الصورة وتنوع التجربة
دراسة في نماذج من الشعر الحديث

دكتور/ أحمد محمد أحمد الليثي
المدرس بقسم الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم – جامعة المنيا

إن التجربة ومفرداتها المتنوعة هي أساس أي فنٍّ يبتكره أو ينظمه صاحبه، إنها الحالة الوجدانية الأصيلة التي يتخذ منها ذلك المبدع المدخل الرئيس لفنه أو نصه، إنها عبارة عن توحد الشاعر بأحاسيسه وكل ما يملك من مشاعر مرهفة وقلب نابض وعقل يترجم كل ذلك التوحد إلى مخرج خاص مع تجربة بعينها، وموقف شعوري خاص، يحاول أن يكون به ممثلاً ومترجمًا لتلك المشاعر الإنسانية في أبهى صورها وأرقها، لاسيما إن كان ذلك الممثل لها غير الناس كلهم؛ وخاصة إذا كان ذلك المبدع شاعرًا لديه من الإبداع الشعري ورهافة الحس ما ليس لغيره، وذلك من قدرات خاصة، وأدوات تعبير فنية متفردة، وموهبة رزقها الله تعالى واختصه بها دون سواه، من حيث إحساسه ببواطن التجربة الإنسانية أيًّا كانت صورها ومفرداتها، وتنوعه وتفاعل أحاسيسه ومشاعره مع كل مرحلة من مراحل تلك التجربة عامة، وعلى موضوع هذه التجربة خاصة، لأن" التجربة تقوم أول ما تقوم على استجابة الشاعر لإحساسه ووجدانه تجاه الموضوع المعالج"[١]، بل إن الموضوع في حد ذاته ليس هو المنوط بتوحد الشاعر والمبدع معه فقط؛" وإنما المهم وقعه على نفس الشاعر وتشبع وجدانه به، وما يفيض على عقله من تأملات فيه"[٢].

إن هذا التفاعل من الشاعر مع تلك التجربة ما هو إلا قراءة خاصة من الشاعر لأي نص شعري، يقف على معطياته ويحاول أن يعطينا تفسيرات وتأويلات تقريبية في مجملها حول ما يحاول النص أن يبثه لنا من إشارات مميزة، وعلامات بذاتها؛ لأن هذا النص يعد خلاصة تلك التجربة التي يحاول الشاعر معايشتها، إن لم يكن قد عاشها بالفعل، وحلت في فكره ووجدانه، وأصبحت معلومة العوالم لديه، والنصوص الأدبية

عامة، والشعرية منها خاصة تكمن مصادر الإبداع فيها من خلال" تفاعلها مع جملة العوامل التي تشكل التجربة ومن ثمّ قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها"[٣].

ولقد توقف النقاد عند التعريفات المتنوعة والمتعددة للتجربة الشعرية، وحاولوا أن يخلصوا لتعريف خاص بها دون سواه من التجارب الحياتية الأخرى، وهي في مجملها مرتبطة بجملة الأحاسيس والتفاعل من الشاعر من موقف بعينه، أو حدث مرَّ به أو عليه، أو تجربة سمع بها، أو عاينها بعينه، تفاعلاً يربط هذا الشاعر ارتباطًا وثيقًا بقدرته على التعبير عمَّا استوطن فكره ووجدانه من مشاعر تجاه كل ذلك.

إن هذه التجربة الشعرية ضاربة بعمق جذورها نحو العصر الجاهلي؛ لأنها ليست بدعة حديثة، أو ابتكارًا وولادة لمصطلح من المصطلحات الحداثية التي تشهدها الساحة النقدية والأدبية كل يوم، أو طرح لمسميات قديمة في ثوب جديد، فهي قد عُلِمت حدودها منذ القدم، وباتت معلومة الجوانب، محددة الأركان، معروفة السمات، ويؤكد الدكتور شوقي ضيف على كل ذلك بقوله حلو ارتباط التجربة الشعرية بالعصور القديمة خاصة في العصر الجاهلي وأن مفهومها عندهم قد ارتبط:" بالصياغة وصقل العبارات وتنقيحها، كما حدثونا عن زهير وحولياته"[٤].

وعُرِفت التجربة الشعرية كذلك بأنها:" كل ما يعرض للشاعر قبل نظم الشعر أو خلاله من معرفة الشعر أو العلم به، بكل ما تفرضه هذه المعرفة أو يتطلبه هذا العلم... وتتشكل من مكونات ثلاثة هي: الطبع والثقافة والدربة " [٥]. وهو تعريف يرتبط أكثر بخبرات الشاعر وفطرته التي فطر عليها وهي الأساس في تلك الموهبة الخاصة لديه، وكذلك بمقدار هذه الثقافة التي تتحدد معالمها من خلال ما يبوح به في نصه الشعري.

والتجربة الشعرية عند بعضهم عبارة عن" شعور وجداني ونفسي يسيطر على الشاعر، ويتملك مشاعره في لحظة من اللحظات، ويستغرق كيانه كله، ولا يستطيع الانفلات مَنه، بل يذوب فيه ذوبانًا، ويقع تحت تأثيره، ويخضع له خضوعًا تامًا، وفي هذا الوقت يحس الشاعر بشعور معين؛ سواء كان بالألم أو الفرح، ويريد الشاعر أن ينقل هذا الشعور إلى القراء، فينقله عن طريق الكلمات التي هي نواة للبيت الشعري، وقد تأتي تجربة الشاعر دفقة شعورية واحدة، وقد تتوقف الدفقة الشعورية عند حد معين، وهنا

يدرك الشاعر أَن تجربته غير مكتملة، ولابد أَن ينتظر ليكمل ما قد بدأه حين تملكه الشعور الأول"[٦].

لذا فإن الشاعر لابد أن يكون على وعي كاف بحدود هذه التجربة قبل الولوج فيها، وأن يكون مستعدًا في رحلة إبحاره خلالها لأيِ موج قد يكون عائقًا أمام ذلك الإبحار في عمقها، ومحاولة التوقف في أي مرحلة من مراحلها لإعادة القراءة من جديد، أو التزود بما يمتلكه من أدوات لاستكمال كنه هذه التجربة، أو محاولة استنطاق بواطن التجربة في الدفع بذاته نحو إبحارٍ جديد، أو المرور عليها دون الخوض فيها، والسعي خلف تجارب أكثر اكتمالاً منها، إن فقد المجداف الذي يصل به لشاطئ التجربة الذي يُفترض وجوده، أو يُفترض البحث عنه والإمساك بخيوطه.

وذكر بعض الباحثين خلاصة هذه التجربة فذكر أنها عبارة عن:" موقف شعري تفاعل معه الشاعر بكل أحاسيسه بعد أن أثر في وجدانه وكيانه، واستغرق فكره وخياله، وعاش بدقائقه وتفاصيله، ثم صاغه بأسلوبه المعبر عن نفسه وأصالته، فأخرجه إلى الوجود عملاً شعريًا مكتمل العناصر الفكرية والفنية "[٧]. وهي في أشمل خصائصها تتميز بوجود: " قيمة نفسية وحدسية شاملة ومستقلة بذاتها"[٨].

هذه القيمة النفسية والحدسية هي التي تميز تجربة عن غيرها، وهي التي يتكئ عليها الشاعر في رسمه لخيوط لوحته الإبداعية الخاصة، ومنها تستبين النبتة الأولى لملامح هذه التجربة، وبها (القيم النفسية والحدسية) يتحد الشاعر مع نصه، ويتفاعل مع كل معطياته وكل مؤثراته، ويحاول من خلال إبداعه أن يعطي المتلقي صورة أوضح لهذا العمل، وما خلفه من تجربة قد لا يعي معايشتها القارئ العادي؛ لأنه بحدسه وملاحظته الدقيقة يقرأ ما لا يستطيع قراءته الآخرون، ويستشعر من النص ما يخفى على كثيرين، ويمسك بتلابيب خيوط النص لينسج من تحليله له ثوبًا قشيبًا غير كل ما ينسجه المتلقي العادي للنص؛ لأنه في كل ذلك يكون محملاً بالطبع والفطرة، ومتشبعًا بدراية أكسبته مهارة التحليق في عالم النص والتجربة التي تعني له" معايشة كاملة لإحساس معين، بدءًا بالملاحظة إلى غاية تخلقه فنيًّا في شكله النهائي"[٩].

وللتجربة الشعرية مكونات رئيسة في النص الشعري، تتمثل في لغة تلك التجربة والخيال فيها وكيفية معالجة التصوير، ثم الناحية الموسيقية والإيقاع المتمثل في أهم خصائصه (الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية). وإن كانت التجربة تبنى في

أساسها على مفردات اللغة؛ فهي السبيل إلى التصوير والصياغة والتعبير، إلا أن الخيال والصورة لهما الجانب الأكبر من الإمتاع في العمل الأدبي، والشعري منه خاصة، وقديمًا عرف الجاحظ الشعر بأنه:" صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[١٠]، فللصورة إذًا مكانة رئيسة في النص الشعري، وبدونها يصبح العمل لا روح فيه، أو عبارة عن نظم تعليمي، أو ضرب من اللعب باللغة ومفرداتها وإظهار القوة فيه، مثلما رأينا من ذلك الكثير في عصور الانحطاط الأدبي، وما كان فيها من غياب للتصوير متبعًا في ذلك ضياع اللغة بمفرداتها وفصاحتها لدى كثيرين من شعراء تلك العصور، وما اعتراهم من ثقافة ضحلة وتصوير ضعيف، أو فلنقل: تصويرًا نادرًا في معظم ما وصل إلينا من إنتاج شعري في هذه العصور.

إن للصورة وجاهة المقدمة في العمل الفني، ولها من آليات التشكيل ما يجعل من تنوعها مساقات متعددة للإبداع فيها، والمجيد من الشعراء من يستطيع أن يجعل من الخيال والصورة أداة طيعة في يده، يشكل منها تجربته وإبداعه في تشكيلات وتجليات متنوعة، وهي في ذلك لا تنفصل عن اللغة أبدًا؛ لأنه بدون اللغة كالذي يرسم دون فرشاة، لا سبيل إلى ظهور ذلك الرسم، بل استحالة ظهوره دون وجود هذه الفرشاة التي تظهره وتجليه للناظر والمتلقي.

لذا كان ارتباط الصورة باللغة أمر بالغ الأهمية؛ لأن مفردات اللغة التي تحدد الصورة وتنطلق منها تعد دورًا دلاليًّا مهمًّا، ويكمن هذا" الدور الدلالي للصورة الشعرية من خلال الإيحاء والتأثير؛ إذ تأتي مشحونة بعاطفة روحية بما يبثه الشاعر فيها من أنفاسه الذاتية"[١١]. من ذلك يتضح الارتباط الشديد بين اللغة والصورة، والدور الدلالي الذي تقوم به غير منفصلة عن آليات تلك اللغة التي تعد المدخل الحقيقي للتجربة الشعرية لكل جوانبها. وهي من خلال اللغة ذاتها تنتمي إلى عالم الفكر، الذي بدوره يربطها بعالم الخيال، لأنها كما يقول عنها الدكتور عز الدين إسماعيل:" تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[١٢].

إن هذا المصطلح (الصورة) بكل ما يحمله من مفردات متنوعة وآليات متعددة وأنماط كثيرة، حاول كثير من الباحثين أن يلتقطوا له رسمًا لمقوماته ومعالمه، ووقفوا عنده كثيرًا، محاولين الوصول إلى تعريف يحمل كل ما تمتلكه الصورة من إشعاعات خاصة، وعلامات مميزة، وأهميتها في الكلام والقصيدة الشعرية، فنرى الجرجاني يقول

عن تلك الأهمية للصورة:" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار"[١٣].

وأما عن دور الصورة في التجربة الشعرية باعتبارها أحد مكونات ثلاثة لها (اللغة، الصورة، الموسيقى) فقد ربط النقاد بين الصورة والتجربة الشعرية من خلال تلك العوامل النفسية التي تحملها التجربة، التي بدورها يوظفها الشاعر في صوره توظيفًا يصل فيه إلى عمق النصوص، والنقاد في ذلك كله" أظهروا بعداً في العلاقة بين الصور والمدلول النفسي، كما حملوا رموزهم كثيراً من المضامين المعاصرة، وتبقى تلك الصور في سياق البناء الداخلي الناتج عن تموجات الحركة النفسية، مهما كانت تلك الصور حسية أو ذهنية أو رمزية، لذا فإن توظيف البيان النفسي ودلالته عند الشعراء لا تقف عند حد اللفظ وحسب؛ بل تسير نحو الإيحاءات والتموجات النفسية التي تخاطب الوجدان، لذلك لم يقف استعمالهم على أسلوب بياني معين ولا نمط من الصور دون آخر، بل وسعوا من دائرة الاستعمال البياني لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع بمعطياته وأشكاله كلها، وكشف موقفهم تجاه ذلك الواقع"[١٤]. إنه ارتباط الصورة بالدلالة والإشارات اللغوية التي تبدو مظهرًا خارجيًّا أساسًا في تكوينها، لذلك نرى جون كوين يقف في تعريفه بقوله عن الصورة:" وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية، أي على أنها مجاوزات لغوية"[١٥]، إنها ترجع في صورتها النهائية لتلك المجازات اللغوية الخاصة، والمفردات التي تعطينا إشارات التكوين والتركيب التصويري الخاص.

ومن خلال ذلك تأتي أهمية الصورة في أنها تكمن في ذلك الخلق الخاص لدى المبدع ليبوح عن تجربته في فنية يحاول أن يصل بها للقارئ والمستمع والمتلقي، ويجعل منهم مشاركًا له في مفردات تجربته الشعرية. بل إنهم توسعوا في ذلك كله فجعلوا" أهم خصائص التعبير الشعرى، هو أنه تعبير بالصورة، وأن القصيدة الجيدة هي بدورها صورة "[١٦].

والباحث من خلال الصفحات القادمة يحاول أن يدخل إلى عالم التجربة الشعرية من خلال عالم آخر أعمق هو عالم الصورة الشعرية، وكيف يكون لتنوع الصورة وأنماطها المختلفة دور في إثراء هذه التجربة، خاصة عبر تناول يقف على بعض نماذج للشعر الحديث، وحينما أراد الباحث الاختيار فقد فضل أن يجعل هذه

النماذج تنتمي إلى عوامل شبه متقاربة؛ وذلك حتى يكون للقراءة الموضوعية دور في الوقوف على أكثر من تجربة، وجعل من مبدعي شعراء إقليم وسط الصعيد المعول الذي رآه مناسبًا لتطبيق ذلك التناول للصورة من خلال تنوع التجربة عند كل منهم؛ لنقف على كيفية تناول هؤلاء الشعراء للصورة، وكيف كان لها حضور خاص في شعر كل منهم، ومن خلال ديوان بعينه لكل شاعر، وهل كان لاستحضار المعطيات الثقافية والبيئية والتراثية والشعبية دورها في رسم هذه الصور وتناول الجماليات المتعلقة بها أم لا!! وهل للتجربة دورها في رسم الصورة المميزة لكل منهم!! وهل تحقق في هذه التجربة ما يساعد على تحقق سمو الأفكار وهو ما حصره أحد الباحثين في أربعة أشياء هي:

"– الثقافة العميقة.

- فهم سنن التاريخ.
- الوعي بطبيعة العصر
- الوعي بظروف المجتمع الذي يحيا فيه"[١٧].

وهي تضاف إلى عوامل أساسية في ذلك مثل الطبع والثقافة والدربة لتكون معها مزيجًا من العوامل التي تضفي إلى التجربة جمالياتها وتميزها.

ونحن حينما نقف عند الإبداع التصويري والتجربة الشعرية عند شعراء الصعيد، نراهم لا يبتعدون كثيرًا عن مبدعي القطر المصري كافة؛ فهم جزء من هذا الوطن، يحيون جميعًا فيه، يتأثرون بأحداثه، أفراحه وأتراحه، يعبرون عن ذلك بلسانهم الناطق، وأدواتهم الطيعة، وفنهم الشعري، وصورهم المتنوعة بتنوع تجاربهم الشعرية والشعورية. وإن لم نغفل عندهم بعض الصور المستمدة من مفردات حياتهم التي يحيون فيها، والتجارب الخاصة التي مروا بها، ويسطرون ما يرونه شعرًا، يعبرون به عن تلك الحياة التي ربما تسمها مظاهر ومصادر بعينها غير بعض مناطق مصر، ربما لا يفهمها أحياناً سوى أبناء الصعيد الذين يرون بعضًا من تلك الصور أمامهم في موطنهم وبيئتهم وأحداثهم اليومية، ولكن المجمل العام لها لا يخرج عن ذلك الإطار العام لكل شعراء العصر الحديث بتجاربهم المتنوعة.

من هنا أحاول الدخول إلى عالم الشعر الحديث عبر بوابة هؤلاء الشعراء وكيفية تناولهم للصورة وربطها بالتجارب الخاصة لكل منهم، وما أبدعوا من فنٍّ

تصويريٍّ خاصٍّ يميز تجربتهم بميزات متنوعة، أحاول التجول في ثنايا دواوينهم لأتناول ما اتسمت به تجربة كلٍّ منهم ببصمة خاصة، وفي البداية لابد أن أوضح أن وقوفي عند ما أجادوا فيه، لا يعبر عن كل شيء- إيجابيات وسلبيات، عيوب وتجديد-، ولكنها تناول لبعض ما ظهر لديهم في تناولهم للصورة والتجربة الشعرية، وما حاولوا تناوله من خلال أدوات التشكيل المتنوعة لها، وكيف تنوعت انماط الصورة عندهم.

التناص وصورة الوجع:

إن الربط في التجربة الشعرية بين الصورة والتناص هو في صورة أخرى موازية خفية ربط بين اللغة والصورة، وآليات التشكيل اللغوي ومفرداته المتنوعة في تشكيل الصورة الشعرية وارتباط عالمها بعالم التجربة الشعرية الخاصة لدى الشاعر؛ ذلك أنه يمتح من معين التناص ليصل إلى تصوير خاص ووقوف بعينه على غاية هو مدركها بالتآلف والتآزر ودوره في الصورة الشعرية.

إن " التناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي والتراثي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[١٨]." وللتناص ضرورة أدبية لربط العمل الأدبي بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية، سواء انتمت لعمل أدبي أو فولكلوري أو أسطوري أو ديني أو حتى – في حده الأدنى- التعبيرات الاصطلاحية في اللغة"[١٩]. وله في القصيدة دور مهم في اكسابها حياة جديدة، وصورًا مبتكرة، وهنا تصبح القصيدة به" ليست كتابة ولكنها إعادة كتابة"[٢٠].

وقد اتكأ بعض شعراء الصعيد على تقنية التناص، فوظفوها جيدًا في أشعارهم، ومن هذا ما نراه في ديوان الشاعر أحمد الشافعي[٢١] حين يقول[٢٢]:

مرتدياً أوجاعك
تأتي متكئاً
فوق عصاة خيالك
لتهش على الأحلام الشاردة الحيرى
يأخذك الحلم
إلى الأرض الحبلى

إن مفتتح الحديث عن الشاعر (أحمد الشافعي) في ديوانه (نقوش على جدار مشاعري)، أراه يبدأ من هذا المقطع الأول من قصيدته (الوجع)؛ حيث يمثل هذا المقطع ملخصًا لرؤية الشاعر الحزينة، التي تملأ ديوانه في كل بيت، وفي كل سطر شعري، حيث يعد الوجع باباً للدخول لعالم القصيدة عنده.

إنه يتخذ منه رداءً يلتحف به، فما أبين هذه الصورة، وهذا النسج بين الارتباط الشديد، بل نستطيع أن نقول (التوحد)، التوحد مع الألم، البوح في صورة مفعمة بالوجع، فما انفك أن جعله رداءً يرتديه، في صورة استعارية، تعد توطئة لما يأتي بعدها من صور.

فتأتي بعد هذا المفتتح صور تتناص بكلماتها، بل جزئياتها مع ذلك التراث الديني وقصة موسى– عليه السلام– وعصاه، وهو في ذلك يتماشى مع القول القائل " إن نظريات التناص وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدًا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره .. ويكون التناص في الشكل والمضمون؛ لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عالمة) أو (شعبية) أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية"[٢٣]. كل هذا فعله أحمد الشافعي في مجموعة متعاقبة من الاستعارات المركبة، التي لا تنتهي إحداها حتى تسعفنا بأختها؛ لتزيد الصورة وجعاً فوق وجع، فـــ (عصاة خيالك) هي المتكأ الذي يحاول أن يستند عليه، فما أشده من ألمٍ أن تكون العصاة والمسند مجرد خيال محضٍ، لا حقيقة فيها!! بل في استخدامها تلك العصا لتهش تلك (الأحلام الشاردة الحيرى) ما يجعلنا نعيش معه حالته من الحزن، أحلام الحيرى، تلك التي يحاول أن يبعدها، هي أحلام، لكنها في الحقيقة مجرد حيرة وشرود. يوضح لنا أكثر حينما يأتي حلم من تلك الأحلام ليأخذه إلى (أرض حبلى). وهي حبلى (بغصون الزيتون)، رمز السلام العام، إن الأرض ما أخرجت ذلك الغصن بعد، إنها فقط حبلى به، وفي ذلك إمعانٌ في الحيرة والشرور؛ لأن ذلك الجنين غير معروف مصيره، هل يكتمل فيخرج للنور، أم سيبقى حبيس ظلام دائم، ليظل الشاعر في حزنه وألمه اللذين يهدَّان أركانه المتهالكة الساقطة، وقد يكون الأمر على احتمال ثالث وهو السقوط قبل الاكتمال، وفيه حسرة أخرى، ووجع متجدد، وحلم ضائع شريد حائر.

إن الصورة هنا تستمد خيوطها من تناص تراثي، يحاول أن ينفذ الشاعر من خلاله لنسج لوحة فنية متعادلة الأركان مع وجعه الدائم، وتأتي صورة الاستعارات المتعددة المركبة لتفرز لنا مزجًا خاصًا لمفردات تتفاعل، وصور تكتمل شيئًا فشيئًا لتحدد معالم التجربة لديه.

وإذا نظرنا في ديوان الشاعر لوجدنا مساحة الوجع (تصويرًا ولغةً) هي الصوت الغالب في الديوان كله. يكفي أن نرجع مسافة واحدة للوراء قبل هذه الصورة مباشرة، وفي قصيدته (ومضات) لنراه ينتهي آخر مقطع فيها بقوله[٢٤]:

في كل غروب
أتوضأ من دمعي
أترقب لآذان رحيلك
يملأ سمعي
يا أحمد
حي على وجعي
يا أحمد
حي على وجعي

ينتهي منها ليبدأ في القصيدة الأخرى مباشرة بقوله: (مرتدياً أوجاعك)، فبالرغم من أنه ليس بالضرورة أن يكون ترتيب القصيدة زمانيًّا نفس ترتيبها المكاني في الديوان؛ إلا أن ذلك شاهدًا قويًّا على صورة الوجع المسيطر عليه في كل قصائده. الصورة هنا تأتي لتؤكد لنا على أن ما به ليس اختيارًا لديه؛ إنه نداء، وعليه أن يلبي النداء (حي علي وجعي) الذي ينطق عن نفس مكلومة برحيل حزين، رحيل يسمع الشاعر صوته مناديًا عليه ليلبي نداءه، فتأتي الاستجابة سريعة باتحاده مع وجعه في كل شيء، حتى يصبح رداءً له (مرتديًا أوجاعك)، بل هو يصور حتى محبوبته وجعًا يعشقه ويحبه: (أحبك يا وجعي) (يا دمعي).

ولو رجعنا إلى بداية الديوان لوجدنا مفارقة تصويرية، وصورة تناصية تراثية دينية تاريخية في قصيدته (مثلك يا حسين) يقول[٢٥]:

الآن أقتل في الرحيل
إلى عيونك

مرتين
ولم أسلم جثتي
ومتي ... وأين
الآن أقتل مرتين
مثلي ومثلك
يا حسين
قد بايعوك وعاهدوك
وأعلنوك ولاءهم
لكنهم باعوك بالغرض الزهيد
فلمن خرجت أيا حسين مجاهداً!!

إن استحضار صورة الحسين هنا تأتي لبيان واضح على الخيانة وعدم الوفاء بالعهد والوعد، إنه يبدأ قصيدته بإقرار أمر (القتل)، وهذا التيه الذي يحيا فيه الشاعر، حزيناً متألمًا في وطنه الدامي المتشح بالألم، مثله مثل (الحسين) فيمن خانوه بعدما بايعوه وعاهدوه، وفي تشيد تسليم الجثة لمن وأين إشارة لما أصاب جسد (الحسين) بعد قتله، وفصل الرأس، وكأنه يقتل مرتين، ولا مكان محدد لتسليم جثته التي مروا بها على البلاد وفي المدينة كلها، جسد هناك في العراق مقامه، وجسد آخر في مصر مقامه.

لقد قتل وبيع بخسًا وبعرض زهيد، مثله قتل شاعرنا الذي صدق ما قالوه، واقتنع بوجه النفاق والكذب، ليس وحده في ذلك؛ بل معه كثيرون، يقول[٢٦].

وأنا كذلك يا حسين
صدقت ما حمل البريد
صدقت أقنعة البراءة
وادعاءات العهود
سرقوا ملامحنا على مر السنين
وتبادلوا الأنخاب في قتل الجنين

فالحال واحدة، والخداع واحد، والنهج يكاد يكون متفقًا تمامًا، صدّق ادعاءاتهم كما صدق (الحسين) وعهودهم، كانوا يرتدون البراءة أقنعة فسقطت بعد حين.

إن التصوير الاستعاري يأتي ليرسم لنا ملامح تلك الصورة التي أراد الشاعر من خلالها أن يعقد موازنة بين حاله وحال (الحسين)، موازنة في الإعداد للجريمة والتنفيذ، هناك قتلوه لينفردوا بالأمر ويخلص لهم حكم، وهنا يقتلوا فيه كل المشاعر والأماني لوطن وحياة كان يرجوها هو وكثيرون.

إن القصيدة تمتلئ بوجع الصورة، ووحي الألم، وجمال التشخيص والاستعارة (سرقوا ملامحنا) (طرحوا مشاعرنا على درب الأنين) (الزمن البخيل) (هواها في عروقي شاهد) (تلاحمت أوجهنا).

صور متتابعة متدفقة لتسطر لنا قصة القهر، وضياع الحلم، ومحاولة التمسك بأهداب الوطن، وعلى جدار بلاده يحاول أن يرسم عمرًا وربيعًا جديدًا، لكن، تأتي الفجيعة من مأمون الجانب، من بلاده ذاتها، لتنتهي معها قصته كما انتهت قصة الحسين، يقول[٢٧]:

الآن تقتلني عيونك مرتين

ودمعي يسيل ولست أدري...أين

فبكفك السمراء ضاع العمر...

واغتيل الحسين!!!!

<u>القمر ومفارقة الصورة:</u>

أنتم ترون البدر يرقص في زجاجات النبيذ

ونراه نحن الصائمون

رغيف خبز للبطون الجائعة

فلتحملوا صلبان كل رموزكم ولترحلوا

وتقوتوا أسعاركم من غيرنا [٢٨]

من هناك يناجي الشاعر (سيد محمد عبد الرازق[٢٩]) في ديوانه (ويرسمها الدخان) هؤلاء الذين تناسوا الفقراء والمحتاجين، هؤلاء الذين لا هم لهم إلا سكرهم ولهوهم وحياتهم الباذخة، يحيون معًا– فقراء/ أغنياء– وسط مفردات الحياة، لكن كل منهما يقرأ ويرى هذه المفردات من منظاره الخاص، في مفارقات خاصة يقيمها في صوره ليصل بها إلى عمق الذات، هذه المفارقة التي نالت حظًّا عظيمًا في أشعاره دائمًا، وهي أداة من أدوات الشعراء اتخذوها لبيان حال بالتمثيل مع غيره.

والمفارقة التصويرية لها دور مهم في بيان جماليات الصورة، وشحذ فكر المتلقي للسعي حول آليات ذلك التشكيل المغاير، وكيفية توظيفها توظيفاً فنيًّا تصويريًّا في النص الأدبي، إنها عبارة عن" تقنية يستخدمها الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وعلى الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صورا من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين، فيتجلى معنى كل منها في أكمل صورة، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: والضد يظهر حسنه الضد"[٣٠].

ومثل المفارقة مثل كثير من المصطلحات النقدية، التي بدا فيها كثرة التعريفات هي ديدن النقاد في ذلك، ومن ثمَّ تعددت وظيفتها في النصوص الأدبية، فقد جعلها بعضهم" وسيلة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها، وبقيت المفارقة لأكثر من قرنين من الزمان تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، وكان للكلمة تعريفات مثل (أن يقول المرء عكس ما يعني) أو (أن تقول شيئا وتعني غيره) أو(المدح من أجل الذم والذم من أجل المدح) أو (الهزء والسخرية)، وقد استعملت الكلمة كذلك لتفيد الرياء والمحاكاة الساخرة"[٣١].

وتتشاكل هنا المفارقة التصويرية من خلال جماليات استحضار الكناية والتورية وتوظيفهما في النص الحاضر هنا، ومن ثمَّ تشكيل ثنائية قد تبدو للبعض غريبة إلا أنها في إخراجها تظهر تلك الجماليات التي تُستنطق من خلال النصوص وبواطنها وعدم التوقف عند حدود الظاهر منها.

وتأتي صورة القمر عنده لازمة في كثير من قصائده، تلك الصورة التي لا تلبث أن تتآزر مع مثيلاتها لينسخ من خلالها دفقًا شعوريًا خاصًا، يناجي به أحيانًا ذاته المنكسرة، وذاته الواثقة، وذاته العاشقة، وذاته المتمردة.

إن تباين الصورة وتنوعها لديه تظهر من خلال العزف على ألوانها المتعددة، القديمة بما تحمله من معنى تليد للصورة، من تشبيه واستعارة وكناية، معتمدة كل اعتمادها على المجاز، والصورة الحسية الذهنية، التي تتخذ من وسائل تشكيلها وأدوات ذلك مدخلًا للرسم الجيد لها، من لون وحركة... وغيرها.

وتتحد تلك الصورة كثيرًا مع صورة القمر لديه، ففي الصورة السابقة– مثلًا– نرى تلك الصورة الحسية الحركية في قوله (البدر يرقص في زجاجات النبيذ)، فالمزج

بين الصورة الاستعارية والحركة أعطى القارئ مشهدًا مفعمًا بالتصوير، بل لا نغفل معها تلك الصورة البصرية (ترون). إن الرؤية، الحركة، التشخيص، كلها مفردات لصورة طريفة ممتزجة الخيوط. وهو لا يلبث أن يرجع مرة أخرى لتلك الصورة البلاغية القديمة حينما يشبهه بـ (رغيف خبز للبطون الجائعة).

وتأتي مفارقة الصورة من خلال اختلاف الرؤية بين الفقراء وهؤلاء المنعمين بالبذخ والترف، هم يرون البدر راقصًا سعيدًا من فرط ما هم فيه من لهو ومتع، والفقراء يرونه يشبه رغيف الخبز الذي لا يجدونه، كل له رؤيته وأمنياته.

ويعود بنا لصورة أخرى للقمر حينما يقول[٣٢]:

وأرى شحوب الراقصين على أنين الاحتياج

وسأحفر الطين المعلق بالجفون

علَّ العيون ترى ابتسامات القمر

وسأحمل الأوراق من قبر الربيع

وسأوشم الأنات في صدر الصقيع

الصورة اللونية (شحوب) مع الصورة الحركية (الراقصين) مع مفارقة النهاية (أنين الاحتياج) ترجعنا إلى رقصة المذبوح، مع اتخاذ الشاعر من الاستعارة مددًا لنسج صورة أخرى للعيون، وهذا المعلق فوقها، وكأنه حفر على جفونها، كل ذلك يسلمنا لصورة أخرى أشد تباينًا في معناها: (علَّ العيون ترى ابتسامات القمر)، القمر المبتسم وسط هذه الآهات بعد أمنية لتلك العيون الحالمة، هو وجه يبعث الأمل المفقود، الذي يحاول الشاعر أن يبحث عنه وسط (قبر الربيع)، وتأتي الصورة السمعية لتكمل لوحات الصورة الجزئية في (الأنَّات في صدر الصقيع).

إن الشاعر هنا يراوح بين مجموعة من الصور الحسية اللونية والحركية والسمعية والبصرية، وكلها تتخذ من الاستعارة أساسًا تصويريًا وتشخيصًا وسندًا لها في رسم خيوطها. وهذا كله تباين في التشكيل والرسم دون تناقض في الأداء والمعني المراد.

وصور القمر عنده كثيرة متنوعة، يحاول من خلال ذلك الالتقاء بالأمل الممزوج بالألم، والحلم الضائع الذي يحاول أن يقتفي أثره، وأن يتخذ منه رداءً يتشح به، وشيخًا يحدثه ويبثه همومه ونجواه فهو أحياناً، يقول[٣٣]:

قمر بدوي محمول فوق الأنات

وهو أمنيته التي ما يزال يرقبها[٣٤]:

يا أيها القمر البعيد

سأظل أرقب نجمك الوردي

ويلخص لنا تلك الملحمة مع القمر، وتلك الصورة التي أبى إلا أن يبثنا فحواها في قصيدته (وحدي على درب القمر)، وهي تذكرنا بمناجاة ابن خفاجة الأندلسي للجبل، وتشبيهه له بشيخ يبثه شكواه، فها هو يتخذ من القمر شيخاً وسيدًا في صورة رمزية خاصة للتمرد والحمق على واقع مرير، يقول[٣٥]:

يا سيدي الشيخ/ القمر

كل المجاذيب استفاقوا

لم يعد أحد مريداً

وانتهى عصر التصوف

لم نعد ياشيخنا شيئاً فريداً

إننا صرنا عبيداً

.....

يا سيدي الشيخ/ القمر

فلتنطلق بين المذابح

وهو كثيرًا ما يزاوج بين تلك الصورة، من ذلك قوله:

تقول ابتسامات عينيك إني

أحرِّق بالشعر قلب الصبايا

إن الوقوف على الصورة النمطية لم يعد الهدف الأسمى للشاعر في تصوير؛ لكنه يحاول أن يجدد في صورة، ولا عيب أن ينظر للقديم، لكن العيب أن يقف عنده دون تجديد يذكر.

الشاعر هنا يتخذ من حديث العيون مفتتحا لصورته الجزئية تلك، لكنه يأبى أن يقلد فقط، فيجعل الحديث هنا ليس للعيون، وإنما لابتساماتها، صورة مركبة، بصرية في ابتسامتها للعيون، سمعية في ذلك الحديث الخافت الصامت، حركية في (أحرق بالشعر).

ولا تخفى الصورة التذوقية عند الشاعر، فنراها متناثرة في ثنايا ديوانه، متخـــذًا منها أداة حسية لرسم صورة وبثها في نفس المتلقي، يقول[٣٦]:

في عالمي من ذاق طعم الحب

تأسره الدموع

للحب طعم يُذاق، ولكن لا يخلو هذا من مـــرارة وألـــم، وهـــو دأب العـــشاق والمحبين، فبدمعة تأسرهم، لا يقول العين كنمط تصويري؛ وإنما الذي يأســـره دمـــوع العين، بما لها من وقع في نفس العاشق الولهان.

ولكن صوره الطريفة لا ينفك يأتي بها، ويرسمها رسمًا خاصًا كقوله[٣٧]:

وشابت دمعة العينين

ضاعت .... بسمتي قمراً

فأن تشيب الرأس، أو يشيب الشعر، أو حتى يشيب العمر، مذكور ومكرور في ثنايا ديوان الشعر العربي، لكن تشيب الدمعة، فهذه صورة طريفة من الـــشاعر، وهـــي مزيج بين تلك الصورة اللونية والاستعارة التشخيصية.

وهو يؤكد على معنى قريب من ذلك حينما يقول[٣٨]:

ذقت كأس الصبر، لكن

دون جدوى

وهي صورة يمكن القول بأنها صورة تقليدية نمطية قديمة.

ويرجع كثيرًا للوقوف عند حدِّ الصورة القديمة، مـــن اســـتعارة وتـــشبيه، وإن حاول التجديد في مصادر بعثها ونسجها يقول[٣٩]:

أنا أرض مشققة

وأشلاء مبعثرة

وأبيات مسطرة بديوان الهوى والزيف

أنا كالليل حين يسود

أو كالطل حين يرف

إنها جملة من تشبيهات متنوعة، ينوع فيها الشاعر بين القرب والبعد التشبيهي، وذلك بحذف الأداة واستخدامها (أنا أرض، أشلاء، أبيات، كالليل، كالطل)، وكلها تعزف

على وتر واحد، ويجمعها خيط الألم والحزن؛ ليكون صلة تربطها مع بعد منبعها وتنوعه.

الصورة ومصادر الإبداع:

عندما تتعدد مصادر الإبداع، تتسع الرؤية، وعندما تتنوع ثقافة الشاعر تعطي له مساحة من التصوير، ويكون امتداد خيوط صورته بامتداد مصادرها، ويكون الإبداع متأثرًا بها بصورة واضحة، سلبًا وإيجابًا؛ لأن" تأثير البيئة يجعل الناشئين فيها يقتبسون منها الأذواق الجماليّة، فيتأثّرون بأحكامها الناقصة، أو أحكامها التي لا تَنِمُّ عن ذوق رفيع، وكذلك البيئات الراقية تمنح الناشئين فيها أذواقاً رفيعة، والبيئات تتفاوت تفاوتًا كبيرًا في هذا المجال"[٤٠].

وتأثر الشاعر ببيئته واستمداده صوره من الطبيعة التي يحيا بها تحدث فيه النقاد قديمًا وحديثًا، ولعل" أول من نبَّه إلى أثر البيئة في الشعر هو ابن سلام الجمحي في طبقاته، فقد علَّل لين الشعر عند عدي بن زيد، بأنه كان يسكن الحيرة ومراكز الريف وفي قلَّة الشعر في الطائف ومكة لقلة الحروب؛ لأن الشعر إنما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج. ولذا قلَّ الشعر بين قريش إذ لم يكن بينهم ثأرة ولم يحاربوا. ومبدأ تأثير البيئة في ذاته صحيح"[٤١].

وهكذا في كل العصور يبقى" تأثر الأدب بالبيئة. ومن الممكن أن يرتبط الأدب بالأوضاع الاقتصادية المادية، والسياسية، والاجتماعية، ولكن بطريق غير مباشر"[٤٢].

وعندما نقرأ ديوان الشاعر (حسين بشندي[٤٣]) (وكما يحلم الطفل)، نراه ذلك عنده جليًّا؛ فالصورة عنده مستمدة من عدة عناصر، نراها أحيانًا مستمدة من البيئة الحية والصامتة، بل متحدثات البيئة ومفرداتها الحديثة. نراه يقول[٤٤]:

تأشيرة الفردوس روحك سعرها

أسرع فطائرة الشهادة مقلعة

إنه يحاول أن يستمد من تلك (الطائرة) رسمًا لصورة يحاول أن يبث فيها الروح لمن يتكاسل عن الشهادة، بل هي مقلعة بالفعل، بل محلقة مسرعة تروح عليهم كروح الشهيد، فليلحق بها من أرد، عليه أن يسرع ليحلق بالأسرع منه (الطائرة)، وقد وطأ لها بقوله (تأشيرة)، التي تعبر عن ذلك المسافر هناك للفردوس، فالذين يحاولون

كثر، لكن من يستطيع الحصول على هذه التأشيرة يدفع أغلى ما يملك، وهل هناك أغلى من الروح!!!

وما يزال يحاول أن يوظف تلك المفردات البيئية في شعره لنراه يقول[٤٥]:

تلك الكوميدينو

ليست تعشق من يجلس منفرداً

قدَّام الليل

.....

أسنان المشط

تعض بقايا عقلي

إنه يتخذ من الاستعارة سبيلًا لإحياء هذه المفردات وبث روح البعث فيها ليخلق منها صورة خاصة، تبدو اللفظة للوهلة الأولى ثقيلة غير شاعرية، بل قد تكون في أصلها معربة، إلا أنه يحاول أن يصبغ عليه لمسة من حياة حينما يجعلها محورًا أساسًا في الصورة، بل هي المرتكز الذي تدور حوله الصورة كلها.

ومن تلك الصور التي تدلنا على شاعر مفعم بمستحدثات بيئته ومجتمعه، بل بأحداثه التي تفرض نفسها على الجميع قوله[٤٦]:

بصي بعيني

كي أرى دبابة

تهدي الورود

لطفلة بدوية

وهو يستمد تلك القصص الفولكلورية الشعبية في ثنايا كلماته، ويوظفها مستمدًا منها مصدرًا يمتح منه صورته، من ذلك قوله[٤٧]:

ليس يخاف الليل

ولا ذا الرجل المسلوخة

وهو هنا يذكرنا بقصص الجدة عن (أبو رجل المسلوخة) التي كنا ننام على حكايتها وعلى فزعنا معها.

ولا ينسى أن يتخذ من الأمثال ممددًا آخر في تصويره، فيقول[٤٨]:

إلا أني منذ أتيت إلى

نيران الدنيا

وأنا

مقطوع من شجرة

فـ (مقطوع من شجرة) مثل نقوله كثيرًا عندما نصف إنسانًا لا أهل له ولا أقارب أو نسب يذكر. ولا يخفى هنا مناسبة الشجرة للنار، وما بينهما من علاقة ارتباطية، فالشجرة مصدر لهذه النار التي يحيا فيها الشاعر منذ أتى إلى الدنيا.

وأما عن الفولكلور الغنائي فلا نعدمه عند الشاعر، من ذلك قوله[٤٩]:

كانت تحكي لي عن طفل

حين يخاف في الليل يغني

" ذهب الليل، وطلع الفجر"

أو حينما يستحضر النشيد الوطني فيقول[٥٠]:

وبرغم بحة مهجتي مازالت أصرخ

يا بلادي

لك حبي وفؤادي

يا بلادي

ولكن أكثر المصادر التي اعتمد عليها الشاعر كثيرًا في شعره تلك المصادر التراثية الدينية منها والأدبية والتاريخية.

فنراه يتخذ من قصة الشاعر (عنترة بن شداد)، وابنته عمه (عبلة) مصدرًا لصورة طويلة تشتمل عليها قصيدته (في درس القراءة)، محاولًا من خلالها توظيف تلك الصورة الأدبية التاريخية لتخدم صورته الكلية في القصيدة، ومنها يقول[٥١]:

كان عنترة الشجاع

هو ابتداء الدرس للأستاذ خضر

اليوم نبحر يا أحبائي معا برواية

عن فارس الصحراء عنترة الشجاع

في المبتدا لم يبد عنترة الشجاع برمحه

قدام جيش كان يقدر أن يواجهه وحيداً

ما كان إلا حادياً ركب المليكة

جاثيا كي يحلب الأغنام

وهو يبص من ثقب بمهجته

تجاه عيونها السودا

إن توظيف مثل هذه الرموز التراثية وجعلها مصدرًا من مصادر الصورة لدى الشاعر يعد نوعًا من البوح الخفي، والإسقاط الذكي.

ويسير في النهل من صور ذلك التراث ليعرج بنا على ذلك التراث الديني في قصيدته (ألق عصاك) حين يقول في إسقاط جديد[٥٢]:

أخي لا تفوح الزهور

سوى بالرياح

وآسيا مزركشة بالحلي

تطمئن فرعون

لنا النصر فرعون

يا موسى ألق، بصمت تنادي

لنا النصر فرعون

يا موسى ألق

لنا النصر موسى

وهو يتجه لتوظيف ذلك التراث الديني والاقتباس منه فيما يسمى حديثًا بـ (التناص) حين يقول مستحضرًا آي الذكر الحكيم، ونزول الوحي على المصطفى صلى الله عليه وسلم[٥٣]:

تلعثم ذلك الطفل النبي بوحيه

- **اقرأ**
- **هه هه، وما أنا قارئ؟؟**

<u>الصورة وفلسفة الانكسار:</u>

دخولنا

أريده بلا خروج

في حضرة بلا غياب

ونظل في فلك المحبة طائرين

طائرين .... طائرين

نسكب الحب المصطفي فوق ألسنة العذاب[٥٤]

هكذا يحاول الشاعر (سفيان صلاح[٥٥]) في ديوان (أحجار ليست لرجم النهر) أن يثبت أشياء عدة بفلسفة خاصة لشاعر منكسر الذات، أولها محاولته خلف صور جديدة طريفة وابتكارها، هذا الخلق إنما مبعثه ثاني هذه الأشياء وهو روحه الجامحة الهائمة في اللانهائي المبدع، شيء آخر هي تلك المعاناة الخفية لديه والانكسار، والذي يظهره لنا صوره وتشكلاتها، متضافرة مع لغته، والانكسار يعد استسلاما أو" انفعالًا مصاحبًا لغريزة الاستكانة... وهو نتيجةٌ حتمية لسيطرة الخوف على الذات، الذي يؤدي بها إلى عدمِ الثقة بالنفس، وفقدانِ الجرأة والإقدام"[٥٦].

نعود إلى صوره الطريفة التي كثيرًا ما نصادفها في ديوانه، التي بدأها بذلك المدخل السابق، وكأنه يهيئ القارئ لدخول بلا خروج حقيقة لا شعرًا...

ولما نقف عند حدِّ قوله (نسكب الحب المصطفى فوق ألسنة العذاب)، ربما ذكرت (ألسنة العذاب) كثيرًا في ديوان الأدب العربي، ولكن أن يسكب عليها الحب، وليس أي حب، إنه الحب النقي المصفى، فحينما تختلف الرؤية، تظهر طرفة الصورة، ونتذكر معها نار إبراهيم– عليه السلام– والتي كانت بردًا وسلامًا عليه، هكذا ذلك الحب، إنه بمثابة المخلص من ذلك العذاب، الذي تستحضرنا صورته جلية، تلك الصورة اللونية الحركية (ألسنة)، وهي خارجة بلونها المتقد وحركتها المتصاعدة، وكأن معها قلبًا يحرق ويشتعل، فيأتي ذلك الحب المصفى ليكون النجاة منها.

ومن تلك الصور الجديدة التي يتخذ من الكناية وسيلة والاستعارة أداة في رسم صوره المنكسرة بفلسفته الخاصة قوله[٥٧]:

وأزرع البنين في بلاد كلها تجهلني

ثم أغيب تاركًا لهم أبوية الشوارع

نعم... أعود حين لا يصلح إلا أن أكون

أبا الضعيف

إنها تلك الذات المنكسرة المنهزمة، فالغربة والتيه، وزرع لن يحصده أو يجني ثماره، أو يرى زهره (أزرع البنين)، وجهل البلاد به، كلها إشارات لانكسار شديد. ثم المصير المؤلم (أبو الشوارع)، والنتيجة لكل ذلك انكسار جديد (لا يصلح إلا أن أكون

أبا الضعيف)، الضعف لاثنين: للشاعر ذاته، ثم لذلك الزرع الذي يغرسه (أبناؤه) وهو لن يرعاه– مجبراً– ولن يرى ثمره.

ويحاول أن يجعل من خيالات صوره، وفلسفات فكره زادًا غنيًا آخر لصوره، من ذلك قوله[٥٨]:

وأشرقت المرأة

عيناها موت الموت

نظرتها موت الجوع

كما يقولون:" نفي النفي إثبات"، موت الموت هنا بمثابة حياة أبدية، لا موت فيها، فبالقضاء على الموت من سيقبض، لا شيء، إذًا عينا تلك المرأة بمثابة حياة خالدة، لا موت فيها. هذه العينان، أما الجوع، فهو كذلك ينتهي ويموت بنظرة واحدة منها، إن عيناها تحمل كل معاني البقاء والخلود. فلسفة كثيرًا ما تحدث عنها شعراء وأدباء ومفكرون، لكن أن يأتي الخلود والسعادة والرخاء عن طريق الخلاص من سبب النهاية (الموت) فهي صورة طريفة من الشاعر، عمد إليها محاولة منه لخلق فلسفة خاصة جديدة له ولصوره ومفرداتها.

وهو يجعل من التصوير أداة طيعة مرة أخرى عندما يقول معبرًا عن ذاته المنكسرة[٥٩]:

أمي التي

حين تصفعها لوحات حروبي

المنقوشة فوق وجهي المحتل

أسمع دوي تفجرها

في السلاسل

إنه الانكسار في كل شيء، الذات والملامح، الشكل والموضوع، هكذا تقرأ ما بين سطور الشاعر وآهاته المكتومة، التي تظهر في تلك الصورة السمعية (أسمع دوي تفجرها)، وكأنه يستعيض بأمه عن وجعه، وبصرختها عن صراخه وألمه، الذي يبدو جلياً في (لوحات انكساراتي) المتعددة، فليس ثمة انكسار وحيد. ثم أين مكان النقش؟ إنها على صفحة ذلك (الوجه المحتل)، المحتل ألمًا وحزناً وضياعًا وتيهًا.

وهكذا تسير صور الشاعر في معظمها: ألم– انكسار– فلسفة– جدة– صـــمت– انفجار)، ليخرج من كل ذلك بفلسفة الصورة وبيان مفردات الانكسار عنده.

الصورة وبراعة الاستدعاء:

قالوا تراهق يـــا كبيـــر وأنـــت شـــيخ قلت الهـــوى يـــشقى بـــه كهـــل وفـــرخ

مـــا حيلتـــي والحـــسن أضـــر ســـحره متدللاً يـــصطادني فـــي العـــشق فـــخ[٦٠]

هكذا (تتفتح أحلام الفجر) لدى الشاعر(رمضان عبد اللاه[٦١])، يسرٌ في استدعاء صوره وتوظيفها، توازيها سهولة أخرى في مفردات لغته، دون ثمة قيـــود ولا غرابـــة ولا وحشية ألفاظ، هو دائما يرنو إلى صور بسيطة بمعنى غير معقد، يبتعد بهـــا عـــن الغموض الذي يعيبها، ولا يخفى سطحية بعض الصور أحياناً، لكن الصورة في مجملها سهلة الخيوط، متعددة الأبعاد والأدوات، يستمدها من بساطة الحياة نفـــسها، ومفرداتهـــا المتنوعة، نقرأ صورته السابقة فنجد فيها قرباً للنفس دون عناه في التشكيل، نلمح فيهـــا وصولاً لمراد الشاعر دون قيود في التصوير، ودون تكلف في الأدوات والآليات.

تأتي تشبيهاته واستعاراته من عمق الحياة السهلة، وتكون شعبية الـــصورة– إن صح التعبير– وسيلة أخرى، أراها أقوى من المجاز ذاته.

يشبه ذلك الطفل الصغير بـــ (فرخ) حمام، ما زال صغيرًا يتهـــاوى، ومـــع ذلك فقد شقي بالعشق، لا يشفى منه، فكيف بشيخ خبر الحياة وتجاربها، وذاق منها حـــدَّ الثمالة.

ثم تأتي استعاراته المتعددة المركبة لتعطينا عمقا للصورة، وتأكيدا على الـــسبب الذي أدى لتلك النتيجة (العشق)، فقد (أضرم سحرة) ليس هذا فقط؛ وإنما بدلال يجعـــل العاشق لا مهرب له، ولا مفر لديه. ثم يجعله (الحسن) صياداً ينصب الفخ، فكيف النجاة منه!!!

ونلحظ هذه السهولة في استحضار الصورة ونسجها كثيرا في ديوانـــه، متخـــذًا من اللغة السهلة دون ابتذال معيناً له في ذلك، كقوله[٦٢]:

القلب في كبـــد العنـــاء رمـــاه لحـــــــ ظ فانتـــــــشـــت أبيـــــــاته: آهٍ وأخُ

من لـــم يغـــرد فـــي مراهقـــة الهـــوى وجدانـــه كهـــل الـــرؤى وهـــواه مـــسخُ

يا من تقولون الهوى للشيخ بوخٌ العشق يشربه الكهول كذاك فرخُ

وهو حين يرسم باللون وتراسل الحواس مستخدمًا منهما أداة طيعة لجمال الصورة ووضوحها، تبرز من خلال ذلك خيوطًا جمالية خاصة للصورة لديه، من ذلك قوله[٦٣]:

وسقى العيون رحيقه فاخضوضرت روح الذبول

هنا تتجلي الصورة بتراسل الحواس في شطرها الأول، ثم في استخدامه للون الأخضر الذي يدل هنا على إعادة البعث من جديد لتلك الروح الذابلة، وكله نتيجة طبيعية لذلك الرحيق الذي هو مصدر هذا الإحياء والبعث من جديد.

وهو لا ينفك يستخدم من تراسل الحواس أداة لتشكيل الصورة لديه حين يقول[٦٤]:

ورششت عبيرك في عمري أدمنت نسائمه، فوحه

فما أجمل أن يكون العمر منتشيا وممتلئا بذلك العبير الفواح الذي يدمنه الشاعر ليكون ومصدر سعادة وفرح له. ومثلها قوله[٦٥]:

أحبك شمسًا
ترش على جبهتي حناناً
أماناً وعطراً نقياً

والشاعر ابن بيئته، يستمد منها ومن أدواتها معانيه، يحاول أن يرسم منها صوره، قد يوفق فيها أحيانا، وقد تبعد شيئا عن الإيحاء النفسي والشعري والشعوري لدى القارئ أحيانًا أخرى، من ذلك قوله[٦٦]:

فما صار عمري إلا كقش بدراسة يتناثر قشرا

فتذروه ريح العناد بِمِدْرا ة يأس وبؤس فينزف قهرا

تموت الأماني، تجف المعاني بخلاط همي فتُعصر عصرا

هنا نرى صورة من أعماق الريف، صورة (القش) (الدَّرَّاسة) (القشر) (المدراة)، وهي مرتبطة بذلك الفلاح وأدواته في حقله. يحاول الشاعر أن يوظفها استعاريا في صور جديدة طريفة ظريفة، يجعل منها وبها اتحادا بين ذاته الشاعرة وبين

تلك الأشياء والمستحدثات، بين مشاعره الحية وتلك المفردات المادية التي يشعلها معه إحساسًا وشعورا، ينهيها بقوله (خلاط همي) وذلك يناسب تمامًا قوله (فتعصر عصرًا).

وهو يتعمق في صوره لتكون أكثر دلالة على تلك الحال الشعورية فيقول[٦٧]:

اشرب دنان الدم، مثّل بالجسد قطع حروف اللين، تنحل العقد

واحفر على وجه البراعم حسرة وافقأ عيون الشمس كي تعمى البلد

الشاعر لا يأتي بصورة إلا مع تبريرها، وبيان السبب من ورائها، إنه يفسر صوره تفسيرًا بتصوير جديد:

شرب الدم ← تمثيل بالجسد

قطع حروف اللين ← انحلال للعقد

الحفر على وجه البراعم ← حسرة وألم

يفقأ عيون الشمس ← فتعمى البلد

هكذا يزاوج الشاعر بين الصورة وأختها في الشطر الواحد، السبب والنتيجة، الفعل والتبرير.

الصورة وانشطار الذات:

أربعون عامًا

أخطط للهزيمة

أختبئ في الكهوف والحبال

وأصرخ:

لا ماعز

لا نساء

لا أمير حرب يبارزني

لا زمن يقتات ابتسامة العائدين [٦٨]

عندما يتخذ الشاعر (بهاء الدين رمضان[٦٩]) في ديوانه (موسيقي وحيد) من الصورة وانبعاثها وانشطارها بين ذاته وألمه معادلاً لما يريد أن يبثه منها، فهو يحاول أن يعطينا حرية في القراءة المتعمقة لصوره، تلك الصور التي تغلف أحيانا بالرمز، فالقارئ لها قد يكون لزامًا عليه أن يقرأها من منظور خاص، فالظاهر منها لا يعينه

كثيرا، ولكن الباطن هو ما يفرغ فيه تأويل حديثه ولغته، لابد وان يحاول أن يقرأ ما بين هذا الانشطار للذات؛ لأنها في حال" انشطارها ذاتين لا تعدَم أن يواجِه بعضُها البعض الآخر. والمواجهة إن كانت تحمل قُربًا ماديًا ناتجا عن التلاحم، فإنها تحمل بُعدا نفسياً، يتمثل في ابتعاد شطريها عن بعضهما؛ ما يؤدي إلى هوةٍ نفسية، يتمخضُ عنها قدرٌ من تنافرٍ، يؤدي إلى غربةِ الذات عن نفسها وعن المجتمعِ؛ فتؤْثِر الابتعاد"[٧٠].

نراه في ذلك المفتتح يفاجئ القارئ بمفارقة الصورة، حينما يجعل الهزيمة شيئا يخطط له، فدائما التخطيط يكون للنصر وللأمل الأعلى، ولكن أن يخطط للانكسار والهزيمة فهي الألم بعينه، والفقد لكل معاني الحياة، يؤكدها النفي المتعاقب بـ (لا)، والذي ينفي كل جذور الأمل الباقي له، ويختمها بذلك الزمن الذي لا يرضى حتى بابتسامات العائدين، ليقتاتها ويسلبها منهم، وكأنه يصر على أن يرجعهم لتلك الغربة الموحشة.

وهو ما زال في تلك الحال المنكسرة المنهزمة؛ حيث تأتي في أوجِّ صورها عندما يقول في قصيدته (انهزام)[٧١]:

أتحسس أركان الحجرة

لا لون ... لا سجاد

لا حوائط ... لا سقف مرفوع

لا بيت ... لا ذاكرة

لا حزن ... أو فرح

إن الصورة تنبع من فقدٍ وحزن وألم شديد، إنه فقد الإحساس بكل مظاهر الحياة من حوله، لا يرى منها شيئا، لا يعلم عن معناها ذكرًا، وكأنها أماتت بداخله الحس والمشاعر.

ثم نراه يتخذ من الرمز صورة أخرى في لمحة صوفية خاصة، بكراماتهم التي كثيرًا ما تحدثوا عنها، يقول[٧٢]:

سأمر

على الماء/ الطين

وأدخل جغرافيا الألوان

تفاصيل غوايتها

أبتكر اللذة في" الفردوس المفقود"

إنه يسير على الماء، وكأن بكراماته تتحد معه في استنطاق بوحه وصوره الشعرية، وهو يتخذ من" الفردوس المفقود" أداة أخرى وصورة مستمدة من التراث، ليجعل من ابتكار اللذة سبيلاً للمتعة فيها.

وفي (قصائد الفجيعة) يأتي بالرمز مرة أخرى ليكون مفتاحًا لقراءة صوره حينما يقول[٧٣]:

مثل غرناطة

كان حلمًا

فانهار

(غرناطة) رمز الضياع والفقد الأندلسي النهائي، استخدمها الشاعر كرمز وشبه لما عليه من طبيعة الانهيار الذي يزلزل أركانه، ويجعل من الفجيعة استحضارًا لتلك الصورة التراثية الماثلة تاريخيًّا والمؤثرة في نفس الجميع، وهي ضياع (غرناطة).

ويأتي التناص عنده ليمثل بعدًا تصويريًّا جديدًا حينما يقول[٧٤]:

" **فتمطر لؤلؤًا**"

وتشعل غابات

على صدري

وهنا نتذكر مع الشاعر يزيد بن معاوية قوله:

فأمطرت لؤلؤًا من نرجسٍ، وسقت وردًا، وعضت على العناب بالبردِ

وهو يزيد الصورة بتلك المفارقة بين المطر وإشعال الغابات، فالماء/ المطر قد يكون مصدر إطفاء لا إشعال، ولكنه هنا يجعل منه سبيلًا لاشتعال الصدر وغاباته، التي استعارها الشاعر للدلالة على (شعره)، وكأنها (حبات المطر) وسقوطها على صدره– تمثل رمزًا لذلك التوحد النفسي والجسدي بينه وبين محبوبته.

الخاتمة

كانت تلك إطلالة في إبداع (الصورة وتنوع التجربة، دراسة في نماذج من الشهر الحديث) وقد اخترت هذه النماذج عند بعض شعراء الصعيد، وليس معنى عرض تلك الصور وتحليل كثير منها، والوقوف على ما ميزها، وما اختصَّ به كل شاعر منهم بسمة تميزه عن غيره، أن كل الصور على ذلك النهج الجمالي عند الجميع؛ فهناك من الصور ما نالها جانبٌ غير قليل من عيوب الصورة لديهم، أحياناً لبعدها عن الجو الشعوري، وأحياناً أخرى عدم استحضار مفرداتها ومزاوجتها مزاوجة سليمة، أو ابتعاد أطرافها وتنافر عناصرها، والحقيقة أن مثل هذه الصور كثيرة منتشرة عند الشعراء الستة الذين قمت باستعراض مظاهر الإبداع التصويري وتنوع التجربة عندهم، لكن فقط حاولت في هذه الصفحات استحضار ما ميزهم من جماليات الصورة، ليقف القارئ من خلالها على جانب من إبداع الشعر الحديث خاصة عند أبناء الصعيد الذين لا ينفصلون إبداعًا وحياة عن غيرهم من شعراء مصرنا الحبيبة، وأزعم أن مثل هذه الصفحات القليلة قاصرة على أن تظهر عناصر الإبداع التصويري كافة في ثنايا دواوينهم. وقد انتهى الباحث في نهاية بحثه إلى عدة نتائج وهي:

- للتجربة الشعرية دور مهم وأساس في الإبداع الفني لدى الشعراء، فهي بمثابة العمو الفقري الذي لا تقوم القصيدة إلا به وعليه.
- تتآزر الصورة الشعرية مع التجربة الشعرية لتفرز لنا نصًّا إبداعيًّا مميزًا إن أجاد الشاعر ذلك المزج بينهما، خاصة وأن الثانية منهم مرتبطة بوجدان الشاعر وأحاسيسه، والأولى هي ذلك القالب الذي يبث فيه كل ذلك.
- لا يخفى على باحث دور الصورة المهمة في العمل الادبي، وهو بدونها روح بلا جسد لا قيمة له، وما يلبث إلا أن يون مجرد نصٍّ تعليمي ليس إلا، أو تلاعب لغوي.
- من خلال الوقوف على نماذج ستة من شعراء العصر الحيث، ومن إقليم واحد هو إقليم وسط الصعيد، وضح تأثرهم بالبيئة المحيطة بهم تأثيرًا عظيمًا، حيث استمدوا معظم صورهم من تلك البيئة بأحداثها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبدت الثقافة المجتمعية غالبة في صور كثير منهم وعلى تجاربهم الخاصة.

- بدا لكل شاعر منهم تجربة متفردة عن الآخرين، وكل منهم يربط صوره بتلك التجربة عبر فلسفة خاصة به، ويتكئ على ما يرى فيه أداة جيدة لنصه إن أحسن توظيفها داخل بنيته، فجاء التناص والمفارقة والانكسار وانشطار الذات، واستدعاء مصادر الإبداع، وصورة القمر في توظيف جيد، وسم كل شاعر من الشعراء الستة بسمة خاصة، وبصمة مميزة له.
- للشعر الحديث والصورة فيه مع التجربة وتنوعها عند الشعراء رؤية متفردة خاصة، يحاول كل منهم استخدام تلك التقنيات الحديثة للصورة، ومعطيات التجربة الشعرية الحديثة والمتجددة في استحضار لوحاته الشعرية ورسمها رسمًا يتسق مع غرضه الشعري، وحالته الشعورية، فيخرج لنا نصوصًا جيدة تنتمي لذلك الشعر الذي يروي النفس نظمه، وتستنهض الهمم الإبداعية صوره.

الهوامش:

١ النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٣٩١.

٢ في النقد الأدبي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٦م، ص١١٤.

٣ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د/ عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م، ص١٠.

٤ في النقد الأدبي، د/ شوقي ضيف، ص١٤٤.

٥ التجربة الشعرية، قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، قاسم محمد المومني، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، الأردن، مج ٩، ع٢، ٢٠١٢م، ص١٠٦٧، ١٠٦٨

٦ التجربة الشعرية عند عبدالقادر القط في ديوان (ذكريات شباب) دراسة نقدية، د/ وجيه عبد الفتاح أحمد مطر، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد الثالث والعشرون يناير ٢٠١٨م ، ص٢٠٣.

٧ التجربة الشعرية في شعر بدوي الجبل، رابح فروجي، رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ٢٠١٢م، ص٧.

٨ علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، ترجمة: بوئيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٨م، ص١٢.

٩ التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، عبد الكريم شبرو، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص١٣.

١٠ الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ، ج٦٧/٣

١١ أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، د/ خالد علي حسن الغزالي، مجلة دمشق، مجلد٢٧، عدد١، ٢، ٢٠١١م، ص٢٦٤.

١٢ التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤، ص٥٨.

١٣ دلائل الإعجاز: الجرجاني، ، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م، ص٢٥٤.

١٤ أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، ص ٢٦٣.

١٥ بناء لغة الشعر، كوين، جون، ترجمة د/ أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م، ص٥٧.

١٦ الصورة والبناء الشعري، عبد الله، محمد حسن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، ص١٠/٨.

١٧ التجربة الشعرية في شعر بدوي الجبل، ص٧

[١٨] التناص– نظريا وتطبيقا: د/ أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١ .

[١٩] علم لغة النص النظرية والتطبيق، د/ عزة شبل محمد، الناشر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٣٠ه– ٢٠٠٩م، ص٧٧.

[٢٠] الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٢٩٨ ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٠١ .

٢١ الشاعر: أحمد الشافعي عبد الحميد، من مواليد مدينة القوصية بمحافظة أسيوط، له ستة دواوين شعرية، أولها ديوان (نبت الحزن) عام ٢٠٠٢م.

٢٢ ديوان (نقوش على جدار مشاعري)، أحمد الشافعي، مؤسسة عماد قطري للإبداع والتنمية الثقافية، ٢٠١٤م، ص٣٦

[٢٣] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٢٥، ص١٣٠.

٢٤ الديوان، ص٣٥.

٢٥ الديوان، ص١٤

٢٦ الديوان، ص١٥

٢٧ الديوان، ص١٦، ١٧

٢٨ ديوان (ويرسمها الدخان)، سيد محمد عبد الرازق، مطبوعات قصر ثقافة أسيوط، (د–ت) ص١٦

٢٩ الشاعر: سيد محمد عبد الرازق، من مواليد محافظة أسيوط، شاعر وطبيب بطري، له العديد من الأعمال نشر بعضها ومازال بعضها الآخر قيد النشر، أقيمت حول أعماله أكثر من دراسة بحثية.

٣٠ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط٤، ١٤٢٣ه، ٢٠٠٢م، ص١٣٠ .

٣١ موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية: ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٣م،ج/٢٨.

٣٢ الديوان، ص١٨

٣٣ الديوان، ص٤

٣٤ الديوان، ص٤٥

٣٥ الديوان، ص٤٩، ٥٠

٣٦ الديوان، ص٢٣

٣٧ الديوان، ص٦٢

٣٨ الديوان، ص٢٦

٣٩ الديوان، ص٥١

٤٠ البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٦ م، ج١/٢٧.

[٤١] في النقد الأدبي، علي علي مصطفى صبح، موقع المكتبة الشاملة، ص٤٥، ٤٦.

[٤٢] الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، د ت، ص٢٨.

٤٣ الشاعر: حسين عادل خلاف بشندي، من مواليد الوادي الجدي، سيناريست ومخرج.

٤٤ ديوان (وكما يحلم الطفل)، حسين بشندي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة الوادي الجديد، ٢٠١٤م، ص٦٣

٤٥ الديوان، ص١١
٤٦ الديوان، ص١٩
٤٧ الديوان، ص٢٩
٤٨ الديوان، ص٨
٤٩ الديوان، ص٣٩
٥٠ الديوان، ص٤٨
٥١ الديوان، ص٢٥، ٢٦
٥٢ الديوان، ص٨٣، ٨٤
٥٣ الديوان، ص٢٤
٥٤ أحجار ليست لرجم النهر، سفيان صلاح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة المنيا، ٢٠١٤م، ص١٧.
٥٥ سفيان صلاح هلال رزق، ولد بمركز ملّوي محافظة المنيا عام ١٩٦٨م، عضو اتحاد كتاب مصر، له أربعة دواوين مطبوعة، وأقيمت حول أعماله العديد من الدراسات النقدية.
٥٦ علم النفس العام، محمد أبو العلا أحمد، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط١، د ت، ص١٣٠
٥٧ الديوان، ص٣٩
٥٨ الديوان، ص٢٣
٥٩ الديوان، ص١٤٧
٦٠ ديوان (تتفتح أحلام الفجر)، رمضان عبد اللاه، دار الرشيد للطباعة، سوهاج، ٢٠١٤م، ص٤٣.
٦١ الشاعر: رمضان عبد اللاه إبراهيم، من مواليد محافظة سوهاج ١٩٦٩م، معلم للغة العربية، له ثلاثة دواوين شعرية.
٦٢ الديوان، ص٤٤
٦٣ الديوان، ص٥٧
٦٤ الديوان، ص٦١
٦٥ الديوان، ص٢٩
٦٦ الديوان، ص٨١
٦٧ الديوان، ص٣٥
٦٨ ديوان (موسيقي وحيد)، بهاء الدين رمضان، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، ص١٦.
٦٩ الشاعر: بهاء الدين رمضان السيد، من مواليد محافظة سوهاج ١٩٦٦م، عضو اتحاد كتاب مصر، له كتابات إبداعية ونقدية وموسوعات ومعاجم أدبية.
٧٠ انشطار الذات في ديوان (تأبط منفى) لعدنان السائغ، جدل الرؤية وآليات التشكيل، د. عاطف السيد بهجات، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مصر، عدد يوليو ٢٠١١م، ص٥١.
٧١ الديوان، ص٢٦

٧٢ الديوان، ص٢٨

٧٣ الديوان، ص٣٤

٧٤ الديوان، ص٥٠

المصادر والمراجع :

- أحجار ليست لرجم النهر، سفيان صلاح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة المنيا، ٢٠١٤م.
- الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، د ت.
- أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، د/ خالد علي حسن الغزالي، مجلة دمشق، مجلد٢٧، عدد١، ٢، ٢٠١١م.
- انشطار الذات في ديوان (تأبط منفى) لعدنان السائغ، جدل الرؤية وآليات التشكيل، د. عاطف السيد بهجات، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مصر، عدد يوليو ٢٠١١م.
- البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٦ م.
- بناء لغة الشعر، كوين، جون، ترجمة د/ أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م.
- التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، عبد الكريم شبرو، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٧م .
- التجربة الشعرية عند عبدالقادر القط في ديوان (ذكريات شباب) دراسة نقدية، د/ وجيه عبد الفتاح أحمد مطر، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد الثالث والعشرون يناير ٢٠١٨م .
- التجربة الشعرية في شعر بدوي الجبل، رابح فروجي، رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ٢٠١٢م..
- التجربة الشعرية، قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، قاسم محمد المومني، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، الأردن، مج ٩، ع٢، ٢٠١٢م.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤.

- التناص– نظريا وتطبيقا: د. أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠٠م .
- الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.
- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٢٩٨ ط١، ٢٠٠٣م.
- دلائل الإعجاز، الجرجاني، ، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م.
- ديوان (تتفتح أحلام الفجر)، رمضان عبد اللاه، دار الرشيد للطباعة، سوهاج، ٢٠١٤م، ص٤٣.
- ديوان (موسيقي وحيد)، بهاء الدين رمضان، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
- ديوان (نقوش على جدار مشاعري)، أحمد الشافعي، مؤسسة عماد قطري للإبداع والتنمية الثقافية، ٢٠١٤م.
- ديوان (وكما يحلم الطفل)، حسين بشندي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة الوادي الجديد، ٢٠١٤م.
- ديوان (ويرسمها الدخان)، سيد محمد عبد الرازق، مطبوعات قصر ثقافة أسيوط (د–ت).
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د/ عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.
- الصورة والبناء الشعري، عبد الله، محمد حسن، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.
- علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة: بوئيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٨م.
- علم لغة النص النظرية والتطبيق: الدكتورة عزة شبل محمد، الناشر: مكتبة الآداب– القاهرة– ط٢، ١٤٣٠ه– ٢٠٠٩م .
- علم النفس العام، محمد أبو العلا أحمد، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط١، د ت.

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط٤، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.
- في النقد الأدبي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٦م.
- في النقد الأدبي، علي علي مصطفى صبح، موقع المكتبة الشاملة، بدون.
- النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.
- موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٣م.