د. محمد الاسدي

بناء السفينة . دراسات في النص النوابي

دار الشؤون الثقافية

بغداد . ٢٠٠٩

كيف نبني السفينة

في غياب المصابيح

... والقمر

مظفر النواب

مدخل الى مباحث الكتاب :

يقدم النص النوابي شريحة نصية على قدر كبير من الثراء في محمولها الجمالي والمعرفي وموقعها المنزاح عن المسار الخطي للحداثة الشعرية العربية ، وعلى الرغم من عمق التجربة وأهميتها فإنها لم تحظ بما يناسبها من المقاربات النقدية ، ولعل من المفارقات الطريفة أن بعض القراء . وبضمنهم عدد من المنتمين إلى حرفة الأدب . يكاد تصورهم عن الشاعر يقتصر على تجربته في الشعر المكتوب باللهجة العراقية الدارجة (الشعر الشعبي) ، ويتفاجأ بعضهم حين تحدثه عن تجربة (فصحى) للشاعر تضاهي إن لم تتفوق على تجربته في الشعر الشعبي ، ولكن النواب مع ذلك أسهم في رفد الخطاب الشعري العربي الحديث بملامح أسلوبية غاية في الجدة والتأثير ، بما يمكننا من القول بوجود ملامح (نوابية) في شعر التفعيلة قياسا على الملامح السيابية والدرويشية والنزارية ، فالنواب صاحب اتجاه جمالي غاية في الخصوصية يميزه بقوة عن معاصريه الأفذاذ هؤلاء ، وقد جاءت هذه الدراسة لتملأ قدرا من الفراغ النقدي البين فيما يتعلق بالتجربة النوابية الكبيرة ، فدراسة مثل دراسة الباحث الفاضل باقر ياسين غلب عليها الاستقراء الرياضي وندر فيها التحليل والتأويل ، ولم تتغلغل في أعماق المستويات الرئيسة التي منحت النص النوابي فرادته وحققت انزياحه وهي المستوى الإيقاعي ، واللغوي ، والصوري ، على الرغم من تطرقها إليها ، بل إن عددا من المقالات والقراءات المتفرقة السابقة قد تتفوق على الدراسة المذكورة في حيويتها ، خلص أحد أهم المتابعين للنص النوابي وما كتب عنه وهو الناقد نذير جعفر إلى أن كتابنا هذا (بناء السفينة . دراسات في النص النوابي) هو أفضل ما كتب عن تجربة مظفر النواب حتى صدوره عام ٢٠٠٩ ، ونثبت هنا مقالته التي نشرها في صحيفة (الثورة) في ملحقها الثقافي الصادر بدمشق في ٢٠٠٩/٦/٢٣ ، وهي بعنوان (التلقي النقدي لشعر مظفر النواب . غربة شعر وفروسية شاعر) .

((((ارتبطت تجربة مظفّر النّواب الشّعرية بمرحلة النّضال الثوري التحرّري التقدّمي للشعب العراقي في مواجهة قوى الرجعية والتخلّف والاستبداد من جهة وقوى الاستعمار والاحتلال الاستيطاني لفلسطين واجزاء من الوطن العربي من جهة ثانية ، لكن هذا الارتباط ـ على أهميته ـ لم يكن كافيا لتحول

هذه التجربة إلى ظاهرة متفرّدة في خطابها وتأثيرها وساحات تلقيّها من النخب الثقافية والقوى السياسية والطلاّبيّة والشعبية، لو لم تحاكي بنبرتها الجريئة غير المهادنة هموم وتطلّعات وآلام الجماهير العريضة أوّلاً. ولو لم يكن لها حاملها الفنّيّ المميّز والخاص بها ثانياً.

وما يحزّ في النّفس، أن الانتشار الواسع لقصائد محدّدة، وتحوّلها إلى أيقونة أو منشور سرّيّ يعبّر عن لسان حال المقهورين والمناضلين في بعض البلدان العربية، مثل: «القدس عروس عروبتكم»، و«بيان سياسي»، و«براءة ,«و«للريل وحمد»، و«أفضحهم»، أسهم في استبعاد التجربة الكليّة للشاعر ,والنظرة الشمولية إليها، وحصر قيمتها في موضوعاتها وجرأة خطابها، وأبعدها عن دائرة التلقّي النقدي الذي يكشف عن أسرارها الفنيّة، وتقنياتها، وحقولها الدّلالية، وموقعها من حركة الشعر العربي الفصيح والشعبي، ومدى تناصّها أو تقليدها أو تجديدها على هذين المستويين مع الموروث والمنجز الشعري المعاصر. لا بل إن الأمر تعدّى ذلك إلى ترويج بعض القصائد المباشرة الغاضبة التي تتماس مع حركة الشارع وانفعالات الجماهير، وتهميش القصائد الأخرى المشحونة بظلال نفسية وإنسانية عميقة، وقيم وصور جمالية جديدة ومبتكرة! كما بدا التركيز على الشاعر أحيانا لا على شعره، فانشغل الكتّاب بتتّبع محطات حياته بدءا من هروبه من السجن، ثم عودته وتعيينه مفتشا للفنون في وزارة التربية، ثم فراره خارج العراق، وتنقّله بين عواصم عربية عدّة، كان أبرزها دمشق. ، ومع قلة الدراسات التي تناولت التجربة الشعرية للنوّاب، التي لم تحظَ حتى الآن بما تستحقّه على مستوى الدراسة الفنيّة، فإنه يمكن تصنيف الدّراسات والكتب التي تناولت شعره إلى أربعة أقسام:

القسم الأوّل: وتمّ التركيز فيه على المظاهر العامّة لخطابه الشعري، وعلى الشاعر نفسه من حيث سيرته الذّاتية، وتجربته الحياتية، والسياسية. ويندرج

تحت هذا القسم كتاب عبد القادر الحصني وهاني الخير:«مظفّر النوّاب شاعر المعارضة السياسية ـ قراءة في تجربته الشعريـة ـ ١٩٩٤». وكتاب باقر ياسين: « مظفر النّواب : حياته وشعره ـ .«1988

القسم الثاني:

وتمّ التركيز فيه على قصائد النّواب الفصيحة والعاميّة، المتعلّقة بالنضال السياسي. وهو كثير، ومنه على سبيل المثال لا الحصر دراسة محمّد عيد الخربوطلي بعنوان: «شعر مظفّر النوّاب النضالي والسياسي»، التي تناول فيها مظاهر الانتماء والبعد الطبقي، ومواكبة الحدث النضالي، والتعرية السياسية، والتاريخ العربي والإسلامي، واغتصاب الأرض العربية، ومواقف الحكّام، والثوريين المزيّفين. ثم خلص إلى مجموعة من الملاحظات النقدية المتعلّقة بهذا النوع من شعره، منها:

ـ تمتعه بدرجة عالية من الشمول في الرؤية الشعرية المؤسسة على جذر تاريخي عميق ومهاد اجتماعي محدد طبقياً وسياسياً. وبدرجة من الانسجام والتجانس الشعري الشعري، والشعري الحياتي. وبالوضوح والجرأة، النابعين من طبيعته الشخصية، وطبيعة المواضيع التي يتناولها، وطبيعة المرحلة السياسية التي يتعامل معها.

ـ ارتباطه بالواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي الذي أفرزه، وتشكيله صورة مكملة له.

القسم الثالث:

اقتصر على شعره الشعبي كما في دراسة زعيم الطائي:«مظفّر النّواب ـ دراسة في شعره الشعبي»، حيث رأى أن مضامين هذا الشعر تتوزّع على الغزل والمواجيد، وما يرتبط بالثورة وانتفاضات الشعب. وأشار إلى أن قصائد العشق الغزلية تفوق نظيرتها عددا، أما القصائد الثورية، فتبدو غالبيتها كمراث لأشخاص قتلوا في الأحداث المتضاربة والسنوات القلقة التي شهدتها العراق، إما غيلة أو في ساحات المعارك خلال الصراع مع قوى القهر والاستبداد. وبيّن أن النوّاب منح هؤلاء الشهداء حضورا جليا جعلهم يتجاوزون حيواتهم القصيرة المتحدية، عبر أشكال مقاومتها الفذة إلى قـامة الوجود الأسطوري الدّال ـ على حدّ تعبيره ـ وأشار إلى أن تلك القصائد قد قيلت أو كتب أكثرها في مناسبات خاصّة، وحملت أسماء قتلى المعارك، وبعضها سمي بأسماء العشائر التي ينتمون إليها. ثم توقّف الطائي عند صوفية المكان في النّص النوّابي ,والقناع الأنثوي، واللغة الجديدة، وقاموس الشاعر اللفظي الذي تتكرّر فيه مفردة «نجمة»، ودلالة هذا التكرار، وأبرز التقنيات الفنيّة، ثم تجليات المكان: «الريف والمدينة والصحراء» في شعره الشعبي.

وفي تفسيره لتخلّي الشاعر في مرحلته الثانية عن الكتابة باللهجة العامية وانصرافه إلى الفصحى، يشير الطائي إلى أن السبب الأول ربما يكمن في ابتعاده عن العراق وعن دائرة الوجدان الشعبي ومصائره وأسئلته التي كانت ملهما دائما له، ونفيه إلى بيئة مختلفة بعيدة عن أجوائه الأليفة الصميمة وأناسه الذين عاش معهم فترات تشرده وأحلامه الأولى، إضافة إلى اطلاعه الدائم على مسيرة الشعر العالمية ، ثم ارتياده آفاق تجربة نضالية جديدة على أفق آخر. أما السبب الثاني والأهم في رأيه، فيكمن في انحسار الكتابة الدارجة في أقطار عربية عديدة، بعد رحيل كتّابها الكبار أمثال بيرم التونسي وصلاح جاهين وميشال طراد والرحابنة.

وفي هذا السياق المتعلّق بشعر مظفّر العاميّ تأتي قراءة فاطمة المحسن: «مظفّر النّواب وقصيدة العراق» التي تناولت فيها مظاهر التجديد في قصائد النوّاب، وخصائص اللهجة المحكية في شعره، مشيرة إلى استخدامه أداة التصغير التي تتناغم مع غنج ودلال الطفولة، والتنغيم الذي يدّور البيت، ويقلب الحروف ويلعب بها، ورياضة التوريات والقفز بين المعاني التي تكشف حرارة الحب وفطرته الأولى.

القسم الرابع:

تمّ التركيز فيه على النظرة التحليلية لقصائد معيّنة في شعر النّواب كما في كتاب د. عادل الأسطة: «الصوت والصدى ـ ١٩٩٩» الذي درس فيه قصيدة «ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة» دراسة مفصّلة، وقصيدة «بحّار البحّارين» التي تناول فيها الثنائيات والرموز التراثية، وصلتها بنصوص العصر ، ***أما كتاب د. محمّد طالب الأسدي: «بناء السفينة..دراسات في النّص النّوابيّ» فهو تتويج لكل ما كتب عن تجربة النّواب، لما اشتمل عليه من شمولية النظرة، وعمق التحليل للأشكال والمضامين، وصلتها بالتراث والمعاصرة ,وموقعها من حركة التجديد الشعري العربي. فقد توقّف في المقدّمة عند مفهوم الحداثة في الشعر، ثم درس توظيف اللون ودلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب متوقّفا عند شعريّة اللون، ومرجعيته المعرفية، وسيميائه ,وتوظيفه شعريا. مبيّنا غلبة ورود اللونين: الأزرق والأحمر في شعر النوّاب ,والدلالة الرمزية لهما، وأشكال توظيفهما. كما تناول الأبنية الإيقاعية في شعر النّوّاب متوقّفا عند ثنائية الوزن والإيقاع، ومحاولا التمييز بينهما ,وعلاقة شعر مظفّر بكل منهما. ثم تناول ظواهر تكرار الحرف والكلمة والعبارة ووظائفها وجمالياتها وصلة كل ذلك بالبنية الإيقاعية. وحلّل لغته الشعرية وظواهر تراكيبها الفنيّة، المتمثّلة بتوازن العبارة، ومدّ الجملة، واستدعاء المفردة المعجمية، والأثر القرآني على مستوى اللفظ، وعلى مستوى القصّة القرآنية. وبيّن أشكال وتجليّات استعادة الذاكرة الشعرية التراثية، وعلاقات التناص، والتداخل النّصي، وتناسل النصوص، والاقتراض من اللهجات، والألفاظ المستحدثة.***

وتعدّ هذه الدراسة المستفيضة المتبصّرة في النّص الشعري النّوابي ,مثالا للنقد التطبيقي الذي يجمع بين علمية ورصانة النزعة الأكاديمية , وحساسية الذائقة الجمالية، وهو ما لم تحظ به التجربة الشعرية للنّواب من قبل.

إن التلّقي الجماهيري الواسع لشعر النّوّاب، والطبعات العدّة التي حظي بها سواء أكانت أصيلة أم مزوّرة، والكاريزما التي يتمتّع بها الشاعر نفسه، سواء في إلقائه، أم في حضوره الثقافي، أم في تجربته النضالية، ذلك كلّه مؤشر هام على مكانته. لكن هذه المكانة ستبقى رهن التخمينات، والنظرات المجتزأة، والمعايير الإيديولوجية المسبقة، ما لم تتعزّز بمزيد من الدراسات النقدية التي تكشف عن خصوصيتها، وتفّردها، وثرائها الجمالي والدلالي والإنساني.))))) انتهت مقالة الناقد نذير جعفر .

وعودا على ذي بدء ، وقبل الشروع في دراستنا ، نود أن نثبت ابتداءً رأينا الشخصي في مسألة الشكل الشعري وعلاقته بحداثة النص : أرى أن الحداثة في الشعر ليست شكلاً يتخذ ، بل واقع مقنع يتحقق ، فالإقناع أعلى درجة من الشكل ، وكلما نجح النص في إقناعنا بحداثته كلما كان اقرب الى الحداثة ، والإقناع يخاطب العقل ، ويحاوره ، والعقل كفيل بأن يكون فيصلاً بين ما هو :

١. حديث في **شكله** وخال من **المضمون** المقنع .

٢. كلاسيكي في شكله وذو مضمون حداثوي مقنع .
٣ . حديث في شكله ومضمونه .
٤ . كلاسيكي في شكله ومضمونه .

والعقل هو الفيصل ايضاً بين :
ما هو **أدبي** وما هو **عقلي** وما هو **ممتع** وما هو **مفيد** وما هو **ممتع ومفيد** معاً .

تتجلى **الطبيعة الخالدة** للابداع وتتوهج في النص العابر للقراءات والنصوص ، ذلك الذي يحترم العقل ولا يحاول الالتفاف عليه او تجاوزه ، فلا يمكن لنص ، مهما امتلك من حيل **الإدهاش** ان يخدع **العقل الجمالي** ، ولذلك قد نجد نصاً قديماً كالنص العلائي او الحلاجي او الجاحظي او المقفعي او التوحيدي يقف شامخاً في عمق الاهتمامات النقدية الحديثة ، وفي عمق اللاوعي الجمعي للكتلة اللسانية العربية ، وان كانت الرؤيا قد اختلفت واللغة تغيرت مع تغير المقياس الجمالي ، ولكننا لا نستطيع أن ندعي مثل ذلك لل**بهاء** زهير او **ابن سناء** الملك **مثلا** ولا حتى في نصوص الشاعر او الكاتب **الواحد** مهما كان أدبه " ذا طبيعة خالدة " بتعبير أصحاب نظرية الأدب .

ومثل ذلك ينطبق على ما نعاصره من الكتابات الأدبية ، إذ لا يشفع الانتماء **الزماني** لأحد في أن يستحق صفة الحديث ، وانما يشفع له ما يقدمه من حقائق تجسدها الكتابة – بوصفها **وقائع** نصية – ومقدار **الإقناع** الذي يقدمه **خطابها** في البعدين **الشكلي والمضموني** لسيرورة هذه الوقائع .

أُؤمن أن الحداثة العربية ما زالت في طور **التأسيس** ، وأن تكامل نظرية شاملة للأدب الحديث يحتاج إلى **عشرات** السنين الإضافية ، بل ربما إلى قرنين أو أكثر عندما يصبح المشهد اكبر والتفاصيل أوضح وحين يتخلص الأدب والنقد من **انفجارياته** الحماسية وأحكامه المتسرعة التي أطلقها في تلك الحقبة او تلك من عمر الحداثة متوهماً بأنه اصبح مؤهلاً للتنظير للحداثة ولقراءة سيرورة نصية عمرها أكثر من أربعة عشر قرناً ، يجب ألا ننسى أن حداثة الشعر وهي الأسبق في ولادتها لدينا من حداثة الأجناس الأدبية الأخرى لم يمر على انطلاق أول نصوصها " **البدائية** " (كوليرا نازك وأزهار السياب الذابلة او غير ذلك مما كدح في برهنته المؤرخون سواء أكان سابقاً عليهما ام لاحقاً) كل ذلك لم يمر عليه حتى كتابة هذه السطور سوى ستين عاماً – على وجه التقريب – وقد شهدت هذه الستون عاماً ظهور **أشكال كتابية** أخرى للشعر مثل **قصيدة النثر** والكتابة **النصية** ناهيك عن جهود تطويرية مماثلة للرواية والقصة والمسرحية والمقالة والسيرة الذاتية ، والتنظير النقدي وكل ما يدخل (القلم) في عملية أنتاجه ، فهل يمكن لأحد ان يزعم ان (ستين عاماً) أو حتى مائة تكفي لتقديم قراءة موضوعية للحداثة التي نطمح إلى تحقيقها ؟ إن كل جهودنا حتى تحقق ذلك ، هي مجرد **قراءات** في حقل **مترامي** الأطراف من **التجريب** ، أما الوثائق النقدية الأكثر أهمية التي ستبقى فتمثلها **النصوص** الإبداعية الحقيقية ذات الطبيعة الخالدة تلك التي ستستقطب المزيد من القراءات باستمرار وتكون **محفزة** للتناص والتلقي ، لدى شريحة واسعة من

الجمهور الأدبي ، وكما أسلفنا : في داخل كل نص ناجح ممتع ومفيد ربما **تكمن** نظرية نقدية كاملة لمن يتمكن من استبطانها ، وإعمال الحفريات المعرفية المناسبة في تضاريسها .

وبما أن لكل شاعر خصوصيته ، فقد تركز اهتمامنا على جوانب أربعة ، نرى أنها تشكل أبرز ما يمنح النص النواب مغايرته لسواه من النصوص ، بحيث يمكن عبر إدراكها أ، نميز النص النوابي عن غيره بمجرد قراءته ، وذلك عبر التعرف إلى ملامح أسلوبية مهيمنة ، تشكل بمجموعها بنية نصية مفترضة هي بنية النص الموضوعة تحت مجهر القراءة للتشريح والاستقراء والاستنتاج .

ليست هذه الدراسة **رسالة جامعية** ، وإنما هي **كتاب نقدي** يختط لسيرورته التحليلية مساراً نصيا ، يمثل رؤية **شخصية** ، لا نحاول فرضها على المتلقي ، ولا ندعي لها **الكمال** ، بل هي **دعوة** تطبيقية لمنح التحليل النقدي جرعة مضاعفة من **التحرر** ، لا عن طريق التوجيه **الانطباعي** للنص بعيدا عن عصمة المناهج ، بل عن طريق **تفعيل** المناهج ، وجعلها قابلة للفهم والاحتذاء ، وهو ما لا يمكن التوصل إليه بغير الدرس التطبيقي ، الذي يعضد التنظير بما يوضحه من تطبيق فعلي يكون فيه المنهج والتنظير والتطبيق **معا** كائنا نصيا فاعلا في اللغة .

ولوضع المرسلات قيد التطبيق ، عمدنا إلى تقسيم الكتاب إلى أربعة فصول رئيسة ، تشكل كل منها من مباحث عدة ، يجسد مجموعها رؤيتنا لمفهومات العنوانات الاستهلالية للفصل ، و**تتحاور** دلاليا لخلق الترابط الموضوعي ، والوحدة الموضوعية مع ثريا النص ، وفيما يأتي عرضٌ موجزٌ للفصول الأربعة :

الفصل الاول . في الأبنية الإيقاعية :

وتناولنا فيه **أبرز** السمات الاسلوبية الايقاعية لدى الشاعر ، وقد انطلقنا فيه من المفهومات **الاصطلاحية** للايقاع ، و**مزجناها** مع نواحٍ **عروضية** ، في إطار يراعي حداثة النظر ، وموضوعية الفحص ، ويمكن للقارئ أن يدرك مقدار الجهد الكبير الذي بذلناه للتوصل إلى البنى الايقاعية العميقة في النص النوابي ، فتجلت نتائج المقاربة في فحصنا للشرائح الايقاعية المنتخبة بعناية من مختلف جغرافيات الديوان لتمثل وتوضح للقارئ المعنى المنشود من التحليل .

وتناولنا في **الفصل الثاني . اللغة الشعرية :**

وفيه حرصت الدراسة على إجراء **مقاربات** نصية بين الجهد اللغوي القديم والدرس اللغوي الألسني الحديث للخروج بنتائج مفهومة للمتلقي ، تبتعد عن الفوضى الاصطلاحية والابهام الميتا . نقدي ، عبر إبقاء القارئ . باستمرار . **متواصلا** مع تراثه ، ليجمع بين الفضيلتين : بين **حداثة** الاطروحة و**التجذر** في الاصول ، ولذلك ، اجتمع سوسير وتشومسكي وكرستيفا **مع** السيوطي وابن جني وابن الأنباري ، من اجل خلق **حوار نصي** بين الماضي والحاضر ليكمل احدهما الاخر ، ولم نفرض على التحليل منهجا أحاديا صارما ، بل بقينا الى جانب النص والمنهج النصي ، وكانت نتائج التحليل مرضية لنا ولأصدقائنا الادباء نقادا وكتابا ، ولمن اطلع عليها من نقادنا الأفاضل في جامعاتنا العريقة .

أما **الفصل الثالث . سيمياء العلامة اللونية :**

فقد تتبعنا فيه مظهرا سيميائيا واسع الانتشار في نصوص النواب ، تلك هي **العلامة اللونية** ، ووفقا للمنهج النصي ، فإن العلامة قد تتمظهر على صعيد المفردة أو على صعيد التركيب أو النص بأكمله ، وقد عملنا على عزل العناصر العلامية المستهدفة من الدراسة ، للتوصل إلى طبقاتها الدلالية المحتملة ، وفقا لقراءتنا ، مع إبقاء خطوط التواصل التأويلي ناشطة مع متجهات نقدية ومدارس فنية ذات صلة بالموضوعة اللونية في ظهوراتها الرمزية و السيميائية ، لوضع الفسيفساء اللونية للنص النوابي برمتها أمام المتلقي .

وعالج **الفصل الرابع** . **الجماليات المشهدية** لدى الشاعر ممثلةً بالصورة الشعرية ، عبر استبطان محاور **الأيحاء** ، ممثلةً بمخاطبة اللغة الشعرية **للحواس** ، وفضاءات تشكيل الصورة .

الفصل الأول :
الأبنية الايقاعية وتشَكُّلاتها الجمالية

مدخل :

يبدو **ما يمكن وصفه بـ** " **فوبيا** الحداثة " اكثر **تفاقما** حين تنطلق عن وجهة نظر تقليدية ذات ثقافة تراثية صارمة ترى في التعريفات القديمة لعناصر الفن الشعري حدوداً جامعة **مانعة** – كما عبروا– او عن وجهة نظر تتبنى نظرة **كلانية** الى الحداثة تحت مظلة الحداثة **نفسها** ، فالحداثة على وفق **قراءاتها** حولتها الانشطارات المرجعية الى " **حداثات** " يستدعي حضور احدها **غياب** الآخر .

اما من وجهة نظر ترصنت ثقافتها التراثية بالجيد والمفيد والمقبول من معطيات الثقافة الادبية النقدية المعاصرة، فإن إدراكها للمتغيرات الثقافية وتحولات الشعر ونقده ، والتآكل المستمر للثوابت تحت وطأة التطور اللغوي الحتمي ، تجعل هذا المتلقي **المفترض** اكثر تقبلاً لتغير المصطلحات ودلالاتها، مادامت في حدود ما يتقبله **العقل** العلمي من حركية التطور الشعري.

يمكننا ان نعد د. خزعل الماجدي محقا وغير محق في آن واحد عندما ذهب إلى أن الشعر العربي (لم يكتسب تبدلاً جوهرياً وهو يخرج على النثر ، بل تميز عنه بفعل توتر موسيقي / عروضي ، اما التبدل الرؤيوي فلم يحصل الا مع مجيء ثورة الشعر الحديث)[١] ، سيكون محقا إذا قصرنا استنتاجه هذا على **تمرينات** الشعر العربي ممثلةً بالنماذج **الرديئة** منه على اختلاف الاجيال ، وسيكون غير محق إن نحن عممنا مثله مقولة بهذه الحدة والتطرف على إطلاقها ، لندعي معه وإن لم يصرح بأسمائهم أن شعرا كشعر طرفة وامرئ القيس والصعاليك والمتنبي والمعري والحلاج لا يتضمن **رؤية ما** للعالم ! ، لقد كان المتنبي **رائيا كبيرا** ، مثلما كان طرفة ، كلا في حدود زمنه المعرفي ، وإذا قيسوا بمجايليهم ، وجدناهم سابقين لأزمنتهم ، بل شكلوا **قطائع** معرفية غير هينة مع السابق والمعاصر لهم ، وما خلدوا في ذاكرتنا الجمعية **اعتباطا** ، بل امتلكوا ذلك السر السيميائي الذي **يتوئم** اللغة بالسحر، كما أن **تمرينات الحداثة** قدمت لنا نماذج رديئة كثر ، **لاتقل** عما نجده هنا وهناك في كلاسيكيتنا ، إن لم **تزد** عليها فداحةً ! .

وفي عصرنا الحديث ، كان المنجز التجديدي الذي قدمه **الثنائي** العراقي المؤسس – **تطبيقياً** و**تنظيرياً** –[٢] لثورة الحداثة الشعرية العربية ، نعني بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، فضلاً عن اسهامات علي باكثير ، والبياتي، وشاذل طاقة وبلند الحيدري ، وصلاح عبد الصبور ، اهم حدث اسلوبي وجمالي ومعرفي في تأريخ الشعر العربي ، انتشل الشعر من ثقافة **التنميط والاجترار** الرتيب ، وليس هذا الرأي من اجتهادنا ، بل هو امر اجمع عليه اكابر نقاد الادب العربي المحدثين ، ومؤرخو الحداثة البارزين ، منهم – على سبيل المثال لا الحصر – : د. علي عباس علوان في كتابه القيم (تطور الشعر العربي الحديث في العراق) و د. محسن اطيمش في (دير الملاك) و د. عز الدين اسماعيل في (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) و(الاسس الجمالية في النقد العربي) و د. عناد غزوان في (مستقبل الشعر) و الاستاذ طراد الكبيسي في (شجر الغابة الحجري) و(الغابة والفصول) و(النقطة والدائرة) و (المنزلات) والاستاذ حاتم الصكر في كتابيه : (الاصابع في موقد الشعر) و(البئر والعسل) ، كما قدم د. عبد الواحد لؤلؤة في هذا الجانب دراستين قيمتين بالغتي الاهمية هما : (المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي المعاصر) و(بين السياب وسيتويل) في كتابه النقدي المعروف (النفخ في الرماد) .

في هذه الدراسات وغيرها مما لايتسع المجال لذكره في هذا المدخل **المبتسر** ، توضيح استقرائي واستقصاء استدلالي علمي ممنهج في موضوع موسيقى الشعر بوصفها عنصراً بارزاً ومركزياً من عناصر الكتابة الشعرية الى جانب العناصر والمستويات اللغوية والنحوية والاسلوبية والبيانية وغيرها من البنى التي تجعل الشعر جنساً ادبياً مستقلاً ذا خصائص متميزة ، وان العنصر الموسيقي او المستوى الايقاعي الذي ذكرناه هو مدار بحثنا وميدانه.

* ثنائية الوزن والإيقاع :

(١) الوزن :

يختلف الوزن عن الايقاع اختلافا جوهريا ، فالوزن – كما عرفه علماء العروض – يظهر لنا كمفهوم تجريدي ذي منطق رياضي بحت ، هذا المنطق الرياضي نجده مفصلا في كتب العروض القديمه ، التي استمدت احكامها من الواقع الموسيقي للشعر العربي الذي درسه الخليل ابن احمد الفراهيدي دراسة استقرائية فريدة في دقتها وسابقة لزمانها في علميتها ، فألّم بانماط الموسيقى التي احتوتها القصيدة العربية في سيرتها منذ الجاهلية وحتى عهده ، ثم حول هذه الانماط الموسيقيه التي ادركها عقله الخلاق الى رموز صوتية حسابية – لغاية تعليمية – عرفت بعد ذلك بالصيغ القياسية للبحور [٣] .

وزعموا ان الخليل ميز منها خمس عشرة صيغة ثم استدرك الاخفش الاوسط سعيد بن مسعده عليه ببحر الخبب ، فسمي المتدارك لانه تدارك به على الخليل ، ونحن في تقدير دقة هذه الدعوى نقول برأي د.مهدي المخزومي الذي بين ان (في "الفك" ردا يدحض الزعم بأن الخبب فات الخليل، فتداركه الاخفش، لان اول السبب الخفيف في الدائرة المتفقه هو مفك المتدارك ، وانما لم يجده الخليل الا مخبونا في تفعيلاته الثماني)[٤].

عرف د.عز الدين اسماعيل الوزن بأنه (نغمات صوتية ، هو موسيقى فارغة من المعنى)[٥] وان (الوزن المجرد لا يعطي لونا بعينه من الموسيقى)[٦].

ان الوزن هو المفهوم الاشتراطي القديم للشعرية العربية التي كانت ترى ان الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، وبذلك يصبح كل ما انطبق عليه هذا الشرط شعرا !، فتسطح الشعر ، وتسطح النقد – في احيان كثيره – ووقعا ضحية هذا المفهوم ، ولعل ادق عباره حسنت من هذا التعريف ، عبارة ابن سينا حين قال (نقول نحن اولا ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونه متساويه)[٧] ثم استدرك بعبارة اعتراضية فقال (وعند العرب مقفاة)[٨] .

أي انه شرط خاص بالرؤية العربية للامر وليس شرطاً مطلق الصحة ، وكان دقيقا حين اطلق على الصيغ العروضية القياسية مصطلح (العدد الايقاعي) اذ قال : (ومعنى كونها موزونة ان يكون لها عدد ايقاعي ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها مؤلفا من اقوال ايقاعية . فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان اخر) [٩].

فالوزن اذن قالب مفترض مفرغ من الكلمات يملؤه الناظمون وفقا لتعاليمه الصارمة المتعالية فيجعلهم متشابهين جميعا فهو يكمن (خلف الصورة الصوتية ، بحيث تكون كلمات مثل : كتاب ، عتيق ، طيور ، ظلال ، رغم تباين اصواتها ذات وزن واحد)[١٠] وعليه يمكن التعبير عن الوزن (بصور مختلفة وهي ليست من الوزن ولا من الشعر في شيء) [١١].

لقد اوقع الوزن – بمفهومه العددي– القصيدة العربية في (الرتابة الزمنية) ـ على حد تعبير د.عبد العزيز المقالح – الذي اكد ان (التشكيل الزماني مع اختلافه من بحر الى بحر مكرر رتيب)[١٢] والسبب عائد الى ان (وزن

البيت الاول هو زمن الابيات في القصيدة ... بل زمن الشطر الاول هو زمن القصيدة ... وهذا ما حاولت القصيدة الجديدة تغييره)[١٣] .

ولعدم كفاية حدود الوزن والقافية اضيفت اليها في وقت متأخر شروط اخرى منها المحاكاة والتخييل تأثرا باراء فلاسفه اليونان[١٤]. لقد شعر بعض القدماء بهذ القيد الذي احكمه الوزن على حرية الشعر، فانطلقت صيحات مثل صيحة ابي العتاهية الشهيرة (انا اكبر من العروض) ، ومقولة المتنبي (الشعر جادة) وغيرها من مظاهر الانزعاج والتبرم التي ذهبت ادراج الرياح ، فضلا عن محاولات مفلوجة لتفتيت صخرة الصيغ القياسية العروضية تمثلت بالمزدوجات والموشحات والاراجيز وصولا الى المشجرات والمخمسات والمشطرات والتسميط والتشنيف والنشر والترتيب [١٥] وهي نماذج شكلانية بحته حاولت كسر الرتابة الوزنية الا انها بقيت خاضعة لسطوة العدد الايقاعي ، ولعل نصيب القافية فيها من التجديد والتوسع كان اوفر من نصيب الصور القياسية للبحور التي احتضنتها كما تبرم بعض الفلاسفة من القيد العددي ، فعد الفارابي المحاكاة – في مفاضلته بين المحاكاة والوزن – اعظم مافي قوام الشعر وان اصغر مافيه هو الوزن[١٦] .

ومن الغريب ان يعود احد المحدثين القهقرى ، عن نظرة الفارابي المتقدمة هذه ليقول بضرس قاطع (الشعر هو كلام يستغرق التلفظ به مددا من الزمن متساوية الكمية) [١٧].

وواقع الحال (ان الذي يتأمل في الدائرة العروضية للشعر العربي يجد ان تدرجها الى اوزان مختلفة لا يتعدى حذف واضافة المتحرك والساكن)[١٨] فهذه الدائرة العروضية انما هي (دائرة استعمالات واحتمالات رياضية يزاد عليها او ينقص منها لذلك فهي تغطي كل درجات الدائرة ، وهذا ما يفسر وجود البحور المهملة المختلفة ، لانها احتمال رياضي ، اما البحور المستعملة فهي استعمال جماعي)[١٩].

وبتعبير اخر فان (تفعيلات وزن البحر تفعيلات مثالية ، وتفعيلات ابيات الشعر ومن ثم الضروب هي التفعيلات الواقعية الحقيقية)[٢٠] .

نستنتج من ذلك ، ان بنية الوزن الخليلي – وعلى الرغم من معياريتها الثابتة – الا انها تحمل في ذاتها تمردا خفيا على الاحتمال الرياضي الاصلي للبحر في دائرته العروضية ، وهي تحقق هذا التمرد تحقيقا ملموسا في الصيغة التطبيقية لا القياسية ، الا ان تمردها هذا يبقى ناقصا ، لانه سرعان ما يقولب ذاته في رياضيات الصيغة التطبيقية للبحر ، كرة اخرى ، ويحولها الى ما يشبه الصيغة المقدسة التي يعد اي تطوير او تنويع ولو كان نابعا من صميم قابلياتها الموسيقية خطأ لا يغتفره العروضيون .

(٢) الإيقاع :-

في مفهوم الايقاع تحقق – كما عبرت الناقدة الفرنسية الكبيرة سوزان بيرنار- (فصل الشعر عن فن نظم الشعر) [٢١]. اي ان الشاعر لم يعد مضطرا الى تطويع افكاره وترويض تعبيراته كما يريده الوزن ، بل اصبح الوزن تابعا لحركة هذه الافكار والصور .

اصبح من المسلمات النقديه الجديده ان (الايقاع غير الوزن ، وكثيرا ما يتعارض الايقاع والوزن بحيث يضطر الوزن الى كثير من التغييرات .. ان اكثر الابيات امتلاء بالمعنى ، واكثرها حيوية ، تلك التي تتوازى فيها حركات الايقاع الموحية والحركات العقلية) [٢٢] . ذلك ان (النحو وتركيب العبارة وخواص اللغة هي من الاسباب التي تؤدي بالشاعر الى الخروج على الصورة الكاملة للوزن)[٢٣].

وخلص د.عز الدين اسماعيل الى نتيجة مفادها (ان الاوزان القديمة لكثرة استخدامها قد صارت ثقيلة ....، وليس كل ارتباط بين الالفاظ يصنع شعرا يحقق كل الامكانات الشعرية للغة ما لم يكن ايقاعيا)[٢٤] .

وفي دراسة قيمة عن الايقاع ، قال د.عبد الواحد المنصوري (الوزن هو ايقاع مؤقت بزمن ، وهذا الزمن هو الذي يجعل وحدات القصيدة متشابهة)[٢٥].

اي ان الوزن جزء من الايقاع وليس العكس ، فالوزن مقيد بالايقاع ، ولا يتقيد الايقاع بالوزن ، وان ما يميز الوزن عن الايقاع هو كتلته الزمنية /مساحة ما يشغله من الزمن الشعري ، وهي كتلة جعلتها اطروحات الوزن ثابتة ذات مقاييس تصلح لقياس كتلة الوزن ، لكنها لا تصلح – في منطقها الحسابي هذا – لقياس الكتل الايقاعية اللامتناهية عدديا ، فالايقاع يشغل من الزمن الشعري احيازا متباينة تحكمها تداعيات الابداع وانسيابية اللغة الشعرية لحظة تخليق النص ، وهنا نستذكر مقولة باشلار حول ما دعاه تحليل الكثافة الموسيقية الشعرية ، حين قرر ان الزمن هو (العامل الوحيد للترابطات في المجالات البالغة التنوع : الحياة / الموسيقى / الفكر / المشاعر/ التاريخ / .... ، فالزمن من حيث هو حياة يعتبر ايضا تضامنا وتنظيما لمهام متتابعه ... ان الانشودة تشبه كائناً حياً)[٢٦] ، ويؤكد ان الايقاعية الشعرية تنفصل شيئاً فشيئاً عن المفاهيم القياسية [٢٧] .

وقد خلص من تأملاته في التراكبات الايقاعية [٢٨] والتسلسل التناغمي [٢٩] والعلامات الموسيقية [٣٠] ومظاهر الايقاع الشعري [٣١]الى نتيجة محورية مفادها ان الايقاع هو الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات المتنوعة جدا ولحفظها فهو اساس الدينامية الحية والدينامية النفسانية ، ويمكن للايقاع لا الوزن ان يقدم العلامات الحقيقية لفلسفة جدلية للزمن [٣٢] .

وقد اكد اصحاب (موسوعة نظرية الادب) ان الوحدة والتناسب والانسجام والايقاع تبرز من بين الخصائص الاساسية للعمل الادبي الذي يشغل مكان الوسيط بين الانسانية والطبيعة ، وان الايقاع هو عنصره الاولي في نشاطه التشكلي وان حركة الجسم الايقاعية او الهتاف المنتظم او الكلمات تظهر بوصفها وسيلة لتنظيم العمل الادبي فالايقاع في التطبيق يمثل النشاط التشكيلي وهو قيم منظمة للبناء الجمالي[٣٣] .

وقد خلصوا الى نتيجة مهمة حين ربطوا بين الايقاع وسيرورة التطور العقلي والحضاري للانسانية بانتقاله من ايقاع الحركات الى ايقاع الالات الى ايقاع الخطوط الكتابية والزخرفة الى ايقاع التصورات اللفظية [٣٤].

و عرف د.المنصوري الايقاع بأنه (بنية الاصوات التي تحملها الكلمات والعبارات داخل النص الشعري والتي تضفي عليه بعدا ايقاعيا غير خاضع للوزن العروضي) [٣٥] . واكد ان (الايقاع ليس هو الوزن وحده ، وليس هو الوزن والقافيه معه ، بل هو حركة متنامية وليس قوالب جامدة ... وبالتالي يؤدي الى تجدد وتلون الايقاع الشعري وهذا ما نلمسه واضحا في شعرنا الحديث)[٣٦] وخلص الى ان (هذا غير ما الفناه سابقا من ان الايقاع يعتمد على الترجيع والمعاودة التي تثير بدورها تحديد توقع ما سيحدث بل اصبح الايقاع بحركته وتشكله يثير نوعا من الحركة والحيوية للنص الشعري بعد ان الفناه رتيبا جامدا)[٣٧].

ونبه د.عز الدين اسماعيل الى ان توفر الايقاع في النص الشعري اكثر مشقة من توفر الوزن [٣٨] وفسر ذلك تفسيرا علميا دقيقا بقوله(لان الايقاع يختلف باختلاف اللغة والالفاظ المستعملة في ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالالفاظ الموضوعة فيه)[٣٩] . وضرب لذلك مثلا بكلمة(عين) (اذ تستطيع ان تستبدلها بكلمة (بئر) وانت في مأمن من

عثرة الوزن ، اما الايقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الالفاظ المستخدمة ذاتها فهو ايضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع[٤٠] .

ورفض فكرة ربط بحور معينة بموضوعات معينة ، لان الربط يكون بين الحالة النفسية والايقاع وليس بين الحالة النفسية والوزن ، وعندئذ قد نجد الرثاء في البحر القصير كما نجد الغزل في البحر الطويل [٤١] وخلاصة رأيه انه (اكرم للشعر او النقل اقرب لطبيعته ان يكون ايقاعيا لا وزنيا)[٤٢] .

الإيقاع وخصوصية الشاعر :-

اوضحت لنا المقولات النقدية السالفة من اراء الدارسين الافاضل السمة الجدلية للايقاع ، فليس من نافلة القول ان ما يميز بين انسان وانسان انما هو ايقاعه في الداخل والخارج / وجوده الروحي ووجوده الحسي ، يتمثل الخارج بمظاهر ايقاعية مثل حركية الجسد وتعابير الوجه وطريقة المشي والكلام وما شاكلها من المظاهر الحسية للايقاع ، ويتمثل الداخل بحركية العقل والافكار والعواطف والاستجابات والدوافع .

والشاعر ذلك الكيان الانساني المتسامي ، تلك الروح النبيلة ، حالم اليقظة الذي يحظى بقبول المجتمع ، تنعكس ايقاعاته الداخلية والخارجية على اسلوبه والتشكيل الايقاعي لديه ، حين ينتقل ذلك الايقاع من **كمونه** الحسي في اعماق الأنا ، الى تجليه الموضوعي في هياكل النصوص ، الاشياء **تتميز** بايقاعها ، والشاعر هو **ايقاعه** ، به يكتسب شعره التميز والخصوصية ، وبه تعرفه **قبل** ان يعّرف .

- الايقاع في الشعر العربي القديم :-

لم يكن الشعر العربي – كما بينا – شعرا ايقاعيا تماما في بنائه الموسيقي . وفقا لفهمنا المعاصر للايقاع الشعري . ، ولكن لا يعني ذلك خلوه المطلق من المظاهر الايقاعية ، اذ نجد الايقاع في اجزاء طائفة من الابيات القديمة ، ممثلا بقوانين مثل : التصريع [٤٣] ، التوازن [٤٤] الازدواج [٤٥] ، التساوي[٤٦] ، التوازي [٤٧]، التكافؤ[٤٨] ، التقابل [٤٩] ، العكس[٥٠] (رد العجز على الصدر)، التسهيم [٥١] ، المحسنات البديعية [٥٢] .

هذه القوانين الايقاعية القديمة استنبطت من استقراء الشعر القديم ، فهي مقولات تنسجم مع بنائه البلاغي وانساقه الاسلوبية ، لكنها لا تصلح لدراسة الشعر الحديث ، وبشكل خاص الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، لاعتمادهما بنية اسلوبية مغايرة للمقولات البلاغية ، وتبنيهما مفاهيم نقدية تخالف تلك المفاهيم جوهريا ، بل ترى فيها إضعافا لجماليات الشعر ، وتسطيحا للفكر وللجمال الفني في المعنى والمبنى ، تسطيح ينأى بالشاعر عن الشعر الحقيقي ، ولا يهبه سوى منظومات موزونة خالية من التفاعل الديناميكي مع الحياة والحقائق ، خالية من الانسيابية والتدفق والتلقائية ، خالية من الصدق الفني ، والعمق الفكري ، منشغلة في تحويل ما يفترض ان يكون شعرا الى بنية

لفظية مفرغة من الشعر ، ملأى بالتصنع والافتعال . هذا الجهد العقلي . وهذه الهندسة اللفظية المبالغ ببهرجها ، قضت على شعرية مقدار هائل من شعرنا القديم ، ولم ينج منها سوى بضع قصائد تحلت بالتلقائية الرفيعة والجمال الفطري للغة وسمو الموضوع ممثلا ببعض المنجز الجاهلي وطائفة من منجزات عمالقة الشعرية العربية القديمة من امثال المتنبي والمعري ، حين بدأ الشعر يتلمس طريق الاستبصار والعقل ، والنقد العلمي والتأمل الفلسفي المتعمق ، وبدأ بالترفع شيئا فشيئا عن المواضيع التافهة ، والبحث عن (موضوع/فضاء) كوني تحلق فيه القصيدة بدلا من كيل الشتائم في الهجاء واغداق الاوصاف النبيلة والتبجيلات الالهية في المديح والتمحور حول الوصف الفوتغرافي للظواهر المحسوسة ، والتناول الساذج لحالات المناخ النفسي ، والغرق في المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية ، وما شابه ذلك من عيوب الشعرية العربية القديمة .

الوزن والقافية بمفهومهما المحدود الذي بولغ في تقديسه قضيا على امكانيات كانت متاحة لولادة مشروع فلسفي استبصاري شعري او مشروع ملحمي او مسرحي يضاهي كلكامش والالياذة والاوديسة والمهابهاراتا والكوميديا الالهية والشاهنامة وغيرها من مخلدات الشعر العالمي القديم .

الوزن والقافية ، كانا موضوع المشروع الحداثوي ومحوره التجريبي المركزي ، اخذا يلينان تحت معاول الهدم والبناء ، ليدخلا جدلية التحولات الحتمية للاشياء ، ولتتغير فكرة الشاعر المسبقة عنهما الى افكار اكثر نضجا وتواصلا مع العقل الحر الذي ينبو بالذات المبدعة عن التقمص المفتعل لادوار السابقين وتجاربهم واستراق الاقنعة واجترار التجارب المستنفدة ، هذا العيب الذي رمى باطنان من تمرينات الشعر العربي الى سلة المهملات التاريخية ، لتبقى فقط تلك الاصوات التي لم تتقمص اسلافها فصاميا ، ولم تجتر الاصوات اجترارا ، بل حفرت لها فضاء خاصا رحبا في صخرة الشعر العصية ، ونفثت كينونتها المضطرمة بالمطامح التجديدية في نصوص موقعة بايقاعها النفسي الخاص ، بعد استيعاب للماضي وتمحيص يضيف ولا ينتقص ، محققا التواصل الابداعي مع الاسلاف والانفصال الابداعي عنهم في لحظة شعرية واحدة ، هذا (الاتصال / الانفصال – عن الماضي ، المنبثق من زمن اللحظة الشعرية هو السبيل الوحيد لتحقيق حداثة ايجابية) [٥٣].

هذه اللحظة الشعرية / الزمن الايقاعي (قد تكون بيتا واحدا ، او صورة ، او ومضة شعرية قصيرة ، او قصيدة مطولة ، او قصيدة ملحمية الامتداد)[٥٤].

• مظاهر الايقاع في النص النوابي :

ونعني بها تجليات الايقاع في النص الشعري /ظهوراته الدالة التي تشكل بمجموعها المتناغم بنية ، تلك البؤر الصوتية التي يتمحور حولها الايقاع . ويتمركز فيها ، مطلقا ترجيعاته الملأى بالاصداء والرنين في مفاصل النص والباعثة لنشوة القراءة لدى المتلقي .

* المبحث الاول (مظاهر الايقاع الخارجي)

١- الايقاع العام :

قبل ان نشرع في تحليل النتائج الاستقرائية ، نثبت ابتداء ملحوظة اولية مركزية ، مفادها ان النواب في تشكيلاته الايقاعية اعتمد موسيقى البحور الصافية لا الممزوجة ، ولذلك ، تنتمي كل الوحدات الموسيقية في كل نص من نصوصه الى ايقاع بحر موحد ، باستثناء قصيدته الموسومة (باللون الرمادي) وهي قصيدة وزنية لا ايقاعية بنيت على بحر البسيط وهذا يشير الى بحث الشاعر عن انماط موسيقية صافية يدخل عليها تنويعاته ، وانه يفضل ايقاعات البحور الصافية على نظيرتها الممزوجة ، والغريب انه فعل ذلك ايضا في اغلب شعره المنظوم باللهجة العراقية الدارجة ، وقد بدأ النواب شاعرا شعبيا ، وعرف شاعرا شعبيا ، قبل ان يكتشف فيه الناس شاعر الفصحى الموعود ، وقد حدث تلاقح فني بين التجربتين ، وافادة متبادلة من امتيازات احداهما للاخرى ، ففي مجموعته الشعبية (للريل وحمد) التي اصبحت اشهر ديوان شعر شعبي في العراق ، لا نجد سوى قصيدتين من بحر ممزوج هو البسيط وهما قصيدتا (للريل وحمد) و (فوك التبرزل) ، ومن ابيات الاولى قوله :-

واذري ذهب يا مشط يالخلكك اشطوله [٥٥]
وذري ذهب/ يا مشط/ يلخلكش/طوله
- - ب - / - ب -/ - - ب -/ - -
مستفعلن /فاعلن/ مستفعلن / فاعلْ

ومن ابيات الثانية قوله :-

ناكل حنين العشك شهكات ليل وحزن [٥٦]
ناكل حني/نلعشك/ شهكات لي /لو حزن
- - ب -/- ب - / - - ب - / - ب ب -
مستفعلن / فاعلن/ مستفعلن/فاعلن

اما بقية قصائد الديوان فبني اغلبها على ايقاعات الهزج والرمل والرجز ، فمن الهزج قوله :

ترافه وليل ودك ريحان ياسمر لا تواخذنه [٥٧]
ترافولي/لدكريحا نيسمر لا / تواخذنه
ب - - - /ب - - - ب - - -/ب - - -
مفاعيلن / مفاعيلن مفاعيلن/مفاعيلن

ومن الرمل قوله :-

انه يحبيبه فحل واعرف سواليف الفخاتي [٥٨]

انيحبي/به فحل واع / رف سوالي/فلفخاتي

- ب - - /- ب - -/ - ب - - / - ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن الرجز قوله :

حن وانه احن [٥٩]

حن وانحن

- - ب -

مستفعلن

هذه الطبيعة التناغمية التي لمسها الشاعر في الايقاعات الصافية للشعر الشعبي ، نقله لاوعي الشاعر الى شعره الفصيح ، فلم تتردد بعض معاني وصور شعره الشعبي في شعره الفصيح فحسب ، بل وتداخلت ايقاعاتهما فاكتسى كل منهما بمسحة من الاخر ، لان النواب بحث باستمرار عن المفردة المتداولة ، والتركيب الاقرب الى لغة الحياة اليومية ، لا لغة القواميس والتراكيب الاحفورية ، تلك اللغة الفصحى المشذبة من الشوائب ، انسجمت مع طموحه الملحمي وطول نفسه ، واعانته على ان يخطو بالشعرية العربية خطوة جريئة ورائدة نحو تحقيق مشروع ملحمي جاد بشرت به البنى الايقاعية لـ(عروس السفائن) [٦٠] و (البقاع البقاع) [٦١] و (تل الزعتر) [٦٢] وامثالها من قصائده الطويلة التي لم تضعفها تداعياتها المنهمرة منذ استهلالها وحتى نهايتها ، وقد انسجمت طبيعة الايقاعات الصافية مع ذلك وتماهت به ، وهو امر لم يجده الشاعر متوفرا في ايقاعات يمكن ان تنشأ عن ادخال تنويعات على بحور ممزوجة ، لعله اعتقد او استشعر فيها نوعا من الترف الموسيقي يمكن ان يشغله عن جوهر الشعر الصافي على حساب مشروع ملحمي وليد ، مليء بالحماس وحالم بشعبية اللغة ، وتحويل القصيدة الفصيحة النخبوية الى حدث شعبي يتمتع بجماهيرية التلقي .

٢- الابنية الايقاعية :-

أ- بنية التشكيل الايقاعي للمتدارك :

اظهرت تفعيلة المتدارك ، بتشكيلاتها (المخبونة) و (المخبونة المضمرة) و (المقبوضة) سيادة ايقاعية في البنية الايقاعية العامة لشعر النواب ، فقد جاءت في المرتبة الاولى من حيث وفرة النصوص بواقع احصائي بلغ ستة عشر نصا ، تليها تفعيلته الصحيحة (فاعلن) التي غطت مساحة عشرة نصوص .

لعل النواب من ابرز الشعراء الذين طوعوا هذه التفعيلة وروضوها لتلائم البنية اللانمطية للشعر الحر ، صحيح ان النواب لم يكن الاقدم في اكتشاف القابليات الحركية التي تمتلكها والمرونة الايقاعية البالغة لها داخل النص ، فقد كتبت بها نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا) اول نص من الشعر الحر – برأي بعض الدارسين – كما اكثر من استخدامها السياب ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وامل دنقل وسعدي يوسف ويوسف الصائغ وقاسم حداد ومحمود درويش واحمد مطر وغيرهم من المشهورين والمغمورين ، لكن ، حين نتوقف لدى النواب ، نجده قد منح هذه الوحدة

الايقاعية المنبعثة من رقدتها التاريخية شغفا اكبر وافتتانا اشد ، وتفننا مقتدرا ، يصهرها في سمفونيات كما تصهر سبيكة الذهب ، ليوشي بها (الجمل الربانية في الشعر) على حد تعبيره [٦٣].

وهي امور تشهد عليها نصوصه (المتداركية) واغلبها من المطولات التي حقق بعضها انتشارا جماهيريا ، وشهرة كاسحة من المحيط الى الخليج مثل (تل الزعتر) [٦٤] . و(في الحانة القديمة) [٦٥] ، و (بحار البحارين)[٦٦]و (الوتريات الليلية)[٦٧] وغيرها من القصائد التي حول بها تفعيلة المتدارك الخاملة الذكر قديما ، والفاقدة للمرونة الايقاعية في نصوص معاصريه الى تفعيلة بالغة الحيوية والنشاط ، تنسجم وتتناغم مع مفهومه الجديد لطول النفس ، هذا النفس السردي الملحمي ذو الحس التاريخي والحدس الحداثوي ، نفس لا عهد للشعرية العربية به ، منذ المتنبي وابي تمام والمعري .

بتفعيلة المتدارك ، فتح النواب فتوحا كبرى في عمق الاستبصار وعظمة الرؤى والجماليات المعمارية للنص .

وقد استساغ النواب هذه الوحدة الايقاعية (فَعِلُنْ/فَعْلُن) اكثر من سواها في نصوصه ، واكثر حتى من (فاعلن) التي تعتبر امها عروضيا ، وذلك لخصائص صوتية داخلة في حبكة اسرار الكتابة الشعرية المحققة لمعادلة : الذاتية عبر الموضوعية والموضوعية عبر الذاتية ، وهي من اصعب المعادلات الشعريه تحقيقا ، لان فقدان الشاعر للذاتية يجعله حامل شعارات ، وفقدانه للموضوعية يجعله كائنا نرجسيا متمحورا حول الذات .

هذه التفعيلة ، تشغل حيزا زمنيا اقصر من كل تفعيلة سواها ، والقصر او الايجاز رديف السرعة والعجلة ، وهما يكثفان حركية الايقاع ، وفيهما دليل على ايقاعات نفسية صاخبة ، تتداخل وتتزاوج وتتوالد في انشطارات تناغمية متسلسلة تخلص الى كتلة صوتية عالية الايقاع بنتها التداعيات .وفي التداعيات الملحمية رغبة جامحة بافتراس الفراغ الكوني الذي يعادله رمزيا بياض الاوراق /الوجود الكامن والاحتمالية المنفتحة على فضاء الممكنات ، هذا الفراغ يموضع الخواء والجدب الذي تستشعره (انا) الشاعر المتمردة على ايحاءات الزوال وسلطته ، عندها تصبح ايقاعات اللغة التي يفجرها الشعر على الاوج جزءاً من ايقاعات الحياة التي يكافح بها الشاعر ايقاعات الموت وايحاءاته واشياءه ، علاماته ودلالاته ، في الداخل والخارج ، في الذات والمحيط ، في مركز الانا ومكوناته ، في عالم الصمت وموجوداته ، يتوقف الشاعر عن الحياة حين يتوقف عن الكتابة ، وكلما ضعف سريان الشعر في اوردته وجد نفسه اقرب الى افق الزوال .

افتراس الفراغات ، تحول الى نهم ايقاعي ، استوعبته بنية التداعي الايقاعي ، وحولته الى فضاءات ملحمية لجدل الاضداد ، او في اقل تقدير ، مشروعات مذهلة لمطامح متآكلة ، ايقاعات ملحمية كسرت قيد الايقاع ووسعت مملكة الشعر ، بعد ان كسر الايقاع قيد الوزن .

تبدو الجملة الايقاعية المتداركية في النظام اللغوي النوابي اقرب الى السرد ، وينسجم السرد مع نفس ملحمي استطرادي استقصائي للمعاني والمفردات ، فيترك المعنى وقد اتى عليه وولد منه ما شاء من معان اخرى ، ان (تل الزعتر) مثلا تستغرق مساحة ثمان وعشرين صفحة لا يضعف بناؤها الايقاعي باستمراريتها بل تنتهي مثلما ابتدأت بذات الدفق الشعري وذات القوة في الاداء والتماسك في النظم والبناء ، ابتداء بـ :

هذي الارض تسمى بنت الصبح

نساها العرب الرحل عند المتوسط تجمع ازهار الرمان [٦٨]

وصولا الى قوله :

احد يعرف ما رخيوت وحوف؟

هذا تصريح جيوش الردة

هذا تل الزعتر .. هذا الدامور .. وسيناء .. وانطاكية

طنب الصغرى .. طنب الكبرى وابو موسى .. والى اخره .. والى اخره

لكن ياساده :

لن يتعشى احد في الشرق العربي على طبق من ذهب ![٦٩]

نعني بالبناء المتماسك : الابتعاد عن الحشو اللفظي على حساب جماليات الايقاع وتجنب الضرورات الا في الحالات القصوى التي يسبب فيها ترك الضرورة تفريطا بمعنى نبيل ، والحفاظ على قوة اللغة ، وانسيابية الايقاع ، لكأن النواب يريد ان يثبت لقارئه انه قادر على قهر اسطورة القصيدة الطويلة ، إذ رأى الكثير من النقاد ان القصائد تضعف باستطالتها ، وضربوا على ذلك امثلة بمواضع ضعف بنائي ارتأوها في امهات الملاحم [٧٠] ولكننا نجد النواب محافظا على سلطته الابداعية ، وأن روابط من النظم ترصن الوحدة الموضوعية لنصه وبضمنها الروابط الايقاعية ، فلا يظهر البناء الملحمي لديه كبادرة مفاجئة من نزوة عابرة او مصادفة وقعت اتفاقا في انجراف غير معهود مع التداعيات ، او تمرينا لاختبار القدرات واستعراضها ، بل هو من صميم طبعه وعاداته ، يؤكد ذلك ان معظم ما كتبه في مختلف الايقاعات الشعرية وخصوصا في المتدارك هو من الملاحم الصغرى او القصائد الطويلة ، فمثلا تقع (الوتريات الليلية) في ثلاث وخمسين صفحة ، وتمتد (من الدفتر السري الخصوصي لامام المغنين) على مساحة خمس وعشرين صفحة – ولا يخفى على القاريء الحضور الموسيقي في هاتين التسميتين في علامتين موسيقيتين هما (الوتر) و(المغني) – كما شغلت (بحار البحارين) سبعا وثلاثين صفحة ، وبلغت (عبد الله الارهابي) ثلاثين صفحة ، الخ ... ، وهي صفحات ملأى بالشعر الجميل ، لم تملأ طباعيا بطرائق المد والتطويل الطباعي التي قد يسلكها بعض المتشاعرين .

* القبـض :

يكثر دخول زحاف القبض على تفعيلة المتدارك ، وهذا يمنح النص سمة المرونة الايقاعية الناجمة عن التنويعات الطارئة على التفعيلة الاصلية ، مما يخرج بها عن رتابة التكرار التحنيطي الذي جثمت في قوالبه قرونا متعاقبة قبل ان تكسر تجربة الشعر الحر هذا القيد العروضي المضروب حول هذه التفعيلة .

يقول د. عبد الرضا علي (اما في الشعر الحر فان تسامح الشعراء باستعمال مختلف الاضرب في القصيدة الواحدة ، فضلا عن اباحتهم القبض في حشوة انقذ هذا الوزن من رتابته . وجعله قابلا للتلوين) [٧١] .

على سبيل المثال ، في (بحار البحارين) تنتظم بين عبارتي (ملك العمق) و (تنفس في الايل) الواقعتين في الاستهلال ثلاث واربعون تفعيلة ، منها ثلاث عشرة تفعيلة مقبوضة ، وهو عدد يمثل نسبة ليست بهينة ، مقارنة بالعدد الكلي لوحدات الشريحة الايقاعية ، وعلى النحو الآتي :

ملك العمق ازور نجوم البحر ازوجها بنجوم الليل اطيل لدى

ب ب –/– ب ب/– ب ب/– – /– ب ب/– ب ب/– ب ب/– – /– ب ب/– ب ب /–

موضع اسرار الخلق زياراتي

–/ب ب –/– – /– ب ب/ – –/–

وتفتح قلبي في الماء بكل المسك واطلقت يدي الى الاعشاب المسكونة

ب ب -/ ب ب -/ - -/- ب ب/- - /- ب ب/ - -/ ب ب -/ب ب -/- -/ - -/- ب ب

فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها واختمرت لغة وتنفس في الايل

- ب ب/- ب ب/- -/- ب ب/- -/- ب ب/- -/- ب ب/- ب ب/- ب ب/- ب ب/- ب ب / - - / - ب ب

ما اوقح لذته .. [٧٢]

/- -/ب ب -/ب ب -

يبدو لنا ان (دخول القبض بين تفعيلات اخرى غير مقبوضة مخبونه او مضمرة هو بلا شك زيادة في الخيارات الايقاعية للشاعر في تركيب الجمل الايقاعية ، وزيادة لقابلية النص على تشكيل الجمل السردية ، عما سيكون عليه الامر لو اقتصر النص على الخبن والاضمار المعتادين في نصوص كنصوص السياب [٧٣] ونزار قباني [٧٤] واحمد مطر [٧٥] التي تقترب كثيرا من الصيغة القياسية للبحر.

* بنية التدوير في المتدارك :

يمكن ادراك الفارق الايقاعي بين قصيدة مدورة واخرى غير مدورة وان بني كل منهما على التفعيلة عينها ، فالبنية الايقاعية الدائرية للمتدارك عند النواب هي بنية تسلسلية ممتدة. لا فواصل زمنية بين جملها بل دفق ايقاعي متواصل يذيب الحدود المادية بين الكلمات ويصب امكاناتها الصوتية الكامنة في بناء حكائي يجسد مذكرات البطل وحواریاته الداخلية والخارجية التي يريد سردها على القاريء في قالب شعري يخاطب اذنه وقلبه وعقله .

فمثلا في الشاهد السابق نجد ان عبارة (ملك العمق) التي تبدو مستقلة في كلماتها ليست مستقلة في ايقاعها عن السطر الشعري الذي بعدها (ازور نجوم البحر) فالنهاية الايقاعية للعبارة الاولى تتمثل في(الهمزة) من (أزور) لا (القاف) من (العمق) كما ان النهاية الايقاعية للعبارة الثانية تتمثل في (الهمزة) من (ازوجها) لا (الراء) من (البحر) وهكذا هو الحال الى نهاية القصيدة .

هذه البنية الدائرية للايقاع تخلق فضاء صوتيا مختلفا عن بنية غير دائرية للمتدارك هي غير موجودة اصلا في شعر مظفر النواب ، وانما نجدها في مثل نص نزار قباني (قارئة الفنجان) :

نظرت والخوف بعينيها

ب ب -/- -/ ب ب - /- -

فعِلن فعْلن فعِلن/فعْلن

تتأمل فنجاني المقلوب

ب ب-/ب ب-/- -/--/

قالت ياولدي لا تحزن

--/- ب ب/--/--

فعْلن/فعلن/فعْلن/فعْلن

فالحب عليك هو المكتوب [٧٦]

فعْلن/فِعلن/فِعلن/فعْلن

فكل سطر شعري من هذه الاسطر مستقل ايقاعيا عن السطر الذي يليه ، غير محتاج الى جزء منه لاكمال ايقاعه .

فنلاحظ ان تفعيلة (فعلن) اكتملت في نهاية الشطر الاول باكتمال الكلمة الاخيرة ولم يبق جزء صوتي منها متعلقاً بما يليه ، وذلك ينطبق على (المقلوب) وغيرها من اضرب (قارئة الفنجان) ، ونؤكد ان غاية الشعر ليست في التدوير او في ترك التدوير فليستا في حد ذاتهما صفتي مدح او قدح لاداء الشاعر فألامر غير منفصل عن عناصر الرؤيا الشعرية الاخرى ، ولا عن البناء العام للنصوص ، ويكون استخدام التدوير او تركه خاضعاً لمعيار الانسجام الايقاعي واللغوي والتصويري ، فكلما انسجم ذلك مع شخصيته الابداعية كان ذلك اقرب الى الصدق الفني ، والى تحقيق التناغم بين ايقاعات الذات وايقاعات كتابتها الشعرية ، فالصوت (بصمة نفسية) [٧٧] ولكن البنية الدائرية للمتدارك – على الخصوص – تحتاج الى تمكن اكبر وسلطة اقوى على الكلمات لان النشاز الصوتي سرعان ما يدب فيها عند غياب الذوق السليم والتصور الشمولي للبنية النصية حين تكون الرؤية الصوتية والايقاعية ضبابية عند المرسل .

هذا ما علق في الخاطر حول تفعيلة المتدارك المخبونة والمضمرة والمقبوضة اما التفعيلة الصحيحة فقد جاءت في المرتبة الثانية في الواقع الاحصائي لتوظيفها والبالغ عشرة نصوص ، وهذه المرتبة تفوق بدورها اعداد النصوص المنظومة على سائر التفعيلات المغايرة في شعره كلاً على حدة لذا برزت لهذه الوحدة الايقاعية اهمية متصدرة، فعلى الرغم من ان الشعراء القدماء فضلوا النمط المخبون ذا التشكيل الراقص ومالوا اليه ، ووجدوا في التفعيلة الصحيحة سذاجة في الاداء هي اقرب الى النثر منها الى الشعر [٧٨] الا ان الحال لم يبق على هذا المنوال في شعرنا الحديث ، اذ ساعدت نزعته التثويرية واعادة النظر في المفهومات والاحكام العروضية القديمة ووضعها على محك التجريب والتطبيق الجديدين .[٧٩] على تغيير الانطباعات النقدية التقليدية المتعلقة بالبحور الصافية والممزوجة ونالت تفعيلة المتدارك الصحيحة من ذلك الشيء الكثير ، بل انتقلت نقلة نوعية من الازدراء والتحاشي الى الصدارة والاقبال المتزايد ، فاصبحت تشع بالايقاع المؤثر في بعض نصوص المجددين ولعل من اشهر نماذجها قصيدة (المسيح بعد الصلب) [٨٠] لبدر شاكر السياب .

اما النواب ، فقد بلغ من احتفائه بهذه الوحدة الايقاعية المنبعثة من مرقدها الحجري ان دعا ايقاعها (امير الشعر) في قصيدته (البقاع البقاع) اذ قال موظفا الاجراءات العروضية للمتدارك في مقطع شعري :

ان المغني يغني عن الفجر بالدشت والرشت

والرشت هذا امير المقامات قبل الصباح

امير الشعر

فاعلن فاعلن

قبضوا

اصبحوا الان ارصدة وانتهوا كرجال [٨١]

وهو من النصوص التي تظهر تمازج ثقافة الايقاع الموسيقي بثقافة الايقاع اللغوي وفاعلياته الشعرية .

ب- بنية التشكيل الايقاعي للرمل :

يحتل الرمل المرتبة الثالثة في نصوص الشاعر ، بواقع احصائي بلغ ثمانية نصوص ، والرمل من اجمل الصيغ العروضية العربية ، فلا عجب ان استقطب اولى محاولات التجديد في ابنية العروض العربي ، ممثلة بالموشحات الاندلسية ، مثل موشحة (جادك الغيث اذا الغيث همى) الشهيرة للسان الدين ابن الخطيب ، وغيرها من الموشحات الرملية الكثيرة المبثوثة في تواليف اهل الاندلس ، مؤكدة الغنائية العالية والمرونة الموسيقية البالغة في تفعيلة الرمل ، نظراً لوفرة الموشحات التي اعتمدتها ولم تعتمد سواها من وحدات العروض العربي ، فثمة انسيابية رزان وهدوء مترف وامتداد جليل فيها ، استمدته من بنيتها الصوتية المتميزة ذات الوتد المفروق (فاع) والسببين الخفيفين (لا) ، (تن) ، اذ يتضمن هذا البناء الصوتي حرفي مد في كتلة صوتية واحدة مما يضاعف ايحاءها بالسعة والامتداد لما تستغرقه من الزمن الشعري ، فضلاً عن ان تكرار مثل هذه الوحدة الايقاعية بخصائصها السابقة سيؤدي الى احتكاك الجماليات الصوتية المتجاورة في فضاء النص الايقاعي مما سيولد بناء حافلاً بالاصداء والرنين جديراً بالتطريب ومضاعفة نشوة التلقي حين يزداد الجمال الصوتي وضوحاً واشراقاً ويلامس اعماق النفس .

* الابنية الايقاعية للرمل

يوظف النواب الجماليات الصوتية لايقاع الرمل في ثلاثة ابنية ايقاعية هي :

١- البناء المدور :

وتظهر فيه القصيدة الرملية كتلة صوتية كثيفة متزاحمة [٨٢] متماهية الابعاد ، فتمتزج الاصوات بما يشبه مزج الالوان لتخليق الوان صوتية اخرى في عملية تسلسلية غير متناهية اذ كما تلون الصورة يلون الصوت [٨٧] ففي مثل قوله :

الدراج الارجواني الذي يفضي الى بيت الرضا الليلي
اطفأت دموعي فوقه منتشياً بالخشب العابق بالحزن...الخ[٨٣]

نلاحظ ان مركز الدائرة الايقاعية قد انتقل من العروض الى الضرب وبما انه لا ضرب ولا عروض بالمعنى التقليدي لهما في الشعر الحر ، فإن (السطر) حل محل (البيت) وليس للسطر صدر وعجز ، فهو خال من المبدأ الثنائي ، بل هو كل واحد موحد ، وأن نهاية السطر الشعري لا تكترث بالعدد الايقاعي للبحر ، وانما هي خاضعة لمتطلبات المعنى ونهايته في تركيب الجملة الشعرية ، ففي المقطع السابق نجد المعنى يستغرق المقطع بأكمله ابتداء بكلمة(الدراج) وانتهاء بكلمة (بالحزن) ليبتديء المقطع الثاني ، فإذا صحت لنا المقارنة بين البيت الكلاسيكي والسطر الشعري الحر فان الفارق التشكيلي سيبدو واضحاً تماماً كما يبدو معياره اكثر تعقيداً وتختفي القافية من فضائه .

٢- البناء غير المدور :

وهو بناء ايقاعي يمتاز لديه بجمعه بين امتيازات الشعر الحر والافادة من الجماليات الكلاسيكية لموسيقى الشعر في

ذاكرة المتلقي ، فينطلق الشاعر بامتدادات يسمح بها المفهوم الجديد للايقاع حيناً ، ويعود تارة ليطعم البناء الايقاعي العام لنصه بمقطع ينتمي عند تحليله ايقاعياً الى تلك الذاكرة الناشطة ، على سبيل المثال ، في مطلع قصيدته (ولكنه العشق) يقول :

هام لم يدر متى اطفأه الشوق واين احترقا

– ب – –/ ب ب – –/ ب ب – – / ب ب – – / ب ب –

فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلن

سنة مابين كأسين غفا ثم صحا واغتبقا [٨٤]

ب ب – –/ – ب – – / ب ب – –/ ب ب – – / ب ب –

فعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلن

ان تقطيع هذين السطرين يظهر لنا تصرف الشاعر بالعدد الايقاعي للرمل وفقاً للدفقة الشعرية وحاجة المعنى ، لا وفقاً لمتطلبات قياسية عرفية ، ولكننا اذ نصل الى قوله :

اجمرت عيناه شوقاً ... وتلظى شبقاً [٨٥]

نجدنا امام بيت من مجزوء الرمل ، تلك البنية الكلاسيكية الشهيرة في بحر الرمل ، وقد جاء في الموضع المناسب ايقاعياً ، بحيث لم يسبب نشوزاً بنائياً بل انصهر في وحدة ايقاعية مع بقية السطور الشعرية .
اما قوله :

تركت من تاجها في غمرة
غيمة تغرق فاستل اليها الغرقا [٨٦]

فلا يفصل بينه – ببنائه الحر – وبين ان يكون بناءاً كلاسيكياً سوى تفعيلة واحدة ، فلو حذفنا تفعيلة (فعلن) التي تضمنتها مفردة (غرقا) لآمكننا اعادة ترتيب البيت – افتراضياً – على النحو الاتي :

تركت من تاجها في غمرة غيمة تعبق فاستل اليها

وهوبناء واسع الانتشار في شعرنا القديم ، وهذا البناء النوابي السابق الذي جمع بين ايقاع الشعر الحر والايقاع العددي الكلاسيكي يطالعنا ايضاً في رمليتيه (ايها القبطان) و (ندامى) وهي قصائد تتوحد مع (ولكنه العشق) في الشكل الايقاعي والمناخ النفسي ، وهو مناخ جعله الصوت مرئياً ببصماته النفسية .
يقول د. عبد الرضا علي (لما كانت وحدة الرمل الايقاعية هي فاعلاتن فإن تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن

بعيداً عن الرتابة قابلاً للحركة لذلك كثر استخدامه في الشعر الحر واصبح من اكثر البحور خفة ومرونة) [٨٧]

٣ . البناء الخليلي :

ونجده في نص واحد من الديوان ، عنونه الشاعر بـ (رباعيات) وهي قصيدة من ستة مقاطع، ينتظم كل مقطع منها في اربعة ابيات من مجزوء الرمل .

ولكننا وجدنا فيها ظاهرة تتكرر في قصائده التي بنيت بناءً خليلياً ، وهي ابنية قليلة في شعره، اذ يبدوالشاعر مشغوفاً بالبحث عن ابنية ايقاعية جديدة، يفرض عليها سلطانه الابداعي وارادته الحرة، ليسمها بميسمه، واختياره الذاتي في الموسيقى الشعرية ، ليصبح الشاعر بذلك كالمؤلف الموسيقي، يبتكر ما لا حصر له من الالحان من مادة موسيقية خام واحدة، ممثلة بالمقامات الموسيقية.

الظاهرة التي تلفت الانتباه في ابنيته الخليلية ، هي خروجه في احد الابيات عن الصيغة القياسية ، رغم اعتماده اياها هيكلا معماريا تام الشروط عروضيا، ففي هذه الرباعيات – على سبيل المثال– نجد في كل مقطع منها خروجاً عن البناء الخليلي يخرج البيت الذي تضمنه عن بناء بقية الابيات في الرباعية الواحدة، مثلاً، في المقطع الاول :

طائف قد طاف بي في غيهب السحرِ
ساكبا في عدم يصد خب كأس العمرِ
صحتُ يامولاي ماهـ ذا الذي تفعلة
شزر المولى فذابت مهجتي بالشزر . [٨٨]

نجد الابيات (الثاني والثالث والرابع) تنتمي الى الشكل الخليلي الاتي :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

اما البيت الاول فقد خرج عن هذا البناء الموسيقي، ويظهر ذلك واضحاً عند تقطيعه:

طائف قد طاف بي في غيهب السحرِ
– ب – – / – ب – – – ب – ب / ب –
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتٌ / ؟

من الجلي ان التفعيلة الاخيرة ، لا تنتمي الى بحر الرمل بقضه وقضيضه، وتتكرر هذه الظاهرة في المقطع الثالث من الرباعيات عند قوله :

فاذا انبك العشق ياعشق
فضجات عصافير على غصن من الشوك مكين[٨٩]
وفي المقطع الرابع عند قولة :
انا لولا اعشق الدنيا كما اعـ
شق لقياك قطعت الدهر في الغيب اطير [٩٠]

كما تكرر في المقطعين الخامس والسادس ، وفي ايقاعها ثقل تسببه كثرة التفعيلات الزائدة التي دخلت على الصيغة الاصلية لمجزوء الرمل فحولته من صيغة ذات خفة ورشاقة مصدرهما سرعة في الزمن الشعري المستغرق في البحر المجزوء الى بنية مترهلة ثقلت على اللسان ، سيما اذا اضفنا الى نشازها الايقاعي .[٩١] . ضرورات مستكرهة نحويا مثل صيغة (لولا اعشق الدنيا) حيث ادخل لولا على فعل وهي خاصة بالاسماء ويقودنا التصويب الى تقدير متكلف، فضلاً عن غياب الوجاهة في المعنى التي يضحي من اجلها بما الزم به نفسه من صيغة خليلية .

<u>– أضرب الرمل في التوظيف الايقاعي :</u>

لا شك في ان لتنويع الاضرب اثره في تحسين الايقاع في الشعر الحر، وهو انعكاس لمرونة في القدرات ، لا تقف امكانياتها عند ضرب او ايقاع محدد .

استخدم النواب الضرب الصحيح (فاعلاتن) والمخبون (فعلاتن) والمحذوف (فاعلن) والمقصور (فعلان) والمخبون المحذوف (فعلن) والمخبون المقصور (فعلات) .

هذا التنويع والتلوين الصوتي اكسب نصوصه الرملية حيوية وغنى موسيقياً وقدرةً على التطريب . فمثال الضرب الصحيح قوله :

ويعينـي من السكر انكسارات الندامى. [٩٢]
– – – – / – – – / – – – – ب – –
فاعلاتن

ومثال الضرب المخبون قوله :

وصهيل الفتيات الشقر يستنهض حجم الزمن المتعب. [٩٨]

ب ب – – / ب ب – – / – ب – – / ب ب – – / ب ب – – / ب ب

والريح من الرقعة تغتاب شموعي

– – / ب ب / – – / ب ب – –

فعلاتن

ومثال الضرب المخبون المحذوف قوله :

هام لم يدر متى اطفأةُ الشوق واين احترقا . [٩٩]

– ب – –/ ب ب – –/ ب ب – – / ب ب – – / ب ب –

فعلن

ومثال الضرب المحذوف قوله :

سكب الابريق في كأسي نضوباً صامتاً . [١٠٠]

ب ب – – / – ب – – / – ب – – / – ب –

فاعلن

ومثال الضرب المقصور المحذوف قوله :

مرة اخرى على شباكنا تبكي

ولا شيء سوى الريح

– ب – – / – ب – – / – ب – –

/ – ب – – / ب ب – – / ب

وحبات من الثلج على القلب

ب – – / – ب – – / ب ب – – / ب

وحزن مثل اسواق العراق [١٠١]

– – – / – ب – – / – ب – ٥

فاعلان

ومثال الضرب المخبون المقصور قوله :

مرةً اخرى امد القلب بالقرب من النهر زقاق. [١٠٢]

ب ب – ٥

فعلات

فثمة ستة اضرب من الرمل في بنية تشكيلة الايقاعي، اضرب متنوعة، ومن التنوع ياتي الثراء الايقاعي ، وتتكاثف النغمات وتبتعد عن التنميط ، ولم يكتف النواب بالاضرب المشهورة المعروفة من الرمل ، بل ابتكر ضرباً

جديداً من الرمل قذف به تيار اللاوعي في بنية التداعي الطاغية على شعره ، وذلك في قصيدته (المساورة امام الباب الثاني)وهو الضرب(فاع) ضرب لا ذكر له في كتب العروض .[١٠٣] .

ولا نعتقد ان الشاعر اعتمد الجهد العقلي في استخراجه من تفعيلة الرمل الام، وانما تولد ايقاع هذا الضرب في تلقائية التداعي لحظة ولادة النص، كما في قوله :

في طريق الليل ضاع الحادث الثاني
وضاعت زهرة الصبار
- ب - - / - ب - - / - ب - -
/ - ب - - / - ب - - / - ٥
لا تسل عن لماذا جنتي في النار فالهوى اسرار
- ب - - / - ب - - / - ب - - / - ٥
فاع
فالهوى اسرار [١٠٤]
- ب - - / - ٥
فاع

ان ايقاع هذا النص من اجمل الاحتمالات الايقاعية التي يمكن توليدها من بحر الرمل .

ج- بنية التشكيل الايقاعي للرجز :

يحتل الرجز المرتبة الثالثة في الديوان، بواقع احصائي بلغ اربعة نصوص ، واذا استثنينا قصيدته الرجزية (بنفسج الضباب) يمكننا تثبيت الحقيقة الايقاعية الاتية :

ان ايقاع الرجز لدى النواب ايقاع مختل ، ومعنى ان يكون الايقاع مختلاً وجود نشاز ايقاعي ناشيء عن تسلل تفعيلات مغايرة الى بنيته الايقاعية ، نشاز لم ينشأ عن زحاف او علة فهذان امران لا يعدان عيباً عروضياً بل هما من الحتميات التي تحدث تلقائياً عند النظم . [١٠٥] بل استلت من اصول بحور اخرى .[١٠٦] ، من ذلك قوله في (جزر الملح) :

على غرائز وجهك الذابل من اعوامي ليلتين في السرير .[١٠٧]

يكشف التقطيع عن تسلل تفعيلة الكامل الى الرجز ، اما بعد التفعيلة الثالثة فلا يمكن اقامة ايقاع الرجز بصورة تقبلها الاذن الموسيقية الا بتكلف شديد يتمثل في تحويل المد بالياء في (اعوامي)الى (كسره) ومثل ذلك وهو كثير كقوله في(باب الكون) :

وللرضيع تؤخذ التعاويذ من الثوب المرقط الشجاع.[١٠٨]

– اضرب الرجز في التشكيل الايقاعي :

استخدم النواب اضرباً متنوعة من الرجز، منها ماهو معروف ومتداول في كتب العروض، ومنها ماهو مبتكر، ولم يعتمد ضرباً موحداً في القصيدة الواحدة، الا مرة واحدة في (بنفسج الضباب) التي توحدت اضربها في (مستفعْ) كقوله :

انا ارى باللمس .[١٠٩]

وقوله :

مدينة يكذب من فيها على انفسهم
تقول في اسوأ اوضاع لها لا بأس .[١١٠]

اما نصوصه الرجزية الاخرى ، فقد تنوعت اضربها بين :

١– الضرب المخبون (متفعلْن) كقوله :
تذكر المحيط يلصق الدجى بصمته. [١١١]
ب– ب – / ب – ب – / ب – ب – / ب – ب–
متفعلن

٢– الضرب المخبون المقطوع (متفعلْ) كقوله :
فربما ينزل من ورائه الجنائن. [١١٢]
ب– ب – / –ب ب – / ب – ب – / ب – –

متفعلْ

٣- الضرب المطوي (مفتعلن) كقوله :

فقرر الدجاج عقد قمة طارئة. [١١٣]

ب- ب - /ب - ب - /ب - ب - / - ب ب-

مفتعلن

٤- الضرب(متف) = فعو كما فـأفي قوله :

البحر كله نوارسّ. [١١٤]

-- ب - /ب - ب - / ب -

فعو

وقوله : تحصنوا ياايها الدجاج فالمحيط قادم .[١١٥]

ب- ب - /- - ب - /ب - ب - /ب - ب- /ب -

فعو

٥- الضرب المخبون المقطوع المذيل(متفعلان)كما قوله :

تفحمت مفرزة من الرماح. [١١٦]

ب- ب - /- - ب ب - /ب - ب - ْ

متفعلان

٦- ولم يستخدم ضربه الصحيح سوى مرة واحدة وذلك في(باب الكون) حيث استخدم ضرباً صحيحاً مذيلاً كما في قوله :

-٧

تطوق الدم الفدائي المباح . [١١٧]

ولا يخفى ان الاضرب [(مستفعْ) ، (متف= فعو) ، (متفعلان)] هي اضرب غير تقليدية، لم ترد في شواهد كتب العروض التي حددت اضربه بـ : الصحيح، المقطوع ، المجزوء، المشطور المقطوع، المشطور المذيل، المنهوك الصحيح، المنهوك المذيل، الصحيح المذيل ، المرفل .[١١٨]

د- بنية التشكيل الايقاعي للمتقارب والوافر :

وهما يردان في المرتبة الرابعة في الديوان بواقع احصائي بلغ ثلاثة نصوص لكل منهما، وسنبتديء التحليل الايقاعي بالمتقارب ، نظراً لطول نصوصه ، الذي يتفوق على كتلة نصوص الوافر ، فنصوص المتقارب الثلاثة،

استغرقت من الديوان ثمان وثلاثين صفحة في مقابل خمس وعشرين صفحة من الوافر أي بفارق كمي يبلغ ثلاث عشرة صفحة.

* اضرب المتقارب في التشكيل الايقاعي :

النواب في ايقاع المتقارب، كشأنه مع باقي ايقاعات البحور يبيح لنفسة حرية التنقل بين الاضرب في القصيدة الواحدة، فلا يحرص على توحيد الاضرب، ففي هذا التنقل تنويع موسيقي لا يفوت اذنه المرهفة وذائقته الموسيقية الحساسة للايقاع والقيمة الفنية للاصوات وهي بعد ذلك (حرية منحها الشعراء لانفسهم لقتل رتابة التكرار) .[١١٩]

وثمة ظاهرة ايقاعية نلمحها في التشكيل الايقاعي للمتقارب في نصوص النواب هي قابلية القراءة الايقاعية المتعددة للضرب الواحد، او بمعنى اخر : الازدواجية الصوتية للايقاع، فقد استخدم ضربا من المتقارب الصحيح يصح ان يقرأ مقبوضاً (فعولُ) كما يصح ان يقرأ مقصورا(فعولْ)من دون ان يخل ذلك بايقاع النص ، وذلك في ملحمته الرائعة (عروس السفائن) التي اظهر فيها النواب فعاليات تطبيقية لادراكه للامكانات الايقاعية الملحمية العالية المكنونة في بنية (فعولن)، واذا نظرنا الى قوله فيها :

فوانيس في عنق المهر علقها الاشتهاء
ونجم يضيء على عاتق الليل
زيت نخل الهموم.. واطلق من عقدة الشاطئين
رحيل السفينة من سفن لاتضاء .[١٢٠]

نجد ان تحريك همزة الاضرب بالضم (الاشتهاءُ، لاتضاءُ) او تسكينها (الاشتهاءْ ، لاتضاءْ) لايخل بالانسياب الايقاعي العام للنص ، وان كان في هذا التباين في الحركات تحويل لبنية الضرب من(فعولُ) المقبوض الى (فعولْ) المقصور ولم يقتصر التشكيل الايقاعي للمتقارب على هذين الضربين ، اذ استخدم ايضاً من المتقارب الضرب الصحيح كما في قوله :

فذئب بفخذين من آخر يسكن الوجه رعبا .[١٢١]

وقوله : **لقد كنت احلم وعيا** [١٢٢]

وقوله : **ثم تخفي الطريق القديم دموعي .** [١٢٣]

كما استخدم الضرب المحذوف (فعو) في قوله :

وينزلق الدمع تلقائه من وداعين تما الى غير ذي رجعة في الظلام وقد نلتقي [١٢٤]

اما ايقاع الوافر فقد امتاز بأن الشاعر اعتمده في كتابة نصوص (خليلية) لانصوص من الشعر الحر ، وهذه ميزة لم نجدها في تحليلنا الايقاعي للمتدارك والرجز والمتقارب اذ توحدت في ابنية الشعر الحر ، ولم يستخدمها الشاعر في ابنية خليلية تامة او مجزوءة ، عدا الرمل ، الذي وجدنا مجزوءه في الرباعيات .

استخدم الشاعر من الوافر صيغتيه العروضيتين المعروفتين وهما :

١ . الوافر التام :

وصيغته القياسية هي :
مفاعلتن مفاعلتن فعولن × ٢

وعليه بنيت قصيدة (عتاب) وهي الوحيدة من الوافر في ديوانه ومنها:

اتيتك والعراق دموع عيني لماذا تجعلين الدمع شاماً
ب–ب ب–/ب–ب ب–/ب– – ب–– –/ب–– –/ب– –
فما عرفوا السجود ولا احبوا ولا ذاقوا ولا عرفوا الهياما [١٢٥]
ب–ب ب–/ب–ب ب–/ب– – ب–– –/ب–ب ب–/ب– –

ولكنه اضاف – كعادته مع الشعر العمودي– اضافات غير تقليدية لم يلتزمها في البناء العام للقصيدة العمودية وانما جاء بها في موضعين متفرقين ، الاول قولة في الاستهلال :

أعاتب يادمشق بفيض دمعي حزيناً لم اجد شدو الشحارير القدامي . [١٢٦]

نلاحظ بناء العجز على اربع تفعيلات لا ثلاث كما ينص القانون العروضي ، ولو حذفنا احدى التفعيلتين الوسطيين جدلاً لعاد البناء الى صيغته الام وهذا امر تكرر في القصيدة ولكن في صدر البيت لا عجزه، وذلك في قوله :

وما مدت لغير الشعب والكاسات كفي
وان مدوا بغيرهما السلاما [١٢٧]

اما بقية الابيات فهي مستقرة على الوافر التام والقصيدة مع ذلك يتيمة في ديوانه ، فلم يعد الشاعر الى الوافر التام بعدها ابداً، اما من حيث الطول ، فهي في اثني عشر بيتاً ، وهي تمثل بهذا المقدار العددي ، اقصرنص في الديوان الذي زخر بالمطولات المتعاقبة ومقارنة منجزه في موسيقى الوافر بمنجزاته في الابنية الايقاعية الاخرى، يظهر لنا بونا شاسعاً في الكم والكيف ، وهذا يشير الى عدم ميل الشاعر لسوى تفعيلات البحور الصافية ، فهو يبحث عن انسيابية وتدفق لايقطعه حتى ما يسمح به القانون العروضي، لكأنه يجد في الوافر التام وغيره من البحور الممزوجة ترفاً ايقاعياً زائداً او تنويعات باذخة تشغل الشاعر عن المعنى باقامة الوزن والالتفات الى التفعيلة المغايرة، وهذا لا ينسجم مع موضوعيته الشديدة وابتعاده عن الذاتية او التقوقع في الانا، فهو مشغول بقضايا امته وعالمه عوض الانغماس الكامل في الذاتية .

٢ . مجزوء الوافر :

وصيغته القياسية : مفاعلتن مفاعلتن × ٢
وعلى هذه الصيغة، بنيت قصيدته (المسلخ الدولي باب ابواب الابجدية)
ومنها قوله :

وفيما كان في حلم تقاطر حوله الحجل
ب- - -/ب-ب ب- ب- ب ب-/ب-ب ب-
فما خلٌ بها الدنيا ولكن كلها خلل.(١٢٨)
ب-ب ب-/ب- - - ب- - -/ب-ب ب-

وهي مطولة ناهزت مائة وعشرين بيتاً، وهي كسابقتها ، تحتوي بعض التفعيلات المفردة الزائدة على البناء القياسي ، تطالعنا اولاها في البيت العاشر في قوله :

يمينا هكذا العملُ اقول ويمنع الخجل
بشج العين يكتحل
وكيف عروسكم حصص وحصتكم بها نغلَ.(١٢٩)

ففي البيت الثاني من هذا المقطع نجد الصدر ولا نجد العجز ، انما نجد بيتاً مجزوءاً ً تام البناء ، ويزداد هذا الفلتان العروضي كلما ابتعدت القصيدة عن بداياتها، بل نجده قد ادخل تفعيلة (فعولن) على صدر البيت المجزوء، وهي تفعيلة تنتمي الى الوافر التام لا المجزوء ، كما هو مفترض، وذلك في قوله :

وتغتصب الذوائب ثم تلوى

كمعصم طفلة يرتادها مستعمر عجلُ .[١٣٠]

في هذا البيت المفترض لم يقتصر الخروج عن الصيغة القياسية على الصدر بل امتد الى العجز الذي تضمن اربع تفعيلات ، ليصبح بحد ذاته بيتا كاملا من مجزوء الوافر ينتمي الى صدر من الوافر التام !!
الا ان الابتعاد عن الصيغة القياسية وقع في قوله :

وشاغلتي محجلة ببيت في العراق علائم فيها الفم العبري
اغفاء شديد الوصل بين الحاجبين
تمائم مكتوبة للنهد نصف شراسه في الحلمتين
اطالة في الخصر ماطال الهوى كسرو حجم توأمين
وبسط عشق ليس يعتدل.[١٣١]

يمكننا اكتشاف مدى الخروج الذي أشرنا اليه بمقارنة هذا البيت المفترض بالبيتين السابق علية واللاحق له، فقد قال في البيت الذي قبله :

وان من الهوى ماليس عشقا انما سبل .[١٣٢]

وقال في البيت الذي يلية :

ورغم تشردي لا يعـ ترينـي بدجلة خجل .[١٣٣]

فكلا البيتين من مجزوء الوافر بلا زيادة ولانقصان .

ربما اشارت هذه الظاهرة الايقاعية المتكررة في نصوصه العمودية – عدا قصيدته(باللون الرمادي) – الى مشاكسات عروضية قادت اليها طبيعة نزقة متمردة مشاكسة بالغة الجرأة على تحطيم القيود والاصنام على اختلاف هيآتها : اصنام الجهل/ اصنام السياسة /اصنام الاعراف / اصنام البلاغة ، وحين يكون –لحظة الكتابة – مخيراً بين التضحية بالمعنى الذي يتجلى له او التضحية بالصيغة القياسية، فانه يجد في الحالة الثانية اهون الأمرين ، فهذه المناورات والمشاكسات الايقاعية في نصوص عمودية مفترضة تمثل نداء داخلياً صادقاً صادراً من اللاشعور ، نابعا من اعماق الذات ، ينزع الى تفتيت احكام حجرية قيدت الشعر ، ونأت به عن الحرية الابداعية التي بغيرها لا يخلق شعر عالمي متخط للجغرافيات، فلا يمكن التسرع بالحكم على مثل هذه الظواهر لدى من هو مثل النواب بالقول باستسهال وسذاجة انها علامة ضعف في البناء او في ثقافة الشاعر العروضية والايقاعية ، فمراجعة ولو سريعة لمنجزات الشاعرفي الشعر الحر والعمودي تكفي لدحض ذلك وتدلنا على ادراك الشاعر لصنعته ولعبه بالايقاع لعب العازفين المهرة، وقد اظهر تمكنا تجديدياً فذا في الكتابة الحديثة لا اعتماداً على الصيغ القياسية بل وفقاً للتفعيلات المفردة وهو بهذا لم ينقطع معرفياً ولاتطبيقياًعن جوهر تعاليم الخليل ، فلم تجرفه مثلاً موجة قصيدة النثر الخالية اصلاً

من نظام التفعيلات رغم شيوعها في الستينات ، وما بعدها شيوعاً كبيرا على يد مجموعة من معاصريه امثال ادونيس ومحمد الماغوط وغيرهم ، حتى لقد اصبح الشاعر الذي يكتب الشعر الحر في نظر (النثرانيين) الجدد، شاعرا تقليديا ! ، لكأن الشعر الحر لم يقم التقليديين ويقعدهم عند ظهوره ، فتمسك النواب بهذه الابنية ينأى به عن تهمة الاخلال بالقانون العروضي بالمعنى السطحي للاخلال ، المعنى الذي يجعله مستخفا به .

* البناء الحر لتفعيلة الوافر :

وتمثله قصيدته(عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس) وهي الثالثة والاخيرة مما يتعلق بالوافر، فنجد البناء مختلفا تمام الاختلاف عن البنائين السابقين، فثم تطويع لتفعيلة الوافر الصحيحة (مفاعلتن) في امتدادات متواصلة ، انتظمت بالضرب الصحيح، كما في قوله :

اتيت الشام احمل قرط بغداد السبية
بين ايدي الفرس والغلمان
مجروحا على فرس من النسب
قصدت المسجد الاموي لم اعثر على احد من العرب. (١٣٤)

كما استخدم فيها ممدود (مفاعيلن) وهو (مفاعيلان) كما في قوله :

صرخت بحانة الفقراء خلف مخيم اليرموك
يدعوكم ابو ذر الى عقد اجتماع جائع لتدارس الاوضاع (١٣٥)

حدث هذا الاختلاف في الضرب في اخر مقطع من القصيدة وهذا يفسر حدوثه، اذ ان القصيدة مدورة، يكمل فيها آخر حرف من السطر اول تفعيلة من السطر الذي يليه وبما ان المقطع السابق هو المقطع الاخير فقد جاءت التفعيلة ممدودة لعدم وجود كلمة بعدها يكملها الحرف الزائد في مفاعيلان التي اصلها مفاعيلن .

هـ- بنية التشكيل الايقاعي للكامل والبسيط :

يحتل كل من الكامل والبسيط المرتبة الاخيرة في الواقع الاحصائي للديوان، بنص واحد لكل منهما، فهما يتيمان لم يتكررا، ولكن بينهما بونا شاسعاً في المستوى الفني والايقاعي ، فقصيدة (الخوازيق) التي بنيت على تفعيلة الكامل (متفاعلن) وضربها المرفل (متفاعلاتن) وهي اردأ نص تضمنته الاعمال الكاملة التي بين ايدينا ، فبناؤها الايقاعي خال من أي تميز حداثوي اوتنويع موسيقي جدير بالتجريب، او شكل ايقاعي يضاهي ما حققه الشاعر في التشكيلات الايقاعية للبحور الاخرى، ومطلع هذه القصيدة هو:

لله ما تلد البنادق من قيامه
ان جاع سيدها وكف عن القمامة. [١٣٦]

ومنها :

قاسى فلم يتدخلوا
حتى اذا شهر السلاح
تدخل المبغى ليمنعة اقتحامة
لا ياقحاب سياسة
خلوه صائم موحشا فوق الزناد
فان جنته صيامه . [١٣٧]

فالتشكيل الايقاعي باهت ، فاقد لجماليات الشكلين البنائيين الحر والعمودي ، فلا هو نص حر بمعنى الكلمة ولا هو بالنص العمودي بمعنى الكلمة ايضا ، ولو جعله الشاعر– بشيء طفيف من التعديل – من مجزوء الكامل لكان اقرب الى الصواب ناهيك عن الضعف الاسلوبي واللغوي الذي يخرج عن اهتماماتنا الايقاعية .

اما البسيط ، فالامر مختلف معه– رغم كلاسيكية البناء– في قصيدته (باللون الرمادي) فهي قصيدة سامية في مستوياتها البنائية اللغوية والاسلوبية والايقاعية التي اودعها الشاعر هذا البحر ذا الخصائص الملحمية والحيوية الموسيقية الضاربة في اعماق ذاكرة المتلقي موقظا فيها اطياف الاعشى في معلقته وكعب في بردته وصولا الى ملحمة ابي تمام في فتح عمورية وغيرها من البسيطيات الشهيرة في ادبنا العربي ، وقد نجح النواب في قصيدته هذه – على الرغم من قصرها – في ان يعيد الى الاذهان تلك المواهب الخلاقة ، مستدعيا بها المتنبي والمعري وابا نؤاس وابن الرومي والجواهري – لا اقل– من عمالقة الادب العربي.

وهنا نعلن دهشتنا واستغرابنا لعدم عودة الشاعر الى هذا البحر على الرغم مما انجزه في يتيمته البسيطية هذه، فضلا عن ان البسيط بامتداده الجليل وانسيابيته الفخمة مرشح للتوظيف في الشعر الحر الذي فضلة النواب على الشعر العمودي دائماً، اذ يمكن ادخال تنويعات ايقاعية لاحصر لها على البنية القياسية للبسيط ، ليتولد ما لا يحصى من الاحتمالات الايقاعية،وهذا شائع في كتابات اساطين الشعر الحديث كالسياب. [١٣٨] ومحمود درويش. [١٣٩] وبين يدينا مجموعة للشاعر العراقي علاوي كاظم كشيش بعنوان (خاتمة الحضور) ملأى بقصائد من الشعر الحر من ايقاع البسيط وقد اظهر فيها من الامكانات التشكيلية للبسيط الشيء الكثير ، الباعث على التطريب .[١٤٠] وقد فسر بعض الدارسين شحة البناء العمودي لدى النواب وعدم اتخاذه منهجاً متبعاً للكتابة، رغم اثبات مقدرته على الابداع فيه بانه استخدمه لاثبات القدرة على اتيان هذا النوع من الشعر . [١٤١] ونحن لا نعتقد ذلك ، لاننا نؤمن ان الشاعر

المبدع فوق الشكل الايقاعي ولا يشفع للموهبة الضعيفة كتابتها لقصيدة النثر او قصيدة التفعيلة او العمودية مثلما يمكن ان يسكن الابداع احدها ولا يسكن الاخر فالانتماء الى حداثة الشعر واقع فني يتحقق وليس شكلا يتخذ .

- البحور الغائبة :

غابت البحور الشعرية الاتية عن بنية التشكيل الايقاعي لدى النواب :

١--الطويل ٢ المضارع ٣ المقتضب ٤- المجتث ٥المنسرح ٦- الخفيف ٧- المديد ٨- مخلع البسيط .

نلاحظ على بحور هذة القائمة كونها جميعاً من البحور الممزوجة (غير الصافية) ويؤكد هذا ميل الشاعر الى ايقاعات البحور الصافية ذات الوحدات الايقاعية الموحدة، وانه يراها اصلح للتوظيف مع النص الحديث ، لانها موحدة الايقاع، وفي التوحيد الايقاعي ضغط يزيد وحدة الموضوع ويقيد اوابده فيقلل حشوه ، خصوصاً حين تقوم فيه المعانى مقام زخرف المباني ويدخل الشاعر التنويعات المدروسة المتقنة على البنية الايقاعية فيجدد الايقاع من داخل التفعيلة بعد ان جدده من خارجها سلفاً بخروجه ابتداء على القياس ، وهذه الفاعلية اكثر توافقا وانسجاماً مع دفقاته النفسية الهادرة ومطامحه الملحمية النادرة، الواضحة، الناجحة، المؤسّسةْ، واكثر اقتصاداً بالغنائية التي كانت على الدوام قرينة التانق اللفظي والموسيقي المبالغ فيه والمصنوع المحنط للمشاعر ، تتاكد ملاحظتنا هذه اكثر بالاستدلال الاستقرائي ، فقد وجدناه حين استخدم البسيط والوافر وهما من البحور الممزوجة، لم يكتب نصاً ذا تشكيل ايقاعي يتضمن تفعيلاتهما المتباينة، بل اقتصر استخدامه لهما على صيغتيهما القياسيتين ، فلم يخرج بذلك عن منهجية البحور الصافية في التشكيل الايقاعي الحديث .

٤- انواع القافية :

استخدم النواب جميع انواع القافية العربية عدا المتكاوس .[١٤٢] وعلى النحو الآتي :

أ- المترادف. [١٤٣] (ثلاثة عشر نصا)
ب- المتواتر .[١٤٤] (عشرة نصوص)
ج- المتراكب.[١٤٥] (سبعة نصوص)
د- المتدارك. [١٤٦] (ستة نصوص) .

٥-انماط التقفية :

أ- التقفية الكاملة :

ونعني بها التزام الشاعر بالتقنية في عامة نصه ، او تعبير آخر استغراق القافية للنص ، فلا تظهر القافية فاعلية طارئه، بل تكون محوراً من محاور البنية الشكلانية للنص ، تنتظم خلالها الفاعليات الايقاعية ويكتسب النص عنصراً من عناصر الوحدة .

يتضمن هذا النمط الموسيقي لدى النواب ثلاث هيئات صوتية للتشكيل :

١- القافية الموحدة :

تعتمد نصوص هذا النمط قافية موحدة اوشبه موحدة ابتداءً بالمقاطع الاستهلالية ووصولا الى المقاطع الختامية :

(أ) في القصائد العمودية :

التزم الشاعر في البناء العروضي التقليدي قافية موحدة ، ففي قصيدته الطويلة (المسلخ الدولي وباب ابواب الابجدية) – على سبيل المثال – وهي تربو على المائة وعشرة ابيات ، وعلى الرغم من انه تصرف بعدد التفعيلات المفترضة لمجزوء الوافر في بعض المقاطع الا ان البناء العمودي بقى طاغياً على النص ونجد قافية موحدة ممثلة باللام رويا مطلقا والواو وصلا :

تفرد صامتا مرا ومنه يقطر العسلُ
فما خلل بها الدنيا ولكن كلها خلل [١٤٧]

ونلاحظ الامر نفسة في قصيدته (باللون الرمادي) التي توحدت قافيتها بالحاء رويا مطلقا والياء وصلا " :

دمشق عدت بلا حزني ولا فرحي
يقودني شبح مضنى الى شبح
ضيعت فيك طريقاً كنت اعرفه
سكران مغمضة عيني من الطفح . [١٤٨]

وفي قصيدته(عتاب) نجد قافية توحدت بالميم رويا مطلقا والفي الردف والوصل :

ندامي الامس هل في الدوح انتم
ام الوطن الكبير غدا ظلاما
اتيتك والعراق دموع عيني
لماذا تجعلين الدمع شاماً [١٤٩]

لم يخرج الشاعر عن نمط التقفية الموحد هذا في عموديات سوى في (رباعيات) اذ استقلت كل رباعية بقافيتها بما يشكل مجموعة من التنويعات الصوتية داخل النص الواحد ذي البناء العمودي .

ب- في قصائد الشعر الحر :

التزم الشاعر قافية موحدة في نصوص قليلة مما يؤكد عدم افضلية هذا النمط التكراري من التقفية لدية ونشير هنا الى اعتقادنا بانتفاء الجدوى من مثل هذا الالتزام بالقافية الموحدة في نصوص لا تلتزم البناء العروضي الخليلي ، لان القافية الموحدة تنتمي الى مناخ القصيدة العمودية ، وعلية فان التزامها في الشعر الحر غير مبرر منطقياً ، لانه يجعل النص اقرب الى الشكل التقليدي في الوقت الذي يؤكد هو شكلا ومضمونا انه لا يريد ان يكون تقليديا وفي هذا جمع بين النقيضين ، واعاقة لانسيابية الايقاع الشعري ، وقضاء على مرونتها .وكلما اطال الشاعر نصه على هذه الشاكلة برزت اكثر فاكثر ملامح الضعف البنائي وازدادت الوحدة الموضوعية للنص هشاشة ولعل اوضح مثال على ذلك قصيدته (الاتهام) المبنية على قافية موحدة يمثلها روي الميم المقيدة في اغلب اجزائها، فمنذ السطور الاولى يلاحظ القارىء غياب الشخصية الصوتية الواضحة للنص وجمود ايقاعه ورتابة نمط التقفية بما ينهك القوافي نفسها ويستهلكها وهي امور حاول ان يعوض عنها نصه بالخطابة الرنانة فتقهقرت الجماليات الاسلوبية واضمحل العمق الفكري .

اتهم واقتحم
وبغير البنادق لا تلتزم
قل انا البندقية لست يزيد ولا المعتصم .[١٥٠]

نلاحظ كيف تتعاقب الميمات تعاقباً مفرطا غير مجد للمعنى ولا للمبني بل يتضاءل المعنى امام تضخم شهوة التقفية ويجمد المبني في قالب ميمي كثيف، حيث يتفوق البحث عن الميمات على البحث عن التجليات الشعرية التي عودنا عليها الشاعر ، بل ان السطر الرابع منها، يتحول الى ما يشبة الحزورة وينكسر ايقاعه :

تدلهم.. اعرف.. ادلهمي..
-ب- / - ب - / ب- -
ستبرق اذ تدلهم .[١٥١]
ب-ب/ب- -/ب-

يظهر التقطيع نشازا ايقاعيا سببه دخول تفعيلات المتقارب (فعولن، فعول، فعو)على نص كله من المتدارك(فاعلن)بل ان اللهاث وراء القافية جعل الشاعر المعروف باللغة الفنية الحساسة للجماليات الموسيقية يهبط عن

مستواه المعهود ليتوسل القافية بالضرورات الشعرية فيحرك الساكن .[١٥٢] ليجعل من (العزم) بسكون الزاي (عزِم) بكسرها ، لتختلط – بلا وجاهة – الظواهر اللهجية للعامية العراقية بلغة فصحى اذ يقول :

شد صلبك بالبندقية يشتد
ام الجبائرِ هذي وام العزم .[١٥٣]
بل جعلته يخالف النحو ايضاً . فيبقي جواب الشرط بلا جزم :
واضرب بمذبحة يلتهمونك او تلتهم .[١٥٤]

هذا الحرص على التقفية الموحدة في نص (تفعيلي) لا(خليلي) محض اوقع الشاعر في الهوة نفسها في قصيدته الاخرى (الخوازيق)ومنها قوله :

لله ماتلد البنادق من قيامه
ان جاع سيدها وكف عن القمامه .[١٥٥]

فمثلما وجدنا ركضا وراء الميمات المقيدة على حساب جماليات المعنى والاسلوب نجد هنا ركضا اسرع ولكن وراء ميمات موصولة، هذه المبالغة في التقفية اكثرت الحشو اللفظي ، فجاء المعنى سمجا واللفظ فجا، وان فن الهجاء الكاريكاتيري الذي امتاز به الشاعر يظهر هنا في ادنى مستوياته ، حتى اصبح النص ثوباً مهلهلا مرقوعا بالشتائم على شاكلة : (القمامة، المبغى ، يمنعه اقتحامه ، قحاب سياسة، الغلامة، مؤخرات في الهواء ... الخ) ، فظهرت القافية مبتذلة خاوية من المضمون الجمالي، فسقطت وسقط معها النص .

يندرج ضمن نمط التقفية الكاملة هذا نصوص التزم الشاعر التقفية في مقاطعها كافة وان اختلفت حروف القافية، منها قصيدته (ثلاث امنيات على بوابة السنة الجديدة) اذ نجد مقطعها الافتتاحي مقفى بالقاف رويا مقيداً و الالف ردفا :

مرة اخرى على شباكنا تبكي
ولا شيء سوى الريح وحبات من الثلج
وحزن مثل اسواق العراق
مرة اخرى امد القلب بالقرب من النهر زقاق .[١٥٦]

وتعود ذات القافية في قوله (وما عدنا رفاق) قبل ان ينتقل الى قافية مغايرة في المقطع الرابع ممثلة بالواو ردفاً والعين رويا والياء وصلاً :

والريح من الرقعة تغتاب شموعي
رقعة الشباك كم تشبه جوعي.[١٥٧]

تعرف تنويني وشداتي وضمي وجموعي .[١٥٨]
ثم رجوعي .[١٥٩]

ويعود الى قافيته الاولى بقوله :

كل شيء طعمه طعم الفراق
حينما لم يبق وجه الحزب وجه الناس قد تم الطلاق
حينما ترتفع القامات لحناً أمميا ثم لا ياتي العراق .[١٦٠]

وبعدها طالعتنا في القصيدة قافية مختلفة عن سابقتيها ، ممثلة بالنون رويا والياء ردفا ، ذلك في قوله :

استفهم حتى عن مذاق الحاضرين
أي الهي ان لي امنية ثالثة ان يرجع اللحن عراقياً وان كان حزين .[١٦١]

وتعود القافية الاولى كرة اخرى الى النص بقوله :

لم يعد يذكرني منذ احتفلنا احد في الحفل غير الاحتراق
كان حفلا اميا..انما قد دعي النفط ولم يدع العراق .[١٦٢]

ويختتم قصيدته بالقافية الثالثة ذاتها :

والشجيرات التي لم اسقها منذ سنين .[١٦٣]
يثوب دون ازرار حزين [١٦٤]
ولذا حذرت منها العاشقين [١٦٥]
الا في حساب الخائفين .[١٦٦]

هذا التنويع في القوافي مع التزام مبدأ التقفية اكسب النص بعداً ايقاعياً شاملا داخل القصيدة ، الى جانب بعده العروضي الاصلي ، مما ولد نصا غنياً بالموسيقى الموقعة بايقاعات متناغمة. ويمكننا رسم مخطط رمزي للسيرورة الايقاعية للقافية في هذا النص على النحو الاتي :

١- أ أ ← أ ←
٢- ب ← ب ← ب ← ب
٣- أ ← أ ← أ
٤- ج ← ج

٥- أ ← أ

٦- ج ← ج ← ج ← ج

٢- التقفية الجزئية :

تمثلها نصوص لم تخل من التقفية الا ان القافية لم تستغرق النص فلم تظهر شكلاً بنائيا، بل كانت مشاركتها في تشكيل البنية الايقاعية للنص عابرة ، بما يجعل النص اقرب الى ان يكون خلوا من التقفية، ومن امثلتها قصيدته (صرة الفقراء) اذ يخلو مطلعها من التقفية ابتداء بقوله (افل الليل) وحتى قوله (ارحم من هذي الدنيا وسفالتها) ، لكنه يبدا التقفية بشكل فجائي بقوله (فالعالم آلة ايذاء) وتتوالى بعض القوافي المشابهة بنمط تسلسلي متتابع مستغرقة جزءا ًمن النص مثل(الاسماء ، الغرباء، الشهداء ، الاشلاء ، العرجاء،الاحياء) ثم نقلب عدة صفحات فلا نجد للقافية وجوداً ومثل ذلك حدث في قصيدته (البقاع البقاع) وهي مطولة ناهزت ثلاثا وثلاثين صفحة، تظهر القافية في مطلعها (بعيد بعيد ، خط الحديد) ثم نجد صفحة كاملة بلا قافية ، ثم تظهر قافية عابرة في قوله (اريج النساء ، مثل البكاء ، انتماء) ثم نجد خمس صفحات بلا تقفية، تليها قافية عابرة في قوله :

أي قطار بهذا المساء الحزين
انتظر انتظر ايها الصاحي جدا (كذا)
هنالك قاطرة للبكاء تقل المغنين والحالمين .[١٦٧]

ثم لانجد ابتداء بالصفحة ٤١ وانتهاءً بالصفحة ٦٦ سوى اشباح قواف باهتة تمر مرور الكرام ، ان نمط التقفيةالجزئية هذا ليس عيبا من عيوب البناء الايقاعي للنص ، بل هو ظاهرة اسلوبية وشكل ايقاعي حداثوي مستقل بذاته بين الاشكال ، وهو يمنح الشاعر فضاء ايقاعياً آخر للتحليق ببراق الشعر الباحث عن معراجه في سماء التجليات والكشوفات والحدوس الشعرية ، وهي تبقيه على صلة بأسلافة مثلما تمنحه الحرية المطلقة في ابتكار الاشكال واكتشاف البنى الايقاعية المحتملة بغير خضوع لقالب منطقي مسبق او هندسة شكلانية متفق عليها .

*غياب التقفية :

لم تقتصر انماط التقفية لدى النواب على النمطين السابقين ، بل نجد نمطا آخر لا يقف حدا وسطا بينهما بل يمحوها من النص ، ويخليه منها تماما ، غير حريص عليها ولا مبال بوجودها، ولعل اوضح مثال نضربه على هذا النمط قصيدته (بحار البحارين) التي تناهز سبعاً وثلاثين صفحة خالية من التفقية ومنها :
ملك العمق ازور نجوم البحر ، ازوجها بنجوم الليل ، اطيل لدى موضع اسرار الخلق زياراتي ، وتنفس في الأيل ، ما اوقح لذته ، يبني بغزالات اربعة ، ينزع عنهن ثياب ربيعين ، تعبت تعبت ، قلبي مبتهج تعب [١٦٨]
وأكثر ما يسلك الشاعر هذا المنحى من التقفية في القصائد المدورة [١٦٩] ، وفي القصائد ذات المنحى الرمزي البعيد عن المباشرة .[١٧٠]

• المبحث الثاني (مظاهر الايقاع الداخلي)

ميزنا – في مدخل البحث –. [١٧١] ، بين الايقاعين الخارجي والداخلي وعرفنا بكل منهما، وقد آن لنا ان نعرج على مظاهر الايقاع الداخلي التي لمحناها في شعر النواب بعد ان عرجنا فيما تقدم على مظاهر الايقاع الخارجي ، ان شعر النواب غني بخرائط ايقاعية داخلية تغني البنية الايقاعية العامة وتتكامل مع الايقاع الخارجي لتنتج نصا غنيا من النواحي الصوتية .

تلك الخرائط تتولد عن تفاعل العلامات واحتكاك الاصوات والعبارات المضغوطة في حيز الزمن الشعري مما ينشيء علاقات جمالية اضافية داخل النص .

ان الايقاع الداخلي في النص الحديث لم تعد تمثله القوانين البلاغية القديمة ، ولا تصلح لدراسته .[١٧٢] لان المفهوم الجمالي اختلف ، وما كان يحتفي به القدماء، اصبح منفرا للمحدثين، واصبحت المناقب مثالب، واكتشف الشعر طريق الحدوس والاستبصار ونبوة العقل بعد ان كان لصيق الحسية، والرياضيات البديعية والبيانية والمعنوية ، مغرقا في النرجسية او النزعة التعليمية او الرومانسية ، وسنحاول الوقوف على بعض العناصر الايقاعية الداخلية في شعر النواب .

١– التكرار :

في التكرار دلالة على الهوس بالشيء ، فما لم ينطبع في مركز الذات يمر مروراً عابرا، اما ما يرسب فيها ويتجذر من اشياء فانها تعاود الظهور بصورة ملحة تنشيء ظاهرة التكرار ، تكرار صوت ، تكرار كلمة ، تكرار صيغة صرفية او تركيب نحوي او عبارة .

يرى جاكبسون ان (التكرار الذي يتم بغرض مبدأ التعادل لا يجعل الاجزاء المتكررة هي وحدها ذات الطابع الترجيعي بل ينسحب على الرسالة الشعرية باكملها وهذه الكفاءة الترجيعية سواء اكانت مباشرة ام مكتسبة للرسالة الشعرية ومكوناتها تحيلها الى شيء مستمر يمثل خاصية بنيوية ملازمة لطبيعة الشعر) .[١٧٣] وقد اظهر لنا تحليل بنية التكرار في شعر النواب اشكالاً متعددة من التكرار مثل :

أ– تكرار الحرف :

لاشك ان الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملا هاما في البنية العامة ويمكنه ان يلفت اليه النظر بوسائل عديدة مثل : انماط الحروف الصوتية المتعاقبة . [١٧٤]

والنواب يظهر تكرار الحرف بشكل يشد انتباهنا الى ذلك الحرف ، ويتعمد ترديده في كلمات متجاورة لتكثيف الايقاع الناشيء عن الخصائص الصوتية للحروف من همس وجهارة، كما فعل مع الجيم في قوله :

النشيج اللجوج من اللجج النيلجية

فالجرس الايقاعي للجيمات المتراكمة ينسجم مع دلالة العنف والقوة الموجودة في هذه الصورة الشعرية. [١٧٥] . وهذا ينطبق على صوت القاف في قوله :

والزبد الارجوان المعشق في غسق باللآلي . [١٧٦]

ويمكننا الحديث عما يمكن تسمية ظاهرة السين او سين النواب فهناك كثافة عددية غير اعتيادية للسين في عموم نصوصه ان السين بجوار السين تخلق اصواتاً رقيقة رنانة وتولد جرسا لوسوسة صوتية غامضة تكتنف البنية الصوتية العامة للنص وتغلفها باصداء خفية ، يقول د. ابراهيم انيس :

وكما قسم المعنى الى عنيف ورقيق يمكن تقسيم الحروف الى قسمين احدهما ينسجم مع المعنى العنيف والاخر يناسب المعنى الرقيق الهادىء ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الاذن شريطة الا تكون كثرتها مما يستقبح اومما تنطبق علية ضوابط تنافر الحروف فنحس في موسيقى هذا الشعر مالا نحس به مع غيرها من الحروف ذلك هو الكمال المطلق في موسيقى الشعر . [١٧٧]

والسين من الاصوات المهموسة فيه رقة وعذوبة والشاعر مفتون بالسين والافما دلالة تكرار السين في قوله :

وقرصني عسل فستقي فسافر سم بجسمي
بنفسجة في البنفسج اسرجها فوق سرجي
فسجسج سرجي وسافر سوق عطور . [١٧٨]

انه هوس بالسين، ولعبة صوتية ماهرة يؤديها شاعر ملم بالالحان وايقاعات الموسيقى المامه بايقاعات الاصوات اللغوية بل ان لهذه البنية السينية التراكمية جمالية واضحة رغم الابهام الذي يلف المعنى لان اللحظة الشعرية مشغوفة هنا بايقاعات الاصوات مشغولة عن المعنى وفيها مشاكسة واضحة للنقاد من شاعر مشاغب يعرف فضولهم ويحسن المشاغبة الصوتية فضلاً عن تناغمها مع المواقف الحسية والنفسية التي تصورها وتوجهها عبر الصوت ظاهرة السين لدى النواب .

نرجو من القارىء التأمل في الامثلة الاتية :

لكنهما مساني مسا
مولاي لقد مساني مس النوكة
فاختلط الفستق والشرف .[١٧٩]

***

سلمت نفسها لم تقاوم
اخذت رجائي وصغرته سنتين
واجلسته فوق مصطبة
سكرت من اريج النساء . [١٨٠]

***

والهمس
انى ارى باللمس
ما عاد غير اللمس
مدينة يكذب من فيها على انفسهم
تقول في اسوأ اوضاع لها
لا بأس .[١٨١]

***

او امرأتان تسران بعضهما
تحت سترَ سماء رصاصية .[١٨٢]

***

فأين سيرسي المراسي المساء .[١٨٣]

***

وسيعبر تاريخ الغربة
كل جسور الليل تسوسن سوى جسري .[١٨٤]

***

اسمعتم اسمعتم

اسمع صوت الشعب الغاضب في لحمي[١٨٥]

***

ملك السفلس حسون الثاني
جرذ الاوساخ المتضخم في السودان
وكذاك المعوج بتونس من ساقية الى الرقبة
استثني .. استثني ..
استثني المسكين برأس الـ ....[١٨٦]

***

سوف يبارك هذي التسوية السلمية للذبح
سبحان البند الثالث
سبحان جلاسكو
سبحان وفاق الدبين [١٨٧]

ان هذة الامثلة التي ضربناها على تكرار صوت السين اكثر من غيره تؤكد امتيازا لها من حيث الوفرة العددية ومن حيث استساغة الشاعر وتذوقه للاصوات،انها سين النواب في بنية التكرار .

ولم يقتصر التكرار على حرف السين ، فهناك – بامثلة اقل – صوت الشين كما في قوله :

وانسحب الشرشف تحت النهدين
وشفشف عن ضلع فاترة
تتلجلج فيها الالوان المائية والشغف
ارجعت دثارة شرشفها الخمري وغطيتهما .[١٨٨]

– صوت الزاي ، كما في قوله :

يا لانتشائك اذ يهزج البحر بالزبد الزئبقي
ويزهو الزبرجد واللازورد
ايا لا زورد ايا لا زورد .[١٨٩]

– صوت الهاء ، كما في قوله :

فدع الريح تهدهدك الهدهدة الاهدأ [١٩٠]

ان الامثلة السابقة تظهر لنا ما لتكرار الاصوات من اغناء جمالي للنص يحدث حين يتم بوعي واتقان لصنعة الاصوات واثرائها للبناء الايقاعي وللدلالة الكلية للنص .

ب – تكرار الكلمة :

ان تكرار الكلمة لا يقل وضوحاً وكثرة في شعره عن تكرار الحرف فمن تكرار الكلمة قوله :

تعبت ... تعبت ... تعبت (١٩١)

وقوله :

تذهلني انت ولا انت (١٩٢)

وقوله :

مرحبا ايها العاصفة

مرحبا

مرحبا (١٩٣)

وقوله :

ابطأ...ابطأ...ابطأ

فيم السرعة (١٩٤)

وقوله :

نارك...نارك ..

نارك واقحم ...(١٩٥)

وقوله:

وغمست يدي

وبصمت على القلب ساسكر

اسكر

اسكر

اسكر

اسكر

فالعالم مملوء بالليل (١٩٦)

يبدو هذا التكرار للكلمة ناتجاً من نواتج النزعة السردية وشهوة تجزئة المعنى ثم تجزئة التجزئة أي قتل المعنى بتفتيته من المركز .

فضلاً عن الاولوية الواضحة لهذه المفردات بين سواها ، لكأن الشاعر يلتذ بجرسها الناشيء من نظام حروفها (بنائها الصوتي) .

اما دلالة التأكيد على المعنى المراد والاهتمام به فهي بديهية ، ففي المثال الاول يؤكد التكرار معنى التعب والارهاق الذي لحق بروح الشاعر في سيرته الطويلة بين المصاعب وفي المثال الثاني اكد التكرار شبهة الكنه الذي يستبطنه الشاعر في الآخر وفي المثال الثالث اكد التكرار شوق الشاعر للثورة مهما كانت التضحيات وفي المثال الرابع اكد التكرار على معنى السخرية في مشهد السبي والتواكل في نجدة الارض المغتصبة وفي المثال الخامس اكد التكرار ايمان الشاعر بالثورة الحمراء التي لاتبقي على الخائنين ولا تذر وفي المثال السادس اكد التكرار احساس الشاعر بالهزيمة امام ليل العالم وانطواءه على الذات في حالة السكر التي ينسى بها الم قلبه ، فالتكرار فاعلية بنائية وليس فاعلية استعراضية ، انه مرتبط بكتلة النص ، وهو يخلق ايقاعاً داخل الايقاع .

ج . تكرار العبارة

مثلما كرر النواب الاصوات والكلمات ، كرر العبارات ، ومثال على ذلك قوله :

ولا اسمع غير الموت
ولا اسمع غير تنفسه الخافت (١٩٧)

فقد كرر عبارة (ولا اسمع) لتوليد معنى ثان من المعنى الاول حين انسن الموت وشخصه فكان التنفس في العبارة الثانية لازمة معنوية تقدم في العبارة الاولى ما يسوغها .
وكقوله :

محتمل حضروا
سكنوا القلب من دون علمي
ومحتمل انهم في المحطة في الزمن الصعب
محتمل ان كل الهواتف معطوبة
ثم محتمل
ثم محتمل
ثم محتمل ...
محتمل كل شيء
سوى انني مخطيء في غرامي بهم (١٩٨)

فقد كرر عبارة (محتمل ان) تكراراً تراكمياً وهو نابع من المعنى المركزي للاحتمال / اللايقين ، الذي ولد ركاماً لا متناهيا من الاحتمالات اغلق دائرتها السطر الاخير بنفي قاطع اكد المعنى الذي اراده الشاعر ، وافصح عنه ، اخر سطر من المقطع .

ومن تكرار العبارات الذي تتولد منه الصور والمعاني قوله :

اسمعتم .. اسمعتم
اسمع صوت الشعب الغاضب في لحمي
لاتقتربوا ....
لاتقتربوا ...
لاتقتربوا ...
ماذا ثمن الطفل الواحد ؟
ماذا ثمن الغمازة ؟
ماذا ثمن العينين الضاحكتين صباحاً ؟
ماذا ثمن الحمل الطيب في زاوية الخيمة والردات على الابواب ؟
ماذا ثمن الشفتين مناغاة وحليبا؟
كلا كلا كلا ... لا تقتربوا ..
لحم الاطفال سيلعب والغميضة شاملة (١٩٩)

ففي هذا المثال يظهر لنا جلياً البعد النفسي للتكرار ذلك ان التكرار يشتغل احياناً نفسياً لتثبيت صورة او فكرة في ذهن القاريء .(٢٠٠)

د- تكرار التركيب النحوي :

قد يتجلى التكرار في التركيب النحوي فتكون الالفاظ المكررة مختلفة ولكن البناء النحوي لها متطابق كما في قوله :

والعمر تقدم بالمبحر
واختلط البر البحر النجم الغيم السأم الليل (٢٠١)

فقد تكررت الجملة الفعلية ذات الفعل المقدر الذي دل عليه الفعل المذكور في صدر التركيب .
ومن تكرار التركيب النحوي قوله :

ولولا البريق الفدائي في بؤبؤيه بدا كرمة
صمت تفاحة ..
مشمشاً مشمساً
او غناء طيور يحير من اين يأتي

كهولة دهر بعينيه
او جبل بالشباب [٢٠٢]

فنجد التركيب النحوي الممثل بالحال قد تكرر اربع مرات ، فكلمات (صمت ، مشمشاً ، غناء ، التي بعد الحال الاول (كرمة) هي في محل نصب حال ايضاً ، فنجد احوالا متعددة لصاحب حال واحد كما تكرر تركيب الجملة الاسمية في السطرين الاخيرين ويندرج ضمن تكرار التركيب النحوي تكرار الفعل وحين تسود الافعال وتتوالى يتوهج النص بالحركة فهناك تناسب طردي بين تكرار الجمل الفعلية ونمو دلالة الحركة في النص وبه ايضاً تتسارع وتيرة الايقاع ، وذلك في قوله :

ازور نجوم البحر
ازوجها بنجوم الليل
اطيل لدى موضع اسرار الخلق زياراتي
وتفتح قلبي في الماء بكل المسك
وارسلت يدي الى الاعشاب المسكونة
فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها
واختمرت لغة
وتنفس في الايل ما اوقح لذته
يبني بغزالات اربع
ينزع عنهن ثياب ربيعين [٢٠٣]

في هذا المقطع من بحار البحارين نجد عشرة افعال متتالية جعلت النص مليئاً بالحركة واكسبته ايقاعاً نفسياً متسارعاً في البنية الايقاعية الداخلية للنص .

اظهرت لنا انماط التكرار السابقة ، ان التكرار احد العناصر الرئيسة في البناء الايقاعي الشعري وهو جوهر الايقاع وبدونه ينفلت نظامه [٢٠٤] ذلك ان (التوقع لا يمكن ان يتم للتصور الذهني دون ان تكون هناك ديناميكية بخصوص الحركة في اعادة الصوت او الحدث في وتيرة يلتزمها ثبات زمني محدد) [٢٠٥] .

٢. مزج الشعر بالنثر

من مظاهر الايقاع الداخلي في شعر النواب مزج الشعر بالنثر ، فنجد في نص معين ، ينتمي الى ايقاع معين ، عبارات خارجة عن نظام ذلك الايقاع ، وهي ظاهرة موجودة في اكثر من موضع تكسر رتابة الايقاع الموحد ، وتتحلل من صرامة احكامه ، اما دلالاتها النفسية فقد ظهرت في مواضع مشحونة من النصوص حين يكون المناخ النفسي

للشاعر مأزوماً متأججاً فتنفلت البنية الداخلية للايقاع من نظامها المعهود وتغاير البنية الخارجية التي بني عليها النص في مسافة قد تطول او تقصر ، من ذلك قوله :

كيس رمل بتلك المتاريس قلبي
انقله حيثما حصلت ثغرة
او اوسده كجريح
ومتكأ لمقاتل
ضعف القلب فيها (٢٠٦)

فبناء النص كله على (فاعلن / فاعلن ...الخ) الا انه ابتداء بعين كلمة (يضعف) دخل في ايقاع المتقارب مسافة تفعيلتين من ايقاع النص فأصبح الكلام نثراً ، وقلنا سابقاً ان النواب يضحي غير آسف بالمتفق عليه او ما يبدو مستحسناً من احكام عروضية او ايقاعية ولا يضحي بتعبير او معنى يراه وجيهاً في موضعه ، فهو يطوع كل شيء – حتى احكام النقد – لخدمة شعره ، لانه متقن لصناعته ، ومتمكن من الايقاع بحيث لا تكاد تبين هذه التغيرات الداخلية الطارئة على الايقاع في زخم الايقاع الخارجي المتناغم .

ومثل ذلك نجده في (دوامة النورس الحزين) في قوله :
النورس الحزين لم يصدق انه في قفص الدواجن(٢٠٧)

ففي هذا السطر الذي يمثل استهلال النص لا نكاد نتوقع ان الشاعر مزج ايقاع الرجز بايقاعات اخرى لشدة انسيابية الايقاع الذي تنقر بدايته في اسماعنا تفعيلة الرجز–حمار الشعراء القديم – :

النور سل / حزينلم / يصدق
– – ب – / ب–ب– / ب– –
مستفعلن متفعلن متفعل

فنمتطيها مع الشاعر لندخل النص ، ولا تكاد تستشعر الاذن طواريء تدخل ايقاع النص من الداخل الا بتقطيع السطر وحينها نتفاجأ بدخول تفعيلة الرمل في قوله :

انه في = انهوفي = – ب – – = فاعلاتن

ثم تفعيلة المتدارك في قوله :

واجن = – – = فاعل

بما يشكل بنية نثرية مموسقة لا تنتمي الى أي من التشكيلات المعروفة لايقاعات البحور ويعود هذا البناء النثري للظهور مرة اخرى بعد ثلاثة اسطر بقوله :

فضض ريشه كزهرة الثلج على احتضاره
ولم حوله اشرعة الخيال والضباب والمدى (٢٠٨)

ثم بعد سطرين بقوله :

وارتج على الدجاج فهم موته
وكيف يفهم الدجاج اجراس الرذاذ (٢٠٩)

ثم بعد اثني عشر سطراً في قوله :

يسرق منها الموج اجمل الخزائن (٢١٠)

ثم بعد سطرين في قوله :

وسيد الدجاج قد اناب من يبيض عنه بيضة من ذهب (٢١١)

ثم عادت القصيدة الى مبدئها واستقر ايقاعها على الرجز حتى نهايتها مما يدل ان اللحظات النفسية المشحونة الواضحة في المقاطع الاستهلالية من النص اقترنت بفلتان ايقاعي ولد طواريء ايقاعية ناجمة عن ضغط نفسي مهول سلط على المعاني وتداعياتها في ازمة للذات ، ويؤكد هذا عودة النص الى الوحدة الايقاعية بعد ان افرغ الشاعر شحنة الغضب التي حطمت معها كل شيء حتى الايقاع فانجرف الشاعر في تداعيات ذلك الغضب وصميم تلك الثورة وحين عاد الى توازنه النفسي عاد ايقاع النص من الداخل للتوازن والتوحد بإيقاعه الخارجي .

٣- التداخل الايقاعي :

وهو يحدث في شعر النواب في هيأتين :

أ- انتقال من ايقاع الى اخر يستغرق مساحة من النص يختلف بها عن النقطة السابقة فلا تكون الطواريء الايقاعية عابرة او متغايرة بل يكون الانتقال انتقالاً كاملاً موحداً كما في قصيدته (من الدفتر السري الخصوصي لامام المغنين) حيث ابتدأت بايقاع المتدارك المضمر والمخبون من ص (٣٨١) الى ص (

٤٠٦) حيث انتقل النص الى ايقاع المتدارك الصحيح في المقطع الاتي :

وقمت ... توضأت ...وفوضت بأمري للسيف
وانا في النوافذ اتبع طير الصدى ...الخ [٢١٢]

ففي هذا المفصل من القصيدة حدث الانتقال من ايقاع المتدارك المخبون والمضمر الى ايقاع المتدارك الصحيح واستمر الى ص (٤٣٦) حيث نهاية القصيدة

وفي قصيدته (جزر الملح) ابتدأ بإيقاع الرجز من ص (٣٥٦) الى ص (٣٥٩) إذ انتقل الى المتدارك واستمر الى ص (٣٧٦) حيث نهاية النص .

ب – ازدواج الايقاع :

وذلك حين يتداخل المتدارك (فاعلن) مع المتقارب (فعولن) وقد عزا د. عبد الرضا علي ذلك الى (ظاهرة صوتية مقطعية تسمح بتداخل الاوتاد والاسباب وتبادلهما المواقع) [٢١٣]
وهو مطرد في شعر النواب حين يترك القارئ تدوير القصيدة . [٢١٤]

٤– التلاقح الايقاعي (الشعر الفصيح / الشعر الشعبي (العامي)) :

جمع النواب بين كتابة الشعر الفصيح والشعر العامي باللهجة العراقية الدارجة ، فكان مبرزاً مقدماً في التجربتين ، فلم يكن اسمه مغموراً في كتابة الشعر الشعبي ، بل ان المطلع على مجموعته الشهيرة (للريل وحمد) يجده يكتب شعراً عامياً جديداً شعراً يكسر قيود القافية وتوزيع الجمل والايقاعات وقد وضعته هذه المجموعة بين رواد التجديد في الشعر الشعبي العراقي مثلما كان من رواد التجديد في كتابة الشعر بالفصحى ، واغلب شعره العامي يمكن اعتباره شعراً حراً في العامية العراقية بمعنى انه يلتقي مع الشعر الحر الفصيح في المنطلقات والتطبيقات ومعروف ان بعض قصائده الشعبية طارت في الافاق وتداولتها السنة العراقيين قاطبة كما تداولتها حناجر مغنيهم مثل (الريل وحمد) و(بنفسج) و (زرازير البراري) وغيرها ، ولا شك ان لهذه الممارسة الايقاعية المزدوجة اثرها على الشعر لديه ، فنجده يكتب شعراً عامياً تغنيه تجربة متميزة في شعر الفصحى انعكست على انتخابه الفاظ قصائده العامية والابتعاد عن الحوشي وانتقاء الالفاظ ذات الجرس المحبب والمتميزة في بنائها الصوتي فضلاً عن حرصه على حيوية الاستعارات والكنايات وادخاله المنولوج الداخلي والتنويع الايقاعي وغيره من الفعاليات الحديثة الى النص الشعبي فارتقى ببعض نماذجه الى درجة تؤهله لأن يكتسب صفة الشعر الرؤيوي الاستبطاني وليس الشعر السطحي الساذج المبهرج الذي يسمعك جعجعة ولا يريك طحنا وظهر في ايقاعاته وتنويعاته في شعر الفصحى نزوع الى التخلص من كل قيد مسبق لاجدوى من ورائه مهما كان مرغوبا كلاسيكيا ، ولذلك لم يتورع عن كتابة شعر يختلط بالنثر او تتداخل ايقاعاته

وتتغير مفهوماته الجمالية تغيراً اشكالياً يستفز المدارس التقليدية لتذوق الشعر مثلما يستفز الحداثة العربية نفسها باجراءاته المغايرة والصارمة لتحقيق ما يمكن وصفه بالسهل الممتنع ايقاعياً ولغوياً واسلوبياً وبيانياً وقد اطلق الاستاذ طراد الكبيسي على هذه الظاهرة تسمية (استدراج التقنية السردية في تركيب النص الشعري) [٢١٥] حين يركب الشاعر (ايقاعاً شعبياً قريباً – او هو نفسه – ايقاع الكلام اليومي) [٢١٦] .

ويمكن وصف النواب بانه شاعر شعبي في الشعر الفصيح وشاعر فصيح في الشعر الشعبي يمزج بوعي وتميز بين التجربتين لتنتج تجربة شعرية يشكل الايقاع احد ابرز مرتكزاتها التطبيقية .

٥– جماليات الالقاء :

اشتهر الشاعر بتفرده وتميزه في ادائه الالقائي فأصبحت له في الالقاء طريقة مسرحية خاصة غنية بالحركة والتنويع الصوتي والتعبير الجسدي ، وقد عرفت اغلب قصائده عبر اشرطة الكاسيت المسجلة بصوته قبل ان تجمع وتطبع في ديوان ، وهي ميزة انفرد بها الشاعر عن الكثير من معاصريه ، فلا نعرف شاعراً بعده غير – نزار قباني ومحمود درويش – تداولت الايدي تسجيلات قصائده رغم الحظر والمنع ، الا ان شعره بقي معروفاً ومتداولاً بين الشعراء الشباب والكهول والمثقفين عامة وان كان على نطاق غير معلن ، والمستمع للنواب يشعر بقوة الايقاعين الخارجي والداخلي في نصوصه اكثر مما يشعربه من يقرأ قصائده مطبوعة ، خصوصاً وان هذا المطبوع جاء مليئاً باخطاء الناسخين وتصحيفاتهم ، فأصبح تدوينه مرهوناً بدقة ونباهة من يدونه نقلاً عن التسجيلات المتفرقة ، ومدى رسوخه في قراءة الشعر وسماعه وهو امر لم يحظ به هذا الشعر ومن امثلة هذه التصحيفات عبارة (ديوث الشام وهدهده) [٢١٧] الموجودة في الشريط الصوتي حولها ناسخها الى (ديوس) وعبارة (فسوات القمة رغم خلاف الافكار اتصلت) [٢١٨] حولها الناسخ الى (خصيات القمة) ولا علاقة لها بالمعنى اطلاقاً كما حول جامع الديوان (جاء) الى (جاع) في قوله (الشعب الحاقد جاء) [٢١٩] كما تحول الفعل (شواه) الى (شراه) في قوله (ثم شواه بنو شمعون) [٢٢٠] وهذه التصحيفات تقلب المعنى رأساً على عقب وتقضي عليه اذ تذهب بالمعنى المراد وتأتي بخطأ فادح وخلاصة القول ان في جماليات الالقاء التي تميز بها النواب ما يكبر التفاصيل الداخلية الصغيرة للايقاع ويجعله اكثر وضوحاً بل يجسد لنا الانموذج او الشكل الايقاعي الذي سعت اليه مخيلة الشاعر .

٦– ايقاع الافكار :

تتراوح سيرورة المعنى في شعر النواب بين المباشرة التقريرية التي تقترب من الاستعمال اليومي للغة وبين الرمزية المتشحة بالغموض المعبر والموحي يقول جاكبسون : (ان اللبس وعدم تحديد المعنى خاصة اصيلة لا مناص عنها في اية رسالة تركز انتباهنا على نفسها فهما نتيجة طبيعية للشعر .. ان صناعة اللبس تكمن في جذور الشعر ذاته) [٢٢١]

فمثال المستوى الاول قوله :

الاساطيل والقمع شيء يكمل شيئاً
كما يتنامى الكساد على عملة تالفة [٢٢٢]

حيث يقدم النص معناه كاملاً في بنيته السردية المباشرة فلا يبقى بعد القراءة شيء من المعنى يبحث عنه القاريء ، ومن ذلك ايضاً قوله :

ليست تسوية او لا تسوية
بل منظور رؤوس الاموال ومنظور الفقراء
اعرف حقاً من يركض من تاريخ الغابة
والجوع بعينيه
واعرف امراض التخمة
يمكنني ان اذكر بعض الاسماء
لم تصبح ارض فلسطين لاجل سماسرة ارضين [٢٢٣]

وقد ينحو هذا المنحى السردي لافي التعبير فقط بل في التصوير ايضاً كما في قوله :

والشفة السفلى هابطة كبعير
والانف كما الهودج فوق الهضبة [٢٢٤]

ان مثل هذا المستوى المباشر من التركيب اللغوي لا يبقي للقاريء فسحة لاعمال الرأي وتفعيل التأويل لانه نص مفسر بذاته ، يقع كل معناه في بنيته الظاهرة،فله معنى اول فقط وليس له معان ثوان او معنى المعنى بتعبير الجرجاني [٢٢٥] .

ليست هذه السردية نقطة ضعف في النص بل هي جزء من بنائه الايقاعي السهل الممتنع الذي ذكرناه ، وهي ايضاً جزء من التطبيق الفعلي للمنظور الملحمي لدى الشاعر ، ذلك المنظور الذي يتطلب الافادة من الامكانات السردية في تطويع وتمرين الخصائص الشعرية مما يمنح الشاعر فضاء اوسع لحركة النص .

الا ان النواب لم يترك شعره مراوحاً عند هذا المستوى التقريري السردي من اداء المعنى بل نوع مستويات التعبير في شعره تنويعاً كبيراً فنجده في المستوى الاخر من التعبير شاعراً رؤيوياً استبطانياً يكتنه روح المجهول ويستكشف الابعاد الكونية ، ويودع هذه النزعة الصوفية في مقاطع رمزية تشاكس الغموض ولا تسقط في الابهام

المنغلق بل تبقينا في نشوة مستمرة من التجليات وهنا ينشيء حوار الافكار ايقاعاً سرياً داخلياً داخل الايقاع هو حوار المعاني في الفضاء الرمزي فلا يمكن وضع اليد على حدود المعنى يمكن فقط الاصغاء الى ايقاعات افكار مرمزة ، تلك المفاتيح اللغوية التي (تغلق ما تفتحه) – كما قال الشاعر – :

ابحث يامن تبحث عن باب اخرى
يورق في الرفض قبولي
وأحكمت الابواب الالهة المسؤولة عنها
وضعوا شيئاً خلف الابواب كذلك
ارسلت يدي الى الاعشاب المسكونة
فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها
اياك وانت قليل الخبرة
ان الطرق يزيد الابواب المجهولة ابوابا
ومفاتيحك من لغة تغلق ما تفتحه وتصد
كما المرأة عند الماء لمن لا يدخل بين حروف مباهجها
ونظنك من اهل الحدس
فما تتهجى جسد المحبوب
بل اقرأ قاطبة :
تلك بنفسجة تلك
كما الزبد الليلي
تذوب انوثتها فيمن مد يديه بمعرفة
عرف العمق وزكى الهمزة بالبخور ثلاثاً
حتى طرد السحر واطلق عقدتها
بين اصابعه ينمو الصبح وكمون العشق
وتفتح نسمة صبح فخذيها اه
وتدوس على ريحانة روحك
أه اه للوجع الطيب [٢٢٦]

ما الذي يمكن ان نحدده من المعنى في هذا النص ، لاشك ان عبارات مثل : ابحث يا من تبحث ، يورق في الرفض قبولي ... الخ ، تفتح بوابات التأويل امام المتلقي على مصراعيها ولكنها لا تمنحه معنى واحد محدداً ، هي ليست عبارات مبهمة وليست صورها مستحيلة التخيل ، بل هي عبارات غامضة والغموض اقل من الابهام في الانغلاق انها تذكرنا بشطحات المتصوفة والرؤية الصوفية للوجود [٢٢٧]ولكنها تؤكد دوماً حضور المطلق وتبقى للقاريء قائمة مفتوحة من الاحتمالات مشاراً اليها برمزية المجهول ذلك الحيز اللانهائي المنفسح في عبارات مثل (

باب اخرى ، وضعوا شيئاً خلف الابواب ، مفاتيحك من لغة تغلق ما تفتحه) هذا الشيء المجهول هو بوابة المعنى وبوابة الايقاع الذي تخلقه الافكار في بحثها عن التأويل المناسب ، وحواريات الاسئلة في ذهن المتلقي فضلاً عن جماليات الغموض الايحائي تعملان معاً على تكثيف ايقاع الافكار .

فلا ريب ان (سيادة الوظيفة الشعرية على الوظيفة الاشارية لاتعني تحطيم هذه الاخيرة بل تقتضي فحسب دمغها بطابع الغموض)[٢٢٨] .

٧- القوافي الداخلية :

تناولنا سابقاً القوافي الخارجية في شعر النواب وبقي ان نتناول القوافي الداخلية التي تتخذ من شعر الاسطر لأضربها ميداناً لايقاعاتها ، وهنا نجد اضافات جمالية ايقاعية تنهض بها بنية مزدوجة للتقفية تعضد القوافي الخارجية بقواف داخلية تزيدها لعفويتها جمالاً فتزيد الايقاع الداخلي كثافة بتظافرها مع عناصر الايقاع الاخرى فمن ذلك قوله :

اين انت ؟
لماذا تأخرت عن موعد النغمات الاخيرة والشاي ؟
قلت اقبل كفيك في غربتي [٢٢٩]

فبعد التقفية الخارجية في(انت) نجد في الحشو قافيتين داخليتين في كلمتي(تاخرت) و(قلت) والامر نفسه ينطبق على نصوص اخرى كقوله :

ما عدت اطيق تعاليم المخصيين
تفردت ... نشرت جناحي في فجر حدوس
ووقفت امام القرن الرابع للهجرة [٢٣٠]

مع فارق ان القوافي هنا كلها داخلية وخلا المقطع من قافية خارجية وكقوله :

استهدي بقلبي كلما ضعت
هنا خارطة للوطن المحتل لاتقبل شبرا ناقصا منه
وقد امنها عندي بقلبي هاهنا الاجداد [٢٣١]

فقد اكسبت القافيتان الداخليتان في كلمتي (استهدي) و(عندي) النص ايقاعاً داخلياً عوض غياب القافية الخارجية ولم تكن لتكون اكثر مناسبة منها لو حلت محلها ، فالشاعر صياد للايقاع يقتنص شوارده ويغوص على

خفاياه ويبتكر له الاشكال الجمالية المستساغة والموفقة .

الهوامش :

١- العقل الشعري ، خزعل الماجدي ، الكتاب الاول ، ٢٠٠ .
٢- برعت نازك الملائكة في التنظير لحركة الشعر الحر ، ظهر جهدها التنظيري واضحاً في كتابها المهم (قضايا الشعر المعاصر) وكانت كتاباتها الشعرية تطبيقات للمفاهيم النظرية التي طرحتها ، اما السياب فقد برع في التطبيق اكثر من التنظير ، فثمة نبوغ واضح في تطويره لايقاع الشعر العربي ولغته واخيلته ، اما في التنظير ، فقد رصد له الباحث حسن الغرفي مجموعة من التفوهات النقدية واخرجها في كتابه (كتاب السياب النثري) وعلى الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية الا انها لا ترقى الى المستوى الاكاديمي الرصين الذي ظهرت به نازك الملائكة ، ولكنه ظل متفوقاً عليها في تطبيق المفاهيم الجديدة على الشعر واخراجها الى حيز الوجود كنصوص حديثة قيمة وصالحة للمحاكاة والتطوير ، وضعت اللبنات الاساسية لطوفان الشعر الحر الذي انبثق على اثرها .
٣- ينظر : القسطاس المستقيم في علم العروض ، جار الله الزمخشري ، ٣٠ – ٣١ ؛ ضروب البحور بين النظرية والتطبيق ، عباس عودة شنيور ، ٢٧ .
٤- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، د. عبد الرضا علي ، ١١ .
٥- الاسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، ٣٧٦ .
٦- م. ن ، ٣٧٦ .
٧- الشفاء ، ابن سينا ، الفن التاسع عشر ، ٢٣ .
٨- م. ن ، ٢٣ .
٩- م. ن ، ٢٣ .
١٠- فضاء البيت الشعري ، عبد الجبار داود البصري . ٢٩ .
١١- م. ن ، ٢٩ .
١٢- الشعر بين الرؤيا والتشكيل د. عبد العزيز المقالح ، ١٠٦ .
١٣- م. ن ، ١٠٦ .
١٤- ينظر : في الشعرية العربية ، د. ثابت الالوسي ، مجلة الاقلام ، ع٣ / ٤ ، س٢٧ ، اذار / نيسان ١٩٩٢ ، ١١١,
١٥- ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، د. علي عباس علوان ٧٩ ، ٨٠ ، المنزلات طراد الكبيسي ، منزلة النص، ١٠٣ – ١٣٠ .
١٦- في الشعرية العربية ، د. ثابت الالوسي ، ١١١ .
١٧- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة،مصطفى جمال الدين ، ١٠ .
١٨- ينظر : الاسس الجمالية في النقد العربي ، ٢٠٢ .

١٩- العقل الشعري ، ٢٠٢ .
٢٠- ضروب البحور بين النظرية والتطبيق ، عباس عودة شنيور ، ٢٧ .
٢١- قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ، سوزان بيرنار ، ١٤٤ .
٢٢- الاسس الجمالية في النقد العربي ، ٣٦٢ .
٢٣- م. ن ، ٣٦٢ .
٢٤- م. ن ، ٣٦٢ .
٢٥- الايقاع انماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم، عبد الواحد المنصوري ،٢١ .
٢٦- جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ٢٣٣ .
٢٧- م. ن ، ١٤٦ .
٢٨- م. ن ، ١٠٩ .
٢٩- م. ن ، ١٤٥ .
٣٠- م. ن ، ١٣٣ .
٣١- م. ن ، ١٤٨ .
٣٢- م. ن ، ١٥١ .
٣٣- ينظر : موسوعة نظرية الادب ، جماعة من المؤلفين الروس ، المجلد الثاني ، ٣١ .
٣٤- م. ن ، ٣٢ .
٣٥- الايقاع انماطه ودلالاته ، ٢٤ .
٣٦- م. ن ، ٢٢ .
٣٧- م. ن ، ٢٢ .
٣٨- الاسس الجمالية في النقد العربي ، ٣٧٤ .
٣٩- م. ن ، ٣٧٤ .
٤٠- م. ن ، ٣٧٤ .
٤١- م. ن ، ٢٧٥ .
٤٢- م. ن ، ٣٧٦ .
٤٣- التصريع : هو ان يغير عروض البيت لتلحق بضربه وزناً وقافية ويكون التغيير اما بزيادة واما بنقصان كقول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت اياته منذ ازمان

العروض والقافية ، ١٣ .

٤٤- التوازن هو ان يراعى في الكلمتين الاخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الاخير منهما كقوله تعالى : ((ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة)) الاسس الجمالية ، ٢٣٣ .

٤٥- الازدواج هو ان تكون الفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة ويتوخى في كل جزئين منها متواليين ان يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف كقول بعضهم : " حتى عاد

تعريضك تصريحاً وصار تمريضك تصحيحا " فهذا احسن المنازل ، م. ن ، ٢٢٤ .

٤٦، ٤٧- ان قانون التوازن الصوتي يتضمن في الوقت نفسه قانونين على الاقل هما قانون التساوي وقانون التوازي ، فالتساوي معناه تساوي الاجزاء والتوازي معناه توازيها ، ويورد ابو هلال قول الاعرابي :

سنة جردت وحال جهدت وايد جمدت

ينظر م. ن ، ٢٢٧ .

٤٨، ٤٩ – التكافؤ ان يأتي الشاعر بمعنيين متقاومين اما من جهة المصادرة او السلب والايجاب او غيرهما من اقسام التقابل مثل قول ابي الشعب العبسي :

حلو الشمائل وهو مر باسل يحمي الذمار صبيحة الارهان

فقوله حلو ومر تكافؤ وكأن اقسام التقابل كلها داخلة في مفهوم التكافؤ ، م. ن ، ٢٣٠ .

٥٠- العكس : ان تعكس الكلام فتجعل في الجزء الاخير منه ما جعلته في الاول وبعضهم يسميه التبديل وهو مثل قول الله عز وجل ((يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي)) وكقول ابي تمام :

قد ينعم الله بالبلوى وان عظمت ويبتلي الله بعض القوم بالنعم

م. ن ، ٢٤٠ .

٥١- التسهيم : ان يكون معنى البيت مقتفيا قافيته وشاهدا بها دالا عليها كقول الراعي :

وان وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضريبتهم رزينا

م. ن ، ٢٤١ – ٢٤٢ .

٥٢- المحسنات البديعية باب من ابواب علم البلاغة العربية القديمة ويتضمن مباحث مثل السجع ، الجناس ، الطباق وغيرها من مظاهر الزخرف اللفظي الذي انتشر انتشاراً واسعاً في العصر العباسي على يد ابي تمام الطائي ومسلم بن الوليد وعبد الله بن المعتز وللاخير فيه كتاب شهير بعنوان (كتاب البديع) .

٥٣- القدامة والحداثة ، محمد طالب الاسدي ، مجلة المنهل ، السعودية ، العدد ٥٧٠ ، المجلد ٦١ / العام ٦٦ / نوفمبر – ديسمبر ٢٠٠٠م ، ٤٤ .

٥٤- المصدر نفسه ، ٤٤ .

٥٥. للريل وحمد ، مظفر النواب ، ١٢ .

٥٦- م. ن ، ٩١ .

٥٧- م. ن ، ١١٧ .

٥٨- م. ن ، ١٢٦ .

٥٩- م. ن ، ٤٣ .

٦٠- الديوان ، ٢٥٨ .

٦١- م. ن ، ٣٣ .

٦٢- م. ن ، ١٦٦ .

٦٣- اشارة الى قوله :

يا حاكمنا – صاحت طائفة الخلقيين –

يوشي الجمل الربانية في الشعر بمفردة يخجل منها المعجم

الديوان ، ١١٧ .

٦٤- م. ن ، ١٦٦ .

٦٥- م. ن ، ٣٣ .

٦٦- م. ن ، ٩٥ .

٦٧- م. ن ، ١٦٦ .

٦٨- م. ن ، ١٩١ .

٦٩- م. ن ، ١٨٦ .

٧٠- ينظر : وهم الحدس الشعر في عصر العلم ، مالك المطلبي ، ٨٩ – ٩٨ .

٧١العروض والقافية ، ٧١ .

٧٢- الديوان ، ٩٥ .

٧٣- ينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ٧٠ ، ١١٩ .

٧٤- ينظر : ديوان نزار قباني ، الاعمال الكاملة ، ج١ / ٥٣٢ ، ١٠٠ ، ١٧٨ وغيرها من القصائد .

٧٥- ينظر : ديوان احمد مطر ، الاعمال الكاملة ، ١٦٩ ، ١٨١ ، ٢٠٧ ، وغيرها من القصائد .

٧٦- ينظر : ديوان نزار قباني ، ج٢ ، ٤٥ .

٧٧- ينظر: ابداعات مشاهدة الصوت في الموسيقى الالكترونية ، د. محمد عبد الوهاب ، ٦٨ .

٧٨ – ينظر : العروض والقافية ، ٧١ .

٧٩- ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ١١٨ .

٨٠- ديوان بدر شاكر السياب ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ٤٥٧ .

٨١- ديوان مظفر النواب ، ٥٧ .

٨٢- ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ١٠٦ .

٨٣- ينظر : ابداعات مشاهدة الصوت ، ٥٦ فما بعدها .

٨٤- ديوان مظفر النواب ، ٢٠١ .

٨٥- م . ن ، ٥٠٤ .

٨٦- م . ن ، ٥٠٤ .

٨٧- م . ن ، ٥٠٥ .

٨٨- العروض والقافية ، ٨١ .

٨٩- ديوان مظفر النواب ، ١٩٨ .

٩١- م . ن ، ١٩٩ .

٩٢- م . ن ، ١٩٩ .

٩٣ .

٩٤ .

٩٥ .

٩٦- حول النشاز الايقاعي ، ينظر : ابداعات مشاهدة الصوت ، ٨٧ .

٩٧- ديوان مظفر النواب ، ٥٧٢ .

٩٨- م . ن ، ٣٠١ .

٩٩- م . ن ، ٥٠٤ .

١٠٠- م . ن ، ٥٠٢ .

١٠١- م . ن ، ١ .

١٠٢- م . ن ، ٢ .

١٠٣- ينظر : القسطاس ، ٦٧ .

١٠٤- الديوان ، ٧٥ .

١٠٥- ينظر : فضاء البيت الشعري ، عبد الجبار البصري ، ٤٧ .

١٠٦- ينظر : ابداعات مشاهدة الصوت ، ٨٧ .

١٠٧- ديوان مظفر النواب ، ٢٠٥ .

١٠٨- م . ن ، ٢٣٥ .

١٠٩- م . ن ، ١٣٣ .

١١٠- م . ن ، ١٣٤ .

١١١- م . ن ، ١٩٢ .

١١٢- م . ن ، ١٩٣ .

١١٣- م . ن ، ١٩٣ .

١١٤- م . ن ، ١٩٥ .

١١٥ م . ن ، ١٩٥ .

١١٦- م . ن ، ١٩٦ .

١١٧- م . ن ، ١٩٤ .

١١٨- ينظر : القسطاس ، ٦٥ .

١١٩- العروض والقافية ، ٨١ .

١٢٠- ديوان مظفر النواب ، ٢٥٨ .

١٢١- م . ن ، ١٨٧ .

١٢٢- م . ن ، ١٨٨ .

١٢٣- م . ن ، ١٨٩ .

١٢٤- م . ن ، ٣٠٤ .

١٢٥- م . ن ، ٢٥٧ .

١٢٦- م . ن ، ١٥٨ .

١٢٧- م . ن ، ٢٥٧ .

١٢٨- م . ن ، ٨٣ .

١٢٩- م . ن ، ٨٥ .

١٣٠- م . ن ، ٨٥ .

١٣١- م . ن ، ٩١ .

١٣٢- م . ن ، ٩١ .

١٣٣- م . ن ، ٩٢ .

١٣٤- م . ن ، ٥٣٧ .

١٣٥- م . ن ، ٥٣٨ .

١٣٦- م . ن ، ٥٥٧ .

١٣٧- م . ن ، ٥٥٧ .

١٣٨- ينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، ج١ / ١٨٦ ، ٦٦٠ وغيرها من القصائد .

١٣٩- ينظر : ديوان محمود درويش ، ١٥٢ ، ١٧٠ وغيرها من القصائد .

١٤٠- خاتمة الحضور ، علاوي كاظم كشيش ، ٢٢٨ ، ٥٥ ، ٧٠ .

١٤١- طرح هذا الرأي الباحث باقر ياسين في كتابه مظفر النواب حياته وشعره ، ١٥١ – ١٥٢ .

١٤٢- المتكاوس هي القافية التي يفصل بين ساكنيها اربع متحركات،العروض والقافية،١٦٤ .

١٤٣- المترادف : هي القافية التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل ، م . ن ، ١٦٧ .

١٤٤- المتواتر : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد، م. ن ، ١٦٦ .

١٤٥- المتراكب : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات ، م . ن ، ١٦٥ .

١٤٦- المتدارك وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان ، م . ن ، ١٦٦ .

١٤٧- ديوان مظفر النواب ، ٨٣ .

١٤٨- م . ن ، ٥٧٦ .

١٤٩- م . ن ، ٢٥٧ .

١٥٠- م . ن ، ٥٣٩ .

١٥١- م . ن ، ٥٤٠ .

١٥٢- ينظر : فضاء البيت الشعري ، ٤٩ .

١٥٣- ديوان مظفر النواب ، ٥٢٩ .

١٥٤- م . ن ، ٥٣٩ .

١٥٥- م . ن ، ٥٥٧ .

١٥٦- م . ن ، ١ .

١٥٧- م . ن ، ١ .

١٥٨- م . ن ، ٢ .

١٥٩- م . ن ، ٢ .

١٦٠- م . ن ، ٣ .

١٦١- م . ن ، ٣ .

١٦٢- م . ن ، ٤ .

١٦٣- م . ن ، ٤ .

١٦٤- م . ن ، ٤ .

١٦٥- م . ن ، ٤ .

١٦٦- م . ن ، ٤ .

١٦٧- م . ن ، ٣٨ .

١٦٨ م . ن ، ٩٥ .

١٦٩- مثل قصائده : طلقة ثم الحدث ٥ ، تل الزعتر ١٦٦ وغيرها .

١٧٠- مثل عروس السفائن ٢٥٨ ، بحار البحارين ٨٥ ؛ الوتريات الليلية ٤٥ وغيرها .

١٧١- ينظر : ٢ ، ٥ من هذا البحث .

١٧٢- ينظر : ٦ من هذا البحث .

١٧٣- علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ،د. صلاح فضل ،٢٩١ .

١٧٤- ينظر : نظرية الادب ، ١٥٢- ١٥٣ .

١٧٥- ينظر : موسيقى الشعر ، د. ابراهيم انيس ، ٤٣ .

١٧٦- ديوان مظفر النواب ، ٢٦١ .

١٧٧- ينظر : موسيقى الشعر ، ٤٣ .

١٧٨- ديوان مظفر النواب ، ٢٦٣ .

١٧٩- م . ن ، ٥٠ .

١٨٠- م . ن ، ٧١ .

١٨١- م . ن ، ١٣٣ .

١٨٢- م . ن ، ١٩١ .

١٨٣- م . ن ، ٣١٤ .

١٨٤- م . ن ، ٣٧٥ .

١٨٥- م . ن ، ١٧٢ .

١٨٦- م . ن ، ١٧٦ .

١٨٧- م . ن ، ١٧٨ .

١٨٨- م . ن ، ٥١٣ .

١٨٩- م . ن ، ٢٦٣ .

١٩٠- م . ن ، ١١٠ .

١٩١- م . ن ، ٩٥ .

١٩٢- م . ن ، ١٠٧ .

١٩٣- م . ن ، ١٠٩ .

١٩٤- م . ن ، ١٧٧ .

١٩٥- م . ن ، ٢٢٤ .

١٩٦- م . ن ، ٣٧٧ .

١٩٧- م . ن ، ٤٥٦ .

١٩٨- م . ن ، ٥٣٧ .

١٩٩- م . ن ، ٧٢٥ .

٢٠٠- ينظر : المنزلات ، ج٢ ، ٤٥ .

٢٠١- ديوان مظفر النواب ، ١٩٠ .

٢٠٢- م . ن ، ٢١٤ .

٢٠٣- م . ن ، ٩٥ .

٢٠٤- ينظر البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، علي عبد الحسين حداد ، ١٩٥ .

٢٠٥- م . ن ، ١٩٥ .

٢٠٦-ديوان مظفر النواب ، ٣٧٤ .

٢٠٧- م . ن ، ١٩٢ .

٢٠٨- م . ن ، ١٩٢ .

٢٠٩- م . ن ، ١٩٢ .

٢١٠- م . ن ، ١٩٣ .

٢١١- م . ن ، ١٩٣ .

٢١٢- م . ن ، ٥١٤ .

٢١٣- العروض والقافية ، ٩٥ .

٢١٤-ينظر : قصائده(من الدفتر السري)،الديوان ٣١٨ ، قصيدة عن بيروت ، الديوان ٣٢٣ .

٢١٥- المنزلات ، ج٢ ، ٨٧ .

٢١٦- م . ن ، ٨٧ .

٢١٧- ديوان مظفر النواب ، ١٧٦ .

٢١٨- م . ن ، ١٧٩ .

٢١٩- م . ن ، ١٨١ .

٢٢٠- م . ن ، ١٨٣ .

٢٢١-علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، ٢١٩ .

٢٢٢- ديوان مظفر النواب ، ٥٧٠ .

٢٢٣- م . ن ، ٥٦٩ .
٢٢٤- م . ن ، ١٧٦ .
٢٢٥- ينظر : الاسس الجمالية ، ١٧١ .
٢٢٦- ديوان مظفر النواب ، ٩٨ .
٢٢٧- ينظر : الشعر الصوفي ، عدنان حسين العوادي ، ٢٦ ، ٢٩ .
٢٢٨- علم الاسلوب ، ٢٩١ .
٢٢٩- ديوان مظفر النواب ، ٦١٨ .
٢٣٠- م . ن ، ٤٧٢ .
٢٣١- م . ن ، ٥٠٣ .

المصادر والمراجع :

١- ابداعات مشاهدة الصوت في الموسيقى الالكترونية د.محمد عبد الوهاب، اكاديمية الفنون، سلسلة دفاتر الاكاديمية القاهرة ,٢٠٠٥

٢- الاسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة د.عز الدين اسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦

٣- الاصابع في موقد الشعر ، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ,١٩٨٦

٤- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف ١٩٧٠.

٥- البئر والعسل قراءات معاصرة في نصوص تراثية، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢.

٦- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥.

٧- جدلية الزمن، غاستون باشلار ، ترجمة خليل احمد خليل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢.

٨ – دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ .

٩- شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، وزارة الاعلام ، بغداد ,١٩٧٥

١٠- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د.عبد العزيز المقالح، دار العودة ، بيروت، ١٩٨١.

١١- الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافيةالعامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٢- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د.عز الدين اسماعيل، دار العودةودار الثقافة ، بيروت، ط٣ ،١٩٨٣.

١٣- الشفاء ، ابن سينا، الفن التاسع (الشعر)، تحقيق د.عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ،

القاهرة ١٩٦٦.
١٤- العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، جامعة الموصل ، العراق ، ١٩٨٩ .
١٥- العقل الشعري، خزعل الماجدي، الكتاب الاول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ,٢٠٠٤
١٦- علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٢.
١٧- الغابة والفصول، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
١٨- فضاء البيت الشعري عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
١٩- القسطاس المستقيم في علم العروض، جار الله الزمخشري، تحقيق د. بهيجة الحسني، مكتبةالاندلس، بغداد١٩٦٩ .
٢٠- قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة د. زهير مجيد مغامس ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٩٣.
٢١- كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، الجزء الثاني (منزلة النص)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٥.
٢٢- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
٢٣- موسوعة نظرية الادب ، مجموعة من الدارسين الروس المختصين بالادب ، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
٢٤ موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط ٢، ,١٩٧٢
٢٥ النفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٢.
٢٦ – النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
٢٧ – وهم الحدس او الشعر في عصر العلم ، د. مالك المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٣ .

الرسائل الجامعية :

١- الايقاع انماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم ، رسالة ماجستير للباحث عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري بإشراف أ.د احمد جاسم النجدي، كلية الاداب، جامعة البصرة ,١٩٩٥
٢- البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، رسالة ماجستير للباحث علي عبد الحسين حداد ، بإشراف أ.د مزهر السوداني،كلية الآداب، جامعة البصرة ,٢٠٠١
٣- ضروب البحور بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير للباحث عباس عودة شنيور، بإشراف أ.د احمد جاسم النجدي، جامعة البصرة، كلية الآداب ١٩٩٦.

الدواوين والمجموعات الشعرية :

١- خاتمة الحضور (مجموعة شعرية) علاوي كاظم كشيش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣ .

٢- ديوان احمد مطر (الاعمال الشعرية الكاملة)، لندن، ٢٠٠٣
٣- ديوان بدر شاكر السياب (الاعمال الكاملة) ، ج ١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
٤- ديوان محمود درويش الاعمال الشعرية (١٩٧١-١٩٨٥)، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٨٧ .
٥- ديوان مظفر النواب (الاعمال الشعرية الكاملة)، دار قنبر، لندن ١٩٩٦.
٦ - ديوان نزار قباني، الاعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت- باريس ، ٢٠٠٢ .
٧- للريل وحمد (شعر شعبي)، مظفر النواب، بغداد، د.ت .

المجـلات :

١- مجلة الاقلام، العدد٣-٤، السنة٢٧، آذار- نيسان ،بغداد، ١٩٩٢ دراسة نقدية بعنوان (في الشعرية العربية) د.ثابت الآلوسي.
٢- مجلة المنهل، المملكة العربية السعودية، العدد٥٧٠، المجلد ٦١، العام٦٦،نوفمبر- ديسمبر ٢٠٠٠، دراسة نقدية بعنوان (القدامة والحداثة) م.م محمد طالب الاسدي.

الفصل الثانـي :

استنطاق اللغة الشعرية

مدخـــل :

يستقي كل من الشعر والنثر مادتهما من منبع واحد هو اللغة ، واللغة – كما اشار جومسكي – ملكة (تدخل في كل جانب من جوانب حياة الانسان وفكره ، كما انها مسؤولة – الى درجة كبيرة – عن حقيقة انه في العالم البايلوجي فقط يمتلك البشر تأريخاً وتطوراً ثقافياً ، وتنوعاً ذا تعقيد معين وثراء) [١] .

هذه المادة الخام ، وهذا المنبع ، يتخذ اتجاهين مختلفين في كل من الشعر والنثر ، اختلافاً مستمداً من شخصيتيهما المتباينتين .

فاللغة في الشعر ، تتشكل وفقاً لما تتطلبه طبيعة الجنس الكلامي الشعري من اثر الخيال ، والتكثيف المعنوي ، الناشيء عن الاقتصاد في السرد والانزياح في الدلالات ، فضلاً عن حضور العاطفة والسلطة الروحية ، والاحتفاء بعنصر صوتي تنظيمي كالوزن او الايقاع وغيرهما من العناصر الفنية المميزة للغة الشعر بوصفه جنساً ادبياً مستقلاً عن الاجناس الادبية الاخرى ، كالنثر الفني ، والقصة والرواية والسيرة الذاتية .

الا ان العلاقة تبقى قائمة ما بين الشعر وتلك الاجناس ، والافادة تظل متبادلة فيما بينها ، فيقترض الشعر – احياناً – منها بعضاً من مميزاتها لترفده بالحيوية والتجدد .

فاللغة (تكتسب في حالة التعبير الشعري خصوصية لاتكتسبها في حالات النثر الاخرى) [٢] .

وحين يستخدم الشاعر اللغة بوعي واجادة تحقق الكمال ، وتفعل ما لا يفعله الالهام الشعري نفسه [٣] .

وعليه ،

فان لغة الشعر لا تدرس من منظور نحوي او صرفي فحسب ، لان لغة الشعر لغة انزياحية فنية لا تتضمن متناً قواعدياً ، ولا تميل الى التقرير والمباشرة اللذين يفسدان نشوتها العقلية لدى المتلقي ، كما انها تنزع الى خرق العادة اللغوية في احيان كثيرة – كما سنجد مثلاً لدى النواب ، وكما فعل من قبله شعراؤنا القدماء في مواقف شهيرة استفزت النحاة واللغويين نجدها منبثة في كتب اللغة ومصنفاتها القديمة – .

كما تتميز اللغة الشعرية بتلك الصلة التي تبقيها بين نفسها وفروع معرفية اخرى من فروع الدرس الادبي والنقدي ، ناهيك عن المعارف العقلية والفلسفية الاخرى التي تكتسب بها اللغة في الشعر شخصية مميزة ، ذات طابع فردي اقرب ما يكون الى مفهوم الكلام عند دي سوسير في ثلاثيته الشهيرة: اللغة/اللسان/ الكلام [٤]

فالشعر (لغة تطمح لان تكون خصوصية بالنسبة لما حولها) [٥]

وللغة الشعر – كما عبر د. عز الدين اسماعيل – (شخصية كاملة ، تتأثر وتؤثر .. ، وهي لغة فردية ، في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم ، وهذه الفردية هي السبب في ان الفاظ الشعر اكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم) [٦] .

المبحث الاول:

ظواهر لغوية في تركيبه الشعري

اولا – استعمال التراكيب قليلة الدوران على الالسن :

في اللغة العربية طائفة من التراكيب التي لم تعد شائعة في الاستعمال المعاصر للفصحى ، وهو استعمال يقترب من التطبيق الحرفي للقانون النحوي ويبتعد عن القياس والسماع واليات التوسع ، والناظر في لغة الشعر عند النواب ، يجد بعضاً من هذه التراكيب ، مثل :

١ . ***التقاء ضميرين متصلين في محل نصب :***

كما في قوله :

اسقنيها ..
وافضحي فيّ الملاما / ٥٧٢

لا ضير في ان يستعمل الشاعر مثل هذا التركيب (اسقنيها) اقتداءً بأسلافه ، ولكن – ما لا يختلف فيه اثنان – انه لم يعد تركيباً متداولاً حتى في كتابات المتأدبين واهل حرفة الادب ، واصبح الشائع في الاستعمال اللغوي المعاصر ان يقال – في مثل هذا الموضع – : (اسقني ماءً او خمراً) او (اسقني اياها) او (اسقني اياه) وما شاكل ذلك من الاسماء المفردة والضمائر المنفصلة ، لكننا نجد ان النواب قد فضل الوصل على الفصل ، ولم يكتف بضمير متصل واحد – فهذا مطرد في كلام العرب – بل الحق بالفعل المتعدي ضميرين متصلين .

فاما ان نعدهما قد انتصبا بعامل واحد ، واما – اذا قدرنا ان المنصوب الثاني في التركيب قد انتصب على انه تمييز – يكون الشاعر قد جعله ضميراً ، والضمير من المعارف ، والتمييز لا يأتي معرفة [٧] فيكون هذا من خصوصياته .

قال ابن يعيش في شرح المفصل :

(فاذا التقى ضميران في نحو قولهم : الدرهم اعطيتكه . جاز ان يتصلا كما ترى ، وان ينفصل الثاني ، كقولك : اعطيتك اياه ... وينبغي اذا اتصلا ان تقدم ما للمتكلم على غيره وما للمخاطب على الغائب فتقول : اعطانيك ، واعطانيه زيد ، والدرهم اعطاكه زيد وقال الله تعالى : انلزمكموها وانتم لها كارهون) [٨] .

٢- التركيب (اينعم) ولفظة (قاطبة) :

فالاول يتكون من حرف النداء (ايْ) وهو لتنبيه المنادى القريب + لفظة الجواب عن الاستفهام (نعم) .

والشائع في الاستعمال اللغوي ان يقال في جواب الاستفهام(نعم) او(بلى) او (اجل) وفق نوع الاستفهام ومواضعها من الكلام مفصلة في كتب النحاة ، اما التركيب (اينعم) فهو من نوادر الاستعمال .

واما لفظة (قاطبة) فهي مثل (طرّاً) لفظة ملازمة للنصب على الحالية ، وهي كسابقتها لفظة من التركة التأريخية للغة ، قد يكون النواب هو الشاعر الوحيد الذي استعملها من الشعراء المحدثين ، مثبتاً قدرته على التعامل حداثوياً مع اكثر الالفاظ ندرة .

٣ . حذف النون من (الذين) :

وذلك في قوله : فبعض الذي يحملون الزفاف يريد العروس / ٥٤

وقد ذكر ابن يعيش شاهداً مماثلا هو قول الشاعر :

وان الذي حانت بفلج دماؤهم هم القوم كل القوم يا ام خالد

قال ابن يعيش :

(البيت للاشهب بن رميلة ، والشاهد فيه حذف النون من الذين استخفافاً ، ويدل على انه اراد الجمع قوله (دماؤهم) فعود الضمير من الصلة بلفظ الجمع يدل على انه اراد الجمع ، ومثله قوله تعالى: ***(وخضتم كالذي خاضوا، والمراد الذين)*** [٩] .

ويجوز ان يكون قد حمل الاسم الموصول (الذي) الدال على المفرد المذكر معنى الاسم الموصول (الذين) ، الدال على جماعة الذكور العقلاء ، أي انه اعطى اللفظ حكم غيره ، وهو ما يدعوه ابن هشام بتقارض اللفظين في الاحكام [١٠] .

ومن ذلك ايضاً قوله :

رئتاي امتلأت دمعاً / ٥٤٩

فلو قدم الفعل على الفاعل لما كان في ذلك ما يستغرب ، اما وقد اخر الفعل ، فمن الاولى ان يطابق فاعله في الافراد والتثنية والجمع ، ولكنه حمل تاء التأنيث الدالة على المفردة المؤنثة معنى الف الاثنين .

ومن ذلك ايضاً قوله :

واعلن كل الازقة قد راودتها على نفسها / ٣٤١

فقد جاء الحرف (على) بمعنى (عن) ، اذ الاولى ان يقال :
راودتها عن نفسها ، لا على نفسها ، كما في قوله تعالى : (قال هي راودتني عن نفسي) .

وقد ذكر ابن يعيش تخريجاً ثانياً للبيت الذي تقدم غير الحذف للاستخفاف اشار فيه الى جواز ان يكون (الذي) واحدا ويؤدي عن الجمع فان عاد الضمير بلفظ الواحد فنظرا الى اللفظ وان عاد بلفظ الجمع فبالحمل على المعنى على حد (من) ، ومثله قوله تعالى (والذي جاء بالصدق وصدق به اولئك هم المتقون) وقال سبحانه (كمثل الذي استوقد ناراً فلما اضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون) فعاد الضمير مرة بلفظ الواحد ومرة بلفظ الجمع حملاً على المعنى [١١] .

٤ . جمع (ذنب) على (ذُنابي) :

الشائع في عربيتنا المعاصرة جمع (ذنب) على (اذناب) ولا نميل الى صيغة (ذُنابي) وان كانت صحيحة فصيحة ، نظراً لجزالتها البينة ، التي لم يعد الناطق المعاصر بالعربية مفطوراً عليها او ميالاً اليها ، او باحثاً عنها في بطون كتب النحو والصرف، وكلتاهما من صيغ جمع التكسير [١٢] .

٥ – اشباع ميم الجمع :

كما في قوله :
ستؤكل والله فلسطينكمو / ٤٠٦
والاصل (فلسطينكم) ولكنه اشبع الميم ، وهو استعمال لغوي ينتمي بقضه وقضيضه الى لغة الشعر القديم التي شاع فيها شيوعاً كبيراً ، كما في قول المتنبي :

ان كان سركمو ما قال حاسدنا
فما لجرح اذا ارضاكمو الم [١٣]

فقد اشبع الميم في (سركم) و (ارضاكم) و (الم) مراعاة للوزن العروضي ، اما في لغة الشعر المعاصر فان هذا الاشباع قد انقرض تقريباً من نصوص الشعر الحر ، ومثل ذلك نجده في كلمات : (احبهمو ، تركتهمو) في قوله :

احبهمو نكهة العمر
ملح الطعام
تركتهمو في البساتين
في المقبرات البعيدة / ١٦٢

والنواب في هذا المنحى يذكرنا بالجواهري في لغته اذ ان نسيج النص الشعري لديه خليط يمثل الشائع وغير الشائع في الاستعمال سواءً في عربيتنا المعاصرة ام في العربية الادبية فهو يفيد من ذلك كله ويوظفه اعتماداً على دراية واسعة باللغة واساليبها وشواردها [١٤] .

٦- استعمال صيغة (افعل) / ٢٧٩ :

وهي من صيغ الزوائد ، ومعناها الدخول في الشيء مكاناً او زماناً ، كأشأم واعرق واصبح وامسى [١٥] فأما استعمالها للدلالة على الدخول في الزمان فهو شائع في عربيتنا المعاصرة لكن استعمال هذه الصيغة اللغوية للدلالة على الدخول في المكان قليل نادر فلم نعد نقول اعرق واشأم وما الى ذلك ، وانما يقال : ذهب الى العراق او الى الشام وهكذا .

ثانياً – مخالفة القياس :

اشار اللغويون القدماء والمحدثون الى صراع ابدي في تاريخ اللغات بين الشعراء الكبار واللغويين يسببه ميل الشعراء الى التصرف باللغة وخرق العادة اللغوية وميل النحويين الى وضع قواعد ثابتة ومستقرة للغة واساليبها ، والشعراء في – كثير من الاحيان – لا يخضعون اساليبهم لهذه القواعد ، وان اللغة في تطور ونمو مستمرين بالرغم من كل تلك الخلافات [١٦] وقد تجلى هذا المنحى لدى النواب في المظاهر الاتية :

١- استعماله للعدد :

كما في قوله :

ما اوقح لذته
يبني بغزالات اربعة / ٩٥
وقوله :
مات قبيل ثلاث قرون / ٤٦٥
وقوله :

لا بد يشوه – بعد القتل – ثلاثة مرات / ١١٦

اذ تقتضي احكام العدد اللغوية من الشاعر ان يقول :

(غزالات اربع ، ثلاثة قرون ، ثلاث مرات) لان العددين ثلاثة واربعة يخالفان المعدود في التذكير والتأنيث [١٧] ، ولكن ، يبدو ان الشاعر في هذه المواضع الثلاثة قد توسع في استعمال الضرورة .

٢ – ترك الجزم في اسلوب الشرط :

كما في قوله :

فمن لا يجيء بقاطرة بالمحطات يأتي / ٥٤

وقوله :

فان لم يجدها يسافر يا سيدي بالسفر / ٥٤

فقد ترك الجزم في فعل الشرط (يجيء) وحقه الجزم بالسكون لان (من) اسم شرط جازم وترك الجزم في جواب الشرط (يأتي) .

ومن الغريب انه جزم فعل الشرط (يجدها) بأداة الجزم (لم) ولم يجزم (يجيء) باسم الشرط الجازم ، والقراءة الشعرية للجملتين الشرطيتين تؤكد لنا انه ترك الجزم في المواضع السالفة ، وسنلحق هذا بالتفسير السابق لمخالفة القاعدة اللغوية .

كما ترك الجزم في جواب الشرط الا انه جزم فعل الشرط ، أي على العكس تماماً مما تقدم وذلك في موضعين ، الاول قوله :

اضرب بمذبحة يلتهمونك او تلتهم

والثاني قوله :

ان كنت بهذا التقرير توفر خبز عيالك

سيشبون حرامـا / ٥٤٧

فقد جزم فعلي الشرط (اضرب ، توفر) وترك الجزم في جوابي الشرط (يلتهمونك ، سيشبون) .

٣ – حذف الفاء الرابطة لجواب الشرط حين يكون جملة اسمية :

كما في قوله :

فمهما بدت للوراء تسير بها النكبات

هي الامة القادمة / ٢٦

وقوله عاطفاً على شرط متقدم :

او كنت تريد شراء حذاء

انت وتقريرك والراتب يا دوب حذاء / ٥٤٧

فالاحرى ان يقول (فهي الامة القادمة ، فانت وتقريرك ...) كما قال تعالى : (ان تعذبهم فانهم عبادك وان تغفر لهم فانك انت العزيز) .

ولكن مجيء جواب الشرط جملة اسمية مجردة من الفاء الرابطة مظهر لغوي مطرد في تركيبه الشعري .

٤ . مجيء خبر ان جملة فعلية مبنية للمجهول

، الضمير فيها غير عائد على اسم ان :

كما في قوله :

رب لا تغضب فاني : (استضعفوا) / ٧٥

اذ المعروف ان خبر ان قد يأتي جملة فعلية مبنية للمعلوم مثل : (ان زيداً يسير) ، فان كانت مبنية للمجهول ، فيجب ان تتضمن ضميراً متأخراً يعود على اسم ان كأن يقال (ان الشمس قد كسفت) فالتاء في الفعل المبني للمجهول عائدة على اسم ان ، اما في المثال المذكور من شعر النواب ، فان الضمير المتصل بالفعل المبني للمجهول غير عائد على ياء المتكلم ، وانما هو عائد على جماعة الغائبين ، وربما سوغ لذلك لديه عده الضمير المتصدر جزءاً من الضمير في الخبر بوصف المتكلم جزء من المستضعفين في المعنى ، وهذا من خصوصياته ، فليس في باب المبتدأ والخبر ولا باب خبر ان لدى النحاة ذكر لمثل هذا التركيب الخبري .

٥ – دخول (قد) على الاسم :

كما في قوله :

ما كل غث ثمر غث

قد الذائق غث / ٢٠٥

فالمعروف ان الحرف (قد) يدخل على الفعلين الماضي والمضارع فيدل على معان مثل التوقع والتحقيق والتقليل وتقريب الماضي من الحال ، وهو يختص بالفعل المتصرف الخبري المثبت المجرد من جازم [١٨] .

اما ان يدخل على اسم فهذا مخالف للقياس .

قال السيوطي : (فيقبح ان يقال : قد زيداً ردئت ، الا بقسم ، كقوله : اخالد قد والله اوطئت عشوة ، وسمع : قد لعمري بت ساهراً) [١٩] .

٦- دخول (لولا) على الفعل :

كما في قوله :

انا لولا اعشق الدنيا / ١٩٩

فالمعروف ان لولا تدخل على المبتدأ ، ويكون خبرها محذوفاً مقدراً ، وهي تفيد امتناع الجواب لوجود شرط [٢٠] .

اما دخولها على فعل ، فهذا من النوادر ، ولا بد لنا في هذه الحالة من التأويل بتقدير مصدر ليستقيم الامر ، فيكون تقدير الكلام : انا لولا عشقي الدنيا .

٧- صرف الممنوع من الصرف ومنع المنصرف :

كما في قوله :

رفست جسداً واحد للاطفال / ٢٤٨

منع (واحد) من الصرف وهو صفة من حقها النحوي ان تتبع موصوفها المنون وليس فيها ما يمنع صرفها مما ذكره النحاة [٢١] .

ومثلما منع المتصرف من الصرف ، فقد صرف غير المتصرف ، كما في قوله :

سوى ساعتين صباحاً على دجلةٍ والعراق معافى / ١٩٧

فقد صرف (دجلة) وهو اسم ممنوع من الصرف لاجتماع التأنيث والعلمية [٢٢] .

وفعل مثل ذلك في قوله :

يدعوكم ابو ذر الى عقد اجتماع جائع لتدارس الاوضاع / ٥٣٥

فـ (ذر) علم ممنوع من الصرف .

وهذان المظهران يوافقان مذهب الكوفيين في تجويز صرف الممنوع من الصرف ومنع المصروف في ضرورة الشعر وهي من مسائلهم الخلافية مع البصريين [٢٣] .

ثالثا – الاستعمالات اللغوية الخاصة :

١- مجيء مقول القول غير دال على قول :

كما في قوله :

قل نغماً عصفوراً
قل نغما سره انثى
قل نغماً طرقة باب مجهول / ١٠١

فليس النغم مما ذكره النحاة في باب استعمالات القول وما يتصرف منه[٢٤] ، وانما يصدر النغم عن آلة لا عن الجهاز الصوتي للانسان ، فيكون عده كلاماً من باب المجاز ، او في الاصح عد الكلام نغماً ، ويبدو انه استعمل النغم استعمال الكلام لغاية اسلوبية افصح عنها عنصر اخر من عناصر هذا التركيب الا وهو البدل النحوي في (عصفورا ، سرة انثى ، طرقة باب) وهو هنا يمثل القسم الاول من اقسام البدل الاربعة ، نعني : بدل الشيء من الشيء [٢٥] .

٢- حذف المفعول :

كما في قوله :
اعثرت بمن علمك الـ ... ؟
اسفاه نعم / ١٠٩

حذف المفعول بطريقة جديدة تختلف عن اساليب الحذف المعهودة التي فصلها النحاة [٢٦] فترك جزءً منه هو (ال) التعريف مثبتاً وحذف بقيته ، فترك باب الاحتمالات مفتوحاً للمتلقي بمصراعيه ، ليملأ الفراغ في الجملة باجتهاده ، بما يرتسم في مخيلته من لفظ ، فكان الشاعر موفقاً في تصرفه بالتركيب اللغوي تصرفاً يخدم المعنى ويظهر التفنن والابتكار في المبنى .

٣- سيادة الرباعي المضعف :

كما في قوله :

رأيت الجراد يجرجر عينيه / ٣٢٥
دع الريح تهد هدك الهدهدة الاهدأ / ١١٠
كأنك تزلزل ظهر الزمان / ٥٢٥
نهنهني الليل / ٤٣٧
رأيت صحواً يتذرذر من نهدين صبيين / ٤٦٢

فالافعال (يجرجر ، تهدهدك ، تزلزل ، نهنهني ، يتذرذر) هي من الرباعي المضعف الذي تماثل فيه الاول مع الثالث والثاني مع الرابع .

وان تفضيل الشاعر لهذا الضرب من الافعال يدل على ان (همة الشاعر ليست متعلقة بالبنية الرباعية في حد ذاتها ، بل بنوع الفعل المخصوص بصفات صوتية معينة) [٢٧] ولا شك ان لهذه الصيغة الفعلية مميزات جمالية واضحة تعضد الجماليات الصوتية للنص بما تمتلكه من ثراء صوتي وخصوصية في البناء .

٤- كثرة تقديم الفاعل على الفعل :

يكثر في شعر النواب تقديم الفاعل على فعل ماضٍ مؤكد بلقد ، كما في قوله :

اوراق التوت لقد سقطت / ١٧٣

وقوله :

عاصمة الفقراء لقد سقطت / ١٧٤

وقوله :

قوات الردع لقد وصلت
معجزة القرن العشرين لقد حصلت / ١٨٠

والتقديم والتأخير مظهر لغوي شائع فصل النحاة فيه القول وليس في استعماله ما يستغرب ، ولكن كثرة استعمال الشاعر لتركيب بعينه من التقديم تجعل منه مظهراً اسلوبياً موسوماً بخصوصية لغة الشعر لديه ، ومميزاتها التركيبية .

٥- التخفيف :

ومن مظاهره التركيبية في لغة الشعر عند النواب ما ياتي :

أ- تخفيف المهموز :

كما في قوله :

ان رماها الظما او رماها حجر / ٥٤

فقد خفف همزة (الظمأ) وكان في وسعه ان يثبتها فلا تخل بالوزن ، ولكن يبدو انه فضل التخفيف على الاثبات لاحداث الانسجام الصوتي المتاح مع المدين بالالف في (رماها) المكررة .
وقد راى احد الدارسين ان الشاعر يتخلص من الهمز في مضمار سعيه لان تكون اللفظة يانعة في شعره [٢٨] .

ب- اسكان ياء المنقوص المنصوب :

بالرغم من ان(الفتحة حركة خفيفة تظهر في حالة النصب دون الرفع والخفض)[٢٩] .
ومثال على ذلك قوله :
اسمع يا والي البصرة : قال لنا يا ديدان / ١١٧

فكلمة (والي) اسم منقوص وهو منادى منصوب تظهر عليه الفتحة ولا مانع من ذلك البتة ، غير ان الشاعر خفف الفتحة في يائه حفاظاً على الايقاع .

ج- اسكان ياء المتكلم :

كما في قوله :

الصقت ظهري على خشب الشمس فيك / ٤٥٩

فقد اسكن الياء من (ظهري) ومن حقها الفتح فهي مبنية عليه .

ومن ذلك ايضاً قوله :

واقلام صمتي تجنبتها / ١٤٣

اذ وقف على الياء في موضع الوصل ومن حق ياء المتكلم في الوصل ان تفتح [٣٠] .

وكقوله :

كنت نسيجي وحده / ٣٠١

د- اسكان ياء النسب :

كما في قوله :

كأن الذي قتل المتنبي لشعري ابتداء / ٢٨٣

فقد سكن ياء المتنبي ومن حقها الفتح ، ذلك ان من متغيرات صيغة النسب تغيير لفظي يتمثل في زيادة ياء مشددة في اخر الاسم مكسور ما قبلها ، منقولا اعرابه اليها [٣١] .
وبما ان موقع الاسم المنسوب من الاعراب هو النصب في المثال السابق ، فلا بد من نقل اعرابه الى ياء النسب ، فتكون مفتوحة ، ولكن الشاعر سكنها لضرورة الشعر .

٦- نداء اسم الاشارة المحذوف :

وذلك في قوله :

يا الذي تطفي الهوى بالصبر لا بالله
كيف النار تطفي النار ؟ / ٧٥

قال السيوطي :
(اذا نودي اسم الاشارة وجب وصفه بما فيه (ال) من اسم جنس او موصول . نحو : يا هذا الرجل ، يا هذا الذي قام ابوه ، ويجب رفع هذا الوصف اذا قدر اسم الاشارة وصلاً الى ما فيه (ال) فان استغني عنه بان اكتفى بالاشارة في النداء ثم جيء بالوصف بعد ذلك جاز فيه الرفع على اللفظ والنصب على الموضع) [٣٢] .

ونجد النواب قد استعمل هذا التركيب مع حذف اسم الاشارة مخالفاً القياس ، بان جعل النداء للاسم الموصول ، ولم يجعل اسم الاشارة وصلاً الى ما فيه (ال) ، وهذا من خصوصياته .

٧- الميل الى التصغير :

يشكل الميل الى التصغير ظاهرة لغوية واضحة في شعر النواب ، والتصغير باب معروف من ابواب النحو ، وهو كثير في كلام العرب .

والتصغير – لغة – التقليل ، واصطلاحاً تغيير مخصوص ، وهو ملحق بالمشتقات لانه وصف في المعنى ، وفوائده تقليل ذات الشيء او كميته وتحقير شأنه وتقريب زمانه او مكانه او تقريب منزلته او تعظيمه ، وزاد بعضهم التمليح [٣٣] .

وقد كثر في شعر المتنبي حتى اشتهر به وعد من خصوصيات شعره ، وزاد التفات الشعراء اليه بعده ، ومحاكاتهم لتصغيراته ، لكأنه نبههم الى جمالياته ، حين يوظف توظيفاً حسناً ، كيف لا ، وهو القائل :

احاد ام سداس في احاد لييلتنا المنوطة بالتنــادي [٣٤]

والقائل :

اولى اللئام كويفير بمعذرة في كل لؤم وبعض العذر تفنيد [٣٥]

وغيرها من الابيات السائرة في التصغير ، ولو تناول باحث ظاهرة التصغير وحدها في شعره لكانت جديرة بخلق بحث لغوي ممتع .

ونظن ان لظاهرة التصغير لدى النواب ، صلة بسلفه الكبير المتنبي الذي استخدمه كقناع في بعض قصائده ، واظهر فيها اعجاب الشاعر الكبير بالشاعر الكبير ، وتبجيله اياه تبجيلاً يزيد على كل شاعر سواه ، ولا نعني بهذه الصلة مظهراً سطحياً من مظاهر المحاكاة ، وانما نقصد استحضاراً لغوياً للاسلاف ، لا يكون فيه الشاعر معلماً للنحو بقدر ما يقدم نصاً غنياً بالمظاهر اللسانية الجمالية للغته ، فحين ننظر الى قوله :

نهرتني من خدي كالطفل
دخلت (حجيرتها)
ما (اوسع) هذا (التصغير) وارطبه !
من صادف تصغيراً رطباً في النحو ؟
تفرغت له
وبعون الله سأحترف / ١٦ ، ١٧

لا نجد في التصغير هنا محض اسلوب لغوي ، وانما نرى له حضوراً معرفياً يناقش الدرس النحوي ، ويشير الشاعر الى المفارقة الدلالية التي احدثها في نفسه مدلول نفسي خاص للتصغير لديه ، لم يقترن في ذاته بشيء من التقليل او التحقير ، بل اقترن بالتفخيم والتعظيم واقام تناسباً عكسياً بين الصيغة اللفظية للتصغير والمساحة النفسية لهذه (الحجيرة) الصغيرة في النحو والكبيرة في الذات ، ويعلن في نهاية المقطع تفرغه لهذا التصغير الواسع ، معيداً الى الاذهان تلك المناقشات الشعرية الجمالية للمصطلحات النحوية التى تخرج باللغة عن الجمود الى فضاء من المعرفة يحترم العقل ويحاوره ويمنحه حرية التلقي .

ورد التصغير في شعر النواب في ثمانية مواضع ، تتصدرها صيغة فعيل ، كما في قوله (بويت ، فلين ، نهيد ، قبيل) يليها تصغير ما يعامل معاملة الثلاثي مثل(حجيرة ، الدويلات ، شجيرات) وهي اسماء ثلاثية الاصول ختمت بتاء التأنيث .

كما استعمل صيغة (فعيعل) مرة واحدة في قوله (مويلاي) واستخدم صيغة غير قياسية ولا سماعيه من التصغير هي صيغة (فعّول) في قوله (حسّون) وهي مستلة من العاميات العربية الدارجة ، ودلت لديه على الاستخفاف والاستحقار للشخص المقصود ، ولا ذكر لهذه الصيغة في كتب النحو في باب تصغير الاسم الثلاثي [٣٦] .

وقد قيل في تفسير شيوع التصغير لدى المتنبي انه عائد الى شعوره بالتميز ، وبالغ قوم فقالوا انه دليل على جنون العظمة ، ولكننا – لدى النواب – لا نجد في ظاهرة التصغير شيوعاً يضاهي شيوعهاً لدى سلفه الكبير ، بل هي علامة لغوية اخرى تسهم في تكامل فسيفساء العلامات التي يرسمها شعره .

المبحث الثاني

ظواهر فنية في تركيبه الشعري

<u>١ – توازن العبارة :</u>

يشيع النواب في بعض مقاطعه ضرباً من التوازن النحوي والصرفي ، أي يصنع شكلاً من الهندسة اللغوية ، المبنية على العلاقات الاسنادية تدخل البنى النحوية والصرفية في صلبها ، كما في قوله :

بين الورد وبين اللحن

وبين اللحن وبين الورد / ١٠٠

نجد في هذين السطرين بناءً لغوياً متوازناً في المستويين النحوي والصرفي ، ففي المستوى النحوي ، يطالعنا التركيب الاتي في كلا السطرين :

ظرف مكان + مضاف اليه + حرف عطف + ظرف مكان + مضاف اليه

اما في المستوى الصرفي ، فثمة توازن في الوزن الصرفي بين كل كلمة من كلمات السطر الاول وما يقابلها من السطر الثاني .

ومن ذلك ايضاً قوله :

فكثير البث صمت
وكثير الصمت بث / ٢٠٦

وقوله :

العين المفقوءة
والكف المقطوعة
والساق المبتورة / ١٧٧

وقوله :

خير الرجال
بشر النقود / ٣٧٨

وقوله :

في الهجر جفاني اللؤلؤ
في الوصل رعاني الصدف / ١٥

وقوله :

فالخارج من حلم لا يرجع ثانية
والداخل في حلم لا يرجع ثانية / ٣٩٤

نلاحظ في الامثلة الثلاثة الاخيرة ، اضافته الى التوازن اللغوي توازناً معنوياً نهض به التضاد بين (الهجر – الوصل ، جفاني – رعاني ، الداخل – الخارج ، خير – شر) وهو مظهر لغوي حدث داخل اطار التوازن .

٢ – مد الجملة :

وهو استثمار لبعض الانماط الاسلوبية النحوية القابلة لان يباعد الشاعر بين اطرافها او عناصرها اللغوية عامة بهدف تفصيل الفكرة وتوسيع افق القول والتنويع في الصور [٣٧] .

ان الفصل بين المسند والمسند اليه هو (من صفات اللغة الفنية عامة ، ومن مميزات لغة الشعر خاصة) [٣٨] .

ومن امثلته لدى النواب قوله :

لا يقاس الحب بالازرار بل بالكشف الا في حساب الخائفين / ٤٧

وهي جملة مفيدة يحسن السكوت عليها مع الاستغناء عن العبارة المعترضة ، ولكنه ادخل العبارة المعترضة (بل بالكشف) بهدف تفصيل المعنى وتوضيح الفكرة .
وكقوله :

كان خلال الازمة يحلم
والشفة السفلى هابطة كبعير
والانف كما الهودج فوق الهضبة / ٩٧

فاصل العبارة الاولى هو (كان يحلم) لكنه باعد بين المسند والمسند اليه بعبارة اعتراضية هي (خلال الازمة) كما عدد من الجمل الحالية لكي ترتسم الصورة الهجائية الكاريكاتيرية على نحو اكثر دقة وتنوعاً ، ولهذا التركيب اللغوي المطول دلالة نفسية تبين امعان الشاعر في شرح ما يمكن ان ندعوه : استطيقا القبح ، التي يستشعرها في المهجو والتشفي منه .

وكما في قوله :

المسجد والخمارة والصندوق القومي لتحرير القدس
بداخله اسرائيل / ٢٣٢

فقد عدد المبتدأ بالعطف فتباعد الطرفان الاسناديان للجملة الاسمية وذلك لتعدد ما ينطبق عليه حكم المبتدأ لدى الشاعر .

ومن مد العبارة قوله :

سوف احدثكم في الفصل الثالث عن احكام الهمزة
في الفصل الرابع عن حكام الردة / ١٠٠

ان هذا التنويع في الاحتمالات التركيبية في العبارة الطويلة ، اغناها بالمعنى ، وكساها بالجدة والتفنن في نظم الكلم ، كما منح المتلقي افقار رحبا لتشكيل المعنى في ذهنه وفقاً لتأويله واجتهاده الخاص .

٣- استدعاء المفردة المعجمية :

حين يستدعي الشاعر الفاظاً قليلة الاستعمال قديماً وحديثاً فعليه ان يتوخى الحذر من الوقوع في فخ الاستعراض السطحي لثقافة مزعومه .

ان ذلك يقضي على شعرية اللغة ، ويحول قصائده الى سبورات تعليمية لاستخدام المعاجم اللغوية ليس الشعر محتاجاً اليها اطلاقاً .

لكن ، حين نقف على استدعاء اللفظ المعجمي لدى شاعر من طراز النواب ، فلا بد لنا من التريث قليلاً قبل اصدار حكم كهذا ، فهل النواب محتاج الى استعراض ثقافي لغوي تراثي ولغته الشعرية الخاصة محط اعجاب القاصي والداني من قراء الشعر بغناها وثرائها واحتفائها بالسهل الممتنع الذي لا يُلقاه الا ذو حظ عظيم من الشعراء ؟

النواب بعيد عن الفهم المسطح للثقافة التراثية لانه من اكبر المحرضين على غربلة اللغة الشعرية وتنقيتها من الشوائب والحشو وجعلها اقرب الى الجماهير عبر مدها بالسهولة غير المبتذلة في اللفظ والمعنى ، لتتلقاها شريحة اكبر من المتلقين ولكي لا تكون قصيدة نخبوية للاحاد .

نعتقد ان النواب كان واعياً لما يصنعه ، ومدركاً لمدى التأثير السلبي او الايجابي الذي تتركه في النص والمتلقي ، لقد كان يرصع فسيفساء نصوصه بين الفينة والفينة بفصوص لغوية نادرة او غير شائعة نظراً لان النص لديه هو بحق فسيفساء زخرفية من العلامات المتناغمة في النظام اللغوي الابداعي : علامات لغوية / موسيقية / لونية / معرفية / تاريخية / ايدلوجية / ميتافيزيقية / فلسفية / اسطورية / سحرية ، فشعره نسيج من السيمياء واللغة .

هذا المزيج – الذي يبدو في ظاهره غير متجانس – يخلق التجانس بوعي يمنح النص النوابي نكهته ورائحته ولونه ، ولغته طاقة من التواصل بين العالم الوجودي والعقل / الروح / الحواس .

لم يكن يحفل بتحويل كل ما يرصع به نسيج النص الى ظاهرة اسلوبية في لغته ، بل كان يكتفي في كثير من الاحيان بتوظيف العنصر العلامي لمرة واحدة او اثنتين فحسب .

ومن الالفاظ المعجمية التي استدعاها: (اليفاعة ، فاغرة ، الغضا ، فرسخ ، يرب ، العنعنات ، الامعات ، اربأ ، النوتي ، مهيضاً ، الدهاقين ، العادياء ، ذنابى ، الكوز ، تغلي ، لأوة ، صنوج ، مشتملاً ، سفود ، الطلا ، النيلجية ، تستاف ، يطوحها ، الشمول ، الزّ) .

ان الشاعر يبث الحياة في هذه الالفاظ حين يضعها في الموضع المناسب من التركيب الشعري ، لتمنح لغته الشعرية – وهي لغة مغرقة في الاقتراب من المتن اليومي للكلام – سيماء التراث ، وتوقظ الذاكرة اللغوية التاريخية لدى المتلقي ، فيتلاشى الاغتراب الذي قد يستشعره عن لغة اكثر صحبتها في اسفارها ، وانعم النظر في نسيجها السلفي ، فيدرك انه يقرأ لغة جديدة ، الا انها غير متعالية على اسلافها ، ولا منقطعة عنهم قطيعة معرفية ، بل هي تعيهم جيداً اثناء طفراتها التطورية ، فتؤكد حضور الماضي بين تراكيبها ، مثلما تؤكد مُضيه ، وهو ما دعاه اليوت(الحس التاريخي) [٣٩] .

٤- اثر القرآن الكريم في لغة الشعر :

للقرآن تأثير بالغ في لغة النواب ، الفاظاً وقصصاً واشارات ومصطلحات ، وقد ميزنا من الاحتفاء بلغة القرآن الكريم لدى النواب المظاهر الاتية :

أ – لفظة (القرآن) :

يحتفي النواب بلفظة القرآن احتفاءً كرنفالياً يجسده حضورها المتكرر في نصوصه ، بوصفها علامة مركزية في لغة النص وفي اللغة الام للنص ، تتوهج بدلالات عقائدية ونفسية عميقة ، من ذلك قوله :

يا مشمس ايام الله .. بضحكة عينيك
ترنم باللغة القرآن فروحي عربية / ٤٥٤

يظهر مُركب (اللغة / القرآن) واضحاً في هذا النص ، محيلاً العلامتين عبر التداخل الدلالي الى علامة واحدة ذات تمظهرين ، وتصبح معادلة لجغرافيا الكينونة العربية ، فمركب (اللغة / القرآن) يمثل بصمة نفسية .

والنواب ، حين يخاطب ابطاله ، ويريد بث الحماس فيهم ، يستحضر القرآن في مقدمة المحفزات المعنوية :

ايمانك والقرآن والواحدة
والاعداد للثورة .. ملقاة بهذا السجن / ٢١٧

وهو بعد ذلك نص يظهر لنا كلا من : الايمان / القرآن / الوحدة / الثورة مترادفات موحدة الدلالة ، متكافئة المضمون .

ويربط الشاعر القرآن بالفقراء / جند الثورات المجهولين المنسيين ، ووقود المتغيرات التاريخية المستهلك ، الذين يُستغلون – وهم قرآن الثورات – ليصبحوا جسراً يصل عليه الطغاة الى مآربهم ، هذه المقاربة بين الفقراء / القرآن تجرد من العلامتين كياناً يعضد شطره وجود شطره الاخر :

اقفلت الابواب وصلى في الناس صلاة العهر الحجاج
فكبر للعهر الناس
حُرف – في قلب المسجد – قرآن الفقراء / ٤٠٣

ويكشف النواب – بشكل متواصل – عن احتفائه بما تختزنه ذاكرته البعيدة من بدايات المعرفة وامجاد طفولته في حفظ القرآن في الكتاب :

لم ازل ارجع للكتاب والختمة طفلاً / ٥١٦
هذا النص يجرد من القرآن مُركباً فردوسياً من الزمان والمكان .

ب- اسماء السور / العنوانات القرآنية :

وللاحتفاء بلغة القرآن مظهر اخر في النص النوابي ، يتمثل في استدعاء اسماء السور ومفرداتها بوصفها علامات تطعم النص بزخرف روحي ، وتزيد من تماسه مع ذات المتلقي ، فلا تشغل من النص فراغاً ايقاعياً – كما هو شائع – بل تدخل في صميم بنائه الجمالي ، كقولـه :

خرجت الى الضحى متلفتاً حذراً
فالفيت العمائم اية الكرسي تعلوها .. بتنقيط من الذهب / ٥٤٠

ذكر اية الكرسي دون غيرها وذلك لانسجامها مع المعنى الهجائي الذي اراده لاصحاب الكراسي الذين يكنزون الذهب / دين مسيس / دين مالي / سلطة تلصق نفسها بالسماء والغيب لتكتسب الشرعية ويتكرر نحو هذا في قوله :

نشيد
فقرة من خطاب الرئيس العتيد
سورة الفاتحة / ٥٦٦

ولم يقف استدعاؤه لاسماء السور عند هذه العتبة ، بل كان له في تركيباته الشعرية المتضمنة لاسماء السور شيء من التصرف بكثير او قليل قد لا يكتفي بالعنوانات القرآنية / اسماء السور ، وانما يشتمل على اجزاء من اياتها كقوله :

تتلو صبر ايوب على وجهي
ولكني مهووس غراما ببيوت اذن الله ان يذكر فيها
وكثيراً هيمتني الم نشرح والضحى
يا اخت هارون ولا امن قد كانت بغيا
زكريا .. وسليمان بن خاطر ..
كان صديقا اماماً ونبياً / ٥١٧

فلم يكتف باستدعاء العنوانات القرآنية بل اقتبس طرفا من اياتها بتقديم وتأخير ومظاهر من التغيير يظهر اثر محفوظاته القرآنية في تكوين لغته الشعرية .

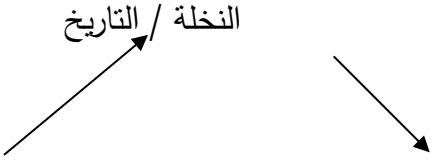
وكقوله :

اينه وعد الذين استضعفوا في الارض
والركض الى المسلخ يومياً / ٥١٥

فهي صياغة شعرية لقوله تعالى (ونريد ان نمن على الذين استضعفوا في الارض ونجعلهم ائمة ونجعلهم الوارثين) .

واستدعى اية من سورة يوسف بالفاظها ، وذلك في قوله :
حتى شهق الخلق وزاغ البصر
قيل معاذ الله فما هذا بشر / ١١٥

واستدعى مفردات قوله تعالى : (واعتصموا بالله جميعاً ولا تفرقوا) مع تغيير يطوع اللغة لتنسجم مع المعنى الجديد الذي يستحضر المعنى الاصلي ويتمازج به ، والدعوة الى السعفة بوصفها علامة لها مرجعياتها الدلالية الجغرافية والتاريخية والانتمائية يمكن تمثيلها بالمثلث الدلالي الاتي :



العراق / الجغرافيا ← الوطن / الانتماء

نلمح هذه الدلالات العميقة التي يجسدها رمز النخلة في قوله :

تمسكت بهذي السعفة
من كان له سعفته في الليل سينجو
اعتصموا بالسعف جميعاً / ١١٤

ج- استدعاء القصص القرآني / السرد الرمزي :

يتداخل هذا المنحى اللغوي مع المنحى السابق ، فهو يحقق به اللغة الرمزية التي تلامس وقائع متجددة يعيشها الشاعر ولا يبقيها منقطعة عنه زمنياً ، كقوله :

وصراخ رضيع يكوم ليلا على امه المستباحة
جاء جنود سليمان – يا ايها النمل – فلتدخلوا لمساكنكم
من هنا مروجه المذابح فاشتعلت هدنة / ٣٤٤

فقصة سليمان مع النمل تلامس هنا – عبر البعد الرمزي للغة الشعر – واقعة صبرا وشاتيلا في لغة حديثة تحتفي بلغة القرآن ، وتتخذ من مرجعيته الثقافية مركزا تنتظم فيه لدى المتلقي دلالاتها الجديدة .
ومن القصص القرآني الذي استدعاه النواب :
قصة زكريا / ٣٤٩ ، وقصة يوسف وتفسيره الرؤيا في السجن / ٣٧٣ ، ورؤيا يوسف الكواكبية وحزن ابيه بعد واقعة الجب / ٣٢٧ ، وقصة مريم / ٤٠٢ ، وقصة ابي لهب وامرأته / ١١ ، ومن اجمل التوظيفات اللغوية للقصص القرآني في تركيبه الشعري قصة ناقة صالح / ٢٧٥ ، وقصة موسى وفراره خائفاً يتلفت / ٢٧٧ ، وقصة سليمان مع بلقيس والهدهد / ٣٢٤ ، وغيرها من القصص القرآني ، في منحى رمزي يغني لغة النص الشعري ويمنحها التواصل مع الواقع .

د- اللغة بوصفها هوية وعلامة وجود :

وهو منحى غير منبت عن احتفائه بالقرآن الكريم ، فاللغة العربية حاضنة القرآن ، وروضته التي اينعت فيها ثماره، وتجذرت عروقه ، فأصبح كل منهما وجهاً دلالياً للاخر ، وهما يتوحدان في حضور علامي مهيب ، فاذا نظرنا الى قوله :

اما تستحي القمة العربية من قاتل يجهل اللغة العربية
يحكي مطاليبها / ٣٢٨

نجده يركز على المفارقة التاريخية عبر العلامة اللغوية حين اصبحت اللغة / الامة ممثلة بالمنقطع عنها انتمائيا ومعرفيا ، ان المعرفة باللغة تظهر في النص موازية ومكافئة للمعرفة بالذات والاخر، يتكرر هذا المعنى في قوله :

وطني انى ينطق بالعربية صافية
من درن القطرية والكذب / ٤٤٠

ويعقد مقاربة اجرائية بين تحقق الذات وتحقق اللغة في مثلث علامي اخر في قوله :

كم انت تحب الخمرة واللغة العربية والدنيا / ٣٠٦

فهذه ثلاثة محاور للحضور تؤكد وجود الكينونة وتدعمها .

ويعقد مقاربة اخرى بين لغة القرآن والعروبة فيصبح كل منهما جزءاً من الاخر في تلاحم متناغم :

يا مشمس ايام الله بضحكة عينيك
ترنم من لغة القرآن فروحي عربية / ٤٥٤

ويستمر الشاعر في تفننه بالتعبير عن انتمائه اللغوي ومرجعياته ، وفي خضم هذا الولع اللغوي ، يلتفت الى (التصحيف) الذي يغير معاني الكلمات بتغير مواضع النقط فيقلب دلالاتها رأساً على عقب [٤٠] ، فيصحف (العربية الفصحى) الى (عبرية فصحى) تقرأ بها – زيادة في المفارقة – فاتحة على الشهداء ! ، وهو تركيب يفتح العينين على الزيف المستشري في التفوهات الثورية للواقع العربي وينطق برمزية الهزيمة / الجدب / الزوال :

فرشت كرامتي البيضاء في خمارة لليل
صليت الشجا

وقرأت فاتحة على الشهداء بالعبرية الفصحة
فضج الحان بالافخاذ والطرب / ٥٣٨

هـ – الرحم اللغوي / الصفة الامومية للغة :

ويلتفت الى الصفة الامومية للغة ، فيؤنسنها عاقداً مقاربة جمالية بين اللغة والام قائلاً :
ولكن لنا لغة – ايه بيروت – ام
ولا تملك الاخريات حنان المنازل فيها
فما المرضعات كما الامهات
واحلى اللغات الابر
حليب الرضاع يفي / ٤٣٣

ه– استدعاء علوم اللغة ومصطلحاتها المعرفية :

يخرج النواب بمصطلحات علوم اللغة عن حدود المعنى الاصطلاحي ليكسبها في تركيبه الشعري موقعاً فاعلاً في بناء الجملة ، يخاطب ما رسب في ذاكرة المتلقي من طول ممارسة ومعاشرة لهذه العلامات ، النحو والصرف والعروض والاملاء والتفسير والقراءات والمدارس النحوية وغير ذلك تخرج لديه عن جمودها الاصطلاحي في قوالب الحدود الجامعة المانعة ، ليتفوق على اسلافه من الشعراء الذين التفتوا الى حيوية هذه المسميات واثرها القوي في المتلقين من ذوي الثقافة التراثية والقراءات المتعمقة في المتون اللغوية ، وللنواب في المتنبي والمعري خير مرشد الى هذا المنحى بابيات مثل :

امضى ارادته فسوف لـه قـد واستقرب الاقصى فثم له هنا (٤١)

وقوله :

اذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل ان تُلقى عليه الجوازم (٤٢)

وكقول المعري :

ستتبعه كعطف الفـاء ليست بمهل او كثم على التراخـي (٤٣)

وقوله :

اعللتُ عِلة قال وهي قديمـة أعيا الاطبة كلهم إبراؤهـا (٤٤)

وغيرها من الامثلة التي كان لها الاثر البالغ في اجيال من الشعراء الناشئين الذين حرصوا على محاكاة هذا المنحى الجمالي في توظيف النص القواعدي ، فافلح بعضهم وفشل اغلبهم ، ولا مجال هنا لتتبع هذا الاثر واستقصائه في الشعر القديم ، فهو يتطلب بحثاً مستقلاً ، وما يهمنا هو الاشارة الى كيفية تحويل النواب لهذا الاسلوب اللغوي

القديم الى ابنية لغوية حداثوية تنسجم مع التحولات الكبرى التي طرأت على الشعر لغة واخيلة واسلوبا ، ومن ذلك قوله :

وشددت على وجع المفتاح الخامس والسابع
فاعترض النحو البصري علىّ
كذلك اعترض النحو الكوفيّ
واجلس من لا اعرفه يعرف نحواً في الشام

يؤكد النواب عبر مصطلحات النحو ومدارسه الخلافية على انتمائه لهذا الارث العلمي الحضاري وانطلاقه منه الى الحداثة ، ولم ترد المصطلحات التي ذكرها كملصقات ناشزه عن اللغة الشعرية الحديثة التي كتب بها النص ، بل كانت علامات محورية في هذا البناء ، لا سبيل الى اقتطاعها او استبدالها ، لان حوار الدلالات داخل النص يعتمد على وجودها .

ولا بد من الاشارة الى براعة الشاعر في مزج فضاء علم الموسيقى بفضاء علم اللغة عبر مفاتيح العود التي يدوزن بها لغته ، اما المفتاح الخامس ، فهو يرسم وجه زرياب على خلفية اللوحة ، لانه مضيف هذا الوتر ، وينفث بذلك في النص زمناً عباسياً وما المفتاح السابع الا جزء من المشاكسة اللغوية النوابية للمألوف ، ومن المفترض ان يتم الاعتراض على وتر سابع لا وجود له من قبل الموسيقيين لا النحاة ، لكنها اشارة متعمدة من الشاعر تستثمر القيمة النفسية والجمالية لهذين العلمين : الموسيقى / اللغة .

وفي نص اخر نجده قد وظف دلالة الممنوع من الصرف في توليد معنى مغاير حين وضع (القلب) موضع (الفعل) فأصبح القلب ممنوعاً من الصرف لانه فعل غير متصرف في الهوى .

صرفتني ام الابواب
وما عرفت قلبي فعلاً لا يتصرف اطلاقاً ؟ ! / ٩٧
وفعل النواب الامر نفسه مع مصطلحات المعرب والمبني في قوله :
واتقنت اقرأ مثل الكفيف
بهذي الاصابع – خصراً وكسراته
فإذا ضمني لم اعد معرباً
بل بناء رهيب / ٧١٠

ولم تقتصر توظيفاته على مصطلحات النحو فحسب بل نجد الفاظاً اخرى تنتمي الى ذات الحقل الدلالي / حقل اللغة وعلومها مثل :

مصطلحات عروضية / ٥٧ ، ٣٦٦ ، علم التفسير / ٥٢٠ ، علم القراءات / ٢٧٥ ، علم الحديث / ٢٧٤ ، علم الاملاء / ١٠٠ ، علم الخط / ١٠٩ ، ١١٠

.

ان هذه المصطلحات تشكل علامات معرفية تثري لغة النص وتكسبها الطابع الفكري .

٦ – استدعاء الذاكرة الشعرية التراثية / التداخل النصي وتناسل النصوص :

رأينا في مباحث سابقة – كيف اكد النواب تواصله مع اسلافه ، ووعيه لماضي اللغة في خلق حاضرها ومستقبلها ، وفي سياق هذا التواصل ، نجد في تركيبه الشعري بؤراً يظهر فيها حضور الماضي اللغوي واثر الثقافة اللغوية التراثية مجسداً في التداخل النصي او التناص او تناسل النصوص ، فتتداخل مفردات النص القديم ومعانيه بلغة النص الحديث ، لينتج نص محدث يذكرنا بنص تراثي ، فمن ذلك قوله :

هدموا الدار
واذاعات العرب الاشراف تبول على النار / ٢٣٠

يتداخل هذا النص مع نص الاخطل في هجاء جرير :

قوم اذا استنبح الضيفان كلبهم قالوا لامهم : بولي على النار
فتمسك البول بخلاً ان تجود به وما تبول لهم الا بمقدار (٤٥)

وفي قول النواب :

يا بلدي ورماح بني مازن قادرة ان تفتك فيك / ٤٧٤

تداخل نصي مع بيت الحماسة الشهير :

لو كنت من مازن لم تستبح ابلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا (٤٦)

غير ان النصيب الاكبر في هذه التداخلات النصية كان للمتنبي ، كما في قول النواب :

تب قوم زعامتهم ارنب عصبي جبان / ٢٧

فهو يتداخل مع بيت المتنبي القائل :

أرانب غير أنهم ملوكُ مفتحة عيونهم نيام [٤٧]

ويتداخل قول النواب :

والجماهير قد حولت وزنها ضجةً
والبلاد إذا سمنت وارمة / ٣٠

مع بيت المتنبي

اعيذها نظرات منك صادقة ان تحسب الشحم فيمن شحمه ورم [٤٨]

ويذكرنا قول النواب :

ولدتنا البنادق يوم الكرامة / ٤٤

بقول المتنبي :

فان عمرت جعلت الحرب والدة والسمهري اخا والمشرفي اباً [٤٩]

ويتداخل قول النواب :

كلنا قد تاب يوما
ثم الفى نفسه قد تاب عما تاب / ٧٧

مع قول المتنبي :

في كل يوم بيننا دم كرمة لك توبة من توبة عن سفكه
والصدق من شيم الكرام فنبنا امن المدام تتوب ام من تركه ؟ [٥٠]

ويتداخل قول النواب :

ما كل غث ثمر غث
قد الذائق غث / ٢٥

مع قول المتنبي :

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مراً به الماء الزلالا ! (٥١)

ان النواب غني عن السرقات الشعرية ، وما حدث في الامثلة السابقة ليس من باب السرقة التي تحدث عنها الاقدمون (٥٢) ، وانما هو تداخل وتلاقح بين النصوص ، منح النص بعداً ثقافياً تراثياً محببا ، واغنى تركيبه اللغوي بنواحٍ فنية ، لقد اصبح من مسلمات الدرس النقدي الحديث انه لا يوجد نص يتولد من فراغ ، وانما هو تناسل وتوالد مستمر ، فكل نص يستدعي قائمة من النصوص السابقة، وفاعلية التناص هذه،عامل اساسي في استمرار الكتلة اللغوية،ونموها (٥٣) .

٧- الاقتراض من اللهجات المعاصرة :

ان الاقتراض من اللهجات والاقتراب من المتن العامي اليومي يعد من ابرز الظواهر اللغوية في شعر النواب ، وقد فعل ذلك قبله بعض الشعراء القدماء مثل البهاء زهير وصفي الدين الحلي وطائفة من الزجالين الاندلسيين والمغاربة المصريين والشاميين والعراقيين (٥٤) .

وفعل ذلك بعض الشعراء المحدثين مثل السياب الذي اقترض من الاغاني الشعبية واناشيد الاطفال في الحارات كما اقترض كلمة (خطية) من العامية العراقية والكويتية في قصيدته (غريب على الخليج) فاستحسنها النقاد في موضعها ، واقترض لفظتي (بابا) بمعنى (ابي) و (طاب) بمعنى (ابل من مرضه وشفي) فكان موفقا فيهما .

اما النواب فان اقتراضه من اللهجات المعاصرة تجاوز حدود المفردة والاثنتين والعشر واللهجة واللهجتين الى ما يمكن وصفه بالظاهرة الاسلوبية في لغته الشعرية ، فالاقتراض جزء من البناء اللغوي لديه ، والشاعر الذي يقترض باجادة ووعي يضيف الى رصيده اللغوي (رافداً جديداً فيه من الطرافة والجدة والاثارة والايحاء .. فهو يقترض منها لانها اكثر ايحاءً من الالفاظ الفصيحة المرادفة لها ، ولانها تثير تداعيات كثيرة في ذهن المتلقي لطول مصاحبته لها) (٥٥) .

وقد اطلق الاستاذ طراد الكبيسي على هذه الفاعلية مصطلح استدراج التقنية السردية في تركيب النص الشعري حين يركب الشاعر ايقاعاً شعبياً قريباً او هو نفسه ايقاع الكلام اليومي [٥٦] .

كقول النواب :

لقد خربش الحب امسي
وقد خرجت خربشات الهوى لغدي / ٧٢

فقد اقترض الفعل (خربش) من العاميات العربية بمعنى الخطوط العشوائية التي لا تدل على شيء . وقوله :

لا اكراه ولا بطيخ / ١١٧

وهو تركيب عامي متداول في مواضع النفي المطلق للامور كما استخدم الفعل (تفاهم) الفصيح ولكنه اكسبه طابعاً لهجياً عامياً فاصبح بمعنى (تآمر) وذلك في قوله :

تفاهمت مع السلطة : تشتمها وتورطنا / ١١٨

واقترض من اللهجات المعاصرة الفعل (يداوم) بمعناه العامي المقترن بالنظام الوظيفي الحديث وهو تطور في الدلالة توسع فيه المعنى الاصلي للمداومة أي ملازمة الشيء والاستمرار فيه ليكتسب دلالة غير منقطعة الصلة عن المعنى القديم الا انها مختلفة عنه في الدلالة الدقيقة للمفردة ، وذلك في قوله :

يا جمهورا في الليل يداوم في قبو مؤسسة الحزن / ٤٨١

واستخدم ايضاً مفردة (الكيف) التي لا علاقة لها بمعنى (الكيفية) المشتقة من اسم الاستفهام (كيف) بل الكيف في الدلالة اللهجية المعاصرة مصطلح ساخر مرتبط بالعقاقير المخدرة واجواء تعاطيها والمتعاطين ، وذلك في قوله :

وارتفعت ابخرة الكيف الدولي / ٣٧٣

فادى بهذا الاقتراض معنى التخبط واللاعقلانية في مزاج العالم .

وفي قوله :

غنيهم بايام التلامزة
ويعم حمزة وبيت لبيت والله اكبر / ٢١٧

نجده يذكر اسماء بعض الاغاني الشعبية المصرية التي اشتهرت في ايام مقاومة الاستعمار النكليزي والعدوان الثلاثي ، وهو يذكرها وفقاً لنطقها في اللهجة المصرية المعاصرة ، فنجده قد ابدل الذال زايا في كلمة (التلامزة) ، كما امال الفتحة في باء (بيت) الى الكسرة ، كما ينطقها المصريون .
واقترض الفعل(داخ) بمعناه العامي بصرف النظر عن دلالته الاصلية وذلك في قوله :

ما بال خيالك كالدائخ في الريح / ٣٩٧

ومن اقتراضاته الاخرى ، اقتراضه لفظة (طناجر) من اللهجة الشامية ، مفردها(طنجرة) أي القدر او الجفنة ، ومفردة (غلابة) من اللهجة المصرية بمعنى السأم والشيء الممل المتكرر / ٤٢٩ ، واقترض من اللهجتين المصرية والشامية لفظة (مبسوط) بمعنى مسرور وهو معنى يختلف عن معناها المعجمي الذي يدل على الامتداد والدحو فبسط الشيء بسطاً أي جعله متساوياً ممتداً وبسط الارض عدلها وجعلها متساوية واقترض من اللهجة المصرية تعبير (يا دوب) بمعنى(بالكاد) / ٥٤٧ كما اقترض تعبير (من زمان) / ٥٤ الشائع في العاميات العربية بمعنى منذ زمن طويل ، واقترض مفردة (الجو) / ١٠٢ بمعنى الفرح ، وغيرها من المفردات والتعبيرات العامية مثل (على فكرة ، ماكو ... الخ) .

ان الاقتراض من اللهجات المعاصرة يمثل احد الاجراءات الاسلوبية التي يتخذها النواب لتحقيق شعبية القصيدة الفصيحة الحديثة وتوليد نظام لغوي من السهل الممتنع ، يقتحم النقاط الخطرة في الاستعمال اللغوي بوعي كاف .

٨ – الالفاظ المستحدثة :

يتضمن شعر النواب الفاظاً يمكن عدها مستجدة او مولدة وان كانت فصيحة في الاشتقاق ، الا انها تحمل دلالات جديدة لم تكتسبها سوى في العصر الحاضر ، كما في قوله :

في البرد لا طاقما لا مضيفة
لا مطارات حب فانزل فيها / ٦٩

فالطاقم والمضيفة والمطار من المفردات المستحدثة في اللغة العربية ، ومن ذلك قوله :

فالانظمة العربية تشنقه قدام الدنيا قاطبة

تبقيه لساعات
ثمة تنسيق سري بين فنادقنا
احد منكم لاحظ ان الصمت تكاثر والجرذان
وسيارات الشرطة تحبل في الطرقات
بشكل لا شرعي وسخ / ١٠٦

ان مفردات (الانظمة / التنسيق السري ، سيارات ، شكل لا شرعي) هي مفردات وان كانت وطيدة الصلة بجذورها الفصحى في الاشتقاق والوزن الصرفي الا انها ذات دلالات مستحدثة ، واستخدام مستحدث ، يجعل الشعر الفصيح شبيهاً بالشعر الشعبي من حيث اقترابه من التداول الواقعي للغة في حياتنا اليومية ويلحق بهذه الالفاظ المستحدثة ، مصطلحات العلوم الحديثة والفنون مثل : علم الجراحة / ٣٢٣ ، مبيض / ٣٦٧ ، الماموث والظلفيات والانقراض / ١٧٥ ، الجذر التكعيبي ، ١٧٦ ، التكامل والتفاضل الذري / ١٨٧ وغيرها الكثير .

ان هذه المفردات والمصطلحات جزء من لغة العصر وجزء من ثقافة الشاعر ، فلا غرابة ان تسللت الى لغته المرنة القابلة لاكتساب كل العناصر المفيدة في بيئتها اللغوية المعاصرة وتوظيفها شعرياً لتتخذ مواضعها المناسبة في البناء اللغوي .

<u>الهوامش :</u>

١. اللغة والعقل ، نعوم جومسكي ، ١٨ .
٢. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، ١٨٢ .
٣. م. ن ، ١٨٢ .
٤. ينظر : فسيفساء العلامات ، دراسة لغوية ، ، محمد طالب الاسدي ، مجلة الكلمة ، سوريا ، العدد ٧٣ ، خريف ٢٠٠٢,
٥. العقل الشعري ، د. خزعل الماجدي ، ٣٢٨ .
٦. الاسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، ٣٤٨ .
٧. ينظر : متن الاجرومية ، الشيخ احمد قصير العاملي ، ١٤٨ .
٨. شرح المفصل ، ابن يعيش ، ٣ / ١٠٤ .
٩. م . ن ، ٢ / ١٥٥ .
١٠. ينظر : مغني اللبيب ، ابن هشام ، ٩١٥ ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، السيوطي ، ١ / ١٦٦ .
١١. ينظر شرح المفصل ، ٢ / ١٥٦ .
١٢. ينظر : شذا العرف في فن الصرف ، الحملاوي ، ٧٦ .

١٣. ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، ٢ / ٣٤٤ .
١٤. ينظر : لغة الشعر عند الجواهري ، ٧٣ .
١٥. شذا العرف ، ٢٧ .
١٦. ينظر : من اسرار اللغة ، د. ابراهيم انيس ، ٨ – ٣٩ ، لغة الشعر عند المعري د. زهير غازي زاهد ، ٣٨ .
١٧. ينظر : شرح جمل الزجاجي ، ابن عصفور الاشبيلي ، ٢ / ١٦ ؛همع الهوامع ، ٣ / ٢١٧ .
١٨. ينظر : همع الهوامع ، ٢ / ٣٩٣ .
١٩. م . ن ، ٢ / ٤٩٥ .
٢٠. م . ن ، ١ / ٣٣٦ .
٢١. م . ن ، ١ / ٨٥ – ١٢٣ .
٢٢ . م . ن ، ١ / ١١٣ .
٢٣ . ينظر : الانصاف في مسائل الخلاف ، ابن الانباري ، المسألة رقم (٧٠) .
٢٤ . ينظر : همع الهوامع ، ١ / ٥٠١ .
٢٥ . ينظر : متن الاجرومية ، ١٣٧ ، ١٣٨ .
٢٦ . ينظر : همع الهوامع ، ٢ / ١١٠ .
٢٧ . ينظر : توظيف الاصوات عند السياب ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، ١٣ .
٢٨ . ينظر : لغة الشعر عند الجواهري ، ١٢١ .
٢٩ . ينظر : لغة الشعر عند المعري ، ٣٩ .
٣٠. ينظر : شذا العرف ، ١٣٨ .
٣١. ينظر : م . ن ، ٩٦ .
٣٢. همع الهوامع ، ٢ / ٣٨ .
٣٣. ينظر : م . ن ، ٨٩ .
٣٤. قال ابن جني في شرحه لهذا البيت :

استطال ليلته فقال اواحدة هي ام ست . واختار الست دون غيرها من العدد لانها الغاية التي فرغ الله فيها من جميع احوال الدنيا ، وصغر الليلة لذلك تصغير التعظيم .

ينظر : الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، ابن جني ، ٥٤ .
٣٥. ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، ١ / ١٠٧ .
٣٦ . ينظر : شرح المفصل ، ٥ / ١٢١ ، ١٢٢ .
٣٧ . ينظر : لغة الشعر عند الجواهري ، ٦٦ .
٣٨ . ينظر : لغة الشعر عند المعري ، ٤٧ .
٣٩ . ينظر : الارض اليباب ، الشاعر والقصيدة د. عبد الواحد لؤلؤة ، ١٢ .
٤٠. ينظر : من اسرار اللغة ، ٨٤ .
٤١. ديوان المتنبي ، ٢ / ٥١٧ .

قال البرقوقي : (هو ماضي الارادة ، فما يقال فيه سوف يكون ، يقول عنه قد كان ، والبعيد عنده قريب لقوة عزمه فما يقال فيه ثم – هنالك – يقال هو هنا) .

٤٢. م . ن : ٢ / ٣٥٥ .

قال البرقوقي : (يقول اذا نويت ان تفعل امرا وكان ذلك فعلا مستقبلاً معنى ذلك الذي نويته قبل ان يجزم ذلك الفعل ، قال ابن وكيع : وهو من قول ابي تمام :

خرقاء يلعب بالعقول حبابها كتلاعب الافعال بالاسماء)

٤٣. لزوم ما لا يلزم ، ابو العلاء المعري ، ١ / ٧٠ .

٤٤. م . ن : ١ / ٢٣ .

٤٥. ديوان الاخطل ، ١٤٨ .

٤٦. ديوان الحماسة ، جمع ابي تمام الطائي ، ١ / ٤ .

٤٧. ديوان المتنبي ، ٢ / ٤٢٠ .

٤٨. م . ن : ٢ / ٣٤٤ ، قال ابن جني : سألته – أي المتنبي – عن الهاء في اعيذها على أي شيء تعود فقال على النظرات ، وقد اجاز مثله الاخفش في قوله تعالى (فانها لا تعمي الابصار) فقال الهاء راجعة وهذا مثل يقول : لا تظن المتشاعر شاعراً كما يحسب الورم سمنا .

٤٩. م . ن : ١ / ١٩٦ .

٥٠. م . ن : ٢ / ٨٩ ، قال البرقوقي : (يقول : كل يوم تتوب من شرب الخمر ثم تتوب من تلك التوبة والتوبة من التوبة ترك التوبة) .

٥١. م . ن : ٢ / ٢٤٥ .

٥٢. قال القاضي الجرجاني : " وهذا باب لا ينهض به الا الناقد البصير والعالم المبرز ، وليس كل من تعرض له ادركه . ولست تعد من نقاد الشعر حتى تميز بين اصنافه واقسامه ، فتفصل بين السرقة والغصب وتعرف الالمام من الملاحظة وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه والمبتذل الذي ليس احد اولى به منه " الوساطة ، ١٨٣ .

٥٣. ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، د. محمد مفتاح ، ١٢٣ ؛ المنزلات : ١ / ٤٩ ؛ علم النص ، جوليا كريستيفا ، ٢١ .

٥٤. ينظر : العاطل الحالي والمرخص الغالي ، صفي الدين الحلي ، في مواضع متفرقة .

٥٥. ينظر : لغة الشعر عند الجواهري ، ١١١ .

٥٦. ينظر : المنزلات ، ٢ / ٨٧ .

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. الارض اليباب ، الشاعر والقصيدة ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، مكتبة التحرير ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦

٣. الاسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٤. الإنصاف في مسائل الخلاف ، ابن الانباري ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٥٥ .

٥. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ .

٦. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥ .

٧. توظيف الاصوات في شعر السياب ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٨. شذا العرف في فن الصرف ، احمد الحملاوي ، مؤسسة انوار الهدى للطباعة والنشر ، قم ، ٢٠٠٣ .

٩. شرح جمل الزجاجي ، ابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق د. انس بديوي ، ج٢ ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ٢٠٠٣ .

١٠. شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش النحوي، ج٢ ، ج٣ ، ج٥، عالم الكتب ، بيروت ،٢٠٠١ .

١١. العاطل الحالي والمرخص الغالي ، صفي الدين الحلي ، تحقيق د. حسين محفوظ ، سلسلة كنوز التراث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٢. العقل الشعري ، د. خزعل الماجدي ، الكتاب الاول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .

١٣. علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٩١.
١٤. الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، ابو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق د. محسن غياض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٥. لغة الشعر عند المعري ، د. زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٦. اللغة والعقل ، نعوم جومسكي ، ترجمة رمضان مهلهل سدخان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
١٧. متن الاجرومية ، احمد العاملي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨٥ .
١٨. مغني اللبيب ، ابن هشام الانصاري ، ج٢ ، تحقيق د. مازن المبارك ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٢ .
١٩. من اسرار اللغة، د. ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٧ ، ١٩٩٤ .
٢٠. المنزلات ، طراد الكبيسي ، ج١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ؛ ج٢ ، ١٩٩٥ .
٢١. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، جلال الدين السيوطي ، تحقيق احمد شمس الدين ، ج١ ، ج٢ ، ج٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٢٢. الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية ، بيروت ، د. ت .

الرسائل الجامعية

– لغة الشعر عند الجواهري ، اطروحة دكتوراه ، علي ناصر غالب ، كلية الاداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٥ .

الدواوين الشعرية

١. ديوان الاخطل ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٩ .
٢. ديوان الحماسة ، جمع ابي تمام الطائي ، شرح التبريزي ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٥ .
٣. ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، ج١ ، ج٢ ، دار الارقم ، بيروت، ١٩٩٥ .
٤. لزوم ما لا يلزم ، ابو العلاء المعري ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥ .

الدوريـات

مجلة الكلمة ، سوريا ، العدد ٧٣ ، خريف ٢٠٠٢ ، دراسة لغوية بعنوان (فسيفساء العلامات) ، م .م . محمد طالب الاسدي

الفصل الثالث :

العلامة اللونية / النص الملون

مدخل :

ان خبرتنا البصرية في ادراك الاشياء تتأسس في جانب مهم منها على اللون ، تفاعلنا معه ، استجاباتنا للمؤثرات اللونية ، افكارنا اللونية التي تتمحور حول تجليات اللون ، وحضوره في الموجودات الحسية ، ومكنونات العوالم النفسية .

فنحن نعيش في عالم ملون ، ندرك الاشياء ملونة ، زرقة السماء ، وزرقة البحار والمحيطات ، ورمال الصحراء الذهبية ، والغابات الخضراء ، وقبة السماء السوداء يمزق سدفتها لالاء الاجرام . حتى الاجناس البشرية ، في علم الاجناس اقترنت تسمياتها باللون ليصطبغ بصبغات قومية ، بل واممية ، فهذا جنس ابيض وذلك اسود والاخر اصفر والاخر احمر .

حتى الاشياء الخالية من الحضور الحسي للون ، نسقط عليها صفات لونية لا دليل عليها سوى تأكيدات اللاشعور ، فنحن نوظف اللون احياناً للتعبير عن احكام سايكلوجية صارمة تجاه الذات والاخرين ، فذلك احلامه وردية والاخر افكاره سوداء ، ورؤيته سوداوية او ضبابية او رمادية ، وذلك نيته سوداء والاخر بيضاء وتلك الليلة حمراء ، وتلك الايادي بيض ، وذلك ابتسامته صفراء ، والاخر روحه خضراء ، وذلك الانقلاب ابيض والاخر احمر .

هكذا يمد اللون اصابعه السحريه متغلغلاً في النسيج الكوني والحياتي ممثلاً (الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية ، والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم) [٢] .
فجوهر اللون اذن يتأسس من خلال خبرة نفسية قائمة على اساس فسلجي [٣] واللون في حقيقته العلمية ظاهرة فيزيائية ذات طبيعة اهتزازية فهو يشترك بهذه الطبيعة الاهتزازية مع الصوت ، ولذا فان ما يميز الالوان هو ذبذباتها الخاصة بكل منها في الثانية الواحدة ، فالاحمر مثلاً له اوطأ الذبذبات ، والبنفسجي له اعلاها [٤] .

ولكننا لسنا هاهنا في موضع الحديث عن التفصيلات الفيزيائية للطيف الشمسي ، فقد اسهبت الكتي التي تتحدث عن الفن التشكيلي في تفصيل ذلك ، فلا يكاد يخلو كتاب تعليمي لفن الرسم من مقدمة تتناول دائرة الالوان ، والاساسي منها في الطيف والثانوي ، وفنيات مزج الالوان ، ونواتجها ، فهي عمليات كيميائية لا تشكل هدفا لدراستنا .

شعرية اللون :

فما يهمنا في موضوع اللون ، هو شعريته ، حين يصبح عنصراً من عناصر القصيدة ، وبالتالي يكون عنصراً من عناصر تشكيل المشهد الشعري ، ويتحقق ذلك التناسخ ونعني به انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي الى وجود علامي تنهض به اللغة ، وبذلك تحمل العلامة اللونية خصائص اللون الذي التصق بها دلالياً في مركب الدال / المدلول ، فاللون يسهم مع الصوت والحركة في تكامل المشهد الشعري .

التفاعل مع اللون :

غير ان توظيف اللون يتفاوت بتفاوت امزجة الشعراء، فقد يبرز ويتألق ويتوهج في نصوص شاعر ما ، حتى يوصف بالمفتون باللون ، بل والمجنون به ، مثلما فعل الناقد الفرنسي والباحث في الحضارة الاسبانية لوي بارو عنما اختار عبارة (شاعر مجنون باللون) عنواناً لدراستة في شعر لوركا [٥] .

وقد تتضاءل فاعلية التشكيل اللوني لدى شاعر اخر ، بتضاؤل تفاعله وتواصله مع اللون ، فلا غرابة في ان تنتشر الالوان في نصوص شعراء مشبوبين حسياً ، وهو مظهر قديم من مظاهر الشعرية العربية ، نستذكر هنا لوحات زاخرة بالالوان كلوحات الحرب والسبل والطلل في الشعر الجاهلي والاموي ، ولوحات القصور العباسية (بركة المتوكل في رؤية البحتري مثلاً) ولوحات الطبيعة العباسية (رائية ابي تمام في الربيع مثلاً) فضلاً عن لوحات الطبيعة الاندلسية لدى ابن زيدون وابن هاني وابن خفاجه ولسان الدين ابن الخطيب واضرابهم .

اللون والمرجعية المعرفية :

اما في العصر الحديث ، فقد اضيف الى التفاعل الشعري الفطري مع الالوان عنصر معرفي تمثل في المدارس التشكيلية الحديثة لفن الرسم ، كالواقعية ، والانطباعية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والدادائية ، وغيرها من المدارس الفنية المتشعبة التي رست وتبلورت مبادؤها ومفاهيمها ومناهجها في هذا العصر قائمة على اسس فلسفية وخبرات معرفية متراكمة فتمتزج في اعمالها الفلسفة بالفن .

الشاعر رساماً (الشخصية الفنية المزدوجة) :

وحين يكون الشاعر رساماً مبدعاً ذا علاقة وثيقة برسامين ملهمين متميزين ، فلابد لذلك من ان يعكس اثره البناء على نصوص الشاعر الرسام ، تلك الشخصية الفنية المزدوجة ، التي تظهر ازدواجية موهبتها المتوهجة في اثارها الفنية (الرسم والنحت) والشعرية، ولا ننسى في هذا الموضع عبارة بيكاسو الشهيرة : (ان الشعر رسم بالكلمات) [٦] وقد اطلق الشاعر نزار قباني تسمية (الرسم بالكلمات) على احد دواوينه الشهيرة ، فالشاعر(يعطي تحديداً لفظياً لذلك الشيء الذي ربما يصوره الرسام بالخط واللون) [٧] .

وقد طلع علينا العصر الحديث بشعراء جمعوا بين موهبتي الرسم والشعر فتناغمتا وتداخلتا في نصوصهم تداخلاً فذاً يتجلى في تفاصيل ما تتضمنه من شخوص وخطوط وموجودات كونية وبورتريهات جادة او كاريكاتيرية في فضاءات واقعية او رمزية او اسطورية او فنتازية ، وكان اللون احد هذه التفاصيل ، ومن امثلة هؤلاء الشعراء/ الرسامين فكتور هيجو [٨]ورابندرانت طاغور[٩] وغابرييل غارسيالوركا [١٠] ومظفر النواب مدار هذه الدراسة ، وغيرهم كثر .

وتجمع صفة العالمية بين هذه الاسماء فكل منهم يمثل صفحة متميزة في كتاب الحداثة ، وشعرهم واسع الانتشار وعميق التأثر في اجيال الشعراء المحدثين .

الشاعر وارهاصات اللون :

عُرف مظفر احمد حسن النواب باهتماماته التشكيلية منذ ايام دراسته في كلية الاداب ببغداد ، ولعل ابرز ما يؤكد ذلك سعيه المتواصل في تلك الفترة مع عدد من زملائه لانشاء مرسم في الكلية ، حتى تم لهم ذلك بعد جهود مضنية ، وفي ذلك المرسم تعرف مظفر النواب على الرسام العراقي الشهير حافظ الدروبي ، الذي اشاد بقدرته على استخدام الالوان ، وما زال النواب يرى فيه استاذه الحقيقي في الرسم وصاحب الفضل في تطوير قدرته على استخدام الالوان في شعره [١١] .

الشاعر وبيئة اللون :

ولا ننسى ما للبيئة من اثر في تشكيل الذائقة اللونية لدى هذا المبدع ، فقد كانت بيوت عائلة النواب تقع على شاطئ دجلة من جانب الكرخ غير بعيد عن موقع الجسر الخشبي القديم الذي كان يربط الرصافة بالكرخ ، وهو من اجمل المواقع ، كما كان لابيه بيت كبير ذو ابواب خشبية تشبه ابواب القلاع تتسع لدخول مواكب عاشوراء بالخيول والاعلام والمشاعل محولة باحة الدار الواسعة الى مسرح لوني وصوتي وحركي مهيب [١٢] .

ان هذه البيئة التي تزاوج بين المدينة والريف بيئة غنية بايحاءات الفن وهي كفيلة ان تتحول الى رافد معطاء يمد موهبة متوهجة بما تحتاجه من الحوافز والارث الجمالي للذاكرة فضلا عن البيئة العراقية برمتها تلك البيئة التي ظهر النواب في شعره متجذراً في غورها ونجدها وجبلها ومسطحاتها المائية والصحراوية والخضراء وكان – بشكل خاص – مفتوناً ببيئة الجنوب المائية الخضراء ، حيث الحواس منفتحه في اوجها على اعراس من اللون والاصوات والحركة ، كما كان مولعاً بمفرداتها ومعجباً باغانيها ، يحدثنا الشاعر نفسه عن ذلك قائلاً : (كثير من الناس يستغربون كيف استعمل عامية الجنوب وانا لم اعش فيه ، وفعلاً ، لم اعش حياة الهور ، بل كنت ازور المنطقة لخمسة او ستة ايام ولكن لشدة حساسية المفردة هناك وموسقتها والانفعالية التي بها ، فقد سيطرت علي سيطرة تامة فصرت عندما اكتب قصيدة تأتي المفردة مضبوطه حتى لو كنت لا اعرفها ... صار عندي مدخل ، لقد هيمنت علي اجواء الجنوب بعد تلك الزيارة ، ثم زرت الهور مرة او مرتين .. تلك الزيارة ايقظتني على هذا الجو الذي فيه موسقة عالية ولون .. ان جو الهور / الجاموس / البشر / الطبيعة / امور موحية) [١٣] .

سيمياء اللون :

ومن منظور سيميولوجي ، يتخذ اللون حضوراً شعائريا غنياً بالدلالات بوصفه علامة لها حياتها النشطة داخل المجتمعات اللغوية ، والعلامات او الاشارات هي (صيغة نظام لاختبار الظواهر في حقول مختلفة) [١٤] ، تمتد العلامات اللونية في مناطق سحيقة من الخرائط الألسنية ، وتشكل موجودا من موجوداتها اليومية ، ويستثمرها بعض الشعراء المتميزين بحساسية لونية مفرطة استثمارا لا يحيلنا استنطاق محمولاته الا على آفاق من الدلالات ، المنبعثة من جوهر العلامة اللغوية السيميائي .

اللون علامة / دليل :

ما اللغة الا (نظام من الاشارات التي تعبر عن الافكار)[١٥] كما عبر دي سوير ، ويمكن تعريف العلامة / الدليل بانها (شيء ما يرمز الى شخص ما لشيء ما) [١٦] وتصنف الى ثلاثة انماط رئيسه :

١- العلامة الايقونية **icon** : وهي التي تماثل مرجعها .
٢ - العلامة المؤشرية **index** : وهي التي تلازم مرجعها .
٣ - العلامة الرمزية **symbol** : وهي التي ترتبط بمرجعها ارتباطاً عرفياً فقط [١٧] .

وما اللغة الأ نظام من العلامات الاعتباطيه أونظام مجردمن الرموز وهي جزءمن علم العلامات الذي تحدث عنه دي سوسير في محاضراته الألسنية الشهيره وتتضمن اللغة الكثير من المفردات اللونية التي تثير لدى المتلقي مخيله بصرية ، وان هذة المفردات في اوضح تجلياتها هي علامات رمزية ، تتبني مرجعيتها الدلالية على عمليات معقدة يسهم فيها اللاشعور الجمعي والفردي والشعائر والطقوس والدين والاساطير والاعراف وغيرها من الظواهر الاجتماعية ، بذلك يمكن تفسير ميل بعض المجتمعات الى اضفاء صفات تفاؤلية اوتشاؤمية اوحتى تقديسية على لون دون اخر ، ومن ذلك دلالة اللون الابيض في ثياب الرهبان وثياب الحجيج وثياب الاعراس ، بينما يقف اللون الاسود على طرف نقيض من هذه الدلالات ، ومن ذلك دلالة اللون الفيروزي في القباب والعمارة الاسلامية وظهور الاحمر في الرايات الماركسية علامة تشير الى فكرتهم الشيوعية ، وقبلهم فعل العباسيون ذلك عندما اتخذوا السواد شعاراً فعرفوا باصحاب الرايات السود ، واتخذ العلويون العمائم خضراء اشارة الى نسبهم النبوي وكان الشريف الرضي اول من تعمم بالسواد وسار العلويون على نهجه ، ويحاط الاخضر بهالة من التفاؤل والتبرك به في بعض الاوساط الاسلامية وقد لاحظ الناقد جان كامب تكرر ظهور الاخضر في قصائد لوركا فقال (افلا يحتمل ان يكون ذلك ذكرى عمامة النبي الخضراء التي كانت ترفرف في الايام الخوالي على كل منائر غرناطه وعلى كل رماح المحاربين المغاربة اوليس الاخضر ما يزال الى اليوم هو اللون المقدس في الاسلام، اولم يشأ لوركا بهذه الوسيلة ان يبرز طابع القضاء والقدر الاسلامي على ارض الاندلس)[١٩] .

وليس اللون في اللغة علامة ايقونية ولا مؤشرية بل هو علامة رمزية ترتبط بمرجعها ارتباطاً عرفيا ، والعلامة اللونية التي نعنيها ، قد تتمثل في كلمة او جملة(دال) تشيران الى لون او مجموعه الوان (مدلول) يندمجان معاً

على مكنونات محتملة تفتقها القراءات واليات التأويل ولم يبالغ الفنان كاظم حيدر اذ يقول : (قد يكون اللون من اوسع الاشياء التي استعملت لاغراض رمزية) [٢٠] .

توظيف اللون شعرياً (الشاعر وتجربة التلوين بالكلمات) :

ان عملية الاستقراء اللوني لنصوص النواب اظهر لنا انه احتوى مختلف الوان الطيف الحارة والباردة ، فضلاً عن الوان اخرى كالذهبي والفضي وغيرها ، وتستمد الالوان الحارة كالاحمر والاصفر والارجواني صفتها من حرارة النار والشمس والدم مثلما ان الازرق والاخضر وما قاربهما الوان بارده لان الماء والسماء مصادر البرودة [٢١] .

وسنتناول النصوص الملونة في شعر النواب متدرجين في التحليل بنسق تنازلي مبتدئين بالاكثر تكراراً فالاقل وهكذا ، مستكشفين ظواهره اللونية الاخرى كالايحاء باللون وانسنة اللون وفاعليات التضاد وتوظيف الزخرفة الاسلامية والخط العربي في التشكيل .

اولاً – التلوين بالعلامة :

وهي الالوان التي ذكرت بتسمياتها الحرفية ، فهي تدل بشكل مباشر على اللون المحدد المطلوب للتشكيل :

(١) الازرق :

يظهر الازرق سيادة لونية على مشاهد النواب الشعرية ، وقد احصينا له اربعة عشر موضعاً في ديوانه ، ويرى النقاد الفنيون في اللون الازرق دلالة على الانفعالات الساكنه المستقره المسيطر عليها ، كما يشير الى الانسحاب والتلاشي وبعد المسافة كلما شحب وضعف [٢٢] .

وفي اللون الازرق اشارة الى الحكمة والخلود ، ولذلك استعمله العرب في الوشم كما اكثر منه الصينيون في اوانيهم الشهيرة ، وهو عنصر واسع الانتشار في الفسيفساء والريازه الاسلامية وزخارفها [٢٣] .

يضفي النواب ابعاداً زخرفية على اللون الازرق ، فيجعل منه فضاءً من اللازورد ، ذلك الحجر الكريم الازرق ، الذي اصبح تسمية اخرى لهذا اللون :

وطائرتي تسمع النبض عبر خيوطي
وفي اللازورد السماوي في طرب تستجيب [٢٤]

ويلتقط التداخل بين مشهدي البحر والسماء عبر فاعلية الزرقة الزخرفية فيهما :

يالانتشائك اذ يهزج البحر بالزبد الزئبقي
ويزهو الزبرجد واللازورد [٢٥]

ولان الازرق لون البهجة والتفاؤل لدى الشاعر فهو يقترن بالحركة فتبدو زرقة الغبش السماوي وحدات متحركة نزقة :

انثت فراشات الغبش الزرقاء [٢٦]

وللازرق في شعره دلالة التطهير ، اذ يغسل بملائكية حضوره ما تتركه شياطين الظلمات :

ياللزرقة الملائكية الجناح [٢٧]

والمسطحات الزرقاء ، عوالم سرية مدهشة للشاعر ، ملأى بالكشوف والرؤى :

علمني البحر ان انام في ازرقاقه السري
منصتا لعالم الاعماق والتنفس الماسي للؤلؤ [٢٨]

ولكنها وهي الزرقة البهيجة ، مشوبة بالحدوس الغامضة وهو اجس الخوف من المجهول ، فهي لون الخوف نفسه لخائض الاعماق السرية :

ونزلت .. وكانت ظلمة روحي تكتظ
وتنكشط الاعماق بخوف ازرق لازي [٢٩]

ان سيادة الازرق في لوحات النواب الشعرية يلون خلفية المشاهد بفضاء سماوي يستبطن حنين الروح الى المعرفة والكشف ويعبر عن هوس بالزرقة فالتكرار علامة الهوس بالشيء [٣٠] وذلك ما يجعله مرتبطاً بمصادر الزرقة باحثاً عن تجلياتها الكونية ذات الرمزية الصوفية : زرقة البحر / زرقة الفجر / زرقة الفضاء المنفسح اللانهائية / ظهورات الديمومة :

وفي اوليات المواسم كنت اعيش على الحبر والطل والانفساح السماوي [٣١]

***

بغداد تقووم الان من الحلم بدون ثياب
تمسح بالطل وزرقة ما قبل الفجر مفاتنها [٣٢]

بعد التعريج على استبطانات الزرقة السابقة ، يمكننا وضع اليد على روح المعنى في مثل قوله :
يا مسيل الفرس الزرقاء في روح الغسق
وعلى سرجك ينثال رماد الليل والغمد موشى
بعراكات العصافير وفجر المشمش الازرق مسترخ على راحة اقدامك [٣٣]

انه الفجر بزرقته المتوهجة / فرس زرقاء ، وهي تبدو في المشهد اللوني السابق فرسا معراجية ، تحمل روح الشاعر الوثابة في سماوات الاسرار ، وهي تتوثب بفرس الفجر الى معراجها بينما يشدها الى الارض اشراق الطين / ارض الوطن ، في واقعية سحرية كواقعية ماركيز تمزج الارضي بالفردوس / الحلمي .

(٢) الاخضر :

وهو يحتل المرتبة الثانية في شعره ، وقد احصينا له سبعة مواضع ، ويرى فيه التشكيليون تعبيراً عن ترتيب وتنظيم ميول ونزعات مؤثرة وتعبيراً عن توازن الشخصية ، وعن (أنا) سليم نفسياً ، وله دلالة على التجدد الحيوي والسلام والامن [٣٤] .

وهو رمز الخصوبة والنبل وما زال بعض الاسبان يضعون شارات خضراء على قبعاتهم علامة الشرف وقد توارثوها عن العرب ، وتمييزهم للون الاخضر ، وللاخضر ميزة عن بقية الالوان ، في انه يتوافق مع اغلب الالوان ولا يتنافر معها [٣٥] .

حين ننظر الى نص مثل :

اين تصوفت ، وجسمك ينضح لذات خضر [٣٦]

نجده مرتبطاً بوشيجة دلالية بقوله الاخر في القصيدة نفسها :

لا بأس بجرعة خمر تخضر لها عيناك وتذكر [٣٧]

حيث يشع البعد الصوفي لخمرة الوجود بلون اخضر ، هو علامة الخصب ، الذي تنبته تجليات المعرفة في سكرة الصوفي / غرفة في الذات الاخرى الاثيرة وانفصاله عن عالم المحسوسات في تجربة التوحد بالمحبوب الشهيرة في الادب الصوفي / ادب الحلاج ، وابن الفارض ، وابن العربي وامثالهم .

وفي هذا النص بدا اللون الاخضر لون الخصب الروحي الذي تنبته تجليات المعرفة في الغيبوبة الواعية ان صح التعبير – حيث يثمل الصوفي بحقيقة الحق .

وتبرز الدلالة التخصيبية للون الاخضر واضحة في قوله :

وضاجع في الارز بكارة عشتار خضراء [٣٨]

فعشتار العراقية الاسطورية / الهة الخصب البابلية ، تحمل بكارة الارض التي يفتضها الماء بدلالته الذكورية [٣٩] فيتفتق رحم الارض بالخير والبركة ، بركة العناية الالهية ، فبكارة عشتار الخضراء ، تعلنها بساتين ونخيل الرافدين وبهذا يتواصل النواب مع شعائر اسلافه ، ويتجدد في ارض العراق تاريخاً ووعيا بحضور الماضي .

ولكن اللون الاخضر لا ينطوي على هذه الدلالات العميقة دائماً ، ففي نص مثل :

واميز رائحة الرضع
والخرز الاخضر يورق في اللحم المحروق [٤٠]

لا يشكل الاخضر علامة رمزية بل يبدو علامة ايقونية تماثل مرجعها ، فالخرز الذي يلعب به الاطفال يميل زجاجه الى الخضرة ، وهو مبعثر في لحمهم الذي احرقته الحرب ، فوظيفة العلامة اللونية هنا هي التصوير الفوتغرافي لجثث الاطفال ، اذ يتطلب هذا الموضع من النص خروجا عن الرمزية ، الى التقرير والوضوح الموحي ، وهذا التنقل بين الرمزية والمباشرة ، يكاد يكون سمة مهمة من سمات النص النوابي ، لها دلالاتها التي ليس هاهنا موضع معالجتها ، وهو في النهاية لا يمثل ضعفاً او خللا بنائيا في النص ، فالعلامة اللونية مثلها مثل اللون الزيتي او المائي او الشمعي او غيره ، قد يجسد به المبدع مشهداً ايقونيا ، او اشارياً ، او رمزيا لايماثل حضوره الواقعي مثل رسم السماء سوداء بغيوم حمراء في رمزية الحرب والدمار .

وفي النص التالي يرد الاخضر في سياق حلمي لا يدل سوى على تقليب ولعب لغوي بالالوان ، مكتفيا بالدال مغيبا للمدلول :

وان مسافات خضراء احترقت في الوعي
فاوقدت ثقابا ازرق في تلك النيران الخضراء [٤١]

ان الرسام المتمكن من صناعته يوزع الالوان كيف يشاء في فضاءات لوحاته ، وقد يستهويه احياناً مجرد اللهو اللوني لشدة ولعه وافتتانه باللون ، في حالة من حالات الشعرية وتداعياتها ، فالكثير من اللوحات التجريدية في الفن التشكيلي تتوزع الوانها في فضاء متخيل هو استبطان ذاتي لاعماق سحيقة غامضة ضبابية في كينونة الانسان / المبدع .

(٣) البنفسجي / الارجواني :

في المنظور السايكلوجي للون ، يعبر البنفسجي عن توحد ذاتي مع الشكل المرسوم به ، واثارة انفعالية داخلية قوية ، واندماج بالقلق والتوتر ويبدو صاحبه جريئاً بحاجة الى السيطرة والامتلاك [٤٢] .

ويجمع البنفسجي لدى الباحثين في الفن بين الحب والحكمة لانه مزيج من الاحمر والازرق،واستعمله البعض في مناسبات الحزن الهادئ لانه اخف من الاسود[٤٣] .

وفي شعر النواب يُظهر البنفسجي فاعلية تشكيلية بارزة ، فهو واسع الانتشار في مشاهده ، ويحمل فضلاً عما تقدم من دلالاته ايحائية الثورة على الموروث ، والميل الى تجديد الكيان الفكري للآنا / ثياب الذات المعرفية :

ثيابك بدعة صمت مقلمة بالبنفسج [٤٤]

ويبدو ان بدعة الصمت المقلمة بالبنفسج ، تمثل مسافة للتأمل والتريث قبل انطلاق المرسلات ، فالبنفسج محطة استراحة وجسر للخطوة القادمة ، ويؤكد هذا ما يمكن تسميته الصمت البنفسجي في رؤيا النواب اللونية ، بقوله في القصيدة نفسها :

تمد الحديقة سكتتها النرجسية صوبك
انت مرايا تصير اذا لمستك الحديقة [٤٥]

فالسكتة النرجسية ، تجعل عالم الصمت تمحوراً حول الذات المعتزلية ، وهو صمت صبغه الشاعر بالبنفسجي قبل اسطر قليلة .

والبنفسج الهادئ الساكت الصامت في شعر النواب يرتبط احياناً بفضاءات الاحزان المغبرة بالهواجس النرجسية، الممتزجة بمتاهات الليل وزرقة الشفاه الميتة ، فيظهر ساكنا ، خلوا من الحركة ، مشحونا بايحاءات الجمود والموت الرتيب :

صحبك المدمنون على نفسهم غادروا مرتين
اغلقوا بالحجارة والصمت واللامبالاة ابوابهم
والغبار بلون البنفسج ياسيدي [٤٦]

***

من زرقة الشفتين كتبنا الاغاني الحزينة
كان البنفسج ينمو باضلاعنا اخر الليل [٤٧]

***

والزبد الارجوان المزخرف بالليل

وقد يخوض الشاعر غمار مغامرات سريالية في توظيف اللون البنفسجي كما في قوله :

لكنني مدبق القميص بالدم البنفسجي [٤٩]

وقوله :

وانتظر الزائر الارجواني
يغمسني كالطباشير في حبره الانثوي
ويكتبني نورسا لا بلاد له [٥٠]

(٤) الاسود / النيلجي :

علامة الكآبة والافناء او الالغاء وتراكم المشاعر كما يشير الى شعور الفرد بعدم الملاءمة او انه محاصر ، ويعبر ايضا عن الاستخفاف بالنفس والشيء المجهول ويمكن ان يكون اسقاطا للمخاوف والافكار السوداء [٥١] .

والليل مغارة اللون الاسود ، يغزو الالوان ويغلق فوهات انبثاقها واشعاعات تجلياتها ، اللون الاسود مخبأ الاشكال ونقطة البدء في التكوين تغادره الاشياء مع الشمس [٥٢] .

وان لجج اللون الاسود في شعر النواب فتحة عدمية في الوجود تفترس الاشياء فلا يبقى الانشيج زوالاتها وامحاءاتها :

وما ظل في خاطري الان الا النشيج اللجوج من اللجج النيلجية [٥٣]

ففي هذه اللجج الطامية بثقل السواد نهاية البدايات وسيادة سلطة الفناء والخوف من المجهول في افقه المعتم ، وانتظار سفن الخلاص التي لا تاتي لتنتشل الانا من متاهاتها المظلمة :

وانا في الوحشة اطوي الزمن الاسود مثل فنار يلقي الضوء
وليس هنالك من سفن قادمة في العتمة (٥٤)

وتطالعنا صورة فريدة في غرابتها ، حين يولد الضوء من رحم الظلمة بارداتها الشريرة ليكون لونا زائفا يخدع العيون الباحثة عنه ويسوف تطلعاتها الثورية :

لا شيء هنالك في افق العالم وا أسفاه سوى بعض بصيص تخلقه الظلمات مخافة ان تندلع النار وتحتدم النذر (٥٥) .

وان صوت الاحزان اسود لديه ، وهي تولد حركية قاتمة خالية من البشارات بكونها خفافيش وطلاسم سوداء ينبع منها الغموض وتمسخ الاحلام الدرية مراجل للزفت .

والغراب ، تلك العلامة التشاؤمية السوداء في اللاوعي الجمعي العربي يصحب احلام الشاعر بالخلاص :

فراش اصفر يصحبها في طرق الليل
وثم غراب كف عن النعب (٥٦)

وفي عيني المومس السوداوين تجسد لوني لخطيئة وشبقية عارمة :

بئران من الشبق الاسود والسكر بعينيها (٥٧)

اما في الاكتساح او الطوفان الظلامي ، تنهزم القناديل / الافكار المضيئة ليصبح طريق الحدوس والاكتشافات مكتظا بالعثرات :

وجاء ظلام اطفأ كل قناديلي
حتى الموروثة منها
اذاك تلمست طريقي
عثرت قدماي بمن علمني .. صار هو العثرة ! (٥٨)

***

اوحشني الدرب ..
واصبح صدري مدخنة في مطر لا ينبيء عن صحو (٥٩)

(٥) الوردي :

بطبيعته الشفيفة وضعفه الجميل لا ينتمي الى ايحاءات الحزن وفضاءات الغربة ، فهو فرح حرك ، لون مؤنث ان كان في الالوان ثنائية ، ولذلك كثر في ثياب النساء ، واشيائهن الخاصة ، فهو لونهن الذي لا ينازعهن في امتلاكه العالم المذكر .
حين نقرأ قول النواب :

يستقرئ الغيب كفي في تحسسه كريزة فوق ماء ريق مرح [٦١]

نجده يحول الالتذاذ الحسي الى استقراء للغيب / الجسد المستور خلف قماش الكبت ، متمركزا في علامة لونية شبقية(كريزة)،طافية / متحركة .

بهذا النص الطقوسي ، نفسر نصه الرمزي التالي من مطلع رائعته (بحار البحارين) :

وتفتح قلبي في الماء بكل المسك
وارسلت يدي الى الاعشاب المسكونة
فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها ... واختمرت لغة
وتنفس في الايل .. ما اوقح لذته .. بيني بغزالات اربعة ..
ينزع عنهن ثياب ربيعين [٦٢]

ان الابتهاج الحسي لماء النهد يتجسد في التصاق الوردي / ممثلاً للتداعيات الحسية المشبوبة على يدي الشاعر مطلقة في (الانا) تلك العلامة الذكورية العارمة (الايل) .

وهو يؤكد هذه الدلالات في القصيدة نفسها مرة اخرى بقوله :

وامسكت بحلمتها الوردية في الليل اؤنبها [٦٣]

ان الوردي في (بحار البحارين) يمثل فضاء الخلاص من فضاء معاد نشبت قبضته في الحواس والارادة ، تمثل بالالوان المكتئبة :

الهة المجهول : اتيت باخر اشكال الهم وروحي لون مكتئب

طوقت عليه بزنار مراهقة [٦٤]

(٦) الابيض :

وهو يشير الى السلبية والفراغ وتجريد الشخصية وفقدان الاتصال بالواقع والرغبة في اخراج المشاعر او طردها [٦٥] .

ويقول محي الدين طالو : (الابيض / رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام ، وكلمة ابيض في اليونانية معناها السعادة والمرح وهو شعار رجال الدين ، حيث لا نزال نرى حتى اليوم الشيوخ والرهبان وغيرهم من المتصوفين يلبسون الثياب البيضاء) [٦٦] .

ولكن ، تبقى هذه الدلالات مستوى قياسيا ، او خطوطا عامة / وليس من الضرورة ان تحافظ هذه المعاني على حرفيتها في النص الشعري ، فقد يطرأ على شخصيتها العلامية تغيرات تنسجم مع افكار الشاعر ومعتقداته ومفهومه للشعرية .

ويبدو الابيض لدى النواب علامة ذات دلالة تطهيرية ، ولذلك يوحدها بالمطر ، ولا يخفى ما للماء من رمزية التطهير، وايحاءات الخصب المكتسح للدنس والقحط [٦٧] :

والمطر الابيض يغسل بالطهر نبوءته [٦٨]

وحين يتقمص الشاعر روحا نبوية اخرى هي روح عزير ، يسافر في الاسرار الكونية بحمار عزير ، وتتداخل هذه العلامة بعلامة نبوية اخرى هي البراق ، ولذلك تصبح رحلة الشاعر المعرفية رحلة معراجية بين المجرات المجهولة / المعادلة لمجرات الانا – عوالم الذات :

وحماري يترك في الليل مجرة حزن بيضاء [٦٩]

والابيض في النص التالي لون مائي او زيتي في فضاء باهت يجسد فوتغرافيا مشهدا طبيعيا بريشة رسام بالكلمات :

القوارب بيضاء في اخر النهر
في مسحة من ضباب رحيمة [٧٠]

(٧) الرمادي :

يرتبط الرمادي بالحزن والاكتئاب، ولكن ، من المشكوك فيه ما اذا كانت هذه الاستجابات الانفعالية عفوية او انها رمزية تتعلق بالقيم والتقاليد الحضارية [٧١] .

اما لدى النواب، فيتموضع الرمادي في فضاءات الحزن والزوال ، فحين تصبح اللذة مخدراً لنسيان الهزيمة وقضبان الواقع ، تصبح القصيدة معنونة بـ (اللون الرمادي) [٧٢] .

والموت لدى النواب حريق في الاشياء الحية ، يحيل منازل الاحبة الى اطلال :

هاهنا ينهال في صمت رماد الموت يخفي ملعب الاتراب [٧٣]

والذكريات تلك الزائرة القادمة من عالم الماضي ، وان كانت تحمل مباهج ذلك العالم الفاني ، الا انها ذات خد رمادي ، لانها منتمية الى زمن ميت :

في الخد الرمادي لكل الذكريات [٧٤]

وفي غياب المصابيح والقمر تصبح السماء رصاصية ويصبح الواقع شاذاً والاشياء مقلوبة ، تشير الى حضارة تقوضت :

او امرأتان تسران بعضهما
تحت ستر سماء رصاصية [٧٥]

(٨) الاحمر :

وهو يبدو منفذاً لموضوع مختص بالحياة له اهمية خاصة ، مشكلة او خطر ملتهب ، غضب شديد ورد فعل عنيف ، او استجابة انفعالية قوية ، او انه يعبر عن الحاجة الى الدفء والمحبة والمودة [٧٦] .

ويظهر اللون الاحمر لدى النواب علامة تشير الى منحي ايدلوجي وان كانت شيوعيته مشروطه بالاتضيع حقوق الكادحين وراء شعارات ضخمة جوفاء ، وهو يمثل للدعوة الاشتراكية بشواهد عربية اسلامية مثل : ابي ذر الغفاري ، والامام علي بن ابي طالب ، والحسين الاهوازي ويعدهم اقدم من ماركس في تطبيق الاشتراكية ، وليس هاهنا متسع لمناقشة ذلك ، انما يهمنا العلامة اللونية (الاحمر) الذي ظهر في قوله :

ما اتفههم ! .. حملوا الميناء وبيت المال ورايتك الحمراء [٧٧]

هذه الراية الحمراء / الدعوة للثورة ، والميناء / ملاذ الشاعر ومرفأ خلاصه من متاهة البحر العاصف المليء بقراصنة الثورات وسراقها ، اللصوص الذين يسرقون ثورات الفقراء ، ثم يسخرونها للاستبداد بهم وزيادة فقرهم ، واحتكار مكتسباتهم (بيت المال) / العلامة التي تشير الى ماضي النهب المنظم للشعب وحاضره الممثل في الايداعات السرية في بنوك الرأسمال الطاغي ، فهنا لا يبرز للعلامة اللونية وظيفة تشكيلية بقدر ما تبرز فيها شعائرية القربان ، ممثلة بدم الاضحية / الشاعر ، على مذبح الطاغوت / مذبح الثورة :

نذرك كان كثير الشمع الاحمر والياس [٧٨]

انها صينية النذر المعروفة في الشعائر الشعبية العراقية ، تصبح شموعها لدى الشاعر من دم الاضحية / الشمع الاحمر في ازدواجية الصورة الشعرية .

وتظهر الدلالة نفسها للون الاحمر في قوله الاخر في مشهد المجزرة :

هذا اللحم يفوح دخانا ورديا يصبغ خد الدين بحمرته

(٩) البنـي :

يعبر عن الشعور بالامن ويشير الى التثبيت او تركيز الرغبة في شيء معين وبخاصة الرغبات الجنسية ، كما يعبر عن التشدد ، ويشير كذلك الى الشعور بالذنب او الالتصاق والتماس بالطبيعة والكفاح من اجل تجاوز قوى تدميرية والرجوع الى حالة صحية [٧٩]

ويبدو اللون البني لدى النواب مرتبط الدلالة بالارض ارتباطا وثيقا ، ولذلك تصطبغ به اصوات الريف العراقي :

اي طير لا يرى الا بما ينجاب عن ترد يده البنـي
سعف النـخل والاعذاق [٨٠]

وتظهر طبقات الازمنة / التراب ، الرائنة على اجساد الموتى مؤثرة في مخيلة الشاعر ولذلك يصطبغ غبار الازمنة في رؤياه باللون البني :

على الرف سنطوي تحت غبار الازل البنـي [٨١]

هذه هي الالوان التي تكررت في نصوص النواب اكثر من مرة ، واما ما تبقى من عائلة الالوان ، فهو مما لم يرد لديه سوى مرة او مرتين ممثلا عنصرا تشكيليا محضا خلوا من الرمزية ، نلحق بهذا الحكم اللون الذهبي الذي ورد مرتين كالبني ولكنه تقهقر عنه في الشعرية ، والالوان المتبقية هي :

١ . البرتقالي : الخطر البرتقالي في حدقات الزقاق [٨٢]
٢ . الفضي : نوارس فضية في ضباب الصباح [٨٣]
٣ . الاصفر : فراش اصفر يصحبها في طرق الليل [٨٤]
٤ . الذهبي : عروس السفائن
اني انتهيت على سطحك الذهبي [٨٥]

****

والقوس الذهبي الصرف يكاد يمص جديلتك الخضراء [٨٦]

ونلاحظ ان الفراش الاصفر في طرق الليل والخطر البرتقالي في الزقاق المظلم والسفينة الذهبية في اللجج السوداء هو وضع للونين مختلفين في الطبيعة متجاورين ، مما يزيد من ائتلاق اللونين وتمايزهما في المخيلة البصرية ، بينما يبدو اللون الفضي للنوارس في الضباب الابيض ، خاليا من التمايز بل مغرقا في التقارب والالفة بين اللونين وكانهما مرسومان بالالوان المائية الضعيفة ، او الزيتية المخففة ، ولا يظهر للعلامة اللونية في هذه المواضع محتوى رمزي واضح في حين تبرز بوضوح وظيفتها التشكيلية المحضة التي نابت فيها المخيلة عن ريشة الرسام وحلت العلامات اللونية محل الالوان الزيتية والمائية .

ثانياُ – التلوين بالإيحاء :

في الصفحات السابقة وجدنا النواب يذكر الالوان باسمائها ازرق ، اخضر ، ... ، الخ ، ولكن تعامله مع اللون ، لم يتوحد في شعره بهذه الكيفية ، اذ نجد حركات فنية اخرى لتوظيف اللون وذلك عبر علامات تحمل ايحاءاته ودلالاته ، كقوله :

وانسحب الشرشف تحت النهدين
وشفشف عن ضلع فاترة تتلجلج فيها الالوان المائية والشغف [٨٧]

فهنا نجد مشهدا ملونا بمزيج من الالوان المتجاورة طرفاه الابيض / الشرشف الشفيف ، ومجموعة من الالوان الضعيفة ، عبر عنها بعلامة جامعة هي (الالوان المائية) ، وكساها ببريق ضوئي بقوله (تتلجلج) ولعبة الاضاءة والظل لعبة تشكيلية صرف ، ويعضد هذا المشهد اللوني ، تخطيطات الجسد القوية والواضحة التي رسمها الشاعر بكلماته .

وفي قوله :

وفي صدغة المرمري كشاهدة
قمر عربي من الزعفران [٨٨]

نجد لون دم الشهيد يتفجر بايحاء الحمرة والعطر ليصبح (قمراً من الزعفران) على جمجمته البيضاء (صدغة المرمري كشاهدة) .

وفي قوله :
لوثني عسل الليل وغام قميصي الصيفي ونهنهني السعف
وتمارس كل فراشات المرج بأكمامي شغل الليل [٨٩]

نجد مزيجا لونيا اخر ، اطرافه هي :

١. الاسود / منبثقاً من (الليل) .
٢. الابيض / عبر ايحاء القميص الصيفي الغائم .
٣. الاخضر / في دلالة السعف .

ثم شحن الشاعر مشهده بالحركة القوية السريعة للالوان عبر فراشات المرج التي تمارس باكمامه شغل الليل في دلالة جنسية واضحة للمشهد .

وفي قوله :

شق كشق الفواكه في القلب [٩٠]

نجد لوحة منفتحة على الاحتمالات اللونية التي يمكن ان تقوم بها مجموعة كبيرة من الالوان ***التي*** تحملها انواع الفاكهة حيث ترك الشاعر للقاريء تحديد نوع الفاكهة المشقوقة في فنية عالية للايحاء اللوني .

وفي قوله :

تلك بنفسجة تلك كما الزبد الليلي تذوب انوثتها
فيمن مد يديه بمعرفة
عرف العمق .. وزكى الهمزة بالبخور ثلاثاً

حتى طرد السحر واطلق عقدتها
بين اصابعه ينمو كمون العشق
وتفتح نسمة صبح فخذيها .. آه
وتدوس على ريحانة روحك
آه .. آه .. للوجع الطيب [٩١]

يبرز مزج الايحاء الجنسي بطقوس السحر والتعاويذ (تزكية الهمزة بالبخور بعد المعرفة العميقة) لاطلاق العقدة / المس الذي تركه الكبت والغلمة في الطين المتحفز .

نجد الوانا تتداخل وتتمازج لتتوالد الوان اخرى ، فالبنفسجي في زهرة البنفسج يتلبد بالقتامة (كما الزبد الليلي) ويشحب المشهد لونيا بدخان البخور ، محاورا فضلا عن المخيلة البصرية ، مخيلة الشم ، وتتلون اصابع ذلك الساحر البارع بالاصفر (كمون العشق) كما تتلون روحه بالاخضر (ريحانة روحك) وتفوح باريج الحبق، والمحصلة النهائية ، مشهد كثير الالوان ، اشبه بلوحة تجريدية ملغزة الا انها عالية الايحاء بالمعنى غير منغلقة عليه .

وان هذه المشاهد الايحائية التي تضم مزيجا لونيا ، كثيرة الانتشار في لوحاته الشعرية [٩٢] .
ولا بد – ونحن نذكر زهرة البنفسج – من الاشارة الى كثرة ايحاء الشاعر باللون عبر الصفات اللونية لعلامات مثل :

١. اسماء الورود ٢. الثمار ٣. النباتات والاشجار ٤ . البهارات ٥. العطور

وهي ايضاً علامات تحاور حاسة الشم وحاسة اللمس وحاسة التذوق واليك بعض الشواهد على سبيل الاستدلال لا الحصر ، فمن اسماء الورود التي وردت في شعره :

- ***النرجس : وراء النرجس المكتوب للغياب*** [٩٣]
- ***الخزامي : قم بنا نفح الخزامي طاب*** [٩٤]
- ***زهرة التين : وقد عقد العرس في زهرة التين*** [٩٥]
- ***القرنفل : صار القرنفل من بعض انيتي*** [٩٦]
- ***الياسمين : وجدتك فارزتين من الياسمين*** [٩٧]
- ***الزنبق : واذا ميسم زنبقة للتمويج نقاطا من عسل*** [٩٨]
- ***الورد : بين الورد بين اللحن*** [٩٩]

وزهرة البنفسج ابرز الازهار في نصوصه واكثرها تكراراً :

ككوله : عجيب صراخك في غمرات البنفسج [١٠٠]
وقوله : الان والعالم برتقالة تدور في بنفسج الارواح [١٠١]
وقوله : وعلى الجوسق من زنديك اعض بنفسجتي [١٠٢]

ومن تسميات الثمار في شعره :

- ***البطيخ : لا اكراه ولا بطيخ بمحض ارادته*** [١٠٣]
- ***اللوز : واحدة للرجوع الى كامد اللوز*** [١٠٤]
- ***المشمش والتوت : ويحكي المشمش والتوت البري*** [١٠٥]

***

تخالطني نكهة المشمش المتأخر [١٠٦]

- ***التفاح : صمت تفاحة*** [١٠٧]

ومن النباتات والاشجار في شعره :

- ***الكرم : ولولا البريق الفدائي في بؤبؤيه بدا كرمة*** [١٠٨]
- ***النخيل : فامي هي النخلة الحاملة*** [١٠٩]
- ***البيلسان : فانا ارجف في الليل كالبيلسان المريض*** [١١٠]
- ***الصبير : ارفع الكف صبيرة جرحت نفسها*** [١١١]
-

ومما ورد من تسميات البهارات والمطيبات في شعره :

- ***الكمون : بين اصابعه ينمو كمون العشق*** [١١٢]
- ***السماق : توقد عود السماق لدى حضرة انثى*** [١١٣]
- ***الفستق : فاختلط الفستق والشرف*** [١١٤]
-

ومما ورد من تسميات العطور في شعره :

- ***المسك : فعلى محض ذراعين من المسك*** [١١٥]
- ***العنبر : رضعت العنبر من صدر العشق*** [١١٦]

ان ادخال مفردات تعد لدى الكثيرين(لا شعرية) يتطلب ادراكا واسعا وحساسية مفرطة لمناسبة العلامات للنظام الذي تنتمي الى سياقه ، لكي لا تنشز عن شعرية النص العالية ، وهذا ما تمكن الشاعر من تحقيقه بحذق ومهارة ، نقلت محتويات المطابخ والبساتين ودكاكين العطارين الى مائدة النص ، فضلاً عن الايحائية اللونية والشمية والذوقية القوية في تلك العلامات .

ثالثاُ – فاعلية التضاد اللوني (جدل الابيض والاسود) :

كما نجد ظاهرة لونية اخرى في شعره ، تمثلها فاعلية التضاد بين الاسود والابيض / الظلمة والضوء / الظل الباهت والبريق الساطع ، ففي مثل قوله :

وعلى الدفة كان مهيضاً
في تلك الليلة من شعبان يقاوم احلاماً ساطعة
يغلق عينيه وابواب الروح لشدتها [١١٧]

نجد التضاد على اوجه بين عتمة البحر العاصف حول السفينة برمزيتها السوداء الحزينة وبين تضخم السطوع الحلمي الذي يقاوم به بحار البحارين حلكة العالم .

وتبرز فاعلية التضاد بين العتمة والبريق في قوله :
ولا يؤنسك الليل بلا جسد تتركه في الصبح
تنوح الاعضان عليه وبالضدين يضيء [١١٨]

فنلاحظ اولاً اضاءة الليل بشعائرية الجسد حيث يصبح التصعيد الجنسي اداة يقاوم بها اثر الموت وايحاءات الزوال [١١٩] كما نلاحظ ان الصراع بين الروح والجسد يلبس ثوب الصراع الفلسفي بين الظلمة والنور وان تصادم الاضداد في الذات ينتهي بانتصارها عليه ، وهو ما ظهر في المشهد بانتصار الضوء واضاءته الكاملة للذات .

ولكن هذا الصراع اللوني الجدلي غير محسوم النتيجة في شعر النواب ، ففي نصوص اخرى ، ينتصر الظلام على الضوء .

تقول دخلت حدوث الضوء
في العام الاول كان الضوء المألوف
وبعد .. وبعد .. ؟ !
في العام الثالث كان الضوء المستور

وبعد ؟ ! ..

وجاء ظلام اطفأ كل قناديلي حتى الموروثة منها [١٢٠]

لكأن هذا التدرج اللوني من حدوث الضوء مروراً باستتاره وشحوبه وانتهاءاً بانطفائه وغيابه يختزل سيرة ذاتية لبطل القصيدة / الشاعر .

وقد تتسع المساحة السوداء لتغمر جغرافيا الكينونة العربية في ذات الشاعر فتصبح ظلمة كونية :

اصحاب الاظلاف اجتروا

فالظلمة قاتلة .. هذا ليل عربي [١٢١]

فما الليل هنا بليل زمني ولكنه ليل رمزي يختصر مشهد الهزيمة في اللون الاسود وتظهر فاعلية التضاد بين الظلمة والنور في نصوص اخرى مثل :

- ***اوقدت بها عشق الناس وداويتُ ظلامي*** [١٢٢]

***

الليل كمستنقع فجر يتبخر بالابنوس [١٢٣]

***

ابرق حرف من تحت الباب مهيباً

واطل الرأس من القمرة [١٢٤]

***

وصار رحيل القرصان الى بحر الظلمات قريباً [١٢٥]

***

اموت بنهد يحكم اكثر من كسرى في الليل [١٢٦]

***

قتر ريقك لهذا لليل فلا بد لهذا الليل دليل [١٢٧]

رابعاً – انسنة العلامة اللونية :

ونجد في شعر النواب ظاهرة انسنة اللون ، بمعنى اضفاء صفات انسانية عليه ، وفي ذلك شحن عاطفي لدلالة العلامة ، اذ يمتلك اللون بانسنته كينونة منبثقة من كينونة الشاعر نفسه بخصوصية التأثر باللون وطبيعة تفاعل الذات مع ايحاءاته :

وروحي لون مكتئب

طوقت عليه بزنار مراهقه [١٢٨]

***

وتغمدني برحيم الريحان ابي [١٢٩]

***

وجها من الازرق الناعم المستفيق [١٣٠]

***

الازرق مسترخ على راحة اقدامك [١٣١]

فلا يخفى ان (مكتئب ، رحيم ، مستفيق ، مسترخ) هي صفات انسانية اسقط بها الشاعر افكاره الذاتية على العلامات اللونية .

خامساً – خامات اللون وتوظيف مصطلحاتها :

ومن الظواهر المتعلقة باللون لدى النواب ، ظاهرة ترصيع جملة بمصطلحات خامات اللون ، نحو (الالوان الزيتية) في قوله :

اسئلة كالالوان الزيتية في عينيها [١٣٢]

ونحو قوله (الالوان المائية) في قوله :

تتلجلج فيها الالوان المائية والشغف [١٣٣]

ولولعة وافتتانه باللون يذكر كل ما ينتمي الى عائلة العلامات اللونية مثل (مرض عمى الالوان) في قوله :

لقد خلصت نياتي حتى
وتسلق في الليل عمى الالوان عليها [١٣٤]

ومثل (وحي الالوان) في قوله :

اخذتني الغيبوبة شوطا جدلياً
وتمازج وحي الالوان ووحي الاجراس [١٣٥]

ولا يخفى ما لحضور الالوان في فضاء الغيبوبة الصوفية من دلالة واضحة على عمق ارتباطه باللون وتعلقه بجمالياته وحضور تلك الايحاءات العالية الايقاع للون في مخيلته الشعرية وارتباطاتها الحسية / مخاطبة الحواس عبر العلامات الايحائية ، وعندما تضعف الالوان ويخبو ايقاعها ، تصبح جزءاً من جدار المنفى / حصار الاحزان المطبق على الكينونة المتسامية :

حاصرني فقر الالوان [١٣٦]

بل انه قد يوظف اللون فيما يمكن تسميته استطبقا القبح في بورتريت الجلاد :

قال الاجرد ذو الشيب المصبوغ لاخفاء الصفقة [١٣٧]

سادساً – الاستعانة بثيمات مرتبطة دلالياً باللون والرسم :

واخر ما نود الاشارة اليه في منهجية التشكيل اللوني لدى النواب استعانته بثيمات فنية ذات صلة وثيقة بالرسم واللون ابرزها الزخرفة الاسلامية والخط العربي ، فهما عنصران متأصلان في التكوين الحضاري للعماره والفنون العربية بل ومميزان لها تمييزاً عميقاً ، فضلاً عما لهما من دلالات فلسفية ضاربة في عمق اللاشعور الجمعي العربي فهما زينة القرآن والمحاريب والمساجد والقصور والبيوت العربية والمخطوطات ويشير هذا التوظيف الفني لمصطلحات الفن الاسلامي الى شعرية عربية الروح والنشأة والثقافة والتكوين والارومة ، تنفعل وتتأثر وتتفاعل مع جماليات الحرف العربي وطقوسه الفنية التي حملت للاجيال ثقافة الاسلاف وفتوحهم في الايدلوجيا والفلسفة والعلم واللغة ومستويات الوجود الانساني المتسامي المعرفية كافة ، ويتمثل ذلك بنصوص مثل :

نحن في باب الشجا ذي الزخرف الرمزي والالغاز والمغزي [١٣٨]

فمعمار المدن العربية واضح في هذا المقطع ، وانتماء الشاعر الى باب الحزن هو انتماء الى تلك الفضاءات المعنونة بابوابها ، الا نجد في مدينة كابي الخصيب تقسيمات فضائية تنهض بها دلالة الابواب مثل : باب سليمان ، باب رمانة ، باب طويل . وفي بغداد : باب المعظم ، والباب الشرقي . وفي القدس بوابة مريم وغيرها من الابوب العربية ، والى ذلك اشار بقوله عن باب الشجا : ذي الزخرف الرمزي والالغاز والمغزي فهو باب الاسرار الملغز في مغزاه ، المنطوي على مكنوناته وموجوداته ، المنسي خلف عتمة العالم وغبار زحام الافواج البشرية ، يعضد هذا النص نص اخر يقول فيه :

ابرق حرف من تحت الباب مهيبا واطل الرأس من القمرة
حول العينين من الصرف ونحو الكوفة اشكالاً لا الخط

الثلث له هذا الحسن له لا الكوفي ولا الرقعة ايضاً [١٣٩]

وقد يزخرف فضاء اللوحة الشعرية بالحروف العربية ، وهي حبكة يلجأ اليها بعض الخطاطين البارعين الذي يفجرون الامكانات الزخرفية والتشكيلية للحرف العربي لا اعتماد على القواعد الثابته لهندسة الحروف ، بل اعتماد على ما تنتجه تداخلات الحروف المجردة والكلمات من تكوينات زخرفية متجددة ، وهنا نذكر بلوحات محمد سعيد الصكار وخليل الزهاوي [١٤٠] وغيرهم من الخطاطين المجودين :

تورق النون والواو والراء والسين ... تورق لاماتها
لم تزل هذه الروح كوفية الخط [١٤١]

انها لوحة شعرية بالخط الكوفي المورق احد انواع الخط الكوفي الشهيرة [١٤٢] وهو يوظف الحروف لتصبح رموزاً لاجزاء في جسد المرأة :

تملك احلى الهمزات حبيبته
تملك احلى ميم نعرفها
ولها جسد مزجته الالهة الموكولة بالمزج بكل عطور الخلق
فمارس عشق الذات عليها .. ارتبكت [١٤٣] .

***

نون النسوة مما تذرف دمعاً مُسِحتْ [١٤٤]

فضلاً عما تقدم ، فان جدل الابيض الاسود وحوارهما يشكل عنصراً بارزاً في لوحات الخط العربي ، فهما اللونان السائدان في خاماته القديمة خاصة حيث عبق التراث يمتزج بروح الحداثة والمعاصرة في التشكيلات الشعرية الجديدة للخط في مشاهد النواب ، حيث تصبح الحروف بوصفها علامات رمزية بؤرة تتوالد منها التكوينات بين امتدادات الحروف وانحناءاتها في بنية دائرية منفتحه على افق لا نهائي من الاحتمالات الدلالية هي اشراق صوفي ترتسم فيه البنية الدائرية للكون في محراب العقل المتامل الباحث عن الكشف .

نامل ان تكون هذه المحاولة المتواضعة لدراسة العلامة اللونية واستبطان مدلولاتها في شعر مظفر النواب قد وفقت في ان تضع قدما على طريق دراسة وظائف العلامات اللونية وطبيعة الدور الذي تلعبه في النص الشعري في المستويين اللغوي والفني لا في شعر النواب فقط بل لدى كل شاعر احسن التعامل مع تقنية اللون فوظف امكانيات اللغة في هذا المضمار توظيفاً حسنا مقبولا مستساغاً لا يظهر اللون فيه ملصقاً دعائياً للحداثة ناشزا زائداً منفصلا عن البناء العام للنص الشعري ، بل يكون اداة ضمن الادوات الفنية العديدة التي يروضها الشاعر والمبدع ويسخرها لخدمة ابداعه وترصين شعرية النص .

الهوامش :

١ . اعتمدنا في هذا الدراسة الاعمال الكاملة لمظفر النواب، دار قنبر ،لندن ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٢ . الالوان تاثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري ، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨١، ٣ .
٣ . ينظر : التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث ،محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد ١١ ، ١٩٨٩ ، ١٦٩ .
٤ . ينظر : التخطيط و الالوان ، كاظم حيدر ، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ١٨١ .
٥ . ينظر الدراسة كاملة في كتاب : لوركا مجموعة مقالات نقدية ، اعداد و تحرير ما نويل دوران ، ترجمة د . عناد غزوان ، جعفر الخليلي ، وزارة الثقافة و الاعلام ، الجمهورية العراقية ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ٩٥ فما بعدها .
٦ . تاريخ الفن المعاصر واعلامه ، خالد فهمي البحيري ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٥ ، ٨١ .
٧ . الشعر و الرسم ، فرانكلين روجرز ، ترجمة مي المظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ٥٣ .
٨ . ينظر:فكتور هيجور رساماً،محمد أحمد حمزة، افاق عربية، العدد٥، ١٩٨٤،٦٥ .
٩ . ينظر : طاغور ، شاعر الهند ، سامي خليفة ، دار بيروت ، ط ١ ،١٩٧١ ، ٣ .
١٠ . ينظر : لوركا ، مجموعة مقالات نقدية ، ٩٧ .
١١ . ينظر:مظفر النواب حياته و شعره،باقر ياسين،دار الغدير،قم، ط٢ ،٢٣، ٢٠٠٠ .
١٢ . المصدر نفسه ، ١٦ .
١٣ . المصدر نفسه ، ٤٦ ، ٤٧ .
١٤ . الثقافة الاجنبية ، العدد الثاني ، ٢٠٠٤ ، بغداد ، دراسة بعنوان التفكيكية و السيميولوجيا ، ترجمة د . مالك المطلبي ، ٩ .
١٥ . المصدر نفسه : ٩ .
١٦ . المصدر نفسه : ٩ .
١٧ . المصدر نفسه : ٩ ، ١٠ .
١٨ . ينظر : دلالة اللون الفيروزي في العمارة و القباب الاسلامية ، د .هناء العزاوي ، افاق عربية ، العدد ٦ ، ١٩٨٢ ، ١٠٠ .
١٩ . لوركا ، مجموعة مقالات نقدية ، ٩٩ .
٢٠ . التخطيط والالوان ، ٢١٠ .
٢١ . الرسم و اللون، محيي الدين طالو، مكتبة اطلس ، دمشق ، ط٣ ،١٩٦٩، ١٦٥ .
٢٢ . ينظر: سايكلوجية الرسم و علاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين صالح ، افاق عربية ، العدد ١١ ، ١٩٨٦ ، ٨٧ .
٢٣ . ينظر : الرسم و اللون ، ١٧١ .
٢٤ . الاعمال الكاملة ، ٧٧ .
٢٥ . الاعمال الكاملة ، ٢٦٣ .
٢٦ . الاعمال الكاملة ، ٢٩٣ .
٢٧ . الاعمال الكاملة ، ٣٥٨ .
٢٨ . الاعمال الكاملة ، ٣٥٨ .
٢٩ . الاعمال الكاملة ، ٣٩٠ .
٣٠ . هذه النظرة الحديثة الى دلالة التكرار لاتتناقض مع دلالته عند النحاة القدماء الذين رأوا فيه معنى التوكيد .
٣١ . الاعمال الكاملة ، ٤٣٠ .
٣٢ . الاعمال الكاملة ، ٥٥٠ .
٣٣ . الاعمال الكاملة ، ٥٣٣ .

٣٤ . ينظر :سايكلوجية الرسوم ، ٨٧ .

٣٥ . ينظر : الرسم و اللون ، ١٧٢ .

٣٦ . الاعمال الكاملة ، ١٠٨ .

٣٧ . الاعمال الكاملة ، ١١٢ .

٣٨ . الاعمال الكاملة ، ٣٦٥ .

٣٩ . ينظر : ماقبل الفلسفة ، الانسان في مغامرتة الفكرية الاولى ، هـ . فرانكفورت و جماعتة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة الحياة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٠ ، ١٧١ .

٤٠- الاعمال الكاملة ، ١٧٣ .

٤١ - الاعمال الكاملة ، ٤٨٨ .

٤٢ – ينظر سايكولوجية الالرسوم ، ٨٧ .

٤٣ – ينظر الرسم واللون ، ١٧١ .

٤٤ – الاعمال الكاملة ، ٣٣ .

٤٥ – الاعمال الكاملة ، ٣٧ .

٤٦- الاعمال الكاملة ، ٣٩ .

٤٧ – الاعمال الكاملة ، ٥٤ .

٤٨ – الاعمال الكاملة ، ٢٦١ .

٤٩ – الاعمال الكاملة ، ٣٥٧ .

٥٠ – الاعمال الكاملة ، ٤٢٠ .

٥١ – ينظر سايكولوجية الرسوم ، ٨٧ .

٥٢ – ينظر شعرية العمارة ، د. اسعد الاسدي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، رقم ٤٦٦ ، ٢٠٠٢ ، ١٠٨ – ١٠٩ .

٥٣ – الاعمال الكاملة ، ٢٦١ .

٥٤ – الاعمال الكاملة ، ٣٩٦ .

٥٥ – الاعمال الكاملة ، ٣٩٦ .

٥٦ – الاعمال الكاملة ،٤٠٠ .

٥٧ – الاعمال الكاملة ، ٤٥٥ .

٥٨ – الاعمال الكاملة ، ١٠٨ .

٥٩ – الاعمال الكاملة ، ١٠٩ .

٦٠ – الاعمال الكاملة ، ١٠٨ .

٦١ – الاعمال الكاملة ، ٥٧٦ .

٦٢ – الاعمال الكاملة ، ٩٥ .

٦٣ – الاعمال الكاملة ، ١٠٠ .

٦٤ – الاعمال الكاملة ، ١٠١ – ١٠٢ .

٦٥ – ينظر : سايكولوجية الرسوم ، ٨٧ .

٦٦ – ينظر : الرسم واللون ، ١٧٠ .

٦٧ – ينظر : المعلقة العربية الاولى او عند جذور التاريخ ، نجيب محمد البهبيتي ، دار الثقافة ، المغرب ، ج١ ، ط١ ، ١٩٨١ ، ٣٥,

٦٨ – الاعمال الكاملة ، ١٢٢ .

٦٩ – الاعمال الكاملة ، ٣٣٧ .

٧٠ – الاعمال الكاملة ، ٧٣ .

٧١ – ينظر : سايكولوجية الرسوم ، ٨٦ ، ٨٧ .

٧٢ – الاعمال الكاملة ، ٥٧٦ .

٧٣ – الاعمال الكاملة ، ٧٧ .

٧٤ – الاعمال الكاملة ، ٣٥٧ .

٧٥ – الاعمال الكاملة ، ٣٤٤ .

٧٦ – ينظر : سايكولوجية الرسوم ، ٨٦ ، ٨٧ .

٧٧ – الاعمال الكاملة ، ١٢٩ .

٧٨ – الاعمال الكاملة ، ١١٠ .

٧٩ – ينظر : سايكولوجية الرسوم ، ٨٧ .

٨٠ – الاعمال الكاملة ، ٨٠ .

٨١ – الاعمال الكاملة ، ٣٦٤ .

٨٢ – الاعمال الكاملة ، ٦٨ .

٨٣ – الاعمال الكاملة ، ٤٣٧ .

٨٤ – الاعمال الكاملة ، ٤٠٠ .

٨٥ – الاعمال الكاملة ، ٢٦١ .

٨٦ – الاعمال الكاملة ، ٣٨٢ .

٨٧ – الاعمال الكاملة ، ١٧ .

٨٨ – الاعمال الكاملة ، ٦٤ .

٨٩ – الاعمال الكاملة ، ٢٥ .

٩٠ – الاعمال الكاملة ، ٤٧ .

٩١ – الاعمال الكاملة ، ٩٩ .

٩٢ – ينظر : الاعمال الكاملة ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١٩٢ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٨٨ ، ٣٨٢ ، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٤٠٠ ، ٥٣٣ ، ٥٥٠ وغيرها من المواضع .

٩٣ – الاعمال الكاملة ، ٧٨ .

٩٤ – الاعمال الكاملة ، ٧٨ .

٩٥ – الاعمال الكاملة ، ٥٠ .

٩٦ – الاعمال الكاملة ، ٣٤٥ .

٩٧ – الاعمال الكاملة ، ١٥٦ .

٩٨ – الاعمال الكاملة ، ٤٠١ .

٩٩ – الاعمال الكاملة ، ١٠٠ .

١٠٠ – الاعمال الكاملة ، ٢٦٥ .

١٠١ – الاعمال الكاملة ، ٣٥٦ .

١٠٢ – الاعمال الكاملة ، ٣٨١ .

١٠٣ – الاعمال الكاملة ، ١١٣ .

١٠٤ – الاعمال الكاملة ، ٦٧ .

١٠٥ – الاعمال الكاملة ، ١٩ .

١٠٦ – الاعمال الكاملة ، ٤١٥ .

١٠٧ – الاعمال الكاملة ، ٦٢ .

١٠٨ – الاعمال الكاملة ، ٦٢ .

١٠٩ – الاعمال الكاملة ، ٢٦ .

١١٠ – الاعمال الكاملة ، ١١٦ .

١١١ – الاعمال الكاملة ، ٤٥ .

١١٢ – الاعمال الكاملة ، ٩٩.

١١٣ – الاعمال الكاملة ، ١١٢ .

١١٤ – الاعمال الكاملة ، ١٨ .

١١٥ – الاعمال الكاملة ، ٤٤٠ .

١١٦ – الاعمال الكاملة ، ١٠٠ .

١١٧ – الاعمال الكاملة ، ١٠٧ .

١١٨ – الاعمال الكاملة ، ١٠٨ .

١١٩ – ينظر:حركية الابداع،د.خالده سعيد ، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ٨٠ .

١٢٠ – الاعمال الكاملة ، ١٠٨ .

١٢١ – الاعمال الكاملة ، ١٧٥ .

١٢٢ – الاعمال الكاملة ، ١١٤ .

١٢٣ – الاعمال الكاملة ، ٣٨١ .

١٢٤ – الاعمال الكاملة ، ١١٠ .

١٢٥ – الاعمال الكاملة ، ٤٦٤ .

١٢٦ – الاعمال الكاملة ، ٤٦٦ .

١٢٧ – الاعمال الكاملة ، ٤٨٨ .

١٢٨ – الاعمال الكاملة ، ١٠٢ .

١٢٩ – الاعمال الكاملة ، ٤٣٧ .

١٣٠ – الاعمال الكاملة ، ٤٢٣ .

١٣١ – الاعمال الكاملة ، ٥٣٣ .

١٣٢ – الاعمال الكاملة ، ٣٠٠ .

١٣٣ – الاعمال الكاملة ، ١٧ .

١٣٤ – الاعمال الكاملة ، ١١١ .

١٣٥ – الاعمال الكاملة ، ٣٩١ .

١٣٦ – الاعمال الكاملة ، ٣٦٧ .

١٣٧ – الاعمال الكاملة ، ١٢٩ .

١٣٨ – الاعمال الكاملة ، ٧٦ .

١٣٩ – الاعمال الكاملة ، ١١٠ .

١٤٠ – ينظر : تشكيلات الخط العربي ، خليل الزهاوي ، مكتبة المتنبي، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥ ، في مواضيع متفرقة .

١٤١ – الاعمال الكاملة ، ٤٠٨ .
١٤٢ – ينظر : جماليات الخط الكوفي في حسن قاسم حبش ، مكتبة المتنبي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ٥٧ .
١٤٣ – الاعمال الكاملة ، ١١٧ .
١٤٤ – الاعمال الكاملة ، ١١٨ .

مصادر البحث

١. الاعمال الكاملة ، مظفر النواب ، دار قنبر ، لندن ، ١٩٩٦ .
٢. الالوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، محمود شكر الجبوري ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ١٩٨١ .
٣. تاريخ الفن المعاصر واعلامه، خالد فهمي البحيري، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٤. التخطيط والالوان ، كاظم حيدر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٤ .
٥. تشكيلات الخط العربي ، خليل الزهاوي ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٦. جماليات الخط الكوفي ، حسن قاسم حبش ، مكتبة المتنبي ، بغداد ، ١٩٨٤ .
٧. حركية الابداع ، د. خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
٨. الرسم واللون ، محي الدين طالو ، مكتبة اطلس ، دمشق ، ط٣ ، ١٩٦٩ .
٩. شعرية العمارة ، د. اسعد الاسدي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، رقم ٤٦٦ ، ٢٠٠٢ .
١٠. طاغور شاعر الهند ، سامي خليفة ، دار بيروت ، ١٩٧١ .
١١. لوركا ، مجموعة مقالات نقدية ، مانويل دوران ، ترجمة د. عناد غزوان وجعفر الخليلي وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ .
١٢. ما قبل الفلسفة ، الانسان في مغامراته الفكرية الاولى ، فرانكفورت وجماعته ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة الحياة ، بغداد ، ١٩٦٠ .
١٣. مظفر النواب ، حياته وشعره ، باقر ياسين ، دار الغدير، قسم، ط٢، ٢٠٠٠ .
١٤. المعلقة العربية الاولى ، او عند جذور التاريخ ، نجيب محمد البهبيتي ، دار الثقافة ، المغرب ، ج١ ، ١٩٨١ .

البحوث :

١. التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث ، محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، بغداد ، ع١١ ، ١٩٨٩ .
٢. التفكيكية والسيميولوجيا ، ترجمة د. مالك المطلبي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٢ ، بغداد ٢٠٠٤ .
٣. دلالة اللون الفيروزي في العمارة والقباب الاسلامية ، د. هناء العزاوي ، مجلة افاق عربية ، ع٦ ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٤. سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، قاسم حسين صالح ، افاق عربية ، ع١١ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥. فكتور هيجو رساماً ، محمد احمد حمزة ، افاق عربية ، ع٥ ، ١٩٨٥

الفصل الرابع :

في الجماليات المشهدية

الصورة في الشعر عماده ومرتكزه ، لا يمكننا أن نتخيل شعرا ناجحا بغير صورة ناجحة ، إن الصورة تخلق ذلك الحوار الخلاق بين النص والعالم ، وتعقد الوشائج مع الذوات المتلقية للرسالة الشعرية ، لتحيلها على شئ مفهوم او متخيل ، يتيح للذة الأدب أن تتحقق .

واقتران الشعر بالصورة ، نابع من اقتران الدال بالمدلول في مركب العلامة ، فالدال هو رمز مقروء أو مسموع أو مرئي ، والمدلول هو الشئ الذي يحيل عليه الدال ، ولذلك لا يمكن لرمز أن يكتسب صفة العلامة أو الإشارة ما لم يكن محيلا على متخيل ما ، وإذا راجعنا نصا من النصوص التي يزعم البعض انها خلوٌ من الصورة الشعرية ، فيمكننا أن ندرك بكل يسر ، آحاد الصور وهي تتوالد من الدوال ومدلولاتها ، مما يجعل العلاقة بين اللغة الشعرية والصورة الشعرية علاقة شبه حتمية ، وإن تفاوتت الصور الناجمة عن حركة محتويات العلامات في أمداء حيويتها وتأثيرها في المستقبل للرسالة اللغوية الشعرية .

يقول باشلار في سطور قيمة كتبها عن الصورة الشعرية : ((ان الاسباب التي يوردها علماء النفس والمحللون النفسيون لا تستطيع ان تفسر كلية الطبيعة غير المتوقعة للصورة الشعرية الجديدة ، كما ان تلك الاسباب لا تستطيع ان تفسر تلك الجاذبية التي تمتلكها الصورة لذهن لم يعان عملية خلقها ، فالشاعر لا يمنح المتلقي ماضي صورته ، ولكن تلك الصورة تتجذر في داخلي !)) (١) .

وعليه لن نحاول هنا ان نقدم تعريفا (حدا) جامعا مانعا لمعنى الصورة الشعرية ، فنحن نؤمن ان من الصعوبة بمكان تقديم مثل ذلك ، وسط الأمواج الملاطمة من التعريفات ، التي لا تمثل باعتقادنا سوى قراءات شخصية لمفهوم الصورة ، اقتربت احيانا من ارهاصات هذا المتلقي او ذاك حول الإشكالية وابتعدت أحايين أخر ، ولكن حسبنا ان نشير إلى أن د. عبد الإله الصائغ وحده أحصى سبعا وخمسين دراسة عن الصورة منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث (٢) .ومثل ذلك نجده لدى د. جابر عصفور (٣) ، و د. علي البطل وسواهم كثر ، كما يمكن الرجوع الى آراء قيمة اخر (٤).

ولكننا سننطلق في استبطان الصورة الشعرية من وجهة نظرنا الشخصية وقناعاتنا الذاتية القائمة على اعتقادنا بأن للصورة عند النواب بناءً جماليا ينزع الى المشهدية ، تتحاور فيه الفنون من موسيقى ورسم ونحت ، والحواس من شم وذوق وسمع وبصر ولمس ، لتحيل على كيان ذهني ناشئ عن التحام تلك الاطراف دلاليا لإنتاج الصورة بوساطة الايحاء بها .

وقد قاربنا البناء الموسيقي في الفصل الاول كما قاربنا امتزاج الشعر بالرسم والخط في الفصل الثالث ، وإن لم يكن تحت عنوان الصورة الشعرية ، ولكن الصورة ممتدة في عمق الشعر بما يشبه الهيولى فيه ، وبذلك يمكن ارجاع كل جانب من جوانبه الى موضوعة الصورة ، وهذا من طبائع الاشياء ، ولكننا آثرنا معالجة ذينك الفنين عبر صلات علمية اكثر لصوقا بهما ، ونعود هنا ، للتخصيص ، والانتقال الى مستوى لساني آخر من مستويات تفكيك العلامة ، ممثلا بتعالقاتها الايحائية مع المخيلة الفردية والجمعية للمتلقي .

المبحث الاول :

ايحاء العلامة الصوتية بالصورة :

يمكن للصوت ان يرسم الصورة ، او يسهم في ارتسامها المخيالي ، عبر الالتقاطات الذكية والالتفاتات اللماحة إليه من لدن الشاعر ، والشعراء يتفاوتون في مستويات حساسيتهم الصوتية مثلما يتفاوتون في مستويات حساسيتهم اللونية ، ويمكننا ان نضرب بالسياب مثلا على الشاعر المفتون بالاصوات (٥) .

اما النواب ، فلم يكن الصوت مظهرا غفلا في تشكلات شعريته نصيا ، بل أظهر لنا كينونة ترى وتسمع وتحس عبر الصوت وتنقل ذلك الى المتلقي بأدوات اللغة .

١ . ايحاء البنية الصوتية للعلامة :

أ / الصورة عبر حواريات الأصوات :

ومن مظاهره الاحتفاء بالعلامات المستلة من المتن الكلامي اليومي ، فالسواد الاعظم منها ينتمي الى ما يعايشه المتلقي في يوميات استخدامه وحاجته للغة ، وبها يحدث المرسل مقاربة بين المتلقي والنص تفضي بزوال التغريب والعزل ، وذوبان علامات الاستفهام حول الدلالة ، لأنها دلالة مألوفة ، تخلق ألفتها ، عبر انتخاب العلامات الاكثر تداولا وشيوعا ، من مثل قوله :

مرةً أخرى على شباكنا تبكي
ولا شئ سوى الريح
وحبات من الثلج على القلب
وحزن .. مثل أسواق العراق
مرة أخرى امد القلب بالقرب من النهر زقاق
مرةً أخرى أحني
نصف اقدام الكوابيس بقلبي
...لم يعد يذكرني منذ اختلفنا
احدٌ غير الطريق (٦)

وقوله :

العالم آلة ايذاءٍ
أقسم انك تلتفت الآن الى بلد الموت

وقبرك بعض خيام فلسطين
تفتش عن بيت يجمع كل الغرباء
الثورة بيت يجمع كل الغرباء
.. نشيجا لم يجد الوقت الكافي بالامس لديك
وحرف يكتظ بكل إدانات الشهداء
والحرف يشخص بعض الأوهام وبعض الاسماء (٧)

وقوله :

يأخذك الزهو
وترفع إبريق الخمرة في الهم شراعا
كيف تجرأتَ تدق علينا في الليل
فإن اللذات تنام بدون ملابسها !
ويسيل لعابك
كيف اللذات تكون بدون ملابسها ؟!
تنساب
وتنطق اشياءً مبهمةً
وتحاول ان تخرج من تأتأةٍ في جسمكَ (٨)

لا نكاد نعثر في الامثلة السالفة المحتشدة بالصور الشعرية . التي اقتصرنا عليها توخيا لعدم الاطالة . على مفردة واحدة مستلة من خارج المعجم الكلامي التداولي المفضي الى المتن اليومي للغة ، ومن غير العسير ان ندرك ما لكل عنصر علامي من عناصر كتلة النص من دور فاعل أداه الصوت للأيحاء بالصور الجزئية التي يخلق تكاملها مشهدا شعريا تصويريا .

تضمنت اللوحة الأولى متوالية صورية شكلتها صور جزئية مترابطة موضوعيا هي : انسانٌ يبكي على شباك الذكرى /مكانٌ خال تسفي به الريح (غياب الآخر) / قلبٌ مُثلّجٌ (أفق زوال) / حزنٌ قدري متعدد الأطياف (المكان التأريخي الغارق في حتمية الأسى) / قلبٌ يستحيل زقاقا من أزقة الذاكرة (حنين إلى الماضي . استعادة الزمن الضائع) / قلبٌ يُحَنّي أقدام الكوابيس / الطريق يستحيل إنسانا قادرا وحده على تذكر وجه الشاعر (أمومة المكان) .

تواشجت مفاصل هذه المتوالية البانورامية ، عبر بساطة البنى الصوتية للعلامات عالية الإيحاء ، التي تلتقطها إذن السامع وعين المتلقي وتترجمها المخيلة إلى صور موازية ، لتؤلف مشهدا كبيرا مؤطرا بالوحدة النفسية للإنفعال ذلك هو مشهد الغريب العائد إلى المكان المستلب بحثا عن زمن فردوسي مفقود .

وتشكلت اللوحة الثانية من مفاصل : المقاربة بين العالم وأدوات التعذيب (العالم كائن معاد للإنسان . سجن كبير) / الخراب يحيل بلاده إلى رحم لولادة الفناء (رحم الموت) / خيمة اللجوء تستحيل جدثا عبر مخيلة الشاعر / الثورة بيت (مكان مفترضٌ للم شمل الذوات المتشظية الانتماء / بكاء لا يجد ثمة من متسع / حرفٌ متمرد / حرفٌ يداوي (الكلمة سلاحٌ لمقاومة الامحاء) .

تشكل من هذه المتوالية الصورية مشهد كبير يجسد الإنسان المجتث من جذوره والملقى في حمأة أزمة وجوده ، التي يقاومها بالفكر .

ومثل هذا البناء المشهدي ، نتلمسه بوضوح في اللوحة البانورامية الثالثة ، وما يهمنا من الأمر هو تلك الخصائص الصوتية المألوفة ، التي يشكل اجتماعها جملا شعرية بسيطة التركيب ، متوأمة مع المتن اليومي للغة ، والتي ترسم صورا تماثلها في السهولة والامتناع ، لا تكون فيها المسافة المخيالية بين أطرافها المجازية بالغة الطول .

ب / الايحاء بالصورة عبر العلامة الصوتية :

تمتلك العلامة الصوتية احيانا اكتفاء ذاتيا بقدرتها على الايحاء واداء الدور الناشط في ارتسام المشهد وتمفصلاته فيما بعد ، وهنا ، تبرز العلامة بروزا يمكن النظر اليه بوصفه تمظهرا مستقلا ، يعضده البناء الصوتي للمفردة وتعالقاته الدلالية ، كما في قوله :

نون النسوة مما تذرف دمعا مسحتْ
وأتى النون هلالا فوق المركبِ (٩)

وقوله :

تأتأة في جسمك (١٠)

وقوله :

واجتمع التلقيح فأعطى إنشاءً ذهبيا (١١)

.....

أوقدت فجن الحشراتُ

وهاج الموج الفاشل

واضطرب البيض الفاسدُ

...

ولها جسدٌ مزجته الآلهة الموكولة بالمزج

...لقد شعّثَ كل بنات الحي

وكون من حبات الدمع

فراشات عمياءَ

وقمن الى الشباك من النوم وأغلقنهْ

ونون النسوة ما نامت ابدا (١٢)

دع الريح تهدهدك الهدهدةَ الأهدأَ (١٣) .

....

أوقدتُ بها عشق الناس

وداويتُ ظلامي ١٤)

إن كل مفردة من المفردات قد وضعت بانتقاء ودراية كافيين رشحتها لهما بنيتها الصوتية ذات الخصائص المموسقة بآليات يستحيل بها الحضور الفيزيائي لظاهرة الصوت الى حضور جمالي يخدم الصورة المشهدية واجزائها الصغرى ، كالغنة المتجاورة في النونات والتنوين (نون . نسوة . النون . هلالا . قمنَ . نامتْ . أغلقنهْ) فضلا عن سيادة النمط المهموس في مجمل فونيماتها ، وكالجماليات الصوتية لصيغة المصدر الرباعي المضعف في (تأتأة . هدهدة) ، وصيغة افتعل الخماسية في (اضطربَ) ، وصيغة (فعّلَ) الدالة على المبالغة في شعّثَ وكوّنَ ، التي اضفت حلاوة مضاعفة على صورة نات الحي العاشقات ،فضلا عن هندسة التوازن الصرفي بين (الفاشل . الفاسد ، (شعث . كونَ) ، (أوقدتُ . داويتُ) .

ونستطيع ان نضرب مثلا بعلامات أخر من مختلف نصوص النواب ، تشبهها فيما تمتلكه من بناء صوتي متميز مثل : (زقزقة / ارتجَّ /الزغاريد / الدشت والرشت / المزامير /اللازورد / اللعثمة الحلوة / الطرق / مهيضا / دوزنت / كشرت الاهوال / الهمس / النقيق /النشيج اللجوج / اللجج / النيلجية/ الارجوان المشق في غسق باللآلي /ويأتي دمٌ مدلهمٌ مخيف اقل ارتطاماته محشرُ / وطاويط الشاه / مخاطٌ / استرخِ /بالسلِّ / قناديل حماستهم / السعفة تنفع /عقدان من القهر وانت بهذا البحرِ /اكل الضجر المالح جنبيك /الكرخ / الدانوب / الأممي / يخوزق /خوزِقْ خوزِقْ / يتخوزق مختارا/ لا اكراه ولا بطيخ / الربانية / بذاءات / المنحطون / البوصلة الدرية /الهمس / اللمس/ ارنون/البارودة/البزازةَ /يلم ملابسهم /علانيةً / الماموث/توقيتا / ملك السفلس/ حسون/رخيوت /تبتيلا/ الصمغي/

صراعٌ طبقيٌ /تتوتر/الارغن/اللوز/تقرمطتُ / ألظَّ /تجهش/ مرصعة/ تجريدا/ كالدائخ/العضة/مويلاي/نهيد/ رقرقة / تململ / الجوارير/ تدغدغُ /..).

تقدم لنا العلامات السالفة نسيجا صوتيا بالغ التنوع والثراء ، يتأسس على الخواص الجمالية لصفات الحروف من جهارة وهمس وشدة ورخاوة وغنة وتفخيم وصفير وذلاقة وما الى ذلك من ادبيات الدرس الصوتي ، التي لا يهمنا الدخول في تفصيلاتها بقدر ما يهمنا ايصال فكرتنا بايجاز وتبسيط الى المتلقي ، ولا بد من الاشارة في هذا السياق الى ان جماليات البنية الصوتية للعلامة تصبح اكثر وضوحا من خلال ما تكتسبه من علاقات التجاور والاحتكاك مع العلامات المصاحبة لها داخل الجملة الشعرية ، فضلا عن دور الجرس الصرفي والظهورات غير المصطنعة لما يشبه التجنيس والتوازي والتوازن وحوار الدلالات الدائر بين اطراف التراكيب المجازية ، كل هذا يصب في بوتقة البنية الصوتية للعلامة ويضاعف مكنوناتها الايحائية بالصورة الشعرية .

٢ . الكائنات الصوتية :

ونعني بها تلك العلامات المحيلة على عنصر من موجودات المشهد يمتاز بشخصيته الصوتية ، حيوانا كان ام جمادا أم ظاهرة طبيعية .
فمثال الكائن الصوتي الجمادي الاجراس في قوله :

فرح الأجراس يأتي من بعيد (١٥)

فالجرس المتحرك مقترن دلاليا بالرنين والموسيقى وهو متحرك لأنه جرس (فرِحٌ) ، ولصوته نسقٌ تصاعدي من التعالي لأنه (يأتي من بعيد) وهذه الحركات التصويرية جميعا جعلت الجرس الرنان علامة عالية الايحاء بالصورة عبر محتواها الصوتي .

ومثال الظاهرة الطبيعية الريح في قوله :

تبكي بكاء الصخور المنيعة
تجتازها الريح في آخر الليلِ

**

دع الريح تهدهدك الهدهدةَ الاهدأَ

**

في المركب ريح الاصقاع الثلجيةِ
تمسح وجه النوتيةِ إلا من آمنَ

**

وناحت مزامير ريح الفناء

**

ابقي الجروح مفتحةً في رياح الممالح

**

ولا شئ سوى الريح (١٦)

ولا يخفى ما للريح من ايحاء بالصورة لاقترانها بكل من الحركة (الهبوب) والصوت (العويل)

بل ان الشاعر يورد لنا الظاهرة الطبيعية في سياقات تدل على ارتباطاتها الدلالية لديه بموضوعة الصوت ، كما في قوله :

اتخافين من الريح وراء الشباك ؟ (١٧)
نفتح كفينا العرقين قليلا فقليلا كالكهفِ
ونهوى الريح واصوات البحرِ وهسهسة الغيب المجهولِ

ان كلا من الريح واصوات البحر والهسهسة تعبر عن انفعالات الذات المتماهية مع الوجود وما الصوت هنا سوى بوابة تفتح للخيال على مصراعيها ، الصوت هنا بوابة كونية ، توحي بصور من مملكة العقل الباطن ، حيث تكمن الكينونة .
ومثال الصوت الصادر من الكائن الحي أصوات وصفات صوتية ترتبط بالانسان والطير وغيرها من الاحياء ، يستثمر الشاعر خصائصها الصوتية للايحاء بالصورة ولشحن المشهد باصداء ورنين وايقاعات متناغمة ، كما في قوله :

ومفتوحة لهباء الشتاء
ونوح السواقي ورجع الحمام (١٨)

وقوله :

يفتشني الحزن في كل ليلٍ
علام يفتش هذا الغراب الغبي بهذا الحطام ؟؟ (١٩)
وقوله :

على فجأةٍ ..كانت الريح مجهولةً (٢٠)

وقوله :

وقئَ سواقي السعال على رئتي (٢١)

وقوله :

حيث تكون الرغبة فحل حمام مهجورٍ (٢٢)

وقوله :

تتهادى في نشيج الموت والطير
وصمت المطلق السينيِّ (٢٣)

من الجلي ان علامات مثل (نوح السواقي) (رجع الحمام) (الغراب) (الريح) (سواقي السعال)
(فحل حمام) (نشيج الموت والطير) ، انما تؤكد دور الكائن الصوتي في الايحاء بالصورة ، بمستواها الصوتي الذي يوحي به الصوت ويسهم في تشكلاته المخيالية ، بل وجدنا الشاعر يجمع احيانا في الصورة الواحدة بين اكثر من كائن صوتي وعلامة صوتية اما بلفظ الصوت (نوح/ رجع / سعال) او باحدى صفاته او عبر الكائن المصدر له ، ومثلما كان للصوت دوره الفاعل في ارتسامات طائفة من صور النواب الشعرية ، كان للصمت ايضا نصيب من التفات الشاعر اليه بوصف الصمت عالما / فضاءً / قادرا على الايحاء بالصورة وحمل الدلالات ، كما في الصورة الاخيرة .

٣ . ايحاء الايقاع بالصورة :

وجدنا في دراسة سابقة لنا تناولنا فيها شعر السياب أن للايقاع الناجم عن الاختيار الموسيقى لنمط تراتب التفعيلات دورا فاعلا في المشاركة برسم الصورة لما يمتلكه الايقاع المنتخب من ارتباطات دلالية بحركة النفس ، وكونه بنية منظورة تحيل على بنية غائبة ، مشفرة ايقاعيا (٢٤)

وقد وجدنا هذه الظاهرة واضحة في شعر النواب ، فثمة دور فاعل للايقاع للايحاء بالصورة ، ففي قصيدته (ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة) نهض ايقاع الرمل بدور دلالي تمثل في تكامله مع المشهد التأملي الذي يؤديه النص ، لما تمتلكه الوحدة الايقاعية للرمل من امتداد صوتي ترشحها له بنيتها الصوتية المحتوية على حرفي مد ، وعبر مقاربة المشهد التأملي الحزين مع اطاره الايقاعي يتراءى للمتلقي مدى التواشج بين الصورة والايقاع (٢٥)

كما ادى الايقاع الخببي السريع دورا بارزا اضافيا في رفد الصور الجزئية والمشهد الكلي بجماليات اضافية لما يمتلكه من مناسبة للانماط الصوتية والحركية العالية الايقاع ، كما في نصوصه (صرة الفقراء /٥) و (بحار البحارين/٩٥) و (من الدفتر السري الخصوصي لامام المغنين / ٣٨١) وغيرها .

٢. الايحاء الحركي للعلامة :

من العلامات ما يمنح الصورة المرسومة ايحاءً بالحركة ، وهنا نجد انفسنا امام صور ذات طابع متحرك ، ترتكز في تشكلها الذهني الى ايحاءات العلامات ، كما في قوله :

وفي اولات المواسم
يحتدم القلب من زهرتين
تمسان بعضهما بارتعاش (٢٦)

فثمة تمركز حركي في بؤرتي (تمسان) و (بارتعاش) ، فالتلامس الناعم بين تويجات الزهرتين المتعانقتين يحيل على نسق بطئ للحركة ، إذ التماس والمس سوى التصادم ، أما الارتعاش فقد اضفى على النسق الحركي جرعة من الحركة السريعة المتقطعة ، وثمة دلالة ايروسية تغلف الصورة بغلالتها .

ومن هذا المنحى قوله :

عناكب تتناكحُ فوق وجوه الموتى (٢٧)

وقوله :

وتحاول ان تخرج من تأتأةٍ في جسمكَ (٢٨)

وقوله :

اوقدت فجن الحشرات
وهاج الموج الفاشل
واضطرب البيض الفاسد (٢٩)

ولا يخفى ما للأفعال . عوضا عن العلامات الصوتية الاخرى . و تباين انساقها ما بين البناء الصرفي لها: (تتفاعل . تتناكحُ / فعللة . تأتأة / افتعل . اضطربَ) والنظام الذي تشكله بروابطها النظمية داخل الصورة والمشهد من أثر داعم وخالق للصورة ، وإذا نظرنا الى مشهد كمشهد الاستهلال في بحار البحارين :

(ازور) نجوم البحر
(ازوجها) بنجوم الليل
(اطيل) لدى موضع اسرار الخلق زياراتي
و (تفتحَ) قلبي في الماء بكل المسك
و (ارسلت) يدي الى الاعشاب المسكونة
(فالتصقَ) الشبق الوردي لماء الليل عليها
و (اختمرت) لغةٌ
و (تنفسَ) فيَّ الايلُ .زما اوقح لذتهُ
(يبني) بغزالاتٍ اربعةٍ
(ينزع) عنهن ثياب ربيعينِ
(تعبتُ) ..(تعبتُ) ..(تعبتُ) ...
قلبي مبتهجٌ تعِبٌ (٣٠)

وكقوله :

(تعذبني) الصدفُ
(لوثني) عسل الليلِ
و (غام) قميصي الصيفيُّ
و (نهنهني) السعفُ
و (تمارس) كل فراشات المرج باكمامي شغل الليل
ومن عبقي شبعا (ترتشفُ)
(اسكبهن) ثمالاتٍ (شفَّ) مفاصلهن نزيف الالقِ القمريِّ

وجدنا تراكم النسق الفعلي وتتابعه متواشجا مع الطابع الحركي للمشهد ، ذلك ان حضور الافعال وسيادتها يرتبط ارتباطا وثيقا بدلالات الحركة ، فالحركة . كما يقول تودوروف . ((تكشف عن قيمتها المستقلة ، وتبرز في الحقل الواضح للوعي)) (٣١)

وتؤكد د. اعتدال عثمان ان ((سيادة الصيغ الفعلية تؤكد مجالدة الذات كي تستمر بتشبثها في حقها الوحيد المتاح في شكل ما من اشكال الحرية ، حرية حركة الخيال)) (٣٢)

ان حضور العلامات الحركية في النص ينأى بالصورة عن السكون ، ويؤكد شكلا من اشكال الكفاح السري في الذوات ضد الزوال والمحو الكوني الحثيث .

المبحث الثاني :

الحواس وايحاءات الصورة

مثلما نتعرف الى العالم المادي عبر قنوات الادراك الحسي ممثلة بالحواس ، فإن عالم النص . بوصفه معادلا موضوعيا لذلك العالم ممزوجا بحركة النفس ورؤيتها للاشياء . يستثمر المحسوس ليحيل على الذهني ، وإن قلةً من الكتاب تمتلك الحساسية العالية تجاه هذه المدركات ، وتوظف خواصها الدلالية في رفد النص بروافد واسعة الثراء والتنوع ، تحيل النص الى كيان حيوي قادر على الولوج الى الكينونة المستقبلة للرسالة الشعرية ، عندها يغيب الحد الفاصل بين النص بوصفه واقعة خارجية وبين العوالم النفسية والعقلية وما تحمله من وقائعها الخاصة ، اللامنظورة .

١. العلامة الشمية :

ونعني بها عائلة من الالفاظ اللغوية ، تمتلك ايحاءً يخاطب حاسة الشم في المتلقي ، ويمنحنا النواب مفتاحا لالتفاتاته الى هذه الموضوعة اذ يقول : (انا من حدة العطر أُجرَحُ) وعبر ذلك الايحاء تتشكل صور شعرية على نصيب وافر من الحيوية والنفاذ في مخيلة المتلقي ، كما في قوله :

ومن (عبقي) شبعا ترتشفُ (٣٣)

وقوله :

مولاي ادرت المفتاح
ففاضت كل زوايا الحجرة بالمسك (٣٤)

وقوله :

وزكى الهمزة بالبخور ثلاثا
حتى طرد السحر واطلق عقدتها (٣٥)

وقوله :

رضعت العنبر من صدر العشق
امتلات كفاي رحيق الفستق واشتعل الخنصر
بين الورد وبين اللحن
وبين اللحن وبين الورد
احترق الخنصر (٣٦)

وقوله :

ايقظِ خبزي
ايقظ في القرية رائحة الخبز(٣٧)

وقوله :

حبيبتي : أشم زنديك العروسين

وعقم الليل في فراشنا والهمس

ونلاحظ في الصورة الاولى اقتران العلامة الشمية (المسك) بالحركة والانتشار (ففاضت كل زوايا الحجرة) ، ولا يمكن الفصل بين علامة شمية كالبخور والحركة لأن الدخان المتصاعد من المبخرة مقترن في المخيلة بالحركة ، اما (العنبر) فيمتزج لدى الشاعر في الصورة السالفة بالتذوق ، لتتخطى العلامة حدودها المعنوية الحسية ، الى تحقيق دلالة آيروسية مستهدفة ، والترابط قائم بغير انفصام بين الخبز والرائحة عبر ايقاظ ذلك العطر الساخن الذي يتخطى به الشاعر الحدود المادية للزمن محققا لذاته المأزومة لذة تثبيتات الماضي .

٢. العلامة الذوقية :

ترتبط علامات هذا النسق التصويري بحاسة التذوق حتى يمكن وصفها بالعلامات الفموية ، وفيها يتنقل الشاعر بين مزيج من النكهات والطعوم ، من الملوحة والعذوبة والحلاوة والايحاءات التذوقية الاخرى ، لا شك ان الفم يمثل بوابة الذات الاولى لاكتشاف العالم منذ مرحلة الطفولة ، فالطفل يرى العالم بفمه ، ويستكشفه به ، ومن الصور الذوقية لدى النواب قوله :

احبهمُ نكهةَ العمرِ
ملح الطعامِ (٣٨)

فهنا يعقد الشاعر مقاربةً بين الآخر الاثير وبين موضوعة التذوق ، منتجا لنا صورة جديدة للاحبة الواقعين على افق الذائقة ، وبالطعم الاثير يمتلك العمر نكهته .
وكقوله :
فذاق الرياح
وأطربه الابتلاء (٣٩)

يستعمل الشاعر الذائقة هنا لغير ما وضعت له في الاصل ليخرج بتكوين صوري يحقق انزياحا دلاليا ، فالربان لا يختبر الرياح بل يذوقها ، وانتقال آلية الكشف من النظر الى الفم يحقق جدة وغرابة مقبولة تخترق المنطق العلامي بوعي مجازي كاف .

ومن الصور المبنية على الايحاء الذوقي للعلامة قوله :

تعبران المساء (المُحلّى) كـ (شايٍ ثقيلٍ) يعيد التوازنَ (٤٠)

وقوله :

كأنـيَ عشقٌ تقوّسَ طعمَ الهزيمة (٤١)

**

تفرد صامتا (مرا)
ومنه يقطر (العسل) (٤٢)

**

الايلتقي المتوازي بصاحبه ان سقيناه (خمرا) ؟
ويترك كلٌّ (مذاقا) بصاحبه
كم قليل من الناس يترك في كل شئ (مذاقْ)
(أذوقُ) فتكتظ بالفستق المطريِّ وتنسالُ (٤٣)

**

وغرفة عشق بها منقل و(شرابٌ عتيقٌ)
خذيني لغرفتك العربية هذي
لقد ثقل البرد سيدتي و (اشربيني)
تذكرت وجهك انت التي تجلسين امامي
تذكرت بيتي وسجني وحضن عظاميَ
كان لنا (طعَمُ) الحب
كانت لنا (نكهة الزهر) أحزانَ ! (٤٤)

**

يستعرض اعراض عراياكم
ويوزعهن كلحم الضأن على الشرفةِ (٤٥)

**

استفهم حتى عن (مذاق) الحاضرين (٤٦)

**

انا ماذقتُ سوى طرف النـهد
وصمت عن المشتـهيات
رضعت العنبر من صدر العشق

**

أذوق فتكتظ بالفستق المطريِّ !

**

لقد كان لمحاورة حاسة الذوق لغويا أثره الجمالي الكبير في الايحاء بالصورة الشعرية ، وترسخت الصورة اكثر مع مدها جسرها الدلالي الحسي مع المتلقي ، فكأن للكلمة اللغوية طعما في فم القارئ ، يزيد تلذذه مع الشاعر باللوحة التي التقطها الخيال في لحظة شعرية ضارية .

٣. العلامة اللمسية :

يمثل هذا النسق اللغوي منحى شديد الاطراد في مشاهد النواب ، فثمة بروز واضح لحاسة اللمس اكثر من سواها في تشكيلاته الصورية ، وهو ما يمكن ربطه ، بالمسحة الايروسية الطاغية في عموم شعره ، وهو وإن حاور التجليات الروحية وشاغب التصوف في بعض جغرافياته النصية ، الا ان للشبقية العارمة والولع الحسي حصة اكبرمن مساحة نصه :

، فاليد كانت تكتشف باستمرار ، مع العقل ، اليد تقرأ جغرافيات الفراديس الارضية ، في جسدي الانثى والارض ، فتتجسد في اللوحة الاتية جدلية الروح والجسد وصراع الاضداد ، صراعا غير محسوم النتائج ، بل يفتح من ابواب الاسئلة اكثر مما يغلق ، لترتد الرسالة الشعرية على نفسها ، وهذه غاية من غايات الشعر في الانفتاح على المطلق الكوني ، المطلق الذي يستحيل جسدا أنثويا عامرا :

وأمد يدي مولاي إلى سرتها
تتغارق في الطيب الشاميِّ
ولا ترسو إلا أتلفني التلفُ
.....
وانسحب الشرشف تحت النـهدين .....
ارجعت وثارة شرشفها الخمريَّ
وغطيتهما . أقسم عذريا .

لكنهما مساني مسا
مولاي لقد مساني مسافاختلط الفستق والشرفُ (٤٧)

**

بل إن القراءة . بوصفها عملية استكشاف وحفر في المجهول . تعقد مقاربتها بين الكتاب والجسد ، فإذا بالذات القارئة تعلق في سلطة المقروء :

وأتقنتُ أقرأُ مثل الكفيف
بهذي الاصابع خصرا وكسراته
فإذا ضمني مثله لم اعد معربا
بل ..بناء رهيب ! (٤٨)

**

ارسلت يدي الى الاعشاب المسكونة
فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها
...ونظنك من اهل الحدس
فما تتهجى جسد المحبوب
بل اقرأ قاطبةً
تلك بنفسجة تلك كما الزبد الليلي
تذوب انوثتها فيمن مد يديه بمعرفةٍ
عرف العمق وزكى الهمزة بالبخور ثلاثا
حتى طرد السحر واطلق عقدتها
بين اصابعه ينمو الصبح وكمون العشق (٤٩)
**

وأمسكت بحلمتها الوردية في الليل أُأنبها
فامتلأتْ كفاي رحيق الفستقِ
واشتعل الخنصر بين الورد وبين اللحن (٥٠)

**

حبيبتي
....
إني أرى باللمس

ما عاد غير اللمس !(٥١)

**

أغمس كفي بسمرتها
أقرأ الليل مكتشفا لغتي
إذا مسني الصمغ
يلسع من شدة الالتصاق..
وبعد على حدةٍ أتناول بعد
اشد اضم وافغم فغما لذيذا
والا بإحدى السكونات يقتلني الاختناق
...
مسني مسة الحب او حطم الكاس
دعني احس تحطمني
...
دعنا نجرب حظ الحجارة ثانيةً
ونقيم الشبابيك من تعبي وارتباك الاصابع
كفي تصافح كفك ثانيةً ...
وامتلأت راحتاي وراحة دهري
فلم تسعفيني بغير التغيب في جسدي
فرح الدم صار يحس قميصي
وما بين سطر وسطر وجدتك فاردتين من الياسمين
..
في ثنية الخصر هذي التي اهلكتني
يدي ..آه ..أين يدي
أي صيف دخلت واي شتاء ؟ (٥٢)

**

ويطول بنا الامر إن نحن ابحرنا مع يد الشاعرفي جغرافيات اللذة التي اختبرتها وحولها الشعر الى مشاهد خلابة من البانوراما التصويرية ، نابت فيها الكلمات عن ريشة الرسام ، فجاءت التخطيطات قوية بخطوطها ، وانتثرت عليها موائد اللذة انتثار الالوان الزيتية والمائية على البياض المحتدم بالاسئلة والاحتمالات ، جاءت اجاباتها عبر لغة شعرية تعي حداثتها ويعيها المتلقي بغير كثير عناء ، ويدرك أنه يختبر نسقا غير مألوف من الكتابة ، ذلك هو النسق النوابي ، المكتفي بذاته ، المتخطي لزمنه .

٤ . العلامة السمعية : وقد افردنا لها المبحث الاول من هذا الفصل ، نظرا لتفرعاتها البنائية والدلالية الواسعة .

٥ . العلامة البصرية : وقد أفردنا لها الفصل الثالث من هذه الدراسة ، نظرا للوفرة والتنوع البالغ في تشكلاتها النصية لدى النواب ، وطغيان النزعة اللونية عليها .

وبقي ان نشير في هذه الجوانب الحسية ، إلى أن كلا منها لم يكن عنصرا معزولا عن سواه عزلا تاما في النص ، وإنما تم عزلها بهدف تسليط الضوء النقدي عليها وانسجاما مع الآليات العلمية ، أما في مجملها فقد كانت تعمل معا ، وتتكامل عبر تنوعها ، وتتحاور دلالاتها وبناها في مسار عضوي عام واحد هو تشكل النص تشكلا متناغما يؤدي إلى بنية كلية مطبوعة بسمت أسلوبي حقق لصاحبه مقدارا غير هين من الفرادة ، مكنه من امتلاك لغته الخاصة وبالتالي تحقيق (شعريته) الخاصة ، وأتاح للقارئ المستبطن ، التعرف على آثار هذا الانتاج .

المبحث الثالث

تراسل الحواس

يعد تراسل الحواس وتداخل عناصرها ملمحا بارزا من ملامح الصورة الشعرية الحديثة ، لا بالمعنى الاشتراطي ، وإنما بمعنى الآلية المستحدثة ، والحيز المجازي المتاح ، إذ يمكن للشاعر إثراء صوره ومشاهده عبر توظيف وعي مناسب لاختراق المنظومة الدلالية المعهودة للعلامات الحسية واعادة توزيع تلك الدلالات لا وفقا للمنطق المجازي فحسب ، وانما بالمنطق الرمزي ، عندها سنشهد قياما لعوالم مخيالية جديدة من انقاض عوالم مهدمة .

لاشك ان التراكيب الصورية المتضمنة للتراسل تقدم امثلة صادمة لأفق توقع المتلقي الذي يتوقع ارتباطات مجازية اقل تطرفا على صعيدي التركيب والدلالة .

ومن امثلة هذا المظهر الفني لدى النواب ، قوله :

ومن عبقي شبعا ترتشفُ

...

مولاي لقد مساني مس النوكة

فاختلط الفستق والشرفُ (٥٣)

فالعبق من العلامات المرتبطة بحاسة الشم ، ولكن الشاعر أحث انزياحا في دلالته حين ربطه بالفعل (ترتشف) بوصفه علامة ذوقية ، كم احدث انزياحا آخر حين اتاح الاختلاط مجازيا بين المادي (الفستق) والذهني (الشرف) .

ومن ذلك ايضا قوله :

لم تر اعيننا انفسنا
لكن يامولاي
سمعنا زقزقةً بين الجسدين
كأن عصافير الدنيا تتأهب
ليس لها هدفُ (٥٤)

ففي اتون الامتزاج الايروسي للجسدين ، تنازلَ البصر إلى حاسة السمع ليسمع حواريات اللذة بين قطبي الذكورة والانوثة ، وابدع الشاعر في تصوير لغة الجسد .

وكقوله :

يابن ذريحٍ
...
قل نغما عصفورا
قل نغما سرة أنثى
قل نغما طرقةَ باب مجهولٍ (٥٥)

يتجلى التراسل الحسي في التركيب النحوي للصور السابقة عندما نربط بين كل من الصفات وموصوفاتها ، وحتى لو عددناهن بدلا لا صفة ستبقى دلالة التراسل قائمةً .
وكقوله :

غرقت روحي إلا عقدة عشقٍ (٥٦)

تراسل بين الذهني (روحي) والمادي (عقدة . حبل)

**

دوزنت عقودا اربعةً (٥٧)
تراسل بين الذهني (الزمن . عقوداً) والمادي (العود . دوزنتُ)

**

حبيبتي

انعقد التراسل بين الحسي (الكتابة) والذهني (الحزن)

**

ويطول بنا الامر ان نحن تتبعنا كل امثلة التراسل الحسي في صور النواب ، ولكن في الامثلة المنتخبة ما يشير الى سواها ، ويوضح لنا بوصفنا قراء طريقة الشاعر في الجمع بين المتباعدات ، ولا شك ان التراسل الحسي ما هو الا مرحلة من مراحل التطور المجازي داخل حياة اللغة الشعرية ، وهو في الوقت ذاته سلاح ذو حدين ، يمكن ان يرفد الصورة بجرعة اضافية من القوة التمثيلية للفضاءات المرصودة ، كما يمكن ان يذهب برونق اللغة الشعرية ان لم يمتلك الشاعر وعيا لغويا ومجازيا كافيا ينقذه من الانجراف الى مواطن متطرفة بغير وجاهة من تركيب الكلمات ذات الدلالات والايحاءات المتباينة والمتضادة ، حينها يقع النص في بؤرة سحيقة من الجماليات العدمية ، تكون مغرية لكاتبها من حيث وجاهتها الوهمية ولكنها لن تكون قادرة على النفاذ الى الذات القارئة وستبقى ملقاة خارج النفس ، ونحسب ان النواب في الامثلة السابقة لم يطأ هذه المنطقة القاحلة من اللغة الشعرية ، وحافظ على مقدار مناسب من التواصل مع المتلقي يتيح للاخير التفاعل مع الرسالة ، والدخول معها في حوار بناء .

الهوامش :

١ . جماليات المكان . باشلار : ١٨

٢ . ينظر : الصورة الفنية معيارا نقديا ، د. عبد الاله الصائغ : في مواضع عدة

٣ . ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور : ٣٧٤ .

٤ . ينظر ، الاسطورة والرمز ، عدة نقاد ، ت. جبرا ابراهيم جبرا :٦٢ ، التجربة الخلاقة ، باورا : ١٣ . ١٦ ، الصورة في الشعر العربي ، د. علي البطل : ١٥ . ١٢ ،جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابوديب : ٢٢، دير الملاك ، د. محسن اطيمش : ٢٦٠، وغيرها من الدراسات القيمة للصورة .

٥ . ينظر رسالتنا للماجستير (المكان بين البنية والدلالة . دراسة في شعر السياب) ١٢٨ . ١٣٩

٦ . الاعمال الكاملة : ١

٧ . م. ن. : ٦ .

٨ . م.ن. : ١٠٢ .

٩ . م.ن. : ٩٦ .

١٠ . م.ن. : ١٠٢ .

١١ . م.ن. :م.ن. : ١٠٣ .

١٢ . م.ن. : ١٠٦ .

١٣ . م.ن. : ١١٠ .

١٤ ـ م.ن. : ١١٤ .

١٥ ـ م.ن. :١ .

١٦ ـ م. ن. : ٣ .

١٧ ـ م.ن. : ٣٨٨ .

١٨ ـ م.ن. : ٤١٦ .

١٩ ـ م.ن. : ٤١٦ .

٢٠ ـ م.ن. : ٤١٧ .

٢١ ـ م.ن. : ٤٢١ .

٢٢ ـ م.ن. : ٤٨٦ .

٢٣ ـ م.ن. : ٥١٤ .

٢٤ ـ ينظر ، المكان بين البنية والدلالة (مبحث البنية الصوتية لمشهد المكان) :١٢٨ فما بعدها .

٢٥ ـ الاعمال الكاملة :١ .

٢٦ ـ م.ن. : ٤٢٠ .

٢٧ ـ م.ن. : ٣٩٠ .

٢٨ ـ م.ن. : ١٠٢ .

٢٩ ـ م.ن. : ١٠٣ .

٣٠ ـ م.ن. : ٩٥ .

٣١ ـ نقد النقد ، تزفيتان تودوروف : ٢٢ .

٣٢ ـ جماليات المكان ، د. اعتدال عثمان : ٧١ .

٣٣ ـ الاعمال الكاملة : ١٥ .

٣٤ ـ م.ن. : ١٧ .

٣٥ ـ م.ن. : ٩٩ .

٣٦ ـ م.ن. : ١٠٠ .

٣٧ ـ م.ن. : ٤٧ .

٣٨ ـ م.ن. : ١٦٢ .

٣٩ ـ م.ن. : ٢٥٨ .

٤٠ ـ م.ن. : ٦١ .

٤١ ـ م.ن. : ٦٥ .

٤٢ ـ م.ن. : ٨٣ .

٤٣ ـ م.ن. :١٤٩ .

٤٤ ـ م.ن. : ١٥٧ .

٤٥ ـ م.ن. : ٤٥٧ .

٤٦ ـ م.ن. : ٣ .

٤٧ ـ م.ن.: ١٧ ـ١٨ .

٤٨ ـ م.ن. : ٧٠ .

٤٩ ـ م.ن. : ٩٨ ـ٩٩ .

٥٠ ـ م.ن. : ١٠٠ .

٥١ . م.ن. : ١٣٣ .
٥٢ . م.ن. : ١٤٩ . ١٥٦ .
٥٣ . م.ن. : ١٥ . ١٨ .
٥٤ . م.ن. : ١٨ .
٥٥ . م.ن. : ١٠١ .
٥٦ . م.ن. : ١٠٩ .
٥٧ . م.ن. : ١٠١ .

المصادر

١ . الاسطورة والرمز ، خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا ، ت . جبرا ابراهيم جبرا ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٢ . التجربة الخلاقة ، س.م.باورا ، ت. سلافة حجاوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٣ . جماليات المكان ، د. اعتدال عثمان ، مجلة الاقلام ، ع ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٤ . جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ت . غالب هلسا ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٥ . جدلية الخفاء والتجلي ، د.كمال ابوديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ .
٦ . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د.جابر عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٧ . الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، د. علي البطل ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٨ . الصورة الفنية معيارا نقديا ، د.عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٩ . دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٠ . المكان بين البنية والدلالة (رسالة ماجستير) محمد طالب الاسدي ، جامعة البصرة ، كلية التربية ، ١٩٩٩ .
١١ . نقد النقد ، تزفيتان تودوروف ، ت . د.سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

. صدر للمؤلف :

- مراثي النهر الصغير (شعر) . مركز الحضارة العربية . القاهرة . ٢٠٠٨ .
- بناء السفينة . دراسات في النص النوابي . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ٢٠٠٩ .
- معجز أحمد / تتمة معاصرة (شعر) . ضم كلا من (كتاب البصرة ٢٠٠٦ / كتاب التجليات ٢٠٠٧ / مراثي النهر الصغير ٢٠٠٨ / الأغاني لغير أبي الفرج الأصفهاني " غير منشور ") . دار تموز . دمشق . ٢٠١٠ .
- انزياحات أخرى . نصيات (شعر) . دار فضاءات . عمان . ٢٠١١ .
- مسلات الرمل . إصدارات اتحاد الأدباء العراقيين في البصرة . ٢٠١٣ .
- إنتاج المكان . قراءة في النص السيابي . إصدارات بغداد عاصمة للثقافة العربية . وزارة الثقافة . دار الشؤون الثقافية . ٢٠١٣ .