

تجليات المقدرة الشعرية في الشعر العربي المعاصر (موازنة السياب واحمد مطر ومحمد الماغوط)

الأستاذ المساعد الدكتور

محمود شهبازي

m-shahbazi@araku.ac.ir

قيس خزاعل

طالب مرشّح للدكتوراه - فرع اللغة العربية و آدابها

ghkh٥٥٤@gmail.com

جمهورية إيران الإسلامية - جامعة أراك

الملخص :

تظهر المقدرة الشعرية عند الشعراء وتتجلي في مدي استطاعتهم في خلق الصور الشعرية واكتسائهم بالمفاهيم والأفكار والأحاسيس التي يريدون نقلها إلي ذهن المتلقين بالخيال والبديل العاطفي. فإنهم أحياناً وفي لحظة الإبداع الشعري تكون اللغة طوع أيديهم تنصهر في سياق خاص يعبر به ومن خلاله إلي حقيقة أخرى بعيدة عن ذلك النسق الذي رتبّت به المفردات ورُصفت داخل دائرته. تقوم المقدرة الشعرية علي ركائز رئيسة لا يستغني الشاعر المجيد عن توظيفها في تكوينه نصوصه بشكل واعٍ منها البدائل العاطفية والصورة الفنية وخلق الأجواء الإيحائية في القصيدة. فالشعر هو فن اللغة وصياغتها والتعبير بها عن خلجات النفس والأفكار لكن بوشاح من الخيال والمجاز و التصوير. فكلما كان الشاعر متمكناً من لغته كان أجدر وأقدر على صياغة هذا الفن والابتعاد عن التعابير السطحية والوقوع فيها.

إنّ هذا المقال حسب المنهج الوصفي التحليلي، عمد إلي دراسة عينات من شعر السياب وأحمد مطر ومحمد الماغوط وقد توصلت نتائج هذا البحث إلي أنّ شعر السياب يمتاز عن سائر الشعراء باستخدام التقنيات الشعرية التي أبعدت شعره عن الوقوع في المباشرة والتقريرية ومكنته من الإتيان بالتعابير الإيحائية غير المباشرة التي تدعو المتلقي

إلي التفاعل العقلي والشارك الفكري مع الشاعر بينما لم يحظ شعراء أمثال محمد الماغوط وأحمد مطر بهذه الخاصية.

الكلمات الدلالية : الأدب المعاصر، المقدرة الشعرية، الصورة الفنية، البديل العاطفي، التشبيه

المقدمة :

إن الإبداع الشعري والصورة الشعرية الفنية لا يأتیان مصادفةً بل تحتاج إلي وعي تام وثقافة أدبية شاملة يحصلها الشاعر علي مر الزمن ومن خلال التجارب الشعرية المختلفة؛ وبالنظر إلي أوائل وبواكير أشعار من كتبوا الشعر نري هذا الأمر بوضوح حيث تكون الخاصية الشعرية عند هؤلاء غير مكتملة ومخزونهم الثقافي واللغة الشعرية غير ناضجة ويكثر عندهم الحشو والكلمات السوقية والعبارات تأتي في أشعارهم الأولية مباشرة وقريبة من السطح الأول من فهم المتلقي واستيعابه وأحياناً لاتتعدى القصيدة مستوي الكلام العادي. أما التجارب عندما تصقل الخاصية الشعرية فسيجنب الشاعر أخطاءه السابقة ويتعد عن القشرة والمباشرة ويلف كلامه بنسج من الخيال المجنح والمجازات والاستعارات وشيئا فشيئا تراه يصبح ذا مقدرة شعرية تحتاج إلي التمعن الشديد لكي تفهم فحوى قصائده المغمورة بالصور الفنية النافذة إلى السطح الثاني والثالث من فهم المتلقي واستيعابه.

لكن ماذا يحدث عندما تهن المقدرة الشعرية ويفقد الشعراء قدرتهم على الإتيان بال نماذج الجديدة من ألبسة الخيال وحلي المجازات والاستعارات ليزينوا أفكارهم بها، عند ذلك يبدأ المتشاعرون بالتلاعب في أذواق الناس كما يظهر النقاد المزيّفون لترويج وتسويغ تلك الأشعار السطحية المقيّنة ويهبط مستوي الشعر لحدود الكلام العادي كما حدث ذلك في عصر سقوط بغداد والمماليك وصار الشعر لعبة بيد القصابين والباعة وكل من استطاع أن يسمي نفسه شاعرا بتلك الحقبة التي سادتها الفوضى. أما اليوم فكأنما التاريخ يعيد نفسه حيث نرى ازدياد عدد الشعراء الذين يكتبون القصيدة الثرية وأغلبهم لا يجيدون الأوزان الشعرية وجعلوا الكتابة المنثورة ذريعة وستراً علي جهلهم بفنون الشعر واللغة والأدب. فإن كان هؤلاء يملكون المادة الأولية لكتابة الشعر وهي

اللغة نفسها والمفردات فإنهم يفتقرون إلى المقدرة الشعرية التي تميز بعناصرها وإجزائها_ الشاعر الحقيقي عن المدعي.

إذن ماهي المقدرة الشعرية؟ إنها الحصيـلة الأدبية _ الثقافية وحتى العلمية التي يستعين بها الشاعر ويتزود بها ويستمد طاقته ولغته الشعرية منها، فالمقدرة الشعرية ربما تسمى بالنزعة الشعرية عند بعض النقاد. فعندما نقرأ قصيدة ما ونعثر على مفردات جزلة ينفرد الشاعر بها وباستعمالها داخل نصه وهي تعود إلى حقبة زمنية خاصة أو لقرون ماضية فنعرف أن الشاعر قد تطلع على آثار الأقدمين وتناول شعرهم وثقافتهم ووظف مفرداتهم وصاغها صياغة جديدة تلائم عصره ومحاطبيه وعندما نعثر على رمز ما أو أسطورة لشعوب أخرى فنعرف مدى ثقافة الشاعر واطلاعه على آداب الشعوب وأساطيرهم فهذا الاطلاع وتلك الثقافة الواسعة يشكلان حيزاً كبيراً من المقدرة الشعرية التي تحدثنا عنها وهي بجانب الموهبة والذكاء تمكن الشاعر من الوصول إلى لحظة الإبداع الشعري والإتيان بالصور و الأخيـلة البديعة وخلق المجازات والاستعارات والتشبيهات الرائعة.

أما ما نراه اليوم مما يسمى ظلماً بالشعر المعاصر (لاسيماً النثري منه) وهو الذي يفتقر إلى الصور والخيال والوزن والقوافي ولايشير احساس المتلقي ولايشعرك أنك أمام نص شعري، فما هو إلا بسبب الضعف في المقدرة الشعرية وعدم تمكن الشاعر في إبداع الشعر ولجوءه إلى الكلام السطحي وتمسكه أو تستره بالكلام المبتذل وحتى الإباحي لجلب انتباه الناس وستر ضعفه اللغوي والشعري، هذا لأنه لم يسع وراء تكوين ثقافة شعرية شاملة ولم يقرأ التراث وإنتاجات الشعراء العرب وغير العرب من الأدب المترجم وغيره، فالموهبة هنا لاتكفي من أجل الإبداع وكأنما يريد الشاعر الموهوب أن يطير بجناح واحد دونما الاستعانة بالتراث والمقدرة الشعرية والحصيـلة اللغوية وجزالة المفردات التي ينبغي عليه أن يحصل عليها من خلال المطالعة وتذوق الشعر القديم والجديد.

فالمقدرة الشعرية قائمة علي عدة عناصر منوطة بموهبة الشاعر الخاصة منها التركيز والإلهام والموسيقى وتتيح له فرصة خلق الإبداع الشعوري ضمن نظمه لنص قصيدة ما، كما أن من تجليات المقدرة الشعرية هي الصورة الفنية والتي سوف نتحدث عنها إلي جانب الإستعارات والتشبيهات.

نعرف أن الوعيَ البشري في تصوّره للظواهر الكونية وفي فهمه وإدراكه للعالم، يعتمد طريقتين اثنتين: الأولى هي الطريقة المباشرة التي تظهر الأشياء من خلالها حاضرة بذاتها في العقل البشري، كما يحدث ذلك في الأحاسيس البسيطة. أما الطريقة الثانية فغير مباشرة وذلك يحدث عندما يستعصي حضور الأشياء أمام مرآة الإدراك، فيأتي إذن الشيء الغائب في الشعور عبر الصورة أو الرمز. وعلي المستوى الأدبي وبالنسبة للشعر، كذلك نرى الطريقتين المباشرة وغير المباشرة؛ فالشاعر المتمكن الذي يمتلك المقدرة الشعرية ويجيد استخدام آليات التعبير الشعري المختلفة، يستطيع تنوع الصور علي مستوي النص الأدبي ويكون نتاجه الشعري فوق نتاج الشاعر الذي يميل إلي المباشرة والوضوح ويقع في السطحية وفي سذاجة التعابير؛ لأن الشاعر المتمكن عند ما يستخدم هذه الصور والآليات، لابد له من استدعاء اللغة واستخدامها بطريقة انزياحية غير مألوفة مما تستدعي المتلقي للدخول في دائرة الشعور والعاطفة وإلي التفكير والتعمق والتأويل بقصد المشاركة العقلية العاطفية مع الشاعر وفهم الخطاب الشعوري الكامن في نص القصيدة.

إن الشعراء الذين نزعوا في أدبهم النزعة التصويرية والخطاب الشعوري في الواقع قد ساروا في نهج غير المباشرة والغموض لأنهم وضعوا البديل العاطفي مكان الأفكار التي أرادوا التعبير عنها فعبّروا عن خلجات النفس إما بالإتيان بالصور أي برمزية اللغة وإما عن طريق استدعاء الأساطير والخرافات البدائية القديمة؛ وفي هذا المقال نريد أن نهتم بالجانب الأول أي التعبير من خلال الصور والبدائل العاطفية.

١-١. أسئلة البحث :

نريد أن نبين في هذا المقال - قدر المستطاع - ونرد علي هذه الأسئلة التي يدور بحثنا حولها:

ما الذي يريد الشاعر التعبير عنه خلال النصوص الشعرية وماذا يتبقي من معانٍ بعد أن تنصهر الكلمات في ذهن المتلقي؟

ماهي علاقة المفردات والرموز والصور _ التي يرصفها الشاعر داخل النص _ بتلك المعاني الكامنة فيها أو المعني الغائي الذي يرمي إليه الشاعر ضمن عملية الإبداع الفني؟

كيف يُخيئ الشاعرُ دُررَ المعاني داخل أصداف الكلمات؟ وما هي الدوال التي يستخدمها للدلالة علي ما يُريد التعبير عنه في نصٍ ما؟ وما هي آليات الشاعر لتأدية الغرض الشعري وبيان التعابير؟

٢-١. منهج البحث :

لقد سرنا في هذا المقال حسب المنهج الوصفي التحليلي والمنهج القائم علي الموازنة كما هو شأن الدراسات النقدية، فالمنهج الوصفي التحليلي، أسعفني في وصف العمل وتحليل النصوص الواردة في الدراسة ومنهج الموازنة استعمل لتبيين مواطن الضعف والجمال وإظهار العناصر المرتبطة بالمقدرة الشعرية.

وفي هذا المجال، تناول بحثنا الفكرة والبديل العاطفي لها عند الشعراء، والصورة الفنية وعلاقتها بموضوع المقدرة الشعرية، والإستعارة والتشبيه اللذان يُعدان من ضمن أهم العناصر في تكوين النصوص الشعرية.

٣-١. خلفية البحث :

إن المقدرة الشعرية موضوع شغل بال الكثير من النقاد قديماً وحديثاً، فحاولت الدراسات النقدية الحديثة معالجة هذا الأمر ونحن استقصينا أثره عند بعض هذه الدراسات ومنها:

_ كتاب عن بناء القصيدة العربية الحديثة (٢٠٠٨م) لعلي عشري زايد وهي دراسة تناول الباحث فيها السمات العامة للقصيدة الحديثة وموضوع الإيحائية ووجوب عدم المباشرة في التعبير الشعري وتطرق إلي الصورة الشعرية ووظيفتها الجمالية وذكر عيوبها أيضاً في ثنايا دراسته ضمن الإتيان بنماذج من أشعار الشعراء المعاصرين.

_ أسس النقد الأدبي الحديث (٢٠٠٥م) وهو كتاب في ثلاثة أجزاء مترجم عن الإنجليزية ناقش فيه نقاد وشعراء غربيون كبار أمثال ت. س. إليوت وصامويل تيلور كولردج ووليم ورد سورث وغيرهم القضايا الأدبية والتقنيات الشعرية الفنية كما حللوا النصوص الشعرية الغربية المختارة في الكتاب وأظهروا العناصر البنائية التي تكوّن العمل الفني الإبداعي وربطوا بين تجربة الشاعر أو الفنان وإعادة تكوينها في نفس القارئ بعملية الإيصال التي هي ذاتها الفن وغاية الفن.

_ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (٢٠٠٧م) لسلمي الخضراء الجيوسي.

أما بالنسبة لموضوع المقدرة الشعرية القائمة علي الموازنة فلا نكاد نحصل علي دراسة وافية بهذا الخصوص، لذلك يهدف بحثنا إلي معالجة المقدرة الشعرية المستندة إلي الموازنة بين ثلاثة شعراء معاصرين هم السياب والماغوط واحمد مطر، إذن ومن هذا الجانب قد يعدّ هذا البحث دراسةً جديدةً تناولت □ اذج شعرية قوية وأخري رديئة للشعراء المذكورين آنفاً وقامت بدراستها وتحليلها □ التعمق □ بناءها بغية كشف العناصر الجمالية والإبداعية فيها أم لكشف أسباب الضعف والركاكة فيها.

٢- الجمع بين النظرتين في رحاب المقدرة الشعرية

إن أصحاب نظرية الفن للفن ومثلهم ثلة من نقاد الأدب يعتقدون بأن ليس من وظائف الشاعر الإهتمام بأمور المجتمع والسياسة والأخلاق بل عليه خلق الشعر وإبداعه بعيداً عن كل تلك الأمور التي حسب رأيهم تعيق عملية الإبداع عند الشاعر كما أن هناك تيار قد يسلم بما يخالف هذه النظرة تماماً حيث يدعي الأدباء الملتزمون بوجود اهتمام الشاعر تطرقه إلي المواضيع السياسية والمشاكل الإجتماعية في شعره ولا يرون جدوي من الشعر الذي يخلو مضمونه من هذه الأمور الهامة التي تحدث علي الصعيد الحياة الإجتماعية والسياسية لأبناء وطنه ويعاني منها الناس وتؤثر علي معيشتهم.

إن الشاعر الذي يمتلك المقدرة الشعرية والبراعة الأدبية اللازمة يستطيع الجمع بين هاتين النظرتين المتخاصمتين في الأدب والتي تدعن إحداها بقول: "الفن للفن" والأخري القائلة: بـ "الفن لخدمة المجتمع" فهذا هو السياب في قصيدته "سربروس في بابل" يشير إلي الطغاة والمستبدين الذين يمتصون ثروة الشعوب وبيطشون بالناس الأبرياء ويرمز إلي الشيوعيين وحكم "عبدالكريم قاسم" في العراق بسربروس «كما يرمز إلي المذابح البشرية بصورة جديدة مخيفة، وهي صورة سربروس يستخرج جثة الإله تموز من القبر لينهشها» (موريه، ٢٠٠٣م: ٣٧٤).

ليَعُوسِرِ بَرُوسُ فِي الدَّرُوبِ / فِي بَابِلِ الحَزِينَةِ المُهْدَمَةِ / وَيَمْلَأُ الفِضَاءَ زَمَزَمَهُ، / يَمِزُّقُ الصِّغَارُ بِالنِّيُوبِ، يَقْضِمُ العِظَامَ / وَيَشْرَبُ القُلُوبَ .. / عَيْنَاهُ نِيْزَكَانٍ فِي الظَّلَامِ / وَشِدْقُهُ الرَهِيْبُ مَوْجَتَانِ مِنْ مَدْيِ / تُخْبِي الرُدْيَ / - أَشْدَاقُهُ الرَهِيْبَةُ الثَّلَاثَةُ احْتِرَاقٌ / يُوْجُّ بِالعِرَاقِ - / لِيَعُوسِرِ بَرُوسُ فِي الدَّرُوبِ / وَيَنْبِشُ التَّرَابَ عَنِ إلهِنَا الدَّفِينِ / تَمُوْزْنَا الطَّعِينِ، / يَأْكُلُهُ : يَمِصُّ عَيْنِيهِ إلهِي القِرَارُ (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٥٨).

لا تكاد تخلو جميع الأشطر في هذه القصيدة الرائعة من صور الخيال وفنون البيان كالتشبيهات والمجازات والاستعارات التي نجدها أحياناً تؤدي إلي التشخيص وإضفاء الحيوية إلي الجمادات. فلا يدري أيهما أشد رعباً : شفق سربروس / عبدالكريم قاسم وحزبه الشيوعي الذي ييطش بالناس والضعفاء أم « موجتان من مُدي تحبئ الردي »؟ إلي ماذا يستند هذا الادعاء في هذه الاستعارة : موجتان من مُدي!

هل هو الذي تطرق اليه عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز وسماه بالطريق الثاني للاستعارة «فإنه يقوم علي أن الشاعر يشبه الشيء بغيره ثم يحذف المشبه ويكني عنه بصفاته» (عصفور، ١٩٩٢م: ٢٤١؛ عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، ١٩٦١م: ٤٥) إن الموقف السياسي واضح لدي السياب الذي يقدمه ضمن هذه التشبيهات الجميلة فيؤلف هنا بين نظريتين متخصصتين في الأدب إحداها الفن للفن والأخري الفن لخدمة المجتمع.

لكن السؤال الذي يتبادر إلي أذهاننا هو: ما الذي منح السياب هذه المقدرة الإبداعية في تكوين النصوص الشعرية و الأسلوب المكون من الخيال الشعري والواقع الذي قلما نراه عند سائر الشعراء وهو الأسلوب الذي جعله يتفوق علي زملائه من الشعراء المحدثين؟

هكذا يجيب السياب علي سؤالنا :

«إن الشعراء الغربيين الذين تأثرت بهم في بداية الأمر (شيلي وكيوتي) ثم (إليوت) ثم (إيدث سيتويل) وحين أستعرض هذا التأريخ الطويل من التأثر، أجد أن أتمام وايدث سيتويل هما الغالبان، وحين أراجع إنتاجي الشعري - لاسيما في مرحلته الأخيرة - أجد أثر هذين الشاعرين واضحاً، فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن، هي مزيج من طريقة أبي تمام، وطريقة إيدث سيتويل : إدخال عنصر الثقافة، والإستعانة بالأساطير والتأريخ والتضمين في كتابة الشعر» (يحيي، ٢٠٠٤م: ١١٥).

كما قال ناجي علوش عن العفوية في شعر السياب وعن مقدرته الشعرية: «قصيدة بدر مكتوبة بوعي، ولكن الصناعة فيها لاتكشف عن نفسها بخلاف أكثر قصائد الشعر الحديث التي _ مهما كانت أصالتها _ تكشف عن الصناعة فيها بشكل أو آخر.. { ولكن } هذا لاينطبق علي بدر، لأن قصيدته _ علي الرغم من أنها ثمرة نوع من

المعاناة الذهنية _ تطل من ورائها شخصية شاعر كبير ليس إلا. □ (السياب، ٢٠٠٠م: ص ٣٣).

إذن وجود روح الشعر العربي التقليدي في شعر السياب التي تتجلي في اهتمامه بجزالة اللفظ وحسن السبك وخاصة في اهتمامه بالعروض والتزامه بالوزنية والموسيقى الخارجية جعلته يتفوق علي زملائه من الشعراء المحدثين كما أنه ظل ينظم القصائد العمودية حتي أواخر عمره (أنظر: السياب، ٢٠٠٠م: ٣٠). ويقي التزام السياب بهذه الوزنية والموسيقى الخارجية إلي جانب خاصية تطويبعه للإيقاعات وتوظيفها الواعي سمة من سمات المقدرة الشعرية الخاصة به لاسيما نجد هذه الخاصية ناضجة في أشعاره المتأخرة. وقد أشارت إلي هذا الأمر الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي قائلة: « ويظهر السياب في شعره المتأخر مقدرةً كبرى في التعبير عن إيقاع الحياة عند إنسان مريض يبحث عن علاج، أوراقه في سرير مستشفى ينتظر الموت: الذكريات، الحسرات، نوبات الفرح المفاجئ، التشوق اليأس لأطفاله وزوجته ولصورة المرأة، مع ما يصاحب ذلك من رثاء الذات والأسى والألام الجسدية والغضب للرجولة الميتة عند إنسان ينتظر المصير المحتوم. والواقع أن أهم خصائص السياب هي قدرته علي تطويبع إيقاعاته بحيث تعكس التجربة المعينة التي يصورها.» (الجيوسي، ٢٠٠٧م: ٦٨٤)

عن جزالة ألفاظ السياب وامتزاج روح الشعر العربي التقليدي بخاصيته الحدائيه في شعره هكذا أجاب الشاعر أدونيس عندما سُئل: « أين تكمن حداثة السياب؟ »: « في مقاربتة { السياب } للأشياء، و في طريقة تعبيره عنها و في لغته الشعرية، بخاصة: كأنه داخل اللغة الشعرية العربية الكلاسيكية وخارجها في آن: فلحظة يبدو لبعضهم قديماً، " يبدو، في العمق، " حديثاً " بكامل المعنى. كأنه من التراث كالموجة العالية من البحر: لا هي هو، ولا هي غيره. وتلك هي " المعادلة " العالية التي نعرفها عند شعراء الحدائيه الغربية الكبار.» (وازن، موقع جهة الشعر، ٢٠١٠)



في النقطة المقابلة لعمل السياب نأتي بنموذج آخر من الشعر السياسي لشاعر عراقي آخر هو "أحمد مطر" حيث يقول:

هو من يتدئ الخلق / وهم من يخلقون الخاتمات! / هو يعفو عن خطايانا / وهم لا يغفرون الحسنات! / هو يعطينا الحياة / دون إذلال / وهم، إن فاتنا القتل، / يمنون علينا بالوفاة! (أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، احمد مطر، (٢٠١٥/٨/٢٥)

«هو يعفو عن خطايانا / وهم لا يغفرون الحسنات!» هنا قد نجد كلاماً يكون معناه بحجم ألفاظه ولا يتعدى حدود اللفظ أم كما استساغ الجاحظ ذلك قائلاً عن اللغة الشعرية القديمة: «أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه.» (معتوق، ٢٠٠٦م: ٧٤) بينما اللغة الشعرية الجديدة «لا تصف الظاهر بذاته، وإنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس. لم تعد الغاية من الكلام، تبعاً لذلك، هي السماع، بل أصبحت الكشف: لم تعد الغاية أن ينقل الكلام خبراً يقينياً، أو أن يُعلم. وإنما أصبحت الغاية أن ينقل الكلام احتمالاً، أو أن يُخيل.» (نفسه: ٧٥). فإن هذه التعبيرات الواضحة بمفرداتها ومعانيها المحدودة وعباراتها التقريرية تحتاج إلي قطع مسافات طويلة حتي تخرج من سيطرة الخطاب العقلي إلي عالم المخاطبة الشعورية ومن دلالة المطابقة التي نراها هنا بين اللفظ والمعني إلي دلالة الإيحاء والتجلي واللامحدودية.

لقد جاء في كتاب النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس:

«إن مادة الشعر هي أيضاً العواطف والمشاعر. إن الشخص العادي ينوم شعوره أو يشذبه ليناسب عالم العمل أما " الفنان فيبقى حياً من خلال قدرته علي تكثيف العالم ليلائم عواطفه ". حتي حين يقدم الفكر في الشعر، يُقدّم علي شكل معادل عاطفي للفكر. أيضاً، الشعر العظيم كله، يقدم وهم وجهة نظر في الحياة، لأن كل عاطفة دقيقة تميل نحو الشكل الفكري.» (فضول، ٢٠١٣م: ١٢٠).

لكننا لانري هذا المعادل العاطفي الذي يحتاج إليه نص أحمد مطر بل هناك فكرة محضه قدمها الشاعر بألفاظ خاضعة لقواعد التخاطب العقلي المألوفة و تحاشي عن توظيف الخطاب العاطفي الشعوري الذي ينم عن المقدرة الشعرية الفذة لدي الشعراء ويميز الشعر عن الكلام اليومي. كما نري هذه المباشرة الصارخة و التخاطب العقلي الواضح في شعره التالي المسمي بـ"رقاص":

يَخْفِقُ (الرَقَاصُ) صُبْحاً وَمَسَاءً. / وَيَظُنُّ البُسْطَاءُ / أَنَّهُ يَرْقِصُ ! / لا يا هؤلاء. / هو مشنوق / ولا يدري بما يفعلهُ فيه الهواء! (مطر، ٢٠١١م: ٣١٧).

لاننكر"المفارقة التصويرية" التي تحدّث النقاد عنها في شعر "أحمد مطر" ضمن الدراسات التي تكاثفت في هذا المجال في الآونة الأخيرة لكننا إذا ما أمعنا النظر في هذا الشعر نجد الفكرة الجاهزة المحضنة تتجلي في قالب التخاطب العقلي كما نجد أن الفكرة لوضوحها الشديد_ قد تنتقل إلي الذهن وتنتهي في الشطر الثالث بعد أن مهد لها الشاعر بعبارة " يظن البسطاء " والأشطر الثلاثة الأخيرة هي بمثابة الإطناب والزيادة. و اللغة هنا تشبه إلي حد كبير لغة النثر العادية.

فاليوم وبعد ما فقد الشعرُ الوزنَ والقافية أصبح متقهراً بشكل عام وبتبع هذا التقهقر لقد تدنّى ذوق الناس في تلقي الشعر ولعل هذا الأمر أو ما يشابه ذلك في المجتمع الغربي دفع الناقد "ستيفن سبندر" إلي مثل هذه النظرة والقول : « إننا نفتقر اليوم بشكل عام إلي نظرة متكاملة للشعر، وليس لدينا إلا وجهات نظر واحدة عن بعض مناحيه التي أعلن بعضهم أنها الأهداف الوحيدة التي يجب أن يسعى الشعراء من أجلها. وحركات كحركة الشعر المرسل والحركة التصويرية والسريالية والتعبيرية والشخصية.. الخ تجعل الناس يفكرون أن الشعر هو مجرد عدم اتباع القافية والوزن، أو هو تداع للخواطر حر، أو تفكير بصور، أو نوع من جنون الاستقبال (السريالية) التي تماثل شيوعية غرف الاستقبال!» (أسس النقد الأدبي الحديث، ٢٠٠٥م: ٣٠٨)

٣- المقدرة الشعرية والصورة الفنية :

« الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تُحدثه في معني من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعني ذاته. إنها لا تغير إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها _ بذاتها _ لا يمكن أن تخلق معني، بل إنها يمكن أن تُحدف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعني، الذي تحسّنه أو تزينه.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٣).

إذن فالصورة الفنية تزين النص كما تزين الفكرة وتجسدها وتضفي عليها بهاءً وجاذبية؛ ليستمتع العقل عند تلقيها والتعبير بالصور الفنية يأتي مقابل التعبير المباشر والوضوح الصارخ.

نري لجوء السياب في قصيدته "أغنية قديمة" - التي يعتبرها ناجي علوش أفضل شعره - إلى التعبير بالصور والابتعاد عن التعبير المباشر. حيث يقول:

في المَقهي المزدحم النَّائي، في ذات مساء، / وعيوني تنظرُ في تعبٍ، / في الأوجه،
والأيدي، والأرجل، والخشب: / والساعة تهزأ بالصخب. / وتدق - سمعت ظلال
غناء.. / أشباح غناء.. / تنهدُ في الحاني، وتدور كإعصارٍ / بالِ مصدرٍ، / يتنفس في
كهف هارٍ / في الظلِّمة منذ عصور! (السياب، ٢٠٠٠م: ٦٧).

إذا قرأنا هذا المقطع الوحيد مرة أخرى وتمعنا جيداً في "يتنفس في كهف هار" و"في الظلِّمة منذ عصور" نعرف أنهما سبب الإتيان بتلك الصور التي رتبها السياب كمقدمة للوصول إلى "كهف هار" و"ظلِّمة منذ عصور"، هذا ما يشعر به الشاعر من ضياع عاش معه طوال عمره؛ الخواء وظلام العصور المثلث، هو الشيء الذي يريد الشاعر التعبير عنه، لكن كيف عبر عنه؟ وما هي آليات التعبير التي وظفها لهذا الغرض؟

ثم هناك نري شيئاً من قبيل امتزاج الحواس أو ما يسمي بالتراسل في الإبداع الشعري، حيث يقول السياب: "سمعت ظلال غناء"، والظلال ليس من المسموعات وهذا التراسل قد يكون أول ما بشر به الرمزيون الغربيون في بناء النظرية الرمزية. لذلك يجب على قراء شعر السياب أن يعرفوا طريقته الرمزية ليدركوا الغاية من التسلسل بهذه الصور والطرق المختلفة في التعبير.

ثم يتابع السياب صوره الفنية في المقطع الثاني من نفس القصيدة قائلاً:

أغنية حب.. أصدااء/ تنأي.. وتذوب.. وترتجف / كشراع ناء يجلو صورته الماء / في
نصف الليل.. لدي شاطيء إحدي الجزر؛ / وأنا أصغي.. وفؤادي يعصره الأسف: / لم
يسقط ظل يد القدر / بين القلبين؟! لم أنتزع الزمن القاسي / من بين يدي وأنفاسي، /
يملك؟! وكيف تركتك تباعدين.. كما / تتلاشي الغنوة في سمعي.. نعماً.. نعماً؟!
(السياب، ٢٠٠٠م: ٦٧).



٤- الاستعارة الكبرى (المتكونة من الفكرة والبديل العاطفي لها)

أحياناً يتحول البديل العاطفي والفكرة الرئيسة في نص القصيدة أم في إحدي مقاطعها إلى طرفي استعارة نستطيع تسميتها بالاستعارة الكبرى كما يحدث السياب ذلك في شعره.

نأتي بنموذج آخر من شعر السياب لنري من جانبٍ مدي استطاعته علي تنوع الصور الشعرية وإثراءها ومن جانبٍ آخر نستقصي الاستعارة الكبرى في هذا المقطع أيضاً. يقول السياب:

عينك والنور الضئيلُ من الشموع الخائيات / والكأسُ والليلُ المطلُ من النوافذ
بالنجوم / يبحثُ في عيني عن قلبٍ وعن حُبٍ قديمٍ / عن حاضرٍ خاومٍ وماضٍ في ضبابِ
الذكريات (السياب، ٢٠٠٠م: ٦٩).

نحتاج إلي تركيز الحواس المختلفة لاستيعاب معاني هذه العبارات التي تدل علي معنى نهائي هو المقصود الأساسي عند الشاعر. فلقد أتى بالصور الشعرية التي تكاد أن تكون كل واحدة منها علي حد ذاتها منفردة عن الأخرى. لكن الإحساس الذي يغمرنا في النهاية هو ناتج من تلك الصورة المخبأة تحت قشرة هذه الكلمات معاً. لأن ما يريده الشاعر هو الوصول - بواسطة هذه الرموز والصور الناقصة الغامضة أحياناً- إلي غايات كاملة مطلقة وعالم مثالي يتمناه. ولكن قد ضاع في ضباب الذكريات وأصبح شيئاً من الماضي ولا يحصل الشاعر على شيء منه إلا استحضاره في القصيدة. الفقدان وحالة الضياع هذا ما يتبقي من الصور بعد انصهار المفردات في أذهاننا وكأنما السياب قد خلق استعارة كبرى حيث جاء بالتعبير عن حالة الضياع (المستعار له) عبر هذه الصور المذكورة آنفاً جميعاً والتي نستطيع أن نعتبرها " مستعار منه " بعبارةٍ أخرى قد استعار السياب مشهداً عبر تلك الصور الرائعة ليقارب بواسطته مشهداً مأساوياً آخر قد أحسه في ذاته وهو حالة الضياع والخواء المسيطرة عليه.

كما نري بعض العناصر المشتركة التي تربط المستعار له الكلي مع المستعار منه الكلي وهي (حاضرٍ خاومٍ) الذي يدل علي الخواء بشكل مباشر بين طرفي هذه الإستعارة الكبرى.

في هذه النقطة أيضاً ومن أجل أن نقوم بمقارنة بين أسلوب السياب ومقدرته الإبداعية علي تحويل الفكرة إلي بديلها العاطفي واستبدال التخاطب العقلي إلي التخاطب الشعوري وبين أسلوب شاعرٍ آخر؛ نأتي بقصيدة "الحلزون الجهنمي" لمحمد الماغوط ونستقصي ما بها من فكرة :

لن أضع رأسي حيث يضعه الآخرون/ مثل الشهيد عدنان المالكي / في أرقى شوارع
دمشق / بقبة وسيف بيدي ونياشين على صدري / حتى أعرف من صرعه في ريعان
شبابه / وقلب المنطقة عاليها سافلها / وجعلها تتدحرج بكل طاقاتها ومواردها
وأحزابها ومثقفها ومطربها / صعوداً وهبوطاً / يميناً ويساراً / من جبل إلى هضبة إلى
سفح إلى نفق / إلى كامب ديفيد / إلى أوصلو / إلى صبرا وشاتيلا / إلى قانا / إلى
مدريد / إلى ابن لادن / إلى علي الكيماوي / إلى علي الديك / ورسم خريطة جديدة /
لنا وللعالم أجمع / لن نكون أكثر من جدار لتعليقها / أو بعوضة على إطارها. (أدب
الموسوعة العالمية للشعر العربي، محمد الماغوط، (٢٥/٨/٢٠١٥)

يقول ستيفن سبندر في مقاله " كيف ننظم قصيدة " «إن نظم الشعر يستلزم اهتماماً
خاصاً من الشاعر، ويتطلب منه بعض المزايا المتعلقة بالأذن والنظر والتخيل والذاكرة
وغيرها. ينبغي أن يكون في استطاعة الشاعر التفكير بشكل صوري، ثم السيطرة على
لغته سيطرة أشبه بتلك التي يتمتع بها الفنان علي لوحه ألوانه، حتي ولو كانت لغته
محدودة جداً.» (أسس النقد الأدبي الحديث، ٢٠٠٥م: ٣٠٨)

ونحن نتساءل ما هي العناصر الشعرية الموجودة في هذا النص؟ ماذا يريد الشاعر أن
يقول عبر هذه الكلمات غير مانراه أمام عيوننا في قوالب جاهزة واصطلاحات صحفية
ومفردات غير شعرية؟ الفكرة ظاهرة للعيان من الشطر الأول والحرف الأول (لا) وهي
فكرة الرفض الواضحة حيث لا يوجد لها بديل عاطفي وتكرار حرف الجر (إلي) ومجيء
اسماء لاتمت بصلة إلي اللغة الشعرية ك «كامب ديوييد وأصلو وبن لادن وطاقاتها
ومواردها وأحزابها ومثقفها ومطربها» حول النص إلي خطاب جماهيري بحت لأن
افتقار النص إلي الخطاب الشعوري والعناصر الشعرية وافتقار الشاعر إلي المقدرة
الإبداعية يؤدي إلي ظهور آثار الصناعة فيه. ولأن «لغة الشعر، كلغة عليا لا تخضع
لقواعد التخاطب المألوفة ولاتدين للغة النشر أو تستسلم لقيودها، وإنما هي التي تسن
لهذه اللغة نظامها السامي المتجدد وتبقي سيدة عليها.» (معتوق، ٢٠٠٦م: ٧٦)

لكننا لانجد هذه اللغة العليا المتمردة علي قواعد التخاطب العقلي المألوفة في نص
محمد الماغوط بل نري الفكر المصمم خلال القصيدة وهو يصرخ داخل كل شطر
ومفردة ولايتبقي شيء من فكرة الشاعر ليكتشفه المتلقي القارئ فيما بعد ويستمتع

بكشفه بعد محاولة وجهدٍ وحركة فكرية كما يوجد مثل ذلك في نصوص السياب من عمقٍ وغموضٍ إثر اختباء المقصود داخل أصداف الصور والخيال بسبب عدم خضوع لغة السياب الشعرية لقيود التخاطب العقلي أم لغة النثر العادية.

٥- تلقي الشعر القائم علي الإنفعال العقلي والرمزية الإيحائية :

بالنسبة إلي حالات التلقي للنصوص الشعرية القديمة، توجد حالتان: حالة الإقناع وحالة الإنفعال العاطفي. ولكن في فهم وتلقي نصوص القصيدة الحديثة توجد حالة ثالثة أيضاً، هي حالة الإنفعال العقلي. فإن الشعر في حالة الإقناع هو رسالة ذهنية عقلية غايتها إقناع المتلقي، وفي حالة الإنفعال التي تعتمد علي التعبير الوجداني المرتكز علي الحس المباشر، يحاول الشاعر من خلال الشعر أن يُثير المخزون العاطفي لدي المتلقي والنص يكون هادفاً لإثارة الانفعال في مخيلتنا.

فستطيع القول بأن النص العقلي الهادف للإقناع قد يشكل - بالأحري - فكراً. والنص الهادف لإثارة الانفعال والعواطف فهو شعر. وإنما نجد هاتين الحالتين التقليديتين في معظم شعر السياب الكلاسيكي. لكننا في هذا المقطع من قصيدة "رؤيا عام ١٩٥٦" للسياب:

حطتْ الرؤيا علي عيني صقراً من لهيب: / إنها تنقض، تجتث السواد / تقطع
الأعصاب تمتصّ القذي من كل / جفن، فالمغيب / عاد منها توأماً للصبح - أنهار المداد /
ليس تطفي غلّة الرؤيا: صحاري من نجيب / من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء
المعاد؟ / أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟ / أيها الصقر الإلهي الغريب / أيها
المنقض من أولب في صمت المساء / رافعاً روعي لأطباق السماء / رافعاً روعي -
غنميديا جريحا، / صالباً عيني - تموزاً، مسيحا، / أيها الصقر الإلهي ترفق / إن روعي
تتمزق، / إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت ربحاً. / في غيمة الرؤيا / يوم بلا ميعاد /
جنكيز هل يحيا / جنكيز في بغداد؟ / عين بلا أجفان / تمتد من روعي / شفق بلا
أسنان / ينداح في الريح / يعوي: أنا الإنسان. (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٣٣)

نحن نكون هنا أمام نصّ ليس نصّاً عقلياً يريد الإقناع كما أنه ليس نصّاً انفعالياً يحاول إثارة المخزون العاطفي في داخلنا وحسب بل إنه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان (كما هو في خصائص الرمزية الإيحائية مثل تشعيت الحواس أو تراسلها). فهنا

يخلط السياب بين الحواس كما يخلط بين الوظائف العضوية للإنسان، ليحوّل انفعالنا العاطفي إلي حالة الانفعال العقلي وهذه حالة ثالثة تُمكننا - بواسطة الإيحاءات- من الحصول علي فهم لعالم وراء هذا العالم. ففي الرمزية الإيحائية قد يروض الشاعر عقلنا ليكون مستعداً لتلقي هذه الصور.

في البداية الرمزية، تحطّ الرؤيا علي عيني الشاعر، والرؤيا دلالة رمزية تدور حولها سائر الرموز الموحية في القصيدة. والرؤيا أساساً ليست من جنس هذا العالم بل إنها تأتي من عالم غامض آخر، والصقر هو رمز الحرية والإنطلاق اللامحدود، هذا هو عالم بدر شاكر السياب الذي يحاول أن يجعلنا نتفاعل معه عقلياً لندركه ونصل عبر رموزه إلي كنهه المجهول. وحين يُخاطب "الصقر الإلهي الغريب" و"المنقض من أولب في صمت المساء" لا يريد الشاعر أن يقنعنا بفكرة أو يثير العاطفة في داخلنا بل "الإنفعال العقلي" هو المطلوب والهدف الذي يسعى وراءه.

وعندما يقول السياب: "صالباً عيني..". قد يعطي وظيفة جديدة للعين، إذ هي تتحمل عقوبة الصلب التي تخص الإنسان ويحدث الشاعر ذلك من باب "تراسل الوظائف" وهو توظيف ابداعى لخلق الجمال الأدبي. إذن في القصيدة الحديثة توجد شاعرية جديدة وإمكانية إبداع جديدة تتطلب منا نوعاً من التلقي الجديد.

ثم توجد في هذا المقطع مفردات دينية موحية؛ كالمعاد والبعث والموت والنار، إذ تُضفي علي القصيدة سياقاً دينياً- ماورائياً. وربما أراد السياب أن يجعل القصيدة مغمورة في جو من الإيحاءات والدلالات الرمزية فجاء بذكر المعاد الذي يثير الإنتباه إلي عالم الغيب وكذلك الموت والنار التي تذكرنا بالجحيم وما يختص بتلك العوالم الغامضة.

٦- تجليات المقدرة الشعرية في التشبيه

ما هو الشعر ومن هو الشاعر؟ لاشك أن الشعر هو الجنس الأدبي الإبداعى الأشهر والأكثر تداولاً عند العرب منذ الجاهلية إلي اليوم وبلغ الشعر منزلة كبيرة عندهم بحيث أطلقوا عليه عنوان "ديوان العرب". تجدد الشعر في العصر العباسي علي يد أمثال أبي تمام وأبي نواس والمتنبي كما رأينا في طور تجديده ما طرأ عليه عند الشعراء الأندلسيين (الموشحات والأزجال والموااليا) ثم جاءت ثورة الشعر الحديث وتولدت منها القصيدة الحرة أو كما تسمي "التفعيلة" وبعدها بقليل رأينا التجربة الأدبية الجديدة أو كما يحلو لهم

في تسميتها بالثيرة أو "قصيدة النثر" التي مازالت لم تنتهي الخلافات والسجال والجدال فيها وعنها. أما بصرف أنظارنا عن الخلاف والإختلاف الموجود بين هذه الأنواع الشعرية الثلاثة البارزة، يبقى السؤال الجوهرى قائماً وهو: ما هو الشعر وما هو اللاشعر؟ من هو الشاعر ومن هو المتشاعر؟

أحياناً تتبادر إلي أذهاننا مثل هذه الأسئلة فحقاً ما هي حقيقة الشعر وإلي أي حد ومستوي يجب أن يبلغ الكلام ويسمو حتي يُطلق عليه اسم الشعر وما هي لوازمه الأساسية التي يجب علي الشاعر أن يبرع فيها ويبدع ويجدد ويحدث؟ هناك لوازم عدة ولاشك أن أحد هذه اللوازم هو التشبيه ؛ التشبيه القائم علي الخاصية الفنية الإبداعية والمتباعد عن التكرار والسطحية.. فإن تغاضينا عن وجود اللوازم الأدبية الأخرى كالاستعارات والمجازات والكنائيات والمحسنات اللفظية والمعنوية، فلانستطيع أن نتخيل شعراً ما دون وجود التشبيه فيه والتشبيه باعتبار ظهور وجه الشبه فيه أم عدم ظهوره يقسم إلي قسمين :

أولاً: التشبيه القريب المبتذل وهو لشدة الوضوح في وجه الشبه سرعان ما ينتقل فيه ذهن المتلقي من المشبه إلي المشبه به دون تأمل وتعب وتلذذ فعندما تريد أن تشبه أحداً بكائن شجاع سيتبادر الأسد إلي ذهن المتلقي.

ثانياً: التشبيه البعيد الغريب ؛ الذي بسبب خفاء وجه الشبه وعدم ظهوره فلا يتم فيه الإنتقال من "المشبه" إلي "المشبه به" إلا بعد التأمل وبعد عملية التحليل والكشف وهذا الأمر هو سبب تفضيله علي التشبيه القريب المبتذل لأن الأمر الذي يحثك علي التأمل والتعمق سيكون الذ واشهي من الأمر الواضح البسيط الذي يسهل وصوله إلي الجميع، فلننظر لهذا الشعر المعروف مثلاً :

« والشمس كالمرأة في كف الأشل تجري علي السماء من غير فشل » (التفتازاني، ١٣٨٠ش: ١٩٨)

إن وجه الشبه وهو الهيئة المنتزعة من الحركة السريعة للضوء مع توهج الشمس واضطرابها وتموجها حين الغروب لايتأتي في ذهن المتلقي إلا بعد تأمل وتعمق وكشف. فالشعر في مرحلة متطورة يصل إلي هكذا تشبيهات عميقة بديعة والشاعر الحقيقي هو من يغوص في بحر هكذا أمور ليصنع لنفسه مجموعة خاصة من التشبيهات

والاستعارات والمجازات البديعة للتعبير عن خلجات نفسه ويتجنب الابتذال ولا يرضى لنفسه المكوث في السطحية ام توظيف التشبيهات القريبة ومالاكتها السن الشعراء السابقين.

من منطلق التشبيه القريب المتبذل الذي لا يستسيغه الذوق وما يقابله من التشبيه البعيد الغريب المستحسن فلننظر في نماذج من شعر الشعراء حتي نطبق عليها مبدأنا ونقرب الصورة إلي الأذهان، علي سبيل المثال يقول الشاعر بدر شاكر السياب في مطلع رائعته " أنشودة المطر":

« عينك غابتا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينأي عنهما القمر » (السياب،

٢٠٠٠م: ٢٥٣)

ما هو الوجه المشترك بين طرفي التشبيه "عينك" و "غابتا نخيل" المقيدتين بـ"ساعة السحر"؟ ما هو لون النخيل في تلك الساعة؟ شديد السواد كظلمة السحر، أليس كذلك؟ هل أشار السياب إلي هذا السواد بشكل مباشر أم جعلنا تستدل عليه بنفسنا بعد تأمل وتفكر وإشراك فكري وتلق عقلي يؤدي إلي كشف رائع وحركة ذهنية انتقلنا بها من المشبه إلي " المشبه به" لاستيعاب الصور الشعرية بعد تخيلها كمنظومة كاملة؟ فنحن هنا نجد الإبداع عند الراسم (الشاعر) مما يثير الدهشة وهذا بسبب خفاء وجه الشبه وتوظيف تقنية التشبيه البعيد الغريب كما يسمي في البلاغة القديمة والشواهد كثيرة لهذا النوع الأثيق من التشبيهات في ديوان السياب.

الخاتمة والنتائج :

أولاً: بالنسبة لموضوع الشعر الملتمزم الذي يخدم القضايا المصرية في المجتمع والنقطة المقابلة لهذه النظرة أي الفن للفن، لقد تبين أن الشاعر الذي يمتلك المقدرة الشعرية والبراعة الأدبية اللازمة يستطيع الجمع بين هاتين النظرتين في مكان واحد حيث من جانب قد يلتزم بقضايا مجتمعه ويتخذ منها مادة دسمة لمواضيعه الشعرية ومن جانب آخر يوظف جميع طاقته ومخزونه ولغته الشعرية ليعرض بضاعته في أجمل الأردية الموشاة بعناصر الخيال المجنح والصور الشعرية الرائعة. ثانياً: الصورة الشعرية عند السياب لها أكثر من مدلول واحد لأنها مبنية علي وعي وتحمل خاصة الإيحاء والإلهام الشعري في طياتها لكنما نري الألفاظ والصور في

شعر محمد الماغوط وأحمد مطر _ علي الأغلب _ ليس لها إلا مدلول واحد ولا يتعدى معناها حدود الألفاظ وهذا يدل علي ضعف المقدرة الشعرية في تكوينه خصوصهما مع ما تنطوي عليها من مفارقات تصويرية أحياناً.

ثالثاً: وجود البديل العاطفي الذي ينوب عن الفكرة الرئيسية ويدل علي المقدرة الشعرية، يميز شعر السياب عن شعر محمد الماغوط وأحمد مطر اللذين استخدمتا أسلوب التعبير المباشر الذي يفتقر إلي خاصية البدائل العاطفية للأفكار المطروحة في طيات قصائدهما.

Abstract

Composition ability and creativeness of poets expresses in the extent of their ability in innovation and using poetic imagination forms and covering concepts and ideas and also feelings that they are intending transfer to our mind, in imaginative covering and locating emotion and feeling versus that thoughts and implicit mental concepts. Therefore during their poetic innovation they are bridling the speech and employing language, words and perceptions and changing it in specific style. By using this kind of style they can mention concepts and facts distinct from superficial form of speech and words that are sorted inside of that style. That is high in comparison to language that is used in none poetry and scientific documents.

Composition ability is based on elements that skillful poets consciously need them to use in structure of literary contexts. Some kind of this elements are: "rational displacements", metaphors, imagination forms and creating inspirational poetic environment. From this point of view Badr Skakir al- Sayyab poem; Pioneer Arab contemporary literature poet distinct from other poets poetry because he by the aim of using literary elements and techniques banished his poetry from straight concepts and scientific and mere intellectual speech.

This gave the poet opportunity to create poetic environment and inspirational and indirect concepts to make the reader react rationally and associate mentally, while poetry of other poets such as Muhammad al-Maghut and Ahmed Matar (that is studied in this article) as a whole don't have this kind of characteristics.

Keywords : contemporary literature , composition ability , imagination in poetry , emotional displacement , simile .

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

- التفتازاني، سعدالدين(١٣٨٠ش)، مُختصر المعاني، ط٧، قم، دار الفكر.
- السياب، بدر شاكر (٢٠٠٠م)، الأعمال الشعرية الكاملة ل(بدر شاكر السياب)، ط٢، بغداد، دارالحرية.
- الجبوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠٧م)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة، ط٢، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.
- زايد، علي عشري (٢٠٠٨م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط ٥، القاهرة، مكتبة الآداب.
- عبدالقاهر الجرجاني (١٩٦١م)، دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، القاهرة، مكتبة الآداب.
- عصفور، جابر (١٩٩٢م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، الدار البيضاء - المغرب، المركز الثقافي العربي.
- فضول، عاطف (٢٠١٣م)، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، ط١، دمشق، دار تكوين.
- " مارك شوردر" و"جوزفين مايلز" و"جوردن ماكنزي" (٢٠٠٥م)، أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة نجاج عطار، ط٢، دمشق، وزارة الثقافة.
- محمد معتوق، أحمد (٢٠٠٦م)، اللغة العليا، ط ١، الدار البيضاء - المغرب، المركز الثقافي العربي.
- مطر، أحمد (٢٠١١م)، الأعمال الكاملة، ط١، بيروت، دار العروبة.
- موريه، س (٢٠٠٣م)، الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيح السيد وسعد مصلوح، ط١، القاهرة، دارالغريب.
- يحيى، أحلام (٢٠٠٤م)، ويشربُ النخيل، ط ١، دمشق، دار نينوي.

ب) المواقع الإلكترونية :

- أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، الشعر الفصيح، ديوان محمد الماغوط، (٢٠١٥/٨/٢٥)
<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh%r&doWhat=shqas&qid=77587&r=&rc=10>

تجليات المقدرة الشعرية في الشعر العربي المعاصر..... (٤٣٨)

- أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، الشعر الفصيح، ديوان احمد مطر، (٢٥/٨/٢٠١٥)،
<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh1Ver&doWhat=lsq&shid=٣>
- وازن، عبده، (الأربعاء، ٢٤ مارس، ٢٠١٥)، حوار الحياة مع الشاعر أدونيس، (١٩/١١/٢٠١٥)
المجلة الإلكترونية: جهة الشعر:
<http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/AbdaAlwazan٢٦-٧-٢٠١٥.htm>