الصورة الشعرية في نقد أحمد درويش

إعداد الباحث

حمادة عنتر محمد نصر

مُعيد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة قناة السويس

مُلخَّص البحث

الصّورة الشِّعْرية من أهم قضايا الأدب والنقد المعاصر؛ فقد شغلت حيزًا واسعًا من اهتمام الدارسِين من النقاد والبلاغيّين، حتى أصبحت جزءًا أساسيًّا من علم التحليل والنقد. حاول البحث إلقاء الضوء على واحدٍ من أهم نقاد العصر الحالي، ودراسة الصّورة الشِّعْرية من خلال دراسة كُتبه ونتاجه النقديّ الشِّعْريّ، والمقاربة بين النظرية والتطبيق، فجاء هذا البحث تحت عنوان: " الصورة الشعرية في نقد أحمد درويش".

يقوم هذا البحث على دراسة الصّورة الشِّعْرية، ويتناول مفهومها عند أحمد درويش، وأهميتها، ووظيفتها، والإمكانات التي تملكها الصّورة، ويناقش بعض الأقنعة لها، مع بيان التقنيات الفنية للصورة الشِّعْرية.

اعتمد الباحث **منهج نقد النقد**، حيث يتولى التركيز على جانبين مهمين هما: التنظير والممارسة. فعملية نقد النقد كما يمكن أن تتعمق في البحث عن الأصول والخلفيات المعرفية للمناهج النقدية، فإنَّها أيضًا تتلمس طريقة أخرى في البحث عن الكيفية التي تطرح بها الرؤية المنهجية للناقد على مستوى التطبيق. وهو يتوزع على قسمين: الأول هو نقد النقد التنظيري: وهو دعوة إلى مناقشة المبادئ والخلفيات المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية السائدة وهي التفسير الدقيق والعلمي لجدوى المنهج وتطبيقاته بما يحقق الغاية من النقد. **القسم الآخر** نقد النقد التطبيقي: وهو نقد يقف عند حدود الوصف الدقيق لسيرورة عمليات التحليل عند نقاد الأدب، من خلال معرفة مدى وضوح الرؤية المنهجية المعتمدة وطبيعة الممارسة النقدية المتبعة.

وتوصل البحث إلى الكثير من النتائج، منها: اهتمام أحمد درويش بالصّورة الشِّعْرية، وإعلاء شأنها في الشِّعْر عامة. فهي عنده مدخل مهم يصلح لتحليل الشِّعْر ودراساته، وقد استطاع تقديم وابتكار أفكار بارزة للصورة الشِّعْرية كانت بمثابة ركائز أساسية اعتمد عليها منهجه في نقد القصائد.

abstract

The poetic image is one of the most important issues of contemporary literature and criticism. It occupied a wide range of attention of scholars, including critics and rhetoricians, until it became an essential part of the science of analysis and criticism. The research attempted to shed light on one of the most important critics of the current era, and to study the poetic image by studying his books and poetic critical output, and the approach between theory and practice. This research came under the title: "The Poetic Image in Ahmed Darwish's Criticism."

This research is based on the study of the poetic image, and deals with its concept according to Ahmed Darwish, its importance, function, and the capabilities that the image possesses, and discusses some of its masks, with an indication of the artistic techniques of the poetic image.

The researcher adopted the criticism-criticism approach, as it focuses on two important aspects: theory and practice. The process of critique, as it can delve deeper into the search for the origins and cognitive backgrounds of the critical approaches, it also searches for another way in searching for how the methodological vision of the critic is presented at the level of application. It is divided into two parts: the first is the criticism of theoretical criticism: it is an invitation to discuss the principles and cognitive and philosophical backgrounds of the prevailing critical approaches, which is the accurate and scientific interpretation of the feasibility of the approach and its applications in order to achieve the purpose of criticism. The other section is criticism of applied criticism: it is criticism that stands at the limits of an accurate description of the

process of analytical processes by literary critics, by examining the clarity of the approved methodological vision and the nature of the followed critical practice.

The research reached a lot of results, including: Ahmed Darwish's interest in the poetic image, and the upholding of its importance in poetry in general. It has an important entrance suitable for analyzing poetry and its studies, and he was able to present and innovate prominent ideas for the poetic image that served as basic pillars on which his methodology in criticizing poems relied.

مقدمة

الصّورة الشِّعْرية من أهم قضايا الأدب والنقد المعاصر؛ فقد شغلت حيزًا واسعًا من اهتمام الدارسين من النقاد والبلاغيّين، حتى أصبحت جزءًا أساسيًّا من علم التحليل والنقد. وأجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنقد – لا سيَّما في العصر الحديث – على أنَّ أهم ما يميز الشِّعْر عن بقية الفنون عنصران اثنان: الموسيقى والصّورة. بل ذهب بعضهم إلى أنَّ الشِّعْر في جوهره تعبير بالصور.(١) فالصّورة دائمًا موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر.(٢) ونقطة الانطلاق في حركات التجديد الشِّعْري.(٣) وهي ليست شيئًا جديدًا؛ فالشِّعْر قائم على الصّورة منذ أن وجد حتى اليوم، لكن استخدام الصّورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنَّ الشِّعْر الحديث يختلف عن الشِّعْر القديم في طريقة استخدامه للصور. (٤) وهي أصدق تعبير عمَّا يجول في النفس من خواطر وأحاسيس، وأدق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوة، وأجود موصل إلى الآخرين في سرعة وإيجاز ووفرة، والصّورة أشمل وأنفر طريقة في شد العقل إليها، وربط الإحساس بها، وتجاوب المشاعر لها، وإحياء العاطفة وسحر النفس، ويُؤْثِر الأديب والشاعر والناقد الصّورة الأدبية في الأدب والنقد لأهداف كثيرة.(٥)

يحاول البحث إلقاء الضوء على واحدٍ من أهم نقاد العصر الحالي. أحمد درويش، الذي يعد من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع نقد الشعر وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه وتأسيس نظرية وقراءة جديدة للشعر تحت اسم نظرية استقبال الشعر، وقد تجلي ذلك في كتابه: **"استقبال الشعر"**(٦). ودراسة **الصّورة الشِّعْرية في نقده، والتي لها أهمية كبيرة عنده**؛ حيث تظهر الصّورة الشِّعْرية في جميع كتاباته النقدية، يوليها رعاية خاصة، ويرتكز عليها في تحليلاته ودراساته

الشِّعْرية قديمًا وحديثًا. فيجدم بأنَّ الصّورة الشِّعْرية أبرز الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشاعر في بناء قصيدته فنيًا؛ فمن خلالها يُحكم بجودة الشاعر أو العكس. يقول: "تظل **الصّورة هي عنصر العناصر في الشِّعْر**، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، لكنَّها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشِّعْر، تستعصي على القوانين الحادة الصارمة". (٧) وهوما يتفق مع رؤية جابر عصفور: "تظهر **أهمية الصّورة** الفنية للناقد المعاصر؛ فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه".(٨)

ورغم هذا لم نجد بحثًا مُتفردًا يقوم بدراسة **الصّورة الشِّعْرية** عند أحمد درويش. وكشف الجوانب المختلفة لشخصيته: بين كونه ناقدًا وشاعرًا ومترجمًا، وكيف استطاع توظيف كل ذلك في نظريته الشِّعْرية. ويعد أحمد درويش من أهم النقاد الذين حاولوا قراءة التراث قراءة واعية، تعتمد النظرة الموضوعية أساسًا لها. وانطلق في معالجة النصوص من إطار منهجي ثري، اعتمد على مجموعة من المناهج الغربية، التي حاول تطويعها بما يخدم النص، مع الاهتمام بالنقد التطبيقي والتدخل النظري في أضيق الحدود وبما يستدعى ذلك. ويعتبر **المنهج اللغويّ الجماليّ** من أهم المناهج التي وظفها أحمد درويش، حيث يقوم على خطوتين أساسيتين هما: الفهم والتفسير.

وسيقوم هذا البحث على دراسة الصّورة الشِّعْرية، ويتناول مفهومها عند أحمد درويش، وأهميتها، ووظيفتها، والإمكانات التي تملكها الصّورة، ويناقش بعض الأقنعة لها، مع بيان التقنيات الفنية للصورة الشِّعْرية.

بدأ مصطلح الصّورة الشِّعْرية **بالظهور** آواخر القرن التاسع عشر، وانتشر بمُسمَّيات عديدة كالصّورة الفنيّة، أو التصوير في الشِّعْر، أو الصّورة الأدبية. **والصّورة الشِّعْرية هي** عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقِّي للأفكار والحواس، خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلًا إلى المجاز والاستعارة والتشبيه؛ بهدف استثارة إحساس المتلقِّي واستجابته.(٩) وللصورة الحديثة **دورها** المتميز الذي لا يستهان به في البناء العضوي للقصيدة فضلًا عن قيمتها المعنوية وقدرتها على الكشف وإشاعة التجانس والتلاؤم في القصيدة كلها، لذا بات ضروريًا أن تتطلع الصّورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطورة يدرك أنَّها لا توضّح ولا تقرّر، إنَّما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة دون أن يسقط الشاعر في مطالبته هذه بالنخبوية والقيم الجمالية العاجية، وإذا ما تعثر أو قصرت موهبته عن ذلك فعليه ألَّا يلجأ إلى الغموض المتعمد هربًا وتعويضًا، أو يبحث عمَّا يخالف المألوف فلا يقنع المتلقِّي بجدواه. (١٠) وقد **اتّسمت** قصائد الشِّعْر الحديث باعتماد واسع على الصّورة الشِّعْريّة وفضاءاتها، فانبثق منها مجال رحب من الصور التي تحاكي مجالات متعدّدة متّصلة بمواقف من

الحياة، كما أنَّها أبرزت الخبرات الشاعريّة، ودلّت على مفهوم دقيق للأمور، وبذلك تكون قد نقلت مشهدًا حيًّا وتجربة إنسانيّة وافرة. "فالأدب ليس شكلًا تعبيريًّا فقط، ولكنَّه انطلاقًا من ذلك، أفكار ومضامين ورسالة إنسانيّة أو قوميّة أو فنّيّة، وألوان تُتّخذ في مجابهة ألوان من السلوك المعيّن أو الظروف المعيَّنة، ثمّ هو أيضًا صادر عن نفس معيّنة ذات ثقافة خاصّة، وظروف تتعدّد من لحظة إلى أخرى. (١١)

وفي موضع آخر يرى أحمد درويش أنَّ **الصّورة هي النواة الرئيسة لبناء عالم القصيدة الفنيّ**، فرغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التي يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنيّ، تظل الصّورة النواة الرئيسة لهذا العالم، وتحمل خليتُها مهما كانت دقتها الخصائص الرئيسة الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج، وينعكس كل ذلك بالضرورة، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى، على مناخ العَالم الشِّعْرى الذي تلج بنا القصيدة داخله، إحساسًا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال، ويتبدَّى خلال ذلك ملامح طاقة الشاعر الحقيقية، وقدرته على الخلق المصغر، خلال ملكة التصور استقبالًا وخلال الصّورة إرسالًا. (١٢) وهي **أداة التشكيل الشِّعْرى الأولى** في البناء الفني، يقول: "في سبيل تحقيق غايته يستعين الشِّعْر بوسائله الرئيسة في البناء الفني، وخاصة الصّورة – أداة التشكيل الشِّعْرى الأولى". (١٣)

فالوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصّورة، في معناها الجزئي والكلي. فما التجربة الشِّعْرية كلها إلَّا صورة كبيرة ذات أجزاء، هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصّورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي. (١٤) **وجريان الصّورة أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت**، مثلما تخضع عناصر الشِّعْر كالبناء اللُّغَويّ للقصيدة في النحو والعروض، يقول: "في الوقت الذي تستسلم فيه عناصر الشِّعْر الأخرى للقوانين مُبدية قدرًا أقل من المقاومة. فمن السهل أن تحكم على قصيدة ما بأنَّها موزونة أو خارجة على الوزن، ومن السهل أن يحسم النزاع بالاحتكام إلى قوانين العروض السائدة، حتى الذين يرفضون الإذعان لهذه القوانين لا يستطيعون إنكار وجودها، وكذلك الأمر بالنسبة **للبناء اللُّغَويّ للقصيدة**، وخضوعه لقوانين صارمة يصعب الجدل حولها ويحسم الموقف لصالح من يتمسك بها حتى ولو كان نحويًا بسيطًا مثل عبد الله بن إسحاق الحضرمي في مواجهة شاعر كبير مثل الفرزدق في قصة المشادة المشهورة بينهما، حول أخطاء الفرزدق النحوية في الشِّعْر. لكن جريان الصّورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت، ويظل الحكم بالخطأ أو الصواب فيه دقيقًا، وباب النقاش مُتسعًا، وحتى عندما يصل واحد كأبي تمام في بناء صورة إلى حافة الخروج عن المألوف. لا يملك واحد كابن الأعرابي أن يقول له: "إنَّ هذا شعر باطل". ولكنَّه يقول: "إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل" وهي عبارة ذات دلالة قوية فيما نحن بصدد الحديث عنه، من صعوبة المواجهة الصارمة للصورة والحكم عليها

بالإلغاء أو الإبقاء، لأنه حكم على جوهر الشِّعْر نفسه بجرة قلم أو لفظة لسان، وفن الشِّعْر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو." (١٥)

فالصّورة عنده أصل الحكم علي التجديد في الشِّعْر، يستدل بها في تحديد مفهوم الحداثة في القصيدة؛ فاعتبر الصّورة بمثابة معيار هذه الحداثة، بل وفضلها علي العروض في ذلك. يقول: "الصّورة محك التجديد أو الركود، التقليدية أو الحداثة، ولم يكن الوزن العروضي هو المحك على عكس ما يشيع بين المهتمين بالشِّعْر نقادًا أو قراء، ويستدل علي ذلك بأنَّ واحدًا كأبي العتاهية عُرف عنه الولع بالتجديد في الوزن العروضيّ، وصياغة أغاني الملاحين في دجلة على أوزان مبتكرة، وكتابة مقطوعات في أوزان مبتكرة، وكتابة مقطوعات في أوزان غير شائعة، وقولته المشهورة: "أنا أكبر من العروض" عندما كان يجابه بالخروج عليه، ومع هذا كله، لم يُدرج أبو العتاهية في صفوف المحدثين في عصره شأنه في ذلك شأن كثير من الشُّعَرَاءِ الذين مالوا إلى استخدام الأوزان المقلوبة والتنويعات الموسيقية في عصره، وإنَّما الذي نسب إلى الحداثة شاعر كأبي تمام لم يعرف عنه الخروج على قوانين الوزن مرة واحدة ولا التجديد في إطارها، ولا كان الفرق بينه وبين البحتري عند من يقارنون بين القديم والحديث، أنَّ أحدهما يكتب على طريقة تقليدية في الوزن الشِّعْري والآخر يخرج عليها، وموازنة الآمدي الشهيرة بين الشاعرين قائمة في جوهرها على ذلك المبدأ. بل يرى أنَّ قانون عمود الشِّعْر الذي ساد في الدراسات النقدية القديمة، لم يكن إلَّا تأكيدًا لذلك التصور من زاوية أكثر اتساعًا، ومحاولة لجمع خصائص القصيدة التقليدية في صورتها العامة التي ينبغي أن تبنى عليها وتتوالى أجزاؤها من خلالها، ثم في **الصّورة الجزئية** التي ينبغي أن تُبنى على نمط معين في شرف التشبيه وتناسب الأجزاء، ومن هنا فإنَّ الشِّعْر العمودي كان هو الملتزم بقانون الصّورة التقليدية وليس بقانون الوزن التقليدي كما يشيع خطأ بين المهتمين بالشِّعْر الآن." فيرى أنَّ هذه النظرة ينبغي أن تكون من بين أدلتنا في **تحديد مفهوم الحداثة في القصيدة**، وأن تأخذ مكانها جوار مبدأ شعر التفعيلة أو البيت أو شعر الشطر أو السطر، وهو المبدأ الذي شاع استخدامه وحده في التصنيف الشِّعْري بدءًا من نهاية الأربعينات، واختلطت بسببه كثير من القضايا بين ما يسمى بالشِّعْر الحر والشِّعْر التقليدي، وهو تقسيم ظل يسلب مزايا من أناس في كلتا الطائفتين هي لهم، ويعطي مزايا لأناس في الطائفتين لا يستحقونها. (١٦)

ويستدل بواحدة من العبارات التي تشير إلى خطورة **دور الصّورة المتعاظم في الفكر البشري**، وهي قول أندريه بريتون رائد المذهب السيريالي في فرنسا: "يبدو أنَّ الأداة الرئيسة لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئًا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصّورة". في مفتتح دراسته لأقنعة الصّورة في القصيدة الحَديثة عند فؤاد مغنم.(١٧)

ويؤكد على **أهمية الصّورة والشِّعْر معًا، وقيام مذاهب أدبية كاملة على فكرة الصّورة وطريقة بنائها**؛ فيرى أنَّ الاهتمام بمعيار الصّورة في تحديد مبدأ الحداثة، يقتضي اهتمامًا أكبر بدورها وعلاقتها بجوهر

الشِّعْر، واهتمامًا بجوهر الشِّعْر ذاته وعلاقته بالحياة، والاستفادة مما اكتُشف في الآداب الأخرى خلال القرنين الماضيين من أهمية الصّورة والشِّعْر معًا، ومن قيام مذاهب أدبية كاملة مثل: الرمزية والبرناسية والسريالية على فكرة الصّورة وطريقة بنائها، وخطورة دورها. ويعرض لقول أندريه بريتون في ميثاق السريالية: "في بعض الصور، توجد الشرارة الأولى لزلزال أرضي قادم، أو فلنقل لزلزال في النفس البشرية، وبعض الأرواح التي يصيبها هذا الزلزال إصابة حقيقية، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح الأخرى: "وهو يرى كذلك أنَّ الصّورة هي أداة تحرير الوعي وتحرير الجماعات، وأنَّها الهوة الرئيسة التي تفصل بين الشِّعْر والنثر. (١٨)

ويرى أنَّ الشاعر قد يلجأ إلى الصّورة **للنجاة من رتابة السرد التاريخي** وجفاف المحاجة، وجعل المشهد مُجَسدا، – في كثير من الأحايين – فعَبَرَ خلال ذلك حاجز الزمان؛ فالصّورة المجسدة – على خلاف التعبير المجرد – غير قابلة للتقادم. وهذا النهج هو الذي جعله يعرض لقول الشاعر العماني أبي مسلم البهلاني لتجسيده ضحايا صراع أبناء الملة الواحدة، تجسيدًا يبعث الأسى والحزن العميق في نفس المتلقِّي. فيرى أنَّ هذا التصوير لا يكتفى بأنَّه مشحون بالعاطفة، لكنَّه أيضًا متأهب بوسائل الفن الجيد، لينقل الحدث إلى نفسك ويطبعها فيه في وقت واحد، ولا يكتفى شأن نظم التاريخ، أن ينقل لك الحدث من ناحية، ومشاعر النظم وتعليقاته من ناحية ثانية، ويطلب إليك أن تقوم أنت بالمزج أو الصهر في نفسك، فالشاعر الجيد هو الذي يؤدى عن قارئه هذه المهمة، ولا يترك الأشلاء متناثرة في نفسه منفصلة عنه. وقد نجح هنا في ذلك. (١٩)

ويربط بين الصّورة والخلود للعمل الفني. فيرى في دراسته لشِعر أبي فراس الحمداني أنَّ أيًا ما كانت البواعث المباشرة لقول القصيدة أو تفسيرات رموزها التي قدمها دارسو أبي فراس انطلاقًا من الظروف الزمانية المحيطة بها، فإنَّ اللوحة تبقى تعبيرًا شعريًا متكاملًا تجسد حالة الحب عند فارس عاشق، وتحمل حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، تساعدها على تخليق مستقل للحالة الفنية دون حاجة إلى ربطها بالزمان أو المكان والحدث، **وهو استقلال يمثل أول شرائط الديمومة والخلود للعمل الفني**. (٢٠)

فجدة الصّورة ليست في أن ينتقي الشاعر مما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير. فأيّ شاعر لو اتخذ صورة الشمعة للتعبير عن حالة نفسية بعد أن يصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية، لما وجدنا في صورته عيبًا لأنها قديمة أو لأنَّها استعملت كثيرًا. (٢١) ورغم ذلك **يرى أحمد درويش أنَّها لم تأخذ أهميتها عند القدماء**، ففي مناقشته التطورات الفلسفية والنقدية للخيال والصّورة عند العرب، يرى أنَّ الصّورة لم تأخذ موقعها الحقيقي لدى البلاغيّين والنقاد العرب الأقدمين – سواء من خلال موقعها من المجاز، أو دور الخيال في تشكيلها – فقد تم إهمال الصّورة الواقعة الحقيقية التي ليست أقل أهمية من الصّورة المجازية. وعند الحديث عن **وظائف الصّورة**، كان يتم اللجوء إلى أمثلة نمطية أقرب إلى

الشواهد النحوية تنتقل من كِتاب إلى كِتاب ومن عصر إلى عصر. وفي هذا المناخ يرى أنَّ مطران جاء بمحاولة إيجاد تصور آخر، ورؤية الأشياء بطريقة أخرى، وإنتاج صور شعرية، تحاول أن تتقدم خطوة على طريق تطور الشِّعْر العربي.(٢٢) ففي المقدمة القصيرة التي افتتح بها الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨م أكد مطران تصوره، وركز على عدة ملامح في منهجه، حتى أشار إلى أنَّه لا يخاف من **استخدام الاستعارات غير المألوفة** خلافًا لما كان عليه القدماء، ومع ذلك، فهو يبذل أقصى طاقته ليحافظ على قيمة اللغة، وأضاف وهو يقدم طريقته الشِّعْرية، أنَّه يعتقد أنَّها طريقة شعر المستقبل، لأنَّ الشِّعْر الذي يُكتب بها هو شعر الحياة وشعر الحقيقة وشعر الخيال.(٢٣)

هل تصلح الصّورة أساسًا في النقد؟ تساءل إحسان عباس، ونظر إلى الصّورة من زاويتين فقط: الأولى: أنَّ الصّورة تعبير عن نفسية الشاعر، وأنَّها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام. والثانية: أنَّ دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة؛ ذلك لأنَّ الصّورة – وهي جميع الأشكال المجازية – إنَّما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشِّعْر.(٢٤)

أمَّا وظيفة الصّورة الشِّعْريّة، ففي نظر جون كوين هي التكثيف. فالشِّعْريّة هي تكثيفيّة اللغة، والكلمة الشِّعْريّة لا تُغيّر محتوي المعنى، لكنَّها تُغيّر شكله. فهي تَعبرُ من الحياد إلى التكثيف. وعليه، يصبح للصورة الشِّعْريّة ملمحان اثنان: فهي من الناحية البنيويّة شموليّة، ومن الناحية الوظيفيّة تكثيفيّة، فإذا كانت الشِّعْريّة تكثيفًا للغة، فإنَّ الصّورة الشِّعْريّة تكثيف للشِعريّة.(٢٥) ويتساءل أحمد درويش عن **دور الصّورة،** وهل يمكن أن نسند إليها وظيفة محددة في الشِّعْر. واستعرض للإجابة عن هذا محاولة البلاغيّين والنقاد عبر كل العصور تقييم دور الصّورة في الإبداع الشِّعْري. ويرى أنَّ محاولاتهم كانت تذهب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في وضعهم للصورة، فهي حينًا تحتل مكانًا شديد الضيق، وحينًا تحتل مكانًا شديد الاتساع. فالبعض يعتبر أنَّ الخطاب الشِّعْري يوجد مستقلًا بنفسه، وأنَّ الصّورة ليست إلَّا مثل حبات الكرز فوق التورتة. فيرى أنَّ القزويني وأتباع مدرسة السكاكي يعالجون دور الصّورة خلال الحديث عن هدف التشبيه. فيعتقدون أنَّ **الصّورة ليست إلَّا عنصرًا يمكن أن يساعد في تجسيد الجانب الملموس من الشِّعْر.** ويقدمون بيت المتنبي نموذجًا لذلك:

فَإِن تَفُقِ الأَنامَ وَأَنتَ مِنهُم فَإِنَّ المِسكَ بَعضُ دَمِ الغَزالِ

بالنسبة لهؤلاء النُقاد، فإنَّ **الصّورة عنصرٌ من عناصر الشِّعْر،**(٢٦) وهو عنصر شائعٌ وقوي، لكنَّه ليس العنصر الوحيد، لأنَّ هنالك عناصر أخرى تدخل في تحسين الشِّعْر، مثل: الزخرفة أو التجريد أو الندرة. وهذا التصور يدرس الصّورة لا لذاتها، لكن لخدمة القصيدة التي تنتمي إليها. ونُقاد آخرون لديهم

تصوُّر مقابل تمامًا للتصور السابق، **فالصّورة توجد عندهم قبل كل العناصر الأخرى** للقصيدة. فهي قبل المشاعر وقبل التفكير. ويعرض لقول باشلار في كتابه الهواء والأحلام: يمكننا أن نضع الصّورة ليس فقط قبل التفكير وقبل الحكاية، ولكن قبل كل تأهب. فهنالك نوع من رحابة الروح يتمُّ لحظة التأهب للقصيدة، وهذه الرحابة تقود الشاعر إلى لحظة طبيعية أولية، لا يمكن تصورها إلَّا مرتبطة بالخيال. فالخيال هو الذي يفكر، وهو الذي يعاني، وهو الذي يفعل، وهو الذي يفرغ شحنته بطريقة مباشرة في القصيدة. فالصّورة الفاعلة هي بدهية. ويرى أحمد درويش أنَّ هناك تصورات نقدية أخرى بين هذين التصورين المتباعدين، يوضح كلٌ منها على طريقته دور الصّورة في الشِّعْر. ويعتقد أنَّ **مفتاح دور الصّورة** يكمن في علاقة الربط بين العوالم التي تتجسد في القصيدة. فمن الممكن تصور هذه العلاقة على مستويين: على مستوى الاستقبال، وعلى مستوى البث. وقد يكون الاستقبال داخليًّا أو خارجيًّا، وقد يكون البث أيضًا داخليًّا أو خارجيًّا. ويعي أنَّ هذا التقسيم يبدو مصطنعًا، لأنَّه خلال عملية الإبداع الشِّعْري، تتفاعل كل العناصر لتنتج القصيدة، لكنَّه مفيد على مستوى الدراسة والتحليل.

أمَّا **علاقة الاستقبال** فيرى أنَّ هنالك علاقة خاصة بين الشاعر والعَالم يمكن خلالها توضيح علاقة الاستقبال. **وبتطبيقه** على شعر مطران يجده نجح في أن يدلف إلى قلب الطبيعة، وأن يقيم حوارًا حيًّا معها، يتجاوز به وصف مفرداتها، ذلك الوصف الذي امتلأ به الشِّعْر العربي، ويتفاعل معها، ويلتحم بها، فالطبيعة بالنسبة إلى مطران عائلة كبيرة، تختلج بالمشاعر الإنسانية. ولا يمكن أن يتصور هذه العلاقة عبر التجريد والوصف الخارجي. ومن الأمثلة الكثيرة للاستقبال يؤكد هذه الملاحظة، ويستشهد ببعض الأبيات من قصيدة المساء التي كتبت في لحظة معاناة الشاعر من وطأة الحب والمرض معًا، وفرضت على الشاعر الابتعاد والعزلة. فيرى أنَّ ظهور المشاعر الداخلية لا يأخذ طريقة التعبير المباشر عنها، فهو لا يقول أنا حزين، أو أنا مريض، لكنَّه يترك هذه المشاعر تظهر عبر الصور، وعبر العلاقة التي تربط مطران بالطبيعة. وفي هذه الحالة، فإنَّ الصّورة وحدها هي التي تسمح للشاعر بالتعبير عن مشاعره. وهذا الدور في توظيف الصّورة استقبل استقبالًا طيبًا من النقاد العرب ودارسي مطران. وأنَّ **التجديد عند مطران** يكمن في التزاوج أو الالتحام بين جزئيات الصّورة الداخلية والخارجية. فيرى أنَّ استخدام رموز الطبيعة يختلف من شاعر إلى آخر، ويختلف أيضًا من قصيدة إلى أخرى لنفس الشاعر، فتكتسي النصوص بألوان مختلفة من المشاعر الداخلية. حينئذٍ تغدو مهمة الشاعر أكثر صعوبة وأكثر أهمية في آن واحد. ويرجع ذلك إلى أنَّ هذا التصور لا يقبل الطبيعة كما هي، ولا يقدم لها رسمًا خارجيًّا، ولكنَّه منهج الاكتشاف الدائم، وفك الشفرات المتواصل لأسرارها ورموزها. (٢٧)

أمَّا **علاقة البث** فيرى أنَّ الشِّعْر ليس مجرد تصور، وإنَّما هو أيضًا وسيلة اتصال تسمح بإقامة علاقة بين الشاعر والمتلقِّي. ولكي تتحقق هذه الوظيفة ينبغي أن يأخذ كل عنصر في الخطاب الشِّعْري مكانه المناسب، وأن يكون لكل صورة علاقة داخلية مع الصور الأخرى ليتشكَّل من مجمل الصور طاقة تلمس مشاعر مَنْ يتوجه إليهم هذا الخطاب. فلابد من علاقات داخلية بين الصور لِتَوجِد علاقات بين الصور والمتلقِّي.

أ. **العلاقة الداخلية بين الصور**: فالقصيدة عنده صورة كلية تتشكل من تتابع صور جزئية، كلّ تتناغم عبر علاقة داخلية مع الأخريات. فقد كانت تعتمد نظرية النقاد القدماء على وحدة البيت لا على وحدة القصيدة، وعلى الرغم من ذلك، فإنَّ النقاد القدماء والشُّعَرَاء أحسوا بضرورة التناغم بين الصور المتعاقبة. ويعرض لإشادة ابن قتيبة بقوة الإحكام إن وجدت بين البيت وسابقه ولاحقه. أمَّا هذا العصر فيرى أحمد درويش أن كل العناصر كانت تتجه نحو الحديث عن وحدة البيت بدءًا من قواعد التضمين، وتعدد الموضوعات في القصيدة، وغياب الخيال الخلاَّق المبدع والنشط. وقد كان الشُّعَرَاء يحسون بوحدة البيت بنفس درجة إحساس النقاد لها. لكن مع التطور النظريّ والعمليّ، وُلِدَ تصورٌ مختلف في العصر الحديث. فيرى أنَّ ناقدًا مثل العقاد يأخذ على أمير الشُّعَرَاءِ أحمد شوقي فيما كَتبه عنه في الديوان أنَّ قصائده تفتقد التناسق والنظام بين الأبيات، وأنَّ الترتيب الذي يعطيه لها الشاعر ليس هو بالضرورة الترتيب الوحيد الممكن. وقدم مثالًا على ذلك من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي رواها العقاد أولًا كما كتبها شوقي، ثم بعثر أبياتها الواحد مكان الآخر دون أن يتغير معنى القصيدة. **وبتطبيقه** على شعر مطران، يجده من أوائل من طبق المفهوم الجديد لوحدة القصيدة. فعنده أنَّ **دور الصور** يكمن في إقامة علاقات تجعل من القصيدة جسدًا حَيًّا، كل عضو منه له موضع، لا يمكن أن يحل مكانه عضو آخر. ويتساءل عن كيفية تحقيق مطران لهذا التصور؟ فيجده يطبق لتحقيق هذا التصور لونين من تقنيات الصّورة، فهو إمَّا يطرح **صورة كبيرة وفي داخلها تفاصيل صغيرة**، أو يطرح مجموعة **متعاقبة من الصور الصغيرة التي تتجه نحو صورة مركزية**.[٢٨]

ب. **علاقة البث الخارجي**: يرى أحمد درويش أنَّ ما دام الشاعر تصور القصيدة وكتبها، فتقرأ أو تسمع. ودور الشاعر يتوقف هنا ليبدأ دور المتلقِّي. وهو دورٌ لا يمكن إهماله لأنَّ خيال المتلقِّي يمكن أن يذهب إلى أبعد من خيال الشاعر، ويعطي للعمل الفني بعدًا أكثر اتساعًا. فالصور هنا هي التي توقظ الخيال الشخصي للمُتلقِّي. ووفقًا لهذا التصور، يرى أنَّ عالم القصيدة يتسع ويتجه إلى الخارج حيث يتم استقباله ومضاعفة أصدائه غالبا عبر المتلقِّي.[٢٩]

ويعرض أحمد درويش **التطور الكبير لاستخدام الصّورة الشِّعْرية**، في الشِّعْر العربي خلال العصر العباسي، نتيجة لتطور الحياة واتصالها بالآداب الأجنبية، وشيوع ألوان من الفنون الجميلة بدرجاتها المختلفة

ومذافاتها المتنوعة التي تولدت عن اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب ومعرفتهم لطرائق تمتعهم الفني. ومناقشة لمدى وفاء الصّورة في بنائها القديم لحاجة العصر وثقافته وفنونه، حيث قاد التطور في هذا الاتجاه، الجماعة التي عرفت بشعراء البديع أو بالشُّعَرَاءِ المحدثين، أمثال: بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام وعبد الله بن المعتز. (٣٠)

أمَّا عن **مفهوم الصّورة الشِّعْرية، فيُعد** من المفاهيم النقدية المعقدة، شديدة الاضطراب؛ لتشعب دلالته الفنية. فقد عانت الصّورة الشِّعْرية، اضطرابًا في التحديد الدقيق، مصطلحًا مستقرًا، حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعًا بين قسم كبير من الدارسين. ورغم ذلك أيَّة محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضربًا من محال؛ لارتباط الصّورة بالإبداع الشِّعْري ذاته وفشل المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده دومًا؛ لخضوعه لطبيعة متغيّرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة. فالصّورة حين تكون الأداة – الجوهر: هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي – الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشِّعْرية المتميّزة هذا من جانب، ومن جانب آخر إنَّ **تحديد الصّورة الفنية أو وصف طبيعتها يعتمد على ما تحثه في نفس متلقيها** من وجوه للاستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية. وهنا يتداخل عاملان **أحدهما:** الخصائص الذاتية الإبداعية للصورة، وتفاوتها بين الشُّعَرَاءِ، **والآخر:** اختلاف النقاد في التعبير عن استجاباتهم للصورة الفنية وصياغة هذه الاستجابة بتحديد أو حكم، فالنقاد مختلفون، قدرة وثقافة وميلًا وتجاوبًا ومناهج خاصة، وإدراك الصّورة يعتمد على الإحساس المرن المدرب القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة فيها. (٣١)

انطلق أحمد درويش من **تعريف الصّورة** الذي اقترحه موريس بلانشا ، ونقله مينار، وعرضه أحمد درويش في حديثه عن الخيال والصّورة عند خليل مطران. الصّورة ليست زينة، ولا جزءًا من تفاصيل القصيدة، وليست مجرد منتج لحساسية الإنسان. إنَّها القصيدة تجسدت خلال الأشياء. إنَّها حركة الأشياء والذوات وهي تبحث لتجمع بين ثقل عمق الأرض والشفافية الواضحة، أن تلتقط خطوط الحياة بكل متناقضاتها. فيرى أنَّه يحتوي الخطوط الرئيسة لقضية الصّورة الشِّعْرية، مثل: المنبع والشّكل والوظيفة. وهي الثلاث زوايا الكبيرة التي حاول أن يطورها في دراسته، ويرى أنَّها الخصائص الفنية في شعر مطران. (٣٢) **فالصّورة** بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكُّل مناخ، **من وسائل التعبير الشِّعْري** المعتادة، مثلها مثل اللغة بمستوياتها المختلفة، والرمز بدرجاته المتفاوتة. (٣٣) ففي دراسته لدرجَات امتزاج العنَاصر الأولى في غزل العقاد، يجد احتلال **التعبير بالصّورة** لمكان متميز في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه الصّورة والهدف الذى ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنًا

ركينًا في مذهبه، **وهاجم الصّورة** التي حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس، التي لا يزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورًا. ويرى أنَّه يلجأ في نصوصه النقدية في الديوان ومقالاته المتفرقة في الأدب والنقد –غالبًا– إلى الصّورة لأنَّه يدرك أنَّ لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، قال قديمًا في تفضيل الشِّعْر عن القصة: "إنَّ بيتًا واحدًا، مثل قول القائل:

وَتَلَفَّتَـت عَينـي فَمُـذ بعـدت عَنها الطُلولُ تَلَفَّتَ القَلبُ (٣٤)

يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت إلَّا بأنَّه بُنِيَ على الصّورة من أوله إلى آخره؟ (٣٥)

ويعرض **مصطلح كيمياء التصوير** وأثره في عالم التجربة الشِّعْرية، ويرى أنَّه لا يقل تأثيرًا عن كيمياء التعبير– ما ذكره الباحث من قبل – حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع، ففي دراسته لشعر محمود حسن إسماعيل، يمثل بقوله:

سُـفني أقلعـت ومـا كنـت فيهـا

إنَّمـا كـان سـبحها عروقـي

تمخـر المـوج وهـو قلبـي

فيرى تعاقب **وتجتاح زئير الرياح وهو طريقي** الصور مراوغة بين التجسيد الموهم بوجود السفينة والملاح والموج والشاطئ. والتذويب المتعمد المحطم للإطار، المفجر لامتزاج البعض بالكل واللحظ بالدائم. فيذكر أنَّ ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشِّعْرية الخالصة تتجسد، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة. (٣٦)

فالكيمياء هي مزج وسهولة التداخل والتوحد، التي تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشِّعْر. كما عرض ذلك في دراسته الصحراء والحواس المستنفرة، قراءة في شعر عنترة، فيرى أنَّ صورة الناقة ولدت من صورة الحصان دون فاصل مرئي، ستلد بدورها صورة النعام، وما دامت السرعة قد بلغت مداها، فقد تداخلت من خلالها في حدقة الحواس المستنفرة، مشاهدة الطبيعة في الصحاري الشاسعة، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط ولا إلى أدوات الانتقال. فالظليم ذكر النعام سوف يتسلل إلى الصّورة تسللًا خفيفًا، كما يحدث في **طريقة التداخل والإحلال في التصوير السينمائي**. (٣٧)

ويتحدث عن **شاعرية التصوير**، فيشير في حديثه عن موهبة أمل دنقل الشِّعْرية، وكيف أنَّه استطاع أن يفلت من دوائر التشابه، ويشكل لنفسه مذاقًا خاصًا، تكاد من خلاله تعرف قصيدته لدى قارئ شعر هذه المرحلة، بخصائصها المميزة، قبل أن تعرف بتوقيع صاحبها عليها، ولقد تجلت مظاهر هذا التميز بصفة عامة خلال وسيلتين تتحقق فيهما درجة ما فوق الصفر بمفهوم الأسلوبيين. وكانت الوسيلة الأولى تكمن في البناء اللُّغَويّ الداخلي لقصيدته، فهي تتصل بشاعرية التعبير، والثانية تكاد تتداخل معها تتصل بشاعرية التصوير. فيرى أنَّ قصيدته اعتمدت الخيط السردي الممتزج بالتأمل والذي يتيح للمُتلقِّي متعة رأسية وأفقية في وقت واحد، وشريطًا متصلًا من اللقطات المتتابعة التي تحملها غالبًا الأفعال المضارعة الخالية من حروف العطف. (٣٨)

مما سبق نجد أنَّ أحمد درويش لم يتطرق للتعريفات المختلفة للصورة الشِّعْرية، مثلما فعلها نُقاد قبله، لكنَّه ومن خلال منهجه الجماليّ، ومثلما كان ينظر للغة الشِّعْرية، فهي تذوق ناتج من كيمياء التصوير. فهي تمثل جوهر الشِّعْر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.

يعرض أحمد درويش **للنهج التصويري**، فيرى أنَّ موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، تتحدد على أساس منه الزاوية التي يلقى عليها الضوء؛ فقد **يزداد القرب**، فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها. وقد **تتوسط** المسافة؛ فيرصد المشهد في إطار الحجم الطبيعي، وقد **يزداد البعد**؛ فتختفي التفاصيل الدقيقة، وتبقى ملامح المشهد العام، أو تبقى الظلال، بدلالاتها المتفردة. وإذا كان علم التصوير الحديث في إطار التقدم العلمي قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا، وأطلعنا من ثَمَّ على رؤى وحقائق لا نهاية لها، فإنَّ **التصوير الشِّعْرى** أيضًا يهتدى بوسائله الخاصة إلى رصد الكائنات والأشياء من زوايا متعددة، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة، وتغرس الدهشة في الأشياء التي كستها بلَادة الألفة. ويمكن أن نرى العين الراصدة في مشاهد أخرى، وقد أخذت موقعها في أعلى اللوحة، أو في موقع العلو البعيد الذي تكاد تختفي فيه الملامح ولا يبدو فيها إلَّا حركة الظلال أو السلويت، كما تعرفه فنون الرسم الحديثة. ففي دراسته لقصيدة عاشقان ديوان رماد الأسئلة الخضراء لمحمد إبراهيم أبو سنة، يتحقق فيها هذا النهج التصويري في رصد الظلال، حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيلة بحر الرجز متفلعن، إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات الوصل غالبًا، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور، فتبدو العين والأذن لاهثتين وراءها تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة. (٣٩)

ويرى أحمد درويش **أنَّ الشاعر يميل أحيانًا إلى صور بعينها**، ويقترب منها دائمًا ويلف من حولها، ولا تكاد تغيب عن عين القارئ في أي قصيدة من قصائد الديوان، ففي دراسته لديوان صلاح والي، يرى أنَّ **صورة الماء** – على سبيل المثال – في ألف باء الحجم: "**زلزل الصدر بالموج**". في آية من ديمومة

العذاب: "**وكان الرب يخرج من مياه النهر مغتسلًا**". في الصدور من فيض العشق: "**تعاليت فوق العروش على الماء**". وبعدها تأتي قصيدة من أين يأتي البحر، ومحور قصيدة الجلوة الأخيرة هو النهر، ولا يختفي النهر من قصيدة المرايا: "**هو النهر يطرح طميًا جديدًا... تعود الجياد الأصيلة للبر من بحرها**"...(٤٠)

كذلك يؤكد أحمد درويش أنَّ **لبيئة الشاعر أثرها على طبيعة الصور** المستمدة منها، خلال دراسته لعبد الله بن المعتز، الذي ولد في بيت الخلافة العباسية، فأبوه كان خليفة وجده كان الخليفة المتوكل، فأثّرت هذه النشأة عليه تأثيرًا خاصًا، جعلت ثقافته واهتمامه وصياغته الشِّعْرية تحمل آثار الترف والقصور، وأصبح ذلك سمة من سماته، فأبياته تفوح منها صور المسك والعنبر والأحجار الكريمة. وعندما قال أحد الناس لابن الرومي معاصره وعدوه التقليدي، لِمَ لا تكتب صورًا مزدهية كصور ابن المعتز عندما يصف الهلال قائلًا:

وَانظُـر إِلَيـهِ كَـزَورَقٍ مِـن فِضَّـةٍ قَـد أَثقَلَتـهُ حُمولَةٌ مِن عَنبَرِ (٤١)

فأجاب ابن الرومي: "إنَّما يصف ابن المعتز ماعون بيته، فهو أمير وابن خليفة، ولكنني أصف ما أشاهده فأجيد". وانشد ابن الرومي صورته المحكمة: (٤٢)

مـا أنـسَ لا أنـسَ خبـازًا مـررتُ يـدحو الرقاقـةَ وشـكَ اللمـح

مـا بيـن رؤيتهـا فـي كفـه كـرةً وبيـن رؤيتهـا قـوراءَ كـالقمر

إلَّا بمقـدارِ مـا تنـداح دائـرةٌ فـي صـفحة المـاء يرمَـى فيـه

(٤٣)

ننتقل لاستعراض بعض المداخل الفنية لبعض دراسات أحمد درويش وتحليلاته النقدية من الجانب النظري والتطبيقي، ومناقشة تشكيله للصورة وإمكاناتها وأقنعتها. ففي دراسته **لتشكيل الصّورة** في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، خلال قراءة في ديوانيه رماد الأسئلة الخضراء ورقصات نيلية. حاول أحمد درويش **تتبع أنماط العلاقة بين الواقع والعالم الشِّعْرى، والطرق المباشرة أو المتعرجة أو المُلتفة التي تسلكها الصّورة وهي تتشكَّل بين يدي الشاعر**، فتبدو وقد مدت خيطًا رقيقًا ينتمي أحد طرفيه إلى واقع مألوف، وينتمي الطرف الآخر إلى عالم لا يماثل الواقع الأول، لكنَّه أيضًا لا يقطع الصلة به. ويرى أنَّ هذه العلاقة أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التي تمتد في جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط، بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمي إلى مذاق هذه المكونات، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم. وبالمثل يرى أنَّ **تشكيل الصّورة الشِّعْرية** يمر أيضًا برحلة خفية مماثلة بين الجذور والثمار،

يتاح لها من خلالها أن تُشكِّل التراب في مذاق فاكهة ناضجة، قد تكون حلوة أو مرة، مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى، دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها. **تتتابع هذه الصور** المتجهة من الجذر إلى الغصن، من الواقع إلى العالم الشِّعْري في مطلع قصيدة خريفية. (٤٤)

ومن خلال **المذاق** يكشف أحمد درويش بعض جوانب شعراء الصعاليك، فيعرض رسم الشَّنْفَرَي **لصورة** له وللقطا أثناء التسابق في الصحراء للوصول الى عين ماء، ويصل قبلها على الرغم من أنَّه لم يجر بكل سرعته، ويشرب النصيب الأكبر من الماء قبلها، وتضطر هي أن تمد أعناقها الطويلة بعده في الحوض حتى تلامس الماء والذي سبق إليه الصعلوك وشرب معظمه. (٤٥)

هَمَمْـــتُ وَهَمَّـــتْ وَابْتَـــدَرْنَا وَشَـــمَّرَ مِنِّـــي فَـــارِطٌ مُتَمَهِّـــلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهْيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ يُبَاشِـرُهُ مِنْهَـا ذُقُـونٌ وَحَوْصَـلُ

ويعرض **تطور الحركة من خلال الصّورة وليس من خلال التعبير المباشر**، فخلال دراسته التحليلية لقصيدة المسيح والخائن، للشيخ عبد الله بن علي الخليلي، المقسمة لمدخل رئيس ومجموعة من المقاطع الصغيرة المتتالية ونهاية. يرى أحمد درويش **تعاون طبيعة التصوير والتعبير** في أقسامها على تكوين الإحساس النفسي الذي يتكون لدينا في نهاية العمل. حيث يختلف المدخل في طبيعته التعبيرية والتصويرية عن المقاطع التي تليه. (٤٧)

ويوضح مدى **أثر حركة الفوضى والاضطراب على بناء الصّورة**. ففي دراسته لديوان حامد طاهر، قصيدة الوجبة:

اندفعت أمواج الثيرانْ

الأرجل والأيدي

تتطاير في عزفٍ همجي شاردْ

نحو طريقٍ منفتحٍ لا تعرف أين يؤدِّي

واختلط الأكثر خوفًا بالأكثر قوّةْ

في الإفلات من الموت الجائعةِ أظافرُهُ لحشاها

والفاردِ لِبْدَتَهُ خلف قوائمها!!

فليس تقديم المسند إليه في الصّورة الثانية **الأرجل والأيدي** على المسند **تتطاير** إلَّا لونًا من إعطاء الإحساس باللهاث، وإرسال الصور إرسالًا خاطفًا، ومن هنا يرى أنَّ القارئ لا يستريح كثيرًا لاسترخاء النفس في الصّورة قبل الأخيرة: "**في الإفلات من الموت الجائعةِ أظافرُهُ لحشاها**". فبالرغم من جودة

خامة الصّورة فإنَّ نسيجها خلال منعوت + نعت سببي + معمول لذلك النعت السببي + جار ومجرور متعلق بالنعت السببي، هذا النسيج المطول جعل خيوط الصّورة تتراخى في يد الشاعر، وتبدو كالتصوير البطيء في وسط حركة سريعة متلاحقة. (٤٨)

يتناول **اتجاه الإحكام في العلاقة بين جزيئات الصور، وظاهرة التداعي في بنائها،** وشيوعها في القصيدة الحديثة، فيبدو كما لو أنَّ التداعي يحل محل التماسك في العلاقة بين الصور المتتالية. ففي دراسته لقصيدة قلبي يفر بلا اتجاه شعر محمد إبراهيم أبو سنة، التي تمثل بعض صورها هذا الاتجاه. فيرى – دون شك – أنَّ **ظاهرة التداعي في بناء الصور** يخلع جانبًا من الغموض على القصيدة، وهي ظاهرة تشيع في القصيدة الحديثة، وتتفلت بسببها الخيوط من يدي الشاعر، فيجيء النسيج مهلهلًا، وينقطع الاتصال بينه وبين المتلقّي. (٤٩) **وعلي العكس من ذلك** يرى أنَّ المرات التي تنضج فيها القصيدة في نفس الشاعر، يجئ البناء الفني مُتسقًا يؤازر بعضه بعضًا، وتبدو خلاياه من خلال المجهر متكاملة، تتراسل فيها عناصر السلب وعناصر الإيجاب، ويؤدي التجسيد والتجريد هدفًا مشتركًا، وتبدو العناصر اللُغَويّة على مستوى الأداة والكلمة والجملة وكأنَّها لبنات تسد كل منها ثغرة قدت على قدرها في بناء كبير، لا يستطيع القارئ أن يفلت من أسر قصيدة مُحكمة تمزج الحب بالوطن ويتحقق فيها قدر كبير من سمات القصيدة الجيدة . (٥٠)

يؤكد أحمد درويش **الإمكانات التي تملكها الصّورة، فيناقش بعض الأقنعة لها،** تستطيع خلالها أن تصل بالشاعر إلى جوهر الأشياء، وتصل بنا إلى جوهر الشاعرية عنده، وتصلح مدخلًا مهمًا لمناقشة فن الشِّعْر في القصيدة الحديثة. فتأخذ أحيانًا شكل اللقطة العابرة وأحيانًا شكل الموقف الواحد، أو شكل الضفائر المتوازية والمتعارضة والتي تكون في مجملها موقفًا ما، أو شكل القصيدة الكاملة التي تجنح إلى الصّورة، فتنجو بها من مزالق التعبير المباشر، وإن كانت لا تنجو بها من كل مزالق هذا التعبير. ويذكر رؤية جوبير (٥١) للشاعر الحق "الذي تمتلئ نفسه بالصور الواضحة على حين أنَّ نفوسنا لا توجد فيها الصور إلَّا متفرقة وغامضة، وهو يستلهم هذه الصور أكثر مما يستلهم الأشياء ذاتها". ففي دراسته للقصيدة الحديثة عند فؤاد مغنم. منذ اللقطة الأولى في ديوانه، **تأتي الديباجة صورة سريعة معبرة** عن كثير من خصائص الديوان. ويشوبها أحيانًا **فكرة الخلط بين الصّورة الأصلية والصّورة المُوازية،** فبتأمل مسيرة الصّورة في هذا المقطع يجد أنَّها مسيرة غير تجريدية يتحرك فيها الريح والليل والقبو والطريق والممر، ثم يفاجأ خلال هذه المسيرة بالبيت الذي يقول:

مسافران في تزاحم الحروف

فيقدم له **صورة مجردة وسط مجموعة من الصور المحسوسة،** خلال ذلك يشف الشاعر عن هدفه الأساسي، وعن الانطباع الموازي الذي يريد أن يتركه، لكنَّه تعجل الإشفاف عن ذلك الانطباع،

وخلط بين الانطباع الأول والانطباع الموازي فأحدث ثقبًا في الجدار الرقيق الزجاجي، الذي ينبغي أن يشف دون أن يثقب لئلا تتسرب منه الرياح فتبعثر ريش الصّورة الذي يساعدها على التحليق، والذي جمعه الشاعر في أناة وحرص. (٥٢)

ويتمثل قناع الصور المتجاورة المؤدية إلى **هدف انطباعي واحد** في قصيدة: وفي صدرنا تبعث الأسئلة لفؤاد مغنم، فتختار فكرة النمو الدقيق بواحدة من الصور، وتتبع خصائصها ووقائعها قبل أن تفرغ منها إلى غيرها. **ويتساءل** أي المنهجين يعطي إمتاعًا فنيًا أكثر: أن يقفز الشاعر من صورة جزئية إلى أخرى تختلف عنها، لكنَّها تتوازى معها لتقدم الصور في النهاية شعورًا متجانسًا، أم أن يثابر الشاعر على صورة واحدة جيدة فيتوسع في أطرافها ويشحنها من كل زواياها حتى تستوي جسدًا حيًا يقول ما يريده الشاعر، ويقف عند نهايتها حتى ولو جاءت القصيدة قصيرة؟ ويجيب عن ذلك خلال دراسته لقصيدة ليليات لفؤاد مغنم، التي **تدور حول فكرة واحدة مؤثرة، وصور قصيرة معبرة عنها**، تعطي للمُتلقِّي جرعة شعرية خفيفة ومركزة في وقت واحد، تقدم له قناعًا مختلفًا من أقنعة الصور الشِّعْرية. **فالصّورة المحورية** في هذه القصيدة القصيرة تتمثل في الصمت رمز التحرر من تأثير الخارج على الذات، وترك النفس الشاعرة وحدها في لحظة زمنية تختلف أبعادها ومقاييسها عن اللحظة الزمنية الخارجية التي تشترك مع الآخرين في حيواتهم. **أمَّا الصّورة الأخرى** التي تكتمل بها القصيدة، فيرى أنَّها تنطلق من أفق الصّورة وتُكملها، فإذا كانت نقطة انطلاق الصّورة الأولى هي: الليل، وهي صورة بصرية في عمومها، فإنَّ نقطة انطلاق الصّورة الأخرى كانت الصمت، وهي صورة سمعية في عمومها، وخلال اختلاف مصدر الصّورة تكتمل الدائرة.

وعلى عكس ما سبق، يُقدم خلال **النفس الطويل** قناعًا آخر من أقنعة الصّورة، يبدو الخيط فيه متشابكًا مضفورًا، لكنَّه عند التأمل لا يبدو مُعقدًا مُغلقًا. ففي دراسته لقصيدة فصول من كتاب الليل، والتي يحمل الديوان عنوانها، يرى أحمد درويش أنَّها تُمثل نهجًا مقابلًا، أو قناعًا آخر من أقنعة الصّورة، يختلف عن القصيدة القصيرة، فهي قصيدة طويلة، حاول الشاعر أن يجعلها **قصيدة مضفورة** على مستوى الإيقاع والصّورة والإحساس، وإن كانت الأطراف المختلفة تلتقي في نهاية المطاف لِتعبّر عن وحشة الشاعر بين الانفراد والتزاوج. (٥٣)

وفي محاولة منه لمناقشة **مصادر الصور وتقاطعات العوالم** يقف أحمد درويش أمام **المادة الخام للصورة** الشِّعْرية عند مطران، فيرى تقاطعات العوالم في شعره قبل أن يرى كيف تجسدت، ونحو أي هدف توجهت. فحاول تقديم اقتباسات واسعة من هذه الصور في غياب تصنيف دقيق لها في شعر مطران. وأخذ عينات من الجزء الأول من الديوان الذي يحتوي على مئة وإحدى وثلاثين قصيدة، للحصول على عينة ممثلة

لشعره من ناحية، وللشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين من ناحية ثانية. واختار الصور التي تستخدم الكلمة نفسها سواء في بداية الصّورة أو وسطها أو خاتمتها في الجزء الأول [٥٤].

وتتخذ الصّورة أبعادًا مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانًا تكون **لقطة ثابتة** للحلوى والذباب:

مـــائدة كـــم بـــت أشـــتاقها ألقيـت فـي صـفحتها بالـذبابْ

أرحتنـــي منهـــا، فقـــد عفتهـــا فليـــس فيهـــا مـــورد مســـتطابْ

(٥٥)

وأحيانًا تكون **لقطة متنامية**، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسيدي مصور، فيكون النمو بأحدها نموًا بالموقفين في وقت واحد. وأحيانًا **تتحول الصّورة خلال النمو إلى رمز مستقل**، لا يمثل الطرف المعنويّ فيه إلَّا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم. [٥٦]

ويرى أنَّ درجات استدعاء العناصر الطبيعية تختلف من قصيدة لأخرى، فتأتي في **صورة لقطات سريعة** كل لقطة منها تنتمي إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنّها تصب مُركزة حول نقطة تلاقى القصيدة، ومنها تأتى هذه اللقطات المركزة في قصيدة اليقين ديوان أشجان الليل. وفي طرحه لمجموعة من **الصور التجسيدية للمحبوب** يلاحظ على الصور مع جمالها، أنَّها **مستمدة جميعًا من موروث ثقافي**، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القارئ كأنَّها صور بلاستيكية، أو صور موديلات تقدم المقاييس النموذجية في الجمال أكثر مما تقدم نموذجًا حيًّا، في قصيدة كأس على ذكرى من ديوان وهج الظهيرة. [٥٧]

وهكذا نلحظ كيف استطاع أحمد درويش مناقشة وعرض قصيدة العقاد الغزلية خلال أبعاد الصّورة المختلفة، مثل: اللقطة الثابتة واللقطة المتنامية أو تحول الصّورة خلال النمو إلى رمز مستقل أو خلال صورة لقطات سريعة، مع طرحه لمجموعة من الصور التجسيدية المستمدة من موروث ثقافي.

ويرى أحمد درويش أنَّ **أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام**، تبدو مدخلاً فنيًا جيدًا خلال دراسته لملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، فأثناء التعبير عن الحرية المفقودة ومعنى الوطن الضائع والموجود في آن واحد. لم يستخدم الربط بين اللوحات، إنَّما **ضمت صورًا خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها**، وقدمت خلال هذا الرصد المجرد، والاكتفاء برصد الصور المتوازية التي تبحث عن روابط بينها، أدلُّ كثيرًا على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية، ففي قصيدة ثلاث صور، ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة في القرية الصغيرة، لوحة القمر الحزين ولوحة الحبيب الساهم ولوحة البيت الفقير.

وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام، فإنَّها تفلت من الوقوع في مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعي خلال التمهيد لها بأفاق اللوحتين السابقتين. (٥٨)

ويناقش أحمد درويش **الملامح العامة للصورة التي تمتزج فيها حاستا الشم والبصر**، في دراسته الصحراء والحواس المستنفرة قراءة في شعر عنترة، فعند رسمه لمناخ لوحة الرحيل:

إن كُنتِ أَزمَعتِ الفِراقَ فَإِنَّما زُمَّت رِكابُكُمُ بِلَيلٍ مُظلِمِ

ما راعَني إِلّا حَمولَةُ أَهلِها وَسطَ الدِيارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمخِمِ

فيها اِثنَتانِ وَأَربَعونَ حَلوبَةً سودًا كَخافِيَةِ الغُرابِ الأَسحَمِ (٥٩)

يلاحظ غلبة الظلمة والسواد عليه، فالركائب علقت لها الأزمة في ليل مظلم، والنياق التي رحلوا عليها سوداء مظلمة كريش جناح الغراب الأسود، ودلالة رمز السواد على الحزن، ودلالة رمز الغراب على البين والفراق، والرمز الأخير يكمن في واقع الأمر في صوت الغراب الذي تسرب هنا إلى لون ريشه الذي اصطبغت به نياق الرحيل، قاد هذا الجو المظلم، الذي من شأنه أن يعطل حاسة البصر، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة السمع، فهو لم يتلق إشارة الرحيل إلَّا من خلال صوت الإبل التي تسف حب الخمخم، وكان صوت الحركة غير العادي في ليل القبيلة ممثلًا في صوت أضراس النياق وهي تطحن طعامها في جلبة غير معتادة، قد أيقظ الهواجس في نفس العاشق المتوجس الذي يخاف الرحيل ويتوقعه. ويلفت نظره أن توقظ حاسة السمع حاسة البصر في هذا الليل البهيم، فتقترب من القافلة المتأهبة، وتخترق الظلمة لتحيط بها، ومع أنَّ نياقها مجللة بالسواد الحالك، ومع أنَّ الليل شديد الظلمة، فإنَّ حاسة البصر المستنفرة لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام، وإنَّما تعطى إحساسًا بأنَّها أحاطت بتفاصيله عددًا، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء أحصيت في ليلة مظلمة، والصّورة لا تخلو من إشعاعات مجنحة، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد التي تحمل للغة معنى المبالغة، ولا تبتعد دلالة الاثنين أيضًا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة. فيرى أنَّ حاسة السمع تلتقط همهمات الرحيل، وتستنفر على أساسها حاسة البصر التي تستيقظ استيقاظًا خياليًا مجنحًا.(٦٠)

أمَّا عن **أنماط الصور**، نجد أحمد درويش يعددها ويصنفها: ما بين صور بصرية أو سمعية أو ملموسة أو مشمومة أو مجردة. ففي دراسته للصورة الشِّعْرية عند مطران يصنف أنماط الصور عنده. **فيبدأ عرض الصّورة البصرية** ويلاحظ تنوع مصادر عالم الحواس من ناحية وغلبة الصّورة البصرية على شعره من ناحية ثانية. ويميز بين الصّورة البصرية والصّورة التقليدية؛ فيرى أنَّ الموهبة البصرية لدى بعض الشُّعَرَاءِ – ومطران أحدهم– لا تشارك فقط في تجسيد الأفكار المجردة أمام أعيننا، ولكن تساعد في تقديم عالم خاص،

ترصده معنى الشاعر ذاته ونحن عبر اكتشافنا لهذا العالم نستطيع أن نكتشف الشاعر أيضًا في نفس الوقت، أي أنَّ **الصّورة البصرية يمكن أن تكون أداة للتعبير والاكتشاف معًا**. ويؤكد أحمد درويش أهمية أن نعرف، ماذا يقترح علينا الشاعر أن نراه، هل هي الصّورة العامة، التي يمكن أن ترصدها أي عين والتي يلتقطها الشاعر ليصبَّها في قالب موزن؟ أو هي صورة خاصة، لا يمكن أن تلحظها إلَّا عين شاعرة، أو فليقل إلَّا نمطًا معينًا من هذه العيون الشاعرة، التي نخلطها بذواتها وبالفن الشِّعْري كما نتصوره، لتقدم لنا في النهاية رؤية خاصة للعالم؟ ويرى أنَّ الشاعر حين يختار التعميم في صوره، يقع عادة في صور تقليدية يمكن أن نجدها عند مؤلفين آخرين من جيله أو من الأجيال السابقة عليه في التراث الشِّعْري للغة، وشعر مطران نفسه يقع أحيانًا في بعض هذه **الصور التقليدية**. ويذكر أنَّ هذا النوع من الصور يشيع في بعض قصائد المناسبات لأنَّ مطران؛ لا يعطي كثيرًا من العناية الفنية لهذا النوع من القصائد – كما اعترف هو نفسه – على عكس ما يفعل في قصائده الأخرى. ودون أن يتحدث عن ثراء أو فقر هذه الصور، يلاحظ شيئًا واحدًا، هو التعمم وغياب الملامح الدقيقة والتفصيلات ومن ثَمَّ غياب الرؤية الخاصة للعالم ومحدودية دور الخيال. وعلى العكس من ذلك يرى النوع الآخر من الصور وهي **الصور البصرية** تنمّ عن رؤية خاصة، وهو نوع يظهر في جزء كبير من شعر مطران، وخاصة في قصائده التجديدية، ويتبدى في هذا النمط من الصور، حسن الاستخدام لملكة الخيال. (٦١)

ويشير أحمد درويش لاستعانة مطران **بتقنية التفاصيل الدقيقة** كوسيلة لتخصيص صورته. ويعرض بعض الأمثلة التي يتمثل مصدر الصّورة فيها في ملمح عام مثل: الليل والدجى والضياء والنجوم والماء.. إلخ، وكيف أنَّ التفاصيل التي أضفاها مطران عليها نقلتها من العام إلى الخاص، ومنها قوله:

صُـفْرَ الوُجُـوهِ نَادِيًا جِبَـاهُهُمْ كَالْكَلإِ الْيَابِسِ يَعْلُوهُ النَّدى

وعليها يصل أحمد درويش إلى أنَّ الرؤية الشِّعْرية يمكن أن تكون عامة أو خاصة، فيسمي النمط الأول عادة الصّورة التقليدية، ويراها تأتي عادة مع الموضوعات التقليدية في الشِّعْر، على حين يوظف النمط الثاني، الخيال الشِّعْري توظيفًا جيدًا ويستخدم تقنية التفصيلات الدقيقة. (٦٢) (٦٣)

ينتقل أحمد درويش ويعرض **الصور السمعية وأبرز خصائصها** في شعر خليل مطران؛ فيتناول بعض النماذج منها. **ويلاحظ أولًا**: وجود لون من التعاقب والتبادل بين الصور البصرية والصور السمعية حسب مقتضيات السياق لدى مطران، فحيث تكون الرؤية واضحة وقوية، فإنَّ العين تكون أداة تسجيل الصور والمصدر الرئيسي لها، وعلى العكس عندما تكون الرؤية محدودة، فإنَّ الأذن هي التي تستيقظ لتقوم بالدور الرئيس في التقاط الصّورة. **وثانيًا**: ملاحظة تتصل بالصّورة السمعية والتميز بينها وبين الصّورة البصرية، وهي تتصل بتقنية التفصيلات الدقيقة – أشار إليها من قبل في الصّورة البصرية– لكنَّه يتساءل عن

استطاعتنا تطبيق نفس المعيار على الصّورة السمعية؟ ويجيب أنَّ طبيعة الصّورة السمعية تبدو مختلفة قليلًا عن طبيعة الصّورة البصرية، مستشهدًا بقول رينيه ويليك: "ينبغي أن نفرق بين الصور الملزمة والصور الاختيارية، وتمثل الأولى في الصور السمعية التي يتم تصورها بالضرورة عندما يقرأ المتلقون النص كل على حدة، وتكاد تكون الصور المتعددة الناتجة عن القراءات المختلفة واحدة تقريبًا لكل القراء العاديين، وتمثل الثانية في الصور البصرية والصور الأخرى، والتي ينتج عن قراءاتها تنوعات كبيرة في التصور، تبعًا للأشخاص وللأنماط". أمَّا **الصّورة الملموسة**، فيرى أحمد درويش أنَّ الشاعر يرى ويسمع، ولكنَّه أيضًا يلمس ويجعل أشياءه يلمس بعضها، وغالبًا يحدث هذا في مجال الطبيعة والحب. (٦٤)

هكذا تعددت الأنماط في تشكيل الصّورة الشِّعْرية عند أحمد درويش، وتناول في دراساته ونقده وتحليلاته الكثير من الإمكانيات التي استطاع الشاعر استغلالها لتصبح الصّورة الشِّعْرية أكثر حيوية وإشراقًا، وتقنيات بناء الصّورة في الشِّعْر على المستوى النظري والمستوى التطبيقي، وسيعرض الباحث هذه التقنيات وتطبيقاتها خلال رؤية أحمد درويش الشِّعْرية على النحو الآتي:

القدرة على تجسيد المجردات، والوصول إلى المنابع الغريبة غير المألوفة للصورة. فيرى أحمد درويش في دراسته لديوان عاشق من أفريقيا للفيتوري، أنَّه جسد أمامنا الندم والكآبة، فيسيران على قدمين. (٦٥)

ويربط بين تطور بناء الصور ودرجة شفافية الرمز، وتراكم خبرة الشاعر وصقل أدواته في المراحل المتعاقبة لإنتاجه الشِّعْري، فتتراجع كثير من صور التعبير المباشر، لتحل محلها صور الدلالات والإحالات غير المباشرة. ففي قراءة شعر حسن عبد الله القرشي، قصيدة عندما ينتكس الحلم، ديوان زخارف فوق أطلال عصر المجون، تطالعه في بداية القصيدة مجموعة من الصور الجزئية، التي تبدو وكأنَّها قطع جزئية من سحابات عابرة منفصلة، ولكنّها تتجمع شيئًا فشيئًا، لتكون سحابة واحدة قاتمة اللون، تشي بما يود الشاعر الإيحاء به، دون أن تصل إلى درجة التصريح به، وقد اختارت القصيدة، شكل الدفقات المتوازية، التي تشهد كل دفقة منها نموًا داخليًّا، وتكاد تحافظ على صورتها الخاصة. (٦٦)

يعتمد أيضًا على الصّورة الشِّعْرية **وتقنية المشاهد المتعاقبة المُحكمة** في طرح تصوره الفني، ففي دراسته وتحليله للامية العرب للشَّنْفَرَي الأَزْدِي، حيث أقدم **صورة شعرية متكاملة للرجل الحر** بالمعنى الذي نتداوله اليوم. فيطرح الشاعر **تصوره الفني في مجموع من المشاهد المتعاقبة المُحكمة**، ففي **اللوحة الأولى** يظهر قرار الهجرة والتخلي عن القيود العرقية والعرفية والمكانية. ويقول لبنى أمه إنَّه سيرحل إلى قوم سواهم، وليس هؤلاء القوم إلَّا حيوانات البرية التي تُفَصِّلها **اللوحة التالية**. وفي **اللوحة الثالثة** لا يقف عند سادة القبائل وإنَّما يتخطاهم إلى أفرادها وسلبياتهم التي كانت دافعًا لكسر قيد العيش معهم ومع

بني البشر أجمعين. فيجسد سلبيات القبيلة خلال **رسم ست لوحات قصيرة لاذعة متتالية.** [٦٧] **فنرى** كيف استطاع الشَّنْفَرَي رسم صورة من أجمل وأدق صورة الحرية، فطرح تصوره الفني في مجموعة من المشاهد المتعاقبة المحكمة. أيضًا خلال دراسته لديوان الدائرة المحكمة لفاروق شوشة، يرى أحمد درويش أنَّه قدم نسيجًا مُحكمًا للصورة، تتحول بفضله لتشكل لُحمة القصيدة وسداها، وتنتزعها من هذا التجريد الفلسفي، الذي تجنح إليه كثير من القصائد المعاصرة. فالصّورة في ديوانه لا تلبس قناعًا واحدًا، إنَّما ترفد القصيدة من زوايا متعددة وتتعامل مع نسجها في صور مختلفة، فتأخذ **شكل اللقطات السريعة المتعاقبة.** فيرى أنَّ مطلع قصيدة يدوسنا عام جديد، تمثل قناعًا من أقنعة الصور السريعة المتلاحقة والتي تندفع كأنَّها زخات المطر الفجائية. [٦٨]

ويستخدم مطران **تقنية طرح مجموعة متعاقبة من الصور الصغيرة التي تتجه نحو صورة مركزية.** ويستشهد بمرثيته للبارودي، حيث لجأ إلى تقنية تتابع الصور الصغيرة التي تشكل مجموعة من الأمواج المختلفة، لكنَّها تتجه جميعًا نحو علاقة مركزية. فهنالك المجد والهزيمة، والألم الجسدي. هذه العناصر تشكل الأعمدة الثلاثة للمرثية. لكن مطران يحاول أن يصنع من كل جزئية منها روحًا نبيلة. خصص القسم الأول لرصد لحظات صعود مجده، لكنَّه يومئ كذلك إلى السقوط القريب أمام ثورة قوانين الزمن الأعمى التي يصعب التقاطها. وهو ما يتضح في المقطع التالي، مقطع السقوط. ويصور المقطع الثالث الصراع الذي انفجر بين تاج القوة المكتملة عند الفارس النبيل وغضبة الزمن العمياء ليرى من المنتصر فيهما؟ وسيكون النبل والحكمة والشِّعْر المفاتيح الثلاثة داخل الصراع. [٦٩]

تأخذ الصّورة **شكل الجزئية** الهادئة الأنفاس والتي تتوازي فيما بينها أو تتقاطع أو تتقابل، لكنَّها تتحرك جميعًا نحو غاية واحدة، في دراسته لديوان الدائرة المحكمة لفاروق شوشة، قصيدة الشِّعْر في هذا الزمان تُنمى هذه التقنية في التصوير، حيث **يعتمد على ثلاث لوحات، تأخذ كل منها اتجاهًا خاصًا، لكنَّها تتعادل في نهاية المطاف خلال توازى عناصر السلب والإيجاب،** وهو تواز يبدو في داخل كل لوحة على حدة ثم يطرح ظلاله على مجمل اللوحات. [٧٠]

ويعرض اللقطات البصرية الدقيقة المتتابعة في دراسته لقصيدة أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ لأبي فراس الحمداني، فيرى أنَّ موقع أبي فراس في مواجهة الصّورة وهو ساكن، أعطاه فرصة الرسام الذي يكمن في مواجهة لوحة طبيعية، فَيَلُمُّ بتفاصيلها، حيث سيطر على مشاعره فكان يرسم وهو يضحك، ومن هنا فإنَّ الشفافية الفنية نضجت على يديه وهو يلجأ إلى **التعبير غير المباشر وإلى التصوير الفني الدقيق.** ويتساءل عن **جدوى الصور البصرية** في إيجاد حالة التأثير التي تدفع الشاعر إلى رسم لوحته، ويرى أنَّ الإجابة تدفع بها كلمة في البيت الأول، اقترنت بدافع القول: "**أَقولُ وَقَد ناحَت**"، **فالصّورة السمعية** المتمثلة في الفعل ناح فجرت بحر المشاعر لدى الأسير المقيد، فيرسم المفارقة بين دويّ البحر الهائل

الذي انطلق في أذنيه وقلبه، ودقة مشهد القوادم الرفيعة لكائن لا تكاد تحمله قوادمه على غصن ناء، ولا يبدو منه إلَّا فؤادٌ حزين يحمل الشجو إلى صوته، فيدوي في الآفاق وفي قلب الشاعر معًا. (٧١)

ويعرض أحمد درويش لإمكانية من إمكانيات الشاعر المعاصر، في توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشِّعْرى، تسمى **بطريقة المشاهد المتجاورة أو الخلايا المتجاورة**، تعتمد فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع، يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشِّعْري، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهودة. عَرف الشِّعْر العربي منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة، وإن كانت أقل شيوعًا من طريقة الربط التشبيهي المباشر، أو الاستعاريّ الذي تندمج في إطاره العناصر. ويرى أنَّ الشاعر المعاصر لجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، مثل: **الرصد السريع للقطات المتجاورة، أو التعميق الرأسي لكل لقطة مُشكلًا منها خلية نامية**، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقًا رأسيًا، تاركًا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازي لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة. **ويمثل** أحمد درويش للطراز الأول بقصيدة غنائية في مقهى، من ديوان رقصات نيلية، حيث **تتجاور المشاهد** في مطلعها. (٧٢) **وتقود المشاهد المتجاورة أحيانًا إلى الخلايا المتجاورة**، فيتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنَّها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة، عندما ينسج الشاعر على هذه الوسيلة الفنية، أمامه فرصة المراوغة والمناورة خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لُغَويّة يتسع معها مدى القصيدة. ففي دراسته لقصيدة رقصات نيلية لمحمد إبراهيم أبو سنة يَلْمَح ذلك كله. (٧٣) وفي موضع آخر يعرض **لتقنية الصور المتجاورة** التي تتجاور خلاله الصور، تهدف خلال تجاورها لرسم صورة كلية مُكتفية بأن يحدث التجاور إيحاءه دون الإلحاح عليه، وهو منهج قديم يصطنعه الشاعر حتى في قصائده المبكرة، فمطلع قصيدة شجرة التوت لحامد طاهر يقدم نموذجًا لهذه التقنية. ويرى أحمد درويش أنَّ هذا المنهج الذي يستعين بالتصوير عن التعليق، يختصر الجانب النثريّ في عملية الإدراك الشعوريّ، ويترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو، ويترك للحدث حرية الدوران السريع، وللمُتلقِّي متعة الربط والاستشفاف والوصول. وأنَّ الشاعر غالبًا ما يمهد بهذه الصور المتجاورة الأرض أمام قارئه ليدخل به في قصة القصيدة، والقصيدة عنده غالبًا قصة، وذلك لون من الأداء الفني يهب القصيدة التماسك، والنمو المطرد الذي يشده إطار خارجي إلى جانب تماسك الخيوط الداخلية. (٧٤)

ويعرض **لتقنية مزج الصّورة** خلال دراسته لقصيدة جنازة الرق من ديوان قاب قوسين لمحمود حسن إسماعيل، فيرى أنَّها إحدى لوحات الحوار الخلاق بين الشاعر والطبيعة، **تتداخل فيها الأضواء** على نحو دقيق، **تتبادل** صور الطبيعة والإنسان أماكنها في حلول لطيف **تتلاشى** من خلاله بعض أجزاء الصّورة الأولى شيئًا فشيئًا، ليحل محلها أجزاء من الصّورة الثانية، ثم **تتعادل** في بعض اللحظات الملامح الذاهبة والملامح الباقية، **تغلب** ملامح إحدى الصورتين في لحظة أخرى، **وتختفي** إحدى الصورتين كلية **لتحل محلها الأخرى قبل أن تعود إلى الظهور من جديد،** هذه التقنية في التصوير الشِّعْرى أقرب ما يكون إلى تقنية مزج الصّورة في التصوير السينمائي والتليفزيوني، أو إلى تقنية تداخل الأصوات في المعزوفة الموسيقية، استطاع الشاعر أن يحافظ على إيحاء كل صورة حتى في غيابها وتوظيف ذلك كله في خلق مناخ شِعريّ مُكثف. (٧٥)

أيضًا **الصّورة المضفورة الإشعاع** من التقنيات الفنية في ديوان أصدق شمس الشتاء لعمر حازق، ويرى أحمد درويش أنَّها صورة تعتمد على التوالد الخفي غير المتعسف لصورة من أخرى، مع سريان إشعاع خاص من كل صورة إلى رحم الأخرى، والإحساس بمذاق التناغم في خاتمة اللوحة. (٧٦) وفي دراسته لشعر أحمد عبد المعطي حجازي، يرى أنَّ تصوير **فكرة الضفيرة** المتلاحمة لعناصر الموت والحياة في قصيدته الدرامية مذبحة القلعة، تطلب حشدًا لكثير من العناصر الشِّعْرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئًا فشيئًا حتى بلوغ لحظة الذروة، ومنذ البداية تتصارع في لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعًا تصالحيًا يجعل كل عنصر منها لازمًا **لاكتمال الصّورة.** (٧٧)

وفي موضع آخر **تأخذ الصّورة عنده شكل اللقطة الأولى، والتصاعد المُحكم بها.** التقنية التي تُغرس أمام عيني المتلقِّي، ثم تكبر وتتنامى على مشهد منه، فيحس أنَّها جزء منه وأنَّه جزء منها. (٧٨)

أو تكون الصّورة كبيرة وفي داخلها تفاصيل صغيرة، ففي دراسته للصورة الشِّعْرية في شعر مطران يعرض لهذه التقنية، ومن صورها في شعره: وصف النيل الذي يقارنه الشاعر بصديقه أحمد شوقي في مرثيته التي كَتَبَها حوله. فيرى أنَّ مطران يقارن العبقرية الشِّعْرية بمجرى النيل الكبير. وكل تفصيل محسوس يلتقي مع تفصيل معنوي. (٧٩)

ويلجأ في بنائه للصورة إلى **نمو الصّورة من الخارج إلى الداخل،** ففي دراسته لشعر حسن عبد الله القرشي، يكون **نمو الصّورة** أكثر تجاوبًا مع حركة الانكفاء على النفس، ومضغ الآلام التي تتفق وحالة الاغتراب، وتكون في بعض المواقف أكثر مدعاة للتعاطف من صور البراكين والزلازل والمهامه والقفار، التي تنبعث في ثورة غضب المغترب. (٨٠)

ومن خلال **التركيز الفني على صورة النقيض المضاد،** يرى أحمد درويش في دراسته لشعر أحمد عبد المعطي حجازي، أنَّ صورة الشهيد تستلهم هذا البعد الروحي، وترسمه في أكثر من مشهد، دون أن

تتحدث عن ملامح الصّورة الأصلية التي تود إبرازها، وهي تود خلال هذا أن تحدث خلخلة في المفاهيم النثرية الشائعة، فإذا كنَّا نحن الذين لا نزال على وجه الأرض، نعد أحياء لأنَّ الأنفاس تتردد في صدورنا، على حين يعد الذين وارياناهم بطن الأرض أمواتًا لأنَّهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فإن **الصّورة هنا تعمد إلى خلخلة أحد البعدين،** في لحظة المواجهة بينهما، فيصبح الأحياء هم الموتى عندما يتحدثون عن الشهداء أو يواجهون أرواحهم، وفي قصيدة **الدم والصمت** من ديوان لم يبق إلَّا الاعتراف، يواجه هذه النغمة في محادثة الأحياء للجنود الشهداء. (٨١)

وخلال **تقابل الصور** وحده تنبئ التقنية الفنية عن الميل الرهيب لميزان الرعب في صالح الموت والفناء. ففي دراسته لقصيدة مرثية لاعب سيرك لأحمد عبد المعطي حجازي. يتساءل أحمد درويش عن كيفية تجسيد الشاعر للموت، وهو قمة المجردات؟ وما الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع – اللاعب – وهو مجسد بطبيعته؟ (٨٢)

ويتطرق أحمد درويش **لتقنية تراكم التشبيهات،** فيرى أنَّه قد تتراكم في الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهيه متتالية، تتعاون جميعًا على إجلاء صورة مشبه واحد. وقد شاع ذلك عند الشاعر محمود حسن إسماعيل، ويبين ذلك في دراسته لشعره. ففي قصيدة أسرعي قبل أن تموت الأغاني، عمد في إطار مشهد حسي يترجم عن لحظة شعورية يعيشها، إلى إلقاء الشِبَاك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة. وفي موضع آخر تسلط **تقنية العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة** على الموضوع الذي يدور حوله التأمل – بعد أن سلطه على الذات – فيراه أحيانًا يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة، أو يجنح إلى التشبيه البليغ الذي تتجاور فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة، ولكن تبقى العوالم أيضًا متميزة، خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه به، وتلك **مرحلة وسطى** في الطريق إلى المرحلة الاستعارية، التي تتميّز بمزيد من **الصهر الكيميائي** بين العوالم المتباعدة سعيًا إلى صبها في عالم واحد، ويمثل لشواهد هذه المرحلة الوسطى، التي تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة، قصيدة أنت دير الهوى، حيث تتوالى عشرون صورة متتالية، يتحد محور المشبه فيها خلال ضمير المحبوبة أنت، وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة في الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة، القريب منها أو البعيد خلال طاقة العين الشِّعْرية ذات العدسات المتعددة. ومع دخول الصّورة لمرحلة من مراحل التكثيف، تبتعد شيئًا فشيئًا عن الأرض الواسعة المنبسطة، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجي، خلال لون من التبرير الذي يتجسد أحيانًا في وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد، انطلاقًا من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابهات، يعرض أحمد درويش **لتقنية نظام الدائرة الواسعة في مقابل الدائرة الضيقة،** التي تتمتع بها الصّورة الشِّعْرية الحديثة التي

لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح، وإنَّما إلى المفاجأة والصدمة، لتفجر من أعماق النفس خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة، طاقة شعورية هي هدف القصيدة والشاعر. ويعرض لبعض الدراسات التي جرت على مسودات بعض كبار الشُّعَرَاءِ، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر في محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة في تجاور العناصر. (٨٣)

ويعرض أحمد درويش لمنهج **الإقناع الفني**، فيرى أنَّ الشاعر يمهد للمعلومات الجادة بمناخ شعري مكثف، **تزاحم فيه الصور**، وتهيأ المشاعر، وتعلو نبرة العاطفة، وتسمو فيه اللغة عن لغة النثر ولغة المعلومات، فإذا صب قدر من هذه المعلومات فيما بعد، فإنَّ متلقى الشِّعْر يكون قد حلق في طبقة معينة لا يحس معها كثيرًا بجفاف المعلومة. فيضرب مثالًا بالشاعر العماني أبي مسلم البهلاني، وافتتاحه لقصيدته بلوحة من لوحات الحنين المقطر إلى الوطن الأم عمان، أرسلها من الوطن المهجر زنجبار، تعتمد اللوحة في مطلعها على بث الحنين من خلال الصّورة الموضوعية، لا من خلال اللفظ المجرد، وتتخذ من البرق وسيلة للتراسل وإثارة الحنين، وتستعيض به عن وسائل أخرى للتراسل مألوفة في الشِّعْر العربي، والغزلي منه خاصة، مثل هبوب النسيم من أرض الأحبة، والاستظلال معًا بسماء واحدة. (٨٤)

ويناقش **رسم الصّورة المنفردة** لأبطال الأسرة الحمدانية، في دراسته لشعر أبي فراس الحمداني، حيث كان مجد الحمدانيين هو موضع المفاخرة، وتُنَحى مواقف المشاعر الخاصة، فصورة ابن العم القاتل في شعر أبي فراس حين تتم المواجهة بينهما على مستوى الأسرة، تأخذ المشاعر جزءًا من امتداداتها الطبيعية، فيتم التعبير عنها على هذا المستوى الشِّعْري الرفيع. ويتم الإبقاء على الملامح العامة التي تفيد في رسم **الصّورة الكلية** تمجد الأسرة، فيلاحظ أنَّ أبا فراس حرص على ألَّا يلتقط أبدًا لقاتل أبيه صورة منفردة، يكون هو محورها وقطبها، بل يجعله في أحسن الأحوال جزءًا من صورة جماعية، لا يكون هو أبرز من فيها، ويكون مفضولًا على من يجاوره. (٨٥)

ويعرض **لتقنية حركة الكاميرا في الصّورة**، ففي دراسته لديوان حامد طاهر، قصيدة الوجبة:

كان قطيعُ الثيران يغطي السهْلْ

أسودَ في لون الليلْ

الأعينُ.. ياقوتٌ أحمرْ

تسكبه الشمس على العشب الأخضرْ

وقوائمُ ملفوفاتٌ كعروق الصخرْ

ورؤوسٌ منكفئاتٌ أبدا

تفرك جبهتها بالأرضْ

كان قطيعُ الثيران كأمواج البحرْ

ملتحمًا لا يدع صغيرًا يفلت من دائرتهْ

ورهيبًا كان يزمجرُ كالبركان المتقطِّعْ

يلاحظ أنَّ **حركة الكاميرا** هنا تأخذ الجزئيات التي تعنيها وتخضعها لاتجاه تريده، فهي ترسم حركة هابطة من أعلى إلى أسفل، ومن ثَمَّ يأتي تتابع الصور من الأعين إلى القوائم إلى العشب إلى الأرض، حيث تنكفئ الرؤوس عليها وتحتك بها إلى موج البحر، وحتى عندما تأتى صورة البركان في الخاتمة، فإنَّها تأتى متقطعة تعلو ثم تهبط، إنَّ هذا الخط الهابط الذي تعتريه ذبذبة في نهايته، هو إرهاص مبكر بما سيتحول إليه أمر القطيع، وهذا الخط سوف يتغير مساره في المقطع التالي خلال تغير الحركة والمشهد والإيقاع. (٨٦)

وفي موضع آخر يرى أحمد درويش أنَّ القصيدة تتقدم في البداية من **خلال تقنية التقديم البطيء للجزئيات**، ففي دراسته لشعر ناجي عبد اللطيف قصيدة هروب:

عيناك ترسفان في القيود نجمتين من شبق

والوجه ما بين الكتاب والسوار.. يحترق

والصاحبان غمزتان في الممر

وضحكتان تخرجان العين في فضول

من رحلة الفؤاد والألق..

يصف أحمد درويش مدى فنية الشاعر في **تحريك الكاميرا** في سرعة خاطفة ما بين العين والنجم، وهما قمة في التباعد، والوجه والسوار والكتاب وهي قمة في التقارب، لترتسم في البداية دائرتان متفاوتتان، ثم الانتقال الثاني في إطار عناصر الصّورة، ما بين الجزئيات المرئية، العين والوجه والكتاب والغمزتان، والصّورة المسموعة الضحكتان، ثم هذا الانتقال الأخير بين هذه الصّورة المحسوسة في مجملها والصّورة المجردة **رحلة الفؤاد والألق**، وإن كان الانصهار لا يبدو كاملًا ومُحكمًا بين جزئيات هذه الصّورة الأخيرة.(٨٧) ويرى أنَّ **أثار التصوير السينمائي** تنخلع على قصيدة أمل دنقل بوضوح، فتتسع عوالم الرؤية وطرائق الرصد وكثير من مشاهد قصائده يمكن أن تنقل إلى **لقطات سينمائية متحركة حية**. (٨٨)

اللجوء إلى رسم الصّورة أو البورتريه الجسدي أو المعنوي، من التقنيات الفنية التي تناولها أحمد درويش في دراسته لديوان وقت لاقتناص الوقت لفاروق شوشة، خلالها يتم اللجوء إلى اقتناص كثير من الحالات التي تستعصى على الاستحضار من خلال اللغة العادية، وأحيانًا ما يتم هذا الرسم خلال رصده من نقطة موازية. وكأنَّ الشاعر مجرد شاهد على الحركة مُسجل لها، ويتم الرسم في أحيان أخرى من خلال الاشتباك الحواري سواء منه الحوار الداخلي أو الخارجي. تجسد ذلك في قصيدة احتجاج، حيث قدمت نموذجًا جيدًا لرسم البورتريه الجسدي والنفسي لما يمكن أن يطلق عليه الصرخة المكتومة للسيد فلان،

وهي صورة ستتحول بعد ذلك من خلال الوسائل الشِّعْرية وأثرها في النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان. (٨٩)

ويلجأ الشاعر إلى التعبير عن حالة الاغتراب والقلق واليأس أيضًا، عبر وسائل أخرى خلال اختياره **لصورة موضوعية موازية**، يخلع عليها مشاعره، وقد يربط بينها وبين حالته ربطًا مباشرًا في نهاية المطاف، كما حدث في قصيدة إلى الفراشة من ديوان مواكب الذكريات. (٩٠)

ويعرض أحمد درويش **لتقنية الصور المقطرة**، في دراسته لديوان حامد طاهر، فيرى أنَّه ينمي في بنائه للصورة ألوانًا مختلفة منها، أنَّه يقطر القصيدة في صورة، تكاد تلخصها أو تشكل مفتاحها، وتعلق باللسان والذهن في سهولة، وقد تكون هذه **الصّورة المفتاح في بدء القصيدة**، مثل مفتتح أولى كلمات الحب، **وقد تكون الصّورة في نهاية القصيدة**، كما في قصيدة الخطأ. (٩١)

أيضًا في دراسته للشعر الشعبي الرفيع، يرى أنَّ **تقنية الصّورة المفتاح** تبدو شائعة في بناء القصيدة عند عبد الرحمن الأبنودي، عندما يلجأ الشاعر إلى خلق معادل فنِّي مجسد لفكرته، وينطلق ليرسم على نفس هذا المعادل كل ملامح الصّورة المجردة التي انطلقت منها فكرة القصيدة، وتبدو هذه التقنية في مطلع قصيدة القدس، حيث ينطلق الشاعر من فكرة المراوحة بين الترشيح والتجريد، وهما تقنيتان بلاغيتان في معالجة طرفي الصّورة المشبه والمشبه به، والإيغال في رسم ملامح أحدهما وتناسى الآخر. (٩٢)

ويعرض **لتقنية البدء بالرأس المدبب** أو البدء من نقطة مدببة تمثل أعلى الصّورة وقمة ذروتها، وتُحدث أثرها في الإدهاش والإبهار والمفاجأة للمتلقي، ثم الهبوط منها إلى قاع المشاعر. في دراسته لقصيدة عاشق من إفريقيا للفيتوري، يقول:

لما انغرس الخنجر في الصدر العاري

وتوهج قنديل الدم

وانكسرت آنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة (٩٣)

ويلمح أحمد درويش في دراسته لديوان إيهاب البشبيشي لكثير من الوسائل الفنية في بناء الصّورة متعددة الأبعاد، واللجوء أحيانًا إلى الصّورة المفصلة المستوعبة، وحينًا إلى اللمسة الخاطفة، والجمع من وراء ذلك كله بين هموم الذات الفردية التي تنعكس عليها الصّورة لدرجة الإيهام بأنها ترسمها وحدها، والاختراق إلى الذات الجماعية التي يمكن خلالها رؤية النفوس اللامتناهية في مرآة القصيدة. (٩٤)

ومما سبق نلحظ اهتمام أحمد درويش بالصّورة الشِّعْرية، وإعلاء شأنها في الشِّعْر عامة. فهي عنده مدخل مهم يصلح لتحليل الشِّعْر ودراساته، وقد استطاع تقديم وابتكار أفكار بارزة للصورة الشِّعْرية كانت بمثابة ركائز أساسية اعتمد عليها منهجه في نقد القصائد.

نتائج البحث

في نهاية هذا البحث يؤكد الباحث **مجموعة من النتائج التي توصَّل إليها**، ومنها:

١–الصّورة الشِّعْرية فلم يتطرق أحمد درويش لتعريفاتها المختلفة، مثلما فعلها نُقاد قبله، لكنَّه ومن خلال منهجه الجماليّ، ومثلما كان ينظر للغة الشِّعْرية، فهي تذوق ناتج من كيمياء التصوير. فهي تمثل جوهر الشِّعْر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه. فلها أهمية كبيرة تظهر في جميع كتاباته النقدية ويوليها رعاية خاصة، ويرتكز عليها في تحليلاته ودراساته الشِّعْرية قديمًا وحديثًا. فيجذم بأنَّ الصّورة الشِّعْرية أبرز الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشاعر في بناء قصيدته فنيًا؛ فمن خلالها يُحكم بجودة الشاعر أو العكس. **فالصّورة عنده عنصر العناصر في الشِّعْر**، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، لكنَّها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشِّعْر، تستعصي على القوانين الحادة الصارمة". **وهي النواة الرئيسة لبناء عالم القصيدة الفنيّ**، و**أداة التشكيل الشِّعْرى الأولى** في البناء الفني، يقول: "في سبيل تحقيق غايته يستعين الشِّعْر بوسائله الرئيسة في البناء الفني، وبخاصة الصّورة – أداة التشكيل الشِّعْرى الأولى".

ويرى أنَّ جريان الصّورة أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت، ويظل الحكم بالخطأ أو الصواب فيه دقيقًا، وباب النقاش مُتسعًا. و**الصّورة عنده أصل الحكم علي التجديد في الشِّعْر**، يستدل بها في تحديد مفهوم الحداثة في القصيدة؛ فاعتبر الصّورة بمثابة معيار هذه الحداثة، بل وفضلها علي العروض. ويؤكد على **أهمية الصّورة والشِّعْر معًا، وقيام مذاهب أدبية كاملة على فكرة الصّورة وطريقة بنائها**. وقد لجأ الشاعر إلى الصّورة **للنجاة من رتابة السرد التاريخي** وجفاف المحاجة، وجعل المشهد مُجسدًا. **وربط بين الصّورة والخلود للعمل الفني**.

٢– يرى أنَّ الصّورة الشِّعْرية لم تأخذ أهميتها عند القدماء؛ فقد تم إهمال الصّورة الواقعة الحقيقية التي ليست أقل أهمية من الصّورة المجازية. وعند الحديث عن **وظائف الصّورة**، كان يتم اللجوء إلى أمثلة نمطية أقرب إلى الشواهد النحوية تنتقل من كِتاب إلى كِتاب ومن عصر إلى عصر.

٣– يعتقد أنَّ **مفتاح دور الصّورة** يكمن في علاقة الربط بين العوالم التي تتجسد في القصيدة. ويمكن تصور هذه العلاقة على مستويين: مستوى الاستقبال، ومستوى البث. وقد يكون الاستقبال داخليًّا أو خارجيًّا، وقد يكون البث أيضًا داخليًّا أو خارجيًّا. ويعي أنَّ هذا التقسيم يبدو مصطنعًا، لأنَّه خلال عملية الإبداع الشِّعْري، تتفاعل كل العناصر لتنتج القصيدة، لكنَّه مفيد على مستوى الدراسة والتحليل. فيرى أنَّ هنالك علاقة خاصة بين الشاعر والعَالم يمكن خلالها توضيح **علاقة الاستقبال. علاقة البث** فيرى أنَّ الشِّعْر ليس مجرد تصور، إنَّما هو أيضًا وسيلة اتصال تسمح بإقامة علاقة بين الشاعر والمتلقِّي. ولكي تتحقق هذه

الوظيفة ينبغي أن يأخذ كل عنصر في الخطاب الشِّعْري مكانه المناسب، وأن يكون لكل صورة علاقة داخلية مع الصور الأخرى ليتشكَّل من مجمل الصور طاقة تلمس مشاعر مَنْ يتوجه إليهم هذا الخطاب. فلابد من علاقات داخلية بين الصور لِتَوجِد علاقات بين الصور والمتلقِّي. فالقصيدة عنده صورة كلية تتشكل من تتابع صور جزئية، كلّ تتناغم عبر علاقة داخلية مع الأخريات، وهي **العلاقة الداخلية بين الصور. وعلاقة البث الخارجي** يرى أنَّ ما دام الشاعر تصور القصيدة وكتبها، فتقرأ أو تسمع. ودور الشاعر يتوقف هنا ليبدأ دور المتلقِّي. وهو دورٌ لا يمكن إهماله لأنَّ خيال المتلقِّي يمكن أن يذهب إلى أبعد من خيال الشاعر، ويعطي للعمل الفني بعدًا أكثر اتساعًا. فالصور هنا هي التي توقظ الخيال الشخصي للمُتلقِّي. ووفقًا لهذا التصور، يرى أنَّ عالم القصيدة يتسع ويتجه إلى الخارج حيث يتم استقباله ومضاعفة أصدائه غالبا عبر المتلقِّي.

٤- أثر كيمياء التصوير في عالم التجربة الشِّعْرية، يراه لا يقل تأثيرًا عن كيمياء التعبير، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع.

٥- عرض أحمد درويش **للنهج التصويري،** ورأى أنَّ موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، تتحدد على أساس منه الزاوية التي يلقى عليها الضوء؛ فقد **يزداد القرب،** فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها. وقد **تتوسط** المسافة؛ فيرصد المشهد في إطار الحجم الطبيعي، وقد **يزداد البعد**؛ فتختفي التفاصيل الدقيقة، وتبقى ملامح المشهد العام، أو تبقى الظلال، بدلالاتها المتفردة. ويرى أنَّ **الشاعر يميل أحيانًا إلى صور بعينها،** ويقترب منها دائمًا ويلف من حولها، وأنَّ **لبيئة الشاعر أثرها على طبيعة الصور** المستمدة منها.

٦- تعددت الأنماط في تشكيل الصّورة الشِّعْرية عند أحمد درويش، وتناول في دراساته ونقده وتحليلاته الكثير من الإمكانيات التي استطاع الشاعر استغلالها لتصبح الصّورة الشِّعْرية أكثر حيوية وإشراقًا، فمن المداخل الفنية لبعض دراسات أحمد درويش وتحليلاته النقدية من الجانب النظري والتطبيقي، ومناقشة تشكيله للصورة وإمكاناتها وأقنعتها. محاولته **تتبع أنماط العلاقة بين الواقع والعالم الشِّعْرى، والطرق المباشرة أو المتعرجة أو المُلتفة التي تسلكها الصّورة وهي تتشكَّل بين يدي الشاعر،** فتبدو وقد مدت خيطًا رقيقًا ينتمي أحد طرفيه إلى واقع مألوف، وينتمي الطرف الثاني إلى عالم لا يماثل الواقع الأول، لكنَّه أيضًا لا يقطع الصلة به. ومن خلال **المذاق** يكشف أحمد درويش بعض جوانب الشعراء. ويعرض **تطور الحركة من خلال الصّورة وليس من خلال التعبير المباشر**؛ ويترك من خلال ذلك لقارئه وسامعه فرصة إيجاد لذة الاكتشاف للمعنى بدلًا من أن يقدمها إليه سهلة مُعدة. **حيث تعاون طبيعة التصوير والتعبير** في أقسامها على تكوين الإحساس النفسي الذي يتكون لدينا في نهاية العمل.

ويوضح معنى أنَّ **الشِّعْر فن يخاطب الحواس جميعًا**، فهو إلى جانب مخاطبته للآذن عن طريق إحكام الإيقاع الموسيقى وتساوى الوحدات الصوتية المتساوية واختيار الكلمات ذات الرنين الخاص. و**يخاطب العين أيضًا من خلال اللجوء إلى تجسيد المشاهد وتصويرها، وبث جوانب الحركة الدقيقة فيها"**. ويوضح مدى **أثر حركة الفوضى والاضطراب على بناء الصّورة**. فيتناول **اتجاه الإحكام في العلاقة بين جزيئات الصور، وظاهرة التداعي في بنائها**، وشيوعها في القصيدة الحديثة، فيبدو كما لو أنَّ التداعي يحل محل التماسك في العلاقة بين الصور المتتالية.

٧– أكد أحمد درويش **الإمكانيات التي تملكها الصّورة**؛ حيث ناقش بعض **الأقنعة** لها، والتي تستطيع خلالها أن تصل بالشاعر إلى جوهر الأشياء وتصل بنا إلى جوهر الشاعرية عنده، وتصلح مدخلًا مهمًا لمناقشة فن الشِّعْر في القصيدة الحديثة. **فتأخذ أحيانًا** شكل اللقطة العابرة وأحيانًا شكل الموقف الواحد، أو شكل الضفائر المتوازية والمتعارضة والتي تكون في مجملها موقفًا ما، أو شكل القصيدة الكاملة التي تجنح إلى الصّورة، فتنجو بها من مزالق التعبير المباشر، وإن كانت لا تنجو بها من كل مزالق هذا التعبير. وقد تأتي الديباجة صورة سريعة معبرة، والخلط بين الصّورة الأصلية والصّورة الموازية، والصورة المجردة وسط مجموعة من الصور المحسوسة، والصور المتجاورة المؤدية إلى هدف انطباعي واحد، والصور التي تدور حول فكرة واحدة مؤثرة، وصور قصيرة معبرة عنها، وعلى عكس ما سبق، يُقدم خلال النفس الطويل قناعًا آخر من أقنعة الصّورة، يبدو الخيط فيه متشابكًا مضفورًا، لكنَّه عند التأمل لا يبدو مُعقدًا مُغلقًا.

٨– ناقش **مصادر الصور وتقاطعات العوالم**؛ فيقف أحمد درويش أمام المادة الخام للصورة الشِّعْرية، وتساءل حول الطبيعة المجسدة أو المجردة لهذه الصور. فرأى أنَّ الصّورة المجردة لا ينبغي أن تقدم العالم المحسوس، أو على الأقل لا تقدمه كما هو واقع دون تحوير في الخطوط وفي العلاقات بين جزئيات الواقع، وأنَّ الميل إلى التجسيد لا يعني بالضرورة الميل إلى الواقع.

٩– اتخذت الصّورة أبعادًا مختلفة؛ فأحيانًا تكون لقطة ثابتة. وأحيانًا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسيدي مصور، فيكون النمو بأحدها نموًا بالموقفين في وقت واحد. وأحيانًا تتحول الصّورة خلال النمو إلى رمز مستقل، لا يمثل الطرف المعنويّ فيه إلَّا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم. أو تأتي في صورة لقطات سريعة كل لقطة منها تنتمي إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنّها تصب مُركزة حول نقطة تلاقى القصيدة. أو طرح مجموعة من الصور التجسيدية المستمدة من موروث ثقافي.

١٠– عدد وصنف أحمد درويش **أنماط الصور**: ما بين صور بصرية أو سمعية أو ملموسة أو مشمومة أو مجردة. ويميز بين الصّورة البصرية والصّورة التقليدية؛ فيرى أنَّ الموهبة البصرية لدى بعض الشُّعَرَاءِ لا تشارك

فقط في تجسيد الأفكار المجردة أمام أعيننا، ولكن تساعد في تقديم عالم خاص، ترصده معنى الشاعر ذاته ونحن عبر اكتشافنا لهذا العالم نستطيع أن نكتشف الشاعر أيضًا في نفس الوقت، أي أنَّ **الصّورة البصرية** يمكن أن تكون أداة للتعبير والاكتشاف معًا. ويصل أحمد درويش إلى أنَّ الرؤية الشِّعْرية يمكن أن تكون عامة أو خاصة، فيسمي النمط الأول عادة الصّورة التقليدية، ويراها تأتي عادة مع الموضوعات التقليدية في الشِّعْر، على حين يوظف النمط الثاني، الخيال الشِّعْري توظيفًا جيدًا ويستخدم تقنية التفصيلات الدقيقة كوسيلة لتخصيص صورته؛ تعطي التفاصيل للصورة مذاق الشاعر وخصوصية الرؤية. ويلاحظ أحمد درويش وجود لون من التعاقب والتبادل بين الصور البصرية **والصور السمعية**، فحيث تكون الرؤية واضحة وقوية، فإنَّ العين تكون أداة تسجيل الصور والمصدر الرئيسي لها، وعلى العكس عندما تكون الرؤية محدودة، فإنَّ الأذن هي التي تستيقظ لتقوم بالدور الرئيس في التقاط الصّورة. ويميز أيضًا بين الصّورة السمعية وبين الصّورة البصرية من خلال تقنية التفصيلات الدقيقة، لكنَّه يتساءل عن استطاعتنا تطبيق نفس المعيار على الصّورة السمعية؟ ويجيب أنَّ طبيعة الصّورة السمعية تبدو مختلفة قليلًا عن طبيعة الصّورة البصرية. و**الصّورة الملموسة**، فيرى أحمد درويش أنَّ الشاعر يرى ويسمع، ولكنَّه أيضًا يلمس ويجعل أشياءه يلمس بعضها.

١١- اتّخذت **أساليب تشكِيل الصورة الشِّعْرِيّة** أشكالًا متعدّدة لدى الشُّعَرَاءِ، تنوعت بين التقليد والتجديد والحسّ والتجريد والتّرميز معتمدين على الثوابت البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية، وأنواع المجازات الفنّيّة على اختلافها في رسم أبعادها ودلالاتها. تأخذ الصورة الشِّعْرِيّة الشّكل التقليديّ في تركيبها أحيانًا، وتتعداه إلى الابتكار والإبداع أحيانًا أخرى. لكن وظيفتها قائمة في الحالين خلال كلّيّتها أو جزئيّتها، أو خلال ما يحمّلها المتلقّي من وظائف حال معايشته الشاعر وتجربته الشِّعْرِيّة.

١٢- تقنيات بناء الصّورة في الشِّعْر من خلال رؤية أحمد درويش الشِّعْرية، منها: القدرة على تجسيد المجردات، والوصول إلى المنابع الغريبة غير المألوفة للصورة. والربط بين تطور بناء الصور ودرجة شفافية الرمز، وتراكم خبرة الشاعر وصقل أدواته في المراحل المتعاقبة لإنتاجه الشِّعْري، فتتراجع كثير من صور التعبير المباشر، لتحل محلها صور الدلالات والإحالات غير المباشرة. وتقنية المشاهد المتعاقبة المحكمة في طرح التصور الفني. وتقنية طرح مجموعة متعاقبة من الصور الصغيرة التي تتجه نحو صورة مركزية. وتقنية المشاهد المتجاورة أو الخلايا المتجاورة، التي تعتمد فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع، ويختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشِّعْري دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهودة. وتقنية الرصد السريع للقطات المتجاورة، أو التعميق الرأسي لكل لقطة مُشكلًا منها خلية نامية. وتقنية مزج الصّورة، وهي أقرب ما تكون إلى تقنية مزج الصّورة في التصوير السينمائي والتليفزيوني، أو إلى تقنية تداخل الأصوات في المعزوفة الموسيقية. وتقنية الصّورة المضفورة الإشعاع، وهي صورة تعتمد على التوالد الخفي غير المتعسف لصورة من أخرى، مع سريان إشعاع خاص من كل صورة إلى رحم الأخرى،

والإحساس بمذاق التناغم في خاتمة اللوحة. وقد تأخذ الصّورة شكل اللقطة الأولى، والتصاعد المحكم بها، وهي التقنية التي تُغرس أمام عيني المتلقّي، ثم تكبر وتتنامى على مشهد منه، فيحس أنَّها جزء منه وأنَّه جزء منها. أو تكون الصّورة كبيرة وفي داخلها تفاصيل صغيرة. أو يلجأ في بنائه للصورة إلى نمو الصّورة من الخارج إلى الداخل. أو التركيز الفني على صورة النقيض المضاد. أو التقابل بين محورين أحدهما ثابت والآخر متحرك. وتقنية تراكم التشبيهات، فيرى أنَّه قد تتراكم في الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهيه متتالية، تتعاون جميعًا على إجلاء صورة مشبه واحد. وتقنية العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على الموضوع الذي يدور حوله التأمل. وتقنية نظام الدائرة الواسعة في مقابل الدائرة الضيقة، التي تتمتع بها الصّورة الشِّعْرية الحديثة التي لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح، وإنَّما إلى المفاجأة والصدمة، لتفجر من أعماق النفس خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة، طاقة شعورية هي هدف القصيدة والشاعر. ومنهج الإقناع الفني حيث يمهد الشاعر للمعلومات الجادة بمناخ شعري مكثف، تزاحم فيه الصور، وتهيأ المشاعر، وتعلو نبرة العاطفة، وتسمو فيه اللغة عن لغة النثر ولغة المعلومات، فإذا صب قدر من هذه المعلومات فيما بعد، فإنَّ متلقى الشِّعْر يكون قد حلق في طبقة معينة لا يحس معها كثيرًا بجفاف المعلومة. وهناك تضافر الصور البصرية والسمعية، مع اتخاذ الصّورة البصرية محورًا رئيسًا. وتقنية حركة الكاميرا في الصّورة. وتقنية التقديم البطيء للجزئيات. أو اللجوء إلى رسم الصّورة أو البورتريه الجسدي أو المعنوي، وخلالها يتم اللجوء إلى اقتناص كثير من الحالات التي تستعصى على الاستحضار من خلال اللغة العادية، وأحيانًا ما يتم هذا الرسم خلال رصده من نقطة موازية. وكأنَّ الشاعر مجرد شاهد على الحركة مُسجل لها، ويتم الرسم في أحيان أخرى من خلال الاشتباك الحواري سواء منه الحوار الداخلي أو الخارجي. واختيار صورة موضوعية موازية، يخلع عليها مشاعره، وقد يربط بينها وبين حالته ربطًا مباشرًا في نهاية المطاف. وتقنية الصور المقطرة، حيث يقطر القصيدة في صورة، تكاد تلخصها أو تشكل مفتاحها، وتعلق باللسان والذهن في سهولة، وقد تكون هذه الصّورة المفتاح في بدء القصيدة، وقد تكون الصّورة في نهاية القصيدة. وتقنية البدء بالرأس المدبب؛ حيث البدء من نقطة مدببة تمثل أعلى الصّورة وقمة ذروتها، وتُحدث أثرها في الإدهاش والإبهار والمفاجأة للمتلقي، ثم الهبوط منها إلى قاع المشاعر.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

١– أحمد درويش: مدخل في نقد الشعر القديم والوسيط، حلقات تلفزيونية لطلاب التعليم العالي، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢– ـــــ: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشِّعْر، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣– ـــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م.

٤– ـــــ: متعة تذوق الشعر دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

٥– ـــــ: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦– ـــــ: تطور الأدب في عمان (المصادر–المناهج–المراحل–النماذج)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧– ـــــ: في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٠م.

٨– ـــــ: في النقد التطبيقي محاورات مع نصوص شعرية ونثرية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.

٩– ـــــ: خليل مطران المسيرة والإبداع، ط١، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠١٠م.

١٠– ـــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.

١١– ـــــ: استقبال الشعر محاورات مع الشعر التراثي والمعاصر، دار الأدب العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

المصادر المُترجمة:

١– جون كوين: النظرية الشِّعْرية (ج١: بناء لغة الشِّعْر ج:٢ اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، ط٤، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

ثانيًا: المراجع

١– إحسان عباس: فن الشعر، ط٣، دار الثقافة، بيروت.

٢– بشرى موسى صالح: الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

٣– جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

٤– عَلِيُّ الخرابشة: وظيفة الصّورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤م.

٥– عَلِيُّ عَلِيُّ مصطفي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية.

٦– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

٧– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.

المواقع الإلكترونية:

١–الموقع الإلكتروني: الموسوعة الشِّعْرية:

https://poetry.dctabudhabi.ae/#/poems/-٢٠٥٦٥٢

٢– الموقع الإلكتروني: الديوان

: https://www.aldiwan.net/poem٩١٨٦١.html

الهوامش

(١) جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص٨.
(٢) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص١٧.
(٣) المرجع السابق، ص١٨.
(٤) إحسان عباس: فن الشعر، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ص ٢٣٠.
(٥) عَلِيُّ عَلِيُّ مصطفي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ص١٧٢.
(٦) أحمد درويش: استقبال الشعر محاورات مع الشعر التراثي والمعاصر، دار الأدب العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.
(٧) ــــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٢٧.
(٨) جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٧.

(٩) عَلِيُّ الخرابشة: وظيفة الصّورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤م، ص٩٧-٩٩ .
(١٠) بشرى موسي صالح: الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٤٩.
(١١) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣.
(١٢) ـــــــــــ: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشِّعْر، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٩٧.
(١٣) المصدر السابق، ص ٧١.
(١٤) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٤١٧.
(١٥) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص١٢٧-١٢٨.
(١٦) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص١٢٨.
(١٧) المصدر السابق، ص١٢٧.
(١٨) المصدر السابق، ص ١٢٩.
(١٩) أحمد درويش: تطور الأدب في عمان (المصادر-المناهج-المراحل-النماذج)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٧٥-١٧٦.
(٢٠) أحمد درويش: في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٠م.، ص ١٠٠.
(٢١) إحسان عباس: فن الشِعر، ص٢٣٦.
(٢٢) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ط١، البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠١٠م، ص ٢٨٤.
(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٨٦.
(٢٤) إحسان عباس: فن الشِعر، ص ٢٣٨.
(٢٥) جون كوين: النظرية الشعرية (ج١: بناء لغة الشعر-ج:٢ اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، ط٤، ص ٣٨٠.
(٢٦) ديوان المُتَنَبّي: قصيدة: نُعِـدُّ المَشـرَفِيَّةَ وَالعَـوالي، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/poems/-%D٢٣٣
(٢٧) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ص ٣٤٦- ٣٥٢.
(٢٨) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ص ٣٥٢- ٣٥٤.
(٢٩) المصدر السابق، ص ٣٥٩- ٣٦٠.
(٣٠) أحمد درويش: مدخل في نقد الشعر القديم والوسيط، حلقات تلفزيونية لطلاب التعليم العالي، القاهرة، ١٩٨٦م ، ص٦١.
(٣١) بشرى موسي صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٩.
(٣٢) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ٢٧٦.
(٣٣) ـــــــــــ: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص٢٨.
(٣٤) ديوان الشريف الرضي: قصيدة: وَلَقَد مَرَرتُ عَلى دِيارِهِمُ، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/poems/13371-.
(٣٥) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص٤٠.
(٣٦) المصدر السابق، ص٥٦- ٥٧.

(٣٧) أحمد درويش: في النقد التطبيقي محاورات مع نصوص شعرية ونثرية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٥٧-٥٨.
(٣٨) ـــــــــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٧٣.
(٣٩) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص١٠٠-١٠١.
(٤٠) ـــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص١٢٦.
(٤١) قصيدة: " أَهلاً بِفِطرٍ قَد أَنالَ هِلالُهُ "، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/.
(٤٢) أحمد درويش: مدخل في نقد الشِّعْر القديم والوسيط، ص٦٥-٦٦.
(٤٣) قصيدة: " ما أنسَ لا أنسَ خبازًا مررتُ به "، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/.
(٤٤) أحمد درويش: في نقد الشِّعْر الكلمة والمجهر، ص ص٩٨-١٠٠.
(٤٥) ـــــــــــ: مدخل في نقد الشِّعْر القديم والوسيط، ص٢٧.
(٤٦) قصيدة: "أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ"، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/.
(٤٧) أحمد درويش: تطور الأدب في عمان، ص ص ٢٥٥-٢٦٣.
(٤٨) ـــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ٩٠-٩١.
(٤٩) المصدر السابق، ص ٧٥-٧٦.
(٥٠) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ٧٦-٧٧.
(٥١) بيار اميدى جوبير: مستشرق فرنسي وأستاذ جامعي بكوليج دي فرانس، مستكشف ولغوي ومترجم وسياسي ودبلوماسي، أُرسل في حملة نابليون إلى مصر.
(٥٢) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص١٢٩-١٣٠.
(٥٣) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ص١٣٢- ١٣٩.
(٥٤) ـــــــــــ: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ٢٨٧.
(٥٥) العقاد: ديوان وحي الأربعين: حرمان أو عطاء، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/poems/٢٠٥٥٨٢-
(٥٦) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص٤١.
(٥٧) المصدر السابق، ص٤٣-٤٦.
(٥٨) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص٧٥-٧٦.
(٥٩) معلقة: هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ، يُنظر: الموقع الإلكتروني الديوان: https://www.aldiwan.net/poem٨٥.html
(٦٠) أحمد درويش: في نقد الشِعر الكلمة والمجهر، ص ص١٢٦-١٢٩.
(٦١) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ص ٣١١- ٣١٤.
(٦٢) ديوان خليل مطران: قصيدة: شَادَ فَأَعْلَى وَبَنَى فَوَطَّدَا، يُنظر: الموقع الإلكتروني الموسوعة الشِّعْرية: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/poems/٥٤٧٧٠
(٦٣) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ٣١٧- ٣١٨.
(٦٤) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص٣١٨-٣٢٢.
(٦٥) ـــــــــــ: متعة تذوق الشعر دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٧٠-١٧١.
(٦٦) أحمد درويش: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص١٤٦.
(٦٧) ـــــــــــ: متعة تذوق الشِّعْر، ص ص ١١-١٦.

(٦٨) ـــــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص٥١.
(٦٩) ـــــــــــــ: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص ص٣٥٥- ٣٥٨.
(٧٠) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ص٥١- ٥٥.
(٧١) ـــــــــــــ: في صحبة الأميرين، ص ص ١٣٠- ١٣١.
(٧٢) ـــــــــــــ: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص ص١٠١-١٠٤.
(٧٣) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص١٠٦.
(٧٤) ـــــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ٨٨.
(٧٥) المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.
(٧٦) أحمد درويش: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص٢١٦-٢١٧.
(٧٧) ـــــــــــــ: متعة تذوق الشِّعْر، ص١٣٦-١٣٧.
(٧٨) المصدر السابق، ص ١٧١.
(٧٩) أحمد درويش: خليل مطران المسيرة والإبداع، ص٣٥٤- ٣٥٥.
(٨٠) ـــــــــــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص١٣٢-١٣٣.
(٨١) أحمد درويش: متعة تذوق الشِّعْر، ص ص ١٣٩-١٤١.
(٨٢) ـــــــــــــ: في النقد التطبيقي، ص٢٣٣.
(٨٣) أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، ص٦٢-٦٥.
(٨٤) ـــــــــــــ: تطور الأدب في عمان، ص١٧٠.
(٨٥) ـــــــــــــ: في صحبة الأميرين، ص ٤٢-٤٣.
(٨٦) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ٨٩-٩٠.
(٨٧) المصدر السابق، ص١٠٦.
(٨٨) أحمد درويش: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص٧٦.
(٨٩) أحمد درويش: متعة تذوق الشِّعْر، ص ١٦٠-١٦١.
(٩٠) ـــــــــــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص١٣٣-١٣٤.
(٩١) ـــــــــــــ: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ٨٧- ٨٨.
(٩٢) ـــــــــــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص ص ١٧٤-١٧٧.
(٩٣) أحمد درويش: متعة تذوق الشِّعْر، ص ١٧١.
(٩٤) ـــــــــــــ: عشرة مداخل لقراءة الشعر، ص٢٠٣.