الدكتورة: نعيمة سعدية

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

كيمياء التعالق الاستعاري في النص الشعري

"قصة رجل فقد ذاكرته"

لخالد محي الدين البرادعي–أنموذجا–

الملخص01:

النص الشعري عملية لسانية تتفاعل في نطاقها عناصر لغوية وجمالية وأسلوبية متعددة تنشئها ترابطات المشابهة الناتجة عن الصور الشعرية بأنواعها المختلفة، وترابطات المقاربة الحاصلة بالقرب المكاني والسببية وعلاقة التلازم. ولعل من أجل ذلك تحاول هذه الدراسة مقاربة المصطلح، الذي فعّل كل ذلك، وهو " التعالق الاستعاري" ، الذي يجعل النص الشعري يحيا كيمياء لغوية وجمالية يتلذذ كل القارئ بملامستها.

Le résumé

Le texte poétique est un contenu linguistique, se combatte en lui les signifiés et les signifiants pour raison à saisir son sujet, ça veut dire son « sens » et sa structure générale. Le texte poétique est considéré comme une structure linguistique successive, cohérente et cohésive.

le poétisme de ce texte est basé sur une sombre dialectique entre son auteur, l'habile créateur, qui ouvre sa structure fermée sur de diverses lectures ou ayant des significations bien déterminées. Et le lecteur qui essaye de trouver son code.

Cette étude devient un essai de recherche sur la relation des signifiants et des signifiés, qui influe sur la lecture du texte et sa référence. Néanmoins le texte poétique qui s'est formé sur l'allusion non sur la déclaration qui à saisir l'image poétique.

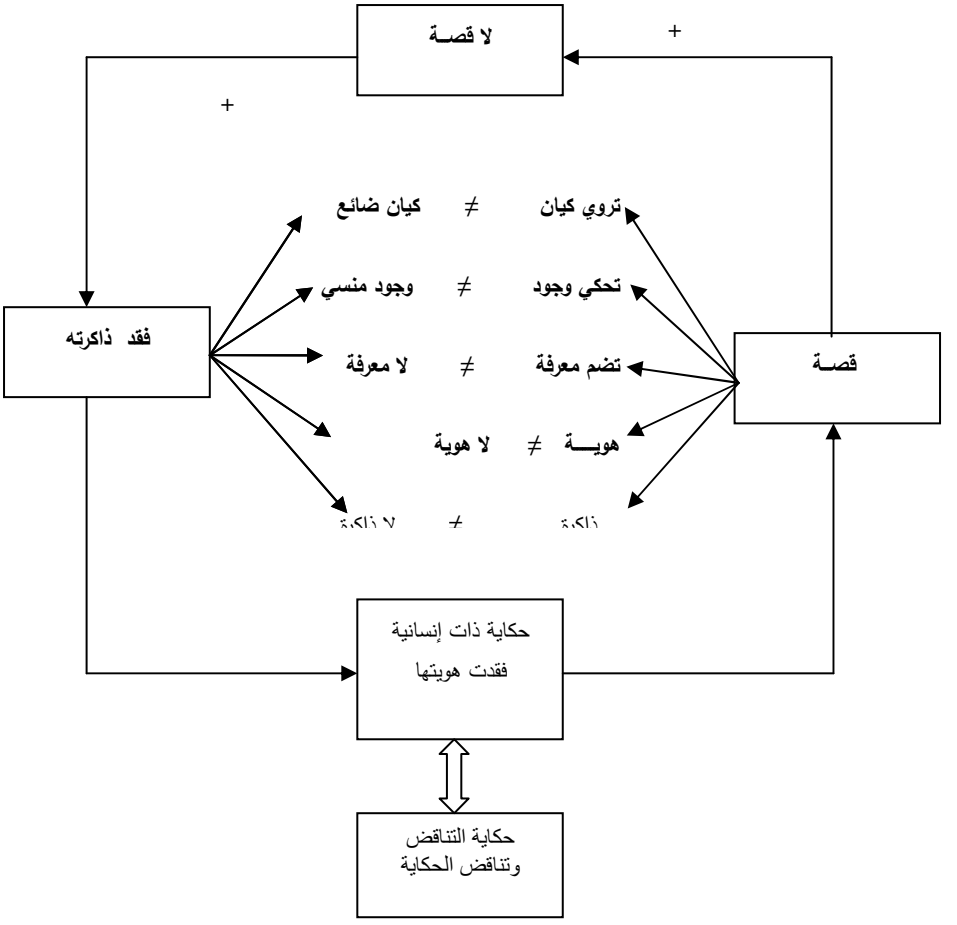
الكلمات المفاتيح: الخطاب الشعري– التعالق– الانسجام– القراءة – التأويل– الصورة الشعرية.

توطئة:

النص الشعري قوة ذات دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والتراخي والصمت المهزول، إنه محطات متفاوتة الدرجات الدلالية لا تستكين إلى فكرة معصومة، بل تتجسد في خارطة تعدد البناء لدلالي إلى تصورات منظورة، وغير منظورة، تمارس لعبة الانتماء واللا.انتماء، على مسرح ثنائية القاعدة والعدول، وتفرش كياناتها على مساحة ممتدة عير عمليات البث في قنوات ترددية"[1]، يمكن لما يسمى بالتعالق الاستعاري المشاركة في اللعبة على مستوياتها المتسعة والمتنوعة، ليطرح لنا كيمياء تسر القارئ المتعامل مع مدارات نص شعري لخالد محي الدين البرادعي، بعنوان " **قصة رجل فقد ذاكرته**"[2].

وبقراءة أولى للعنوان نجد أن كلمة "قصة" جاءت معرفة بالإضافة، وكأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة، قد أفرغت من محتواها وعليه وجب ارتباطها بغيرها كي تعرف وتتضح وتمنح بعض الخصوصيات، فيفهم كنهها، بكلمة" رجل"؛ وهو رجل أصابته الحياة بفرحها وقرحها، ويحمل هموم الوطن و العالم والأمة، والقصة هي ستحاول رسم كل هذا وتحدد مداه. أما كلمة الذاكرة–في العنوان– تحوي "قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة و إعادتها؛ فالذاكرة بكل ما تحمله في خزائنها من تجارب وأفكار وأحلام وآلام وحوادث وهي متعلقة بصاحبها: بشخصه، وبكيانه وبرحلته واستقراره وبدايته ونهايته، وإن حدث وفقدها أضاع كل هذا، ولكنها فقدت وضاعت وتشتت الكيان فيها؛ فكيف لذات إنسانية لها نبضات الحياة والزمان والعمر والقلب، أن تحكي وتبوح بقصة مدركة ذات معارف، وكلها تجارب إنسانية.

إن الزمان– فيها– يعيد نفسه، والقصة ذاتها في كل يوم؛ فأصبحت الذاكرة رثة بالية، فشلت في ترقيعها كل الإبر، فضاعت وضاع عنها حاملها؛ وهكذا كل ما تعمقنا في الصورة، كلما زاد حجم المأساة وتضاعفت المعاناة، حتى يجعلنا الشاعر نتوق بخيالنا إلى بلده وزمانه، فنعيش تجربته ونحيا ألمه:



1- في مفهوم التعالق الاستعاري:

وهو ما يمكن تسميته أيضا بـ"تعالق الصور(*)" ونشير به إلى متوالية الصور المتحكمة بالنص الشعري، باعتباره "فعل خلق و إبداع و تعبير أداته اللغة، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب، بل غدت وسيلة استبطان و اكتشاف، تثير المتلقي، و تهزه من الأعماق وتغمره بإيجاد وإيقاعاتها"[3] ومن أجل ذلك اعتمد على الصور الشعرية وسيلة أساسية لا بنائية. كما أنها أداة تشكيلية هامة في بناء القصيدة، فهي لا تظهر بشكل تراكمي عفوي، ولكنها تترابط فيما بينها داخل كل قصيدة وفقا لنمط أو نسق خاص تمليه طبيعة التجربة، وبفضل العلاقات القائمة بين الصور بعضها البعض فتكتسب كل صورة أبعادها الدلالية، ويتحدد دورها الوظيفي والبنائي، ويأخذ النص في التخلق والنمو إلى أن يصبح بناء منسجما متكاملا."[4]

فالقارئ يتعامل مع النص كلا موحدا متسقا ومنسجما، ويدركه في هذه الكلية، ويصل به إلى دلالته ما يعني أن عليه اكتشاف العلاقات الرابطة بين تلك الصور الشعرية وخاصة الاستعارة، وبيان التعالق الحاصل بين جزئياتها كصورة كلية وكبنية كبرى تساهم في بناء عالم النص؛ لما لها من قوة "تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعرية أو ترافقها في أثناء عملية الإبداع "[5]؛ لأن الصورة الشعرية لا تعبّر عن الشيء نفسه، وإنما هي مميزاته الفردية التي تستوعب الشكل و المضمون معا، والنظر لإحداهما يستوجب النظر للآخر؛ إذ لا بد من انعكاس الرؤيا بينهما، لأنها"تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة أماكن عن طريق المشابهة** أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل "[6].

وتأتي الصورة الشعرية في هذا التعالق مرتبطة مع بعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط الأساسي في بناء الصورة الكلية؛ لأن الشاعر قد يعجز عن أن يهب للقضية العامة التلوين الحسي الذي تصطبغ فيه الكلمات بصورة واضحة "[7] فاتحة بعباراتها فسحة عريضة للمخيلة البشرية، إذ يستخدم أشكالا من التعبير المتخيل[8] لتوصيل إثارة ولينقل تجربته الخارجية ومعطياته الحسية وانفعالاته ومشاعر الداخلية التي يجسدها الوسيط الأساسي في عملية"الخيال"؛ لأن" الخيال الإنساني جزء هام من الوجود، و بينه وبين الأشياء انسجام ضروري، و حين يحس الشاعر هذا الانسجام يكون في قلب الحقيقة وغالبا ما يكون في قلب الإدراك الاستعاري"[9].

والصورة الأساس– في هذا الطرح كله– هي الاستعارة، التي يعتبرها علماء الشعرية واللسانيات عموما "أسطورة مصغرة "، من حيث إنها مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال، كما أنها تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى، و على شاكلة متسقة منسجمة؛ فهي الشكل اللغوي غير الحقيقي الأكثر أهمية و الأشد ترابطا واتساقا وانسجاما؛ إذ تسهم الاستعارة في إحداث ائتلاف عناصر دلالية مختلفة و علاقات متباينة، ويجري تقريب دلالات متناقصة و حقائق متباعدة، و يحدث تجسيد سمات دلالية معينة بهدف التركيز على سمات دلالية مغايرة "[10]؛

ولأن الكلمة في الصورة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، فإنها توظف في سياق شعري، ويمارس ذلك السياق عليها نوعا من الضغط يجعل

دلالة ما تطغى وتبرز على مستوى البنية الشعرية الصغرى ذات الحس الشعوري الموحد، أي ما يتحقق على المستوى الأصغر والمستوى الأكبر للنص بوصفهما نتاجا ممكنا أو محتملا. كما أن الاستعارة تحيك عناصر متنوعة في نسيج التجربة الشعرية[11]، لأن القصيدة تعتمد اعتمادا جوهريا في سيرها على نمو الاستعارات و تداخلها.

والتعالق الاستعاري–بذلك– " مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف أو عاطفة على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة واحدة بسيطة؛ فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة و ذلك الإحساس بطريقة تتفاعل فيها كل صورة مع بقية العناصر و تتكامل معها لإحداث الأثر المطلوب؛ "فوحدة الصورة* هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، فوحدة العاطفة، هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفني، ومعنى هذا أن الصورة في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيها الفنان،ولطبيعي أن تسطير التجربة على كلماته و عباراته وموسيقاه وصوره"[12].

وليس التعالق–بهذا– مبنيا على المشابهة، و إنما هو ناتج عن ارتباط شيء بشيء، وإيحاء شيء بشيء[13]، لتكون الاستعارة الوسيلة، التي تربط الفرد بالكل، و تربط اللحظة بالديمومة؛ إذ تنشأ الصورة حيث يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات؛ فالاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها[14]؛ إنها "تصوير لعاطفة تصل إلى الذروة في استعارات شاملة، وعرض لسلسلة من الاستعارات ترجع إلى حقل معنوي واحد"[15]، لتكون المتوالية الاستعارية في الخطاب اشعري ككل استعارة واحدة أولى، مدت بتلافيفها نفسيا و فنيا على مجموعة المتوالية، فغذت المعنى بها في صورته المتكاملة، ذات التلازم بين عالم النص وعالم القارئ.

وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أحد أقوال الجرجاني التي نجدها تقارب مفهوم "التعالق الاستعاري"، أو "الصورة الكلية" التي تناولتها الدراسات الحديثة؛ بأسلوبه الخاص، فيقول: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا، إلى أن يلحق الشكل بالشكل وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد "[16] فيقر الجرجاني بقصدية المتوالية

الاستعارية، التي تأخذ على عاتقها كامتداد تصويري التعبير عن غايات الشاعر وأهدافه، وهذا شرف الاستعارة ومغزاها الذي من أجله وجدت.

ويقدم ريفاتير (M. Riffatterre) طريقة لشرح بنية الصور المتتابعة أو الاستعارة التمثيلية أو ما نسميه "الصورة الكبرى"، فيقول:" إن ما نسميه" استعارة تمثيلية" هو في الواقع سلسلة من الاستعارات، التي يربط التركيب بينهما، أي أنها تنتمي إلى الجملة الواحدة أو إلى البناء الإخباري أو الوصفي الواحد"[17]؛ فالسلسلة الاستعارية المتعالقة بواسطة انتمائها النصي إلى البنية نفسها، أو بواسطة المعنى، وعلى الشاكلة، التي يعبر كل عنصر فيها عن مظهرها الخاص من الكل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الصورة الأولى من السلسلة، وفي هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقة من الأولى؛ بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها أو تفصيلها، والمقصود بالاشتقاق– وفق رؤية ريفاتير– أن خانة المستعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المستعار الأول أواصر قربي و كذا نفس الشيء بالنسبة للمستعار له.

وستتأسس هذه الدراسة على مقترحات ريفاتير، متخذة إياها خلفية تستأنس لها؛ بحيث أنها تزود بالبعض الحلول العلمية– نسبيا– من أجل التعامل مع نص شعري، مثل نص البرادعي وتحليله لسانيا انطلاقا من هذا العنصر، لنكشف تعالق استعاراته و إزاحة اللثام عن مساهمة هذا التعالق في اتساق النص و انسجامه ومنه تحقق نصيته.

ويؤكد الفكرة الدارس ماكس بلايك (M.Blalayek)؛ إذ يشير إلى هذا المصطلح بقوله: " لا أود أن أطرح جانبا فكرة كون الاستعارة قادرة على الاحتواء على عدد معين من الاستعارات المترابطة عن طريق ما ترمي إليه "[18]؛ ذلك أن الاستعارات المترابطة هي غالبا ما تكون متعالقة بتركيز على حالاتها ودلالاتها، وفي جميع الأحوال، فإن الاستعارات الرئيسية و الثانوية تتبع في الحالات العادية خط خطاب واحد.

2– الصور الشعرية الكبرى في القصيدة:

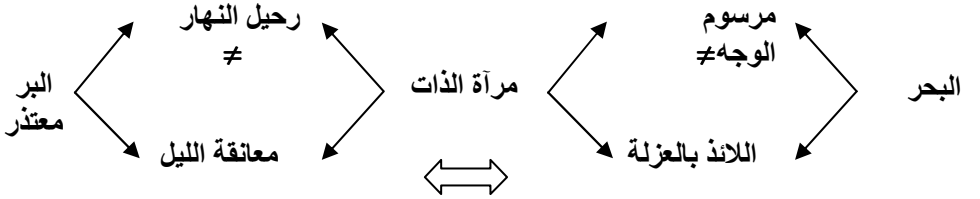
ستحاول هذه القراءة التعامل مع مفهوم "الصورة الشعرية"، على أنها مكون قابل للتدرج أو هي جزء ينتمي إلى كل، تتفاعل أجزاؤه بشكل متناغم ومترابط قابل، لأن يتدرج صعودا و نزولا فيعمل على تحقيق الانسجام ومنه النصية للنص. يقول البرادعي:

منذ سنين

أحملق في المرآة وأسألها

من هذا المرسوم بوجهك
واللائذ بالعزلة
يترحّل في وديان الصمت نهارا
ويعانق في الظلمة ظله
ما اتخذ له في البحر سبيلا سربا
والبر اعتذر عن الرحلة

وفي المقطع أعلاه، استعارة مكنية، شخصت البر، وجعلته إنسان له كيان وهيبة وقرار وسلطة، يعتذر ويرفض القيام بالرحلة، يعبر الشاعر بوضوح من خلالها لنا أولى خيانة في رحلته للبحث عن ذاكرته، في فضاء إيحائي رامز، تتكشف فيه معاناته ومعاناة من مثله، ممن يضطهدون في أوطانهم، والذين حرموا سبيل العودة إلى الوطن من بحره أو بره، فعانوا الضياع والعزلة، فتخفي–بذلك– الصور مأساة حياتية ومعاناة وجدانية وأبوابا، تستثير الملتقى وتهز عواطفه؛ وهي الصورة الشعرية التي تصدرت الديوان "صورة الاستهلال" والتي تبرز غاية الشاعر في بحثه عن الضائع منه (الذات والحرية)، و الكائن فيه (الرحيل والظلمة)، تعالقت معها كل الصور الشعرية في القصيدة وعادت جميعها إليها، كونها المرتكز الضوئي لها؛ فكان الظلام وفقد الذاكرة سبب الرغبة في تحقق الحلم الموعود "حرية الذات" و"إيجاد الكيان":



ومن أجل تغذية هذه الصورة تفاعل الشاعر مع أنواع الصور الثلاث (الكناية/المجاز/الاستعارة)، التي يجدها مجال أدوات ترسم فيه الكلمة لوحات رائعة يختلط فيه إحساسه معها؛ كون الشعر نوعا من أنواع القياس المنطقي والبحث عن القوانين الكلية للإحاطة بهذه الصناعة الشعرية التي تستلزم أجزائها تناسقا فيما بينها لتؤلف موضوعا، والذي نعتبره"ناتجا عن علاقات معينة مرتبطة فيما بينها نسقيا"[19]؛ فكل جزء يؤدي إلى ما يليه وموقعه منطقيا مع ما سبق؛ فتلاحقت الصور متغذية من هذه الصورة البليغة ذات النغم الخاص، الذي يشير نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها و تلهمه من قوتها، و يصبح

المجال مدينا لهذا الإشعاع الغامر، الذي ينجم من سمة الاستعارة الأولى" وهي اكتناز خبرة مركبة ثرية في منطقة ضيقة، يستلهمها القارئ، و يأخذ منها ما قدر عليه، و يقرأها في مساقها فيرى آثارها بادية على وجهه"[20]؛ حيث تبدو له وكأنها بؤرة علاقات مكثفة لاحقة وتفسيرها سينشط عملية تفسير النص وتأويله، وتحقيق وجوده في ذهن مستقبله؛ لأن نظام النص منطق فني يوحد بين العناصر المكونة له، ويسمه بالتفرد والخصوصية والوحدة.

لينادي الشاعر بعدها عربا لا تسمع؛ حيث نجد صورة "أشباح الريح" و صورة" الشق الذي يعوي" تعبر عن رغبته في إقامة علاقة تشابه بينهما تتغذى بمقصديته كشاعر، ما يمنح الصورة أبعادا ودلالات قد لا تتحدد إلا بعد المقارنة بينهما و ربما بالانحياز إلى إحداهما، فيقول:

أ يا عرب الردّة
يا أشباح الريح المرتدة
ملعون من رفع السيف بوجه أخيه
ملعون من زرع الحنظل في أفواه بنيه.
الرايات البيض حرام
والرايات السود حرام
والروم يجيئون إليكم
من شقٌ يعوي

جاءت لغة المقطع، بل النص أجمع ذات انسجام عقلاني، على الرغم من طبيعة النص اللاعقلانية غير النسقية، وهو ما يسمح للقارئ بأن يستبد بالنص كما يشاء، بحجة الحق المشروع في القراءة. كما أن امتداد الاستعارة بالعطف والحروف يمثل مساحة واسعة من الحجم الشعري في نص البرادعي، ولعل الشاعر يلجأ إليها لسهولتها أولا، ولأنها تساعد على التقاط أنفاسه ليتم بناء الصورة كبنية كلية ثانيا؛ ذلك أن"العطف يعني الفصل بين شيئين يحملان معنى متصلا، لكن ذلك العطف ضروري، لتأخذ الاستعارة أبعادها التي يحاول الشاعر أن ينقلها إلى السامع، فتدخل الحروف ضمن عملية الموازنة "[21]، لأن القصيدة بالنسبة للشاعر"الكلمة الحرة" التي يندفع إليها محملا بكل مآسي الحياة وجرح الأحزان، فيحاول الوصول إليها على الرغم من كل الجدران وأشباح الريح؛ ففي كل عملية تصويرية تمتص

القصيدة أعصاب الشاعر، لتتركه في حالة رهف، تفرغ كل قواه كما تفعل ملكة النحل حين تضع بيضها، والشاعر يصور تلك المعاناة في صور استعارية لغوية.

وعليه، فالصورة الشعرية الاستعارية التعالقية هي وسيلة التعبير الأساسية في القصيدة، في سبيل تكثيف للتجربة، وإن أي قارئ يلمح ذلك بسهولة في كل سطر من هذه القصيدة؛ إذ تجد عدة صور تحس وكأنك تواجهها لأول مرة، ثم تكتشف إنها أشياء صغيرة، لا تلتفت إليها، فيرصد الشاعر هذه الأشياء الصغيرة، صابغا إياها بحالات شعورية كثيرة يظل الحزن أكثرها حضوراً، فهو الذي منح نص القصيدة نكهة متميزة، وهو ما يتجلى في قوله:

أذكر

أن بساتين النخل تعرّش فوق ضلوعي

ثم تميس على الكتفين

وحقول القمح تشع بوجهي

ثم تطير من الكفين

والقمر الصحراوي ينام بحضني

ونجوما بيضا تخضرّ على الزندين

والحب العذريّ يغطيني

من قمة رأسي حتى القدمين

إن إدراك الصورة بالقراءة المباشرة من غير وسائط واقعية أو الهام يجعلها ممكنة الحدوث في هذا العالم النصي. بينما الذي تدل عليه الصورة فعلا هو ما يتولد من العلاقة القائمة بين دلالات عناصره التكوينية، التي تنظر إلى الحرية؛ عشتار عالمه النصي، والتي يراها في ذكرياته، وفي بساتين النخل وحقول القمح المشعة في وجهه والقمر الصحراوي والنجوم البيضاء والحب العذري، مبرزا حنينه إليها ورغبته في إقامة أي علاقة إنسانية معها؛ لتستولي هذه الصورة على قارئها، وتنفث فيه عوالمها السحرية، وتتركه هاويا في مصيدة التأثر والإمتاع.

ولقد تحكم هذا تعالق استعاري، في القصيدة بأسرها، حيث نجد فيها أفعالا تقريرية تصف بها الذات الشاعرة حالها للآخر وتحدد له كنهها ووظيفتها في الحياة؛ ذلك أن "الصور في الشعر توجه الشعور بعض التوجيه، وأن فيضان الصور في القصيدة يستطيع أن ينقل، بكل

دقة قالب الخبرة الفنية"[22] لهذه الروح الذاتية الساحرة المسيطرة على هذه الإنتاجية الشعرية، وكل الصور المعلنة فيها.

ووظيفة القارئ أمام هذا الاستبدال أن يفهم تلافيف هذه الصورة الاستعارية بلغة أدبية، ونظرة جمالية فعمله أشبه بتفكيك رموز شفرة في كل موحد متعالق؛ لأن كل صورة من الصور تعبر عن جانب خاص من الكل، من الشيء أو من المفهوم الذي تمثله أول استعارة من الاستعارات الباقية"[23] اللاحق منها والسابق في القصيدة، والتي تعتمد في بناء صرحها على المعادلات الكلامية للنص.

ذلك "أن الاستعارة تقوم بإعادة تنظيم السمات إذ تتخلى الكلمات عن بعض سماتها وتكتسب أخرى بفعل دخولها في علاقات تركيبية معينة"[24]، تعبر بها عن رغبة بشرية جامعة لملاحظة الانسجام في عالم تحاول صنعه الاستعارة؛ باعتبارها الوسيلة التي يعني ورودها "في لغة الناس تعبيرا عن رغبة في رؤية التجانس والانسجام بين العالم الخارجي والعالم النفسي، كوسيلة معرفية جمالية تقوم على الشرح والقياس لغاية الفهم والإفهام، وبيان قدرتها على الكشف والإثراء وتفجير المعنى والإيحاءات التي تتلقاها الذات القارئة، وهي قضايا ترتبط ببعد أو بآخر بالاتساق والانسجام، المتحكمان في البنية النصية المرتبطة بسياق فهمها، ما يدخل الاستعارة في مبدأي التفاعل والتداول؛ لأن "السياق الكبير يعطي الكلمات دلالتها وقيمها"[25].

وترتسم الصورة الاستعارية الممتدة والقادرة على تجسيد وتشخيص الإحساس؛ لرسم أفكار الشاعر، وللدلالة على شجاعة خياله، وهو ما يجعلها أداة طيعة في يد صاحبها بغية تصوير الانفعالات الداخلية:

وتدحرج رأسي مخضرّا
من أعلى الطور إلى سيناء
يفرش أمواج الفرح على وجه الصحراء
ويحاور أطيار لم تولد
ويغني لحبيبات الشهداء
وتوقف رأسي فوق الجلجلة
ومريم تغسله
بدموع الفرح العذراء

أسكره الحب....فنام

لقد جعل الخريف محسوسا شاخصا للعيان، لينقل به مأساة الشاعر ومعاناته في ثوب مادي اجتمعت فيه كل آلام النفس وجراحها، المنقوشة بالألم والدموع والعذاب، فلم تسلم الذات الجريحة الصارخة من جبروت الآخر المسلط عليها؛ فلقد جاءت صور الديوان مكونة من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية معنوية، لتتجلى بها عبقرية الشاعر في الكشف عن العلاقات الخفية برؤية خاصة؛ فهذا التعالق من أطراف الصورة الواحدة، ناتج عن تزاحم الصور في مخيلة الشاعر، وهو ما خلق نوعا من التحاور والتجاذب على نحو يجعل كل طرف من أطراف الصورة، يأخذ من الآخر ويعطى له.

كما يحمّل الشاعر كلمة رأس دلالات إيحائية كثيرة؛ كون الرأس هو العضو الذي يعبر عن هيبة وكيان ووجود حياة صاحبه، وهو ذاكرته وكبريائه وروحه، ويريد الشاعر من خلاله أن يوصل للقارئ دلالة أن الإنسان الحر لا يستسلم، ولو بقطع رأسه، حتى في هذا القطع زراعة وخصب ونماء، لأن في قطعه حياة للآخرين، فلقد رسمت الصورة معالم الجمال والشاعرية في ثنايا النص.

ويحاول البرادعي الاستمرار في نسق الصورة السابقة رابطا إياها بما سيأتي، فيقول:

ارجع للدنيا يا ولدي

إنك لم تستشهد

لم تقتل

العصر تعطل

والدنيا سجن مقفل

فجر الشاعر في هذه الصورة طاقة تعبيرية راقية، جسدتها صورة مجازية، في السطرين الأخيرين؛ إذ يعبر من خلالها عن حالة الركود والجمود في عالم معتم يحياه كل يوم، والذي من المفروض والطبيعي أن يحمل سمات التحول والاستمرارية، وهو العالم الذي يعاني فيه شعبه؛ في صور تحمل دلالات واضحة، في علاقة سببية وقفت بين المعنيين فيما يلي:

ورحلت أسائل من كان رآني

والدنيا ليل صحراوي

والقفر يسلمني للقفر

وسمعت أبي يصرخ:

يا ولدا ..يرحل بين الصفر وبين الصفر

أنت تدور على نفسك يا ولدي

كالراحل في عتم القبر

يعبر الشاعر عن ضياعه النفسي والفكري وضياعه في منفاه الدنيوي (باستعارة تصريحية)؛ فيستعير لفظة القفر ليبين قمة الغربة الروحية والشتات الداخلي، اللذان يعانيهما كل إنسان نفي عن وطنه وأبعد عن بلاده فصرح بلفظ المشبه وهو" القفز"، وحذف المشبه به وهو المنفى /بلاد الغربة، فهو بعيد عن وطنه، يبحث عن كيانه ووجوده وعن اسمه وماضيه، ولكن هيهات أن يجد حضنا غير حضن الأصل، لذلك فهو يشتاق لوطنه ويحن لحياة مضيئة لا بأنوار المصابيح، بل بأنوار الشمس المشرقة التي تضيء نفسه وروحه وأفكاره، ويأمل من خلالها في التحرر من هذه الدائرة المغلقة العتمة؛ فلقد جاءت الصورة ذات وقع مؤثر وقوية، إلا أنها بالمقابل قاسية مستبدة، وتستعصي على التفسير والمنطق.

كما أنها كناية عن الضياع والتمزق وعدم الثقة–في السطرين الأخيرين–؛ فالشاعر بات يملك ذاكرة مشلولة تجعله لا يشعر بالانتماء و الارتباط بالذاكرة الإنسانية؛ فلم يعد أكثر من ظل لشخصية، تملك قصة سوداوية يجسدها قوله: "عتم القبر"؛ وباستعمال حرف الجر "في" يدل على أن القبر في هذه الرحلة هو المنطلق والمستقر وفيه وحدة تتحقق مواجهة المصير، ولكي تحقق الصورة غاياتها لا بد وأن تفقد معناها في نفس اللحظة التي يحضر فيها المعنى إلى وعي القارئ وإدراكه فيعثر عليه من جديد فتكون إبداعا على إبداع.

وبين منفى وآخر وصحراء وأخرى، يحمل الشاعر هذه الصور حسا من حسه، وروحا من روحه، ويعبر عنها بألفاظ مختارة، ضاقت بحمولتها فرمت بدلالتها على القارئ لتحز في نفسه التأثير، وتبعث فيه الفضول؛ ليواصل قصة البحث أو الخلاص المستمرة في قوله:

أذكر..أن لي امرأة

يتفيأ الليل بظل جدائلها

والصبح يسيل على الخدين

والاستعارة هنا تحمل حسا شاعريا ووطنيا، حيث مزج الشاعر ما هو حسي بما هو معنوي مجرد، حين استعار لفظة المرأة، ليعبر ويصور جمال وطنه؛ فذكر المشبه به (المرأة) وحذف

المشبه (الوطن) أو (الأرض)، ليوحي للقارئ أنه حتى وإن فقد ذاكرته وكيانه ووطنه، وحريته، فإنه لن يفقد الذكرى الأساس لوجوده أبدا، فالوطن هو بلاد الحب والحرب والدين والانتماء والكيان؛ لقد لجأ الشاعر إلى الربط بين جمال المرأة وبين جمال بلاده ووطنه، في صورة رسخت الجمال الحسي والمعنوي، و رسخت كذلك الحب الدائم الأبدي للوطن. كما نلمح هذه الدلالات أيضا، في قوله:

فخلعت غطاء القبر

ولملمت شرايبني..ولبست دمى

وأعدت الرأس المقطوع إلى جسدي

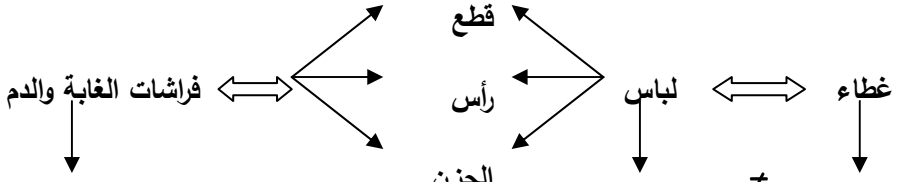
ورجعت حزينا ضيّع اسمه

أصحيح؟/..أنّ فراشات الغابة يحرقها الضوء

وفراشات دمي

تحرقها الظلمة؟

تتميز هذه الصورة بتخيلها الوصفي، واستحالتها المطلقة واقعيا، بسبب تركيبها القائم بين الأشياء المتناقضة؛ ساعدت على تناسقها صورة شعرية متميزة كالاستعارة؛ باعتبار أنها؛ وسيلة أساسية تساعد الإنسان على التعبير عن إمكاناته في النظر إلى الأشياء من زاوية غير مسبوقة تساعد على ابتداع المترابطات وملاحظة التشابه في المختلف "[26]. فلا وجود "للباس الدم" ولا فراشاته، في الواقع، و بما أن دلالة الضوء تتضاد مع دلالة الظلمة كان لا بد من فعل الحرق لإقامة علاقة جدلية قادرة على إزالة هذا التناقض في آخر المقطع؛ ليضيف إليه دلالة جديدة تجعله يثير الكثير من الرغبات، ومن غير أن يشيعها و اجتماع الدلالتين أخرج في الإبداع، "دل على إبداع فن بصري أو مرئي"[27]، كالآتي:



وبتداخل المبنى والمعنى والعمق والسطح، تتفاعل سمات هذه الصورة (الخلع، الحرق، الحزن)، لتشكل صورة ناتجة عن قوة العاطفة، و شدة الإحساس من جهة وعن التمكن الفكري

والقدرة الثقافية لمحمد البرادعي من جهة ثانية، وهو ما يؤكد حقيقة "أن كل معنى جديد يعيد تشكيل جميع المعاني السابقة....و أن الدلالات يتسرب بعضها في بعض"[28]، كمحاولة لإعادة تنظيم السمات بصور أكثر وضوحا و ربما أكثر تعقيدا من خلال البنية الموحدة المتماسكة، التي تراقصت في عين متلقيها كساحر صغير ثان يحاول بلوغ عالم الساحر الأول "المبدع".

إنه الحلم باستعادة الذاكرة تحقيقا للفاعلية، مهما كان ما سينجر عن هذا الفعل الحلمي، وأيا كان من يساعد الذات الشاعرة على تحقيقه، وهي سيدة الأحلام في عالم النص، وعبر هذا التعالق تسعى راغبة للتأثير في الآخر. ويتضح من هذا التعالق على مستوى الصور الشعرية، أن الأمر لا يتعلق بالمعنى فحسب، وإنما يتعلق كذلك بمشاركة كل المؤثرات الحسية والتصورات الجانبية فبفضلها أصبحت كلمة "لباس الدم" تدل على الثورة و"فراشاته" تدل على الضعف في قاموس الشاعر ومعرضة للاحتراق في العتم، لأن ميزات المجموع تتجاوز حاصل جمع ميزات العناصر، ولأن البناء الشعري في صميمه بناء علائقي[29]؛ يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر وكل منهما حاكم للآخر ومحكوم به، جاءت عناصره، مختارة، موزعة، متداخلة، في وحدة كلية متناغمة، ذات شكل متناسق ومضمون منسجم. ولغة القصيدة، على الرغم من لا منطقيتها، جاءت مقنعة لنا، مؤثرة فينا، فنحن نتقبلها ونرى فيها الحقيقة؛ فألقى الشاعر بالعلاقة الاستعارية السابقة شيئا يفجر عالم المعنى، يعاد فهمه وتنظيمه وإدراكه من جديد، أين تتجلى قدرة المبدعين الاستثنائية على استثمار ملكة المشابهة في أنهم يميلوا إلى بناء تشكيلات بلاغية بواسطة بناء استعارة على أخرى و أكثر"[30]. وتبلغ هذه الصور مداها في قوله:

وتلفتُّ؛ ولا أعرف في أي مكان
من هذا الوطن الممتد من البحر إلى البحر
أوقفني حرس السلطان
قالوا: هل تحمل سيفا؟
قلت لهم: ضاع
قالوا: هل تحمل قلما؟
قلت لهم: ضاع
قالوا: أتخبئ حلما؟

قلت لهم: ضاع

قالوا: ماذا تحمل في هذا الرأس

الملتف كعوسجة

يطمرها الثلج؟

قلت لهم: أحمل ذاكرة مشلولة

فيها طمي ودخان

وحكايات ما اكتملت

وتصاوير بلا ألوان

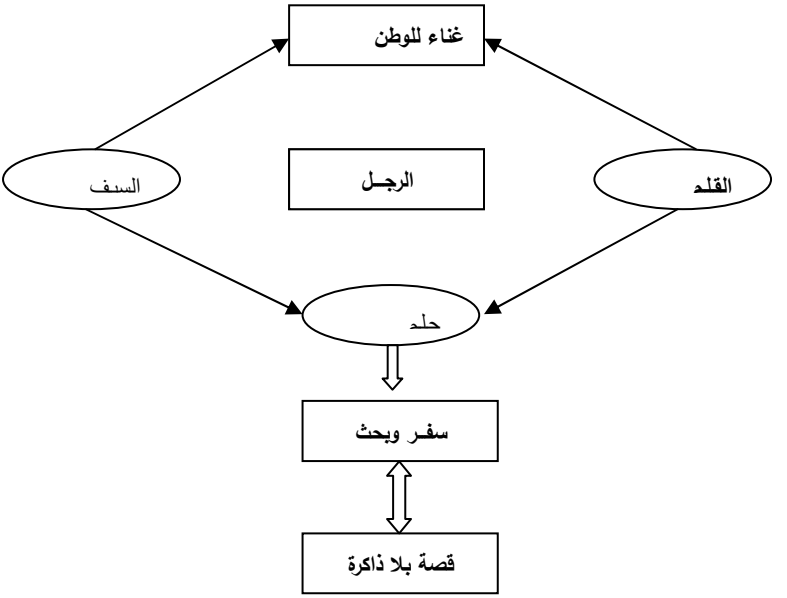
في هذا الحوار، وفي قوله الوطن الممتد من البحر إلى البحر، كناية عن الوطن العربي، الذي يرتبط به الشاعر ارتباطا وجدانيا وعضويا؛ فالشاعر يرى في البحر امتدادا شاسعا لا ينتهي، يتوه فيه الناس ويضيعون؛ ليفهم–بذلك– عدم اتخاذ الشاعر البحر سبيلا للعودة والبحث عن الذاكرة.

أو قوله " حرس السلطان كناية عن جنود الدولة الذي يعطلون فعل البحث لديه، ولفظ سلطان لأنهم قوم لا يحبون لأحد أن يعرف إلا ما يريدونه أن يعرف، حتى شلت الذاكرة وصعب التمييز، بل تجعله مستحيلا؛ لأنها كناية انبثقت دلالتها من شحنة التنبؤات الإيحائية والتفسيرات الإحالية الملامسة للخيال دون أن تجانب الحقيقة؛ فهي صور تبدو وصفية مزدوجة، "بصورة شيئية" تصاوير بلا ألوان" تساعد المعنى على التولد من خصوصية العلاقات المكونة للصورة بمفرداتها الشعرية، التي تنشئ العلاقة الدلالية بين الأشياء المتشابهة، وغير المتشابهة وهذه الدلالة، التي لا تتحقق إلا بفعل هذه العلاقة ما دامت غير ملازمة للصور في الواقع الموضوعي.

أين تسبح الصورة في جو رامز تتكاثف فيه العواطف؛ كون الحرية التي تنسج بجديلتها إنسانية الإنسان، وهي رمز لكيانه ولآدميته ولعظمته، وقد فقد بعض ملامحها في هذا العالم، ليرسل شفرتها إلى قارئه، كي يتعايش معه هذا الشعور، والحرمان ومن خلال القراءة الواعية المتاحة التي ستتربع فوقها ثقافة المتلقي وتجاربه لتتعدد أبعاد النص، وغاياته.

وبذلك خدم الجانب الحسي الجانب المعنوي، حتى غدت القصيدة بأكملها مجمعا للإشارات والرموز الغامضة، فأخذت تخط نهجا جديدا يفصح عن ثقافة موسوعية لدى الكاتب، يجب أن

يمتلكها القارئ بدوره حتى يصل إلى مستوى التجربة المعقدة التي تحملها القصيدة. زيادة على أن وجود العنصر الحسي في الصورة لا يعد كافيا لجودة الصورة ما لم يتمثله الشاعر تمثلا جيدا واعيا، وما لم يرتبط معه بشعور ما، تولد في نفسه فمكنه من تصوير علاقته بالأشياء وعلاقة الأشياء بعضها ببعض تصويرا شعريا دقيقا؛ فميزة الصور لا ترجع إلى جدتها أو غرابتها بقدر ما ترجع إلى قدرتها على الإيحاء بدلالات متعددة وثرية، ونجاحها في إثارة إحساس القارئ وعواطفه، إذ نجد ضياعا يكسر كاحل الشاعر، فيمزق روحه بين صمود وانكسار، وبين تعبير وتحقيق للأحلام:



فالوحدات المعنوية في هذه الصورة الواحدة التي تتكون منها الاشاريات اللغوية الأخرى في الجملة تتناسق فيما بينها وتنتمي إلى نمط دلالي واحد هو الضياع وما يتبعه من عجز، ذلك أنها استعملت كمنبهات توحي إلى معنى آخر، يهدف إلى تصوير إحساس خاص وتطلب منه قدرا من المشاركة لكي تتضح وظيفة الصور في نقل هواجس الشاعر.ويقوى هذا الإحساس بالصور اللاحقة، بقوله:

ضحك الحراس طويلا

وسيوف الحراس مفتحة أعينها

قالوا اخلع ذاكرتك

فخلعت لهم رأسي

السطر الشعري الثاني يثير حالة من الدهشة والحيرة؛ فالسيوف لا تملك عيونا حتى تفتحها، وإنما السيوف تخرج من أغمادها حين يراد استعمالها، فجعلها الشاعر تملك عيونا تفتحها بعد استيقاظها من النوم، تعبيرا عن حالة مرعبة يحياها المواطن العربي في هذه الصورة المجازية؛ فالسيف رمز السلطة والظلم، وقوة صراع الضياع للذات أمام هذه القوة تنتهي بجريمة خلع الرأس، الذي يصدح منه الخوف رهبة وفلسفة وحزنا؛ لقد جاءت الصورة كأنها سلسلة متصلة الحلقات متلازمة، تتناغم مع السابق لها، بالقدر ذاته مع اللاحق. و هنا تتجلى الرؤية الجمالية للشاعر متمثلة في هذه الصور الاستعارية، التي كانت أداته الدقيقة في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقين"[31] هادفة بتعددها إلى استعلاء وحدة في الوجود، لأن الوجود نسيج مرهف إذ اهتز منه جنب اهتزت له سائر الأجزاء، ما يشكل في النهاية قلب الصور و حقيقتها، لتلعب دورا أساسيا في العملية المعقدة لفهم النص، و يتأكد هذا من خلال حدوث ماس كهربائي يظهر في الحال في عملية الفهم"[32].

ولما كان العمل الشعري يصدر عن تجربة خاصة متميزة، فإن كل قصيدة تحتفظ لنفسها بشخصية مستقلة ومتفردة تفرد التجربة التي تعبر عنها وبمعنى آخر أن لكل قصيدة خصوصيتها البنائية، تتوزع عناصرها و تنتظم بحرية دون أن تخضع لإستراتيجية محددة سلفا، في ظل هذا الفهم تصبح القصيدة بناء متميزا، فهي تشكيل يفضي إلى استعارة كلية قابلة لتأويلات متماسكة، كما تحرص على إقامة تشكيل شعري مفتوح ذي وجود هلامي، تتراكم فيه الاستعارات والمفارقات المرتجلة، يحاول الشاعر ملامستها، فيتخلى بها عن الواقع السطحي، ليكشف لنا عن علاقاته الداخلية.

ولقد تضافرت الصور الاستعارية وتعالقت لتصوير العملية الإبداعية، التي تشمخ في أرض التجربة الشعورية، والتي اتخذت من الحرية محورا لها، أين تمكن الشاعر من تقديم صياغة، هي وليدة فهم ووعي خاصين، للواقع، وأشد استيعابا للعالم الحقيقي من خلال هذه الصور، متخذا إياها وسيلة للتوضيح والإقناع، واقتربت في المقابل، من جوهر الشيء وحقيقته محققة الألفة بين الأشياء، المتباعدة وحتى المتناقصة منها.

وهي صور مترادفة عبر بها عن الضعف العربي، وحال الذهول وغياب الوعي التي يعيشها جراء ما يحدث كل يوم، إنه المفعول فيه دائما، هي صور كنى بها الشاعر كثرة العرب، وصور بها غرقهم في الملذات في بحر اللهو، واللامبالاة، وغياب الروح الإنسانية، وفقد الذاكرة، وهي مشاعر مريرة لا تفارقه، لذلك وجدناه يحيا في كل صورة شعرية طاقة غير مألوفة، إلى حد القول، إن جميع صور النص الشعري هي صورة كلية واحدة عملاقة، كالعنكبوت تمد بخيوطها من أول سطر في القصيدة إلى آخر نفس فيها.

نخلص إلى أن قراءة قصيدة البرادعي، ولدت في نفسنا كباحث، إحساسا بنجاح الشاعر في رسم صورة، من خلال إخراجها عن المنطق والعقلانية فعمد إلى خلق وشائج بين العناصر المكونة للصورة لتحقيق الارتباط بين أجزاء القصيدة، ومن ثمّ قصائد الديوان، ليشكل بنية استعارية كبرى، تعتمد- أساسا-على ما يعرف في الدرس المعاصر بتراسل الحواس؛ لأن الشاعر استطاع أن يصور ما يثير العواطف تصويرا بارعا تتعاون فيه كل الملكات والحواس وتتبادل الوظائف، بغية إضفاء مسحة فنية وجمالية على النص الشعري ككل؛ لأن الشاعر لا يرى في كونه النصي سوى صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها إنه صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة[33].

الإحالات:

---

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 1422هـ / 2002م، ص141-142.

[2]-البرادعي خالد محي الدين، قصة رجل فقد ذاكرته، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، عدد 109، يوليو، أغسطس، 1995، ص183-193.

[*] نشير بهذا المصطلح إلى مجموعة الصورة الشعرية في النص المتحكمة بوحدته، وفق أطروحات ريفاتير،في حديثه عن الصورة الممتدة، معتمدين مصطلح الباحث الدارس محمد خطابي في تناول هذه الظاهرة "التعالق الاستعاري"، ولعله الأمر الذي أشار إليه القز ويني في إطار حديثه عن المجاز المركب، "و أما المجاز المركب فهو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل..أي تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى.. فتذكر بلفيفها من غير تغيير بوجه من الوجوه". القز ويني، الإيضاح، ص 304.

[3]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 266.

[4]- شكري الطوانسي، نفس المرجع، ص 397.

[5]- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، ص 122.

** وفي هذا الصدد يشير الجرجاني في أسراره إلى ثلاث مستويات لإدراك علاقة المشابهة؛ الأولى: ما يشترك فيه الناس بما فيهم العامة ولا يحتاج إلى تأول، والمشابهة فيه حسية(من جهة الصورة والشكل. ومن جهة اللون، ومن جهة الهيئة)، والثانية مستوى يحتاج إلى ضرب من التأويل، أما الثالث، فهو الذي تقوى فيه الحاجة إلى التأويل، ولا يعرف مقصوده إلا بتفطن وإدراك لهذه الحاجة.

[6]– عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومة، الجزائر،ص 74.

[7]–مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ط3، 1983، ص261.

** من أجل خلق الصور يتعاون الخيال مع اللغة؛ إذ تمثل عملية التخيل أساسا أولا، ينطلق منه الفنان/الشاعر، بعد انفعاله، ليضع إحساسه و مشاعره و صوره الكثيرة في شكل فني منظم، و من الصعب تماما خلو الشعر من عنصر الخيال، لأن الشعر هو التفكير بالصور و ليس هناك قصائد من دون صور. وينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005، ص 104. وينظر: ماكس بلايك، الاستعارة، ترجمة بتصرف: ديزيرة سقال، الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي، بيروت، العدد30/ 31، صيف 1984 ص 135.

[9]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 07. وينظر: هدى الصحناوي، الإبداع الاستعاري في الشعر(الشعر السوري أنموذجا)، دار بترا للطباعة، دمشق، ط1، 1997، ص 48.

[10]– مشال زكريا، بحوث ألسنة عربية، منشورات المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1412ه/1992، ص 05. و ينظر: مصطفى لطفي اليوسفي، في بنية الشعر، ص 137.وينظر: فان دايك، علم النص، ص293.

[11]–مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 236. وينظر:جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1404 ه/1984، ص73.

* إن النتاج النهائي لعملية التخيل هو توليد الصورة وخلقها، لتجمع بين الأشياء والتصورات والانفعال في علاقات مختلفة؛ فإذ كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز المرسل، ومع ذلك فهناك استعمال شائع للاستعارة بحيث تشير إلى جنس صورة تغيير المعنى "؛ والصورة الشعرية التي يكون عمادها المجاز والاستعارة غالبا مع تغرق في الابتعاد عن المدرك أو الواضح أو السهل وينقض فيها الترابط العقلاني لتؤدي بالتالي إلى إنشاء علاقات بلاغية توحي بالمناخ العام للقصيدة، وهذا ما يوقع القارئ في إشكالية الفهم، وأهمية الصورة ليست في ذاتها، ولكن بدورها في بناء النص وتشكيله. وينظر: جان كوهين، بنية اللغة العليا، ص 109.

[12]–عمر يوسف قادري، المرجع نفسه، ص92. و ينظر:أحمد مطلوب، معجم المصطلحات، ص95

[13]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 170.

[14]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 06.

[15]–هدى الصحناوي، الإبداع الاستعاري، ص 81.

[16]– الجرجاني، الدلائل، ص 125.

[17]– جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 73, و ينظر من نفس الكتاب، ص 331.

[18]– ماكس بلايك، الاستعارة، ص 138.

[19]– على آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004، ص 113، و ينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص 106.

[20]– مصطفى ناصف، الصور الأدبية، ص 236.وينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 168.

[21]– هدى الصحناوي، الإبداع الاستعاري، ص 93.

[22]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، ص 236

[23]– ماكس بلايك، الاستعارة، ص 135. وينظر: نديم دانيال الوزة، الشعرية العربية، منشورات نديم الوزة، دمشق، ط1، 2001، ص 24.

[24]–عدنان حسين قاسم، التصور الشعري، ص95. وينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 73،74. والعسكري، الصناعتين، ص 268. وحسن العرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 37.

[25]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 260.

[26]– عدنان حسن قاسم، التصور الشعري، ص 57.

[27]– نديم دانيال الوزة، المرجع عينه، ص 28.

[28]–مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، 1407هـ/1981،ص 97.

[29]-voir. Novotny Winifred, The language poets use, p, 98

[30]– حسن الغرفي، المرجع نفسه، ص 114، وينظر،: مصطفى ناصف، نظرية المعنى، ص 88. و ينظر: على آيت أوشان، التخيل الشعري، ص 314– 315.

[31]– عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري، ص 125. عمر قادري، نفسه، ص 92– 93، وينظر: مصطفى ناصف، الصورة، ص 07.

[32] – فان دايك, علم النص، ص 293.

[33]– ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد و الحداثة، ص 193.