الفصل الخامس
فى الصورة الشعرية

الصورة الشعرية [١] ، [١ مكرر] ، [٢] هى مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص . فالشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا حيث يستحدث من الألفاظ ارتباطات غير معتادة فى اللغة التعاملية " لغة التخاطب ، التى تقوم على التعميم أو الدلالة النمطية والتجريد .

والصورة من خلال الارتباطات والمقارنات اللغوية ، تقدم للمتذوق أو المتلقى التشبيهات والاستعارات والكنايات ، والمجاز . فكل صورة هى خلق جديد لعلاقات جديدة ، فى طريقة جديدة من التعبير . يعبر بها عن حالات نفسية غامضة أو مواقف انسانية . فهى اداة الشاعر للتعبير والكشف عن التجربة . ومن هنا ومن خلال العلاقة اللغوية الجديدة تستهدف اكتشاف شئ من خلال التعرف على شئ آخر . ومعرفة المجهول من خلال المعلوم . إن هذا الاكتشاف - عصب الصورة - هو عالم التجربة .

فالفن يعتمد على الأسلوب غير المباشر ، وهذا يضاعف من عبء مهمة الشاعر حيث تعجز اللغة العادية - لنمطيتها - عن التعبير الدقيق ، مما يدفع الشاعر إلى أن يحدث اضطرابا فى اللغة بان يخلق بين الفاظ اللغة ارتباطات جديدة وعلاقات جديدة يبدع من خلالها صورا شعرية تعبر عن انفعالاته ومشاعره بكل مالها من خصوصية وتفرد .

ويلح النقاد وعلماء الجمال وفلسفة الفن على التمييز بين التعبير الذى يخصص الانفعال ويميزه ، وبين التقرير الذى يعمم الانفعال . فالانفعال شئ ووصفه شئ آخر . فقولك أنا غاضب يعنى أنك وصفت الانفعال ، لكن لا يعنى تعبيرك عنه . فالوصف يؤدى إلى التعميم وكلمة الغضب هنا غضب جنس الغضب دون أن تدل العبارة على غضب معين خاص . من هنا تتوقف براعة الشاعر على الابتعاد عن تعميم انفعالاته وما يبذلـه من جهد تجعلها تبدو متميزة متفردة [٣] ، [٤] .

كمايعيب هؤلاء النقاد على الشاعر الذى يلجأ الى التقرير ، حيث ينفصل الفكر عن الشعور ويحدث ما يسميه اليوت تفكك الحساسية Dissociation of sensibility فالشاعر الحق هو الذى يفكر بقلبه ويشعر بعقله . ومن هنا فهو يعبر عن الشعور ولا يبوح به بوحا مباشرا . ونجد ريتشاردز يفرق بين التعبير والتقرير وإن استخدم مصطلحين آخرين ، هما القضية الزائفة أو التقرير الكاذب Pseudo-statement والقضية المنطقية أو العامية والتعبير عند ريشاردز يعنى استخدام الشاعر لهذه القضايا الزائفة [٥] .

والقضية الزائفة هى صيغة من الألفاظ لا يبررها إلا التأثير الذى تولده فينا بتحرير دوافعنا ومواقفنا أو أوضاعنا النفسية وبتنظيم هذه الدوافع أو المواقف ، اما القضية الحقيقية فى العلوم فهى تقوم على الصدق العلمى أى على مطابقتها للواقع الخارجى الذى تشير اليه .

ووظيفة الصورة الشعرية هى التعبير ، لا الزخرفة أو التنميق ، وهى التى تكتشف العالم الروحى للشاعر ، لأنها وليدة الحدس intuition فالصورة بكل ما تعتمد عليه من تشبيه أو استعارة أو تشخيص وسيلة لاكتشاف العالم الداخلي للشاعر . و " الاستعارة تبدو نشاطا غريزيا وضروريا من أنشطة العقل فى محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الإنسانية ، انها الوسيلة التى عن طريقها نصل بين ما هو اقل شيوعا وما هو اكثر شيوعا ، بين ما هو مجهول وما هو معلوم " [٦] ، وهى الوسيلة الفذة للتعبير عن رؤيا الكاتب الفردية الخاصة [٧].

والشاعر ، لكى يوصل أو ينقل انفعاله الى القارئ ، فإن هذا يعنى ، فى الحقيقة ، أن يفرض عليه انفعالا ما ، ولكى يفعل ذلك فانه يتحتم عليه ، أن يفتش عن رمز ما يستطيع ان يثير فى القارئ رد فعل أو تأثيرا انفعاليا يكون مماثلا بقدر الإمكان للانفعال الذى يشعر به . وأرجو أن نفهم كلمة رمز هنا بمعنى حيلة تعبيرية يلجأ اليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف [٨] .

فالمشكلة الرئيسية فى الأسلوب كما تطرح نفسها على الكاتب ، تتمثل فى كيف يرغم الكاتب المتلقى على أن يشعر بما فى شعوره من انفعال وخصوصية وتميز وتفرد [٩] .

ووظيفة الصورة الشعرية فى الشعر المسرحى والملحمى وظيفة مزدوجة ، اذ أنها تكشف أو تصور العالم الداخلى للشاعر - وهى هنا تتفق مع وظيفة الصورة فى الشعر الغنائى - وقد قامت كارولاين سبيرجن Caroline Spurgeon بدراسة الصور الشكسبيرية ودلالتها [١٠]. وهى تدرس الصور الشعرية من حيث دلالتها على شخصية شكسبير نفسه وعالمه الداخلى .

أما الوظيفة الأخرى للصورة الشعرية فى المسرح الملحمى والمسرحى فهى تكشف عن العالم الداخلي للشخصيات الملحمية أو المسرحية . وقد درس الناقد الألمانى فولفجانج كلمن W. H. Clemen تطور الصور الشعرية عند شكسبير حيث درس دلالة تلك الصور على

الشخصيات المسرحية ذاتها مثل هاملت ، وعطيل ، ومكبث وروميو وجولييت وغيرهم . فهو يتناول تطور الصور الشعرية لشكسبير من حيث هو كاتب مسرحى . ومن هنا ، فهو يقيس مسرحيات شكسبير ، فى ضوء استخدام الصور الشعرية ، الى ثلاثة اقسام تعبر فى الوقت نفسه عن ثلاث مراحل فنية مر بها مسرح شكسبير فى المرحلة الأولى تقوم الصورة على اساس زخرفى يستمد من التشبيه . وفى المرحلة الثانية تشارك الصورة فى بناء المسرحية كما تقوم ايضا بوظيفتها التعبيرية . وفي المرحلة الثالثة تقوم بدورها الكامل فى التعبير عن شخصيات المسرحية . وتسهم فى تطوير الموقف الدرامى نفسه ، وتلتحم الصورة مع الموقف الدرامى الذى يصبح هو- من ثم - موقفا استعاريا ، فروميو يقف تحت نافذة جولييت يناجى القمر ، والقمر هنا بالطبع هو جولييت ولكن هناك أيضا القمر الذى فى السماء ، والذى نظن أن روميو يناجيه وهو فى الحقيقة يناجى جولييت . ومن خلال الصور الاستعارية - لا التشبيهية - والموقف الاستعارى يقوم البناء المسرحى لمسرح شكسبير [١١] .

وقد حلت الصورعند الرومانسيين ، محل الأفكار عند الكلاسيكيين ، وقد حذر الرومانسيون من الأفكار والحجج العقلية فهى على حد تعبير جورج مور (أوبئةالعمل الفنى وطفيلياته) [١٢] على حين حذر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية [١٣] فالقصيدة الرومانسية وحدة حية نامية يصورها المتآزرة على خلق الشعور [١٤] .

ولقد كان كولردج يعيب على الشعر الكلاسيكى والصور الكلاسيكية أنها تضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية ، والوثبات الفكرية ، أى أنها تضحى بالقلب للإبقاء على العقل . فالفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور . وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها ، واخطر ما يحذر منه الرومانسيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة ، أو افكارا منطقية أو حججا ذهنية ، مهما أحكمت صياغتها واجهد وزنها ، لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه فى صوره [١٥] .

وأصبح الشاعر الذى يستظل بأغصان الرومانسية الوارفة الظلال خالقا للصور ، وآمن الشاعر الرومانسى أن لغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل ، فالصور هى لغة العاطفة ، والأفكار التجريدية لغة العقل .

ومن هنا كان الشاعر فى الكلاسيكية الجديدة ، ينمق من الأفكار التجريدية بأن يكسوها بصور خيالية ، وقد سبق أن أطلق كروتشه على هذه الصور تعبير " الصور المزخرفة

" وأدت هذه الطريقة فى نظم الأفكار النثرية إلى الانفعال والتزييف . وقد التفت كولردج الى هذا العيب (وفى نفس الوقت بدت لى المادة واللغة - فى الشعر النيوكلاسيكى - وقد تميزت لا بأفكار شعرية ، بقدر ما تميزتا بأفكار مترجمة إلى لغة الشعر) [١٦] .

إن النصوص السابقة تكشف عن معنى رئيسى يتمثل فى أن "الصورة " تولد من رحم الانفعال وتصنع على عين الخيال ، فتخرج من صلبه كائناً متميزا متفردا .

الخيـــــــال :

احتل الخيال [١٧] ، فى النظرية الرومانسية ، مكانا عليا . حيث جاء ثمرة من ثمار إيمان البورجوازية بالذات الفردية . وكانت الكلاسيكية الجديدة قـد وجـدت فى فلسفـة Locke (١٦٣٢ - ١٧٠٤) إطاراً فلسفيا لها . وهى الفلسفة التى ترى سلبية العقل فى عملية الادراك الحسي perception ، حيث يقتصر دوره على مجرد تسجيل الانطباعات التي تأتيه من العالم الخارجي ، فى ظل هذه الفلسفة يأتى درو الخيال ثانويا . والشعر ليس سوى لماحية أو ذكاء Wit ، ويقتصر دور اللماحية على تجميع الأفكار ، ومن ثم انشاء لوحات أو مشاهد pictures ممتعة ورؤى يمكن قبولها فى الوهم ، واللماحية فى رأى لوك لا صلة لها بالصدق أو الحقيقة .

جاءت النظرية الرومانسية نقدا لهذا التصور للكون ، حيث أعادت للعقل مكانته وللخيال سيادته [١٨] .

وقد قامت النظرية الرومانسية على رفض كل من الفلسفة الميكانيكية الآلية ونظرية لوك فى المعرفة . واعتنقت نظريات المثالية الألمانية بوجه خاص ، وهى النظريات التى نقلت مجال بحثها الفلسفى من (**الموضوع**) الى (**الذات**) وتراجع الاهتمام بعالم الموضوعات باعتباره يمثل (**الظاهر**) مقابل عالم (**الذات**) الذى يمثل (**الباطن**) مما افضي إلى كشف الذات الفاعلة .

جاءت هذه الفلسفة المثالية إرهاصا بميلاد مرحلة جديدة فى تاريخ الوعى الذاتى للإنسان ، وخطوة نحو تحرير الإنسان من قيود العالم الموضوعي وأغلاله [١٩] .

والعصب الحساس فى الفلسفة المثالية يقوم علي الوحدة بين الذات والموضوع فبشرط

المعرفة عند كنط هو اتحاد الذات بالموضوع ، وملكة الخيال هي التى توحد بينهما .

وعند فشته " الأنا يضع مقابله ،أى يضع مقابلا لنفسه ، وهذا المقابل هو الموضوع ، واللا أنا ليس أساسيا واقعيا بل هو موضوع ، والموضوعات لا توجد الا بالنسبة الى ذات ، والذات لا تكون ممكنه إلا في تمايزها فى موضوع ، ولهذا لا توجد ذات بغير موضوع ، ولا موضوع بغير ذات " (٢٠) .

فالوحدة بين العقل والطبيعة أو بين الروح والأشياء هى حجر الزاوية فى النظرية الرومانسية فى الشعر : " إن العقل هو الطبيعة وقد شعرت بنفسها ، والطبيعة هى العقل ، وهو غير شاعر بنفسه ، هكذا قال شلنج (٢١) .

جاء كولردج مؤصلا لنظرية الخيال عند الرومانسيين وعنده أن الخيال هو تلك القوة التركيبية السحرية التى تذيب وتلاشى وتحطم وتصهر كى يتسنى لهاأن تخلق من جديد ،إنها تضفى الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر وليس ذلك فحسب ، بل إنها توحد بين المتنافرات والأضداد ، بين العام والفردى ، بين الفكرة والصورة ، بين الكثرة والوحدة ، وتخضع الصور لنسق عضوى متكامل مترابط تسيطر عليه عاطفة سائدة أو فكرة مسيطرة .

وكولردج يفرق بين هذا الخيال الشعرى أو الثانوى Secondary imagination كما يسميه من ناحية ، وبين الخيال الأولى Primary imagination من ناحية أخرى ، فالخيال الأولى ، هو القوة التى يستحيل أن يتم الإدراك الإنسانى بدونها ، وكولريدج يفرق بين هذين النوعين من الخيال وبين ما يسميه بالوهم أو قوة الاستدعاء Fancy فالوهم عنده ضرب من ضروب الذاكرة ، تحرر من إطارى الزمان والمكان ، لكنه يعمل وفقا لقوانين الذاكرة وقانون تداعى المعانى .

واذا كانت وظيفة الخيال الشعرى عنده أن يذيب ويلاشى ويحطم ويصهر كى يتسنى له أن يخلق من جديد ، فإن وظيفة الوهم تقتصر على الجمع والحشد والتكديس تبعا لقانون تداعى المعانى . وإلى هنا ينتهى دور الوهم ، ويبدأ عمل الخيال فى هذه الثوابت التى يزوده بها الوهم ، فيشرع فى إذابتها وصهرها وتحطمها لينفث الحياة فيها كى يخلق منها صورا جديدة تعبر عن عاطفة الشاعر أو فكرته المهيضة أو رؤياه وموقفه بوجه عام . ومعنى ذلك أن الخيال ليس نقيضا للواقع ، بل ان الواقع أساس الخيال ، ذلك لأن مدركات الانسان وخبراته الحسية هى أصل الصورة الذهنية ، ومن ثم ، فهى أصل لخياله ، ومن ثم ، فإن عطاء الخيال

ليس خلقا جديدا لشئ لم يكن موجودا ، بل هو خلق جديد لعناصر قائمة أو صياغة جديدة لخبرات واقعية ، فالخيال ليس اختلاقا واختراعا ، بل هو قوة تمكن الشاعر والفنان من رؤية الواقع بشكل فيه جدة وطرافة . ويتجلى الخيال فى القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة . إنه يحيل فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة "(٢٢).

فالخيال الشعرى - بهذا الاعتبار - نشاط خلاق ، لايستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسا مرآويا لأنسقة متعارف عليها ، أو نوعا من الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات ، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقى إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية ، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعى . ومن خصائص الخيال الشعرى الأصيل أنه يحطم إطار مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نلوذ بحالة من الوعى ، أو الإدراك بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شئ يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شئ يكتسب معنى فريدا فى جدته وأصالته (٢٣) .

* * *

لا يصادف القرئ فى التراث النقدى لاسماعيل أدهم تعريفات نظرية للصورة (٢٣) مكرر ، على أن هذا لا ينفى وعيه النظرى بمشكلاتها ووظيفتها وطبيعتها .

حيث يصادف القارئ لجهود اسماعيل أدهم فى النقد التطبيقى للشعراء المعاصرين (جميل صدقى الزهاوى ، أحمد زكى إبو شادى ، خليل مطران ، عبد الحق حامد ، وميخائيل نعيمه)أقول يصادف القارئ طرح اسماعيل أدهم لمشكلات الصورة مثل : الوحدة العضوية أو التناسب فى القصيدة ، اللفظ والمعنى ودروه فى الصورة .

هذا الوعى بالصورة الفنية وقضاياها جاء عطاء لفهم اسماعيل أدهم الصحيح لنظرية الخيال ، ودوره فى بناء الصورة الفنية ، يقول :

" الخيال Imagination كما قلنا العنصر الأول فى شاعرية خليل مطران . ولما كان الخيال فى طبيعته هو وضع الأشياء فى علاقات جديدة فنفس هذا الوضع يدل على نوع الخيال عند الشاعر . والواقع أنه يمكن رد الخيال فى الشعر إلى نوعين أساسيين : الأول الخيال

الابتكارى أو الخالق ، والآخر الخيال التصويرى والتفسيرى .

أما النوع الأول فتظهر عادة فيه عملية الخيال فى تأليف مجموعة من العناصر المختزنة فى الذهن فى صورة مبتكرة يتحقق معها كيان خاص لها .

وأما النوع الثانى فتظهر عادة فيه عملية الخيال فى تصوير الأشياء على أساس الإضافة إلى أشياء أخرى تقويها وتظهرها . ومن هنا كان مظهر هذا النوع فنون البديع والبيان من التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل وما إلى ذلك [٢٤] .

ويحلل اسماعيل أدهم عناصر الملكة الشاعرة التى تميز الشاعر عن سواه من البشر . وتتبلور تلك الملكات فى : العاطفة والخيال والفكر . ولما كانت الملكات التى تتداخل فى تكوين الحياة التى بالانسان هى ملكات الانفعال والخيال والفكر ، فان عنصر الحياة الذى تميز به الشعر ، يجئ فى صورة تسمح بتجريد ثلاثة عناصر اساسية فى بنائه وتكوينه ، وهى عناصر العاطفة Emotion [٢٥] والخيال والفكرة . ولا يوجد فى الشعر عاطفة بل خيال ولا فكرة ، ولا يوجد خيال بلا عاطفة وفكرة ، كما لا يوجد فكرة بلا عاطفة وخيال . وإنما توجد قطعة الشعر وفيها هذه الأشياء مختلطة بقدر قد يغلب أحد العناصر على العنصرين الآخرين ، ومن هنا يصطبغ الشعر بغلبة عنصر من تلك العناصر .

ومن خلال النقد التطبيقى لشعر الخليل يتعقب اسماعيل أدهم شعاب العاطفة والخيال والفكر فى شعره فيرى أن : العاطفة مثارة من قبل الخيال والفكر يدخل عليها ليصفيها ويزنها . ومن هنا كانت العاطفة مسيرة عند الخليل بواسطة الفكر . ودخول الفكر عليها هو الذى يعطيها الثبات . فالخيال والعاطفة قوتان أساسيتان فى شعر الخليل ، وتأتى القوة الثالثة : (العقل) لضبط العلاقة بين العاطفة والخيال والاتزان المشهود فى معظم شعر الخليل من الناحية الشعرية يعود إلى عمل القوة العاقلة أو الفكر . والعقل يدخل فى تكوين شاعرية مطران فى ضبط النسب والعلاقات بين مختلف المشاعر والعواطف التى تستولى على النفس ، فلا تطغى عاطفة على الاخرى . كما أنها تدخل في إنشاء النسب بين الصور المتمثلة فى الذهن فلا تطغى الألوان والخطوط بعضهاعلى بعض ، ومن هنا تخرج العاطفة صافية والخيال واضحا [٢٦] .

موضوعية الذاتية فى الشعر الغنائى :

ويتعقب اسماعيل أدهم قضية موضوعية الداتية لدى خليل مطران . فعنده أن الخليل

من الشعراء الذين ينسحبون الى نفوسهم فيجئ شعرهم من أطواء ذاتهم . وهؤلاد عادة يجعلون الحياة جزءا من شخصياتهم فيتصل عندهم الموضوعى بالذاتى ، والخارجى بالداخلى ، ولكن هذا الاتصال أساسه الإضافة إلى شخصياتهم . ولما كانت شخصياتهم متعددة المناحى كالمنشور ذى الأضلاع والجوانب العديدة فإنهم يعكسون الحياة التى تخالط نفوسهم فى صور شتى وأشكال مختلفة ، وهكذا يحتجب العنصر الذاتى عندهم وراء ستار من الموضوعية (٢٧) .

والواقع أن مطران شاعر مصور ، ولا أدل على ذلك من أن شخصيته وذاتيته تغيب وراء الصور التى تجئ من العالم الخارجى (عالم الموضوع) والتى تمر خلال نفسه المتعددة النواحى والجوانب فتتحلل الى أوصاف وصور تصويرية . ويأتى اسماعيل أدهم بمثال يوضح فكرته فى موضوعية الذاتية عند الخليل قصيدة (العالم الصغير مرآة العالم الكبير : فنجان قهوة .. والتى يقول فيها :

أرأيت صوغ الدر فى العقيان ؟ هذا حَباب البُنّ فى الفنجان
فلكٌ تمثل شمسُه ونجومَهُ أفلاكنا فى السير والدوران
" ليلى " أجيلى الطرْفَ فيه تنظرى سر الكيان وآيةَ الأزمان
تجدى سماوات وسعن عوالما فتأنقَ الإبداع والإتقان
منثورة الأفراد منظومة جمعا بما تدرك العينان
سيارة بين الجهات حوائرا مرتادة فى البحث كل مكان
كل يصير إلى حبيب مرتجى حتى يداتيه فيلتصقان
فيذوب كل منهما فى صنوه وكذاك يحيا بالهوى الصنوان
جسمان يغتديان جسما واحدا كتوحد الحبيبين يقترنان
روحان تمتزجان حتى تصبحا شِبْه الصِّبَا والطيب يمتزجان (٢٨)

يعلق اسماعيل أدهم على الأبيات السابقة فيقف امام قوة الخيال عند الخليل على نحو ما بدا فى تصوره حباب البن فى الفنجان . وتتراءى قدرة الشاعر من خلال لفة مشاعره فى صورة تصويرية . فقد ألبس مشاعره وإحساساته صورا وأوصافا استمدها من العالم الخارجى ، وخلع عليها من إحساساته البشرية ما جعلها حيّة ، وهكذا كان اختلاط الغرضين الوجدانى بالوصفى .

ذاتية الموضوعية فى الشعرالقصصى :

واسماعيل أدهم يلاحظ أن ذاتية الموضوعية تتالـق فى شعره القصصى كما فى قصيدة " الجنين الشهيد " ، هنا نجح الشاعر عن طريق قوة خياله ، فى أن يلقى دائرة غنية من الشعور والإحساس خارج شخصيته، وقد نجح فى ذلك على أساس إعارته شخصيته للفتاة ، أو قل تقمص شخصية الفتاة ، فى مواقفها ، ومن هنا جاء انطاق الفتاة بأبيات يصور فيها تلاطم مشاعرها وتوزعها بين حملة على أب جنينها، ثم استيقاظ شعورحبها له ، فتحاول ان تسوغ فعله ، بإلقاء اللوم على نفسها ، لاستسلامها له . من هنا جاء دعاؤها على نفسها بزيادة الشقاء وتمنى جزاء القتل لشخصها لإسقاطها جنينها بالسم من جوفها [٢٩] .

على أن اسماعيل أدهم يرى أن شخوص قصص مطران الشعرية تتميز بالنمطية أو أنها أقرب إلى النموذج الثابت الذى يبتعد عن التخصيص الإنسانى بقدر اقترابه من التجريد الفلسفى . " إنه ينطق فى قصصه الشعرية الشخوص على أساس إعارته شخصيته لهم ،ولهذا تبقى شخوص قصصه ناقصة من حيث أنها لاتدل على انماط خاصة تنتهى شخصياتها إلى الجزئيات والتفاصيل التى تقوم بها ، والتى تختلف باختلاف الافراد. فنحن نلاحظ ان صرخة الفتاة الفلاخية فى قصة " الجنين الشهيد " الشعرية . (الديوان ٢١٦/٢١٨) ، ليست صرخة امرأة معينة ذات طبيعة خاصة ، وإنما هى صرخة كل امرأة ، تجئ من القسط الشائع من كل أنثى إذا أصيبت بمثل ما أصيبت به فتاة قصة " الجنين الشهيد " وهذه الصرخة يصح أن توضع على لسان أية امرأة أخرى فى الحالة نفسها من دون أن تفقد قيمتها " [٣٠] ومرد هذا - فى رأى اسماعيل أدهم - " أن الحياة تندمج فى وجدان الخليل من وجهها العام ،الذى يشترك فيه كل الأحياء ولعل سبب هذا الموقف النمطى الذى يميز شخصيات الخليل فى قصصه الشعرية أن الموضوع ، الذى ينسج الخليل بردته شعرا ، ليس من الموضوعات المرتبطة بزمان معين أو مكان بعينه فهو موضوع لايمس إنسانا معينا ، بقدر ما يصور اللا إنسانية فى المواقف والسلوك . من هنا فهو يقترب من التجريد الفلسفى بقدر ابتعاده عن التخصيص الانسانى - حيث تتداعى للأذهان فكرة السقوط منذ آدم وحواء .

ويتابع اسماعيل أدهم قضية ذاتية الموضوعية فى الشعر القصصى عند خليل مطران . فيلاحظ ان الصور المبتكرة تأتى مستمدة من الخيال الخالق لخليل مطران .ويتميز هذا الخيال عند خليل مطران بقوة التصوير للخلال والصفات التى يخلعها الشاعـر على شخصيات قصصه ، ودقة وصفه للحالات النفسية العابرة بوجدان هذه الشخصيات ، والمشاعر التى تجتاح قلوبهم ، وذلك فى ضوء ملاحظـة مقتضـى الحال بيـن الشخصيـة فى روحها

وبين سلوكها.

ويمكننا أن نتبين أن الشخصيات فى قصص مطران، نماذج تنطق عن روحها والخصائص التى تحملها فى ذاتها . وهى من هنا تخلق الحوادث على وجه طبيعى بالتفاعل مع المحيط . أى أنها تتميز بقدر من الايجابية ، ويمكن القول إن شخصيات مطران ليست صنيعة الأحوال تحركها الحوادث كما هى الحال فى النماذج الشخصية لمسرحيات احمد شوقى .

وطريقة عرض مطران لشخوص قصصه الشعرية ، تعود بأصل إلى فن التصوير من جهة وإلى فن العرض من جهة أخرى . فهو يرسم الخيوط الأساسية التى تدخل فى نسج شخصياته ثم يحاول أن يخرج ذلك ويحللها ، باظهاره طرائف تفكير هذه الشخصيات ونزعات روحها من تصرفاتها (٣١ مكرر) .

الشاعر والطبيعة :

ومن آيات الموضوعية .. فى شعر الخليل ، موقفه من الطبيعة . فالخليل يطأ رياض الطبيعة معتمدا على قدرته على التشخيص ، بما يتبعها من ملكة الوصف والتصوير ، ثم تشعب مناحى الحياة فى نفسيته ، هيأ له أن يخلع الحياة على الطبيعة الجامدة . ومن هنا جاءت الطبيعة عند مطران ثمرة اتساع الشعور والخيال . واسماعيل أدهم يلتفت الى خاصة تميز الخليل عن كثيرين من شعراء العربية فى موقفهم من الطبيعة .فحياة الطبيعة عند خليل مطران ليس من قبيل تجريد الشخوص من الطبيعة ومخاطبتها ، واسناد صفات الأحياء إليها كما هو شائع عند شعراء العرب الذين يحدثون مظاهر الطبيعة وتحدثهم مظاهرها ولا هى نتيجة للمجاز او التشبيه الذى تسوق اليه ضرورة اللغة والتعبير فتسند الأوصاف الحية إلى الطبيعة الجامدة . وإنما هى نتيجة التعاطف بين وجدان الشاعروالطبيعة يضرمه سعة الخيال وزخوره ، هذا التعاطف الذي ينتهى بمطران إلى النفوذ الى أعماق الطبيعة ، كما أنه يمكنه من النزول إلى أعماق الطبيعة البشرية (فى القسط الشائع بين الناس) ، ويترجم عن العواطف والمشاعر .. ومن هنا يمكننا ان نقول إن الطبيعة الجامدة تتجلى للشاعر على اعتبار أنها قلب نابض وحياة تتدفق فى أعطاف الكائنات وشعلة تتأجج فى الأشياء ، ومن هنا جاء حنين الريح وزفيرها ، وأنين الحياة التى تذوب منها الصخور ، وحيث النسيم الذى يهب على المروج ، وتفكيرالأزاهر الذى يحكيه عنها العبير فى قصيدة " بدرى وبدر السماء (٣٢) وكل هذا يثبت أن مطران يخلع على الطبيعة ذاتا حية ويساجلها العطف .

أما عن اعطاء الطبيعة ذاتا حية فيضرب لهااسماعيل أدهم مثلا بقصيدة " تبرئة " يقول فيها :

أَلَيْسَ الْهَـــوَى رَوحَ هَذَا الوُجُو ... د شَاءَت الحِكْمَةُ الفَاطِـــرَهْ ؟
فيجتمع الجوهر المستـــــدّق ... بِآخر ، بَيْنَهُمَـــا آصِـــرَه ؟
ويأتلف الذرُّ وهـــو خفـــــى ... فيمثُلَ فى الصُوَرِ الظاهِـــرَهْ ؟
ويحتضنُ التربُ حَـــبَّ البـــذا ... رِ فيرجعُهُ جنَّـــة زاهِـــرَهْ ؟
وهذى النجومَ أليســـت كَـــدّر ... طَوَاف على أبْحُـــرٍ زَاخِـــرَهْ ؟
عُقُودٌ مُنْتَشِـــرَةٌ بانتظـــا ... مٍ عَلَى نَفْسِهَا أَبَـــداً دَائِـــرَه ؟
يُقَيِّدُهَا الحـــــبُّ بَعْضًا وكَـ ... ـلٌّ إِلَى صِنْـــــوِهَا صَائِـــرَهْ

فخلع الحب على الطبيعة الجامدة ، مظهر لتمثل ذات حية لها [٣٣] .

ويتعقب اسماعيل أدهم مظاهر مساجلة الخليل الطبيعية العطف ، على نحو ما يتراءى فى الهروب إلى الطبيعة والركون إليها . ويضرب لذلك مثلا بقصيدة (وفاة عزيزين) حيث يرى فى الطبيعة عزلة صافية يفر إليها من مآسى الحياة . وطورا فى شعوره بحياة الطبيعة الخارجية ومساجلتها كما هو الحال فى قصيدة " الحمامتان " [٣٥] أو قصيدة وفاء " [٣٦] ...

وقصيدة " الوردة والزنبقة " [٣٧] وكذلك قصيدة " المساء " [٣٨] التى يتجلى فيها التعاطف بين قلب الشاعر والبحر .

مُتفرِّدٌ بِصَبَابَتِـــى مُتَفَـــــرِّدٌ ... بِكَآبتِى مُتَفَـــــرِّدٌ بِعَنَائِـــى
شَاكٍ إِلَى البَحْرِ اضْطِرابَ خَوَاطِرِى ... فَيُجِيبُنِى بِرِيَاحِـــهِ الهَوجَـــاءِ
ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمَّ وَلَيْـــتَ لِى ... قَلْبًا كَهَذِى الصَّخْـــرَةِ الصَّمَّاءِ
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَـــوْجِ مَكَارِهِـــى ... وَيَفُتُّهَا كَالسُّـــقْمِ فِى أَعْضَائِى
وَالبَحْرُ خَفَّاقُ الجَوَانِـــبِ ضَائِقٌ ... كَمَدًا كَصَدْرِى سَـــاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى البَرِيَّةَ كُـــدْرَةٌ وَكَأَنَّهَـــا ... صَعِدَتْ إِلَى عَيْنَـــىَّ مِنْ أَحْشَائِى
والأُفْقُ مُعْتَكِرٌ قَـــرِيحٌ جَفْنُـــهُ ... يُغْضِى عَلَى الغَمَـــرَاتِ والأَقْذَاءِ

فمطران فى هذه القصيدة الوجدانية الرائعة ، يحسن الإصغاء الى سر الحياة فى الطبيعة فيحيا معها . ومن استقراء اسماعيل أدهم لشعر الطبيعة عند مطران ، ينتهى إلى عنصر الشعور الذى وراء صور الحياة ، فهو حين يتكلم عن حياة البرتقال ، لا يهمه من حياته الصور التى تلابسه وإنما تجده ينزل إلى الأعماق فيرى حياتها المتصلة بأعضائها والتى تستمد

منها عصارة الحياة ، ومن هنا يجئ تشبيه ثمارالبرتقال فى تعلقهن بالأطفال الملتقمين ثدى أمهاتهن فيقول فى قصيدته " يوسف افندى " (٣٩) .

حَبَّذا هَذِهِ الثمارُ الرَّضِـــيعَا تُ تعلقــن:كلّ طِفْـــلٍ بِنَهْدِ

كذلك فى تصوره لحبه ينزل إلى الأعماق ، فيرى وجه الاتصال بين عاطفة الحب التى تدنى الرجل من فلك المرأة وتجعله يسبح فيه وبين سير الارض مشدودة لفلك الشمس وفى هذا يقول من قصيدة " تبرئة " (٤٠) .

وإنك فى فلك الحســن شمس ونفســى إليــك به ســائرُه

واسماعيل أدهم يقف أمام الاستعارة فى البيت ، فالمعنى المستعار يحجب وراءه قانونا من قوانين الطبيعة . وتمثيل مطران لحبه على أساس كونى يشى انه من الأشخاص الذين لا يقفون عند مظاهر الأشياء ، وإنما هو من الذين ينزلون إلى الأعماق ويكشفون عن الهندسة غير المنظورة التى تسيطر على عالم المظاهر والأشكال (٤١) .

وقد كشفت ذخائر النصوص الشعرية التى اعتمد عليها اسماعيل أدهم ، عن سمة فنية تميز بهاخليل مطران ، وتتمثل فى قدرته على نقل الاشكال التى تأخذ الأحياء فى العالم كما تقع من حسه وشعوره وخياله " (٤٢) مما ينبئ عــن قدرة على تمثيل الأشياء فى موضوعيتها ، ومرد هذا - عند اسماعيل أدهم - إلى ما فى نفسيته من تعدد الجوانب التى ينعكس من كل جانب منها مظهر من مظاهر الحى إو شكل من أشكاله ، وباتساقها وعمله على ضبط نسبها يمثلها فى صورة بارزة ، ولوحة لها العمق بجانب الطول والعرض ، والقدرة على التشخيص لاشك وليدة خيال قوى واسع وشعور عميق زاخر وهى تبدو حينا فى صورة من شعر الوصف والتصوير وحينا آخر فى صوره من شعر القصص . (٤٣ - ٤٥) وتتراءى سوانح المقولة التى تربط بين فن الشعر وفن الرسم أو التصوير والمنظور .

مصادر الصورة :

إن معرفة طبيعة الخيال الخلاق أو التصويرى دفعت اسماعيل أدهم للتعرف على الصور الشعرية ومصادرها . وقد لاحظ أن الصور عند الخليل تستمد من عنصرين :

الأول : نتيجة لما قرأ الشاعر وسمع .

الثانى : يأتى بفعل ما شاهد وأحس . والأول هو الطابع الغالب فى الشعر ، وجل الصور الشعرية التى فى الأدب العربى منه .

والصورة التى تبدو من بين التشابيه والاستعارات والكنايات تجئ إما من هذا الضرب وإما من ذلك . واسماعيل أدهم يتابع كارولاين سبيرجن Caroline spurgeon - فى دراستها عن الصور الشكسبيرية - فى ملاحظتها أن معظم صوره تنبع من دائرة تجاربه الشخصية فى حين انها تأتى عند ميلتون وبوب من قراءتهما وما انطبع فى ذهنهمامن صور القراءات (٤٦) .

وهذا الفرق ملحوظ أيضا فى الأدب العربى ، فمثلا سامى البارودى - يصف الأشياء فيما قرأ لا فيما رأى وسمع وذلك بعكس امرئ القيس الذى يصف ما احس ورأى وسمع لهذا فصوره تنبع من دائرة اختباراته الشخصية بوجه عام (٤٧) .

ويرى اسماعيل أدهم ، من خلال دراسة استقرائية احصائية ، أن أغلب الصور الشعرية لدى مطران تأتى من دائرة القراءات فى الأدب الفرنسى . وهو - اسماعيل أدهم- يقتفى النقاد فى دراستهم لمصادر الصور الشعرية عند الخليل فيأتى بأمثلة من شعر الخليل ويحدد مصدر الصورة المستقاة :

والريـــى فـــى مســـوحهن ســـواجد

من بعيد والأفق جاث كعابـــد (٤٨)

فالقدة الثانية ذات أصل عند الفريد ده موسيه حيث يقول :

" حيث كولونيل واستراسبورج ونوتردام وسان بيير جائيان من بعيد فى مسوحهن الحجرية " (٤٩) أو قوله :

أو شعـــــاع إن تبينـــــت فنـــــور ضم نـــــــورا (٥٠)

تعود بأصل إلى قول لامارتين " كشعاعين ظاهرين يشتبك الواحد بالآخر " (٥١). وقول الخليل من قصيدة " الحمامتان " :

والليـــل داج كثيـــــف كأنـه فـى حـــداد [٥٢]

تحمل ذهننا بصورتها إلى قول هوجو ، والليل من كثافة ظلامه كأنه فى حداد " [٥٣] .

من هنا ينتهى اسماعيل أدهم الى أن نصف الصور الشعرية فى ديوان الخليل مستمدة من أصول خارجة عنه ، استقاها الخليل من قراءاته ومطالعته فى الأدبين العربى والأوربى . ولاشك أن لثقافة الخليل المتعددة الجوانب واطلاعه الواسع على الآداب الأوربيه دخلا كبيرا فى مجئ صوره الخيالية من الكتب والقراءات .

ومن هنا يمكن القول إن مطران شـــاعر ذو خيـــــال مستمد من الكتب Bookish imagery poet وهذه هى الصفة الغالبة على صوره الشعرية . وإن كان هذا لا ينفى وجود صور شعرية كثيرة مستمدة من تجاربه الشخصية ، وتصادفنا تلك الصور فى ملحمة " نيرون " وقصة " الجنين الشهيد " وقصيدة " الاقتران " .

وفى محاولة لمعرفة طبيعة الخيال عند خليل مطران وهل يستمد من قبل الحس (أى هل صوره حسية) أم من قبل النفس (معنوية) يقول اسماعيل أدهم " هناك خاصة أساسية فى خيال مطران ، وهو أنه خيال أعجمى مختلف فى العموم عن الخيال العربى وذلك راجع إلى أن الخيال العربى مثار من قبل الحس ، أما الخيال الافرنكى فهوعادة يثار من قبل النفس . والفرق راجع إلى أن الشخصيات العربية بسيطة فهى كالمرآة تعكس الصور التى تنعكس عليها من خلال الحواس بينما الشخصية الافرنكية (الغربية) مركبة فهى مجموعة مرايا تعطى للشئ المنعكس من خلال الحواس ذاتا متميزة عن الذات الحسية التى تتحقق فيها فى العالم الواقع تحت الحس " [٥٤] .

ويلاحظ اسماعيل أدهم أن مجئ الخيال معنويا عند مطران ، وإن كان فى الواقع الصفة الغالبة عليه ، إلا أن هذا لا يعنى تجرد خياله من الأصل الحسى ، فمادة الذاكرة من رواسب تجارب الانسان فى الحياة ، سواء كانت تلك التجارب شخصية أم نتيجة قراءات ومطالعات ، تجئ حسية حينا ومعنوية حينا آخر ، تدخل فى دائرة النفس .

من هنا كانت الصورة المستعارة وتأليفها ، ثم وجه هذا التأليف ، لا يترك المجال تاماً لطبيعة الشاعر ، فتترسب بعض الصور ، ومنها الحس بالطبع ، وتبرز فى الشعور . من ذلك وصف الخليل للنهدين فى قصيدته " فتاة الجبل الأسود " [٥٥] :

كَحُقَّى لُجَيْـــنٍ بِقُفْلَـــىٌّ عَتِيـــقٍ وكَنْزَيْنِ فِى رَصَدٍ مُرْصَـــدِ
فَكَبَّرَهَـــــا رآه الأمِيـــرُ وَهَلَّـــلَ اَشْهَـــادٌ ذَاكَ النَّـــدِى
وَرَاعَهُمُ ذَاتِـــكَ التَّوَامَـــا نَ وَطَوْقَاهُمَا مِنْ دَمِ الأَكْبُـــدِ
وَوَثْبُهُما عِنْـــدَمَا أُطلِقَـــا بِعَزْمٍ إلى ظَاهِـــرِ المِجســـدِ
كَوَثْبِ صِغَارِ المَهَا الظَّامِئَـــات نَفَرْنَ خِفَافًـــا إِلَـــى مَـــوْرِدِ

فى الأبيات السابقة تبدو صورة النهدين كحق لجين وهى صورة حسية مستعارة من الأدب العربى القديم ، هنا قد مزجها الشاعر بصورة حسية أخرى ليكمل عنده صورة النهدين فقال " كحقى لجين بقفلى عتيق " ، كذلك وصفه لانطلاق النهدين الى ظاهر الدثار بعد أن شقته الفتاة وتشبيههما بوثب صغار المها الظامئات أسرعن خفافا الى مورد ، ليس الا صورة تمثيلية بارعة ، ولكن على أساس حسى لا يغذى غير الحواس الظاهرة .

ويجب أنت نظل على ذكر أن الجانب الحسى من الخيال يغلب على الخيال التصويرى عند مطران ، لأن من طبيعة هذا الخيال الوقوف عند صور الأشياء الحسية دون أن يتعداها الخيال إلى ما وراءها من معنويات . بينما نجد أن الجانب المعنوى يكثر فى شعر مطران المستمد من الخيال الابتكارى وابرز ما يكون هذا فى شعره القصصى (٥٦) .

فى الصورة الفنية ومشكلاتها :

التعرف على الآراء النظرية لاسماعيل أدهم حول الصورة الفنية ، وامتداداتها التظبيقية نتلمس ابعادها أو ملامحها فى نظرتـه النقدية للفنون الموضوعية- المسرحية والقصة . أما فى الشعر فقد بث آراءه فى ثنايا معالجته للصورة الشعرية .

وعلى هذا ، فالمهاد النظرى لمشكلة الصورة يبدأ عند اسماعيل أدهم فى الأجناس الأدبية المضووعية . وهذا يسوغ لنا أن نتناولها بالدرس والتحليل .

الفنان عند اسماعيل أدهم هو ذلك الإنسان الذى يستوعب الطبيعة - من حيث هى مظهر العالم الخارجى - عن طريق شعوره وإحساساته ويعرضها بمعانيها نابضة بالحياة . وعمق استيعاب الفنان للطبيعة ، وابرازه وعرضه لإحساساته ومشاعره والمنحى الذى يذهب اليه فى العرض كل ذلك مجتمعاً يعطى لفن الفنان قيمته .

ومن جهة أخرى ، فالفن - من حيث الموضوع - قطعة من الحياة يعرضها الفنان من خلال مزاجه الخاص . وهذا العرض يستمد خطوطه من طبيعة مزاج الفنان ووجه انسحاب الفنان على الطبيعة ومنحى عرضه للحياة تبين اتجاه ذاتية الفنان ومنزع مزاجه الخاص .

وعيار النقد عند اسماعيل أدهم يقوم على الربط بين حياة الفنان الخاصة وفنه كيما يتسنى للناقد الحكم على قيمة آثاره من الروح الفنية (٥٧) .

فاسماعيل أدهم ، رومانسي حتى النخاع ، يرى العالم (**الموضوع**) انعكاسا للأنا (**الذات**) . ويتولد عن هذه الرؤية ان الفنان يصوغ صوره الفنية معتمداً على قاعدة التداعي (٥٨) ونتابع اسماعيل أدهم فى التعرف على القسمات المميزة لفكره النقدى ، حول الصورة الفنية خاصة ، فهو على وعى بأن تداعى المعانى بقوة مظهر من مظاهر الطبيعة الفنية ، تأخذ فى المسرحية منحًى خاصاً يتراءى فى السياق واستلهام المعانى منها .

والفنان بحاسته الفنية تجده يحطم حدود المعنى فى عالم الحس ويصله بعالمه فى النفس حيث عالم ما وراء المحسوس ، وتكون نتيجة ذلك أن يدور المعنى فى الذهن وعن طريق التداعى تولد المعانى والصور فتنثال على الذهن انثيالا كما تتزاحم عليها الصور . هذا الانثيال فى المعانى والتزاحم فى الصور إن اجتمعا فى مشهد واحد تداخلت المعانى وتمازجت الصور ، فكان شئ من الرمز ...

وقاعدة التداعى - حيث يدعو المعنى معنى آخر عن طريق المشابهة ، والصورة صورة أخرى عن طريق المقاربة - تجرى فى ذهن الفنان بما يتكافأ وطبيعته .ويتلمس اسماعيل أدهم ملامح الصورة الفنية فى مسرح الحكيم ، من خلال تطبيق هذه القاعدة إذ أن طبيعة توفيق الحكيم كانت تأخذ طريقها سمة التجرد الذهنى ، وتعيش فى عالم من الأحلام ، وإن لم تتخلص من المحيط الاجتماعى الذى أضفى عليها سمة الواقعية . وحياة التجرد التى عاشها الحكيم جعلته يخلص بنظرة مجردة للعالم .. وهى نظرة ترجع بالعالم المنظور الى ما وراء المنظور (٥٩) وما يهمنا هنا هو أثر النزعة الرمزية فى بناء الصورة الفنية فى مسرح الحكيم من خلال تداعى المعانى والصور فى ذهن الحكيم ، كما هو آت .

إن القوة على توليد المعانى شئ يرتبط بمجرى التداعى عند الفنان ، فكلما كانت ذهنيته صافية وذات قوة على الترابط العضوى كانت مقدرته على التوليد أظهر ، ولما كان الإبداع الفنى يكاد يكون وقفا على التركيب والتأليف ، أى طراز البناء الفنى من حيث

تنسيق الإحساسات والمشاعر والأخيلة والأفكـار فى أشكال جديدة معتمدة على قاعدة التداعى ، فمن الأهمية بمكان النظر في سير التداعى فى الخلوص بالبناء الفنى .

وعيار القدرة الفنية على صياغة الصورة الفنية يكمن لدى اسماعيل أدهم فى مقدرة الفنان على التوليد . ذلك أن الصور والمعانى والخطرات والأخيلة وحدات قائمة بنفسها فى الذهن والتداعى يجرى بين هذه الوحدات على أساس التقارب والتشابه . ويتم استلهام الفنان معانية وأخيلته من خلال اكتشاف صلات التشابه والتقارب بين وحدات الوعى وتقليبها على وجوهها .

ولما كانت كل وحدة وعيية ، من حيث هى خطرة أو أخيلة أو فكرة أو معنى تستغرق فى جزء من موضوع ، فالفنان بطبيعته الفنية يأخذ الوحدة الوعيية من حيث استغراقها فى جزء من موضوع ، وعن طريق التداعى ، استنادا على صلات التقارب والتشابه بين الأجزاء المؤلفة للموضوع يحطم حدود الوحدة الوعيية ، فينشرها مستغرقة كل الاستغراق فى الموضوع ، من حيث هو كل مؤتلف . ومقدرة التوليد هذه هى أساس الموهبة الفنية .

فالصورة المبتكرة تقوم على مبدأ التوليد للمعانى وهل هومستمد من طبيعة الفنان الخاصة أم منقول عن الغير ليس له اساس فى نفس الفنان والأديب (٦٠) .

واسماعيل أدهم يفرق بين التوليد وتوارد الخواطر . فالفنان له أن يستعين بأفكار غيره ، وأن يبحث فى الاحساسات والمشاعر التى يجدها فى آثار الغير - لأن هذا ملك عام ومادة الفن - ليقيم آثاره الفنية . فالفنان كالمعمارى يستخدم اللبنات - وواحدة هى - فى إقامة مبانية ، وطراز البناء هو الذى يسم البنّاء بالمهارة والاقتدار كما يسم الفنـان بالقدرة الفنية .

معنى هذا أن الافكار وان كانت ملكا عاما للمجموع البشرى ، ولكل انسان الحق فى أن يغترف منها ما يشاء ، فإن الأساليب شخصية ، تطبع كل فنان بطابع خاص فإذا اغترف فنان من أفكار غيره واستعان بها على ان يخلص ببناء فنى جديد ، فذلك شئ طبيعى ، أما أن يغترف من افكار وأخيلة فنان آخر ويسوق هذه الأفكار والأخيلة تختال فى نفس التشابيه والكنايات فذلك هو موضوع المؤاخذة ، لأن أصالة الفنان وابداعه قائمان على الأخيلة والمجازات Images et figures وهى شخصية فهى من هنا ملك الفنان وحده . أما القدر المشترك بين الفنانين فمـا هـو إلا الأفكار l'ideé والأفكار وحدهـا ، أما صـورة

التعبير La forme de l'expression وطرز التصور Façon de concevor فذلك شئ شخصى غير مشترك بين عموم الفنانين .

والفنان ليحفظ أصالته يجب أن يغير صور التعبير وطرز التصور حتى ينجح فى خلق صورة جديدة من التعبير وطراز جديد من التصور هذا هو التوليد .

أما توارد الخواطر فشئ مستقل عن هذا ، قائم على الاتفاق المحض occassional فى المعانى والأفكار بحيث يكون أجزاء الهيكل الفنى وتكوينه مختلفا عن الآخر تمام الاختلاف مما يثبت استبعاد التوليد .

على أن المعانى ترد إلى قسمين : معان صماء ساكنة نتيجة للخواء المعنوى ومعان متحركة حيث يدعو المعنى فيها معنى آخر . وكلا القسمين لا يخرجان عن رموز تحتاج لعمليات تترجم فيها تلك المعانى إلى ما تشير اليه وترمز له من الصور التى ترتبط بها ، وهى فى ترجمتها الرموز إلى ما تشير اليه تتخذ الألفاظ وسيلة للظهور . هنا الألفاظ أشكال للمعانى . وهذه الأشكال بما تحتويه من المعانى وما ترمز له من الصور تثارعن طريق صلات التقارب والتشابه اللفظى ، بينما المعانى فى الذهن معان وأخيلة جديدة تصحبهاصور حسية ، غير أنها تنتهى فى الذهن بمشاعر اتجاهية تصحبها صور حسية ، فيكون من ذلك الخواء . ويضرب اسماعيل أدهم مثالا للصورة الفنية التى تعبر عن الحقيقة :

الأولى : قول توفيق الحكيم على لسان شهريار فى مسرحيته " شهر زاد " :

" أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس ، فابق كى تستمد الحياة من نورها " .

فشهريار فى الصورة الدرامية السابقة يخاطب وزيره قمر أن يبقى مع شهرزاد . هنا يشى لفظ القمر بما يحتويه من معان ، أثار فى ذهن الحكيم معنى استمداده النور من الشمس فكأن قمراً لا يزهو بغير الشمس حسب تعبيره فهى فى فلك الحسن شمس .

وبالمقابل ، فقد دعا اسم الوزير قمر فى ذهن توفيق الحكيم ممثلا فى شخص شهريار تجاربه فتطلب من قمر ان يبقى مع شهرزاد لأن فى بقائه حياته حيث يستمد النور منها .

هنا الصورة الدرامية اعتمدت على مجرى التداعى اللفظى الذى ينتهى فى الذهن معانى وأخيلة تصحبها صور حسية ناضجة .

أما الصورة الدرامية فى " رصاصة فى القلب " فالصورة التى يرسمها فى المسرحية

تنتهى بمشاعر اتجاهية متصلبة تقف ولا تحرك معنى فى الذهن . ومن ثم ، فهى صورة صماء لا تثير تداعيات لفظية أو معنوية . وأظهر ما يكون ذلك فى الحوار الذى دار بين نجيب وسامى حيث يصر نجيب انه مضروب بالرصاص والثانى ينكر عليه ذلك .حتى ينتهى الى أنه وقع فى هوى فتاة تقف امام محلات " جروبى " جلاسا جلاسا .. وهنا لم تقم الصورة على أى تداعيات فشحبت وباخت .

إن التداعى - عند اسماعيل أدهم - قد يكون فى اللفظ ، بأن يحرك الفكر والشعور في جعل الذهن يعمل ليدعو صورةمن صورة أو معنى من معنى ، مما يفضى ان تتلاطم الصور والأفكار والأخيلة فى الذهن .

وهذا التلاطم يتكافأ مع قوة الذاكرة وطاقة الذهن وصفاء المخيلة ، فمن هنا كان التداعى يساير الإلهام والحدس intiuition فى الخلوص بالهيكل الفنى المطلوب .

والتداعى كما قد يكون مبعثه المعنى ، قد يكون اللفظ كأن يدعو اللفظ لفظا آخر عن طريق الصلة المعنوية - تقارب أو تشاهبه - بين اللفظين . وليس معنى ذلك أن التداعى لكل لفظة معناها المستلهم المستمد من اللغة . فالتداعى يتداخل بين معانى اللفظ ليوائم بينها ويخلق الروابط والمناسبات بينها ويفضى ذلك الى توليد معان فى الذهن لم يثرها غير التداعى اللفظى . ولكن هذا التلاطم لا يكون على وجه واحد عند الجميع ، لأنه قائم على قوة الذاكرة وما اختزنته من جهة وعلى الطاقة الذهنية من جهة أخرى ، الى جانب ما فى النفس من القدرة على التفتح لتقبل المشاعر والاحاسيس التى تثيرها العوامل الخارجية والداخلية فى النفس ، وعلى قدر ما تكون الذاكرة قوية والطاقة الذهنية متفتحة والنفس مستعدة لتقبل ما يعرض لها من انفعالات ، تكون دائرة التداعى اوسع .. ومعنى ذلك أن تتعدد الروابط وتتنوع بين المشاعر والإحساسات والأخيلة فتتثال المعانى وتتزاحم الصور .

هنا تقوم مقدرة الفنان على خلق المعانى والأخيلة واستلهامها . وإن ما يثيره فى النفس مشهد فنى من مجموعة التداعى لا يثيره مشهد آخر ، فمشهد الصحراء يثير مجموعة من الأخيلة والصور والمعانى غير مشهد المروج أو مشهد الغروب فى البحر .

إن التداعيات المعنوية هى معين خصب للفن لا ينضب ، وإلى جانب التداعيات المعنوية يوجد نوع من التداعيات السمعية حيث تدعو الأخيلة السمعية أخيلة أخرى وقيام هذا الضرب من التداعيات سببه رنين الألفـاظ ، فمثلا كلمـة " اضلع " فى العربـية تجعل الألفاظ "وجع " ، " مضجع " ، " مخدع " ترد على الذهن ، وهذه الخاصية قائمة على الرنين الموجود فى آخر اللفظ وتفعلته .

أما التداعيات اللفظية ، وهى تمثل مرحلة بدائية بالنسبة لنضج الصورة الفنية - فلا تقف عند تداعى اللفظ للذهن ، ذلك لأن لها معناها العام ، ومن ثم ، فالتداعيات تتداخل من جديد لتوائم بين هذه الألفاظ وتخلق الروابط والمناسبات بينها . وهكذا يتولد فى الذهن المعنى من صلات لم تقم فى الذهن إلا من الرنين اللفظى .

والصفة البيانية تَنْهل من هذا الضرب من التوارد الذى يخلقه فى الذهن الصلات التى تقيمها فى الرنين اللفظى حيث يدعو اللفظ لفظا آخر ، والتشبيهات والاستعارات والكنايات والجناس تقوم على هدا النبع من النفس .

فى مسرحية " الخروج من الجنة " يقول الحكيم على لسان ليلى [٦١] : (يرسم الحكيم الصورة الدرامية من خلال المشهد التالى) .

" ليلى : (تنهض وتتأمل النيل) ما أجمل النيل الساعة ؟
وهذه المراكب والقوارب تسبح فيه كالأسماك ! "

هنا بناء الصورة يعتمدعلى معنى النيل بما فيه من مجرى الماء دعا للذهن الأسماك من حيث أنها تسبح فيه ، وهذا جعل ذهن ليلى يتفتح فيرى المراكب والقوارب فى سيرها فى النيل أشبه بالأسماك التى تسبح فيها .

من هنا يتضح أن قاعدة التداعى تساعد مخيلة الأديب على تشكيل أو بناء صوره الدرامية وتصاويره . والأوصاف والتصاوير التى يرسمها الحكيم فى مسرحياته مألوفة ، فهو يستعير الصفاء للعينين من الماء . يقول فى مسرحية " شهر زاد " [٦٢] : " عينان صافيتان صفاء الماء . ويستعير للدماغ لفظ الوعاء من ناحية أن عقله يغلى فى رأسه فيقول : عقلى يغلى فى وعائى [٦٣] ويستعير اللون الأحمر للدم والثعبان للعبد من حيث يسعى فى الظلام [٦٤] فقاعدة التداعى - إذن - تقوم بوظيفة هامة فى بناء الصورة الفنية .

الوحدة العضوية ... والصورة الفنية :

التراث النقدى لاسماعيل أدهم يشى بصدور صاحبه عن رؤية جمالية للنص الشعرى وللصورة الشعرية . آية ذلك التفاته لظاهرة التناسب أو الاتزان بين شكل التعبير والمادة التى يحتويها التعبير .

ولعل هذا يبرر أن نعود طرح السؤال الذى أثرناه فى ختام الفصل الرابع عن صلة الموضوع والمضمون بالصورة.

ومفهوم الصورة الشعرية بوصفها جوهر القصيدة مفهوم شاع لدى النظرية الرومانسية .

وما دامت الصورة تولد من رحم الانفعال ، فطبيعى ان تأتى متماسكة ومترابطة أو قل عضويه . ولا ننسى قول كولريدج أن الصورة تصبح دليلا على العبقرية عندما تشكلها عاطفة سائدة وأفكار أو صور مترابطة توقظها تلك العاطفة السائدة وبذلك تعبر عنها ، أى تخلقها وتكشف عنها فى الوقت نفسه .

من هنا ، فالصورة يجب أن تتناسب وتجربة الشاعر وموقفه ورؤياه ، كما يجب ان تكون الصورة داخل السياق العام للقصيدة متلائمة أو منسجمة ومتجانسة مع باقى الصور ، وكل صورة تسهم فى الكشف عن رؤيا الشاعر وتقدم مضمونا جزئيا او قل انطباعا ما أو تأثيرا ينمى عملية التعبير ويصل بالقصيدة الى غايتها النهائية ، وهى الكشف عن تجربة الشاعر وموقفه .

والحديث عن انسجام الصورة أو توافقها أو تناسقها congruity of images لا يعنى مجرد التشابه السطحى بينها ، ومن البديهى أن هذا التشابه قد يكون موجودا ، ولكننا فى أعم الأغلب من الحالات يجب أن نبحث عن شبكة الصلات التى تربط بين الصور ، يجب أن نبحث عنها تحت سطح القصيدة ، وذلك لأن ما يهدف إليه الشاعر ، وفى الواقع ما يهدف اليه كل فنان هو التماسك أو اتساق الانطباع consistency of impression وبدون ذلك الاتساق فإن الأقاويل (الحقائق) الشعرية لا يمكن توصيلها . وريتشاردز يفيدنا اعظم فائدة عندما يذكر بأن هذه القدرة الهائلة للشاعر على تنظيم كلامه هى مجرد جانب واحد من مقدرة أعظم على تنظيم تجربته .

ومن ثم ، فاتساق الانطباع (أو تماسكه) الذى تحسه فى قصيدة ما إنما هو نتيجة التنظيم الناجح للتجربة التى يصدر عنها الشاعر . ويجب ألا يغرب عن الذهن أنه بالرغم من أن موضوع أية قصيدة قد ينبثق عن تجربة مفردة محددة ، فإن الصورة الشعرية تؤخذ فى العادة من مجال اكثر اتساعا ورحابة .. إنها تستمد من تجربة حياة الشاعر بأكملها [٦٥] .

ولا شك أن عملية تنسيق الفنان لمادته هى فى بعض أجزائها عملية فكرية وأنه يصحبها

لذة عقلية ، ولكن التنسيق الناتج عنها ، أو عملية تحقق التنسيق التى يجب ان تكون مصدر لذة أكبر له - ينتشر فى جميع عناصر التجربة من حساسية وانفعال وذاكرة وما اليها [٦٦] . وهذا التنسيق للقصيدة يؤكد ان الحدس يجنح الى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور " [٦٧] .

إن صور الشاعر ينبغى ألا تكون كالخيل المستنفرة ، فرت من قسورة ، فكما أن الوثبات الخيالية ينبغى أن تتم فى نطاق وحدة بينة ، وأن الجمال رهين بجمع الأشتات وإظهار الوحدة من خلال التنوع ، وقد تبدد كثير من الشعر من جراء ملاحظة التنوع وإغفال الوحدة . فالصورة ليست ركاما لفظيا " ونحن الآن أميل إلى أن نرى كل صورة وقد نبتت مما حولها وعادت تترك اثرها فيه بحيث تصبح العلاقة بين الاجزاء متبادلة . وبعبارة أخرى نحب ان نرى الصور تنمو وتتجه بالقصيدة اتجاها موحدا ، فإذا تضاربت تضارب اتجاهها ، والمنطق الشعرى يخلق كأى منطق آخر نظاما ونسقا ، وقد نعجب بصورة مفردة فإذا نحن أرجعناها إلى سياقها بدت غريبة وأقل جمالا " [٦٨] .

إن ما يضفى على الصور عضويتها وتكاملها هو الانفعال السائد المهيمن . ومن ثم ، فالصورة ينبغى أن تعبر عن هذا الانفعال ، وتكشفه وتخلقه فى الوقت نفسه للشاعر أولا ثم القارئ بعد ذلك . فالانفعال يقوم باختيار المواد ويتحكم فى نظمها وتنسيقها رغم أنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه ، وبدون الانفعال قد تكون هناك مهارة صناعية ولكن لن يكون هناك فن [٦٩] .

وقد التفتت مدرسة الديوان إلى دور الانفعال فى إضفاء الوحدة العضوية للقصيدة لأنه هو الذى يوجه الخيال . ذلك أن " التصوير فن ذهنى كالشعر ، غرضه العاطفة ، وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها [٧٠] ومزية المعانى وحسنها ليس فيما زعم القدماء والاحيائيون من الشرف ولكن فى صحة الصلة أو الحقيقة التى اراد الشاعر أن يجلوها عليك فى البيت مفردا أو فى القصيدة جملة ، وقد يتاح له الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة فى بيت أو بيتين . وقد لايتأتى له ذلك إلا فى قصيدة طويلة ، وهذا يستوجب ان ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هى العادة فإن ما فى الأبيات من المعانى إذا تدبرتها واحدا واحدا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذى إليه قصد الشاعر وشرحا له وتبيينا [٧١] .

وما تميز به عبد الرحمن شكرى من حس نقدى ناجح فى تفرقته بين الخيال والتوهم ،

أضفت على رؤيته لحقيقة الوحدة العضوية بين الصور تماسكا . فهو يهاجم الشعراء القدماء فى احتفالهم بالتشبيه ولو على حساب تكامل الصور وعضويتها . إذ الخيال ليس مقصورا على التشبيهات ، والشاعر الكبير ليس هو صاحب التشبيهات الكثيرة الذى يكثر من مثل وكأن ، ولو كان ليس بعدها إلا المعنى المتضائل والصورة المضطربة غير المتجانسة الأجزاء .. فهم يعدون كل بيت وحدة تامة وهذا خطأ ، فإن قيمة البيت فى الصلة التى تبين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة ، بعيدا عن موضوعها وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة ، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الاولى العجلى الطائشة ، بل بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغى أن ننظر الى القصيدة من حيث هى شئ فرد كامل ، لا من حيث هى ابيات مستقلة . ومثل الشاعر الذى لا يعنى باعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبا واحدا ، وكما أنه ينبغى للنقاش ان يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعرأن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير [٧٢] .

من هنا نصل الى نتيجة مفادها ان القصيدة ينبغى ان تؤخذ فى جملتها من حيث هى تركيب كلى لا من حيث هى مجموع لأبيات يستهوى بعضها القارئ فيتعلق به ويطرح سائرها [٧٣] فالقصيدة ينبغى ان تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال باعضائه والصور باجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل جسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة [٧٤] .

وينبغى أن نحذر من التعميم ، فبناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر ، وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى الخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتصور هذه الوحدة العضرية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية [٧٥] . وهذه الوحدة العضوية أو قل التناسب بلغة اسماعيل أدهم هى ما تحققت فى القصيدة لدى مطران ، وفى شعره القصصى خاصة . كما سنرى من تحليل اسماعيل أدهم .

يقول اسماعيل أدهم فى دراسته لمطران : " هذا التناسب بين الشاعرية والصنعة هو الأساس الذى ينبع منه فن الخليل . فأنت ترى أن الأصل الشعرى هو الذى يملك على صناعته مداخلها " (٧٦) .

وأول ما يستوقف النظر ، ظاهرة التناسب أو ما يسميه البعض الاتزان (أو التعادل equipoise) بين شكل التعبير والمادة التى يحتويها التعبير . وهذا التناسب يرجع إلى أن الحياة تفيض من وجدان مطران ، متخذة كساءها التعبيرى الذى تظهر رافلة فيه تماما على حد قدها . وهذايرجع إلى ما فى شعر مطران من صناعة فنية تلين اللغة وتعابيرها لما يجيش فى نفسه من خواطر ويجتاح قلبه من خلجات ويستولى على مخيلته من صور .

واسماعيل أدهم يرى أن شعر الخليل يتزن فيه وتتناسب الشاعرية الصافية مع الصناعة الفنية . فهو يحذو حذو مدرسة شعراء الصنعة الفنية التى إمامها زهير بن أبى سلمى ومن أنجب تلاميذها الحطيئة وأبو تمام ومسلم بن الوليد وعبد الله إبن المعتز .

وثمة صلة - فيما يرى اسماعيل أدهم - بين ابى تمام وخليل مطران فى صنعتهما الفنية . غير أن مطران يفترق عن أبى تمام فى أن صناعته فنية قائمة على اساس التناسب بين الفكرة والعبارة ، ومن هنا كانت صناعته خاضعة لمعانيه المبتكرة وأخيلته واحاسيسه ، يقابل ذلك ان صاحبه أفسدت عليه قوة صناعة شاعريته فى كثير من المواضع ، وجرى وراء الصنعة وكأنها مقصودة لذاتها ، ومن هنا كان تعلقه بالبديع وتكلفة الطباق والجناس والاستعارة والتقسيم حتى ذهب ذلك بالكثير من روعة شعره وجلاله . وهنا موضع الافتراق بين مطران و " أبو تمام " فمطران مع عنايته بالصنعة إلا أن الصنعة عنده غير مطلوبة لذاتها ، وإنما لتكون وسيلة لبسط المعنى وإبراز الفكرة فى صورة تتفق مع جلال المعنى وروعة الفكرة ، أما أبو تمام فعنايته بالصناعة انقلبت الى أن طلب الصنعة لذاتها ، ونسى أنها وسيلة لما تحمل وراءها من معنى وفكرة . وهكذا انقلبت الصناعة على الشاعرية عندأبى تمام بينما هما تناسبتا وتوازنتا عند مطران " (٧٧) .

فاسماعيل أدهم يرى أن مطران من شعراء الصنعة الفنية فى الأدب العربى فتراه ينظم القصيدة ، ثم يعيد النظر فى أعطافها يطلب فصاحة الكلم وجزالة اللفظ وبسط المعنى وابراز الفكرة وإتقان البنية وإحكام القافية وتلاحم الكلام بعضه ببعض . ومن هنا جاء الجهد المبذول فى صياغة شعره ، والصناعة تظهر فى تهذيبه تعابيره الشعرية وصقل الفاظه بحذف غريبها او متنافرها وحرصه علي انسجام موسيقاه الشعرية ، وتحريه مساواتها وجريه وراء التناسب بين

الفقرات والجمل . ومن هنا جاءت جزالة شعره وحسن سبكه وخلوه من الفضول اللفظى [٧٨] . ومطران صادق مع نفسه مخلص لموهبته ملتزم بمفهوم الشعر ألمح إلى جانب من هذا المفهوم فى تقدمته لديوانه : " هذا شعرليس ناظمه يعبدهُ ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر وتحرى دقة الوصف واستيفائه على قدر [٧٩] وهذا النص بعكس نظرة أومفهوم " خليل مطران " للوحدة العضوية للقصيدة . كما أنه يحمل دلالة تاريخـية لافتـة لدى من يؤرخ لقضـايا النقد العربى [٨٠] .

وعلة (**التبديل**) فى العبارة عند الخليل يهدف الشاعر من ورائها الى (**التوفيق**) بين ما فى نفسه من تجربة يسعى أن تقوم القصيدة بعملية " **توصيل** " الصورة الفنية للمتلقى بكل ما فيها من عاطفة بفكر وأحاسيس على عكس العنت الذى كان يكابده أبو تمام ، وهو يقتنص الفكرة الشرود . فالأمر عند مطران يختلف - على نحو ما يرى بحق اسماعيل أدهم - فـ " هذه المراجعة للعبارة ، ومحاولة تنقيحها بأجراء يد التبديل عليها أو التغيير على بعض أجزائها ، فى حقيقة الأمر ، لا تخرج عن تدقيق يراد به الإنتهاء إلى أن تكون العبارة انعكاسا صحيحا عن الحالة الداخلية لمسئولية على نفس الشاعر أو الكاتب أو المنشئ أو الأديب . ومن هنا كان التنقيح وسيلة يعمد اليها دائما للانتهاء الى الصورة التعبيرية التى تعكس تماما ما فى نفوسهم ، يسندهم فى هذا ذوق أدبى خلص بالارتياض إلى كلام البلغاء بسليقة وقعت على الصلات الخفية التى تربط الالفاظ عندهم بما وراءها من المعانى والاحاسيس والأخيلة ، وعلى أوجه الموافقة بين الألفاظ فلا يقع بين أفرادها من الشذوذ أو عدم التآلف شئ . وفى هذا وحده سر التغيير الذى لمسنا طرؤه على شعر الخليل بين الصيغ الأولى التى نشرت ، والصيغ الأخيرة التى ثبتت فى الديوان " [٨١] .

ويقف اسماعيل أدهم أمام وفرة من الصور الشعرية ويوازن بين دلالة التبديل فى التبعبير عن وجدان الشاعر ، يقول الخليل فى قصيدة " فاجعة فى هزل " وقد نشرها فى مجلة " أنيس الجليس " [٨٢] .

كالشمس فى اليوم المطير اذا انجلت　　كان الضياء مضاعف اللألأ

ويأتى هذا البيت فى الديوان بصيغة أخرى :

كشموس أيام الشتاء إذا انجلت عاد الضياء مضاعف اللألاء

ويعلق اسماعيل أدهم على الصورة الشعرية فى البيت بقوله : فالصورة الأولى أقصر فى الدلالة على الصورة الشعرية التنى فى ذهن الخليل من حيث أنها جزئية بينما هى فى ذهنه كلية . وأنت تراه عمم الصورة الاولى على كل أيام الشتاء وشموسها فانفرجت نتيجة لذلك الحقيقة التى تحجبها الصورة فى مدى اوسع وأرحب من المدى الأول . كذلك تغيير لفظة " كان " بلفظة "عاد " يريك مثلا فى دقة الصنعة حيث لمس الناظم ،أن لفظة " عاد " تنشر فى الذهن صورة الشمس على أساس عودتها أكثر اشراقا ، وهى بذلك أدل على المعنى من لفظة " كان " التى تنشر معنى الكينونة [٨٣] .

ومثال آخر يقدمه اسماعيل أدهم ، قصيدة " الرحمة " نشرت فى أنيس الجليس [٨٤] على النحو التالى :

٢ - غلبت حميته هواه لعرسه فنأى أ سيفًا مستهاما موجعا
٥ - كانت تقبلها وتسقيها معا كالأم وهى تضم طفلا مرضعا
٦- حتى إذا جاءها منعى الحبيب فأوشكت مما شجاها البين ان تتصدعا
٧ - وكأن ذاك الخطب مما راعها ما كان قبل وقوعه متوقعا
٨ - سالت مآقيها وجف فؤادها أسفا وأذكى البين منها الأضلعا
٩ - وفقدت فى اليأس زهرتها التى كانت لها املا وكانت مفزعا

جاءت فى الديوان [٨٥] على النحو التالى :

٢ - غلبت حميته هواه لعرسه فنأى وودع قلبه اذ ودعا
٥- كانت تبالغ فى رعايتها كما ترعى عيون الأم طفلا مرضعا
٦ - حتى اذا ما جاءها عن بعلها نبأ أصم المسمعين وروعا
٧ - شقت مرارتها عليه واوشكت من هول ذاك الخطب أن تتصدعا
٨ - وكأن ذاك الرزء قبل وقوعه مما شجاها لم يكن متوقعا
٩ - فتفقدت يوما أليفتها التى كانت سلتها حرة وتوجعا

ومرد هذه **التباديل** - فيما يرى اسماعيل أدهم - طلب **التوافيق** واتمام التناسب والمطابقة بين صورةالتعبير والمعنى هو الذى ساق الشاعر فى اجراء هذا التبديل . وربما كانت

الصيغة الاولى تبدو كاملة من حيث دالتها على المعنى . لكن يتراءى قصورها بموازنتها بالصيغة التالية . والرغبة فى اكتمال التعبير عن الاحساس هى التى دفعت الشاعر إلى تعديل فى بناء القصيدة . فتبديل عجز البيت الثانى من " نأى أسيفا مستهاما موجعا " إلى " نأى وودع قلبه اذ ودعا " أضفى على القصيدة جوا لم تكن فيه من قبل . وقوى الحالة النفسية التى يتضمنها عجز البيت على اساس تعبيره عن الإحساس فى صورة إيحائية بدلا من الصورة المباشرة التى رسمها فى الصيغة الأولى .

وفى البيت الخامس تم التعديل لإحكام الفكرة ، ففى الصياغة الأولى الفكرة مقلقلة .. وهذه التغييرات جميعها خاضعة لصناعة فنية ، رأت فى اللفظة التى أثبتتها محل الاولى ما تؤثر من أجله فى الموقع الذى كان لها من الكلام . وفى الجو الذى تعيش فيه العبارة وهو هنا يصدر عن فكر عبد القاهر الجرجانى (٨٦) .

إن المنطق الشعرى للصورة الشاعرية - عند اسماعيل أدهم - مثل أى منطق ، وهو المنطق الذى يتميز بالاتجاه نحو الوحدة داخل سياق القصيدة - حيث تشيع الصورة الشعرية فى أكثر من بيت واستقصاء لكل جزء منها فى بيت . والسبب فى ذلك واضح . فالبيت المنفرد يضيق عن استيعاب الصورة الشعرية بتفاصيلها ، والفكرة بجزئياتها ومقوماتها .

ولما كانت دقة الوصف متسلطة على مطران مع الميل إلى تنسيق المعانى وترتيبها ومتابعة الفكرة حتى تتجلى ، والاسترسال مع المعنى حتى يأتى على آخره (٨٧) على اعتبار أنه شاعر متميز من جهة الفكر والخيال - لذلك تراهما يجيئان عنده فى صورة مركبة ، وتحليل هذا التركيب ثم بسطه يحتاجان الى قدرة على التنسيق والعرض ، ومن هنا جاء طابع التنسيق المنطقى على عبارته - وهو مظهر لتداخل الفكرة فى تكوينها ، او بالتالى دليل المراجعة وأثر الصنعة ، وهذا اوضح ما يكون فى قصيدة " المساء " حيث يظهر فيها تركيب العبارة ، من جهة تداخلها باحكام التركيب شرطا وجزاء واستثناء وترتيبا واستنباطا ، فعبارته مقسمة متئدة (٨٨) .

واسماعيل أدهم يلتفت إلى ملاحظة فنية ترتبط ببناء الصورة الشعرية عند خليل مطران فـ " تداخل الفكر فى تأليف جمل مطران وتركيب عبارته - وهى نتيجة للصنعة التى لا وجود لها بدون عنصر الفكر - يجعل عنصر الانفعال يخفت صوته ويتخلخل ، ومن هنا تجزل ألفاظ مطران وتوجز جمله وتقوى تعابيره . ومن هنا ليس لغته انفعاليه ، وإنما هى لغة انفعالية خلخلها الفكر . وخلخلة الفكر للانفعال هى التى تجعل الألفاظ الجزلة تدور على لسانه

فى أثناء صوغ عبارته الشعرية .

أما اذا عبر مطران عن انفعاله مباشرة بدون أن تكتسى الرونق والبهاء ، مثال ذلك قصيدة " كان " [٨٩] .

ففى مثل هذه القصائد تجد بساطة الانفعال هى التى اخرجتها فى صورة تتميز بسهولة النظم ، ورقة الألفاظ ، وحلاوة الكلام وجودة الوصف ، وبساطة الانفعال ، تعود إلى أن عنصر الفكر لم يدخلها ، ولا دار فى أطوائها ليدخل عنصر التركيب والتعقيد عليها ، كما ان انفعال الشاعر لم يكن مبعثه الخيال وتمثل الحال إنما كان تكيفا نفسيا للحالة المستولية عليه [٩٠] .

تلك كانت آراء اسماعيل أدهم حول الصورة الفنية ، حاولت أن أعرض لها بروح من الموضوعية دفعتنى أن اقترب من عالمه اكثر وأحيا مع فكره النقدى وبمنهج أقرب الى المنهج الوصفى .

هوامش الفصل الخامس :

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية /٢١٧ ، ٢٥٨ . وانظر محمد عبد الهادى محمود ، نظرية الصورة الشعرية ،رسالة ماجستير ،١٩٧٢ ، بحث مرقوم على الآلة الكاتبة ، مقدمة فى الصورة الشعرية ومشكلاتها /٤ ومايلى .

(١) مكرر : فى محاولة لتحديد المصطلح " الصورة الشعرية " نشير للدلالة اللغوية لكلمة " صوره " فـ " صَوَرَ – صَوراً : مال واعوج ، فهو أصْوَره وهى صَوْرَاءُ . والجمع صُوَرٌ (١) وأصاره اليه : أماله . و " صوّره " جعل له صورة مجسمة . وفى التنزيل العزيز : " هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء " آل عمران : ٦/٣ . " فى أى صورة ما شاء ركبك " الانفطار : ٨/٨٢ ، ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم " الاعراف : ١١/٧ فهنا صورة الإنسان هيئة خلقته . والله تعالى البارئ المصور . هو الله الخالق البارئ المصور " الحشر : ٢٤/٥٩ وفى الحديث النبوى الشريف : " إن الله خلق آدم على صورته " (٢) وتصور الشئ : تخيله واستحضر صورته فى ذهنه والتصور (فى علم النفس) : استحضار صورة شئ محسوس فى العقل دون التصرف فيه . والتصور عند المناطقة : ادراك المفرد أى معنى الماهية من غير ان يحكم عليها بنفى أو اثبات . والتصوير : نقش صور الأشياء أو الاشخاص .

(٢) يقول الغزالى " فى معنى الحديث الوارد :الصورة اسم مشترك قد يطلق على ترتيب الاشكال ووضع بعضها من بعض واختلاف تركيبها وهى الصورة المحسوسه . وقد يطلق على ترتيب المعانى التى ليست محسوسة بل للمعانى ترتيب ايضا وتركيب وتناسب ويسمى ذلك صورة . فيقال صورة المسئلة كذا وكذا وصورة الواقعة ... والمراد التسوية فى هذه الصورة هى الصورة المنوية والاشارة به الى المضاهاة .

المضنون الصغير بهامش الانسان الكامل للجيلى القاهرة ، مكتبـة محمد على صبيح واولاده القاهرة ، ١٩٤٩ .

وانظر البيهقى : الأسماء والصفات ، تحقيق محمد زاهد الكوثرى الحنفى ، نشر دار احياء التراث العربى ، بيروت ، بدون تاريخ ، انظر " صورة" فهرس الموضوعات " .

وانظر : الغزالى : مشكاة الأنوار ، تحقيق ابو العلا عفيفى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٧١/١٩٦٤ .

ومعنى (صوره) فى بيئة المتصوفة ، راجع :

المعجم الصوفى ، اعداد د . سعاد الحكيم ، الطبعة الاولى ١٩٨١ ، بيروت ، دندره للطباعة والنشر ، مادة (الصوره) ومصادرها/٧٠٢ – ٨-٧ .

See, Herbert Roead, Collected essays in titerary.
Criticism, London,Faber and Faber, 1950. p.98.

(٣) جون ديوى : الفن خبره ؟ ترجمة زكريا ابراهيـم ،دارالنهضةالعربية١٣٢/١٩٦٣ كولنجوود : مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٤٤/١٩٦٦ ، ١٤٥ . هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامى خشبه ، دار الكاتب العربى ، ٢٤٦/١٩٦٨ .

(٤) See, Stead, C,k. poetic.,

London-Hutchinson University liberary, 1969. p.99.

(٥) ١٠١. ريتشاردز العلم والشعر ترجمة محمد مصطفى بدوى - الانجلو المصرية بالأشتراك مع سلسلة الألف كتاب /١ .

(٦) John Middelton Murry : Metaphor, quoted from, Anne Ridler - Shakes-peare criticism. p. 234.

(٧) John Middelton Murry; The problem of style,.Oxford paperbacks, 1967.P. 12.

(٨) Ibid 75 - 7

(٩) Ibid, 68

(١٠) See Caroline spurgeon : Shakespeare's immagery and what it tells us, Cambridge University press :

Shakespeare's imagery.

(١١) W.H. Clemen : The development of Shakespeare's imagery London, 1966. p. 22 - 98.

(١٢) William Wimsatt Cleanth Broaks: Literary Criticism. p. 385, 387.

(١٣) د . محمد غنيمى هلال : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكين ، المجلة ، العدد ٣٢ . ١٩٥٩/٧٣ .

(١٤) Frank Kermode, Romantic image, London Routledge and Kegan paul, 1966, p. 45.

(١٥) غنيمى هلال : المرجع السابق /٧٧

وانظر كرلردج - سيرة أدبية : ترجمة د . عبد الحكيم حسان . دار المعارف ١٩٧١/٣٠٣ .

وانظر احسان عباس :فن الشعر ، بيروت ، ١٩٥٩/٣٠ .

(١٦) كولردج : المرجع السابق /١٣ - ١٤ .

(١٧) من المفيد أن نشير الى دلالة كلمة " خيال " فى اللغة العربية وما تحمل فى اعطافها من معنى . فـ " الخاء والياء واللام اصل واحد يدل على حركة فى تلون . فمن ذلك الخيال . وهو الشخص . وأصله ما يتخيله الانسان فى منامه ، لأنه يتشبه ويتلون .. والخيل معروفه . سميت الخيل خيلا لاختيالها وفى التنزيل العزيز " زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة " (آل عمران ١٤/٣) وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل (الانفال ٦٠/٨) والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ، ويخلق ما لا تعلمون " .(النحل ٨/١٦) " وما أفاء الله على رسوله منهم فما اوجفتم عليه من خيل ولا ركاب " (الحشر ٦/٥٩) .

والمختال فى مشيته يتلون فى حركته الوانا وفى التنزيل العزيز " إن الله لا يحب كل مختال فخور " (لقمان ٢٣/٥٧) .

و" إن الله لا يحب من كان مختالا فخورا " (النساء ٣٦/٤) .

" والله لا يحب كل مختال فخور " (الحديد ٢٣/٥٧) .

ويقال تخيلت السماء ، اذا تهيأت للمطر ، معجم مقاييس اللغة ، مادة " خيل " .

والخيال والخيالة الشخصى . والخيال لكل شئ تراه كالظل . وربما مر بك الشئ شبه الظل فهو خيال . والخيال هو خيال الطائر يرتفع الى السماء فينظر الى ظل نفسه فيرى انه صيد فينقضى عليه ولا يجد شيئا ، وهو خاطف ظله. والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للغنم أو لولد الناقة ليفزع منه الذئب فلا يقربها . والخيال والخيالة ما تشبه لك فى اليقظة والحلم من صوره . والخيالة الطيف . وكذلك الإنسان فى المرآة وخياله فى المنام هو صورة تمثاله . (اللسان: مادة خيل) .

والأصل خيل لم يرد فى القرآن بصيغة الاسم " خيال " وإنما ورد فعلا للدلالة على الوهم والتشبيه فى مقابل الحق والحقيقة . " فاذا حبالهم وعصيهم يخيل اليه من سحرهم انها تسعى . (طه ٦٦/٢٠) .

فالدلالات السابقة تشير الى الشكل والهيئة والظل ، كما تشير الى الطيف أو الصورة التى تتمثل لنا فى النوم أو احلام اليقظة ، أو فى لحظات التأمل عندما نفكر فى شئ أو شخص ، وليس هذا من الخيال بالمدلول النقدى المعاصر للكلمة . وإنما هو أقرب الى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية ، أى انها تشير الى مادة الخيال لا الى ملكة الخيال نفسها .

لكن ثمة مادة لغوية هامة هى " التخيل " التى تعد بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التى تدل على عملية التأليف بين الصور واعادة تشكيلها . وكلمة " التخيل " ترادف - لغويا - التوهم " والتمثل . تقول تخيلته فتخيل لى ، كما تقول تصوّرته فتصور ، وتوهم الشئ تخيله وتمثله ، سواء أكان فى الوجود أم لم يكن ، اللسان مادة " خيل " و " وهم " و " مثل " .

وعن استخدامات الكلمة الاصطلاحية لدى الأدباء والفلاسفة راجع د . جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ٢٠ - ٢٣ ومراجعه .

ولم يتناول د . جابر عصفور بيئة المتصوفة بما تستحق من اهتمام ، هو أهل له .

ويطالعنا المفهوم الصحيح للخيال ولدوره وفعاليته فى بحثنا عن دلالة المصطلح فى بيئة المتصوفة . فابن عربى يقول علم الخيال .. علم الصور وفيه تظهرالصور المرئيات فى الأجسام الصقيلة كالمرآة ، وليس بعد العلم بالاسماء الالهية ولا التجلى وعمومه أتم من هذا الركن (= الخيال) فإنه واسطة العقد اليه تعرج الحواس واليه تنزل المعانى وهو لا يبرح من موطنه تجىء اليه ثمرات كل شئ وهو صاحب الاكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده فى أى صورة شاء ... فهو المشهود له بالتصرف التام وله التحام المعانى بالاجسام - (الفتوحات المكية الجزء الرابع ، دار صادر ، بيروت/٣٠٩).

وانظر مادة خيال عند ابن عربى :

- فصوص الحكم : الفصل التاسع : فص حكمة نورية فى كلمة يوسفية ج ١ ص ص ٩٩ - ١٠٦ ، ص ١٥٩ ، ح ٢٧ ، ١٠٠ .

- الفتوحات ح ٢ ص ١١٣ (الخيال والتخيل) .

- الفتوحات ح ٣ ص ٤٧ (علاقة الخيال المتصل بالمنفصل) ، ٢٣٤ (الخيال) ، ٤٥٥ (الخيال حق) ٤٧٠ (التضاهى الإلهى الخيالى) ٤٧٣ (الجولان فى الملكوت خيالا) . ٥٠٩ - ٥١٠ (حضرة الخيال فى الدنيا) .

- الفتوحات ٤ الجزء الرابع ص ١٩ (الخيال) ص ١٠٨ (مواطن الخيال - خزانة الخيال) .

- ختم الأولياء من ١٧٨ هامش ٦٠ ، ص ص ١٧٩ - ١٨٠ الهوامش ، ص ص ٢٢٩ - ٢٣٠ ، ص ٢٩٢ ، ص ٣١٥ ، ص ٥٠٩ .

وانظر د . سعاد الحكيم : المعجم الصوفى ، دندره للطباعة والنشر ١٩٨١ ، مادة خيال .

(١٨) See: C.M. Bowra. The Romantic Imagination †Oxford paper backs, 1966, pp. 1,2,3.

(١٩) نيقولاى برديائيف : العزلة والمجتمع ، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز ، الألف كتاب رقم ٢٨٩./٤٥ .

(٢٠) عبد الرحمن بدوى : المثالية الألمانية ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ /٦٢ .

(٢١) المرجع نفسه / ٢١٤ ويلاحظ ان الموضوع عند شيلنج ليس معطى من الخارج بل هو فعل من افعال العقل ، وينشوء الموضوع ينشأ الوعى أو الشعور فى الوقت نفسه ، ومن الشعور بالموضوعات ينشأ شعور العقل بذاته ، ولهذا فإن الشعور الذاتى الكامل للعقل إنما يتم بأفعال العقل بوصفها تنشئ موضوعات ، وتطور هذه الأحوال هو " تاريخ الشعور الذاتى " .. عبد الرحمن بدوى وانظر يوسف كرم " تاريخ الفلسفة الحديثة " ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، ١٩٦٩ /٢٧١ ، ٢٧٢ .

(٢٢) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة د . مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣. /٣١٥ .

(٢٣) د . جابر عصفور : المرجع السابق /١٨ .

(٢٣) مكرر ، اللهم إلا اشارة عابرة وردت فى المبحث الحادى عشر " التصور لغة تمثل الصورة والشكل فى الذهن - انظر مادة " صَوَرَ " فى المصباح المنير - ومن هنا يمكن تحميلها معنى البروز " شعراء معاصرون / ٣٦٢ .

(٢٤) المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم :

" شعراء معاصرون " /٣٧٨ .

(٢٥) آثر اسماعيل أدهم كلمة العاطفة ترجمة لـ emotion لشهرتها وسريانها على الالسنة والأقلام فى أثناء الدراسات الأدبية . ويراد بها ما يملك النفس من فرح أو حزن ، او بغض ، أو حماسة أو إعجاب حتى تفيض على الألسنة شعرا هو فيض الشعور " نقلا عن " احمد الشايب " ، صحيفة دار العلوم ، السنة الثالثة ، العدد الثالث /٣٧ . وإن كان يرى أن كلمة انفعال أدق أداء .

(٢٦) انظر " شعراء معاصرون " /٣٧٤ - ٣٧٥.

(٢٧) انظر ، نفسه / ٤٠٢ .

(٢٨) ديوان الخليل ١٥٥ / ١٣٠ وشعراء معاصرون / ٣٦٢ .

(٢٩) ديوان الخليل ٢٩٩ / ٢١٨ وشعراء معاصرون ٣٦٣ / ٣٨١ ، /٣٨٢ .

(٣٠) شعراء معاصرون / ٣٦٥ .

(٣١) الديوان ١٥/١٤ .

(٣١) مكرر شعراء معاصرون / ٣٨٠ .

(٣٢) نفسه : ١٩٧ / ١٩٨ .

(٣٣) شعراء معاصرون / ٣٧٠ .

(٣٤) الديوان : ٤٥ - ٤٨ .

(٣٥) الديوان : ٥١ - ٥٣ .

(٣٦) الديوان : ٨٤ - ٨٨ .

(٣٧) الديوان : ١١٣ - ١١٥ .

(٣٨) الديوان : ١١٩ - ١٢١ .

(٣٩) الديوان : ٣١ - ٣٢ .

(٤٠) الديوان : ١٩٧ - ١٩٨ .

(٤١) شعراء معاصرون / ٣٧٢ .

(٤٢) نفسه / ٣٦٦ .

(٤٣) نفسه .

(٤٤) حول هذه القضايا انظر : احمد الشايب : حافظ فى رأى مطران ، أبولو ، م ١ ح ١١ / -١٣١ .

(٤٥) See: R.A. Scott James: The making of literature. London mercury Books, 1963, pp. 177-178, 189.

وراجع : العقاد : ساعات بين الكتب ، الطبعة الرابعة ، النهضة المصرية ، ١٤٠٩/١٩٦٨، ٤١١ .

العقاد : خلاصة اليومية ، مكتبةعمار ، ١٣٨/١٩٦٨ .

العقاد : ابن الرومى ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٦٣،/٣٠٥ .

المازنى : حصاد الهشيم ، دار الشعب ، ١١٩/١٩٦٩ .

(٤٦) See, Caroline spurgeon in Shaskepear's immagery (1934).

(٤٧) راجع : طلبه محم عبده ، مجله دار العلوم ، السنة الثالثة ، فبراير ١٠٤/١٩٣٧ ويتفق زكى نجيب محمود مع هذا الرأى فى حين يرى محمد حسين هيكل ان شعر البارودى حياته . راجع الفصل الثانى من هذا البحث .

(٤٨) الديوان : ٢١٩ .

(٤٩) صديق شيبوب ، البصير ، ١٢ يونيو ١٩٢٥/١ .

(٥٠) الديوان : ١٨٨/٢ .

(٥١) صديق شيبوب : المرجع السابق ..

(٥٢) الديوان : ٥١ - ٥٣ .

(٥٣) شعراء معاصرون /٣٨٨ .

(٥٤) نفسه / ٣٨٩ .

(٥٥) الديوان : ١٥٤ - ١٥٨ .

(٥٦) شعراء معاصرون / ٣٩١ .

(٥٧) المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل أدهم :

الجزء الأول "ادباء معاصرون " الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٥/١٥٠ .

(٥٨) التداعي (الأفكار) Association

تداعي الأفكار أو ترابطها ، يطلق في علم النفس على تلك العملية التي بها تتكون علاقات وظيفية بين ضروب مختلفة من النشاط النفسي أو بين شتى الحالات النفسية خلال التجارب الشخصية. وتستخدم لفظة التداعي عند التحدث عن ارتباط معنى بمعنى آخر . أو عندما يثير معنى آخر سبق ان ارتبط بالأول اثناء التجارب السابقة (يوسف مراد) موسوعة علم النفس اعداد د . سعد مرزوق ، مراجعة د . عبد الله عبد الدايم ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٧٧ .

ويتعقب اسماعيل أدهم المصطلح في اللغة الانجليزية ويرى أن أول من استعمله الفيلسوف الانجليزي دافيد هيوم ، ولقد ترجمه كتّاب الأتراك وجعلوا له مقابلا في لغتهم فقالوا تداعي الأفكار أو تداعي المعاني . أما الكتاب السوريون فتابعوا الدكتور دانيال بلس في كتابه الفلسفة العقلية في تعريبه اللفظ بكلمة " اشتراك الأفكار " وفي مصر تابع الأدباء والمفكرون والمؤلفون في علم النفس حسن توفيق العدل في تعريب اللفظة بكلمة . تسلسل الافكار . ثم كان ان استعمل اسماعيل مظهر وحسين تقي الدين أصفهاني في (العصور) اللفظة التركية مقابلا للأصل الافرنجي فقالوا تداعي الافكار . وجاء احمد سامح الخالدي في كتابه دروس علم النفس الذي ترجمه عن ودورث واسماعيل مظهر في كتابه فلسفة اللذة والالم فقالوا تداعي الأفكار ، حيث ان معنى اللفظة الافرنجي أن يدعو الفكر عن طريق صلات التشابه او التقارب فكرة أخرى ، وشاع استعمال لفظة التداعي مقابل لفظ association افرنجيا ، وجاء كتّاب علم النفس في مصر فاستعملوها ، فاخذت اللفظة بحكم الاستعمال والجرى على الأقلام شيئا من قوة المصطلح العلمي واسماعيل أدهم في كتاباته الأولى استعمل مقابل الأصل الافرنجي لفظ التداعي ، في كتاباته بالتركية ،لكنه لاحظ أن التداعي فيه معنى الانهيار عربيا ، فحاول الانصراف عنه الى المداعاة . وعلى هذا استخدمه في دراسته عن الشاعر التركي عبد الحق حامد ولكن بعداعمال الفكر وجد ان لفظة التداعي قد حازت قوة المصطلح عربيا بحكم شبه الاجماع والاتفاق عليها بين الكتّاب ، فعدل عن استخدام المداعاة الى التداعي .

أدباء معاصرون / ١٦٧ . ١٦٨ وشعراء معاصرون / ٤٧٠ .

٥٩- نفسه / ١٥٣.

٦٠- شعراء معاصرون / ٤٥٩ . ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٦٦ .

وادباء معاصرون / ١٧٦ ، ٤٧٠ .

٦١ - الخروج من الجنة أو الملهمة ، المجلد الثانى من مسرحيات الحكيم ، ١٩٣٧/٤٥ .

٦٢ - شهر زاد /٤٢ .

٦٣ - شهر زاد / ٥٩ .

٦٤ - أدباء معاصرون / ١٧٣ ، وشعراء معاصرون / ٤٦٩ .

٦٥- Lewis, Cecil Day : The poetic image, London, Jonathan cape, 1968, p. 75.

٦٦ - روستريفور هاملتون :الشعر والتأمل . ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، د . ت / ١٢٨ .

٦٧ -كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن /٢٧ .

٦٨- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية مكتبة مصر / ٢٥٢ ، ٢٥٤ .

٦٩ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية /١٢١ .

٧٠ - ابراهيم المازنى : حصاد الهشيم ، دار الشعب ، ١٩٦٩/١٢٦ .

٧١- نفسه / ١٨٤.

٧٢ - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الديوان ، ح ٥ ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، جمعه وحققه وقدم له نقولا يوسف ،/٣٦٣ ، ٣٦٦ - ٣٦٧ .

٧٣ - لطفى عبد البديع :التركيب اللغوى للأدب ، النهضة المصرية ، ١٩٧٠ . /١٣٤ .

٧٤ - عباس محمود العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ، بالاشتراك مع ابراهيم المازنى ، الطبعة الثالثة ، دار الشعب ، ١٩٧٢/١٣٠.

وقارن ماجاء فى : شعراء مصر وبيئـاتهم فى الجيل الماضى ، الطبعة الثالثة ، النهضة المصرية ، ١٩٦٥/١٦١ .

على أننا نلمح ارهاصات أو قل سوانح فى الفكر النقدى للشيخ حسين المرصفى تشير الى بدايات الوعى بالوحدة العضوية للقصيدة ينبئ هذا فى قول المرصفى : " .. ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتا يصح ان يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث ، المرصفى : الوسيلة الأدبية ، ح ٤٧٧/٢.

مما دعا د . محمد مندرو الى القول بان المرصفى ومطران ،فى مقدمة ديوانه ، قد سبقا مدرسة الديوان

فى القول بالوحدة العضوية للقصيدة .

٧٥ - محمدمندور : النقد والنقاد المعاصرون ، نهضة مصر ، /١١٢ .

٧٦- شعراء معاصرون / ٤٢٤ .

٧٧ - نفسه / ٤٢٠ .

٧٨ - نفسه / ٤٢٣ .

٧٩ - خليل مطران : مقدمة الديوان ، جـ ١ /٨ - ٩ .

٨٠ - يقول د . محمد غنيمى هلال فى تعليقه على دور مطران فى مشكلة الوحدة العضوية للقصيدة : " إن تأثير مطران فى معاصريه أول لاحقية لا يعدو أن يكون تنبيها للوعى الفنى لامتياح ذوى المواهب من الموارد الأصلية فى ادب الغرب ، وإذا كان لبعضهم فضل السبق الى التجديد فليس له أثر كبير فى التأثير ، إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعه الأصلية " مجلة الآداب ، بيروت ، يناير١٩٧١ .

٨١ - شعراء معاصرون / ٤٢٢.

وراجع تعليق الناقد مارون عبود :

المكشوف البيروتيه ، العدد ٢٣٩ (٤ آزار ١٩٤٠)/ ٤ .

وشعراء معاصرون / ٤٢١ (الهامش) .

٨٢ - أنيس الجليس : م ١ ج ١٠. / ٣٢٧ - ٣٢٨ .

٨٣ - الديوان : ١٦ - ١٨ .

٨٤ -شعراء معاصرون / ٤٢٤ ، وقارن بما جاء فى / ٣٤٩ .

٨٥ - أنيس الجليس . م ٢ ج ١/٨ ٣٠ - ٣٠٢ .

٨٦ - الديوان : ٤٤ .

٨٧ - شعراء معاصرون / ٤٢٥ - ٤٢٧ .

٨٨ - صديق شيبوب :خليل مطران ، البصير ، العدد ٨٤٢٤

(٢) يونيو ١٩٢٥ ، ص / ١ عمود ٣ .

٨٩ - شعراء معاصرون / ٤٣٠ ، ٤٢٩ .

٩٠ - الديون : ١٩٤ - ١٩٥

شعراء معاصرون / ٤٣٣ ، ٤٣٤ .