مفهوم اللغة الشعرية في الاتجاه النقدي العراقي الموازن

(مفهوم اللغة الشعرية ، الرؤية النقدية ، التجديد في الرؤية)

الأستاذة الدكتورة بشرى موسى صالح م.م عقيل رحيم كريم

الجامعة المستنصرية –كلية التربية – قسم اللغة العربية

ملخص البحث

ينطلق عمل البحث في هذا الجانب إلى التطرق لأهم الآراء والاتجاهات النقدية التي مثلت خطوط هذا الاتجاه المحافظ الذي يعتز بروح الأصالة والتراث العربيين ؛ لتوضيح أسس العلاقة القائمة بين اللغة،والصورة ضمن مجالات الآراء النقدية التي تتراوح بين الجانب المحافظ المتشدد للتراث العربي في مجال خلق الصورة ، وكيفية نسجها ضمن أركان عمود الشعر العربي القديم،التي تؤكد ضرورة وجود انسجام وتوحد بين اللغة الشعرية ،والخيال ، والمجاز.

لقد أجمعت معظم الآراء النقدية ضمن هذا المسار النقدي العراقي المحافظ بالاتجاه نحو شمولية اللغة وتفاعلها مع الصورة ضمن نطاق الألفاظ والكلمات المؤسسة للمعجم الشعري ، وهي بهذه الرؤية . فالصورة أخذت تتجاوز وظيفتها التزيينية إلى الجمالية ، وصولاً إلى الوظيفة الدلالية من حيث آلية التعامل النقدي وعلاقتها بالبناء الفني ، فلم تعد الصورة ذات قيمة زخرفية تضيف إلى القصيدة ثوباً تزيينياً مُنمقاً يزيدها جمالاً ، وإنما أصبحت جزءاً من بناء عضوي متماسك ،تؤدي دوراً مهماً في عملية بناء اللغة الشعرية، وتتلخص حدود الرؤية النقدية المحافظة في النظر إلى علاقة الصورة باللغة الشعرية في المستويين الآتيين :

1. إن علاقة الصورة باللغة الشعرية تحكمها القاعدة المعيارية للغة والقاعدة الفنية البلاغية القديمة ؛ لتشكيل اللغة الشعرية في ظل الاستخدام المجازي الموروث عن الماضي.

2. التسجيل الحسي للأشياء ، أو النزوع نحو التصوير الفوتوغرافي لها ومحاكاتها ضمن سياق اللغة الشعرية ، من دون الاهتمام بقوة التجريب في اللغة .

وأخيراً لابدّ من القول : تبدو حدود الصورة الشعرية ودورها ضمن جهود النقاد متفاوتة بين الشعراء في التعبير عن خصائص اللغة الشعرية بعد أطلاق الأحكام التعميمية بصورة عامة ، من حيث كونها منتزعة من الماضي بصورة جزئية تقليدية اهتمت بالجانب الحسي ، والتشكيل النمطي للاستخدام المجازي للغة الشعرية ؛ ضمن ضروب البلاغة العربية القديمة التي تستعار من التراث في شكل التقليد والاحتذاء والأنموذج ؛ لتستخدم بشكل بياني . تراكمي ، يساعد على حفظ اللغة الشعرية بوصفها وسيلة إيضاح وتشكيل وبناء ثابت ضمن مسار هذه الرؤية النقدية ضمن دعوة لتهجين اللغة الشعرية الحاضرة بحُلى الماضي بدلا من دفعها إلى التطوير ، و التثوير، و الإبداع ، والتوليد ، والابتكار في المجال النقدي.

Abstract

Relationship in the poetic image in the conservative direction of the Iraqi cvitism

Kicks off the work of research in this aspect to the most important views and monetary trends that represented the lines of this trend governor, who is proud of the spirit of authenticity and heritage of two Arab addressed; to clarify the foundations of the relationship between language and image within the areas of monetary views ranging from ultra-conservative side of the Arab heritage in the field of image creation, and how to weave among the pillars of the old Arabic poetry column, which emphasizes the need for harmony between autism and poetic language, imagination.

Most monetary views unanimous within the Iraqi monetary path conservative direction towards inclusive language and their interaction with the image within the scope of vocalizations and words Foundation Lexicon poetic, which this vision picture is taken beyond its function decorative to the aesthetic, right down to the semantic function in terms of the mechanism of cvitism handling and its relationship with the technical

construction , is no longer the image of a decorative value to add to the poem dress a decorative hearted and more beautiful, but became part of the organic cohesive building, play an important role in the process of building a poetic language, and summarized cvitism visibility maintain boundaries to look at the relationship of the image in the noodles in levels following two:

1_The relationship is governed by the poetic image in the standard base for tradion and the language of the ancient art of rhetoric; to form a poetic language under the metaphorical use inherited from the past .

2_Registration sensory things, or propensity toward her photography and simulation within the context of poetic language, without interest strongly experimentation in language .

علاقة الصورة باللغة الشعرية في الاتجاه النقدي العراقي المحافظ

بدأت ملامح الاهتمام الأول باللغة الشعرية في النقد العراقي الحديث بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، عبر الاهتمام بالمعجم النقدي للناقد العراقي أولاً ، وتطور هذا الاهتمام فيما بعد إلى أهمية اللغة وعلاقتها بالصورة والخيال والموسيقى آخراً، ضمن فضاء الاشتباك الحاصل بين المناهج النقدية في النقد العراقي الحديث على وجه الخصوص،وتمثل الاتجاه النقدي المحافظ في بداياته بالاهتمام النقدي باللغة متمثلاً بتوجيه معياري ،يُعنى بمعيار الخطأ والصواب اللغوي، وضرورة الابتعاد عن الأخطاء اللغوية ، والسير على منوال الخط النحوي في تركيب الجملة الشعرية ،والصوغ على ظلال الصورة التقليدية للقصيدة العربية القديمة ، والسير على نهج الأقدمين على صعيد المعجم ، واللفظ ، والصورة ، والخيال، والموسيقى ، وارتباط اللغة الشعرية بالسياق الخارجي ، ومدى تأثر الشاعر بالمحيط الخارجي ، فضلاً عن اعتدال المعاني ، والابتعاد عن المبالغة والغلو في محاولة لاستقراء رؤية الناقد العربي القديم في التعامل النقدي مع النص الشعري،و(لعل هذه الإشارات تنبه الى هذا اللون من النقد ، وتدفع الأدباء إلى الاستفادة من توجيهاته المتطورة ومقاييسه التي تعصمهم من الغلط وتقيلهم العثرات)[1] .

وبذلك أخذت اللغة تشكل موضع اهتمام أكثر النقاد ، فهي الأداة الإجرائية المعّول عليها في الخطاب النقدي ؛ لكون هذا الاتجاه امتداداً طبيعياً محاكياً لطريقة النقد العربي القديم ، إذ كانت بدايات ظهور النقد العربي القديم لغوية معتمده على الأدوات الرئيسة التي تشكل اللغة الشعرية التي تتمثل في" النحو ، الصرف ، العروض"، فهي التي تعني السلامة الشعرية في تقويم النص الشعري ، التي كانت تبنى عليها نظرية "عمود الشعر العربي القديم "، بوصفه القاعدة المعيارية للقصيدة العربية القديمة . فكان من الطبيعي أن تسود هذه الرؤية التقليدية المحافظة التي تنظر إلى اللغة الشعرية من جانب أحادي أو محدود ، ترسمه القواعد، والأصول اللغوية ، والبلاغية ، والفنية التي تحكم زمام اللغة الشعرية في تلك المرحلة المبكرة التي أطلق عليها الدكتور عناد غزوان " مرحلة التأسيس" و تمثلت في عددٍ من الأقلام النقدية التي أسهمت في تكوين الإطار العام لحدود هذا الاتجاه النقدي ومنهم :" الدكتور علي عباس علوان ، والدكتور عدنان حسين العوادي ، والدكتور احمد مطلوب، والدكتور إبراهيم السامرائي ، والدكتورة عربية توفيق ...الخ" وعبّرت في جانبٍ كبير منها عن مدلول نقدي يعني (القدرة على إظهار العيوب والقدح في المنقود ، وهو مظهر سلبي ، وسطحي من مظاهر هذه المرحلة)[2].

إنّ عملية البحث عن فحوى العلاقة القائمة بين اللغة الشعرية والصورة متأصلة في تحديد أبعاد التجربة الأدبية تحديداً فنياً ، فهما . أي اللغة الشعرية والصورة المنطلق الأساس لتأسيس أصول أو معايير الجودة الفنية في النص الأدبي من وجهة نظر أغلب النقاد ؛ لكون هذا الحديث أو البحث له أبعاده الجمالية ، من ناحية كونه حديثاً عن اللغة وجماليتها التصويرية ، أو البحث عن الفلسفة الفنية والجمالية في نظر أعلام الاتجاه النقدي العراقي المحافظ .

وينطلق عمل البحث في هذا الجانب إلى التطرق لأهم الآراء والاتجاهات النقدية التي مثلت خطوط هذا الاتجاه المحافظ الذي يعتز بروح الأصالة والتراث العربيين ؛ لتوضيح أسس العلاقة القائمة بين اللغة ، والصورة ضمن مجالات الآراء النقدية التي تتراوح بين الجانب المحافظ الموازن بين القديم والحديث ، والجانب المتشدد للتراث العربي في مجال خلق الصورة ، وكيفية نسجها ضمن أركان عمود الشعر العربي القديم ،التي تؤكد ضرورة وجود انسجام وتوحد بين اللغة الشعرية ، والخيال ، والمجاز في استخدام الألفاظ من منطلق العلائق الجمالية ، والحسية لا المنطقية الصرف ، القصد منها معرفة مقصدية اللغة الشعرية ضمن مسار هذه الرؤية النقدية التي عدتها (مصدراً متحركاً من مصادر المهمة النقدية)[3] . عبر التأكيد على ضرورة الربط أو الارتباط الفني بين هذه المفاهيم " اللغة ، المجاز،الخيال" ، فهذه المفاهيم متقاربة إلى حدٍ كبير، فالصورة لا تقوم إلا على أساس من الخيال والمجاز ، وان كليهما لا ينطلق من فراغ ؛ بل من تفكير لغوي ، يؤكد

أن الشعر فن لغوي ، وصورة متشكلة من اللغة ، واللغة مجموعة من العلاقات اللغوية المكونة من الكلمات والألفاظ التي تحكمها قواعد لغوية ثابتة .

ويبدو أن الحديث عن الصورة وأهميتها في ضوء العلاقة القائمة بينها وبين اللغة الشعرية ضمن هذا الاتجاه النقدي ، قد ارتبط بالألفاظ وكيفية صياغتها فنياً ضمن أساليب البلاغة العربية القديمة ، وعلاقتها بالتخيل ،من حيث البناء الفني لطبيعة اللغة الشعرية ضمن حدود هذه الرؤية التي تنطلق من مفهوم الصورة التي ما هي إلا (رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس)[4] ، فهذه الرؤية كانت إيثاراً بأهمية التشبيه ، والنعوت الزخرفية ، والتوازن ، والمقابلة ، والانصياع لأحكام العقل والمنطق[5] . وعندما نبحث في هذا الجانب نجد أن الصورة قد شغلت مساحة نقدية لا يستهان بها عند أغلب النقاد من ناحية كونها التعبير الفني عن المعنى المقصود بطريقة التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعنى ، فالاهتمام بها بدا واضحاً في التعامل والإجراء بوصفها الأداة الفنية الكبرى لعملية التمثيل في، اللغة وتقديم رؤية الشاعر من ناحية ارتباطها بقدرة اللغة الاستعارية والإيحائية ؛ لتجسيم أوتجسيد المحسوسات والأشياء المعنوية لإثراء لغة القصيدة معنى ودلالة مضمونيه مفارقة لكل ما هو موجود في لغة النثر .

وما دامت اللغة الشعرية كائناً لغوياً ذا نسيج لغوي مرتبط بنظام لغوي معين ، يتحدد في ضوء العلاقات المجازية بين الكلمات ضمن السياق الشعري الذي لولاه لما كانت هناك صورة على الإطلاق ، فالعلاقة اللغوية بهذا الفهم هي المنطلق الأساس لتشكيل الصورة والبدء بعملية التخيل الشعري ، داخل سياق النص الشعري . ومن هنا أصبح التقارب واضحاً ومتلاحماً بين هذه المفاهيم " اللغة ، الصورة ، الخيال" [6].

لقد أجمعت معظم الآراء النقدية ضمن هذا المسار النقدي العراقي المحافظ بالاتجاه نحو شمولية اللغة و تفاعلها مع الصورة ضمن نطاق الالفاظ والكلمات المؤسسة للمعجم الشعري ، وهي بهذه الرؤية . الصورة تتجاوز وظيفتها التزيينية إلى الجمالية ، وصولاً إلى الوظيفة الدلالية من حيث آلية التعامل النقدي وعلاقتها بالبناء الفني ، فلم تعد الصورة ذات قيمة زخرفية تضيف إلى القصيدة ثوباً تزيينياً مُنمقاً يزيدها جمالاً ، وإنما أصبحت جزءاً من بناء عضوي متماسك ،تؤدي دوراً مهماً في عملية بناء اللغة الشعرية [7] . فالصورة بعد هذا التقديم النقدي تصبح عبارة عن تركيبة لغوية قبل كل شيء ، وهي تنتج عن العلاقة المؤلفة بين الكلمات ، ولذلك اتخذ النقد العربي الحديث من هذه العلاقة ميداناً للبحث والنقاش فيها ، بعد أن تجلى عن هذا البحث موقفان : الأول ينظر إلى اللغة وسيلة لتحقيق غاية تعبيرية ، والثاني : ينظر إليها بوصفها غاية و وسيلة في آن واحد [8].

وبذلك تصبح العلاقة بين اللغة الشعرية والصورة علاقة تفاعلية تبنى على أساس نقدي مفاده أن الصورة ما هي إلا وسيلة وغاية لخلق كلمات عن طريق علاقات جديدة للألفاظ في صورة الاستخدام المجازي لها من حيث مدّها بطاقة تعبيرية جديدة ضمن المجال التصويري الذي لا يخرج عن الاستعمال البلاغي للصورة العربية القديمة التي تميل إلى النمطية في الاستخدام والتشكيل الكلي للعلاقات اللغوية ضمن وسائل التصوير والبيان العربي القديم . فالاهتمام بالصورة أصبح جلياً بوصفها الأداة الفنية الكبرى في البناء الشعري لارتباطها بالتجربة الشعرية للشاعر في صورة تمثيل التجربة ، فضلاً عن قدرتها المجازية التي تتجه نحو ضروب التجسيد والتشخيص للأشياء والواقع ، وهذا الاهتمام ما هو إلا اشارة الى قيمتها الفنية التي تزيد المبنى الشعري معنى ودلالة شعرية في صورة التمثيل والتكثيف اللغوي ، وصولاً لجعلها أخطر أدوات الشاعر بلا منازع [9] .

ونلمس بوادر الاهتمام التطبيقي لمعظم رؤى نقاد هذا الاتجاه المحافظ في شكل بياني مأخوذ من الرسوم والقوالب الشعرية والبلاغية العربية القديمة ؛ مما يجعلها أسيرة القوالب الجاهزة التي تقترب من قوالب البلاغة العربية القديمة من ناحية الاهتمام باللفظ على حساب المعنى ، مما أوقعهم بنوع من الوهم النقدي بضرورة كون اللغة ضمن هذا النتاج تصبح أكثر اتزاناً ومحافظةً على أصولها ومعاييرها المستمدة من التراث العربي القديم . بعد أن مال التوجه النقدي في المجال التطبيقي لمعظم الرؤى النقدية نحو احتذاء الماضي العربي ، ومحاكاته لدرجة التكلف والمبالغة في جعله الأنموذج الأمثل ، الذي ينبغي مراعاته في عملية التشكيل والتخيل والتصوير التي تتطلب جهداً كبيراً في كيفية التعامل مع هذا الإرث والمخزون الثقافي الضخم على وفق معطيات العصر وخصوصيته النقدية ، ومدى تأثيره في رسم معالم اللغة الشعرية وقوتها في نظر أغلب النقاد ، مما أوقعهم في ضروب التناص النقدي من حيث الأنموذج النصّي التصويري القائم على الاجترار ، والحوار ، والامتصاص الكلي لصور الماضي ، وحدود التلاعب اللغوي في لغة الشعر ، ومعرفة علاقتها بالتحولات والانعطافات التاريخية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والثقافية ، لدى الشاعر والمجتمع بصورة خاصة ، وهو الأمر الذي وجه النقاد الى ضرورة خروج الشاعرعن ذاته والانفصام عنها ، والتعبير عن الأشياء والمفاهيم من الخارج ، وليس من الداخل في صورة المثال أو الأنموذج المختار ، وهي بهذا الشأن تريد أن تكون اللغة الشعرية مشابهة للغة الشعرية العربية القديمة ، من دون أن تصبح لغة الشاعر الحديث لغة شعرية خاصة به تعبر عنه ، وعن روح العصر الذي يعيش فيه.

لذلك نلمح في ضروب التطبيقات النقدية الاهتمام بالصور الحسية ، والصورة الكلية النمطية المأخوذة من التراث العربي في صورة الانتقاء الجزئي لجذور الصورة من المعجم الشعري القديم ،

ودرجة التخيل فيها ، ومقدرة الشاعر في استخدام الأساليب البلاغية العربية القديمة ، من غير أن تصبح الرؤية أكثر شمولية و واقعية لروح العصر مما سبب خروج أغلب الآراء بالاتجاه إلى الأحكام التعميمية والتتبع العقلي والمنطقي لجذور الصورة على حساب فاعليتها الفنية في رسم معالم اللغة الشعرية.

فالصورة الشعرية القديمة لما لها من أثر عظيم في نفوس الشعراء المحدثين ولشدة إعجابهم بها ، قد تغلغلت فيهم وسيطرت على وجدانهم ، ولم يكن من السهل عليهم أن يتناسوها ، بعد أن استوعبوها في مخيلتهم استيعاباً تاماً ، ولذا قد انعكست في شعرهم رغبوا في ذلك أو لم يرغبوا[10] . حتى وصل الأمر إلى الشعراء أنفسهم في ضرورة نقل الصورة القديمة ، لدرجة الإصابة في النقل ، والاحتذاء ، والإكثار منه، وصولاً إلى إيراد المعنى بأتمّ صورة ممكنه، ومهما يكن فإن مسألة المحاكاة والتقليد كانت جديرة بالإنصاف من الاحتكام النقدي إلى اللغة الشعرية في تلك المرحلة . فالشعر العربي لم يسلم منذ نشوئه من التقليد والمحاكاة ، فضلاً عن أن المرحلة التي عاش فيها أغلب الشعراء كانت مرحلة حرجة ، وهي مرحلة انتقال نوعي من مخلفات العصر والانحطاط والجمود والاضطراب الى فترة الصحوة والنهضة والثورة والتجديد ، ولعلنا ندرك سبب هذا التوجه إلى نزوعهم نحو الاستجابة لروح العصر الذي امتلأ بالمشكلات ، والمتغيرات السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والتاريخية التي أملتها عليه المرحلة وما آلت إليه من دعوات تتجه نحو التقليد ومحاكاة الماضي [11].

وقد ظهرت بوادر هذا الاهتمام باستجلاب الصور الشعرية القديمة لدى الشعراء ، وحض النقاد على ضرورة ذلك نتيجة للإعجاب ، والانبهار ، والمحافظة على الصورة الشعرية الأمر الذي رسم خطى هذا التوجه ، إلى أن وصل الأمر إلى القول بضرورة التقليد المحض لصور التشكيل الشعري والعيش في اجواء القصيدة العربية القديمة ، مما جعل معظم الصور الشعرية تغرق في دائرة التناص الشعري بدون قيد مع الصور الشعرية القديمة ، بعد أن سيطرت معالم الصورة القديمة على فكر الشاعر والناقد وصولاً الى درجة الاحتذاء والتقليد والمبالغة فيه .

لتتضح إحدى الإشكالات النقدية التي طرحت في ميدان المعالجة النقدية ضمن المجال التطبيقي ، وهي مسألة " ضعف الخيال " نتيجة الانشداد لروح الماضي العربي القديم لما يمتلكه من طاقة تعبيرية ، وتعسف الشاعر في ضرورة الاحتذاء بإنموذج شعري مناسب يحاكيه ، من دون أن يحاول صنع أنموذج شعري خاص به يمثل لغته الشعرية الخاصة ، وهو أمر نلمسه في البناء الفني للقصيدة في صور الوقوف على الأطلال ، وشعر الطبيعة ، والغزل ضمن محاكاة المسارات الشعرية القديمة ؛ لتصل إلى درجة النقل الحرفي بدون إحداث أيّ تغير خاص بها ، مما اوجد

خرقاً واضحاً في التعامل مع الطاقة التخيلية بين المحور الشعري للغة الشعرية والواقع الشعري الذي يعيش فيه معظم الشعراء .

و أوضح الدكتور علي عباس علوان هذا الجانب وتطرق إليه ، ليجد أن نسبة الخيال قد مالت إلى الضعف والركاكة في هذا المجال؛ لكونه مرتبطاً بالفعل وتابعاً له ، فضلاً عن دور العوامل الخارجية المتعلقة بقلة ثقافة الشاعر وعدم الاطلاع على الآداب الأخرى ، وميل الشعراء في لغتهم الشعرية نحو الخطابية والتقريرية ، فقد وجد الشاعر في هذا المجال يقف موقف الداعي ، والشارح ، والمعلم ، والموجه ، والواعظ الذي ينبغي له أن يتكلم مع الجمهور بلغة شعرية واضحة سهلة مفهومة تنتج من خيال واضح سهل غير معقد يتجه نحو البساطة والوضوح في النسج ، والقرب في التصوير الفني من مخيلة الجمهور في صورة الاهتمام بالمحسنات اللفظية ، والبديعية على حساب الجانب التخيلي لدى أغلب الشعراء (على الرغم من تأكيدهم المستمر خلوص شعرهم من هذه المحسنات ، والواقع أنهم لم يكونوا يقصدون فعلاً إلى استخدام الصنعة والمحسنات قصداً ، أنما الأمر يتعلق بخلفيتهم الثقافية والبلاغية بخاصة في مفهوم الصورة بمخزونهم الثقافي بهذه الصفة البديعية التي نجدها تفيض على نسيج القصيدة دون وعي من الشاعر ، فتقيد خطى الخيال وتجديد الصور) [12]. ونلمس هنا موقفاً متزناً للناقد من حيث آلية التعامل النقدي مع الخيال في ضرورة الابتعاد عن الجانب الإحصائي لاستخدام الأساليب البلاغية والبديعية التي يكثر منها الشعراء من الطباق والجناس ورد الأعجاز على الصدور رغبة منهم في تكثيف اللغة وثرائها دلالياً ، وهو الأمر الذي لمس فيه نوعاً من الخرق والتمزيق للغة الشعرية و تفكيكها للغة ، وبتر صورها ، وقلة الاهتمام بالخيال نتيجة الاحتذاء باتباع الأنموذج الشعري القديم ، وقصور درجة التفاعل مع الخيال في رسم معالم الصورة الشعرية على حساب المعنى ، وتشكيل الوحدة العضوية لبناء اللغة الشعرية بعد أن أدرك اهتمام معظم الشعراء المختارين "الرصافي،الزهاوي،الشبيبي،الكاظمي"، بهذه الفنون و ولعهم بها على حساب اللغة ورصيدها الشعري ، و وجد أن هذا الاهتمام راجع الى تعزيز الجانب الصوتي والموسيقي في اللغة وصولاً لحد الإغراق في استخدام هذه الأساليب في البيت الواحد التي قد تصل الى الطغيان البديعي على حساب الجانب الفني للغة الشعرية [13]. فالإكثار من الاستخدام البلاغي من وجهة نظر الدكتور علي عباس علوان يضعف درجة الخيال في الصورة ، ويوهنها ويصل بها إلى درجة الضعف والركاكة و تجميد العلاقات التشكيلية بين الألفاظ ومعانيها في الصورة إلى درجة الانغلاق البديعي ، والاستطراد فيه على حساب الجانب المعنوي لكنها تكون على درجة من الرحابة والسمو إذ ما جاءت بصورة عفوية وغير مقصودة نابعة من الإحساس الشعري التي تضفي نوعاً من التداخل الصوتي والموسيقي للغة ، فيكثف المعنى داخل اللغة ، ويندمج مع الخيال بقوة التأثير عبر

العلاقات التشبيهية والاستعارية ، إذ تحكمت فيهم هذه الاساليب وجذبتهم الى العناية والإعجاب بها أكثر مما استغرق اهتمامهم بعملية التخيل ودرجته في الصورة ، فهذه الأساليب بدت في نظر الناقد (لا تضيف إلى الفكرة جديداً ، ولا للانفعال قوة ، ولا للصور جدة ، أنما بدت أطراً صلبة خشنة يضعها الشاعر بعيداً عن تخيله ، ثم يصفها صفاً في اشطاره ، ولا نريد إطالة الاستشهاد بنماذج الشعراء في شيوع هذه الظاهرة فهي ملحوظة في دواوينهم) [14].

ونتفق مع الدكتور علي عباس علوان في هذا الجانب فهذا الاهتمام الإحصائي الذي يوجب الكثرة والمبالغة والإغراق في الاستخدام البلاغي لمثل هذه المحسنات البلاغية ، إنما يعيق النشاط الفني للغة الشعرية ، إذ تتحكم هذه الأساليب وتجعل من غزارة وجودها قالباً بلاغياً يرسمه الشاعر بفكره من دون أن يوظف إبداعه وخياله،(ونتيجة لهذا لا تقدم الطريقة الإحصائية للصور البلاغية بأنواعها المختلفة الصور التشبيهية ،والاستعارية والمجازية...وغيرها قيمة تذكر ما لم تقترن هذه الصور بإسلوب الشاعر وطريقته المتفردة في صياغة الأنواع البلاغية وميله الى نوع أو آخر، ونجاحه أو إخفاقه في اتحادها بالقصيدة،وعلاقتها الوثقى بكشف موضوعها الشعري حتى لا تتحول الصور البلاغية الى هوى شكلي أو نوع من الولع بتجريب القدرات الذهنية أو ضرب من التقليد والمحاكاة) [15] . ولا يعني هذا الوقوف ضد الاستخدام البلاغي للصور بل الوقوف ضد الإفراط فيه وهو أمر قد عالجه علماء البلاغة في باب البديع ، لأن اللغة الشعرية هي اللغة التي تستطيع ان تجمع بين الحقيقة والمجاز ، من دون المفاضلة بينهما على حساب الآخر، فالقيمة الشعرية للغة الشعرية تكمن في قدرة الشاعر على خلق سياق شعري خاص به يجمع بين الضدين ، بصورة عفوية متزنة ، لا مفتعلة مصطنعة على حساب وجودها الشعري داخل جسد القصيدة ، للخروج عن الدلالة الوضعية للغة في التشكيل الشعري للمفردات والتراكيب ، والصور الخروج إلى دلالة تصويرية مغايرة عنها تجمع بين الحقيقة والمجاز في صورة التفاعل والتداعي الصوري للغة الشعرية .

فالشاعر المجيد هو الشاعر القادر على خلق لغة شعرية خاصة به بلا شرط أو قيد في اللغة الشعرية ، ولذا كان للخيال دور وأهمية بالغة عند معظم النقاد ؛ لكونه يدخل في عملية نظم الشعر الذي هو ليس مجرد نقل حرفي مباشر للواقع المحسوس ، بل هو عملية خلق وابتكار ، فصلته بالصورة الشعرية قوية ، أكثر من علاقته باللغة العربية ، لأن التصوير هو الخيال في نظر نقاد هذا الاتجاه [16]. أي أن مفهوم الصورة الشعرية ضمن هذا الاتجاه لا يمكن أن يقوم إلا على اساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه ، فالصورة هي أداة الخيال و وسيلته ومادته المهمة التي يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه[17].

فتأكيد الناقدين الدكتور علي عباس علوان ، و الدكتور أحمد مطلوب أهمية الخيال كان له أهمية كبيرة في إثراء اللغة الشعرية بالطاقة التخيلية ، فعملية الاستهانة بوجوده يقلل من قوة الصورة و لغتها ، وإن كانت مأخوذة من الصور البلاغية العربية القديمة الجاهزة التي تميل الى تكديس الأساليب البيانية والاهتمام بالألفاظ على حساب المعنى و التخييل ، إلا أن الشرط المهم (في استخدام هذا الأسلوب البديعي أن يجيء عفواً وتطبعاً نابعاً من احساس الشاعر وحاجته الى هذا التكرار الذي يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية تلف البيت ،فتوحد اجزاءه كما تكثف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي) [18]. و يعدّ الدكتور علي عباس علوان الإجادة في هذا الاستخدام شرطاً أساسياً لبيان قوة اللغة الشعرية ، وأن الإكثار في الاستخدام ضمن هذا المنحى يعدّ خرقاً وعيباً في المقدرة الشعرية ، ونلمس ذلك في التنويه باستخدام الكاظمي لأسلوب رد الأعجاز على الصدور في قصيدة " إلى فيصل"، إذ بالغ الشاعر في هذا الاستخدام حتى وصل الأمر إلى تكراره إحدى وعشرين مرة في القصيدة ، وهو في كل مرة يجد أن الألفاظ هي التي تتحكم في خلق الصورة وخيال الشاعر ودرجته ، ومقدرته في تداعي الأفكار والمعاني وصولاً الى جعل اللغة الشعرية وصورتها الفنية نوعاً من ألوان التكديس اللفظي على حساب الصورة وخيالها ، بعد أن يعطي أنموذجاً نصياً للكاظمي ويحلله على وفق هذا التصور النقدي :

(وأصبح كلُ عاملاً جهد طاقة وما علم الانسان إلا ليعملا

ولا تعليق لنا على هذا البيت ،فهو نثري بارد ،وشطره الثاني لا موجب له ،ولا علاقة بينه وبين الشطر الاول ،وليس بين لفظتي " عاملاً " و" يعملا" أي ارتباط موسيقي أو معنوي أو خيالي ، ولعل جناية استخدام رد الصدر على العجز تتضح في شعر الكاظمي أكثر من غيره ، فهو يكبح قوة تخيله ويوهنه بمحاصرة عملية التخيل نفسها ،ففي قوله :

اتركوني أجول في ذكر قومي أن خيل الخيال في جولاني

جاءت صورة (خيال الخيال) مثيرة تلفت انتباه قارئه بل وتدعوه إلى تأملها ، لكننا لا نطمع باستكمالها وإضافتها إلى غيرها من الصور، لأن لفظة (جولاني) كان الشاعر قد اعدها سلفاً لتذكرنا بلفظة (أجول) في الشطر الأول فهو حريص على استكمال خطوات هذه الصنعة قبل استكمال عملية التخيل في أعماقه) [19]. نفهم من ذلك أنّ محاكاة الشاعر للأسلوب البلاغي وتقليده هو عنصر جوهري لقوة أوضعف الصورة والخيال فيها من ناحية الدرجة والنوع ، فانسياق الشاعر وراء الألفاظ والأساليب الزخرفية يؤدي إلى ضياع الصورة ودلالتها ، إن كان بصورة مقصودة ومبالغ فيها ، على أن المحاكاة والخيال هما أساس الشعر إن كانا بصورة عفوية ، ولولاهما لكان الشعر نقلاً حرفيا للواقع أو محاكاة ليس فيها إبداع شعري . فالمحاكاة تعين الناقد على الوقوف عند

صور الشاعر، ومعرفة أجزائها وتراكيبها ، والحكم على جدتها أو ابتذالها ، وتكشف له الصور التي استقاها من الآخرين تقليداً لهم ، أو نقلاً أو تلفيقاً ، وبذلك تتحدد مصادر الصور وتعرف رسومها . فالمحاكاة والخيال جناحا الشاعر المبدع اللذان يحلق بهما في اجواء الشعر ، ويستلهم صوره من الطبيعة محاكياً ومن طاقته الابداعية متخيلاً وبذلك يكون الإبداع [20]. إن موقف الناقدين في هذا الجانب يتركز على دور الخيال والمحاكاة في خلق الصور وعلاقتها باللغة الشعرية ، وليس الاهتمام اللفظي والغلو فيه وما يرافقه من انصراف الشاعر في لغته عن الاهتمام الحقيقي الذي يكون للخيال فيه دور واضح في رسم ملامح التجربة وعواطفها ، وكل ما يصاحبها من انفعالات تعزز قيمة الخيال والصورة فيها .

وأجد أن اهتمام النقاد بهذا اللون التصويري المأخوذ من الماضي في صورة المحاكاة والتقليد لا يعني الهرب من الواقع والتقليل من قوة الخيال ، ودوره في بناء الصورة وقوتها ، بل هو استجابة نقدية لصدى التراث النقدي الذي لا يرى إلا في صورة الماضي القوة والغزارة في دقة التعبير الشعري والمحافظة على اللغة و ديمومتها من ناحية القوة الجمالية والفنية الخالية من الخطأ النحوي واللغوي والركاكة والعقم الشعري ، ونتيجة لذلك كان التركيز على نقل المعاني المستوحاة من الماضي العربي أمراً ضرورياً ، لذا تناست معظم الآراء النقدية أنّ هذا النقل الحرفي لصورة الماضي ما هو إلا نوع من أنواع الاستنساخ الشعري الذي لم يضف للغة الشعرية قدراً كبيراً من الفن الاصيل سوى الاهتمام بقوة السبك وجودة التأليف واختيار الألفاظ الجزلة ، وحسن الصياغة والتأليف على حساب الجانب التخيلي للصورة الشعرية لتصبح اللغة الشعرية ضمن هذا التصور هي نوع من الكلام المألوف الذي اعيد صياغته من جديد في حلية جديدة وإطار موسيقي خارجي لا نرى فيه إلا صدى الوزن والقافية ، لذا كان التأثر لصور القدامى ومعانيهم له دور كبير في كيفية نسج أسس الخيال الشعري نتيجة استجلاب صور الماضي والاهتمام بها في توصيف الأشياء من الخارج من دون التعمق فيها ،فضلاً عن الاهتمام بالجانب الاستعاري للغة على حساب العنصر التخيلي في رسم الصور الشعرية ،وغلب على معظم الرؤى النقدية الركود النقدي في التعامل مع الشعراء ؛ لأنها لم تكن تحاول تقديم محاور ثابتة ينبغي أن تسير طبقاً لها دراسة الصورة ؛ فما حددته من زوايا النظر وأطر منهجية مشتركة احتوتها أغلب الدراسات مؤشر واقعي الى شيوع التقليد والتكرار والأطر المنهجية الثابتة ، وبدء تغلل النمطية فيها [21] .

يبدو أن سبب التقليد والمحاكاة يرجع في الغالب إلى أن اغلب الشعراء ومنظري هذا الاتجاه النقدي عاشوا في مرحلة الانتقال النوعي من عصر إلى آخر، و اختلاف السياقات الخارجية التي تتعلق بطبيعة العصر وخصوصيته ، والرغبة في الانتقال والاحتذاء النوعي بين الجذب والنفور هذا

كله له آثاره الواضحة التي تجلت في المجال التطبيقي لهذا المنظور النقدي المحافظ ، لذا وجدنا أن الدكتور علي عباس علوان يرى أن معظم الشعراء كانوا مجرد ناقلين للصور القديمة من دون إحداث أيّ تغير فيها ، وهو أمر له علاقة ومساس مباشر بضعف الخيال وذلك بقوله :

(قد يثير استغرابنا أن الشاعر التقليدي يقوم بدور الناقل للصورة القديمة ، دون أن يحاول أحداث شيء من التغيير الجزئي فيها . فالرصافي معجب ببيت دريد بن الصمة:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

فاذا به ينقل البيت نقلاً يكاد يكون تاماً فيقول:

وما أنا إلا من اولئك إن مشوا مشيت وإن يقعد أولئك اقعد

ولعله اساء الى بيت الشاعر القديم أكثر مما أحسن ، ومثله فعل الشبيبي في بيت المتنبي الذي قاله لسيف الدولة :

يا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم

فقال الشبيبي للعثمانيين :

يا من يعز علينا أن نؤنبهم في حين لا ينفع التأنيب والعذل

ومن الواضح أن الشاعر التقليدي يكاد ينقل الصور كاملة في ألفاظها ، أو في عناصر التشبيه أو الكناية على الرغم من فشله . غالباً . في الارتفاع الى مستوى الشاعر القديم ، سواء في قوة التشبيه أو في أحداث المفاجأة) [22]. ونلحظ أن الناقد هنا مارس دور الناقد العربي القديم في تتبع النصوص ، ومعرفة نصيب الشاعر فيها من السرقة الشعرية ، فضلاً عن أطلاق الأحكام التعميمية ، مع تأكيد أن نصيب الشاعر كان فيها ضعيفاً ، لأنه كان مجرد ناقل للصورة وغير مستلهم للموروث القديم بصورة ناجعة مما عطل ملكة الخيال فيها ، وإن استطاع جمع عدة صور مكررة من الماضي إلا ان مخيلة الماضي بدت هي المسيطرة في نظر الناقد على قوة اللغة الشعرية ، وخيالها وبدت فارضة نفسها على مخيلة الشاعر [23].

وفي موضع آخر يستحسن الناقد قدرة الشاعر على جذب عناصر التراث وجذب المخزون الثقافي في صورة ميل الشاعر إلى الوعظ والإرشاد والتوجيه أو أنه يقوم مقام المعلم والمرشد الاجتماعي والشارح ، وما له من علاقة بالسياقات الخارجية ، وذلك بقوله معلقاً على الزهاوي أو الرصافي : (وقلما ينجح الزهاوي في توليد الصورة من استخدام مخزونه ، فإذا هو يشتت الصورة القديمة ،ويفكك أجزاءها الملتحمة بسبب بروز نزعته الوعظية الطاغية ونهجه العقلاني الذي ينحو

منحى التعليم والشرح بسبب ما ولي من مناصب ... ، وليس الرصافي بأحسن من الزهاوي في هذا،ولعله كان أسوأ في استخدامه صور امرئ القيس في الليل من معلقته ... ، وقد حاول الرصافي استخدام المكونات الأساسية لصور امرئ القيس ،إلا أنه لم يوفق في جعل الارتباط قائماً بين أحزانه وأجواء الليل كما وفق الشاعر الجاهلي ، فضلاً عن وقوعه في تناقض واضطراب حين أراد أخفاء أصول صوره وموادها الأولية) [24]، فلم يدرك الناقد أن الشاعر في لغته الشعرية قد وقع في تناص مباشر مع لغة الشاعر القديم مما أدى إلى أن تتداعى الصور، وخيالاتها بصورة مباشرة من موقع التأثر بخيال الشاعر القديم ،لأنه ينظر بخيال الشاعر الاسبق وينظر لموضوعه من الخارج لا من الداخل مما يفسر قوله :(ولعل الخطأ الفادح الذي ارتكبه هؤلاء الشعراء جميعاً ،أن راحوا ينافسون الشاعر القديم في خياله منطلقين من رؤيته ذاتها للكون وللأشياء في محاولة تخطيه على احسن الفروض . ولعل هذا السبب وحده يفسر لنا سقوطهم الدائم في قبضته والتوقف على سفح خياله دون الوصول إلى قممه) [25] .

ومن هنا بدت الصور القديمة تتجلى في رؤى أغلب النقاد للشعراء الكلاسيين الذين كانوا يتطلعون لصور القدامى في خيالاتهم وألفاظهم والميل الى الصور البدوية القديمة كالشاعر عبد المحسن الكاظمي ، والشبيبي ، والرصافي ، والجواهري الذين كان لثقافتهم التقليدية أثر في مضمون لغتهم الشعرية ، والأغراض الشعرية التي تناولوها في لغاتهم الشعرية على نحو الخصوص في صورة تضمين المعاني القديمة ونسج رؤى الخيال فيها [26]. وينطلق هذا المنحى النقدي من بيان الصورة الشعرية وعلاقتها بالخيال في تجميع صور الموروث القديم ، وإعادة صياغتها من جديد ، أو تضمينها أحياناً ، أو النقل التام أو الجزئي لها ، فضلاً عن التعامل مع هذا التراث بقداسة تامة ، ربما كان هذا التوجه النقدي للغة الشعرية هو الحل لدى اغلب منظري هذا الاتجاه ؛ لكونه يقي الشعراء من الوقوع في الخطأ ، والزلل ، والضعف اللغوي ، والعقم ويتوجه بهم نحو الأصالة ، والجزالة في اللغة في صورة المقايسة الشعرية مع القديم الشعري ، الذي يتجه بها إلى الحداثة وملاءمة روح العصر؛ فما أفاد منه الشاعر من التراث ملأ مخيلته الشعرية في صورة النقل والاحتذاء الشعري التقليدي للصورة ولغتها ، فكان طبيعياً أن نجد لغتهم وخيالهم وصورهم متأثرة بخيال المبدع القديم من ناحية التشكيل والبناء الشعري الذي يدل (على اطلاعه على تراثه ، ولكنه لا يمنحه سمة الأصالة والتواصل إذا لم يكن متمكناً من تحقيق صلة حميمة بين صور القصيدة ومضامينها ، وما استوحاه من التراث ، وإنشاء حالة فنية لا تتكئ على الصورة التراثية ؛ بل تجعلها أمراً ضرورياً منبثقاً من صدق التجربة والشعور،وبدون ذلك فإن أي شاعرٍ من هذا العصر قادر على استنساخ صورة الأقدمين وزجّها في قصيدته، دون أن يكون ذلك شيئاً ذا أهمية خاصة)[27].

لهذا كان هذا التوجه النقدي في الغالب يتجه نحو التعامل مع التراث بقداسة وإجلال تامين في الصورة التقليد والمحاكاة ، وأصبح التراث يمتلكه امتلاكاً حقيقياً بعد أن استسلم الشاعر والناقد له ،وأصبح ضرورة توجب الأخذ منها ، والانتفاع بها بشكل كلي في اللغة الشعرية وكأنه التراث . وثيقة شعرية لابدّ من الانتفاع منها بصورة كلية أو جزئية ضمن مسار العملية الشعرية التقليدية في ضرورة الاحتذاء بأكثر من شاعر ، وتقليده في أسلوبه ، ولغته وجعله المثال المناسب لذلك التضمين الذي يؤكد سمة الانتماء لهذا التراث ، التي لا توجب الفصل والانفصال عنه، وهو أمر لمسه الناقد علي عباس علوان عند مراجعة القصائد والدواوين الاولى للجواهري التي وجدها متماثلة مع هذا المنحى مع بعض التغير في الصور والخيال والاستخدام المجازي والموسيقي ، بعد أن وجد أن قارئ هذه القصائد لا يجد العناء الكبير في ضرورة إرجاعها إلى لغة الماضي وأخيلته المأخوذة من الشعراء القدامى ،وبعد أن يعلق على قصيدة (ما بين العراقين) ، بقوله : (نقرأ في هذه الأبيات صوراً ولغة تقليدية "طاب فصلاك "،" عرت أرضك "، " ضمن الحسن " ، " رياضاً أزهرت" ،" أكنفاف الربى " ،" بدلت الشفوف " ،" الشيب دهاها "،" هذي الصروف "...الخ ،فنحن نجد مثل هذه الصور واللغة وأجمل منها عند البحتري مثلاً ،وحتى الصور كما نقرأها عند الشاعر الحديث ، لا تثير في قارئها استحساناً، بل لعل صورة " شكرتكن عيون وأنوف " مما لا ترد عند شويعر عباسي تغنى بالطبيعة . فإذا أمكن استعارة الشكر للعيون ، فتلك استعارة جارية بسبب ما للعيون من ألوان وحركة وتعبير ،وربما أحاسيس لكن الأنوف حين تشكر فإن الصورة تقبح وتضطرب) [28] . ويمثل النزوع الى تقليد التراث العربي القديم في نظر الناقد العوادي امتداداً تاريخياً لظاهرة التقليد على الرغم من الاختلاف الجوهري في الكيفية من ناحية الدرجة والنوع ، ويحاول ربطه بطبيعة السياقات الخارجية ، وبالأخص السياقات التاريخية ، لا سيما في شعري الزهاوي والرصافي فرغم حركة التجديد لديهما ، إلا أنها تظهر بصورة أوضح في شعر الكاظمي ، والشبيبي في صورة مباشرة ضمن ميدان " الارتجال " عند الكاظمي ،و"الصنعة "عند الشبيبي ، من ناحية مجاراة لغة القدامى ومحاكاتها ؛ في صورة التعمق والإعجاب بالأدب القديم والسير على منواله ، والبلوغ فيه مبلغ العناية باللغة الشعرية ،وفي صورة الصياغة ، والتأليف ، والابتعاد عن التكلف ، والتعقيد ، والتردد بين القوة ، والضعف ، في النزوع نحو البداوة ، والصنعة العربية الأصيلة التي أثرت في لغتهم الشعرية [29] .

و يعلق الناقد على قصيدة الشبيبي في بعض المواضع بقوله : (لقد تجسدت هذه الرؤية في طغيان النزعة البدوية على لغة الشعر ، متمثلة في تذكر الصحراء ، وأستيحاء ما يرتبط بها من طبيعة حسية : " أماكن ، نبات ، حيوان ، نجوم ، ظواهر طبيعية ،أدوات ... وما أشبه ، فضلاً عن أسماء أعلام "، وإذا كانت أسماء الأشياء تمثل ، في مخيلة الشاعر القديم ، إشارات تعبر

بطريق الحقيقة أو الرمز عن حالات إنسانية ارتبطت بها ، فإنها لا تمثل لدى شعراء النهج التقليدي سوى دلالات اثرية ماضية ليس لها أثر حي في واقع الحياة ، ناهيك عن أثرها في وجدان الشاعر ، اللهم ألا أن يكون " التقليد " هو ذلك الأثر....)[30] ، ويستمر العوادي في حديثه عن لغة التقليد ، وعلاقتها بالمفردات المأخوذة من التراث وظلت محدودة في القياس الشعري ؛ لأنها لم تتجاوز حدود العالم وتشخيصه وتوصيفه ، بدلاً من تخيله والبحث عنه ، وعن الأصالة فيه من ناحية الحاضر،رغم بناء عنصر الخيال فيه على ركام الماضي ، بدليل أن تخيل الشهامة تتولد من ناحية تفعيل الألفاظ والتراكيب ، وكيفية انسياقها في اللغة الشعرية من دلالة الماضي لا الحاضر ، لان المادة التاريخية والبدوية هي التي طغت على منحى اللغة الشعرية ، والتوجه النقدي لدى الناقد من الناحية التاريخية من منحى السياق القرآني والحديث النبوي الشريف والخطب والأقوال المأثورة والإشارات التاريخية ...الخ .

وبذلك أصبحت اللغة الشعرية تعتاش على ركام الماضي ضمن هذا المنحى النقدي الذي يسعى للوصول إلى مستوى الشاعر العربي القديم ، وأصبح التراث يمتلكها امتلاكاً خاصاً من ناحية الرؤية النقدية في صورة تقليد ، أو توليد الصور الشعرية القديمة لدى المتنبي ، وأبي نؤاس ، وأبي تمام ، وأبي العلاء المعري ، ولم يفهم من حصيلة المواقف ، والتجارب الإنسانية ، والفكرية التي أبعادها و حدودها تكمن خلف العبارة ، وحدود الفن ، لا إعادتها وصياغتها بكل الأبعاد الفنية الماضية المستمدة من روح الماضي وتراثه[31]. ولم يتوقف هذا الاتجاه المحافظ في دراسته للغة الشعرية عند مستوى الخيال والكشف عنه ، إنما تجاوز ذلك في نظرته الإجرائية للكشف عن أهمية الجانب المجازي للغة ؛ ليصبح الحديث عن اللغة ضمن هذه الرؤى النقدية هو حديث عن اللغة وقدراتها الفنية ، بوصفها لغة خاصة تحكمها العلاقات المجازية بين المفردات اللغوية التي تمدها بطاقة تعبيرية وإيحائية غير محددة من ناحية توليد المعاني واشتقاقاتها ؛ لذا نلتمس غلبة النظرة التوافقية بين حدود هذا الاتجاه المحافظ في النظر الى المجاز من حيث كونه وسيلة لتوسيع حدود اللغة وتوليد المعجم الشعري ، طبقاً للقاعدة الفنية التي تحكمها القاعدة اللغوية المعمول بها شعرياً ، وعند ذلك تصبح الصورة هي اللغة الشعرية التي تتمثل في المجاز والصيغ البلاغية الجاهزة والنبرات الخطابية والزخرف اللفظي ، والمظهر الجمالي الشكلي للغة ، نتيجة الاهتمام باللغة والمحافظة عليها ، ولا سيما أن المجاز هو الذي يوسع حدود اللغة ، في إحداث التجاوب التام بين اللغة و الخيال بالوسائل الفنية لعملية التوسيع اللغوي الفني [32] .

وكان الاهتمام بالمجاز" التشبيه،الاستعارة،الكناية " ،ضمن حدود هذا الاجراء التطبيقي لهذا الاتجاه لا ينطلق من فراغ ؛ بل ينطلق من ضرورة فنية مفادها أن المجاز يسهم في تنمية اللغة

وتحسينها من ناحية التركيب والسياق الشعريين ، فضلاً عن التنويع في المستوى الاسلوبي من ناحية الايجاز والتصوير في شد اللغة وقدرتها التوصيفية والتعبيرية على مستوى الفكر والتجربة الشعرية ، فهو الطاقة الخاصة لهذه اللغة ، فالمجاز بهذا الفهم يسهم في بناء اللغة الشعرية على المستوى الفني ، لا على مستوى القواعد والأصول اللغوية والنحوية ، بل على مستوى الدلالة والبناء في صورة البناء المغاير للتكوين التراكمي لحدود اللغة ، وقوتها العادية منذ بداية القصيدة حتى نهايتها فهو الوتر الذي يشد المتلقي للغة الشعرية بالتفاعل مع بقية العناصر الشعرية عبر التأسيس لخارطة جديدة للغةٍ تترفع عن العرف المعياري اللغوي ،في صورة البحث عن الألفاظ البكر، والتعابير والسياقات اللغوية التي لم تستعمل في المجال الاعتيادي للغة ، بمعنى آخر ارادت هذه التطبيقات أن تكون اللغة الشعرية المنبثقة في صورة المجاز هي النص ؛ لكون القصيدة هي بناء لغوي خارج عن سياق اللغة الاعتيادية ، بل لغة أخرى تكون الصورة فيها عبر التكوين المجازي للغة هي المعيار الأساس لعملية التكوين الشعري .

فالاهتمام بالمجاز في النقد المحافظ يقوم بالأساس (على تحويل اللغة من حقيقتها الموضوعية إلى حقيقة شعرية ، من المفهوم الجزئي إلى المنظور الكلي ، فبالصورة المتزاوجة ، والرموز ، والتشبيهات ، والكنايات ، يتحقق تجانس فائق بين لحمة القصيدة وسداها ؛ القريب والبعيد فيها)[33] ، ،فمقدرة الشاعر اللغوية القائمة على خلق وسائل بيانية قائمة على اللغة تمكنه من معرفة أسرار اللغة التي يكتب بها ، ليستطيع أن يحدث تجاوباً وتفاعلاً بين اللغة والخيال ؛ يسهم في خلق صور لا تقتصر على توليد صور حسية ؛ بل تولد أفكار وأحاسيس تتجاوز كل ما هو مألوف ، ولكن بصورة ذهنية داخل مخيلة المتلقي عند ائتلاف الفكرة ، أو التجربة ، والعاطفة مع الصور الذهنية . ربما كان هذا هو سر الإعجاب النقدي بالشعر العربي القديم ، ولاسيما الشعر العباسي الذي وجد فيه مثالاً يتحقق في عملية النظم والتشكيل الفني للغة الشعرية القائم على تحويل العلاقات اللغوية الى علاقات فنية مجازية رائعة ، لاسيما أن أغلب شعراء هذا الاتجاه المحافظ كان لديهم إعجاب وحب للغة الشعر العباسي ، فهذا الاهتمام يقوم في الاساس على اعتبار أن المجاز ضمن التركيب الصوري يجعل اللغة الشعرية لغة أسمى ، فهو لا يلغي حدود اللغة وقواعدها بل يقوم بعملية التوسيع فيها ، فيبدأ بتوسيع حدود الكلمة ودلالتها الوضعية ، ومن ثُمّ زيادة قدرتها الرمزية التعبيرية ، وربما ينتقل إلى ميدان أرحب وأوسع في التركيب ، أو الجملة الشعرية لتكوين علاقات لغوية جديدة تنساق داخل الانساق الشعرية ضمن صيرورة اللغة الشعرية ، وإن كانت محكومة بالقاعدة المعيارية التي تتماز بالانفتاح في الميدان الشعري لضرورات ومتطلبات فنية ، للإشارة إلى الرغبة في توسيع وفتح أفق اللغة .

لذا اهتمت المعالجة النقدية بالاهتمام بالجانب المجازي بعد إن اخذ هذا الاهتمام مساحة واضحة المعالم ضمن رؤيته النقدية للغة الشعرية ، لكونه يضّم العديد من العناصر المتنوعة والمتقاربة ضمن العلائق اللغوية " اللفظية والمعنوية " التي ترسمها أساليب البلاغة العربية ؛ لتؤدي أكثر من معنى ظاهر وهو ما أشارت إليه المرجعية النقدية العربية القديمة ضمن قضية " نظرية المعنى "، أو بالأحرى المعنى التخييلي للغة الشعرية (الذي لا يمكن أن يقال أنه صادق وأن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيما وتبويباً) [34]. فالنظرة النقدية لمنظري الاتجاه النقدي المحافظ مقاربة لنظرة عبد القاهر الجرجاني ، وإن كانت تدخل هذه المسألة ضمن قضية " المسكوت عنه " في النقد الأدبي الحديث ، و مستويات اللغة والتأويل فيها ، عبر علاقات التواشج بين الأشياء والمسميات التي لا حصر لها في الألفاظ و التراكيب ، لذا كان للاستعارة نصيب واضح في المجال التطبيقي لكونها (من بين سائر أنواع المجاز ، هي أشدها وأعظمها قدرة على تنظيم أشياء مختلفة لا توجد بينها علاقة من قبل ، وكما لو أن الأمر يجري تلقائياً) [35]. الذي يجده المتلقي في التخيل الاستعاري للغة يولي أهميته عبرعلاقات التضاد والمنافرة والتجاذب والاشتراك بين الالفاظ ودلالتها الموضوعية المعجمية الى الانتقال الى الدلالة الفنية التي تفرزها طبيعة اللغة المستعارة الموضوعة في كل ما هو غير مألوف من قبل من ناحية القرب أو البعد المستحدث للغة الشعرية لا من ناحية الغلو والإسراف فيها ، وإنما تقوية التجربة وبث الروح فيها من جديد نتيجة عمق الافكار فيها ،لذا كانت الصورة المجازية في الشعر أكثر عمقاً ، فهي تربط الفكر والتجربة بالعاطفة مع الصورة الحسية وتتجاوزها بصورة اوسع نحو تكثيف اللغة الشعرية [36].

فنظرة الدكتور عدنان حسين العوادي الى لاستعارة لم تكن نظرة لغوية زخرفية قائمة على أساس الغلو والإسراف فيها ؛ بل نظرة عميقة في حدود اللغة والتوسع فيها ضمن حدود دلالة الألفاظ ، ومغادرة مدلولها العام الى ميدان أرحب وأوسع عما هو معروف في السياق الاعتيادي لها ، ولكن بصورة محاكاة الماضي وتقليده أكثر من كونها بيانية نمطية في شكل التواصل والتفاعل بين الماضي والحاضر، لا على أساس التناقض والتضاد بينهما ، بل في التواصل والاتصال والتجاذب وحسن الأخذ والإفادة عبر السياقات الخارجية وما لها من دور فعال في رسم معالم الصورة وطبيعة لغتها الشعرية وعلاقتها بالمعنى و عمقه ، وهو أمر نلمسه في معرض حديثه عن شعر الكاظمي عندما يمدح الامير عبد الله فيقول بعد عرض الأنموذج الشعري :(مثل هذه الرؤية تتمثل بلاغياً في بيان المعنى عن طريق التشبيه ، أساساً ، ثم المجاز ، والكناية ، من حيث كونها طرقاً لتوكيد بيان الحاضر بالماضي ، واقتران احدهما بالآخر من جهة ، وكونها سبلاً لأداء المعنى " المعنى الواحد "، بأساليب عدة وطرائق مختلفة " التكرار" ، من جهة أخرى ، ولذلك

فالشعر التقليدي لم يكد يتجاوز، على مستوى البيان ، تلك الأنماط المعهودة من التشبيهات والمجازات والكنايات التي حفل بها الأدب القديم عادة ، خصوصاً في تلك الأغراض التي ظلت باقية في دواوين شعراء هذا النهج) [37].

ولا يتوقف عند هذا الحد بل نجد له مواقف متكررة في مثل هذا الموقف النقدي لشعر الكاظمي في وصف الخيل وسرعتها في المعارك والحروب بقوله :(فالتشبيه المتعدد قد استخدم ، هنا ابتغاء تنويع أوجه التعبيرعن معنى واحد هو " صفة الخيل " ، من دون أن يجاوز التشبيهات التقليدية التي دارت عليها وصف الخيل في الأدب القديم ، وتلك هي المهمة الجوهرية للتشبيه في هذا الشعر، بل أن التشبيه قد يتحول أحياناً ، إلى مجرد " مبالغة وتهويل " ،يكاد يكون المشبه هو المشبه به في الوقت ذاته ، بحيث يفقد التشبيه حتى وظيفته التقليدية ويكاد يقتصر على " تشبيه الماء بالماء ")[38].

لذا فان هذا التوجه النقدي التقليدي نلمس فيه نوعاً من الأسلوب في التفريع المعنوي والتفصيلي للأشياء وتصويرها وهو أمر معروف منذ القدم ، بيد أن الشعراء لم يتجاوزوا هذا الأسلوب في الصياغة والتصوير البياني للأشياء ، لتبدو في أغلب الأحيان فاقدة للتجربة الوجدانية ، بغض النظر عن التكلف الفكري والعقلي في تصويرها ، لتكون مهمة دور المجاز في هذا الجانب هو زيادة التوكيد بين طرفي التشبيه وقوة التشخيص فيه ، أو المبالغة والتكلف من دون الخروج عن الأطر التقليدية المعهودة منذ القدم [39]. وكما نلمس درجة التفاوت النقدي في هذا الموضع النقدي بين القوة والضعف في دراسة اللغة الشعرية ،نتيجة اعتمادها على المادة التراثية القديمة في الصياغة والتأليف التي تشكل مهاد التشكيل المجازي للغة الشعرية لتنزاح نحو النمطية والمباشرة في الدلالة والتقليد والمحاكاة للصور القديمة وثباتها في اللغة الشعرية التي تقوم فيها الألفاظ والكلمات مقام الأعيان بصورة مباشرة نتيجة اجتلاب الصور القديمة وتقليدها وجعلها مقياساً للحاضر والواقع(وهكذا يتضح أن شعراء هذا النهج أنما استخدموا أساليب البيان وسيلة لإيضاح وتشخيص رؤيتهم للحاضر، ضمن العلاقات التقليدية الماضية ، وليس لان هذه الأساليب ضرورات جمالية لا غنى عنها في إبداع وتشكيل رؤية جديدة للحاضر ، أي أنهم استخدموها باعتبارها جزءاً من بنية الشكل التقليدي ليس غير) [40].

ولا يتوقف الأمر عند هؤلاء الشعراء فقط ؛ بل نجد له وقفات مع شعراء آخرين مثل الزهاوي والرصافي ؛إذ وجد في لغتهم الشعرية ضروب البلاغة التقليدية العربية القديمة التي فقدت مع مرور الزمن دلالتها وتضاءلت قيمتها الشعرية لكونها أصبحت جزءاً أساسياً من بنية الشكل التقليدي للغة الشعرية ، حتى شكلت في نظره مجرد تراكمات بيانية للذاكرة الشعرية بعد أن (ترتب على تلك

الرؤية التي ترى الأشياء في ظاهرها،والتي تخضع في التأليف بينها إلى تدافع الأفكار وتداعيها بدلاً من تشكيلها ، أن أهمل الشاعر الصورة المتكاملة واكتفى منها بأشلائها ، وعليه فشعر الزهاوي والرصافي،بكل ما يحفل من ضروب البيان والبديع،لم يتعد في الواقع ، التأليف بين أشتات من الصور الجزئية المستعارة،غالباً من الشعر القديم ، ومهارة الشاعر ؛ أنما تتجلى في التنسيق بينها ، لكن مثل هذه المهارة لا تستطيع ، عادة تجاوز الأصول التي قامت عليها ، أنما تقف عند مجاراتها أو تحسينها في أفضل الأحوال) [41] . إن حقيقة الرؤية النقدية الجوهرية عند الناقد المحافظ تتمثل في اللغة الشعرية المحافظة وعلاقاتها المجازية التي هي امتداد طبيعي للماضي تجلى بطبيعة الموضوعات التي نُسجت ضمن السياق الشعري المحافظ التي تدور في الإرشاد ، والتوجيه الاجتماعي ، والديني ، وإصلاح الأوضاع السياسية والاقتصادية ؛ لتمثل هذه السياقات الخارجية، التي تكون ذات طابع فردي ، تقليدي ، يتجه لرؤية الحاضر بعين الماضي في شكل الصورة النمطية ذات التشكيل الكلي والجزئي في الاستخدام الحسي لضروب المجاز على صعيد الرؤية الشعرية ،لأن الوظيفة الاجتماعية ظلت هي المسيطرة على لغة الشعر في المفهوم التقليدي من حيث عد الصورة هي وسيلة أمتاع وإقناع وتوضيح وتوظيف [42] ، مما جعل الصورة تأخذ شكل الانتقاء الكلي لجذور الصورة الكلية من المعجم الشعري بدل الكتابة عنها والانتفاع منها بصورة جزئية ، وهو الأمر الذي أوصل اللغة الشعرية ضمن المعجم الشعري الى انتقاء المفردات ذات الدلالة الحسية من الصوت واللون والحركة والطبيعة والحواس مأخوذة من الواقع والطبيعة في صورة التفاعل بين المادي والمعنوي مما قلل من فاعلية الصور وإيماءاتها الخيالية [43] ، ربما كان هذا الانطلاق الجوهري له علاقة من حيث ارتباط الشاعر بالماضي ، فهو ابن الماضي أيضاً ، وبخاصة الماضي الشعري الذي ، لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ، ومخيلته الشعرية ، والثقافية ، ولغته الشعرية على نحو خاص [44].

ومما تقدم نجد أن الصورة وعلاقتها باللغة الشعرية أخذت في المقاربات النقدية لهذا الاتجاه النقدي المحافظ مسارات متباينة تعكس حقيقة مواقفهم من الإبداع الشعري الذي يتجلى في قدرة الشاعر، وبراعته في إنشاء صلات لغوية خاصة بين مفردات اللغة ، وتراكيبها في السياق الشعري، عبر الالتزام بالقاعدة اللغوية ، وكيفية التصرف الفني بها ضمن الأساليب التصويرية و وسائل صوغها وتشكيلها ، وتحديد مقاييس إبداعها من الناحيتين اللغوية والفنية تتوازن فيها مقصدية اللغة الشعرية بين المحافظة على جوهر اللغة وتراثها وتطوير قابليتها الفنية ضمن المسار الدلالي لها المصاحب لعملية التطور النقدي الملائم لروح العصر .

إن هذه النظرة التي تميل لتبني صفة الجمود والتقييد للتشكيل الصوري في اللغة ومفرداتها تومئ إلى اقتباس الماضي في التشكيل الإبداعي ، الذي يصل قد إلى النسخ ، والاحتذاء ، والتقليد ، والمحاكاة في تناص شعري مشترك بين الصيغ ، والأساليب ، والعلائق المألوفة بين المفردات بما يفقد اللغة نبضها وحيويتها ، بدل المحافظة عليها من الاندثار والضياع واللحن والعامية ، أو العدول عن الأصول الفنية التقليدية ،فقد تناست هذه الرؤى أن اللغة الشعرية تتجدد باستخدام أشكال التصوير الجديدة والإحساس بالتجربة الشعرية وروح العصر، بعد أن يعطي لكل ما هو غير مألوف أهمية ضمن سياق الجملة الشعرية ،لان اللغة التي يتحدث بها هي لغته الخاصة ؛ أنها لغة التصوير ، والبيان ، والأحاسيس ، والتجربة ، وليست لغة القواعد ،والأصول النحوية ، والصرفية ، والبلاغية وهي لغة العواطف والحياة والعصر التي تمنح الشاعر سمة الريادة والإبداع والابتكار والأصالة في صورة الرصد والانتقاء اللغوي المغاير للقواعد والمعايير السائدة ، ضمن مسار رؤية الشاعر ونمط التصوير فيها ؛ ونتيجة لهذا التمثيل الصوري بدت الصورة هي (التركيبة اللغوية " الفنية "، التي يعتمد عليها البناء النفسي والجمالي للقصيدة ، تسهم على نحو مباشر في إبداع اللغة المتميزة للقصيدة ، وخلق نظامها الخاص الذي تختلف به عن غيرها مما يضفي عليها سمتها الخاصة ، ويقرر أسلوبها الذي يربطها بالمتلقي ، ويبعدها عن خطرين يهددان إبداع الشاعر اللغوي وهما : العبارات الجاهزة التقليدية والجمود المتمثل بالعزلة المعجمية ، وبذلك تؤدي اللغة دورها الحقيقي في الصورة الشعرية الذي تتوحد فيه القيمتان التعبيرية والتصويرية ، أو الدلالية والنفسية للغة الشعرية) [45].

ومن ثُمّ فإن الصور التي تكتفي برصد التشابه الحسي بين اطرافها وتسجيله ليس لها كبير اعتبار في ضوء المفهوم الحديث للصورة الشعرية ووظيفتها ، فوظيفة الصورة في هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها [46]،أي أنها البحث عن العلاقة بين المشبه والمشبه به ، والمستعار و المستعار له ، في الصورة أو التشكيل اللوني أو الحسي بين المفردات ، بغض النظر عن مدى مماثلتها في الواقع النفسي والشعوري ضمن مسار التجربة الشعرية . وتتلخص حدود الرؤية النقدية المحافظة في النظر إلى علاقة الصورة باللغة الشعرية في المستويين الآتيين :

1. إن علاقة الصورة باللغة الشعرية تحكمها القاعدة المعيارية للغة والقاعدة الفنية البلاغية القديمة ؛ لتشكيل اللغة الشعرية في ظل الاستخدام المجازي الموروث عن الماضي.

2. التسجيل الحسي للأشياء ، أو النزوع نحو التصوير الفوتوغرافي لها ومحاكاتها ضمن سياق اللغة الشعرية ، من دون الاهتمام بقوة التجريب في اللغة .

وأخيراً لابدّ من القول : إن الصورة قد شغلت حيّزاً واسعاً من اهتمام النقاد ؛ لأنها أضحت الأداة الفنية في القياس الشعري ، فتناولها النقاد على وفق معايير مختلفة مالت إلى تلمس التشخيص والتجسيد والقدرة على الإيحاء بما يسهم في بناء القصيدة ، كما تتبعوا أنماطها المتعددة على وفق رؤية تناوبت بين النظرة الشمولية التي يسودها الأعمام ، أو التتبع التفصيلي وصولاً إلى تأسيس نظري للنقد و سعي النقاد إلى ممارسة هذا النقد على نماذج متعددة من الشعر العراقي الحديث [47] . لذلك تبدو حدود الصورة الشعرية ودورها ضمن جهود النقاد متفاوتة بين الشعراء في التعبير عن خصائص اللغة الشعرية بعد أطلاق الأحكام التعميمية بصورة عامة ، من حيث كونها منتزعة من الماضي بصورة جزئية تقليدية اهتمت بالجانب الحسي ، والتشكيل النمطي للاستخدام المجازي للغة الشعرية ؛ نتيجة انطلاق رؤية الشاعر للأشياء من الخارج ، وبث الصيغ ، والعبارات الجاهزة في صورة الاحتذاء والتضمين الجزئي أو الكلي ؛ لتصل في بعض الأحيان إلى الزخرف اللفظي على حساب اللغة الشعرية في صورة تكرار لفظي للصيغ المجازية القديمة ، وبمعنى آخر إن اللغة الشعرية أضحت تنساق ضمن هذه الرؤية نحو ضروب البلاغة العربية القديمة التي تستعار من التراث في شكل التقليد والاحتذاء والأنموذج ؛ لتستخدم بشكل بياني . تراكمي ، يساعد على حفظ لحمة اللغة الشعرية وديموميتها بوصفها وسيلة إيضاح وتشكيل وبناء ثابت ضمن مسار هذه الرؤية النقدية ، وهذا إن دلّ على شيء من المحافظة على اللغة الشعرية وصلتها بالماضي ؛ وربما هي دعوة لتهجين اللغة الشعرية الحاضرة بحُلى الماضي بدلا من دفعها إلى التطوير ، و التثوير، و الإبداع ، والتوليد ، والابتكار في هذا الاتجاه النقدي المحافظ .

هوامش البحث ومصادره

1. النقد الأدبي في العراق، د. أحمد مطلوب، معهد البحوث والدراسات العربية، الجامعة العربية، القاهرة، 1968م، ص 129 .
2. نقد الشعر بين التأثرية والمنهجية، رؤية في تطور النص النقدي، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ، 1998م، ص 17.
3. التحليل النقدي والجمالي، عناد غزوان، آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى ، 1985م، ص 8 .
4. الصورة الشعرية، سي . دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت، 1982م ، ص 21.
5. ينظر : نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة، محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، نيوهافن ، الطبعة الثانية، 1962م ، ص 205.
6. ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ، 1993م، ص 27.
7. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، د.مرشد الزبيدي، دار الينابيع، سورية ـ دمشق، الطبعة الثانية ، 2012م ، ص 58.
8. ينظر : المصدر نفسه ، ص 59.
9. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، الطبعة الأولى ، 1975م ،، ص41 .
10. ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص201 ، الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث : د.رؤف الواعظ ، منشورات وزارة الأعلام ـ الجمهورية العراقية ،دار الحرية ،1974 م ، ص 396.
11. ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ص 196.
12. ينظر: المصدر نفسه ، إذ عرض الناقد أمثلة نصية تعبر عن هذا الجانب لدى معظم شعراء هذا الاتجاه ، ص (196.197).
13. المصدر نفسه : ص 199.
14. ينظر: الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث ، ص (406. 407) .
15. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،د.بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ،بيروت . لبنان، الطبعة الأولى ،1994 م ، ص(106.107) .

16. ينظر: في المصطلح النقدي ، د. احمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي، بغداد،2002 م، ص218 .
17. ينظر:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د.نصرة عبد الرحمن ، . الطبعة الثانية ،عمان، 1982 م ، ص 12 .
18. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص 199.
19. المصدر نفسه : ص 200.
20. ينظر: في المصطلح النقدي ، ص (229 ـ 230).
21. ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 15.
22. تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ص (201ـ 202) .
23. ينظر: المصدر نفسه ، إذ عرض الناقد عدة نصوص شعرية توضح ذلك ص(202 ـ 203) .
24. تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص (204ـ 205) .
25. المصدر نفسه : ص 205 .
26. ينظر : النقد الأدبي الحديث في العراق ، ص 276 ، و لغة الشعر بين جيلين ، د.إبراهيم السامرائي ، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت ، الطبعة الثانية ،1980 م ، ص، (37،44،52،126،127) ، و تطور الشعر العربي الحديث في العراق،ص (261 ـ262) .
27. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ، 1986 ، ص 245 .
28. تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ص 270 .
29. ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي،منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.، ص(162ـ 168) ، وتطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص254 .
30. لغة الشعر العربي الحديث في العراق : ص 171 .
31. ينظر:لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1984م ، ص 38 ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، طبعة الثانية ،1972 م ، ص(23ـ 24) .
32. ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العراقي : ص 166.

33. لغة الشعر الحديث في العراق : ص(26ـ 27) .
34. أسرار البلاغة : أسرار البلاغة، الشيخ الأمام عبد القاهر الجرجاني (ت474) قرأه وعلق عليه، أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى ، 1991م ،،ص 245.
35. لغة الشعر الحديث في العراق : ص 25، وتنظر مصادره .
36. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة، د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961،ص 61 ، مبادئ النقد الأدبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة، د،مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م ،ص 173 .
37. لغة الشعر الحديث في العراق : ص 209.
38. المصدر نفسه : ص 210.
39. ينظر: المصدر نفسه ،إذ عرض الناقد عدة أمثلة نصية توضح هذا التوجه النقدي ضمن مسار التقليد المجازي في رسم ملامح اللغة الشعرية وعلاقتها بالصورة ،ص (211ـ 213).
40. لغة الشعر الحديث في العراق : ص214 .
41. المصدر نفسه : ص 270 ، ينظر: المصدر نفسه ، ص (267ـ269).
42. ينظر : لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية "، ص101 .
43. ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص (472 ـ 476) ، و لغة الشعر الحديث في العراق ، ص 157.
44. ينظر : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر–، د.محسن أطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثانية ، 1986م ، ص 222 .
45. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ص 83 .
46. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م ، ص 74 .
47. ينظر : الشعر العراقي الحديث " 1945. 1980 " في معايير النقد الأكاديمي العربي ، د.عباس ثابت محمود ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الأولى ، 2010 م ، ص 448 .