وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة ديالى / كُلّيّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة

# شعر عبد الكريم راضي جعفر
# (دراسة نقدية)

رسالة تقدّمت بها الطالبة
تغريد مجيد حميد محمود
إلى مجلس كُلّيّة التربية للعلوم الإنسانية ــ جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف :
أ.م.د. سعيد عبد الرضا خميس التميميّ

١٤٣٥هـ ٢٠١٤م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ﴾

صدق الله العظيم
سورة العلق : آية ١-٥

# إقرار المشرف

أشهدُ أنَّ إعدادَ هذهِ الرسالة الموسومة بـ (شعر عبد الكريم راضي جعفر "دراسة نقدية") التي تقدَّمت بها طالبة الماجستير (تغريد مجيد حميد محمود) جرت تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها .

التوقيع

اسم المشرف :
أ.م. د. سعيد عبد الرضا خميس التميميّ
التاريخ : / / ٢٠١٤

- توصية رئيس قسم اللغة العربية :
بناءً على التوصيات المتوافرة ، أُرشح هذهِ الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
م.د. محمد عبد الرّسول سلمان الزيديّ
رئيس قسم اللغة العربية
التاريخ : / /٢٠١٤م

# إقرار المقوم العلميّ

أشهدُ أنَّ هذهِ الرسالة الموسومة بـ (شعر عبد الكريم راضي جعفر "دراسة نقدية") . تمَّ تقوِّيمها من الناحية العلميّة من قبلي ، ولأجله وقعت .

التوقيع :

المرتبة العلمية :
التاريخ : / / ٢٠١٤

# الإهـــــداء

**إلى مَنْ أوصاني ربي بهما إحساناً أمي وأبي .....**

**إلى من هم فخري وسندي في الحياة . . . .....**

**أباهي بهم الناس جميعاً . . . الأخوة والأخوات .....**

إليهم جميعًا أُهدي جُهدي المتواضع هذا

تغريد

Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Diyala University
College of Education For Humanit
Department of Arabic Languag

# Abdul-Kareem Radhi Jaafar's Poetry : A Critical Study

**A Thesis Submitted**
**to the Council of the College of Education for Human Sciences , University of Diyala , in partial fulfillment of the requirements of the degree of master of Arts in Arabic Literature**

**By :**
**Taghreed Majeed Hameed**

***Supervised by :***

*Asst. Prof :*
*Dr. Saeed Abd AlRedha Khamies*

2014 A.D 1435A.H

# Abstract

# قائمة

# المحتويات

# قائمة المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| – المقدمة . | أ – ج |
| – التمهيد : الشاعر في النشأة والسيرة . | ١ – ٩ |
| – آثاره . | ٨ – ٩ |
| **الفصل الأول : بنية اللغة الشعرية .** | **١٠ – ٩٩** |
| – مهاد نظري في لغة الشعر . | ١٠ – ١٣ |
| – المعجم الشعري : | ١٣ – ٥٤ |
| أ– ألفاظ الحب . | ١٤ – ٢٢ |
| ب– ألفاظ الحزن . | ٢٢ – ٣٣ |
| ت– ألفاظ الطبيعة . | ٣٤ – ٥٤ |
| – مستويات الأداء اللغوية . | ٥٤ – ٨٥ |
| أ–الأداء بلغة الموروث . | ٥٤ – ٧٠ |
| ب–الأداء بالكلام المحكي . | ٧٠ – ٧٩ |
| ت– الأداء باللغةِ البسيطة . | ٧٩ – ٨٥ |
| – التكرار ظاهرة أسلوبية : | ٨٥ – ٩٩ |
| أ– تكرار التراكم . | ٨٧ – ٩٣ |
| ب– تكرار التلاشي . | ٩٣ – ٩٩ |
| **الفصل الثاني : بنية الصورة الشعرية :** | **١٠٠ – ١٧٢** |
| – الصورة الشعرية . | ١٠٠ – ١٥٦ |
| أولاً : بنية المشابهة . | ١٠٢ – ١٢٩ |
| أ– التشبيه عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية . | ١٠٢ – ١١٤ |

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ب- الاستعارة عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية : | ١١٤ – ١٢٩ |
| ١- الصورة الاستعارية المفردة . | ١١٥ – ١١٩ |
| ٢- الصورة الاستعارية المركبة . | ١١٩ – ١٢٩ |
| أ- تراسل الحواس . | ١٢٠ – ١٢٦ |
| ب- الصورة اللونية . | ١٢٦ – ١٢٩ |
| ثانياً : بنية المجاورة : | ١٢٩ – ١٥٦ |
| ١- الرمز . | ١٢٩ – ١٣٨ |
| أ- الرمز الأنموذجي : | ١٣٠ – ١٣٥ |
| - الرموز الأنموذجية العليا . | ١٣٠ – ١٣٤ |
| - الرموز الأنموذجية السفلى (الأساطير) . | ١٣٤ – ١٣٥ |
| ب- الرمز الثيمة . | ١٣٥ – ١٣٨ |
| ٢- القناع . | ١٣٨ – ١٤٤ |
| ٣- المرايا . | ١٤٤ – ١٤٨ |
| ٤- المعادل الموضوعي . | ١٤٨ – ١٥٤ |
| أ- النسق الدائري . | ١٤٩ – ١٥٠ |
| ب- النسق المتكرر النامي . | ١٥١ – ١٥٤ |
| ٥- المفارقة الدرامية . | ١٥٤ – ١٥٦ |
| - الصورة السردية : | ١٥٦ – ١٧٢ |
| ١- البنية الزمانية . | ١٥٧ – ١٦٤ |

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| أ- العرض البدئي . | ١٥٨ - ١٦١ |
| ب- التراتب الاحداثي الذي يشمل : الاسترجاع والاستباق . | ١٦١ - ١٦٤ |
| ٢- البنية المكانية . | ١٦٥ - ١٧٢ |
| أ- المكان الواقعي . | ١٦٦ - ١٦٩ |
| ب- المكان الأليف . | ١٧٠ - ١٧١ |
| ت- المكان المعادي . | ١٧١ - ١٧٢ |
| **الفصل الثالث : بنية الإيقاع :** | **١٧٣ - ٢٢٩** |
| أولاً : الإيقاع الداخلي : | ١٧٥ - ١٩٦ |
| - التكرار . | ١٧٥ - ١٨٥ |
| - التدويم . | ١٨٦ - ١٩٠ |
| - المجانسة . | ١٩٠ - ١٩٣ |
| - التضاد . | ١٩٣ - ١٩٦ |
| ثانياً : موسيقى الإطار : | ١٩٧ - ٢٢٩ |
| - الوزن الشعري . | ١٩٧ - ٢٠٠ |
| - النسبة المئوية . | ٢٠١ - ٢٠٢ |
| - المشهد الإيقاعي . | ٢٠٣ - ٢٢٠ |
| - التنوع . | ٢٢٠ - ٢٢٩ |
| - الخاتمة . | ٢٣٠ - ٢٣٣ |
| - قائمة المصادر والمراجع . | ٢٣٤ - ٢٥٢ |
| - ملخص باللغة الانكليزية . | A - B |

# التمهيـــد

## الشاعر في النشأة والسيرة

# التمهيد
# الشاعر في النشأة والسيرة
## ( ١ )

في قضاء يقع في أقاصي الجنوب ، ولد الشاعر – الناقد الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، في قضاء القرنة بمحافظة البصرة في العام ١٩٤٦ ، وفي هذا القضاء ، يلتقي النهران الخالدان : دجلة والفرات ، في منطقة يفترشها النخيلُ ، بمختلف أصنافه ، وأشكاله ، ليكون شاشةً كبيرة ، تعرض السكون والحركة ، والحلاوة ، والسمو ، والارتفاع السامق [١].

ولد الشاعر لأبٍ أمي ، وأمٍّ أمّيةٍ ، ومع ذلك ، فقد منحاه الحنان والثقة في النفس فالأب : راضي جعفر علي العليّ ، يتحرّق لضمّ ولدهِ : عبد الكريم ، مثلما يفعل لولده الأكبر تماماً ، ليفرغ حنانه ، وعاطفته في وجنتيه تقبيلاً [٢].

ويبدو ان مثل هذا الاحتضان الأبويّ ، قادر على توجيه ضربات قلب الصغير ، الى ايقاع الانتظام ، والتبعثر ، اللذين يشكلان الحركة والسكون ، ويشكلان قدْراً كبيراً من الاطمئنان النفسي الذي يقود الى تشكيل الروح ، بما ينسجم مع حركة الوجدان التي تُفضي الى فضاء يشير الى انغراس جوٍّ رومانسي ، يخلق الروح ، وتخفق فيه اشعة الحب ، والحزن ، والفقْد ، أيضا[*] وذلك يعني ان ما صدر عن الأب ، ترسّخ (( في لا وعي الشاعر ، فلا عجب إذن من ان يتسلل الحزن الى شعره ، منسجماً من

---

(١) للمزيد ، ينظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري ، المجلد السادس ، ٢٤٨، وموسوعة أعلام العراق في القرن العشرين ، تأليف حميد المطبعي : ١٢٦/٣.

(٢) نوري جعفر، رجل النهضة والاصلاح، ياسر جاسم، تقديم: أ. د. عبد الكريم راضي جعفر : ١.

(*) تظهر شخصية والده ، في قصيدة أسماها ( العَوْدُ الى الهبوط – الى أبي )اذ ان الشاعر يمازج بين لون الباشا نوري سعيد ، وبين والده المرحوم : راضي جعفر .... الاّ ان الشاعر ، يذهب الى ان والده (الباشا) له نوع خاص ..... لهُ سمته الخاص ، ومزاجه الخاص ، واتقاد وجدان خاص .

حديث شخصي للشاعر مع الباحثة بتاريخ ٢٠٠١٣/٨/١٥ أذِنَ بنشره .

صورة الاب الذي كان يسقي العطاشى في العاشر من محرمّ ، من كلّ عام )) [١] : يوم عاشوراء.

وكانت أُمّه: تضع رأسه على ركبتها لينام ، وتقصّ عليه حكايا ذات خيال ممتاز، كلّ ذلك القصُّ ، كان موزوناً ، وذا قافية غير نابية سهلة ، فاذا ما فرغت من القصّ، واقترب الصبيّ من وسادة النوم ، ارتقى صوتها الملائكيّ بـ (ترتيلة النوم): (دللّول يا الولد يا ابني دللّول – عدوك عليل ، وساكن الجول) ، لترتحل الروح الصبي ّالى جنة الصالحين ، فتتساقط الدموع : قطرات الندى على وجنتيه[٢].

(٢)

دخل مدرسة القرنة الابتدائية ، ليكون على مقاعد : "دار، دور" ، و"فرسنا سبق فرس سليمان "....الخ، ثم يكون في الصف السادس الابتدائي ، منشداً لقصائد يختارها معلم : القراءة العربية – رحمه الله – ، ليكون كل خميس في ساحة العلم العراقي ، صوتاً متفرداً ، ينبض بالتهدج الراجف ، الممتزج بالرهبة والخوف[٣]. فضلاً عن بروزه صوتاً متفرداً ، للأناشيد الوطنية في ساحة المدرسة[٤]، بعد ارتفاع العلم العراقي ، كان ذلك في العام ١٩٥٨ .

(٣)

يذكر الشاعر ، انه التقى بالكتاب ، لأول مرة ، في مرحلة استقباله الدراسة المتوسطة . وهذا الكتاب ، ليس من كتب المدرسة المتوسطة ، أو يشكل مادة من

---

(١) آليات التشكيل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر ، د. علياء سعدي ، مجلة مكتبة كلية التربية العدد الرابع ، ٢٠٠٦ : ٣٠٦ .

(٢) حديث شخصي مع الشاعر في ٢٠١٣/٨/١٥، وقد أذن الشاعر بنشره.

(٣) حديث شخصي مع الشاعر ، في ٢٠١٣/٨/١٥، وقد أذن بنشره.

(٤) جريدة المرفأ ، مع الشاعر عبد الكريم راضي جعفر ، العدد٢٢، ٥ شباط ، ١٩٧٧ : ٨ .

موادها ... وانما هو كتاب مؤلف .(( كان عمه المرحوم العلامة الدكتور نوري جعفر يرسل الكتب من بغداد الى قضاء القرنة في أقصى الجنوب .... ليقرأ فيها))[١] .

( ٤ )

وفي إعدادية القرنة للبنين ، برزت موهبته ، من خلال مسرحية ألفها ، ومثلها مع زملاءٍ لهُ على مسرح الإعدادية ، وكان عنوانها : ( الشباب الشريان الابهر ) كان ذلك في الصف الثاني متوسط .

وفي المرحلة الرابعة ، والخامسة ، كان بارزاً في مادة الأدب العربي ، وبخاصة ( النشاط اللاصفي ) [٢].

( ٥ )

وفي جامعة البصرة كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، كان شاعراً من الشعراء الذين سموا ( شعراء الجامعة ) [٣] ، وتعرف على : امرئ القيس ، وطرفة، والمتنبي ، والسياب ، وقبله تصافح مع الشريف الرضي ، وجميل بثينة ، ومجنون ليلى والمرقش الاكبر .

( ٦ )

(١) نوري جعفر ، رجل النهضة والإصلاح ،ياسر جاسم قاسم ، تقديم :أ.د. عبد الكريم راضي جعفر : ٩.

(٢) حديث شخصي مع الشاعر ، في ٢٠١٣/٨/١٥، وقد أذن بنشره.

(٣) اللغة الأخرى مضامين لا تنتهي ... رحلة في عوالم الشاعر مزهر الكعبي ، حاوره : جواد المظفر ، ٢٠١٠/٥/٢٣، قراءات ٨٦٧. مركز النور ومن شعراء الجامعة : عبد الهادي الفرطوسي ، وعبد الأمير الوائلي ، وعبد الكريم الصالحي ، وعودة سلطان ، ينظر : المصدر نفسه .

ويتخرج الشاعر في كلية الآداب في العام ١٩٦٧ / ١٩٦٨ ليحصل على شهادة البكلوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة البصرة . بعدها عين مدرسا في ١٩٦٨/١١/١١ في إحدى مدارس البصرة المتوسطة .

وفي العام ١٩٧١ ، صدر ديوانه الأول : ( الدفء البارد ) ، ((وهو تجسيدٌ لصرخات الوحدة التي ينتظمها مُّد رومانسي))[١] ، ثم صدر ديوانه الثاني : ( عن الفارس والصيف الآخر ) .

وفي العام ١٩٨٣ يعود إلى مقاعد الدراسة طالباً لدراسة الماجستير في كلية الآداب – جامعة البصرة ، ويلتقي بأساتذة مرموقين ، وجَّهوا خطواته على الطريق الصحيحة ، ثم نال درجة الماجستير بدرجة امتياز عن رسالته الموسومة بـ ( شعر عبد القادر رشيد الناصري ، دراسة تحليلية فنية ) ، فتعمقت قدرته الإبداعية والنقدية، فأصدر في العام ١٩٨٨ ، كتابه النقدي : ( في حركة الشعر العراقي الحديث ) ، وهو العام نفسه الذي صدر فيه ديوانه الثالث : ( ارتفاعات الشفق الجنوبي ) .

سُئل مرة عن سبب اتجاهه إلى النقد ، مع أنه شاعر ، فردّ قائلاً : ((أنتمي إلى النقد والشعر لأنهما متلازمان ، اذ انني حين وقعت في دائرة قرزمة الشعر ، كاد الطوفان يطيح بي ، ليصبح هذا الكلام الذي كنت اسميه قصيدة فوضى ، عندها شعرت أنني أتلمس ، وأنا أعاود القصيدة ، طريق النقد الشاقة المؤلمة التي تذهب عنك الأصدقاء وتؤلب عليك الأعداء بسببٍ أو بغيره))[٢] .

ويقول أيضا : (( وقد أجد نفسي في الشعر ، أحيانا ، فأضع أصابعي في الجمر الطيب ، انه بَرْدٌ وسلام ، وقد أجد نفسي ، أحيانا ، في النقد ، وأنا افك شفرات

---

(١) آليات التشكيل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر ، د علياء سعدي ، كلية التربية ، العدد الرابع ، ٢٠٠٩ : ٣٤٤.

(٢) المصدر نفسه : ٣٤٥ .

النص ، واستنطق الهمس ، وأخفضُ الصوت العالي ، وقد أجد نفسي في بحث يريد ان يقول شيئاً جديداً )) [١] .

ويعود الشاعر مرة أخرى الى مقاعد الدراسات العليا وهذه المرة : مقاعد الدراسة في جامعة بغداد – كلية الآداب ، لنيل درجة الدكتوراه ، فتتلمذ على (المرحومينَ: الأساتذة يونس السامرائي ، وداود سلوم ، وعلي عباس علوان ) ، فنال شهادة الدكتوراه بتقدير امتياز ، وبمدة اصغرية ، مع التوجيه بطبعها على نفقة جامعة بغداد ، عن أطروحته الموسومة بـ ( البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ) .

بعدها ، نُقِلَت خدماته الى الجامعة المستنصرية ، ليكون أستاذاً مساعداً في ١٩٩٥/١/٢٥ ، قبل المدة المقررة قانوناً ، فمنح قدماً لمدة سنة ، وبعدها رقي الى مرتبة الاستاذية في ٢٠٠١/١/٣٠ ولم ينقطع عنهُ الشعر وهو في خضم دراسته في مرحلة البكالوريوس ومرحلة الماجستير والدكتوراه ، فأصدر ديوانه الخامس (عشب الأفول) في العام ٢٠٠١ ، ثم ديوانه (زهرة البرتقال) في العام ٢٠١٣ .

لقد كان اسمهُ ، الاسمَ الأول في قوائم الملاكات العلمية لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، لأربع سنوات متتالية ، كما كان مرشحاً لقانون العلماء .

وكان اسمه ضمن معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين[٢] ، وموسوعة إعلام العراق في القرن العشرين[٣] .

وتجب الإشارة هنا إلى ان الشاعر قد أشرف على عشرات الرسائل لنيل شهادة الماجستير والأطروحات لنيل شهادة الدكتوراه ، وناقش مثلها مابين مناقش ، ورئيس

---

(١) الشاعر والناقد الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، حاوره : اموري الرماحي ، جريدة الزمن ،ع ١٤٢ : ٨ .

(٢) ينظر : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين ، المجلد السادس : ٢٤٨ .

(٣) ينظر : موسوعة اعلام العراق في القرن العشرين ، حميد المطبعي ، دار الشؤون الثقافية ، ج٣ ، ١٩٩٨م : ١٢٦ .

لجنة كما شارك في المؤتمرات النقدية والشعرية لمهرجانات المربد كافة ، وفضلاً عن المؤتمرات النقدية التي عقدتها جامعة اليرموك وجامعة جرش في الاردن ، وأخيرا ... أُحيل على التقاعد في ٢٠١٣/٧/١ بالنظر إلى بلوغه السن القانونية، بعد أربعة عقود ، ونصف العقد ، أمضاها في التدريس ... وهو الآن ، يعمل في جامعة أهلية مرموقة ، تكن له كل الحب والثناء .

( ٦ )

يقول عنه الناقد المصري محسن الخياط في صفحة : ( قرأت العدد الماضي من " الآداب " ) يقول ناقداً قصيدتهُ المنشورة في عدد سابق من مجلة الآداب البيروتية ، وقد كانت بعنوان : (قصيدتان)(*) : ((ان أسلوب التناول جديد أصيل ... ان روعة التجربة تكمن في المقابلة بين الظمأ في التجربتين ، والتطابق في النهايتين))(١).

لقد ((قدم الشاعر تجارب ناضجة هي من صميم الواقع العربي ، قدمها برؤيا أكثر نضجاً واصالة))(٢).

ويقول الشاعر فاروق شوشة : ((ان ابرز ما في شعر هذه الكوكبة الجديدة من الشعراء . هو اتكاؤهم الواثق على التراث ، وقدرتهم الفائقة على التجنيح ، وانفتاحهم الرحب والأصيل على عوالم التجربة الشعرية المعاصرة ، بالإضافة إلى حساسية فطرية

(*) منشورة في ( عن الفارس والصيف الآخر ) : ٣٥ وما بعدها .

(١) مجلة الآداب ، عدد ٨، آب ، ١٩٧٢ : ٩٠

(٢) المكان نفسه.

، وتوتر شجيّ نابض بالحياة والحرارة ... ان هذه القصائد الثلاث[*] إضافة جميلة وممتعة الى رصيدنا من الشعر الحقيقي))[١].

ويقول عنه الشاعر الناقد الدكتور ستار عبد الله " في ماء محبته ، غمر الشاعر عبد الكريم راضي جعفر ، ( عشب الافول ) ، وقد اراد له ان يورق بوحاً غنائياً أخّاذاً ، تاركاً لنا مهمة مسائلة دلالاته التعبيرية ، وبناه " [٢].

ويقول عنه الناقد يعرب السعيدي : ((ان هذا الشاعر يؤمن ، كما اعرفه ، بالرمز الموحي ، وهو يرفض إطلاقاً أن تكون القصيدة شيئا محلولا ، فهو يكسو الصورة ارتعاشات أخرى تثير إدراكاً جديداً ولوناً موحياً ... فهو شاعر يعمل بهدوء وثقة))[٣].

ويضيف الناقد : ((قصائده ذات رؤى تأملية وتصويرية معاً لعلها تجيء من أنّ الشاعر مشدوداً تماماً بالانفعالات بالحدث ككل ، أو لأنه يؤمن بان الشعر يجب ان يكون ايجابياً من خلال فاعلية التجربة الايجابية ، ولهذا فهو لا يضيع أويتيه داخل قصيدته ، أو داخل نفسه ؛ لأنه أساساً يضع انفعاله الذي هو جزء من حياته في صوره الشعرية))[٤].

ويقول عنه الناقد مهدي شاكر العبيدي ((شاعر يتوق استلهام التاريخ ، واستقاء تجاربه الشعورية من وقائعه ، لتنسحب إلى المعاصرة ، ويدل بها على الامتداد

---

(*) القصائد الثلاثة هي : رحلتان ، لعبد الكريم راضي جعفر ، و( البحث عن حنين ) لتركي الحميري ، و( حوار بين محكومين بالإعدام ) لعيسى الياسري .

(١) قرأت العدد الماضي من الآداب ، مجلة الآداب ، عدد١، كانون الثاني ، ١٩٧٣ : ٧٦.

(٢) تجليات كتاب العشق – قراءة في مجموعة (عشب الأفول ) ، د. ستار عبد الله ، جريدة الثورة ، عدد ١٠٢٠٩، ٧/شباط / ٢٠٠١.

(٣) ٩ أصوات، قصائد من البصرة، يعرب السعيدي، مجلة الأقلام ،ع٤، أيار ، ١٩٧١ : ٨٣.

(٤) المكان نفسه .

والشمول . وقصيدته ( الحسين لم يمت )[*] ، أبين شاهد على ما نقول ... القصيدة نفسها ليست قبلاً وبعد إعادة صياغية لحادثة تأريخية ، إنما محض تقريع وتبكيت ينصبان علينا جميعاً)) .

ويقول العبيدي عن قصيدتي الشاعر : (أربع صور على وجه الصيف الثالث)، و(رائحة الحب الأخضر والجسد المورق) : ((وفق الشاعر في إضفاء مسحة من الحزن على جو القصيدة ، بحيث ينم عن معاناة حقيقية للحزن والألم ، مع ما يرادف ذلك من وقار التعبير ، لا بالكلمات الضخمة ، او المفردات الجزلة ، انما بالصور الموحية التي تدعو الى التأمل ، بديل الاهتمام بالفهم الحرفي لمضمون الشعر))[١] .

## - آثاره :

صدرت للشاعر العراقي عبد الكريم راضي جعفر الكثير من المؤلفات ؛ التي عكست ثقافته المتنوعة في مجالات النقد والادب والشعر ؛ يمكن أن نقسمها على الاقسام الآتية[٢] :

### أولاً . المجموعات الشعرية

صدرت للشاعر مجموعة من المجاميع الشعرية عكس الشاعر من خلالها نظرتهُ للحياة بكل جوانبها نذكر منها :

١- الدفء البارد ، صدرت عن مطبعة حداد البصرة عام ١٩٧٠م.

٢- ٩ أصوات ، مشترك ، مطبعة حداد ، البصرة ، ١٩٧١,

٣- عن الفارس والصيف الآخر ، عن دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٧٧م.

---

(*) القصائد الثلاث منشورة في ٩ أصوات ، مجموعة مشتركة ، أصوات من البصرة

(١) دفاتر ثقافية ، مهدي شاكر العبيدي : ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) ينظر : الملف الخاص بسيرة الشاعر : ١.

٤- المرفأ الشعري ، مشترك مطبعة حداد ، بصرة ، ١٩٧٨,

٥- ارتفاعات الشفق الجنوبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ م.

٦- عشب الأفول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م .

٧- شجرة البرتقال ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٣م.

## ثانياً : مؤلفاتهُ في الأدب والنقد :

١- شعر عبد القادر رشيد الناصري ، دراسة تحليلية دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م

٢- في حركة الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م .

٣- ديوان الناصري جمع وتحقيق عبد الكريم راضي جعفر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٢م .

٤- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ١٩٩٨م.

٥- نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م.

٦- مفهوم الشعر عند السياب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩م .

٧- الشمعة والمصباح ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١، ٢٠١١م.

والعشرات من البحوث والدراسات والمقالات في الصحف والمجلات .

# المقدمـــة

# بسم الله الرحمن الرحيم

## المقدمة

الحمدُ لله ربّ العالمين ، شارح الصدور ، وميسر الأمور حمدًا مطرزاً بحروف من عَسجدٍ ولؤلؤٍ منثورٍ ، ونصلي ونسلم على النبيّ المصطفى وعلى آلهِ وصحبهِ أجمعين ومنْ تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين .

كثيرون هم المبدعون الذين يبتعدون عن الأضواء ؛ لأنهم يؤثرون الانزواء حاملين معهم ما أنجزوا من نصوص إبداعية ، منشورة في الكتب ، والصحف ، والمجلات ، وعلى الرغم من انَّ مثل هذا الانزواء ، يشكل نسياناً للإبداع والمبدعين، فإن مثله يشير الى التواضع المؤدي الى عدم الالتفات والنظر إليهم ومن هولاء الشاعر والناقد (د.عبد الكريم راضي جعفر) الذي يُعَدُّ واحداً من شعراء الجيل الستيني ، نشعر بأن الرجل يصطف مع المبدعين الكبار الذين تألقت أسماؤهم في صفحة الإبداع الشعري ، وحين أشار أساتذتي إلى هذا المبدع ، تلقفتُ ما وقع في يدي من دواوينه الشعرية ، فوجدته ذا صوت شعري مميز ، تأسرُ صورُهُ الشعرية المتألقة الروحَ فصوته الشعري هو حديث الروح للروح ، من هنا رأيت اختيار نتاجه الشعري موضوعاً لنيل درجة الماجستير.

وعلى وفق هذا الاختيار ، توزعت الرسالة بين مقدمة وتمهيد ، وثلاثة فصول غير متساوية الحجم ؛ بسبب المادة المدروسة وخاتمة .

تناولت في التمهيد الذي جاء بعنوان (الشاعر ، في النشأة والسيرة) سيرة الشاعر ، ومؤلفاته وآراء النقاد فيه ليكون نافذة للدخول في عالمه الشعري .

أمّا الفصل الأول فقد جاء بعنوان (بنية اللغة الشعرية) وقد ضمَّ المعجم الشعري ، ومستويات الأداء اللغوي من حيث الاتكاء على لغة الموروث بمعناه العام، ومستوى للغة المحكية ، ومستوى اللغة البسيطة وتكرار التراكم وتكرار التلاشي .

أمّا الفصل الثاني ، فقد جاء بعنوان (بنية الصورة الشعرية) ، تناولت فيه وسائل تشكيلها في شعره ، وكان بمحورين : بنية المشابهة التي شملت : الصورة التشبيهية الفاعلة ، والصورة الاستعارية الفاعلة ، مُفرِدةً محوراً للصورة الاستعارية المفردة ، والصورة الاستعارية المركبة التي شملت : تراسل الحواس ، والصورة اللونية .

أمّا المحور الثاني (بنية المجاورة) ، فقد ضمَّ : الرمز ، والرموز الانموذجية العليا ، والرموز الانموذجية السفلى (الأساطير) ، ثم الرمز الثيمة .

وتضمن هذا المحور : القناع ، والمرايا المقعرة ، والمرايا المحدّبة ، ثم تناولتُ المعادل الموضوعي الذي انقسم على : النسق الدائري ، والنسق المتكرر النامي ، فضلاً عن ذلك ، فقد تناولت المفارقة الدرامية ، والصورة السردية التي ضمّت : البنية الزمنية وقد شملت : العرض البدئي ، والتراتب الإحداثي الذي شمل: الاسترجاع والاستباق . ثم البنية المكانية التي ضمَّت: المكان الواقعي ، والمكان الأليف ، والمكان المعادي .

أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان (البنية الإيقاعية) تناولت فيه الإيقاع الداخلي الذي ضمَّ : التكرار والتدويم ، والمجانسة ، والتضاد ، بعد ذلك تناولتُ : موسيقى الإطار الذي ضمَّ إحصاءً للبحور التي استعملها الشاعر ، وتجب الإشارة هنا ، إلى انني ابتعدتُ عما تداولته الرسائل الجامعية في الحديث عن الأوزان الشعرية، واستبدلت ذلك بمنحًى جديد ، أظنه مفيداً ، فتحركتُ في ضمن فضاء يشير الى تشكيل الوزن مع حركة القافية ، والمشهد الإيقاعي ، ثم عرّجتُ الى إيقاع قصيدته النثرية .

بعد ذلك نظرتُ في ثلاث قضايا إيقاعية : التنوع ، والتناوب ، وإدخال النثر الشعري في ضمن نصَّه الموزون .

أما الخاتمة ، فقد لخّصْتُ فيها أهم النتائج التي تهادت اليها الرسالة .

وتجدر الإشارة ، هنا الى أنني انتهجتُ المنهج الفني في النقد بغية تقديم صورة جمالية لشعر الشاعر ولتأكيد الدلالات التي منحتها تلك النصوص الشعرية، فضلاً عن ذلك ، فإنني أودُ الإشارة إلى أنني تناولتُ في هذه الرسالة قصيدة النثر التي احتلت جزءاً غير يسير من دواوينه ، ولاسيما ديوانه زهرة البرتقال ؛ لأن قصيدة النثر أصبحت جنساً أدبياً من ناحيةِ ، ولشعريتها العالية ، من ناحية أخرى.

وختاماً ، أتقدمُ بخطى الامتنان شاكرة أستاذي الجليل ، الدكتور سعيد عبد الرضا الذي لم يبخل عليَّ بوقته ، ومعلوماته المفيدة الموجَّهة ، كما اشكر الأستاذ الدكتور الشاعر والناقد عبد الكريم راضي جعفر الذي كان له دوره المهم في إنجاز رسالتي وتوفير المجاميع الشعرية وإجاباته على أسئلة كثيرة تخص الرسالة وتوجيهها الوجه الصحيح ، وأتقدم بالشكر إلى الأستاذ ظاهر شوكت ، لما قدمه لي من رأي وتوجيه . وبعد فإنيّ لا أدعي أن الرسالة بلغت الكمال ، فالكمال لله وحده ، وحسبي أنني حاولتُ وجاهدتُ أن تكون على هذا النحو . والله الموفق .

**الباحثة**

# الفصل الأول
# بنيةُ اللغة الشعرية

- **المعجم الشعري** :

أ- ألفاظ الحب

ب- ألفاظ الحزن

ت-ألفاظ الطبيعة

- **مستوياتُ الأداءِ أللغوي** :

أ-الأداء بلغة الموروث

ب-الأداء بالكلام المحكي

ت- الأداء باللغةِ البسيطة

- **التكرار ظاهرة أسلوبية** :

أ- تكرار التراكم

ب- تكرار التلاشي

# الفصل الأول
# بنيـة اللغـة الشعريـة

## – مهاد نـظري في لغة الشعر :

الشعر، لعبةُ كلماتِ أمراءِ الكلام ، والشعراء هم الذين يجيدون صنع الكلمات، لتصبح لغة خاصة تختلف عن اللغة القياسية[١]. ومعنى ذلك ، أن الشعر ، (فن اللغة)[٢] وعلى وفق هذا النظر ، فان لغة الشعر ، تتشكل من خلال ((كون الشاعر الذي يبسط هيمنته على الألفاظ منذ لحظة المباشرة بكتابة القصيدة وهي لحظة تحطيم وبناء ، في آنٍ واحد))[٣] ؛ لذلك نقول ان الشعر يتسامى عن اللغة الاعتيادية ، أو يعيد بناءها من جديد ، بعد أن تتفاعل معه روحه لتمثل شعراً .

من هنا ، عدت نازك الملائكة ((اللغة كنز الشاعر ، وثروته ، وهي جنيته الملهمة في يدها مصدر شاعريته ووحيه))[٤] وهي ، لغة الشعر ، على حد قول ادونيس ((دائما ابتداء ))[٥] وهذا (الابتداء) يعني ((ان الشاعر يبتدع هذه اللغة ، لقول ما لا يمكن قوله بشكل آخر ))[٦] ؟

إن اللغة أساس مهم من الأسس البنائية للشعر ؛ لأنها (( تشكلُ عصب الشعر، ووجوده ، ولا يمكن الدخول إلى عالم القصيدة ما لم تكن اللغة الشعرية هي

---

(١) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : ١٤٣-١٤٤ .

(٢) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن : ١٢٩.

(٣) الشمعة والمصباح ، د.عبد الكريم راضي جعفر : ٣٨.

(٤) سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى ، نازك الملائكة : ١٠

(٥) زمن الشعر ، ادونيس : ١٣٨ .

(٦) رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د.عبد الكريم راضي جعفر : ١٢٥ .

المـدخل ، وهـي الطريـق ، فهـي ليسـت أداة ولا وعـاءً ، لهـا شـروطها الخاصـة ومواصفاتها، فهي تضم أهم عناصر الشعرية والمجاز والاستعارة والصورة ، والخيال ، وهذهِ المفاهيم تتحد وتتصهر داخل بنية الشعر)) [١].

**وعلى** وفق هذا النظر ، فان لغة الشعر ، تنحرف عن اللغة القياسية ، وتدفع بها إلى الوراء ، لتتشكل اللغة الجديدة في القصيدة ، إذ تمثل ((كائناً حياً له كيانه ، وله شخصيته ، وليس أداة تعبيرية جامدة)) [٢] .

وترتبط لغة الشعر بالوزن مولدةً الشعرية .وفي هذا قول أشار إليه الفلاسفة المسلمون . فقد ذهب إلى مثل هذا ابن سينا ، إذ ذكر في كتابه (الشفاء ) ؟ان الشعر، انما يوجد ((بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن))[٣] ، فمن ((هاتين العلتين ، تولدت الشعرية))[٤] .

وتجب الإشارة هنا إلى انه ليس ثمة ألفاظ خاصة تسمى شعرية ، وأخرى تسمى غير شعرية ؛ لأن الألفاظ جميعها صالحة لتكون في قصيدة ، غير ان السياق هو المسؤول عن شعريتها ، وعدم شعريتها . فالشعرية طبقا لذلك ، ((لاتقوم على الزاوية المفردة للفظة ، مثلما لا تقوم على أساس النظر المفرد إلى الوزن ، أو القافية، أو الصورة ، أو الموسيقى الداخلية ، لأنه التجزيء ، لا يمكن أن يخلق الشعرية ، وإنما الخالق هو التوحيد والانصهار في بنية كلية )) [٥] .

---

(١) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، محمد رضا مبارك : ١٠٢.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة د.عز الدين إسماعيل : ٣٢٧ .

(٣) فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رُشد ، ارسطو طاليس : ١٦٨ .

(٤) المصدر نفسه : ١٧٢.

(٥) رماد الشعر : ١٢٨ .

إن اللغةَ الشعريةَ كيانٌ خاصٌ ومعجمٌ يُميّزُها من اللغاتِ الأدبيةِ الأخرى ؛ لأنها لغة موحيةٌ ومُعبرة تُفصحُ عن ذاتِها من خلالِ التميز البنائي فيها ؛فاللغةُ الشعريةُ قبل كُلِّ شيءٍ ((هي إحساس ذاتي، وشعور ذاتي ؛ إنها تؤكدُ نفسها ، بصفتها وسيلة اعلى من الرسالة التي تتضمنها وفوقها . فهي تجلب النظر بشكل متميز إلى نفسها وتشددُ بانتظامٍ على صفاتِها اللغويةِ ؛ بذلك لا تكون الكلمات مجرد وسائط لنقل الأفكار، وإنما أشياء مطلوبةٌ لذاتِها وكيانات محسوسة مستقلة ذاتياً)) [١]

واللغة الشعرية ، وطريقة صياغتها تكشف عن أعمق المجالات الوجدانية تفرداً ، وخصوصية في رؤية الشاعر) [٢] فهذا العمق الذي توغلت فيه لغة الشعر ، واختراقها لحواجز الذات . بغية الوصول إلى أعمق متاهاتها ، ومن ثَمَّ القدرة على الكشف والتعبير عن هذه الذات ، وما تعجزُ عنه لغة النثر ، لأنها تدورُ على الحدود الخارجية للأشياء ، ولأنها تكتفي بالمعاني دون ملامستها وهذا ما يفقدها حرارة التعبير التي تنعكسُ أساسا في صور النماء ومن خلاله فهي كما وصفها أدونيس (لغة انبثاق وإشراق ، لغة بصيرة وإيحاء) [٣] .

وانطلاقاً مما تقدم ، ولان لكل شاعر أسلوبهُ الخاص الذي فرضهُ عليه سياق تجربته المعيشة. فهذهِ التجربةُ هي التي تمنحُ الدلالاتِ الجديدة للألفاظِ لتغادرَ دلالتها الوضعية ، فالنص الشعري بناءٌ كاملٌ و تامٌ و قائمٌ على شبكةٍ مِن العلاقاتِ اللغوية المتميزة نتيجة إبداع الشاعر بين الألفاظِ ؛ فالمفردةُ ترتدي دلالاتٍ جديدةً تنتمي إلى طبيعة التجربة بمجرد دخولها في السياق الشعري ، على وفق ذلك ، تكون اللغة

---

(١) البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة : ٥٩ .

(٢) ينظر لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د.عدنان العوادي : ١٩ .

(٣) ينظر سياسة الشعر، ادونيس (علي احمد سعيد) : ٨ .

الشعرية ذات صفات متفردة، تفضي إلى كشف التجربة الشعرية المتفردة للشاعر الحق ، من هذا البَسْط الذي وجدته مناسباً لجسّ نبض لغة الشعر، سأحاول ان أتعامل مع لغة الشاعر عبد الكريم راضي جعفر في هذا الفصل ، مبتدئة بتلمس الخطوط الأساسية لمعجمه الشعري ، بوصفه – أي المعجم الشعري – يشكل مفاتيح أساسية ، يستخدمها الشاعر لتشكيل المادة اللغوية ، مفردات وتراكيب ، وصورا.

## – المعجم الشعري :

يُعد المعجم الشعري المنبع اللغوي للشاعرِ الذي ينتقي منهُ ما يريدُ مِن الألفاظِ و المفردات ، بغية خلق العالم الشعري: ( القصيدة ) التي تُعَدُ ((مِن مكوناتِ الخطابِ الشعري ، فالحقلُ الدلالي هو قطاعٌ كاملٌ مِن المادةِ اللغويةِ يُعَبرُ بها عَن مجالٍ معينٍ مِن الحيزِ)) [١] .

إن الألفاظ، التي يَنتقيها الشاعرُ ، تُصبح ألوانه، وريشتهُ اللغويةِ، لرسم لوحتِهِ الفنية التي تمثلُ صورة تجربته المعيشَة ، وهو عندما يُشيِّد بناءهُ الشعري ،لا يعملُ على مجردِ وضع الألفاظِ ورصفها ؛ بَل يضعها في سياقات متعددةٍ قادرةً على منحِها دلالات جديدة تكشفُ عن أسلوبٍ لغوي خاص ، يُمثل هذهِ الحقول المعجمُ الخاص بالشاعرِ ؛ وإن الاغترابَ عنِ المعجم إن وقَعَ لا يعني خروجها ، بل تبقى الألفاظُ مرتبة ؛ وإن كانت الروابط ضعيفةَ ، فللغة الشعر الفضل الأكبر في طريقِ الخروجِ عن المعجم و الاتصال في الوقتِ نفسِهِ [٢].

---

(١) المجالات الدلالية في القرآن الكريم ، زين كامل ، رسالة ماجستير : ٣٨ .

(٢) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك : ٨٤ .

فحين يتجه الشاعر إلى داخله ، ليمنح من ذلك (الداخل) ، تظهر طائفة من الألفاظ الدالة على الوجدان ، لتصوير الانفعالات . والإحساسات المضطربة ، وهذا واضح من خلال البنية اللغوية التصويرية مجتمعة ، لتكون في جسد القصيدة مرة ، وممتزجة بشبكة ألفاظ تقليدية موروثة ، وألفاظ سهلة متداولة في الحياة اليومية مرة أخرى .

وعند دراسةِ المعجم الشعري لأي شاعرٍ يجبُ ألا تغيبَ عن أذهاننا ، المفرداتِ التي يستعملها ؛ لأنها ((تومىء إلى أن حالةً نفسيةً تتراكمُ عليها شبكة لفظية ذات دلالاتٍ معنوية و نفسية ، يعبر عن تلك الحالةِ المستشعرةِ و التي تُهيمنُ على كيانِ الشاعرِ))[1] .

وشاعرنا كغيره مِن الشعراءِ الذين لهم تجاربٌ متنوعة و مختلفة، ومِنْ ثَمَّ انعكست تجربته على معجمهِ الشعري . و مِن خلالِ استقراءِ مجموعاتهِ الشعرية وجدتُ لهُ مجموعةً مِن الألفاظِ جعلتها في حقولٍ دلاليةٍ، هي (ألفاظ الحب، وألفاظ الحزنِ ، و ألفاظ الطبيعةِ ) .

**أ – ألفاظُ الحُبِّ :**

من يقرأ قصائد الشاعر عبد الكريم راضي جعفر يجدُ شيوع طائفةٍ مِن الألفاظ التي ارتبطت بتجاربهِ الوجدانية العاطفية ، و مِن هذهِ الألفاظ (الحب ، الهوى، عاشق ، غرام ، يا حبيبي ، وعُشّاق ، وعشق ، ومعشوقي ، ريح العشق ، ووصل ، و قلبي ، وفؤادي ، ...) وإن كانت هنالك ألفاظٌ غير هذهِ تصطبغُ بصيغةٍ رومانسيةٍ بفعل المضمون ؛ يُمكن أَن نصفَها (بأَنها رومانسية مِن خلالِ المضمونِ ، والتركيب اللغوي الشامل للقصيدةِ وحين يشير الدكتور محسن اطيمش إلى ذلك في المعجم : ((فإنهُ

(١) رماد الشعر ، د.عبد الكريم راضي جعفر : ١٢٩ .

يعنـي أن هـذهِ اللغـةَ انبثقَـت عَـن الموقـفِ الرومانسـي للشـاعرِ ، أو رؤيـة الشـاعر الرومانسية للواقع )) [١] .

فلفظة (الهوى) التي سجلت حضوراً في معجم ألفاظِ الحب، اذ تعددت دلالاتها في شعره ؛ يقول في قصيدته ؛ (توَهّج):

**ردّي الطفولةَ للهـوى ردّي**

**يا حلوةَ الأحزانِ والوَجْـدِ**

**واستمطري زهرَ القُرنفلِ والندى**

**وابقي عَليَّ سحابة النــدَّ**

**فأنا القتلتُ على الهوى بدمِ الهوى**

**قتلان أحيا فيهما وحــدي**

**فغداً، إذا سُئل الهوى يوم الحسا**

**بِ، بنبضتينِ ، أقولها : وعدي**[٢]

إنّ لفظـة( الهـوى) هنـا ، ذات دلالـة روحيـة ، تضّـج بفضـاء رحـب ينتمـي إلـى النقاء، ولذلك جاءت اللفظة منفتحةً على الانفراد ، والاستيحاش : (أحيا فيها وحدي).

وعلـى وفق هذا ،فان الإتيان بـ (يوم الحساب : يوم القيامـة) ، إضـافة روحيـة جديـدة ، تصـطف مـع مـا ذهبـتُ إليـه ، غيـر ناسـيةٍ ، هـذا التكـرار الـذي لـبسَ لبـاس التجسيد : (بـدم الهوى) . فضـلا عـن ذلـك ، فـان اللمسـة الروحيـة ، هـي التـي جعلـت الشـاعر يرتمـي بأحضـان الطفولـة . وفـي هـذا جـلاءٌ روحـي مسـتمد مـن فضـاء الـروح الأولى : الطفولة : ذات النهج التطهيري . وفي هذا فرارٌ من حالة الاغتراب .

---

(١) دير الملاك دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن اطيمش : ١٧١.

(٢) عشب الأفول ، د.عبد الكريم راضي جعفر : ٢١ .

ويقول في قصيدته (نخلة في الجنوب ) :

**مِن أينَ يجيئُ إليَّ، اللَّيلةَ ،**

**صوتُ هواكِ الساكن في صوتي ؟**

**مِن أَينَ يجيىءُ إليَّ، الليلةَ**

**ريحُ ( المَحْلبِ ) والعشبِ الصيفيَّ المورقِ دفءً**

**أبيضَ مثلَ الطلعِ ؟**

**فطريقُ صباي إليكِ بعيدْ**

**وطريق صِباكِ إليّ قريبْ .**[1]

إن كلمةَ ( هَواك ) هنا تنحتُ في مجرى نهر الروح السامية ، لأن الشاعر ، اندمج في تجربته العاطفية فهي تبتعد عن دائرة الحسّية فتبدو متناغمةً مع نصهِ، وكأننا نشعرُ بألمهِ وحزنِهِ ، واشتياقه .

لقد وفِق الشاعرُ في رسم ملامح ألمِهِ ؛إذ قدمّهُ مطراً يرتاحُ هَواهُ الطالعُ مِن رَحمِ الأرض ؛ وفي هذا دلالةٌ على ارتمائه في أحضان تجربته الشعرية ، فضلا عن ذلك ، فان عتبة النص : عنوان القصيدة : (نخلة في الجنوب) ذات دلالة منزلقة ، فقد أراد بالعنوان أمَّهُ ، وربما أراد مدينته: البصرة ، وربما أراد حبيبته ، وفي كل ذلك ارتماء في أحضان الروح .

وَفي قصيدتِهِ ( للأرق الجميلِ ثانيةً) تتخذُ لفظةُ (الهوى) بُعداً دلالياً آخر ، فالهوى هو الشاعرُ نفسهُ ، بَعدَ أن حاصرَهُ الحبُّ ، يقول:

**يا واحدةَ القلب ، ونبض الماء :**

**اغتسل الآن بصوتكِ حَتَّى بُحّتْ نجمةُ صوتي ،**

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٩ .

**فتلبَدتُ بفرعكِ واصطدتُ شباكي**

**يا وجَع الروحِ ، وخفق الكرْمِ ، وبَوحَ النايات :**

**أنتحرُ – الآن – فيورقُ في موتي**

**غصنُ الصلواتْ ،**

**لأكون هوى ،**

**أيقظهُ الشيبُ ، فغادرت الروحُ جدائلها** [١]

هناك محاولة للربط بين المحتوى النفسي وحالة الشاعر ولاسيما قد غزاه الشيب ... وتعلقت روحه بالحب .

إن المحتوى النفسي هو المكون الرئيس للمعجم ؛ كما يرى شتراوس ، فضلاً عن الانفعالاتِ والذكريات التي تتراكم في حياة الفرد ، وهو ما يُمكن أن يسمّى المعجم السايكلوجي ، والذي يُصبح دالاً عندما يتحولُ إلى لغةٍ ، أو عندما يكسب أشكاله الخاصة مِن خلالِ اللاشعور[٢].

إنّ انتقال الخطاب الشعري ، فيما مرَّ من النصوص ،من المخاطب ، إلى (أنا) الشاعر ، يشير إلى التفرّد ، وجنوح التجربة الشعرية إلى دائرة النرجسية .. النرجسية ذات الوجدان اليقظ ، اذا جاز التعبير ، وبمعنى ان تلك الدائرة. لا تعني الانغلاق النفسي على الذات ، وإنما هي إشراكُ ذاتٍ أخرى مع ما تنظر إليه النفس ، وهي منبهرة بالمشهد .

ويستعمل الشاعر (هواي) ، و(العشق) ، و(الحبّ) ، في نص واحد للدلالة على ما ذهبتُ إليه في النماذج المذكورة آنفاً . يقول في قصيدته (ارتفاعات ) :

---

(١) عشب الأفول : ٦٤ .

(٢) ينظر : الأسطورة والمعنى ، كلود ليفي شتراوس : ٣٠ .

**ها إني أتكئُ الآن على صوتكْ**

**وأُضمَّخُ بالزهر الصيفيَّ هوايَ**

**فأني :**

**رجل نادَمَهُ العشقُ فعتقهُ،**

**رجلٌ ..**

**لا يحملُ غير الحبْ**

**رجلٌ ..**

**لا يملك غير الحبْ**

**فاتكئي شجراً**

**أعشبْ فيهِ**

**زهراً ،**

**وهوىً ابيض مثل الثلجِ .** (١)

إن مثل تلك الألفاظ ، تبدو متشابكة ،ومليئة بالحياة .بمعنى أنها ذات نزعة تفاؤلية تعمل على نشر مساحة واسعة من النشاط والإبداع ، بوصف الحب نشاطا إبداعيا ، وليس انكفاءً. ولعل ما يساعد على إنضاج هذا المنحى الدلالي تردّد اللون الأبيض (ومنه الثلج) ، والأخضر : (الشجر) ، و(أعشب) ، و(زهراً).

وتنزلق لفظة (هوًى) ، وتتحول إلى كينونة غير العاقل . يقول في قصيدته (الفرات الذي يجيء) :

**تصلُّ العصافير وجداً**

**تطيرُ الحماماتُ عند اشتعال الرياحِ**

**تصيرُ هوىً**

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٣٨، ٣٩ .

**مثقلاً بالتباريحِ .**

**إن المسافة ،**

**تشولُ الذي يجيىء إلينا**

**فراتاً**[1]

إن تحوّل (الحمامات ) هذا، يدلُّ على تلبّثه بالسلام ، والاستقرار النفسي ، فالحمام ، رمزٌ للسلام . ومثل هذا التلبّث حريٌ به أنْ يكون حبًا ، وطمأنينة ، ليكون السلام مساوياً للحبّ المثقل بالصبابات الروحية . وفي هذا طمأنة للروح ، واستبشارٌ للحياة .

وَمِن الألفاظِ الأُخرى التي سجلت حضوراً في ديوانِ الشاعر لفظة (المحب ، أُحبك) في تناغمٍ روحي يقول في قصيدة (في العام ١٩٩٩ : تشكيل وجداني) :

**أنا ... سأظلُّ هكذا : مِثلما تنثرُ الأشجارُ فيأها حين تفتحُ الشمسُ نفسها للنور ؛**

**سَأظلُّ إلى أن يستقبلني الموتُ**

**أو يمنحني عامٌ جديد عمراً جديداً .**

**فإذا استقبلني الموتُ ....**

**فسأذكركِ هُناكَ عند ربٍّ لا يموت،**

**وإذا استقبلني عامٌ جديد ،**

**فأنا ميتٌ ، وحيٌّ بكِ**

**وسأعلقُ في جبينِ الشمسِ نبضاً يقولُ : أحبكِ أيَّتُها الحوريةُ.**

**طُوبى لي .. أنا المُحبُّ (عبد الكريم ) .** [2]

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٤٤ .

(٢) عشب الأفول : ٧٣ .

إن هذا التمازجَ الدلالي الذي انعطفت إليه جملتا (أحُبك أيّتُها الحورية ، أنا المُحبُّ( عبد الكريم) يُفصحُ عن هيامِ الشاعِر بالمحبوبةِ التي شكلّت عندهُ حافزاً للحياةِ والتألقِ مِن خلالِ انتقائهِ الألوان في قولِهِ في النص نفسه :

**أيتُها الحوريةُ :**

**عامٌ جديدٌ يَنحني لعمركِ المديد**

**وها أنا أنقش فوق شبابيكِ زهرةً حمراء ،**

**وأخرى بيضاءُ .**

**وأزرع على انتباهاتِ عينيكِ غابة زيتون،**

**ورفيف حماماتٍ بيض .**

**تُرى ... ستذكرينَ أَيامي التي عُلّقتُها على جبينك**

**شمساً لا تعرفُ المغيب ،**

**وندىً أخضَر يبلُّ الروح ؛**

**ندىً مثل وجعي عليكِ ؟!** (١)

إنّ (الزهرة الحمراء) و(الزهرة البيضاءَ) ، (وغابة الزيتون) و(رفيف حماماتِ بيضِ) و(الندى الأخضر) ، شَكلتَ لوحة جمالية تناغمتِ الألوانِ فيها فتآلفَت ألفاظُ الحُبِ ؛ وكيف لا والألفاظ هي الوعاء الذي يصبُ فيها الشاعرُ شعورهُ ، ليحققَ معانيَ ، تكون فضاءً رحباً يحتضن تجربتهُ الخاصة التي تمخضت عن ظروفٍ وتجارب عديدة ، فالألفاظ ليس لها ملجأ، تأخذُ فيهِ خصوصيتها ، وتدخلُ في التصويرِ إلا في الشعرِ ! فالمعاني الشعرية التي تحملها اللغة ترتكزُ على أساسٍ مزدوجٍ مِن المرجعِ والدالِ (٢) .

---

(١) عشب الأفول :٧٢

(٢) ينظر : اللغة العليا ،النظرية الشعرية ، جان كوهين : ١٣٣.

وَما أن نقف على قصيدتهِ (٦ساعاتٍ للأرقِ الجميل ) حتى نَحسَ بذلك التوحد الوجداني بين الشاعرِ وحبيبتهِ ! فقد كشف الحوارُ الذي امتدَ على جسد القصيدةِ عن تلكم الإحساسات التي يسبحُ الاثنان فيها يقول :

**دَقتِ الساعةُ الثانية :**

**قُلتُ : أُحبكِ**

**أيتها الغزالةُ الراعفةْ**

**فاساقطُ المسكُ في وَجَعِ الروحِ**

**وثانيةً :**

**قُلتُ : أُحبكِ**

**أيتها الغزالةُ المرهفة**

**فانسالَ مِن القلبِ كُلُّ دمي**

**يرسم نبض عينيكِ**

**وقُلتُ: أحبكِ**

**فَقلتِ : (( أموتُ عليكَ .. ))**

**فَمِتُّ**

**دقتِ الساعةُ الثالثة**

**كُنتُ أبكي ..**

**حين احترقتُ بضوءِ خُطاكِ**

**وَحين انتضى وَجهُكِ السَّمح سيفَ المحبّين ،**

**أرقتُ دمي على اللحظة الهائمةْ ..**

**فكنتُ .** [١]

---

(١) عشب الأفول : ٥٤ ، ٥٥ .

فمن خلالِ اصطفافِ الألفاظِ في هذه القصيدة (أحبكِ ، الغزالة الراعفة ، نبضُ عينيكِ ، وجهك السمح ، أنا هو ) حاولَ الشاعرُ ان يخلقَ نوعاً من التوافقِ ، والتناغم النفسي بينه وبين الحبيبة ، نجح في نقله للعالم الخارجي (المتلقي) عن طريق الألفاظ الرقيقة الجزلة، وفي النص كاملاً تكرر الفعل (احبك) ، أربع مرات ، ومثل هذا التكرار يوسع الصورة ، ويمنحها نبضاً خاصا ، ليستوي الحبيب ، والحبيبة : أنا هو أنت [١]

وفي هذا اقتران روحي ،يلغي كل ما من شأنه النظر إلى الجسد . ومعنى ذلك ، ان النص في كل صوره وتركيبته اللغوية ، وانعقاده في نقطة الروح ، يشير إلى دائرة سمو ذلك الحب ، الذي يصل إلى حدِّ القداسة .

هكذا كانت ، دلالات ، ألفاظ الحب ، في نصوص الشاعر .

**ب – ألفاظُ الحزنِ :**

تشير ألفاظ الحزنِ إلى (النفسية القلقة الحزينةِ للشاعرِ ، وهو يجذفُ ضد التيار أحياناً ، أو يستسلمُ للتيار في أحايين أُخرى ، معمقاً تلك المشاعر وناسجاً هالة فوق الشرخ الروحي) [٢] .

إن النزعة الحزينة في الشعر العربي تتأثر بمجموعةٍ مِن العواملِ يقفُ في المقدمةِ منها إحساسه الإنساني في العصر الحاضر الذي قام على مشاعرِ مِن الغربةِ، والضياع ، والتمزقِ لعجزها عن الملاءمة بين منطقَها ومنطق الوجود الخارجي؛

---

(١) عشب الأفول : ٥٥ .

(٢) رماد الشعر :١٣٠

ولإحساسها بالضآلةِ في هذا الوجود اللا متناهي، وبأن ما ينتظمُ في هذا الكون في النهاية رغم الاكتشافاتِ والمنجزات المادية، قانون غير منطقي[١].

وعند قراءة مجموعاتِ الشاعرِ وجدنا شيوع الفاظٍ عبرت عن تجاربهِ المؤلمة الحزينةِ التي صَوّرت لنا يأسهُ تارةً ، وحزنهُ وأساهُ تارةً أخرى ، حتى شكّلت معجماً اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظِ ارتبطَت بتلك التجاربِ ، ومِن هذهِ الألفاظِ (حزن ، ودموع ، وشجون ، وأسىً ، وجراح ، والنواح ، وظمأ ، وشقاء ، وبكاء وهجر ، و...) .

أنَّ هذهِ الألفاظ تشيع في مجموعاته الشعرية (الدفء البارد ، عن الفارس والصيف الآخر ، وارتفاعات الشفق الجنوبي ، وعشب الأفول، وزهرة البرتقال) .

ففي نصّه (نصف إغفاءة في الليلة الأولى من عام ١٩٧٠ ) يقول :

**تألق الجدبُ**

**في مقلتيَ .... عرش الحزن**

**ونثت المزن**

**أمطارَ صيفٍ .. ما تروى فيؤها الآسيان**

**والعشبُ**

**فأفلتت أعنة الرماح والخيلِ**

**وصلبت جماجم الموتى**

**وأُطعمت عيونهم ترتيلة الليل** [٢]

---

(١) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، د.السعيد الورقي : ٢٥٦.

(٢) الدفء البارد : ٥ .

إن النص ، يسبح في كون حزين ،شكلته هذه الألفاظ التي ترتمي في دائرة الحزن : (الجدب ، والحزن ، وأمطار صيف) وسواها . ومثل هذا التكثيف ، يفضي إلى القول ان الشاعر وقع في شباك حالة الاغتراب ، التي تعذبه ، وتغذي فيه نظرة اليأس والتشاؤم ، والقلق .

وفي (قصيدتان ١– في البدء كان الليل ) يقول :

**كظلي الذي تسحقينه**

**كقلبي الذي تهجرينه**

**تلوح القصائد**

**حزينه** .(١)

النص كله يوحي بالحزن والمفردات (تسحقين ، وتهجرين) تحمل تلك الدلالة، التي ينتج عنها التعبير عن المشاعر والأحاسيس بالقصائد الحزينة وان عنوان القصيدة يرتبط بالحزن ، بيد إنني اعتقد انه لا يعيش ذلك الحزن ، إذ إنه لا يسلم له، وهنا يتسلل الحزن إلى (قصائده) ، بعد أن اضطربت العلاقة بين الحبيبين . وتُعدُّ عتبة النص : العنوان : في البدء كان الليل ، إفصاحاً عن الوحشة ، والحزن ، وانفراط الأماني .

وقد يلجأ الشاعرُ إلى مشاطرةِ حزنِهِ معَ وطنِهِ ؛ فكلاهما غريب ، كلاهما عذبهما العشقُ ، وكلاهما جريح ، يقول :

**مَن يَحمل لي معشوقي، الليلة ، اقتلهُ ... انتبهوا**

**هذا الغبشُ الحلوُ**

**شال العشقا**

---

(١) الدفء البارد : ٥٨ .

**فعَلى عينيهِ الطيرينِ ... الشِعرُ – التعبُ**

**والحزنُ الواجدُ والغضبُ**

**يا مَن يفتح في الجسدِ المورقِ باباً يخضرُّ على اعتابهْ**

**مَاء الغُربهْ**

**هذا جسدي وطنُ للماء، ورأسي صوت يأتي من فرجة باب الخوفِ**

**أصلبْهُ**

**فكلانا عذّبَهُ العشقُ**

**وتقاذفنا العُذّال ؛ ولكِنّا جُرحْان**

**الأول : ينزفُ ، والآخر ندّى غضبا** (١)

فالدلالاتُ النفسيةِ للألفاظِ (التعب ، والحزن ، الغضب ، مَاء الغربة ، باب الخوف ، عَذّبهُ العشقُ) ، ترسم صورةً تمتدُ من كيان الشاعر، ليتشارك فيها مع كيانِ الوطن تستندُ في بنيتها الرئيسةِ إلى الحزنِ ، الذي اسهم في اقامةِ بنيتهِ التكوينية التي تنبثُ صورةً للمشاعرِ المعذبة الحزينة.

ويعودُ الشاعرُ مرةً أخرى ، ليشاطر حزنهُ مع الوطنِ ، وكيف لا والوطن هنا هو الحزنُ بعينهِ لأنهُ الجرحُ الذي يَنزفهُ ، يقول في قصيدته (النزف):

**أنزفُكَ الآنْ**

**حَسَكًا ، أو سعفًا**

**تمراً أو مَاءْ**

**أبتَردُ الآنْ**

**دمَ عُشبٍ ، أو رَجْعَ غناءْ**

---

(١) عن الفارس والصيف الآخر : ٨٢،٨٣ .

**فحينَ تسوخُ الروحُ بنبضُ الطينْ**

**ويبقى خيطٌ بين النزفِ وبيني**

**سأُعمِّدُ جرحي بالوجعِ الدري الموقدِ مِن شجرةْ**

**واقولُ : ( يا اللـ....ـه )**

**تقتلني وأَحبك .** (١)

إن صورةَ الحزنِ في النصِ تتأسسُ مِن خلالِ خطابِ الشاعر لوطنِهِ الذي هو الجرحُ الذي ينزفهُ ، وهو حزنٌ يكشفُ عن اغتراب الشاعر ؛ وهذهِ الصورةُ تُمثل ان ذات الشاعر: حاضرة بدلالةِ (أنزفُكَ الآن ) ممتدة إلى (المستقبلِ) : (سأعمدُ جُرحي بالوجعِ الدريِّ) ، ليعلن رغم الحزن ، و الألم والوجع حبهُ اياه .

فضلا عن ذلك ، فان التحديد (النعت) في النص القراني ﴿كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ﴾(٢) . المتناص مع تجربة الشاعر يشير إلى قدسية هذا (الوجع) ، من ناحية ، واصطفاف النص مع امتداد الحزن ، وكل ما ينشئه الحزن ، على حياة معذبة .

وَتتبثقُ ألفاظُ الحزنِ في سياقٍ آخرَ كشفَ الشاعرُ مِن خلاله ِشعور الذاتِ بأنها أصبحت مستودعاً للألمِ ومرساةً للحزنِ ؛ يقولُ في قصيدته (أربع صور على وجه الصيف الثالث) :

١-

**من ظليّ ينساب الجرح**

**مِن حزني يَقتاتُ الملحُ**

**والليلُ المهجورُ على قدمي**

---

(١) زهرة البرتقال ، ٩ .

(٢) سورة النور ، الآية : ٣٥ .

**صهوةَ مُهرْ ،**

**تخبو ... ظمأي في صحراءَ الجدبِ .**

**٢-**

**نصف الصوره :**

**كان الدربُ**

**قفراً ،**

**كان القلب**

**، آه ! يا قلبي المحزون**

**قبرا**

**تتصارخُ فيه الأمواتُ**

**وتسوخُ الأصواتُ**

**في أعماق البئر المجذوبهْ**

**النصف الآخر :**

**كان الصبُّ**

**مزكوماً حتى العظمْ**

**يشرب شعراً موزوناً**

**وينام على صخب الهمْ .** (١)

هذا نصٌّ مشبعٌ بالحزن حتى بات منضبطاً بحركة الحزن و(الهم) ، و(مزكوماً حتى العظم ) ، في بئر مجنونة ، تهوي فيها الأصوات .

إن نصفي الصورة : النصف الأول ، والنصف الآخر ملتحمان التحاماً عضوياً ، هو التحام الحزن ؛ لأن النص كتب في الذكرى الثالثة لنكسة حزيران التي حدثت في

---

(١) عن الفارس والصيف الآخر : ٥٥ ، ٥٦ .

٥/حزيران /١٩٦٧ودلالة هذا هو التاريخ الذي سجله الشاعر إذ ثبت تاريخ كتابته في ٥/حزيران /١٩٧٠. فالحزن ، هنا ردة فعل ، وصدمة ذهول لما حل بالعرب ، كان هذا الحزن المستوي في قصيدته ، نتاج مرحلة انتكاسٍ ، وهبوط إلى أسفل السُلم ؛ لأن (( القصيدة ، هي بنيَة حية ، معقدة ، مركبة، توحد بين الشاعر، وعالم ... وتضم الكون في إهاب رحب فسيح)) [١]

إن الاغتراب ، مصدرٌ مِن مصادرِ الحزنِ ؛ وهو إحساس مرتبطٌ بقلق الذات، ((وهو قلقٌ نفسي موثقٌ بالوجودِ الإنساني في حياةٍ مضطربةٍ تحوِّلُ كُلَّ شيءٍ ثابتٍ إلى حركةٍ قلقةٍ تثيرُ المخاوف))[٢] هذا الفهم نجد صَداهُ في قصيدتِهِ (غُربة) التي يقول فيها :

**في سَفَري ... يتراءَى لي وطنٌ ألبسُهُ مثلَ حفيفِ حَمامْ**

**أو مثلَ دمِ العنقودْ ،**

**فإذا جُنَّ المغرب يَحملُ وجهَ أَبي المقتولْ**

**نثَّ دمي وطني ،**

**فبكيتُ كما يبكي في الزَّهرِ هديلُ حمامْ**

**أويبكي- مِن وجعي- صوتي المعقود**

**قُلْ لي كيف يكون دمي وطناً**

**يحمل نعشي برداً مِن بَلّوْرْ**

**داهَمَهُ غصنٌ مِن ألقٍ فتسامى النبضُ سماءً**

**تُلبسني جُنحَ النسرِ ،**

---

(١) جماليات القصيدة المعاصره ، د.طه وادي ، ١٣٠

(٢) رماد الشعر : ٩٤

**و مواء النورْ ؟**

**أيتها المجبولةُ مِن وجعي**

**كوني لي قمحاً و ضماداً**

**وسماءَ غمامْ**

**فالبردُ هنا قصبٌ ، والماءُ حمامْ**

**والغربةُ عَاقولْ**

**الغربةُ ، نضحُ دمي المطلولْ**

**الماء: ظماءْ**

**الغربة((شيك)) هواء**[1]

فحالةُ الحزنِ تصدرُ عن شعور الشاعرِ الذي يبكي وطناً يحملُ وجهَ أبيهِ المقتول (القتل مجازي ) ، فيبكي ويبكي معهُ صوتهُ المعقود ؛ والشاعرُ يُركزُ على الالتفاتِ في ألفاظٍ مِن نحو ( في سفري ، فبكيتُ ) أو ( يبكي ، قُلْ لي كيف يحمل ) فينتقلُ مِن حالة التكلمِ إلى الغائب إلى المخاطب ، وفي هذا التفات وإذا كان يحمل دلالاتٍ حزينةً ، تكشفُ في الوقتِ نفسِهِ عن القلقِ النفسي الذي يجتاحُ الشاعر ، فيكون بذلك معادلاً موضوعياً لما يجيشُ في أعماقه من الألمِ والحزنِ ، فيعمدُ إلى التركيز على لفظةِ (الغربة عاقول ، والغربةُ نضحُ دمي المطلول) . ففي هذا نهج يعمق الغربة ، ولاشيء من الغربة الاّ : الظمأ ، والإفلاس = (شيك) هواء . وهذا أمر يشير إلى أَنَّ ((اللغةَ نبعٌ خصبُ بين يدي الشاعر فهو يفيضُ ويغدقُ ويشح ، ويَنضب إذا لم يتحسسْ بأسرارِها))[2] .

---

(١) عشب الأفول : ٧٨،٧٧.

(٢) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : ١٢ .

وقد يكونُ حزنُ الشاعرِ حزناً ظاهراً فقط تخفقُ الألفاظ في التعبير عنه ، فلا يشيعُ في نفوسِنا ألما ، يقول في قصيدتِهِ (الدفء المصروع) :

**قلبي، يا ناري الملتهبه :**

**ليلٌ تتساقطُ أنجمه**

**تهوى للقاعِ بلا بسمه .**

**أَي الأنغام المسلولهْ ؟**

**تروي نيرانا مخبوله!!**

**وأنا يا ناري الملتهبه**

**مذ كان الغيث ... أنا حزنُ**

**مُذْ هَفَّ البرقُ المرتعش**

**مُذْ كانت عشتار** [1]

فَألفاظٌ مِن مثلِ ( يا ناري الملتهبه ، تهوى للقاعِ ، أنا حزين ، مُذْ كان الغيثُ)، لا تنبثق مِن حالةٍ صميمة مبعثها واقع حال حزينٍ مضطربٍ تتأججُ فيها شتى ألوان الحزنِ ، وكأننا بلغة الشاعر قد جمدَت بين يديهِ ، كما تتيبسُ الأرض مراتٍ فلا تنبُتُ شيئاً [2].

واذا كنا لحظنا في قصيدته تلك : (الدفء المصروع) ، قلقاً لغوياً ذا علاقة باردة ، فإن قصيدته (انفاس تحتضر) _ وهي من قصائده الاولى المكتوبة ١٩٦٦_ تغرق في حزن ذي أواصر صداقة متينة بالشاعر . يقول :

**وحدي هنا ..**

---

(١) الدفء البارد : ١٦ .

(٢) ينظر : سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : ١١، ١٢.

**في غرفتي**

**أمتص أحزان الجماجم والعظام**

**في غرفتي**

**ينساب من قيثارها المجنون أصناف الظلام**

**وبلا منام**

**أضرمتُ كل مدامعي .كل الشجون**

**أضرمتها حتى الجفون**

**فغدت تئن بصوتها الرطب الغريبْ**

**تنداح مسرعةً لأحضان اللهيبْ**

**وبلا نحيبْ**

**شيعتها ...**

**فدمي ، يمج الصمت يرنو للسماء**

**يهفو ، فيبصقهُ الهناءُ إلى الفناءْ**

**ليبث في قلبي جراحات لداء**

**داءٍ عياءْ**[1]

هنا يقفل الحزن أبوابه ، ليكون سجنا رهيباً ، يقبع فيه الشاعر من دون حراك يُذكر . ولعلَّ مما يساند ما ذهبتُ اليه هذا الحشد من الألفاظ التي تدل على الحزن ، وعلى مرادفاته ، وما يتصل به .

إنّ النص ، يتقمط بحبال من قُنّب ، ليس بسبب ارتمائهاُ (ألفاظ الحزن) ، في احضان الرومانسية ، وانما بعلة الالتفات إلى الداخل . فعين الشاعر الداخلية ، هي

(١) الدفء البارد : ٤١،٤٢ .

التي بحثت في البئر العميق ، لتخرج ألفاظا ، وتراكيب ، تتساوق مع جيشان العاطفة ، وتثبيت الانفعالات الدافقة . ولعل العدسة اللامة ، تمثلها الجملة الشعرية (فيبصقه الهناء إلى الفناء) ، ليكون الموت نهاية للألم والحزن .

ويقول في قصيدته (مطر ..... وسياب) ، لابساً قناع الشاعر السياب :

**تدوسني سنابك المطر**

**تؤلمني ..**

**تغرز في عروقي اللهيب توقد الضجر**

**فأرتمي ..**

**أسّمرُ العينين في ذوائب الظلام**

**ألقط منها السنبلات المتعبات**

**أصلبُ أذنيَّ على مقصلةِ الميزاب . لا أنام**

**أُفَتِّش ..**

**يغوص رأسي في شواطئ العدم**

**أبحث عن سيجارة .. دخانها ، يقتلُ فيّ وحشة**

**... الحفر**

**أبحث عن سحابة أديمها نفاق**

**تنقلني إلى تهامس الخرير .. وانتفاض أغنيات**

**... معشبات**

**أفتش ..**

**تعيا يدي ... ترتعشُ**

**أصيخ للسيف الذي تسنه حناجر الغيوم**

**وللبروق الناشبات في دمي مخالب النسورْ**

**أضرم الف دمعة تمور**

**تجرّح الصهيل ..تنثني**

**تكسر النصال في النصال في النصال**

**فيورق الذبال**

**تفقّس الهموم**

**عقارباً .. سموم** (١)

هذا نصٌّ تعمدتُ أن أسجل بعضه بهذه المساحة ، لأنه متشابك يأخذُ بعضه برقاب بعض ، ليشير إلى القتامة التي سببّها الحزن.

لقد لبس الشاعر قناع السياب : الشاعر الذي غلبهُ الحزن والألم ،

ومثل هذا الحزن يقع تماماً في دائرة الاغتراب والتفرد ، ولذلك تحتشد في النص ألفاظ ، لا تورث الفرحة ، ولا تفتح باباً للأمل . وفي هذا انغلاق على الذات، سببه الإحباط ، وعدم القبض على الأمنيات التي ينبغي أن بقبض عليها الشاعر فألفاظ مثل هذه (تدوسني ، تؤلمني ، تغرز ، توقد الضجر ، أسّمر العينين ، ذوائب الظلام ، تكسّر النصال ، تفقس الهموم ، العقارب والسموم) أقول أن مثل هذه الألفاظ تتشابكً عضويا لإنتاج نص يسبح في كون من الحزن غير المنطفئ .

إن خصوصية التجربة الحزينة ، هي نتاجٌ لإخفاق حياتي ، ونتاجُ لوعي متقّدم ، ووجدانٍ مستفزٍّ، غير قادر على التكيف مع الزمان والمكان .

---

(١) الدفء البارد : ٣٤ ، ٣٥.

**ت – ألفاظ الطبيعة :**

من الموضوعات التي أولاها الشعراء أهمية كبيرةً هي الطبيعة ، فبروز الطبيعةِ في الشعرِ على نحو خاصٍ، والفن ، عموما له ، دلالة حية على نقاءِ الحسِ لدى الشاعر، واهتمامهِ الجدي بعملية الخلق والإبداع ، والابتكار ، على أن لا تقع التجربة في دائرة النقل المباشر، وإنما ينبغي أن تكون الطبيعة ذات نبض خاص[١] .

والطبيعة حاضرة في قصائدِ شاعرنا ، ومتداخلة مع موضوعاته الأخرى فهي في حزنه، وعشقه، وخوفهِ، ويأسهِ، فلا غرابة في هذا الاهتمام ومثل هذا التداخل يعود إلى أن الطبيعة بالنسبة للشعراء عامة والرومانسيين خاصة ،تمثل لهم الملاذ الآمن، الذي تأوي إليهم أمنياتهم وطموحاتهم[٢] .

وثمة سؤال يثار هنا ، هل هذا الفهم يتعارضُ مع النظرية التي تجعل الفن الشعري بوصفهِ فناً ذاتياً، والإجابة تقول إنهُ (( ليس في هذا الموقفِ أي تعارض مع النظريةِ التي تجعلُ الفنَ نوعا من الجهدِ الذي يبذلهُ الإنسان الحي، يحقق التكامل بين نفسِهِ، وبين الأشكال، الأساسيةِ للعالم الطبيعيِ وإيقاعات الحياة . إن الشاعَر إذ يندمج في الأشياِء ، يُخفي فيها مشاعرهُ وقد قِيلَ ذات يومٍ : إن الفنانَ يُلّونُ الأشياءَ بدمِهِ ))[٣] .

لذلك فلا يستطيعُ أيُّ شاعرٍ العيشَ بمعزلٍ عن الطبيعةِ ، وألوانها وموحياتها، لأنها تمثل معيناً غنياً ومصدراً هائلاً للوحي والإلهام[٤] .

---

(١) ينظر : خصائص الشعر الحديث ، د. نعمات فؤاد : ١٦٠.

(٢) ينظر : رماد الشعر : ٦٤

(٣) التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين اسماعيل : ٦٥ .

(٤) ينظر : الشعر العربي الحديث في لبنان بحث في شعراءِ لبنان الجدُد مرحلة مابين الحرب العالميتين ، د.منيف موسى : ١٦٠.

وعلاقة الشاعر عبد الكريمِ راضي بالطبيعةِ علاقة قوية ، وبَدَت واضحةً في اغلبِ قصائدهِ التي جسدَت شغَفه ُبها وحبهُ لها ؛ فهي ماثلة ، في كلّ نصوصه ، وعند استقرائنا لمجموعاتِهِ الشعريةِ وجدنا شبكةً كبيرة من الألفاظ التي تصور الطبيعة وَماَ فيها ، مثلِ (أمطار ، الطيور ، النهار ، والندى ، والروض والإعصار، والليل ، والنجوم ، والصباح ، والمساء ، والبحر ، والنهر ، والشتاء ، والصيف ، والنخيل ، والريح ، والعشب ....).

يقول في قصيدته (ارتفاعاتُ النهارِ) ، وقد وظف مظاهر الطبيعة :

**حِين أُغني**

**تهفو كُلُّ طيور الأرضِ**

**جَذْلى**

**تفرشُ صوتي ،**

**فتحومُ مناقيراً ... تمتدُ على العشب الغَضَّ**

**شجرُ صوتي**

**مطرُ ..**

**يتدافعُ**

**نحو الأرضِ ،**

**فألتمُ على بعضي**

**وأغني...**

**يا وجهاً يضوَّعُ دفءً**

**وهوىً أبيض مثل الثلجْ**

**فأكونُ بهِ مَلِكاً**

**محفوفاً بالتبريح وبالوجد؟**

**وأكونُ هوًى تزّنبقُ فيه تباريحي**

**فانا رجل ... ينمو في جفنيهِ الشجرُ**

**طيراً يفتحُ جنحيهِ على صوتيِ**

**مطرا يمتدُ عليهِ ،هوًى، مطرُ**[١]

يبدو النص غابة متشابكة من ألفاظ الطبيعة وعناصرها الزاخرة بالحياة ، الأمر الذي جعله : (النص) ، يتحرك باتجاه طريق مليءٍ ، بالبهجة والاستقرار . فالغناء : طربٌ ، وانفتاحُ النص على الاهتزاز الروحي والجسدي . فالعشب ، هنا ، هو ليس العشب في الطبيعة ، انه الأماني الصغيرة ، و(الشجر) ، هنا دلالة على اللون الذي يشول صوت الشاعر إلى أحضان الدفءِ . و(المطر) هنا ، دلالة النماء، والنقاء . و(الطير) ، ذو دلالة تنفتح على الحرية في الغناء : (الصوت).

هكذا ، كان النص ، يحملُ نبضاً خاصاً ، وكياناً فريداً ، ومتشحاً ، من أول جملة شعرية إلى آخر جملة ، بوشاح الطبيعة المتفاعلة مع ما في نفسه من احلام حركت ، الحياة بقوة وعنفوان ، في دلالتها . ومثل هذا الفهم ، لم يكن بعيدا عن فهمِ الشاعر نفسهِ الذي ذهب إلى القولِ : باننا ((نجدُ الطبيعة كئيبة ذابلة وخرساءُ نتيجة حالةٍ هي تلك في نفس الشاعرِ ، ونجدها متشحةٌ بالنُّضرة ومضمخةً بالعطرِ نتيجة موقفِ انشراحٍ واطمئنانٍ ، فهم بذلك يتحدون معها ، ويحيون في داخلِها ؛ وبذلك يكشفونَ عن خبايا النفس الإنسانية لا الطبيعة)) [٢] .

---

(١) عشب الأفول : ٢٣،٢٤.

(٢) رماد الشعر : ٦٥.

وقد هيمنت لفظتا (الندى) و(المطر) على اغلبِ مجموعاتِ الشاعر ، وتنوعت دلالتهما ، بحسب حالتهِ النفسية لتفتتح الدلالة على تجربة موضوعية متعددة القراءة، ففي قصيدتهِ (أميرة الفصولِ) يقول :

**أُسَمِّيكِ زهرَ القُرنْفُل والبرتقال**

**أسميكِ نبض الندى**

**وفيض النهارِ والأغنياتِ** (١)

إنَّ لفظة(الندى) شكلت دلالة العطاء ، والنماء ، وقد تحمل دلالة رقة المخاطبة ، وحيويتها ، وفيض النهار بكل إشعاعهِ ونورهِ ، وهِباتهِ .

وتأخذُ لفظة النّدى أبعاداً تعبيرية ذوقيةً موحيةً تمنحُ الشاعرَ العافيةَ ، كما في قولهِ :

**وأنتِ هناكَ**

**أشمُ رائحة الندى النبيّ**

**فألبسُ قميص العافيةْ،**

**وأغفو في عشبِ ألامان،**

**طوبى لكِ،**

**وأنتِ في صفوفِ اللهِ** (٢)

فرائحة الندى لفظهُ أكسبت النصَ حيويةً وبهاءً ، حتى ألبست الشاعر (قميص العافية) مما جعله يُغفو على(عُشبِ الأمان) ، ولعل دلالة (عشب الأمان) ، تفضي إلى مكان معافى ، أو حضن دافئ .

---

(١) عشب الأفول : ٦٦ .

(٢) زهرة البرتقال : ٤٧ .

لقد كشفت هذه اللفظة (الندى) عن ارتياح الشاعر واطمئنانهِ وشعوره بالأمان بدليل قوله (أغفو) .

**وفي نصٍّ ، اسماه : ( صباح الخير ) يقول :**

**يَسعدُ صباح سيدة الندى والغصون**

**يَسعد صباح الغفوة التي**

**تنحت دعَاءَها بماءِ الذهب .**

**وفضَّة القلب .** [1]

عمد الشاعرُ تعبيراً عن سعادتِهِ، وانشراحِهِ بإشراقةِ الصباح أن يُسمي سيدَته، او محبوبتَه (سيدة الندى) وهنا ، إشارةٌ ، تكرّس منحىً دلالياً ، يشير إلى الرقة المتناهية والصفاء الأصيل . أي أنها رمزٌ للرقةِ وللجمالِ ولكل شيءٍ جميل .

ولكن هذه الدلالة ما تلبثُ أن تشكل منحى دلالياً آخر : يقول في نصٍّ أسماه:

(مستوحش)

**الطريق موحشة بدونك**

**والندى نجمةٌ من عطش !**

**الندى متعبٌ في الطريق**

**والطريق نبأةٌ راعفة**[2]

في هذا النص ، نرى الأسى، والشعور بالحزن يتمكنان من الشاعر ، فالطريق موحشة بدون الحبيبة ، ولذلك تأخذ لفظة (الندى) بعداً دلالياً جديداً يختلف عن توظيفاته السابقة لهذه المفردة ويمنحه بعدا سلبياً فهو ، يدل هنا على اليَبْس ، وعدم الريّ ، وتلاشي الأماني ، ومن ثم نزف العافية. الندى متعب في الطريق . كل هذه

---

(١) زهرة البرتقال : ٥١ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٧ .

الأحزان لغياب تلك المرأة . واللافت ان لفظة (الندى) هنا ، تحولت إلى مستودع من العطش والتعب المساوي للألم والحزن .

وتنحتُ لفظة (الندى )، دلالة أخرى تشير إلى السقي ، والرَّي . يقول في قصيدته (عرس الدم) التي كتبها الشاعر في أحداث السودان :

**والتي رشّتِ الماء للمتعبين غداةَ استحثّتْ خطاهم**

**علّقتْ وردةً بقميص الحبيب ،**

**وارتدت ثوبها الأبيضا**

**مثلما تبعث الأنجم ُ**

**. في دجىً . وجهها المسبلا،**

**وارتقتْ صوتها :**

**((خزامى واسُ**

**جبين حبيبي**

**و((هيل)) وماءُ**

**عيون حبيبي**

**حبيبي تعالَ ، فرشتُ لك المنزلا**

**وطيبتُ صدري بريح الحقولِ**

**كما تشتهي .**

**حبيبي تعال ، فقد مسّني الوجدُ**

**ضمَّ احتراقي**

**، فانت كما قالت الباكرات ،**

**ندىً لامسَ السنبلا .))**[1]

---

(١) عن الفارس والصيف الاخر : ٣٨،٣٩ .

تُسهم ألفاظ الطبيعة الأخرى في النص في بلورة الدلالة و(الماء ، والوردة ، والخزامى ، والآسى ، والدجى ، وريح الحقول) جسور تعبر عليها الدلالة الجديدة ، لتكون في البؤرة التي شكلت الجملة الشعرية (ندى لامس السنبلا) . فالندى هنا (الماء) الذي قال فيه الله عز وجل ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾[1] . الماء الذي يوفِّرُ السلامة ، ويمنح الزرع والفرح والعافية .

إن السياق الشعري، هو المسؤول الأول عن منح الهوية الشعورية الجديدة للألفاظ ، وتوظيفها في التجربة الشعرية هذه ، او تلك ، ويكون لإحساس الشاعر بالألفاظ، ودلالتها أثرٌ في اختيارها ؛ لان (( الشاعَر الحق هو من يتميز عن سائر الناس ، بإدراكه لمعاني الألفاظ من قوةٍ، فالكلمةُ عندَهُ لا تُفسر بالعقلِ وحدهُ ولكنَّها تفسر كذلك بالقلب ، والخيال ، فاذا ما ترددت لفظة ٌفي ذهنه كان لها أصوات مدوية في داخل نفسه))[2] .

وهذا ما تعمل عليه لفظة (الندى) ، في (الوتر الخامس) ، من قصيدته (تقاسيم على عود قديم )، وقد وفَّر للكلمة سياقا ًشعرياً ، مؤسساً لها دلالة . يقول :

**أكلما اقتربتُ من دمي ، صرختِ : لا**

**ورحتِ ترسمين لي**

**يمامةً من سعف الجنوب ؟!**

**أتعلمين إنني حين يجوسني ندىً**

**أذوب ؟**[3]

---

(١) سورة الأنبياء : الآية ٣١.

(٢) فنون الادب ، هـ.ب تشارلتن ، تعريب زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر : ١٧.

(٣) عشب الأفول : ١٧.

السياق ، هنا ، هو المسؤول عن انبثاق الدلالة . فواقع الحال هو محاولة حثيثة للاندماج الروحي ، أو التوحد (اقتربت من دمي) ، ورسمُ يمامةِ سعف الجنوب، احلالُ في مشهد مكاني أليف . من هنا تكون دلالة (الندى) واقعة في دائرة: الحُبِّ، والدفء ، والأمان .

وتأخذ دلالة (الندى) ، بعداً آخر ، يتضاد مع الدلالات التي مرّت بنا . يقول في قصيدته ( ثلاث قصائد لوردة النرجس ) :

**وردة النرجس الآسرةْ :**

**مرَّ بي طائرُ الحزن فاصطدتهُ متعباً .**

**مرَّ بي في الضحى ،**

**مرَّ بي وامَّحى ،**

**غير َانكِ غيبته في الندى ،**

**فانتضى الوردة القاتلةْ** (١)

في النص ، تثبيت أقدام على طريق موحشة .. هذا ما تشير اليه مجموعة الألفاظ : ( الآسرة ، طائر الحزن ، اصطدته ، متعباً ، غيبتهُ ، الوردة القاتلة ) ، ففي هذا تمهيد لفرز دلالة ( الندى ) ، لتكون هذه الدلالة مؤشراً لبيئة مناسبة ( مكان معادٍ) ، يكون فيها القتل حتماً .

وإذا ما انتقلنا إلى لفظة ( المطر ) ، فان الشاعر يعد من الشعراء الذين احتفلوا بالمطر احتفالاً مهيباً ضمن تداعيات ومراحل متنوعة ، وتنوعت دلالته عنده بين جمل ( الدفء البارد ) في مطلع السبعينيات سراً للمطرِ متمثلا بالحشدِ والأملِ وانتظار

(١) عشب الأفول : ٦٩.

للأرض العطشى ضمن الفاظ موازية لدلالة المطرِ او تقترب منها (السحب ، الرعد ، البرق)[١] .

ومن مظاهر ودواعي احتفاء الشاعر بالمطر ، قصيدته التي مرت بنا وأسماها (مطر ... وسياب ) يقول فيها:

**تدوسُني سنابك المطرْ**

**تؤلمني...**

**تغرزُ في عروقيِ اللهب توقدُ الضجرْ**

**فارتمي ...**

**أسَمّرُ العينينِ في ذوائبِ الظلامْ**

**القطُ منها السنبلاتِ المتعباتْ** [٢]

الشاعر ، هنا ، استطاع ، ان يتعامل مع المطر مؤطرا إياه ، بإطارِ تجربتهِ الوجدانية الذاتية . فلفظة المطر هنا ليست تلك اللفظة الموحية بالخيرِ والبركة ، والعطاء ، بل تحولت إلى( سنابك) تؤلم الشاعر ، وكأننا به يصف أوجاع وطنه وحرقة الضياع. والإحباط، ليكون مصطفاً مع الشاعر السياب، لان للسياب وجعاً آخر خاصاً في أعماق الشاعر ، كيف لا والسياب هو شاعر المطر؟ [٣] .

**ويقول في قصيدته ( قراءة في كتاب العشق )**

**أتذكّرُ حين وقفتِ على ظمئي،**

**ابتل العشب . الماء . فأورق غصناً رطباً**

---

(١) ينظر تداعيات سنابك المطر في شعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، الدكتور صدام فهد الاسدي : ١ .

(٢) الدف البارد : ٣٤ .

(٣) ينظر تداعيات سنابك المطر : ٢ .

**بدأ الشجرُ المستلقي في عينيكِ**

**يحبو ، وقف الشجرُ**

**صارت يدكِ**

**رمحاً يستلُّ قلوب العذّالِ**

**صارت يدك ..**

**جزراً ؛ فاساقط في وطنِ الجرحِ**

**مطرٌ غدقٌ**

**" اني حين بكيتِ ،**

**امتدّتْ بي جزرُ الوحشةِ**

**وارتاع الحزنُ . الوجدُ**

**واندسَّ بكفي فرحُ العطشِ. "**

**أتذكَّرُ :**

**في غصن الماءِ ..انفتح المطرُ**

**سقط المطرُ .**

**في وجد العاشق يجري النهرُ** (١)

هنا ، مقابلة بين الظمأ : ( وقفتِ على ظمئي ) ، وبين الرواء ، والإيراق ، واستواء الريق . وعلى وفق هذا ، فان دلالة المطر ، هنا ، تشيرُ إلى فضاء الروح، الفسيحِ بالأمل والخصب والإشراق، لم تعد ( سنابك المطر) تدوسه بل تحولت إلى ما يسد ظمأهُ فقد أضحت لفظة المطر أداة تعبيرية تكشفُ عن أبعاد الشعور الداخلي المليء بالفرح والأمل، لأن بمجرد مجيء هذه المرأة أعادت الارتواء لروحِهِ .

---

(١) عن الفارس والصيف الاخر : ٨١ .

وقد يجمع الشاعر بين المطر ، وما يشيرُ اليهِ (السحاب، الرعد، والمطر ) ويقول في قصيدتهِ ( نصف إغفاء في الليلة الأولى من عام ١٩٧٠) :

**الريحُ في قلبيِ عجوزٌ لفّها البرْدُ**

**والسُّحب و الأمطارُ والرعدُ**

**تُسمِّرُ ألسّفُنا**

**وتوقظُ ( الغاقاتُ ) من عمري**

**كأنما مرت على صدريِ قوافل البيدِ**[١]

هنا دلالة المطر تشير أيضاً إلى اليبسِ والبرودة والعجز ؛ لأن الشاعر يرتمي في أحضان قيود ، وفي دائرة ذكريات مؤلمة : (توقظ "الغاقات" من عمري).

وهكذا كان المطر ، او الوسيلة المطرية ، لغة تعبيرية ، سقتْ قصائد الشاعر عمقاً ، وغناءً ، فأبعدته عن الرتابة ، والصنعة ، لتدخلهُ (المطر) في جسد (القصائد)، موحية بدلالات متنوعة[٢] .

ويكرر الشاعر ، بإفراط ، لفظة ( الماء) لتأخذ أبعاداً دلالية مختلفة . يقول في نص ، اسماه : ( تقاسيم على زند مستوحشٍ فلسطيني):

**قُلْ لَها :**

**الغطاء الذي تتدثَّرُ فيه الأرضُ**

**من حرير ،**

---

(١) الدفء البارد : ٦ .

(٢) ينظر : تداعيات سنابك المطر في شعر عبد الكريم راضي جعفر : ٣ .

**الغطاء الذي يتدثَّرُ به الحريرُ ،**

**من حرير ،**

**الا غطائي الذي تتدثرين :**

**انه الماء ، والحزن ، والزهرة القاتلة** (١)

تفترش النصُّ في السطرين الأولين ، فسحةً من الرقّة ، والوسامة . بدليل تكرار لفظة (حرير)، مرتين ، ليدلف إلى الموقف الساخن المبتدئ بالجملة الشعرية : (إلا غطائي الذي تتدثرين )، ليكون (الماء) هنا الطريق الذي انشق من فعل عصا الاستشهادي ؛ انه طريق الثورة الفلسطينية .

وتأخذ لفظة (الماء) ، بعدها الحقيقي ، اذ يقول في قصيدته (ولكنها العيد):

**أأستطيع ان أُمسك بانتباهةٍ للعيد ؟**

**أضمّها ...عشباً ، ووردةً ، وماءْ ؛**

**لأرسم النشيدْ**

**على عينيك**

**ياحبيبتي .** (٢)

إن اجتماع (العشب ، والوردة ، والماء) ، إشاعة لجوٍّ بهيج ، فالعشب : اخضر ، والورد يختار لونها المتلقي ، والماء هو الماء الحقيقي ، غير انه يأخذ لونه بحسب الإناء الذي يحل فيه .

وثمة دلالة أخرى لـ(الماء) ، يقول في (٣- الصفصاف ) من قصيدته : (فضاءات مالك الحزين ):

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٥،٢٦ .

(٢) عشب الأفول : ٥٩ .

**كُلَّما مرَّ بي ، قلتُ : طينْ**

**أوقَدَ الماءُ في جذوته**

**فارتدى معطفاً من غمام الشتاءْ**

**خُلّب البرقِ ، لا ضوء ، أو هبةٌ قاتلةْ**

**ترتدي نضحَ هذا الغناء الضنينْ .** (١)

من عتبة النص : العنوان ، تستمدّ الجمل الشعرية ، دلالاتها . وابتداءً من لفظة (الطين) ، التي تشير إلى (الإنسان) ، يشعر المتلقي انه ، بإزاء نصٍّ موحٍ ، ومشحونٍ بطاقة إيحائية فـ(الطين) : الإنسان ، قادر على إيقاد الماء إلى درجة الغليان غير أن هذا الإيقاد : الثورة ، غير قادرة على الفعل الحقيقي ومعنى ذلك : أنْ لا ثمرة من هذا (الإيقاد) ؛ لأنَّ وقدهُ ذو برقٍ خلَّب :غير قادر على الفعل . وإذا ما احتجتُ إلى ما يصطف مع هذه الدلالة ، فإنني أشير إلى العنوان : (الصفصاف)، والصفصاف : شجر غير مثمر تعطي دلالة اللاجدوى.

ويأخذ (الماء) دلالة أخرى ، يقول :

**ونادى المنادي : اختفت زهرةُ العشق . ان النجوم أستبيحتْ**

**ولكنَّ صوتَ الفناجين يعلو ، وبوحَ الدِلال دمٌ**

**وفي الماء "هيلٌ" ، يرُشُّ على جبهة ِالدربِ .** (٢)

المشهد ، هنا ضاجٌ بحدثٍ مأساوي : (إختفاء زهرة العشق) و(استباحة النجوم) و(بوح الدلال دم) ، ثم (الماء) المشبع بـ (الهيل) ، الذي يفضي إلى دائرة الموت ؛ لان الماء والهيل جزء من طقوس عزاء الميت .

---

(١) عشب الأفول : ١٠.

(٢) عن الفارس والصيف الأخر : ٧ .

واذا ما انتقلت إلى لفظة (قمر)، التي يكررها الشاعر ، فإنني أجدها ذات دلالة متنوعة . يقول في قصيدته : (ثلاث قصائد للوطن الدريّ) :

**كان معي في الشقة ظلٌّ من توت ،**

**وحمامٌ رفّ على راسي .**

**كان معي في النبضة صوتْ،**

**يفتح لي وجها داهمه النخلُ ، فاطلع تمراً**

**وندى فضة ...**

**اطلع مقلاً غضةُ**

**كان معي قمرٌ،**

**ولفحهُ شمسِ**[1]

النص استذكار لماضٍ مُستحَضَر، يبعد الشاعر عن الوحشة التي تسبّبه الغربة. واذا كان الموقف هو ذاك ، فلابدَّ من إشراك شخصية ، تُذهبُ عن الشاعر، الوحشة ، فكان هذا (القمر) بدلالته التي تشير إلى مخاَطبة امرأة ، أثيرة ، اصطفتها الروح ، فكانت فضاءً علويا ، يردّ الوحشة .

وتصطف مع تلك الدلالة ، ما جاء في قصيدته الموسومة بـ(مقاطع للشمس الطفلة) :

**كانت واحة الرمل عناقيد فرح**

**تتشهّى صوتكِ الآتي مع الريح ظلالاً**

**فتغنّيتُ بعينيكِ ، وصليتُ ثلاثاً :**

**كانت الأولى قتيلةْ**

---

(١) زهرة البرتقال : ١٣.

**بين اعدائي ، وبين الموت في ارض القبيلةْ**

.. .. ..

.. .. ..

**والأخيرةْ**

**قمراً للشَعَر المحلول في ليل الاميرةْ .** [١]

ليس ثمة وحشة في هذا النص ، انه استبشار حالٌّ في فرح غامر ، وثمة غناءٌ خاص ، وصلاة خاصة ، ولذلك كان هذا الاستدعاء لقمرٍ حقيقي ، أو لقمر مصنوعٍ لربط الشعر المحلول ليزين ليل الحبيبة.

على ان تلك الدلالة ، تأخذ طرفاً نقيضاً ، لما مرَّ بنا من امثلة . ففي الاهداء، وهو تنوير مهم ، وعتبة مهمة لفهم النص ، واستجلاء دلالته ، قمرٌ من نوع آخر . يقول الاهداء : ((احتفل بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمرٍ قديم))[٢] (إلى الراحل القاص محمود عبد الوهاب)[٣] .

إنَّ الإضاءة التي منحتني الفرصة ، لاستكشاف دلالة (القمر) ، هو لفظة (الراحل) ، التي استطاعت أن تفرز دلالة جديدة للقمر . انه الموت :القديم الجديد .

وتأخذ (اليمامة ) دلالة أخرى . يقول في القصيدة نفسها :

**أتستطيعُ أن تنام في سماوةِ العصفور**

**وتبعدَ ارتجافةَ الفواخت ؟!**

**أتستطيعْ ؟!**

**فالصمت في الصوائت** [٤]

---

(١) عن الفارس والصيف الاخر : ٤٩،٥٠.

(٢) زهرة البرتقال : ١٧.

(٣) قاص وروائي ومترجم وناقد عراقي من رواد القصة القصيرة في العراق ولد في بغداد ١٩٢٩ وتوفي في البصرة ٢٠١١ ، د. سمير الخليل ، مركز النور .

(٤) عشب الافول : ١٧ .

يلجا الشاعر هنا ، إلى التسمية الشعبية بصيغة الجمع (الفواخت) ، ليندمج مع تجربته الشعرية والمتدبَّرُ ، من هذه اللفظة ، يشير إلى دلالة مغايرة ، لما مرَّ . هذه الدلالة تشير إلى : (القلوب) ، بدلالة (ارتجافه) ، ومن ثم تكوين (سماوة العصافير): فضاء الإنسان .

وتتشابك لفظة (حَمام) ، في دلالات مختلفة . يقول في قصيدته : (بيروت)

**تَمُرُّ، الآن، أرصفةُ الشوارع ترتمي**

**عند المتاريس التي حملتْ لهاث العدْوِ ،**

**تصطكّ الرصاصات الأجيراتُ ، احتمى بالحائط**

**المسبيِّ**

**غصن من حمام الدوحِ** (١)

المشهد ، يحمل إيقاعا سريعاً ، هو إيقاع الحرب ، وبالتحديد حرب الشوارع التي جرت في لبنان من عام ( ١٩٧٥ ) وما دام المشهد هو ذاك ، فان دلالة (غصن من حمام الدوح) تشير إلى المقاتلين الذين يصيدون العدو.

ويقول في القصيدة نفسها :

**تجيء شقائق النعمان**

**من طلع النخيل ، ورفةِ السحر**

**محملة على مقل الصباح ،**

**تردّت الخطوات**

**أغصانا ، فأمطرت الدروبُ ضحىً**

**واطلعت الرصاصاتُ الحمائم ،**

---

(١) زهرة البرتقال :٣٣١،٣٣٢ .

**كانت الأزهار**

**عشقاً يرتمي عند اخضرار النبع ...** (١)

هنا المشهد ذو إيقاع هادئ ، هو إيقاع المنتصر ، الذي يؤالف بين (شقائق النعمان) ، (وطلع النخيل) ، ورفة السحر و(مقل الصباح ) ، يمهد للدلالة (الحمائم) التي يُشهرها المشهد ، لتكون الحمائم : السلام ، والاطمئنان ، والأمن وثمة دلالة أخرى ، تفرزها لفظة ( حَمَام ) . يقول في قصيدته ( القصيدة) :

**شجراً ، يساقط فيه حمامُ الروح قصيدة** (٢)

ينسابُ النص انسياباً هادئاً ، ومن ثم يكون الفصل (يساقط) ، مرتكزاً إلى نقطة ايقاعٍ سريع ، يشير إلى تدفق فعلٍ مستمر . وهذا التدفق هو الذي يفرز دلالة (حَمام الروح ) ، وحمام الروح هو الكلمات التي تنسج القصيدة .

وتاخذ لفظة (يمامة ) بدور الحبيبة .

يقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) :

**لو أنني زرياب**

**لكنتُ "قسّمْتُ" الصَّبا**

**بريشة النسورْ**

**ونحتُ في دمي ، كما تنوح في الضحى اليمامةْ**

**على أليفها القتيل** (٣)

إنّ عقْد المشابهة ، بين (نوح الدم) ، و(نوح اليمامة) ، يشير إلى مدى الحث المهيمن على الصفة الأخرى للشاعر ، وهذه الصفة هي التي ذكرت (زرياب) :

---

(١) زهرة البرتقال : ٣٣٤ .

(٢) عشب الافول : ٣٠ .

(٣) المصدر نفسه : ١٨.

المغني الاندلسي . وعلى وفق هذا ، فان زرياب ، يذكر بـ(الطرب) ، ولفظة (الطرب) من الأضداد التي تحمل الفرح والحزن[١] ، لذلك فان ، (النوح) طرب ، ولما كان هو ذاك ، فان دلالة اليمامة هي الحبيبة التي تنوح على (أليفها القتيل ).

ويشكل (الطاووس) دلالةً فريدة ، في جملة شعرية فريدة . يقول في قصيدتِهِ (قصيدتان ٢ . مَنْ ؟ ) :

**. من للفقراءْ**

**حين يشحُ الخبز ، وينتشر الطاووس ؟**

**. اقرأ في كتب الصمتْ**

**ورنّحْ صوتك في الكأس المهموس !** [٢]

فضاء الاستفهام ( مَنْ ؟ ) ، صيحةٌ ، وتنبيه ، قادران على تأشير الخلل الاجتماعي ، من خلال مقابلة : الفقراء ، الطاووس وبدلالة الفقراء ، تكشف الدلالة ، لتشير إلى الظالمين ، والطغاة ، ومستلبي الحقوق .

آخر ما سأقف عند ألفاظ الطبيعة لفظة ( البرتقال ) التي عنون الشاعر ديوانه باسمه : ( زهرة البرتقال ) .

لقد أخذت اللفظة ، دلالات عديدة . يقول في قصيدته ( أميرة الفصول) :

**ألا أيهذي الأميرةُ :**

**تذوب الدنى في سماك . الأمان**

**فيرتعشُ البرتقالْ**

**عيوناً من الثلج والماء ، والعنفوان ؟** [٣]

---

(١) المعجم الوسيط ، من باب طرب ، ط٣ : ج٢ ، ٥٧٢ .

(٢) عشب الافول : ٢٥ .

(٣) المصدر نفسه : ٦٦،٦٧.

الخطاب إلى (اميرة) ، من خلق الله ، تَجمّع ( الدنى ) ، في فضائها . الأمان. ومثل هذه الوقفة المشهدية التي تسمو فيها الروح ، قادرة على رج الفرحِ ، ومن شأن هذا الرجّ ، ان يحدث اضطراباً ، فكانت ارتعاش ( البرتقال ) ، في دلالة تشير إلى خفقان القلب الناتج عن الفرح.

ويقول في قصيدته ( احتفلْ بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمر قديم ) ، المهداة إلى القاص الراحل محمود عبد الوهاب :

**سيد الرمسِ ،**

**والهمسِ ،**

**والطلعة الباسقةْ :**

**انتبهْ ،**

**عبرتُ شارعاً ، واختفت زهرةُ البرتقال**

**انتبه**

**أيها الراحل المتعَبُ**

**أيها الوادعُ المتعبُ ،**

**إنّ ريحَ الشمالْ**

**زهرةٌ رائقةْ !** (١)

الرثاء ، هنا ، ليس ضمن مخطط قصيدة الرثاء القديمة ، والخطاب ، ليس اعتيادياً ، إذ ثمة تقابل بن ( سيد الرمسِ ، والهمس ) ، و (الطلعة الباسقة) . ومثل هذا التقابل ، يولد حالةً تستقرّ في جمل شعرية ، تقول ، أمراً يفضي إلى القول : انه الموتُ ، فكانت ( زهرة البرتقال ) : الحياة التي أتمت عملية العبور إلى الموت، وانتهى الأمر .

---

(١) زهرة البرتقال : ٢١،٢٢ .

فيما تقدم ، يمكنني القول ، ان تلك الألفاظ ، تُمثِّلُ ابرز ما في معجمهِ الشعري ، غير أنني لا أريد أن أنكر ورود اللفظ الموروث الذي يحتل مكاناً في شعره . لذلك آثرتُ ان ادرس تلك الألفاظ ، والتراكيب ، والتناصات ضمن المستويات اللغوية التي استخدمها الشاعر

وإذ كان ثمة قول في معجمهِ الشعري ، فإنني أقول لقد وجدت الطبيعة ، تلتمّ مرة ، وتتناقص مرة أخرى ، بحسب الحالة الشعورية والنفسية ، وميل الوجدان ، فهناك ، الروح x الطين ، والندى x اليبس ، والأرض x السماء ، والنهار x الليل، والثرى x الذرى . فضلاً عن ذلك ، فقد وجدتُ الشاعر في نصوصه ، يميلُ ميلاً واضحاً ، إلى التشخيص والتجسيد والتجسيم : قدَمُ الروح ، كتبُ الصمت ، تضجُ أفئدة النخيل، دقة واحدة تلثغ باسمك ، كان العصفور يرتل باسم الله ، أغظى العشب، تموت عليك شناشيل هواك ، التمّ البَرَدُ الصيفيّ على ثوبي ، ومقلةٌ تشهق ضحىً ، وتشهقُ أوردة الصحو ، وكانت الأشجار تستجدي الشوارع ، وتقولُ ثيابُ مَنْ مرّت على دمهِ .

فضلاً عن ذلك ، فان الشاعر في نصوصه التي ضمت الفاظ الطبيعة يميل إلى تضايف المجرد إلى المحسوس : صحو الكؤوس ، وهج الرمل ، وتضايف المحسوس إلى المجرد ضوء المنى ، باب الخوف ، ثلج الشمال ، عشب الأفول ، شجر البخل .

تكتسب الألفاظ أهميتها ودلالتها من خلال السياق الذي ترِدُ فيه ، فهو المسوؤل عن نجاحها او إخفاقها . ومعنى ذلك ان الألفاظ لا تشكل في بساطتها ، أو ما تحمل من ارث ، أو انحدارها إلى العامية ، أقول لا تشكل أيَّةَ قيمة ، إلاّ إذا خضعت إلى الانفعال وحركة وجدان الشاعر .

وعلى وفق ذلك ، فان السياق يؤدي دوراً كبيراً في توظيف اللغة نفسياً ، وموضوعياً ، وفنياً[١] .

وقبل أن ندرس ما ذكرته ، أود ان أشير إلى أني وجدتُ ثلاثة اداءات لغوية ، تنهض عليها قصائد الشاعر عبد الكريم راضي جعفر . وهذه الاداءات غير متداخلة في نصوصه بمعنى أنها لا تأتي مستقلة في قصيدة ولكل قصيدة أداؤها .

## – مستويات الأداء اللغوي :

### أ– الأداء بلغة الموروث :

إن ارتباط الشاعر بالموروث بمعناه الشامل مصدر أساسٌ في لغته فيصوغها صياغة جديدة ليوصل تجربتهُ إلى المتلقي ، على أن ذلك لا يعني الوقوع في دائرة التقليد المحض أو المحاكاة وينبغي ان تكون ((علاقة الشاعر المعاصر بالتراث هي علاقة استيعابٍ وتفهم و أدراكٍ واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث وليست بحالٍ من الأحوال علاقة تأثرٍ صرف))[٢] . وبهذا يكون حضور الشاعر الحديث حضورا فعليا في زمنه .

إنّ التراث هو أحد اللبنات الأساسية في تكوين لغة الشاعر ، ويعد الشعر من أكثر الجوانب الإبداعية ارتباطاً بالماضي ، فهو المنبع الثر الذي يستمدُ منهُ الشعراء ما يعينهم على تشكيل بنيانهم وإنضاج مواهبهم الشعرية ، لذا يعد شعر الماضي

---

(١) ينظر : رماد الشعر : ١٥٩ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل : ٣٠.

((بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها ...لذلك يجب على الشاعر الحديث ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير ، وانما لابد ان يحيا مرة ثانية )) [١] .

((ولا تكاد تخلو النصوص الشعرية من استعمال بعض المفردات والتراكيب في لغة الشاعر الحديث مما يمنحها الأصالة والتدفق ولا يشكل العودة إلى تراث الأمة ، انكفاءةً او رجعة إنما هي إحياء لكل ما اوثر عن الماضي من معطيات وتجليات فنية ايجابية ، وهي في الوقت نفسه إضاءة وتعميق لرؤيا الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني))[٢] .

واستناداً إلى ما ذهبَ إليه ، فانه لابد من أن تكون لهُ معرفة ودراية بالألفاظ، وإيحاءاتها ضمن سياقاتها التي ترد فيها،والقدرة على إنارة المختزنات التراثية فيها ليولدَ ما امكنهُ توليدهُ ، وتصويرهُ بما يمنحها رصيداً شعوريا كبيرا تنسجم مع روح العصر، لان ((خير ما في عمل الشاعر ، واكثر اجزاء هذا العمل فردية ، هي تلك التي يثبت فيها اجداده الشعراء الموتى خلودهم)) [٣] .

والشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ،واحد من الشعراء الذين تمثلوا التراث الادبي ، ليس من خلال أكاديميته ، وإنما من خلال موهبته الشعرية النقدية كما يقول الدكتور ابراهيم السامرائي في الشعراء عامة فان ((الكلمة عند كل منهم مكان خاص يبني عليه استعمال خاص وأداء خاص))[٤] .

---

(١) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي : ١٠٤.

(٢) ينظر : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن اطيمش : ٢٢٢ .

(٣) مقالات في النقد الادبي ، ت.س.أليوت : ١٦.

(٤) ينظر : لغة الشعر بين جيلين ، د.إبراهيم السامرائي : ١٩٥.

لقد حقق الشاعر عبد الكريم راضي جعفر ،علاقات بيّنة بالموروث الادبي ، واللغوي من خلال : المفردة ، والعبارة ، والقران الكريم ، والتناص مع الآيات القرآنية الكريمة ، غير ناسية ، التناص مع الشعر العربي القديم .

إن الموروث الأدبي الذي تجلى بنصوص من القران الكريم التي اتكأ عليها في شعره بطريقة الاقتباس التي لا تتقيد بالنص القرآني كما هو ، والسبب في عدم التقيد هذا يعود إلى محاولته جعل النص القرآني ضمن نصه الشعري ، بغية الاتساق مع تجربته الشعرية الخاصة يقول في قصيدته (انطفاء) :

**قال ليْ**

**شاعرُ متعبُ**

**قال ليْ**

**شاعر متُعِبُ**

**((العنكبوت بنَتْ بيتاً**

**على وهَنٍ**

**تأوي إليه**

**ومالي مثلهُ سكنُ ))**

**إنطفا البيت واشتعلْ**

**إنطفا واشتَعلْ**[1]

يكشف النص عبر تقنية الحوار حالة اللاستقرار ، والنظرة السوداوية المريرة التي تمثلت بهموم شاعر متعب يبحث في العوالم عن الاستقرار ليس مجرد الاستقرار المكاني على الأرض ، بل الاستقرار النفسي ولذلك ، التجأ إلى العنكبوت التي لها بيت

(١) عشب الأفول : ٢٦ .

، لا يملكه الشاعر مثله ، بدليل اتكائة على النص القراني ، فهو يتناص مع قولهِ تعالى ﴿كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ﴾ (١).

إن وجه الموازنة يكمن في العنكبوت لها بيت تأوي اليه ، والشاعر لا يملك ، وان أوهن البيوت ، هو بيت العنكبوت ، وفي هذه الموازنة ، تتجلى هشاشة الإنسان، الشاعر ، وإخفاقه . من هنا يكون التوظيف بناءً جديداً ، ينسجم مع تجربة الشاعر الشخصية .

ويقول في قصيدته (منقار الروح )

**انقر. باسم الله .**

**نفس روحكِ**

**حتى يغتسل منقاري،**

**بماء قلبكِ ،**

**فيتبيَّن الخيطُ الأبيضُ،**

**من الخيط الأسمر.** (٢)

في النص نزع صوفي ، يقوي الروح ، والعبارة المعترضة : باسم الله – تشير إلى ذلك . والالتفات إلى (القلب) ، وبالتحديد إلى (ماء القلب) ، تسوية لتلك الروح الفياضة بالحب . وفي هذا تمهيد لحدود الفصل بين (الخيط الأبيض) ، و(الخيط الأسود) ، لتأشير بناءٍ فني يقوم على أساس متحسس تماثل التجربة الشعرية مع حركة الوجدان والنفس. في هذه الصورة الشعرية التي أفضت إلى ذوبان الشاعر بنفس محبوبته ، وامتزاجه بها وبماء قلبها ، وفي هذا إيماءٌ، إلى ولَعَهُ بهذه المحبوبة وان ولعه مستمر من أول الليل إلى تباشير الصباح ، ولذا اتكأ الشاعر على الاقتباس من

---

(١) العنكبوت : الآية ٤١ .

(٢) زهرة البرتقال : ٢٣٥ .

القران الكريم ليعبر عن هذا المعنى من الآية الكريمة ﴿ وَكُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ﴾[1] .

والشاعر وفق بهذا التمازج ، لأن نجاح التوظيف التراثي المرهون بالانطلاقة من صميم التجربة الشعرية للمبدع وهو ما نلمسه في نص الشاعر الذي يقع في دائرة (الصوم الروحي ) ، إذا جاز التعبير .

ويقول في قصيدته (علياء ) :

**زيتُكِ مضيءٌ**

**وإنْ لم تمسسْهُ نار!!**

**وأنا سيَّدٌ ،**

**أُوْقَدُ من شجرةٍ ،**

**مباركةٍ ،**

**لا شرقيةٍ، ولا غربيّة .**

**معلقةٌ بالروحِ**

**مستريحةٌ ،**

**عند انطفاء الندى .**[2]

في هذا النص التفاف بالنص القراني إذ نجد الشاعر ، يفيد من الآية القرآنية الكريمة ﴿ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ﴾[3] ، دون تعديل أو تغيير جوهري فكأنه ينقل فكرة جاهزة من مجال

---

(١) سورة البقرة : الآية ١٨٧ .

(٢) زهرة البرتقال : ٢٩٩ .

(٣) سورة النور : الآية ٣٥ .

آخر في القرآن إلى سياق قريب من إطار إيحائها الدلالي المستقر ،يُثري معناه ويخصب تجربته الشعرية.

هذا الإثراء في المعنى جاء بإشارة تقريرية ذات بعد دلالي واحد واضح تماما معتمدا على المبالغة في الوقت نفسه ، وكأنَّهُ يريد ان يقول بأنه تلك الزجاجة المباركة ومحبوبته هي الزيت الذي يوقد تلكم الشجرة:

ويقول في قصيدته (فضاءات مالك الحزين–الصفصاف)

"**يا بقايا جنون الهوى**"

**قلتُ:" يا متعبا يرتدي جلد قيس الملوّح**

**بالشمس والرمل. والظبية القاتلةْ**

**هُزّ لي نخلةً طلعُها حزن صفصافةٍ**

**أرتمِ شاهداً في مساء حزين**": [1]

بمجرد أن نقرأ من النص (هز لي نخلة) ، يتبادر على الفور سماع صوت الآية الكريمة ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا﴾[2] .

وسواء أكان النص حوارا خارجيا ، أم حوارا داخليا ، فان الأداء الدرامي ، يصعد من حدة انفعال الوجدان بالالتفات إلى (قيس بن الملوح) : الشاعر العذري .

وعلى وفق هذا الأداء ، فان أسلوب الطلب ، يقع في دائرة البحث عن طعام رائق: الرطب في الآية الكريمة، غير ان الشاعر كسر ذلك بالجملة الشعرية (طلعها حزن صفصافة)، ليس ذلك ، فحسب ، وإنما كان جواب الطلب الارتماء في أحضان مساء حزين ، فكان هذا التساوق الذي يتحد مع التجربة الانفعالية .

---

(١) عشب الأفول : ١٠،١١ .

(٢) سورة مريم : الآية ٢٥ .

ويقول في قصيدته (عزف ارتجالي على عُود جديد):

**البلَحُ الأسودَ يلبس أُمي .**

**رحلتْ منْ كانت تحملني ،**

**فوقفتُ على ظمأي ،**

**واشتعل الرأسُ ضمادا**

**وأنهدَّ البيت على وَرَقي** (١)

يقع النص في صور تتحرك على وفق السرد الذي ينتمي إلى تذكر الماضي . فـ(البلح الأسود) كناية عن الرصاص الذي اختال (الأم) : الأصل الولود، وذلك يعني اضطراب الحياة ، وإحلال الموت بدلاً من الحياة.

وإذ كان المشهد ، هو ذاك ، فلا بد من صورة أخرى هي التفات إلى الداخل ، (وقفت على ظمأي)، مثلما هي التفات إلى الخارج ٠٠٠ وكأن هذا (الخارج) ، اتكاء على الآية الكريمة ﴿ **وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا** ﴾(٢) غير أن الشاعر التفت إلى الوجع ، من هناك تجيء كلمة (ضمادا)، لتشير إلى الوجع المزمن الذي يصيب الحياة .

ويقول في قصيدة (تقاسيم على زند مستوحشٍ فلسطينيٍ)

**ينطلقُ النورُ على صهواتٍ من نورْ**

**شجرًا من فتحٍ، وندًى من نبض دماء الفتحْ**

**فيرتَّلُ كل الحورْ**

**خفْقَ الزيتونِ ، ونفحَ التينْ**

**حتَّى فار التنُّورُ ٠٠٠**

---

(١) عشب الأفول : ٧٥ .

(٢) سورة مريم ، الآية ٤ .

**فكانت كل الطرقات حمائم بيضاً**

**من حطَّينْ .**[1]

النص – هنا– ينظر إلى الآية الكريمة ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ ﴾[2] .

في مشهد لفدائي فلسطين ، وهو يقوم بعمل فدائي . وتسرح النظر في المشهد المرسوم ، ابتداءً من انطلاقته : (ينطلق النور على صهوات من نور)، و(شجراً من فتح ٠٠٠) ، ورسم مشهد (الحور) ، و(الزيتون) ، و(التين)، ليحل في منطقة (فار التنور) : للتدليل على الفعل المنجز ، الذي يتطلبه العمل الفدائي ، ومن ثم انفتاح الحاضر على الماضي (حطين) .

وفي نص آخر ، نجد الشاعر يتكئ على نص قراني كريم ، وقول مأثور للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام ). يقول في قصيدته (علي) :

**عِمَّةُ ابنِ عَمِّهِ ،**

**ورقبةُ بعير!!**

**فيا لكَ**

**منْ رَجُلٍ ،**

**يدلَّلُ الكلمات**

**حتى تُصبحَ مشكاةً**

**فيها مصباح**

**والمصباحُ في زجاجة**

**ويا لك من متفرَّدٍ،**

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٨٣ .

(٢) سورة هود : الآية ٤٠ .

**مستأنسٍ**

**تضجُّ بك الشمسُ،**

**والنبرةُ الراعفة .**

**عمَّةُ ابنِ عمَّهِ،**

**وشهقةُ السماءِ للصقور !**

**فيا لك منْ مقلةٍ**

**لا تستوحش الطريق النبيَّ**

**لقلَّة سالكيه !** (١)

هذا نصٌ يمثل قمة التثقف بالتراث والإفادة من رموزه وأساطيره ، ومعارفه؛ لأنَّهُ أسهم في تطوير فنه والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية، وهو يقدم نصا للإمام علي ابن ابي طالب (عليه السلام) ، بعنوان (علي) ، فهو الرجل الذي يدلل الكلمات للإشارة إلى الأناقة والرشاقة. أنَّهُ أمير البلغاء وهو الطريق لرسالة خاتم الأنبياء والمرسلين (صلى الله عليه وآله وسلم) : وقد وظف الشاعر نصاً من القرآن الكريم الأول لقولهِ تعالى : ﴿مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ﴾(٢).

والآخر من أقوال الإمام علي (عليه السلام) (( أيها الناسُ ، لا تستوُحشوا في طريق الهدى لقلة أهله))(٣) .

ولا أبالغ اذا قلتُ ، ان الشاعر قد أبدع في قصيدته هذه ، لأنه استلهم النصين استلهاماً مبدعاً ؛ لأن ((الاستلهام الخصب للتراث يشكل بعض أسرار جودة الصياغة الفنية في معظم تجارب الأدب المعاصر))(١) .

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٨٣ .

(٢) سورة النور : آية ٣٥ .

(٣) نهج البلاغة ، أمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) : ٣١٣.

ومن أدائه بلغة الموروث الأدبي ، الإفادة من التراث الشعري العربي ما ينسجم مع تجربته الشعرية ، ومن ذلك قدرته على توظيف بيت شعري لشاعر عباسي هو أبو نواس يقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) .

**لو إني زرياب**

**لكنت غنيتُ بصوتي الأجشِّ.**

**((الزمن الطافحُ فوق أكؤس الندمانِ ،**

**مثقلٌ بالحزنِ والتبريحْ**

**ينشر ظلَّه على الطريقِ يستريحْ ،**

**عند انطفاء الكأسِ ... وارتعاشةِ العاشقِ حين يعبثُ الهوى به،**

**أويهجرُ الحبيبْ ،**

**وحامل الهوى تَعِبْ**

**لايستخفهُ الطربْ))**

**لو انني زرياب** [٢]

خلق الشاعر ، في هذا النص عملا فنيا تحقق من خلال التقاء بين عصره وعصر أبي نواس ، ليقدم نصاً ببناء موحد قدم عصرين في مضمار واحد يجمعهما الزمن المفرغ من عقارب الساعة ، كما يبرز لنا تداعيات نفسه المثقلة بالحزن والالم والتعب ، حتى لكأنّه يتمنى ان يكون زرياب ليغني احزانه . وإذا كان أبو نواس يقول:

**حامل الهوى تعبُ  يستخفهُ الطربُ**

**ان بكى يحق لهُ  ليس مابه لعبُ** [١]

---

(١) جماليات القصيدة المعاصرة : ٧٥ .

(٢) عشب الأفول : ١٨ ؛ وينظر : في زهرة البرتقال ، في قصيدة (أربع همسات إلى أبي نواس) : ٤١ .

فان الشاعر ، قد قلب موازين اللعبة من (يستخفه الطرب) إلى (لا يستخفه الطرب) ، إذ ان حامل الهوى (الشاعر) يبدو حزيناً وربما ذليلاً ومغلوباً فلا يستخفه الطربُ ، وفي هذا افتراق عن ابي نواس ، واحتفاظ لتجربة شاعر حديث ، مختلف عن شاعر عباسي ، على الرغم من استدعاء (زرياب) المغني ، ذلك لانه العشق إلى لي، هو ليس العشق في زمن مضى.

ويقول في قصيدته (فضاءات مالك الحزين . الهبوط):

**أقولُ لسرب القطا :**

**اعرني جناحاً**

**أمتْ في خطى صبيتي الزغب ،**

**نضو حمامُ**

**ينوح على إلفهِ**

**أقول لسرب القطا :إن وجهيَ بعض يبسِ الندى**

**آه....يا ضلَّة الروحِ ،**

**مني عليك السلام** [٢]

استدعاء قول الشاعر العربي القديم :

**أيا سرب القطا هل من معير جناحه لعلي إلى من قد هويت اطير** [٣]

ومثل هذا التوظيف ، اشتغل على أساس التوافق مع مضمون البيت ، ذلك ، ان النص يتضاد مع البيت تماما ، هنالك امنية الطيران ، وهنا الموت في الحياة ، حباً ، لأطفال ، ليكون الخطاب بعد ذلك ، (اليبس) ، على الرغم من (الندى) ، ومن ثم الموت .

ويقول في نصه (قل للمليحة):

---

(١) ديوان أبي نواس ، تحقيق ايفالد فاغنر : ٥١.

(٢) عشب الأفول : ١٠ .

(٣) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، تحقيق يسرى عبد الغني : ٣٩ .

**النسوةُ ،**

**ينحْنَ على قلبي**

**بصوتٍ رهيف ،**

**وأنتِ . لاهيةً .**

**تلعبين ،**

**بنبضِهِ،**

**ودفق دمه .**

**أقول للمليحة ذات الخمار**

**الأبيض ،**

**ردَّي عليه صَلاتَهُ**

**ليتوضَّأَ بعطرِك.**(١)

النص يحتضن الحب الروحي ، ليكون مشهدا ماساوياً، أساسه النوح ، من طرف المحب ، واللهو من طرف المحبوبة ، اللهو الذي لا يعبث بالاشياء ، وانما يسري في نبض المحب، ودفق الدم. من هنا يستدعي الشاعر بيت الشاعر العباسي :

**قل للمليحة في الخمار الاسود ماذا فعلتِ بزاهدٍ متعبدِ**

**قد كانَ شمّرَ للصلاةِ ثيابَهُ حتى وقفتِ له بباب المسجدِ**

**ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق دين محمد**(٢)

التضاد . هنا . حاصل في (الاسود ) فالأبيض دليل على النقاء ، والفرح، وتبين من النصين ارتباط الشاعر بتجربة الشاعر القديم واستلهامه لتلك المفردات والصور ،

---

(١) زهرة البرتقال :٢٢٣ .

(٢) ديوان ربيعة بن عامر الدارمي الملقب بالمسكين ، تحقيق كارين .

فضلا عن التضاد الحاصل في البيت الشعري التراثي ، (ردي عليه صلاة ، ليتوضأ بعطرك) . فقد انسحب إلى دائرة تراسل الحواس ، للفيض والحيوية التي تتمتع به تجربته الشعرية.

ويوظف الشاعر في قصيدته (تقاسيم على عود قديم : الوتر الأول) ، مثلاً يتداوله الناس في حاضرنا الراهن ، وربما يكون هذا التداول ، متسرباً من مثل عربي يقول :

**على الجمال يُحمل الذهبْ**

**وتأكل العاقولْ !**

**لا نخلة أهزها ، فتسقط الرطبْ ،**

**لا بيتَ لي عمدهُ الشاقولْ !** (١)

يشكل هذا الاستدعاء للمثل استغلالاً كنائياً ، للفرق الشاسع بين الناس الذين يؤدونه ، وينجزونه ، ويبدعونه ، وبين ما يشكل صداً لهم (العاقول) : الذي لا يسمن ولا يغني ومثل هذا البسط ، هو المسؤول عن إيراد الإفلاس في الغذاء (الرطب) ، والإفلاس في السكن ، وبناء بيت لتستقر في النفس . وهذا ما يشير إليه (الشاقول) ، آلة البناء .

إن هذا التوظيف للموروث الأدبي لم يجعل من حضور الشاعر حضورا ملغيا بل انصهرت تجربته وحالته الشعورية انصهارا مؤنساً حقق دلالته وأبعاده المتوخاة منه لان الشاعر أدرك ان المؤثرات التراثية ما هي إلا وسيلة فنية إذا أحسن في توظيفها بشكل

---

(١) عشب الأفول : ١٦ .

فني دلالي للتعبير عن التجارب المعاصرة ومعالجتها في نفس شعري جديد ، فانها ستكون ركيزة فكرية مهمة تتجلى في منجزِهِ الإبداعي[١] .

فقد نجد في بعض قصائده ألفاظاً قلَّ استعمالها في العصر الحديث ، يقول في قصيدته (اميرة الفصول) :

**أُسميكِ زهر القرنفلِ والبرتقالْ**

**أسميكِ نبض الندى،**

**وفيض النهاراتِ والاغنياتْ ،**

**فادخلُ في جنةِ النار غضاً**

**أجوسُ ارتعاش المدى**

**وأفتحُ في الروح باباً**

**يعرشُ فيه اختلاجُ الحياةْ**[٢]

يستعمل الشاعر – هنا – لفظة (يجوسُ)[*] التي يندر استعمالها في لغتنا الحاضرة ، ويبدو ان توهج الوجدان هو الذي سمح لمجيء هذه اللفظة التي تشير إلى (الفحص الدقيق) ، وجلاء الشيء.

إن الفعل : (أجوسُ) ، بدا مفعماً بفيض روحي ؛ ذلك لأنه اعتمد على صورة مبتلة بالحيوية والنشاط ، و(فحص) ، واستجلاء ، (ارتعاش المدى) صورةً مموهة ، تفضي إلى الاصطفاف في دائرة الروح . من هنا ، كان الفعل (يجوس) عدسة لامة، تومئ إلى النفس التواقة إلى الارتماء في فضاء واسع فسيح .

---

(١) ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد : ٣٠.

(٢) عشب الأفول : ٦٦ .

(*) يجوس : (جاسوا) خلال الديار أي تخللوها فطلبوا ما فيها كما يجوس الرجل الاخبار أي يطلبها ، لسان العرب ، مصدر جاس .

ويقول في قصيدته (نخلة في الجنوب) :

**منْ علَّمَ هذا النخلَ**

**قصائد العشق ،**

**يرتاحُ عليها الماءُ**

**فيفتحُ للسمك الوسنانِ عيوناً**

**تقرأ أشعار العشاقْ ؟**

**منْ جاس النْبعَ فأمرَعَ عشباً مخضلاً**

**يلتمُّ ضحىً ،**

**وفراشاتٍ**

**وسماءْ ؟** (١)

العنوان : عتبة النص ، ربما يشير إلى (محبوبته) ، ومن شأن هذه المحبوبة ، ان ترتقي قصائد (العشاق) ، وربما يشير إلى (النخلة) : عمتنا . وفي كلتا الحالتين ، وقوع في الروح . من هنا فان (جاس) ، و(أمرع) ، يشعان دلالة الخصب والنماء ، وذلك ، يعني ان يداً كريمة (جاست النبع) ، ليخضر ، أو ليتفتق عشباً نديا . من هنا فان اللفظة تفصح عن حالة نفسية ، نظرت ، فبنت بناءً جديدا .

ويقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) مستعملاً (يجوسني) :

**أكلما اقتربتُ من دمي ، صرختِ : لا**

**ورحتِ ترسمين لي**

**يمامةً من سعف الجنوب ؟!**

**أتعلمين انني حين يجوسني ندى**

**أذوب؟!**(١)

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ١١،١٢ .

النص ، يؤثث قاعدة للاستفهام بـ (الهمزة) ، يبدأ الاستفهام الأول بـ (أكلما....) ، والآخر بـ(أتعلمين) . فالأول ، يسأل ، والآخر يجيب .

إن الصورة بمجملها العام ، مترعة بالطراوة ، ومنسابة انسياباً هادئا ، يفضي إلى الارتكاز على تكرار الحدث(أكلما اقتربتُ) ، ومن شان ذلك ، يأتي الفعل (يجوسني) ، مرتكزاً على تكرار الحدث أيضا.

وعلى وفق هذا النظر ، فان (الندى الفاحص ، والمستجلي) ، ينغمر في دلالة التوحد المؤدي إلى (الذوبان ) ، وفي هذا توظيف فني ، ونفسي ، وموضوعي .

ويقول في قصيدته (القصيدة) مستخدماً (يستفّ) :

**. النخلُ زنابقُ وجدي ، والدمع بقايا مزن**

**(فعلنْ)**

**قلتُ**

**فكانت كل دمائي في وجهي**

**ترسم غابات من خجل ،**

**فحزنت ، وكنت أظن الحزن ندى يستف عروقي**

**وبكيت ، وكنت أظن بكايَ فماً لا يعرف غير الضحك** [٢]

يبتدئ النص، بحوار داخلي ، يومئ إلى نقطة حزنٍ ، تتجمع فيها أنفاس الشاعر ، ثم يدخلُ النص في مشهد سردي تكون الصورة الكنائية (كانت كل دمائي في وجهي) : دلالة الخجل ، قد حفرت ، لإبراز الحزن ، ومن شأن هذا الحفر ، ان يهيئ

---

(١) عشب الأفول : ١٧ .

(*) يستف : استففتُ تناوله يابساً من غير معجون ، سف الدواء يبلعه وهو ناشف ، معجم الوسيط : ج١ : ٤٥٠ .

(٢) عشب الأفول : ٣٠،٢٩ .

لصوت يقابل (الحزن) ، فكان (يستفّ) الذي يصوت باتجاهٍ يشير إلى فعل كاسحٍ ، لا يبقي ، ولا يذر .

**ب ـ الأداء بالكلام المحكي :**

يقصد بالأداء بلغة الكلام المحكي ((تلك اللغة التي تكون مفهومة لدى عامة الناس بحيث تجيء بسيطة غير مستغلة تنطلق من صوغ المتداول على أفواه الناس صياغة نحوٍ)) [١]

وهي تعني في الوقت نفسه الألفاظ المتداولة وهذا ما يتفق مع وجهة نظر الرومانسيين الذين عدوا استعمال لغة الحياة اليومية جزءًا من معطيات الحركة الرومانسية التي كان قد تزعمها (ورد زورث) أحد الأعمدة الخمسة في الشعر الرومانسي ، داعيا فيها إلى إن تكون اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية في لغة الشعر [٢] .

والسبب في لجوء الشاعر لهذه اللغة ،إنما يعود إلى الهوة التي اتسعت بين الشعر الحديث والقارئ والذي كثيرا ما شكا من صعوبة هذا الشعر وتعقيد تراكيبه وصورهِ، ووعي الشاعر الجديد وموقفه الواقعي يضاف إلى ذلك ما يدور حولهُ من مشكلات اجتماعية وسياسية والتصاقه الشديد بالقضايا التي تعني المجتمع ، فكل هذه الأسباب هيأت للشاعر السبل للاقتراب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة[٣] .

---

(١) رماد الشعر : ١٦٠ .

(٢) ينظر : النظرية الرومانتيكية في الشعر ، كولرج ، ترجمة عبد الحكيم حسان : ٢٧٠ ؛ والأديب وصناعته ، روي كاودن ، ترجمة جبر إبراهيم جبرا : ٢٤٠.

(٣) ينظر : دير الملاك : ١٧٣.

وانطلاقا من هذا فلا وجود لكلمات مبتذلة او نبيلة كما يرى الكلاسيكيون لانه ((يمكن ان يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو في مواضعها من الصورة المبتذلة إلى ما لا يصل إليه سواه ))[١] .

واستنادا إلى هذه القيمة ارتبط التوظيف ارتباطا كبيرا بموقف الشاعر الذي ينبغي ان تبني عليه ضرورة ملحة ، أو حاجة نفسية ، وخلاف هذه النظرة يكون وجودها لذاتها متكلفة وباردة الأمر الذي يشكل خللا في لغة القصيدة و بناء الصور الشعرية .

وتأخذ مفردة الحياة اليومية أهميتها ودلالاتها من خلال مقدرة الشاعر في تشكيل العلاقة اللغوية والسياق الذي تجيء فيه وفي الإيحاء والإيقاع اللذين لا يغيران ما ألفتهُ الأذواق الشعرية بل يعطيان القصيدة الحيوية والحرية في الانطلاق ما كانت عليه لها قبل ذلك مما يجعلها تتصف بنغمة شعبية توحي بالحركة والحياة[٢].

وانطلاقا مما نقدم سيكون تناول التوظيف للغة المحكية في شعر عبد الكريم راضي جعفر من خلال ما أورده من مفردات وعبارات والوقوف على طبيعة التوظيف المبني على أساس الحاجتين الفنية والنفسية .

يقول :

**ها أنتِ تجيئين امرأةً . أمَّي**

**حَطّتْ في (جرغِدها)**

**أسرابُ هلاهل خضر تخفقُ طيباً.**

**ها أنت تجيئين امرأةً**

**سجرتْ تنوراً للأعداء...**

---

(١) دير الملاك : ١٧٢ .

(٢) ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكل ، د.عبد العزيز المقالح : ١٩٥ .

**أعدت خبزا للفتيان السمرِ** [١]

فقد وظف الشاعر كلمة (جرغدها)[*] وهي لفظة عامية تدل على رداء تلفه النساء في جنوب العراق على رؤوسهن وهو هنا لم يأت بهذه اللفظة اعتباطاً ولم يقحمها في قصيدته إقحاماً أنه أراد أن يرسم صورة للمرأة الريفية بدلالة هذه المفردة المميزة التي تحتضن الفرح ، بدلالة (هلاهل) ، التي تشير إلى ذلك ، فضلاً عن ذلك ، فان نعت (هلاهل) بـ (خُضرٍ) يشير إلى الإبراق والإشراق اللذين ينضويان في ذلك (الجرغد).

وفي قصيدته (من مقام الروح) يقول :

**جلداً من وبرٍ،**

**أو ابرٍ من عاقول**

**سلح البيت فخر الشاقول**

**وبال الثعلب فوق دم مطلول** [٢]

تلاحظ هيمنة الفاظ محكية بلغتنا العامية وهي (عاقول ، شاقول ، بال) وهذه الهيمنة ، شكلت بنية تصويرية تستلهم داخل الشاعر لتكون ذات نهج ، يشير إلى اندماج عالمه ، بعالم الحس الذي حوله إلى حركةٍ متنامية متصاعدة .

وتربعت لفظة (بسْتُ) في نصه (الوضوء) لتعبر عن ارتياح وجداني فنراه يقول :

**في هذا الصباح ،**

**توضأت من ماء قلبي**

**فبستُ جبينك البهي**

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ١٤ .

(*) جرغدها : كلمة فارسية عصبة الراس أو الصُماد بالعربية الفصحى . معجم المصطلحات والألفاظ الأجنبية في اللغة العامية العراقية ، د.مجيد محمد : ٨ ؛ والبغداديات ، عزيز جاسم الحجية : ٣٢ .

(٢) زهرة البرتقال : ٣٩ .

**أأفقت أيها المسك؟!** [١]

إن الارتماء في أحضان هذه اللفظة (بستُ) يلتقي مع روح النص ، والنص من عنوانه يشكل فضاءً روحياً ، متعلقا بسماء فسيحة ، فـ(الوضوء) دلالة التطهير ، والتحضير للدخول في جوً روحي إيماني ، من هنا جاءتْ (بستُ) ، متوائمة ، ومتساوقة مع ذلك الجو الروحاني ، فلا ينفع ، بعد ذلك ، المجيء بلفظة (قبلت) مثلاً، وفي هذا التجاءٌ ومثولٌ أمام مفردات التجربة الشعرية.

ولم يكتفِ شاعرنا بتوظيف بعض الألفاظ المحكية في قصائده، بل نراهُ يعمد إلى أن تكون إحدى هذه الألفاظ عنواناً لأحد نصوصه فقد سمى النص : (چا)[*] يقول

**بروحي أنتِ،**

**وأقولُ: بعيدة**

**وبعيني أنتِ،**

**وأقولُ : بعيدة**

**((چا ،**

**وين اضمُكِ ؟!))**[٢].

فاستعمل المفردات بالكلام المحكي المتداول عند أهل الجنوب ، إذ ان (چا) هي كيف السبيل يقول الشاعر عبد الكريم في روحي لا يوجد شيءٌ اقرب من الروح في عيني ولا يوجد شيءٌ اقرب من العين إذا أين أضمك يريدان أنْ يجدا مكاناً أعمق واقرب من الروح للعين .

---

(١) زهرة البرتقال : ١٤٣ .

(*) چا : كلمة يستعملها أهل الجنوب (العراق) هي من اصل ارمي اصلها ( قا ، جا) الارمية وهي اداة ربط يصعب ترجمتها ، موقع علي ناظم درجال ، ميسان اونلاين .

(٢) زهرة البرتقال : ٢٣٩ .

فهذه اللفظة من الألفاظ المتداولة بكثرة في الكلام اليومي وخاصة في جنوب العراق وتوظيفه لهذه اللفظة يكشف عن مدى اتصال الشاعر ببيئته وكيفية انصهاره بها كما تدل في الوقت ذاته على صدق التعبير وعفويته الناتجين عن صدق الإحساس ورهافتِه لقد أبدع الشاعر في نصه وان عمد إلى التزاوج بين اللغتين وهو ما (يجب ان يكون بين الشعر ولغة الحديث في عصر (عصر الشاعر) ما يجعل سامعه يقول : هكذا كنت اتحدث لو استطعت ان أتحدث شعرا)[١]. ويقول في قصيدته (ثلاث قصائد لوردة النرجس) : مستعملاً اللفظة المتداولة في الخطاب اليومي (يا عيني) .

**ما عندي بيت من حجرٍ ، او قصبٍ ،**

**أو طين ،**

**لكني ... أنقش صوت هواك على عيني**

**. ياعيني .**

**فأشب حريقاً من بَرَدٍ فوق حديقة زيتونِ** [٢]

ان لفظة (ياعيني) ، مستعملة في خطابنا الدارج ، وهي فصيحة ، غير أن البعض ربما يحسبها ضمن اللهجة العامية .

في النص ، اعتراف بعدم ملكية الشاعر لأي سكن ليقر به ، ويرتاح إليه ، ويطمئن لإقامته، وإذا كان الأمر هو ذاك ، فان ثمة من يقف قبالة ذلك الفقد ، ليكون تعويضا عن نقصٍ حاصل ، فكان ذلك (النقش) على عين الشاعر .. نقش الهوى ، ليكون سكناً له ، ومن ثم فان (يا عيني) ، دعم للدفء والحنان اللذين يتمتع بهما الشاعر . وبهذا التوظيف ، تكون النفس مطمئنة للحالة الماثلة ، بوصف (الهوى) نشاطاً إبداعياً .

---

(١) قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي : ٢١ .

(٢) عشب الأفول : ٦٩ .

ويقول في قصيدته (ارتفاعات النهار):

**حين أُغنّي**

**تهفو كل طيور الأرض**

**جذلى.....**

**تفرش صوتي ،**

**فتحوم مناقيراً..... تمتدّ على العشب الغضَّ**

**شجرٌ صوتي ،**

**مطرٌ ....**

**يتدافعُ**

**نحو الأرض**

**فأَلتمُّ على بعضي** (١)

في هذا النص استلهام لمثل شعبي معروف ، يقول المثل الشعبي المتداول : (غناه يوكع الطير). واستغلاله هنا ، يشير إلى احتدام الوجدان ، واندماج الروح في لحظة شعرية ، تشير إلى الزهو ، والسمو الذي سَبَبُهُ : الشعر . فالغناء : شعر ، والشعر : غناء . فبدلاً من سقوط الطير نتيجة الغناء ، الأرض جذلى ، تبسط الصوت ، ليكون خضرة ومطراً.

ويقول ، مستغلاً أغنية شعبية في قصيدته (أيتها البصرة أيتها النخلة الفارعة):

**وكان يغني**

**"على شطنا الرحب تحلو**

**أغاني الضفاف البليلة**

**وتحلو الأغاني على البصرة المورقة "** (٢)

---

(١) عشب الأفول : ٢٣ .

(٢) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٢٠ .

النص ، يكاد يحتوي أغنية شعبية يرددها البصريون وهي : (على شط العرب تحله أغانينا وعلى البصرة) ، غير ان الشاعر حول تلك الكلمات إلى لغة النحو ، فكانت تلك الصورة التي استبدلت (شط العرب) بـ(شطنا الرحب) ، وأضافت (أغاني الضفاف البليلة) ، فضلا عن نعت البصرة بـ(المورقة) ، وفي هذا إضافة إلى تلك الأغنية التي تظل متفردة .

ويقول في قصيدته (موسى كريدي )[*] :

**ظمأٌ في القهوة ... ثم يغني ((هذي الدنيا عجبُ**

**تعطي من غير سببْ،**

**وتلمُّ هوانا ثم تفرّقْ،**

**وتنجّي ثم تغرّق .**

**هذي الدنيا ، سكّةُ سفرٍ**

**ولكلٍّ منا لحظُ أوانْ))**[1]

في هذا النص ، توظيف ، لأغنية مصرية تقول : (زمن وفيه العجب ، يدّي من غير سببْ ، يلمْ ويفرّق ، وينجي ويغرّق ، دا الدنيا ، سكة سفره، ولكل حي أوان) .

إن صياغتها باللغة الفصيحة كما بدا لي ، مغادرة لإيقاع الأغنية ، على الرغم من ان الشاعر حاول استغلال ألفاظ الأغنية المصرية ؛ غير ان الأغنية بألفاظها ، وقراءتها باللهجة المصرية ، تظلّ مؤثرة ، أكثر مما هي في صوغها النحوي .

وسأتوقف ، على لفظة (فلافل) الشعبية التي وردت في قصيدة (التوازي):

**طفلٌ حافٍ ،**

**يلبسُ رأساً اصفرْ ،**

---

(*) موس جابر كريدي ، قاص وشاعر وناقد عراقي ولد في النجف ١٩٤٠ وتوفي في عام١٩٩٥ ، معجم البابطين فهرس الشعراء .

(١) عشب الأفول : ٥٠،٥١ .

**وقميصا أصفرْ ،**

**وعلى عينيه ارتسمَ اللحمُ دماً ،**

**والماءُ " فلافل " من حَجَرٍ**

**طفلٌ يأكلُ أو لا يشبعْ**

**طفلٌ أصلعْ** (١)

النص مشهد لطفل مفقود ، ومؤشرة أوصافه : حافٍ ، له رأس اصفر ، ويرتدي قميصا أصفر وهذه صفات من دائرة (الفقر) المدقع .

إن غياب اللحم عن الطفل ، هو الذي مهّد للفظ (فلافل) أن يرتقي بالصورة ؛ لتكون شاهداً على رداءة الغذاء ، ومن ثم بداية الموت.

ويقول في قصيدته (٦ ساعات للأرق الجميل) وهو يستغل جملة شعبية : (أموت عليك) يقول :

**وثانيةً**

**قلتُ : أُحبّكِ**

**أيتها الغزالة المرهفة**

**فانسالَ من القلبِ كلُّ دمي**

**يرسم نبض عينيكِ**

**وقلتُ : أُحبُّك**

**فقلتِ : "أموتُ عليك ...."**

**فمتُّ** (٢)

---

(١) عشب الأفول : ٣٨ .

(٢) عشب الأفول : ٥٤،٥٥ .

(أموت عليك) ، جملة تقع في صميم التخاطب الشعبي ، في الحبّ ، وغير الحب، وهي فصيحة ، غير أنها اكتسبت الشعبية من خلال التخاطب بها . بعد ذلك ، فإن النص خطابُ روحي ، بأداء درامي ذي صوتين ، الأول للشاعر ، والآخر للحبيبة .

ولا نخطي فان انسياب الحوار بهذا التدرج ، من شانه أن يخلق جواً دراماتيكيا. وهذا ما أداه : وقلتُ : احبك ، فقلت ((أموت عليك)) .

إن ((أموت عليك)) ، عدسة لامة ، ارتفعت عن مؤداها المتداول . ومما زاد في سمو الجملة وصدقها ما أحدثتهُ مفردة (فمتُّ) ، التي حوُلت (الموت) من الحبيبة إلى الحبيب .

ويقول في قصيدته (محمد ياسين) . (ولده الصغير):

**ومن شهقة النور ،**

**أنتَ،**

**أطعمتُكَ ، الشمس ، والنور ، والعافية .**

**أيها الولد السبع ،**

**يا أبا أخته،**

**كن معي ،**

**في صلاة المغيب ،**

**فانا متعبٌ**

**والطريق إليك مهيب** (١)

إن (أيها الولد السبع) ، عبارة متداولة في الوسط الشعبي ، على الرغم من فصاحتها ، ويبدو أن مجيء العبارة في منتصف النص المذكور ، هو الذي جعل وجودها ناجحاً

(١) زهرة البرتقال : ٣٠٤ .

، ومؤثرا . ومعنى ذلك أنها حوصرت بجمل شعرية سامية ، فهناك: شهقة النور ، و(أطعمتك الشمس ، والنور ، والعافية) . ثم (يا أبا أخته) ، و(صلاة المغيب) ، ومن شانه ذلك أن يجعل عبارة (أيها الولد السبع ) ، تؤدي مؤدىً فنياً ونفسياً وموضوعيا.

**ت ـ الاداء باللغة البسيطة :**

ويعني ذلك استعمال اللغة السهلة البعيدة عن التعقيد التي لا يلفها غموضٌ في ألفاظها وتراكيبها، بمعنى أنها اللغة التي تمليها اللحظةُ الشعرية؛ فيعمدُ الشاعر إلى تحويل القيمة الانفعالية إلى قيمة تعبيريّةٍ على وفق طبيعته ، فالشاعر يختار الألفاظ السهلة ؛ ولا يتكلف القول الذي ينطلق من سجيتهِ وما يمليهِ عليهِ انفعاله بلا غموض او تقعر[١] ((فلا لفظ موروث يندر استعماله نتوقف عنده ، ولا مجاز مموّه، ينقرُ المخيلة فيستفزها للتدبر))[٢].

وفيما يخص الأداء باللغة السهلة فإن نصوص الشاعر عبد الكريم راضي جعفر اتسمت بحس مرهف ، واتصلت بوجدان متقد ، يفضي إلى شدّ المتلقي ، لطغيان الروح ، وتلاشي الحسيات .

ومن نماذجه التي سأقف عندها ما جاء في قصيدته (ولكنها العيد) إذ يقول :

**أأستطيع أن اجمع حكمةَ الزمانْ**

**ورعشة الحدائق الملونةْ**

**ونظرة الغزلانْ ؟!**

---

(١) ينظر : عرس الشناشيل ، دراسة فنية في شعر علي الحلي ، د. سعيد عبد الرضا التميمي : ٧٤ .

(٢) رماد الشعر : ٢٠٣ .

**أضفرُها**

**تاجاً على عينيكِ ..**

**يا حبيبتي .**

**أأستطيع أن أمسكَ بانتباهةٍ للعيدْ ؟**

**أضمُّها .. عُشباً ووردةً وماءْ!**

**لأرسُم النشيدْ**

**على عينيكِ ...**

**يا حبيبتي**

**أأاستطيعُ أن المَّ كلَّ عمري البهيجْ ،**

**الم كلّ نبضيَ الأريجْ ؟!**

**لأختفي في الروحْ ،**

**مضرجا بالماءِ والعصفورِة النديّةْ**

**ثم أكونْ :**

**أرجوحة ، وبسمة ، وعيد**

**انقشها على عينيك ...**

**يا حبيبتي**[1]

فقد استطاعت ألفاظ هذه القصيدة وتراكيبها السهلة الرقيقة أن تشكل معادلا نفسيا لانفعال الشاعر، وإحساسه بالسعادة ورسمت صورة الشاعر الذي يذوب حباً بذات محبوبتهِ ، لذلك أصبحت هذه الألفاظ طينةَ تخلقها يد الشاعر لرسم ملامح حالته

(١) عشب الأفول : ٥٩،٦٠.

الشعورية بلغة انسيابية رسمت بناءً يشير إلى اتحاد الشاعر بمخلوقيهِ الحبيبة، والشعر ، وبهذه اللغة السهلة تمكن الشاعر من خلق هذا المشهد التصويري .

يقول في قصيدته (قراءة في كتاب العشق) :

**أمي تأتيني ، الليلة، من نافذة السجن**

**سأفكّ زرار قميصي**

**واعلّقُ في صدري تعويذتها**

**أمي، تأتيني، الليلة، ها أنذا ارسمُ في غسق الجدران**

**مواسم للقمح المائس في نبضي .انتبهوا يا حرَسَ الغزو**

**أمي تدنو ... تحمل لي منديل المعشوق الأول.** (١)

سلاسة الألفاظ ، وبساطة التعبير يشيران إلى روح فياضة ترسم مشهداً شعرياً مفترضاً ، فالشاعر يفترض أن تزوره أمه في السجن ، ومن شأن ذلك أن يكون اللقاء بلغةٍ سهلة ، ليكون التواصل بين الأم ، والابن ، ومن شأن ذلك أن يحقق توافقاً إنسانياً مشتركاً ، ولذلك فلا لفظة مستوحشة ، ولا مفردة تحتاج إلى معجم ، ولا تركيب نافر ، فكان ذلك النص نتاج ، انفعال يتساوق مع المقام.

ويقول في قصيدته (العود إلى الهبوط – أبي) :

**بصلعته المعهودة**

**وبشاربيه . النقطة ،**

**يذرع الأسواق ، صباحاً**

**بنفَس واهٍ ،**

**ويتفقد مساءً ، العَسسَ**

---

(١) المصدر نفسه : ٣٦،٣٧.

**فتسلب وردةُ عنُقه**

**وتنطفئ ، ريح (الجوري)**

**ويهربُ ضوعُ (الياسمين)**

**عندها .. زمَّ الشفتين**

**وفر من عباءته السوداء**

**إلى خيمةٍ بيضاء..**

**انه مع الملائكة الصالحين** [١]

إن من يتلقى هذا النص ، يلحظ أن الشاعر ، يمزج بين ماضٍ ، وحاضر ، ماضٍ أنيق ، وبين حاضر لا يطمئن حاله ، ولا يزرع أملاً في حاضر، أو مستقبل، من هنا كان الأداء بهذه اللغة السهلة التي أضفت على النص روحاً شعرية على نصهِ السردي . وهو أمر يمكن أن نسميه (شعرية السرد) ولذلك حصر عبد الله إبراهيم السردية بالشعرية وان السردية هي فرع للكل وهو الشعرية [٢] ، فالشاعر استطاع ومن خلال التعبير باللغة السهلة، أن يقدم مشهداً لوالده الذي لم يتكيف مع الحاضر وآل الأمر إلى الفرار إلى العالم الآخر ، ومن ثم لقاء الملائكة ، مع ملاحظة مهمة وهي ((ان بطل القصيدة ـ القصة ـ صار الشاعر نفسه ، فلم يعد الحدث يأتينا من الخارج وإنما صار ينبع من الداخل فالشاعر ومشكلاته وتجاربه الخاصة، وآراؤه، وما مر... غدت موضوعاً ينمو ويستطيل على شكل قصة حياة او سيرة ذاتية))[٣] .

ويقول في قصيدته (موسى كريدي) :

**السابعة صباحا:**

---

(١) عشب الأفول : ٤١ .

(٢) ينظر : المتخيل السردي ، عبد الله إبراهيم : ١٠٤ .

(٣) دير الملاك : ٥٩ .

**ينتظر الباصَ بعينينِ تصرهُما زغبُ الشمسْ**

**ينتظرُ الهمسْ،**

**فيغنّي في الرأسِ ، الزنبقُ ، والأسْ .**

**موسى... يندسُّ ، ألان ، بركبِ الناسْ.**

**الثانية عشرة ظهرا:**

**ضمأُ في الشاي ، وفي السُّكَّرْ**

**ضمأ في الماءْ ...**

**ويشربهُ موسى**

**ثم يتمتمُ شعراً : ((قطط سودٌ،**

**ولها ذنب ))**

**يضحكُ / أو يتذكر نبض الطفولةْ**

**ضمأٌ في القهوةِ .. ثم يغنيّ ...((هذي الدنيا عجب**

**تُعطي من غير سببْ))** [1]

أول ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة هي الاتكاءُ على اللغة السهلة التي اقترب من خلالها من معطيات السرد ، إذ رسم الشخصية، فضلا عن الزمان والمكان ؛ وكأننا أمام أقصوصة شعرية كشفت لنا قربهُ من بطلها وهو الأديب (موسى كريدي) وتكشف في الوقت نفسه عن التوجه إلى الذات ((لتغوص في عوالمها الداخلية وتتكشف مجاهيلها بعد ان طالت سياحة الشعر الخمسيني في العالم الخارجي ولم يكن هذا الاتجاه عودة إلى الرومانسية وأحزانها وشكاواها بل كانت محاولة لاكتشاف الحقيقة الإنسانية وأسرار قلقها الوجودي))[2] .

---

(١) عشب الأفول : ٥١،٥٠ .

(٢) الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي : ٢٢١ .

إن بساطة التعبير في هذا الأداء ، يشير إلى قدرة الشاعر على الانتقاء باللحظة الشعرية التي تسكنه ، فتكون النصوص ذات قيمة تعبيرية تدل على قدرة الشاعر على خلق قصيدته التي تتحد بالوجدان ، وتفر من التقريرية والخطابية .

وسأكتفي للتدليل على ما ذهبتُ إليه بقصيدته (ضفيرة حب) ، وهي من قصائد البواكير ، يقول :

**كمثل الندى ،**

**بهدب الزهور**

**كمثل المدى ،**

**كرفّ العطور**

**كما ترتمي نجمة شاعره**

**تشد الحنايا**

**وتلقى التحايا**

**على همسة حائره**

**مددت إليك يديا**

**غرست إليك ... حروفاً عذابا**

**سقاها ربيع وأغنية حانيه**

**كما تنثنى رعشة حالمه**

**تطرز أفقا نديا**

**كمثل الجرار على الضفة الغافيه**

**كلثم الأصيل**

**رموش النخيل**

**كما تغزل الداليه**

**ضفائر عطر .... ملونة ناعمه**

**كتبت إليك ، ملاكي**[١]

ليس بخافٍ ، أن النصّ يشكّل فضاءً رومانسياً حالماً ، تسبح فيه ألفاظ سهلة ، بدون مغاليق . ومن شأن ذلك ان تكون السلاسة والانسيابية مُجريين ، لتشكيل صورٍ تشبيهيّة ترسم المشهد الرومانسي ، وبذلك تكون اللغة السهلة ذات مشاهد تصويرية غير معقدة ، وبذلك أصبح الأداء بهذي اللغة منحى شعرياً له محصّناً ضد الركاكة ، والخطابية والتقريرية .

## - التكرار ظاهرة أسلوبية :

إن التكرار في الشعر من الظواهر اللغوية ، والفنية والتعبيرية التي تضعُ بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على نصِ الشاعر وهو صفة ملازمة لكل عمل شعري ، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه بُغير إيقاعيةٍ لها ثوابتها، فالتكرار هو أساسُ الإيقاع بصوره جميعها نتلمسه في الموسيقى ، ونجدهُ أساساً لنظرية القافية في الشعر ، بل السرُ في نجاح كثير من المحسنات البديعية كالترديد الصوتي ، والتجنيس ، والتوازن ، والتوازي[٢] .

إن تأثير التكرار يمتد في عموم المعنى ولا سيما في القصيدة المعاصرة كما تعبرُ نازك الملائكة بقولها عن التكرار انه ((إلحاح على جهة مهمة في التعبير يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرارُ يسلطُ الضوء على نقطةٍ حساسة في

---

(١) الدفء البارد : ٢٩،٢٨ .

(٢) ينظر : الاغتراب في الشعر العربي ، د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي : ٢٥٦ .

العبارة ويكشفُ عن اهتمامِ المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس ويحلل نفسية كاتبه))[١] .

والتكرارُ من جانبٍ آخر هو(( تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظمُ في شعره أو نثرِه)) [٢]

إن تكرار الألفاظ المعينة في القصيدة ((يوحي بأهمية ما تكتسبهُ تلك الألفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعضِ الأحيان لفهم القصيدةِ))[٣] .

من هنا فان التكرار الناجح هو الذي يشعّ بكثير من الإيحاءات، والدلالاتِ ، ويزيد الكلام قوةً وجمالاً من خلال تحقيق (نوع من التوازنِ الدقيقة الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقلٍ وأطرافاً وهي تخضع لنوعٍ من الهندسةِ اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ... إن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع يثقلها ولا يميل بها إلى جهةٍ ما)) [٤] .

إن تقويم التكرار او الحكم على نجاحه ، ودوره البنائي في القصيدةِ ، وتوظيفه للغرض الدلالي ، يعتمد على الاتحاد الكامل للعناصر البنائية بكليتها ، وهذا إنما يعتمد على قدرةِ الشاعرِ ، فهو الذي يخلقُ الاتحاد الكامل ، مثلما يخلقُ الضرورة لتوظيف التكرار، وليس على خلق هندسة لفضية محدِّدة ، أو محدَّدة ، أو وضع شروطٍ

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ، د. نازك الملائكة : ٢٧٦ .

(٢) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب الدكتور ماهر مهدي هلال : ٢٣٩ .

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح ابو اصبع : ٣٣٨ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر : ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

لغويةٍ ؛ لأن مثل هذا التأطير ، حدا من قُدرات الانفعال الذي يتُرجم جزئياتَهُ إلى قيمةٍ تعبيريةٍ))[١] .

وسأحاول دراسة التكرار ، في ضوء المصطلحين اللذين اجترحهما الدكتور عبد الكريم راضي جعفر : تكرار التراكم ، وتكرار التلاشي[٢].

## أ- تكرار التراكم :

يقصد بتكرار التراكم ((هو التكرار الذي يشيرُ إلى الزيادةِ ، او الكثافة الإضافة المؤدية إلى دلالةٍ تجسدُ نوعاً من التضخمِ المنظم على شكل ثنيات مرتبة))[٣] .

وهذا النوع من التكرار شكل حضوراً بارزا في شعر الشاعر ، يقول في قصيدته (حكاية عن جزيرتي الجن) :

**عيناك يا صديقي طيف ... قدر**

**عيناك ، اغنيتا سمر**

**عيناك ، فيهما تواشيح الزهر**

**وسنى ، وتناجي النجم في ضوء القمر**

**ومقلتاك نامتا**

**على نثيث من ندى**

**كالفجر في وجه المدى.**

**عينان أم همس الردى ؟!**

---

(١) الشمعة والمصباح ، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر : ٢٣٦،٢٣٧ .

(٢) ينظر : رماد الشعر : ٢١٧ ؛ والشمعة والمصباح : ٢٣٧ .

(٣) الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد : ٢٣٧ .

**ام شمعة لن ترقدا ؟!**

**على اخضرار الدفء يخبو ضوؤها!**

**عينان ام مزارعُ؟**

**سنابل أخالها..... لن تحصدا .** (١)

إن تكرار (عيناك) ثلاث مرات ، و(عينان) مرتين ، يشُير إلى الإضافة المنظمة التي وسّعت الصورة ، وأمرتها بفضاء واسع ، فكان هذا التكرار الذي يشير إلى التراكم .

ومثل ذلك ، ما نقرأ في قصيدته (ثلاث قصائد للوطن الدري) :

**كان معي في الشقةِ ظل من توتْ ،**

**وحمام رفَّ على رأسي .**

**كان معي في النبضةِ صوتْ ،**

**يفتحُ لي وجهًا داهمهُ النخلُ ، فاطلع تمراً ،**

**وندى فضة ..ْ**

**أطلعَ مُقلاً غضَّةْ.**

**كان معي قمرٌ ،**

**ونفحة شمسٍ**

**كانَ معي ... بعضي ،**

**كان معي كلي**

**كان معي كلُّ شذا الأرضِ** (٢)

---

(١) الدفء البارد : ١٢ .

(٢) زهرة البرتقال : ١٣ .

عمد الشاعر إلى التكرار التراكمي في لفظة (كان معي) والتي شكلت هيمنة على ألفاظ القصيدة فقد جاء الشاعر بها في مستهل كل سطر شعري ، بهدف تعميق المعنى المراد، ولتقوية النغم ، فقد خلق تراكم اللفظة دفقا غنائيا أثّر بشكل بارز في إيصال المعنى المراد من الشاعر ، فهو يريد ان يقول وباختصار كان معي الكون كله .لقد شكلت الجملة الشعرية : (كان معي) ، التي تكررت ست مرات ،محوراً يدور عليه النص ، الذي يسعى إلى التذكر ، ومن شان ذلك أن يسعى إلى إشاعة مساحة واسعة لإحضار الغائب ، فكان هذا المشهد الذي يوسع الصورة ، ويملأ فراغ الغائب ، أو الغائبة ، وفي هذا تكرار تراكمي .

ونجد تكرار التراكم مهيمنا في نصه (زهرة البرتقال) يقول :

**كلما ايقنت زهرة البرتقال انني واقف**

**اقعدتني السماحة في الطريق التي**

**تستقيم بي فتهرب منك الفصول**

**إلا شتاء التراب العظيم**

**قاتلتي:**

**أختفي**

**مرَّة**

**أختفي مرَّتين**

**أختفي زهرتينِ.** (١)

إن التكرار المتمثل في (اختفي مرة) (واختفي مرتين) و(اختفي زهرتين) يؤدي إلى التراكم المنظم الذي ارتبط بوجدان الشاعر ، فهو ، ولفرط ولعهِ بالمحبوبة ، يطلب منها الاختفاء .

---

(١) زهرة البرتقال : ٦٣ .

وهذا التكيف التكراري لا يشير إلى حاجة فنية وحسب بل ، يكشف في الوقت نفسه عن الضغط النفسي للشاعر إزاء المخاطب .

وفي قصيدته : (أيتها البصرة أيتها النخلة الفارعة) قال فيها .

**أُسمّيكِ زهرة القرنفل**

**يا صبوة العاشقين**

**أُسمّيكِ درة كل الخليجْ**

**أُسمّيكِ زهو الأريج .**

**أُسمّيكِ**

**باسمكِ**

**يا صبوة َالعاشقين**

**فيّساقط التمرُ بوح محبّينَ،**

**فوقَ ربيع الفراتين ، والنخلةِ الفارعةْ .**

**اسميكِ باسم الزمانِ الجليلْ**

**وباسم العراق . الفتى . الفارس المستحيلْ** (١)

ان تكرار لفظة (اسميكِ) خمس مرات ، سعى إلى منح تكرارِهِ هذا ، ثقلا وكثافةً ، وان يلونه بفيض حيوي يدل على النماء والخصب بدلالة (يساقط التمر، فوق ربيع الفراتين) ، كما بين هذا التكرار التراكمي تأكيد اهتمام الشاعر بهذه اللفظة وبالدلالات المتأتية من خلال التكرار الانثيالي لها .

ونقرأ أيضا : في قصيدة (عن الفارس والصيف الآخر)

**شبكتُ يدي على هامتي ونمتُ:**

**يؤرق وجدي جبيني**

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٢٣ .

**فأحبو قبالة فيءٍ:**

**هنا يُلجم الماء أفراسه ُ**

**فتصهلُ.....**

**تصهل .....**

**تصهلُ: يا أيها القادمون أريحوا الركاب**

**لنا فارسٌ ، اطعم الرملَ من حُبّهِ ، يهدهدُ جرحهْ**

**أريحوا الركاب ، وخلوا الجياد ، فإنّا نخاف اذا ما تدنت ..ْ**

**أفاق**

**وشدوا لهاث السيوف ، لأنا سمعنا الصليلَ**

**فدارت به أرضنا دورة..**

**دورتين ..**

**ثلاثاً ..**[1]

شكل التكرار، في هذا النص ، مرتكزا أساسياً ، تدور عليه الجمل الشعرية فهناك (تصهل) ، ثلاث مرات ، و(دورة ، دورتين ، ثلاثاً) ، ومعنى ذلك ان النص سعي حثيث لإقامة طبقة تراكم منظمة ذات ثنيات مرتبة ترتيبا منظماً ، والهدف من ذلك توسيع الصورة .

وثمة تكرار يقوم على أساس الاستفهام ، يقول في قصيدته : (ولكنها العيد):

**أأستطيع أن اجمع حكمة الزمان**

**ورعشة الحدائق الملونة**

**ونظرة الغزلان ؟!**

**اضفرها**

**تاجاً على عينيك...**

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٨ .

**يا حبيبتي**

**أأستطيع أن امسك بانتباهه للعيد ؟**

**أضمها ،، عشب ، ووردة ، وماء !**

**لأرسم النشيد**

**على عينيك ...**

**يا حبيبتي .**

**أأستطيعُ أن الم كل عمري البهيج**

**ألم كل نبضي الأريج ؟!**

**لأختفي في الروح**

**مضرجاً بالماء والعصفورة الندية**

**ثم أكون :**

**أرجوحة ، وبسمة ، وعيد**

**أنقشها على عينيك**

**يا حبيبتي** (١)

إن هذا الاستفهام المرتبط بالفعل (أستطيع) ، تكرر ثلاث مرات ، وكان بمثابة النقطة في كل مقطع . وليس بخاف أن مثل هذا التكرار يشكل تنويعاً للصورة، وامتداداً لانفتاح الرؤية الوجدانية .

لقد شكل التكرار بنية تراكم يساعده في ذلك تكرار (يا حبيبتي) ثلاث مرات أيضا.

## ب- تكرار التلاشي :

(١) عشب الأفول : ٥٩،٦٠ .

يقصد بهِ ((إقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية))[١] .

ومن ذلك قوله في قصيدته (انطفاء) :

**قال لي**

**شاعر متعبُ**

**قال لي**

**شاعر متعِبُ:**

**( العنكبوت بنت بيتا**

**على وهن**

**تاوي اليه،**

**ومالي مثله سكن**

**انطفأ البيت واشتعل**

**انطفأ واشتعل )** [٢]

حقق الشاعر تكرار التلاشي في موضعين الأول في قوله : قال لي شاعر متعبٌ ، إذ حذف كلمة (مُتعبِ) واستبدلها بكلمة (مُتعِب) ، بمعنى اضمحلال ونهاية الشاعر الأول ، وكأننا به يريدُ أن يقول انه ولفرط تعبه قد اضمحل وانتهى ، والآخر في قولهِ : أنطفا البيت واشتعل ، وقد حذف البيت في التكرار الآخر ، وبهذا الإيقاع اللغوي المنظم ، استطاع التكرار أن يمتزج بالدلالة العامة حتى ينتهي إلى التواري أو تلاشٍ ، مستفيدة من كلمة (اشتعل) في مؤداه العامي الذي يشير إلى (الاحتراق) وفي هذا تلاشٍ .

---

(١) الشمعة والمصباح : ٢٤٨ .

(٢) عشب الأفول : ٢٦ .

وفي قصيدته ((في الليل ) قال فيها

**في الليل يا قلبي الحزين**

**في الليل تنطفئ النجوم تشدُ بالغسقِ المهدب**

**... الف نار !**

**في الليل تنهشني أظافر عبرة ... آه ! تنام مواقدا**

**وتبث في نبضي الردى**

**في الليل تصفعني اكف الذكريات**

**تهوي على انفي تمرغه سياط لاسعات**

**تنسل من كهف عميق ،**

**رطب ..يطعمه حريق.**

**في الليل يا قلبي الحزين**

**ينثال كالألهوب يدمى ... رش راسي كالدوار**

**صمت تنخره الظنون ،** [١]

في هذا النص نلاحظ ان الشاعر وظف ما اسماه التكرار ذا المنحى ألازدواجي، بمعنى أن النص يضم تكرار التراكم وتكرار التلاشي[٢] .

يكرر النص (في الليل) أربع مرات ، مصطفاً مع ما يمكن أن نسميه توسيع الصورة ، ففي الصورة الأولى تنطفئ النجوم، وفي الثانية تنهشه أظافر عبرة وحزن، وفي الثالثة تصفعه الذكريات، وفي الرابعة ينثال عليه صمت تنخرهُ الظنون، وقد نجح الشاعر من خلال هذا التكرار أن يوهج حالة التوتر لدى القارئ وتحريك ذهنه عبر فورة التوقع ، بعد أن يحضر الشاعر لها عبر قوله في الليل .

---

(١) الدفء البارد : ٣١ .

(٢) ينظر الشمعة والمصباح : ٢٥٧ .

إن التكرار الناجح لا ينحصر في الطبيعة اللغوية المجردة، بل ينبغي أن يؤدي الوظيفة الفنية والنفسية في النص الشعري على وفق ما يمليه الانفعال وإجراء التوازن بين اللغة والنفس، وهذا يعتمد على مقدرة الشاعر في بلورة الحالات ، والمواقف من خلال استعماله التكرار دون وضع شروط لغوية ، او خلق هندسة لفظية محددة لسد فراغ موسيقى تعجز عن فك الحالة النفسية[١] .

وهذا الأمر جسده الشاعر نفسه في قصيدته (أربع همسات إلى أبي نواس) التي قال في الهمسة الرابعة منها :

**الهمسة الرابعة**

**أبا نواسْ**

**أبا نواسْ**

**أبا نوا .. سْ**

**أسكرتني ونمت** [٢]

كرر الشاعر لفظة (أبا نواس) ثلاث مرات ، مما وسع من رنينها الذي ملأ أركان النص ، وكأن المتلقي بشوق وقلق لانتظار ما سيُسفر عنه هذا الانثيال التكراري المتلاشي لتتحقق الصدمة بقولهِ (أسكرتني ونمت) ، أن الشاعر لم يقصد من خلال هذا التكرار ، بل جاء عنده ضرباً من ضروب النغم الذي يترنم به لتقوية جرس المفردات وأثرها في النص .

يقول في قصيدته (رذاذ الشتاء الدافئ) المهداة إلى الراحل الشاعر عبد الخالق محمود :

**تأرق من خجل حتى يستيقظ نوم الفجر**

---

(١) ينظر : رماد الشعر : ٢١١ .

(٢) زهرة البرتقال : ٤٤ .

**فيلقي في النخل اسمك ، وهواك ،**

**ودما من ورق الصفصاف**

**يستأجر في عربات زمانك نبعا...**

**حتى تمتلئ الكأس على وجل ،**

**فتموت عروسُك ، في الغيب ،**

**تموت عليك**

**أمك . في الصحو . يموت عليك**

**ابنك . في الوهم**

**تموتُ . ومُتَّ ، صديقي**

**في ورق ، أو كتبٍ ، أو في بيتٍ من شعرٍ ،**

**وصفير كؤوس الصابْ .**

**خذ كأسا ، وامض**

**واذرع في جَدَث الأرض**

**بعض النبض .**

**خُذْ رعشة كرم**

**وازرع في الأرض ، رعاف التوت .**

**خُذْ رعشة كرمٍ ،**

**وارم عليه ذبيح الموتْ**[1] .

النص طويل ، وذو بناء سردي محكم ، ولذلك عمدت إلى تسجيل هذه المساحة منه . لقد عمل التكرار (تموت عليك) و(يموت عليك) و(خذ كاسا ، وخذ رعشة كرم)

(١) زهرة البرتقال : ٣٤، ٣٥ .

على فيضان الموت ، وطغيانه على الحياة ، فكان هذا التكرار المؤدي إلى التلاشي والاضمحلال.

ويقول في قصيدته (من مقام الروح):

**كل الروح وبالْ**

**جرحك من هذا الروح وبالْ ،**

**مُذ كنتُ صغيراً قالت أمك:**

**خذْ روحك مِن روحي،**

**وابعث من شئتَ إلى قبر أبيكْ....**

**سترى النمل وبالْ**

**والليل زوال ،**

**سترى الصبح وبالْ.** (١)

يمتد التكرار على النص امتداداً ذا نهاية مغلقة . فكلمة (وبال) التي تكررت هنا اربع مرات لها دلالة تشير إلى الوحشة ، والغربة ، والاستلاب ، وفي هذا دلالة تفضي إلى الموت والاضمحلال ، ان المدقق في تكرار النص ، سيجد ان دائرة الضيق والانحسار ، وفيضان العسف ، هي المسؤولة عن دفق تكرار التلاشي .

ويقول في نصه (تقاسيم على زند مستوحش فلسطيني):

**الليلة ،**

**قالت النجمة لصاحبتها :**

**من هنا مر حامل المسك**

**مر متعباً،**

---

(١) المصدر نفسه : ٤٠ .

**مر كالضحى ،**

**مر وَامحَى.** (١)

لقد عمل التكرار ، على إشاعة الهدوء ، وتوطين النفس . والمشهد الشعري مشهد استذكار ، لفدائي فلسطيني آثر الاستشهاد ، ولذلك جاء تكرار الفعل (مر) ، مر بالحال (متعبا) ، وبالتشبيه (كالضحى) ، وبالفعل (أمحى) ، للدلالة على التلاشي

ويقول في قصيدته (مطر) :

**أصيخُ**

**للسيف الذي تسنه**

**حناجر الغيوم ،**

**وللبروق الناشبات**

**في دمي ،**

**مخالب النسور**

**أضرم**

**ألف دمعةٍ تمورْ**

**تجرح الصهيل ،**

**تنثني ،**

**تكسرُ**

**النَّصالَ ،**

**في النَّصالِ ،**

**في النَّصالْ ،**(١)

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٥ .

النص مكتنز بالمجاز الذي يرسم الصورة الشعرية ، ويلتقط المشهد الذي ينسجم مع حركة وجدان الشاعر ، ومع سورة انفعالاته باللحظة الشعرية ، والمشهد بعد ذلك حزن قاتم ، وقلق إلى حد اضطراب النفس الذي يجعل النفس محبطة ، هذا المشهد يخدم التكرار الذي سجل حضور (النصال) ثلاث مرات ، ليشير إلى التلاشي والاضمحلال ، بدلالة الفعل المضعف (تكسر) الذي ترك أثراً مهما في إيصال الدلالة إلى المتلقي .

(١) زهرة البرتقال : ٣٥٢،٣٥٣ .

# الفصل الثاني

## بنية الصورة الشعرية

- **بنية الصورة** :

**أولاً : بنية المشابهة :**

**أ- التشبيهُ عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية .**

**ب- الاستعارة عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية .**

**ثانياً : بنية المجاورة :**

**١- الرمز .**

**٢- القناع .**

**٣- المرايا .**

**٤- المعادل الموضوعي .**

**٥- المفارقة الدرامية .**

- **الصورة السردية** :

**١- البنية الزمانية .**

**٢- البنية المكانية .**

# الفصل الثاني
# بنيـة الصورة الشعريـة

- الصورة الشعرية :

تعدُ الصورةُ معلماً بارزاً من معالم النص الشعري الحديث ؛ وقد ذكرها العرب من خلال دراستهم للتشبيه والمجاز واستعمل الجاحظ كلمة الصورة والتصوير فقال : ((فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير))[١] ، وهي ((تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية ، في لحظة من الزمن))[٢]، وهي ((رسم قوامه الكلمات))[٣] .

وانطلاقاً من هذا فانهُ ، لا يمكن النظر إلى الصورة بمعزلٍ عن نفسية الشاعر؛ لأنَّها أي الصورة تركيبة عقلية ، وعاطفية معقدة ، تعبِّرُ عن روح الشاعر، وتستوعبُ إحساساته ؛ وتُعين على كشفِ مَعنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق الإيحاء والرمز فيها ؛ فهي عضويةٌ في التجربة الشعرية ؛ لأنَّ كُلّ صورة في داخلها تؤدي وظيفة مُتآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة بعيدةً عن الاضطراب ، والتقدير في وحدةٍ موحيةٍ ومعبرة عما طُلبَ إليها التعبير عنهُ[٤] .

والشاعر الفنان هو ، القادر على خلق صورةٍ جميلة من ألفاظٍ مألوفة لدينا ومتداولة ؛ وذلك باستنادهِ إلى قوةٍ خيالية بحيث تبعثُ ((التأثير الذي يخلفهُ في نفوسنا

---

(١) الحيوان ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ،: ١٣٢/٣

(٢) الشعر العربي المعاصر : ١٣٤ .

(٣) التمهيد في النقد الحديث ، روز غريب : ١١٩ ؛ في المصطلح النقدي ، د. أحمد مطلوب : ٢٠٥ .

(٤) ينظر : التفسير النفسي للأدب : ٧٥ .

التفاعل الفني بين الفكرة ، والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغةٍ شعريةٍ صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة ))[١] .

وأهمية الصورة تتأتى من كونها (( بنية تتشابك فيها العلاقات ، وتتفاعل ، لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتحُ على العمل الفني ويُضئ أبعادهُ ؛ كما أنهُ يُضاءُ بأبعاد هذا العمل)) [٢] .

وترتبطُ الصورة الشعرية من جانبٍ آخر بوجدان الشاعر وحياته الداخلية ، بل إن أهميتها تكمن بوصفها أداة إبداع فردية – ذاتية تُخاطبُ الروح والإحساس ، والخيال ، والشاعر يتوسل بها للتعبير عن أزماتهِ وانفعالاته القادرة على التفاعل والإثارة والتذكير ، والاستجماعِ فيُشخصُ الأشياء الجامدة ويخلعُ عليها من روحه ومشاعره وعواطفِه إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتؤلف بينها ، حتى تصبح الأشياء كأنها جزء لا يتجزأ منهُ، ومما لاشك فيه أن خيال الشاعر هو الملكة التي تبدع الصورة الشعرية وبثِها .[٣]

وانطلاقاً مما تقدّم أطمحُ إلى الوقوف على بناء صور الشاعر عبد الكريم راضي جعفر من حيثُ بناؤها ؛ بغية الكشف عن دلالاتها النفسية والفنية ، وأثر الخيال ،والذات ، والواقع وغيرها من العوامل الأخرى في تشكلها ، من خلال محورين هما:

أولاً: بنية المشابهة .

ثانياً: بنية المجاورة .

## أولاً: بنية المشابهة :

(١) مستقبل الشعر وقضاياه النقدية ، د.عناد غزوان : ١٩.

(٢) جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين : ٢١.

(٣) ينظر : الصورة لشعرية ، سي .دي لويس ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان إبراهيم : ٤٣.

إنَّ لبنية المشابهة الفضل في الكشف عن أنسجة عنصري التشبيه والاستعارة اللذين طوقا في إطارها ؛ لأنهما يمثلان حقيقة البنية المتماسكة في فاعليتها البنائية بما يحملانه من ملامح البنية [١] ، ((التي تقوم في الأساس على عنصر المشابهة))[٢] .

ومن خلال قاعدة المشابهة ، سوف تتوضحُ خطوط التشبيه ، والاستعارة ؛ لأن التشبيه في حقيقته ، إنما هو ((عقد مماثلة بين أمرين ، أو أكثر ، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر ، بأداة لغرض يقصده المتكلم))[٣] .

أما الاستعارةُ ((فهي أن نذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر ، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالا على ذلك باثباتك للمشبه في جنس ما يخص المشبه به))[٤] .

## أ- التشبيهُ عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية :

إن استغلال التشبيه في محاولة خلق صورة شعرية يعد من أسهل الأساليب الفنية في التصوير واقلها قدرةً على الإيحاء ، لاسيّما إذا وقف الشاعر عند مجرد التشبيه الحسي بين الأشياء من دون الغوص في معانيها [٥] .

والصور التشبيهيةُ تجيءُ على ضربين أو نمطين ، أحدهما الصور غير الفاعلة ؛ وهي التي تعتمدُ المباشرة في التصوير داخل النص الشعري ؛ ولذلك يمكن أن

---

(١) ينظر : الصورة في شعر الرواد، دراسة في تشاكلات الصورة ، د. علياء السعدي : ١١٤.
(٢) مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم اليافي ، دمشق ، ١٩٨٢ : ٢٣ .
(٣) جواهر البلاغة ، السيد أحمد الهاشمي ، تحقيق وشرح الدكتور محمد التونجي : ٢٧٢.
(٤) مفتاح العلوم ، يوسف ابو يعقوب السكاكي ، تحقيق الهنداوي : ١٧٤.
(٥) ينظر : الصورة الشعرية ، د.صالح ابو إصبع ، مجلة الثقافة العربية : ٢٦ .

نصفها بأنها صور منطفئة وعابرة تضيءُ ، وتخبو سريعاً ، ولا تسهم في الكشف عن التجربة الشعرية أو تطويرها .

أما النمطُ الآخر من الصورة الشعرية التشبيهية فهو الصورةُ الفاعلة وهذا النمطُ مغايرٌ في تشكيلهِ للنمط السابق ؛ إذ يؤدي وظيفته الفنية في القصيدة ، ويتحول إلى أداة تطور المعاني وتكثفُ الموضوع وتحمل على بلورة الحالاتِ ، والمواقف ، وهذا النوعُ من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية ، وبه تتحولُ الصور إلى نسيج شعري ولا تقوم القصيدة بدونه ؛ ولذلك فمن الصعب أن نتلمس لهذا النمط من الصور الشعرية وظيفة ضيقة ومحدودةً جداً[١] .

والتشبيهُ هو ((صفة الشيء بما قاربهُ وشاكلهُ من جهةٍ واحدة أوجهاتٍ كثيرة لا من جميع جهاتِه ؛ لانهُ لو ناسبهُ مناسبةً كلية لكان إياهُ))[٢] .

وبعبارة أخرى أن شعرية التشبيه تنبثقُ بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي ، أي في علاقات تشابهها ، وتضادها أو تمايزها وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة ، أو المكتشفة كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية وأكثر ثراءً بها[٣] .

إنَّ التشبيهَ يعنى بالتصوير الأدبي وربط الأشياء فيما بينها من أجل توضيحها، أو تقريبها ؛ أو لإضفاء سمات جمالية على النص الأدبي[٤] :

فإذا ما وقفنا على قول الشاعر في قصيدة (الروح) :

**أسقسقُ كالعصفور**

---

(١) ينظر : دير الملاك : ٢٦٨.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني :٢٥٦ .

(٣) ينظر : في الشعرية ، كمال أبو ديب : ٤٧ .

(٤) ينظر : أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة) ، د.محمد حسين الصغير : ٦٤.

**فأنام بين الندى،**

**والضحى**

**لأموء كالقطة .**

**إنني رائحةُ الروح،**

**ورفيف الجسد.** (١)

الصورةُ هنا صورة نمطية مباشرةٌ ؛ لأن التشبيه فيها قائم على صورة حسيةٍ سمعية ففي قوله (أسقسق كالعصفور) صورة تشبيهية سمعية ، مردفة بصورة تشبيهية سمعية أيضاً (أموءُ كالقطة ، إنني رائحة الروح) هذا النوع من التشبيه ،هو مجرد إقامة موازنة بين الشيء والشيء ؛ لأن عين الشاعر – الحاسة البصرية ، رأت فرسمت ما رأت من دون تحويل ، أو جعل الصورة التشبيهية ، مندمجة مع تجربة الشاعر .

واذا ما انتقلنا الى قصيدة (أربع قصائد للعاشقين) يقول الشاعر :

**مثلما تصطفي الصبحَ كلُّ الصقورْ**

**يصطفي العاشقون البنادقْ ،**

**والراية السامقةْ**

**مثلما يشمخُ النخلُ في واحةِ الخصْبِ ،**

**والجبهة الشاهقةْ**

**يشمخ الفتية العاشقون هوىً**

**أخضر الخطوِ**

**يا أَيُّها المورقونْ**(٢)

---

(١) زهرة البرتقال : ١٥١.

(٢) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٣٢ .

إنَّ الشاعر يرتمي في دائرة التقرير والمباشرة ، بمعنى أن صورته التشبيهية نأت بنفسها عن عالم الخيال والإبداع ، وعن تحطيم المدركات العرفية ومن ثم أعادة صياغتها ، فهي اذن صورة منطفئة لم تستطع ان تأسر المتلقي ؛ لان العلاقة تبدو منطقية :

تصطفي الصقور= يصطفي العاشقون البنادق

يشمخُ النخل = يشمخ الفتيةُ العاشقون

وهذا ما يتقاطعُ مع السمة الشعرية ؛ لان الشعر إنما يقولُ شيئاً ويعني شيئاً آخر[١] فالصورةُ هنا غير مؤثرة ، وغير فاعلة ، بسبب هذا الإدراك المباشر بين قطبيها المشبه والمشبه بهِ .

واذا كنا رأينا في تلك النماذج انطفاءً في الصورة التشبيهية ، فان في شعر الشاعر نصوصاً تعتمد على الصورة التشبيهية الفاعلة التي تمتح المتلقي فضاءً واسعاً للتدليل ، وإقامة النص الذي تولده الدهشة التي يمنح منها الشاعر صوره.

ويقول في قصيدته (ارتفاعات الشفق الجنوبي ):

**تموتُ المسافات ما بين دجلة والنيلِ**

**بيني وبين التي أتشهّى**

**وتهفو الخطى**

**كأن الصباح استفاق وعرّش كرماً**

**يعبئ جنداً تنادوا لصومٍ ، فشالوا المدافعَ**

**فوق الرؤوسِ . السويس عروسٌ تحملها جبهةُ الجندِ.**

**إنا نُفخنا بصورِ العزيمهْ**

---

(١) ينظر : مدخل الى السيموطيقيا ، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (مقالات مترجمة ودراسات) : ١١٢ .

**وقلنا :**

**ألا أيها النائمون أفيقوا**

**فشمس الظهيرهْ**

**ستعمي العيونْ**

**فمنْ يرتعدْ .... نفتحُ الباب لهْ**

**جناناً وماءً وخضرهْ**

**ومَنْ يتخم النوم أجفانهُ**

**سيُرمى كمثل ((ابرهةْ))**[١]

استطاع الشاعر من خلالهِ أن يُحقق نمطاً تشبيهياً خلق من خلالهِ فضاءً حَافلاً بالصور التشبيهية التي بازدحامها لم تتعطل طاقاتها التعبيرية الفنية إذ إنَّ اقامة علاقات متشابكة في التصوير ((فمن يرتعد ، نفتحْ الباب لهُ جناناً وماءً وخضرة)) ، (ومن يتخم النوم أجفانه سُيرمى مثل إبرهة) ؛ و((كأن الصباح استفاق وعرش كرماً)) .

إن تداعي الصور التشبيهية أدى إلى تكوين صورةٍ اتكأ الشاعرُ من خلالها على الإمكانات الهائلة التي يرمز إليها هذا التركيب الصوري من ترابطٍ جملي[٢] ، فالأبيات الأولى وما يليها من توابع تتعلق بها وتُنميها ، تسمى البؤرة التركيبية وتنشدُ إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية ، والأكثر بروزاً في الجملة [٣] .

والتنادي للصوم الذي تكون نهايته في اعلان (المدفع) للإفطار الذي يساوي النصر ، كل تلك الصور ، لتجعل اللحظة الشعرية الماضية لحظة شعرية حاضرة ، وتمتدّ الى دائرة المستقبل . ولذلك ، بدت الصورة التشبيهية ، مترابطة ، لأنها تقوم

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ١٥ .

(٢) ينظر : الإشارة الجمالية في المثل القرآني ، د. عشتار داود محمد : ٦٣ .

(٣) ينظر : الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب ، يحيى بعطيش : ٤٦ .

اساساً على عين الشاعر الداخلية ، التي نظرتْ ، ثم اعادت النظر الى الداخل ، فكان هذا النص التصويري التشبيهي الذي يحرّض في دلالته ، ليكوّن (النصر) ، أو لنقلْ : ينتزع النصر . وفي هذا ارتقاءٌ لمصاف الشعرية .

وفي قصيدتِهِ (أميرة الفصول ) يقول :

**أُسميك زهرَ القرنفلِ والبرتقالْ**

**أُسميكِ نبض الندى ،**

**وفيض النهارات والأغنيات ،**

**فادخلُ في جنةِ النار غضاً**

**أجوسُ ارتعاشَ المدى**

**وافتحُ في الروح باباً**

**يعرش فيه اختلاجُ الحياةْ**

**أُسميك جرحي ،**

**ونبضي**

**وكُلي وبعضي**

**أُسميك بوحي ،**

**وأرضي**

**اسمي سماء هواك دمائي**

**فأنسالُ من وجع الروح ورداً**

**يُغطي جبين الأميرةْ**

**فيساقطُ المسكُ في بسمة الحاجبينْ**

**ألا أَيّهذي الأميرة ،**

**تذوب الدنى في سماكِ – الأمانْ**

**فيرتعش البرتقالْ**

**عيوناً من الثلج والماء والعنفوانْ** (١)

بنيةُ العنوان (أميرة الفصول ) ، تمثلُ مركز الاستقطاب لكل عناصر المشاهد التشبيهية التي تتثال في هذه القصيدة . والشاعر مع استمرار حرصه على كسر حاجز الزمن من خلال إعمال ذاكرتهِ بكل فعالياتها عمد إلى ضروب الاختزال اللغوي الذي ساعد على استجماع ملامح صورتِهِ التشبيهية ، وقد تضافرت عواملُ عديدة ساعدت على الارتقاء بالصورة على أكمل وجه منها : آلية التكثيف الذي أخضع الشاعر نصّه لها ، فضلاً عن الجو النفسي والانفعالي المتصل المنساب . وعليه يمكننا أن نستشفَ بأنّ النصَ قائمٌ على عنصر الانسجام من خلال الترابط الجملي الذي حققتهُ لفظةُ (أُسميك) ، التي عملت على صياغة نسج محكم ، يشدُ أركان الخطاب بتتابعه ، يأخذ بعضها بأطراف بعضٍ ، فتموضعُ الجمل الصورية إذن غيرُ قابل للتغيير ((فمن المحال تصور انفصال نحوي دون أن يكون لهُ نصيب من الانفصال الدلالي)) (٢)

إنَّ انسياب التصوير الذي يعتمد على المتحِ من أعماق الذات ، هو الذي مكّن النصَّ من الحلول في فضاءٍ رومانسيٍّ شفيف قادر على الإمساك بالمتلقي ، لتكون تجارب الشاعر هي تجارب المتلقي .

واللافت أن بعض التركيبات الموحية مثل ؛ ( فأدخل في جنة النار غضاّ) ، إشاعة لجوٍّ حركيٍّ قادر على جذب دلالة تشير الى (الاحتراق ) ، ومن ثمَّ الالتصاق بـ(زهرة البرتقال) – الحبيبة الغائبة – الحاضرة .

وفي قصيدته (الحرف العقيم) يقول :

---

(١) عشب الأفول : ٦٦ .

(٢) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، د.مصطفى حميدة : ١٣٥.

**لأن عينيك ظلالْ**

**لأن عينيك طيوبْ**

**عقيمة حروفيه**

**سقيمة ...**

**حزينة.. كحاليةْ**

**تفحمت ثمارها ،**

**تبخرت عطورها**

**نشيجها ينقد من أعصابيهْ**

**كلفح نار حاميهْ**

**سقيمة حروفيه**

**حزينة كحاليه**

**وسْنَانةٌ .. تبكي على همس الضحى**

**حباتها ..**

**ماتت على حكاية صغيرةْ.** (١)

في النص ثمة إلحاحٌ واضح في الصور التشبيهية ، الأمر الذي جعل الصور المتتالية داخلهِ تمتلك إمكاناتٍ كبيرةً وقدرةً فائقة على استقطاب دلالات ، وأبعاد تأويلية متنوعة عملت على تنشيط الخيال ، وتوسيع أفق المتلقي ؛ بسبب من أسلوب المغايرة : (لأن عينيك ظلال ، لأن عينيك طيوب = عقيمة حروفية حزينة كحاليهْ

والتي حملت المتلقي الى فضاء أرحب حين ينقلهُ من صورة الى أخرى ، محدثاً لذةً فكريةً وفنية في آنٍ معاً ، وهو ما ينطبقُ على نص الشاعر هذا ؛ لأن الشاعر مُدْرك

---

(١) الدفء البارد : ٢٢.

أن أهمية التشبيه في الرؤية الشعرية الحديثة ، أصبحت تعتمدُ على ما يمنحهُ التشبيه لسياق النص العام منِ علاقةٍ بنائية قائمة على التقريب والجمع ،وأهميتها في ذلك السياق ، وما يولدان من علاقات جديدة بين طرفي التشبيه ، ومن إيحاءات وإشارات ، يستكنهها المتلقي بما يمتلك من وعي فني وتحسس للجمال ، فليس من ((مطالب الصورة التشبيهية أن توفر إقناعاً عقلياً بقدر ما تُثير انفعالاتٍ نفسية تتجاوز حدود العقلانية المُبسطة فالصورة التشبيهيةُ الحديثةُ تعتمدُ على الانثيال العاطفي ))[١] .

وعندما نقفُ على بعض قصائدِ الشاعر يتلبسُنا في بعض الأحيان إدراك يُتوسم فيه الغموضُ حين تقتربُ حدود بعض النصوص ، وتتأتى إلى فضاءاتٍ دلالية تبقى تتحرك إلى مالا نهاية ، كما في قول الشاعر :

**تشولُ الدماءُ ، التي نَزّت الموتَ وجهاً تضمخَ بالجنةِ**

**اصطبغ الوجهُ ، كانت هوادجُ عرسِ الرجالِ تمرُّ**

**كأنَّ العيونَ تقبّلُ لمعَ الدروعِ ،**

**وشمسَ النهار أستقرّتْ بوسط السماء**

**فكل الظلالِ بقدْرِ الجسومْ**

**وكلّ الكلومْ**

**مفاوز حبٍّ :**

**هي الماءُ والخضرةُ الدائمةْ**

**هي الحُبّ والحقدُ والثورة العارمةْ** [٢]

القصيدة قائمة على التشبيهات التي ربما لا تؤدي إلى استخراج أو تأدية معنى معقولٍ مفهومٍ لدى جميع المتلقين فـ (تشولُ الدماءُ التي نزت الموت وجها)، و(اصطبغ

(١) الفلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد : ٢٤٠.

(٢) عن الفارس والصيف الآخر : ١٧.

الوجهُ) ، و(كأن العيون تقبل لمع الدروع ) يُلونها الغموض وتكتنزها شفافية رائقة ؛ولكن هذا لا يعني بالضرورة ذلك الغموض الذي يصعبُ فتح أقفالهِ وتخطي أسوارهِ ؛ لأن الغموض ، هو ((عنصر من عناصر الإبداع الشعري وجزء لا يتجزأ من فعالية القصيدة وعندما لا يكون كذلك يكون تغميضاً أي أنهُ ينبتُ عن سمتهِ ومنشأ تكوينِهِ ودلالته ومغزاهُ؛ فالتغميضُ ظاهرة سلبية بسببٍ أو بأسبابٍ))[١] .

إنَّ الصورة التشبيهية التي تستقرّ في وجدان المتلقي ، يجب ان تكون مندفعةً من عين الشاعر الداخلية ، وليس من عينه المبصرة . نعم يعتمد الشاعر على عينه _ الحاسة البصرية ؛ ولكن يجب ان يبنيها من جديد بناءً يعتمد على الغاء المدركات العرفية . ومثل هذه الصورة تكون فاعلة ، فقول الشاعر : ( وكل الكلوم ، مفاوز حبٍّ ، هي الماء والخضرة الدائمة) ترتيبٌ وجداني يقوم على مشابهة (الكلوم ) = (الجروح) بـ(مفاوز حبٍّ) ، وفي هذا نقرٌ جديد على الذاكرة ، اذ كيف تكون الجراح ، مفازات حبٍّ ، وماءً وخضرة دائمة . انها الترتيب الوجداني الذي وجد في مثل هذا التشبيه ، إشارة إلى التفاؤل ، والحب ، بوصفه نشاطاً ابداعيا .

إنَّ الشاعر يُحلقُ عبر قصيدتهِ (صليب) في أجواءٍ رومانسية تشبيهية تقوم على العمق والإنسانية ؛ يقول :

**يا أنتِ .... يا سيل عطاء**

**يا أنتِ .... يا تسكاب ماء**

**مثل الندى**

**عيناك تمطران شعراً وجمان**

**عيناك زهرتان حلوتان**

---

(١) الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دريد يحيى الخواجة : ١٠٧ .

**تختبئ النجوم فيهما ... فتنثر السماء**

**ضحى وليل ،**

**كرعشة الربيع في هذا المساء جَاءتا**

**تحملُ في جبينها سنا و"هيل"**

**وحطتا ..**

**كطائرين عند جبهتي**

**فاورقت ضلوع**

**وأشعلت شموع**

**أحسستُ أنني أُسرتْ ..**

**ثم صلبتْ .** [١]

من خلالِ الصور التشبيهية (يا أنت ... يا تسكاب ماء ،مثل الندى ، عيناك تمطران شعراً وجمان ، كرعشة الربيع ، كطائرين عند جبهتي ) ينساب صوت الشاعر العاشق عذباً رقيقاً ، فيقدم لنا مشهداً يعبق بالرقة والشفافية ، وينم في الوقت نفسهِ عن ذوق رفيع وإحساس مرهف .

إنّ مثل هذا النسيج ، وبهذه اللغة الفنية يؤكد مقولة منْ يذهب الى أن الجيل الستيني وما بعدهُ من الشعراء لم يكن يوظف البلاغة وتقنياتها كما رسمته البلاغة التقليدية ولكن ((الجديد فيه أنهُ راح يبحثُ عن علاقات أخرى غير مألوفةٍ بين الألفاظ الأمر الذي حول اللفظة من شكل ميت إلى كائن حيٍّ يزخرُ بالعديد من احتمالات المعاني الظاهرة والباطنة المُعلنة والخفية ))[٢] .

---

(١) الدفء البارد : ٦٨،٦٩.

(٢) مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي الحديث ، أمين ألبرت الريحان ، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، أبحاث الجلسة الثالثة لمهرجان المربد الشعري : ٨ .

ويقول في قصيدته (النزف) :

**داهمني في الطرق الجبلية ،**

**أغمضتُ العينين ..فكان الله**

**يفتح لي الجنةْ**

**ومحمدُ يشرحُ لي صدري :**

**فأنا : مَلِك الفقراءْ**

**وأنا مَلَك الامراء .**

**كان دمي زيتاً للمقل المحزونةْ**

**وغطاءُ الروحْ**

**غبشاً .. وندىً .. وجروح .**

**أغمضتُ العينين ..**

**فقال الله:**

**كنْ.. فكنت عراق**[1]

النص ، يضيء النقطة المحزونة المتولدة من حبّ زاخر يكنّهُ الشاعر لـ (العراق) ، الأمر الذي أدخل الشاعر في حُلمٍ : (أغمضتُ العينين ) ، ليكون في (جنّة).

من هنا ، تولدت الصورة التشبيهية التي تحاول الاندماج بالتجربة الشعرية التي نأى عن الحسيّة ، على الرغم من حسيّة التشبيه.

فأنا : ملك الفقراء ، صورة تشبيهية ، تكاد تكون غير مطروقة ، والأخرى : وانا : مَلَك الامراء ، تنبض بحياة سامية ، ثم الصورتان الاخريان : (كان دمي ..)،

(١) زهرة البرتقال : ١٤،١٥ .

و(وغطاء الروح) أنْ يجعلا اللحظة الشعرية تسمو على اللحظة الحسية ، بفضل مجموعة الألفاظ الواردة فيها ، وهي ذات دلالة تشير الى الاندماج الروحي السامي .

## ب- الاستعارة عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعريةِ

الاستعارة إنزياح استبدالي[١] ، ((وهي اسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعرية ؛ لأنها تخييل ، وبهذا تكتسب القدرة على التلوين والتصوير))[٢] .

وتُعد من أهم عناصر تشكيل الصور الشعرية ، بل هي أكثر بلاغةً من التشبيهِ ؛ لأنها أقدرُ على الإيحاء والتخييل ؛ فالشكل الاستعاري غير المألوف وهو أكثر ملاءمة لتحقيق الجدةِ من التشبيهِ بفعل قابليته على احتواء المتناقضات[٣] .

إنَّ الاستعارة هي ((نَقْلُ العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرضٍ ؛ وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى ، وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده ، والمبالغة أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه))[٤] .

وعن طريق الاستعارة ((يسعى الشاعر لإعادة تشكيل رؤياه في ضوءِ التعالقِ التقني الذي يسيرُ بها في طريق المُغايرةِ والتشظي ؛ فالشاعرُ يرفضُ . وهو عندما يحاول تحديد انفعالاته و مشاعره إزاء الأشياء يسعى إلى أن يكون استعارياً ؛ لأن الشعر يتعامل مع اللغة المحدودة ؛ فالاستعارةُ هي لغتهُ المفتوحة في هذا الميدان،

---

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١١٠ .

(٢) في المصطلح النقدي ، د. أحمد مطلوب : ١٧٧ .

(٣) ينظر : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافعي : ١٥٦ .

(٤) ينظر : كتاب الصناعتين ، لابي هلال العسكري : ٢٦٨ .

ويقوم بتحقيقِها من خلال وعيه لأوجهٍ عديدة في اللغة ، منها الاعتماد[١] على ((الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة))[٢] .

ومن خلال تتبعنا لقصائد الشاعر ، وجدنا أن نتاجِهِ التي بلورتها تجاربهُ الشخصية قد اتكأت على الصور الاستعارية عن طريق نمطين هما :

١- الصورة الاستعارية المفردة .

٢- الصورة الاستعارية المركبة .

## ١- الصورة الاستعارية المفردة :

وهي أصغر وحدةٍ تعبيرية يُمكن أن تبنى منها صورة ، تمثل لقطةً فنية تصويرية خاطفة وقد تكون جزءاً من تصوير مركب أشمل يشمل منها ومع مثيلاتها صورةً مركبةً أكثر تعقيداً وعمقاً تعكس رؤيةً متكاملةً تحملها تجربة الشاعر[٣] ؛ ومن خلالها يمكن أن يتلمس المتلقي سعة الأفق التي تساعده على تحقيق صوغ يسيرُ في ركائز تحمل ملامح عن التشابك في مشاعر الشاعر ، واحساساته التي ترقى بالأشياء إلى مرتبة الأحياء[٤] .

وشاعرنا كغيره من الشعراء عَوّل على الصور الاستعارية بُغية تجاوز الحدود الدلالية السطحية وصولاً إلى حالة الغور الدلالي .

ففي قصيدته (أنفاسٌ تحتضرُ) التي يقول فيها :

**وتجيءُ دمدمة المساء**

---

(١) ينظر : تطور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،جابر احمد عصفور : ١٣٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤٢ .

(٣) ينظر : بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، د.إيمان محمد أمين : ٢١ .

(٤) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ١٣٤ .

**تروي أحاديث الضياءْ**

**أنفاسها الثكلى على جفن القمر**

**سكرى تلوح لناظري**

**والأنجم البيضاء في عيني نار**

**تُدْمي الفؤاد بسوطها الدامي المثار**

**أسنانها النكراء تُنذرُ بالدمار**

**وأنا هنا ..... مُذ قام مصباح النهار**

**مصباح زيت شاحب**

**لا نور فيهِ... قادم ،لا ذاهب**

**وانا.. أنا... كالسندبادْ**[1] .

يرتكز النص على عنصر التشخيص وهو ركيزة من الركائز التي تقوم عليها الصورة الاستعارية وهو يعني ((إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله))[2] ، فحضور (دمدمة المساء) في النص هو حضورُ تشخيصٍ لحضور الإنسان بأنفاسهِ الثكلى السكرى ، وهو منحى دلالي يشيرُ إلى الحزن والأسى والتعب والتي تتجهُ في إطار تقابلي مع صورةِ الأنجُم البيضاء التي استعار لها الأسنان النكراء فأصبحت تنذرُ بالدمار وليس هذا فحسب بل عمد إلى استعارةٍ تشخيصية ثالثة في قوله (مصباح زيت شاحب ، لا نور فيه قادم لا ذاهب) الأمر الذي أحدث عملية تعالقٍ بين الصور هاهنا ؛ لأنه استطاع نقل المعنوي الحسي الجامد إلى إطار إنساني ، فمارست الأشياء حركتها بكامل طاقتها وقدرتها بُغية الكشف عن الألم والحزن والأسى والتعب الذي يُلقي بظلالِهِ الوارفة على حسنِ الشاعر .

---

(١) الدفء البارد : ٤٢ ، ٤٣ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موس صالح : ١٢٥ .

وعندما نقف على قصيدته (مملكةُ النخيل) التي يقول فيها :

**تقولُ نخلةُ "البريمِ" :**

**إنَّ رفّةَ الندى**

**في وجه دُرّةِ الخليجْ**

**يظلّ بيرقاً ،**

**يطلعُ فرساناً وخيلْ .**

**فلتْنشدِي غناءكِ البهيجْ**

**ولتكتبي القصيدَ للوطنْ**

**فأنتِ : يا أيتها السيدةُ الجليلةْ**

**مدينةُ المُدُنْ .** [1]

إن تشكيل الصورة الاستعارية هنا قائم على التشخيص ؛ فالشاعرُ منح النخلةَ (نخلة البريم) صفة إنسانية مستعيراً لها لازمةً من اللوازم الإنسانية وهي الكلام ؛ ثم ما يلبثُ الشاعر إعطاء الصورة بعداً دلالياً أوضح ؛ أن يتكأ على التشخيص ((الذي يعني إيجاد المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله))[2] من خلال إسباغ الصفات الإنسانية الثانوية (الإنشاد ، الكتابة) بل إنهُ وظف التشخيص هنا بكامل طاقاته ودلالته فكانت مدينته البصرة (السيدة الجليلة) .

إنَّ الشاعر من خلال هذه الاستعارة استطاع اختزان عناصر شائقة فاعلة كشفت عن مدياتٍ أوسع في التأمل المستند الى هذا الوصف ، وما يتولدُ عنه من سلسلة من التداعيات التي تستحثُ أفق المتلقي وتنشطُ مخيلتهُ .

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ٥١ .

(٢) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافعي : ١٥٦ .

إن الشاعرَ ليس ((مجرد مُكتشفٍ للقاراتِ وإنما هو خالق لعوالم جديدةٍ وضوء الحقيقة يأتي إلينا من الشاعر أكثر مما يأتينا من القصيدة ، ذلك لان القصيدة تضاف إلى الشاعر دائماً))[١] .

ويعمدُ الشاعر في نص آخر الى التشخيص المتغذي من مفارقة الموقف الدرامي ، فنراهُ يقول في قصيدته ( قصيدتان ) :

**يا ماءُ ..... افتحْ صوتكَ إنّ بقايا بدني**

**تلهثُ تحت دروع الألمِ**

**يا ماءُ .. افتحْ وجهك للمحمولين على أعناقِ الرملِ**

**إني خلَّفْتُ ورائي وطني**

**إن تفتحْ ... أقاتل عاقولاً ملقى في وجهي ،**

**وأُعلقْ أحزاني قنديلاً أخضرَ في باب حديقةْ**

**إن تفتح .... ستنام الصفصافةُ عند ظلالِ عشيقة**

**افتحْ ..**

**افتحْ**

**فتح العشقُ طريقهْ**[٢]

استطاع الشاعر في نصهِ هذا أن يرسم صورةً استعارية تشكلت عن طريق التشخيص ، وذلك عندما ارتفع بمرتبة الأشياء إلى مرتبة الإنسان باستعارة صفاتهِ بل ومشاعره ، فقد خلق الشاعر علاقة جديدة بين الماء وذاتِهِ مبنية على مفارقة درامية

---

(١) البيان الشعري بحث (فاضل العزاوي ، سامي مهدي ، خالد علي مصطفى ، فوزي كريم) مجلة الشعر : ١٢ .

(٢) عن الفارس والصيف الآخر : ٣٦ .

يعتمدُ الشاعر فيها على تقنية الحوار (فالماء) بأنسنتهِ يطالبه الشاعر بأن يفتح صوتهُ أي أن ينهمر عليه ؛ لأن بقايا بدنهِ تلهب وتئنُ تحت وطأة الألم .

إنَّ الصورة تكشفُ عن إصرار الشاعر على الوجود ، والتثبت حينما يمارس ضغطاً متمركزاً على الماء من خلال الأفعال ( افتحْ ، إنْ تفتح ، افتحْ، فتح العشق). بمعنى أن الماء هو الطرف المهيمن والمسيطرُ على كل مفاصل الحياة والصورة ؛ وهذا يؤكدُ أن الشاعر في الاستعارة يتجاوز الاداة ويستغني عن المشبه ، بل ويتخطى العلاقات المنطقية ، أو المألوفة بين الأشياء ، بغية خلق علاقات جديدة ومبتكرة تثير الدهشة وتنشط ذهنية المتلقي ، فتستلذُ بها النفسُ فالشاعر – أيُّ الشاعر – ((لا يعدو على الواقع إنما يستبصره استبصاراً لا يمكن أن يمنح لهُ احتجاجاً عقلياً خالصاً))[١] .

## ٢- الصورة الاستعارية المركبة :

إن الصورة في جوهرها تكشف عن نزوع نحو هزةٍ متولدةٍ من تمثل الأشياء التي تتحررُ فيها عن انغلاقها في الدلالة ، فتتحرك خارج الإيحاءات المألوفة بطريقة تحويلية لا تخضعُ للمنطق ، ولا تخضعُ للاستقلال بالتكامل الفردي المجسد في عناصر الصورة المفردة ، وفي الوقت نفسِهِ فيبدو عليها ذلك مخائلُ التوليفية الشعورية التي تتماز بخصوصية اللغة المتضافرة مع تموجات التجربة حتى تلبسها الميوعة ؛ فتضيفُ للمفهوم عند ذاك قدرات جديدة في الإثارة اعتماداً على قابليتها الجمالية التشكيلية [٢] .

(١) الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف : ١٢٤ .

(٢) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ١٤٠ .

إن الصورة الاستعارية المركبة قد أفرزت نسقين من الصور : الأولى : مستمدة من تراسل الحواس والأخرى الصورة اللونية والجامع بينهما هو ((حالة من التفوق النفسي التي تقتضي روحية عبقة وشاملة)) [١] .

## أ- تراسل الحواس :

هو أن تتبادل الحواسُ وظائفها في الصورة الفنية ، فما يُدرك بالبصر يُصبح مسموعاً والمسموعُ يصبح مرئياً ، وما حقهُ أن يُسْمَعَ ويُشم أو يتذوق وهكذا بما يتفق وانفعال الشاعر في أثناء تصويره لرؤيتِهِ وتجربتهِ في تراسل الحواس[٢].

ففي تراسل الحواس ((تتحولُ مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية ، ويوحي الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذاك الذي يوحيهِ العطرُ أو اللون، مما يكشفُ عن تلك الوحدة الشاملة التي تربطُ بين معطيات الطبيعة ، وذلك المعنى المطلق الذي ترتدُ إليه الأشياءُ)) [٣] .

بمعنى أن المبدع في هذا اللون ((يسعى إلى بناء صورة شعرية ، قوامها انهيار الحواجز المعنوية والنفسية القائمة بين الحواس عند الشاعر ، وبسبب هذا الانهيار يخلع صفة حاسة بصفة حاسة على حاسة أخرى))[٤] .

ففي قصيدة (بخور) يقول الشاعر :

**على قبابي ،**

**ومنائري ،**

**علم منهك الندى**

---

(١) الرمز والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، ايليا الحاوي : ١٠٩.

(٢) ينظر : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره : ٢٦ .

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد : ١١١ .

(٤) نظرية تراسل الحواس ، د. أمجد حميد عبد الله : ١٩ .

**والفصول**

**وفي مرفئي**

**وسفائني**

**أصوات عطر**

**وبخور** [١]

يسعى الشاعر عبد الكريم راضي جعفر لإقامة تبادل الحواس عن طريق التحول الدلالي يقول في قصيدة (بخور ) فـ (أصوات عطر ) إيماء إلى تداخل حاستي السمع والشم ؛ لأن العطر ليس له صوت ((وهذا يجعل من حاسة السمع مصدرا مهما للمعلومات التي تغذي الذهن ليقوم بعد ذلك بتوظيفها في تركيب الصورة الشعرية ، يوظف الأذان (حاسة السمع) ، للتراسل السمعي الذي يجعل حاسة السمع تدرك ما هو من وظيفة إدراك الحواس الأُخر))[٢] .

وعندما نقفُ على قصيدة الشاعر (الأفعى) التي يقول فيها :

**أسمعُ صوتَ الورق الماطر ضوءاً**

**يترامى عشباً فوق العشبِ**

**والماء ....**

**سحب ٌ خضراءُ تمدُّ خيوطَ ندىً للماشي ،**

**عند هبوب رياح الحبِّ**

**يا امرأة قطفت وجه الموشوم على قلبي ،**

**اختبئي ....الصوت يناديني ....اختبئي**

**صوت١ :**

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٢٧.

(٢) نظرية تراسل الحواس ، د. أمجد حميد عبد الله : ١١٦ ، ١١٧ .

**حسكاً أطعمتِ نقائي**

**شوكاً ألبستِ عذارانا**

**كسَّرْتِ قوادم أسمائي**

**لا تغضي طرفاً حصّبَ لون الشمس**

**فعلى جسدي مُدّت شامات الفسفور يديها**

**تستجدي وجهي**

**ودمي المجروح**

**يصنعُ فلكاً**[١]

فقد تحول صوت الورق الماطر الى ضوء يترامى عشباً فوق العشب ، والمعروف أن صوت الورق لا يكون ماطراً ولا يترامى فوق العشب مطرا، ثم ما يلبث أن ينتقل عبر آلية الحوار الى صورٍ تراسلية أخرى أنبأت عن قدراتهِ على تمثل الفكر واقتناص مظاهر الوجود في ( فعلى جسدي مدت شامات الفسفور يديها) تمتدان نحو الشاعر وهي تستجدي وجههُ ، وسر نجاح الشاعر في صورته هو ذلك التدفق الصوري الغني بالإشعاع والأصالة والامتداد وما فيها من قوة وثراء خاصة في هذا المقطع والذي يليه ، فنحن نحس بإيحاء ألفاظه ودلالاتها التي حمّلها الشاعر معاني كثيرة بألفاظٍ سهلة قليلةٍ .

إنَّ الشاعر ذا المخيلةِ الواسعة يكد ذهنهُ دائماً محاولاً خلق ماهو بعيدٌ عن الواقع بطرق فذة غير متوقعة ملتمساً من خلالها تجمع المواقفِ والأحداث بنسيج شعري ذي علامات تصويرية من طرازٍ خاص[٢] .

هذا ما نجدُ صداه في قصيدة الشاعر (ليلة من ألف ليلةٍ) التي يقول فيها :

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٦٢،٦٣.

(٢) ينظر : دير الملاك : ١٤٩ .

**صديقتي ،**

**أعلق الدموع عند نحبة الجدار**

**أدفن أنفاسي ... أصلي ركعتين**

**أضربُ بالمجذاف ضربتين**

**فأبحُر ُ...**

**فأُبحرُ**

**أكاد ألمس النجوم**

**أضمها ....ألثمها**

**أشد قلبي عند هدبها ..... وامسح الغيوم**

**بهمسة من دفئها**

**بقطرة من غيثها**

**فتشرب الأنفاس رعشة النغم**

**تتوهُ كالنّسم .**

**كانني أطيرُ**

**في عالم أهدابهِ غضيرة**

**ألحانهُ تسيلُ كالخرير**

**تنثال فوق جبهتي**

**لا تصمتي**

**يا أنتِ .. يا طُهْر الندى**

**يا انتِ ... يا .. لا تصمتي** (١)

---

(١) الدفء البارد : ٤٩،٥٠ .

الشاعرُ في نصهِ هذا لَوّن انفعالاتهِ كاشفاً عنها مِن خلال الاتكاء على تعبيراتٍ من نحو : (فأبحرُ أكادُ المس النجوم ، أضمها ... ألثمها ، أشدُ قلبي عند هدبها) ، وكأننا بهِ يحاول الغور بعيداً عن واقعهِ فيصور نفسهُ وكأنهُ يبحر في الفضاء إبحاراً يكاد من خلالهِ يلمس النجوم ، في دلالةٍ إيحائية على تسامي روحه ، وهذه اللحظة يتوسلُ بها الشاعر ، ويحارب فكرة فقدانها بضمها وبلثمها ، ويشدها الى قلبهِ ، وكأننا معهُ نستشعرُ الخوف والقلق الذين ، يسيطران عليهِ خوفاً مِن فقدان هذهِ اللحظة المؤدية به لان يمسح الغيوم فتسري أنفاسهُ عندها رعشة النغم لتعود كالنسيم ؛ وهذا (( إنما يبرزُ فاعلية الخيالِ في تشكيل الصورة خاصة انهُ يقوم بعملتين في آنٍ واحد عملية هدمٍ وبناءٍ ، هدم العلاقات الواقعية ، وإقامة علاقات بديلة هدفها دفع المتلقي الى إعادة التأمل في واقعهِ من خلال رؤية شعرية تستمدُ قيمها من قدرتها على تعميق الوعي وإثراء الحساسية الشعرية ))[١].

وفي قصيدة الشاعرِ (تعويذةٌ للعام ٩٩)) التي يقول فيها :

**حين رسمتِ الساعةُ المُهرَ الأبيض السابحَ في ليل العام الجديد**

**انتضيتِ – أنتِ أيتها القريبة – البعيدة –**

**سيفا قطعني بنصلهِ االثلجيِّ ، إربا إربا ،**

**ثم عَلّقْتِ رأسي على رمحٍ رشيق ..**

**وما إنْ رمقتي وجهُك الملائكيُّ**

**حتى تجمعتُ في لحظةٍ مشرقة**

**عندها ...ارتديتُ رأسي واحتضنتُ الشمسَ**

**أستلُّ من خيوطها قُبلةً ذهبية**

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور : ١٨٠ .

**طبعتها على جبينكِ البهيِّ**

**أيتها الجميلة :**

**كثير ماتَ في ولادة هذا العام ، وانتهى ظلُّه**

**كثيرٌ ولدَ وهو بعْدُ مغمضُ العينين ..**

**إلا أنا .... فقد متُّ ثم ولدتُ ، وفي فمي زهرةٌ حييّةٌ** (١)

إنَّ النصَّ مُستوعبٌ لشذرات فلسفية ؛ بل هو عابقٌ بها ، والتي ربما لا تقودُ إلى استخراج معنًى معقولٍ ، فهناك السيف ذو النصل الثلجي ، والرمح الرشيق ، وارتداء الرأس ، ثم هناك الولادة التي أعقبت الموت (متُ ثُمّ وُلدتُ) ، ومع كل هذا التفلسف إلاّ أننا نكاد نشعر بحزنِ الشاعر ينساب إلى دواخلنا على العام الذي مضى وبالخوف من عام يجيء ، وإن بدا الشاعرُ رابط الجأشِ ساخراً من هذا العام العجيب ، وهذا الغموض الذي لفّ النص بعباءتهِ نجح بأن يرتقي به الى صورة الابداع الشعري ؛ لأنهُ صدر عن حدس فني مصقولٍ(٢) ، بلْ هو يؤكد مقولةَ منْ ذهب إلى أن ((الفنان مُلتزمٌ بطبيعتهِ مُلتزمٌ بجوهر الفكر الإنساني في كافة الفلسفات والأفكار والقيم الإنسانية فهو لسان الإنسانية))(٣) .

## ب – الصورة اللونية :

(١) عشب الأفول : ٧.

(٢) ينظر : المعذب في الشعر العراقي الحديث (١٩٥٨–٢٠٠٠) ، أطروحة دكتوراه ، لؤي شهاب محمود سعيد العاني : ٢٠٧ .

(٣) الموقف الشعري إلى اين ؟ حوار مع عبد الوهاب البياتي ، د.مالك المطلبي : ٣٩ .

تعدُ الصورةُ اللونية أُساً وملمحاً مهماً من أسس وملامح الاستعارة ؛ لأنها لم تتوقف عند الحدود السطحية الميكانيكية للونِ ، إنما عملت على دعم الاستعارة بولوج عالم الروح ، واستخلاص العلاقات المتشابكة بغية نقل أثرها[١] .

ولما كانت الألوان ((هي العلامات))[٢] ، فإن هذا إنما يؤكد متانة الصلة والترابط بين اللون وعلم الدلالة إذ (( إن لالفاظ اللون أهمية في علم الدلالة ، فهي إحدى الحالات القليلة التي يمكن فيها مقارنة نظام لغوي بنظام يمكن تحديده وتحليليهُ بأسلوبٍ موضوعي))[٣] .

ونتيجة لما يحيط بالإنسان من طبيعة ومعتقدات شعبية وأخرى دينية ، فقد أثرت الألوان في نفسه ، فنجدهُ يتفاعل مع لونٍ ويتشاءمُ من آخر ، ويُفضل ألواناً على ألوان أُخَر ؛ لانهُ يربطها بمن يحب او لا يحب ، فمن الناس من يتفاءل باللون الأخضر لارتباطِهِ بالربيع ، ومنهم مَنْ يحب الأزرق ؛ لأنهُ يمثل زرقة السماء في يوم اقترن بيوم طيب ، ومنهم من يكره اللون الأحمر ويتشاءم منهُ ؛ لانهُ مرتبط عندهم بالخطر والدم والممنوع[٤].

وتعزف الألوان على أوتار التجربة الشعرية التي لا تخضع لاطرٍ حركية وتأثيرية ثابتة بقدر ما تكون تحويلية تعرضُ الانزياحات وهذهِ الانزياحاتُ تكتسبُ قيمها اللونية شعريتها وتفوقُ في أدائها اعتماداً على قابلياتها الفنية والتشكيلية من وجهة وعي الشاعر بها وبإمكاناتِها من جهةٍ أخرى[٥] .

---

(١) ينظر: الصورة في شعر الرواد : ١٤٧.

(٢) مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ ريتشارد : ٢٠٨ .

(٣) علم الدلالة ، بالمر ، ترجمة مجيد الماشطة : ٨٦ .

(٤) ينظر : إضاءات سردية قراءات في نصوص عراقية ، د. فاضل عبود التميمي : ٥٠ .

(٥) ينظر : المتخيل الشعري : ١٦٣ ، والصورة في شعر الرواد : ١٤٧ .

إن اغلب المصادر التي اعتمدها الشاعرُ عبد الكريم راضي جعفر في صورهِ اللونية مستوحاة من البيئة الطبيعية ، فلم نلمس أثراً أدبياً ، أو دينياً في مصادر صوره اللونية ، فهذهِ المصادرُ هي أغلبها المنبعُ فيها ؛ وذلك ((لأن اللون موضوع معقد وهو جزءٌ مهم من خبرتنا الادراكية الطبيعية للعالم المرئي ، اللونُ لا يؤثر في قدراتنا على التمييز بين الأشياء فقط ، بل يُغير من مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكادُ يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمدُ على حاسةِ البصر ، أو أيّ حاسةٍ أخرى))[١] .

ففي قصيدةِ الشاعر : ( ثلاث قصائد لوردة النرجس )التي يقول فيها :

**أَجتمعُ – الآن بعينيك**

**حين يتسلق فيك اللبلابُ ..**

**وينمو فيك غناءُ الزنبقْ**

**مطراً ... من فرحٍ ..... أزرق**[٢] .

ويتحدد اللون هنا عند الشاعر فيُنتج في الصورةِ عن طريق الانعكاس ، زائداً التعزيز السايكولوجي الذي تلقاهُ الشاعرُ بعمل الطبيعة ، ففي النص شعورٌ بالإطار الروحي الذي نلمس فيه ميلاً قوياً يعمرُ النفس بالقناعة المعطرة بطيب الغبطةِ والتسامي ، فالنصُ مليءٌ بالغبطة ؛ لأن من عيني حبيبتهِ مطراً من الفرح الازرق ، ((واللون الأزرق شكل واسطة للانتقال إلى أزمنة الصفاء واللطف والسعادة المتمناة))[٣]، فقد أفرزت الصورة هنا حالة منِ التفوقِ النفسي الذي اقتضى حلولية

(١) سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، قاسم حسين صالح : ٦٥، .

(٢) عشب الأفول : ٦٩ .

(٣) إضاءات سردية قراءات في نصوص عراقية ، د. فاضل عبود التميمي : ٥٠ .

روحيةً عميقة وشاملة ، إن اللون هنا اكتسب دلالاتٍ كثيرةً أكدت الدلالاتُ شخصيتهُ واستقلاليته الأدائية[١].

وعندما نقفُ على قصيدته (تشكيل وجداني ) التي مرت بنا في فصل بنية اللغة يقول فيها :

**أَيتها الحوريّة :**

**عامٌ جديد ينْحنَي لعمركِ المديد**

**وها أنا أنقشُ فوق شبابيكِ زهرةً حمراء ،**

**وأخرى بيضاء ،**

**وأزرع على انتباهاتِ عينيكِ غابة زيتون ،**

**ورفيف حماماتٍ بيض.**

**تُرى ..ستذكرين أيامي التي علقتُها على جبينك**

**شمساً لا تعرفُ المغيب ،**

**وندىً أخضَر يبلُّ الروح[٢] .**

قدّمَ الشاعرُ هنا نصاً قائماً على تعدديةٍ لونية في رسم صورتهِ الشعرية عامداً إلى إخضاع النص لامتزاج أكثر من قيمة لونيةٍ واحدةٍ على سبيل التوافق والانسجام، والقيمةُ المتوخاة من هذهِ التعددية اللونية ، من أنها تحملُ على استقرار الشكل وتكامله[٣]، وتتخذ بعض الألوان شكلاً تفاعلياً يشير إلى تقديم اللون في مسعى دلالي يكشف عن عمق الصورة[٤] ، فالشاعر رسم من خلال هذه التعددية صورة لاستقراره

---

(١) ينظر المتخيل الشعري : ١٧٠ .

(٢) عشب الأفول : ٧٢ .

(٣) ينظر : المتخيل الشعري : ١٧٥ .

(٤) ينظر : إضاءات سردية ، قراءات في نصوص عراقية : ٥٣ .

مع المرأة المخاطبةِ ، وكيف أنه استطاع ان يزرعَ الأزهار وغابات الزيتون ، التي استظلت بظلها الحمامات البيض ، ونلاحظُ أن هذا التوهج اللوني ودلالته لم تنطفى في سطور القصيدة وألفاظها ، مما يدللُ على توهج إحساس الشاعر وتجربتهِ الشعرية .

## ثانياً: بنية المجاورةِ:

### ١- الرمزُ :

من أبرز وسائل التصوير الشعري الذي ابتدعهُ الشاعر المعاصر وهو أحد الانجازات المهمة في بناء القصيدة الحديثة عبر سعيهِ الدؤوب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية ، والتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية[١] .

والرمز الشعري يعني ((الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً))[٢] ، وهو أداةٌ مرتبطةٌ بالفنون البلاغية الأخرى ((كالتشبيه، والاستعارة والكناية ، والمجاز المرسل والتشخيص ، والتمثيل إلا أنهُ مختلف عنها))[٣] ؛ لان وظيفته إيحائيةٌ ، أما وظيفة المجازاتِ والتشبيهات فهي تجسيدية وتشخيصية[٤] ، فالرمز الشعري أو الأدبي ((عبارةٌ عن إشارةٍ حسية لشيء لا يقع تحت الحواس))[٥] .

أما الإطار الموضوعي والذاتي للرمز فيتجسدُ في نمطين هما :

---

(١) ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د. عبد العزيز المقالح : ٢٠٠ .
(٢) فن الشعر ، أحسان عباس : ٢٣٨ .
(٣) ينظر : الأدب وفنونهُ ، محمد مندور : ٤١ .
(٤) ينظر : الأدب وفنونهُ ٤٢.
(٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،د. علي العشري زايد : ١١ .

أ- الرمز الأنموذجي .

ب- الرمز الثيمة .

**أ- الرمز الأنموذجي :**

وهو رمزٌ ذو سلطة ، ورمزٌ يصدرُ عن اللاوعي الجمعي الذي يرقد في النفس الإنسانية نازحاً عن بؤرٍ تراثية تتردد في كلَّ زمان ومكان[١].

وينقسم على قسمين .

**- الرموز الأنموذجية العليا :**

ونعني بها الرموز المقتبسة عن الموروث الديني والتي تعَدُ أعظم مصدرٍ من مصادر الصور النفسية للشاعر[٢].

والرموز الأنموذجية العليا تعدُ وسيلة من وسائل التعبير ارتبطت عند الشاعر بتجربتهِ الشعرية ، فأكسبتها طابعاً أُبرزَ عبر السياق الذي انسجم بدورهِ مع ذاتهِ بغية الإفصاح عن مشاعره وأحاسيسه وحالته الداخلية مفيداً من تراكماتٍ ثقافية ودينية ، ففي نصِّهِ (زهراء) التي يقول فيها :

**محتسبةٌ**

**تضفرُ بالصدق ،**

**سورة الأنبياء**

**محتسبةٌ ،**

**تشهدُ النهرَ ،**

**والنخلة الباسقة .**

**إنها نفحُ النبوَّةِ،**

---

(١) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ١٢٩ ؛ والصورة في شعر الرواد: ١٦٠.

(٢) ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٩٢ .

**والشمسِ ،**

**والنرجس ،**

**والماءِ،**

**والنزفِ ،**

**والرّفةِ الناحلة .**

**محتسبةٌ أنتِ،**

**أم أبيها ،**

**أمْ سورة نافلة؟!** (١)

يمثلُ عنوان القصيدة دالةً رمزية ؛ والشاعرُ لا يتعاملُ مع هذه الدالة لكونها حقائق تاريخية مجردة ، بل أضفى عليها من ذاتهِ وإحساسِه وطبيعة الحالة التي دفعتهُ ، إلى تبني هذا الرمز الذي شكل معادلاً من جانبٍ آخر (محتسبة ، تضفر بالصدق ، سورة الأنبياء) وإن اكتنفتهُ مسحة من الغموض التي سرعان ما تتبددُ فتتضح معالم الرمز : (نفح النبوة ، المضيئة المنزهة ، الشمس ، النرجس ، الماء ، النزف ، والرفة الناحلة) ، الى أن يصل الشاعر الى قمة التكثيف الدلالي لهذا الرمز: (محتسبة أنت أم أبيها) فأكسبت الرمز عندها بُعداً دلالياً أوسع مثل نقطة تحولٍ نحو ذروة التطور الشعري ، والشاعرُ في نصه لم يوظف رمزاً غائماً مُعْتماً يبعد المتلقي عن الفائدة والمتعة الفنية ، والمعرفية ، بمعنى أنهُ مدرك أن ((الرمزية المفرطة في الغموضِ والخيال تُبعد الشاعر عن اللذةِ النفسيةِ والمتعة الفنية ، وتُبعد الشعر عن فهم المتلقي ، والإيغال في الرمز يبعث السأم في النفسِ))(٢) .

---

(١) زهرة البرتقال : ٢٨٧،٢٨٨ .

(٢) التجديد في الشعر الحديث بواعثهُ النفسية وجذوره الفكرية : ١٩٧ .

وقد يخضعُ استعمال أو توظيف الرموز الأنموذجية العليا وخاصة الدينية منها عند الشاعر لمقاييس العلاقة بين دلالاتها ومواقف الشعر نفسهِ ، باعطائها أبعاداً مميزة تنبعثُ أساساً من عمق ، ورقي الرمز نفسه ، وهذا ما نجد صداه في نصَّه (حُسين) التي يقول فيها :

**رداءٌ سليبٌ ؛**

**وعِمّةُ مسلوبةٌ ،**

**استراح عندها الدينُ،**

**والزمانُ الأنيق .**

**حسينٌ**

**جبهةٌ عُلّقتْ على رمحِ**

**ابن بوّالةٍ على عقبيها**

**مقلةٌ**

**تشهقُ ضحًى ،**

**ينتضي الصبح**

**سيفاً،**

**وماءَ وسماء**[1].

النص يمثلُ بؤرةً من الرموزِ التي ضغط من خلالها الشاعرُ على مفرداتٍ من نحو (رداء سليب ، عمة مسلوبة جبهةٌ عُلقت على رمح ) (ابن بوالةٍ على عقبيها) ؛ ورغم سلبية الموقف (القتل) الذي نهض فيه الرمز (الإمام الحسين عليه السلام) إلا أنهُ شكل دالةً ايجابيةً تتضح من خلالها عناصر الخلود والثبات والاستمرار ، والشجاعة

(١) زهرة البرتقال : ٢٩١.

المستمدة من الرمز نفسه ؛ فهو رمزٌ ايجابي ؛ لأنه رمزٌ استراح عندهُ الدين والزمان الأنيق ، ولكن هذه التداعيات الدلالية تحيلنا على تساؤلٍ مفادهُ إنهُ إذا كان ((للرمز طبيعة ثنائية تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في آنٍ واحد))[١] ، فهل تصدق هذه النتيجةُ على الرموزِ جميعها ؟ بالطبع لا؛ لأنه ثمة مستويين نلحظهما من خلال توظيف الرموز ككل هما :

الأولى : ظاهرية ومنها نستمدُ الدلالة المباشرة .

والأخرى : خفيةٌ يضمرها الشاعر تحت الرمز ومنها نتلمس المعنى الموحي ليس من خلال التقليد أو النقل الآلي بل من خلال عملية التحويل وإعادة غرس الروح في صيغ جديدة ليس إلاّ . [٢]

وحينما نقف على قول الشاعر في قصيدته (نصف إغفاءةٍ في الليلة الاولى من عام ١٩٧٠):

**فأُفلتتْ أعنةُ الرماح والخيلِ**

**وصُلبت جماجمُ الموتى**

**وأُطْعمت عيونهم ترتيلةُ الليلِ**

**كأن((صاحب الزمان)) مَر في نجم**

**ففقأ العيون ..... مَر ّفي هوى السقم**

**فأنبت الأظفار .... والُبخلا**

**ومست السراب عيناهُ**

**فانساب شمساً ظلها جمرُ**

**تجرُ فوقها الصحارى والرمال والهوى البكرُ**[١].

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياً وظُواهرهُ الفنية والمعنوية : ٢٠٣.

(٢) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر العربي : ٨٦.

مثل حضُور الرمز في نص الشاعر هذا حضوراً مُباغتاً ؛ لأنهُ ومنذُ بدء انطلاقتهِ فيه كان يتحدث ويصور ألماً نفسياً خاصاً بهِ ؛وبعدها يطلُ علينا بالرمز الذي ربما شكل مفارقة شعرية فعمق الأسى والألم والحزن المسيطر على الشاعر كأنها تلك التي تعمُّ الأرض بانتظار صاحب الفرج أو صاحب الزمان ، إلا أن الشاعر وظَّف هذا الرمز من خلال دلالتهِ السلبية مستفيداً من تداعيات خروج صاحب الزمان وإلحاق العذاب والعقاب بأولئك الذين يملأ ون الأرض جوراً وظلماً، مع أن الرمزَ في حقيقته يمثلُ دالة ايجابية موحية بالسلام والخير والطمأنينة؛ وهذا إنما يؤكد ((أن الرمز الشعري لا يشيرُ إلى شيءٍ محددٍ معينٍ يتفق الجميع عليه ،وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضةٍ لايمكن تحديدها))[٢] إلا من خلال نسقٍ شعري يكشف تداعيات صَاحبهِ.

**- الرموز الأنموذجية السفلى (الأساطير ):**

هي الرموز التي تحتفظُ بحقِ الحركةِ بعيداً في اتجاهٍ أبهى وأكثر تعبيراً عن واقعِ النفس بالتعالي على السكونيةِ والعمومية فهي رموزٌ تراثية ليست دينيةً بقدر ماهي أسطورية[٣].

ومن خلال تتبع مجموعاتِ الشاعر التي اطلعنا عليها لم نجد لمثل هذهِ الرموزِ أيّ حضورٍ ، وربما يعودُ السببُ في هذا ؛ شاعرنا شاعر ينتمي إلى جيل الستينيات الذين أعرضوا عن استعمال الأساطير والرموز القديمة وراحوا يُؤثرون الرموز

(١) الدفء البارد : ٦،٥.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١١٢.

(٣) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ١٦٤.

الشخصية [١] ، فلم تعد ((القصيدةُ تعتمدُ على الأسطورة الخارجية كما كان السياب يفعل ، بل يُمكن للشاعر أن يخلق أسطورتهُ سواءً أفاد منِ الموروث أم خلقها خلقاً))[٢] .

## ب – الرمز الثيمة :

إن الرمز هو صورةٌ توضح الواقع بغامضٍ لو وقف الناقدُ عليه بعد التحليل والتنكير المتبقيين لأصبح الواقع أكثر وضوحاً وانبلاجاً . إنهُ تعقيد يُفضي الى الانفراج في الرؤيا[٣] ؛ لان الرمز ((إنما يبدأ من الواقع ليتجاوزه، فيُصبح أكثر صفاءً وتجريداً ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق بتقنية الرمز من تخُوم وتفصيلات لأنهُ يبدأ من الواقعِ ، ولكنهُ رسمُ الواقع بل بردهِ الى الذات وفيها تنهار معالمُ المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على بعضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعرِ))[٤] .

وتشكيل الرمز الثيمة ليست عملية هينةً أو مصطنعة بقدر ما هي عملية مكابدةٍ داخليةٍ تؤكد صلتها العميقة بالمبدع ، فالرمز عينة ذاتية تضاف الى رموز المبدع الذاتية ، بيد أن المبدع يخلق منهُ توليفةً لا تخضعُ لمضمار إنموذجي ، إذ كان للرمز خيوط انموذجية فيكشفُ من خلالهِ عن إرهاصات تجارب مختلفةٍ من خلالها يعطي الرمز الحرية الكاملة[٥] .

---

(١) ينظرُ : الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث (١٩٤٧-١٩٦٩م) ، تغريد علي البزاز : ٢٤٣ .

(٢) في الشعر العراقي الجديد ، طراد الكبيسي : ٢٩ .

(٣) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١١٢ .

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ١٣٦،١٣٧ .

(٥) ينظرُ : الصورة في شعر الرواد : ١٧٤.

والموتُ هو أحد الثيمات الأساسية المهيمنة في أغلب مجموعاتِ الشاعر ، ففي قصيدته (موس كريدي ) التي يقول فيها :

**موسى..**

**يشربُ قهوة**

**ويشدُّ فضاءهُ ،**

**موسى**

**في غُرفٍ غيرِ مضاءَةْ**[1] .

ينطلق الشاعر من خلال هذا المقطع للإعلان عن موت الشخصيةِ ، ولكن بشكل رمزي مفتوح يترك الحرية من خلالهِ للقارئ أن يفهم حالة النعي هذهِ ؛ فهناك وعي في عملية تشكيل الشاعر ؛ ولكنهُ وعي لا يشبهُ الصنعة المتكلفة التي تُشكل فيها القوالب الرثائية ؛ بل اعتمد على إستراتيجية خاصة في إدارة هذا النص وتشكيلهُ بغية تحقيق الضربة الشعرية ، فشدُّ الفضاء هو عملية تأسيس للخاتمة التي استدعى فيها الشاعر عنوان قصيدته[2].

إنَّ التحوير من (نصف مضاءة ـ ضوء / حياة) إلى (غير مضاءة . عتمة / موت) هو الذي قدّم النعي للشخصية ، وهي في الوقت نفسه تمثل دلالة مفارقة بين ابعاد تجربة القصة المرتكزة على الأبعاد المكانية لهذه الغرف ، وبين تجربة المكان الذي حمل صفة العتمة عبر إقصاء الضوء ، ليكون إشارة إلى حضور فعل الموت الذي يتحرك على طول القصيدة بصفته رمزاً مُغيباً .

---

(١) عشب الافول : ٥١ .

(٢) ينظر : رثاء الشخصية في القصيدة العراقية الحديثة ، د. علي عز الدين الخطيب : ١٣ .

ومن خلال رثاء الشخصيات التي مثلت عملية بحثٍ عن ابرز الصور او الرموز ومحاولة صهرها شكلاً ومضموناً في لغتهِ بغية تحقيق ضربةٍ شعرية من دون ذكر للفظة الموت ، كما يفعل في قصيدته ( الولد نام رياض احمد ) التي يقول فيها :

**أيّها المُتعبُ المرتدي نورساً**

**مِن تباريح أيامك الموحشةْ**

**غنِّ لي .. مرّةً .. غنّني :**

**( عراق هوايْ)**

**يُضمَّخُ رذاذُ العنبْ**

**فينسالُ في طبقِ الخوصِ نضّحُ الرُطَبْ**

**ودَعْ صوتَكَ – النهرَ ، والنخلَ ، صحوَ الكؤوسْ**

**فها أنت رفٌّ حَمامٍ . تميلُ عليه الرؤوسْ**

**أيورقُ في الماءِ عشبُ الافولْ ؟ !**

**تقول الى الماءِ او لا تقولْ :**

**( دللّول .. يا الولدْ ... آهٍ .. دللّولْ )**

**( عدوّكْ عليلْ وساكنْ الجُوْلْ )**

**( دللّولْ )**

**وتهربُ منك الفصولْ** (١)

نص الشاعر يقدم لنا شخصية (رياض احمد)(*) ، من خلال المقاطع التي اختارها من أغنيتهِ الشهيرة ( الولد نام ) . فالنص يخلو تماماً مِن أي ألفاظ للموت

---

(١) عشب الأفول : ٥٣ .

(*) رياض أحمد فنان عراقي من مواليد ١٩٥١ ، البصرة ، توفي في عام ١٩٩٧ أثر نوبة قلبية، الموسوعة الحرة ، موسوعة تاريخ العراق : ٨٣ .

والرثاء ، وهذا التوظيف للنص الخارجي المتمثل بمقاطع من الأغنية نجدهُ يبدأ مِن العنوان ( الولد نام ) ، الذي مارست القصيدة عليهِ مبدأ التحول مِن كونه عنواناً لأغنية الى رمز يمثل كناية او معادلاً موضوعياً لموتهِ ورحيلهِ الأبدي فـ ( الولد نام = رياض احمد ) ، ليصبح النوم صورةً رمزية بديلة للموت ، وهنا تتحقَّق أيضاً مفارقة كبيرة بين الإبعاد الدلالية للنص الداخلي ( نص الرثاء ) ، والإبعاد الدلالية للنص الخارجي ( نص الأغنية ) ، لأنهما يقفان على طرفي نقيض ؛ لان النص الداخلي هو نص الموت ، والرثاء والنص الخارجي ( الأغنية ) ، هو نص يتحدث عن الطفولة وحنان الأم ودعائِها ، الا ان شعرية القصيدة ، او بالأحرى شعرية الرثاء المعاصر تتبلور في هذه المزاوجة المهمة بين الحياة والموت ، فاستعيرت دلالات الحياة للتعبير عن الموت[١] .

## ٢- القناع :

إن التشكيل القناعي يُعد صورةً من صور الاستعمال الرمزي للشخصية الموظفة ، اعتمدها الشاعر العراقي الحديث بوصفِهِ وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية المطلقة والمباشرة ، لكي يكون قادراً على حجب ذاتهِ ومنعها من الظهور المباشر ؛ وليكون قادراً في الوقت نفسه على استنفاد كامل تجربته الشعورية بدلاً من أن يكون إشارةً الى جانب من جوانبها ؛ لاسيما أن التجربة الشعورية للشاعر ؛ فقد تتسعُ الى مساحةٍ كبيرة خارج الذات الفردية [٢] .

(١) ينظر : رثاء الشخصية في القصيدة العراقية الحديثة : ١٣ .

(٢) ينظرُ: قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث ، ضياء الثامري ، رسالة ماجستير : ٢٧.

والقناعُ هو شخصيةٌ يتحدث الشاعر بلسانها فيُضفي على النصِّ طابعاً موضوعياً يتأتى عن الذاتية المضمرة ، بتغييب شخصية الشاعر خلف شخصية القناع ؛ بغية تحقيق نوع من الأداء الدرامي[١] .

وعلى وفق هذا المنطلق ، فليس كلّ رمزٍ يُمكن أن يكون قناعاً ؛ لأن ((من الممكن تماماً أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته ، ولكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى قناعٍ ))[٢] ؛ لأن الرمز غالباً ما يكون وسيلة للكشف عن جزءٍ معين من التجربة الشعرية في القصيدةِ ، في حين أن تقنية القناع وعلى عكس التقنيات الأخرى في القصيدة العربية الحديثة إنما هو مغزى القصيدة ، فهو أداةُ الكشف الحقيقية التي لا يمكنُ اكتشافها ما لم يُكشف مغزى القناع ، وبهذا تكون عملية التقنع عملية ذات ثلاثة أطراف هي ذاتُ القناع ، وذات الشاعر ، والدلالة[٣].

تبدو أهمية القناع في وصفهِ منجزاً حداثوياً ((لا على صعيد التقنية والبناء ، وإنما على صعيدِ الرؤية الشعرية أيضاً ؛ فهو من أبرز الرؤى الدرامية التي يلجأ إليها الشاعر، لتحويل تجربته الشعرية خارج إطارها الذاتي ..... وأسلوب فني لإطلاق التجربة الواقعية الى فضاء الإبداع))[٤] ، والقناعُ هو معطًى من معطيات فن المسرح ، فهو مصطلح مسرحي أساساً داخل عالم الشعر ، ليؤدي وظيفةً جديدة عن تلكم الوظيفة التي كان يؤديها في المسرح [٥] .

---

(١) ينظرُ : أقنعة النص ، سعيد الغانمي : ٦٥ ؛ والصورة في شعر الرواد : ١٩٤.

(٢) في حداثة النص الشعري دراسة نقدية ، د. على جعفر العلاق :٨٢.

(٣) ينظرُ : قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث ، رسالة ماجستير : ٢٧.

(٤) القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في شعر مرحلة الرواد ، رعد أحمد الزبيدي : ١.

(٥) ينظرُ : مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر : ٢٥٠ .

وبالنسبة للشاعر عبد الكريم راضي جعفر فإن حضور القناع في نتاجهِ الشعري يمثلُ حضوراً أقلّ كثافة من الحضور الرمزي ، وهذا أمر عاشه الشعراء المحدثون ؛ بسبب حداثةِ عهدهم باستعمال القناع في تشكلات القصيدة الحديثة[١] .

فمثلاً إن قناع الشاعر (أبي نواس) يمثل تقنعاً كلياً ؛ لأنهُ امتد على مساحة القصيدة بأجمعها ، فنراه يقول في نص (أربع همسات الى أبي نواس) :

**الهمسة الأولى :**

**الزمن الطافحُ فوق أكؤسِ الندمانِ ،**

**مُثقلٌ بالحزنِ والتبريحْ ،**

**ينشرُ ظلهُ على الطريق يستريحْ**

**عند انطفاء الكأس وارتعاشة العاشق حينَ يعبث الهوى بهِ ،**

**أو يهجرُ الحبيبْ ،**

**((وحاملُ الهوى تعبُ**

**لايستخفهُ الطربْ))**

**الهمسةُ الثانيةُ :**

**قطعني الاعرابُ في بداية الطريقْ؛**

**وفي نهاية الطريقْ،**

**وخضّبوا ((جنان)) وهي تنشرُ الغسيلْ ،**

**تساقطتْ تميمةً مكتوبةً بدمعةِ العنبْ ،**

**تشامختْ كصومعةْ .**

**الهمسة الثالثة :**

---

(١) ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل اسعد : ١٧٧ .

**سأفرشُ الطريق لكْ**

**أزاهراً وماءْ ،**

**وأملأُ الأكوابَ ، آه ، أنت صحوي الذي يسيلُ في ناصية**

**الطريق ... أنت طيِّبٌ كالماءِ والدمِ الحلالْ .**

**فآهِ ! لو تفيقْ،**

**لكنت قاتلت الذين يشربون من دمي**

**وعدْتَ تشتمُ الأعاريبَ وتلعنُ الدمنْ**

**الهمسة الرابعةُ :**

**أبا نواسْ**

**أبا نواس**

**أبا نوا...س**

**أسكرتني ونِمتْ** (١)

قد استطاع الشاعر من خلال هذا التقنع الكلي ، أن يتقن عملية التشكيل الشعري في نصِّه هذا معبراً من خلاله عن رؤيته وتجربته المعاصرة واغترابهِ ، إلا أن صوتهُ وشخصيته لا تظهران ، وهذا التقنعُ الكلي بدا مهيمناً دلالياً من العنوان الذي شكل نقطةً مركزيةً هي إحساسه العميق بالغربة والألم الذي توارى خلف أبي نواس ، وقد تمكن الشاعرُ من خلال هذا التقنع بوصول المتلقي إلى الحالة النفسية التي أراد إيصالها ، فأمل الشاعر ضعيف بأن يستفيق (أبو نواس) فيقتلُ منْ يشرب من دمِّ الشاعر ، بل ويشتم الأعراب ويلعَنُ الدمنَ ، وهكذا نجح الشاعر في التعبير من خلال هذا القناع عن تجربتِهِ وإحساسه ؛ لأنهُ استطاع أن يوظفهُ حداثيا في تشكيل قصيدتهِ

(١) زهرة البرتقال : ٤٣، ٤٤ .

تشكيلاً معاصراً ، من خلال إثارة مناخٍ من المفارقة الدرامية بين الماضي والحاضر ؛ لأنهُ ((استطاع أن يقول كلّ شيءٍ دون أن يعتمد شخصية أو صوتهُ الذاتي بشكل مباشر؛ لأنهُ سيلجأ إلى شخصيةٍ أخرى يتقمصها ، أو يتحد بها ؛ أو يخلقها خلقاً جديداً ويُحَمّلها آراءهُ ومواقفهُ تماماً كما يفعلُ المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد أن يقول أو يوحي بهِ))[1] ، ومثل هذا الامر خلقه الشاعر ، فأبو نواس هو الشاعر .

وعندما نقف على قول الشاعر في (نصف إغفاءةٍ )

نلحظُ ان القناع منح النصَّ شروعاً بانطلاق روح الشاعر فقد قلب المفهومات المتحجرة باحتمالات معاكسةٍ بين ذاتهِ والقناع ؛ يقولُ :

**تألق الجدُبُ**

**في مقلتيّ... عرش الحزنُ**

**ونثّتِ المزنُ ،**

**أمطار صيف ... ماتروّى**

**فيؤها الآسيانُ ،**

**والعشبُ ،**

**فأفلتتْ أعنةُ الرماح والخيل ،**

**وصلبت جماجم الموتى**

**وأطُعمت عيونُهم ترتيلةَ الليلِ،**

**كأنَّ ((صاحبي العتيق)،**

**مرَّ في هوى السُّقم ؛**

---

(١) دير الملاك : ١٠٣ .

**فأنبت الأضفار والبُخلا**

**ومسَّتِ السرابَ عيناهُ**

**فانساب شمساً ،**

**ظلُّها جمرُ**

**تَجُرُّ فوقها الصحارى ،**

**والرمال ،**

**والهوى البكرُ .** [١]

نستطيعُ القول أن الشاعر قد اجتاز إحدى المهمات الفنية التي يتطلبها هذا التشكيل القناعي الجزئي ، والمتمثلة باعتماد مبدأ التركيب للشخصية المراد تقنعها ، وعدم الاكتفاء بما وفَّرَتْهُ كتب التاريخ من معلومات عن هذهِ الشخصية ألا وهي شخصية الإمام المنتظر ؛ لأن هناك فرقاً بين حقيقة التاريخ وخيال الشاعر ، فالمعروف أن شخصية القناع تملأ الأرض قسطاً وعدلاً ونوراً ، بعد أن تفقأ عين الدجال ، إلا أن الشاعر آثر الاعتماد على تداعيات مثل فقأ العيون وإنزال العقاب بالظالمين كنوع من الإسقاطات المهيمنة على ذاتهِ ، فالجدب المتألق في مقلته لا ينبتُ ولا يعرف غير الحزن ، ومزنُهُ لاتنثُ الإ أمطار الصيف التي لا تروي، وبالطبع فإن الشاعر هنا نجح أيضاً في اختيار الشخصية التي اتخذها قناعاً ؛ وذلك لأن هناك أنماطا من الشخصيات يصعب تركيب أجزائها من أجل إظهار علاقةٍ جديدةٍ بسبب افتقارها للسمة الجوهرية التي تميزها وتؤطر سيماءها ، كما في الشخصية المسطحة التي من الصعب أن تنهض بمقومات العلاقة الجديدة بسبب من افتقارها للنماء والحيوية[٢] .

---

(١) زهرة البرتقال : ٣٤٥، ٣٤٦.

(٢) ينظر : الأدب والغرابة دراسة بنيوية في الأدب العربي عبد الفتاح كيليطو : ٧٣ .

## ٣-المرايا:

إن دلالة المرايا المرآة توحي بالانعكاس الذي يرتبطُ بالتشظي والتناثر من خلال تغير موقع متلفظ الشاعر أو الراوي ، أثر التبادل الصوري المتجه نحو التضاعف أو التكثيف[١].

والشاعر من خلال اتكائه على هذه التقنية ، يستطيع أن يوجه مرآته الشعرية كيفما يشاء فـ ((يعكس الصورة التي يريدها من الزاوية التي يريدها))[٢] .

بمعنى أنها تعكسُ جانباً من جوانب رؤية الشاعر لتجربته ، وهو الشخصية أو الكينونة التي يرفعُها بوجهِ الماضي فهي ((عدسة الشاعر الحديث الخالقة فهي الفاعل وإن بدت مفعولاً بهِ))[٣] .

ولذا فإن المرايا تخضعُ لبنية المجاورة وتعمل على الخروج من ((دائرتها الضيقة إلى دائرة أوسع تتصلُ فيها بغيرها وتزيدُ، من تعرفها على نفسها بتأملها هذه النفس منعكسة على آخر))[٤].

ومن خلال تباين أشكال المرايا الذي يلعبُ دوراً مهماً في تجسيد النظرة الخاصّة بكل شاعر سنقوم بعرض نماذج لتوظيفات هذهِ التقنية في شعر الشاعر وعلى النحو الآتي :

---

(١) ينظر : مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة ، د.حاتم الصكر : ٧٨،٧٩ .

(٢) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة ، عبد الرحمن بسيسو : ١٣٧.

(٣) شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة ، د. صلاح فضل : ١٨.

(٤) المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين ، جابر عصفور : ٢٧.

أ- المرايا المقعرة : وهي المرآةُ التي تمتلك طاقات تكبير وتضخيم الرؤية داخل النصّ الشعري فتسعى سعياً حثيثاً نحو تحقيق حالة من التوازن عند محاولة اللاتوازن ، فالشاعرُ يسعى جاهداً لتحقيق الانفتاح والتشظي داخل القصيدة لإضفاء الصفة الشمولية لتجربتِهِ الشعرية[١].

ومن النصوص التي عكست تجربة الشاعر بصورة مقعرةٍ قولهُ في قصيدتهِ (فضاءات مالك الحزين):

**ربّما .....**

**أَفتحُ البابَ لي**

**ألمعُ الوجدَ في هدأةِ الحاجبينْ**

**ربّما ...**

**أُنهض الشعرَ أو أُعثرُ الوزنَ في المقلتينْ**

**ثم أغرقُ في الحلمِ :**

**(بيَتي هنا ، وردةٌ .**

**نادمتْ لونَها**

**والفراشاتُ أجنحةٌ من نضارْ**

**والصباباتُ مملكةٌ من ندىً ،**

**تحملُ الآس والنبعَ والقافلةْ**[٢]

إنَّ النصَّ المرآتي يبدأُ بصيغة (رُبمّا ) ،التي تبعثُ الأمل في نفسِهِ عن طريق شحنها بدلالاتٍ رمزيه تعبيرية تعكس ذات الشاعر متوسماً في أصله أن يفتح له الأبواب المغلقة ، بل أن ينهض الشعرُ ، ثُمَّ تعطي مرآة الشاعر المقعرة جوانب أخرى

(١) ينظر : المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٣٠ .

(٢) عشب الأفول : ٨ .

لهذا الامل المتمني (أغرقُ في الحلمِ ، بيتي هنا وردةً والفراشات أجنحة من نضار)) واستمر هذا الحدث المرآتي بالتجلي إلى أن يصل إلى ذروتهِ في (تحملُ الاس ، والنبع والقافلة ) ، فالنص يُمثل شبكة من المرايا العاكسة في أعماق النص مرآةً تعكس أمل الشاعر ، فهي ((إذاً مرآة خاصة تلوحُ عليها مخايل الصفاء الباطني، فتعكسُ الصورة برؤية خاصة متوشجة بالجديد الذي يحيدُ عن السلبية المؤطرة بإطارِ الواقعِ المادي))[١] .

ب – المرايا المحدبة : هي المرآة التي تمتلك طاقات تصغير وتضيق الرؤية داخل النص وصولاً إلى عمق التجربة بشكل أصغر على سطح المرآة ، عندما يعاني الشاعرُ حالة الضيق والتوتر[٢] .

وتتضحُ تقنية المرآة المحدبة في أكثر نصوص الشاعر من ذلك قولهُ :

**وحدي أموتْ**

**أنشودتي ،**

**صمتي يولولُ في خفوتْ**

**وحدي أذوبْ**

**كالشمس في دنيا الغروب**

**كالشمعة الرعناء في ليل الخطوبْ**

**وحدي أذوبْ**

**حتى مزاهر دميتي**

**صرعى تردد لوعتي**[٣] .

---

(١) الصورة في شعر الرواد : ٢٠٨.

(٢) ينظر : المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٣٠ .

(٣) الدفء البارد : ٤٤،٤٥ .

تسيطرُ مشاعر (الوحدة) على هذه الصورة المرآتية المحدبة فتلقى بظلالها على النص بأكمله من خلال تكراره كلمة ((وحدي أموت ، وحدي أذوب)) ، بغية تعزيز مشاعر الوحشة ، والحزن الذي يلفّ ذات الشاعر ، وقد استطاع الشاعر من خلالها أن يقدم مرآة شعرية تعكس حزنه الذي ينساب إلى المتلقي عبر شفافية هذه التقنية ، وهذا إنما يؤكد أن مرآة الشعر لها مزايا عن المرآة الواقعية ؛ لأنها تقوم ((على الاختيار الموجَّه فتعكس ما يضطرُ إليه الشاعر أو ما يقعُ تحت وطأتهِ من انفعالاتٍ))[١] .

وقد تعكسُ المرآة المحدبة في شعر الشاعر تساؤلات عن كينونتهِ ؛ على وفق معطيات الاغتراب والحنين والتوق إلى أن يُعيد التوازن إلى ذاته وكينونتهِ ؛ فنراهُ يقول في قصيدته (ضنين) :

**إني أعرفُ كان اسمي ((كريم ))**

**وأبي كان اسمُه ((راضي ))**

**لم أعدْ _الآن _ كريماً ،**

**وأبي لم يَعُدْ _ الآن _الراضي ..**

**قلْ لي كيف إذنْ**

**أورق في قلبي**

**نبضَ الماضي ؟!**

**وأُزنبقُ في الروح الغضَّ غناء نديم ؟!** [٢]

لقد نجح الشاعر هنا في الاتفتاح على فضاء الغربة ، والإحساس بالمرارة والتلاشي ، فالمرآة التي كانت تعكس صورة (عبد الكريم) لم تعد كذلك ، وحتى تلك التي كانت تعكس (كرمه) لم تعد هي .

---

(١) المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ١٤٢.

(٢) عشب الأفول : ٢٨ .

يعبرُ الشاعر من خلال تلك الصورة عن فهمه للمنفى الذاتي ، قبل المكاني ولكن بتلوينات شعرية موحية ، بقصد محاولة استشراق رؤى المستقبل (كيف إذن أورق في قلبي ؟، نبض الماضي وأزنبق في الريح الغض غناء نديم ؟))، ربما هذا الانزياح يُشكل بؤرة انزياح نحو تشبث الشاعر بالأمل في العودة إلى الماضي ، وهذا ما يُؤكدُ ((أن الشعراء والمبدعين هم من أكثر الناس قدرةً على التعبير عن طبيعة وأثر الاغتراب في حياتهم وتجاربهم من خلال انعكاسها وتجسيدها في نتاجاتهم الإبداعية ، فالفن الشعري بقدرتهِ الهائلة يتمكن من كشف جذور الاغتراب الحاصل في المجتمع ))[١] .

## ٤- المعادل الموضوعي :

إن المعادل الموضوعي ، احد الملامح الفنية المهمة في بنية المجاورة ، وهو ظاهرة في الشعر الحديث تختصر كثيراً من الاطناب قد يلجأ اليه الشاعر لوصف حالة ما ، وتنأى بالشعر عن الكلام المباشر وتلجُ فيه في دوائر التعبير والتضمين ، وهو رمز يلجا إليه الشاعر للدلاله على شيءٍ معين تعادل موضوعياً ذلك الشيء داخل النص ، والتوصل على علائق النص وإدراك أسراره[٢] .

والمعادل الموضوعي هي تقنية ، تعد متشاكلة مع عنصر الكناية داخل بنية المجاورة ؛ لأنهما يمثلان عنصرين محايدين بين الحقيقة والمجاز ؛ فالكناية غالبا ما تكون مرجعية ، بمعنى أنها تحيل بكيان على كيان آخر، للعلاقة الموجودة بينهما[٣].

---

(١) مشكلة الاغتراب في الأدب والفن ، قيس النوري : ٨٣ .

(٢) ينظر : المعادل الموضوعي في شعر المحضار (الطائر انموذجاً) ، عمر سعيد باصريح ، اليمن ، النت حضرموت الثقافية : ١.

(٣) ينظر : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، الدكتور محمد مفتاح : ١١٢ .

أما الأساليب التي تستوعب تشكلات هذه التقنية فتنقسم على قسمين هما :

أ–النسق الدائري .

ب–النسق المتكرر النامي .

ونحاول هنا الوقوف على دلالات هذين النسقين في شعر الشاعر وعلى نحو ما ذكرتُ:

## أ–النسق الدائري :

هو النسق الذي تنطلق القصيدة فيه من موقف معين يتحدد من لحظة نفسية ، فيستنفر نحو معادل موضوعي ، لتعود القصيدة مرة أخرى إلى خاصة الموقف نفسه فتكرره تكرارا لفظيا أو دلاليا تختم به[١] .

يقول الشاعر في قصيدته ((المخاض قبل الولادة)):

**على ناظريك انبعاث الربيع**

**ودفء اللحون وصدح الوتر**

**وهمس النسيم بأذن الصباحِ**

**ورقص الطيوب يشب الخَضَرْ**

**ولحن السكون ، وشدو الطيور**

**يغني النسيم بلحن الشجر**

**وروض الزهور يشدّ الحفيف**

**بهمس الرموش وظل السحر**

**رقيقا ... رقيقا كلثم الفراش**

**رحيق الورود ونفح الزهر**

---

(١) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين : ٦٢ ؛ والصورة في شعر الرواد : ٢٣٠.

**رقيقا... لذيذا كمثل الطيوف**

**تلم الشفاه ، وتمحو الضجر**

**لذيذا... كحبي ، كدفء الشتاء**

**كشرب السكون لهاث المطر**[١] .

فمن خلال (على ناظريك انبعاث الربيع) الذي شكل خيطاً شعورياً يربط أبيات القصيدة التي تدور حول رؤيا نفسية ذات لون محدد هو الحبّ ذو البعد الرومانسي الذاتي الخاص ، (فعلى ناظريك) يؤدي الى بعد موضوعي دائري في نسيج مقطعي دائري عام ، يؤدي إلى أن يكون (همس النسيم ، ورقص الطيوب .. ولحن السكون ... الخ) ، ونص الشاعر هو من البناء البسيط يفتقر الى الصراع والى تعدد الأصوات ، وهذا البناء يطلق عليه بالهيكل المسطح[٢] ؛ لأن قصيدة هذا الهيكل ((تدور حول موضوعات ساكنه مجردة من الزمن ، وإنما ينظر إليها الشاعر في لحظه معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة ، وما يتركه من أثر في نفسه))[٣] ، وهو ما ينطبق على نص الشاعر المذكور آنفاً .

## ب- النسق المتكرر النامي :

(١) الدفء البارد : ٨.

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٢٠٩.

(٣) المصدر نفسه : ٢٠٩، ٢١٠.

هو نسق يتحرك في إطار تراكمي ، بغية زرع النواة الأساس في صورته البدائية ، ومن ثم إشاعة تراكمات ترسم بسيرورتها إضافات جديدة على الصورة البدئية ، فتلتحم تلك الصورة ؛ لتفصح عن التجربة الشعرية المُلحة[١] .

إنّ صورة الليل عند الشاعر، مثلا، تمثل معادلا موضوعيا لذاته الحزينة التي يلفها الحزن والأسى ، والذكريات التي تصفعه ، يقول في قصيدته (في الليل):

**في الليل يا قلبي الحزين**

**في الليل تنطفئ النجوم تَشدُّ بالغسق المهدَّبِ**

**... ألف نار !**

**في الليل تنهشني أظافر عبرةٍ ...آهٍ ! تنام مواقدا**

**وتبث في نبضي الردى .**

**في الليل تصفعني اكفُّ الذكرياتْ**

**تهوي على أنفي تمرّغه سياطٌ لاسعاتْ**

**تنسل من كهف عميقْ**

**رَطْبٌ يطعّمه حريق .**

**في الليل ياقلبي الحزين**

**ينثال كالألهوب يدمي ... رش رأسي كالدوار**

**صمتٌ تنخّره الظنون ،**

**يقتات من لحمي ، يدس بأ ضلعي**

**سُمّاً تجمَّع من قفار ضمخته النار مجته البحار...**

**مطرا شتائيا وطين ...**

---

(١) ينظر : الصورة الشعرية في شعر أبي القاسم الشابي ، مدحت سعد محمد : ٢٤٧ ؛ والصورة في شعر الرواد : ٢٣٤ .

**في الليل يا قلبي الحزين**[١].

يكرر الشاعر لفظة (في الليل) بمعنى أنه لا يقدم تجربته الشعرية فيها دفعة واحدة ، وعلى نفس شعري واحد ، بل عبر لوحات منها : (في الليل تنطفىء النجوم، في الليل تنهشني أظافر عبرةٍ ، في الليل تصفعني الذكريات) فالبؤرة المركزية للدلالة التي يسعى الشاعر للوقوف عليها هي ذاتها في كل مقطع ، والتي تتمحور حول الحزن والأسى ، أو الوحدة ، وكأننا أمام قصيدة مقطعية ذات لوحات آثر الشاعر جمعها تحت عنوان واحد ، ولربما يثار سؤال ما الباعث الذي يبعث الشاعر على انجاز مثل هذه القصائد والجواب انه قد يكون (ممتدا حتى أعمق نقطة في النفس أو الضمير ، مما يجعل الأثر الشعري المنجز أثرا ذا دلالات تنفجر، وتتشظى في اتجاهات عديدة وتنتهي إلى مديات أبعد)[٢] .

وعلى وفق ذلك وجدنا الطبيعة تُعَبِّرُ عن مخاوف إنسانية خلفتها التجربة الشعرية .

وفي قصيدة الشاعر (ثلاث همسات الى أصدقائي) التي يقول فيها:

**اذا متُّ**

**صحابي ، يا أحبائي**

**وكان الليل في رمسي،**

**شتاءً بارد الحّس ،**

**فصبوا في فمي اصداء قيثاري**

**و ذروا في هوى الأشعار أشعاري**

**لأني ما شربت الضحك ...أو مسحت أهدابي**

---

(١) الدفء البارد : ٣٢،٣١ .

(٢) مملكة الغجر دراسات نقدية ، علي جعفر العلاق : ٨ .

**بفيض من سنا نجمه**

**وما عطرت أكوابي**

**صحابي ، يا أحبائي ،**

**إذا سحت نجوم الليل أذيالا**

**وراحت تقضم الليلا**

**فقولوا للهوى في غفلة السحرِ**

**أيا قلبا سقاك الحب من خفر**

**مواويلا ،**

**لتلق نجمه ...أسقه ترتيلا**

**وقطرْ نبعَ أغنيّه**

**بعينيهِ**

**بأذنيه**

**وذوب كل أمنيه .**

**صحابي يا أحبائي** (١)

في النص فضاءٌ واسع من معادل موضوعي اسقطه الشاعر على الطبيعة ؛ ليدخل من خلاله الى دائرة سوداوية موحية باللاجدوى ، والضبابية وانعدام الأمل ، بل وضياع الأفراح ، من خلال التكرار النامي للفظة (صحابي يا أحبائي) هذا المعادل الموضوعي لم ينأَ يا أحبائي بالقصيدة عن إطار البناء تحت مظلة البناء المقطعي ، فلم يغير من طبيعته السردية الحكائية والوصفية ، وهذا يؤكد بأن الشعراء لا يهدفون

(١) الدفء البارد : ٥٢،٥٣ .

من خلال بعض قصائدهم الى أن تنقل القصيدة عنهم تجربة شعورية كاملة بمقدار ما يهدفون الى تحديد اتجاه الشعور ومساره النفسي[١] .

## ٥- المفارقة الدرامية:

يعد النسق الدرامي أعلى صور التعبير الأدبي وهو أحد الأسس الحداثية في الشعر العربي[٢] ، إذ ان ((اتجاه القصيدة الغنائية للتعبير الدرامي أساس من أسس الحداثة الشعرية الهامة))[٣] .

والمفارقة هي ((دراما مصغرة فيها انقلاب ، وتبيّن انقلاب في فهم المخاطب وتبينّ لقصد صاحب المفارقة))[٤] .

إن المفارقة بما أنها تخطيط دقيق لاستراتيجية الوعي فهي قوة سلبية يتحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية بل من قيود اللغة المتواضعة عليها ولذلك فإنّ عمله سيكون نابعاً من الحياة ومصنوعاً صنعة خيالية في الوقت نفسه[٥].

المفارقة هي ((لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا))[٦] ذلك أنها ترتبط بمخيلة خلاقة تتمتع برصيد معرفي يمكنها من خلاله التأليف بين أطراف مختلفة متجاوزة بذلك حدود المكان والزمان والعلاقات القائمة واقعياً[٧].

---

(١) ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٢٦ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٨ .

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٤) المفارقة وصفاتها دي سي ميوبك : ٧٨ .

(٥) ينظر : المفارقة (بحث) نبيلة ابراهيم : ١٣٣،١٣٢

(٦) المفارقة في القص العربي المعاصر (بحث) د.سيزا قاسم : ٨

(٧) ينظر : المفارقة في شعر الرواد ، قيس حمزة : ٤٨ .

لقد استغل الشاعر عبد الكريم راضي جعفر أسلوب المفارقة الشعرية في نصوص شعرية عديدة ، واستثمرها في التعبير عن حالات التناقض التي تعتري الحياة أو المجتمع على حد سواء .

ففي قصيدته (حكاية عن جزيرتي جن) . يقول :

**أبصر .. ماذا أبصر ؟!**

**غيثاً وأنواءآ ، وبحراً زاخرا**

**سهلا وظلا ... ألف عفريت ...يئن ...يزأر**

**وفي العباب تمخر**

**جنية سوداء لا تستتر**

**شموعها نجمة دفء تنشرُ**

**دنيا ... حكايات ...على تهليلة تثرثرُ**

**لن أبصرا !**

**أخاف من سيل الجبال ... عين افعى تقطر**

**سما وريحاً تقطرُ ،**

**أخاف من همس المطرْ**

**ومن دفوف خضبت شدو الوتر**

**أخاف من ...**

**لن أُبصرا .** (١)

حاول الشاعر من خلال تقنية المفارقة الدرامية ان يبرز لنا الهوة بين واقعه الذي يعيشه ويبصره ، وبين أمل يراود في أن يبصر واقعا أكثر أشراقا ومن خلال

---

(١) الدفء البارد : ١١،١٢ .

تفاعل هذه المشاعر المتناقضة ينمو بناء القصيدة ويتطور ، وتنشئ علاقات جديدة بين عناصر هذا البناء الصوري التي لا يبدو بينها في الوقت أية صلات في قوله: (أبصر ماذا أبصر ألف عفريت ، وفي العباب جنية سوداء لا تستتر ، أخاف من همس المطر ، أخاف من المجهول) فالدراما الشعرية تختلف عن غيرها ؛ لأنها تضفي على الحدث كثافة اللغة ما يضيفه الحدث نفسه على اللغة من توتر وتنامٍ .

## – الصورة السردية :

لقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة تأثرا واسعا بالقصة ، وبناها السردية كالسرد والحوار، والشخوص ، والزمان ، والمكان، والحدث ، فتركت آثاراً واضحة في عملية البناء في الفن الشعري ، بهدف دفع ((الشاعر العربي المحدث إلى التعرف على تقنيات جديدة في إطار القصة الحديثة كالمونولوج الدرامي والقناع ، فضلا عن استخدام السرد في القصيدة الغنائية))[١] .

إن السرد صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، مع ظهور المذهب الرومانسي ، حتى استخدم وسيلة أساسية من وسائل التعبير ؛فلم يعد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة بل اصبح الصيغة المهيمنة عليها[٢] ، فضلا عن ذلك فإنَّ ((وجود رواية او قصة قصيرة بلا حوار، هو استثناء ، كذلك خلو القصيدة الغنائية من السرد، هو استثناء أيضا))[٣] .

(١) قراءات في الأدب والنقد ، د.شجاع مسلم العاني : ٣٤ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٥٣ .
(٣) المصدر نفسه : ٣٦،٣٥ .

إن السرد يمثل ((الإحساس بضرورة سد النقص، وإعادة التوازن المختل الى الحياة الخارجية والداخلية معا ))[١] ، وهذا الأمر لا يتأتى الا للمبدع الذي ينتقل بالتصوير من واقعية المشهد إلى واقعيته الفنتازية ليقطع أفق التوقع [٢] .

إن العلاقة بين القصيدة والقصة تأطرت حديثا في صورة سردية استكملت مقومات شكلها وهويتها من السرد للتجربة التي تقوم على العناية بالتفصيلات، والتي تشتغل في الوقت نفسه على هدف رغبات الشاعر الخاصة بطرد بعض الزوائد منه، أو الاستغراق في الاستطراد ، فضلاً عن اشتغال الشعر على بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية[٣] .

وسنقف في الصفحات الآتية على أهم البنى التي هيكلت الصورة السردية في شعر الشاعر.

## ١-البنية الزمانية:

يعد الزمن في النص أكثر العناصر تجانسا مع بقية العناصر الاخرى ؛ لأنه ينعكس عليها لدرجة لا نستطيع أن نجد له وجوداً مستقلا يمكن استخراجه من النص، كبقية العناصر الأخرى مثل : الشخصية ، والراوي ، والمكان ، وحتى الأشياء[٤] .

إن الشاعر في قصيدته يحاول الجمع بين الزمن الماضي ، والحاضر ، والمستقبل في حركة القصيدة الداخلية ضمن سياقها النصي باستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق للكشف عن عمق البنية الدرامية للقصيدة ، ليبدو ((النص عالماً

(١) الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، د.فاضل ثامر : ١١٣ .
(٢) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ٢٦٥ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢٦٦ .
(٤) ينظر : بناء الرواية دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ ، د.سيزا قاسم : ٢٦،٢٧ .

مهولاً من العلاقات المتشابكة يلتقي في الزمن بكل أبعاده ، حيث يتأسى في رحم الماضي وينبثق في الحاضر))[١] .

وسنقوم بدراسة عنصر البنية الزمانية في شعر الشاعر من خلال محورين هما:

أ- العرض البدئي .

ب- التراتب الاحداثي الذي يشمل : الاسترجاع والاستباق.

## أ-العرض البدئي :

إن العرض البدئي يقوم في جوهره على اساس الكثافة الزمنية التي تجسد ماضياً طويلاً ، تصبه في لحظة البدء الحاضرة ، فالعرض المبدئي ينثني على مهمة ادخال المتلقي في عالم القص فتلتقي في تألف ابعاد العالم الخاص بالشخصيات والأحداث وخلفياتها[٢].

والملاحظ على أغلب نصوص الشاعر أنها انتظمت على وفق هذه التقنية السردية ، كما يتضح في قصيدة (سيكارة) التي يقول فيها :

**أغرق في تنفس الظلامْ**

**أغرق في سحابةٍ مخاضها :الـمْ**

**أغرق في بحارْ**

**أمواجها مخالبُ**

**تزخر في بطونها غرائبٌ ...عجائبُ**

**تَقيء كلَّ لحظةٍ ...**

**تنفث في دمي سمومْ**

---

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، د.عبد الله الغذامي : ١٤ .

(٢) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ٢٧٢ .

**أرجلها تأسرني**

**هجيرُها ...ينفخ فيَّ صورةَ العدمْ**

**تضرمني ...**

**وتشعل السجارةْ**

**أناملٌ يابسةٌ ... حجارةْ**[1]

نلاحظ أن الشاعر في نصه هذا يعمد الى انطلاقة تبدأ من الحاضر ويبقى يدور في فلكها ، معولا على أفعال من نحو (اغرق ، تزخر ، تقيء ، تنفث ، تأسرني) ، فالتشكيل الصوري هنا قائم على التكثيف الزمني البدئي في تغييب لشخصيات (النص) ، ويستمر الشاعر في الاتكاء على الزمن الحاضر ، فيختم قصيدته بها في أشارة منه الى استمرار معاناته وأوجاعه يقول في النص نفسه :

**حديثها .. أندى من الصباح**

**أرق من تهامس الوشاح ،**

**حين يفيق كالخرير عند سكرة العمر**

**غدائر تسلسل الطيوب**

**ترقّص الأمانيَ العِذابْ**

**وتطفىء السجارة**

**أنامل يابسة حجاره**

**رمادها يجثم فوق صدري المذاب**

**يرجعني...**

**إلى مخالب الذئاب**[2]

---

(١) الدفء البارد : ٤٦ .

(٢) الدفء البارد : ٤٨ .

فالزمن لديه امتداد الى عمق النص الذي تجلى في انفتاح عنصر الزمان في القصيدة نحو نسيج درامي مشحون بالإيحاء والتكثيف .

وفي نصّه : (زهرة برتقال أخرى) يقول :

**في الصباح الندي**

**سألتُ عنك زهرة البرتقال ..قالت**

**غزالة الشذا**

**تنام في سرير العشب**

**فانتضى النهارُ**

**نبعهُ الذي يغسل الوجهَ**

**والأسئلة !**

**أيتها الصغيرة :**

**فحين أغمضتُ ، رأيتك زبدة وعسلا**

**وحين افقتُ ،**

**كان التوتُ البري الملائكيُّ**

**يتساقط في فمي**

**قال لك التوتُ : أحبّكِ**[1] .

عمد الشاعر إلى رسم صورة سردية لحواره مع الحبيبة بالاتكاء على العرض البدئي ، الذي وظف فيه تقنية التلخيص الزمني الذي يعد حركة سردية يتم فيها تسريع السرد تبعا للطريقة التي يتصرف بها المبدع ، اعتماداً على استخدام تقنية الراوي الذي

(١) زهرة البرتقال : ١٢٧ .

يقوم بها هنا الشاعر نفسه ، وهذه التقنية من الممكن أن تتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني الذي يطول أو يقصر في بعض الحالات[١] .

## ب- التراتب الاحداثي :

إن بناء التراتبات الإحداثية يقوم في جوهره على مرتكزين رئيسين هما :

- الاسترجاع .
- الاستباق .

- **الاسترجاع** : هو ((أن يتوقف الراوي عن متابعة الاحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود الى الوراء مسترجعا ذكريات الاحداث والشخصيات الواقعة قبل او بعد بداية الرواية))[٢] .

إن الشاعر الراوي هنا يبدأ السرد في زمن الحاضر ، ويعود به الى زمن الماضي لضرورة فنية او جمالية يتطلبها السياق النصي ، انسجاما مع استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى داخل النص الشعري ، وعندئذ (( يشكل كل استرجاع بالقياس الى الحكاية التي يتدرج فيها – التي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنية تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي ))[٣] .

فقصيدة الشاعر (ست ساعات لـلأرقِ الجميل) ، تقوم على استرجاع قبلي لحدثٍ شرع من أرضية الشاعر المحب الذي استوى قلبه دقاتٍ تلثغُ باسم المحبوبةِ ؛ بل تنطقُ بالحب ؛ يقول في قصيدته التي مرَّتْ بنا في فصل بنية اللغة :

**دقتِ الساعةُ الواحدةْ :**

---

(١) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د. يمُنئ العيد : ٨٢ .
(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، أمنة يوسف : ٧١.
(٣) المصدر نفسه : ٧٢ .

**كان للقلب دقاتُهُ**

**فاستوى دقّةً واحدةْ**

**تلثغ الآن باسمكِ ..**

**حتى ينزَّ الندى ،**

**وتضجَّ النجومُ بعينيكِ**

**والتفاتةِ الحاجبين .**

**دقت الساعةُ الثانيةْ :**

**قلتُ : أُحبكِ**

**أيتها الغزالةُ الراعفةْ**

**فاسّاقط المسكُ في وجعِ الروح**

**وثانيةً :**

**قلتُ : أُحبّكِ**

**أيتها الغزالة المرهفةْ**

**فانسالَ من القلب كلُّ دمي**

**يرسم نبضَ عينيكِ .**[1]

الذات الشاعرة تبدأ باستدعاء الذكرياتِ الفائتة التي لها علاقة وطيدة بحالتهِ النفسية (دقت الساعةُ) عامداً الى تكرارها ، ولذلك أصبح الزمن الشعري داخل بنية القصيدة زمناً خصباً وعميقاً ومثقلاً بالتجربة الذاتية المفعمة بالحبِ والتجلي والفاعليةِ والنشاط ، فالشاعر هنا يحاور الزمن في قصيدته بل يبثهُ أحاسيسهُ ؛ فيتحول الزمن

(١) عشب الأفول : ٥٤ .

الى زمن شعري بعد أن كان مجرد زمن فلكي لان الشاعر إنما صبهُ في قالبٍ من إحساسهِ ومشاعره أولاً .

**- الاستباق :**

يقوم الاستباق على (( كل حركة سردية تقوم على ان يروى حدث لاحق او يذكر مقدما ))[١] .

فالشاعر ضمن هذه التقنية السردية يترك مجال السرد للزمن الحاضر ، ليسبق أحداثا مستقبلية داخل بنية القصيدة لإضاءة الزوايا الخفية من المستقبل الآتي من خلال التحكم بالأحداث والتطورات المنتظرة في القصيدة [٢].

ولوحظ ، ندرة وقلة هذه التقنية في واقعية الخطاب الأدبي ؛ لكونها تسهم في قتل عنصري التشويق والمفاجأة لدى المتلقي ، اللذين يعدان ركيزتين أساسيتين في عملية القص التقليدي عند بعض الدارسين حينما يعلن الشاعر او الراوي عن احداث آتية قبل وقوع عملية القص داخل بنية القصيدة[٣] .

وقد أفاد الشاعر من هذهِ التقنية السردية في رسم صورةٍ المحب الخالد ، كما في قولهِ :

يقول في قصيدة (في العام ١٩٩٩ : تشكيل وجداني ) :

**أنا ...سأظلُّ هكذا : مِثلما تنثرُ الأشجارُ فيأها حين تفتحُ الشمسُ نفسها للنور ؛**

**سَأظلُّ إلى أن يستقبلني الموتُ**

---

(١) خطاب الحكاية بحث في المنهج ، جيرار جينت ، ترجمة محمد معتصم : ٥١ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٥٣ .

(٣) ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف : ٨١ .

**أو يمنحني عامٌ جديد عمراً جديداً .**

**فإذا استقبلني الموتُ ....**

**فسأذكركِ هُناكَ عند ربٍّ لا يموت،**

**وإذا استقبلني عامٌ جديد ،**

**فأنا ميّتٌ ، وحيٌّ بكِ**

**وسأعلقُ في جبينِ الشمسِ نبضاً يقولُ : أحبكِ أيَّتُها الحوريةُ.**

**طُوبى لي .. أنا المُحبُّ (عبد الكريم)** [١].

نص الشاعر أخذ يشكل خيطاً استباقياً لما هو آت ، أو لما ينتظرهُ الشاعرُ، فهو يُعلن بأنهُ المحب الذي سيبقى هكذا مادامت الشمس تشرق كلّ يوم، ومادامت الاشجار تنثر فيأها ، حتى وإن استقبلهُ الموت ، فهو ذاكرٌ لها عند رب لا يموت ، بل إنهُ سيعلق في جبين الشمس نبضاً من نبضاتهِ يقول ويعلن أحبك ، فالاستباق هنا يدخل في رواية الذاكرة بهدف أخذ طريقهِ في الإمساك بالاحداث بغية تقديم صورة مستقبلية لما ستؤول إليه أحواله ، وكأنهُ يعرف ما ستؤول إليه الاحداث بدلالة ((إذا استقبلني الموت ، إذ استقبلني عام جديد ، انا ميت وحي بكِ ، وسأعلق في جبين الشمس)) ، كما أن الشاعر اعتمد هنا على تقنية سردية أخرى تعرف بالحوار الضمني ، فالشخصية لا تتحدثُ الى أحدٍ بقدر ما تتحدث الى نفسها فهو حوار صامتٌ محصور بين الشخصية وذاتها ، فهو يُقدم الوعي للقارئ بضمير المتكلم وبصورةٍ مباشرةٍ[٢] .

---

(١) عشب الأفول : ٧٣ .

(٢) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف : ٥٦.

## ٢- البنية المكانية :

يمثل المكان ثيمة أساسية في تشكيل النص الأدبي أياً كان نوعه ، لاسيما ان النص الأدبي أصبح مقيدا مكانيا لمقول فني له اهدافه وابعاده التي تحدد موقفه على صفحة مكتوبة او مطبوعة في بدء عملية تسويد النص والمباشرة بكتابته[١].

إنَّ المكان لم يعد مساحة هندسية ذات ابعاد يحددها العمل الفني ، بمعنى آخر لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الاحداث الدرامية ، انما تعدى الامر خلاف ذلك ، فهو عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني ، وهو ما تذهب اليه الشعرية الحديثة[٢] .

فالمكان هو المنطقة الحقيقية التي من خلالها يكون الانطلاق الى عالم الخيال من صنع كلمات المبدع[٣] .

والمكان بصفته احد عناصر السرد الروائي ، تمكن بقوانينه ، ونظمه ، وقواعده من ان يكون جزءا فاعلا في الصورة السردية ؛ اذ من خلال معالمه يتمكن المتلقي باستباق معالم الزمن الذي لا يوجد مستقلا عن المكان بطبيعة الحال[٤] .

ومن خلال تتبع مدلولات المكان ضمن نصوص الشاعر ، وجدتُ انه يتشكل ضمن ثلاثة اطر ، أو ثلاث ثيمات هي :

أ- المكان الواقعي

ب- المكان الاليف

ت- المكان المعادي

---

(١) ينظر : جماليات المكان مجموعة من الباحثين : ٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٣-٤ .

(٣) ينظر : بناء الرواية دراسة لثلاثية نجيب محفوظ : ٧٤ .

(٤) ينظر: بناء الرواية : ٨١ ؛ والصورة في شعر الرواد : ٣٠٦ .

## أ- المكان الواقعي :

ان المكان الواقعي سجل حضورا في اغلب نتاج الشعراء بغية خلق عالم ثري خصبٍ ، والواقع هو من يرسم خطوطه العريضة[١].

وشاعرنا واحد من الشعراء الذين نجحوا في إبراز المكان في إطار مشهدي يوحي بواقعية الأحداث ، كما في قصيدته التي يقول فيها ( نخلة في الجنوب) :

**منْ وجدِ (بويبْ)**

**- يا نهرَ (بويبْ)**

**مَنْ هذا الغصُّن المُزهرُ من نبضِ المحارْ ؟**

**مَنْ هذا التبريحُ الواقفُ**

**مابين البصرةِ والعشارْ ؟**

**يانهر (بويب) ، ومَنْ غنّى**

**في ضوءٍ ألبسهُ الصفصاف هوىً ، :**

**"على شط العرَبْ تحلَهْ**

**أغانينا وعلى البصرةْ "**

**قمَرٌ ونجومٌ**

**يحضُنهُا تبريحُ ( الفاختِ ) و ( القدّاحِ ) ،**

**ويا نهرَ (الخورةْ )**

**منْ علَّمَ هذا النخلَ**

**قصائدَ العشقِ ،**

**يرتاحُ عليها الماءُ**

---

(١) ينظر : الصورة في شعر الرواد : ٣٠٩ .

**يفتحُ للسمك الوسنان عيوناً**

**تقرأُ أَشعارَ العشاقْ ؟**

**منْ جاسَ النَبْعَ فأمرَعَ عشباً مخضلاً**

**يلتمُّ ضحىً ،**

**وفراشاتٍ ،**

**وسماءْ ؟**[1]

غدا المكان (نهر بويب) عند الشاعر رمزا الى مكان أبعد واوسع منه فاخذ يحمله طاقات تعبيرية وتصويرية شحنت بدلالات لا يمكن أن يتحملها المكان الحقيقي الواقعي ، فالنهر ((أي المكان الحقيقي الواقعي ، يمثل عند الشاعر (الغصن المزهر)، وهو التبريح الواقف (مابين البصرة والعشار) ، فالمكان هو بمثابة معادل موضوعي للقمر والنجوم ، وقصائد عشق يرتاح عليها الماء ، حتى ان الأسماك الوسنى تفتح عيونا .

ولاريب ان هذه الصورة الشعرية تكشف عن توجه بصري حسي ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئي ، وعلى هذا النحو تفسر معالجة الزمن عنده (( معالجة المكان أي تحويل الزمان الى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية))[2] .

إن المكان أّياً كان يكشف عن تواصل زمني معه فلا مكان بدون زمان[3] ، فالمكان يمثل خلفية الإحداث التي تقع في حين ان عنصر الزمان اخذ يمثل الأحداث نفسها[4] .

---

(١) ارتفاعات الشفق الجنوبي : ١١ ، ١٢.

(٢) جماليات المكان : ٣٧ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٨،٣٧ .

(٤) ينظر : بناء الرواية : ٧٦.

وانطلاقا من هذه الرؤية يستوحي الشاعر مكانه الواقعي من (الطف) المكان الذي استشهد فيه الامام الحسين بن علي (عليهما السلام) ، يقول في قصيدته (الحسين لم يمت) :

**نهضتُ من ضريحي الغريبْ ،**

**مثقَّب الجَسدْ**

**وكانت الرمضاءُ تنفث الهجيرْ**

**نفضتُ عن عينيَّ غفوة الترابْ**

**حملتُ ( عبد الله ) صوَبكمْ ،**

**يريدُ ماء جفَّ في ثدي ( الرباب ) الماء ...**

**جسستُ قربة الرمال لم اجدْ ماءً**

**وجدت ناراً ...**

**مشيتُ والحصى يحاور الحصى**

**لم افهم اللغو ، مشيت والسيوفْ**

**تحاور السيوف ،**

**لم افهم اللغو ، مشيت**

**دنوت منكمُ وصحتْ**

**يا أيها الناس انسبوني من انا ؟**

**يا ايها الناس قطعتمو يدي اخي ...**

**شججتمو رأس عليَّ ... الفتى ،**

**قتلتمو عشيرتي يا ايها الناس**

**وامطرت دماء .** [1]

(١) ٩ أصوات "قصائد في البصرة " : ٣٦ ، ٣٧.

ان نص الشاعر يقع في دائرة الدراما الشعرية التي تختلف عن غيرها من انماط السرد، لكونها تضفي على الحدث كثافة لغوية ، وما يضيفه الحدث من توتر وتنامٍ ؛ فالنص رداء واحد ،يلبسه الشاعر في شخصيتين تاريخيتين ، المسيح والحسين ( عليهما السلام ) المتوحدتين في منظوره بطريقة الموت نفسها ثم الانبعاث وان تلفت الطريقة ، اذ كان المسيح يستيقظ بعد موته بحسب الديانة المسيحية فعليا بدلالة قول الشاعر ( نهضت من ضريحي الغريب مثقب الجسد )، فان الحسين ( عليه السلام ) ، ينهض معنويا في نفوس وعقول المؤمنين إلى هذا الحد ينقطع قناع المسيح ؛ ليتكفل الحسين قناع الشاعر بدخول المتلقي الى ارض الطف ، ورسم اجوائها ( الرمضاء تنفث بالهجير ) فيذوب عندها الموت ، ليصبح الحسين / الشاعر ، واعداء الله من التماثل شكلاً واداء .

وهكذا استطاع الشاعر ان يبعث من الطف مكانا ينسجم مع تلونات الشعورية امسكت بخيوط ارتأى الشاعر انها الاهم في مكانية الطف[١].

ونص الشاعر هنا يؤكد (( ان الشعر الحديث مركب وليس خليطاً ؛ انه عمل أدبي متلاحم موحد ، والوحدة فيه ليست وحدة البيت بل وحدة الموضوع للقصيدة كلها ، انها وحدة ديناميكية في التكوين والنسيج بحيث لا تفهم القصيدة الا إذا قرئت كلها))[٢] .

(١) ينظر : آليات التشكل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة كلية التربية : ٣٣٣،٣٣١ .

(٢) الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال الخياط : ١٠٣.

## ب-المكان الأليف :

هو المكان الذي يعتمد في تشكيل نسيجه ابعادا نفسية ترتبط مع بعضها ، والتي تشعرنا بالراحة والانسجام والتالف مع محتوياته فهو ذلك المكان الذي عشنا فيه وتآلفنا معه ، وغمرنا بالدفء والحماية والاحتضان لذكرياتنا الجميلة فهو ليس مكاناً عادياً وإنما هو مكان قد امتزج فيه الخيال بأحلام اليقظة[١] .

وانطلاقا من هذه الرؤية نجد ان قصيدة الشاعر ( الفرات الذي يجئ) تتضح ازدواجية المكان ؛ لكونها معادلا موضوعيا لمستوى موضوعي وآخر نفسي، يبعث الامل والطمأنينة يقول :

**يجيء الينا ؛**
**خفيفا كرفّ النسيم**
**يعرّشُ كحلا بكل عيون الصبياتِ**
**ان العصافير غابةْ**
**وبحر من الزقزقات ، ونضُّ السحابةْ**
**فمرني ... اجيء غيمة من نخيل الجنوب**
**محملة بالعذوق ،**
**احتراقا معنًّى**
**أميرَ الطريقْ**[٢].

اتخذ الشاعر من نهر الفرات في نصه مسلكاً حضريا ، بين ما هو موضوعي ووجداني ؛ لان النهر لم ينقطع جذره الموضوعي ، مع انعكاس صورته في مرآة (عيون الصبيات) ، فالمكان هنا يوحي باسترخاء نفس الشاعر بدلالة (عرّش) الفرات ، فتحولت العيون عند ذاك من جمودية المعنى الى مرايا تعكس رؤيا تألف النهر ، بل

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني : ٨٤/٢.
(٢) عن الفارس والصيف الآخر : ٢٢ .

وتؤثث المكان حوله ، فالعصافير تساوي غابة وبحرا من الزقزقات ، ونضّى سحابة ، فالشاعر نجح من خلال هذا التكاثف اللوني الناتج عن التضعيف البصري للعصافير المتجمعة قرب الفرات من ان يحول المكان : (الفرات) الى عدسة لامة لما حولها ، لذلك استحق ان ينُادى بـ (أمير الفصول) و(أمير الطريق)[١] .

## ت – المكان المعادي :

هو ذلك المكان الذي تحدد فيه حركة الشخصية المكانية والنفسية فقد نجد مكانا ، يعبر فيه عن روح العزلة واليأس والغربة ، والهزيمة والانكسار في تحقيق الأهداف والغايات ، نتيجة ضغوطات خارجية تتمثل بطبيعة الواقع المعيش ، فضلا عن الضغوطات السلطوية المتمثلة بسلطة الدولة وعادات وتقاليد المجتمع ، وضغوطات داخلية تتمثل في سلطة الانا العليا على الذات وتجربته الشخصية في العيش داخل قوقعة نفسية تنطوي على نفسها دون التحرك في المشاعر والأحاسيس[٢] ، وعليه نجد ان المكان المعادي تمثل في عدة أمكنة منها المنفى ، الغربة ، السجن ، القبر ، المرض وغيرها من الأماكن التي ينعدم فيها الإحساس بالأمان والراحة والطمأنينة [٣] .

فقد تتحول إشكالية الحصول على بيتٍ مشيد على أرض الواقع إلى إشكالية أو عقدة المكان فهي إشكالية هدم لا بناءٍ ؛ لانها تضغطُ على نفسية الشاعر تجاهه فيحاول عندها الهروب من اشكاليتهِ بالانطفاء ، كما في قول الشاعر في قصيدتهِ ، يقول الشاعر في قصيدته((انطفاء)) :

**قال لي شاعرٌ متعبُ**

**قال ليْ : شاعرُ متُعب : (( العنكبوت بنت بيتاً**

---

(١) يُنظر : آليات التشكل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر : ٣٢٦،٣٢٧ .

(٢) ينظر : جماليات المكان جاستون باشلار : ٣٧ .

(٣) ينظر : بناء الرواية : ٤٣ ؛ والمكان في الشعر المهجري ، حكيم صبري عبد الله ، (رسالة ماجستير) : ١٤٣ .

**على وهنٍ تأوي اليه ،**

**ومالي مثله سكن))**

**انطفا البيت واشتعلْ**

**انطفا واشتعلْ** [١]

الشاعر في نصه هذا جاء راوياً ؛ لأنه أحس بالوحدة في استئناف النص الذي لم يسعفهُ ، فيتدخل في الخطاب من مساحة مجاورة ، فينقل لنا ما قاله شاعر آخر ؛ وكأننا بهِ يقدم طمأنة لذاتهِ من خلال الشعور بوجود شاعر آخر تُوزع عليه مشكلة (انطفاء البيت) ، فكان تواتر تكرار (قال لي شاعر متعب) قد برّز الفكرة التي دارت حول محور المرجعية القرآنية المتمثلة بقول الله عز وجل : ﴿كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ﴾[٢] ، فيعمد لقطع أفق التوقع بنتيجة غرائبية (ومالي مثله سكن) تمثل نتيجة او ثيمة لموقفهِ وشعوره تجاه المكان ، ومن خلال هذا التوقع يهمش الشاعر والشعر معاً في زمن فضلت العنكبوت التي وجدت ضالتها ولم يجدها الشاعر في مفارقةٍ ، ليتواتر عندها خط متوازٍ اخر يستندُ الى مرجعية قرآنية اخرى ولكن هذه المرة على لسان الشاعر نفسه الذي انفرد ، متمثلة بقوله تعالى على لسان زكريا (عليه السلام ) : ﴿ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾[٣] لتصار تلك الفردانية الى معادلة خاسرة ، الانطفاء = البيت ، واشتعل = الشيب ، وعندها يصبح حتى بيت العنكبوت امنية صعبة المنال [٤] .

---

(١) عشب الافول : ٢٦ .

(٢) سورة العنكبوت : الآية ٤١ .

(٣) سورة مريم : الآية ٤ .

(٤) ينظر : آليات التشكل السردي : ٣٢٨ .

# الفصل الثالث
# بنيةُ الإيقاع

**أولاً : الإيقاع الداخلي :**

- التكرار .
- التدويم .
- المجانسة .
- التضاد .

**ثانياً : موسيقى الإطار :**

- الوزن الشعري .
- النسبة المئوية .

# الفصل الثالث
# بنيـــة الإيقــاع

لم يكن اقتران الإيقاع بالقصيدة العربية الحديثة اقتران صدفة ، بل هناك نقاط التقاء بينهما، أهمها حرية الحركة وعدم الالتزام بنمط القصيدة العربية القديمة، فقد تحررت القصيدة الحديثة من أسلوب الشطرين ، وراحت تعتمد على التفعيلة الواحدة لتكون شطرا ، وأحياناً أكثر من تفعيلة ، وفي هذا الأسلوب تتحد قصيدة الشعر الحر . وكذلك قصيدة النثر التي ألغت الوزن تماما ، لتعتمد على التكثيف التصويري ، والإيقاع الداخلي ، وعن قصيدة التفعيلة . وهذا الخروج ، هو الذي قربها من الإيقاع أكثر ، لأنه ((ينتمي إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي فهو يجري على نسق واحد حتى وان ارتبط أكثر من نظام وزني واحد وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية الانجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال ))[١] .

إن الإيقاع هو ((تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة امام حاجز، ثم استئنافها ، ويقوم جمالهُ على لذة انتظار ما نستبق حدوثه))[٢].

وهناك من يشير إلى انه عبارة عن تكرار في اغلب الأحيان ، يكون داخليا ويأتي في الكلمات أو في الأصوات فهو (( توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرة الكلام أو في أبيات القصيدة ))[٣].

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد : ١٨ .

(٢) تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب : ١٠٧ .

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع : ٢٦.

ولا نجانب الصواب ، إذا ما قلنا إنّ قصيدة النثر تقوم على بنية إيقاعية ذاتية خاصة بطبيعتها وتلغي شكلية الموسيقى الخارجية لتصدر عنها موسيقى داخلية تنبع من التجربة الشعرية نفسها . وترتبط بالحالة النفسية . ويتمثل إيقاعها بالتكرار ، والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف ، فضلاً عن تفجير الخصائص الصوتية ، والمظاهر الشكلية كالفراغ ، والقطع ، والحذف ، وفي إيقاع التداخل ، والإيقاع الحر وموسيقى الفكرة والتكثيف والإيقاع المرسل[١].

وثَمَّتَ اختلاف مابين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي من حيث العناية بعناصر الصوت علماً أنه ((لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينهما وبين مستويات أخرى أكثر اتصالا ًبمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام))[٢] .

وقصيدة النثر ، في نماذجها الراقية ، لا تضع على عاتقها الوزن التقليدي الذي يقوم على أساس الشطرين : الصدر والعجز ، ولا على أساس الشطر الذي يشكل قصيدة الشعر الحر ، فذلك أمر قد غادرته منذ بواكيرها الناضجة ؛ لأنّ المتضايفين : (القصيدة) ، و(النثر) يشكلان نمطاً جديداً ، لايمكن تجاهله في الشعر العربي الحديث .

إن النماذج الراقية لقصيدة النثر تشير إلى قدرة الشاعر على إحلال مثل تلك النصوص في دائرة الشعر – الشعر الذي يقوم على استعمال اللغة استعمالاً

---

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ٧٢، ٧٣ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ٥٧.

خاصاً : المجاز ، غير انه هذا المجاز لا يرتبط بأيّ وزن من الأوزان المعروفة التي استقراها الفراهيدي .

ونحاول في هذا الفصل الوقوف على عناصر كل من الإيقاع الداخلي ، والخارجي .

أولاً: الإيقاع الداخلي :

## – مهاد نظري في التكرار :

شكّل التكرار ظاهرة موسيقية مهمة على مستوى الإيقاع الشعري في القصيدة الحديثة .

والتكرار هو (( تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكل نغماً موسيقياً يقصدهُ الناظم في شعره أو نثرِه ))[١] أو هو ((إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير المواضع التي ذكرت فيها لأول مرة بما يمثل ظاهرة في نص أدبي واحد )) [٢].

ويتوجب على الشاعر وهو يوظف التكرار الا يفقد التوازن مابين الاستعمال والدلالة ؛ بحيث يؤدي إلى طغيان التكرار من دون مُبررات معنوية، فلا بد من أن يتواءم مع الدلالة التعبيرية والانفعالية والإ سيتحول هذا التكرار إلى اللفظة المبتذلة[٣]. واهم أنواع التكرار التي وردت في شعر الشاعر هي :

---

(١) جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د . ماهر مهدي هلال : ٢٣٩ .

(٢) ظواهر الفنية في لغة الشعر العربي الحديث ، علاء الدين رمضان السيد : ٦١.

(٣) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٦٤.

**- تكرار الصوت :**

وهو أدق أنواع التكرار ، ويعني أن يتكرر حرف معين مرات عديدة في سطر شعري واحد ، أو ضمن مقطع معين ، ليشكل مرتكزات إيقاعية تبنى على جذر صوتي نابع من الصوت الخاص بكل حرف ويستولدها من دواخل النص الشعري المتميز بطريقته الخاصة في الانتظام(١).

إن العلاقة الانفعالية المتحققة بين أصوات الحروف ، وكلماتها ، ودلالاتها ، تمثل نوعا من الموسيقى الداخلية للقصيدة .

وهذه العلاقة تفعل فعلها في القصيدة والمتلقي ؛ لأن الكلمات من خلال سياقها المحدد ، ومعانيها تشدنا اليها بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة، ومذاقاً معيناً يربطنا بها انفعالياً من خلال ألفة الاستعمال(٢).

وتسهم هذه الحروف في رفع حركة بنية الإيقاع نحو أبعاد أُخَرَ مضافة إلى الأبعاد الإيقاعية المتولدة من الوزن ، والقافية ، وأنواع التكرار المختلفة(٣).

ونحاول هنا الكشف عن القيم الجمالية للألفاظ التي لا تكمن في الحروف او الألفاظ نفسها فحسب ، بل في أسلوب الجمع والتأليف ، وأحكام تجانسها في النسيج اللغوي في شعر الشاعر .

---

(١) ينظر : التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر ، رسالة ماجستير ، احمد جار الله ياسين كلية الآداب جامعة الموصل : ١٨٩.

(٢) ينظر : الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي ، مصلح عبد الفتاح النجار ، وأفنان عبد الفتاح النجار : ١٣٢ .

(٣) ينظر : في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي : ٨٩ .

يقول في قصيدته (ضفيرة حب)

**كمثل الندى ،**

**يهذب الزهور**

**كمثل المدى ،**

**كرف العطور**

**كما ترتمي نجمة شاعره**

**تشد الحنايا**

**وتلقي التحايا**

**على همسة حائره**

**مددت اليك يديا**

**غرست اليك .. حروفاً عذابا**

**سقاها ربيع وأغنية حانيه**

**كما تنثني رعشة حالمه**

**تطرز أفقا نديا**

**كمثل الجرار على الضفة الغافيه**

**كلثم الاصيل**

**رموش النخيل**

**كما تغزل الداليه**

**ضفائر عطر .. ملونة ناعمه**

**كتبت اليك ،ملاكي ،**

**ضلالا..**

**حملتك فوق جنيحات غيمه**

**تهوم عبر المدى**

**كمثل الخرير اذا ظل عشب شدا**

**هنالك غنت**

**رويشات لحن تبل الصدى**

**لتمطر دفئاً ،**

**يذيب النجوم .. نثيثا .. ندى**

**ألست ينابيع فني ؟**

**وأني اليك .. وانت ، طيوبى ، منى ؟**

**فمنك .. اليك ..أغني .** (١).

إن متأمل هذا النص ، يلمح تكرار حروف معينة على الصعيدين : الإيقاعي ، والدلالي .

إن حضور الحروف بشكل محدد في مكان معين من النص ، لا يأتي عفو الخاطر ، بل هو تراكم صوتي وإيقاعي ذو هدفٍ ، أراد الشاعر منه أن يصل بالمتلقي إلى دلالةٍ معينة تتمحورُ عندها جذوة النص ، إذ إن نوعية الأصوات ((هي التي ترسمُ لنا خارطة التشكيل ليس فقط عندما يصبح الخطاب جاهزاً في

(١) الدفء البارد : ٢٨، ٣٠ .

البنية السطحية ، بل في مراحل تكونهِ الاولى في الذهن والتي يُسميها جومسكي علاقة الصوت بالمعنى ))[1].

إن تكرار حرف الكاف – في النص المذكور – قد فرض هيمنته عليه . وفي هذا اشارة تفضي إلى التركيز على المخاطبة ؛ ولاسيما أن كل ما يحيط بالشاعر يعود إليها ؛ ثم ما يلبث أن يتحول إلى حرف آخر ، هو الهاء ، الذي يُعدُّ من الحروف الحلقية التي تخرج من اقصى الحلق ، وتتطلب مجهودا كبيراً عند النطق بها ولعل هذا يحيلنا إلى فضاء يومئ إلى عمق الحزن في قلب الشاعر ، ويوازن الشاعر في توزيعه ، مابين (الحاء) و( القاف) في قصيدته (أربع صور على وجه الصيف الثالث) يقول :

١ –

**من ظليّ ينساب الجرحْ**

**من حزني يقتاتُ الملحْ**

**والليل المهجور على قدمي**

**صهوة مُهرْ،**

**تخبو .. ظمأى في صحراء الجدبِ .**

٢ –

**نصف الصوره :**

**كان الدربُ**

**قفراً ،**

**كان القلب**

---

(١) النقد الصوتي الأفاق النظرية وواقعية التطبيق ، قاسم راضي البريسم : ٢٠٣.

، آهِ ! يا قلبي المحزون ،

قبرا

تتصارخُ فيه الأمواتُ

وتسوخ الأصواتُ

في أعماق البئر المجذوبهْ

النصف الاخر :

كان الصبُّ

مزكوماً حتى العظمْ

يشربُ شعراً موزوناً

وينام على صخب الهم .

٣-

أمسِ..

سقط القلب ُ

فوق الصلبان المذبوحهْ

أمسِ ..

سقط القلبُ

تحت الأصوات المبحوحهْ

فحملتُ جراحي ورحلتُ

في صحراء الخيلِ

أعدو.. أقفُ

**أعدو ..أقفُ**

**أتلفّتُ .. أنظر ...**

**أرْ... تجفُ**

**حتى أدماني التعبُ**

**فبصرتكَ ، وجهي ، ما مرّا**

**فوق الرملِ**

**الاّ فرسي والسيف .**

**٤ –**

**يامهزوما في صمت نعاسْ**

**يامطعوناً في الراسْ**

**من يفتح في قلبي بابْ ؟**

**من يكسرُ قفل الحداد ؟**

**فالحزن الذاهبُ قد آبْ**

**منقوشاً كالوشم**

**والمصلوب ، المكلوم العينين ، على قلبي آبْ**

**محمولاً في ثالث صيف** [١].

كرر الشاعر صوت القاف خمس عشرة مرة والحاء أيضاً خمس عشرة، والتاء أربع عشرة .

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٥٥، ٥٧ .

نلاحظ أن هذا النص ، يختلف عن سابقه ؛ لأن نسبة التكرار بين الأحرف (ق ح ت) متقاربة في المساحة ومردُّ هذا إلى الشعور الداخلي الذي عمل على التنظيم والتوازن بين هذه الأصوات ، ولاسيما أن صوت القاف مجهور فضلاً عن اتسامه بالشدة وهو مفخم ، اما الحاء فهو صوت صامت حلقي ، احتكاكي ، رخو مهموس مرقق[١] ، في حين ان التاء صوت صامت أسناني لثوي انفجاري شديد مهموس مرقق، فالشاعر أفاد من هذه الصفات بغية تصوير الحركة الداخلية لنفسه القلقلة المشوشة القوية ، التي تعتريه فانعكس كل هذا على موسيقاه الداخلية[٢] .

ويقولُ في قصيدته ( في الليل ) :

**في الليل يا قلبي الحزين**

**في الليل تنطفئ النجوم تشد بالغسق المهدب**

**.. الف نار !**

**في الليل تنهشني أظافر عبرة .. آه !تنام مواقدا**

**وتبث في نبضي الردى**

**في الليل تصفعني أكف الذكرياتِ**

**تهوي على أنفي تمرغه سياط لاسعات**

**تنسلّ من كهفٍ عميقْ .**

**رطب... يطعمه حريق.**

---

(١) ينظر : علم الأصوات ، بريتل مالبرج ، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين : ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه : ١٢٣ .

**في الليل يا قلبي الحزينْ**

**ينثال كالألهوب يدمي .. رش رأس كالدوار**

**صمت تنخّره الظنون ،**

**يقتات من لحمي ، يدس بأضلعي**

**سماً ، تجمّع من قفار ضمخته النار مجته البحار**

**مطراً شتائيا وطين ..**

**في الليل ياقلبي الحزين** [١].

فقد كرر الشاعر صوت الياء اربعاً وعشرين مرة ، والفاء ثلاث عشرة مرة والتاء ست عشرة مرة .

فعلى امتداد المقطع السابق نجد بعض الأحرف تتكرر على نحو لافتٍ للانتباه. وهما حرفا الياء والفاء ، حيث تكرر الحرفان في معظم اسطر هذا المقطع الشعري ؛ فحرف الياء تكرر في المفردات (في ، الليل ، يا، قلبي ، الحزين ، تنهشني ، سياط ، عميق ، نبضي ، تصفعني ، الذكريات ، تهوي ، أنفي ، يقتات ، لحمي ، يدس) ، وهو من الأحرف المجهورة ، ويوصف بانهُ صوت غاري متوسط (مائع) شبه حركي أو شبه صامت[٢].

اما الفاء ، فقد تكرر في المفردات (في ، تنطفئ ، ألف ، أظافر ، تصفعني ، أكف ، أنفي ، كهف ، قفار) ، وهو صوت شفوي أسناني احتكاكي رخو مهموس مرقق [٣] ، ولعل الشاعر أراد من خلال المواءمة بين هذين

---

(١) الدفء البارد : ٣٢،٣١.

(٢) ينظر : علم الأصوات : ١٢٥

(٣) ينظر : علم الأصوات : ١٢٢.

الصوتين خلق موسيقى داخلية تنبئ عن حالة الحزن الذي تسيطر عليه في الليل، وهذا يؤكد أن الشاعر أراد من خلال هذا التكرار بيان دلالة ، أو ترسيخ فكرة معينة خاصة ، أن الشعر ((هو منطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقةٍ خفية إلى علاقة جلية ، وتتمظهرُ بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة ))[١].

ويميل الشاعر إلى تكرار حرف الميم في هذا المقطع من نصّه (تقاسيم على زند مستوحش فلسطيني التي يقول فيها :

**الليلة ،**

**قالت النجمة لصاحبتها :**

**من هنا مرَّ حاملُ المسك**

**مرَّ متعباً ، مرَّ كالضحى ، مرَّ وامَّحَى**[٢].

في هذا المقطع ، كرر الشاعر حرف الميم تسع مرات وهو حرف صامت شفوي مزدوج أنفي مائع مجهور[٣] ، وهنا جاء الانسياب في التعبير وهو يصف حامل المسك الذي مر متعباً كالضحى = البداية ، وأمحى : النهاية.

ويوظف الشاعر صوت (الهمزة) توظيفاً يعبر عن عنايته بالمخاطب ؛ يقول :

**أتستطيع أن تنامَ في سماوة عيدِ الطفولة ؟**

---

(١) قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، تر جمة محمد الوالي ومبارك حنون : ٥٤.

(٢) زهرة البرتقال : ٢٥.

(٣) ينظر : علم الأصوات : ١٢٢ .

**ذلك زمانٌ أنيق بعيد !**

**فأيَّة ريشةٍ نبيَّةٍ تحملنا إليه ؟ !**

**أعد لي عيد الروحِ ،**

**فأنا مثلُكَ**

**متفردٌ مستوحش!**

**أقول لك : كلَّ لحظةٍ وأنتَ بخير**

**عسى أنْ نكون في طفولةٍ**

**متفردةٍ**

**مستأنسة !** (١).

فقد كرر صوت الهمزة عشر مرات ؛ وهي صوت شديد ، تكون فيه فتحة المزمار مغلقة إغلاقا تاماً ، ولاسيما أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسٌ تام ثم انفراج المزمار فجأة عملية تحتاج إلى جهد عضلي ، قد يزيد عمّا يحتاج اليه أي صوت آخر الأمر الذي يجعلنا نُؤكد أن الهمزة أشق الأصوات(٢).

وقد أفاد الشاعر من هذه القيمة الصوتية للدلالة على أن ما أراد قوله لا يمكن أن يتحقق بدلالة : ( ذاك زمان أنيق بعيد ) ، فضلاً عن دلالة الوحدة ، والاستيحاش، لذا نجدهُ يرجو أن نكون في الطفولة متفرد مستأنسةٍ .

**- التدويم :**

---

(١) زهرة البرتقال : ٩٩ .

(٢) ينظر : الاصوات اللغوية ، د ابراهيم أنيس : ٨٧ .

وهي وسيلة يلجأ إليها بعض الشعراء ؛ بغية تصعيد الوجد الموسيقي[١]؛ وتعني ((تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي ))[٢].

وقد أفاد الشاعر من هذه التقنية الايقاعية في تصعيد الموسيقى التي تتواءم فيها النصوص مع الدلالة : كما في نصه الذي يقول فيه :

**وأنا يا ناري الملتهبة**

**مُذْ كان الغيث ... أنا حزنُ**

**مُذْ هف البرق المرتعشُ**

**مذ كانت عشتارُ**

**تسقى من فئٍ مخضرَّ**

**لم تنشد في ليلي غنوهْ ،**

**لم تخفق في قلبي نشوهْ**

**أيّ الإمطار سترويكِ !؟** [٣].

لجا الشاعر إلى توظيف ظرف الزمان (مُذْ) في إطار تدويمي ؛ بغية التكثيف الدلالي المؤكد حزن الشاعر الدائم ، والذي لم تطفئه الأمطار ، أو تشربه الشّرّابون، يؤازره في ذلك (لم) : أداة النفي والجزم والقلب ، الداخلة على الفعلين

---

(١) ينظر : رماد الشعر : ٣٢٨.

(٢) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، د.صلاح فضل ، مجلة فصول : ٢١١ .

(٣) الدفء البارد : ١٦.

المضارعين : ( تنشد ، تخفق ) ، لتكون الصورة قاتمة ، تفضي إلى القبض على الحزن ، والحبس الانفرادي الذي يقبع على نفس الشاعر .

وقد يعتمد التدويم عند الشاعر على تكرار صيغ صرفية ، كما في قصيدته (مطر) يقول فيها:

**تدوسُني سنابكُ المطر**

**تُؤلمني**

**تغرزُ في عروقي**

**اللهيبَ ،**

**توُقد الضَجَرْ ،**

**فأرتمي ..**

**أُسمِّرُ العينينِ**

**في ذوائب الظلامْ**

**ألقطُ منها السنبلاتِ**

**المتعباتْ ،**

**أصلبُ أذنيَّ على مقصلةِ الميزابِ**

**لا أنامْ**

**أفتشُ ...**

**يغوص راسي في شواطئ العدم**

**أبحث عن (سيجارةٍ)**

**دُخانُها،**

**يقتل فيّ وحشة الحُفَرْ**

**أبحثُ عن سحابةٍ ،**

**اديمها نفاقْ**[1] .

فقد لجأ الشاعر إلى تدويم الصيغة الصرفية للفعلين المضارعين : (تدوسني، تؤلمني) ، و(تغرز ، توقد) ، ثم : (ألقط ، أصلبُ) ، فضلا عن تكرار الفعل المضارع : (أبحث) مرتين . وفي كل ذلك بتصعيد للوجد الموسيقي الذي تتعلق فيه (الأنا) ؛ لتكون في دائرة تشير إلى العتمة ، وانغلاق الروح ، وفيضان الحزن ، وفي هذا إيماءٌ إلى ان التكرار ، إنما هو ظاهرة موسيقية ، ولاسيما عندما يكون نغماً أساسيا يُعاد ؛ ليخلق جوا نغميا ممتعا ويصبح ظاهرة معنوية عندما يوحي بأهمية لما تكتسبه الالفاظ المكررة من دلالات[2] .

وقد يلجأ الشاعر إلى التدويم من خلال توظيف أداة التشبيه الكاف بغية تكثيف المشهد التشبيهي ، بدلالات تجعل المتلقي يتفاعل معها راسمة مشهداً رومانسياً ، وُفِقَ الشاعر في تشكيله ، ولاسيما أنه أفاد من هذه التقنية الايقاعية الداخلية ، يقول في قصيدته ( ضفيرة حب ) :

**كمثل الندى ،**

**يهذب الزهور**

**كمثل المدى ،**

**كرف العطور**

---

(١) زهرة البرتقال : ٣٥١.

(٢) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣٣٨.

**كما ترتمي نجمة شاعره**

**تشد الحنايا**

**وتلقي التحايا**

**على همسة حائره**

**مددتُ اليك يديا**

**غرست اليك .. حروفاً عذابا**

**سقاها ربيع وأغنيةٌ حانيه**

**كما تنثني رعشةٌ حالمه**

**تطرز أفقا نديا**

**كمثل الجرار على الضفة الغافيه**

**كلثم الاصيل**

**رموش النخيل**

**كما تغزل الداليه**

**ضفائر عطر .. ملونة ناعمه**

**كتبت اليك، ملاكي ،**

**ظلالا ...**

**حملتك فوق جنيحات غيمه**

**تهوم عبر المدى**

**كمثل الخرير اذا ظل عشب شدا** [1].

---

(١) الدفء البارد : ٢٨ ، ٢٩.

لجأ الشاعر إلى التدويم المعتمد على الكاف ( تسع مرات ) ، ثم الصاق الكاف بـ ( مثل ) – التي هي من ادوات التشبيه مرتين ، بغية لفت انتباه المتلقي لهذا الحشد من التشبيهات ، فالإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة من النص يشدُ الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر ، بمعنى أن ((تكرار الفاظ مخصوصة يحمل إضاءة للنص يستطيع المتلقي من خلاله ان يُنمي تحليلاته للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعرية في محاولةٍ منه لفك رموزها ، ووضع الإصبع على بؤر حساسة يجلوها التعبير))[1]، إن الإلحاح على هذا التدويم وبهذه الكثافة ، سعيٌ إلى تقديم الإيقاع الذي يتواءم مع الهزة النفسية التي تسكن الشاعر من هنا ، كان هذا الانتقال السريع إلى الصورة الشعرية التي بدت قافزة من تشبيه إلى آخر .

**– المجانسة:**

هي من المقومات المهمة التي تنهض عليها بنية الإيقاع الداخلي في الشعر ، وقد وقف عندهُ النقاد والبلاغيون متتبعين صورهِ وأنواعه ، وهي ((لا تجري في اطُر ثابتة تُرصدُ من خلالها ، إنما تنشأ نتيجة ملائمات صوتية أو إيقاعات ناتجة عن التشابه الصوتي للألفاظ )) [2]

إن الذي يهمنا من الجناس ، تلك الأصوات التي تسعى إلى بناء إيقاع يُسهم في بلورة دلالة .

---

(١) الشمعة والمصباح ، أ.د. عبد الكريم راضي جعفر : ٢٣٦.

(٢) كاظم الحجاج ، رسالة ماجستير ، سمير عباس كاظم : ١٢٠.

ولقد استعان الشاعر بفن الجناس في نصوص كثيرةٍ بغية خلق تكوينات إيقاعية تكسو نسيجهُ الشعري جمالاً ورونقا ؛ ومن ذلك قوله في قصيدة (إنطفاء) :

**قال لي**

**شاعرٌ متعَبُ**

**قالَ ليْ**

**شاعر مُتعِبُ**

" **العنكبوتُ بنتْ بيتاً**

**على وهنٍ**

**تأوي إليهِ ،**

**ومالي مثلهُ سكنُ**"(١)

فقد لجأ الشاعر إلى توظيف الجناس الناقص بين لفظتي (مُتعَبُ) و(مُتعْبِ)، فالأولى اسم مفعول يشير إلى الذي وقع عليه التعب ، والأخرى : اسم فاعل وهو من قام بفعل الاتعاب ؛ ليؤكد من خلال هذه الموازنة أن كلا الشاعرين يشتركان في النظرة نفسها ، التي تتمحور في (النفي) ، و(عدم الاستقرار) ، أو (التلبث في مكان آمن).

وهذا النوع من المجانسة نجد صداهُ في قولهِ :

**ها أنا أُورق الآن نبعاً من القلب والسمع ،**

**والضوء ، والفضة المرهفةْ ،**

---

(١) عشب الأفول : ٢٦.

**أُورق الآن نبضاً من الصحوِ والشهقةِ الراعفةْ**[١] .

إن هذهِ المجانسة بين ( نبعاً من القلب ونبضاً من الصحو) ، أضفت على البيتين ، نغماً ظاهراً من خلال هذا التكرار المتماثل في الأصوات (التماثل الصرفي والإيقاعي) ، والمختلف في المعنى ولعل ذلك يفضي إلى ((قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي ، فهو ذو قيمةٍ ايحائية تكمن في دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي ، فالاختلاف الدلالي في المثال الأول يكادُ يصل إلى حدّ التضاد))[٢] ، ان لفظتي : (متعِب) ، و( مُتعَب) متعادلتان موسيقياً، ومتضادتان دلالياً.

ومن المجانسات الواردة في شعر الشاعر ما نلحظهُ في قصيدته (عن الحزن والماء) :

**يتساقطُ في جسدي العطشُ**

**أيبسُ ..**

**يتناسلُ في وجهي الصبارْ**

**يبني أسوارْ**

**تحجب عن ظلي المطلول**

**طيف الماءْ**

**تتشامخُ .. أغدو قزما**

**تتشامخُ .. يغدو سقما؛**

---

(١) عشب الافول : ٦١.

(٢) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر : ٢٣٠، ٢٣١.

**نـهراً عطشانْ**

**يطفئ فانوس الأجفانْ**[١] .

إنّ التوافـق الصـوتي شـكلتْهُ مجموعـة مـن الالفـاظ هـي : ( تتشـامخ ، تشامخ) و(أغدو ، يغدو) و(قزماً ، سقماً) ؛ فالتوافق الصوتي هنا لم يقتصر على مخارج الحروف ؛ بل كان على مستوى الحركات والسكنات الأمر الذي أدى إلى شد السمع ومن ثم التأثير ذوقياً في المتلقي . وإيراد هذهِ المجانسات لم يلجأ إليها الشاعر دون قصد ؛ بل أراد أن يستهل التقلب في محاولةٍ للعناية بجوهر الدلالة التي تثير في القارئ أو السامع متعة التذوق .

**– التضاد :**

وسيلةٌ أخرى من وسائل إقامة الموسيقى الداخلية ، لما له من أثر فاعل في توجيه التماس مباشر بين لفظتين متعاكستي الدلالة، الأمر الذي يخلق شداً ينعكس على الموسيقى[٢] ، فضلاً عن كونه وسيلة من وسائل تحقيق الإيقاع الذي ينشأ من العلاقة العكسية بين دلالة الكلمات ، وهذا التضاد من شأنه أن يُحدث شدّاً يوجه انتباه السامع أو المتلقي[٣] .

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٧١.

(٢) رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : ٣١٨.

(٣) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : ٢٣٢.

وقد وظف الشاعرُ هذه التقنية الايقاعية في نصّه الذي قدّمه بعنوان (القريب):

**أيُّها العاشق الجميل**

**زرعتك في " ننّ " عيني**

**وأقولُ: بعيد !**

**أيها القريب – البعيد**

**منِّي عليك السلام .** (١)

استطاع الشاعر من خلال ( القريب – البعيد ) من أن يحقق شداً ، وهذا الشدُّ لا يعني التقاطع الايقاعي ، وإنما السعي إلى بلوغٍ إيقاعي ، ولذلك نجح في ايصال الدلالة التي تفضي إلى الحلول في دائرة (الحب الروحي) .

ويقول الشاعر في نصٍّ آخر موظفاً التضاد بين الحزن والفرح :

**أنا منحدرٌ من سلالةٍ إذا غنّتْ**

**العصافيرُ ،**

**بَكَتْ مرتين :**

**مرَّةً للحزنِ**

**ومرَّةً للفرحِ .** (٢)

فطاقة التضاد بين (الحزن والفرح) هي طاقة جذب عملت على إنماء الواقع الموسيقي والدلالي ، ولاسيما مع تكرار صوت الحاء ، الذي يغدو من الأصوات المهموسة الذي أسهم في إظهار هذا التوقيع .

---

(١) زهرة البرتقال : ١١٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٩١ .

ويستعمل الشاعر أكثر من تضادٍ في ثلاثة أسطر ، يقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) : الوتر (السادس)

**عُدّ لي الأوتار من قديمْ**

**عُدّ لي الأوتار من جديدْ**

**لا فرق بين "الصول" و"اللاّسي" ، ومأْتم وعيد.** (١)

خلق الشاعر مساحة موسيقية رسمها من خلال التقابل بين (القديم والجديد )، و(مأتم وعيد ) في محاولة منهُ للتعبير عن حالة اللاّأمل ، والإحباط الذي يعصف في ذاته ؛ لينتهي بنا إلى الإحساس بأن عد الأوتار من قديم أو جديد لا يخلق فرقا بين إحساسه في المأتم أو العيد .

ونلاحظ أن الشاعر يلحُ في توظيف تقنية التضاد الايقاعية بُغية تكثيف وتركيز الدلالة المطلوبة كما في قصيدته ( انطفاء ) وقد مرّت بنا التي يقول فيها :

**قال ليْ**

**شاعرٌ متعبُ**

**قال ليْ**

**شاعر مُتعِبُ:**

**" العنكبوتُ بنت بيتاً**

**على وهنٍ**

**تأوي اليهِ ،**

---

(١) عشب الأفول : ١٧.

**ومالي مثله سكنُ "**

**انطفأْ البيتُ واشتعلْ**

**انطفا وأشتعل**[١] .

إنّ عمليتي (الانطفاء) ، و(الاشتعال) ، هي التي ولّدت إيقاعاً خاصاً ، بين السكون : الانطفاء ، والحركة (الاشتعال) ، وفي هذا حركة شدَّ إيقاعية تفعل فعلها في وجدان المتلقي .

ويقول في قصيدته : (بَرَد) :

**ألنْ لي الحديدْ ،**

**فقد أنفق القلبُ نبض الهوى**

**وأُحرق بالنار وجه الصدى**

**ألن لي الحديدْ**

**ألا أيها البعيدُ القريبُ**

**القريبُ البعيدْ** [٢]

هنا يتكرر التضاد مرتين .ففي الأولى : (البعيد القريب) ، وفي الأخرى (القريب البعيد) ، وفي هذا تحريك للإيقاع ، وقد أسهم تبادل الإمعان بين اللفظين في ذلك ، غير ناسيةٍ تكرار الجملة الشعرية : (ألنْ لي الحديد) مرتين ، التي ساندت الايقاع المتولد من التضاد ؛ ليسهم في ابراز دلالة (الفَقْد).

---

(١) عشب الافول : ٢٦.

(٢) المصدر نفسه : ٢٧.

## ثانياً : موسيقى الاطار

- الوزن الشعري :

يُعد الوزن الشعري من المرتكزات الرئيسة في الشعر وقد عرف بأنه مجموعة تفعيلات أو قد يكون تفعيلة واحدة ، وعرفه بعضهم بأنه تمام البيت بعد دخول العلل والزحافات والتغيرات اللازمة فإن خرج عن ضوابطها اختل الوزن [١].

وتنشأ الأوزان الشعرية من تلاقي التفاعيل على وفق قواعد خاصة وهذه التفاعيل هي التي يقوم عليها بناء البيت الشعري وباختلاف مواقع هذه التفاعيل تتنوع البحور الشعرية[٢] ، وهذا الاختلاف في الواقع لا يكون على وجه الاعتباط والفوضى ، وإنما على (( وفق ضوابط معينة قد قررت على ضوء ما استقام من شعر العرب في أيام الجاهلية وما نشأ بعد ذلك في الشعر من أفانين عروضية))[٣] .

إن الوزن الشعري هو الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر ، إذ إنه معيار ، يتم على وفقهِ ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري[٤].

وقد ارتبط الوزن بالإيقاع عند القدماء ، إلا أن صناعة الايقاع تُقسمُ الزمان ، بالنغم وصناعة العروض ، تقسم الزمان بالحروف[٥].

---

(١) معجم مصطلحات العروض والقوافي ، رشيد عبد الرحمن العبيدي : ٢٥٩.

(٢) ينظر : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ، الشيخ جلال الحنفي ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع : ٥٠ .

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري : ٣٣ .

(٤) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي : ١٧ ، ١٨ .

(٥) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، احمد بن زكريا بن فارس : ٢٣٠.

إن الوزن الشعري نوع من أنواع الايقاع وأكثر خصوصية منه ؛ لاعتماده على توالي المقاطع داخل التفعيلة الشعرية الواحدة وداخل البيت الشعري في آنٍ واحدٍ[١] .

إذ ((يمكن تشبيه العلاقة مابين الوزن والإيقاع بالعلاقة القائمة بين الجزء والكل والوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع ، وهو أكثر الصور شيوعاً في الشعر العربي ، بمعنى أن الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق يحسهُ الشاعر بفطرتهِ إحساساً غريزياً))[٢] ، وفي الوقت نفسه يلتقيان في مبدأ التناسب، إذ هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه الذي يُبرزهُ عنصر الزمن في الشعر ، كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن من حيث تساويه في زمن نطق مكوناتهِ[٣] .

وعلى وفق ما ذهبتُ إليه ، يتبين أن الوزن يساند الإيقاع في وظيفتهِ في النص الشعري ، وهو عامل مهم في إبراز جماليات النص الأدبي ؛ لكونه يضطلعُ بمهمة التنظيم الجمالي داخل القصيدة ، فهو يُكثفُ العناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية للنص[٤] .

أمّا الوزن الشعري فهو خصيصةٌ أساسية لموسيقى الشعر ، إذ هو معيار يتم على وفقهِ ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري ، وذلك يعني

---

(١) ينظر : ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل ، احمد قاسم الزمر : ٢٧٤ .

(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان : ٢٢ .

(٣) ينظر : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر أحمد عصفور : ٣٧٥ ، ٣٧٦.

(٤) ينظر : اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد) ، محمد كنوني : ٣٣ .

أن عمل الشاعر يتضاعف عندما يُخضع مادته للبحر الشعري ، لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة عليها أن تسهم في تأسيس موسيقى البحر[١].

وبقي البحر الشعري مرتبطاً بالعطاء ومستقر الذاتية وقيمها المنبثقة من وعيها . والتزمت هذه البحور في القصائد ذات الشطرين ، ومرّت بتغيراتٍ كثيرة نحو الجَزْء ، والشطر ، إلى حين تطور شكل القصيدة بظهور نظام الشعر الحر الذي ((يقوم على تفكيك سلسلة البيت القديم المركبة وأخذ حلقاتها أو بعض حلقاتها ووضعها في سلسلةٍ جديدة وتركيبة مغايرة من حيث الطول والقصر ، ومن حيث البساطة والاسترسال)) [٢] .

وبعد أن كانت البنية الإيقاعية قائمة على تكرار نمطي لوحدةٍ عروضية تُعاد بشكل بيت شعري [٣] ، أصبحت قصيدة التفعيلة ((الشكل الخليل ذي الشطرين ، مع احتفاظ الإيقاع الأساس الذي يعتمد تفعيلة بحر معينٍ، ولكن الذي تغير هو تطوير نظام التفعيلات من حيث العدد في الشطر الواحد ومراوحة القافية))[٤] ، وتجاوزها في كثير من القصائد .

---

(١) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي : ١٧ ، ١٨.

(٢) السكون المتحرك ، دراسة في البنيوية والأسلوب (تجربة الشعر المعاصر في البحرين انموذجاً ، علوان الهاشمي : ١٨٩.

(٣) ينظر : أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، مجلة الأقلام ، ع١، ١٩٩٠م : ٢٧.

(٤) النفخ في الرماد – دراسات نقدية ، عبد الواحد لؤلؤة : ١٣.

إن هذا التعديل في بناء القصيدة جعلها ملائمة لحالة الشاعر النفسية ومعبّرة عنها بصورةٍ أوضح ، وأصبحت الأوزان تُشاكل حالات النفس المتعددة[١].

إن الوزن العروضي في شعر التفعيلة ((لا يمنح عطاءهُ الموسيقي منذ السطر الأول ، بل أنه في كل مرة يُسجل تشكلاً جديداً ما يمنح كل سطر من الأسطر قيمة أسلوبية خاصة به ، لذا كان على القارئ الوقوف عند موسيقى كل سطر وربطها بالدلالة الكلية للنص ، بل نجد التفعيلة هي ركيزة النظام الصوتي الذي يقوم عليه الوزن من خلال تكرارها في القصيدة ، فضلاً عن أن هناك عناصر شعرية أخرى قد يستخدمها الشاعر ، ويوظفها بحرية لخدمة نصه الأدبي .

إن القصيدة الحديثة تميزت بأنها محاولة ناجحة لاستثمار لطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية ، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود ، وبدون تقييد نمطي يخلقُ أطاراً ايقاعياً تقليدياً، كما هو الحال في القصيدة العمودية[٢] .

إن مثل هذه التقنية المغايرة تعمل على كسر أفق انتظار المتلقي ، بما يحمله كل سطر شعري من خصوصية عروضية تمنحه قيمة أسلوبية ، تستدعي

---

(١) ينظر : مفهوم الشعر : ٤٠٤.

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية : ٣٢.

من القارئ فحص سياق التفاعيل في مختلف الأسطر الشعرية في النص[١] ، ولاسيما ان الموسيقى في الشعر الحديث تتبع ((من تناغم أجزاء خارجية ومقاييس شكلية ، بل تتبع من تناغم داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر))[٢]. وقد وردت البحور الشعرية في مجموعات الشاعر على النحو الآتي :

| ت | البحور الشعرية | عدد القصائد | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|
| ١ | المتدارك | ٤٠ | %٣٤ |
| ٢ | المتقارب | ٢٣ | %٢٠ |
| ٣ | الرجز | ١٥ | %١٣ |
| ٤ | الرمل | ١١ | %١٠ |
| ٥ | الكامل | ٩ | %٨ |
| ٦ | الوافر | ٣ | %٣ |
| ٧ | تنوع ، تناوب | ١٦ | %١٢ |
| | المجموع | ١١٧ | %١٠٠ |

لم يشمل هذا الجدول قصائد النثر وعددها (٨٠) ثمانون قصيدة

(١) ينظر : الشعر المعاصر في موريتانيا (١٩٨٠-١٩٩٨) دراسة أسلوبية ، محمد ولد عابدين ولد السيد الأمين ، رسالة ماجستير : ٢٧ .

(٢) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة : ٦١٥ .

يلاحظ في الجدول احتلال (المتدارك ) ، المرتبة الاولى ، وبنسبة ٣٤%، يليه (المتقارب) بنسبة ، ٢٠% ، ثم الرجز ، بنسبة ١٣% ، فالرمل بنسبة ١٠% ، ثم الكامل بنسبة ٨% ، ثم الوافر الذي شكل نسبة ٣% .

إن احتلال (المتدارك) المرتبة الاولى في شعر الشاعر ، هو أمرٌ ينسجم مع ما كتبه شعراء الجيل الستينيّ، والشاعر ينتمي إلى هذا الجيل(١) .

وفي الغالب ، ان هذا الوزن قد استعمل استعمالاً كبيراً في الشعر الحر مقارنة بغيره من الأوزان ومقارنة بالشعر العربي القديم ؛ لأنهُ بحر ينماز بسهولته وانسيابيته الشديدة وما فيه كم رتابةً تُقربه من النثر(٢) ، و(المتقارب) هو وزن احتل المرتبة الثانية، وهو عكس ( فاعلن = علن فا = فعولن)، ومتابع الشعر الحديث يجد ان هذا الوزن شائع في الشعر الحديث بأجياله المتعاقبة .

و(الرجز) الذي جاء بالمرتبة الثالثة هو ليس (حمارَ الشعراء) كما كان يسمى قديما ، وإنما احتلَّ إيقاعياً مساحة جديدة فتحت فضاءها قصيدة السياب (انشودة المطر) التي منحت هذا (البحر) هدية جديدة ، عرّفتْ بالتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر ، باختصار يمكن القول انه (الرجز الجديد) إذا جازت التسمية.

والحديث عن توالي الأبحر في شعر شاعرنا (الرمل ، والكامل ، والوافر) ، فضلا عن (التنويع والتناوب) ، هو حديث لا يأتي بشيء جديد . فقد تناولته رسائل جامعية وأطروحات كثيرة ، تكون الكتابة على الأوراق مجرد ملء مساحة ورقة كبيرة ، تستنتج : ارتباط الشاعر بتجربته في هذا (الوزن)، أو ذاك ، أو

---

(١) دير الملاك ، محسن أطيمش : ٣٦٤ .

(٢) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس : ١٠٦ .

انفراط التجربة من بين أصابع الشاعر ، بحيث يكون الوزن ليس اختياراً مشروطاً يسعى إلى جمع المتناثر من التجربة الشعرية .

ما أريد قوله : ان الحديث عن الأوزان ، لا يأتي بأمر جديد ، فربما اكرر ما تناوله باحثون سبقوني . ما أريد أن أحرّكه ، هو تشكيل الوزن مع حركة القافية ، والمشهد الإيقاعي . وفي هذا بسطٌ – أدعي انه مفيد .

في قصيدته التي اسماها : (قراءة في كتاب العشق) ، يقول :

**أتذكّرُ حين وقفتِ على ظمئي ،**

**ابتلَّ العشبُ – الماءُ ، فأورق غصناً رطباً ،**

**بدأ الشجرُ المستلقي في عينيكِ**

**يحبو . وقف الشجرُ**

**صارت يدُكِ**

**رمحاً يستلُّ قلوب العذّالِ**

**صارت يدكِ..**

**جزراً ؛ فأساقط في وطن الجرحِ**

**مطرٌ غدقٌ**

**"إني حين بكيت ،**

**امتدتْ بي جزرُ الوحشةِ**

**وأرتاع الحزنُ – الوجدُ**

**وأندسَّ بكفي فرحُ العطشِ."** (١)

---

(١) عن الفارس والصيف الآخر : ٨١ .

هذا نص ينتمي إلى البحر "المتدارك" الذي تحوّلت تفعيلته إلى (فعلن) ، ليُسمى (الخبب) ؛ ليكون مشهداً ايقاعياً سردياً يقصّ علينا ما شكل للشاعر تاريخياً من ذكريات ، لاستعادة الزمن الغائب في حاضره ، بمعنى ان استعادة الزمن يشكلّ هذا المشهد ؛ ليكون إيقاعاً ينتمي إلى تجربة الشاعر العاطفية .

والملاحظ ان النص ابتعد عن تشكيل أية قافية من دون أن يفقد الإيقاع قيمته الموسيقية والسردية ؛ لان النص اعتمد على حركة إيقاع السرد .

ويقول في قصيدته (قصيدتان):

**مثقلَ الطرفِ**

**يأتي المساء**

**حاملاً وجهه المتعبا**

**والرجال استُبيحوا ؛ فمادتْ بهم**

**أعين النجمِ ، وأنشقتِ الأرض تستنفرُ الخيلا**

**والتي رشّتِ الماء للمتعبين غداةَ أستُحثّتْ خطاهم**

**علّقت وردةً بقميص الحبيب ،**

**وأرتدت ثوبها الأبيضا**

**، مثلما تبعث الأنجمُ**

**– في دجىً – وجهها المسبلا**[1] .

ينتمي النصُّ إلى ( المتدارك : فاعلن ) الذي حمل هذا المشهد الشعري ، إذ استطاع أن يهيئ ايقاعاً خاصاً يتناسب مع الصورة الشعرية التي تنفتح على

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٣٧، ٣٨.

الزمن : (مثقل الطرف يأتي المساء) ، وعلى صورة تتحرك على لقطتين: لقطة الرجال المستباحين ، ولقطة التي (رشت الماء) .

والملاحظ ان إيقاع (الرجال الذين استبيحوا ، ذو حركة مشهديه غير متلبّثة ، بمعنى ان حركة الاستباحة كانت سريعة تلتقي مع حركة السرد التي بدأت ثم انتهتْ ، لتلتقي مع خطى حركة ( التي رشت الماء للمتعبين ) الذي استبيحوا ، ولذلك جرى الايقاع في مجرى توسيع الصورة : ( تعليق الوردة بقميص الحبيب) ، و(ارتداء الثوب الابيض) .

ان مثل هذا الحركة هي التي منحت هذا الايقاع السرديّ ، بحيث انتفى وجود القافية .

ونقرأ في قصيدته (احتفل بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمر جديد) ، التي أهداها إلى القاص الراحل محمود عبد الوهاب :

**سيّدَ الرمسِ**

**والهَمسِ ،**

**والطلعة الباسقةْ :**

**انتبهْ ،**

**عبرتْ شارعاً ، وأختفت زهرةُ البرتقالْ**

**انتبهْ ،**

**أيّها الراحلُ المْتعَبُ**

**أيّها الوادع المتعِبُ ،**

**إن ريحَ الشمالْ**

**زهرةٌ رائقةْ !** [1] .

---

(١) زهرة البرتقال : ٢١ ، ٢٢ .

هذا النصّ من ( المتدارك ) أيضاً ، لكنه ذو إيقاع قافوي ، وإيقاع داخلي، يختلف عمّا لاحظتُه في النصين السابقين .

إن الايقاع القافوي يتمثل في : (الباسقةْ) ، و(رائقةْ) ، (والبرتقالْ) ، (والشمال) والإيقاع الداخلي يتمثل في : (الرمس ، والهمس) ، و(المتعَب ، والُمتعِبُ) ، فضلا عن تكرار (انتبه) مرتين.

إن تشكيل هذا الايقاع يمنح موسيقى النص تدفقاً يشير إلى نهاية حياة : (اختفت زهرة البرتقال) : اختفاء منْ أحبَّ من ذاكرته ، هي نهاية حياة الراحل (محمود عبد الوهاب) تماماً : الذاكرة والجسد .

من هنا تشكل القافية حجر الأساس للنصّ الذي ولد على بحر (المتدارك)، وهو تشكيلٌ ضروري .

واذا كنا وجدنا (المتدارك) في مشهده التصويري ، وقوافيه ، فإن (المتقارب) هو الآخر له أسلوب مشهدي ، وقافويّ ، يقول في قصيدته : (غناءٌ بصوت الهمس والصبا) التي أهداها إلى روح أُمه:

**يقاسمني وجهُك الجلّنارْ (أ)**

**فأدخلُ في رفةِ النبض غضّاً**

**يخفّ إلى الضوء مثل الندى (ب)**

**فأكتب فوق قميصي حروفاً كثارْ. ( أ)**

**يقاسمني الاريجُ الاسارْ ،( أ)**

**وطلعُ النخيل ،**

**فأبكي على ضلة الروح حتى أبلَّ الهوى (ب)**

**وأمحو البكاءْ ٠(ج)**

**وأبكي وامحو البكاءْ. (ج)**

**دعوني – إذنْ – أرتقِ وجهها ،**

**وأمسحُ بنبضي رذاذَ الغبارْ ،(أ)**

**فقد آن لي أنْ أذوق دمايْ**

**وأحمل زهرَ الندى (ب)**

**في جبين الغضون ، (د)**

**وألثغ في الراء ، أو في العيونْ ،(د)**[1]

في هذا النصّ المشهدي يكون البحر المتقارب قد احتوى التجربة الشعرية التي ضمّت الشاعر ، وواضح ان عنوان القصيدة (عناء بصوت الهمس والصبا) عتبةٌ تفضي إلى (فضاء غنائي) – إذا جاز التعبير – ، ومن أجل اعلاء (همس الصبا) يلجأ الشاعر إلى (التقفية) ، لإظهار غنائه .

من هنا كانت القافية في (الجلنّار ، كثار ، الاسار ، الغبار) ، ثم : (الغضون ، العيون) ؛ لتكون نسبة صوت الروي (الراء) إلى (النون) (٢:٤، ٥٠%) ، غير ناسيةٍ تكرار : (وأمحو البكاء) مرتين ، وتكرار (الندى) ، مرتين، وفي هذا إيقاع يُسهم في رفد عنوان القصيدة : الموجّه ، ليكون النص – بعد ذلك – موقعاً يشير إلى الاندماج والتوحد .

ويقول في قصيدته ( اميرة الفصول ) :

**١ – أُ سمّيكِ زهرَ القرنفل والبرتقالْ (أ)،**

---

(١) عشب الأفول : ١٩.

٢- أُسمّيكِ نبض الندى ، (ب)

٣-وفيض النهاراتِ والاغنياتْ ، (ج)

٤-فأدخلُ في جنّةِ النار غضّاً

٥-اجوسُ ارتعاش المدى (ب)

٦-وأفتحُ في الروح باباً

٧-يعرّشُ فيه اختلاجُ الحياةْ (ج)

٨-أُسمّيكِ جرحي ، (د)

٩-ونبضي ،(هـ)

١٠- وكُلّي ، وبعضي (هـ)

١١- أُسمّيكِ بَوْحي ، (د)

١٢- وأَرضي (هـ)

١٣- أُسمّي سماءَ هواكِ دمائي ،

١٤- فأَ نسالُ من وجع الروحِ ورداً

١٥- يغطّي جبين الأميرةْ

١٦- فيسّاقط المسكُ في بسمة الحاجبينْ .

١٧- ألا أَيهذي الاميرةْ

١٨- تذوب الدُنى في سماكِ – الأمانْ (و)

١٩- فيرتعشُ البرتقالْ (أ)

٢٠- عيونا من الثلج ، والماء ، والعنفوان .(و)[١]

---

(١) عشب الأفول : ٦٦، ٦٧ .

ينتمي النصّ – الذي عمدتُ إلى نقله كاملاً – إلى بحر المتقارب ، والذي يلفت النظر هذه التقفية التي تتشابك ؛ لِتُشكِّلَ إيقاعاً يشير إلى (المنلوج) : حوار داخلي ، مع النفس التي اندمجت روحياً بالمخاطبة ، ومن شأن الروح ان تعمدَ إلى طمأنة الوجدان ، لذلك جاءت التقفية في الشطر الثالث : (الأغنيات) والشطر الرابع (الحياة) وفي الثاني و(الندى)، وفي الخامس (المدى) وفي الثامن (جرحي) وفي الحادي عشر (بوحي) ، وفي التاسع والعاشر والثاني عشر (نبضي ، بعضي ، وارضي) ثم في الشطرين : الثامن عشر ، والعشرين: (الأمان ، العنفوان) ، فضلا عن ذلك فإن تكرار (البرتقال) مرتين ، و(الأميرة) مرتين ، يشكل إيقاعاً يضاف إلى الإيقاع المتشكل من المشهد الشعري ، والتقفية ، غير ناسيةٍ المجازات التي تُسهم اسهاماً فاعلاً في إقامة النص : (نبض الندى) ، و(وجنة النار) ، و(ارتعاش المدى) ، و(وجعُ الروح) ، و(بسمة الحاجبين) .

لقد أسهم المجاز في إضفاء مسحة إيقاعية تواشجت مع إيقاع (المتقارب)، وإيقاع التقفية ؛ ليكون النص إعلاناً منحازاً إلى الروح وغنائها .

وإذا ما انتقلتُ إلى بحر (الرجز) الذي شكل نسبة ١٣% فاني سأختار ثلاثة أوتار من قصيدته (تقاسيم على زند عود قديم) :

**الوتر الاول :**

**على الجمال يُحمل الذَهَبْ (أ)**

**وتأكل العاقولْ !(ب)**

**لا نخلةُ أهزها ، فتُسقط الرُطبْ ، (أ)**

**لا بيت لي عمَّدهُ الشاقول !(ب)**

**الوتر الثاني :**

**تأكلن ضراوةُ الزمانْ (أ)**

**والسيّد المكانْ (أ)**

**يغيّب اليدينْ ، (ب)**

**فأُطفئُ الهوى ،**

**وأملأُ القنديل زيت المقل الضريرةْ (ج)**

**شطّتْ بنا – يا زهرَة الهوى – نضارةُ المساحة (ج)**

**وجفت المناحةْ ؛ (ج)**

**فأيقظتْ احلامنا التي تنام بينَ بينْ .(ب)**

**الوتر الثالث :**

**عزفتُ منذُ الفجر لحني الحزين (أ)**

**صَبَا..**

**أو شهقة للرستِ ، أو رذاذ بنجكا ،**

**وفي دمي الحجازْ ،**

**اغنية الجبين واليدينْ (أ)**

**وحين يرتقي النهارُ شمسه ، وشهرزادهَ الندية ،**

**يشتعل الظمأ**

**يداً ، وعينْ (أ)**

**وفي المساءْ**

**أُنشرُ في سحابة اللُّجَينْ**[1]

(١) عشب الأفول : ١٦، ١٧.

بحر ( الرجز) هنا يتوزع بين ثلاثة أوتار ، وهذه الاوتار تبسط ثلاثة مشاهد شعرية : الاول ، والثالث : إنشادُ نفس متفرّدٍ ، وفي الثاني : انشادٌ في (النحنُ) ، بمعنى ان المشهدين يختصانّ بوجدان فردي ، والآخر : بوجدان جمعي .

ويلحظ ان التقفية ، تشتبك في المشهد الشعري للأوتار الثلاثة ، فالوتر الاول: تتناوب فيه القافية :

أ– الذهب ، العاقول ب

أ–الرطب ، الشاقول ب

والوتر الثاني : أ أ ، ب ، حـ حـ حـ ، ب ، ففيه يتوالى صوت الروي في الشطرين الاولين ، ثمَّ يتغير صوت الروي في الشطر ، ثمَّ توالي صوت الروي في ثلاثة اشطر ، ثمَّ عودٌ إلى صوت الروي في الشطر الثاني .

وفي الوتر الثالث : يتوزع صوت الروي (أ) بين الأشطر من دون صوت روي آخر .

إن مثل هذا التوزيع يشكل حركة للنفس التي توقّع على (أوتار عود قديم) .. وهذه الأوتار المشدودة على (العود القديم) .. تُشكِّلُ استعارة ماضيٍ مفقودٍ في الحاضر ، ومثل هذهِ الاستعارة هي المسؤولة عن توزيع أصوات الروي في الأوتار الثلاثة ؛ ليكون التوقيع إشارةً إلى اهتزاز الوجدان .

وإذا ما انتقلنا إلى بحر (الرمل) الذي جاء في التسلسل الرابع والذي شكل نسبة قدرها ١٠ % فاننا نقرأ في قصيدته (مقاطع للشمس الطفلة) ، ما يأتي :

**ترتدين ، الآن ، أحزاني**

**وفي وجهي تماثيل البكاء (أ)**

**تمسحُ الماء الذي سال على الرمل مفاتيح ضياءْ ( أ)**

**هاهو الغصن المندّى برياح العشب يأتي**

**حاملاً صوم الصيوف ( ب)**

**أنتِ يا من تفتحين الوجد في صدري**

**وتلقين المناديل – السيوف ( ب)** [١]

في هذا المقطع ، جمل شعرية تشكل زمناً حاضراً وهذا التشكيل آتٍ من ظرف الزمان : ( الان ) ، ومادام الحديث عن ( الآن ) ، فان حضور التقفية يصطف مع وجدان الشاعر ، لذلك جاء افتتاح النص بهذه الأصوات : ( البكاء، والضياء ، والصيوف ، والسيوف) ، غير ان المقطع الثاني من القصيدة ، يغيّب التقفية في الاشطر :

**١- حينما سمّرني الجند على أبواب جرحي**

**٢- كنتُ مطعوناً يسيل الزهرُ الاحمر من خاصرتي اليمنى**

**٣- ومن كفيَّ – اني احمل الحناء .**

**٤- كانت واحة الرمل عناقيد فرحْ .**

**٥- تتشهىّ صوتك الآتي مع الريح ظلالاً ،**

**٦- فتغنيتُ بعينيك ، وصليتُ ثلاثاً**

**٧- كانت الاولى قتيلةْ (أ)**

**٨- بين اعدائي ، وبين الموت في ارض القبيلةْ (أ)**

.....

.....

**٩- والأخيرة (ب)**

**١٠- قمر للشعر المحلول في الليل الأميرةْ (ب)** [٢]

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٤٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٩، ٥٠ .

والملاحظ ، ان في هذا المقطع غياباً للتقفية في الاشطر من ( ١-٦) ، لتظهر في الشطرين السابع والثامن ، والشطرين التاسع والعاشر على التوالي .

إنّ الارتماء في احضان الماضي : (سمّرني ، كنتُ) هو استغراق في سرد أحداث تتوالى على ذاكرة الشاعر ، فكان هذا الغياب عن التقفية ، وما ظهوُرها إلاّ محطة استراحة غنائية تفضي إلى تنغيمٍ ، يشكل وقفاً ذا فضاء ايقاعي تستريح عنده النفس .

إن النقاط التي وضعها الشاعر التي تشير إلى الصلاة الثانية ، تومئ إلى الغياب ... وهي سيمياء تعبيرية تشرك المتلقي في إعداد جملها الشعرية .

وعلى وفق ذلك فان الاختلاف بين المقطعين يشكّل حركة للنفس الموزعة بين الحاضر والماضي ، فضلا عن الارتباط الروحي بدليل (الصلاة).

وفي (الكامل) الذي جاء في الدرجة الخامسة نقرأ في قصيدته (أنفاس تحتضر) :

**وحدي هنا ..**

**في غرفتي**

**امتصُّ أحزان الجماجم والعظامْ (أ)**

**في غرفتي**

**ينساب من قيثارها المجنون أصناف الظلامْ ( أ)**

**وبلا منام (أ)**

**أضرمتُ كلَّ مدامعي ، كل الشجونْ ٠( ب)**

**أضرمتها حتى الجفونْ ( ب)**

**فغدتْ تئن بصوتها الرطبِ الغريبْ ( حـ )**

**تنداح مسرعةً لأحضان اللهيبْ (حـ)**

**وبلا نحيبْ (حـ )**

**شيعتها ..**

**فدمي يمجّ الصمتَ يرنو للسماءْ ( د)**

**يهفو ، فيبصقهُ الهناء إلى الفناءْ (د)**

**ليبثّ في قلبي جراحات لداء (د)**

**داءٍ عياءْ (د)** [1]

هذا مقطع تتشابك فيه القافية ، إذ لا أجدُ شطراً إلاّ وكان ذا قافية ، وعلى الرغم من علمي ان القصيدة هي من القصائد الأولى للشاعر التي نشرها في ديوانه الأول : ( الدفء البارد ) ، فإنّ مثل هذا المشهد الشعري يحتاج إلى قافية ، إذ ان (المشهد الشعري) فيه تكثيف لحالة حزن ملفّعةٍ بالسواد ، والاحباط ، وإذا كان الأمر هو ذاك فإن مثل الغناء اللهيف يحتاج إلى ما يسُهم في تصعيد الايقاع ، فكان هذا الايقاع الحزين الذي لا يتنفس إلاّ الحزن ، والظلام المساوي للحزن .

وأخيراً .. أقف عند (الوافر) الذي جاء في المرتبة الاخيرة ، نقرأ في قصيدته (بيروت) :

**على عجَلٍ ،**

**تمرُّ ، الآن ، أجنحةُ العصافير ،**

---

(١) الدفء البارد : ٤١، ٤٢ .

**وينطفئ الصليلُ – الثلجُ ، مطعوناً**

**بأسرابِ البنادقِ ،**

**كانت الأشجارُ تستجدي الشوارع :**

**قطرةً من مائك المطريِّ**

**كانت في الشوارع ، زهرةٌ تحمرُّ عند الصبح ،**

**أو تخضَّرُ عند مجيء زائرنا المسائيّ**

**الذي ينثال من (حيّ الفنادق )**

**إن في شجر الدماء قتيلةً**

**عصبتْ ضفائرها البليلة وأنثنتْ**

**حتى إذا دنتِ الشوارعُ مثقلاتٍ بالرصاصْ**

**بدا ألقاً على مُقِل العصافيرِ الخلاصْ** [1]

المقطع من (الوافر) المجزوء (مُفَاعلْتن) أصاب بعض تفعيلاتها : العصب ((تسكين الخامس من التفعيلة))[2] .

والملاحظ ان هذا المشهد الشعري ينساب انسياباً دائرياً يتساوقُ مع سرعة المشهد ، واضطراب الحركة ، غير ان النص يختم المشهد بحرف الروي : (الصاد) ، في نهاية المقطع : (الرصاص ، الخلاص) .

---

(١) زهرة البرتقال : ٣٣١ .

(٢) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، د. عبد الرضا علي : ١٠٣ .

ولعل مثل هذا القفل إشارة إلى وقف الاضطراب ، وإلى الوصول إلى خلاصته المتوّجة بـ (الخلاص) .

وجدتُ المشاهد الشعرية والقافوية ، ترتبط بصوت الغناء الذاتي : فإذا كان حديث الروح ترنم بالأصوات التقفوية ، وإذا اعتمد السرد كاد يتحرر منها.

وهكذا وجدتُ غياب بقية الأوزان التي يبدو أنها لا ترتبط بتجربة الشاعر.

وإذا كان ثمة ملاحظة إيقاعية فأنني أشير إلى قصائده النثرية ، فبعضها ذو إيقاع لا تخطئه الأذن ، يقول في نصّه ( انا المفلي ) :

**البارحةَ ،**

**أنمتكِ على دكَّةِ بيتِ جدِّي ،**

**أُفلِّي شعركِ ، واهمس في إذن ضحاك:**

**أَغثني ، فالدرب طويل ،**

**والندى معشبٌ**

**في الفرات ..**

**الندى في الفرات .** [1]

النص هنا ذو إيماء يشير إلى قرب الشاعر من حبيبته ، وهذا القرب يفضي إلى إتحاد الروح بالروح ، ولماّ كان الامر هو ذاك ، فلا بدّ من ايقاع منسجم مع حركة النفس ، فكان :

**والندى معشبٌ = فاعلن فاعلن .**

---

(١) زهرة البرتقال : ١٧٥ .

**في الفرات = فاعلان.**

**الندى في الفرات = فاعلن فاعلان .**

**ويقول في نص اخر أسماه التهجي :**

**أيها العنبرُ الجليلُ**

**قل لي :**

**كيف يطيرُ القلب اليك ،**

**وهو أسير عندك ،**

**يلهث بالندى**

**ويتهجى حروف الضحى**

**ويقتل الحجر الملكيّ !** (١)

في هذه الجمل الشعرية التفات إلى الداخل ، وإلى إيقاع الداخل ، ومثل هذا الالتفات هو المسؤول عن إيراد بعض الجمل الشعرية ، تلبس ايقاع بعض الوزان، فلو قرانا : ايها العنبر الجليلُ لوجدنا ان ايقاع هذه العبارة هو : فاعلن فاعلن فعولُ ، تفعيلتان من المتدارك وتفعيلة من المتقارب .

**ولو قرأنا : قلْ لي : = فَعْلن**

**كيف يطير القلبُ اليك = فاعلُ فعلن فعلان**

**وهو أَسير عندك = فاعلُ فعلن فعلن**

وهو من المتدارك

ونقرأ في نصّه (٦ساعات للارق الجميل ) :

---

(١) زهرة البرتقال : ١٦٧ .

**وثانيةً : قلْتُ : أُحبكِ**

**أيتها الغزالةُ المرهفةْ**

**فانسالَ من القلبِ كلُّ دمي**

**يرسم نبض عينيكِ**

**وقلتُ: أحبُّكِ**

**فقلتِ : "أموتُ عليك "**

**فمتُّ.** (١)

النص ..غناءٌ لهيف يصطف مع حركة الروح التي تميلُ إلى التصوف .

والحركة – بعد ذلك – تحتاج إلى توقيع يطمئِن الروح ، فكان :

وثانيةً قلتُ : أحبك =

فعولُ فعولن فعلن فَعَلْ .

فآنسال من القلب كلُّ دمي =

فعْلن فعِلن فاعلُ فعلن .

وقلتُ : أحبّكِ

فعولُ فعولُ فعْ .

فقُلت أموتُ عليك =

فعولُ فعولُ فعول .

فمتُّ =

فعولنْ.

---

(١) عشب الأفول : ٥٤، ٥٥ .

وبمثل هذا التوقيع يتوزع الغناء اللهيف .

وأخيراً .. التوقف مع نصّه النثري الذي أسماه (علي)[*] :

**عمّةُ ابنِ عمّهِ ،**

**ورقبةُ بعير !!**

**فيالكَ**

**منْ رجَلٍ ، يدلّل الكلمات ،**

**حتى تصبحَ مشكاةً**

**فيها مصباح**

**والمصباحُ في زجاجة ،**

**ويالك من متفرّدٍ ،**

**مستأنسٍ ،**

**تضجُّ بك الشمسُ ،**

**والنبرةُ الراعفةْ .**

**عِمُّةُ ابن عَمِّهِ**

**وشهقةُ السماءِ للصقورْ !**

**فيالك من مقلةٍ**

**لا تستوحش الطريق النبيَّ**

**لقلة سالكيه !** [١]

---

(*) النص في الامام علي بن ابي طالب (عليه السلام) .

(١) زهرة البرتقال : ٢٨٣ .

يبتدئ النص – وهو يستقبل بعض نور الشخصية بالمجانسة بين : (عِمّة وعَمّهِ) ، ليكون مفتاحاً ايقاعياً مشعاً .. فكان هذا الايقاع في بعض أشطره :

فيالك | من ر جلٍ | ، يُدللُ | الكلمات =
فعولن | فعولُ | فعولُ | فاعلن | فعلان .

حتى | تصبح مشكاةً =
فُعْلن | فعْلُ | فَعَلْ | فعْلن .

فيها | مصباح =
فعْلن | فعلان

والمصباح في زجاجة =
فعْلن | فاعلن | فعولن

ويبدو ان انغراس الاوزان في نفس الشاعر الذي اعتمد في قصائده على الوزن والمجاز من جهة ، والتماس بتجربته الشعرية من جهة اخرى ، هما المسؤولان عن هذا التوقيع الذي يتسلل إلى النثر بين حين وآخر .

بقي لي أن انظر في قضايا موسيقية في شعره.

**– التنوع :**

وأولى هذه القضايا هي : التنوّع ، والمقصود به ((تنوّع الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة))[1] ، وهذا ما وجدته في بعض قصائد الشاعر .

تطالعنا قصيدته (رحلتان) التي تنوّع بين (المتقارب = فعولن) ، وبين الخبب (فَعْلن وفَعلن) بنيتْ (رحلة الصيف) على المتقارب يقول :

---

(١) دير الملاك ، محسن اطيمش : ٢٨٥ .

**تذكرتُ وجهي غداة استفزَّ القطا**

**وقلتُ :الرمالْ**

**تحطّ عرائش ماءٍ على متعبٍ أَثخنتهُ أرتعاشاتُ بوح المسا.**

**تذكرتُ وجهي ؛ ففرّت عباءات ليلي**

**ورشّتْ عيونُ الحص ،**

**سماوات وجدي ،**

**بطيب الشام ونجدِ ؛**

**فأورفت ظلاّ وسعفا .**

× × ××××

**تمرُّ القوافلْ**

**محمّلةً بالنضارْ**

**وبالمسكِ مدهونةً ، والبهارْ**

**هتفتُ (وكنتُ أشولُ احمرار الظما**

**واسقي جبين انتظاري ،**

**بقايا انتظاري) :**

**ألا أيها المتخمون أنشروا ماءكم**

**على أهليَ المتعبين ؛ فأني تذكرتُ وجهي**

**فقاتلتُ دون الخيام التي تشرب القيظ في الهاجرة ْ**

**(وكنتم ، ألا أيّها البدو ، لا تفتحون الطريق**

**القتيلةْ**

**ولا تنصتون لنوح جديلةْ)[1].**

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٢٧، ٢٨.

في هذا النص إيقاع خاص يشير إلى التطلع إلى أعلى ، وهذا ما يؤديه المقطع الأول من ( رحلة الصيف ) ، التي تشير إلى الآية الكريمة : ﴿**لِإِيلَٰفِ قُرَيْشٍ**﴾[1] ؛ ليرسم فضاءً تتنفّس فيه الحياة بعد معاناة ، وهذا ما تؤديه الجملة الشعرية الإيقاعية : فأورقتُ ظلا وسعفا ، فضلاً عن انتهاء (الرحلة) ، نهاية تتمحور في الإصرار على إلغاء التكبيل ، الذي يفرضه أبناء الأمة :

**فيا شجر البخلِ إنّ عذوق الشجا**

**شوارع ماء فراتْ**

**تشدّ الأعنّهْ**

**وان الأجنّة**

**جباه جيادِ الرجا** [2]

**وفي هذا إصرارٌ على حياة.**

وهكذا كان (المتقارب ) حاملاً تلك الدلالة ، غير ان الشاعر في (رحلة الشتاء) يتحول إلى وزن ( الخبب) ، يقول :

**رحلتْ ريحُ القيظ ، امتدَّ الجسدُ الباردُ**

**في وهج الرملِ ، انجمدَ الماءُ**

**انفطرَ الماشون على جُزُر النخل . احتدموا**

**بين الشاطئ ، والشجر المستلقي ، دون غصون ، يستفُّ عروقهْ**

**ويحطّ على زُغُب الموت حروقهْ**

---

(١) سورة قريش : الآية ١ .

(٢) عن الفارس والصيف الآخر : ٢٩ .

**حملوا احزانهمُ أعشاش عصافير بلّلها المطرُ**

**((انتم تمشون على قلبي**

**فثبوا كالنسماتِ خفافاً**

**أنتم ،وأنا ، شجر يورق فصلاً خامسْ**

**فالتحموا يولدْ فارس))**[1]

في النص انتقال من (الصيف) إلى (شتاء) ، وعلى الرغم من هذا التحّول في الفصول ، فان الشاعر أدخل هذا الإيقاع للإشارة إلى السرعة ، وهذا ما تؤديه (فعْلن) ، في أشارة إلى الدفق الشعوري الذي يصاحب الحياة الجديدة ، وإلى ولادة جديدة يحملها جوٌّ جديد بعد معاناة ، وهذا ما يكشفه الإيقاع التصويري : (شجر يورق فصلاً خامسْ) .

إنّ مثل هذا (التنوّع ) الإيقاعي له دلالة تفضي إلى التحّول القادر على خلق صورة جديدة تتكئ على مستقبل يلغي المعاناة من اليبس والبرودة .

انّ مثل هذه المعالجة التموجية التي أوجدها الوزن (فعلن) ، موجودة في شعر(( الشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر))[2].

وينوع الشاعر في قصيدته (قصيدتان) يقول فيها :

القصيدة حملت الرقم (١) وباسم (الجذوة) :

**أَيحترقُ الماءُ من جذوةِ الطين**

**أم يخلقُ الطينُ ماءَ الفراتْ ؟**

---

(١) عن الفارس والصيف الأخر : ٣٠.

(٢) الشعر الحديث في البصرة ، ١٩٤٧-١٩٩٥ ، دراسة فنية ، فهد محسن : ١٠٣.

**أنِلْ ، قدم الروح ، وجه الحدائق والقُبراتْ**

**فانَّ الصلاةْ**

**تلوذُ بأجنحة من رمادْ**

**معلقة بين نار البحار**

**وموج السما**[1] .

في هذا النص يكون (المتقارب = فعولن ) ، قد حمل مثل ذلك التساؤل المليء بالصور الشعرية التي تومئ إلى روح حائرة لا تستطيع الإجابة ، وهذه الروح هي الروح الصوفية التي تبتعد عن الماديات ؛ لترتفع إلى السمو .

إنّ ( المتقارب ) قد حمل إيقاعات هذه الروح السامية ، المتهدجة التي لاءمت انسيابية الوزن .

وإذا كان ( المتقارب ) قد حَملَ ما ذهبتُ إليه ، فإن الشاعر يستخدم (الخبب = فعلِن) ، ليُخضع سؤالاً واحداً تلقّفهُ الإيقاع الجديد الذي يشير إلى حركة غير اعتيادية ، يقول في الرقم (٢) التي أسماه(من ؟) :

**- منْ للفقراء**

**حين يشحُّ الخبزُ ، وينتشرُ الطاووسْ ؟**

**- إقرأْ في كتب الصمتِ**

**ورنحْ صوتك في الكاس المهموسْ !** [2]

---

(١) عشب الأفول : ٢٥.

(٢) المصدر نفسه : ٢٥. للمزيد ينظر : في سبيل المثال قصيدته (فضاءات مالك الحزين ) ، عشب الأفول : ٨ .

لا جـواب للسـؤال سـوى حركـة دراميـة إيقاعيـة تـأمر بالصـمت ، والهمس.

ويناوب الشاعر بين شعر الشطرين ، وبين الشعر الحر ، وهذا وجدته في قصيدته (توهّج) التي تبدأ بالأسلوب التقليدي المعروف .

**ردّي الطفولة للهـوى ردّي**

**يا حلوة الاحزان والوجـدِ**

**واستمطري زهر القرنفل والنـدى**

**وابقي عليَّ سحابـة النَّدَ**

**فأنا القتلتُ على الهوى بدم الهوى**

**قتلين أحيا فيهما وحـدي**

**فغدا إذا سُئل الهوى يوم الحسا**

**ب ، بنبضتين ، اقولها : وعدي** (١)

هذا النص يجري على أسلوب الشطرين : الصدر والعجز ، وبقافية موحدة ، شاء الشاعر أن يكون كذلك ؛ لغرض عرض ماضٍ له طعم خاص هو طعم الزمن الأنيق ؛ وإذا كان استرداد الماضي لغرض الوقوف عليه ، يكون من الأجدر بناء النص على أسلوب ماضٍ ، يكون فيه البحر الكامل (متفاعلن) حاضراً ، لشعور بان هناك راحة وأماناً للإتكاء عليه ، بوصفهِ مثلاً ترتاح إليه النفس ، فكان هذا البناء الموازي لما في الوجدان .

---

(١) عشب الأفول : ٢١.

بعد هذا الأسلوب ، ينتقل الشاعر إلى الشعر الحر :

**بدمي وشمتُ على دمي**

**صوتاً توهَّجَ مقلةً**

**فاساقط الرطب الجنيُّ منائراً**

**خضراً ، يطوف الله بين ظلالها**

**فتضجّ أفئدةُ النخيل**

**بالدفء والتسبيح ياصوت الندى**

**بصليل أنفاس العصافير التي حملت قباب دمي ،**

**فأورقت المآذنُ طلعةً**

**تمتدُّ فرسانا يخطون انتباهات الهوى**

**فوق انتفاض أعنةٍ ، دمُها الرمال ، فأرتمي**

**شجراً توضأ من عيون يمامةٍ**

**هتفت بباب الروح ، إن في أفيائها غاباً**

**من الزغب الحمام ، يضج في ألقٍ . فها..**

**إن المسافة سوسنتْ خطوي ، فأتمرتِ**

**القصيدة .. لوحتُ بالنبض ، يا صوت الندى :**

**مُرَّ الديار فطلعهُا شهديْ .** (١)

في هذا النص إيقاع يمزج بين تشكيلات عروضية متنوعة من البحر (الكامل) ليحَمِّلهُ إيقاعات مختلفة ، تنسجم مع حركة تحاول خلق جوٍّ متفائل اكتسبت الانتماء إلى المجاز .

---

(١) عشب الافول : ٢١ .

بعد ذلك يعود إلى اسلوب الشطرين :

**هذا أنا شجرٌ دمي متعشـقٌ**

**يستفّ دفء نضارة الـوْردِ**

**فاذا تمايلت الطيور فذا دمـي**

**أفضى ، فزنبق رفّة الـوردِ**

**فغداً اذا سئل الهوى يوم الحسا**

**ب ، بنبضتين ، أقولها وعدي**[1] .

الَعْودُ إلى هذا الأسلوب هو محاولة لتقييد الإيقاع بتشكيلة واحدة ، وقافية موحدة تعود إلى المقطع الأول ، ومعنى ذلك إن الشاعر حاول ان يقفل القصيدة بالقفل نفسه الذي بدأه ؛ ليضيفه إلى نهاية المقطع الثاني ، وبذلك يكون العودُ رسماً لماضٍ يجب ان يعيشه الشاعر .

وإذا كان ثمة قضية إيقاعية في شعره فانه يجيء بنصّ موزون ، وآخر نثري ، كيفما اتفق ، هذا ما وجدته في نصّه ( ٦ساعات للأرق الجميل ) :

**دقّت الساعة الواحدةْ**

**كان للقلب دقاتُهُ**

**فاستوى دقة واحدة**

**دقةً واحدة**

**تلثغ الان باسمك ...**

---

(١) عشب الافول : ٢٢ .

**حتى ينزَّ الندى ،**

**وتضجَّ النجوم بعينيكِ**

**والتفاتة الحاجبين**[1] .

هذا نصٌّ ينتمي إلى ( المتدارك =فاعلن) ، لتسجيل زمن الساعة الواحدة التي هي بداية لست ساعات للأرق الذي يسميه الشاعر ( الجميل ) .

ويبدو لي ان انسيابية النص بهذا الإيقاع يُشكِّل مفتاحاً للوصول إلى فضاء يرسمُ توقف نبض القلب الايقاع ؛ ليبدأ إيقاع هو إيقاع النبضة الواحدة : (فاستوى دقة واحدة) .

بعد ذلك يستثمر الشاعر النثر الشعري – اذا جاز التعبير – يقول في (الساعة الثانية) :

**قلتُ أُحبكِ**

**أيتها الغزالة الراعفةْ**

**فاساقط المسكُ في وجعِ الروح .**

**وثانية :**

**قلتُ : احبك**

**ايتها الغزالة المرهفةْ**

**فانسال من القلب كلُّ دمي**

**يرسم نبض عينيك**

---

(١) عشب الأفول ، ٥٤ .

**وقلتُ : احبك**

**فقلت :"أموتُ عليك ..."**

**فمتُّ** . [١]

ولعل ما في هذا المقطع من صور شعرية هو الذي جعل النصّ ، يبتعد عن الوزن الذي غطّى النص السابق ، فضلا عن الحرية التي لا يقيّدها الوزن.

إن الصورة الشعرية التي خلقها النثر هنا ، هي التي خلقت إيقاعاً خاصاً تتهادى فيها أنفاس الشاعر ، واتقاد الوجدان الهادئ[٢] .

---

(١) عشب الأفول : ٥٤ .

(٢) للمزيد مثلاً ، تنظر قصيدته (احتفل بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمر قديم) : ١٨-٢٢ .

# الخاتمة
# ونتائج البحث

# الخاتمة ونتائج البحث

بعد رحلة في رحاب شعر الشاعر عبد الكريم راضي جعفر تهادت الرسالة الى النتائج الآتية :

- في النشأة والسيرة تبين ان الشاعر قد ارتقى السلم درجة درجة من دون أن يسرع الخطوات ، لقد أدرك تماما ان الخطوات الواثقة هي التي تبني البناء الذي يستند الى أسس قوية ، فكانت تلك البحوث والدراسات المحكمة ، والمقالات في الصحف اليومية ، فضلا عن اشرافه على عشرات الرسائل والاطاريح الجامعية ، وهو أمرٌ أهلهُ، ليكون في الملاكات العلمية لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، وليكون في ضمن قائمة الشعراء العرب المعاصرين .
- في معجمه الشعري كانت ألفاظ الطبيعة ذات نبض خاص ، ومندمجة مع تجربته الشعرية ، بل متداخلة مع موضوعاته ، ذلك أنها شكلت عنده الملاذ الآمن للنفس في حزنها ، وفي فرحها .
- إنَّ علاقة الشاعر بالطبيعةِ هي التي خلقت قصائد الحب التي تتسلقَ الروحَ ، بما يميل الى حب المتصوفة الذي يُلغي النظر الى الجسد ، للحلول في دائرة تشيع الأمن والاطمئنان.
- أظهرت مستويات الأداء اللغوي اندماج اللفظ والتركيب الموروث في تجربته الشعرية ، وهو ما فعله في مستويين : الاداء باللغة المحكية واللغة البسيطة .
- إن بروز التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية بنوعيه : ( تكرار التراكم ، وتكرار التلاشي) ، يكوّن جزءاً من حركة اللغة الشعرية يعمل على إضفاء القوة والجمال للنص الشعري من خلال تحقيق نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي يحافظ عليه الشاعر من دون قصد ، والذي لا يعمد

بـدورهِ إلـى خلـقِ هندسـةٍ لفظيـة فحسـب ، بـل مـن أجـل تحميـل الـنص الانفعـال الـذي أحسـهُ الشـاعر وترجمـهُ علـى روح هـذه الهندسـةِ اللفظيـةِ وجسدها .

- إن اللغـة السـهلة الموحيـة هـي السـمةُ الغالبـةُ فـي أغلـب النصـوص الشـعرية ، فلـم يكـن الشـاعر يميـل إلـى التقـاط الالفـاظ الصـعبة ، ولا تلـك الألفـاظ والتراكيب التي تفضي الى الايهام
- اسـتطاع الشـاعرُ مـن خـلال توظيـف التشـبيه والاسـتعارة مـن الافـادة مـن الطاقـاتِ ، والـدلالات والإيحـاءاتِ ، واختـزان عناصـر تشـويقية فاعلـة كشـفت عـن مـديات أوسـع فـي التأمـل المسـتند إلـى هـذا الوصـف ، ومـا يتولـد عنهـا مـن تـداعيات تسـتحث أفـق التخيـل عنـد المتلقـي وتنشـطُ فاعليته الدلالية .
- تمكـنَ الشـاعرُ مـن خـلال تقنيـة تراسـل الحـواس مـن تفجيـر انـدفاعاتٍ موقفيـة تعمـل علـى تـداعي المتناقضـات فـي التعبيـر عـن حالتـهِ النفسـية والشـعورية، ولاسـيّما أنـهُ مـن الشـعراء ذوي المخيلـة الواسـعة الـذي يكـون ذهنـهِ فـي حالـة كـدٍّ مسـتمر بغيـة خلـق مـا ينسـجم مـع تجربتـه الشـعرية بطـرق فـذة غيـر متوقعـة ، تعبـر عـن إحساسـهِ ؛ ليقـدم صـورةً تتمـازُ بنسـيج شعري ذي علاماتٍ تصويرية مِن طراز خاصّ .
- إنَّ توظيـف الرمـز الأنمـوذجي قـد خضـع عنـد الشـاعر ، لاسـيمّا الـديني منـهُ لمقـاييس العلاقـة بـين دلالـة هـذهِ الرمـوز والموقـف الشـعري نفسـهِ ، مـن خـلال تلوينهـا بالايحـاءات والـدلالات المتنوعـة الآنيـة ، كمـا فـي قصـيدته (حُسـين) ، التـي قـدم الشـاعر مـن خلالهـا دالـةَ إيجابيـة تتضـح مِـن خلالهـا عناصر الخلود ، والثبات ، والاستمرار ، والشجاعة .

- بدا الشاعر ، في نماذج كثيرة ، أنه شاعر صورة ؛ لاستعماله اللغة الموحية ، لااللغة القياسية .
- وَظّفَ الشاعر ما يعرف بالعرض البدئي الذي يقوم في جوهرهِ على أساس الكثافة الزمنية التي تجسدُ ماضيا طويلاً ؛ لتصله في لحظة البدءِ الحاضرة ؛ لأن العرض البدئي الذي يهمهُ إدخال المتلقي في عالم القصَّ للمنشئ ، فتلَقى عند ذاك أبعاد العالم الخاصّ والعام تقنية سردية أنتجها في قصائدٍ كثيرةٍ ، ولاسيمّا في ديوانه (زهرة البرتقال).
- لقد نجح الشاعرُ مِن خلال الاتكاء على التكرار الصوتي لبعض الاصوات مِن خلق المواءمة مع الدلالة التعبيرية الانفعالية لخلق جوَّ منسجم مع تجربته الشعرية ؛ لأنها تمثل ايقاعاً داخلياً قد لا يُدركُ المتلقي كنهها ، إلا إنها تفعل فعلها في ذهنهِ وخاطرهِ مِن خلال تفاعلها السياقي ومعانيها التي تتحصل مِن خلال أصواتها المكونة لها.
- وظف الشاعرُ ما يعرف بالتدويم بوصفه تقنيةً صوتية ، يلجأ إليها بعض الشعراء بغية تصعيد الوجد الموسيقي التي تعني تكرار النماذج الجزئية، أو المركبة أو تكرار صيغة ما بغية اتاحة المجال امام المتلقي لوضع إصبعهِ على بؤرٍ حساسة أكدها الشاعر .
- عَولَ الشاعر على تقنيةِ الجناس والتضاد ؛ بوصفهما من الوسائل التعبيرية الصوتية التي تعمل على تحقيق الايقاع الصوتي الذي يحدث شدًّا لسمع المتلقي وإضاءة غنية بالدلالات المتوخاة من الشاعر نفسهِ، وفي كل ذلك يكون الوجد الموسيقي ، وسيلة أخّاذة ، حتى في قصائده النثرية التي وجدنا فيها ايقاعاً خاصاً لاتخطئه الاذن الحساسة .
- إنَّ الشاعرَ من الشعراء الذين بنوا قصائدهم على نمطِ التفعيلة التي جاءت متطورةً عن النمطِ الخليلي ذي الشطرينِ مع الاحتفاظِ بالايقاعِ

الأساس ، إلا انَّ التغير الذي اعتمدهُ هو من حيث العدد في الشطر الواحد والمراوحة في القوافي ، لذا كانت بحور المتدارك والمتقارب، والرجز، والرمل ، والكامل قد شكلت نسبةً أكبر في بحور الشعر التي اعتمدها الشاعر ؛ بسبب مميزات معينة انمازت بها من غيرها تنبهَ الشاعر إليها ، فأفاد منها في نقل الدلالات والايحاءات ، غير متناسيةٍ إيقاعات قصائده النثرية ، سواء أكانت مبنية على اساس التصوير الشعري ، أم التوقيع الخاصّ المرتبط بهزات النفس وحركتها .

- عَول الشاعر في تقديم نصّه إيقاعياً على المشهد الشعري ، وحركة القافية ، لخلق جو تطمئن إليه النفس ، وتجري معه اندفاعاته في حركته ، وسكونه ؛ ولعل السببَ في هذا يعود برأينا إلى انهُ نوعٌ من التنويعِ والتحرر من القوافي يوازي قضية التحرر مِن الوزن الايقاعي الواحد في القصيدة ؛ لأن المعنى السياقي اقتضى هذا التسكين .
- وفي قضايا موسيقية كان التنويع ، والتناوب ، وادخال النثر في الشعر ، يسهم إسهاماً كبيراً في إظهار الانفعالات بما ينسجم مع الموقف الشعري .

**و آخر دَعوانا أن الحمدُ لله ربِ العالمين و الصلاةُ والسَلام على نبينا وسيدِنا مُحَمَدٍ وعلى آلهِ وصحبهِ أجمعين**

# قائمة

# المصادر والمراجع

# المصادر والمراجع

✍ القرآن الكريم .

- المجموعات الشعرية :

✍ الدفء البارد ، صدرت عن مطبعة حداد البصرة عام ١٩٧٠م.

✍ ٩ أصوات ، مشترك ، مطبعة حداد ، البصرة ، ١٩٧١.

✍ عن الفارس والصيف الآخر ، عن دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٧٧م.

✍ المرفأ الشعري ، مشترك مطبعة حداد ، بصرة ، ١٩٧٨.

✍ ارتفاعات الشفق الجنوبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ م.

✍ عشب الأفول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م .

✍ شجرة البرتقال ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٣م.

- الكتب :

( أ )

✍ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١، ٢٠٠١م.

✍ الأدب والغرابة دراسة بنيوية في الأدب العربي عبد الفتاح كيليطو ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢م.

✍ الأدب وفنونه ، محمد مندور ، دار النهضة ، مصر ١٩٧٤م.

✍ الأديب وصناعته ، روي كاودن ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات مكتبة مُنيمنة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢م .

- الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية) ، د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان، ط١ ، ٢٠١٣م .
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، ليبا، ط١، ١٩٧٨م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط٣ ، ١٩٧٤م.
- الأسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية ، ١٩٧٨م.
- الأسطورة والمعنى ، كلود ليفي شتراوس ، ترجمة شاكرعبد الحميد ، مراجعة الدكتورة عزيزة حمزة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٦م.
- الإشارة الجمالية في المثل القرآني ، د. عشتار داود محمد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٥م .
- الأصوات اللغوية ، دكتور إبراهيم أنيس ، دار النهضة القاهرة ، (د.ت) .
- أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة) ، د . محمد حسن الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
- الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢ .
- إضاءات سردية ، قراءات في نصوص عراقية ، د. فاضل عبود التميمي، المطبعة المركزية ديالى ، ٢٠١٠.
- أقنعة النص ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩١م.

✍ الايضاح في علوم البلاغة ، القزويني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٥.

## ( ب )

✍ بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره ، الدكتورة إيمان محمد أمين الكيلاني ، دار وائل للنشر ، الأردن ، ط١، ٢٠٠٨م .

✍ البغداديات ، عزيز جاسم الحجية ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، ١٩٨١ .

✍ بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٤م .

✍ البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، الوصف وبناء المكان ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٤ .

✍ البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر، دار دجلة ، ط١، ٢٠٠٧م .

✍ البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١، ١٩٨٩م.

✍ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، تر : محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ .

✍ البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة ، مراجعة ناصر الحلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

## ( ت )

✍ التجديد في الشعر الحديث بواعثهُ النفسية وجذوره الفكرية ، يوسف عز الدين، النادي الادبي الثقافي ، مطابع دار البلاد ، جده ، ١٩٨٦ .

✍ تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، الدكتور محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٦٥م .

✍ تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٥م .

✍ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافعي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٣م .

✍ التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٣م.

✍ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د. يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م .

✍ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٧ م .

✍ تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٧١م .

✍ تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥ م .

## ( ج )

✍ جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٩ م .

✍ جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠ م .

✍ جماليات القصيدة المعاصرة ، د. طه الوادي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان ، ٢٠٠١ م .

✍ جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر والتوزيع ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ م .

✍ جماليات المكان ، مجموعة من الباحثين ، عيون المقالات للنشر والتوزيع، دار قرطبة ، ط٢ ، ١٩٨٨م .

✍ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، السيد أحمد الهاشمي ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ط٤ ، ٢٠٠٨ .

✍ جواهر الكنز ، لابن الاثير الحلبي ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، (د.ت) .

## ( ح )

✍ الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٧٩ .

✍ الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ( د. ت ) .

✍ الحيوان ، ابو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٢٨ .

## ( خ )

✍ الخصائص ، لأبي الفتح عثمان بن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ م .

✍ خصائص الشعر الحديث ، د. نعمان فؤاد ، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر ، عابدين ، القاهرة ، ١٩٨٠ م .

✍ خطاب الحكاية بحث في المنهج ، جيرار جينت ، ترجمة محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي ، وعمر حلبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٧ م .

✍ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، د. عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥م.

( د )

✍ دفاتر ثقافية ، مهدي شاكر العبيدي ، مطبعة الآداب ، النجف الاشرف ، ١٩٧٥م .

✍ دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة و الاعلام ، ١٩٨٢ م .

✍ ديوان أبي نواس ، تحقيق ايفالد فاغنر وغريغور شولر ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ٢٠٠٢م .

✍ ديوان ربيعة بن عامر الدارمي الملقب بالمسكين ، تحقيق كارين ، دار صادر للطباعة والنشر ، ط١، المجلد١، ٢٠٠٠ .

✍ ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، تحقيق : يسرى عبد الغني ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، المجلد١ ، ١٩٩٩م .

( ر )

✍ رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٤ م .

✍ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف، مصر ، ١٩٨٤م .

✍ الرمز والسريالية في الشعر العربي ، ايليا الحاوي ، سلسلة الثقافة للجميع، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

## ( ز )

✍ زمن الشعر ، ادونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ .

## ( س )

✍ سايكولوجية أدراك اللون والشكل قاسم حسين صالح ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ م .

✍ سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م .

✍ السكون والمتحرك ، دراسة في البنيوية والاسلوب ( تجربة الشعر المعاصر في البحرين انموذجا ) ، علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد الكتاب و أدباء الامارات ، ط١ ، ١٩٩٢ م .

✍ سياسة الشعر ، أدونيس (علي أحمد سعيد) ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .

✍ سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل أسعد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (د.ت) .

## ( ش )

✍ الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ م.

✍ الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧–١٩٥٠ ، دراسة فنية ، د. فهد محس، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٧ .

✍ الشعر العربي الحديث في لبنان بحث في شعراء لبنان الجدد مرحلة ما بين الحرب العالمتين ، د. منيف موسى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .

✍ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ م .

✍ شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ م .

✍ الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١م .

## ( ص )

✍ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، أحمد بن زكريا بن فارس (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق مصطفى الشويمي ، مؤسسة بدران ، بيروت ، ١٩٦٣م .

✍ الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ م .

✍ الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، ط٢ ، ١٩٨١م .

✍ الصورة الشعرية ، سي دي . لويس ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢ م .

✍ الصورة الشعرية في شعر الرواد دراسة في تشاكلات الصورة ، د. علياء سعدي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد . ط١ ، ٢٠١١ م .

✍ الصورة الشعرية في النقد الادبي الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ م .

✍ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤ م .

✍ الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك، عمان ، ١٩٨٠ م .

✍ الصورة الفنية في شعر ابي القاسم الشابي ، مدحت سعد محمد الجبار ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤م .

( ظ )

✍ ظواهر أسلوبية في الشعر الجديد في اليمن ، دراسة وتحليل احمد قاسم الرمز، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صفاء ، ط١ ، ١٩٩٦ م .

✍ ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، علاء الدين رمضان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٦ م .

( ع )

✍ – عرس الشناشيل ، دراسة فنية في شعر علي الحلي ، سعيد عبد الرضا التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٠ .

✍ العروض ، تهذيبه وإعادة تدوينه ، جلال الحنفي ، مطبعة العاني ، بغداد، ١٩٨٧ .

✍ العروض والقافية ، دراسة وتطبيق ، في شعر الشطرين والشعر الحر ، د. عبد الرضا علي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٩م.

✍ عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م .

✍ علم الأصوات، بريتل مالبرج ، تعريب ودراسة الدكتور عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ م .

✍ علم الدلالة ، بالمر ، ترجمة مجيد الماشطة ، مطبعة المستنصرية ، ١٩٨١ .

✍ العمدة في محاسن الشعر وآدابهِ ونقدهِ ، لابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجبل بيروت، ١٩٧٢م .

✍ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار مرجان للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

( غ )

✍ الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة الجديدة ، دريد يحيى الخواجة، دار الذاكرة ، حمص ، ط١ ، ١٩٩١م .

( ف )

✍ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ، الاسكندرية ( د. ت ) .

✍ فن الشعر ، د. إحسان عباس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٥٩ .

✍ فنون الأدب ، هـ.ب تشارلن ، تعريب زكي نجيب محمود ، لجان التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥ م .

✍ في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس النشر ، تونس ، ١٩٨٥م.

✍ في حداثة النص الشعري دراسة نقدية . د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ١٩٩٠ م .

✍ في الشعر العراقي الجديد . طراد الكبيسي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د.ط) ، ١٩٧٢م.

✍ في الشعرية ، كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٤م .

✍ في المصطلح النقدي ، د. احمد المطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، ٢٠٠٢م.

## ( ق )

✍ قراءات في الادب والنقد ، د. شجاع مسلم العاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩ م .

✍ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م .

✍ قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، تحليل الظاهرة ، عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ١٩٩٩ م .

✍ قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار التضامن ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٦ م .

✍ قضايا الشعرية رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨ م .

✍ قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، محمد زكي العشماوي ، دار الشروق، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ م .

✍ قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، بيروت، ط٢ ، ١٩٧١ م .

( ك )

✍ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، لأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق : محمد أبي الفضل ابراهيم ، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت ، ١٩٨٦ م.

( ل )

✍ لغة الشعر بين جيلين ، د. ابراهيم السامرائي ، بيروت ، ط١ ، ( د. ت).

✍ لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د. عدنان العوادي ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ، ١٩٨٥م.

✍ لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٨٤م.

✍ اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد) ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧م .

✍ اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ م .

✍ اللغة العليا النظرية الشعرية ، جان كوهين ، المجلس الاعلى للمشروع القومي للترجمة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٥ م .

✍ لسان العرب ، (معجم لغوي) ، ابن منظور ، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .

( م )

✍ مبادئ النقد الادبي ، أ . أ . ريتشارد ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

✍ المتخيل السردي ، عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٩ .

✍ المتخيل الشعري واساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العربي الحديث، الدكتور محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب في العراق، ط١ ، ٢٠٠١ م .

✍ مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، د. فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م .

✍ مدخل إلى السيموطيقيا ، حامد ابو زيد ، وسيزا قاسم ، (مجموعة مقالات مترجمة) ، دار الياس العصرية ، ط٥ ، (د.ت) .

✍ المرايا المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين ، الدكتور جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ م .

✍ مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة ، د. حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط، ١٩٩٩ م .

✍ مستقبل الشعر وقضاياه النقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٤ م .

✍ مشكلة الاغتراب في الادب والفن ، قيس النوري ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ٢٠٠١م.

✍ معاني النص دراسية تطبيقية في الشعر الحديث ، سامح الرواشدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ م .

✍ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين جمع وترتيب هيئة المعاجم ، المجلد الثالث (د.ت) .

✍ معجم مصطلحات العروض والقوافي ، رشيد عبد الرحمن العبيدي ، مطبعة جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ م .

✍ معجم المصطلحات والألفاظ الأجنبية في اللغة العامية العراقية ، د. مجيد محمد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٠ .

✍ معجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، إبراهيم مدكور ، ط٣ ، ١٩٨٥ .

✍ المفارقة وصفاتها ، د. سي . ميويك ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ م .

✍ مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي ، حققه وقدم فهرسه : د. عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠ م .

✍ مفهوم الشعر دراسة في التراث الشعري الحديث ، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ م .

✍ مقالات في النقد الادبي . ت.س أليوت ، ترجمة د. لطيفة الزيات ، القاهرة ، (د.ت) .

✍ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم اليافي ، دمشق ، ١٩٨٢م .

✍ مملكة الغجر دراسات نقدية ، علي جعفر العلاق ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ط١ ، ١٩٨١م .

✍ الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤م .

✍ موسوعة اعلام العراق في القرن العشرين ، تأليف حميد المطبعي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،ج٣ ، ١٩٩٩ م .

✍ موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥ ، ١٩٧٨م.

✍ الموقف الشعري إلى أين وحوار مع عبد الوهاب البياتي ، مالك المطلبي، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة ، بغداد ، ١٩٦٩م .

## ( ن )

✍ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . د. مصطفى حميدة ، الشركة المصرية العالمية القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٩٧ م.

✍ نظرية تراسل الحواس ، د. امجد حميد عبد الله ، دار ومكتبة لبنان البصائر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠م٠

✍ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، كولردج ، ترجمة : عبد الحكيم حسان، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠ .

✍ النفخ في الرماد ، دراسة نقدية ، عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد ، ١٩٨١ م .

✍ النقد الصوتي الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ، قاسم راضي البريسم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٩ م .

✍ نهج البلاغة ، أمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام ، مؤسسة المعارف ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٤م ٠

- الأطاريح والرسائل الجامعية :

✍ الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث ( ١٩٤٧ – ١٩٦٩) ، تغريد علي البزاز ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية – الجامعة المستنصرية ، ١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤ م .

- الايقاع الشعري في النقد العربي القديم (حتى القرن الثامن) ، زيد قاسم ثابت الشطيري ، اطروحة دكتوراه ، كلية الاداب – الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢م .
- التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر، أحمد جار الله ياسين ، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الموصل ، ١٩٩٨ م .
- الحركة والسكون في شعر ما قبل الاسلام ، دراسة تحليلية، هلال محمد جهاد، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – جامعة الموصل ، ١٩٩٣ م .
- شعر كاظم الحجاج دراسة فنية ، سمير عباس كاظم ، رسالة ماجستير ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
- الشعر المعاصر في موريتانيا (١٩٨٠ – ١٩٩٨) دراسة أسلوبية ، محمد ولد عابد بن ولد سيد الأمين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – جامعة الموصل ، ٢٠٠٠م.
- شعرية الأسلوب الرؤيوي في خطاب محمود البريكان ، طاهر مصطفى علي، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغات جامعة صلاح الدين ، ٢٠٠٥م.
- قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث ، ضياء الثامري ، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة البصرة ، ١٩٩١ م .
- القناع في الشعر العربي دراسة في شعر مرحلة الرواد ، د. رعد أحمد الزبيدي ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب المستنصرية ، ١٩٩١ م .
- المجالات الدلالية في القرآن الكريم ، زين كامل ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد كلية الاداب ، ٢٠٠٣ م .
- المعذب في الشعر العراقي الحديث ، (١٩٥٨–٢٠٠٠) ، لؤي شهاب محمود سعيد العاني ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية – ابن رشد ، ٢٠٠٥ .

✍ المفارقة في شعر الرواد ، قيس حمزة فالح ، رسالة ماجستير ، كلية التربية– الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٤ م .

✍ المكان في الشعر المهجري ، حكيم صبري عبد الله ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠١م .

- البحوث والدوريات :

✍ أليات التشكيل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر ( بحث ) د. علياء سعدي ، مجلة كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ع ع ، لسنة ٢٠٠٦ م .

✍ اسلوبية جديدة لايقاع الشعر المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، مجلة الاقلام ، ١٩٩٠ م .

✍ الايقاعات الرديفة والايقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لاحوال التكرار وتأصيل لعناصر الايقاع الداخلي ( بحث ) ، مصلح عبد الفتاح النجار ، وأقنان عبد الفتاح النجار مجلة جامعة دمشق ، مح ٢٣ ، ١٤ ، ٢٠٠٧ م .

✍ البيان الشعري ، بحث ( فاضل العزاوي ، وسامي مهدي ، وخالد علي مصطفى ، وفوزي كريم ) مجلة الشعر المجلد ، ٦٩ ، ع١ ، ١٩٦٩ م .

✍ تداعيات سنابك المطر في شعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر (بحث) للدكتور صدام فهد الاسدي ، مجلة الرافدين ، ٢٠٠٣ م .

✍ تسع اصوات ( قصائد في البصرة ) ، يعرب السعيدي ، مجلة الأقلام ، ع٤، ايار ، ١٩٧١ .

✍ رثاء الشخصية في القصيدة العراقية الحديثة ، د. علي عز الدين الخطيب (بحث) ، ٢٠١٣م .

✍ السرد وايقاع القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ( بحث ) عبد الله الظاهر، صالح محمد ، مجلة آداب الرافدين ، ٢٠٠٨ م .

- الشاعر والناقد د.عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة فضاءات ثقافية ، ع ٢، ١٤شباط ، ٢٠٠٣م
- الصورة الشعرية ، د. صالح ابو اصبع ، مجلة الثقافة العربية ، ع١١ ، ت٢، ١٩٧٧ م .
- ظواهر اسلوبية في شعر شوقي، د. صلاح فضل ، مجلة فصول ع يوليو – تموز ، ١٩٨١م.
- في المنهجيات الحديثة لنقد الشعر اهتزاز العقلنة ، بحث الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، مهرجان المربد الشعري الثالث عشر ، للمدة من ٢٤ – ١١ – ١٢ / ١٩٩٧ م .
- قراءة العدد الماضي من الآداب – مجلة الآداب ، فاروق شوشة ، ع١ ، كانون الثاني ١٩٧٣ .
- قراء عصرية في أدب الذئب عند العرب ، د. عناد غزوان ، مجلة المورد ، مجاد ٨، ع١، بغداد ، ١٩٧٩ .
- القصائد ، مجلة الآداب ، محسن الخياط ع ٨ ، أب ، ١٩٧٢ .
- المفارقة (بحث)، نبيلة ابراهيم، مجلة الفصول، القاهرة ، مج ٧ ، ع٣–٤، ١٩٨٧ م .
- المفارقة في القص العربي المعاصر ( بحث ) ، د . سيزا قاسم ، مجلة فصول ، ع٢ ، ١٩٨٢م.
- مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي الحديث ، أمين ألبرت الريحاني ، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، أبحاث الجلسة الثالثة لمهرجان المربد الشعري دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩ م .

✍ نوري جعفر رجل النهضة والإصلاح ، ياسر جاسم قاسم ، تقديم أ.د.عبد الكريم راضي جعفر ، دمشق ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١م.

✍ الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب ، يحيى بعطيش (بحث) ، مجلة علامات ، ج ٤٣ ، ع ١١ ، لسنة ٢٠٠٢ م .

- الجرائد :

✍ جريدة الثورة ، قراءة في مجموعة (عشب الأفول) ، د. ستار عبد الله ، ع١٠٢٠٩ ، ٧ شباط ، ٢٠٠١م .

✍ جريدة المرفأ ، مع الشاعر عبد الكريم راضي جعفر ، ع ٢٢ ، السنة الأولى، ٥ شباط ، ١٩٧٧م .

- الانترنيت :

✍ أصل كلمة چا (وماذا تعني ) ، علي ناظم درجال ، ميسان اونلاين .

✍ اللغة الأخرى مضامين لا تنتهي رحلة في عوالم الشاعر مزهر الكعبي ، حاوره جواد المظفر ، مركز النور، ٢٠١٠/٥/٢٣م .

✍ (محمود عبد الوهاب أديبا ، سيرة ببلوغرافية لنتاجه) ، د. سمير الخليل، موقع مركز النور الالكتروني ،٢٠١٢\٨\١٠ .

✍ المعادل الموضوعي في شعر المحضار (الطائر انموذجا) ، عمر سعيد باصريح ، اليمن ، مركز حضرموت الثقافية .

# Abstract

This study id mainly concerned with the investigation into the poetry of the poet and critic Abdel-Karim Radhi Ja'far who is regarded as one the 60's eminent poets .

Thesis consists of an introductory part . three chapters of an unequal size and this is due to the material under consideration , and a concluding part in which the significant findings have been presented .

The researcher , in her introduction (The poet in his Biography) has studied the poet's active life – span as well his writings .

Chapter One is entitled (The construction of poetics) , and it also includes the poetic lexicon , levels of linguistic performance , the level of the spoken language , the level of the simple diction , and the refrain of accumulation as well as the decline .

Chapter Two – however , is given the title (The Construction of poetic imagery) which tackles metaphor and simile . Moreover , it touches upon the construction of proximity and this includes : the symbol , the mask , the mirrors , the objective correlative , the dramatic paradox and the narrative image .

Chapter Three is entitled (The Rhythmic Construction) which deals with : repetition , run – on , homogeneity , antithesis as well as the rhythmic tone which lists the metric patterns used by the poet . Moreover , the researcher further tackles variety , alternation , the metric patterning of poetry .

The conclusion encompasses the most important findings of which the fact this his poetry is unique , captivating by its sublime poetic .

Researcher

**Taghreed Majeed Hameed**