الواقع والوهم دراسة في جدليّة التركيب الاستعاري وظهوراته في شعر أديب كمال الدين

الكلمة المفتاح: الواقع، الوهم، تشكيل

البحث مستل من رسالة ماجستير

أ.م.د. باسم محمد إبراهيم
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
dr.basimlfahad12@gmail.com

إبراهيم خزعل خليفة
المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد/ الكرخ الثالثة
www.ab_K85@yahoo.com

الملخص

جاء بحثي الموسوم بـ ((الواقع والوهم/ دراسة في جدلية التركيب الاستعاري وظهوراته في شعر أديب كمال الدين)) ليدرس جدلية الثنائية الضدية القائمة بين مفهومي الواقع والوهم في بنية التشكيل الاستعاري وكان شعر أديب كمال الدين انموذجاً لهذه الدراسة التي استمدت اهميتها من بيان رؤية الشاعر الفنية المعاصرة للثنائية المذكورة، وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون خطتها مقسمة على مبحثين وخاتمة، ندرس في المبحث الأول توظيف الرؤيا في التشكيل الاستعاري بوصفها ملمحاً قائماً للوهم، ونستعرض بالتحليل الفني لها في أمثلة شعرية للشاعر أديب كمال الدين، ويأتي المبحث الثاني للحديث عن توظيف الرؤية في التشكيل الاستعاري بوصفها مثال الواقع في أمثلة شعرية أخرى للشاعر، ويكون مسك الختام مع خاتمة التي ابرزت أهم النتائج، وقد اعتمدنا في استقاء مادة الدراسة على مراجع كثيرة منها مجاميع أديب كمال الدين التي مثلت المادة التطبيقية للدراسة، وتأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي، والرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر وغيرها، والله تعالى الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خير المرسلين محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

تعد الاستعارة عنصراً أساسياً في شعر أديب كمال الدين إذ حققت وظائف عدة منها توظيف الرؤيا بوصفها ملمحاً قائماً للوهم و توظيف الرؤية بوصفها مثال الواقع، لذا سعى الباحث لدراسة التشكيل الاستعاري باختيار انموذج واحد هو" شعر أديب كمال الدين" وذلك

لتعدد أشكال الاستعارة فيه، قام البحث على مدخل ومبحثين، تضمن المدخل تحديد مفهومي الرؤيا والرؤية، وخُصص المبحث الاول لدراسة توظيف الرؤيا في التشكيل الاستعاري، في حين خُصص المبحث الثاني لدراسة توظيف الرؤية في التشكيل الاستعاري، اعتمد الباحث على دراسة تحليلية استمدت عيناتها من نصوص منتقاة من شعره للكشف عن السمات الموضوعية والفنية التي تضمنتها الاستعارة في شعر الشاعر، ويكون مسك الختام خاتمة أبرزت أهم النتائج، وقد اعتمدنا في استقاء مادة الدراسة على مراجع كثيرة منها مجاميع أديب كمال الدين التي مثلت المادة التطبيقية للدراسة، وتأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر: قيس صبيح غميس ، والرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: د. سلام كاظم الآوسي وغيرها، والله تعالى الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

المدخل: ما بين الرؤيا والرؤية

لا ب الكلام عد من الكلام عن (الرؤية، والرؤيا) والخيال بوصفهما مصطلحين شغلا معظم النقاد والدارسين والباحثين من القدماء والمحدثين، إذ هناك تحديدات وفروقات وتداخلات بينهما، و لعل مصطلح (الرؤية) من المصطلحات الغامضة في النقد الحديث، و ذلك نتيجة تراكيبه اللغوية التي تشير إلى ما هو حسي بخلاف دلالته الاصطلاحية التي ترتبط بالحسي والمجرد معا زيادة على تعدد معانيه واختلافها بين مذاهب النقد الحديث، و الخلط بينه و بين مصطلحات قريبة منه صوتيا و لغويا، إذ تجدر الإشارة هنا إلى مصطلح (الرؤيا)، إذ نجد بعض النقاد يستعملون المصطلحين معا في نفس السياق من دون التمييز بينهما[١]؛ لكونها تشكلان موقفاً جديداً من العالم والأشياء وهي بذلك عنصر أساسيّ من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة إلى حدّ أصبح فيه الشعر عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها المنظرين رؤيا أي أنها التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، متجاوزاً حدود العقل والذاكرة والحس، كاشفاً عن علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تتصهر في تجربة الشاعر بوصفه مبدعاً وتجربة المتلقي بوصفه مشاركاً الشاعر في تجربته[٢].

فالرؤية ← اليقظة ← العين ← القلب

الرؤيا ← المنام ← الخيال ← اللاوعي (الحلم).

فتتضافر ممكنات اللغة والخيال والصورة ليؤطر الشاعر بها عملية الخلق الفني للقصيدة الشعرية أو نصه الشعري، التي أفاد الشاعر من سهولة اللغة الشعرية بوصفها

دلالات إيحائية ناجحة عن طريق ما أسماه (جان كوهين) بالانزياح[٣]، فالألفاظ ((عندما تخرج عن نمطها العادي المألوف تدخل في مجال الانزياح، وهذا النوع من الانزياح يستند الى الصورة البيانية بأشكالها المختلفة موضحاً علاقتها بالمرجعي، وبالرجوع إلى تمفصلات الصورة البيانية نجد أن خيال الشاعر يستثمر الانزياح التصويري في سياقات متنوعة))[٤]، ليثري اللغة ويطورها، إذ بدون هذا الاستعمال ومحاولة توسيعه وتطويعه، تظل اللغة محصورة في إطارها المعرفي، وهذا إطار محدود قياساً الى الطاقة الهائلة التي يمكن أن يمدها هذا الاستعمال الذي يستحيل أن تضع له معجماً ثابتاً[٥]، لذا اللغة التي ((يصاغ بها النص هي التي تضفي عليه مضموناً شعرياً معيناً، إذ إنَّ اللغة تكون في هذه المواضيع حبلى بانفعالات مؤثرة تخلق تخييلاً خاصا، اذا ما فقدت هذه الفاعلية، فإنها تفقد وظيفتها الشعورية))[٦]، ويتحقق بفعل الانزياح والانفتاح المجازي في النص تجاوز الحدود المباشرة والنمطية بالقراءة الى ترويض اللغة وانثيال طاقتها الايحائية المتمثلة عبر قدرة الشاعر في بناء افكاره ببناء شعري متوازن عماده اللغة الواقعة القابلة للخلق والتشكيل والأبداع والإسهام في خلق عوالم متكاملة في صياغة الالفاظ والمعاني والصور الفنية بما ينسجم مع معانيها و دلالتهما النفسية والتجارب الشعورية الكامنة في خيال المبدع التي تعد الاساس الفكري والعاطفي للنتاج الفني[٧]، وبهذا تنضج وتكتمل الصورة التي اسماها البلاغيون قديماً تشبيهاً واستعارة[٨]، ويعرفها جاك دريدا (بالشمس)، وذلك في كلامه على الاستعارة إذ يقول: ((دورة الشمس تكون دائماً بمثابة خط مسيرة الاستعارة))[٩]، وهذا كله يدور في فلك التأكيد على((دور العين في استجلاء الصور سواء أكان عن طريق الرؤية أم الرؤيا من خلال عمليتي الظهور والخفاء أو الحضور والغياب))[١٠].

ويرى كوهين الخرق والانزياح ((عاملاً على تكثيف التعبير في النص عنده نوعان: مجاوز خاصة بالاستبدال، وذلك عندما تقوم كلمة أخرى مشابهة لها، ومجاوزة خاصة بالتركيب السياقي، والاستعارة غاية الصورة، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلّا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، الا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، انها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية فإذا كان المدلول الثاني جزءاً من المدلول الأول، فإن تغير المعنى يبقى منحصراً في مستوى دلالة المطابقة، لقد تم استبدال المعنى لا اللغة))[١١]، فالنص الاستعاري المنزاح يغدو تجاوزاً عن اللغة الدلالية الى الايحائية وهذا أمر منوط

بالصورة الشعرية الفاعلة التي ترضخ لمثل هذا التشكيل الجديد، ويتم من خلال العبور عن طريق الالتفات خلق كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وبذا يؤدي دلالة مغايرة لأداء مستواها الأول وبهذا يجاري ما قال به جان كوهين[١٢]، ففي الاستعارة ((تتداخل الاشياء/ الدوال تختلط وتتفاعل في ظل غياب فعلي حقيقي للأداة، على نحو يمنحها وجوداً جديداً، معنى جديداً إدراكاً جديداً ومختلفاً لما قد يكون معروفاً أو مألوفاً، لا يرتد الى المفهوم الوضعي الاصلي، ولا ينفصل عنه في الآن نفسه، إذ هو نتاج تفاعلهما داخل سياق، وليس محصلة الجمع بين شيئين/دالين في وجه شبه أو مدلول يغيب على مستوى الصياغة))[١٣]، فعند استعمال الاستعارة تكون هناك ((فكرتان لشيئين مختلفين، تعملان معاً، وتسندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين))[١٤]، ومن هنا تتضح أهمية التشكيل الاستعاري المتصل اتصالاً وثيقاً باللغة وفي الوقت ذاته يمنح القصيدة دلالات زمكانية منمازة بوصفها عملاً فنياً[١٥]، ((ليست تشكيلاً خاصاً لمجموعة من الفاظ اللغة وهو تشكيل _ خاص _ لأن كل عبارة لغوية، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز))[١٦]، وهكذا يتضح أثر وإسهام عنصر التشكيل إسهاماً فعّالاً ومؤثراً في ((بقاء رؤيا القصيدة، وفي تحقيق المعادلة الصعبة بين الوضوح والرمز، والبساطة والعمق، الفكرة والصورة، المباشرة والايحاء لذا فضعف التشكيل في القصيدة يؤدي إلى تشويش الصورة الشعرية وخفوت تأثيرها في المتلقي))[١٧]، فضلاً عما يضيفه من ((توازن قائم على الصور والايحاءات، والذي يعد سمة مهمة في التشكيل تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة))[١٨]، ونجد نصوص أديب كمال الدين وتشكيلاتها الاستعارية المتكونة بفعل الوعي الشعري قد مَثلت رؤى للواقع والحياة، حيث وجدت تجربته الشعرية معادلها الموضوعي في سلسلة لغوية تشير في ذهن المتلقي صوراً[١٩]، ونجد أن خطاب أديب كمال الدين يحمل أنزياحاً في نسيج نصهِ الشعري بوساطة التزواج بين الاستعارة والانزياح وهذا ما مكنه من تنوع وتعدد معانيه وصوره الشعرية التي أنضوت في نصوصهِ الشعرية ومتجسدة في نمطي الاستعارة التصريحية والمكنية بتوظيف:

- الرؤيا في التشكيل الاستعاري.
- الرؤية في التشكيل الاستعاري.

المبحث الأول: توظيف الرؤيا في التشكيل الاستعاري

يُعَدُّ مفهوم الرّؤيا من الموضوعات الأساسية في الشعر التي عُنيَ النقد المعاصر بدراستها، غير أنّ هذا المفهوم ظلت تشوبه غمامة من اللبس والغموض على الرغم من ظهور هذا المصطلح وتداوله سابقاً[٢٠]، فظلت محاولة عددٍ من النقاد والباحثين تحديد مفهوم واضح لهذا المصطلح وبها تجلياته في الشعر المعاصر، إلى أن اهتم الباحثون بالدراسة، لتوضيح دلالاته ومعانيه وشحنه بأفكار جدية وفلسفية أكسبته جدة وعمقاً، حتى ظهرت تلك الدراسات والابحاث والتحليل والتي تنوعت ما بين دراسات نظرية، وأخرى تطبيقية، خلعت عليه أشكالاً متعددة الأبعاد والدلالات، منها ما تقترب من بعضها إلى حدّ الالتحام، ومنها ما تبتعد إلى حدّ الانفصام، ومنهم من رأى أن دلالة الكلمة تقوم على ثلاثة ابعاد: لغوية ودينية وصوفية[٢١]، لتجعل من الرّؤيا الشعرية أداة أو منهجاً أو معادلاً للمكوّن المضموني للأدب أحياناً، أو قرينة يُعرّف الشعر الحديث بها أحياناً أخرى، ومن خلالها اكتسب الشعر الحديث ابعاداً تفيض عن الدلالة الحقيقة فإننا إذا ((اضفنا إلى كلمة رؤيا بعداً فكرياً انسانياً بالإضافة إلى فكرها الروحي يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا))[٢٢]، خاصة أنها تجاوزت الذاتية إلى الرؤيا القومية عند بعض الشعراء، وإلى الرؤيا الكونية عند بعضهم الآخر حتى وصلت الرؤيا في العمل الأدبي ((بمستوى أكثر غنى وكثافة وايحاء بعد الحلم أن يغدو جزء من العمل الأدبي، يستمد منه دلالته الجديدة))[٢٣]، وهذا ما جعل الرؤيا مقوّماً مهمّاً من مقوّمات الشعر المعاصر، مما جعل النقاد يدرسون مفهوم واضح للرؤيا في اثناء البحث في مجموعة من الآراء النقدية العربية المعاصرة ومحاولة توضيح مضامينها وتقصي دلالاتها في النقد الحديث حتى ((تجاوزت مفهومها السائد الدال على مفهومها البصري والآخر الدال على الحلم فالرؤيا هي لا يقينية تبدأ بالعقل وتمتد بالحواس والإشراق والافاضة، والرؤية تقرير وتحليل، الثانية ابتكار وريادة، الاولى عقلية مقيدة، الثانية درسية انطلاقيه))[٢٤]، فالرؤيا تستمد ملامحها ((من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون))[٢٥].

ويبقى القول أن الرؤيا في دلالاتها اللغوية والاصطلاحية والدينية والصوفية اكتسبت ابعاداً ميتافيزيقية فهي بصيرة تخترق عالم (الحجب والاستار) وتستبقي من (الحلم) ثراء دلاليا يوحدها مع (الغيب)، فهي بجذورها تضرب بعيداً عن الرؤية البصرية، فهي بمدلولاتها

اضاءات جوانب كثيرة ولا سيما للجانب النقدي فهي حلم يرفض التجانس مع العقل، تكشف عما هو خفي وراء الواقع، وبهذا يظهر لنا المعنى المشترك للرؤيا بين الدين والمتصوفة من جهة وبين الشعر من جهة أخرى؛ لأن القصيدة تعد في الرؤيا فكرة غيبية والشاعر بقصيدته يسعى وينهد إلى الغيب(٢٦)، ومن هذا المنطلق للرؤيا نجد قول الشاعر أديب كمال الدين في قصيدة (غرفة)(٢٧):

غرفة كنتُ أودعتُها صورتي
عندما يحتويها المساءُ الوحيدْ
والليالي التي ترتدي الفقرَ ثوباً،
ترتدي الروحِ أسطورةً من حروفْ.

في توظيف الشاعر جاءت الاستعارة المكنية على هيأة صورتين متلاحقتين الأولى عندما شخص الشاعر المساء (المستعار له) الذي سكن الغرفة الحزينة واحتواها لوحده دونما أنيس أو جليس يزيل عنه تلك الوحشة، وجاء اختيار وانزياح الشاعر لتلك اللفظة (المساء) امعاناً في وصف ما اعتراه من ألم ومعاناة فالظلمة مع الوحدة تشكل بؤرة دلالية لدوال محسوسة على العمق الشعوري للنفس في ازمتها التي بلغت الذروة، وهنا شخّص الشاعر الليالي (المستعار له) إذا استعار لها ثياب الفقر كأنها نساء محرومات فقيرات فهي ليالي بؤس وشقاء كما مزج الشاعر تلك الصورة بصورة حروفية عندما رسم بأسلوب التخيل المبدع أن روح الشاعر كانت قد ارتدت أيضاً ثياباً من أسطورة مكتوبة بالحروف، فامتزجت الصورتان لوصف التجربة الشعورية للشاعر.

وفي صورة أخرى نراه يتصور المعنى وقد اعتقل حبيساً في نفسه فلا يستطيع التحرر من قيوده، وهي صورة استعارية لذلك الفكر المقيّد الذي يستطيع أن يصرّح برأيه، ولا يمكن لأحد أن يطلقه قط، فهي صورة ذهنية تعبر عن تجربة شعورية انفعالية أحس بها الشاعر وسطرها بشاعريته قائلاً في (محاولة في الجنون)(٢٨):

المعنى معتقل في نفسه
ولا أحد يستطيع أن يفتديه
حتّى أنا.

هذهِ الصورة الاستعارية أثرت النص بتصوير عاطفة الشاعر المنفعلة الحزينة من جراء الواقع الذي يعيشه وما يكتنفه من مصادرة حريات وقمع لحقوق، وهذا كله صادر عن واقع

ومعاناة جعلت الصورة الاستعارية نابعة من وجدان الشاعر و وليدة رؤية داخلية خاصة وتأكيد لعمق المأساة والآلام المتخلفين في وجدانه[٢٩]، فتصور الشاعر (المعنى/ الفكر) الذات مقيدة تتفاعل مع الحراك والمعاناة الداخلية لتكسب الصورة الاستعارية ديمومة هذا الاعتقال.

وتطالعنا صورة استعارية تصريحية في (ديوان الرقصات) يقول فيها الشاعر[٣٠]:

الرقصة الثانية

* انظرِ الآن ماذا يكون؟

– العصافيرُ ذكرى تجول

كلّما أضحكَ الوردُ أعشابَه بالدخانْ.

العصافيرُ ذكرى تجولُ القطاراتِ والأنهر النائمة،

المنافي التي أشعلتْ لونَ أثوابِها.

والعصافيرُ مُذ غادرتْ نخلَها المُنتظر

عانقتها السنين التي أشعلتْ جمرةً بين أجفانها.

* أشعلتْها إذن!

– ها هي الريحُ من نومها أقبلتْ تعصفُ

والعصافير قدّامها تركضُ.

ها هي الريحُ من نومها أقبلتْ تركضُ

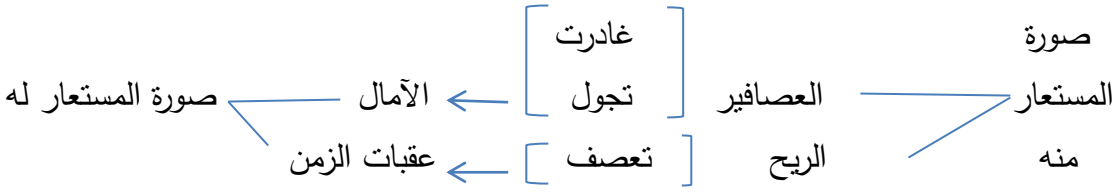
والعصافير قدّامها تعصفُ.

... دورةً ثُمَّ أخرى،

... خطوةً ثُمَّ أخرى،

... نظرةً مِن وجوم.

إنَّ التشكيل الاستعاري التصريحي الاسمي أراد الإفصاح عن الصراع القائم والدائم بين تحقيق الآمال(المستعار له) وما يحول بينهما من أزمات نفسية.



مطلع أو استهلال النص يهيأ المتلقي للنظر (البصر) فبدأ نصه بصيغة أمر (أنظر) وفعل (التجول)، ثم ليستفهم بعدها عما سُينظر إليه (العصافير) المستعار منه. مواشجاً بين عناصر (الريح، والعصافير، والورد) الذي تحركهُ الرؤيا سيما لحظة (تجول العصافير) واشتعال (لون الثياب) و (جمرة بين الأجفان) جسّدها الشاعر للآمال التي يطمح اليها، مانحاً الصورة أملاً آخر علهُ يجدهُ في أثناء تجواله وسفره من مكان لآخر فدال (القطارات، والانهر، والمنافي) و (تجوال، وغادرت) كلها دوال على بحث الشاعر الدائم عن الآمل المفقود، فضلاً عن أن لغة الصورة منحازة للمرئي أكثر منه للمسموع بوصفها لغة منظورة أو تشكيلية، لأنها تعكس لحظة مشاهدة لعالم مخبوء في الداخل، وهذا ما يعزز أثر الخيال البَصَري في انبثاق هذهِ الصورة اللاشعورية العميقة التي تتصل بالوجود التي يعمد إليها الشاعر ليظهر مكنوناته[٣١]، كما في هذهِ الصورة الاستعارية

المستعار منه	العصافير	الآمال	المستعار لهُ
	الريح	عقبات الزمن	

تشهد تباعداً في أجزائها فلم تتوالد من التشابه وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين، وهذا ما يجسد اتكاءً على التشبيه التخييلي لا التحقيقي[٣٢].

ودال (الريح) كما متعارف عليه أحياناً يتخذ ((شكل السلطة التي لا يغفر لانحناءاتها ما ترتكبه من تمزيق، وكونها كذلك لا يعني بالضرورة أن كل عاصفة تستطيع أن تسيطر وتقود وتقبض على الروح الشامخة والمتعالية والمدركة لأبعاد المرحلة كما هي مدركة ما وراء تلك الأبعاد))[٣٣]، أي تدرك العصف المنبعث من الريح.

ويطالعنا أديب كمال الدين في تشكيل استعاري آخر يتمثل بتوظيف صور استعارية على نمط مكني يشخّص الشاعر الغرفة إذ يضفي عليها صفات محسوسة كما المرأة التي تفرش ثوبها للأغاني على سبيل التخيل التي ترنمت بإيقاع هادئ بعد ضوضاء صاخبة امتزجت بها أصوات البائعين عبَّر عنها الشاعر بصراخ النهار الطويل فكان أنَّ شخّص النهار بأن اضفى عليه صفات حسية فاستعار له الصراخ في الإنسان بشاعرية عالية تعكس مشاعر وخلجات أحسَّ بها الشاعر في نصه قائلاً[٣٤]:

غرفةٌ فرشتْ ثوبَها
للأغاني التي تبتدي بعد أنْ ينتهي البائعونْ
من صراخِ النهارِ الطويلْ.

وفي نص أخر من (محاولة في الطيران) يقول[٣٥]:

يا لقلقي
متى تجيء حتّى أكفّ عن البكاء؟
متى تحطّ حتّى أكفّ عن الدموع؟
متى تحطّ حتّى ألمس السعادة
في منقارِكَ الدافئ
وأحسّ بصباي
يضحك في بياضِ ريشكِ العجيب؟.

حشّدَ الشاعر صوراً متلاحمة من الاستعارة التصريحية القائمة على الوصف والثنائيات المتضادة (الضحك، والبكاء)، (السعادة، والحزن "الدموع") عبر رؤيا تخييلية، وجملة ارتباطات تخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات، ليصف وقوفه على شفا مأساة عميقة الغور، لا يستطيع معها إخفاء فورانه، أو السكوت عن أحزانه، فما سبب هذهِ المأساة؟ أن من يتفحص حياة الشاعر يراه مهدور الطفولة، ضائع الشباب، وليس أعز على المرء من هاتين المرحلتين في حياته، وقد أحسن غاية الإحسان فعبّر عن ذلك بجلاءٍ شديد، وبوح صادق[٣٦]، فعبر بلفظ اللقلق (المستعار له) عن الأمل (المستعار منه)، خصوصاً وأن هذا الطائر ينماز باختلاط لوني (الأبيض والأسود)، كما لا يبني عشه إلا في الأماكن العالية البعيدة إمعاناً منه في رسم الصورة المناسبة لحلم عودة آمل (الطفولة والشباب). توظيف الشاعر (للطائر) من أجل (((تعميق المعنى الشعري ومصدراً لإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري))[٣٧]، ويبقى باحثاً عن ذلك الأمل (الطفولة والشباب) بطريق حنينهُ لها وعيشه على ذاكراه لذا فهو يستفهم عن عودة الأمل بأسلوب تكرار أداة الاستفهام بواقع ثلاث مرات وعلامة الاستفهام ثلاث مرات ولتعميق حالة التطلع والبحث التي تعيشها الذات ويتمنى لو تعيد إليه لا لمعاندة الزمن والسير ضد إرادته؛ وإنما تعود بوصفها معادل لموضوع الفرح و الأمل الذي يتطَّلع إليه، إذ هي كذلك فالشوق إليها يستحيل شوقاً إلى الفرح نفسه حيث تمنَّع عودتها على أجنحة ذلك (اللقلق) النائي[٣٨]. كما قدّم لنا الشاعر صورة مشهدية تتبع فيها بنفس درامي حالة بحثهِ المستمر على الأمل وما ساعد على ذلك الرسم تلك الصورة الضاجة بالحركة للجمل الفعلية المضارعة التي تفيد التجدد والاستمرارية و دوام البحث، مقدماً إياه عبر رؤية تخييلية تتمثل عبر طائر اللقلق

لنقل حالة شعورية، والإجابات (حتى ألمس السعادة، وأحس بصباي يضحك) هي ايحاءات خيالية واستعارات مكنية أضفى صفة الضحك للصبا وهذا من فائض المجاز الاستعاري فيتخّلق المعنى من خلالها شعرياً وليس فنياً و بمعانقة دال(المستعار منه) اللقلق مع دلالة المستعار له (الأمل) فيشكلان بؤرة دلالية أساسية متخيلة انبَنت عليها الصورة الاستعارية المشكلة بذلك دال، إضافة إلى الدلالة المستقبلية للأفعال المضارعة التي حملت الصورة على بلورة هذا الأمل (الطفولة و الشباب) والتحامهِ بقدوم الطائر[٣٩]

المبحث الثاني: توظيف الرؤية في التشكيل الاستعاري

إنَّ (الرؤية الشعرية) تتضمن الرؤية القلبية العقلية من خلال طرح الشاعر لتصوراته و مواقفه إزاء واقعه و مجتمعه، و إزاء كينونته ووجوده، فـ (الرؤية) تجمع بين وجودين واقعي ومتخيل في تشكيل فني منسجم للتعبير عن تجربة معاشه محاولاً فيها اعادة انتاجها في نصه الشعري، فالتفريق بينهما (الرؤية، الرؤيا) عن طريق موهبة شعرية خاصة داخلة فيها الثقافة والفلسفة و التراثين العربي الاسلامي والإنساني في نسيج الخطاب الشعري، صانعين لهذا الخطاب حصانة من الانقراض؛ لأنهم لم يكتبوا ضمن شروط اللحظة الراهنة التي يرونها ويعرفونها، بل رأوها في إيقاعها التاريخي[٤٠].

فإننا نلحظ أن(الرؤية الشعرية) ليست مبدأ معينا بقدر ما هي ظاهرة شمولية تشمل كل الأعمال الإبداعية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية فإن (الرؤية الشعرية) تضم بين أحضانها حتى ما يسمى بـ(الرؤيا) التي تشير إلى المتخيل و الما ورائي، وبهذا فالرؤية الشعرية تنفتح على الذات والعالم بطريق الوسائل الحلمية والحدسية و عمق التأمل ثم الامتزاج بالكون والتوحد بأشيائه[٤١]، ليكون ((رؤية للعالم الموضوعي والمتخيل في الآن نفسه وهي تساعد الشاعر الفنان على إنشاء أو أقامة دعائمه الأساسية في نصهِ الإبداعي استناداً الى واقع تعبيري يحمل المتلقي لغة الخطاب الرمزي والايحائي والفكري للرؤية والرؤيا الجمالية من خلال العلاقات القائمة بين عناصر الصورة داخل النص الشعري))[٤٢]، مما ((يعمق صلة الشاعر بتجربته ويرصن رابطته بالكون والحياة والأشياء))[٤٣]، وإن الرؤية تجعلنا ندرك قيمة الأعمال الإبداعية الشعرية فكلما كانت هذه الرؤية متلاحمة الأقسام و العناصر، كان العمل الإبداعي عملا إنسانيا خالدا، بعكس بعض الأعمال التي لا تطرح إلا تصورات سطحية جزئية بعيدة كل البعد عن أن تكون جوهرية عميقة مجرد صور هشة لمظهر((بعمق جوهر الذات الإنسانية، ذلك أن مثل هذه الأعمال الأدبية هي من مظاهر

الحياة المختلفة تكشف عنها القصيدة الشعرية في رتابة، و من خلال رؤية سطحية عقيمة ...إن هذه الأعمال تدخل في "الإنتاجية" العامة، تستهلك في وقتها و في حدود العصر الذي تنشأ فيه))[٤٤]، فضلاً عن أن الرؤية الشعرية تساعد في المجال النقدي على تحديد الفوارق الجوهرية بين المبدعين، فهؤلاء جميعا قد عبروا _ بوعي منهم أم بغير وعي _ عن رؤية لكل ما يحيط بهم، إلا أن مجال التفاضل بينهم هو كيفية تشكيل هذه الرؤى في مضامين و إيقاعات و عبارات و ألفاظ و صور، وإن الشاعر الحق هو الذي يعبر عن رؤياه بطريقة شعرية، دون السقوط في فخيّ النثرية و التقريرية، هذا زيادة على التعبير عنها بالشكل الذي يجانسها و يخدمها و يشارك في تأكيدها، فيكون بذلك كل عنصر من عناصر العمل الشعري تعبيراً عن رؤية الشاعر، لا أن تكون المعاني وحدها دالة على ذلك بخلاف الألفاظ و الصور و الإيقاعات و الفضاءات، ذلك أن الأديب المبدع الحق ((ينفرد .. بطاقة رؤيوية تنفذ إلى جوهر الحقائق الأساسية في الوجود و بقدرة على التعبير تتخطى اللغة التقريرية إلى لغة مجازية إيحائية، و عندما تتعمق رؤيا الأديب و تتضح يبلغ تعبيره أبعادا رمزية و أسطورية تعيد خلق اللغة و الوجود))[٤٥]، و قد يرى بعض الباحثين أن نجاح الأعمال الإبداعية في تمثيل رؤاها يعود إلى الجانب الشكلي للأثر الأدبي، و هذا ما يثير قضيتي الشكل و المضمون بدليل أن الرؤية الشعرية هي مجموعة أفكار يقوم الشاعر بالتعبير عنها بوساطة عناصر لغوية و بلاغية، و هذه العناصر هي أساس تفاضل الشعراء وأن الرؤية الشعرية هي تصور يشمل ما يسمى بالشكل و المضمون دون التمييز بينهما، ذلك أنها كل متكامل متلاحم متجانس الأجزاء، وأن الجانب الشكلي للشعر، مهما بلغ في مستوييه الجمالي و البلاغي لا يمكن أن يرقى بالنص إلى أعلى الدرجات الفنية دون تحقيق نفس المستوى في مجال الأفكار؛ لأن القصيدة الشعرية مجموعة من بنيات متناسقة لا يمكن تجزئتها إلا لأجل الدراسة الأدبية العلمية؛ لأن أهم هواجس الشعر((خلق صورة ذهنية يخالطها فعالية تخيلية لدى المشاهد _المتلقي_ تتوجه لخلق صورة إيقونية حسية ماثلة امام عيني المتفرج _ والمتلقي _ والمطلوب منه أنْ يماهي هذه الصورة مع مرجعيته العاطفية والفكرية والجمالية، أي ينفعل بالصورة على وفق هذه المستويات، إن هذه الانفعالية لا يمكن يتمثلها المتلقي مالم تتبع من تجربة مُعاشة ... تجربة فعلية أو محتملة))[٤٦]، لذلك يرى الشاعر الالماني ريلكه أن الاشعار ليس ((كما يتصور الناس ببساطة مشاعر ... انها تجارب ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدناً عديدة واناساً واشياء))[٤٧]، وبإستقرائنا

لمجاميع الشاعر أديب كمال الدين نرصد نماذج من التشكيلين الاستعاريين (التصريحي والمكني)، نحو ما جاء في (إشارة الموت) قائلاً[٤٨]:

مُدُنٌ: مأوى لرغيفٍ مُحْتضرٍ
ورغيفٍ مغموسٍ بالشهدْ،
مأوى للكوخِ المهدومِ، القصرِ الملآنْ
بالمرمرِ والغلمانْ،
مأوى لشوارعِ قد سُقِيتْ بالرغبةْ،
لسيوفٍ تخفي جسدَ امرأةٍ من دُرٍّ مُلتهبٍ..
تترجلُّ من هودجها الأسْوَد.
مُدُنٌ: مأوى للسّراقِ، الشرطةْ
للشحّاذين، الخيلِ، البقّالينْ
مأوى لنساءٍ شَبِقاتٍ،
أطفالٍ ضاعوا، أرصفةٍ لا تحوي إلّا غُرباء.

يرسم الشاعر بالرمزية الحروفية صورتين متناقضتين متقابلتين، الأولى صورة تشخيصية للفقير الذي رمز إليه بالرغيف واستعار له صفة حسية تتعلق بالإنسان هي (مُحْتضر) على سبيل الاستعارة المكنية، تقابلها صورة ثانية للغني على نمط الاستعارة التصريحية إذ استعار له صورة الرغيف المغموس بالشهد كما في المخطط التوضيحي:

(تنوع الاستعارة يؤدي إلى تنوع الصور)

الاستعارة المكنية		الاستعارة التصريحية
المستعار له	⟷	المستعار منه
الصورة الأولى ← الرغيف المحتضر	⟷	الصورة الأولى ← رغيف مغموس بالشهد
صورة مولدة ← مأوى للكوخ المهدوم	⟷	صورة مولدة ← القصر الملآن بالمرمر والغلمان
الصورة المقصودة ← الفقير المعدوم	⟷	الصورة المقصودة ← الغني المترف

فهاتان صورتان مشاهدتان من قبل الشاعر على مستوى المدن التي رآها جميعاً فانعكس ذلك في شعره بوضوح وهو انعكاس لحالة اجتماعية متناقضة تعيشها المدن كل زمان و مكان ويوغل الشاعر في بسط الصور لتلك المدن التي مثّلت المأوى أو الملاذ الآمن لشخوص عدة كالسراق والشرطة والنساء والشحاذين والاطفال والغرباء.

نلمح في تشكيل استعاري آخر صورة استعارية ذات اختزال تعبيري ولاسيما وهو يصف (الحاكم، والجلاد) المستبد و(الإنسان (الذات)، المقموعة) زيادة على وصفه لتلك الأغلال الصدئة و واقعه الذي اضحى (مزحة سوداء) فيقول في (صيحات النقطة)[٤٩]:

استبدلتُ جلاّدي بجّلاد آخر
كان الأول طويلاً وكذاباً
وكان الثاني قصيراً مليئاً بالسمّ.
استبدلتُ أغلالي بأغلالٍ أخر
الأولى كانت صدئة
والثانية مليئة بالمجهول.
واستبدلتُ مدينتي بمدينة أخرى
الأولى كانت بلا هواء أو نساء
والثانية كانت بلا ماء أو شمس.
(٣)
لم يعد الشعرُ قادراً
على مجاراة مايجري
فالواقع تحوّل إلى مزحةٍ سوداء
يرددها كلّ دقيقة عقربا الساعة
دون أن ينظرا إلى الخلف
أو إلى الجمهور .

حشّدَ الشاعر صوراً متقابلة وحاصلة لدلالات سلبية لصورة (الحاكم الظالم) الذي استعار له صورة (الجلاد) الطويل الكذاب. ثم تقابلها صورة تشخيصية (للإنسان المقموع) الذي رمز إليه بـ (عقربي الساعة) واستعار لها صفات حسية متعلقة بالإنسان هي (النظر والنطق) وكذلك صورة تشخيصية لذات الشاعر الذي رمز إليه بالشعر واستعار له صفه حسية متعلقة بالإنسان بالقدرة أو استطاعة الشاعر على الكتابة على سبيل الاستعارة المكنية كما في المخطط التوضيحي: تعانق الاستعاريين لرسم الصورة

الاستعارة التصريحية ← الاستعارة المكنية

المستعار منه ← المستعار له المستعار له دليل المستعار منه المستعار منه

الصورة الأولى/ جلاد ← الحاكم الشعر ← الشعر القدرة الإنسان

جلاد ← قصير

كذاب ← ملئ بالسم عقربا الساعة [النظر النطق الإنسان

صورة مولدة / الأغلال صدئة ← مليئة بالمجهول] الواقع مزحة سوداء

الصورة المقصودة/ المدينة بلا هواء الحياة أو نساء ← ماء او شمس الحرية الزمن] عقربا الساعة

فهاتان صورتان مشاهدتان من قبل الشاعر على مستوى واقعهِ المعاش فانعكس هذا في نصهِ الشعري بوضوح، إضافة إلى اضفاء الصفات السلبية التي أطرت هذهِ الصورة بحيث يصل إلى متلقيه باللاوعي فيتأمل المشهد ويتفاعل معه، فحاول بيان القمعية التي مورست ضده كما مورست على ابناء شعبه في كل مكان و زمان فأوغل الشاعر في بيان هذهِ السلبيات لذلك الحاكم الذي بدا قمعه واضحاً حتى على كتابتهِ، فحاول استشعار الطاقة الفنية لينزاح بها عن المألوف ويعيد تشكيلها ضمن رؤية متحركة عمادها تشخيص (الشعر، والوقت)[٥٠].

(الشعر، والمدن، والواقع) وإضفاء الصفة اللونية سوداء على المزحة هذهِ تناقض مستمد من لدن الشاعر فأضفى صفة على غير الموصوف المزحة سوداء

الضحك (الفرح) الحزن والتشاؤم

وهذهِ كلها بؤر دلالية توحي بالقسر والإجبار المفروض على ذات الشاعر من قبل الحاكم، إضافة إلى أن (الشعر لم يعد قادراً) ايحاء و دليل على إلغاء السلطة للسان أي إلغاء الحرية الثقافية والفكرية التي فرضت عليه، قدم تعبيراً عن رمزية الايحاء؛ لأن الشعر إشارة ورمز إلى الذات الشاعرة المحكومة في دائرة السلطة. ثم يقدم لنا تشكيلاً استعارياً آخر في (حياة) قائلاً[٥١]:

يا لها طفلتي

كلّ يومٍ لها نزوةٌ غامضةْ،

كلّ يومٍ لها ما تشاءْ!.

صوّرَ الشاعر الحياة بشخص الطفلة الغرّة التي تتقلب في نزواتها وهكذا الحياة تتقلب أيامها بين خير وشرَّ وسعادة وشقاء فكان أنَّ صرّح باللفظ الدال على المستعار منه الطفلة وحذف ما يدل على المستعار له وهو الحياة عامداً إلى تحريك ذهن المتلقي ومداعبة مخيلته

بشيء من الإحساس بحب الحياة على ما فُطرت عليه من تقلبات، فهو يناديها بدلال وغنج (يا لها طفلتي) التي يلتمس لها العذر متى أخطأت أو أساءت إليه على نحو من الإيحاء والشعور بحتمية التواصل معها مهما يكن من أمر.

وفي نص شعري آخر ينزاح الشاعر المهووس بالحرف واللعبة الحروفية إلى استدعاء علامية حرف النون للبحث عن المرأة العاشقة وعن الزمن وبدايات (الذات، الحرف) التي عدّها لحظة خروج من عتمة المطلق و وحشة البياض إلى تخصيص العلامة وتأسيس البياض اللاوجود أو (العدم) بـ (العلامة)[٥٢]، قائلاً في (محاولة في الحرف)[٥٣]:

سقطت النون
وتحوّلتْ إلى عاشقٍ أبله
وامرأةٍ أذلّها الدهر
فسلبَ منها طيورها الأربعة
وشبابيكها الأربعة
وتاءِ لذتها التي ألقت القبض عليّ
بتهمة التلصص.

قدّمَ صورة استعارية تصريحية عن المرأة العاشقة التي أذلّها العشق والبعد القسري عن المحبوب والفراق، وهذا السلب والتحول والسقوط جعلها تفقد (طيورها الأربعة) و (شبابيكها الأربعة) و(التاء) عبر لوحة تعبيرية مرتكزة على إيحائية الشاعر وعن موقف انفعالي لتجربة انزاحت عن ترعتها العقلية المفروضة من قبل القرينة البلاغية في الصورة (عاشق، وامرأة، وأذلها الدهر) فنقل التركيب من الحسية والتجسيد إلى الغربة سلبّ منها (طيورها الأربعة، وشبابيكها، وتاء لذتها) فضلاً عن خصوصيتها الأسلوبية التي أنمازت في قدرته على التكييف سياق الجملة وأسلوب ربطهِ لعناصر الصورة الاستعارية مع الوعي الباطن والتجربة الشعورية التي رافقت شيئاً من التخييل، وفقاً لما يبتغيه الشاعر من محمولات دلالية.

وفي نص شعري آخر يطالعنا تشكيل استعاري مكني فيقول في (الشمس تغوص)[٥٤]:

١.الشمسُ ترسمُ فوقَ غصنِ البحر حرْفاً من حروف البرتقالْ.
الشمسُ أُنثى لا تُطالْ
ودمٌ يضيع
وفمٌ يئنُّ إلى ابتهالْ.

٢.الشمسُ تهبطُ والغروب

ألَقٌ يذوب.

مَالي أراكَ مُهَيَّأً للنفي والسفرِ البعيدْ؟

مَالي أراكَ مُهَيَّأً كدمِ الشموسْ؟

٣.الشمسُ قد رحلتْ تماماً..

مثلما امرأة مُطلّقة تودّعها ليالي البيت، والأطفالُ، جارتُها الكذوبْ.

الشمسُ قد غربتْ فحانَ دمُ المُغنّي للوثوبْ.

عبّر بالصورة التشخيصية عن المرأة (المستعار منه) التي تغوص وترسم فأضفى عليها صورة الشمس المستعارة ولما كانت الشمس في المكان الأسمى الذي لا يطال ولا يُدانى فقد شبهها الشاعر بالأنثى البعيدة المنال كما في المخطط الآتي:

(صورة تقابليه تشخيصية) الشمس ⟺ المرأة

المستعار له تشخيص المستعار منه

تغوص، ترسم

فقد ضمن الشاعر هذهِ الفكرة بصورة ذهنية لما ادركتها الحواس جسدها في بناء لغوي بعد أن تفاعلت مع عقله مترجماً لنا إحساسهِ عبر تصوير فني للتجربة الحسية(٥٥).

يطالعنا نص شعري آخر تتعدد فيه صورة المستعار له في (قصيدتي الأزلية)(٥٦):

حتّى اخضلّتْ لحيته بالأسى والحروف.

لكنّ السيّارة إذ وصلوا إلى البئر

ما قالوا: يا بشرى هذا غلام

بل قالوا: وا أسفاه هذا هلام.

المستعار له ← الدموع ـــ الأسى ـــ المستعار منه

الحروف

فقد أراد الشاعر أنْ يصوّر عمق التجربة الشعورية التي مرّ بها فكان أن وظف التشكيل الاستعاري التصريحي لهذا الغرض، وأراد لنفسه البشرى بعد اليأس والقنوط إلاّ أنه أصُيب بخيبة الأمل إذ صار الأمر إلى خلاف ما توقع بمباغته رسمها الشاعر بآلية التناص للمعنى القرآني من قصة سيدنا يوسف (**عليه السلام**).

وانزاح الشاعر في نص (أخطاء) نحو تشكيل استعاري مكني قائلاً فيه(٥٧):

بعد أن عاد الحرفُ منهَكاً من الحرب
أخطأ في توزيع عطاياه
فأعطى الثعلبَ زيتوناً وجبناً
وأعطى الديكَ سمكاً وخبزاً
وأعطى المرأةَ كلمات مليئة بالشمس
وأعطى لنفسه عدّة أوسمة صدئة
ونام كما لم ينم من قبل.

شخّصَ الشاعر صورة الحرف (المستعار له) إذ استعار له صفات حسية يتصف بها العقلاء فيصيب مثلهم تارةً ويخطأ أخرى فهو المنهك المتعب بعد قتاله الاعداء وقد أخطأ حين توزيعهُ الغنائم للثعلب والديك والمرأة حتى نفسه المتعبة لم ينصفها، ثم نام كما ينام الغافل اللاهي فجاءت رمزية الحرف إلى ما يصنعه القائد المتنفذ بأبناء شعبه إذ لم يُلبس كلاً منهم ثوبه الذي يليق به ولم يعطِ كل واحد قدره فكان أن ظلمهم، فمثّل الحرف صورة ذلك القائد الظالم في كل زمان ومكان بإيحاء فنّي، وتصوير شاعري كان رائده الحرف بكل ما يحمل من إمكانيات مقتدرة يعرفها القاصي والداني، والعدو والصديق. وقد حاول الشاعر رسم صورة مألوفة في واقعنا مستثمراً ملمح من ملامح الطبيعة هي (الشمس) وحالة تضاؤلها وغيابها نهاية النهار وتناقص عمر الإنسان في نص من (محاولة في الرثاء) قائلاً[٥٨]:

في الخزانة الأربعين
تضاءلت الشموسُ واختفى كلُّ شيء
لم تكن دجلة بمدادِ الحبرِ مرسومةً
ولا بمدادِ الدم
ولا بأيّ شيء
كأنّ دجلة لم تكن!.

صوّر الشاعر تقادم عمر الإنسان وانتهاء أيامه (بالشمس) وغيابها نهاية اليوم، فكان أن صرح باللفظ الدال على المستعار منه (الشموس) وحذف ما يدل على المستعار له (الايام) وهي استعارة تمثيلية.

التناقص ← الأيام
التضاؤل ← الشمس

الإنسان جماد
↓ ↓
الحياة الموت
↓
وجود اختفاء

وهذهِ ثنائية (الحياة، والموت) مدعاة لقلقه الوجودي النابع من ذات الشاعر المتألمة بفيض الإحساس الإنساني الذي حول التجربة الذاتية إلى كونية[٥٩]، فضلاً عن جملة (فتضاءلت الشمس) بمعناها المعجمي التناقص تدريجياً وغيابها حقيقة ومجازاً بوصفها دالة على نهاية زمن ودخول في آخر نحو من (الضوء، والظلام) وهذهِ صورة مألوفة تحمل دلالة مترابطة صورياً لما هو واقعي ولما هو مثار عبر المشهد التصويري لتلاشي الشمس شيئاً فشيئاً حتى يختفي كل شيء [٦٠].

الخاتمة

إنَّ لفظ الرؤية في شعر أديب كمال الدين يعبر عن مكونات الواقع ورصد مظاهره وتجلياته في الأحداث والأحوال والوقائع، أما الرؤيا فدلت على منظور فلسفي تأملي يسبر المتخفي وراء الواقع المشهود فهي تشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، وعبور من الظاهر إلى الباطن، إذ أن للخيال في شعره له درجة وجودية، وسلطاناً معرفياً يكاد أن يمتد ليشمل جميع العوالم في شعره، فينتقل في تدرج مواز لاتساع أفقه المعرفي نحو طرح بعض القضايا ذات الصلة بواقعه النفسي، أو بواقعه العام أحيانا، في بلورة رؤيا تعكس حدسه وخلاصة تجربته، وباستقراء ثنائية الرؤيا والرؤية فقد نعدَّ نصوص الشاعر ملجأ للتعبير عن رؤيا ذاتية ووجودية وإنسانية، لا يكتفي فيها بنقل الأحاسيس أو المشاعر أو الصور والمظاهر الحسية الظاهرية، بقدر ما يعمل على كشف كلي للآفاق والكون في رؤى عامة بعيدا عن التفاصيل والجزئيات، وما أنتجه السلف من مضامين شعرية متداولة، بذلك يكون مضمون شعر الرؤيا قد ركز على البعد الذاتي في علاقته بالبعد الموضوعي.

Abstract

Reality and Illusion

A Study of the Dialectic Metaphoric Structuring and its Appearance in the Poetry of AdeebKamaleddin

Keywords: Reality, Illusion, Formation

A Paper Extracted from M.A Thesis

Asst. Prof. Basim M. Ibrahim (PhD)
University of Diyala/ College of Education of Education

Ibrahim Kh. Khalifa
Baghdad General Directorate Alkarkh Elthaltha

My paper "Reality and Illusion/ A Study of the Dialectic Metaphoric Structuring and its Appearance in the Poetry of Adeeb Kamaleddin" studies the dialectic of opposite dichotomy that has existed between the concepts of reality and illusion in the structure of metaphorical formation, choosing thus the poetry of Adeeb Kamaleddin's poetry as a model in this study which derives its significance from the poet's contemporary artistic vision of the afore-mentioned dichotomy.

Due to the nature of the study, it is divided into two sections and a conclusion. Section one deals with the employment of vision in the metaphorical formation in terms of being an existing gist of illusion, reviewing the technical analysis via poetic instances of Adeeb Kamaleddin. The second section tackles the employment of vision in the metaphorical formation as an example of reality in other poetic extracts by Adeeb Kamaleddin. The paper ends with a conclusion that sums up the most important findings of the study.

Moreover, I have got the topics of the study from various references as Adeeb Kamaleddin's poetry collections which formed the practical side of the study as well as others that focus on the impact of formation on the visions of Iraqi poets, in addition to sources that deal with vision and formation in contemporary Arabic poetry among others.

الهوامش

[١]– ينظر: غواية التجريب: ٣٨. والرؤيا في شعر البياتي: ٢٣–٢٥.

[٢]–ينظر: التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري: ٢٣.

[٣]– ينظر: اللغة الشعرية: ٢١٢– ٢١٥.

[٤]– الأنساق اللغوية ومرايا النص في الخطاب الشعري الليبي: ٤٨.

[٥] – ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز: ٢٦٧.

[٦] – النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي:١٢٠.

[٧] – ينظر: دلائل الإعجاز: ٤٤.

[٨] – نقد ودراسة وتطبيق: ١٥.

[٩] – الآدب والغرابة: ٦١.

[١٠] – الشعر الحديث في البصرة: ٢١٤.

[١١]– بناء لغة الشعر:٣٥.

[١٢]– ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٥٩. و قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية: ٢١١.

[١٣]– البلاغة العربية مقاربة نسقية بنيوية: ٢٠٥.

[١٤]– فلسفة البلاغة: ٩٤.

[١٥]– ينظر: تأثير التشكيل في الشعر العراقي المعاصر:١٣.

[١٦]– الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: ٥.

[١٧] – تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي: ١٣.

[١٨] – المصدر نفسه.

[١٩] – ينظر: التشكيل الاستعاري في شعر ابن زمرك: ٢٣٢.

[٢٠]– يعتقد أدونيس بداية ظهور هذا المصطلح لأول مرة في كتابات جبران خليل جبران فيقول: "مع جبران تبدأ في الشعر الحديث الرؤيا التي تطمح تغيير العالم"، مقدمة الشعر العربي: ٨١. فضلاً عن القول إنّ جبران هو "مؤسس لرؤيا الحداثة ورائد أول في التعبير عنها"، الثابت والمتحول(صفة الحداثة): ج٣/١٦٣.

[٢١]– ينظر: أصول التصوف الاسلامي: ١٧٨.

[٢٢]– محاولة في تعريف الشعر الحديث: ٧٩.

[٢٣]– بنية الرؤيا و وظيفتها في القصة العراقية:٢٠.

[٢٤] – مقال مزمار للوقت، في غياب المهيمنة الاسلوبية: د. ناهضة ستار، جريدة العراق، صفحة النافذة الثقافية، في ٥ / آذار / ٢٠٠٢م.

[٢٥] – شعرنا الحديث إلى أين؟: ٧٦. وينظر: الرؤيا في شعر البياتي: ٣١٠٤٧.

[٢٦] – ينظر: الحساسية الميتافيزيقية في الشعر العربي: ٩٢. و عناصر القصيدة الحديثة: ١٣١.

[٢٧] – ديوان عربي: ٢٧٥.

[٢٨] – النقطة: ٩٣_ ٩٤.

[٢٩] – ينظر: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر الحديث في اليمن: ٢٧٦.

[٣٠] – ديوان عربيّ: ٢٧٨_ ٢٧٩.

[٣١] – ينظر: الشعر الحديث في البصرة: ٢٢٨ – ٢٢٩.

[٣٢] – ينظر: دير الملاك: ٢٤١.

[٣٣] – قلق النص ومحارق الحداثة: ٣١٠.

[٣٤] – ديوان عربي: ٢٧٥.

[٣٥] – النقطة: ٢٥.

[٣٦] – ينظر: الحروفي: ١٩٩ – ٢٠٥.

[٣٧] – الرمز في الشعر الحديث: د. أحمد الزعبي، الموقع الالكتروني: www.mahmud .com

[٣٨] – ينظر: الحروفي: ١٩٩ – ٢٠٥.

[٣٩] – ينظر: الأسلوبية بوصفها مناهج: ١٨٢.

[٤٠]– ينظر: غواية التجريب: ٣٨. ووهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر انموذجاً): ١٥٢.

[٤١]– ينظر: في حداثة النص الشعري: ١٦.

[٤٢] – التشكيل الاستعاري في شعر ابن زمرك بين الرؤية والرؤيا: ٢٣١ – ٢٣٢.

[٤٣] – في حداثة النص الشعري: ١٨.

[٤٤] – الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: ١٣.

[٤٥] – أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير: الواجهة الاخيرة.

[٤٦] – شعرية السرد السنمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي: ١٣٩.

[٤٧] – الصورة الشعرية: ٩٧ .

[٤٨] – جيم: ١٩٨.

[٤٩] – ما قبل الحرف وما بعد النقطة : ٧٢_ ٧٣.

[٥٠] – ينظر: التشكيل الاستعاري في شعر أبن زمرك: ٢٣٦.

[٥١] – جيم: ٢١٣.

[٥٢] – ينظر: الحرف والطيف: ٤٠.

[٥٣] – النقطة: ٣١.

[٥٤] – جيم: ٢٢٤_ ٢٢٥.

[٥٥] – ينظر: النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: ٣١٧.

[٥٦] – شجرة الحروف: ٢٢.

[٥٧]– حاء: ١١٠.

[٥٨] – النقطة: ٧.

[٥٩] – ينظر: وحدة النص: ٢٥٨.

[٦٠] – ينظر: التشكيل الاستعاري في شعر ابن زمرك: ٢٣٨.

المصادر والمراجع

- الآدب والغرابة: دراسة بنيوية في الادب العربي، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.
- أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير: ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١، ١٩٧٩م.
- الأسلوبية بوصفها مناهج(الرؤية والمنهج والتطبيقات): د. رحمن غرگان، الدار العربية للعلوم ، بيروت، ٢٠١٤م.
- أصول التصوف الإسلامي: حسن الشرقاوي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦م.
- ألفاظ الصوفية ومعانيها: حسن الشرقاوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.
- الانساق اللغوية ومرايا النص في الخطاب الشعري الليبي: ديوان غزة هامة لا تنحني، للشاعر راشد الزبير السنوسي نموذجاً، د. صبيحة عودة، مجلة جيل الدراسات الأدبية الفكرية، ع/٣، ايلول، ٢٠١٤م.
- أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر الحديث في اليمن: د. خالد علي حسن الغزالي، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٧، ع١_ ٢، ٢٠١٢م.
- البلاغة العربية مقاربة نسقية بنيوية: د. شكري الطوانسي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.
- بناء لغة الشعر: جون كوهين، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.
- بنية الرؤيا و وظيفتها في القصة العراقية: د. صالح هويدي، سلسة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣م.
- تأثير التشكيل في الشعر العراقي المعاصر: قيس صبيح غميس، (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، ٢٠٠٣م.
- التشكيل الاستعاري في شعر ابن زمرك بين الرؤية والرؤيا: د. جنان قحطان، مجلة الآداب، ع/١٠٦، ٢٠١٣م.

- التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري: أحمد الطريسي، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٨٩م.
- الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)(بحث في الإبداع والإتباع عند العرب): أدونيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.
- جيم: أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ٢٠١٥م.
- حاء: أديب كمال الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، بيروت، ٢٠٠٢م.
- الحرف والطيف(عالم أديب كمال الدين الشِعريّ) (مُقاربة تأويليّة): الدكتور مصطفى الكيلاني، تونس، ٢٠١٠م.
- الحروفي ٣٣ ناقداً يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية: إعداد وتقديم: د. مقداد رحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٧م.
- الحساسية الميتافيزيقية في الشعر العربي: جسور: ع/٢، ١٩٩٣م.
- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأهُ وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- ديوان عربيّ: أديب كمال الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨١م.
- الرمز في الشعر الحديث: د.أحمد الزعبي، الموقع الالكتروني: www.mahmud.cmo
- الرؤيا في شعر البياتي: محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: د. سلام كاظم الأوسي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
- الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: د. أحمد الطريسي أعراب، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
- شجرة الحروف: اديب كمال الدين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٧م.

- الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧ – ١٩٨٥م، دراسة فنية: فهد محسن فرحان، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م.
- شعرنا الحديث إلى أين؟: غالي شكري، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.
- شعرية السرد السنمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي: طه حسن الهاشمي، مجلة الأكاديمي، ع ٥٢، ٢٠٠٩ م.
- الصورة الشعرية: سي دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز: فالح كامل اسكندر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٨٥م.
- غواية التجريب: مناف جلال الموسوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- فلسفة البلاغة: ريتشاردز، تر : سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢م.
- في حداثة النص الشعري: علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية: د. ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، قطر، الدوحة، ١٩٨٦م.
- قلق النص محارق الحداثة: غالية خوجة، ط١، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، تر: محمد المولى، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- ما قبل الحرف.. ما بعد النقطة: أديب كمال الدين، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦م.
- محاولة في تعريف الشعر الحديث: أدونيس، مجلة الشعر، ع١١، حزيران، ١٩٥٩م.
- مزمار للوقت، في غياب المهيمنة الاسلوبية: د. ناهضة ستار،(مقال)، جريدة العراق، صفحة النافذة الثقافية، في ٥/ آذار/ ٢٠٠٢م.

- مقدمة الشعر العربي: علي أحمد سعيد أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.
- النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي: إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: د. عبد الهادي خضير نيشان، دار الفراهيدي للطباعة، بغداد، ٢٠١٣م.
- نقد ودراسة وتطبيق: أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- النقطة: أديب كمال الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، بيروت ٢٠٠١م.
- وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر: إيمان عيسى ناصر، مملكة البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١١م.
- وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر انموذجاً): محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.