جسدها " مستحضراً ما كان في الذاكرة " بعد أربعين عاماً" ، وذكرى " أزرارُ قفطانها شظايا في كل مُخْتَلَى " مسترسلاً وكان لازماً أن يستمر ، فما متجه ذلك لولا نعمة الذاكرة ؛ وثنايا الخيال ، محاولاً تذكير ذاته :

**كيف أرسلها
إلى حدسي الآن ؟
بعد أن قطعتُ
في عز موالها وتري .**

وبدون وعي وكأنه مولع بقطع الأوتار المدندنة بمواويل العشق واقعاً وحلماً ، وكالعادة كانت النهاية بأن قام بقطع الأوتار، وما أن كدنا معه نعلّ في غفوة شطحاته؛؛؛؛ يوقظنا بلا شفقة بسؤال " كيف سيرسلها "؟ وكأننا ننعّم معه " بمفازة النهدي " وسراب الحليب ، " ملهمته التي كانت تكسو المغزل بلعابها ، المغزل المغزل في صنع الكساء لتغطية العاري ، وإذا بالمغزل يتخلى عن وظيفته ، إلى من؟؟ كان ليريد لذاته ويطلب الغطاء والكسوة ، محاكاة للجمود وإسكان الروح في الموات، وتصلّب هذا المغزل لدرجة يصعب معها كسره، فما كان إلا أن تكسوه بلعابها ، وإلا فما قيمة حبوب الرحي بدون الدموع التي تتدافع بتدافع حركة الرحي والصوت المصاحب لها .

وهو ما تناثر في ذاكرة الشاعر ، فتداعى لينبث بين ثنايا شعره وشعريته، ولا يكتفي حنين الشاعر بهذا القدر من إيقاظنا لينعم بمفرده بما يطفو على سطح ذاكرته ليفاجئنا بأنها " غابت في زمام العصر على سريري " إلى أن " تحقن معاولها في الذاكرة " وبهذا تكون بضاعته ردت إليه ولم تصل رسالته إلا لحدسه .

– قصيدة (فُواق) نموذج الدراسة.

” فُواق ”

إلى البنت الرجيمة
مهيضة الحكمة

أبعث تحياتي
بعد أربعين عاماً
السافرة الروح
التي..
لا تتلوى في قدح
ساقها
كلما انداح ظل.
بين نهديها
تشعل نار القوي
وتنتظر..
نارها على نار التنور مغدقة
وأزرار قفطانها
شطايا في كل مختلى
إلى البنت
النائرة جسدها
في بحور الشعراء،
الغائرة بألوانها
على رماد الوحشة،
أمنتُ بها سراً
وما جهرتُ بشغفي
كلما لاح من فخذها برق
أسدلت عيني
وقرأت الفاتحة..
هي فاتحة
السراب الماجن،
الدابة..
بقدميها الحافيتين
على كبدي،ها الأحمر
في فراغات مسبحتي..
يستدير القمر في ثونها
فتحلب اللذة الخرساء:
من نبض الصرّع بين إصبعها
من رعشة الوتد في التراب
من شخير القط في حجرها
من هزة العرعر تحت فخذها
من شظ الرحى الخشبي
من حبال الدلاء اللاعقة
حناء كفها.
تبادل الخلاء الخلاء الموحش عواءه،
تهمس في أذن الولد حكمتها
وتمضي .. غامرة ليله بالعرق.
واهية الليل
لكل غصن يابس،

الحاقّة

العاقّة

اللائذة برحيق الرعاة،

خاسفة الشعائر

بندى عانتها اللامع،

البننت الكافرة

التي نكلت بسريانها

في جسدي،

تسري الآن كالضباب

في شعري،

اتجنزر بصفيرتها الوارفة

وأوغل..

في كل أرض وعرة

معشوقة كل من لعنوا طيبها،

آلهة كل من رجموا طيفها،

دودة الصوف المثابرة،

كاسية المغزل بلعابها،

ملهمة الرحي دمع الأغنيات،

راسمة الدوائر

على كل مستقيم..

تلج حوش البطوم

وتشرق لاهثة

بركبتها الخضراء،

بننت الذئاب،

سارقة الموسيقى

من بحة العاشق،

جالية العطاشى

بسراب الحليب

في مفازة النهدي.

كيف أرسلها

إلى حدسي الآن؟

بعد أن قطعته

في عز موالها وتري.

قشرته فاكهتها

فأشهرت هلالتي،

غمست حلمتها في العسل فنقعت لساني في الحبر.

البننت الرجيمة..

غابت في زحام العطر

علي سريري،

وما انطفأ فواقها في شعري،

كشوكة الليل منقوعة في دمي،

غرابها الخافق على كتفين

ناعب في خرائب القلب،

وعشب ركبتيها
نابح في سفوحه .
رويداً
تخفت معاولها في الذاكرة ،
ويبقى كهفها الوثني
نابحاً
في روحه(32)

الهوامش .

- (1) - عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية) ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ط1 ، 1980 ف ، ص 26 .
- (2) - علي إبراهيم أبو زيد ، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، دار المعارف ، ط2 ، سنة 1983 ف ، ص 241 .
- (3) - المرجع السابق ، ص 247 .
- (4) - المرجع السابق ، ص 250 .
- (5) - الهوامل والشوامل ، ص 97 ، ص 240 نقلا عن الدكتور السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، ص 95_96
- (6) - ينظر المرجع السابق ، ص 101 .
- (7) - ينظر المرجع السابق ، ص 102 .
- (8) - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى تطوره ، فلسفته الجمالية ، ومذاهبه ، دار الطابع الشعب ، ط3 ، 1964 ، ص 417 ، 418 .
- (9) - المرجع السابق ، ص 53 .
- (10) - لغة الشعر العربي الحديث ، الدكتور السعيد الورقي ، ص 80 .
- (11) - ينظر عبدالقادر القط ، لغة الشعر الحر ، قضايا ومواقف ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 ف ، ص 22 .
- (12) - إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشروق ، الأردن ، ط40 ، 1987 ف ، ص 200 .
- (13) - ينظر أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ص 204_205 .
- (14) - ينظر نازك الملائكة ، مقال " الشاعر واللغة " مجلة الآداب البيروتية ، العدد العاشر ، أكتوبر سنة 1971 ف .
- (15) - ينظر عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، أصالة التراث في مواجهة التفجيين ، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع ، ط1 ، 1981 ف ، ص 7 .
- (16) - ينظر المرجع السابق ، ص 8 وما بعدها .

- (17) - ينظر عبدالكريم الخطيب ، من مجلة الرسالة ، العدد 78 ، 14-1 - 1965 ف .
- (18) - ينظر النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص 350 - 353 .
- (19) - عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، أصالة التراث في مواجهة التفجيين ، ص 42 .
- (20) - المرجع السابق ، ص 42 - 43 .
- (21) - أدونيس ، الكتاب ، ص 28 .
- (22) - عادل ضاهر ، قراءة فلسفية " الكتاب " فصول ، مج 16 ، ع2 ، خريف 1997 ف ، ص 295 .
- (23) - نصر حامد أبو زيد ، التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية ، سلطة النص في مواجهة العقل ، أدب ونقد ، مجلة أدب ، السنة التاسعة ، 1992 ف ، العدد 79 ، ص 655 .
- (24) سالم العوكلي، ديوان الوهابة ، المؤسسة العامة للثقافة، ط دار قباء الحديثة ، مدينة نصر 2008 ف. قصيدة فواق ص73 .
- (25) المصدر نفسه ص69 .
- (26) - المصدر السابق ص72 .
- (27) - المصدر نفسه ص. 75 .
- (28) - المصدر السابق 76،77 .
- (29) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، سنة 1981 ، ص 207 .
- (30) - سالم العوكلي ، قصيدة فواق 70 وما بعدها .
- (31) - ينظر أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111 - 112 .
- (32) - ديوان الوهابة ، قصيدة "فواق" ، ص72 .

قائمة المصادر والمراجع .

- (1) أحمد عبدالحى.الشاعر والسلطة _ _ إيتراك للنشر والتوزيع _ ط1 2004ف.
 - (2) أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.
 - (3) أبوالعلاء المعري ، ديوان يلزم ما لا يلزم ، مطبعة الجمالية مصر ، ط1 ، 1915 ف .
 - (4) أحسان عباس . فن الشعر ، دار الشروق ، الأردن ، ط40 ، 1987ف.
 - (5) أحمد الدوسري .أمل دنقل شاعر على خطوط النار _ دار الغد للنشر والدعاية والإعلان_ ط1991ف
 - (6) أدونيس.الكتاب ، دار الساقى لندن ، بيروت ، ط1995ف.
 - (7) أمل دنقل .الأعمال الشعرية الكاملة _ دار العودة _ بيروت _ مكتبة مدبولي _ القاهرة _ ط2 _ 1985ف .
 - (8) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ط دار قباء ، مدينة نصر .
 - (9) سالم العوكلي ، ديوان (الوهابة)، المؤسسة العامة للثقافة، ط دار قباء الحديثة ، مدينة نصر 2008ف.
 - (10) السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث _ دار النهضة للطباعة والنشر _ ط3 _ 1984 ف.
 - (11) عادل ظاهر ، قراءة فلسفية " الكتاب " فصول ، مج 16 ، ع2 ، خريف 1997 ف ،
 - (12) عدنان حسين قاسم، (أ) لغة الشعر العربي _ أصالة التراث في مواجهة التفجيين _ الكتاب والتوزيع والإعلان المطابع _ ط1 _ 1981 ف .
- (ب) التصوير الشعري "التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية" _ المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان _ ط1 _ 1980ف.

- (13) **عبدالقادر القط** ، لغة الشعر الحر ، قضايا ومواقف ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971ف.
- (14) **عبدالعزیز المقالح** .في مساحات القمع والتعصب _ مجلة فصول _ ع3 . خريف 1992ف .
- (15) **عبدالكريم الخطيب** .مجلة الرسالة _ ع78_ 14\11\1981ف .
- (16) **عبدالنبي اصطيف** ، هامش الحرية في الممارسة الأدبية ، مجلة الفصول ، ع1 ، ط2 ، يناير 1993ف.
- (17) **علي إبراهيم أبوزيد** ، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، دار المعارف ، ط2 ، سنة 1983ف
- (18) **محمد غنيمي هلال** ،النقد الأدبي الحديث _ مصادره الأولى وتطوره _ دار الطبع (الشعب)_ ط3_ 1964ف.
- (19) **نازك الملائكة** .مقالة بعنوان " الشاعر واللغة " مجلة الآداب البيروتية ، العدد العاشر ، أكتوبر سنة 1971ف .
- (20) **نصر حامد أبوزيد** ،التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية ، سلطة النص في مواجهة العقل _ مجلة أدب ونقد _ السنة التاسعة ، 1992 ف ، العدد 79.
- (21) **محمد النويهي** .(أ) نقد الخطاب الديني _ مكتبة مديولي القاهرة _ ط3 .
- (ب) قضية الشعر الجديد_ مكتبة الخارنجي _ دار الفكر _ ط 1971 ف.
- (21) **محمد الهادي الطرابلسي**، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، ط1981.