جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة – كُليّة التربيّة للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربيّة

البنية الفنية في الشعر البصري المعاصر

٢٠٠٣-٢٠١٢

رسالة تقدّمت بها الطالبة

أسماء حسين علاوي

إلى

مجلس كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة – جامعة البصرة

وهي جزءٌ من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها

بإشراف

الأُستاذالمساعد الدكتور جبار عودة بدن

١٤٣٦هـ ٢٠١٥م

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ((البنية الفنية في الشعر البصري المعاصر٢٠٠٣-٢٠١٢)) للطالبة ((أسماء حسين علاوي)) قد جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة البصرة – وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

الاسم : أ.م .د جبار عودة بدن

التاريخ: / / ٢٠١٥م

توصية السيد رئيس القسم

بناء" على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة الى المناقشة .

التوقيع :

رئيس قسم اللغة العربية

د . علي عبد رمضان

التاريخ : / / ٢٠١٥م

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة أنّنا أطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (البنية الفنية في الشعر البصري المعاصر ٢٠٠٣ - ٢٠١٢) ، وناقشنا الطالبة (أسماء حسين علاوي) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ووجدناها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جداً).

التوقيع :

الاسم : أ. د. محمد جواد حبيب محمد

رئيساً

التاريخ / /٢٠١٥

التوقيع:

الاسم : أم. د.كاظم فاخر حاجم

عضواً

التاريخ / /٢٠١٥

التوقيع :

الاسم : أم .د. علي عبد رمضان

عضواً

التاريخ / /٢٠١٥

التوقيع:

الاسم : أ.م .د. جبار عودة بدن

عضواً ومشرفاً

التاريخ / /٢٠١٥

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية- جامعة البصرة على ما جاء في قرار اللجنة المذكور آنفاً.

أم .د. حسين عودة هاشم

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة البصرة

/ / ٢٠١٥م

الاهداء

- إلى بلدٍ تضلله شمس علي (عليه السلام) . . .

- إلى عراق عراق عراق . . .

- إلى كل مدافع عن الحق ولو كش اللائمون...

- إلى السيد علي الحسيني السيستاني (أدامه الله)

- إلى من أعانني على هموم الدهر زوجي

- إلى البراعم الذين اوقفوا آلام الدهر بابتساماتهم وزرعوا الأمل في

أسرار حياتي أولادي علي عذراء محمد

- إلى الروح التي تلاحقني بدعوات التوفيق في كل خطوة أخطوها فلولا

عطاؤها ما كنتُ يوماً أنا . . . أمي

بسم الله الرحمن الرحيم

((لَا يُكَلِّفُ اللهُ نَفساً إِلَّا وُسعَهَا لَهَا مَا كَسَبَت وَعَلَيهَا مَا اكتَسَبَت رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذنَا إِن نَّسِينَا أَو أَخطَأنَا رَبَّنَا وَلَا تَحمِل عَلَينا إِصراً كَمَا حَمَلتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعفُ عَنَّا وَاغفِر لَنَا وَارحَمنَا أَنتَ مَولَانَا فَانصُرنَا عَلَى القَومِ الكَافِرِينَ)) .

صدق الله العلي العظيم

البقرة:٢٨٦

كلمة شكر وعرفان

د لله على ما أنعم ،وله الشّكر على ما ألهم ،والثناء بما قدّم مِن عموم نِعَم ابتدأها ،وسبوغ آلاء أسْداها ،وتمام مِنَن أوْلاها، جَمَّ عن الاحصاء عددُها ،ونأى عن الجزاء أمَدُها، وبعد:

بعد رحلة البحث الطويلة اسدي خالص شكري وتقديري إلى **أستاذي المشرف الدكتور جبار** عودة بدن، على ما أولاني إياه من توجيهاته القيمة السديدة ،وما أقتطعه من وقته الثمين ،وبما أمدني من مصادر ودواوين شعرية ،وبذلك فقد يَسَّر عَليَّ كلَّ ما تَعسَّر في انجاز هذا البحث ،**فكان وراء كُلِّ كلمةٍ صائبة ،فسدد الله خطاه، وجزاه** عني خير الجزاء، وألهمه الصبر والسلوان **على ما ابتلاه.**

واتوجه بالشكر والتقدير إلى عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية ،**وإلى أساتذتي الأجلاء في قسم** اللغة العربية كلهم بلا استثناء ،وإلى رئيس قسم اللغة العربية الدكتور علي عبد رمضان لرعايته العلمية لطلبة الدراسات العليا، وإلى الأستاذ الدكتور سوادي فرج مكلف لتوفيره بعض **مصادر البحث**،ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور حسين عبود الهلالي **لما أفادني من** توجيهات علمية قيمة ،لكل من قطفتُ من روض علمه، وتنسمتُ من عبق سيرته ،**لكل مَنْ** عَلَّمني حرفاً أُقدم له باقلت **من المودة والثناء** ،لكل هؤلاء كلمة شكر وعرفان.

وكما أخص بالشكر الأستاذ القاص والروائي جابر خليفة جابر لأنه أول مَنْ أرفدني بدواوين الشعراء البصريين ،واتقدم بالشكر إلى الأخ أيوب الخرساني لسعيه الحثيث في تأمين **بعض** الدواوين الشعرية ،فجزاهما الله عني خير **الجزاء** ،وإليهما مني عظيم الدعاء.

ويشرفني أن أسجل شكري وتقديري وامتناني إلى مَنْ أسهم إلى هذه اللحظة ألتي اخطُّ فيها هذه الكلمات في إتمام هذا العمل، إلى مَنْ عايش هذا البحث صبراً وفكراً وإحساناً ،وغرس في **أولادي حب** (الوطن والعلم والبحث)،إلى رفيق دربي (الأستاذ ناهد حازم)،**الذي آزرني في كُل** خطوةٍ وشاركني في هموم هذا البحث بتنقله بين المكتبات ومعارض الكتب لتوفير مصادره، فجزاه الله عني جزاء المحسنين.

واسجل شكري وامتناني إلى موظفي مكتبة نازك الملائكة في كلية التربية للعلوم الإنسانية على **ما قدموه من دعم وعون ومساعد**ة خلال مسيرة البحث ،والشكر الموصول بالدعاء إلى الأخوات السيدة(حنان مجيد) والسيدة(أوسام حاتم) والصديقة(كوثر عبد الغني)،وأخيراً أتقدم بالشكر لكل من ساعدني ولو بحرفٍ، دعوة بظهر غيبٍ ،سؤال،...جزى الله الجميع عني خير الجزاء.

ومن الوفاء أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة ،شاكرة تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة ،إليهم جميعاً أقدم شكري وتقديري ،وجزاهم الله الجميع عني خير الجزاء.

إلهي كُلَّما قُلتُ لَكَ الحمدُ وَجَبَ عَليَّ لذلك أنْ أقولَ لَكَ الحَمْدُ

الباحثة

المُقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

لله ربِّ العالمين، حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه ،والصلاة والسلام على محمد المصطفى رسول كافة الورى، وعلى أهل بيته أئمة الهدى ومصابيح الدجى،اللذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيراً، وبعد:-

إن للبصرة تأريخاً عريقاً ومغامرات كثيرة ،فهي حاضنة للأدب بأسواقها،ومدارسها،وبعطائها المستمر على مر العصور ، إذ كانت مهداً لعروض الشعر العربي القديم على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأصبحت مهداً لحركة الحداثة الشعرية العربية في نهاية الأربعينيات ، على يد بدر شاكر السياب، وهكذا تستمر حركة التجريب والتجدد في البصرة ويستمر شعراؤها - بوصفهم جزءاً من حياتها- يحملون آلامها وهمومها.

إنَّ اختيارنا لهذا الموضوع في بادئ الأمر لم يكن من قبيل الصدفة ،بل كان وفقاً لتفكير مسبق من قبل الأستاذ المشرف الدكتور جبار عودة بدن إدراكاً منه لأهمية الموضوع وقيمته العلمية ،وبذلك يكون الفضل له في إذكاء الشرارة الأولى لهذا البحث بعد فضل الله سبحانه وتعالى في إسباغ نعمه علينا التي لا تُعد ولا تُحصى ،وبفضل بركات محمد وآل محمد (اللهم صلِّ على محمد وعلى آلِ محمد).

وبعد قراءتي للمتن الشعري البصري توجهت رغبتي إلى دراسة هذا الموضوع، من أجل إعطاء فكرة عامة عن الشعر في البصرة بعد عام ٢٠٠٣م ، خاصة بعد توفر الحرية الإعلامية والثقافية التي نالها الوسط الأدبي بعد هذا العام ،وملاحظة أهم مظاهر القيم الجمالية في القصيدة البَصْرية ،ومدى مواكبتها لحركات التجديد التي رافقت الشعر العربي المعاصر في الأونة الأخيرة.

ولا تزعم هذه الدراسة بأنها ستؤطر أو تُحيط بملامح الشعر البصري كله خلال عقد من الزمن ،فمن غير الممكن دراسة وتحليل كُل النتاج الشعري خلال المدة المدروسة ،لذا فإنها ستقوم على رصد بعض البنى الفنية التي سجلت حضوراً ملحوظاً ضمن أليات الحداثة الشعرية المعاصرة .

وأكادُ لا أذيع سراً في دراستي هذه- سوى اختلاف الفترة الزمنية المدروسة بما تحويها من تحولات جذرية بعد التهميش السياسي والثقافي والعمراني والحروب العبثية

التي عاشها الأديب البصري قبل عام ٢٠٠٣- فلقد درس قبلي الشعر البصري عدد من الباحثين الذين قاموا بجهود علمية لا يمكن اغفالها وبحثوا في قضاياه الفنية ،أهمها وأجلها دراسة الدكتور فهد محسن فرحان الموسومة(الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧ م – ١٩٩٥ م دراسة فنية) ، وبعض الدراسات التي تخصصت في دراسة أعلام الشعر البصري المعاصر، مثل دراسة (شعر مجيد الموسوي دراسة في المضامين والبنى الجمالية)للباحث هيثم كاظم ،ودراسة (محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري)للباحثة منى حسن علي ،ودراسة (شعر قصي الشيخ عسكر دراسة موضوعية فنية)للباحث خلدون كاظم الموسوي،ودراسة(البوح في شعر حامد عبد الصمد البصري)للباحث أحمد طعمة حرب ،ودراسة(التشكيل الجمالي في شعر صدام الأسدي)للباحث صادق داغر سعود وغيرها ،ولي الفخر والاعتزاز أن أسجل دراستي هذه بين هذه الدراسات ليس تعصباً لبصرتي الفيحاء،بل وفاءً لتربة بلادي. وما هذه الدراسة إلا بذرة صغيرة في أرض خصبة معطاء ،واتمنى أن تكون محفزاً للكشف عن الذخيرة الفنية في الشعر البصري المعاصر.

اقتضت خطة البحث أن تتوزع على مقدمة وثلاثة فصول ،مُقفلة بخاتمةٍ تشمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث ،تليها قائمة بالمصادر والمراجع.

انتظم الفصل الأول – الذي تناولت فيه اللغة الشعرية – في مبحثين بعد توطئة عامة للغة الشعرية ،إذ تناولت في المبحث الأول معجم الشعر البصري مع الإشارة إلى أهم الألفاظ التي وردت فيه ،وقد اعتمدت دراسة هذه الألفاظ بحسب كثافتها وانتشارها في المجاميع الشعرية , إنَّ القصيدة البصرية تزخر بألفاظ الماء ومتعلقاته ،لذا فإنها أغنت المعجم البصري بألفاظ الطبيعة ،ومع ذلك فإنَّ المدة المدروسة مدة قلقة مضطربة ذات ارهاصات ايديولوجية، واقتصادية ،وامنية ،واجتماعية ،ودينية كثيرة ؛لذا فإنها أثرت المعجم البصري بألفاظ (الحزن والقلق ،والحرب والموت ،وألفاظ الصمت)،وهي ما وقفت الدراسة عنده مستشهدة بنصوص شعرية توضح هذه الألفاظ وعلاقتها بالحالة الشعورية للشاعر.

أما المبحث الثاني فقد وقفتُ فيه عند محورين تناولت في المحور الأول أساليب الأداء اللغوي , ،وقد ضمَّ هذا المحور الإداء بالموروث (الديني والأدبي)،والإداء بلغة التواصل اليومي(اللغة المألوفة المعتادة بين الناس)،ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الموضع إنَّ اللغة المعتادة أو(الكلام المألوف)الذي يقصده البحث ليس بالضرورة أنْ يكون كلاماً

عامياً فقد يكون كلاماً ذا جذور فصحى ،وبسبب كثرة شيوعه وتداوله بين الناس أصبح كلاماً مألوفاً متداولاً .

أما الأساليب الإنشائية فقد تناولتُ فيها بعض الأساليب الطلبية مثل(الاستفهام والنداء والأمر) فضلاً عن النفي الذي كثُر وروده في الشعر البصري وحاولت إبراز أثره عند الشاعر البصري عند طريق الاستشهاد بنماذج شعرية تؤيد ما يذهب إليه البحث.

وقد جاء الفصل الثاني المعنون بـ (الصور الشعرية) في مبحثين بعد توطئة عامة للصورة الشعرية ،تناولت في المبحث الأول أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر البصري ،مثل تبادل المدركات بما فيها من (تشخيص،وتجسيد،وتجريد)، وتناولتُ تراسل الحواس وأثرها في الصورة الشعرية فضلاً عن التضاد ،والتشبيه ،وقد عززتُ هذه الدراسة بنماذج من الشعر البصري لتوضيح هذه الوسائل .

أما في المبحث الثاني فقد تناولت أنماط الصورة الحسية بعد عرض لأهم أنواع الصورة الشعرية عند الدارسين والنقاد، وبعد التمهيد بموضوع التداخل الصوري، تناولت بالدراسة والتحليل الصورة الحسية بأنماطها المختلفة (الصورة البَصَرية بما فيها الصورة اللونية والمتحركة والثابتة ،والصورة السمعية ،والصورة الذوقية،واللمسية والشمية)

وخصصت الفصل الثالث لدراسة (الإيقاع)،إذ انتظم الفصل في مبحثين بعد التوطئة بمدخل عام عن مفهوم الإيقاع ،إذ تناولتُ في المبحث الأول أبرز عناصر الإيقاع الخارجي ،وهما(الوزن والقافية)،ولكي يكون البحث أكثر تحديداً وتأطيراً في هذا المبحث فقد قُمتُ بحصر النصوص الشعرية الموزونة لكي تكون عينة تطبيقية للبحث في هذا المجال ،وقد أشرت في المحور الأول من هذا المبحث إلى أهم الأوزان الشعرية المستعملة عند الشاعر البصري ،فضلاً عن الإشارة إلى أهم المعالجات الفنية التي جاءت في هذه الأوزان ,أما المحور الثاني فقد درست فيه القافية الموحدة(البسيطة)،والقافية المركبة(المنوعة)مع الاستشهاد بنماذج شعرية توضح هذين النمطين.

أما المبحث الثاني فقد خصصته لدراسة الإيقاع الداخلي ضمن ثلاث مظاهر عادة ما تتداخل وتتقاطع فيما بينها ،أو تتآزر مع وسائل أخرى لتصعيد حركة الإيقاع الداخلي ،إذ تناولتُ (إيقاع الصوت والتكرار والجناس)،مع الاستشهاد بمجموعة من النصوص الشعرية على كل نمط وتحليلها وبيان مدى فاعلية هذه التقنيات في إثراء الإيقاع الداخلي.

أما المنهج المتَّبَع في الرسالة ،فهو المنهج الوصفي التحليلي ، إذ قمت بوصف الظاهرة ثمَّ تحليلها ضمن معطيات القصيدة العربية الحديثة، وقد اقتضت طبيعة التحليل لبعض النماذج الشعرية أن تأتي ضمن السياق العام ،أو ضمن مجموعة من الأبيات أو الأسطر الشعرية لتؤطر الظاهرة الفنية المدروسة ،وهذا ما يُبرر لنا في بعض الأحيان الاستشهاد بنصوص طويلة.

أما مادة البحث التطبيقية فهي عدد من المجاميع الشعرية لشعراء بصريين عايشوا الأحداث التي وقعت بعد عام ٢٠٠٣م ،فبعد قراءتي لـ(غابات الماء انطولوجيا شعراء البصرة)للدكتور علي الفواز ،ولـ(أنطولوجيا الشعر العراقي المعاصر١٩٨١-٢٠١٠)إعداد الدكتور أثير محمد شهاب وأخرين، وقراءتي لكتاب (القيثارة والقربان الشعر العراقي منذ السبعينيات حتى اليوم – مختارات-) ،وبعد تأمين المجاميع الشعرية وجدت فيها مادة صالحة لدراسة هذا الموضوع وانجازه.

ولا بُدَّ لي في هذه السطور إن أعترف بأنَّ مسار البحث طلب مني كثيراً من الجهد والوقت ،فلا يخلو أيَّ بحث من صعوبات وعراقيل تقف في طريق إنجازه، ولا غرو أن يقع فيه من الأخطاء أو الهفوات ،فإني لا أدعي تمام البحث وكماله ،وإنني حين أقدم هذا البحث أعتذر سلفاً عَمَّا قد يكون فيه من نقائص وعيوب ،فالكمال لله وحده.

وبعد فإني أضع بين أيديكم هذا الجهد المتواضع الذي كرست له جُلَّ وقتي واهتمامي، ولا يفوتني قبل الفراغ من هذه المقدمة أن أتقدم بالشُكر الجزيل- بعد حمد الله والثناء عليه والصلاة على محمد وآل محمد – إلى أستاذنا الدكتور جبار عودة بدن الذي أشرف على هذه الدراسة وقدَّم لي يَد العون ومنحني من وقته الكثير على الرغم من الظروف الصعبة التي ألَمتْ به ،فله مني جزيل الشكر والعرفان ووفقه الله للخير والصلاح وجزاه عني خير الجزاء.

وما توفيقي إلَّا بالله عليه توكلت وبه استعين وإليه انيب

الباحثة

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- د
الفصل الأول : اللغة الشعرية	١- ٥٠
مهاد نظري	١-٢
المبحث الأول : المعجم الشعري	٣-٢٠
ا- ألفاظ القلق والحزن	٤-٨
٢-ألفاظ الطبيعة	٨-١٢
٣-ألفاظ الحرب والقتل	١٢- ١٦
٤- ألفاظ الصمت	١٧-٢٠
المبحث الثاني	٢١-٥٠
أولاً: أساليب الأداء اللغوي	٢١-٤٢
١-الاداء بالموروث	٢١- ٣٣
أ-الموروث الديني	٢٢- ٢٩
ب-الموروث الأدبي والتاريخي	٢٩- ٣٣
٢-الأداء بلغة التواصل اليومي (**اللغة المألوفة**)	٣٤-٤٢
ثانيا: الأساليب الإنشائية	٤٢-٥٠
الفصل الثاني :الصورة الشعرية	٥١-١٠٨
مهاد نظري	٥١-٥٢
المبحث لأول: وسائل تشكيل الصورة	٥٣-٧٤
أولاً: تبادل المدركات	٥٣-٦٢
١-التشخيص	٥٤-٥٧
٢-التجسيد	٥٨-٦٠
٣-التجريد	٦٠-٦٢
ثانياً :تراسل الحواس	٦٣-٦٦
ثالثاً :التضاد	٦٦-٧٠
رابعاً : التشبيه	٧٠-٧٤

المبحث الثاني : أنماط الصورة الشعرية	٧٥-١٠٨
مهاد نظري	٧٥-٧٨
الصورة الحسية	٧٨-٧٩
التداخل الصوري	٧٩-٨٠
أنماط الصورة الحسية	٨٠-١٠٨
أولاً: الصورة البصرية	٨٠-٩٨
أ-الصورة اللونية	٨٠-٨٩
ب-الصورة المتحركة	٨٩-٩٤
ج -الصورة الثابتة	٩٥-٩٧
ثانياً : الصورة السمعية	٩٨-١٠٠
ثالثاً : الصورة الذوقية	١٠١-١٠٢
رابعاً: الصورة اللمسية	١٠٣-١٠٦
خامساً: الصورة الشمية	١٠٦-١٠٨
الفصل الثالث : الإيقاع	١٠٩-١٧١
مهاد نظري	١٠٩-١١١
المبحث الأول : الإيقاع الخارجي	١١٢-١٤٢
الوزن	١١٢-١٢٩
القافية	١٢٩-١٤٢
القافية الموحدة (البسيطة)	١٣١-١٣٥
القافية المركبة (المنوعة)	١٣٥-١٤٢
المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي	١٤٣-١٧١
إيقاع الصوت	١٤٥-١٥٣
التكرار	١٥٤-١٦٥
الجناس	١٦٦-١٧١
الخاتمة	١٧٢-١٧٣
المصادر والمراجع	١٧٤-١٨٦
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	B-C
عنوان الرسالة باللغة الانكليزية	A

الفصل الأول

اللغة الشعرية

المبحث الأول : المعجم الشعري

المبحث الثاني :أولاً :أساليب الأداء اللغوي

ثانياً: الأساليب الإنشائية

مهاد نظـــري:-

اللغة هي أداة التعبير والتواصل بين الأفراد ،وهي ذاتها التي يستعملها الشاعر في نصهِ الإبداعي ؛ إلا أن هذا النص يختلف اختلافاً بيناً عن الكلام العادي ؛لأن "اللغة تُعبِّر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ؛لكن ... الشاعر يعبر عن الأشياء جميعها بمعايير الخيال"[١]،وبوساطة اللغة يستطيع الشاعر تحويل تجربته الشعورية وصياغة أفكاره ،وأخيلته من خطرات في الذهن إلى عالم تدرك حدوده، وتُعْرَف معالمه من خلال اللفظ، ودلالته على المعنى[٢]،وبذلك يقوم الشاعر بإخراج اللفظة من دلالتها المعجمية،أو من إطار وجودها الطبيعي ؛لتتعلق بأذيال التركيب الذي يصوغه الشاعر؛أي أن اللفظة تكتسب اهميتها على نحو مخصوص ،وهو ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بـ "النَظْم"[٣] ،والشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يمنح هذه اللفظة طاقة دلالية متفجرة بالعاطفة توحي من خلال السياق العام بإحساسهِ بالحياة المعاصرة[٤]،لأن الشعر فيض للعواطف والمشاعر[٥]،وبما إنَّ اللغة الشعرية" تجسيم حي للوجود"[٦]؛لذا فإنَّ لكل تجربة شعرية لغة خاصة تجسد ما يحس به الشاعر من احاسيس ومشاعر تجعله حريصاً على انتقاء مفردات بعينها لها خواصها الإيحائية،الأمر الذي يجعله يطمئن إلى حسن وقعها وتأثيرها في المتلقي ،إذا ما اكتملت مع المقومات الفنية الأخرى.

وما دامت الحياة في حركة وتجدد ،فأن تجارب الشعراء ستكون متغيرة متعددة تتسع للرؤى والمشاعر ،التي تتراوح بين حالات حب وغضب ونَكد وحزن، هذه

---

١ - لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان العوادي، بغداد ،١٩٨٥ :٢٠ .

٢ - ينظر : اشتغالات النقد قراءة في الخطاب المصري حول شعر شوقي ،د .جبار عودة بدن ،دار ومكتبة البصائر ،بيروت ،ط ١ /٢٠١٥ :١٠٢ .

٣ - ينظر :دلائل الأعجاز ،الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧٤)،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ،مطبعة الخانجي، القاهرة ط ٢٠٠٤/٥ :٤٤ .

٤ - لغة الشعر العراقي المعاصر ،عمران الكبيسي ،الكويت ،ط ١ /١٩٨٢ :٢٤ .

٥ -ينظر: فن الشعر ،د. احسان عباس ،دار صادر بيروت ،ط٢ /٢٠١١ :٢٩ .
٦ - لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها وطاقاتها الإبداعية،د. سعيد الورقي، الهيأة المصرية العامة للكتاب،الأسكندرية،ط١، ١٩٧٩: ٨٣.

الحالات لدى الشاعر المبدع جديرة بأن تصوغ اللغة الشعرية التي تحملها[١]،فـ"تغير موقف الشاعر ونظرته إلى الحياة ،(أدى)إلى تغير مضمونه الشعري ،وبالتالي تغير لغته الشعرية "[٢]،سواء كانت على مستوى الألفاظ ،أو التراكيب ،أو على مستوى الصورة ،أو الإيقاع،أو على مستوى التجربة الذاتية[٣].

إنَّ نهج الشعراء في التعبير عن تجاربهم ينصب في مجال الإفصاح عمَّا في دواخلهم من حيث علاقتهم بظروف معينة وأفكار وتصورات تتشكل باستمرار تشكلاً يتناسب وواقع الحياة المتغيرة ،وبما أنَّ اللغة الشعرية في ديوان الشعر البصري تسير ضمن معطيات الحياة المتجددة بعد عام ٢٠٠٣م ؛لذا حاول البحث الوقوف عند بعض الظواهر الفنية للغة الشعرية عند الشاعر البصري، محاولاً وصفها وتحليلها في المباحث الأتية .

١ -ينظر :دَيرُ الملاك ،د .محسن أطيمش ،وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٨٢ :٢٠١-٢٠٢ .

٢ م ن :١٧٢ .

٣ - ينظر :محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري ، منى حسن علي، رسالة ماجستير ،كلية الآداب البصرة،٢٠١٢ :٢٥ .

المبحث الأول :المعجم الشعري:-

إن اللفظة المفردة هي المادة الخام التي تُشكل المعجم اللغوي للمبدع سواء أكان ناثراً، أم شاعراً" فالكلمة ليست مجرد صوتٍ له دِلالة ،وإنما هو وجود وحضور له كيان وجسم"[١].

والشاعر الحاذق هو الذي "ينمي اسلوبه الخاص تبعاً لذوقه ومزاجه الخاص"[٢]،فهو ينتقي الألفاظ التي تلائم الحالة الشعورية التي يعيشها،وتمكنه من وضعها داخل السياق المناسب لها ،ووضع الألفاظ في هذا السياق "لا يتم اعتباطاً على الرغم من استغراق الشاعر في لحظات شعرية هي أقرب إلى اللاوعي منه إلى الوعي "[٣]،إذن الشاعر رسام بارع ينتقي الفاظه كما ينتقي الرسام ألوانه في رسم لوحته التي تحكي أسراره وخفاياه، "وهو لم يعبر بالألفاظ عن العواطف والأحاسيس والانفعالات ،بل صار يشعر بهذه الألفاظ لما لهذه الألفاظ من دِلالات معينة داخل الصياغة الشعرية "[٤] ،والشاعر يقوم بتحويل آلام الدم إلى حبر كما يقول إليوت [٥]،وهو بهذا يقوم بتأسيس معجمه الشعري .

وبناءً على ذلك يكون لكل شاعر مبدع لغة خاصة تُكّون معجمه الشعري ،بل –إن صح التعبير-أن لكل عصر معجم شعري يميزه عن العصور الأخرى،فالمعجم الجاهلي –مثلاً- ينماز عن المعجم الإسلامي سواء أكان على مستوى اللفظة أم التركيب ،أم البناء ،أي إنه ليس "هناك معجم شعري وحيد في كل زمان ،وفي كل مكان ضمن لغة ما إنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية"[٦]،وبذلك يمكن القول إن سمات المعجم البصري تكاد يقترب فيما بينها؛بسبب تأثير الظروف

١- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل ،دار العودة ،بيروت،ط٣ /١٩٨٩ :١٨١ .

٢ - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ،اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة،بيروت،١٩٦١ :٨٧.

٣- الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد- محمد راضي جعفر ،اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٩ :٦٥ .

٤- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل ،بيروت ،١٩٨٠ :٣٤٠.

٥-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٣٣٩.

٦ - تحليل الخطاب الشعري ،استراتيجية التناص محمد مفتاح ،بيروت ،ط٣ /١٩٩٢ :٦٢ .

السياسية،والثقافية، والبيئية المحيطة بالشعراء البصريين مما جعلهم ينتجون معجماً شعرياً يقترب في بعض صفاتهِ، وسِمَ بِسمة جنوبية الانتماء والنشأة[1]،**ملتحفةً بجلباب القلق والحزن والموت ،مما جرف المعجم البصري إلى الصمت ورموزهِ ،وقدساعدت** هذه السمات على بروز الفاظ تنتمي إلى حقل دِلالي واحد، والتي سيقف البحث عليها بوصفها الأكثر حضوراً. مثل (ألفاظ القلق والحزن و ألفاظ الطبيعة والفاظ الحرب **والقتل والفاظ الصمت**).

١-الفاظ القلق والحزن:-

ان المتأمل للشعر البصري في المدة المدروسة يجد ألفاظاً ذات دِلالة تتسم بالقلق والحزن ،وما يتشظى منها **الحزن والألم والخوف** والكدر والضيق[٢] ،فهذه الألفاظ تهيمن على الشعر البصري ،وهي إن دلت على شيء ،فإنما تدل على واقع نفسي مرير يعيشه الشاعر، فهي تعبر عن مرحلة قَلِقة يمر بها العراق من النواحي السياسية،والاقتصادية ،الاجتماعية ،والفكرية ,وبقدر تأثير هذا الواقع على الشاعر **تكون الألفاظ** التي تُعبر عن هذه الحالة[٣]،ومن هذه الألفاظ(خوف، الرعب ،**القلق، احزاننا**[٤]**،خائف، مرتج، الفاجعة، المنكوب،العذابات، مآتم، جنائز، الدموع**[٥]**،القنوط** الأسى، ،الهموم[٦]،أنينه، الموت، نعى ،الحزن المعتق ،الهم[٧]،حزنت ،بكيت ،دمعة **لعبة للموت**،الفجيعة[٨]...)

---

١ - الشعر الحديث في البصرة،١٩٤٩-١٩٩٥ ،دراسة فنية ،فهد محسن ،بغداد،ط١ /٢٠٠٧ :١٦٥ .

٢- ينظر: القلق وادارة الضغوط النفسية ،د .فاروق السيد عثمان، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط١ /٢٠٠١ :١٨.

٣- ينظر :الطبيعة في الشعر العراقي في النصف الأول من القرن العشرين ،حسين عبود الهلالي ،**رسالة** ماجستير ،البصرة ،١٩٨٤ :٢١٩ .

٤ - ينظر: هكذا دائماً ...،**عبد السادة البصري ،دمشق ط١ /٢٠١٢ :٧٠-٧٣** .

٥ - ينظر :أطراس حارس الزمن ،كاظم اللايذ ،دمشق ،ط١ /٢٠١٢ :٧٥ /٩١ /١٠٤ .

٦ - ينظر :لا شيء يتبعني سواي ،مهند حسن الشاوي ،دمشق ،ط١ /٢٠١١ :٧٣ -٧٥ .

٧ - ينظر: جنوب يبتكر المطر ،لمجموعة من شعراء البصرة تقديم عبد الغفار العطوي ،دار الينابيع ،دمشق ،ط١ ط١ / ٢٠٠٩ :١٥٩ - ١٦١ .

٨ - ينظر :لن أغير شكل موتي ،**أحمد العلشور ،دمشق ط١ /٢٠١٢ :٣٦-٣٧** .

وقد وردت هذه الألفاظ عند أغلب الشعراء البصريين ،نأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر نصاً للشاعر جواد الظفر بعنوان(الشمس مرة ... أخرى) يقول:-

الشمسُ تشرق مرّة أخرى

وخوفي يستعيد حبوره...

الشمسُ تشرق...

والحياة كما هي ...

موتٌ بطيءٌ...

لا حياة ولا مماتْ

ونلم أدمعنا التي نزفت طوال الليل...

ننشر ما تبلل من ثياب الأمهاتْ

بالدموع...

بالتوجع...

والحنين إلى الحياة...

الشمس تُشرقُ...

موتانا...

يثيرون الدعابة في المكان...

موتى يذيعون البيان:

فقد انتصرنا مرة اخرى...

وضيعنا الأمان... ![1]

استطاع الشاعر أن يخلق نوعاً من المفارقة بين العنوان والنص ،فالعنوان يوحي بجو من التفاؤل والأمل ؛لأن الشمس مصدر الحياة والعطاء والخير ،وهي رمزٌ للحرية،فهي تشرق من جديد ،لكن خوف الشاعر يعيد حبوره ،وسرعان ما يخيب ظن المتلقي

---

١ - جنوب يبتكر المطر:٣٠.

عندما يُصدَم بألفاظ وتراكيب مشحونة بنبرة الشاعر القلقة الحزينة والتي تَخلق سياقاً قلقاً حزيناً .

أن المتأمل في النص السابق يجد ألفاظاً وتراكيب خلقت نوعاً من المفارقة مثل(موتٌ بطيءٌ/لا حياة ولا مماتْ/ادمعنا نزفت/موتانا... يثيرون الدعابة في المكان... /موتى يذيعون البيان/ضيعنا الأمان). فالشمس تُشرق لكن الحياة كما هي، فبين شروق شمس الحرية ،وحياة قائمة على موتٍ بطيء يمتد قلق الشاعر وحزنه؛ليخلق عند المتلقي نوعاً من الحيرة وخيبة الأمل إذ لا حياة ولا ممات،فالمفارقة هنا" تُصدم القارئ وتجعله متحيزاً ازاءها ،حيث تتمظهر الأدوار ضمن ادوارها المعكوسة "[1]فعلى الرغم من شروق الشمس لكن الحياة كما هي ،وعلى الرغم من الانتصار فقد ضاع الأمان ،وهنا تكمن المفارقة التي خلقت سياقاً قلقاً حزيناً.

ومن ألفاظ القلق والحزن وما يتصل بها ضمن حقل دلالي واحد ما جاء في نص(إنسان فجر العذابات)للشاعر كاظم اللايذ يقول :-

لم تعد اذناي

صالحتين لسماع الموسيقى أو الغناء

لكثرةِ ما ضج داخلهما

من المناحات أو العويل..

لم تعد قدماي قادرتين

على المشي إلى مجالس الأفراح..

لكثرة ما مشتا إلى المآتم

وسارتا خلف الجنائز

لم يعد وجهي قادراً على صناعة الابتسامات

لكثرة ما قرّحته الدموع..[٢]

١- تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري ،سلام مهدي الموسوي ،اطروحة دكتوراه ،كلية التربية،البصرة،٢٠١١ :١١٧ .

٢ - أطرياس حارس الزمن:١٠٤-١٠٥.

المتأمل لكلام الشاعر يجد ألفاظاً وتراكيب تدل على قلق وحزن لدى الشاعر مثل (العذابات /المناحات /العويل /مآتم /الجنائز /الدموع) ،وحتى الألفاظ ذات الدلالة المتفائلة ،نجد الشاعر يوظفها توظيفاً جديداً ،بعد أن سلخها من دلالتها المعجمية،ليمنحها دلالات أخرى يضيفها إلى معجم الحزن واللوعة ؛ليكسب النص جواً حزيناً بعد أن نفى عنها صفاتها المعهودة ،ومن هذه الألفاظ (الموسيقى /الغناء /مجالس الأفراح /الابتسامات) ،وقد اكتسبت هذه الألفاظ والتراكيب معاني الحزن من خلال تركيب الجمل وبنائها في الشعر مستعملاً في ذلك قدرته على التصوير والتخييل ؛لأن **الشعر** فن التصوير والتخييل[1] .والشاعر هنا ينفي عنه معالم الفرح والابتسامة بتكرار صيغة فعلية منفية بـ (لم) في (لم تعدْ)،كما يشير عنصر التضاد إلى إيقاع الحزن السائد في جو النص المتمثل في(الغناء/العويل – **مجالس الأفراح /المآتم – الابتسامات /الدموع**).

ويلفتنا نص(الحزن مرة أخرى)للشاعر صبيح عمر إلى ألفاظ وتراكيب توحي بالحزن الثقيل فهو يقول :-

يطرق أبوابنا ..

يثقل أنفاسنا..

في اللحظة ،

في الساعة ،

في الأيام ،

في الصمت أو الصرخة !

يحفر ذاكرة الحلم المسافر ،ويتركنا

لا نسى الأسود أو الأحمر

الموت أو المطر

الجوع أو الشهادة

١- ينظر :كتاب الحيوان ،أبو عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)تح عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ،مصر ط ١٩٦٥/٢ ،ج٣ /١٣٢ .

يمتزج حزننا ،بدمعة فوق الجفون [1]

في الأسطر السابقة جاء الشاعر بألفاظ وتراكيب تدل على الحزن ومتعلقاتهِ،وهي توحي بجو حزين مثل (الحزن /الصرخة /الأسود /الموت /حزننا/ بدمعة) ،وعلى الرغم من أن الشاعر لم يصرح بلفظة الحزن سوى مرتين -الأولى في العنوان،والثانية في السطر الأخير- ،إلا أنه جعل الحزن مهيمناً على الجو العام للنص ، فالقارئ يتلمس الحزن في كل كلمة من النص ،وسبب ذلك لجوء الشاعر إلى تشخيص الحزن،وهو إلحاق الصفات الإنسانية على المجرد المعنوي ، فهو كائن أو شخص من نسج الخيال[2]،إذ جعل الحزن كائناً حياً يتحرك،ويطرق الباب ،ويحفر الذاكرة .... ،فقد جسده في شخصية ما ، هيمنت على الجو العام للنص ،وخلقت من الحزن كابوساً يخنق الأنفاس في كل لحظةٍ وساعةٍ،ويومٍ ،وفي الصمت والصرخة . وقد عمد الشاعر إلى تقنية أخرى ترمي إلى الغاية ذاتها وهي التكرار ،إذ نجح في تكراره حرف الجر(في)،وتكراره لأفعال المضارعة (يطرق /يثقل /يحفر /يتركنا /يمتزج)التي تدل على الحركة والتجدد ؛ليتطابق ذلك مع ما في نفس الشاعر من تجدد الأحزان .

ونجد الشاعر تمرد على المألوف في نسق الكلمات المتضادة – أي قلب طرفيّ المعادلة – فقد قابل (الأسود بالأحمر /الموت بالمطر /الجوع بالشهادة)وهنا تكمن مفارقة الألفاظ ودلالاتها ،فالشاعر هنا يرمز للحزن بدلالة اللون الأسود ،ويرمز للحرية المفقودة بدلالة اللون الأحمر ،والموت من أجل الحرية الشهادة ،والمطر يمحو الجوع،وهو مرادف للشهادة ،فكلاهما –المطر، الشهادة –قادران على بعث الحياة من جديد ومحو الحزن .

٢- ألفاظ الطبيعة :

يزخر الشعر البصري بكم هائل من الألفاظ والتراكيب المستمدة من الطبيعة،الساكنة والمتحركة ،مثل(زوارقاً ،الأدغال والغابات ،الريح ،الياسمين ، الأسماك ،النمل ،

---

١ - وسادة البلد المنهوب ،صبيح عمر، دمشق ،ط١ /٢٠٠٩ :١٨.

٢ - ينظر : معجم المصطلحات الأدبية ،إبراهيم فتحي ، تونس ،ط ١٩٨٦/١ :٨٥ ؛وينظر :المعجم الأدبي جبور عبد النور ،بيروت،ط١٩٨٤/٢ :٦٧ .

النسر،النجوم ،العصافير ،دغلاً بريأ ، الفراشات ،أوكار الخفافيش ،النورس[١]؛**الساحل الضفة** ،زبد البحر ،الموج ،الصخور ،فواختها،رؤوس النخيل ،ابن طين ونخل وماء،صغار الطحالب[٢] ؛**أشرعة القوارب ،الشواطئ ،القناطر ،السنابل ،دور** الطين،الموقد الطيني،الصرائف،اليمام،**البلابل ،البحار سُفناً ،الموانئ قرى**[٣] ....)،فمن هذه الألفاظ ألفاظ خاصة تخص البيئة الجنوبية (البصرية)،ومنها ألفاظ عامة تخص الطبيعة بمعناها الواسع ،و**بما أن الشاعر** البصري مرهف الحس ذو مشاعر هادئة؛لذا نجد تأثير البيئة واضحاً في شعره؛ لأن البيئة أشبه ما تكون بـ"عود الثقاب الذي يشعل ويدفئ الروح الشاعرة"[٤]،فكيف إذا كانت تلك البيئة بيئة مائية **تعكس** فضاء البصرة الذي يُشكل هويتها ،ومن ثمَّ فإن قصيدة الطبيعة البصرية "قصيدة مائية إذ يندر خلوها من لفظة الماء وبعض متعلقاتهِ ...مما هو مستمد من مظاهر الطبيعة البصرية ،وله علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالماء أو رمز الماء"[٥]

ومن نماذج ذلك (ترنيمة الرحيل) للشاعر عبد الكريم الياسري يقول فيها:-

عندَ الرَّحيلْ

سحرُ الشواطئ يسألُ

الصّفصافَ عن شمس الأصيلْ

والبُلبلُ الغرّيدُ خوفاً

عادَ يصطحبُ الخليلْ

ويلوذُ في سعفِ النَّخيل[٦]

وردت في النص ألفاظ الطبيعة ، (الشواطئ ،الصفصاف، الشمس، البلبل،سعف النخيل)،وقد وظفها الشاعر في السياق العام توظيفاً جميلاً ،فقد أضاف لفظة (الشواطئ)إلى (سحر)؛ليزيد في جمالية اللفظة ،فضلاً عن وجود علاقة ترادفية

١- ينظر :صعب نقامر بالياسمين ،إيمان الفحام ،مطبعة النخيل ،البصرة ، ط٢٠٠٩/١ :٣٠-٣٦ .
٢ - ينظر :أطراس حارس الزمن :٢٢-٢٤ .
٣ -ينظر :ما رَدَّدَتْهُ الأزقَّة، عبد الكريم الياسري ،دمشق ،ط ١ /٢٠١١ : ١٧-٢٥ ؛٣٠-٣٤ ؛٣٥-٣٦.
٤ -الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،محمد زكي عشماوي ،الكويت ، ط٢٠٠٩/١ :١٨.
٥ - الشعر الحديث في البصرة :١٧١ .
٦ - **الأقلام لا تصدأ** ،عبد الكريم الياسري ،دمشق ،ط ١ /٢٠١٠ :٧٩ .

بين(سحر الشواطئ) ،و(الصفصاف)؛لأن الصفصاف شجر مائي ينبت على ضفاف الأنهار والشواطئ ،ذو أغصان غضة لينة،وبذلك جاءت لفظتا (الشواطئ والصفصاف) مرتبطتين" بالطبيعة المائية وضمن حقل الماء حيث تتجاوز هذه المكونات المائية لتكون هوية الشاعر الجنوبية "[1]،**وقد عمد الشاعر** إلى تقوية أواصر هذه العلاقة عن طريق تشخيصه للطبيعة المائية ،فقد أعطى لسحر الشواطئ بُعداً إنسانياً،وجعلها تسأل **الصفصاف – السؤل والكلام من صفات الإنسان** – عن شمس الأصيل ، ومن العلائق الأخرى التي أسهمت في اغناء لغة النص العلاقة الرمزية بين (شمس الأصيل)،و(البلبل الغريد) ،لأن الشمس رمز الحرية التي يُسأل عنها ،و(البلبل)رمزُ آخر للحرية .

وتكثر ألفاظ الطبيعة عند الشاعر سامي السعد ففي نص (الصيد والنخلة)يقول:-

بارودة جدي بالمرصاد

والطير المائي المتطامن

يركب ظهر الموج

الجذلان

والنورس يرتشف،

أبكار السمك

المكتظ مع التيار

سأعود بصيدي

يتبعني عطشي

للماء.. الكوز الملآن

تحت النخلة

ملتحفاً الصبر

وأوراق الأغصان

---

١ - محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري:٤٠.

الرطب ..اللبن ..اليقطينة[١]

نجد ألفاظ الطبيعة مثل (الصيد /النخلة /بارودة /الطير المائي /الموج /النورس /ابكار السمك /الكوز /الرطب /اللبن /اليقطينة) ،قد هيمنت في هذه القصيدة،**وكأن الشاعر** أراد أن يرسم لوحة مائية "تنبئ عن حركة مشهدية"[٢]،بوساطة بارودة جده ،فالطير المائي يركب ظهر الموج ،فهو **في حركة مستمرة مع الموج الجذلان**،والنورس أيضاً في حركة مستمرة مع التيار **المكتظ بأبكار السمك** ،وبعد هذه اللوحة يرسم الشاعر **لوحة**،هي لوحة ريفية جميلة (سأعود بصيدي)يذكر ألفاظ الريف البصري(**الكوز** /الرطب /اللبن /اليقطينة).

ويوظف الشاعر عبد السادة البصري ألفاظ الطبيعة، ليرسم لوحة تصور بيئة مائية،إذ **يقول في نص (لم تزل أمي نائمة)** :-

على مقربة من كتف النهر

نام (البربين)وغفا

ونام اليقطين حواليه

ونامت أمي

حالمة بطفلها

التي ركب زورقاً من ورق

وسافر مع الموج

رحلى المدّ

وجاء الجزر

ومرّ ربيع وصيف وخريف وشتاء [٣]

---

١ - عبر أسيجة الذات ،دار الكتب والوثاق العراقية،٢٠٠٨ :١١١-١١٢ .

٢-تداخل الفنون في القصيدة العراقية دراسة في شعرما بعد الستينات ،كريم شغيدل ،بغداد،ط١/٢٠٠٧: ٣٠.

٣ - هكذا دائماً ... :٦٧ .

نجد في النص ألفاظاً تتعلق بالماء مثل (النهر /البربين /اليقطين /زورقاً /الموج / المد /الجزر) ، كما نجد الشاعر يؤنسن الطبيعة ، فهو يقول (نام البربين وغفا)، والنوم والغفوة من السمات التي أختص بها الإنسان ،ويستمر الشاعر في أضافة هذه الصفات إلى الطبيعة ، وذلك بإخراج الألفاظ من دلالاتها المعجمية إلى دلالات سياقية أوسع مثل (رحل المد /جاء الجزر).

٣-ألفاظ الحرب والقتل :-

إن أجواء الحرب والدمار ليست جديدة على الفرد العراقي ،فقد هطلت سحائبها السوداء دماراً على العراق منذ آلاف السنين ،وظهرت ملامحها في فصول التاريخ العراقي منذ بداية الحياة في وادي الرافدين ، ولا زالت الرقبة العراقية إلى يومنا على مذبح الحاضر،لا يمكن لنص عراقي أن يتنكر لها [١] ، وبما إن الحرب ولود ؛فهي تولد حرباً أخرى وتولد يتامى وثكالى وأرامل[٢]،ومن ثم تلد مآسيَ وأحزاناً ؛لذا فإن القصيدة التي تصف الحرب والقتل حُبلى بألفاظ القتل والدمار والسلاح .

ولو تتبعنا القصيدة البصرية بعد ٢٠٠٣ م ،لوجدناها تلبس حُلَّة جديدة تُخالِف حُلَّة الماضي، ومن ثمَّ فهي تزخر بألفاظ وتقنيات جديدة ،لم تكن معهودة في القاموس الشعري للحرب قبل الحقبة المدروسة، فمن عبارات و ألفاظ الحرب والقتل ،التي استعملها الشاعر البصري ؛ليصور انعدام الأمن والإحتراب الداخلي ،الذي شهده الشارع العراقي والبصري على السواء(القنابل ،الرادارات، طلقة ،تنوير ،ألغام ،صواريخ ،جثث الأزهار الدبابات ،صواريخ كروز، قذائف ،الديناميت ،رصاصنا يتهجّى، المارينز، القتلة الهمرات[٣]،تغشاه الرصاص ،الموت محترفٌ ،كل الشظايا

---

١ - ينظر: القيثارة والقربان ،الشعر العراقي منذ السبعينات حتى اليوم – مختارات-سهيل نجم ،بغداد ،ط١ /٢٠١٣ :٢٢ .

٢ - ينظر: ترسبات الحرب في الشعر العراقي الحديث، علي الإمارة ،منشورات الاتحاد العلم للأدباء والكتاب العرب، دمشق ،٢٠١١ :٤٧ .

٣ - ينظر :إكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب ،،بيروت ،ط ٢٠٠٨/١ :٨٣-١١٣ .

تشتهيه ،سبورة **للحرب**[1] **؛أكلتها** الحروب ،أعواد المشانق ،مقابر سرية ،المحكومين **بالموت**[2]....)

ومن نماذج ذلك نص بعنوان (الصواريخ بحذافيرها) ،للشاعر جواد الحطاب يصف فيه حرباً جديدة، بألفاظ جديدة ملتحفة بجلباب أسلحة الموت الحديثة ،إذ يقول:

أطفالنا

يلبطون في اليورانيوم

كأسماك زينة ملوّنة

....

في برد الصواريخ

طلبنا موتاً على قياسهم

فزودتنا الطائرات

بأحجام XXL

....

سماءٌ ملوثة بالطائرات

ليلة قصفنا

رثينا للطيارين حقاً

....

أيتها الممرضة :

اطليني بدهان ضد الزنجار

فماذا يفعل (الميكروكروم)

---

١ - ينظر: جنوب يبتكر المطر :١٥٩ .

٢ - ينظر :وسادة البلد المنهوب :٨٨-٩٠ .

لجسدي الموغل في الشظايا

الشظايا تلبسنا

لتستر عريها[١]

من ألفاظ الحرب والقتل ،التي وردت في هذا النص (اليورانيوم /الصواريخ /الطائرات /موتاً /ليلة قصفنا/الطيارين /الشظايا) استعمل الشاعر هذه الألفاظ لرسم مشهد مأساوي، لما تخلفه الحروب العصرية من قتل ودمار ،إذ شبه الأطفال بأسماك الزينة وهم يسبحون في اليورانيوم ، والصواريخ والطائرات توزع عليهم موتاً مجانياً **بأحجام أكبر من** أحجامهم ،والأجساد محشوة بالشظايا،وكأن الشظايا تلبس الأجساد لتختفي من عريها ،وتستر فضيحتها .

ونجد الحرب عند جمال الفريح مستمرة متوالدة ،فهي لم تكن عنده إقتتال "طرفين أو أكثر في مرحلة معينة من التاريخ ،وفي بقعة معينة من الجغرافية"[٢]،بل هي عنده ولود مستمرة ،ففي نص عنوانه(كذبة)يقول :-

كل يوم نقول :ستفرج

وتفرج

حروب – حرائق – سلب ونهب –سقوط

الحكومة – انقلاب

اغتيالات –طوفان –أمراض ما أنزل

من غضب

وليس ثمة درس

بأنّاسنبلى بشيء.

---

١ - إكليل موسيقى على جثة بيانو:٩٨-١٠٠.

٢ - العنف في الشعر العراقي الحديث مظاهره وتجلياته، صالح محمد جابر ، اطروحة دكتوراه ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠١٢. :١٤٨ .

من الخوف

والجوع والموت والعسكرية

كل عشرين عاماً

تلقي علينا الحروب التحية

ونحن – عجيب ..؟!

نموت على الحرب

نرقص

نهتف ..أن لا يظل أحد

دون أن تتقطع اوصاله

أو ينالَ وسام المعوق

وأرتال موتى

... .

حروب الحدود

حتى الحدود .باتت تصلي على وقع ما

خلفوه الجنود :خوذ /أذرع

جثث مشوّهة .ودموع .وشاهدة القبر تغلي دماً[1]

إذا تأملنا هذا النص نجد نتاج الشاعر المأساوي ،في استمرارية الحرب ،بما تولده من حروب ،وحرائق ،وسلب ،ونهب من خلال توظيفه ألفاظ الحرب وما يتشظى منها، مثل (حروب /حرائق /سلب ونهب /سقوط الحكومة /انقلاب /اغتيالات /طوفان /الموت /العسكرية /ارتال الموتى /خوذ /اذرع /جثث مشوهة ....) .إن هذه الألفاظ ذات مظاهر ودلالات مأساوية ،تشير إلى أجواء كارثية متشظية عن الحروب ،كما تشظت هذه الكارثة عن نفس الشاعر ،وحالته الشعورية التي صورها بهذه الألفاظ ،فكل عشرين عاماً تمر هذه الحروب ،وما ينتج عنها من موت ، تقطيع أوصال ، عَوق ،ارتال

---

١ - جثث الأسئلة ،دمشق ط ١ /٢٠٠٨: ٥٨ .

موتى،والحدود باتت تصلي على أصداء ما خلفته الجنود من خوذ ،وأذرع ،وجثث مشوهة ,وهكذا تستمر القصيدة بتصوير الحرب ،وما ينتج عنها حتى ينهيها الشاعر بفضاء اليأس اللامتناهي ،إذ يقول :-

كل يوم

تقول سنفرح

فلا الله يفرجها

ولا نحن أهلاً لهذا الفرج (١)

وترتبط لفظة الرصاص عند الشاعر عبد السادة البصري ،بالأحزان والأفراح حتى الأماني ففي نص (أنى لنا الفرح)يقول :-

كل أحلامنا بقيت طيّ الأدراج

يفتتها الزحام اللامتماسك

من أرقام الموتى

موتى الخوف ...

وموتى السيارات المفخخة

وموتى الاختلاف

وموتى بلاسبب ...

أفراحنا رصاص

أحزاننا رصاص

وحتى أحلامنا قوضّها الرصاص

وسدّ الأبواب عليها !.. (٢)

أسباب الموت عند الشاعر لا متناهية ،والرصاص يقوض كل شيء الأفراح، والأحزان ،والأماني ،ويضعها بين قضبان الحديد ،ويوصد عليها الأبواب.

---

١ - جثث الأسئلة :٦٠ .

٢ - هكذا دائماً ... :٧٢ .

٤- ألفاظ الصمت :-

ومن الألفاظ التي وردت بصورة واسعة ،هي لفظة (الصمت)،فمن خلال استقراء البحث للشعر البصري خلال مدة الدراسة ،نجد حضوراً واسعاً لهذه اللفظة وتشظياتها،ولا يكاد الباحث يبالغ إذا قال :إنها لا توجد مجموعة شعرية تخلو من هذه اللفظة إن لم يكن في أغلب النصوص الشعرية لهذه المجاميع المدروسة ،حتى كادت أن تُشكل قصيدة ذات إيقاع منتظم ،أطلق عليها أحد الباحثين بـ (قصيدة الصمت)[١].

احتلت هذه اللفظة عناوين النصوص عند بعض الشعراء مثل(صمتٌ مفضوح)[٢]،(تقريع الصمت)[٣]،(ورق الصمت)[٤]،(صمتٌ وبوح)[٥]،(الصامت في زمن اللغو)[٦]،(في حضرة الصمت)[٧]،كما كان لها حضورٌ واسعٌ في النصوص الشعرية ،ومن نماذج ذلك ما جاء في نص عنوانه (تقريع الصمت)للشاعر محمد محمد صالح يقول :-

صمتي ... حَجَرْ

أفلقهُ.. نصفينْ

ينطفئ القمرْ

صمتي ..حَجَرْ

---

١ - ينظر :دلالات الصمت في شعر زهور دكسن ،د .جبار عودة ،مجلة أبحاث البصرة ،ع ٢٠١٣/١ :١٥ .

٢ -ينظر: لن أغير شكل موتي:٧١ .

٣ -ينظر: الصورة الظلية ،محمد محمد صالح ،بغداد،ط ١ / ٢٠٠٩ :٣٩ .

٤ -ينظر: من طقوس المعنى ،عبد الكريم الياسري ،البصرة ،ط ١ /٢٠١٢ :٩٦ .

٥ - ينظر: لا شيء يتبعني سواي:١٣ .

٦ م ن :٦٩ .

٧ - ما ردّدته الأزقة :٤٥ .

أشربه ملحاً أجاجاً

وألبسُ الصبر لجلم

صمتي .. مَطَرْ

تسرقه الرياح

فتذل الأرض

وقد يحترق الغمام

صمتي ..نسيم حبّي

يحملني إلى الفيافي

صمتي .. غريمي

أموتُ .. مصلوباً

على

خنجره

ويطبق الجنونْ

صمتي.. يضيقُ بيْ

لو

تنطق العيون[1]

نلحظ صمت الشاعر في هذا النص يتفرع إلى عدة أفرع، وكأنه يطبق القول المأثور الذي يقول :"إن الحكمة عشرة أجزاء تسعة منها في الصمت ،والعاشرة في عزلة الناس"[2]،"فالمتلقي قد ينبهر بنص الشاعر ،ولكن قد يتفاجأ بماهيته التي هي

١ - الصورة الظلية :٣٩-٤٠

٢ - المستطرف في فن كل مستظرف ،بهاء الدين الأبشيهي ،بيروت ،ط ١ /٢٠٠٤: ١١٥ .

قريبة من اللغز"[1] ،بوصف لفظة الصمت لغزاً لا يفك رموزها إلا الشاعر نفسه أطال التعامل معها مولداً الدلالات الكثيرة محملة بالمواقف والخلجات الشعورية ،إذ يجعل صمته حجراً ،والحجر صامت لا ينطق ؛ويجعله بحراً،والبحر هائج متلاطم ذو أمواج عالية !! ،وربما يكون سبب لجوء الشاعر إلى تشبيه البحر بالصمت ،من ناحية السعة والقدرة على تحمل مائه المالح ،بصبر يَلبَسه الشاعر لجاماً ليزيد في صمتهِ ؛كما شبه صمته بالمطر ،لكن المطر ليس صامتاً ،إذن دلالة الصمت هنا ترتبط بحالة الاضطراب والقلق النفسي، الذي يحدثه الصمت في نفس الشاعر، مثلما تُحدِثه هذه الأمطار والرياح بالأرض،وهكذا يستمر الشاعر في رسم لوحته الصامتة الثائرة بدلالات الحركة والاضطراب.

ويُلبس الصمت الشاعرة إيمان الفحام ،قميصاً وتلالاً من التيه نجد ذلك بقولها:-

ورحتُ أجمع طوابير انكساري

حين ألبسني الصمتُ

قميصاً

وتلالاً من التيه

....

لماذا

لهوت بصمتي

تفيّأت سجني

وأنا وحدي[2]

نجد الصمت يجتاح ذات الشاعرة المهددة بالتيه والوحدة ، فـ (طوابير الانكسار،وتلال التيه ،والسجن ،والوحدة) تأكيد دلالي على الصمت ،الذي اتخذته الشاعرة قميصاً لها .

١- شعر الشيخ قصي عسكر ،دراسة موضوعية فنية ،خلدون كاظم الموسوي ،رسالة ماجستير، كلية التربية،البصرة،٢٠٠٩: ٨٩ .

٢ - صعب نقامر بالياسمين :٤٠-٤١ .

ويرتبط الصمت عند الشاعر حسام البطاط ،بظلام الليل الذي يوحي بالهدوء والسكون ،لكن الشاعر سرعان ما ينتفض ،ويطلب من الليل أن يحطم صمت ألواحه،ففي نص عنوانه (في حضرة الليل) يقول:-

ظلامٌ يوصد الأضواءَ يزرع بذرة الصَّمتِ

ظلامٌ آهٍ ...

... .

تَفجَّرْ أيها الليلُ ...

وحطم صَمْتَ ألواحي[1]

من الشواهد السابقة نجد الصمت يشكل ظاهرة بارزة عند الشعراء البصريين ،فقد وظفوه على وفقاً لما يلائم ذواتهم الواعية النامية في المجتمع،وما يحيط بهم من ظروف مضطربة غير مستقرة ،وهي في عملية بحث دائم عن وسيلة تحقق للذات وجودها،وإن كانت هذه الوسيلة هي الصمت .

١ - جنوب يبتكر المطر :٤١.

المبحث الثاني

اولاً :أساليب الأداء اللغوي :-

١-الاداء بالموروث :-

يلعب التراث دوراً مهماً في صنع الأبداع الأدبي عند الشاعر ،فهو "ليس مخزوناً مادياً في المكتبات ،وليس كياناً نظرياً مستقلاً بذاتهِ ... فإن التراث في الحقيقة مخزون نفسي عند الجماهير"[١]،لذا شاعت ظاهرة استعمال الموروث في شعرنا المعاصر، ووقف شعراؤنا منه على بعد مناسب ،فهم لم يتمسكوا به صوراً وأشكالاً وقوالب ،وإنما كان تأثرهم به جوهرياً ؛أي أن التراث الذي تمسك به الشعراء المعاصرون يكمن في قيمته المعنوية ،والروحية ،والإنسانية ،فالشعر المعاصر يَخْلصُ لروح التراث ،وإن تمرد على أشكاله وقوالبهِ[٢] ،وهو ما دعا إليه أدونيس في تميز التراث بين مستويين الغور ، والسطح ،فالسطح يمثل الأفكار ،والمواقف ،والأشكال ،أما الغور فيمثل التفجر والتطلع ،والتغير والثورة؛لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوزه بل أن تنصهر فيه[٣].

ومن خلال استقراءنا للشعر البصري نجد أنَّ الشعراء البصريين على الرغم من عدم تمسكهم بالأشكال والقوالب لكنهم تأثروا بالقيم المعنوية للتراث،وقد تراوحت علاقتهم به "بين الاقتباس ،والتضمين ،والإشارة العابرة والإشارة المركزة ،فضلاً عن استعمال المفردات التراثية"[٤]،أو ما يصطلح عليه في النقد الحديث بالتناص ،وهو كما يراه د .عبد الرضا علي مصطلح حديث حاول مؤيدوه أن يختزلوا به مصطلحات قديمة عديدة ...؛لأن النقد القديم كان يراه في الاقتباس الديني ،سواء كان الاقتباس نصياً أم إشارياً ،أو في التضمين المعنوي أو النصي ،أو في الاستلهام الفني أو غيره[٥].ومهما

---

١ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،د .احسان عباس ،عالم المعرفة ،الكويت ،١٩٩٠ :١٢٥

٢-ينظر :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :٢٨-٢٩ .

٣ - ينظر :اتجاهات الشعر العربي المعاصر:١١٤ .

٤ - الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر:٨٥ .

٥ - ينظر :أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده ،د .علي عبد الرضا ،عمّان ط ١ /٢٠٠٦ :٣٩ .

اختلفت المصطلحات ،فإننا نجد للتراث حضوراً واسعاً عند الشعراء البصريين سواء أكان الموروث دينياً،أم أدبياً ،أم شعبيا .

أ- الموروث الديني :-

إن للتراث الديني أثراً بالغاً في الانتقال بالشعر من مصاف الشعر المغمور إلى مدارج الشعر المتميز ،فالشعوب تواقة لمن يضرب على أوتار مآسيها ،إذا علمنا أن هذه الشعوب قد أصبحت لا ترى حلاً إلا بالعودة إلى الدين ،الذي يتكفل قضاياها،ومشاكلها [1] ،لذا كان تأثير التراث الديني واضحاً في الشعر البصري سواء أكان الاستلهام من القرآن الكريم ،أم من الموروث الديني ،إذ يمكننا تتبع "مظاهر التراث بالنص القرآني من خلال الأفكار الدينية التي ترد فيه،أو في الصورة القرآنية،أو الألفاظ ،أو العبارات فضلاً عن القص القرآني،وما يتعلق بحياة الأنبياء ،وما ذُكِرَ في القرآن الكريم من إشارات تاريخية"[2].

ومن نماذج ذلك ما جاء عند الشاعر أحمد العاشور إذ يقول :-

لم ينجُ منكم

إلا الذي هويتم بهِ

إلى غيابة الجبِّ

واخفيتم آثاركم عن قميصهِ

وأنا ثابتٌ على خطى

يتساقط مني رطبٌ جني

لمسكين ويتيم وأسيرْ[3]

لو تأملنا هذا النص لوجدنا الشاعر أستلهم من القرآن الكريم، ما يساعده على رسم الخطوط البيانية لصورة شعرية تراثية ،موظفة بإطار الحداثة ،فهو يستحضر القص

١- ينظر :مظاهر التناص في شعر أحمد مطر ،عبد المنعم سليمان ،رسالة ماجستير ،نابلس ،٢٠٠٥: ١٨ .

٢ - أثر التراث في الشعر العراقي ،علي حداد ،دار الشؤون الثقافية ،ط ١ /١٩٨٦: ٨٣ .

٣ - لن أغير شكل موتي :١٠-١١ .

القرآني ،ويتناص مع القرآن الكريم بالإشارة ،أو الإيحاء إليها،ففي قوله (...إلى غيابة الجبْ)،يشير إلى قصة نبي الله يوسف (عليه السلام) عندما ألقى به إخوته في الجب وجاءوا أباهم على قميصه بدمٍ كذب ،وهو تناص مع قوله تعالى **"فلما ذهبوا به واجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب"**[1]وقوله تعالى **"وجاءوا على قميصهِ بدمٍ كذب"**[2]،والشاعر هنا يشبه نفسه في الثبات مثل نخلة السيدة العذراء (عليها السلام)،التي ذُكرت في القرآن الكريم عندما تهزها ، ويتساقطُ رطب جنيٌّ ،وهو تناص مع قوله تعالى **"وَهُزي إليك بجِذع النَّخلةِ تُساقِط عليك رُطباً جَنياً"**[3] ،لكن الرطب هنا لا يتساقط على السيدة **العذراء** وإنما على مسكينٍ ،ويتيم ،وأسير ،وهو تناص مع ما جاء في سورة الدهر **"ويطعمون الطعام على حبه مسكيناً ويتيماً وأسيراً "**[4].

وسجل القص الديني عند الشاعر مسار رياض ،حضوراً ملحوظاً، فهو يقول :-

مستغرقٌ في الجُبِّ لا سيارةٌ

تأتي ولا كف النداء تعينُه

إلاهُ لا في الكهفِ غيرُ حمامةٍ

وخيوطُ بيت العنكبوتِ عرينُه[5]

لو تأمل القارئ كلام الشاعر ،لوجد المصدر القرآني واضحاً في شعرهِ بما يلائم موقفهُ الشعوري تجاه وطنه ،فقد أستغل القص القرآني ؛ليرسم صورة جديدة لوطنهِ تخالف المعهود ،الذي جاء به القرآن الكريم ،حيث جعل النبي يوسف (عليه **السلام)** معادلاً موضوعياً للوطن ،وهو يشير إلى خلاص النبي يوسف(عليه السلام) من ظلمة الجب على يد السيارة **"وألقوه في غيابة الجُب يلتقطه بعض السيارة"**[6]**،لكن الوطن** مستغرقٌ في ظلمة الجب ،ولا سبيل للخلاص من ظلمتهِ، ويشير الشاعر في البيت الثاني إلى حكاية الحمامة والعنكبوت التي وردت في القرآن الكريم ،والتي تُشير إلى

---

١ - سورة يوسف :١٥ .

٢ - سورة يوسف :١٨ .

٣ - سورة مريم :٢٥ .

٤ -سورة الإنسان :٨ .

٥ - جنوب يبتكر المطر :١٦٠ .

٦ - سورة يوسف :١٠ .

اختفاء النبي محمد (صلى الله عليه وآلـهِ وسلم)في الغار عند هجرته من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة، وهو بذلك يشير إلى وحدة الوطن مع الكهف ،وليس له غير الحمامة وخيوط العنكبوت ,التي شبهها الشاعر بعرين الأسد ،والمفارقة الدلالية هنا **إن الأسد رمز للقوة والشجاعة** وخيوط العنكبوت واهيةٌ ضعيفة ،فكيف تكون عريناً للوطن ،"**وإنَّ أوهنَ البُيُوتِ لَبيتُ العنكبُوتِ**"[١]،والبيت الذي يليه يكشف ضعف العرين الذي يحمي الوطن :

كُلَّ الشظايا تشتهيه كأنما

سبورةً للحرب صار جبينه[٢]

ويستحضر الشاعر صبيح عمر شخصيات أنبياء عدة في رسم أطر لوحته ،إذ يقول :-

شدّه نحول طويل من حزن يوسف الذي ظلَّ يقاوم

قوش البحر ، حتى سما بصبر أيوب![٣]

فلو تأمل القارئ النص جيداً ،للحظ الشاعر يستحضر شخصية النبي يوسف (عليه السلام)،ويضفي عليها الحزن ،وهو بذلك يخلق مفارقة دلالية ،إذ أن المعهود هو طغيان حزن نبي الله يعقوب (عليه السلام) على حزن النبي يوسف (عليه السلام) فالقرآن الكريم يصف حزن النبي يعقوب (عليه السلام)"**وابيضَّت عَينَاهُ مِنَ الحُزنِ فَهُوَ كَظِيمٌ**"[٤]،وكما قال الشاعر في هذا الموضع:-

قد أحزنوك بحزن (يعقوب)فهل من ريح(يُوسُف)أنشقوك الريحا[٥]

---

١ سورة العنكبوت :٤١.

٢ - جنوب يبتكر المطر :١٦٠ .

٣ - وسادة البلد المنهوب :٩٠ .

٤ - سورة يوسف :٨٤ .

٥ - ينظر :ديوان محمد سعيد الحبوبي ،أعداد عبد الغفار الحبوبي، بغداد ،ط ١ /١٩٨٣ :٤٤٢ .

ومن مظاهر الموروث الديني الأخرى في النص ، استحضار شخصية نبي الله يونس (عليه السلام) بدلالة قرش البحر ،وشخصية نبي الله أيوب (عليه السلام)،لكن المفارقة الجميلة في النص تكمن، في مزاوجة الشاعر بين البعدين الديني والعائلي من خلال الاسمين (يوسف وأيوب)؛ لأن أخوة الشاعر الثلاثة هم شهداء الحركة الوطنية العراقية،وهم يوسف وأيوب وعبد الكريم [١]،فالشاعر هنا حاول الإفادة من المزاوجة بين الأسماء الدينية والعائلية ؛ليضيف بعضاً من صفات الأنبياء إلى أخوته الشهداء؛ليربط بين يوسف الأبدي (النبي) ،ويوسف الشهيد[٢]؛لذا كان توظيف القرآن الكريم عند الشاعر توظيفاً يلائم حالتهُ الشعورية التي يمر بها؛لتصوير آلامه وأحزانه،فنجده يذكر قرش البحر ،وهو بذلك يرمز إلى النظام المقبور وظلمه لإخوته،وقرش البحر هنا يحيلنا إلى نبي الله يونس (عليه السلام)،لكن البحث يزعم إنَّ الشاعر لم يكن موفقاً في اختيار قرش البحر لهذا الموضع ؛لأن قرش النبي يونس(عليه السلام)كان رحيماً به ؛لكن قرش البحر الذي ظلَّ يقاومه يوسف الشهيد ،كان على العكس من ذلك ،فهو وحشٌ كاسرٌ قَطَّعَ أوصال أخيه الشهيد "حين عجزت فاشية الطاغية من استسلام يوسف (الشهيد)،انتزعته من حفلات التعذيب في بصرة نهاية سبعينيات القرن الماضي واقتادته مقيداً إلى الخلف ..ثمَّ قذفته في البحر"[٣].

أما أثر القرآن عند الشاعر مؤيد حنون ،فيظهر جلياً في قوله:-

كلما اوقدْنا ناراً

كانت طريقاً للذئاب

كنا ننتظر

وقربُ الملحَ من جوعِنا

---

١ - ينظر :القصيدة ...بصرة ،قراءة اتصالية ،منتخبة من الشعر البصري ،مقداد مسعود ،بغداد ط ١ ٢٠١٢/: ١٥٩-١٦٠ .

٢ -ينظر :م .ن :١٦٢ .

٣ -م ن :١٦١ .

....

لا تدخلوا من بابٍ واحدةٍ

وما كادوا يفعلون.[1]

في السطر الأول يستحضر الشاعر الآية القرآنية **"كلَّما أوقدوا ناراً للحرب أطفأها** "[2]**،فالنار في النص القرآني نارٌ للحرب ،أما** النار عند الشاعر فهي نار **القِرى** – **بدلالة الملح وجوعنا** – إذ أنَّ العرب كانت توقد النار في مكان مرتفع ،ليستدل بها عابر السبيل فيحلَّ ضيفاً ،لكنها عند الشاعر لم تكن طريقاً للضيوف بقدر ما كانت طريقاً **للذئاب** ،وقد ضَمنَ الشاعر نصاً قرآنياً آخر في قوله(لا تدخلوا من بابٍ واحدةٍ)،وهو **تناص مع قوله** تعالى **"وقال يا بنَيَّ لا تدخلوا من بابٍ واحدٍ وادخلوا من أبوابٍ متفرقةٍ ...** "[3] ،والمفارقة الدلالية هنا تكمن في أنَّ أولاد نبي الله يعقوب (عليه السلام) **أطاعوا** أمر أبيهم ،لكن الأمر عند الشاعر غير مجاب ،فهم ما كادوا يفعلون ذلك .

أما الأثر الديني عند الشاعر شفيع الحلفي ،فيتضح في قوله:-

يا نَهْرُ غادِرْ ضفتيكْ

منْ ذا يُواري

سَوأتيكْ[4]

استلهم الشاعر من القرآن الكريم ما يناسب الموقف الشعوري ،الذي يُريد تصويره للمتلقي ،إذ يوظف عبارة (يواري سوأتيك)بصيغة السؤال ،وهذا التعبير يأخذ المتلقي إلى قصة الغراب ،الذي يواري سوءة أخيه في قوله تعالى" **فَبَعَثَ اللهُ غُراباً يَبحَثُ في الأرضِ ليُريهُ كَيفَ يُواري سَوءَةَ أخِيهِ...** "[5] ،أو إلى قولهِ تعالى **"يا بني آدم قد**

---

١ - يسقط الحديث في باحة اليد ،مؤيد حنون ،دمشق ،ط ١ /٢٠١٢ :٣٣ .

٢ سورة المائدة:٦٤ .

٣ -سورة يوسف :٦٧-٦٨ .

٤- وجهاً لوجه معي ،مخطوطة تحت الطبع:٤٩ .

٥ -سورة المائدة :٣١ .

أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم وريشاً..."[١]،وفي كلتا الآيتين يوجد ما يواري السوءة ،**لكن في قول الشاعر** نجد استفهاماً عن الذي يواري سوءة النهر ، **إن المفارقة** التي تُذكر في توظيف أغلب النصوص القرآنية من قبل الشاعر البصري،**إن الشاعر** عندما يوظف النص القرآني يوظفه بصورة تَخدم المعنى،أي أنه يغير معنى الآية وصورتها باتجاه مناسب بما يلائم الحالة الشعورية للشاعر[٢].

ويحاول الشاعر عبد الكريم الياسري الإفادة من الموروث الديني ،وعرضه بطريقة فنية جميلة، ففي مقطع من نصٍ عنوانه (ما ردَّدْته الأزقة ولكن) يقول:-

تَلِدُ الشفاهُ فَتَىً

يُذيبُ بآيةٍ

أقواسَ مَمْلَكَةِ الحَديدِ ،وتاجَها

وَبأصغريهِ يُدنْدنُ

الإنسانُ ،والعرْفانُ، والرَّيْحانُ

"صبراً آل ياسرْ"[٣]

من خلال السياق العام للنص نجد الشاعر يشير ويلمح تلميحاً إلى أسلوب وفكرة معينة ترتبط بالقرآن الكريم ،ويعرف هذا الأسلوب بأسلوب الإشارة والتلميح في الكلام ،**أي** أن يكون لمحة دالة واختصاراً وتلويحاً ،يُعرف معناه بعيداً عن لفظه[٤] بإشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر ،أو إلى شخصية تاريخية ،أو ما أشبه حيث يتوجه الشاعر إلى المتلقي ليشاركه بعض تجاربه وثقافتهِ[٥]. وقد لجأ الياسري إلى التوظيف المعنوي في قوله (تلد الشفاه فتىً ...)،فعند قراءة النص يذهب ذهن المتلقي إلى قصة ذي القرنين المذكورة في القرآن الكريم **"قالوا يا ذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون**

---

١ -سورة الأعراف :٢٦ .

٢ - ينظر :دير الملاك :٢٣٦ ؛وينظر: أثر التراث في الشعر العراقي :٢١٨ .

٣ - ما ردَّدْته الأزقة :٢٣ .

٤ - ينظر: العمدة في صناعة الشعر ونقدة ،أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت٤٥٦) ،تح الدكتور عبد الواحدشعلان، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط١/٢٠٠٠: ٤٩٦.

٥ - ينظر ديوان حميد سعيد المقدمة ،مطبعة الأديب البغدادية ،ط ١ /١٩٨٤ :٦ .

في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا"[١] وتذكر الأسطورة الشعبية ،إن يأجوج ومأجوج كانا يلحسان السور العظيم بلسانيهما كُلَّ يومٍ ،حتى أصبح رقيقاً كقشرة البصل ،ويدركهما التعب فيقولان (غداً سنتم العمل)،وفي الغد يجدان السور على عهده من القوة والمتانة...،وهكذا حتى يولد لهما طفل يسميانه (إن شاء الله)،فيحطم السور[٢].

ويلمح الشاعر بقوله(وبأصغريه)إلى القول المأثور (المرء بأصغريه قلبه ولسانه)،كما يستلهم من أقوال الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)في قوله (صبراً آل ياسر)،فهو تناص مع قول الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم)"صبراً آل ياسر فأن موعدكم الجنة"[٣]

نلحظ الشاعر هنا وظف الحديث توظيفاً جزئياً،أي أنه عمد إلى أدخال جزء معين من النص الموظف حسب حاجته وضرورته إليه بشكل ينسجم مع القصيدة معنىً وبناءً[٤]

ومن الألفاظ وصيغ الموروث الديني الأخرى ،التي استعملها الشعراء البصريون مثلاً{(**عدة من أيام أخر/قاب قوسين /رؤوس الشياطين/ أناء الليل واطراف النهار**)[٥]،و(**فبأي آلاءِ ...تُكذبان/نثرتَ الكفرَ ،والحيات تسعى لتأكلها عصايَ ،فخابَ سِحْرُ/برب الناس والفلق**)[٦]،و(**تَبَّتْ يدُ الليل/رياحٌ صرصرٌ**)[٧]،و(**منحوسون بسع**

---

١ - سورة الكهف :٩٤ .

٢ - ينظر:الأسطورة في شعر السياب ،عبد الرضا علي ،منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ،١٩٧٨ :٧٩.

٣ - مسند الإمام أحمد بن حنبل وبهامشه منتخب كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال ،أبي عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل، دار صادر، بيروت :٢٤٥.

٤ - ينظر :التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث ،الموسوعة الصغيرة ،قيس الجنابي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ٢٠٠٠ :٢٤ .

٥ - ينظر :أطراس حارس الزمن :٤٣، ٨٤، ٨٩، ١٢٦ .

٦ - ينظر: من طقوس المعنى :١٥، ٤٠، ٤٧ .

٧ - ينظر: وجهاً لوجه معي :٦٩ ، ٨١ .

سنين جوفاء /الوسواس الخناس)[١]،و(هذا حِراؤكَ قد ولجتُ فناءَهُ إن قيل لي(اقرأ) قلتُ(لستُ بقارئ)[٢] ،و(كِدْ كيدكَ ...وأسعَ سعيكَ[٣]،و(و....}

ب-الموروث الأدبي والتاريخي:-

حاول الشعراء البصريون استغلال عناصر ومعطيات الموروث الأدبي القديم،وتوظيفه في شعرهم من خلال استعمالهم المفردات التراثية ،أو الإشارة إليها والتلميح بشكل يتماشى مع السياق العام للنص ،ومن نماذج ذلك **لفظة (الرمس)في** نص عنوانه(على عجلٍ) **ل**لشاعر حسن هاني ،إذ يقول:-

على عجلٍ

يُلقون به في الرمس[٤]

و(**الرمس**)هو الستر أو التغطية ،ويقال لما يُحْثَى من التراب على القبر رَمْسٌ قال الشاعر:-

وبينما المرء في الأحياء مُغتبطٌ

إذا هو الرَّمس تعفوه الأعاصير[٥]

فالرمس إذن هو القبر الذي يوشك أن يكون دارساً بفعل الأعاصير وغيرها، **وعلى حد زعم الباحث** فإن الشاعر وفِقَّ في توظيف لفظة الرمس **على خلاف ما وردَ عند بعض الشعراء[٦]**فالشاعر من خلال السياق العام استلَّ اللفظة من معناها **المعجمي**؛ليصبها في دولاب الحداثة معطياً إياها دلالات متعددة ،**فبسبب العجلة التي**

---

١ - ينظر :جثث الأسئلة :٤٣، ٨٨ .

٢ - ينظر :لا شيء يتبعني سواي :٣٧ .

٣ -ينظر :الأقلام لا تصدأ :٣٦ .

٤ - جنوب يبتكر المطر :٥١ .

٥ - ينظر :لسان العرب ،العلامة ابن منظور(ت٧١١هـ) ،دار احياء التراث العربي ،بيروت : مادة (رمس)

٦ - ينظر :دير الملاك :١٩٤ .

وصفها الشاعر جعلتهم يلقون به في رمسٍ قديم، وليس في القبر ،أو ربما بسبب كثرة الضحايا التي ملأت الأرض كالينابيع ،فلم يبقَ مكانٌ له سوى الرمس ،إذ يقول:-

الضحايا :

ينابيع تحت الأرض ...[١]

ويستحضر الشاعر ذاته لفظتي (العنقاء ،والقيثارة) ،في نص عنوانه (غرقى الضباب)يقول :-

من ترحالهم نشأت

حكاية العنقاء...

بمعاولهم أضرموا قيثارة للشمس[٢]

نلحظ هنا لفظة(العنقاء) ،وهي لفظة تراثية اسطورية قديمة يُقال أنها كانت تُسمى (عنقاء مغرب)،وهي طائر عظيم معروف الاسم مجهول الجسم **لا تُرى إلا في** الدهور[٣] ،وهذا الطائر الخرافي ارتبط في الذاكرة الأسطورية ،بأنه حيوان خالد متجدد لا يموت ،وإذا مات فهو يُبعث من رماده [٤].

أما القيثارة ،وهي "آلة طرب ذات ستة أوتار"[٥]،فتعود جذورها إلى حضارة وادي وادي الرافدين ،كما جاءت في نص شعري قديم يعود إلى السومريين يقول:-

نجوس أزمنة الماضي والآتي

---

١ - جنوب يبتكر المطر :٥٢ .

٢ -م ن :٥٧ .

٣ - ينظر :لسان العرب مادة (عنق)

٤-ينظر: حياة الحيوان الكبرى، العلامة الشيخ كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى الدميري(ت٨٠٨هـ)،مطبعة ستارة ،قم المقدسة،ط١٣٨٦/٢: ٥٠٤.

٥ الصحاح في اللغة والعلوم تجديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنية للمجاميع والجامعات العربية ،والمصطلحات العلمية والفنية للمجاميع والجامعات العربية ،تقديم الشيخ عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي ،دار الحضارة العربية بيروت ،١٩٧٤.: مادة (قيثار)

دون قيثارات[١]

ويستل الشاعر عبد الكريم الياسري من الموروث الأدبي لفظتي(رواحي،وغدوي*)في نص عنوانه (ساحل الروح) ،إذ يقول :-

ساحِلُ الرّوحِ لَمْ يَزِدْهُ رُوَاحي،

وَغُدُوّي

غَيْرَ اندلاعِ الْجراحِ[٢]

لقد شاع استعمال لفظتي(رواحي وغدوي) في الموروث الأدبي الجاهلي ،وقد تناص قول الشاعر هنا مع قول النابغة الذبياني في :-

مِنْ آلِ مَيّة رائحٌ، أو مُغْتَدِ عَجْلان، ذا زادٍ ،وغيرَ مُزَوْدِ[٣]

وقد يستل الشاعر البصري عبارات موروثة من التراث الأدبي كما في قول الشاعر شفيع الحلفي:-

قالوا :الهوى تعبٌ يا طائراً قلقاً

حلّقْ بعيداً بكون كله أفق[٤]

في النص يستحضر الشاعر عبارة (الهوى تعبٌ) ،وهو تناص مع بيتٍ لأبي نواس:-

حامِلِ الهوى تعبُ يستخفه الطربُ[٥]

ومثل ذلك ما نجده عند الشاعر جمال الفريح في توظيفه للمورث الأدبي في قوله :-

يا دجلة الخير

---

١ - ينظر :القيثارة والقربان ،الشعر العراقي منذ السبعينات :١٧ .

* الرَّواح نقيض الصباح وقيل الرَّواح العشي ،وقيل الرَّواح من لُدن زوال الشمس إلى الليل، أما الغدو فهو خروج في غدوة النهار ،أي صباحاً ،ينظر :لسان العرب مادة (روح)و(غدا).

٢ - من طقوس المعنى :٨٠ .

٣ -ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق، حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي بيروت ط ١ /١٩٩١ :٦٨.

٤ - وجهاً لوجه معي :١٢ .

٥ -ديوان أبي نواس ،من السيرة والأقوال النادرة ،اعداد محمد عبد الرحيم دار الراتب الجامعية ،لبنان ،ط ١ /٢٠٠٨ :٤٨ .

لا تسألي عنا

فلا نزل في لسى

ولم نعد بخير[1]

لقد وظف الشاعر عبارة(يا دجلة الخير)ليخاطب نهر دجلة ،وهو بذلك يتناص مع قصيدة (يا دجلة الخير) للشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري ،والتي جاء فيها:-

يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقهُ

على الكراهةِ بين الحين والحين[2]

ويتخذ الشاعر مسلم حسب حسين من الموروث التاريخي مادةً لشعره ،فيقول:-

جاءوك يا وطني

أحفاد نيرون ،وهولاكو ،وابناء يهوذا الخائنون

فكم أراق القاتلون

على مدى الزمن

على ثراك من دماء[3]

استحضر الشاعر في النص شخصيات طُغاة من الموروث التاريخي ،وهم (نيرون ،وهولاكو، ويهوذا)* ،وهو يربط بين ما يحدث في العراق **من قتل وإراقة للدماء ،وما** حدثَ في الماضي على أيدي هؤلاء الطُغاة ،بيد أنه لا يقصد هؤلاء الطُغاة بذاتهم ،بقدر ما يشير إلى أحفادهم ،وابنائهم ،فقد أضاف هذه الشخصيات إلى الأحفاد لأنه أتخذ من هذه الشخصيات رموزاً للجبروت والطغيان، ويشير د. **علي حداد إلى سبب ورود مثل**

---

١ - جثث الأسئلة :١٢.

٢ - ينظر :ديوان الجواهري، الشاعر محمد مهدي الجواهري ،صححه وضبط بحوره، د .مرشد جعفر الداكي:٦٥٨.

٣ - مرافئ الذاكرة ،مسلم حسب حسين ،دمشق ، ط١ /٢٠٠٩ :٦٠ .

* نيرون :امبراطور روماني قمع الثورة ،التي اندلعت في اليهودية ،وقام بتدمير نيطس لأورشيلم ،وهولاكو القائد المغولي الذي دمر بغداد بعد سقوط العباسيين ؛أما يهوذا فيُقصَد به (يهوذا الأسخربوطي) ،أحد حواريي النبي عيسى (عليه السلام)،خان السيد المسيح وسلمه إلى أعدائه لقاء ثلاثين من الفضة ،ينظر :معجم الحضارات السامية ،هنري .س عبودي ،طرابلس ،ط ٢ /١٩٩١ :٨٧٠ .

هذه الشخصيات في الشعر العراقي الحديث ،أو المعاصر يرجع إلى الأوضاع السياسية التي عاشها الشعب العراقي **فيظل حكام اتخذوا العنف أسلوباً للتعامل مع الشعوب**[١].

ونجد الشاعر في موضع آخر من النص يكرر هذه الشخصيات ،لكن برؤيا أخرى إذ يقول :-

وتستفيقُ شهوةُ الدماء من جديدْ

وحشية المتحضرينْ

أحفادِ نيرونَ ،وقابيلَ ،وابناءِ يهوذا الخائنين[٢]

فالشاعر هنا يستحضر شخصية (قابيل)،بوصفه أول من سفك الدم على وجه الأرض.

ومن النماذج الأخرى للموروث الأدبي عند الشاعر البصري ،يشير البحث إليها **على** سبيل المثال لا الحصر (**سعياً ،الغول ،جحافل)**[٣]**،(يا دجلة الخير ،قفا نبكِ)**[٤]**(الصحراء تعرفني /لكني لا أمدحها/القرطاس كذلك يعرفني ،ومنذ داحس والغبراء ،عكاز رامبو لم عصا الحلاج)**[٥]**،(صحراء قافلتي وضلّت العيس/ يا حادي العيس)**[٦]**.**

---

١ - ينظر :أثر التراث في الشعر العراقي :٨١ .

٢ - مرافئ الذاكرة :٦١ .

٣ - ينظر :وسادة البلد المنهوب :٣٧، ٤١، ١٦٤ .

٤ - ينظر: جثث الأسئلة :١١، ١٣ .

٥ - ينظر: رحلة السماء السابعة ،منذر خضير ،عمان ،ط ١/ ٢٠١٢ :٢٦، ٦٠، ٨٠ .

٦ - ينظر: جنوب يبتكر المطر :٢٩ .

٢- الإداء بلغة التواصل اليومي (اللغة المعتادة المألوفة)* :-

بما أنَّ الشاعر هو ابن بيئته ، وهو اللسان الناطق لتلك البيئة ؛لذا نجده يتكلم باللغة التي يتكلم بها أبناء قومه حتى كادت اللغة الشعرية تقترب وتندمج مع لغة الكلام **المعتاد** عند بعض الشعراء المعاصرين ،وكما يقول عمران الكبيسي إنه "من النادر **أن تخلو لغة شاعر** من شعراء العراق المعاصرين من بعض الألفاظ العامية ،أو العبارات النثرية والتراكيب اليومية"[١]،**وقد تكون** هذه اللغة ذات جذور عربية **فصحى**،ولكن بسبب شيوعها وتداولها بين الناس **أصبحت لغة مألوفة متداولة** ،**أوقد** تكون ألفاظاً عامية ليس لها أصول فصحى يلجأ الشاعر إلى توظيفها بما يلائم حالته الانفعالية ،ويُشكل منها قيمة فنية[٢] .

وليست الدعوة إلى استعمال لغة الحياة اليومية بالجديدة ،وإنما هي جزء من معطيات المدرسة الرومانسية على خلاف المدرسة الكلاسيكية ،التي دعت إلى تقسيم الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة [٣] .

إنّ الشاعر البصري المعاصر يلجأ في بعض الأحيان إلى إيصال شعره– **وما** يحمله من هموم وقضايا- إلى أبناء بيئته بكلام **مألوف** ،فهو ينتقي الألفاظ السهلة والتراكيب المألوفة ،التي لا يشوبها التعقيد أو الغموض ؛لتصل إلى المتلقي بسهولة ويسر **دونَ تكلف وعناء** ،**بوصف إنّ وجود ألفاظ وعبارات في معجم الشعر البصري** لا يفهمها إلا المتلقي البصري ،لما لها من أثر كبير فيه لا يشعر بها أي متلقٍّ من

---

* يقصد **باللغة المعتادة** :لغة الناس المتداولة ،والتي تنبثق عن حياتهم اليومية ،بغض النظر عن كون الألفاظ والعبارات التي ترد في البحث ذات جذور موغلة في الفصاحة ،أو لا ،مع الإشارة إلى ذلك في مواضعها ،للاستزادة من هذا الموضوع ينظر :دير الملاك:١٧٤ وما بعدها

١ - **لغة الشعر العراقي المعاصر**:٥٦ .

٢ -ينظر :الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر:٨٠ .

٣ - ينظر :دَيرُ الملاك :١٧٢ .

البلدان الأخرى ،حتى وإن عَرَفَ معناها ،فإنه يكون خالياً من الأحاسيس التي تتوهج في مخيلة ابن البيئة ،التي عاش فيها الشاعر[1] .

لقد اسلهم الشعراء البصريين **اللغة** المحيطة بهم في اشعارهم ،سواء أكان التعبير بألفاظٍ عامية أم بكلام متداول عند أبناء بيئتهم ،أومن خلال السياق العام ليكّونوا **صورة** توحي **بالكلام المحكي** مثل ذلك ما جاء عند الشاعر عبد السادة البصري ،إذ يقول:-

رائحة الصندل ،مواويل الطواشّاتِ

حنينُ البحّارة، رقصاتُ الموج على الشاطئ

....

يا بنت البحر ،وسليلة رب الأمطار

وأخت الشط

عسانا..

نحصلُ منك على عهد يؤالف بين قلوب

العشاق

كنتِ .. على عهدكِ معشوقة كلَّ السّمار،

ومحبوبة

كل الفقراء!!

.....

ونصفق مأخوذين بنار الوجد ،حلي الشعر

وقومي،

.....

١- ينظر :اتجاهات نقد النص الشعري في مجلة **الأقلام** ،منتظر عبد الخضر ساجت ،رسالة ماجستير، كلية التربية، البصرة ،٢٠١٢: ٧٦ .

- **البلم العشاري تلقفنا مذوراً**

للآتين إليك يسامرهم

... .

أن يحفظهم من غول يتربص عند الباب!!

الماء المرشوش وراء الذاهب في سفر،

التعويذة ،دعوات الأم ،الحكمة ،الصبر،

حكايات الجدة ،نار الموقد في البرد،

مروحة الخوص

نقوط الحب [١]

في هذا النص ينساب الحس البصري كالنسيم ؛ليحرك أجزاء البيئة البصرية،ويرسم صورةً لذكريات البصرة **بألفاظ مألوفة عند المتلقي البصري** يحاول الشاعر لملمة أشتاتها من ذكريات الماضي ،ورسم خطوط عامة لصورته المستوحاة من البيئة مستعيناً بفطرته وصدق تعبيره عن الحياة التي يعيشها الشاعر ،وهو بذلك يجعل القارئ يعيش الحياة البصرية مع كل لفظةٍ ،أو عبارة يقرؤها ؛لأن في ذلك تسجيلاً أميناً للبيئة التي أنتجت هذا الشعر ،وعليه ترتسم أكثر خصائصهِ أصالة وعمقاً ،وتمثيلاً لمواصفات تلك البيئة[٢].

فعلى سبيل المثال نجد الشاعر يستحضر عبارة (رائحة **الصندل**)،و(**الصَنْدَل**)**شجر** طيب الرائحة ،تُصنع منه مراكب مسطحة لنقل البضائع وغيرها في الأنهار[٣]**،كما** يُصنع منه المشط الخشبي ،الذي كان يستعمله البصريون قديماً ،والذي يقول فيه الجاحظ "فأن ريحه طيبة والشعر سريع القبول"[٤]،ويستحضر الشاعر عبارة (مواويل

---

١ - هكذا دائماً ... : ٥٢-٥٩.

٢ -ينظر :التراث **الشعبي في الشعر العراقي** :١١ .

٣ -ينظر :صحاح المصطلحات العلمية والفنية مادة (صَنْدَل)

٤ - **البخلاء، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** (ت ٢٥٥هـ)،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،٥٣:١٩٨٠ .

الطواشات) ،والموال نوع من الغناء الشعبي ،أما الطواشات فيقصد بهنَ النساء اللاتي يَقمْنَ بجمع التمور وغيرها من الثمار ،ومن المعتقدات المتوارثة التي حفظتها الذاكرة البصرية ،نجد (الماء المرشوش وراء الذاهب في سفر) ،وهو معتقد شعبي عند العامة،يرشون الماء خلف المسافرين ،أو يرشون أقدام المسافرين تيمناً بعودتهم سالمين ,أو لطرد الشر عنهم ،وبعضهم يمزج الماء بالهيل فيرشه ،كما يرى عبد الكريم راضي جعفر ،حيث يقول (وفي الماء هيل يُرش على جبهة الدرب) ،وهذا متأتٍ من تأثير المعتقدات العراقية في تقديسها للماء بوصفه "عنصر الخلق في الفكر عنصراً يختزل الطقوس والعادات ويتغلغل متأصلاً في الأساطير والحكايات الشعبية"[١] ؛ لذا نجد انحسار الماء عند بعض الشعوب رمزاً كئيباً ،وعاملاً حقيقياً من عوامل الضعف والفشل[٢]، لقد كانت هذه العبارة ،وغيرها- مما استعمله الشاعر –مألوفة عند المتلقي البصري عَمن سواه ؛لأنها جزء من كلامه المألوف المستل من بيئته ،ومن ألفاظ وعبارات القول المحكي ،التي استعملها الشاعر لتصوير البيئة البصرية في النص السابق(واخت الثط /عسانا /كل السمار /طلع النخل/ولم الحناء /الرطب البرحي /حلي الشعر وقومي/ابواب الصاج /الشناشيل /بدبكات /الهيوة /الطياري /السامري /الناي /التوماني/احلام طفولتنا/في الكاروك /البلم العشاري/مروحة الخوص/ناقوط الحِب/الكورنيش /5 ميل ....)[٣]،"إن هذه الألفاظ والعبارات، هي ألفاظ وعبارات بصرية شعبية تعمل على صبغ" الشعر بلون محلي إقليمي خالص يصعب أن يتخطى حدود الإقليم الواحد"[٤]، لذا كانت هذه الألفاظ والعبارات أكثر عمقاً ودلالة وتلاحماً؛ لأنها من نتاج البيئة التي يعيشها الشاعر ،وهي بذلك تعمل على فتح هاجس إعادة الذكريات في العمل الشعري [٥]،الذي يقوم الشاعر على إعادة حكايته للأجيال ،فهو يقول في موضع آخر من النص :-

---

١ -مسلات الرمل قراءات ورؤى في التراث والحداثة ،د . محمد الأسدي ،اصدارات أتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة ،دمشق ،٢٠١٣: ٢٥٠ .

٢ - ينظر :التراث الشعبي في الشعر العراقي :١١١-١١٢ .

٣ - ينظر :هكذا دائماً ...:٥٢-٥٧ .

٤ - ينظر :اتجاهات الشعر العربي المعاصر:١٢٠.

٥ - ينظر :الشعر العربي الحديث في البصرة :١٦٥ .

فارقناشذى* البصرة

وجئنا اليوم نحكيهِ

فلا غابت ولا غبنا

ولا نسيت اغانيهِ(١)

ويكثر ورود عبارات الكلام المألوف عند الشاعر جمال الفريح منها ما جاء في قوله:-

آسفٌ يا بلادي

يا بلادي التي كنت يوماً

ملاذي – وهدأة بالي – ونوم العوافي(٢)

استعمل الشاعر عبارة (نوم العوافي)،وهي عبارة شعبية تتردد على ألسنة العامة - الأمهات خاصة ،وقد وظفها الشاعر ليصف بلادهُ ،التي كانت يوماً من الأيام – **بدلالة** كنت يوماً – ملاذاً ،وهدأة بال ،ونوم العوافي لأبنائها ،إذن يربط الشاعر هنا بين هذه البلاد وبين الأم التي تدعو لأبنائها بـ(نوم العوافي).

وفي نصٍ عنوانه (العزاء الأخير)يقول:-

ما عاد الواحد منهم

يعرف عنا شيئاً

غير الهارب... والغائب ...،والمات ،وطريق الصد وما ردّ(٣)

نجد عبارة (طريق الصد وما رد) ،وهو مثل شعبي أصله(درب الصد ما ردّ) وقد وظفه الشاعر ليضفي جواً من القلق ،والخوف ،والتوتر ،فضلاً عن ألفاظ(الهارب ،**والغائب، والمات**)،وما تحويها من دلالات القلق والتوتر ،لذا عمد إلى توظيف (طريق

---

* هكذا جاءت في المجموعة الشعرية ،والصواب :شذا.

١ - هكذا دائماً ... :٥٧ .

٢ - جثث الأسئلة :١٢.

٣ -م.ن :٤١ .

الصد وما رد)؛ليشحن الموقف بدلالات التساؤل والرهبة عن ما هيّة هذا الطريق ؟ وهل هو طريق الموت ،الهجرة ،الهروب؟ ،و بذلك قد يكون الشاعر موفقاً في توظيف هذا المثل ،الذي استله من أفواه العامة ،لكنه في الوقت نفسه أخفق في توظيف لفظة(طريق)عِوضاً عن درب ؛لأنه لو عَمَدَ إلى توظيف لفظة(درب)،لكان توظيفه أكثر تأثيراً وفاعلية عند المتلقي ،**ولاستطاع** إغناء الصورة ،وتكثيف العبارة بصورة أفضل من الصورة السابقة .

ومن الكلام المألوف نجد عبارة (العرقُ دسَّاس)عند الشاعر صبيح عمر في نصٍ عنوانه(عند أول الطريق ...نقطة الياسمين) ،إذ يقول :

أين تمضين ...؟

مجروحةً بالكأس

مطرزةً بضوء الياسمين

مجروحة بالكأس

يلتصق فيكِ العرق دسَّاس![1]

يتضح النص للقارئ أكثر، عندما يقرأ عبارة وضعها **الشاعر بعد العنوان**، وهو الإهداء ،إذ يقول :"إلى المرأة التي أسُتبيحَ دمها في شوارع البصرة" ،وقد استل الشاعر عبارة (العرق دساس)من كلام العامة ،وهي عبارة فصيحة مأثورة مستله **من قول الرسول**(صلى الله عليه وآله وسلم)"**تزوجوا في الحجر الصالح،فأن العرق دساس**"[2]،ولأن القول المأثور أو الشائع يصبح محكياً، لتكراره يومياً واعتياد الناس عليه،فإن كثرة استعمال هذه العبارة على ألسنة العامة ،أصبحت ذات نكهة شعبية **مألوفة** بين الناس **لا** سيما عندما تموت المرأة قتلاً-**لأي سبب** -تلتصق فيها هذه العبارة.

ونجد للأغاني الشعبية حضوراً عند الشاعر البصري، إذ نجده يضمن قصائده **مقطع** لأغنية شعبية متداولة بين العامة ، وهذا ما نجده عند الشاعر عبد الكريم

---

١ - وسادة البلد المنهوب :١٧٩-١٨٠ .

٢ - ينظر:مسند الإمام أحمد بن حنبل وبهامشه *منتخب كنز العمال* :ج٦/٣٩٤ .

الياسري، إذ يقول:-

أمي تلملم بعضها

وتلوذ بالسبع المثاني

وغناؤها إن غاب ردَّد

"سودة شلهاني"(١)

فقد وظف الشاعر عبارة (سودة شلهاني)،وهي مأخوذة من أغنية شعبية تتردد على السنة العامة ، وهي عبارة تعبر عن ندم وتقصير كثيراً ما ترددها الأمهات عند مرورهن بمأزق ،أو تعرض أحد أولادهن للأذى ،وقد أعطت هذه العبارة –سودة شلهاني – للنص رائحة فلكلورية شعبية عند المتلقي(٢)،وذلك لمجيئها بصورة عفوية،وبسيطة مرتبطة بالحالة الشعورية للشاعر ،فهو يوظفها بهدف الكشف عن معاناتهِ؛ بطريقة الكلام المحكي ،ومن ثمَّ فأن التعامل مع هذه العبارة ،لها أثرٌ في منح النص تجانساً وتفاعلاً مع المتلقي(٣).

ويدندن الشاعر جمال الفريح بكلمات شعبية متداولة ،إذ يقول :-

رحل. وها أنني دونه أضعت خطاي

أختفى وانتهى كل شيء

وعليّ المضيّ وحيداً

أدندن(جاوبني تدري الوكت)(٤)

نلحظ توظيف الشاعر لعبارة (جاوبني تدري الوكت)،توظيفاً كاملاً بلفظه ومعناه ،وقد وضعه بين قوسين ،إذ أن الشاعر أراد أن يصور وحدته ،وضياعه بعد رحيل صاحبه، وكأن القدر هو الذي اجابه ،وأخذ منه،فيقول في موضع آخر من النص:

---

١ -طقوس المعنى :١٤ .

٢ - ينظر :الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر:٨١ .

٣ - ينظر :التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث :٣٢ .

٤ - جثث الأسئلة :٧٩-٨٠ .

حكمة الله يا صاحبي . لا حكمة الأرض

وحكمتي[1]

ولم يتمكن الشاعر محمد محمد صالح من تخطي لغة الكلام المحكي المتداول في بعض نصوصه ،يشير البحث إلى بعض منها ،مثل ما جاء في نص عنوانه(المشتري) يقول:-

- **لو باعني حتى الغريب**

  ما باعني بفلسين

  ....

(وينك يالكلت عيناك

مو طبكن لياليها)[2]

ومثل ذلك ما جاء في قوله :-

"الطوب أقوى لو .. مكواري*"[3]

من هذا نخلص إلى أن لغة التواصل اليومي ،كان لها حضور ملحوظ في نتاج الشاعر البصري ،وفي هذا الموضع فإن النص قد لا يُفهم في بعض الأحيان على نحو دقيق ،إذا لم يكن القارئ على معرفة بتلك اللغة (المتداولة)- **في الشارع البصري أو العراقي**- ،ومع ذلك فليس من حق القارئ أن يحكم على تلك النصوص بالركاكة بدعوى جهلهِ لتلك اللغة[4]،ما لم يكن على دراية بها .

---

١ - جثث الأسئلة :٧٨ .

٢- الصورة الظلية :٦٤ .

* وهي أهزوجة رددها ثوار ثورة العشرين في العراق عام ١٩٢٠ ،وقد جاءت بصيغة أخرى (الطوب أحسن لو مگواري)،فكانت تلك الأهزوجة بمثابة المحرك الأساسي في اشعال فتيل الثورة ضد النظام الأستعماري، ينظر: الأهزوجة الشعبية ،فاضل السعدوني ،مجلة التراث الشعبي،ع١/١٩٧٠ :١٠٣.

٣ - الصورة الظلية :٧٠ .

٤ - ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر :١٢١ .

ثانياً :الأساليب الإنشائية :-

وردت في الشعر البصري أساليب إنشائية طلبية **فضلاً عن ورود لاسلوب الفي**[*]، سواء أكان ورودها في عناوين **النصوص** ،أم في بدايتها ،أم في المتن،**ومن خلال** استقراء المجاميع الشعرية المتوفرة لدينا، اتضح لنا هيمنة (الاستفهام **والنداء**)،وهذا إن دلَّ على شيء ،فإنما يدل على حيرة وتساؤل الشاعر البصري عن المجهول؛ لأن الحياة بالنسبة للإنسان العادي لُغزٌ يثير تساؤلات عِدة ،فما بالها بالنسبة للشاعر الذي يملك حساً شعورياً تساؤلياً عن كُلِّ شيء(متى ،كيف، مَنْ، لِماذا،...؟)،كما يقول الشاعر مسار رياض في نص عنوانه(اريد أن واشياء أخرى):-

أريد أن أكون كالأسماء في الكلام

أسماء الاستفهام

ماذا، متى ،وأين[1]

أو كما يُعبر عنها الشاعر عبد الكريم الياسري، في نص عنوانه(فحيح البوصلة)،إذ يقول :-

عُمْرٌ يطاردُهُ فحيحُ البوصَلة

وَالوَهْمُ يَشْتُمُهُ بحَفلةِ أسئِلَة

مِنْ أيْنَ أسْتَجْدي إجابة بعضها؟[2]

وقد يسأل الشاعر باستفهام إيحائي ،بعيداً عن الاستفهام المباشر التقريري، وهو بذلك يعمد لرسم صورة تساؤلية ,فقد يسأل الشاعر عن شيءٍ يعرفه ؛لكنه يريد إثارة

---

* يُقصَد بالأساليب الإنشائية الطلبة ،هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب ،ويشمل جملة الأمر ،والنداء ،والاستفهام ،والنهي ،و...فهذه الأساليب تُقضي بقيام حوار ذهني بين المبدع والمتلقي، وبذلك تتلون معاني النص ودلالاته ،حسب إمكانية استغلال هذه الأساليب وتوظفها **بشكل فني ،أما لأسلوب الأمر الذي** أشار البحث لوروده في الشعر البصري ،فهو من الأساليب الخبرية للجملة ،يُنظر: في هذه الأساليب وتقسيماتها :الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة، ط ٥ /٢٠٠١ :١٣؛وينظر :اللغة العربية معناها ومبناها ،تمام حسان ،عالم الكتب ،القاهرة ،ط ٤ /٢٠٠٤ :١٢٤ .

١ - جنوب يبتكر المطر :١٥٧ .

٢ -ما رَدَّدَتْهُ الأزقة:٣٥.

تساؤلات المتلقي ،وفي مثل هذه الحالة يمثل الاستفهام "سؤالاً مثاراً؛ليبحث عن إجابته **في متن النص الشعري ،أو في** الصورة المتشكلة في ذهن المتلقي، عبر حيثيات تصنعها القصيدة أصلاً ،ذلك ،أنها – القصيدة – ***تبحث دائماً عن الإجابة عن أسئلة*** يُثيرها الواقع الموضوعي ،والحاجة النفسية للشاعر"[1]،مثل ذلك الاستفهام نجده عند الشاعر كاظم اللايذ ،إذ يقول:-

لماذا أنتَ هكذا!؟

خافٌ ومرتجّ؟

وعلى أثوابك دائماً

ظلال لقع حمر

لا تراها إلاّ عيناك

.....

لماذا يخفق قلبك

عندما تسمع الطَرَقات على الباب؟

أو عندما يرن جرس التلفون؟

لماذا ينشفُ ريقُك

عندما تقترب من نقاط التفتيش

أو هندما تقف أمام مسجل الجوازات؟

ولماذا ترتعب

حينما يسألك أحدهم :ما أسمك؟

....

لماذا أنتَ هكذا؟

---

١ - أسلوب الاستفهام في شعر الجواهري دراسة بلاغية ،ونحوية ،وإيقاعية، محمود كاظم موات ،**رسالة** ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠١٠: ٨٦ .

أنتَ التي لم تؤذِ أحداً[١]

لقد تركت الظروف التي مرَّ بها العراق بعد عام ٢٠٠٣ استفهامات عدة جعلت الشاعر العراقي والبصري على السِواء يسأل عنها ويستفهمها ؛لعله يجد ما يُثلج صدره من إجابة شافية ،فلو تأملنا النص السابق ؛لوجدنا استفهامات الشاعر تتزاوج فيما بينها ؛لِتَلِد لنا نَتيجة حتمية ،وهي (خائفٌ ومرتجّ)،وهي نتيجة طبيعية لِظروف يعيشها الشارع البصري والعراقي عموماً بعد عام ٢٠٠٣م ،من انعدام الأمن وشيوع القتل والإرهاب، فالشاعر هنا يفتح النص بأسلوب طلبي يتمثل بأسلوب الاستفهام بـ(لماذا أنت هكذا) ؛لتهيئة ذهن المتلقي وإثارة انتباهه اشعاراً منه على أهمية ما سيطرق سماع المتلقي من استفهامات (لماذا أنتَ هكذا؟ لماذا ينشف ريقك ؟لماذا ترتعب؟.....)،ويُجيب الشاعر عن استفهاماته،باستفهاماتٍ أخرى من غير لجوئهِ إلى أدوات الاستفهام بل من خلال السياق يُفهم السؤال، و كأنه يفتعل السؤال افتعالاً؛ لقصد عقد محاورة بين الشاعر والمُخَاطَب ،وهذا النهج يَنسَجم مع رغبة الشاعر في إشراك القارئ فيما يُفكر به ويتَخيَله[٢] ،وكأنه يقول (لماذا أنتَ هكذا ؟،وأنت الذي لم تؤذِ أحداً!،ولا ...فلماذا أنتَ خائفٌ ومرتجّ؟).وهكذا يستمر الشاعر في استفهاماتهِ،واستفساراتهِ عن سبب الخوف ويستمر الآخر في الإجابة فهو يقول:-

أنا عابر الألفية الثالثة

على حد الخنجر[٣]

إلى أن يختم قولهُ بإجابة قاطعة ،تُفسر كلّ هذه الاستفهامات ،فيقول :-

أنا المواطن من الدرجة الأولى

في جمهورية الرعب[٤]

---

١ - أطارس حارس الزمن :٧٥ .

٢ -أسلوب الاستفهام في شعر الجواهري ،دراسة نحوية ،بلاغية ،إيقاعية :٦٠ .

٣ - أطارس حارس الزمن :٧٨ .

٤ -م ن :٧٩ .

ومما يُثير تساؤلاً عند المتلقي في كشف مفاتيح طلاسم الشاعر جواد الحطاب **ما نجده من** " اسئلة كثيرة يطرحها الشاعر في قصائده* على الرغم من قصرها؛ **لأن قصائده تحاكم الواقع الذي** يعيشه الشاعر، وتحاول التعليق عليه عبر بنية خاصة هي بمثابة بنية توقيع"[1]مثل ذلك ما نجده في نص عنوانه (كم تغضن قلب العراق؟) يقول:-

أنا لي وطن في وطني

فهل لك في وطني وطن..؟

؟؟؟؟؟؟؟

؟؟؟؟؟؟؟

؟؟؟؟؟؟؟[2]

يقع المتلقي في دوامة الاستفهام البَصَري ،فإلى جانب الاستفهام التقريري في(فهل لك في وطني وطن؟) نجد هذا النمط من الاستفهام ، إذ يلجأ الشاعر فيه إلى تركيز عَينَّي القارئ على بُنية مكانية محددة تتركز فيها علامات الاستفهام التي وضعها **الشاعر بدلاً عن الاستفهام** التقريري كنايةً عن اسئلة لا تُفصِح عنها اللغة المعتادة ،أو **ربما تُفسِر** علامات الأستفهام – التي يستعملها الشاعر عِوضاً عن **الكلمات**-بلاغة هذه الأسئلة ،فتحد من مساحتها التأويلية [3]،وبهذه التقنية يترك الشاعر الفاعلية البصرية للعين المتلقية ،أن تُشارك في فك شَفَرات النص التساؤلية.

وفي معجم الشعر البصري المعاصر العديد من الاستفهامات ،التي يوظفها الشاعر للكشف عما في دواخله من تساؤلات.

ولم يتوقف نتاج الشعر البصري على اسلوب الاستفهام، فقد حَملَ بين طياتهِ أسلوب النداء ،إذ أفاد منه الشاعر للتعبير عَمَّا يَدور في خَلَجات نفسهِ من صرخات ،يُنادي بها

---

* ينظر مجموعة الشاعر: إكليل موسيقى على جثة بيانو الصفحات :٩-١٦ ؛١٩ -٢١ ؛٤٢ ؛٤٤-٤٨ ؛٥٤-٦٧ ؛ ٧٠-٧١ ؛٨٠ ؛....إلخ .

١ - بنية التوقيع في قصائد (إكليل موسيقى على جثة بيانو) ،د .قيس كاظم الجنابي ،مجلة أفاق أدبية ،ع٢٠١٢/٣: ٢١.

٢ - إكليل موسيقى على جثة بيانو : ٨٠ .

٣ - ينظر:تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة:٥٦ .

كُلَّما تأثر وانفعل ،أو تحركت عاطفته وأُثِيرَ وجدانُهُ؛ لذا نجده يُنادي بأدوات النداء(يا،ايُّ،أيُّا، هيَّا ،وا)،أو قد يلجأ إلى أسلوب مجازي إيحائي ،ليُعبر عن تجربته الشعرية. ويزعم البحث من خلال استقراء المجاميع الشعرية المتوافرة إنّ **الشاعر** البصري أفاض في استعمال (يا ،أيُّها ،أيُّتها)،وهذا يعكس إحساس الشاعر بالوحدة والفقد تجاه واقعه المضطرب غير المستقِر، وما تَعيشه **ذات الشاعر من قلق وحزن واضطراب**، فهو ينادي ويبحث عَمَّا يُشاركه هذه الهموم والآلام ،ومن نماذج ذلك **ما** نجده عند الشاعر مسلم حسب حسين، إذ يقول:-

بغداد يا مدينة أغرقها الطغاة في الظلامْ

بغداد يا مدينة أدمنت الأحزان والآلامْ

....

اللهُ أكبر يا عراقْ

آواه يا شعب العراقْ

آواه يا شعب الخرافة والأساطير العتيقة[١]

وقف الشاعر يَندب بغداد ويرثيها بألم ولوعة ،لِما ألَمَّ بهِ من حزن تجاهها ،فهو يَفْتَتِح النص بنداء أسم بغداد ،بحذف حرف النداء ،وكأنه أرادها أنْ تنتبه من غفوتها ،ثُمَّ جاء بـ(ياء) النداء ،ليَصف غرقها في ظلام الطغاة ،وإدمانها الحزن،**وفي المقطع الثاني** يُكرر التقنية نفسها لكن بأسلوب مختلف ،فهو يأتي بـ (الله أكبر) ،وكأنه أراد من هذه **التكبيرة** أن تُنبه العراق وشعبه من غفلتهم ،وبعد هذا التنبيه يأتي الشاعر بـ(ياء النداء) وينادي العراق ،ومن ثُمَّ يُنادي شعبه بعد أن يطلق صرخة تفجع ولوعة(آواه) .

أما الشاعر علي الأمارة ،فنجده يُنادي الماء والنهر ،مُستَعيناً بـ (أيُّ) المضافة إلى هاء التنبيه ،فهو يَقول في نص (الحر بن يَزيد الرياحي):-

أيُّها الماء

كن شاهداً في مسار الظمأ

---

١ - مرافئ الذاكرة :٦٧، ٦٩ .

....

أيُّها النهر

كُن صوت حق على شفة الدهر

كُن للضحايا فماً

أيُّها النهر كُن مسلماً(١)

ويستقي الشاعر صالح فاضل من تربة العراق وحضارته ،صوتاً يرسم به (تعويذةٌ على صدر العراق الحبيب) إذ يُنادي :-

يا تُربةً ما ضيَّعتْ يوماً ودائعها

على رغم السنين

يا مهدَ أوّل هاجسٍ في الأرضِ

يا مستودع السرِّ الدفين

يا لوعةً نهفو إليها

كلما اشتدَّ الحنين.(٢)

وربما استطاعت الشاعرة إيمان الفحام، في مجموعتها الشعرية(نرجس ينام على حجر)الإفادة من أسلوب النداء بطريقة فنية ،إذ يجد البحث توظيفها لهذ الأسلوب في مستهل النصوص التي جاءت فيه* ،لكننا في الوقت نفسه نجدها تُحطم قيود النداء وتستغني عن أدواته وتؤثِر فعل الأمر(تَعالَ)المتماهي مع النداء في مجموعتها الأخرى في نص(القادم)تقول:-

تَعل

نمتطي صهوتنا

.....

---

١ - هواجس أصحاب الحسين :١١٨-١١٩ .

٢ - الأفق الأخضر ،صالح فاضل ،دار السياب ،لندن ،ط ١ /٢٠٠٩ :١٥ .

* ينظر:(مرثية القلب:٣٥-٤٤ لسناء:٤٧ ؛بداوة :٥٢ ؛كُنْ حليفي:٦٠؛تحنيط:٨٤ -٨٥ ؛ديك الفرح:٨٧) .

تعل...

نتقن حروفنا من جديد[١]

تحاول الشاعرة طي المسافة بينها وبين المنادى وبذلك فإنها لا تحتاج إلى مد الصوت بعيداً؛لأن المنادى قريب إليها ،لذا نجدها تستغني عن المنادى مثل(تعال يا فلان، أو تعال يا حبيبي) ،وتكتفي بفعل الأمر (تعال)،الذي يحمل بين طياته النداء.

ومن خلال ما أحصيناه من الشعر البصري، لاحظنا تصدر (ياء)**النداء في نداءات الشاعر البصري مع حضور واسع لـ**(أي)**المض**افة إلى (هاء)التنبيه، وربما يرجع سبب تصدر(ياء)النداء ؛لما فيها من المساحة الأدائية من خلال مدَّ الصوت بها بيسر وإمكانية التصرف بها لنداء القريب ،أو البعيد بإحلال القريب محل البعيد تفخيماً له ،أو أي غرض بلاغي آخر[٢].

وقد يجد البحث أنواعاً **أخرى من** الأساليب التي كانت ملجأ للشاعر البصري يُعبر من خلالها عن فكرة ما تَدور في خياله ، فنجد أسلوبيّ (الأمر،والنفي) *،يكتفي البحث **بمثل الأمر الذي جاء عند الشاعر أحمد العلشور في** نص(اخرجْ من منفاك)إذ يقول:-

ضعْ خلف متاريسي

شاجورك ،والخوذة، والخصر المارق

....

وترجل في قلب مذابحهم

ليحق لك الموت شهيداً

١- صعب نقامر بالياسمين :٦٩ .

٢ - ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى محمد عبد المطلب ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لبنان ،ط ١ /١٩٩٧ :٣٠٠ .

* للمزيد من الاطلاع على النصوص التي احتوت على هذين الأسلوبين يُنظر مثلاً: جنوب يبتكر المطر **النصوص(وجع الحروف**:٤٤،أنسيت أن الجرح أرقى:٤٧ ،الهيكل والرماد:١٠٠ ،**عدالة** :١٧٢ ،**النبي الورقي** :١٨٥ ،وصية حامل الراية:١٨٧ ؛وينظر: مجموعة ،يسقط الحديث في باحة اليد ،النصوص:(أخف من طائر. .أقى من باحة:٢٣-٢٧ ،في الظلمة الأكيدة للخان ٣١-٤٠ ،**السلوانات** :٥١-٥٣ ،قال الصخرة تتهجأ :٦١-٦٦ و....

كُنْ عرف العصر

لسلخ نور الصبح[١]

نلحظ الشاعر يستعين بالأمر، ليُثير الهمة والشجاعة عند المخاطب ،في مواجهة العدو ،فهو يطلب منه أن يترجل ،في المعركة ،ليحق له الموت شهيداً يزخر النص بأفعال الأمر (أخرجْ /ضعْ /ترجلْ/كُنْ/ أسلخْ /كبرْ/دَعْ /أغلقْ /أبصرها /ضَيقْ ...)

وإذا أنتقل البحث إلى نص أخر للشاعر ذاته نجد أسلوب النفي، يتجسد في نص عنوانه(لن أكون شاهدكم الأعمى)فيقول:-

حسبما تتّفقون.

أنا لست متّفقاً معي

لكنّ دمي

لم تبللْه أسماؤكم.

أنا قتيلكم والشاهد والضحية،

لم أبصمْ لكم

فقطعتُم يدي،

ولنْ أكون شاهدكم الأعمى[٢]

يلجأ الشاعر إلى تعدد أساليب النفي ،إذ ينفي بـ(ليس) في (لستُ مُتَفِقاً معي)،وقد لجأ الشاعر هنا إلى تقنية الانزياح ،أو العدول كما يعرفها أهل اللغة ،وهي تقنية لا تخلو من ذكاء في النسق الشعري[٣]،إذ أن مقتضى الظاهر في (لستُ مُتفقاً معي)،هو (لستُ متفقاً معك ،أو معكم) أي الاتفاق أو عدمه مع الآخر ،لكن الشاعر عَدَلَ عن ذلك ،وأزاح المعنى في نفي الاتفاق مع نفسهِ محدثاً هذه المفارقة في النص .ومن أساليب النفي

---

١ - لن أغير شكل موتي :١٣ .

٢- م ن :١١-١٢ .

٣ -ينظر :غبار السباع قراءات نقدية في نصوص شعرية ،د .عبد الرضا علي ،بيروت ،ط ١ /٢٠١١: ٢٠٦.

الأخرى عند الشاعر استعماله (لم ،لن)في (لم تبلله،لم أبصم لكم ،لن أكون شاهدكم الأعمى).

يتضح مما تقدم محاولة الشاعر البصري الإفادة من هذه الأساليب بما يتفق مع قيمه الشعورية والعاطفية في مختلف جوانبها ،إذا ما لاحظنا عمل هذه الأساليب في تحريك النصوص، التي تحويها من الهدوء إلى التوهج، فهي تعمل على إضفاء طابع الحركية على النصوص لأنها تكشف عن رغبة الشاعر في إسهام المتلقي في بعث هذه النصوص من جديد[1].

١ - يُنظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ،د .عبد الله محمد الغذامي ،الهيأة المصرية العامة للكتاب ،ط ٤ /١٩٩٨ :١٦ .

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

المبحث الأول:وسائل تشكيل الصورة الشعرية

المبحث الثاني: أنماط الصورة الشعرية

مهاد نظري :-

لم يغفل النقاد العرب القدامى مصطلح الصورة ،فقد أخذ حيزاً واسعاً من دراساتهم النقدية والبلاغية ،و" إن لم يتحدثوا عن الصورة كمصطلح فني إلا أنهم جعلوا المعنى بديلاً عنها" [١]؛أي أن مصطلح الصورة الشعرية بمفهومه الحديث - وأن كان مصطلحاً حداثوياً وافداً صِيغَ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي ،وما نتج عن ترجمتها -، له جذورٌ ممتدة في النقد العربي القديم ؛لأن المشاكل والقضايا التي يثيرها ويطرحها المصطلح الحديث موجودة عند النقاد العرب القدامى ،وأن اختلفت المصطلحات أو طريقة العرض[٢]؛لذا كانت لهم جهود لا تنكر في غرس بذرة مفهوم الصورة الشعرية ،فقد تناولها الجاحظ ،وقدامة بن جعفر ،والجرجاني، وغيرهم من النقاد العرب القدامى[٣]؛لكن الصورة عندهم لم تكن "إلا وسيلة لتوضيح المعنى متمثلة بالاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها" [٤] ،أي ما يُعرَف اليوم بالصورة البلاغية.

وبما أن المصطلحات الأدبية في تطور مستمر من ناحية المفهوم والدلالة ؛ لذا نجد مصطلح الصورة الشعرية شأنه شأن المصطلحات الأدبية الأخرى غير ثابت وفي تطور مستمر ،ومن الصعب إيجاد تعريف ثابت محدد له ،ومع ذلك ،فالصورة إحدى العناصر التي يقوم عليها البناء الفني للشعر، لا بل يعدها الدكتور علي عباس علوان "أخطر أدوات الشعر بلا منازع"[٥]،و" هي الأسلوب الوحيد القادر على كشف انفعال الشاعر ،وافكاره ،ورؤيته المتفردة "[٦]،وبها تتجسد أفكار الفنان

---

١ - دير الملاك :٢٢١.

٢ - ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،جابر عصفور ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،ط٣ /١٩٩٢: ٧.

٣ - ينظر :الحيوان الجاحظ ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ،مصر ،١٩٦٥م .،ج٣ /١٢٣ ؛نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح كمال مصطفى ،مطبعة الخانجي ،القاهرة ،ط٣ /(د ت) :٦٥ ؛دلائل الأعجاز ٥٠٨

٤ - الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة/٢٠٠٠-٢٠١٠شاكر هادي التميمي، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية لم١٦/ع١/٢٠١٣م:

٥ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ،د .علي عباس علوان، منشورات وزارة الأعلام ،بغداد ،١٩٧٥م :٤١ .

٦ - الطبيعة في الشعر العراقي الحديث :٢٤٢.

وعواطفه[١]، فهي" الميدان الذي تبرز فيه مقدرة الشاعر الفنية"[٢]. ويحاول الدكتور عبد القادر القط أن يضع الصورة في تعريف شامل، فيعرفها " على أنها الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[٣]،"حتى أصبحت معيار الشعرية ومقياس الجودة "[٤]،وينقل عبد الله الغذامي الصورة من كونها طرفاً من أطراف التشبيه -يُقصَد منها إيضاح المعنى وتأكيده -إلى حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحية من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض[٥] ؛لأن الصورة "هي التي تنقل ما في النفس من خواطر ومشاعر بصدق ودقة ،وتبرزه للغير"[٦].

وتكاد لا تُنكر جهود الدارسين في إشارتهم إلى العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة ؛إذ يلعب الخيال دوراً بارزاً في خلق الصورة وتشكيل أبعادها ،ويسهم في تجسيد الحالة الشعورية ،وتصويرها ، وكما يرى عبد القاهر الجرجاني "أن الشعر لا يقوم على أساس عقلي ٠٠٠بل هو تعبير عن العواطف والمشاعر وبومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال "[٧]،والخيال كما يعرفه الدكتور جابر عصفور هو "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن الحس"[٨] ،وهو في الصورة الشعرية ليس نسخاً ،أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياتهِ ،بقدر ما يدفع المتلقي إلى التأمل في واقعهِ ،من خلال رؤية شعرية[٩].

---

١ - ينظر:النقد الأدبي الحديث ،د .محمد غنيمي هلال ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،القاهرة ،١٩٧٣م :٤٤٢ .

٢ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :١٢٤ .

٣ - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ،بيروت ط٢ /١٩٧٨م:٤٣٥.

٤ - جماليات الصورة /من الميثولوجيا إلى الحداثة ،نظم عودة، بيروت ط١ ،٢٠١٣م:٣٥ .

٥ - تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي العربي ،المغرب ط ٢ /٢٠٠٦م.:١٤٨.

٦ - في النقد الأدبي القديم عند العرب، د. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم،القاهرة ط١ /١٩٩٨ :١٥٧ .

٧ - أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ،تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت ،ط١/ ١٩٨٨م.:٢٧٠.

٨ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :١٣ .

٩ - ينظر م ن :١٤ .

المبحث الأول: وسائل تشكيل الصورة الشعرية:

لقد أطلق الشعراء البصريون عنان أخيلتهم في الصورة الشعرية، متكئين على وسائل عدة في بنائها ،وهو ما سيتناوله البحث في هذا المجال ،إذ سيتناول :(تبادل المدركات / ترابط الحواس/ التضاد / اللون ودلالاته الشعرية/ التشبيه).

أولا:- تبادل المدركات

الصورة الشعرية معادل موضوعي للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر ،فهو يعمد إلى التصوير لنقل أحاسيسه ،ومشاعره تجاه الموقف الذي يرغب في تصويره للمتلقي ،وبما ان تصوير المشاعر "لا يتم إلا عن طريق الخيال"[١]، لأن الشعر يتجه أساساً لمخاطبة ملكة الخيال عند المتلقي[٢]،لذا نجد الشاعر يحطم قيود المعقول المعقول والمدرك بالحواس ، ويبني عالماً متميزا في جدته وتركيبه حيث يجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة [٣] بين مكونات الصورة الشعرية ،التي تجسد التجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر ،عن طريق إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ التي تشكل الصورة الشعرية. ومن هذه العلاقات (تبادل المدركات)،وهي إحدى وسائل بناء الصورة الشعرية فـ "من خلالها يتم تبادل الصفات المادية للمعنوية أو المعنوية للمادية"[٤]،أي أن الشاعر يحاول أن يضفي صفات منسجمة مع لحظة اتقاد الوجدان، معبرا عنها بلمسات سحرية ،فتجيء الصورة الشعرية محركة الجماد ،ومانحة المعنويات صفات مادية او بالعكس ،وقد تطغى الصفات الإنسانية على الصورة الشعرية فهي تتحرك وتبتسم وتغضب وتحاور[٥] أي ان الشاعر يقوم بنقل عالم الحقيقة والمنطق إلى عالم جديد يشكله خيال الشاعر ،كما يراه هو لا كما ينظر إليه المنطق والعقل .

ومن خلال إستقراء البحث للشعر البصري خلال المدة المدروسة لاحظ ميل الشاعر البصري لتقنية تبادل المدركات بوصفها إحدى عناصر تشكيل الصورة

---

[١] - البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر الإسلام ،حسين علي الموسوي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ، ٢٠٠٢: ٨٠ .

[٢] - ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي :١٠٢.

[٣] - ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:٨٣.

[٤] - محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري :١٨١.

[٥] - ينظر: رماد الشعر ،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د.عبد الكريم الكريم راضي جعفر ،دار الشؤون الثقافية العامة .آفاق عربية ،١٩٩٨: ٢٣٢ .

المفردة[1]،وسيقف البحث محللاً لهذه التقنية من خلال وسائل منها،(التشخيص ،التجسيد ،التجريد) .

١.التشخيص:- هو إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له ،كالأشياء الجامدة ،والكائنات المادية غير الحية ،أي هو جعل الجماد أو المجرد كائنا متميزاً **بالشعور والحركة** [2]، وهومن أساليب بناء الصورة الشعرية الذي يتميز بقوة تأثيره الجمالي لما له من طاقة إبداعية خلاقة في إخراج الأشياء من صورتها الوجودية ألمألوفة إلى صورة جديدة مغايرة للواقع [3]،**وتلعب الاستعارة دورا بارزا** في رسم الصورة التشخيصية "لكون التشخيص نوعا من الاستعارة "[4]،**ولذلك قال** الجرجاني فيها "فأنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ،والأعجم فصيحا ، والأجسام **الخرس** مبينة ،و المعاني الخفية بادية جلية ... **وأن شئت لطفت الأوصاف** الجسمانية حتى تعود روحا لا تنالها إلا الظنون "[5].

وقد التجأ الشاعر البصري إلى تقنية التشخيص في تشكيل صوره على نحو خاص ،لكي تتناسب مع وجدانه فهو يشخص صوره ويؤنسنها ليعبر عن شعوره وانفعالاته.

ومن ذلك توظيف الشاعر عبد الكريم الياسري التشخيص في بناء صورته الشعرية في قصيدة (سل الشمس)فهو يقول :-

وصلاة النخيل تعزف نهرا

يسكب العيد في ظلال الحيارى

والمواويل حين تنجب عرسا

فوق ملح الصحارى يركع الماء

------ ------- ------ ------

وعلى رملها الصباح يسمي

---

[1] - ينظر : محمد سعيد الصكار ،دراسة في فنه الشعري :١٨١.

[2] - ينظر :المعجم الأدبي :٦٧.

[3] -ينظر الشعرية العربية اصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ،مسلم حسب حسين ،دار الضفاف ،ط١/ ٢٠١٣م :٣٣٨ .

[4] - معجم المصطلحات الأدبية :٨٥ .

[5] - **اسرار البلاغة** في علم البيان:٣٣.

كل غيم ييسر الأمطارا[1]

نلحظ الشاعر هنا يؤنسن الموجودات ،ويعطيها بعدا انسانيا ،فقد شكل صورته الشعرية بالاتكاء على الموجودات المجردة بعد أن أضاف إليها البعد الإنساني ،فنجد (الصلاة /المواويل /الماء /الصباح)**موجودات مجردة عن الإحساس والشعور** لكن الشاعر سلب عنها هذا التجريد وأضاف اليها صفة الإحساس والشعور ،بدلالة **الأفعال** (تعزف /تنجب /يركع/يسمي) ،أي أن التشخيص هنا تحقق عن طريق **الفعل**[2]،فقد شخص (الصلاة)وأضاف إليها النخيل ،وخلق من اللفظتين صورة جميلة ،إذ جعل للنخيل صلاةً تُعزَف ،والعزف فعل إنساني ،لكن الشاعر ألصقه بـ (صلاة النخيل) لإعطاء الصورة بعداً جمالياً ، ويستمر الشاعر في رسم صوره التشخيصية لكن سرعان ما يُصْدَم أفق المتلقي ، ويُزاح عن المألوف ،عندما يجد الصلاة تعزف نهراً ،لأن المألوف الألحان هي التي تُعزَف ،**لذا حاول الشاعر** المزاوجة بين تقنيتي التشخيص والانزياح في بناء هذه الصورة .وشخص الشاعر (العيد) ونقله من الإدراك المعنوي إلى الإدراك الحسي ،وذلك بإسناده إلى الفعل الحسي (يسكب)،ويستمر الشاعر في رسم صوره (التشخيصية الانزياحية)-**إن صح** التعبير –فهو يشخص (المواويل بكائن حي (ينجب) والإنجاب من الأفعال الملصقة بالكائن الحي ،وهو يلجأ إلى تقنية الانزياح ذاتها **التي** استعملها **في المطر السابق** (المواويل تلد عرساً)،فقد أزاح ذهن المتلقي عن ماهية المولود الحقيقي. ويستمر الشاعر في تشخيص الموجودات ،فهو يؤنسن الماء ويجعله يركع ،والركوع فعل إنساني ،لكن الشاعر جعل الماء يركع على ملح الصحارى،ليرسم صورة متشظية من التيه والضياع ،لأن الماء يتلاشى مع الملح ويكون التلاشي أعظم عندما يكون الركوع فوق ملح الصحاري ،لأن الصحراء رمز السعة والتيه ، واعتمد الشاعر التقنية ذاتها مع (الصباح)فقد شخصه ،وأسند إليه صفة الكلام والنطق .

لقد عمد الشاعر في هذا النص، إلى إيجاد علاقة ثنائية في رسم صورة (تشخيصية انزياحية) ،فقد زاوج بين تشخيص الموجودات وبين انزياح افعالها عن المألوف ،كما زاوج الشاعر بين حاستي السمع والبصر في إدراك صوره الشعرية (تعزف)فعل يُدرَك بحاسة السمع ،أما (يسكب) **ف**فعل يدرك بحاسة البصر وهذا ما نجده في (المواويل /تنجب)و(الصباح/يسمي).لقد أسهمت هذه التشخيصات والإنزياحات في إثراء الوظيفة الشعرية ،وتنشيط ملكة الخيال عند المتلقي

---

[1] - **من طقوس المعنى** :٧٨.

[2] - قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي ،حميد يعكوب الموسوي، دكتورا ،كلية التربية للعلوم الإنسانية ،البصرة ،٢٠١٣ :١٨٩

،وتحريضها للإسهام بإعادة إنتاج النص وتأويله ،ورسم **صورة تجسد الحالة** الشعورية للشاعر[١] ,لذا كانت وظيفة التشخيص هنا هي إعادة تشكيل اللغة ،**ومنح** اللفظة المفردة معاني جديدة مستوحاة من اقتران لفظتين منقولتين من عالمين مختلفين ،وهو ما يساعد ،على توثيق عرى التواصل الوجداني بين المتلقي والمبدع تخيلياً[٢].

ونجد حسن هاني يعمد في بناء صوره على التقنية ذاتها ففي قصيدة (هنا حيث لا تشرق الشمس)يقول :-

ظلالهم تنسلُّ عبر الممر الآخر ...

تخشى من قاماتهم الرعود

وتستفيق نواياهم في الشمس!!

يخاطبهم اعمى ..

في يده عصاً

تأكل التراب!

في دمهم ترسم :

لوحة إقسلم...[٣]

شَكّلَ الشاعر صورته الشعرية من خلال إيجاد عالم متحرك ذي أبعاد حية ،مستعيناً بأفعال أكثر التصاقاً بالإنسان عن غيره مثل (تنسل /يخشى /تستفيق /تأكل /ترسم) نجد هذه الكلمات، كلمات حركية نقلت في ذاتها صورة في ذهن المتلقي ،يجعله يتخيل أبعاداً صورية، تنقلها **هذه المفردة ،قبل ان تتشكل مع الكلمات الأخر صورة أكبر**[٤] ،فقد رسم صورة الظلال وهي تنسل عبر الممر الآخر. أي جعل ظلالهم تتحرك بإرادتها ،وهو فعل إنساني ،وشخص الشاعر الرعود ،وجعلها

---

١ - شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي ،فاضل ثامر ،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ، ط١ /٢٠١٢م:١٤٥.

٢ - ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث القدي والبلاغي:٢٤٥.

٣ - جنوب يبتكر المطر :٥٩ .

٤ - ينظر : بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية إلى نهاية عام ١٤٢٢هـ القضية الفلسطينية أنموذجاً ،عبد الرحمن المحسني ، اطروحة دكتوراه ،جامعة ام القرى ،مكة المكرمة،٢٠٠٥م :٢٠١.

تخشى من قاماتهم ،والخشية والخوف من الأفعال الملصقة بالكائن الحي ،ويستمر الشاعر في رسم صورة تشخيصية أخرى ،فهو يشخص الجماد (العصا)ويضيف إليها صفات إنسانية ،فقد جعلها ذاتاً متحركة حركة الإنسان تشعر وتحس مثله تماماً إذ جعل العصا تأكل وترسم .

ويستحضر الشاعر منذر خضر التشخيص في صوره إذ نجده يشخص الماء ويخرجه من حيز الموجودات المادية إلى حيز الكائن الحي الذي يلبس ثوب الآباء ففي قصيدة (بهجة الشعر) يقول :-

لبس الماء ثوب آبائنا[١]

ومن خلال استقراء البحث للشعر البصري خلال المدة المدروسة وَجَدَ أشكالاً عدّة للصور التشخيصية تدور في فلك الصور الكلية للنصوص المدروسة مثل (**تأتي البصرة سفراً في الخيال[٢] ،تتجول الشوارع بي ،يسلمني شارع لزقاق[٣] فأسفلت سنبلة[٤] ،وكلما قالت الأوجاع[٥] ، أذهبي يا عيني وابحثي[٦]، راحت راحت أعينهم ترسم[٧]...)**

٢- التجسيد:- التجسيد في علم اللغة "هو تسمية المعنوي بما هو حسي ،أو وصفه ،أو تشبيهه "[٨]،وهي تقنية يلجأ إليها الشاعر في جعل المعنوي حسياً حيث ينقل المعاني من خبايا العقل في جسد شيئي يُدرك بالعيون أي هو "نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية "[٩] .

وثمة أراء لا تفرق بين التشخيص والتجسد حيث ترى التشخيص والتجسيد يحملان معنى واحداً ،لكن التشخيص غير التجسيد ،فهو أعم من التجسيد ، فكل تشخيص تجسيد ،وليس كل تجسيد تشخيصاً، والتجسيد (تقديم المعنى في جسد شيء

---

١ - رحلة السماء السابعة : ٢٢.
٢ - ينظر :وسادة البلد المنهوب :١٦٨ .
٣ -ينظر: بصفيري أضيء الظلمة :٣٧.
٤ - ينظر: لن أغير شكل موتي :٤٤.

٥ - ينظر: من طقوس المعنى :٤٦.

٦ - ينظر :دائماً في صباح العالم ،عادل مردان، دمشق ط١ /٢٠١٢ :٣٠.

٧ - ينظر: هكذا دائماً ..:٦٤ .
٨-قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،إميل يعقوب ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط ١ /١٩٨٧م :١١٠ .

٩ - المعجم الأدبي :٥٩.

محسوس) أما التشخيص فهو الذي ترتفع فيه الأشياء إلى **مرتبة الكائن الحي الذي** يتميز بالشعور والحركة والحياة [1] ، **وقد لجأ** الشاعر البصري إلى تقنية التجسيد لرسم معالم صورته الشعرية ؛لذا نجد الشاعر كريم جخيور يجسد (الأماني والأحلام) ،وهي من المعـنويات في قصيدة (للأرجوان رائحة واحدة) ،إذ يقول :-

للعيون إيقاع الأرجوان

مثلما

للأماني صليل الخطى

نعد أحلامنا في الصباح

مساء

نفرد لها شمعداناً [2]

في هذا النص نلحظ الشاعر جسد الأماني وهي من المعنويات في جسد شيئي يدرك بالحواس ،فجعل للأماني صليلاً، والصليل هو من الأشياء التي توصف بها الماديات الشيئية ،مثل صليل السيوف والذي يدرك بالسمع .وما جعله الشاعر للأماني نجده ذاته في الأحلام إذ جسد الأحلام وهي من المعنويات وأكسبها صفة شيئية ملموسة ،إذ يقوم بـِ عَدّ الأحلام صباحاً كما يجسدها في جسد لكي يفرد لها **شمعداناً في المساء.**

ويستعين الشاعر عبد الكريم الياسري بتقنية التجسيد في رسم صورته الشعرية في قصيدة (لون الزهور)يقول :-

لون الزهور إذا إنزوى

ينساب في الطرقات أحلاماً

يفسرها الوجع

ويعسكر الهذيان

---

[1] - ينظر: المعجم الأدبي(تجسيد)٥٩ ،(تشخيص)٦٧؛و ينظر: الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي **دراسة** دراسة في الرؤية والاسلوب ،جمال علي زكي بسيوني ،اطروحة دكتوراه ،آداب ،جامعة الزقازيق ،٢٠٠٨م . (الهامش):٢٤٨.

[2] - خارج السواد ،كريم جخيور ،إصدارات ج،ط١ /٢٠٠٦ ،١٧-١٨.

وتزدحم المنافي

تغضب النجوى

ويبتسم الفزع

....

تتسلق الأوهام

....

تذوب جدران الحياء،

تغيب أركان الورع[1]

فقد رسم الشاعر صورته الشعرية من خلال تجسيد المعنويات ،وإعطائها بعداً محسوساً ،وذلك بإضفاء صفات تتعلق بالكائن الحي ،فنجده جسد المفاهيم والمعنويات (الوجع /الهذيان /النجوى /الفزع/الأوهام /الحياء /الورع/) بإضفاء صفات الكائن الحي وجسَّدها في الأفعال (يفسرها /يعسكر /يبتسم/تتسلق)،وقد جعل للحياء جدراناً تذوب مثلما جعل للورع أركاناً تغيب .

ونجد الشاعر علي الأمارة يجسد الشجاعة ,ويجعلها في جسد شيئي ملموس إذ يقول:-

زرعت بذور الشجاعة فينا

وها نحن نحصدها في المسير

تحت راية سبط النبي[2]

إذ جسد الشاعر الشجاعة ،وجعل لها بذوراً تُزرَع ،وتُحصَد في المسير ، فصّور الشجاعة التي زرعها ابو ذر في نفس مولاه جون ،وهو يحصدها الآن تحت راية سبط النبي (صلى الله عليه وآله وسلم).

ومن الصور التجسيدية عند الشاعر البصري على سبيل المثال لا الحصر:-

---

[1] - الأقلام لا تصدأ:٩٠-٩١.
[2] - هواجس أصحاب الحسين:١٢٩.

(تحزرلس الثلك[١] ،يقفز سياج الشعور[٢] ، أعشاب أحلامي[٣] ، عن فكرة يطاردونها بخناجرهم[٤] ، النسيان يبتلع أحلامنا[٥] ،ورحت أجمع طوابير انكساري[٦] ، رضع الحزن من ثدي الأرض[٧] .

٣-التجريد: هو فكرة أو صفة تجرد الشيء المحسوس (المادي) عن ماهيته الحقيقية التي توجد فيه، وإضفاء الصفات المعنوية عليه[٨]،أي هو "استخراج الماهيات ذهنياً من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الكلية الشاملة "[٩] ،وبناءً على ذلك يقوم التجريد على منح المادي صفة معنوية[١٠] ،ويعد التجريد من التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر في رسم صورته الشعرية ،والتي تسبغ على الأثر الشعري نوعاً من الغموض والتعميه[١١] و"لولا هذا التجريد لما استطاع الشعر أن يصور الأشياء على غير ما هي عليه"[١٢]

ومن نماذج التجريد عند الشاعر البصري قول مؤيد حنون :-

توطأت مع جدار كشر عن قسوته

.....

وفيك من طلاقة السيف

.....

واحتشد الزلن

---

[١] - ينظر :الأقلام لا تصدأ:٢٠.

[٢] - ينظر :إنشاد حامل الجمر عادل مردان ،عمان ط١ /٢٠٠٨ :٦١.

[٣] - ينظر :بصفيري أضيء العتمة :١٠٤ .

[٤] - ينظر :يسقط الحديث في باحة اليد :٥٥.

[٥] - ينظر :جنوب يبتكر المطر:٥٣.

[٦] - ينظر: صعب نقامر بالياسمين :٤٠.

[٧] - ينظر :هكذا دائماً...:٩٢.

[٨] - معجم المصطلحات الأدبية واللغوية:٧٧.

[٩] -المعجم الأدبي :٥٩.

[١٠] - ينظر اسرار البلاغة :٣٣ .

[١١] - ينظر المعجم الأدبي :٥٩.

[١٢] - مفهوم الشعر دراسة في التراث القدي ،جابر عصفور ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ط ٥ /١٩٩٥ :٣١٩.

.....

ودارت الكؤوس[1]

في هذا النص حاول الشاعر رسم صور تجريدية ،عن طريق إيجاد علاقة معنوية بين (المعنوي والمحسوس)، فنجد المدركات الحسية (الجدار/السيف /الزان/الكؤوس)قد أُخرِجَتْ من حيز المادي المحسوس إلى حيز المعنوي من خلال اختزال الصفات المادية ،وإضفاء الصفات المعنوية، فنجد (التوطؤ /القسوة) من الصفات المعنوية التي أضيفت للجدار (المادي) من أجل رسم صورة مجردة ذات قيمة فنية وجمالية ،ومثل ذلك استعان الشاعر بالصفات والأفعال المعنوية فقد جعل الطلاقة للسيف ،وجعل الزان يحتشد ويتجمع ،مثلما جعل الكؤوس تدور.

ويستعمل الشاعر جواد الحطاب التقنية ذاتها في رسم الصورة المجردة في قوله :-

كؤوس هرم

امتط النعاس عن الغزالة[2]

إذ لجأ الشاعر إلى المزاوجة بين التجريد والتجسيد في رسم الصورة الشعرية ،ففي البطر الأول وصف المادي المحسوس (الكؤوس) بالهرم ،وهي من الصفات المعنوية التي يوصف بها الكائن الحي، إذ نجد لفظة الهرم تحرف ذهن المتلقي في رسم الصورة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بين (الكؤوس والهرم) ،(المادي والمحسوس) ،وفي البطر الثاني رسم الشاعر صورة تجسيدية من خلال إضفاء الصفة المادية للمعنويات ،فقد استعان بالفعل (امتط) –وهو مادي محسوس – للمعنوي (النعاس).

ويجرد أحمد العلشور (الرصاص)من ماهيته المادية المحسوسة إلى المعنوية المجردة وذلك بإضفاء صفات معنوية فهو يقول:-

يبتكرون ...؟

الرصاصات خجلى

.....

---

[1] - يسقط الحديث في باحة اليد: ٤٣-٤٤.

[2] - إكليل موسيقى على جثة بيانو :٤٣ .

من وجهة نظر الرصاص[١]

حاول الشاعر خلق الصورة المجردة عن طريق إيجاد علاقة بين (الرصاص/الخجل) مستعيناً بتركيب كلمتين ،و هوما يُعرَف بالتركيب الوصفي[٢] ، إذ وصف الشاعر الرصاصات بالخجل ،وهو من الصفات المعنوية ،ومثلما جعل الرصاصات خجلى جعل لها وجهة نظر.

ومن الصور المجردة الأخرى في الشعر البصري (**مرمر يتحدث كل اللغات /منحته المعابد حكمتها**[٣]**، الجسور تهرم** [٤] **،يعذبها المصباح**[٥] **،رصيف تمشى نحو ضحكتنا**[٦]**.**

ثانيا :- ترابل الحواس :- هي تقنية جمالية يلجأ إليها الشاعر في بناء صورته المفردة ،وهو يعمد إلى خلع "وظيفة حاسة على حاسة أخرى كأن يسمع بالعين ويرى باللسان ويذوق باللمس"([٧]) ومن خلال هذه التقنية يمكن أن تُنقَل ألفاظ وصفات متصلة بعالم معين من عوالم الحس –كالسمع ،أو البصر ٠٠٠ من مجال إلى مجال آخر من مجالات الحس ،وهو يُعد ضرباً جديداً من المجاز إذ ينقل اللفظ من عالم من عوالم الحس إلى عالم آخر[٨]،وهكذا "ينمي الشاعر وظائف جديدة للحواس ويتفاعل معها بصورة مجازية[٩] ،فأصل العين تنظر ولا تشم ، والأف يشم ولا ينظر ،واليد تلمس ولا ترى ،وهكذا؛ لذا نجد الصورة الشعرية التي يكون عمادها المجاز غالباً ما تبحر في الابتعاد عن الوضوح إلى الغموض وينتفي فيها الترابط العقلاني من أجل تصوير الحالة العاطفية ألتي يريد الشاعر تقديمها[١٠].

وقد شاع استعمال تقنية ترابل الحواس كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر البصري ،وأغلب النماذج التي كتبهاشعراؤنا في هذا المجال كانت تدور حول حاستي السمع والبصر ،ولم يقتصروا على هاتين الحاستين ،فقد

---

[١] - لن أغير شكل موتي :٣٥.
[٢] - ينظر: بنيةشعر التفعيلة في السعودية :٢٠٥.
[٣] - ينظر: أطراس حارس الزمن :٩، ١٢
[٤] -ينظر :بصفيري أضيء الظلمة :٩١ .
[٥] - ينظر: نرجس ينام على حجر ،إيمان الفحام ،دمشق ،ط ١ /٢٠١٢م :٩ .
[٦] - ينظر: تمرد الماء :٦٩ .
[٧] - ينظر :الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٧م :٤١٥
[٨] - ينظر: الأدب وفنونه د .محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،القاهرة :٤١ .
[٩] - ينظر:شعر رشدي العامل دراسة موضوعية فنية:١٣٠ .

[١٠] - ينظر: دير الملاك :٢٤٦.

أشركوا الحواس الأخرى ، ومن نماذج ذلك ما جاء عند الشاعر شفيع الحلفي في قوله :-

كم حاول البحر إنتهاك ضفافه

وعيونه للحب تضحك مشرعةْ[1]

نجد ترابط الحواس في قول الشاعر (وعيونه للحب تضحك مشرعةْ) ،فقد حاول الشاعر رسم صورة تراسلية استطاع من خلالها نقل انفعالاته الشعورية واستفزاز المدركات الحسية للمتلقي ،وذلك من خلال سلب الوظيفة الأصلية للعين ،وهي البصر وإعطائها وظيفة أخرى وهي الضحك ،وهو مدرك بالسمع .فقد عمدت تقنية ترابط الحواس هنا إلى تنشيط الخيال وإزاحة رتابة التعبير عن المألوف ،وهي التي فعلتْ أفق الانتظار ،مما جعلت المتلقي في عالم جديد من الإمتاع[2]

كما نرى أن الشاعر ،اعتمد في رسم الصورة الشعرية على تقنيات عدة ،وهي (التشخيص/الرمز/الترابط) فبعد تشخيص البحر وإعطائه بعداً إنسانياً بدلالة (الإنتهاك /العيون)، جعله رمزاً للعدو الذي يريد انتهاك ضفاف النهر ،والأخير – النهر- رمز للوطن المنتهك المحتل ،وعلى الرغم من انتهاك الوطن من قبل العدو (البحر)ولكن عيون الوطن تبقى ضاحكة للحب وهي صورة تراسلية .

ولم تبخل الشاعرة بلقيس خالد على المتلقي في ترابط الحواس ،وإنما تهب حاسة السمع للعين فهي تقول :-

للعين

تنازلت

عن

دورها

الأذن ،

...

---

[1] - تمرد الماء :١٠٢ .

[2] - ينظر :شعرية المغايرة دراسة لنطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب ،أياد عبد الودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ط١ /٢٠٠٩م:١٥٤ .

الناس

يتحاورون

بالعصا[1]

في هذا النص تُفيد الشاعرة من ترابط الحواس ،عندما تهب حاسة من الحواس –وهي حاسة السمع (بدلالة الأذن)-وظيفتها لحاسة أخرى –وهي حاسة البصر (بدلالة العين)- ،وبعد تمهيد الشاعرة لهذه الصورة، تعمل على رسم معالم الترابط في قولها (الناس/يتحاورون /بالعصا)في (المحاورة)حديث يتبادل أطرافه الناس، وهو يدرك بأداة السمع (الإذن) ،لكن الشاعرة جعلت الناس يتحاورون بالعصا ،والتي تدرك بحواس أخرى مثل البصر أو اللمس ،وبذلك استطاعت الشاعرة إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ تقود إلى خلق صوري جديد ليس على مستوى الدلالة الوظيفية ،والمعنوية المعروفة عند المتلقي فحسب ،وإنما على مستوى الدلالة النفسية[2]،وهي تعبر عن الانفعال النفسي والوجداني عندما تصور واقعاً مأساوياً يعيشه الناس ،وذلك بابتعادهم عن لغة التفاهم والحوار إلى لغة العصا والعنف .

وتستمر الشاعرة في اتكائها على الترابط في قولها:-

رأيت زوجين

يتحاوران

بالعصا

والعين

تضحك[3]

نجد الترابط في (يتحاوران/العصا)،(العين/تضحك) ،وتختم الشاعرة النص بصورة تراسلية أخرى في قولها :-

وقفت

---

[1] - بقيةشمعة :قمري :٦٣.

[2] - ينظر الاغتراب في الشعر العراقي :١٠٤.

[3] - بقيةشمعة :قمري :٦٦.

العصا

مقلة

بالأنين[1]

نجد الترابط بين لفظتي (العصا /الأنين) ،وهو ترابط حاصل بين حاستي السمع والبصر.

ومن النماذج الأخرى للترابط عند الشعراء البصريين ،على سبيل المثال لا الحصر (الضحكة في العينين: **بلادي**[2]،للعيون إيقاع **الأرجوان**[3]،**حلوي ومري شاحبان**[4]،**لماذا يكسرني نوحك**[5] ،**والآن تمضغ العيون بذاعةً** [6] ،**الصمت الأزرق** [7].

ثالثا :- التضاد:- ويقال له المقابلة والتطبيق والتضاد ،والتكافؤ، ويعني في اللغة (الموافقة) ،وهو في البلاغة الجمع في الكلام بين متضادين ،أي معنيين متقابلين في الجملة ؛بأن يكون بينهما تقابل أو تنافٍ ولو في بعض الصور سواء أكان التقابل حقيقياً أو اعتبارياً[8] ،وفعل التضاد في الأنسان لا يمكن إغفاله ،فهو مرتبط به منذ الولادة ،وهو يعني له الحياة ،والموت ،والشر والخير، والليل والنهار[9] ،والأصل في مبادئ العقل الانساني ذات الصبغة المنطقية يقتضي عدم التناقض ،أي عدم جواز اجتماع نقيضين في شيء واحد في آن واحد ،لكن هذا المبدأ يتلاشى في الشعر؛ لان "الارتباط الغير متوقع لا يمكن انقاده في الشعر"[10] ، بوصف أن

---

١ - بقية شمعة :قمري :٦٨ .
٢ - ينظر: إكليل موسيقى على جثة بيانو:١٠٩

٣ - ينظر: خارج السواد :١٧.

٤ - ينظر:طقوس المعنى :١٥ .
٥ - ينظر: نرجس ينام على حجر :٤٥ .

٦ - ينظر: لا شيء يتبعني سواي :٩٩ .

٧ - ينظر: الصورة الظلية :٥٨ .

٨ - ينظر :المعجم الأدبي :١٦٢ ،وينظر :معجم البلاغة العربية مج١،د. بدويطبانة ،دار العلوم للطباعة والنشر،١٩٨٢ :٤٤٧؛وينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،د .أحمد مطلوب ،مطبوعات المجمع العلمي العراقي ،بغداد ،ج٣ /١٩٨٧م :٣٣٧.

٩ - ينظر الصورة الفنية معياراً نقديا :٣٩٤.

١٠ - التفسير النفسي للأدب ،عز الدين إسماعيل ،دار العودة ،بيروت ط ١ /١٩٩٦ :٧٠ .

الشعر له عالم وواقع تحكمه قوانين خاصة مغايرة ،إذ أن خيال الشاعر يتخطى قوانين الواقع ويحطمها ،ليخلق عالماً متوازناً وهادئاً نفسياً ،فهو يعمد إلى إيهام النفس وإيهام المتلقي بأن ما يقوله هو الحقيقة ،بينما الواقع خلاف ذلك ،لذا نجد الشاعر يلجأ إلى أسلوب تأليف المتباينين المتناقضين ،ويجمع الأضداد في صورة شعرية واحدة[1].

وقد لجأ الشاعر البصري - شأنه شأن الشاعر العربي-إلى هذه التقنية بشكل كبير لكي يعكس حالات نفسية متناقضة يعيشها مستمدة من الصراع والتصادم في الواقع الانساني بين الخير والشر ،والحب والبغض، الموت والحياة ،والنور والظلام .

ومن نماذج الصور الشعرية المبنية على تقنية التضاد ،ما جاء عند الشاعر عبد السادة البصري في قوله :-

أليس كل هذا من أجله

إنه الصديق العدو

الناكر الشاكر

المتذكر النسي

البعيد القريب

الأسود الأبيض

الصافي العكر

السالب الموجب

الذي يعيش معنا وفينا[2]

نلاحظ في النص عدة تراكيب تحتوي على متضادات معنوية وحسية ،يحتوي كل تركيب على عنصريين متضادين (الصديق/العدو) (الناكر /الشاكر) (المتذكر /النسي) (البعيد /القريب) (الأسود / الأبيض) الصافي /العكر) (السالب /الموجب) (معنا /فينا) وقد أدى تجمع هذه العناصر المتضادة إلى خلق لوحة فنية بالغة التأثير

---

[1] - ينظر :الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها :٣٣٦ -٣٣٧ .

[2] - هكذا دائماً :٩٧ .

في نفس المتلقي ، تعبر عن مشاعر متضادة ومضطربة وأحاسيس غاضبة مبهمة لدى الشاعر نتجت عن تلك المشاعر صورة تضادية صريحة مباشرة من ناحية اللفظ والدلالة ،لكن سرعان ما نجد الشاعر يضع حداً لهذه التضادات ويوصد الباب أمام أفق تفكير المتلقي عن ما هية هذا الشيء الذي يحمل كل هذه التناقضات فهو يصرح ويقول :- إنه (الكرسي)* .

ويعمد احمد العلشور في بناء صوره الشعرية على هذه التقنية في قوله :-

فأنا آخر القتلى

وأول من قتل

حينها

إندملت كلُ جراحاتكم

لما إنهمرت جراحاتي

إتفقنا

. . . . . .

وانتم تعلون وتهبطون

وتشتعلون وتطفئون[1]

إذ نجد الثنائيات الضدية قد اسهمت في بناء صورة ذات أطراف متناقضة، تتجسد في (آخر × أول)،(اندملت ×انهمرت)،(جراحاتكم ×جراحاتي)،(تعلون ×تهبطون)، (تشتعلون ×تطفئون)،ومن خلال التضادات الموجودة في النص لستطاع الشاعر أن يرسم في ذهن المتلقي صورة صراع نفسي تعبر عن مشاعره المبهمة ،وأفكاره المتناقضة ،حيث وظف الشاعر التضاد في رسم صورة ساكنة للقتيل ، بوصف إن الآخر هو نهاية الشيء ،والقتيل قد سُلبت منه الحركة والروح ، فهو أخر القتلى وأول من قُتل ،أي أنه القتيل الوحيد بينهم ،وهكذا يستمر الشاعر في لستفار التضاد في رسم الصورة الشعرية ،فنجد التضاد والتناقض بين (اندملت

---

* من خلال السياق العام للنص يتضح إنَّ الشاعر استعمل الكرسي رمزاً للسلطة، يُنظر: قصيدة (ليس سوى الكرسي):٩٥-٩٨ .

[1] - لن أغير شكل موتي :٩ - ١٠ .

×انهمرت) ليس فقط في الدلالة المعنوية بين اللفظتين ،وإنما من ناحية الحركة والسكون ،فعندما قُتلتُ اندملت جراحاتكم أي سكنت الآمكم ، ولما انهمرت جراحاتي بالألم والدماء اتفقنا.

ونجد نوعاً آخر من التضاد وهو التضاد العمودي الذي يحرك الصورة عمودياً في قوله (تعلون ×تهبطون) بعد أن حركها أفقياً في (آخر ×أول)،كما نجد التضاد بين (تشتعلون ×تطفئون) ،وهو تضاد بين الحركة والسكون .

ويسهم التضاد عند الشاعر حسن هاني في رسم الصورة الشعرية ،ويخلق نوعاً من المفارقة الأسلوبية في قوله :-

على رسلك ..

فالنائمون أيقاظ

والجالسون في طابور الدهشة !

البياض عزلتهم

والسواد مآتم النور..

فهم هكذا

حين يأتون تباعاً

وحين يرحلون[1]

ينهض هذا النص على بنية تضادية أسهمت في بناء صورة بين (النائمون ×ايقاظ) ،(البياض ×السواد)،(يأتون ×يرحلون) .

ومن صور التضاد الأخرى ،التي يرصدها البحث في نصوص الشعر البصري خلال المدة المدروسة ،يوضحها الجدول الآتي على سبيل المثل لا الحصر .

النـص	التـضاد
• **عجباً مك أنت ماءٌ ونار**[2] ----------	ماءٌ × نار
• **الحياة سيرة**	

[1] - جنوب يبتكر المطر :٥٤ .

[2] - لاشيء يتبعنيسواي :٢٣.

الموت سيرة[١] ---------- الحياة× الموت

- **سر صمتي وكلامي**[٢] ---------- صمتي ×كلامي
- **قادمون بلا رحمة**

راحلون بلا أسف[٣] ---------- قادمون ×راحلون

- **كلما صعد الدعاء**

نزل المطر بالهدايا[٤] ---------- صعد ×نزل

- **هبوطاً وصعوداً**

صعوداً وهبوطاً [٥] ---------- هبوطاً ×صعوداً

رابعاً:- التشبيه :- لم يكن التشبيه فناً حداثوياً جديداً جاء به الشاعر المعاصر ،بل هو فنّ عرفه الشاعر العربي القديم ،وافاد منه في تشكيل الصورة الشعرية ، التي تعد نوعاً من أنواع الصورة البلاغية ،التي سجلت حضوراً ملحوظاً في الأعمال الأدبية للشاعر العربي القديم .والتشبيه في اللغة هو "التمثيل والمماثلة ،ويقال شبهت هذا بهذا تشبيهاً ،أي مثلته به وقيل معناه يشبه بعضه بعضاً"[٦]**،أما في** الاصطلاح ،فهو علاقة مقارنة تجمع بين شيئين يشتركان في صفة أو حالة ،أو مجموعة من الصفات والأحوال ،فهو يستدعي طرفي التشبيه وهو (مشبه ومشبه به)، ويشترك بينهما في وجه الشبه ،ويربطهما أحدى ادوات التشبيه[٧] .

ويعد التشبيه أحد وسائل تشكيل الصورة الشعرية وبلاغتها ،والهدف منه ترسيخ المعنى في نفس المتلقي وتوضيحه ،فهو يصوره أبين تصوير وأوضحه ،قال أبو الهلال العسكري أن التشبيه "يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً"[٨]. ويقصد

---

١ - رحلة السماء السابعة :٧٥ .
٢ - الصورة الظلية : ٥٧.

٣ - جثث الأسئلة :٤٧.
٤ - بصفيري أضيء العتمة :٢٨.
٥ - وسادة البلد المنهوب :١٨٣

٦ - لسان العرب مادة (شبه).

٧ -ينظر مفتاح العلوم ،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،مصر،١٩٣٧م:٥٥٨ ،وينظر :أسرار البلاغة :٨٨ ؛وينظر :العمدة ٩٢٥/١.

٨ - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ،أبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ،محمد أبو الفضل إبراهيم ،القاهرة ،ط ٢ /١٩٧١م :٩٨.

بالمعنى هنا المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي ،أي تصوير الحالة الشعورية التي يمر بها ،و يرى العقاد أن الشاعر لم يلجأ إلى التشبيه بقصد نقل الأشكال والألوان ،وإنما لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان[1]،أي" أن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر ،والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاتهُ ،أي معرفة غير المعروف لا المزيد من المعروف ؛ لهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابهاً منطقياً"[2]

وقد حاول الشاعر المعاصر تجاوز الحدود البلاغية في الصورة الشعرية التي تقوم على التشبيه ،جاعِلاً من علاقاتها القديمة وسيلة لخلق إيحاءات ،تصور الجو العام ،العاطفي أو النفسي أو الفكري الذي يريد نقله للمتلقي [3].

وقد أفاد الشاعر البصري من التشبيه في رسم صورته الشعرية ،بما يلائم حالته الشعورية ، وبين أيدينا أمثلة من هذه الصور عند الشعراء البصريين ،وتبين استعمالهم للتشبيه ،كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية عندهم ،وإن كانت بنسب متفاوتة ،لكنها سجلت حضوراً في بعض المجاميع الشعرية ،ومن أمثلة ذلك ما جاء عند الشاعر مهند الشاوي بقولهِ:-

كالحمار الوحشي خطط سيف

القهر في جثة الفؤاد خطوطا [4]

حاول الشاعر الإفادة من التشبيه في رسم الصورة الشعرية إذ قدم المشبه به (الحمار الوحشي) على المشبه (جثة الفؤاد)،محاولاً إيجاد تقابل دلالي بين مركبي الصورة التشبيهية ،فقد استعان الشاعر بسيف القهر ولم يستعن بالسيف ؛ لأن أثر السيف يكون في الجسد أما أثر سيف القهر فيكون في الفؤاد ،وبذلك "حوَلَ نظر القراءة من المتصور البصري إلى المتخيل الذهني ،ومن الملموس بصرياً إلى المحسوس ذهنياً "[5] .وقد حاول الشاعر تقريب مسافة البعد الدلالي بين طرفي التشبيه ،مستعيناً بالأثر الذي تركه (سيف القهر) بوساطة الفعل (خطط)؛ أي أن

---

[1] - ينظر :الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد ،وابراهيم عبد القادر المازني، القاهرة،ط ٣ /١٩٧٢ :٨٧

[2]- التفسير النفسي للأدب :٧١ .

[3] - ينظر :دير الملاك :٢٤٣/ ٢٤٥ .

[4] - لا شيء يتبعني سِواي :٧٦ .

[5] - المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية ،د .محمد صابر عبيد ،القاهرة ،ط١ /٢٠١٢ :١٦٩ .

سيف القهر خطط جثة الفؤاد كالخطوط الموجودة في الحمار الوحشي ،وتقترب الصورة أكثر عندما يذكر الشاعر وجه الشبه وهو (خطوطا) .

فضلاً عن ذلك فإن ما يزيد من فاعلية الصورة التشبيهية هنا ،هو انتماؤها للإطار التكويني للنص ؛إذ أن الصورة التشبيهية خلقت نوعاً من التجانس بينها وبين المكونات الجزئية للصورة الكلية في النص ؛لأن الشاعر حاول تصوير نوعٍ من القنوط ،والتخبط ،والتيه في النص،فالصورة التي خلقها سيف القهر ،وهي الخطوط في جثة الفؤاد ،والتي شبهها الشاعر بالحمار الوحشي تقرب صور القنوط والتيه التي سبقتها في النص مثل :-

- **رفع الكأس . . . فاحتسيت قنوطا**
- **صار في داخلي الأسى إخلبوطا**
- **فآثرت حين زال الهبوطا**
- **لم يستطع . . أباح القنوطا**
- **قد ذرتني الرياح ذرو هشيم**
- **نشط بي الدرب حين غاب شطوطا***

ويرسم الشاعر منذر خضير لوحةً للفقر يتكئ فيها على التشبيه فهو يقول :-

بعد أربعين هزيمة

متخمة بالأحجار والرؤوس

وحمأ الحرب

أطلق على أشلائنا

الرحمة

وكالمسبحة السوداء

لفوطنا

كانت أمي

تشبه النهر

* ينظر : لا شيء يتبعني سواي :قصيدة (مفعم بالفراغ) : ٧٥.

وكجراء مطعونةٍ

بالشتاء
كبرنا [1]

في النص ثمة صورة للحرب والهزيمة ،وثمة ناجون من تلك الحرب ،وقد شبه الشاعر الناجين من الحرب بالمسبحة السوداء ،التي ينقطع حبلها، فتنفرط حباتها **الواحدة تلو الأخرى ،وقد عمد الشاعر إلى** تخصيص المسبحة باللون الأسود ؛وذلك لتقريب وجه الشبه بين ركني التشبيه (المسبحة/الأنا في انفرطنا ؛إذ اتخذ من صوته لسان حال الآخرين) ، لأن الحرب لم ينتج عنها سوى الدمار والخراب **والهزيمة** ،وهذه الصورة تنسجم مع اللون الأسود للمسبحة، فهو رمز لِقتامة الحياة ؛لذا **نجد** نوعاً من التقارب الدلالي بين ركني التشبيه ،بدلالة الأثر الذي تركته الحرب **ودلالة اللون الأسود للمسبحة ،ثم** شبه الشاعر أمه بالنهر مُستغنياً عن أدوات التشبيه مُستعيناً بالفعل (تشبه)،ووجه الشبه بينهما هو طغيان عاطفة الأم وحبها لأولادها كطغيان ماء النهر وتمسكه به .

وقد جسد الشاعر حالته الشعورية بصورة تشبيهية أخرى تتمثل في (وكجراء مطعونة /بالشتاء/كبرنا) فقد عقد علاقة مشابهة بين (الجراء /الأنا في كبرنا).**إن** البحث هنا عن سمة مشتركة بين ركني التشبيه تكاد تكون معدومة ،لكن الشاعر حاول إيجاد علاقة مشابهة بينهما ،وذلك بتشخيص الشتاء وطعنه للجراء ،فالجراء التي تعيش في الشتاء تكون جائعة هزيلة .أي أن وجه الشبه الذي يرغب الشاعر في **تصويره** للمتلقي ،هو تشبيه الظروف التي عاشتها تلك الجراء **ظروف الفقر والعوز** التي تركتها الحرب .

ومن الصور التشبيهية التي خرجت عن المألوف **المنطقي والبلاغي، ما جاء عند** الشاعر كاظم اللايذ في قوله :-

في الحديقة التي أزهارها رؤوس الشياطين
وأوراقها ألسنة السعالي
وماؤها دم الرذيلة الأسود[2]

لقد حاول الشاعر إيجاد صورة تشبيهية بليغة ،وذلك بحذف أداة التشبيه ،محاولاً المزج والتقريب بين ركني التشبيه ،لكن العقل والمنطق يباعد بينهما تحقيقياً

---

[1] - رحلة السماء السابعة :١٢-١٣

[2] - طارس حارس الزمن :٨٩ .

،ويقربهما الشعر تخيلياً، فقد شبه الشاعر(أزهار الحديقة) بـ(رؤوس الشياطين) ،وإلا فما هو وجه التقارب والاختصاص بين ركني التشبيه ،وكما قال الدكتور محسن اطيمش "قد لا نغالي إذا قلنا أن القاعدة البلاغية التي تؤكد على أن يوجد لوجه الشبه المزيد من الاختصاص في الطرفين تكاد تكون معدومة "[١]،**وإلا ما** هو وجه الشبه والاختصاص بين (الأزهار ورؤوس الشياطين)،و(الأوراق وألسنة السعالي)،و(الماء ودم الرذيلة).لقد خلق التشبيه جواً من التوتر النفسي ،وخلق صورة مخيفة متجاوزاً ما تعارف عليه المنطق العقلي والبلاغي وإلا كيف تكون الأزهار وهي رمز الرقة والجمال شبيهه برؤوس الشياطين ،والأوراق شبيهه **بألسنة السعالي*** ،أم كيف يكون الماء ،وهو رمز الحياة والخير يشبه دم الرذيلة ،وما مدى واقعية ومحسوسية الشياطين ،والسعالي ،فالشاعر لم يرَ الشياطين والسعالي في حيز الوجود الواقعي :لكنه توهمهما، فجاء بالمشبه به من مرجع ذهني مفترض لا وجود عيني له في ارض الواقع ،مما جعل لهذه الصورة قيمة انفعالية خلقت نوعا من المفاجأة الذهنية في نفس المتلقي ،أي أنها تحدث تخيلاً داخلياً عند المتلقي ولا تحتاج لوجود عيني يشاكلها في الواقع [٢].

ويكاد البحث لا يُعدم وجود نماذج أخرى من الصورة التشبيهية عند الشعراء البصريين نمن أمثلة ذلك :-

(دعوا السلحفاة تطير /كسيف تقزم / وفولاذٍ من خشب)[٣]**،(يامن تتسلقين على خاصرة العالم /مثل ضفدعة ميتة**[٤]**،(وملى مقلع الحجارة طفولتنا إلى الأبد)**[٥]**،(هذه الأحياء تمضي/ كهدير الريح في صمت الحجارة)**[٦] **،(فكأن عين غزالها قارورة/وكأن مِلْحَ دَلالها صَهباءُ)**[٧].

---

١ - دير الملاك :٢٤١ .

* **السعلاة**: هي الغول وقيل ساحرة الجن ،وهي حيوان خرافي ،وهي أخبث الغيلان والجمع السعالي ،ينظر: حياة الحيوان الكبرى ،العلامة الشيخ كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى الدميري(ت٨٠٨)،**مطبعة ستارة،قم المقدسة**ط١٣٨٦/٢ ،ج١ :٣٧٢.

٢ - ينظر :التشكيل الصوري في شعر سعدي يوسف ،سعد علي المرشدي ،مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ،م ١٣/ع٣ /٢٠١٠م:١٣١.

٣ - ينظر : وسادة البلد المنهوب:١٨١.

٤ - ينظر :أطراس حارس الزمن :٨١.

٥ - ينظر :**خزانة حجر** :٨١.

٦ - ينظر: الاعمال الشعرية ،صدام الأسدي :٥٠

٧ - ينظر:ما ردَته الأزقة :٢٨.

المبحث الثاني:

أنماط الصورة الشعرية :

لقد مَهَدَ النقاد والبلاغيون القدامى إلى أنواع بلاغية متعددة ومتنوعة للصورة الفنية ،لا يمكن الوقوف عندها جميعاً ؛بسبب التداخل فيما بينها [١] ؛وقد كانت الصورة البيانية من أكثر الأنواع البلاغية دوراناً؛ لأن البيان ينهض" بعناصر الصورة الفنية للكلام العربي فكان منه المجاز والتشبيه والاستعارة " [٢]،ولكون الصورة عند" القدماء لم تكن إلا وسيلة لتوضيح المعنى متمثلة بالاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها"[٣] ؛لذا تمخضت عن ذلك الصورة الاستعارية ،والتشبيهية والكنائية وغيرها.

إن تطور الشعر العربي وقده خلال العصور المختلفة، شكل خطوطاً عامة لنظرية الشعر العربية ،مما أدى إلى خلق اتجاهين في مذاهب الشعراء في الصورة الشعرية ،لكل أتجاه رؤية خاصة تميزه عن الآخر انطلاقاً من ثقافة العصر ومعطياتهِ الفلسفية السائدة ،هذان الاتجاهان هما الاتجاه العقلي ،والاتجاه الجمالي اللذان ولّدا نمطين للصورة الشعرية ،انتج الاتجاه الأول نمط الصورة الشعرية ذات الواقعية الموضوعية ،التي تقوم على مبدأ الصورة المشاكلة أو المقاربة لواقع الأشياء ومنطق العقل ،وهي ما تعرف بـ(الصورة المقاربة) أي أنها تكون مشاكلة و مقاربة لواقع الأشياء ،فهي تراعي التقارب بين المشبه والمشبه به كما تشترط المناسبة بين طرفي الاستعارة ، ضماناً لمبدأ الوضوح الذي يؤدي الشعر عن طريقه وظيفته الإفهامية التعليمية .أما النمط الآخر للصورة الشعرية ،والذي أُنتِجَ عن الاتجاه الجمالي ،فهو الصورة الشعرية المفارقة لواقع الاشياء التي تقوم على الابتعاد عن العلاقات الظاهرة المألوفة والتركيز على الكشف عن العلاقات الخفية بين الاشياء وعد عنصر الابداع في الصورة الشعرية معياراً للشاعرية ،أي أن الصورة ينبغي أن تصور ما يمكن تصويره من الافكار والمعاني عن طريق إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء بما يمتلكه الشاعر من فكر لطيف وخيال شعري واسع ,يجعله قادراً على إذابة عناصر الابتعاد والاختلاف بين الأشياء في إطار الصورة الشعرية لتبدو مؤتلفة متماثلة إلى درجة أنها تحرك مكامن الاستحسان وتثير إعجاب المتلقي ،ومن ثمَّ تعمل على تحقيق وظيفة الشعر الإمتاعية الجمالية [٤] .

---

[١] ـ ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :١٧١ .
[٢] ـ الصورة الفنية في المثل القرآني ،دراسة نقدية وبلاغية ،محمد حسين علي الصغير ،بغداد ،١٩٨١م:١٤٨ .
[٣] ـ الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة ٢٠٠٠م-٢٠٠١م :٣١ .

[٤] ـ ينظر :الشعرية العربية أصولها مفاهيمها أتجاهاتها :٢٩٥-٢٩٧-٢٩٨-٣٢٤-٣٢٦ .

إن الصورة الشعرية هي أداة التعبير في الشعر، وبناءً على ذلك يرى الدكتور محسن أطيمش أن أنماط الصورة الشعرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الأداة –أداة التعبير – ،وهي اما أن تكون فاعلة أو غير فاعلة موظفة أو غير موظفة ،أي أننا أمام نمطين للصورة الشعرية ،الأولى الصورة الشعرية الفاعلة، وهي الأداة التي تطور المعاني وتكشف الموضوع ،وهذا النمط من الصورة الشعرية يعد أكثر الصور أهمية واكتمالاً وبه تتحول إلى نسيج شعري لا يقوم النص بدونهِ ،أو أن النص بدون هذه الصور سيتفكك ويُهدَم ،فهي جوهر النص والموضوع الكلي الذي يريد الشاعر إيصالهِ للقارئ[١]"فضلاً عن أن علاقتها بالقارئ إكمالية بمعنى أن القارئ قادر على ملء فضاءات الصورة التي لم يكمل الشاعر رسمها [٢] . أما النمط الآخر فهو نمط مغاير لـ (النمط الأول) ،وهو الصورة الشعرية غير الفاعلة ،التي تكون قدرتها على كشف الموضوع الشعري و تطويره ضئيلة ،وهي غالباً ما تكون جملة شعرية تتصف بالجمال والرهافة ،إلا أنها تكون عابرة ليست ذات قيمة كبيرة ،وهي شيء يضيء ،ولكنها ليست دائمة الإضاءة ،وكما وصفها الدكتور محسن أطيمش بأنها صورة (منطفئة وعابرة)؛لذا يكون دورها في تماسك البناء الشعري دوراً عابراً ومتعجلاً ،وهو غير مكتمل[٣] "بل تؤدي في أغلب الأحيان إلى تفككه ،وإلى تشتيت ذهن المتلقي في معانٍ جزئية تبعده تتبع البؤرة الرئيسة التي أراد الشاعر إضاءتها أو التعبير عنها"[٤]،ويرى الدكتور حسين عبود أن أغلب الصور غير الفاعلة تعتمد في بنائها على التشبيه ،بينما الصور الفاعلة تعتمد على الاستعارة (الاستعارة الجديدة)[٥]

وتقسم الصورة الشعرية من حيث البنية التكوينية إلى ثلاثة أنماط هي (الصورة المفردة ،الصورة المركبة ،الصورة الكلية)،فالصورة المفردة هي" الجملة المفيدة التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" [٦] وهي ابسط انواع الصورة الصورة الشعرية ؛لذا يطلق عليها الصورة البسيطة ،وهي تصوير جزئي يدخل ضمن بناء الصورة المركبة [٧] قد تُبنى الصورة المفردة على لفظة مفردة واحدة ،تكون في ذهن المتلقي صورة ذات ابعاد دلالية محددة ،تنقلها اللفظة المفردة تكون

---

١ - ينظر:ديرُ الملاك :٢٦٨ .

٢ - الشعر الحديث في البصرة :٢١٦ .

٣ - ينظر :ديرُ الملاك :٢٦٤.

٤ - الطبيعة في الشعر العراقي الحديث:٢٥٣-٢٥٤ .

٥ - ينظر :الطبيعة في الشعر العراقي الحديث :٢٧٣ . وينظر: فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد، د .أحمد عبد السيد الصاوي ،الهيأة المصرية العامة للكتاب،الأسكندرية،١٩٧٩ :١٩٣.

٦ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :١٣٤ .

٧ - ينظر :الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام١٩٤٨حتى١٩٧٥،صالح ابو أصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ /١٩٧٩م:٤٢.

مع الصور الاخرى صورة مركبة ،أو قد تكون الصورة المفردة في جملة كاملة أو بيت شعري ،أوقد تكون في قصيدة كاملة "تختزل العديد من التفاصيل وتكتنز العواطف المتدفقة في هيكلها"[١] وتشترط الصورة المفردة، امتلاكها طاقة تصويرية تترك أثرها في الخيال بشكل مباشر "[٢].أما الصورة المركبة فهي مجموعة من الصور المفردة البسيطة المتألفة فيما بينها لأجل إيصال فكرة أو عاطفة أو موقف يكون أكثر تعقيداً من أن تستوعبه الصورة المفردة ؛لذا يلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف[٣] ،أي أن الصورة المركبة تبنى على ترابط الصورة المفردة ترابطاً متناسقاً تتواشج فيما بينها بعلاقة تواصلية .أما الصورة الكلية فهي الصورة التي "تبنى على الصور الجزئية المفردة و... وترتبط فيما بينها بخيط شعوري دقيق "[٤]،أي أن الصور الجزئية المفردة ترتبط فيما بينها بينها بموقف شعوري ونفسي واحد يرغب الشاعر في إيصاله للمتلقي ؛لأن للصورة الشعرية مستويين مستوى نفسي ،ومستوى دِلالي [٥].

والمستوى النفسي للصورة حمل الشاعر على إدخال عناصر جديدة في بناء الصورة الشعرية مثل الرمز والقصة والأسطورة ،كما حمله على اقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة تقود إلى خلق صوري جديد[٦] .يحتوي على "بعث الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلاقات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة"[٧] ،وبناءً على ذلك "تعد الصورة الكلية في القصيدة الحديثة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدم من الوعي الفني والرؤيوي"[٨].

وبناءً على ذلك نلحظ تشعب وتعدد أنماط الصورة الشعرية حسب مذاهب النقاد في دراستها ،حتى بدا أمر هذا التشعب غير متناه ؛وربما يعود سبب ذلك لأن

---

[١] - الصورة الفنية في شعر القروي ،حامد مردان، رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،١٩٩٥م:٤٧ .

[٢] - محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري ١٨١ .

[٣] - ينظر :الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة :٦

[٤] - الصورة الفنية في شعر القروي ٤٧ .

[٥] - ينظر :جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب ،دار العلم للملاين ،بيروت، ط ١/١٩٧٩م:٢٢.

[٦] - ينظر الإغتراب في الشعر العراقي المعاصر :١٠٤ .

[٧] - الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر :٣٦٥ .

[٨] - ينظر :الصورة الشعرية في النقد العربي، بشرى موسى صالح ،المركز الثقافي ،بيروت ط١، ١٩٩٤/ :١٠٥

الصورة الشعرية عصية على التحديد ،يصعب تبين ما هيتها ،أو مهمتها ،أو عناصرها ،أو أنماطها في تقسيمات وابواب[١].

وهكذا حدد النقاد والباحثون أنواع الصورة الشعرية حسب نظرتهم لها،فمن جانب النظرة البلاغية كانت الانواع البلاغية ،ومن جانب مطابقة الصورة الشعرية ومقاربتها للواقع وعدمه كانت الصورة المقاربة والصورة المفارقة ،ومن ناحية فاعلية الصورة في النص الشعري أو عدمه كانت الصورة الفاعلة والصورة غير الفاعلة ،أما من ناحية البناء التكويني للصورة فكانت الصورة (المفردة /المركبة /الكلية).
أما من ناحية الأدراك الحسي للصورة الشعرية ،فكانت الصورة الحسية بأنماطها المختلفة ،وهذا ما سيتناوله البحث بشيء من التحليل .

الصورة الحسية: إن الصورة الحسية بأنماطها المختلفة هي أحد أنماط الصورة الفردية المكِونه للنص[٢] ،**"وتبدو في النص من خلال ذكر الحواس الخمس إذ** تتجسد للقارئ فكرة النص من خلال ذكر هيأة عناصر المشهد ،أو ألوانه ،أو طعمه ،أو صوته ،أو تذكر مجتمعة متضافرة مع معطيات لغوية متنوعة منها اختيار الألفاظ المناسبة والتركيب الأسلوبي للعبارة" [٣] أي أن هذا النمط من الصور يتكئ على الحواس في رسم صوره، لكن الصورة هنا لا تعني انعكاساً حرفياً للواقع ،بل هي أعادة تشكيل واكتشاف علاقات جديدة والجمع بين العناصر المتضادة والمتباعدة ،بحيث تجعل الصورة قادرة على أن تجمع وتؤلف بين الإحساسات المتباينة في علاقات جديدة تتجاوز حدود المدركات الواقعية للأشياء، ولا يَكون ذلك إلا عن طريق الخيال بوصفه نشاطاً ذهنياً خلاقاً [٤] ،وهذا يعني أن مهمة الصورة الحسية لا تقتصر على نقل وتصوير العالم المحسوس نقلاً حرفياً لتحقيق غاية جمالية ،بل أن تصوير هذا العالم يخضع لسلسة من التحوير والتعديل عِبر فضاءات الوعي واللاوعي تتحلل خلالها العلاقات الواقعية والمنطقية للموجودات المحسوسة ؛لتكون صورة محسوسة تحكمها علاقات نفسية جدلية توجهها انفعالات الشاعر أي انها تصبح موجودات داخلية [٥] .**وبناءً على ذلك فإن** الصورة الحسية تنفذ إلى

---

١ ـ أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد حجازي ،محمد صابر عبيد، الأقلام ،ع٩، ١٩٨٩م:١٣٢ .
٢ ـ ينظر :الصورة الفنية في شعر القروي:٤٩ .
٣ ـ الصورة الحسية في شعر فهد العسكر ،شيماء عثمان محمد ،مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية ، م ٣٦ ،ع ١ /٢٠١١م :٧١ .
٤ ـ ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي :٣٠٩ .
٥ ـ ينظر رمزية الماء في شعر السياب ،مولود محمد زايد ، رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة :٩٨ .

الداخل(الذهن) عن طريق الحواس ،وهي **التي تنقل** التجربة الشعورية من عالم الحس الواقعي للشاعر إلى عالم ما وراء الحس الباطني المُتَخيَّل .**وبما أنها** "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[١] ؛لذا تكون هذه الحواس أشبه بالنافذة "التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة"[٢] .

التداخل الصوري:-

إن ما تختزنه نفسية الشاعر من مشاهد متداخلة ومعقدة ،تتناسب مع تعقيد الحياة وتشعب شبكة علاقاتها ،وتداعياتها النفسية المختزنة ،وبما إنَّ "الصورة تعبير عن نفسية الشاعر"[٣]،لذا نجده يلجأ إلى إيجاد نمط جديد من العلاقات الفنية في تكوين الصورة ؛للتعبير عن مخزونه النفسي ،فالصورة الحسية قد تعتمد على حاسة معينة في تشكيل نمطها الحسي ،**أو قد تعتمد على أكثر من حلسة**[٤] ،"**عبر فعل التزامن** في الحواس أو التراصف ،لكي تعطي بعداً نفسياً وإيحائياً أعمق من الصورة التي **تعتمد على نمط واحد من الحواس**"[٥]، وهو ما يُعرف بـ(تزامن الحواس)،أو (تداخل الصور)،ويعنى به "الترابط الوثيق بين صورة أو احساس مدرك بإحدى الحواس ،وبين صورة أخرى أو **احساس أخر مدرك بحلسة اخرى**"[٦]،**أي إن** الشاعر هنا يعمد إلى ترابط الحواس بعضها ببعض ،فتتداخل المدركات الحسية في **الصورة المفردة ،كأن تتزامن حلسة البصر مع حلسة الذوق في رسم الصورة ،لأن** الصورة في هذه الحالة "لا تُثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب بل تثير **صوراً** لها صلة بكل الاحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الأدراك الإنساني ذاته ،وليس ذلك بغريب، فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات ،ولا ترجع قيمتها إلى إنها تُحاكي الأشياء ،وإنما ترجع قيمتها في إنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ،وفي ضوء علاقات جديدة تخلقُ فينا وعياً وخبرة جديدة"[٧]، وهذا ناتج من فاعلية الخيال ،الذي يقوم بخلق التوازن والاعتدال من خلال "التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة ،وإظهار الجدة فيما هو **مألوف**"[٨].

---

١ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :١٢٧

٢ - الصورة الفنية معيارا نقدياً :٤٠٦ .

٣ -**فن الشعر** :٢٠٠ .

٤ - ينظر :الصورة الفنية معياراً نقدياً :٤١٥ .

٥ - ينظر :الصورة الفنية في شعر القروي :٧٤ .

٦ -معجم المصطلحات الأدبية :٨٣ .

٧ -الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :٣١٠ .

٨ -**فن الشعر** :١٢٦ .

وقد استخدم الشاعر البصري هذا النمط من التصوير ،فهو يلجأ احياناً في **بناء** صورته الحسية إلى أكثر من حاسة واحدة ،وهذا ما سيتضح من خلال استعراض البحث للأنماط الحسية ،وخاصة الأنماط الثلاثة الأخيرة(الذوقية ،واللمسية ،والشمية).

أنماط الصورة الحسية :

لجأ الشاعر البصري إلى أنماط عدة من الصورة الحسية تعبيراً عن واقعه الذي يعيشه ،وتجسيداً لمشاعره وخياله تجاه الأحداث والظروف التي يعيشها الشاعر المعاصر وهي:

أولاً : الصورة البَصَرية : مما لا شك فيه أن حاسة البصر هي أحدى أبرع وأدق النوافذ الحسية التي من خلالها تتكون العديد من الصور ،وقد عدها بعضهم اعظم الحواس وأشرفها وهي تعلو سائر **الحواس**[1]،بل عدها ابن حزم "رائد النفس الصادق ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة التي بها نقف على الحقائق ونميز الصفات ونفهم المحسوسات[2]،لكن هذا لا يعني أن الصورة البصرية تعتمد في بنائها على رؤية العين الباصرة فقط بل ربما تمتزج مع الرؤية العقلية ،من أجل إيجاد **علاقات** جديدة بين المحسوسات البصرية تتكون من حصيلتها انجلاء الرؤية وتطابق الصورتين البصرية والذهنية [3].

تَدْرك العين الباصرة هيأة الاشياء واشكالها ،وألوانها ،وحركتها ،بناءً على ذلك يمكن تصنيف الصورة البصرية حسب طبيعة الأشياء التي تدركها ،وهي الصورة اللونية ،والصورة الحركية ومن اللافت للنظر أن "الهيمنة اللونية"[4] التي آثرها الشاعر البصري الحديث قد أثرت تأثيراً ملحوظاً في الصورة البَصَرية ذات الدلالة اللونية، وبَيْنَ معاناة الشاعر وتوجهاته النفسية وهموم المجتمع ،وبَيْنَ سكون وصمت الواقع الذي يعيشه الشاعر البصري نشأت صور تتأرجح بين الحركة والسكون وهي الصورة المتحركة والصورة الثابتة .

أ-الصورة اللونية:- يعد **اللون أحد وسائل** تشكيل الصورة اللونية**سواء أكان عن** طريق التصريح به **أم** الإيحاء **،أي بذكر اللون مباشرة ،أم بأحد** متعلقاته **؛وبما أن**

---

[1] - ينظر :رسائل أخوان الصفا **وخلان الوفا** ،دار صادر ،بيروت ،ط١ /١٩٩٩م ٢٣٦/٣ ؛وينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي :٣١٢ .

[2] - **طوق الحمامة في الألف والآلاف** ،ابن حزم الأندلسي ،تح ،**احسان عباس** ،المؤسسة العربية للدراسات **والنشر** ،**لبنان** ط ٩٨٧/٢م:١٣٧ .

[3] - ينظر :أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي :١٣١ .

[4] - **الشعر** الحديث في البصرة ١٩٤٧-١٩٩٥م :١٦٤ .

اللون يدرك بحاسة البصر ، لأنه انطباع يولده النور على العين[1] ؛لذا كانت العلاقة بين الصورة اللونية والصورة البصرية علاقة جزئية ،أي أن الصورة اللونية جزء من الصورة البصرية ،وكما يرى حازم القرطاجني "أن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر" [2].

ولما كانت الصورة الشعرية" رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[3]،فإن "الرسم والشعر يشتركان في جانب التصوير لكن مادة الأول هي الألوان والخطوط ،ومادة الثاني هي اللغة "[4] ؛وبما أن الشعر ترجمة لأحاسيس الشاعر ،فإن الكلمات مدعوة بتلوينها ،أو بإيقاعها ،أو بوزنها ؛لتتمكن من نقل الإحساس نفسه الذي أراد الشاعر أن يحدده وينقله، أي ان الشاعر يجعل للكلمات لوناً[5] ،"إذ يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره ،وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلون الأشياء بدمه"[6]. وقد ميز الأنسان اللون منذ طفولته ؛أي أنه يهوى الألوان ويعشقها بناءً على مؤثرات مخزونة في ذاكرتهِ ؛لذا أخذَ اهتمامه بالألوان يشغل حيزاً من همومه و تفكيره ؛لأنها تتصل بمزاجه وذوقه الإنساني ،ولا يخلو من انعكاسات الحياة أو التفاوت الذوقي بين الناس [7]،حتى عده ت.س. إليوت معادلاً موضوعياً لحالة نفسية أو ذهنية أو فكرية تتقمص مظهراً حركياً نامياً[8].

ولما كان للبيئة أثر واضح على الشاعر بوصفه أبن البيئة التي ولد فيها ؛لذ اكان (للون البيئي) تأثير واضح على نتاجه الشعري[9]،وهذا ما لوحظ عند الشاعر البصري ؛لأن"الوسط أو الفضاء المكاني (البصرة) بما يمتاز من تلوين يشكل حالة

---

١ - ينظر :سيميائية الألوان في القرآن الكريم ،شلال الخفاجي ،بيروت ،ط ١ /٢٠١٢م :٤٧ .

٢ - منهج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني ،ت .محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت،١٩٨١م:١٠٤ .

٣- الصورة الشعريةسي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وأخرون ،منشورات وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٨٢م:٢٣.

٤ - تشكيل الخطاب الشعري ،دراسات في الشعر الجاهلي ،موسى ربايعة ،جامعة اليرموك ،عمان ،ط٢ /٢٠٠٦ م:٤٥ .

٥ - ينظر :شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي :٢٨٠ .

٦- التفسير النفسي للأدب :٦٥ .

٧ - ينظر :سيميائية الألوان في القرآن :٣١ .

٨ - ينظر :شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي :٢٧٥ .

٩ - ينظر: البنى الدالة في شعر طالب عبد العزيز ،حكيم الجراخ ،مجلة أبحاث البصرة ،م٣٤ ،ع١ /٢٠١٠ :٤٩.

ضاغطة يتعذر على الشاعر الفرار منها ،ولهذا لم يعد صدفة الاهتمام بهذا التلوين الصوري الذي ينم عن قدرة في استخدام الألوان وفقاً لإيقاعاتها وطبيعتها الفيزيائية "[1].

ولكي نقترب من الألوان التي وظفها الشاعر البصري في رسم الصورة اللونية ،لابد من وقفة تحليلية لبعض النماذج من الصور اللونية ،فمثلاً لو تأملنا مجموعة الشاعر عبد الله حسين جلاب (خربشات بمخالب الغراب)لوجدنا هيمنة الصور اللونية وحضورها بصورة واسعة ،مثلاً في قصيدة(شجر) يقول :-

عند قطارة بين أرضين

واحدة تقبل

وتدبر اخرى

ظل بأوجهها على النهر

وجه أزرق

وجه اخضر

وجه أحمر

وجه أصفر

وجه أسود

وجه أبقع

تدور بها الأرضان

واحدة تقبل

وتدبر أخرى

فتمتزج الألوان

يأخذ كل وجه

---

[1] - الشعر الحديث في البصرة :٢٢٧ .

لون القطن

وعيناً واحدة كالسماء[١]

لقد حرص الشاعر على تحشيد حزمة من الألوان في رسم لوحته الشعرية ،بعد أن تنوع في مصادر ألوانه ، فقد أستعان بـ (الأزرق /الأخضر /الأحمر /الأصفر /الأسود/الأبيض)؛لإضفاء صفة تلوينية على الأوجه لأن كل وجه يرمز إلى عقدة ،يجتهد المتلقي في فك دلالتها؛ لمعرفة خفايا الأوجه الملونة ،فضلاً عما يثيره توظيف اللون ،من رموز وإيحاءات يتجاوز الإطار المعجمي للألفاظ ،وينتقل بها من إطار المحسوس إلى ما وراء الظاهر[٢]،فالشاعر يوظف الألوان وهو يرمز إلى مكامن أسراره ،وخفايا النفس لأن " ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر "[٣] ،أي أن اللون بديل حسي لعنصر حسي [٤]وبما أن كل لون يرمز إلى شيء معين، فالشاعر لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً كالفنان وإنما يلجأ إلى اللون من خلال الرمز[٥] ؛لذا لجأ الشاعر إلى استعارة هذه الألوان للأوجه ، لأن الوجه يرمز إلى الأشخاص وضمائرهم . ولمعرفة الصورة اللونية عند الشاعر لا بد من معرفة دلالة الألوان ورمزيتها ،فاللون الأزرق هو رمز الصفاء والنقاء ،والأخضر رمزٌ للخصوبة والأمومة والنماء ، والأحمر رمزٌ للعاطفة البشرية والانهمار الدنيوي[٦] ،أما اللون الأصفر، فهو "يرتبط بالجدب وقرب الهلاك والمرض ،فهو يأتي معبراً عن كونهِ نذيراً لفقدان الحياة والحيوية والعدم والحطام "[٧]،أما اللونان النقيضان (الأبيض والأسود) ،فالأسود رمزٌ للقتامة والإعتام وهو يحيل إلى الصمت المرتبط بسكون الليل ،والموت الأبدي ،والقلق ،والحزن[٨]،أما الأبيض فهو رمزٌ للنقاء والصفاء والوضوح[٩].

١- خربشات بمخالب الغراب وعبد الله حسين جلاب ،دمشق ،ط١ /٢٠٠٩م:٤٠ .

٢ - ينظر: مظاهر الحداثة في الشعر النسوي العراقي :١٨٦ .

٣ - التفسير النفسي للأدب ٦٧.

٤ - ينظر :نظرية البنائية في النقد الأدبي :٢٧٩ .

٥ - ينظر :التفسير النفسي للأدب :٥٧.

٦- ينظر : مقال الألوان اشارات الطبيعة ،ترجمة قاسم التميمي ،جريدة الصباح في ٢٠٠٩/٨/٢م .

٧ - سيميائية الألوان في القرآن:٧٣.

٨ - ينظر م ن :٩٥ .

٩ - ينظر : م . ن :٩٦ .

ومن خلال تدرج هذه الألوان ودلالاتها الرمزية عند الشاعر تتضح لنا المواجهة بين الخير والشر ،والضياء والظلام ،وانتصار الخير والضياء على الشر والظلام ،فقد جعل الشاعر الصورة اللونية المركبة الـ"مؤلفة من مجموعة من الصور المفردة "[1]في حركة مشهدية مستمرة بدلالة الأفعال{تقبل /تدبر /تطل /تدور/تمتزج/يأخذ}،هذه الحركة خلقت نوعاً من الإيقاع الذي يقترب من الإيقاع اللوني الذي تنتجه اللوحة الفنية ،وإن لم يصرح بألفاظ الألوان في بعض الأحيان .وقد تُستَنْتَج هذه الألوان عن طريق العلامة من خلال بعدها الحقيقي[2]،وهو ما نجده في (وجه ابقع /لون القطن /عيناً واحدة كالسماء)،فدلالة اللون في وجهٍ أبقع هو مزج لونين هما الأسود الأبيض ،اما لون القطن فهو الأبيض ،ولون العين هو الأزرق ،بدلالة تشبيه العين بالسماء.

ومن خلال مزج هذه الألوان ، أستطاع الشاعر ان يختزل هذه الأوجه بألوانها المختلفة ، بوجهٍ واحد يحـوي كل هذه الألوان، وهو اللـون الأبيض ؛لأن أصل الألوان الطبيعية في منشأها هو اللون الأبيـض ،وأن لون الطيف الأبيض هو مخزون ألوان الطيـف الأخرى [3]،لكن الشاعر لم يصرح بهذا اللون الناتج عن امتزاج هذه الألوان ،وإنما جعل للمتلقي حيز التفكير في إيجاده من خلال اعطائه علامة ذات انطباع لوني وهي (لون القطن) ،كما جعل لهذا الوجه عيناً شبهها بالسماء ،فهي زرقاء مثلها. ومن خلال هذا التحليل نجد الشاعر ابتدأ صورته اللونية باللون الأزرق الصريح ،وختمها باللون الأزرق غير الصريح .

أزرق –أخضر –أحمر- أصفر – أسود—أبيض—أبقع—ابيض—أزرق

بداية ---------- نهاية

ولا نُعدم وجود امثلة أخرى عند الشاعر عبد الله حسين جلاب تدخل ضمن الصورة اللونية مُستَخدماً التقنية ذاتها في اختيار ومزج الألوان كما في قصيدة (تشكيلات الماء)* ،ويرى الباحث أن الحاجة تُعدَم لتحليل هذه القصيدة بوصفها مثل سابقتها .

كما جسد حضور الألوان في قصيدة(الوطن المفقود)للشاعر عباس محسن منحى آخر في رسم الصورة اللونية فهو يقول :-

---

[1] - الشعر الحديث في البصرة :٢٢٥ .
[2] - ينظر :تداخل الفنون في القصيدة العراقية :٣٠ .
[3] - ينظر :سيميائية الألوان في القرآن :٨٧ .
* ينظر :خربشات بمخالب الغراب :٢٤ .

الوطن المفقود

وطني

أيها الحلم

الذي طالما

طردني عن بساطٍ أخضر

يتوسطه نهران

لكن عروقك السوداء

وليمة للجياع

الشرهين

أحالوك من

أخضر

إلى أصفر

إلى أسود[1]

حاول الشاعر رسم معالم الصورة اللونية للعراق، مستعيناً بفرشاة ملونة تتغير تبعاً لطبيعة العراق ومعالمه ،محاولاً استنطاق فاعلية اللون في تشكيل لوحة فنية مكتملة [2] ،فقد أستعار الشاعر هنا اللون الأخضر للبساط ،وهو لون مباشر في رسم الخضرة والزرع ؛لأنه لون البساتين والحدائق والخير والنماء الذي يكثر في العراق ،وقد خط الشاعر في وسط البساط الأخضر لوناً أزرق غير مباشر بدلالة لون النهر .ويقف الشاعر وقفة لستدراك وتأمل في رسم لوحته المعطاء بالخير والنماء ،لكن هذه المرة مستعيناً باللون الأسود (لون القتامة والحزن) ،وقد سلب الشاعر هذه الخاصية من اللون الأسود ،وجعله يحمل دلالة إيجابية ترتبط بالخير والعطاء ،وهو يرمز إلى (نفط العراق) ،إذ شبه خير العراق ونفطه بالعروق السوداء الممتدة في الجوف . وقد حاول الشاعر الاستعانة بالألوان في رسم صورة

---

[1] - جنوب يبتكر المطر :٨٨.

[2] -ينظر :تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي :٤٥/٤٧ .

البلد المنهوب ،فالجياع الشرهون نهبوا هذا الوطن واحالوه من (أخضر إلى أصفر إلى أسود) ؛ليرسم تدرج صورة الخراب في ذهن المتلقي بعد ان كان أخضر أخذ بالاصفرار حتى صار أسود.

لقد وظف الشاعر الألوان في النص السابق توظيفاً جميلاً ،إذ أخرج الألوان من بعدها الجمالي ،إلى بعد دلالي أكثر فاعليةً وعمقاً من الدلالة الحرفية للألوان، فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط؛ وإنما يتعدى إلى مستوى الدلالة [١] ،ومقدار الخراب والفناء الذي اراد الشاعر إيصاله للمتلقي عن طريق الصورة اللونية يفسره قوله تعالى **"...ثم يخرج به زرعاً مختلفاً ألوانه ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يجعله حُطاماً..."**[٢] ،وقوله تعالى :-**"...كمثل غيثٍ أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يكون حِطاماً..."**[٣] .نجد تدرج الألوان في الآيتين الكريمتين يوازي تدرج الألوان في الصورة اللونية عند الشاعر.

زرعاً + نباتاً---- مصفراً --- حِطاماً

أخضر--------- أصفر------- أسود

ومن بين الوان قوس قزح يختار الشاعر كاظم اللايذ اللونين النقيضين (الأسود ×الأبيض) في رسم الصورة الشعرية، فهو يقول:-

ومن بين الوان قوس قزح كلها

لم أختر إلا اللونين النقيضين

أودعتهما حقيبتي

واقفلت عليهما بإحكام

أما ألوانه الأخرى

فقد أنزلتها من فضائها البهيج

وقذفتها في النهر[٤]

---

[١]- ينظر :تشكيل الخطاب الشعري في الشعر الجاهلي :٥٢ .

[٢]- سورة الزمر :٢١ .

[٣]- سورة الحديد :٢٠ .

[٤]- اطراس حارس الزمن :١٠٦-١٠٧ .

خلق النص صورة دالة بألوانها غير المباشرة ،يهيمن عليها (الأسود والأبيض) مع وجود ألوان الطيف الأخرى ،التي صرح الشاعر بها بصورة غير مباشرة ،فنستطيع استنتاج الألوان التي يقصدها الشاعر في هذه الصورة من خـــلال العلامات الأتية :-

قوس قزح ---------- يوحي بألوانه السبعة .

اللونين النقيضين------ الأسود والأبيض

فضائها البهيج--------- يوحي بالألوان الزاهية

النهر ---------- يوحي باللون الأزرق

إن اختيار لون محدد في رسم الصورة اللونية ،عملية ترتبط بالموقف والحالة الشعورية للشاعر ،ويكون اختيار هذا اللون المحدد داخل إطار رؤية ينطلق منها **الشاعر** ؛لأن هذا اللون يرتبط بدلالات يعيها الشاعر ،ويصر على أن يقدمها من خلال اعتماده على هذه الدلالات[1] ،ولعل ذلك يعلل اختيار الشاعر للونين النقيضين من بين ألوان قوس قزح كلها ،وهذا ما يجر البحث إلى استنتاج **حالة من القلق والاضطراب عند الشاعر** ،**إذ** إنه عَمَدَ إلى اختيار اللونين النقيضين (الأسود والأبيض) ،ليعبر عن ذات منشطرة بين الخير والشر والمثال والواقع* يكشفه التضاد اللوني بين الأسود والأبيض .ولم يكتفِ الشاعر في اختياره لهذين اللونين المتناقضين ليعبر عن قلقه وانشطار ذاته ،وإنما عَمَدَ إلى إنزال الألوان الزاهية من فضائها وقذفها في النهر؛ لتكون الصورة ملونة بالأسود والأبيض خالية من ألوان البهجة والسرور .

ومن الصور اللونية التي يرصدها البحث خلال المدة المدروسة على سبيل المثال لا الحصر.

النـص	اللون /نوعه
***ان ثمة غصن** للزيتون	---------- اللون الأخضر/غير مباشر
حمامات بيضاء	---------- اللون الأبيض / مباشر

[1] - ينظر تشكيل الخطاب الشعري دراسة في الشعر الجاهلي :٤٦-٤٧ .

* ينظر :قصيدة انسان فجر العذابات في ديوان (اطراس حارس الزمن):١٠٦-١٠٧

** هكذا وردت في المجموعة الشعرية والصواب غصناً.

قمصان حمراء [١] ---------- **اللون الأحمر /مباشر**

***مستطيل من الماء الأزرق---------- اللون الأزرق /مباشر**

تبلله الشمس---------- اللون الذهبي/غير مباشر

أي شمس تبل عتمتي [٢]----------اللون الأسود والذهبي /غير مباشر

***بيضاء روحها**----------اللون الأبيض /مباشر

الشمس دائمة الخضرة-------- الذهبي / غير مباشر، اللون الأخضر /المباشر

على ثوبها الأصفر اللاهب [٣]----**اللون الأصفر /مباشر**

***الطفل رأى القمر**---------- اللون الأصفر للقمر /غير المباشر

بثوبه الأبيض----------اللون الأبيض/مباشر

بلحيته البيضاء----------اللون الأبيض/مباشر

فاشتهى الحليب والملائكة([٤])--اللون الأبيض/غير مباشر

ب- الصورة المتحركة : إن الشاعر البصري شأنه شأن الشاعر العراقي يعيش واقعاً قلقاً متوتراً تسوده الحركة والاضطراب ،وبما أنه عميق الإحساس مرهف النفس شديد التأثر بهذا الواقع ؛لذا نجد تأثره به تأثراً طردياً ،فكلما زاد القلق الاضطراب زادت حركة مشاعره ومعاناته النفسية ؛ولأن "الحركة مصدر من مصادر القلق ... (و) ملمحاً من ملامح الحياة "[٥]؛لذا نجده يُسَخِّر هذه الحركة بما يلائم تجربته الشعرية ؛ليضفي جواً متحركاً على الصورة الشعرية التي يريد رسمها للمتلقي "وهكذا تعمل الصورة من خلال عنصر الحركة فيها على بعث ديمومة التواصل مع متلقي النص ومد جسور التلاقي من خلال إعادة الواقع **بصورة متحركة**"[٦] .

---

[١] - جثث الأسئلة :٢٠ .
[٢] - بصفيري أضيء العتمة:٢٧ .

[٣] - خارج السواد :٣٣

[٤] - اكليل موسيقى على جثة بيانو :١٠١ .
[٥] - شعر مجيد الموسوي دراسة في المضامين والبنى الجمالية:٩٨ .
[٦] -شعر مجيد الموسوي :٩٨ .

والصورة المتحركة "هي الصورة التي تعتمد اعتماداً أساسياً في وصف الشاعر للحركة بكل تفاصيلها وكأنه يصور مشهداً مرئياً متحركاً عبر أبعاده المختلفة "[١].وقد يلجأ الشاعر إلى عدة تقنيات في إضفاء عنصر الحركة على الصورة المتحركة وغالباً ما يتكئ "على الفعل في تحريك مفردات الصورة "[٢] والذي يعطي "انطباعاً وإحساساً بالحركة ويمد النص بالحيوية"[٣] .

وقد سجلت الصورة المتحركة حضوراً ملحوظاً في ديوان الشعر البصري خلال المدة المدروسة مثال ذلك ما جاء عند الشاعر كريم جخيور في نَص عنوانه (شبهة) يقول:-

السماء التي نحب
السماء التي نطيل تحتها الوقوف
تصطفي الملوك
تمدهم بالخيول والنساء
وتمنحهم عروشاً فسيحة
تكتب لهم الحسنات
وترمينا بسوءاتهم
السماء التي نحب
تأخذ من أعمارنا
وتبارك في أعمارهم
وأحفادهم
تقطع من أرزاقنا
وتربي خزائنهم
تأخذ من فحولتنا
وتزيدهم سطوة وبطشاً
السماء
السماء التي نحب
....
.... (٤)

---

[١] ـ الصورة الفنية في شعر القروي :٥٣ .
[٢] ـ أنماط الصورة الفنية في شعر احمد عبد المعطي حجازي :١٣٢ .
[٣] - الصورة الحسية في شعر فهد العسكر :٧٦ .

[٤] -الثعالب لا تقود إلى الورد، كريم جخيور ،اصدارات أتحاد كتاب العراقيين ،البصرة ،ط ٢ /٢٠٠٨م :٦٠ .

حاول الشاعر رسم صورة مشهدية متحركة قائمة على تقنية التشخيص ،إذ يتكئ على تواتر الأفعال في تشخيصهِ للسماء ، ليمنح النص كثافة دينامية إضافية بما يلقيه الفعل في روح المتلقي من إيهام وحركية "[١] ،يدل على التوسع واستمرار الحركة والحدث ،ومن هذه الأفعال (تصطفي /تمدهم /تمنحهم/تكتب /ترمينا/ تأخذ/ تبارك/ تقطع /تربي/ تزيدهم)،إنَّ دلالة كُل فعل من هذه الأفعال تدل في حد ذاتها على التوسع والحركة ،إذ إنَّ (الاصطفاء ،والمد ،والمنح ،والكتابة ،والرمي ،والأخذ ،والمباركة ،والقطع ،والتربية، والزيادة)دلالات توحي بالحركة المستمرة التي تتم في إطار الزمن المستمر، مما خلقت صورة كاملة مؤلفة من عدة صور حركية جزئية ،مرتبطة فيما بينها بفاعل واحد هو السماء، لترسم مشهداً عاماً[٢] في تفضيل السماء لطبقة اجتماعية دون أخرى" ومن هنا تظهر هذه الصور متماسكة متنامية وغير متناثرة"[٣].

ولم يقصر الشاعر الصورة المتحركة عبر الأفعال المستمرة ،وإنما حاول تكثيف حركية الصورة، واعطاءها بعداً حيوياً من خلال توظيف ألفاظٍ ذات دِلالة حركية مثل ما جاء في(تمدهم بالخيول والنساء) ،فالخيول معروفة بالحركة والجري السريع، أما النساء فيرتبط ذكرهنَّ بالخصب والأزهار ،أي أن المرأة باعثة للحياة بفعل الحفاظ على النسل ؛ لأنها مولدة لحركة الحياة .

ويحاول الشاعر استمراره في رسم المشهد الحركي ،على الرغم من ختام النص وذلك بأتباع تقنية الحذف ،وترك نقاطٍ في نهايتهِ ،إذ إنه عَمَدَ إلى ترك مساحة من النص ؛ليشاركه المتلقي في خوضها والتفاعل معها[٤]، وهو بذلك ترك المجال للحركة في ذهن المتلقي لملء "الفراغات وكشف الدلالات وربطها بالسياق العام للمعنى"[٥] ،إذ أن النص يدخل دائرة أعمق عبر عملية التأويل من لدن المتلقي ليصل في النهاية إلى قصد الشاعر ،وبقدر ما تعبر الكلمات عن المعنى ،فإن التنقيط علامة لغوية يستدرج معناها المتلقي عبر التأمل والتأويل[٦]،وبهذه التقنية يستمر المشهد المتحرك في ذهن المتلقي .

---

١ - الصورة الحسية في شعر فهد العسكر :٧٦ .

٢ -ينظر: اشتغالات النقد قراءة في الخطاب النقدي المصري حول شعر شوقي :١٤٩ .

٣ - الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن١٩٨٠- ١٩٩٥،أحمد قاسم علي، ماجستير ،كلية الآداب والعلوم ،اليمن ،١٩٩٩م:٨٦ .

٤ - ينظر :الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد ،د .كمال أحمد غنيم ،اصدارات الرابطة الأدبية ،غزة ط ٢ /٢٠٠٦م :٢١ .

٥ - مظاهر الحداثة في الشعر النسوي العراقي المعاصر، ورود حامد عبد الصمد ،رسالة ماجستير ،آداب البصرة ،٢٠١٢م :١٢٨

٦ -ينظر :مظاهر الحداثة في الشعر النسوي المعاصر :١٢٤ .

وترسم إيمان الفحام صورة متحركة ،وهي تخاطب القلب قائلة:-

انشر سوادك
انشره
ايها القلب ..
وبعيداً..
ترجّلي..
بحفنةِ ضوء تضرّع إليه
ينكشف السواد .. !
وانت تفتّتُ الأحجار
أيها القلبُ

أما أكفت أصابعُكَ
برسمي.. ؟[1]

في هذا النص تبدو جمالية الصورة الحركية واضحة، ففي قول الشاعرة (انشر سوادك /انشره) تتوشج دلالة الحركة في فعل الأمر (انشر)وتكراره مع دلالة اللون الأسود في رسم معالم الصورة البصرية المتحركة ،إذ تزامنت عناصر الصورة الحركية مع اللونية في رسم معلم من معالم الصورة البصرية هنا ،ولأن عاطفة الشاعر وانفعالاتهِ تكون مضطربة ؛لذا نجد امتزاجها مع اللون حرك الصورة الشعرية وخلصها من الجمود والثبات[2] ، وتكرر الشاعرة التقنية ذاتها في قولها (بحفنة ضوء تضرع إليه/ينكشف السواد..!)،إذ تزامنت الحركة في الأفعال (تضرع- وإن كانت حركته داخلية نفسية أكثر من كونها خارجية-/ينكشف)مع دلالة لون الضوء واللون الأسود ،هذا فضلاً عن ورود أفعال أخرى في الصورة ذات بعد حركي مثل (ترجل/تُفتِتُ) .وتستمر الشاعرة في رسم استمرارية حركة الصورة المرئية بالاتكاء على التشخيص إذ شخصت القلب وجعلت له أصابعاً في أسلوب استفهامي استنكاري ،فهي تستنكر استمرارية حركة أصابعهِ في رسمها ،أي أن حركة أصابع القلب ما زالت مستمرة .

وفي نَص (ما رَدَّدتْهُ الأزقَّة ولكن) للشاعر عبد الكريم الياسري نجد الصورة الحركية في قوله :-

فاصَتْ فُصولُ البوْح

---

[1] - نرجس ينام على حجر :٣٦ .

[2]- ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق:٤٧ .

واهْتَزَّتْ مَراجيحُ الهوى
والوَردُ يُنبتُ بالشفاهِ
وراحةُ الصَّبِ المُعَنّى
في جَناح الطيّفِ تَعْزلُ ريشَة
مَجْنونَة
وَلْهى
لِيَحْتَضِنَ الرِّياحَ
مِنَ المَنافي عائِداً
فَالمولدُ المأمولُ
لِلفَجْرِ المُنَدى
الآن
يَنْتَظرُ المُسافِرَ
وَالمُهاجِرْ[1]

في هذا النص تبدو ملامح الحركة وعدم الثبات واضحة **في الصورة ،بسبب** محاولة الشاعر إيجاد وشائج بين ألفاظ وعبارات تحمل الدلالة نفسها ،إذ نلحظ الأفعال المتحركة مثل (فاضت /اهتزت/تغزل) أفعالاً تدل على حركة وعدم ثبات ،أما الفعل(ينبت)فهو فعل يوحي بالسكون والثبات ،لكن السياق العام للعبارة سلب هذا الثبات ،فأصل الإنبات الثابت يكون في الأرض ،أما إنبات الورد في الشفاه فهو غير ثابت ؛لأن الشفاه متحركة غير ثابتة ،ومثل ذلك ما جاء في دلالة الفعل (ينتظر)،فالغالب إن فعل الانتظار يصاحبه السكون والصمت ،لكن في الوقت نفسه ترافقه حركة شعورية داخلية ،"تستجيب لفضاء الشاعر النفسي وعوالمه الإبداعية"[2] ،فضلاً عن إسناد فعل الانتظار إلى المسافر والمهاجر ،وهما لفظتان تدلان على الحركة وعدم الاستقرار. ولم يقصر الشاعر حركة الصورة في الاتكاء على الأفعال وإنما يتكئ على ألفاظ وعبارات تحمل بين طياتها أنواعاً من الحركة الهادئة أو السريعة مثل(مراجيح الهوى/ جناح الطيف/ مجنونة/ ولهى-تحمل بين طياتها حركة داخلية نفسية/ الرياح / من المنافي عائداً/ المسافر/ المهاجر) .

مما تقدم نلحظ أن الشاعر البصري عَمَدَ إلى ترصيع صورتهِ الحركية بتقنيات عدّة ،ولم يعمد إلى الاتكاء على الأفعال ذات الدلالة الحركية فحسب –**وإن سجلت** حضوراً ملحوظاً في صوره الشعرية- **وإنما لجأ إلى ألفاظ وعبارات ذات دلالة**

---

[1] - ما رَدَّدَهُ الأزقَّة :٢٤-٢٥ .

[2] - أنماط من الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ١٣٢ .

حركية ،كما عمد إلى تحريك الجمادات بعد تشخيصها أو تجسيدها واعطائها بعداً حركياً في الصورة أي أن الألفاظ الثابتة والمستقرة تكسب بعداً حركياً من خلال السياق العام للنص بعد تشخيصها أو تجسيدها .

ولا يُعدَم البحث وجود أمثلة أخرى عند الشاعر البصري ،تدخل ضمن إطار الصورة المتحركة ،يُشير إلى بعضها خشية الإطالة*

ج -الصورة الثابتة :

إن الشاعر يتمتع بحس تأملي صامت ،يطيل التفكير والتأمل في الواقع الذي يعيشه ،لا يمكنه العيش داخل ذاتهِ منفصلاً عن واقعه ،لذا فهو يطيل التأمل فيه، محاولاً رسم معالم صورتهِ للمتلقي ،وغالباً ما ينتج عن هذا التأمل صورة مرئية ثابتة ،**ومثلما كان القلق والاضطراب الخارجي والداخلي(النفسي) دافعاً للشاعر في خلق** الصورة المتحركة ،كان الصمت والسكون دافعاً آخر في جعل صورتهِ تعج بملامح **السكون والثبوت ؛لذا كانت الصورة الثابتة "بالتضاد مع الصورة المتحركة"**[1]

ويلجأ الشاعر البصري في رسم صوره البصرية **الثابتة إلى** اظهار **ملامح السكون والثبات كما جاء عند الشاعر مسلم** حسب حسين يقول :-

وفي سكون ليلي الطويلْ
إذ ترقد العيونْ
على وساد نومها الكهفي
يتكور الزمانْ
تحت دثار صمته الحجري الثقيلْ
تستيقظ الأحزان والذكرى
في نفسي الثكلى[2]

يتجوهر النص في رسم "لوحة تشكيلية صامتة"[3] ،يجسد فيها الشاعر جحيم غربته ،ويصور معاناة داخلية لإنسان عراقي مُغْتَرِب ،كما يُفصِح عنها في بداية النص (من قاع أحزاني/ومن جحيم غربتي)،حيث رسم الشاعر صورةً لِليلهِ الطويل مستعيناً بألفاظ وعبارات تُحرك مخيلة المتلقي إلى نوع الألآم التي يعانيها ،إذ أن

---

* أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر:(**بخطواتٍ ثكلى /يسحبك الجزارُ/على السلم**) ، ينظر:(لن أغير شكل موتي) :٩٩ ،و (على عجل.../يذوب العراق.../فيذوب قلبي حزناً عليه /ويذوب حزناً على أبنائه)،ينظر: (جنوب يبتكر المطر) :٥٣ ،و(يسبح في الأفق /يهبط في السماء /شبح ثلجي /وعلى كتفهِ صندوق)ينظر : (**دائماً في صباح العالم**):٧٩ ،و(حركوا خيولكم للحقيقة/قبل الفوات ...)،ينظر: (هواجس أصحاب الحسين) :١٧ ،و(نسير الليل كله)،ينظر: بقية شمعة :قمري: ٣٠ .

[1] **شعر** مجيد الموسوي دراسة في المضامين والبنى الجمالية:٩٥ .
[2] - **مرافئ الذاكرة** :٧٧ .
[3] - الصورة الفنية **في شعر القروي** :٥٧ .

ألفاظ وعبارات النص السابق جميعاً توحي بالثبات والسكون الثقيل للصورة(سكون ليلي الطويل) ،فلفظة الليل بمفردها توحي بالسكون ،فما بالك إذا ما أسندها بالسكون ووصفها بالطول ،ويستمر الشاعر في رسم معالم لوحته الثابتة بألفاظ وعبارات ساكنة ثقيلة مثل (ترقد العيون/على وساد نومها الكهفي –وهنا يشير إلى قصة أصحاب الكهف-/يتكور الزمان/صمته الحجري الثقيل) فهذه العبارات توحي بالثبوت وعدم الحركة ،ومما يزيد الصورة ثقلاً أن أحزان الشاعر وذكرياتهِ تستيقظ في هذا الجو الساكن .

ومن النماذج الأخرى للصورة الثابتة ،ما جاء عند الشاعر هيثم عيسى، في نص عنوانه(درس في الحجر)يقول:-

وملى مقلع الحجارة
طفولتنا إلى الأبد
في جدار سميكِ نجلىُ خزانتنا
تضجُ بالفراغ
وبمسامير عظيمةٍ نرصِّع أبوابَنا
لكي لا تشيخ[١]

ونحن نقرأ عنوان النص نجد ملامح الصورة الثابتة تنساب من العنوان إلى جسد النص؛ لأن العنوان "علامة تدل على النص الذي تتقدمه، أو توحي به عند تحليلها ،واستكشاف بنيتها الدلالية"[٢] ؛لذا نلحظ تراصف ألفاظ وعبارات تحمل اطباعات حسية دالة على الثبوت وعدم الحركة ،رَسَمَ منها الشاعر لوحة تشكيلية ثابتة مرصعة بـ (الحجارة/ جدارٌ سميك /الفراغ/ مسامير عظيمة)،ولعل كثافة العناصر الثابتة المادية في الصورة (الحجارة/ الجدار/ خزانتنا /مسامير/ أبوابنا)أسهمت في تعزيز ثباتها ،وانعدام قابليتها على التحول والحركة[٣].

ويرسم الشاعر جمال الفريح صورة ساكنة ،يصور فيها استعداد صديق له لِموتٍ خفي قائلا:-

رثى نفسهِ
واستعد بصمتٍ ،لموت خفي سيلحق به
وعما قريب

---

[١] - خزانة حَجَر :٨١ .

[٢] - العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه ،د. ضياء راضي الثامري مجلة القادسية للآداب والعلوم التربوية ،م٩ /ع٤ /٢٠١٠م:١٤ .

[٣] - ينظر:أنماط من الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي:١٣٢ .

عجيب
كان يدري- لذا أعدَّ له
شاهدة القبر
واختار خطّ الثلث [1]

الشعر "رسم قوامه الكلمات" [2]**،فالشاعر رَسَمَ** بكلماته صورة بصرية ثابتة **،تمتزج** فيها دلالات السكون والثبات ،إذ نلحظ (الصمت /الموت/شاهدة القبر/خطّ) ألفاظاً ذات دلالة ساكنة غير متحركة ،فالصمت لفظة توحي بدلالة داخلية ذات حركة وعنفوان ينتج عنها دلالة خارجية ،تتميز بالسكون والثبات ،أما الموت فهو يدل على نهاية الحياة ،ومثل هذا السكون والثبات نجده في (شاهدة القبر/خطّ الثلث)،فالشاهدة لوح من الآجر توضع على القبر يُكتَب عليها أسم الميت ،ومن ثَمَّ فهي ثابتة غير متحركة **،ومثل ذلك ما نجده في الخط** *.

ثانياً: الصورة السمعية:

تأخذ الصورة السمعية "حيزاً لا يقل أهمية وحضوراً عن الصورة البصرية من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة ،وتباين مستوى موجاتها ،وكثافة ترددها" [3] ،وهي "تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع" [4]**،إذ** يتكئ الشاعر على الأفعال والألفاظ الدالة على الأصوات ،والتي تُدرك بحاسة السمع ؛لذلك يرى الدكتور إبراهيم أنيس إن السمع يأخذ حيزاً أوسع من البصر ؛لأن الأخير لا يمكن إدراكه للأشياء إلا بواسطة الضوء أما السمع فيمكن أن يُدرَك ويستَغل ليلاً ونهاراً ،وفي الظلام وفي النهار، لذلك فالإنسان يمكن أن يُدرِك عن الطريق السمع **للكلام أوكاراً أرقى ولسمى مما** قد يدركه بالنظر [5].إن الأصوات التي تصورها

---

[1] - جثث الأسئلة :٧٧ .

[2] - الصورة الشعرية، سي دي لويس :٣٣ .

* وللمزيد من الاطلاع على أمثلة أخرى على سبيل المثال لا الحصر مثلاً(لِقُلْعَةٍ ٠٠لَمْ يَسْتَطِعْ فَتْحَها/فِبابُها٠٠ ما زَلَ٠٠ مَقْفُولا)،ينظر: (لا شيء يتبعني سواي):٥٣ ،و(تَتَحَجَّرُ الأَسْمَاءُ بِيْنَ/أَصَابِعِيْ، وَيَجِفُّ حِبْرُ ،ينظر: (تمرد الماء):١٠٦ ،و (لم يتحرك بعد قطار الصمت /والباب المقفل ما زال يصد هبوب الريح) ،ينظر:(الأعمال الشعرية ،صدام الأسدي):٥٥٦ ،و(نوم يتوسد صمت الأحجار ،والأرصفة ،وعسكرة/الجيش لحدائقها)،ينظر: وسادة البلد المنهوب :١٦٦،و(صمتي ٠٠حَجَرْ/أفلقهُ٠٠ نصفينْ / يطفئ القمرْ)،ينظر: الصورة الظلية :٣٩ ،و(السجن/ يبارك جدرانه/ تلك التي من مساماتها /يقطر العطش) ،ينظر: صعب نقامر بالياسمين :٢٠ .

[3] - أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي :١٣١ .

[4] - الصورة البيانية في شعر البحتري ،ميسون أيوب الحمداني ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠٠٨ م :٨٥

[5] - ينظر الأصوات اللغوية :١٦ .

الصورة الشعرية يكون منها الصاخب والهادئ ؛لذا ينتج عنها الصورة السمعية الصاخبة، والسمعية الهادئة ،وبما أن الشاعر البصري أدرك كل هذه الأصوات ،فأدركَ (مواويل الطواشات والبحارة ،ورقصات الموج على الشاطئ، وهمس **النواريس**، ودبكات الهيوة* ،والطياري ،والسامري ،والناي... ،وتكبيرة مقام علي(عليه السلام)،**وأجراس الكنائس**)** ،**وفي المقابل أدرك أصوات الرصاص** ،والصواريخ ،والمفخخات، والهمرات ،ونياح الأمهات وحشرجات الثكالى ؛لذا رصع صوره السمعية بهذه الأصوات .فمن نماذج ذلك ما جاء عند الشاعر كاظم اللايذ، في نص عنوانه(إنسان فجر العذابات)يقول :-

لم تعد أذنايَ

صالحتين لسماع الموسيقى ،أو الغناء..

لكثرة ما ضجّ داخلَهما

من المناحات والعويل[1]

على الرغم من محاولة الشاعر سلب خاصية الأذن- **لم تعد آذنايّ**- وهي السماع إلا أن الصورة السمعية تَعج بملامح الأصوات التي تتشكل منها الصورة ،فالموسيقى والغناء موجودان في محيط الشاعر ؛لكنه لم يسمعها لكثرة ما ضجَّ داخل أذنيه من النياح والعويل ،وبذلك أسهمت الأفعال و**الأصوات في رسم الصورة** السمعية مثل (فجَّرَ/ الموسيقى / الغناء/ضجَّ/ المناحات/ العويل).وقد أعتمد الشاعر على صورة جزئية سمعية حاول من خلالها تجسيد مظاهر الألم والحزن في مجتمعهِ ؛لأن الصورة خلية حية نامية حاملة لرؤية الشاعر واحساسه ،وهي تتصاعد بهذا الإحساس حتى تصل به إلى درجته القصوى في التأثير، والكشف عن رؤية الشاعر للحياة[2].

ومن الصور السمعية الأخرى التي وردت ضمن السياق نفسه ما جاء عند الشاعر لؤي الخميسي في نص عنوانه (انفجار)يقول:-

قل لي يا كاهن الروح كيف الهروب..؟

---

* الهيوة فن شعبي بصري قديم يتصل بفنون الغناء والموسيقى له طابع مميز من حيث الإيقاع واللحن والصوت والنغمة، ينظر: من فنون البصرة الهيوة... الخشابة...النوبان، مجلة التراث الشعبي ،ع٢٠٠٩/١: ١٢٢.

** ينظر :هكذا دائماً ...:٥٢ وما بعدها.

[1] - **لطارس حارس الزمن** :١٠٤ .

[2] - ينظر: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد :٣٠

عن موتي

وأنا في بلد كل يوم مقتول..

رنين أجراس الكنائس

انفجار..

صوت صلاة الفجر في المآذن

انفجار..

تراتيل المندائين في بلادي

تراتيل حزن وانكسار..

وعذابات المقتولين في بلادي

أنين وسط نار..[1].

تقترب دلالة ألفاظ الأصوات التي ترسم الصورة في هذا النص من سابقتها ،إذ نجد الشاعر لؤي الخميسي مَهَدَ لصورة سمعية صاخبة من خلال العنوان الذي ينفتح على مؤشر صوتي صاخب ،كما أسهم سؤال الشاعر معضداً بفعل الأمر الدال على الكلام(قُلْ) في التمهيد للصورة السمعية ؛أي أنه اتكأ في تشكيل صورته السمعية على (فعل التكلم+ الاستفهام)اللذين يحتاجان إلى التكلم والسماع ،وبهذه التقنية حاول الشاعر تنبيه ذهن المتلقي لاستقبال معالم الصورة السمعية الصاخبة.

ويستمر الشاعر في رسم الصورة التي تجسد واقع ومعاناة البلد الذي يعيشه الشاعر(العراق) إلى حد تتماهى فيه أصوات أجراس الكنائس ،وصوت الآذان إلى صوت الانفجار ؛لذا أسهمت ألفاظ الأصوات التي وردت في النص ،في بناء صورة سمعية صاخبة ومؤلمة في الوقت نفسه ،وهي (انفجار/ قل/رنين أجراس الكنائس/ صوت صلاة الفجر في المآذن/ تراتيل المندائيين/أنين).ومن اللافت للنظر لجوء الشاعر إلى تكرار لفظة انفجار* ،وهي ذات بُعد صوتي ونفسي عند الشاعر ،إذ يجسد الحالة النفسية التي تعيشها الذات(ذات الشاعر والذات الجمعي)؛لأن

---

[1] - جنوب يبتكر المطر:١٤٥ .

* وردت كلمة(انفجار) في العنوان، وفي الصورة السمعية السابقة مرتان، والرابعة في ختام النص ،ينظر :جنوب يبتكر المطر :١٤٥-١٤٦ .

التكرار ذو مدلول نفسي يلجأ إليه الشاعر ليفرغ حاجاته ومشاعره المكبوتة[١] ،ومن ثمَّ تترك هذه اللفظة المكررة أثراً في ذهن المتلقي .

ويستهل الشاعر صدام الأسدي قصيدته (بكائية النخلة العراقية)،بصورة سمعية تدور حول فكرة ألم وحزن أصاب العراق ،فهو يقول:-

ناح الحمام لماذا ناح أو حزنا

هل تسأل الريح والبحار والسفنا[٢]

قد بدأ الشاعر صورته السمعية من خلال عنوان قصيدته الموسومة (بكائية النخلة العراقية)،ونظراً لدواعي الارتباط الوثيق ما بين النخلة والشاعر البصري[٣] ،فإن الشاعر هنا يجعل النخلة معادلاً موضوعياً للوطن – العراق- ،ليصور آلاماً وأحزاناً مرت على بلدهِ ، متكئاً في صورته السمعية على مدرك سمعي (ناح الحمام)،وعلى الاستفهام الطلبي في (لماذا ناح)،و(هل تسأل)،وكأن الشاعر افتعل الاستفهام افتعالاً ،لقصد عقد محاورة بينه وبين المخاطب ،ليُشّرك الآخرين فيما يُفكر ويتخيل[٤]،ومن ثمَّ أنتجَّ صورة سمعية تتآزر فيها المعطيات السمعية (النوح)مع (الحوار).كما أسهم تكرار صوت (الحاء) في قول الشاعر في إضفاء الحس السمعي الحزين على الصورة ،لأن صوت (الحاء)صوت حلقي يمتاز بالهمس والرخاوة [٥]يدل على الحرقة والحنين ،ولا تنحصر قيمته الفنية في تحقيق المتعة الحسية أو الصوتية ،بقدر ما يثيره تكرار هذا الصوت من معنى يلائم طبيعة العاطفة ،أو الصورة التي يُعبر عنها الشاعر.

ولم تقتصر أمثلة الصورة السمعية عند هذه النماذج التي ذكرناها ،وإنما هناك العديد من الأمثلة في الشعر البصري*

---

١ - ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر :١٨٢ .

٢ - الأعمال الشعرية ،صدام الأسدي :٣٥٧ .

٣ -ينظر :الشعر الحديث في البصرة :٤٤٩ .

٤ -ينظر: اسلوب الاستفهام في شعر الجواهري دراسة بلاغية ونحوية وإيقاعية :٦٠ .

٥ -ينظر :اللغة العربية معناها ومبناها :٧٩ .

* على سبيل المثال لا الحصر: (الريح: شك/ والكلمات/ إكليل موسيقى/ على جثة بيانو) ،ينظر: (إكليل موسيقى على جثة بيانو:٦٢)،و(تُعْزَفُ سِـمْفَوْنِيَّةُ اللُّعُطِ فـي/ هُـرَائِهِمْ ،فَهْوَ رَخِيـْصُ المتـاعُ)،ينظر:(لا شيء يتبعني سواي :٧١)،و(يُغَنِّي ،وَصَوْتُ المَاءِ يَعْزو عُروقَهُ)،ينظر:(طقوس المعنى :٤٤)،و(لكن مـن يصغي الآن/ لصوت تراب/يخبئ كمانا/بلا حنجرة؟)،ينظر:(بصفيري أضيء العتمة:٨١) .

ثالثاً : الصورة الذوقية:

تعد حاسة الذوق إحدى الحواس ،التي تبنى عليها الصورة الحسية ،إذ يتكئ الشاعر على المدركات الذوقية للطعوم (الحلو/ المر/ الحامض/ العذب... ، وكل ما يتصف بها).أو من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال الذوقية مثل(شربت/ سقيت /أرتشف حسوت/ارتوي...)[١]، وبما أن الصورة نتاج لفاعلية الخيال .وفاعلية الخيال لا تعني نسخ أو نقل الموجودات في الواقع كما هي ،وإنما هي أعادة تشكيلها من جديد ضمن اطار علاقات جديدة [٢] ؛لذا فإن المدركات الذوقية تقترب من الذوق الخيالي أكثر من اقترابها إلى الذوق العقلي المنطقي للأشياء ،أي أن الشاعر يتكئ على الخيال في رسم الصورة الذوقية ؛ليبعث فيها جمالية شعرية[٣].

وقد أفاد الشاعر البصري المعاصر من الذوق في رسم الصورة الذوقية في شعره ،ومن نماذج ذلك ما جاء عند الشاعر شفيع الحلفي في نص فيه :-

آهٍ عِيونُكَ كَمْ تُلِمْلِمُ مِنْ سَحَابَاتِ الوَفَاءِ

لِتَذْرَفَ الأشْوَاقَ نَهْراً مِنْ

حَنِينْ

كِانِتْ تَلُوكُ مـرَارَةَ الأيامِ

كِيْ يَحْلُو عَلَى خدِّ الوسَادَةِ

حُلْمُنَا [٤].

تتكئ الصورة الذوقية في النص ،على صورة بصرية حركية سبقتها (آهٍ عيونك كم تلملم... لتذرف...) ،إذ أن الشاعر رسم الصورة الشعرية متكئاً على حاستي البصر والذوق ؛لأن الصورة هي"نتيجة لتعاون كل الحواس وكل المَلَكات"[٥]،وقد لعب خيال الشاعر دوراً بارزاً في رسم الصورة مُستَعيناً بالاستعارة بالاستعارة التي تؤثر في نفس المتلقي ،وتثير انفعاله عن طريق تشخيص الصفات

---

[١] -ينظر: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر:٧٩ .
[٢] -ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :٣٠٩ .
[٣] - الصورة الفنية معيارا نقدياً:٤١٠ .
[٤] - تمرد الماء:٧٦ .
[٥] - الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي عند العرب :٣١٠ .

المعنوية المجردة في صورة حسية يُخيِّل للمتلقي أنها متحدة بها متمثلة فيها[١]،فقد أعطى للعيون بعداً تشخيصياً إذ أنها(تلملم ...وتلوك ...)، وقد بُنِيت الصورة الذوقية على أفعال ذوقية (تلوك/يحلو) ،فضلاً عن صفة ذوقية وهي لفظة (مرارة)،ومن اللافت للنظر أن الصورة هنا ليست صورة حسية حقيقية ،وإنما صورة معنوية تصور حالة الشاعر النفسية ،أي تصور تذوقه الروحي للأشياء ،وما تعج فيه نفس الشاعر من خواطر وذكريات تجاه الأب الذي يتذوق مرارة الأيام وآلامها ليحلو مستقبل أولاده وتتحقق أحلامهم .

ويخاطب الشاعر صدام الأسدي نهر الفرات ،ويسأله عن مذاق مائه العذب أين ولى وراح ؟ ،فيقول:-

يا فراتي كبرت ماؤك مــج

اين ولى وراح ذاك المذاق؟؟؟ [٢].

جاءت الصورة الذوقية عند الشاعر مرتبطة مع صورة أخرى ،وهي الصورة السمعية ؛لأن الشاعر ينادي نهر الفرات في قوله (يا فراتي)،والنداء صوت يُدرَك بحاسة السمع .وقد رسم الشاعر صورة ذوقية في ذهن المتلقي من خلال سؤالهِ واستنكاره لمذاق ماء الفرات ،كيف أصبح مجاً بعد أن كان عذباً فراتاً ؟،ولأين ولى وراح ذاك المذاق .

ونجد الصور الذوقية عند الشاعر عبد الكريم الياسري في نص عنوانه(مِزَاحُ الظِّل) ،إذ يقول:-

شَرِبَ الْمَاءُ صَدَى أُغْنِيَةٍ

عَزَفَاهَا ،فَاسْتَخَارَتْ جَدْوَلَهْ [٣] .

حاول الشاعر رسم صورة حسية متداخلة ومترابطة وذلك عن طريق تداخل المدركات الحسية فيما بينها في المقطع الواحد[٤].إذ نجد الصورة الذوقية شَرِبَ

---

[١] - الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ،د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت :٧٧ .

[٢] - الأعمال الشعرية ،صدام الأسدي:٥٥٦ .

[٣] - منطقوس المعنى :٩٠

[٤] - ينظر: محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري :٢٢٥ .

المَاءُ-جاءت مترابطة ومتداخلة مع صورة حسية أخرى وهي الصورة السمعية والتي جاءت بدلالة المدرك السمعي (صَدى اعْنيةٍ /عزفاها)

وهناك أمثلة كثيرة أخرى للصورة الذوقية عند الشاعر البصري ،لا يسع المجال لذكرها ،لذا يشير البحث إلى بعض منها للاطلاع*

رابعاً :الصورة اللمسية:

وهي صورة حسية تقوم على كل ما يلامس الجسد والروح ، أي أنها تبنى على كل ما يشعر به الجسد من مثيرات ،تُدرك بحاسة **اللمس مثل (الحرارة** /البرودة/الخشونة /النعومة/الصلابة /الليونة...)[1]،**أو تبنى** عن طريق أفعال اللمس أو اشتقاقاتها(لمس/مسكَ/مس...)،وهو ما يُطلق عليها الصورة اللمسية المباشرة [٢].

لقد لجأ الشاعر البصري المعاصر إلى استعمال حاسة اللمس في شعره من ذلك قول الشاعر منذر خضير :-

أيتها السيدة :

لا تضعي يدك على الجرح

قد لا أكون الطريق

الذي يؤدي إلى المهجر

... ...

دافئةٌ دموع السماء

تغسل الموتى..

ودمي بارد كسحابة

---

* (بماء الطلع٠٠ لسُكارى/ بأقداح الليمون)،ينظر: (خزانة حجر:٤٣)، (لم أرتو بماءٍ/ إلا ماتك الزعاق)،ينظر: (أطارس حارس الزمن:٨٠)،(وشربت اللوعة /بنزفٍ / تختّر فـي)،ينظر:نرجس ينام على حجر :٩٢)،(أملئي الكأس لظامي ... أنتِ كأسي ومدامي)،ينظر : (الصورة الظلية :٥٧).

[1] -ينظر : في النقد الحديث ،نصرت عبد الرحمن ،مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩م:٦٧ .

[٢] -ينظر : الصورة البيانية في شعر علي محمود طه المهندس، شروق محسن كاطع ، رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،١٩٩٨م:٨٧ .

كقلب مزدحم بالنجوم والمراهقات

بارد دمي

ويدي متخمة بالحروب

التي لا احب

وحيداً أختلس النظرة

أختلسُ الحرف

لأمسح يدي على حائط الوطن[١].

في هذا النص **أعطت حاسة اللمس دوراً في بناء المشهد الشعري الصوري** ،للواقع الذي حاول الشاعر تصويره للمتلقي ؛لأنه حاول نقل الواقع الذي لامسه ،للمتلقي عن طريق الصورة، ومثلما كانت اللفظة أداة تعبيرية عن المعنى أصبحت الصورة ذاتها أداة تعبيرية[٢]،فالصورة اللمسية(لا تضعي يدك على الجرح)توحي بتلك الآلام التي تُحدثها ملامسة يد السيدة للجرح ، الذي يلامس الجسد ، لكن السياق العام للصورة يوحي بأن الجرح لا يلامس الجسد بقدر ما يمس روح الشاعر وباطنه فهو أراد تصوير ما ألَمَّ بأبناء وطنه من قتل وتهجير .

ومن الصور اللمسية الأخرى التي وردت في النص (دافئة دموع السماء /تغسل الموتى) إذ دخلت الاستعارة التشخيصية في رسم صورة لمسية حرارية[٣]،**إذ أن** الشاعر أتكأ في تشكيل الصورة على صفة لمسية حرارية وهي(دافئة) ،فضلاً عما جاءت به دلالة الفعل (تغسل) من ملامسة دموع السماء للموتى، ومن ثمَّ فالصورة ترمز لحزن السماء على هؤلاء الموتى .وبالتضاد مع دموع السماء الدافئة كان دم الشاعر بارداً وهي صفة لمسية حرارية أخرى أتكأ عليها الشاعر بالتآزر مع تقنية التشبيه ؛لتقريب المعنى وتأكيده في ذهن المتلقي ،إذ شبه دمه البارد بالسحابة وبالقلب المزدحم بالنجوم والمراهقات بدلالة كاف التشبيه. وهكذا يستمر الشاعر في توظيف اللمس توظيفاً مجازياً ، مثل قوله(ويدي متخمة بالحروب)،وهي صورة لمسية مجازية ترمز إلى كثرة الحروب التي لا يرغب الشاعر فيها ،ومثل ذلك قوله (لأمسحَ يدي على حائط الوطن)،فهي صورة ترمز إلى شفقة الشاعر وعطفه تجاه

---

[١] - رحلة السماء السابعة:٨١-٨٢ .

[٢] -ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً :١٣٦ .

[٣] - ينظر: الصورة البيانية في شعر علي محمود طه المهندس:٨٧ .

وطنه المُثخَن بالجراح ،مثلما يمسح الرجل على رأس اليتيم عطفاً وشفقةً، وقد جاءت هذه الصورة متداخلة مع صورة بصرية سبقتها في قوله(وحيداً أختلس النظرة...).

ويصف الشاعر صبيح عمر(البصرة)بصورة لمسية إذ يقول:-

البصرة

البؤس الآخر

نار دافئة ورماد[1].

فقد جاءت الصورة اللمسية بمدرك حراري لمسي(دافئة)،وقد تزامنت مع صورة بصرية بدلالة الرماد الذي يُدرَك بحاسة البصر.

وفي نص عنوانه(أنتِ والوطن)للشاعر مسلم حسب حسين تتآزر الصورة اللمسية مع عدة صور أُخر لتكون مشهداً صورياً ،إذ يقول :-

(أحلم كل ليلة بك

أضمّك... أضمّك)

مثل وليد ظامئ أمضّه البعاد والأسى فعادْ

إلى رحاب دفء أمه الحنونْ

(أضمّك، أغفو على أهدابك)

أغيب في عبيرك اللامنتهي

وفك العنب[2].

في هذا النص تتكئ الصورة على سياق حلمي مُتَخيَّل في ذهن الشاعر، تتداخل فيه الصور؛ لِتُكون مشهداً صورياً يقترب من الواقع المحسوس نوعاً ما ،فقد جاء الشاعر بصورة لمسية بدلالة(أضمك)،تتآزر مع الصورة الشمية في (أشمك)،ثم يحاول الشاعر تقريب الصورة وتأكيدها عن طريق تشبيه لقاء ذاته الملتاعة بالشوق والحنين ، بلقاء وليد ظامئ أبعده الأسى عن أمه ،فعاد إلى رحاب أمه الحنون-والأم هنا رمزٌ للحبيبة والوطن- ومن الصور الحسية الأُخر التي أتكأ عليها الشاعر في

---

[1] - وسادة البلد المنهوب :١٦٧ .

[2] - مرافئ الذاكرة:٨١-٨٢ .

بناء المشهد الصوري ،الصورة الذوقية في قوله(... وليد ظامئ ...)،والصورة اللمسية في قوله ،(رحاب دفء أمه.../أضمك ... / دفئك العذب) ،والصورة الشمية في قوله(أغيب في عبيرك ...).

وهناك صور لمسية كثيرة* يكتفي البحث بما ذكره منها تلافياً للإطالة.

خامساً: الصورة الشمية:

تلعب مكونات الأدراك البطني للاحساس دوراً مهماً، في إدراك الصورة الحسية ،وتعدد الأنماط السيكلوجية لهذه المكونات ساعد النقد على التعرف على أنماط مستويات الأدراك للصورة الحسية دون حصرها على النمط البصري والسمعي ،وبذلك تحرر النقد من النزعة البصرية التي كانت سائدة عند النقاد القدامى ،والتي تَعوق تذوق وتَفهم الأنماط المتنوعة والمتعددة في الشعر[1].وتعد حاسة الشم أحدى مكونات الأدراك الحسي للصورة الحسية ،والتي تُكون الصورة الشمية ، وتبنى في النص عن طريق لوازم والفاظ تتصل بحاسة الشم ،مثل أفعال الاستنشاق(يستنشق /يشم/ يذكي ...) ،أو عن طريق ذكر روائح تدرك بهذه الحاسة مثل (العنبر/ المسك /البخور/ الكافور/ النسيم...).

ومن خلال استقراء البحث للشعر البصري ، لوحِظ حضور الصورة الشمية بنسبة أقل من باقي الصور الحسية الأخرى ،وهذا ما لاحظه باحث آخر في القصيدة العراقية المعاصرة[2] ومن نماذج الصورة الشمية عند الشاعر البصري المعاصر ما جاء عند الشاعر صبيح عمر في (قافية الحسين) يقول:-

الحلم يعتصر الخيال** **بطبعه متجافيـــا**

والورد يقطر عادة **دون انتظار باديا**

---

* (الملسكون على الجمر ثلاثة/ أنا.. /وأنت /وآخر يعيد حكايتنا)،ينظر: (هكذا دائماً:٦٠)،و (فاتركونا/ نمدد أجسادنا فوق الرمل دفيء/ ونأخذ حمّامنا تحت شمس الشتاء)،ينظر: (إكليل موسيقى على جثة بيانو:٥٨)،و (كوني لحظة احتضان البدر للنَّهر عند/ الأفول)،ينظر: (لن أغير شكل موتي:٧٦) ،و(يدا حاولت أن تلمَّ الصباحْ/ ألامس أيامكم في الردى)،ينظر: (هواجس أصحاب الحسين:١٣).

[1] - ينظر :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :٣١٠ -٣١١ ؛وينظر الصورة الفنية في شعر القروي:٦٥ .

[2] - الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة ٢٠٠٠م-٢٠١٠م:٤٠ .

* هكذا جاءت في المجموعة الشعرية والصواب أن تأتي لفظة (الخيال)مدورة ،أي (اللام في الشطر الثاني ليستقيم الوزن.

طبع الورود عصارة بالشم تفصح حاكيا

فتشم من طبع بها سحر الجمال الدافيا[١].

نلحظ الشاعر في البيت الأول شخص (الحلم) وجرد (الخيال)،أي أنه جعل الحلم كائناً حياً يقوم بالفعل (يعتصر)الذي يُدرَك بالبصر ،كما جعل الخيال في جَسد شيئي ،أي نقله من المعنوي إلى المحسوس ،وبذلك خلق صورة بصرية بدلالة الفعل (يعتصر)،أما الصورة في الأبيات الثلاثة الأخرى فقد جاءت مزيجاً من الصورة الشمية ،والسمعية ،واللمسية ،مع ملاحظة هيمنة الصورة الشمية على الصور الأخرى ،فقد جاءت الصورة الشمية بدلالة(الورد/ طبع الورود عصارة بالشم/ فتشم)،أما الصورة السمعية فنجدها في(تفصح حاكيا)،والصورة في (سحر الجمال الدافيا)فهو مزيج من البصرية واللمسية ؛لأن الجمال غالباً ما يُدرَك بالبصر، وتدل لفظة دافيا على صفة لمسية حرارية .

وبناءً على ذلك فقد خلق الشاعر مزيجاً من الصور الحسية المتداخلة والمترابطة فيما بينها ترابطاً وثيقاً تبين عطاء الورد وكرمه بجماله وعطره الفواح دون أن يسأله أحد هذا العطاء، وهو بذلك يهيئ ذهن المتلقي لاستقبال فكرة كرم الإمام الحسين(عليه السلام)بدمه ،وعطاء ثورته الخالدة:-

فدم الحسين منارة علم الكفاح معاليا*

ونجد الصورة الشمية عند الشاعرة إيمان الفحام متزامنة مع صورة سمعية في قولها:-

لمْ يكتملْ الصوتُ

ما زلتُ أشمُّ طريقي

والذئبُ قريبٌ

يسمعني.. ![٢]

وفي نص آخر للشاعرة نجدها تهب حاسة الشم للذئاب حيث تتآزر الصورة الشمية مع الصورة البصرية المتحركة فتقول:-

---

[١] - وسادة البلد المنهوب :٣٨ .

* ينظر م ن:٣٩.

[٢] - نرجس ينام على حجر:١٠ .

وأنت فتّتُ الأحجارَ

أيها القلبُ

أما أكفت أصابعُكَ برسمي .. ؟!

فنَحْتُكَ المجنون هذا

ستشمّه الذئاب

حتماً .. [1]

تأسيساً على ما تقدم يمكن ملاحظة الصور الحسية بأنماطها المختلفة في الشعر البصري ،مع تنافس للصورتين البصرية والسمعية فيما بينها ،على الرغم من استئثار الصورة البصرية بالنصيب الأوفر ،مع ملاحظة هيمنة الصورة السمعية الصاخبة على الصورة الهامسة ،أو الهادئة ،وربما يمكن تعليل ذلك ،هو ذوبان ذات الشاعر في ذات المجتمع ؛لأنه يرغب في إيصال صوت المجتمع وآلامه إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين ،ومثلما كانت الهيمنة للصورة السمعية الصاخبة كانت الهيمنة للصورة اللمسية الحرارية ،أي أن الصور الحسية الأخرى سجلت حضوراً ملحوظا لكن بنسب متفاوتة، أما الصورة الشمية *فقد كانت ذات نسبة أقل من باقي الصور الحسية ومن خلال النماذج الشعرية التي طرحها البحث ,لاحظنا التداخل والتزامن بين الصور الحسية الثلاثة الأخيرة ،أو تزامنها وتداخلها مع الصورة البصرية والسمعية، لذا فقد جات هذه الصور مكملة لصور أخرى ،ونادراً ما تأتي بصورة مفردة قائمة بذاتها في التصوير.

---

[1] - نرجس ينام على حجر:٦٣-٧٣ .

* وللاطلاع على نماذج أخرى من الصورة الشمية عند الشاعر البصري، ينظر على سبيل المثال لا الحصر:-(ونرى الناس ملونة كالحرباء/ تشم إذا طاب سحيم العمر شواء)ينظر:(الأعمال الشعرية ،صدام الأسدي:٦١٠)،و (أشم رائحة الضوء/ من منتهاك اللامرئي)، ينظر:(جنوب يبتكر المطر:١٠١)،و (حين توأد قبلة/ أشم رائحة احتراق مكتبة)، ينظر : (إكليل موسيقى على جثة بيانو:٨٢)، و(وفّتح الوردُ المخبأ / تحتَها .. ليفوحَ عطرُ/ لو شم أنفُكَ عطرَهُ/ ماظل للأشواق سر)، ينظر: (تمرد الماء:٤٦) ،و(والذي يَقطرُ عطراً/ لا يجيدُ الصَّبْرَ ما بينَ /دخانٍ وحرائقْ)، ينظر :(الأقلام لا تصدأ :٦١).

مهـاد نظـــري :-

لم يكتسب مصطلح الإيقاع دلالة محددة ،فقد شهد تبايناً واختلافاً ،كباقي مصطلحات "قضايا المعرفة الإنسانية من ائتلاف حيناً واختلاف حيناً أخر"[١]، وربما الذي زاد المصطلح تبايناً وغموضاً هو اشتراكه في كثير من الفنون ؛إذ يعد" صفة مشتركة بين كثير من الفنون تبدو واضحة في الموسيقى ،والشعر ،والنثر الفني ،والرقص ،فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن "[٢] ،وغالباً ما تتآلف ظرة النقاد والدارسين في زاوية محددة ،وهي زاوية النظر في علاقة الإيقاع بالموسيقى،إذ اختص تعريف الإيقاع لغةً بالموسيقى ،فقد جاء في لسان العرب ،الإيقاع، والميَقع ،والميقعة : المطرقة ،والإيقاع هو وقع على الشيء ،أي سقط ،أو وقع المطر بالأرض ،وقد وقع بهم ،وأوقع بهم في الحرب،والمعنى واحد ،والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ،وهو أن يوقع الألحان وَيُبيِّنها ،وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى (كتاب الإيقاع)[٣]،ومثل ذلك ما نجده عند الفيروز آبادي ،فهو "إيقاع الحان الغناء ،وهو أن يوقع الألحان ويبينها "[٤].

من هنا ركز أغلب النقاد والدارسين في دراساتهم ،على ارتباط الإيقاع بالموسيقى؛لأنه "مصطلح موسيقي في الأصل"[٥] يرتبط بعنصرين ،هما الموسيقى والزمن ،إذ إنَّ الزمن هو المحرك ،والمنظم للإيقاع في الموسيقى ،ولولاه لأخل الظلم الموسيقي ،وبدا مفككاً ،وخالياً من الانسجام .أما الشعر فهو يتكئ على الظلم من خلال الوزن العروضي ،والتفعيلات المقسمة ،والمرتبطة بالزمن ، وهذا ما جعل النقاد

---

١ - البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً، د .رشيدشعلال ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط ١ / ٢٠١١ :١٧ .

٢ -معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب :٧١ .

٣ - ينظر: لسان العرب ،مادة (وقع).

٤ - القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،المؤسسة العربية للطباعة والنشر،بيروت،١٩٥٢ ، مج ٣ ،مادة (وقع).

٥ - الإيقاع في الشعر العربي الحديث ،د. ثائر العذاري، وزارة الثقافة ،بغداد ،ط١ /٢٠١٣ :١٠ .

والدارسين يربطون الإيقاع بالموسيقى[١] ؛أي أن العلاقة القائمة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي ،**علاقة قائمة على العنصر الزمني** ،الذي تستغرقه النغمة في الموسيقى،**والوزن** في الشعر ؛إذ أن "الوزن في الشعر يوضع مقابل النغم في الموسيقى"[٢]مع مراعاة الفرق الزمني بين الإيقاعين.

أما الإيقاع في الاصطلاح فهو" كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ،والمقصود به عامة ،هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت ،أو **النور والظلام** ،**والحركة والسكون** ،**أو القوة والضعف** ،**أو الضغط** واللين ،أو بين القصر **والطول**....،ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باعتماده على طريقة من ثلاث :**التكرار** ،**أو التعاقب** ،**أو الترابط** "[٣] ،فالإيقاع "يشمل كل ما هو متناسق ،أو منسجم في حركاته أو تشكيلاتهِ المتتابعة ،والمتعاقبة ،وما يرافق ذلك من صوت متناسق ومنسجم هو الآخر"[٤]،ويرى بعضهم أن الإيقاع يشمل الحياة كلها ،إذ إنه لا يقتصر على إيقاع الفن أو الأدب ،هذا ما ولّدَ نوعين من الإيقاع:**النوع** الأول الإيقاع التلقائي غير مقصود ،وهو ما لا يُقصَد منه أي نوع من التأثير الفني في النفس ،والآخر إيقاع فني **مقصود** يحدث تأثيراً وانفعالاً معيناً في نفس المتلقي،لأنه أساساً يعبر عن إحساسات ومشاعر في مُحدِث الإيقاع ،وهذا النوع هو الذي **تتعدد عناصره في الفنون المؤثرة**،كالشعر والموسيقى وغيرها[٥].

مما هو واضح من التعريفين اللغوي والاصطلاحي ،أن لفظة (إيقاع) تدل على **أحداث صوت** ،**أو جرس في اطار حركة متوالية** متكررة ،فكما أن وقع المطرقة، **والمطر** يحدث صوتاً يقوي ويضعف حسب نوع الحركة وشدتها ،فالجريان،**أو** التدفق هو أيضاً

---

١ - ينظر: سحر النص ،قراءة في بنية الإيقاع القرآني ،د .عبد الواحد زيارة ،دار الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط ١ /٢٠١٣ :٢٤-٢٥ .

٢ - القافية في العروض والأدب ،حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية،ط١ /٢٠٠٢ :٣٤ .

٣ -معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة ,وكامل المهندس،بيروت ،ط ١ /١٩٧٩: ٧١.

٤ - الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي ،علي عبد رمضان ، **اطروحة دكتوراه** ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠٠٨ :٤ .

٥ - ينظر :الإيقاع في شعر الحداثة "دراسة تطبيقية على دواوين" فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة- **حسن طلب طلب** – رفعت سلام ،د .محمد علوان سالمان ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط ١ /٢٠١٠ :١٤-١٥ .

يحدث حركة وصوتاً في نظام معين ،ونسق منتظم [1]،يحتاج إلى زمن منتظم ،يؤطر ويحدد حركية هذه الأصوات ؛أي أن الإيقاع يقوم على ركائز ثلاث هي : الصوت، والحركة، والزمن.

بما إنَّ الإيقاع يُمثل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري ،لذا نجده يمنح النصوص الشعرية انسيابية مميزة ،إذ ينقلها من حالة الركود إلى حالة الحركة بمعنى أنه يبث الحياة فيها ،سواء أكان هذا الإيقاع خارجياً(الوزن والقافية) ،أم داخلياً ،وهذا ما سيتناوله البحث بشيءٍ من الوصف والتحليل، للشعر البصري (عينة البحث)في الصفحات القادمة .

١ - ينظر :سحر النص :٩ ؛وينظر :الإيقاع في قصيدة العمود من خلال **الخطاب النقدي العربي** : ٢ .

المبحث الأول :الإيقاع الخارجي :-

هو الشكل الخارجي للقصيدة ،المتمثل في الوزن العروضي والقافية، و يُعَدّ من "أكثر عناصر البنية الإيقاعية للقصيدة صلابة ووضوحاً وضبطاً ، إذ أن أول وأيسر ما يمكن تحديده والإحساس به من بين تلك العناصر هو الوزن والقافية"[١] ؛لذلك يعدان من أبرز عناصر الإيقاع الخارجي ،تتداعى بعد وجودهما – الوزن والقافية –عدة متطلبات فنية من صورة ،وموسيقى داخلية ،تُتَرجِم مجتمعة التجربة الشعرية،**التي** يعبر عنها الشاعر أثناء كتابة القصيدة، تعمل مع معطيات أخرى **على** تحويل القيمة الانفعالية للتجربة الشعرية إلى قيمة تعبيرية[٢]،والشاعر الناجح هو من يعمل على تفعيل دور الإيقاع الخارجي بإيقاعه المُمَيَز ، وفي الوقت ذاتهِ يستطيع أن يمزج بين عناصر الإيقاع **الداخلي**، مع المعطيات الفنية الأخرى منتجاً إيقاعاً شعرياً متميزاً.

وتأسيساً على ذلك الفهم ،**فإن** الإيقاع الخارجي يرتكز على محورين أساسيين ، ***ترتسم*** من خلالهما ملامحه الفنية ،هما:(الوزن والقافية) ،ولكي يكون تناول البحث لقضية الإيقاع الخارجي أكثر تحديداً وتأطيراً، بشكل يساعده على كشف الملامح الفنية للشعر **البصري ،عَمَدَ إلى استقراء النصوص الموزونة*** ،وجعلها (عينةً للبحث)في هذا المجال.

الوزن:-

من الملاحظ أن نقادنا القدامى كانوا يعنون بالوزن عناية خاصة ،فهو عندهم " أعظم **أر**كان حد الشعر ،وأولاها به خصوصية ،وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[٣].وهو العنصر الاساس في الفصل بين الشعر والنثر ؛إذ كان يمثل الشكل الموسيقي

١- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :٩١ .

٢ - ينظر :الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر : ١٣٧ .

* ينظر:(هواجس أصحاب الحسين)للشاعر علي الأمارة ؛وينظر:(مرافئ الذاكرة) للشاعر، مسلم حسب حسين ؛وينظر:(لا شيء يتبعني سواي) ،للشاعر مهند الشاوي ؛وينظر:(وجهاً لوجه معي)،للشاعر شفيع الحلفي ؛وينظر:(الصورة الظلية)،للشاعر محمد محمد صالح ؛ **(الأفق الأخضر)،للشاعر** صالح فاضل ؛وينظر:(الأقلام لا تصدأ +من طقوس المعنى +ما رَدَّدَتْهُ الأزقَّة)،للشاعر عبد الكريم الياسري؛ وينظر:(**و**سادة البلد المنهوب) ،للشاعر صبيح عمر؛ وينظر:(جنوب يبتكر المطر) لـ مجموعة من شعراء البصرة.

٣ - **العمدة في صناعة الشعر ونقده،ج١ /٢١٨.**

الموروث في القصيدة العربية ، وقد كان الوزن في الشعر العربي التقليدي قائماً على نظام البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً ،الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى[١] ،إلا أن تعاقب الأجيال في إحداث تغيرات طفيفة على الأوزان الخليلية،ابتداءً من العصر العباسي ،وانتهاءً بحركة الشعر الحر [٢] ،أدت بالصورة الموسيقية للقصيدة التقليدية إلى "التحرر من عبودية الشطرين "[٣]،ومع ذلك فإن حركة الشعر الحر لم تُلغ العروض لأنها –كما تقول نازك الملائكة – ظاهرة عروضية قبل كل شيء [٤]، وهكذا تستمر حركات التغيير والتجديد مع حركة الحداثة العربية فتظهر أجناس أدبية جديدة بعضها يعتمد الوزن، والآخر لا يعتمده.

وأكثر ما يَعنينا في هذا المقام هو الوزن ،والوزن هو جزء من الإيقاع وليس العكس [٥] ،فهو شكل من أشكاله المتعددة،إذ لا نهاية لأشكال وأوزان الإيقاع [٦]،وهو في شكله الأساس تكرار وتعاقب حفنة من الوحدات الصوتية- التفعيلات الوزنية- في نظام ثابت نظم العرب عليها أشعارهم،قد عُرِفَت بـ (البحور الشعرية)[٧]،و" من انتظام هذه الوحدات بكيفيات مخصوصة يتحدد الوزن أو البحر الشعري ،الذي يحدد بدوره طبيعة الانتظام الإيقاعي للكلمات في البيت أو القصيدة" [٨]وهو بذلك يكون أشبه بـ وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية يتعرف عليه بواسطة التقطيع [٩] .

---

١ - ينظر :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :٦٤ .

٢ - ينظر :لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية :٢٧٠ ،وما بعدها .

٣ -م ن :٢١٧ .

٤ - ينظر :قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة ،بغداد ،ط٢ /١٩٦٥ :٥٣ .

٥ - ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج:٢٢٦؛وينظر: بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب ،د. محمد طالب الأسدي ،بغداد ط١ /٢٠٠٩ :١٨ .

٦ - ينظر :الشعر كيف نفهمه ونتذوقه :٥٠ ؛وينظر :مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ،د فاتح علاق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠٥ :٢٤١ .

٧ - ينظر :موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ،د .عبد الرضا علي ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،ط١ /١٩٩٧ :٢٦ .

٨ - الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :٢٣-٢٤ .

٩ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية ،حساسية الأنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ،د . محمد صابر عبيد ، منشورات أتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠١ :٢٤ .

ويعد النظام الكمي من الأنظمة الوزنية التي يعتمدها الشعر العربي أساساً لإيقاعهِ الوزني ،إذ يعتمد المقاطع في تشكيل وحداته[١]،إلا إن تردد الوحدة الإيقاعية ـللتفعيلة ـ بصورة منتظمة في الوزن الكمي (الثابت)يخلق نوعاً من الرتابة والنمطية في الوزن ، والشاعر يستطيع أن يجاهد هذه الرتابة ويؤثر في (الكمية)،ويثريها عن طريق العاطفة؛ أي أن الوزن المؤثر يخرج عن حدود التجريد إذا ما تفاعل مع تجربة شعرية معينة ،وإن إيقاعات الوزن لا تبقى ثابتة في الشعر،بل تتغير من قصيدة إلى أخرى في الوزن الواحد،بتغيير الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعالهِ[٢].معنى ذلك أن "الوزن يكتسب صفاتهِ، وخصائصه من داخل التجربة الشعرية من خلال علاقات متفاعلة داخل القصيدة... فثمة قصائد تنتمي إلى وزن واحد لكنها تختلف عن بعضها في الإيحاء "[٣].

انطلقت الدراسة في هذا المبحث لرصد أهم الأوزان الشعرية، التي اعتمدها الشاعر البصري مع محاولة الإشارة إلى أهم المعالجات الفنية التي استخدمها الشاعر وتحليلها في مكانها ،ومن خلال استقراء البحث للشعر الموزون نلحظ لجوء بعض الشعراء إلى التنويع في الأوزان الشعرية ،بينما آثرَ بعضهم أوزاناً محددة ،ولعل الشاعر علي الأمارة واحد من هؤلاء* ،ومع ذلك فإن بعض الأوزان حققت عندهم قصب السِبق ، ،والهيمنة على الأوزان الأخرى مثل(الكامل ، الرمل ،المتقارب ،الرجز)،وهذا ما سيتتبعه البحث بشيء من التحليل لرصد الظواهر الفنية المتبعة في الشعر البصري(عينة البحث).

---

١ - ينظر :الإيقاع في الشعر العربي الحديث :٥٣-٦١ ؛الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :٩٤ .

٢ -ينظر :مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر :٢٣٨ .

٣ - الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر:١٣٨ .

* هيمَنَ وزنا (المتقارب والمتدارك)في مجموعة(هواجس أصحاب الحسين)،أما مجموعة (الأفق الأخضر)فنجد الهيمنة للـ (الرمل)ثمَّ (الكامل)،ومجموعة (مرافئ الذاكرة)فنجد (الكامل)المتداخل مع (السريع)احياناً ؛ومجموعة (جنوب يبتكر المطر) نجد (الكامل)؛أما (وسادة البلد المنهوب)فنجد (الكامل)ثمَّ (الرمل)؛وفي (لا شيء يتبعني سواي)فنجد أعلى نسبة للـ(خفيف)٢٣% ،ثم (الكامل)،و(الطويل)بنفس النسبة ؛وفي (وجهاً لوجه معي) (الكامل) ٦٨%،ثمَّ البسيط والمتقارب ،والرمل على التوالي؛ أما الشاعر عبد الكريم الياسري ،فقد حقق (الكامل) في مجاميعه الشعرية الثلاث ،أعلى نسبة حضور تصل تقريباً ٤٧,٥%،يليه البسيط ،والرمل ،والرجز، والخفيف ،والطويل والمتقارب على التوالي.

إن للكامل حظاً كبيراً من الشيوع في نتاج شعر القدامى والمحدثين [١]،وهو كما يصفه **عبد الله الطيب المجذوب** " هو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ،وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله- إن أريد به الجدَّ- فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر،ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة **الأجراس**"[٢]،**أي أن** الشاعر يستطيع أن يطوع هذا الوزن؛ ليستوعب **عواطفهِ** وأحاسيسهِ ،**ومما ساعده في ذلك** سعة المساحة الأدائية لهذا الوزن(مُتَفَاعِلُنْ) المتأتية من كثرة مقاطعهِ وتكامل حركاته[٣]،فضلاً عن أتساع دائرة تنوعهِ ،إذ أن لهذا الوزن تشكيلات عروضية كثيرة*،تنبثق عن التفعيلة الأصل مما أكسب هذا التنوع الموسيقي داخل التفعيلة **الأصل**" غنى إيقاعياً واضحاً ينجم عن تعدد مستويات النغم تبعاً لطول المسافات الصوتية أو قصرها سرعتها أو بطئها"[٤].

وقد أستغل الشاعر البصري التنوع الحاصل في صيغة (مُتَفَاعِلُنْ)،للتعبير عن تجربته الشعرية ،وتطويعها بما يتجاوب وتعدد مواقفه الشعورية ،ففي قصيدة(وطنٌ ولكنْ...)للشاعر شفيع الحلفي ،نجد تنوعاً في تشكيلات (مُتَفَاعِلُن)،إذ يقول:-

قلقٌ ---------- مُتَفَا

بعين العاشقينَ ---------- -عِلُن/ مُتَفَاعِلُن/مُـ

حَلمُ ---------- -تَفاعِلْ

....

---

١ - ينظر :فن التقطيع الشعري والقافية ،د. صفاء خلوصي ،بيروت، ط ١٩٦٦/٣ :٩٥ ؛وينظر: تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر العربي الجديد، د .محسن أطيمش ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط ١ /٢٠٠٦: ٩٢ .

٢ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :٢٤٦.

٣ - ينظر :ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،السيد احمد الهاشمي ،تح علاء الدين عطية ،مكتبة دار البيروتي ،ط٣ /٢٠٠٦: ٦٦.

* ينظر : قضايا الشعر المعاصر:٧٢ ؛وينظر :تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر العربي الجديد وتحولاتها:١٢٢ وما بعدها؛ وينظر: الشعر الحديث في البصرة :٣٦ وما بعدها

٤ -الشعر الحديث في البصرة :٣٦ .

فإلى مَتى يَبْقى العِرَاْقُ ---------- مُتَفَاعِلُن/مُتْفَاعِلُن/مُـ

بأهْلِهِ !؟ ---------- -تَفَاعِلُنْ

في غُرْبَةٍ يَنْأى بهِ ---------- مُتْفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُـ

الترحلُ ---------- -نْ/مُتْفِاعِلْ

... .

شعبٌ ----------مُتْفَا

يلوكُ الآهَ ---------- -عِلُن/ مُتْفَاعِـ

لكِنْ وجْهَهُ مُتَبَسِّمٌ ---------- -لُنْ /مُتْفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلُنْ

وَلَقَدْ بَرَاهُ هِزالُ [1] ---------- مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفاعِلْ

فالعنوان الذي وضعه الشاعر(وطنٌ ولكنْ ...) كافٍ في حَدِ ذاته في الكشف عن وجود تخلخل نفسي ،وتوتر عاطفي يسري من العنوان إلى ثنايا النص، يفسره حرف الاستدراك (لكنْ) ،فضلاً عن الحذف –المسكوت عنه- في العنوان بدلالة النقط ،الأمر الذي جعل من العنوان ارتكازاً إيقاعياً ودلالياً يمهد للقصيدة خاصة وأن العنوان جاء على وزن (مُتَفَاعِلاتُنْ).ومن خلال استنطاق النص عروضياً، نستطيع أن نتلمس "خلخلة إيقاعية شملت البنية العروضية ،فقد شهد الوزن تنويعاً في تشكيلاتهِ"[2] ،بلغ أربع تشكيلات (مُتَفَاعِلُن صحيحة سالمة ،ومُتْفَاعْلُن المضمرة =(مُسْتَفْعِلُنْ)،و مُتْفَاعِلْ مقطوعة مضمرة، = (فَعْلاتُن) ،ومُتَفَاعِلْ مقطوعة = (فَعِلاتُن)* .

لقد تمكَّن الشاعر من تطويع الوزن ؛لإبراز بعض النواحي النفسية والفنية في النص،متبعاً في ذلك تقنيات فنية عدّة، فقد حاول الشاعر الإفادة من التنوع الوزني لتفعيلة

---

١ - وجهاً لوجه معي:٧٩ .

٢ - الشعر الحديث في البصرة :٥٢ .

* الأضمار ،هو زحاف يُسكن الحرف الثاني فتنتقل التفعيلة الأساس إلى (مُتْفَاعِلُنْ) = (مُسْتَفعِلُنْ)؛أما القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع ،وتسكين ما قبله ،فتنتقل التفعيلة الأساس إلى (مُتَفَاعِلْ)=(فَعِلاتُنْ)؛ ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه :٤٨ ؛وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية :٢٠٧؛ينظر:الموسيقى الشافية للبحور الصافية عبد الحكيم عبدون ،العربي للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط ١ /٢٠٠١ :٧٤ ،وما بعدها .

الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) ،مما أدى إلى توليد إيقاع قادر على استيعاب حالته النفسية ،وهذا ما بدا واضحاً في المقطعين الثاني والثالث ، إذ كلَّما أشتدَّ الانفعال وتغيرت الحالة النفسية للشاعر، كلَّما بدت التفعيلات الزاحفة في كلام الشاعر ، ذلك لأن شدة الانفعال يرافقها في **الاداء اللغوي** والموسيقي **نوع من السرعة الملموسة،فقد عَمَلَ زحاف الاضمار على** اختصار الزمن من ناحية الأداء الصوتي*،ولهذا فهو يتفق مع الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح على الشاعر ؛لذا فهو- **الشاعر**- يلجأ إلى الزحاف دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر[1]،ومما يؤكد ما ذهب إليه **الباحث** ،هو إيقاع المقطع الأخير من النص :-

وَطني ---------- مُتَفا

عَلى شُبَّاكِ قَلبِكَ فَرْحَةٌ ---------- -عِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ /مُتَفاعِلُنْ

قَلبي حزين في القلوبِ ---------- مُتَفاعِلُنْ /مُتَفاعِلُنْ /مُـ

زَولُ[2] ---------- -تَفاعِلْ

في هذا المقطع نجد الشاعر يخفف من نبرة الانفعال **المتشائمة** ؛ليبدلها بنبرة تفاؤلية الأمر الذي أدى إلى انخفاض نسبة التفعيلة المضمرة ،مقارنةً بالتفعيلة **السالمة؛ لانخفاض** نسبة الانفعال لديه, مما تَطلَّبَ "إيقاعاً أقرب إلى البطء (دون) اللجوء إلى السرعة التي تخلقها التفعيلات الزاحفة"[3].

وبما إنَّ التدوير نابع من ضرورات فنية وموضوعية ،ترتبط بأحاسيس الشاعر وانفعالاتهَ[4]، لذا لجأ الشاعر إلى اخضاع البنية العروضية للمعنى الذي تصدى

---

* الزحاف من الناحية العروضية ،هو كُل تغير يلحق ثواني الأسباب ،ويكون بتسكين المتحرك ،أو حذفه أو حذف الساكن ،أي أنه يؤدي إلى اختصار عدد الأحرف ،وتقليص عدد المتحركات ،أي أنه يعمد إلى اختصار الزمن ،يُنظر: تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر العربي الجديد وتحولاتها:٢٢١ .

١- ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير،د .عز الدين إسماعيل،دار الفكر العربي،ط٣ /١٩٧٤ :٣٧٨ ؛وينظر: تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر العربي الجديد وتحولاتها :٢٢١ .

٢ - وجهاً لوجه معي٨٢-٨٣ .

٣ - تحولات الشجرة :٢٢٩ .

٤ - ينظر :دَيرُ الملاك :٣٢٩ .

له[1]مستعيناً بالتدوير الكلي* في معظم القصيدة ،إذ "عمَدَ إلى تمويج الأسطر وبعثرتها بغية إضفاء ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين"[2]، **فنجد السطر الشعري** يتكون في بعض الأحيان من كلمة واحدة، لا تستوعبه التفعيلة الواحدة ، مما أدى إلى **إحداث فضاء كتابي حر** .

كما حفلت قصيدة(نوافذ الوطن المشاغب)،للشاعر عبد الكريم الياسري بالتقنية **السابقة**،في تطويع وزن (مُتَفَاعِلُنْ) من ذلك قوله:-

حُلْوي، ---------- مُتْفَا

وَمُرِّي هَاربَان ---------- -عِلُنْ / مُتْفِاعِلاتُن

وفي لِمَا خَلْفِ الزَمَان ----------مُتْفاعِلُنْ / مُتْفَاعِلاتن

....

وَغْنَاؤهَا إنْ غَابَ رَدَّدَ ---------- مُتَفَاعِلُنْ /مُتْفَاعِلُنْ /مُتَـ

قمْحُهَا: ---------- -فَاعِلُنْ/

"سوده شلهاني" ---------- مُتْفَاعِلاتُنْ

أبْصَرتُني برَغيفَ ---------- مُتْفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلُنْ

وإذا تَغيَّبَ لا أراني، ---------- مُتَفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلاتُنْ

لا غيْمَتي ضَحِكَتْ، ---------- مُتْفَاعِلُنْ /مُتَفَا

فَبَلَ ---------- -عِلُنْ /مُتَـ

مَاؤهَا ثَغْرَ الأمَاني، ---------- -فَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلاتُنْ

....

---

١ - ينظر :الشعر الحديث في البصرة :٤٠ .

* التدوير الذي يشير إليه البحث ،هو التدوير في الشكل الجديد (أي في الشعر الحديث)،وهو يعني اتصال سطر شعري بالسطر التالي له ،أو بمجموعة من السطور التالية اتصالاً عروضياً دون وقفة عروضية تامة في نهاية السطر الشعري المدور، ينظر :الإيقاع في شعر الحداثة :٨٤ .

٢ - الشعر الحديث في البصرة :٦٣ .

فبأيِّ آلاءِ الهَديل ---------- مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ/مُتـ

الـ لاَ يَكُفُ تُكَذَّبَان [١] ---------- فَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلاتُنْ

عند النظر في حركة الإيقاع لهذا **النص** ،نجد الشاعر نظمها على تفعيلة البحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) ،فقد أستخدم التفعيلة الأصلية ،والمضمرة(مُتْفَاعِلُنْ) ،و المرفلة المضمرة **(مُتْفَاعِلاتُنْ)،والمرفلة(مُتَفَاعِلاتُن)*** وهو ما ولّد إيقاعاً هادئاً بطيئاً ؛بسبب دخول زحاف **الاضمار على بعض** التشكيلات العروضية ،فضلاً عن علة الترفيل التي جاءت في نهاية كل سطر شعري ، إذ نجد الضرب المرفل ،أو المرفل المضمر ، فأسهمت علة الترفيل هنا في تطويل التفعيلة ،مما خفف من اندفاع هذا الوزن[٢] **،فضلاً عن رغبة** الشاعر في جَعل هذه التشكيلات- **المرفلة - تستوعب** التناص الديني أو التراثي** **الذي** ضمنه النص ،ومن الأدوات الفنية الأخرى التي أستعان بها الشاعر في إبراز جمالية **الإيقاع** والحد من اندفاع هذا الوزن، اعتماده على تداخل التفعيلة بين سطرين شعريين (التدوير) في أغلب مفاصل القصيدة، مما أنتج سطوراً شعرية مدورة **تستغرق زمناً أطول في النطق مما لو كانت لا تتعدى سطراً واحداً**[٣]،ومن الاساليب الأخرى التي لجأ إليها الشاعر في الحد من استرسال وتدفق إيقاع هذا الوزن , استخدامه علامات الترقيم **مثل (الفارزة،** التنقيط ،علامة الاستفهام ،أقواس التنصيص) ،ويرى البحث **إن** حقيقة الإيقاع **في النص ناتجة من** تعاضد الألفاظ مع التنوع الوزني ،فالشاعر ينوع إيقاعهِ- **في** التفعيلة الواحدة- حسب ما يقتضيه الشعور والانفعال العاطفي [٤]، **،وبذلك تمكن الشاعر** من تقديم وزن يُمكنه استيعاب التنوع الحاصل في تجربته الشعرية.

---

١ -من طقوس المعنى :١٣-١٥ .

* الترفيل :هو زيادة سبب خفيف على ما أخره وتد مجموع ،ينظر :موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه:٤٨ .

٢ -ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ط ١٩٨٩/١ :٣٣ ؛وينظر :الشعر الحديث في البصرة :٥٥ .

** مثل (وَتَلودٌ بالسَّبعِ المَثَّاني)، إذ جاءت التفعيلة الأخيرة على وزن (مُتْفَاعِلاتُنْ)،وكذلك في (سوده شلهاني)،أما في قول الشاعر(فبأيِّ آلاءِ الهديل الـ لاَ يَكُفُ تُكَذَّبَان)،فقد جاءت التفعيلة الأخيرة على وزن (مُتَفَاعِلاتُن).

٣ - ينظر :قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي :٩٣ .

٤ - ينظر :الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :١١١ .

وقد تمكن الشاعر محمد محمد صالح من تطويع وزن(مُتَفَاعِلُنْ) لاستيعاب الحديث والمحاورة ،ففي قصيدة(.....)يقول :-

قالوا:جُننت وما بقلك من سقمْ --- مُتْفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلانْ

فأجبتُ .. اني شاعرٌ قد استهامْ ---- مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ /مُتْفَاعِلانْ

قالوا :هناك تآمرٌ ما ..في الظلامْ ------ مُتْفَاعِلانْ /مُتَفَاعِلُنْ /مُتْفَاعِلُنْ /

فأجبتُ :حبّي جنّة ورضاك يا ألهامْ[1] - ----— مُتَفاعِلُنْ /مُتْفَاعِلُنْ /مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعْ

من الملاحظ إنَّ الوزن في هذا النص جاء مقيداً ؛لأن التفعيلة الأخيرة منه جاءت ساكنة من غير ضرورة فنية، ومن خلال تتبع النص عروضياً نجد التشكيلة العروضية جاءت سالمة (مُتَفَاعِلُنْ) ومضمرة(مُتْفَاعِلُنْ) ،ومذالة* (مُتَفَاعِلانْ) ،ومذالة مضمرة (مُتْفَاعِلانْ)، كما جاءت تشكيلة (مُتْفَاعْ) ،وتساوي (فعْلانْ) ،ويذكر الدكتور فهد محسن بشأن هذه التشكيلة بأنها نادرة الاستخدام ،إذ لم يذكرها العروضيون في جوازات أضرب الكامل، ويصفها بأنها (حذاء ،مضمرة ،مذالة)**.

ونجد الشاعر البصري يلجأ للتنوع العروضي لوزن (مُتَفَاعِلُنْ) ،كلَّما اقتضت الضرورة الفنية ،أو الدلالية*** .

---

١ - الصورة الظلية:١٠

* علة التذييل هو زيادة حرف ساكن على ما أخره وتد مجموع فتنتقل(مُتَفَاعِلُنْ) إلى (مُتَفَاعِلانْ) ،وإلى (مُتْفَاعِلانْ)المضمرة .ينظر :الإيقاع في الشعر العربي من البيت إل التفعيلة ، ،د .مصطفى جمال الدين، المكتبة الأدبية المختصة ،النجف الأشرف ط ٣ /٢٠١١ :٨٣ .

** يمكننا تقديم وصف عروضي لهذه التفعيلة(مُتَفَاعِلُنْ):حذاء ،هي علة حذف الوتد المجموع من أخر التفعيلة ،فتصبح(مُتَفَا) وتساوي(فَعِلُنْ) ،والاضمار هو تسكين الثاني المتحرك ،فتصبح(مُتْفَا) وتساوي(فَعْلُنْ)،والتذييل ،هو علة زيادة أن تُضيف حرفاً ساكناً أخر التفعيلة ،فتُصبح(مُتْفَاعْ)وتساوي(فَعْلانْ)

*** ينظر: مجموعة (لا شيء يتبعني سواي) قصيدة(طلاسم وشم غجري) :٩٥-١٠٠،بالرغم من أن القصيدة ذات طابع سردي ،فالشاعر يسرد ما آل إليه حال (غجرية راقصة)،إلا أن وحدة الوزن في(مُتفاعِلُنْ) سهلَّ عملية السرد فضلاً عن الترخيصات العروضية التي لجأ إليها الشاعر كلَّما أقتضت الحاجة ؛وينظر : مجموعة (مرافئ الذاكرة)، قصيدة (مرثية بغداد) ٦٧-٧١ ،نجد الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى التنوع في الوزن للأطلاع على هذه القصيدة ينظر : ص١٥٤ من البحث ؛وينظر : مجموعة (وسادة البلد المنهوب)،قصيدتا (أشواق :٣٦ ،وقافية الحسين :٣٨) ،وغيرها .

أما بحر الرمل ،فهو بحر حركي يقوم على تفعيلة مفردة ،وهي (فَاعِلاتُنْ) يوصف بالمرونة والخفة ؛لأن في وحدتهِ الإيقاعية نوعاً من الانسيابية والاسترسال ؛لذا يكثر استخدامه في الشعر الحديث [١]،ومن خلاله يستطيع الشاعر أن يعبر عن **مشاعره**، وعواطفهِ الحادة غضباً كانت ،أو فرحاً .

وعلى الرغم من أن التنوع في تشكيلات الرمل معدود [٢]،**لكن الشاعر البصري** استطاع الإفادة من الإمكانات المتاحة لهذا الوزن في التعبير عن تجربته الشعرية ويلاحظ البحث كثرة القصائد التي جاءت على هذا الوزن **للشاعر صالح فاضل من ذلك** قصيدته(القوَّةُ... والحقُّ)؛ إذ يختزل الشاعر أغلب التشكيلات العروضية لهذه التفعيلة فيقول :-

لا تسلْ فالحقُّ حقُّ الأقوياءْ والمساواةُ شعارُ الضعفاءْ

فَاعِلاتُنْ /فَاعِلاتُنْ/فَاعِلاتْ فَاعِلاتُنْ /فَعِلاتُنْ /فَعِــلاتْ

منطــقُ القوَّةِ ما أفصــحَهُ منطقٌ يُخرسُ كلَّ الفُصَحاءْ[٣]

فَاعِلاتُنْ /فَعِلاتُنْ /فَعِــلا فَاعِلاتُنْ /فَعِلاتُنْ /فَعِــلاتْ

تثبتُ هذه القصيدة قدرة الشاعر في بناء قصيدته بطريقة ديناميكية متغيرة،**فعلى** الرغم من قصر القصيدة،إذ أنها تتكون من بيتين ،إلا أن الشاعر حرص على التلوين الموسيقي ،في وحدتها الإيقاعية (فَاعِلاتُنْ)؛إذ جاءت التفعيلة صحيحة(فَاعِلاتُنْ)،ومخبونة (فَعِلاتُنْ)،ومقصورة (فَاعِلاتْ)، ومخبونة مقصورة (فَعِلاتْ)،**المخبون المحذوف(فَعِلا)** هذا التنوع والتلوين أعطى الإيقاع تنوعاً موسيقياً؛"لأن تطابق الوحدات الإيقاعية المتعاقبة **بشكل تام** يخفت وهج الإيقاع في البيت والقصيدة، ويجعله مسرفاً في البساطة "[٤]،**ومما** أبعد إيقاع هذا الوزن عن المألوف والرتابة ،التنوع الحاصل في تشكيلاته العروضية ،**فضلاً عن استعمال الشاعر لألفاظ ذات** دلالة قوية أضفت على النص موسيقى خاصة

---

١ - ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه :٩١ .

٢ - ينظر :تحولات الشجرة :١٣١ .

٣ - الأفق الأخضر :٢٤ .

٤ - الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي:١١١ .

ناتجة عن تكرار أصوات انفجارية تُحدِث اضطراباً عند نطقها مثل (القاف ،الهمزة، الطاء)[1]،فضلاً عن مجيء القافية ،مقيدة ساكنة حرف الروي مما سبب ثقلاً في إيقاع هذه التشكيلات، وبالمقابل فإن مجيء ألفاظ ذات أصوات تدل على الاستمرارية ،أقل شدة من سابقتها وهي (السين والصاد)[2] مما أسهم في التنوع الإيقاعي لهذه التشكيلات المتنوعة عن الوحدة الإيقاعية (فَاعِلاتُنْ).

أما الشاعر محمد محمد صالح فإنه يعتمد أسلوب التدوير فضلاً عن التنوع في الوحدة الإيقاعية لـ (فَاعِلاتُنْ) في قصيدة (ما وراء الغياب) ليعبر عن تجربته الشعرية ، فيقول:-

وهو الحب المذاب بدموع ---------- فَعِلاتُنْ /فَاعِلاتُ /فَعِلا تُن

عند لقيا أو عتاب ----------فَاعِلاتُنْ /فَاعِلاتُن

والغياب ----------فَاعِلاتْ

....

من شجيرات الدهور ---------- فَاعِلاتُنْ /فَاعِلاتُن

للغد الآتي ---------- فَاعِلاتُنْ /فَا

كطر ---------- -عِلاتُنْ

ضاع ---------- فَاعِـ

في دنيا غيابٍ ---------- -لاتُنْ /فَاعِلاتُنْ

أو ---------- فَا

حضور[3] ---------- -عِلاتْ

لقد جاءت الوحدة الإيقاعية في النص سالمة (فَاعِلاتُنْ)، و(فَعِلاتُنْ) مخبونة، و(فَاعِلاتْ) مقصورة،و(فَاعِلاتُ)مكفوفة* ،وقد دخل التدوير أغلب مفاصل القصيدة،

١- ينظر :دراسة الصوت اللغوي ،أحمد مختار عمر، عالم الكتب ،القاهرة ،ط ٤ /٢٠٠٦ :٣١٦ -٣١٩ .

٢ - ينظر :م .ن :٣١٦ .

٣ - الصورة الظلية :٥٥-٥٦ .

* الكف:هو حذف الحرف السابع الساكن(فَاعِلاتُ)،ينظر :الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:١٠٢.

والملاحظ أن الشاعر خلق نوعاً من الاستمرارية الإيقاعية واللغوية ،فمن خلال الشاهد نلاحظ التدوير في الجملة الشعرية الأخيرة(للغد الآتي ...أو حضور) ،وقد عمل تداخل التفعيلة بين الأسطر-والتي كانت في بعض الأحيان كلمة واحدة أو حرفاً مثل(أو)- على انسجام النغمة الموسيقية ،وانتَجَ جملة شعرية واحدة مكنت القارئ من قراءة الجملة دفعة واحدة ،فضلاً عن وجود الروابط اللغوية مثل (الكاف)في (كعطر)، وحرف العطف (أو) ،ومن خلال ما تقدم يمكن الاستدلال على أن الشاعر حاول كسر الرتابة التي تولدها حدة إيقاع (فَاعِلاتُنْ)المكررة ،معتمداً على التنوع العروضي،الذي يمتزج "مع التدوير لاستجابة لتحقيق الوحدة النصية من خلال التواصل والاسترسال الدلالي والإيقاعي"[1].

على النقيض من القصيدة السابقة يرصد البحث قصيدة أخرى للشاعر ذاتهَ يوظف الوحدة الإيقاعية (فَاعِلاتُنْ)؛ليصور إيقاعاً طرباً ،فهذه الوحدة "ذات خفة ورشاقة مصدرهما سرعة في الزمن الشعري المستغرق في البحر المجزوء"[2]؛إذ جاءت قصيدة (غزل الحي) على مجزوء الرمل ،وهي قصيدة عمودية تتكون من عشرة أبيات تعتمد التفعيلة السالمة في كل مفاصل القصيدة عدا زحاف واحد دخل عليها مرتين وهو (الخبن)،وتدوير كلمة(كان) في البيت الأخير من القصيدة يستشهد البحث بمواطن التنوع العروضي :-

آهِ يا سرّ الليالي ---------- فَاعِلاتْنْ /فَاعِلاتُنْ

فأبيحي بالسرائر ---------- فَعِلاتُنْ /فَاعِلاتُنْ

. ...

لا تقولي عاثراً كا ---------- فَاعِلاتُنْ /فَاعِلاتُن

نَ قليل الحظ شاعر[3] --------- فَعِلاتُنْ /فَاعِلاتُنْ

نجد الشاعر عبر عن تجربتين مختلفتين معتمداً على الوحدة الإيقاعية نفسها، ومع ذلك فإن النغمة الموسيقية مختلفة في كل نص ،وهذا دليل على أن كُل بحر يمكن أن يكون

١ - قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات الإيقاع :٩٠ .

٢ - بناء السفينة ،دراسة في شعر مظفر النواب :٤٥ .

٣ - الصورة الظلية :٥٥-٥٦ .

صالحاً لكل تجربة أو موضوع ؛إذ أن الشاعر يستطيع أن يُخرِج من البحر الواحد "أنغاماً إيقاعية مختلفة ،تتنوع بتنوع عواطفهِ وأحاسيسه ،وتنسجم مع طبيعة مشاعرهِ "[١] أي أن الوزن لا يحدد التجربة ؛لأن التجربة الشعرية أكبر من الوزن،وهي التي تعمل على تطويع الوزن بما يتناسب وشعور الشاعر ،وهذا يعني "إنَّ الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه ،وإنَّما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الوزن الذي يصدف له من الأوزان"[٢] .

أما بخصوص ما تبقى من قصائد منظومة على هذا الوزن ،فتكاد لا تخرج عن الشواهد السابقة من حيث التنوع الإيقاعي والتدوير، ماعدا بعض الترخيصات العروضية لتفعيلة (فَاعِلاتُن)،التي لم يذكرها البحث* .

إن دائرة الشعر الحديث ،أخذت تتسع لتضم في جنباتها تقنيات لأجناس أخرى، كالقصة والمسرح ،مما نجم عن استخدام القصيدة الحديثة للحوار والسرد، وهذا ما تطلب أوزاناً تتجاوب مع طبيعة السرد والحوار[٣]، إذ يتضح ذلك جلياً في مجموعة الشاعر علي الأمارة (هواجس أصحاب الحسين) ، فطابع السرد والحوار ،هو المهيمن على المجموعة ؛لذا نجد وزن المقارب(**فَعُولُنْ**) ،المتداخل مع وزن المتدارك (**فَاعِلُنْ**) هو الوزن المهيمن في هذه المجموعة **،يستشهد البحث بمقطع من قصيدة(عبدالله بن عفيف، الفارس الأعمى) المشهد الأول :-

---

١ - الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :١٢٩ .

٢ - الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير:٣٧٨ ؛وينظر :الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية:٥٩.

* ينظر من مجموعة(الأقلام لا تصدأ)للشاعر عبد الكريم الياسري القصائد(خطوةٌ حيرى :٢٦-٢٩ ،غزة الفتح :٦٠-٦٦ ،وإلى القدس :٧٢-٧٤)؛وينظر :مجموعة (الأفق الأخضر)للشاعر صالح فاضل القصائد(المهاجر:١٣ ،والنبةُ السمراء :٣٥ ،ودمعة فرح :٤٢ ،و...؛وينظر: مجموعة (وجهاً لوجه معي)للشاعر شفيع الحلفي قصيدة (لَا تَخَافِيْ):٥٩-٦٣ ؛وينظر مجموعة (لا شيء يتبعني سواي)،للشاعر مهند الشاوي قصيدة (خَيَالُ الشَّمْع):٧٩-٨٠، وغيرها

٣ - ينظر :الشعر الحديث في البصرة :٧٨ .

* *انطلاقا من العنوان ،والذي يظهر أثراً في اختيار هذا الوزن ؛إذ أنه وزن سهل طيّع يسهل عملية الحوار، لذا جاءت هذه الأوزان ملائمة وطبيعة الهواجس التي يشعر بها أصحاب الإمام الحسين" عليه السلام" ،وكأنها خواطر تمر بسرعة ،وما يؤكد حقيقة هذا الكلام أن المجموعة السردية الأخرى للشاعر ذاته ،وهي (لزوميّات خمسَميل) ٢٠٠١م ،جاءت على وزن مركب (مُسْتَفْعِلُنْ /فَاعِلُنْ)،فالشاعر هنا راوي قصص وحكايات لا هواجس.

تُرى.. ---------- فَعُو

أيَّ شيءٍ سينفثُ هذا اللعينْ ------- لُن فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ

وأيُّ دمٍ سوف يُسفحُ غدراً ---------فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ

على منبر المؤمنينْ ----------فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ

ما الذي خلّفتْ كربلاءْ ----------فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلانْ

سوى ----------فَعُو

دعواتِ الدماءْ [1] ----------لُ فَعُولُنْ /فَعُولْ

لقد افاد الشاعر من قدرات هذا الوزن، ومرونة تفعيلته في رسم البنية الإيقاعية العامة لهذه المجموعة ؛إذ أن هذا الوزن يسهل من عملية سرد الأحداث والحوار "وتتابع المعاني ورسم الشخصيات الدرامية"[2]،مما يقربه من النثرية والنمطية، لكن الشاعر حاول تطويع هذا الوزن، واخراج إيقاعه من الرتابة والنثرية ،عن طريق التنوع العروضي ،الناتج عن تنوع التفعيلة الواحدة ؛إذ أنها لم تأتِ على وتيرة واحدة ؛فقد جاءت في النص(فَعُولُنْ) سالمة ،و(فَعُولُ) مقبوضة ،و(فَعُولْ) المقصورة[3] ،وبسبب تشابه الطبيعة الوزنية بين هذا الوزن(فَعُولُنْ) ،ووزن المتدارك(فَاعِلُنْ)،كونهما يتألفان من سبب خفيف ووتد مجموع [4]،فقد جاءت هذه التفعيلة متداخلة ومتنوعة مع هذا البحر في أغلب قصائد هذه المجموعة، كما هو موضح في السطر الخامس من النموذج السابق ،ومثلما تنوعت الأسطر في عدد التفاعيل ،فإن الشاعر عَمَدَ إلى تجزئة بعض التفعيلات(التدوير)؛ليجعل البناء الموسيقي للنص يموج بالحركة الإيقاعية ،ويحافظ على الانسجام الدلالي .

---

١ - هواجس أصحاب الحسين :١٤٣

٢ - الشعر الحديث في البصرة :٧٩ .

٣ - ينظر :الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة :١٠٥ ،وما بعدها .

٤ - ينظر : :تحولات الشجرة :١٥٣ ؛وينظر: الشعر الحديث في البصرة :١٠٥ .

وفي مقطع أخر يستغل الشاعر الامكانيات العروضية السابقة في رسم البنية الإيقاعية للنص ؛لكنه في هذه المرة يفتتح النص بتفعيلة المتدارك(فَاعِلُنْ)،مستغلاً التنوع العروضي لكلا التفعيلتين ،وامكانية تداخلهما ،فضلاً عن التدوير الذي يلجأ إليه الشاعر كلَّما اقتضت الحاجة لذلك ،وما يؤكد ذلك التقطيع العروضي لمقطع من المشهد الخامس من قصيدة (الحر بن يزيد الرياحي)/ الحر مع نفسه:

أيها الماءُ ---------- فَاعِلُنْ /فَاعِـ

كنْ شاهداً في مسار الظما ------ لُنْ /فَاعِلُنْ /فَاعِلُنْ

وكنْ للمروءة ---------- فَعُولُنْ /فَعُولُ /فَـ

حين تؤاخي التقى .. -------- -عُولُ /فَعُولُنْ/فَعُو

سّلما [1]---------- -لُنْ /فَعُو

أما الشعراء الأخرون، فإن المعالجات الفنية لهذا الوزن تكاد لا تخرج عن التدوير والتنوع العروضي لصيغة (فَعُولُنْ)* .

إنَّ دخول تفعيلة الرجز(**مُسْتَفْعِلُنْ**)،**في بناء ثلاثة** بحور ،هي (الرجز والكامل والسريع)، أدى إلى صعوبة الفصل بين هذه البحور، في الشعر الحديث أحياناً "وهذه قضية قديمة قدم الشعر العربي ،إلا أنها برزت الآن بوضوح"[2]، **فضلاً عن كثرة** التشكيلات العروضية،التي تتولد من هذا الوزن نتيجة ابتداع تفعيلات جديدة تنبثق عن التفعيلة الأصل ،خلال إفساح المجال لأكبر عدد ممكن من الزحافات والعلل ،بغض النظر **عن استخداماتها** المقننة في العروض الخليلي[3]، مما أدى إلى ظهور تشكيلات جديدة

---

١ - هواجس أصحاب الحسين :١١٨ .

* ينظر :مجموعة (وجهاً لوجه معي)قصيدة (نَشْوَةُ الكأس) :٢٥-٢٧ ؛وينظر: مجموعة (الصورة الظلية): القصائد (إيحاء:٧ ،وتذكرات:٣٤ ،وتشبيهات ليست بلاغية :٣٧) ؛وينظر مجموعة (ما رَدَّدتُه الأزقَّة) قصيدة(فهرس العمر):٤٧-٥١ ،و مجموعة (من طقوس المعنى)قصيدة(عِراق)١٧-٢٠؛ وينظر: ،من مجموعة (الأفق الأخضر) قصيدة (الحياة):٢٢.

٢ - الإيقاع في الشعر العربي الحديث :١٠٨ .
٣ - ينظر: الشعر الحديث في البصرة :٥٠ .

تنبثق عن التفعيلة الأساسية ،وهذا ما ينسجم مع طبيعة الشعر الحديث ،الذي يسمح بظهور الأنماط الشعرية ثمَّ تعقبها القواعد[١].

ولدى تفحص نتاج الشعر البصري الموزون(عينة البحث)،نلحظ مرونة هذا الوزن،وكثرة تشكيلاته العروضية فضلاً عن ملاحظة بعض الظواهر الفنية الأخر كالتدوير،مثل ذلك قصيدة (طائر الوهم) للشاعر محمد محمد صالح يقول فيها:-

يا طائراً تسربل الوهم وذابْ -------- مُسْتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ /مُسْتَعِلاتْ

يا طائر الضباب ---------- مُسْتَفْعِلُن /فَعُولْ

يحمل في جنحيه ---------- مُسْتَعِلُنْ /مُسْتَفْعِـ

أسرار الغياب ---------- لُنْ /مُسْتَفْعِلاتْ

من عالم الذر ---------- مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَـ

إلى عوالم الأعراض ---------- -عِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعْ

يا طائراً .. يروي لنا ---------- مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ

رحلتنا مع .. العذاب --------- مُسْتَعِلُنْ /مُتَفْعِلاتْ

....

ماطلع النجمُ ---------- مُسْتَعِلُنْ /مُسْتَـ

وما غلب [٢] ---------- - عِلُنْ /مُسْتْ

من التحليل العروضي السابق نجد التنوع العروضي لتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)،إذ نجد (مُسْتَفْعِلُنْ) السالمة، و(مُسْتَعِلُنْ) المطوية و(مُتَفْعِلُنْ) المخبونة، وجاءت (مُسْتَفْعِلاتْ ،مُسْتَعِلاتْ ،مُتَفْعِلاتْ ،مُتَفْعْ = فِعولْ، مُسْتَفْعْ=مَفْعُولْ، مُسْتْ) أضرباً*، هذا ما اعطى

---

١ - ينظر :قضايا الشعر المعاصر :٥٧ ؛وينظر : الشعر الحديث في البصرة:٤٨ .

٢ - الصورة الظلية :٣٢ -٣٣.

* مثلما أشار الدكتور فهد محسن " أن الشعر الحديث لا يتقيد بمواطن الزحافات والعلل من حيث ورودها في هذا البحر أو ذاك" ؛لذلك يمكن تقديم وصف عروضي لهاتين التفعيلتين ،(مُسْتَفْعْ = مَفْعُولْ) مقطوفة وهي اجتماع (العصب)مع(الحذف)،أي تسكين الحرف الخامس ،وحذف سبب خفيف من أخر التفعيلة ،أما (مُتَفْعْ =فَعُولْ)،وهو اجتماع الخبن مع الحذ ،أي حذف الحرف الثاني الساكن ،مع حذف الوتد المجموع ،ينظر: الشعر الحديث في البصرة :٤٨ ،والتحليل العروضي ينظر: العروض والقافية بين التراث والتجديد :٢٣ - ٤٠-٤٣ .

الوزن شيئاً من التنوع والتجديد، يتماشى مع طبيعة النفس التي تسأم من التمادي على الشيء الرتيب.

وقد نجد معالجات وزنية **تقترب بعض الشيء من النمط السابق ،فقد استغل الشاعر عبد** الكريم الياسري مرونة هذا الوزن ،والمعالجات الفنية الأخرى له، **في بناء قصائده التي** جاءت على هذا الوزن* ، **مثل ذلك مقطع** من قصيدة(رسالتي الثانية) يقول:-

رسالتي ---------- مُتْفِعِلُنْ

ليسَ لها أزمنة ولا لها مكانْ ----- مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ /مُتْفِعِلُنْ /فَعُولْ

رسالتي ستسألُ الإنسانَ ---------- مُتْفِعِلُنْ /مُتْفِعِلُنْ / مُسْتَفِعِ

أنْ يطالبَ الإنسانْ ---------- -لُنْ /مُتْفِعِلُنْ /مفعولْ

بقوةِ الإنسان أنْ ---------- مُتْفِعِلُنْ /مُسْتَفِعِلُنْ

يُحرِّرَ الإنسانْ (١) ---------- مُتْفِعِلُنْ /مَفْعُولْ

في هذا المقطع كرر الشاعر التفعيلة الأصلية (مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين فقط، **جاءت في** المرة الأولى مدورة بين السطرين الثالث والرابع، وفي الثانية سليمة ،كما أفاد من الترخيصات العروضية لهذه التفعيلة ،فنجد (مُتَفْعِلُنْ)المخبونة ،و(مُسْتَعِلُنْ) المطوية **،وجاءت** الأضرب على صيغة(مَفْعولْ ،و فَعُولْ).

وقد تتحول تفعيلة الكامل(مُتَفَاعِلُنْ) في بعض الأحيان إلى(مُتْفَاعِلُنْ)،وتساوي (مُسْتَفْعِلُنْ)عند دخول زحاف الاضمار، لذلك نجد الشاعر مسلم حسب يمزج بين التفعيلتين، مع مجيء(فعولْ)و(فعو)و(مُسْتَفْعْ)،و(مُتَفَاعْ)** ،في قصيدة (أنتِ والوطن) يستشهد البحث بمقطع منها :-

في البعد عن عينيكْ ---------- مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعْ

---

* يقصد البحث في هذا المجال **القصائد التي جاءت في مجموعة (الأقلام لا تصدأ)تحت عنوان (رسالتي** الأولى):٢٣-٢٥ ،و(رسالتي الثانية) :٣٠-٣٢ ،و(رسالتي الثالثة):٤٥-٤٧ ،و(رسالتي الرابعة) :٥٦ -٥٩ .

١ - **الأقلام لا تصدأ** :٣٢ .

* * مزج الشاعر بين (الكامل) و(الرجز)،يُنظر القصائد(لن يطفوا شمس العراق:٥٩-٦٦)؛و(مرثية بغداد:٦٧-٧١) ينظر هذه القصيدة في ص١٥٦ **البحث** ؛و(**أنتِ والوطن** :٧٧-٨٤) .

تتثاقل اللحظات ---------- مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعْ

يتراكم الزمانْ ---------- مُتَفَاعِلُنْ/فَعولْ

كسفاً من الجليد والحجرْ[1] ---------- مُتَفَاعِلُنْ*/مُتَفْعِلُنْ/فَعو

أما ما يخص الأوزان الأخرى-المركبة مثل (البسيط، الطويل ،والخفيف) **فقد سجلت** هذه البحور حضوراً عند بعض الشعراء** **،ومع ذلك فإن** الخوض في تحليل نصوص هذه الأوزان لا يخرج عن حدود المعالجات العروضية .

القافية :-

إن للقافية دوراً بارزاً في اثراء النصوص الشعرية إيقاعياً ؛لأنها مجموعة من **الأصوات الصامتة والصائتة تتكرر بشكل مخصوص داخل النص الشعري ، تكون ذات** وظيفة إيقاعية "تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداءً"[2]،فضلاً عن وظيفتها المعنوية ؛إذ لا بد أن يكون للقافية (الفاعلة) معنى دلالي عميق نابع من صميم تجربة **الشاعر** ، فتكون هنا" كلمةٌ ما بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي"[3]،وبتحقق هاتين الوظيفتين تكون القافية عاملاً مستقلاً ليس مكملاً تزيينياً

---

١ - مرافئ الذاكرة :٨٢ .

* قد تأتي (كسفاً)على وزن(مُستفعِلُن) ،إذا قُرئت (كِسْفاً).

** ينظر على سبيل المثال لا الحصر: مجموعة (وجهاً لوجه معي) ما جاء على وزن (البسيط)،**القصائد(وكرتي ورق:٨-١٣ ؛ طاقة عاشق** :٥٥-٥٧ ؛يد الليل :٦٩-٧١)؛ومجموعة (جنوب يبتكر المطر)قصيدة (عذراً أيها **القمر**:٢٨-٢٩)للشاعر جواد المظفر ؛مجموعة (لا شيء يتبعني سواك)،قصيدة (للمسرى درب آخر :٧-١١) وفي المجموعة نفسها ينظر وزن الطويل في (صمت وبوح١٣**لأعشو إلى ضوء**:٨٥؛لامساس حين لا يفهم **الشعر**:١٠١،وينظر وزن الخفيف في المجموعة نفسها في(تداعيات غصن عاشق:٢١ ؛**فصول أنثى** :٤٣ ؛بقايا صهيل الريح:٦١ ؛**مفعم بالفراغ** :٧٥ ،أما مجموعة(ما رددته الأزقة)ينظر وزن (البسيط)في القصائد(في غيهب **الجب** :٤٠ ؛**في حضرة الصمت** :٤٥؛**تحت الرمل**:٥٢-٥٤ ؛**حاءٌ وباء**:٥٥-٥٧ ؛**قارئ الروح**:٨٠ -٨٣)،**وفي** المجموعة نفسها ينظر وزن الطويل في (وحي الصبر:٥٨-٦١ ؛وحي المواويل:٧٠-٧٢ يلاحقني المجهول:٨٤)، وفي مجموعة (الأفق الأخضر)ينظر:(الطويل)في قصيدة(من حكمة الأيام:٢٢)؛(الخفيف)في قصيدة(الدمع المنسي :٢٣)و....

٢ - قضايا الشعر المعاصر :١٦٥ .

٣ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :٦٧ .

قابلاً للحذف والاستبدال والتعديل – لأنها لو كانت كذلك فإنها تكون مفروضة على النص- لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى[١].

وقد أختلف العروضيون في حدَّ القافية ،إذ حدَّها الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن "[٢]،كما ضيقوا حدَّها حتى جعلوها حرف الروي ،واتسعت عند آخرين ،حتى صارت تعني القصيدة برمتها ،وعدها آخرون آخر كلمة في البيت [٣] ،وهي عند **الدكتور** إبراهيم أنيس "عدة أصوات تتكون في اواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية "[٤] ؛إذ أن هذه الأصوات غالباً ما تتكرر في فترات منتظمة لا سيما في نهاية البيت الشعري من القصيدة العمودية ،وقد يكون سبب اهتمام بعض النقاد والدارسين باللفظة الأخيرة من البيت في الكشف عن أسرار القافية وأثرها في النص –إيقاعياً ودلالياً- هو كون هذه الكلمة (الأخيرة) مشتملة على القافية -المتكونة من هذه الأصوات – إن لم تكن تمثلها [٥]،**مع ملاحظة صوت الروي** ،الذي تبنى عليه القصائد ،ويتكرر بشكل **مخصوص** ،ويُكون مع بعض الأصوات إيقاعاً منسجماً متناغماً فيما بين القوافي ؛لذا سيلجأ البحث إلى الوقوف عند هذا الحد من القافية في تعامل الدراسة الحالية معها .

لقد نالت القافية نصيباً ملحوظاً من حركة الحداثة الشعرية العربية، أخضعتها لمقاييس جديدة تنسجم مع طبيعة ،وقوانين هذه الحركة ؛لذلك لم تستطع القافية الحفاظ على شكلها التقليدي الموحد ،الذي سارت عليه القصيدة العربية مدة طويلة من الزمن ،ولم تُقيَّد بنظام ثابت يحكمها منذ بداية القصيدة ،"فكانت أصعب مراساً من القافية القديمة "[٦] وغدت عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري ،وهذا ما أدى إلى ظهور أنماط عديدة للقافية ؛إذ أن بعض شعراء الحداثة لم يهملوا القافية في النصوص الموزونة ،بل حاولوا

---

١ - ينظر القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٩١ .

٢ -**العمدة في صناعة الشعر ونقده**،ج١ :٢٤٣ .

٣ - ينظر :موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه :١٦٩ .

٤ - موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط ٢ /١٩٥٢ :٢٤٤ .

٥ - ينظر :الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي :٣٤ .

٦ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :١١٣

تطويرها لتكون أكثر ملاءمة للبناء الحديث في القصيدة [١]، وأن جاء الشعر الحديث خالياً من القافية ،**فإن الشاعر المتمكن حاول** أن يسد الفراغ الذي أحدثه غياب هذا التشكيل الموسيقي بتشكيلات موسيقية **أخر** داخل النصوص الشعرية ،وهي ما تُعرَف بالموسيقى الداخلية ،والتي تكون بمثابة تعويض" في لاوعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتُسهم في إغنائها تلك القافية المفتقدة "[٢].

ومن خلال تتبع القافية في المجاميع الشعرية الموزونة- عينة البحث- تبين عدم التقاء الشعراء جميعهم بنمط محدد من القوافي ، إلا أن الغالب أن شعرهم تباين بين القافية الموحدة (البسيطة)،والقافية المركبة (المنوعة)[٣].وهذا ما سيتناوله البحث بشيء من الوصف والتحليل في الصفحات التالية .

القافية الموحدة (البسيطة):-

تتميز هذه القافية ببساطتها ،فهي ترتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد؛لأن القصيدة معها تسير على قافية واحدة لا تتغير **فتأتي** على نهج النظام التقفوي التقليدي للقصيدة العربية القديمة[٤]، وهذا ما وجده **البحث في كل القصائد** العمودية –ذات الشطرين- في المجاميع الشعرية الموزونة (عينة البحث)*.**أما في** القصيدة البصرية الحديثة ،وإن كان هذا النمط من التقفية يعدُ بدائياً ،وامتداداً للقافية

---

١ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٩٩ .

٢ - ديَرُ الملاك :٣٤٥ .

٣ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :١٠٠ -١٢٠ .

٤ - ينظر **نم ن** :١٠٠ .

* ينظر : على سبيل المثال من مجموعة (وسادة البلد المنهوب)قصيدتا(أشواق)من البحر الكامل :٣٦،و (قافية الحسين)من البحر الكامل أيضاً :٣٨ ؛وينظر : مجموعة(جنوب يبتكر المطر)؛قصيدة (عذراً أيها القمر) من البحر البسيط :٢٨ ،للشاعر جواد المظفر ،و قصيد(بلاد لا أين)من البحر الكامل :١٥٩ ،للشاعر مسار رياض ؛وينظر مجموعة(الصورة الظلية) ، قصيدة(...) من بحر الرمل :٥٧ ،**و (غزل الحي)من بحر الرمل** :٨٢ ؛وينظر: مجموعة(الأفق الأخضر). قصائد : (الخصيبيات) من بحر الوافر :١١ ،وقصيدة (أم عراقية)من بحر **الكامل** :١٩ ،وقصيدة (النهر الخالد)**من البحر الكامل** :٢٠ ،وقصيدة(**النبة السمراء)من بحر الرمل** :٣٥ ،وغيرها .

التقليدية ؛إلا أنه سَجَلَ حضوراً ملحوظاً ،سواء كان في نهاية كل سطر شعري ،أو في نهاية الجمل الموسيقية .

ففي قصيدة (تفكرات) للشاعر محمد محمد صالح يقول:-

مللنا وما غيرُ هذا الملال

تعبنا ولكنّ ..الكلال

وكيف خُلقنا

سؤال يجر السؤال

لماذا خلقنا

سؤال يعيد السؤال

لهذا خلقنا

ليسحقنا الافعل

وقبض يدينا

....

زول[1]

إن القصيدة تعتمد تفعيلة المتقارب(فعولن)،موزعة على السطور بصورة متفاوتة،وجاءت نهاية كل سطر شعري على وزن تفعيلة موحدة هي (فعولْ)المقصورة،ومن يتتبع القصيدة يجد ان القافية تأتي في نهاية كل سطر شعري على وفق نسق محدد وثابت في (الملال /الكلال /السؤل /السؤال /الافعل /الزول) ،لتستعمل الشاعر السبيل الصوتي في تكثيف إيحائية القافية ليعزز البعد الإيقاعي والدلالي في النص؛إذ بنى قافيته على صوت (اللام)المجهور المتوسط بين الشدة والرخاوة[2] ،الذي يتميز بدرجة من الوضوح السمعي عند ملامسته للأذن ،ومما زاد في قوة الوضوح ،

---

١ الصورة الظلية :٣٤ .

٢ -ينظر: الأصوات اللغوية :٦٣ .

مجيء صوت الألف ردفاً* ،**مما** اسهم في تحقيق بُعد جمالي من **خلال التماثل الصوتي** بين القوافي **خاصة وإن** صوت المد (الألف)يتمتع بمساحة صوتية رحبة ،تحتاج إلى زمن أطول في النطق ؛لأنه صوت بطبيعتهِ أشد امتداداً واستطالة من باقي الأصوات[١] ،**لذا** نجده يحمل آهات متواترة ،وصرخات عالية ترتفع في أوقات معينة ،اطالةً للنغم **الموسيقي** وتنفيساً عن تفكرات الشاعر .

أشار البحث سابقاً إلى أن القافية الموحدة ،سجلت أعلى نسبة حضور عند الشاعر مهند الشاوي في مجموعتهِ(لا شيء يتبعني سواي) ،مثال ذلك ما جاء في قصيدة (صَمْتٌ وبَوْح) ،إذ يقول :-

يُنابِذُني صَوتي ..إذا جِئتُ هامساً

إليها بسرِّي .. أو ..لعلّي أُنابِذُهْ

فيُظلِمُ كَهْفُ الحُزْن ما بينَ أضْلُعي

ويَرْتَدُّ مَكفِيّاً – على الرغم- لائِذُهْ

تَدُوسُ على الأنفاسِ أطلافُ حسرتي

ويهجُرُني شدوي .. فتطفو مآخِذُهْ[٢]

التزم الشاعر في قصيدته وزن البحر الطويل (فعولن مفاعلين)،وجاءت القافية ضمن تفعيلة (مفاعِلن) المقبوضة، إذ جاءت القافية بسيطة (موحدة)مؤسسة موصولة بهاء **ساكنة**** ،بُنيت على صوت الذال ،وهو صوت أسناني رخو مجهور مرقق [٣]**في (أنابِذُهْ – لائِذُهْ –مآخَذُهْ –نافِذُهْ.....)**.

---

* هو حرف مد أو لين (الف، ياء، واو)يقع قبل الروي دون فاصل بينهما ،وقد سمي أهل العروض هذه القافية مردوفة، ينظر: موسيقى الشعر :٢٦٤ .

١ - ينظر :الأصوات اللغوية :١١١ .

٢ - لا شيء يتبعني سواي :١٣-١٥ .

** الف التأسيس يفصل بينه وبين حرف الروي حرف متحرك يسمى الدخيل ،وتسمى القافية مؤسسة ؛أما الوصل ،هو الحرف الذي يلي الروي المتحرك ،ويكون ألفاً ،أو واواً ،أو ياءً ،أو هاءً ،ينظر :موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه :١٧٦ ؛وينظر موسيقى الشعر:٢٦٢-٢٧٠ .

٣ - ينظر :اللغة العربية معناها ومبناها :٧٩ .

وقد عمد الشاعر إلى توثيق العلاقة بين الفكرة والقافية محاولاً ربطـهما باطنياً[1]،فمجيء القافية موصولة بـ (هاء)ساكنة احدث نوعاً من الإيقاع الثقيل الساكن ؛إذ أن النطق بصوت (الهاء)الحنجري [2] مجهد للنفس ؛لأنه صوت هوائي يحتاج إلى قدر كبير من هواء الرئتين عند النطق به، إلا أن السكون قَيَّدَ هذا الصوت، وأعطى النغمة قصراً صوتياً ؛لذا جاءت (هاء)الوصل الساكنة ،تحاكي صدى العجز عن استمرار الكلام، فالعلاقة الجدلية بين (الصمت والبوح)تحاكي العلاقة بين صوت(الهاء)والسكون في القافية، فـ (الهاء) دلالة للبوح ،والسكون دلالة للصمت ،وهو ناتج عن رغبة الشاعر في ربط القافية بالسياق العام للنص ،الذي يُفسِرَهُ العنوان(صَمْتٌ وبَوْح).

وفي قصيدة(تعويذةٌ على صدرِ العراق الحبيب)، للشاعر صالح فاضل يقول :-

يا تُربةً ما ضيَّعتْ يوماً ودائعها

على رغم السنين

يا مهدَ أوّل هاجسٍ في الأر ضِ

يا مستودعَ السرِّ الدفين

يا لوعةً نهفو إليها

كلما أشتدَّ الحنين

***** *** *****

يا تربةً حفظتْ لنا سيماءَ أهلينا

بكلِّ جلالِه

عالي الجبينْ

في عنفوان جبالها

في زهو قامات النخيل الصاعداتِ

---

١ - ينظر :تحولات الشجرة :٢٦٠ .

٢ - ينظر دراسة الصوت اللغوي:٣١٩

كأنها الحقُ المُبين[١]

ان الدفقة الشعورية في القصيدة ،تعتمد على تفعيلة البحر الكامل (مُتَفاعِلُنْ)،وقد **جاءت** تفعيلة(مُتْفاعِلانْ)- **ضرباً**- ،موحدة في خواتيم أسطره الشعرية ،مع مجيء كل قافية فيها، في (السنين-الدفين الحنين –الجبينْ- المبين)وقد بنيت القافية على صوت (النون)، وهو صوت أنفي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة[٢] يتمتع بخاصية موسيقية مميزة، وهي الغنة* ، يدل على الأنين والحنين والمعاناة ،وقد جاءت القافية مقيدة (ساكنة حرف الروي)، مما أعطى النغمة الموسيقية قصراً صوتياً ،وسكوناً في نهاية الأسطر الشعرية، **لذلك** حاول الشاعر اثراء نغمة القافية، عن طريق ردف القافية بصوت المد (الياء)،الذي يسمح بامتداد النفس قبل **الوقف على حرف الروي النون الساكن ، فضلاً عن مد الصوت** عن طريق تكرار ياء النداء في النص ،بما تحمله من مشاعر حنين خففت من ثقل القافية المقيدة .

القافية المركبة (المنوعة) :-

إن تطور وتعقد الحياة المعاصرة، وما نَتَجَ عنها من ضغوطات كبيرة على ذات **الشاعر**، أدى إلى تعقيد العمل الفني الإبداعي ،وهو بعينه ما جرى للقصيدة الحديثة بفعل **تطور أدوات الفعل الشعري**[٣]**؛إذ إن الشاعر** الحديث أصبح يتحرك في فضاء أوسع **من أجل** التعبير عن انفعالاتهِ المعقدة ، مما جعل الوزن والقافية **تتحدد وفق انفعالات الشاعر** ،ولا تفرض عليه فرضاً[٤]،ومن ثمَّ أصبحت القافية تتحرر من قيود النمطية والترتيب القديم[٥]،و"تحولت من كونها ختماً يمهر بها كل بيت دلالة على ضمه إلى غيره إلى أداة

---

١ - الأفق الأخضر :١٥

٢ -ينظر :دراسة الصوت اللغوي :٣١٦

* الغنة :هو صوت فيه ترخيم ،ينتج عند ضغط الهواء الخارج من الرئتين بالفم عند النطق بصوت (النون) ،فيخرج الهواء من الأنف ،ينظر: سحر النص :١٢١ .

٣ - ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية :١٢٠ .

٤ - ينظر :البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد :٥٦ .

٥- ينظر: فن التقطيع الشعري :٢١٥ .

تقنية فاعلة"[١] **وبذلك فإن** تجربة الشاعر الحديث تخضع لأشكال متعددة من التنوع التقفوي. يختلف الشعراء فيما بينهم في طريقة استغلالهم إياها باتباعهم هندسة خاصة في ترتيبها ،بما تمليها عليهم الدفقة الشعورية المتحررة من نظام البيت التقليدي ،والقافية الموحدة (البسيطة) إلى نظام السطر الشعري المتنوع ،والقافية المركبة (المنوعة).

لا يرى البحث أية جدوى من دراسة القافية **المنوعة**-ومظاهر التنوع الإيقاعي بصورة عامة- "**في سطر مفرد بل لا بد من** دراستها ،وهي داخل نظام إيقاعي في قصيدة ،أو مقطع من قصيدة مؤلفة من عدد من المقاطع"[٢]،وذلك ما يبيح لنا الاستشهاد بالنص الآتي على الرغم من طوله ،إيفاءً للمادة موضوعة البحث ،ولتبين فاعلية القافية المنوعة،وهي قصيدة (أريد أن وأشياء أخرى)،للشاعر مسار رياض يقول فيها :-

أريد من عالمنا شيئينْ

حبيبة...وموطناً

أي إنني أريد موطنينْ

أريد أن أكون في العيون دمعتينْ

واحدةٌ يقسمها العشاق والأيتام فيما بينهم

ودمعة ثانية يقسمها الحسينُ والحسينْ

أريد أن أزرع في حنجرة الشعوب صرختينْ

فصرخة تدق باب الحكم كي توقظه

وصرخةٌ تنجب – إن لم يفق الحاكم –في المنام

كابوسينْ

أريد أن أكون في الشفاه قبلتينْ

واحدةٌ لطفلةٍ

---

١ - الإيقاع في الشعر العربي الحديث :١٨٦ .

٢ -م ن :١٨٤ .

أيتمها النباحُ بين سلطةٍ وسلطةٍ

وقبلة على جبين بصرتي

لكي تكون حرزها من شر كل عينْ

أريد أن أصبح في يدٍ سبّابة

رأسي برأس مقبض السلاح...

حتى إذا ما ضغط العدى دعي لأنحني

سأنحني

ليطلق السلاح طلقتينْ

أريد من حبيبي

أن ترتدي الجنوب في الصباح...

وترتدي الجنوب في المساء...

وهكذا تضيف للعراق من ثيابها في اليوم نخلتينْ

أريد أن أكون منشاراً بمقبضينْ

فمقبضٌ أمسكه أنا...

ومقبضٌ يمسكه الناس...

ونقطع العكازة التي بها تتكئ السياسة العرجاء

فيصبح الشعب مع الحاكم بالسواء

وكي أصير دائماً في لغة السائل عن حقوقه

من خزنة المسؤول

أريد أن أكون كالأسماء في الكلام

أسماء الاستفهام

ماذا ،متى ،وأين

أحتاج كي يسمعني الشباب

أن أسمع الشبل

أحتاج كي يسمعني الشيوخ في المضيف

أن أهضم التاريخ والعادات والأمثال عبر الريف

أحتاج كي يسمعني الأيتام

أن أرسم النجوم كالرغيف في الأعلام

أحتاج كي تسمعني النساء

لم أدر منذ مولدي لليوم ما أحتاج كي تسمعني

النساء!!!

وكل ما أحتاج كي يسمعني العالم في العراقْ

أن أفهم العراقْ

أريد من هذا بأن ألخصّ الشعر بكلمتين

كلا ونعم

ليسقط الحياد بين بينْ

فشاعرُ كلا :هو الرفض الذي ينفض فيك ألف دم

وهكذا يختزل الثورة في حرفينْ

ويبدأ الوجود بالعدم

إن قال شاعرٌ :نعم

إلا إذا ما قالها لكي يجيب سائلا :

- **هل شاعرٌ أنت من الرفض**
- **نعم** (١)

---

١ - جنوب يبتكر المطر :١٥٥-١٥٨ .

تتوزع هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع ،يفصل بينها فاصل طِباعي – بياض- تنهض على عدة قوافٍ متنوعة، لم يخضع الشاعر في ترتيبها إلى هندسة تقفوية محددة ،أو نمط مفروض عليه ،بل جاءت قوافيه **منسجمة** مع قواعد فنية ،وشعورية نابعة من تجربة الشاعر ذاته .

إنَّ الصوت الرئيس في نظام التقفية، هو صوت النون الساكن، ساعده عدد من **الأصوات الأخرى– قوافٍ متداخلة-** ،فنجد القافية المحورية في القصيدة ،ونرمز لها بالرمز(أ)هي :(شيئينْ- موطنينْ- دمعتينْ- الحسينْ- صرختينْ- كابوسينْ- قبلتينْ – عينْ- طلقتينْ- نخلتينْ- بمقبضينْ – أين- بكلمتينْ- بينْ-حرفينْ)،تتبعها القافية الثانية(ب)،وهي(السلاح- الصباح)،أما الثالثة ، (ج)،فهي(المساء- **العرجاء – السواء – النساء – النساء** – هؤلاء)،أما القوافي الأخر فهن على التوالي:

(د):(**الكلام** –الاستفهام – الأيتام – **الأعلام**)

(هـ) :(الشباب- **الثبات**)

(و):(المضيف – الريف)

(ي):(**شاقْ- الآفاقْ- العراقْ**)

(ز):(**نعم – دم – العدم- نعم- نعم**)

من خلال ما تقدم يمكننا رسم مخطط رمزي،يوضح سيرورة القافية في القصيدة[1].

(أ –أ- أ- أ- أ- أ- أ-ب-أ-ب- ج – أ- أ- ج- ج- د- د- أ- هـ - هـ - و – و – د - د – ج- ج- ج- ي- ي-ي-أ- ز- أ- ز- أ- ز- ز- ز- ز).

ومنه نلحظ النظام التقفوي الرتيب للقافية المحورية (أ)، إذ تتكرر ثمان مرات في مقدمة القصيدة ،بشكل متتالٍ ،وهذا التوزيع أدخل القافية في تفاعل ايجابي مع البنية الدلالية للنص ،فهو يبني على (شيئين اثنين)،أي أن القافية المحورية جاءت في أغلب المواضع بصيغة المثنى ؛لتحديد هذين الشيئين (موطنينْ- دمعتينْ ....)،إلا أن استرسال

١ - ينظر :بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب :٦٨ .

الشاعر في سرد هذين الشيئين المُتَغيَّرِيَّن في كل مرة ، أدى إلى التنوع في القوافي مع شدة زخمها؛ فحققت حضوراً في أغلب أسطر القصيدة، فضلاً عن توزيعها توزيعاً حراً غير خاضع لقاعدة معينة ،سوى الدفقة الشعورية الخارجة من عمق التجربة ،ولعل ذلك جعل الشاعر يختار قوافيه بما يلائم ذلك الشعور، وتعدد الأصوات مما ولّد نصاً ذا كثافة إيقاعية ودلالية .

ويَتَّبع الشاعر علي الأمارة النظام التقفوي ذاتهِ ،في مجموعته (هواجس أصحاب الحسين)*،إذ أن طابع السرد والحوار وتعدد الأصوات يغلب على هذه المجموعة ،مما يتطلب إيقاعاً يتوزع توزيعاً جديداً يتلاءم مع هذه الأصوات ،ومن ثمَّ يتطلب تنوعاً وتداخلاً في النظام التقفوي المُتَبع في أغلب قصائدهِ ،مثال ذلك (المشهد الثالث من قصيدة زهير بن القين –شهيد الصلاة-) :-

تغيّرَ حتى الهواءُ

وصار نشيدا

وقلبُكَ يا باذلَ النفس

صار فضاءً جديدا

إيهِ

يا امرأةً من غبار التمنّي

قربّي مربط الخيل منّي

وفكّي مداي فإني

سأمضي إلى قدري

ناصراً أو شهيدا

فكيف سترضى مروءتُنا

* قسم الشاعر هذه المجموعة ،إلى عدد من القصائد كل قصيدة تتضمن شخصية من "أبطال مر بهم التاريخ مروراً سريعاً أو عابراً "كما يقول الشاعر في مقدمتهِ ،عَمدَ الشاعر إلى تقسيم كل قصيدة إلى عدة مشاهد ،تصل إلى سبعة مشاهد في بعض الأحيان ؛ليستوعب النص الشعري سرد بطولاتهم ؛لذلك جاءت كثير من قوافي هذه المشاهد متنوعة ومتداخلة ؛لتستوعب عملية سرد الأحداث ،وروايتها على ألسنةِ أبطالها .

أن نخلّي سليلَ النّبوةِ

يمشي غريباً وحيدا

قرّبي مربط الخيل منّي

فأني تسربلتُ موتي

وطلقتُ هذا الزمانَ الرديءَ

وأبعدتُ دنيايَ عنّي

وآليتُ أنْ أهبَ النورَ عمري

فيا ربِّ هذا الإمامُ أتاكْ

هو في كلِّ شيءٍ يراكْ

فأعنْهُ ... على ما يرى

وأعنّي ...[1]

القصيدة تعتمد تفعيلة البحر المتقارب(فعولن) ،**وتقوم** على ثلاث قوافٍ، جاءت القافية الأولى (أ)،معتمدةً صوت (الدال) الشديد المجهور روياً موصولاً بصوت المد (الألف)،الذي شكل نبراً عالياً في (نشيدا- جديدا- شهيدا – وحيدا -)، **وفي** الثانية (ب)نلحظ صوت(النون) روياً و(الياء) وصلاً في (التّمني – **منّي** – **فأني** – **عني**- أعنّي)،أما القافية الثالثة (ج) فقد جاءت مقيدة صوت الكاف* **الانفجاري الطبقي**[2] **ومردوفة بـ (الألف)في (أتاكْ** – يراكْ).

ولتوضيح السيرورة الإيقاعية للقافية نتبع المخطط الرمزي **الآتي**:-

(أ-أ-ب-ب-ب- أ- أ-ب-ب- ج - ج-ب)

---

١ - هواجس أصحاب الحسين :١٠٦ .

* يرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الكاف قد تكون كافاً للخطاب ،فإذا أُتِخذَت روياً يُحسَن فيها أن يسبقها حرف مد ،وأن يُلتَزَم الحرف الذي قبلها ،وفي كلتا الحالتين تتم الموسيقى ،وتحسن موسيقى الشعر ،ينظر: موسيقى **الشعر**:٢٤٩ - ٢٥٠ .

٢ - ينظر : دراسة الصوت اللغوي :٣١٨ .

من خلال هذا المخطط يتضح التنوع والتوالي للقافية ،الذي جاء على وفق هندسة نظامية ،تتغير تبعاً لتغيير الدفقة الشعورية عند المتكلم المتماهي مع ذات الشاعر، **فجاءت** قافية معينة في حواره مع ذاتهِ حواراً داخلياً وأخرى في حواره الخارجي مع زوجتهِ؛ لذلك نجد الشاعر يأتي بالقوافي بما يلائم ذلك الشعور ،و **تعدد الأصوات في النص**.

لا يُعدم **البحث** وجود نماذج أخرى للقافية المنوعة ،يُشير إليها في أماكنها* خشية ما يُثيره من الاستشهاد ،بنصوص مماثلة للنصين السابقين ،من طول يُثير الملل لدى القارئ.

* ينظر :مجموعة(وجهاً لوجه معي)القصائد :(نزيف الذكريات):٢٢-٢٧ ،و(عُدْ لي)٣:٧-٧٨،و(**من معطف** الياسمين):٨٤-٩٠ ؛وينظر مجموعة(جنوب يبتكر المطر)،قصيدة(في حضرة الليل):٤١- ٤٣ ،**للشاعر حسام** لطيف البطاط ،وقصيدة (الشمس ...مرة أخرى) جواد المظفر :٣٠- ٣٦ ؛وينظر: مجموعة (الصورة الظلية) قصيدة (المغالطة):٢١- ٢٤ ،وقصيدة (قصيدتان):٧٦ ؛وينظر :مجموعة(الأقلام لا تصدأ) القصائد :(عرق الجبين):١٩-٢٢،و(**رسالتي الأولى**):٢٣-٢٥ و(رسالتي الثانية):٣٠ ٣٢ ،و(**لست فوق الذنب**):٣٤-٣٨ ،و...

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلـي :-

لقد كانت حركة الحداثة العربية الشعرية تنزع نحو خلق بديل لمقومات عمود الشعر الكلاسيكي ،واقامة عمود شعر حداثي جديد يعمد إلى تدمير البنية العروضية السيمترية التقليدية للقصيدة الشعرية ،واستبدالها بنظام عروضي مرن يتمثل في عروض الشعر الحر ،ونتيجة لكثرة معالم التحديث الشعري ،وظهور أجناس أدبية أخرى مثل قصيدة النثر ،وقصيدة النص [1]، والقصيدة البرقية القصيرة المكثفة،وهي لون من ألوان قصيدة الومضة [2]،فقد سعت الحداثة إلى الانفلات من أسر البنية العروضية والموسيقية للشعر؛ أي الخروج عن التقعيد والنمذجة المحددة للإيقاع الذي تفرضه القوالب الجاهزة.

وبما أن الواقع الذي يعيشه الشاعر الحديث واقع معقد ومتطور ؛أي أن ذات الشاعر ومشاعره تحيا ضمن ظروف إيقاعية واسعة لا يمكن للقوالب الجاهزة أن تستوعبها، الأمر الذي جعله يفتح كثيراً من الأبواب ألتي كانت مُحرَّمة في الإيقاع التراثي القديم،ويتخير إيقاعاً يتلاءم مع سعة تجربته الفنية النابعة من ذاته المتشظية في الواقع الذي يعيشهُ, ولكن هذا لا يعني أن هذا النوع من الإيقاع لم يكن معهوداً عند القدامى ،"فقد وقفوا عند بعض من مظاهره في أثناء حديثهم عن الظواهر البلاغية وخاصة فيما يتعلق بالمحسنات البديعية" [3] ,فضلاً عما جاء في حديثهم عن التلاؤم الصوتي من تآلف الحروف وتركيب الألفاظ إذ عدوه "ضرباً إيقاعياً يطرب الفهم لصوابه" [4]

وهذا النوع من الإيقاع يُعرف بـ (الإيقاع الداخلي) الذي يختلف عن الإيقاع الخارجي (الوزن) في أنه ينبع من الداخل ،أي أنه يصدر عن الموضوع ،الذي يخضع لحركة الأصوات الداخلية ؛لأنه نوع من التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، في حين أن الوزن يفرض على الموضوع ،فهو من الخارج،وهو يخضع للصورة الزمنية

---

١ - ينظر :شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي :٧ وما بعدها .

٢ - ينظر :م .ن :١١١.

٣ - الإيقاع في قصيدة العمود :٦٣ .

٤ - عيار الشعر، أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(ت ٣٢٢)، تح، د. عبد العزيز ناصر المانع ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٥: ٢١.

للتفعيلة[١] ،وهو كما يعرفه عبد الحميد جيده "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة ،بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر ،اي أنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل ،بين **الشاعر والمتلقي** "[٢] ؛لأنه "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ،ذات حيوية متنامية ،تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق أضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[٣] ،وبذلك يكون الإيقاع الداخلي بنية ذات حركة متنامية تنبع من داخل النص يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن تجربته الشعرية "على الوجه الذي تفرضه الحالة الشعورية... التي يخضع لها **الشاعر في أثناء عم**لية الكتابة "[٤]"فتُعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصاً بها ،من شأنه أن يساعده الآخرون على الالتقاء بها ،وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها"[٥]

إن نظام الإيقاع الداخلي لا يقيد **النصوص الشعر**ية بنمط إيقاعي واحد وسياق واحد ؛بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات تبعاً للتنوع الحاصل في تجارب الشعراء ،فما دام لكل نص شعري تجربته الخاصة التي تفرض نمطا إيقاعياً محدداً يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة ،فأن أنماط الإيقاع الداخلي تتعدد وتتنوع [٦]"يحكمها الترديد والتنظيم "[٧]**،ضمن** "[٧]،ضمن "منظومته التركيبية بكل مظاهره اللغوية والبلاغية والتعبيرية الشعرية الأخرى ،وهذه كلها متناغمة فيما بينها في نسيج متناغم هو النص الشعري"[٨].

---

١ - ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود:٦٣ .

٢ - **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**:٣٥٢ .

٣ - في البنية الإيقاعية للشعر العربي :٢٣٠ .

٤ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٢ .

٥ - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية :٦٤ .

٦ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٤٢ .

٧ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٢ .

٨ -م ن :١٥١ .

وبناءً على ذلك فإن مكونات الإيقاع الداخلي للنص **الشعري متعددة ومختلفة ومتداخلة،تكتسب** صفة زئبقية يصعب ضبطها وحكمها بقاعدة معينة [١]؛أي أنه غير قابل للتقعيد والنمذجة المحددة ،فهو لا يمتلك قوالب هندسية ثابتة تؤطره ،وتحدد أنماطه ،وقواعده العامة لأنه "خلو من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية لا الجماعية" [٢] ، **الأمر الذي جعل وسائل** تشكيل الإيقاع **الداخلي تتعدد وتتنوع عند** الدارسين.

وبما إن الشاعر الحديث يحاول أن يغني الإيقاع الداخلي لقصيدته ،فإنه يلجأ أحياناً "إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة"[٣]، لذا فإن البحث سيلجأ إلى دراسة ثلاث وسائل عادة ما تتداخل وتتقاطع فيما بينها ،ضمن الحركة الإيقاعية الداخلية تتآزر فيما بينها ،أو مع وسائل أخرى لتصعيد حركة الإيقاع الداخلي للنصوص ،وهي (إيقاع **الصوت والتكرار والجناس)**

إيقاع الصوت:-

الشعر صورة جميلة من صور الكلام وسيلته اللغة ،**التي تتكون من ألفاظ ذات حروف، وما الحروف إلا أصوات** تتكون منها اللغة ومن ثمَّ فإن" أي كلمة تخرج من الحنجرة تُكون وحدة صوتية موسيقية...والوحدات الصوتية هي الحروف والكلمات التي ينطقها الإنسان وتخرج من حنجرتهِ"[٤]،وبذلك يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية التي تتكون منها النصوص الشعرية ويكتسب في دخولهِ للنص قيمة إيقاعية مضافة تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة[٥].

---

١ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٢ .

٢ - الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ،د .عبد الرضا علي ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ،١٩٨٩ :٣ .

٣ - دير الملاك :٣٤٢.

٤ - الموسيقى الشافية للبحور الصافية عبد الحكيم عبدون ،العربي للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط ١ /٢٠٠١ :١٥.

:١٥.

٥ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٩ .

ومن هنا نجد أنَّ موسيقية النصوص الشعرية لا تتحقق بمجرد الاتكاء على الإيقاع الخارجي بل تتحقق بالإيقاع الخاص لكل كلمة الذي يوفره لها الجرس الخاص لكل وحدة صوتية يتكون منها النص مع مراعاة "مواضع التماثل والانسجام والاتساق بين الوحدات الصوتية داخل النص"[١] ،فضلاً عن القيم الكبرى للصوت من حيث أنه مادة اللفظ ، التي بها يتحدد كيانه وقعاً ودلالة [٢]"عن طريق صميمية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى إذ لا يمكن أن يوجد إي معنى بدون صوت يعبر عنه"[٣] "فالكلمات أصوات ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية "[٤]لأن جرس الأصوات ما هو إلا صدى المعنى الذي تفرزه الكلمات، فكل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معينة [٥] ،ومن ،ومن هنا فإن الصوت يكتسب قيمة إيقاعية ودلالية بوصفه عنصراً مهماً في بنية أكبر منه وهي الكلمة ،وتتحقق هذه القيمة عن طريق تآلف أصوات الكلمة فيما بينها من خلال العلاقة بين(الصوت والمعنى)،أو من علاقة هذا الصوت مع الأصوات في الكلمات الأخر،أو من علاقته في السياق العام، أي إن الكثافة الإيقاعيةَّفي القصيدة الأصيلة إنّما هي "حصيلة لبناء الأصوات وعلى هذا تصبح القصيدة نسيجاً متواشجاً من المؤثرات الإيقاعية ،إيقاع الصوت والكلمة والجملة والمعنى"[٦].

ومن هذا المنطلق حاول البحث رصد بعض مظاهر إيقاع الصوت في الشعر البصري،سواء أكان متمثلاً في اللفظة المفردة ،أم العبارة ،أم السياق العام للنص .ففي نص عنوانه (الثعالب لا تقود إلى الورد)للشاعر كريم جخيور نجد أثر الصوت بارزاً في تشكيل هذا الإيقاع إذ يقول :-

هكذا يترجّل اللبلاب

هكذا تذبل الخرافة

---

١ - الإيقاع في قصيدة العمود :٦٣ .

٢ - ينظر نفسه:٦٤ .

٣ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٢٦-٢٧ .

٤ - القد الأدبي الحديث محمد، غنيمي هلال :٤٧٣ .

٥ - ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد:٨٠.

٦ - الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د .كاظم فاخر الخفاجي، دمشق ط ١/ ٢٠١٢ :٣٤٣.

وهكذا تنحني قباب الذهب

بلافضاء

الثريا مضرّجة بالسواد

الحجارة من سجيل

وهذا الشتاء بلا فاكهة

السماء أكثر هجيراً من أفندة الملوك

ومن أجل دوران جليء

تشتعل الأرض حروباً طويلة

هكذا

نقية هزائمي

ولأخطائي ملائكة غافرون

هكذا

هكذا

الثعالب لا تقود إلى الورد

وليس لهذا الغبار

تسمية أخرى

هكذا

لا دليل لها

أفراحي يخذلها الصفصاف [١]

يتأسس الإيقاع الصوتي في هذا النص على صوت اللين الممدود(الألف) ،الذي جاء متزامناً في أغلب الأحيان مع صوت (الهاء)الرخو المهموس [٢]،**وصوت الذل الرخو**

١ - الثعالب لا تقود إلى الورد :٤٧ -٤٨ .

٢ - ينظر :الأصوات اللغوية :٨٦ .

المجهور[١] ،فقد جاء مرتين في (هكذا)المكررة سبع مرات في النص ،وكذلك مرتين في (هذا)المكررة مرتين في النص ،وقد جاء مع (الهاء) في (لها)(يخذلها)،هذا فضلاً عن مجيئهِ مع أصوات أخرى مثل(لا- را- با -لا- ضا –يا – وا-جا –تا –لا- فا –ما –را – زا -طا -لا–غا –عا -لا–با –را –صا).

مما تقدم نلحظ سيطرة صوت المد (الألف) ،الذي خلق نغمة صوتية ناتجة عن هيمنته، وهو بذلك أكسب النص نوعاً من الإيقاع البطيء ؛ فالقارئ يلجأ إلى الإطالة والتمهل في قراءة كل كلمة تحوي على صوت لين (الألف) ؛لأنه أشد امتداداً **واستطالة من باقي الأصوات**[٢] ،ومن ثمَّ فهو يمنح "اللفظة التي يرد فيها زمناً أطول في النطق والتنغيم"[٣].

ومن السبل الأخرى للإيقاع الصوتي في النص ،التي أسهمت في إثراء الإيقاع،وإعطائه نوعاً من الحركة الصوتية ذات التموجات النغمية المتجددة ،مثل تردد أصوات (التاء /الباء /الجيم) ،فقد تردد **صوتا (التاء والباء) في الأسطر الثلاثة الأولى في** (يترجل/تذبل /تنحني /اللبلاب /قباب /الذهب)،وتردد صوت الجيم بصورة متلاحقة في المقطع الثاني (مضرَّجة /الحجارة /سجيل /هجيراً)،هذا فضلاً عن تكرار هذه الأصوات في مواضع أخرى من النص ،أسهمت في "زيادة طاقة الأصوات **التي تؤسس مجتمعة** الشكل الإيقاعي "[٤].

ومن النماذج الأخرى التي أسهم تردد الصوت فيها في إثراء الإيقاع الداخلي للنص ،ما جاء في قول الشاعر عبد الكريم الياسري في نص عنوانه(ما زال قلقي عراقياً):-

قلقاً تَحجَّرَ في شِقاقِ الأسئلةْ

فأباحَ أجْوِبَةَ المَنافي المُقبِلةْ

...

طاحَتْ رَحَى الغُرَباءِ

---

١ - ينظر :م .ن :٤٧ .

٢ - ينظر :الأصوات اللغوية :١١١ .

٣ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٧ .

٤ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :٤٦ .

حِصْلَةَ عُمْرِهِ

وَتَقَيَّأتْ فُوْضَى الْخَرائِطِ حَنْظَلَهْ

...

لِمَ حينَ أنْشُرُ راحَتَيَّ

تَحَبَّبَا

أتَخَيَّلُ الشَّيْطَانَ يَشْهَرُ جَحْفَلَهْ(١)

يستثمر الشاعر الصوت لتوليد إيقاع صوتي يتلاءم مع دلالة النص" لأن ترابط الصوت مع الدلالة داخل السياق الشعري هي حقيقة واقعة لا يمكن أغفالها "[٢]،فمن خلال العنوان نجد أن ثمة قلقاً عاشه الشاعر ؛نتيجة التناقضات والاضطرابات التي يعيشها داخل بلده ،لذا كان لصوت القاف الانفجاري الشديد[٣] حضوراً ملحوظاً في العنوان ،فهو يتردد ثلاث مرات -وهو صوت جاء محملاً بدلالة القلق والاضطراب - فضلاً عن دخوله في ثنايا النص في أكثر المقاطع *. وكما وظف الشاعر أصواتاً ذات إيقاع شديد على الآذان وكأنه أراد أن يشد ذهن المتلقي لسماع النص ،فقد ترددت أصوات مثل (الهمزة /القاف /الطاء/الحاء/الجيم) ،وهي أصوات ثقيلة تحتاج في نطقها إلى جهد عضلي [٤]،وبما أن الأصوات يُمكن أن تُقَسَّم حسب صفاتها أو وقعها في الآذان بحسب ما ينسجم مع المعنى العنيف ،أو ما يناسب المعنى الرقيق الهادئ [٥] ؛لذا نلحظ من خلال الأصوات وصفاتها .إن الشاعر لم يعمد إلى موسيقى ذات كلمات متناسقة منسابة تلمس عبر تناسقها نغمة إيقاعية يطرب لها السمع ،بل نجده وظف ألفاظاً ذات أصوات شديدة وثقيلة تتناسب من حيث قيمتها الصوتية الإيقاعية مع التعبير عن حالة القلق والاضطراب التي تهدد الذات، التي أراد الشاعر تصويرها للمتلقي، لكن هذا الفهم لا يسري على كل ألفاظ النص؛إذ أن الشاعر حاول أن يشكل تنويعاً إيقاعياً ،يتلاءم مع الجو النفسي ،والإيقاع

---

١ -من طقوس المعنى:٨.
٢ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٦ .
٣ - ينظر : الأصوات اللغوية :٨٤ .

* ينظر :طقوس المعنى :٨-١٢ .
٤ - ينظر :موسيقى الشعر :٣٣ .
٥ - ينظر :م .ن :٤١ .

التصويري لمستوى التوتر والقلق ؛فهو يعمد إلى كسر بنية القلق عن طريق تطعيم النص بالأصوات الرخوة المتميزة بالسلاسة ،فبعد الإيقاع الصوتي الشديد والثقيل،**الذي سارت** عليه أغلب مقاطع النص .نجد الشاعر يوظف أصواتاً ذات إيقاع هادئ ،كترديده الأصوات الرخوة مثل (السين والشين)[١]،**وت**ترديد صوت الراء المكرر المجهور، الواقع بين الشدة والرخاوة [٢] مثل قوله :

حُبُّ العِراق رِسَالةُ الشرفِ التي

يَرْوِي دَمُ العُشَّاق

مِنْهَا الأَمثِلَة[٣]

نلحظ إنَّ تكرار صوت الراء قد ولّدَ إيقاعاً اهتزازياً ،يتردد بين الانخفاض والارتفاع **الشدة والرخاوة** ،والقلق والاستقرار ،هذا فضلاً **عما أحدثهُ** تضعيف صوت (الشين)**الرخو** الدال على التفشي ،وانتشار حب العراق ،في تقليل حدة إيقاع التوتر والقلق الذي سار عليه الشاعر في بداية النص .

وهكذا يستمر الشاعر في بث روح الطمأنينة والاستقرار بين الحين والآخر، متكئاً على إيقاع الصوت ودلالتهِ في ثنايا النص ،وهو ما يصرح به في نهاية **النص**؛إذ يختم بمقطع يردد فيه صوت السين الرخو الأستمراري، الدال على السكينة والسلام والهدوء[٤] وما يؤكد هذا التحليل قول الشاعر :-

أَنا عَائِدٌ أَفْشي السَّلامَ،

وَغايَتي،

غَسْلُ الْخَطَايَا ،وَالْوَسيلَةُ بَسْمَلَة [٥]

---

١ - ينظر :الأصوات اللغوية :٧٤-٧٥ .

٢ - ينظر :م .ن :٦٦ .

٣ - من**طقوس المعنى** :١١ .

٤ - ينظر :سحر النص :١٦٧ .

٥ - من**طقوس المعنى** :١٢ .

***

وهكذا نخلص إلى أن الشاعر استغل مخارج الأصوات وصفاتها ،في تحريك الإيقاع الداخلي بما يلائم تجربته الشعرية ،وموقفه الشعوري المتخلخل بين القلق والاستقرار، أي أنه خلق نوعاً من التوازن الصوتي الذي يناظر التوازن الموضوعي ؛لتحقيق الموسيقى المنفعلة عن طريق اتحاد المظهرين الصوتي والدلالي ،من أجل الوصول إلى الوظيفة الإبلاغية للنص من خلال اعتماده مقومات عدة [1]،كاعتماده الأصوات المجهورة والمهموسة ،واعتماده الزحافات والعلل التي دخلت تفعيلة القصيدة (مُتَفاعِلن)،هذا فضلاً عن استغلاله ،لتقنية (التشكيل المكاني) متكئاً فيها على "الخلخلة المكانية"[2]،أو الإيقاع الكتابي ،الذي جاء ملائماً للإيقاع الصوتي الداخلي للنص ،المتمثل في تشويش كتابة أغلب أبيات النص على وفق نظام القصيدة الحرة ،بينما هو في الأصل قصيدة على وزن البحر الكامل ذي قافية موحدة مقيدة *،ومن ثمَّ أضحت هذه التقنية عند الشاعر دالاً تُحيل إلى انفعالاته ،وتعبر عن حالات التوتر الإبداعي لديه[3]

قلقاً تحجر في شفاه الأسئلة	**فأباحَ أجوبةَ المنافي القبلة**
مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن/مُتْفاعِلن	مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن /مُتْفاعِلن
طاحت رحى الغرباء حنطة عمره	**وتقيأت فوضى الخرائط حنظلة**
مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن	مُتَفاعِلن /مُتْفاعِلن /مُتَفاعِلن
لمَ حين أنشر راحتـــيَّ تَحبُّبَـــاً	**أتخيَّل الشـــيطان يشهر جحفلهْ؟**
مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن /مُتَفاعِلن	مُتَفاعِلن /مُتْفاعِلن /مُتَفاعِلن
لِمَ حين يصطحب النَّهار مَنَازلي	**لَيْلي يُشَيِّدُ في النَّـــوايا منزلـــهْ؟**
مُتَـــفاعِلُن/مُتَـــفاعِلُن /مُتَفاعِلُن	مُتْـفاعِلُن /مُتَـفاعِلُن /مُتْـفاعِلُن

١ - ينظر :الشعر الحديث في البصرة :٣٣-٣٤ .

٢ - ينظر: الأسلوبية الشعرية ،قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل ،د .عشتار داود ،المكتبة الأردنية الهاشمية ،عمان ،٢٠٠٧: ١٠١ .

* ينظر طقوس المعنى ،قصيدة ما زال قلقي عراقياً :٨-١٢ .

٣ -ينظر: الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين :٣٠٩.

وقد يشكل ترديد الصوت في اللفظة الواحدة قيمة إيقاعية ودلالية مميزة ؛لأنه يوحي داخل المفردة "بدلالة لها أثر في احداث الإيقاع "[١] ،مثاله ما جاء عند الشاعر صبيح عمر في قوله :-

يجرجرهم نحو العبور بلا هوية [٢]

لقد أحدث التردد المنتظم لصوتي (الجيم والراء) ،في (يجرجرهم) ،إيقاعاً يصور هيأة وكيفية فعل الجر الناتج عن التكرار المنتظم لهذين الصوتين ،فضلاً عن صفاتهما ،فصوت الجيم الجهير الشديد ،وصوت الراء المكرر ولّدا نوعاً من الإيقاع النفسي الداخلي عن طبيعة هذا الجر ،فهو جر متثاقل متكرر مستمر .

نجد الأمر نفسه عند الشاعرة إيمان الفحام إذ أنها توظف الصوت وتردده في اكساب اللفظة قيمة إيقاعية ودلالية ففي قولها :-

لأمطَّ مسافات الليل الخنثى

تحت قناع

اللحظـة [٣]

فتضعيف صوت (الطاء) الانفجاري في لفظة(لأمطَّ) ولّدَّ جرساً قوياً شديداً ، أعطى اللفظة قيمة تعبيرية تحاكي الحدث صوتياً[٤] ، ومما أكسب اللفظة صفة إيقاعية ودلالية شديدة مجيء (الهمزة) وهو صوت يدل على القوة والقدرة والامتلاك ؛لأنه صوت عسير حين النطق يحتاج إلى قوة وجهد عضلي [٥] ،فهو "أشق الأصوات **نطقا**"[٦] .

---

١ - ينظر :سحر النص :١٠٠ .

٢ - وسادة البلد المنهوب :١٧٤ .

٣-نرجس ينام على حجر :٦٩ .

٤ - ينظر: سحر النص :١٥٣ .

٥ - ينظر موسيقى الشعر:٢٦ .

٦ - الأصوات اللغوية :٨٧ .

ومن إيقاع الصوت ما كان يحاكي "الصورة الصوتية "[١] ،وذلك ما نجده عند الشاعر مؤيد حنون في قولهِ:-

ولا تفزعك قـــرقـــعة الأواني[٢]

تتميز لفظة (قرقعة) دون سائر الألفاظ الأخرى ،بمناوبة صوتية أنتجت حركة إيقاعية صاخبة خلقت صورة سمعية تلائم صوت الأواني المتساقطة على الأرض،أو المتضاربة بعضها مع بعض ؛إذ إنَّ تردد صوت (القاف)الانفجاري في اللفظة مرتين يفصلهما صوت (الراء) المكرر، ألذي أعطى إيقاعاً اهتزازياً زاد من الاهتزاز الإيقاعي للصورة الصوتية الذي ولدته قرقعة الأواني ،ومما زاد من صخب الصورة الصوتية وترددها مجيء(القرقعة)على صيغ (فَعلل) ،إذ إنَّ القارئ يكاد يلتمس في الخيال الصورة المعبرة عن قرقعة الأواني[٣].

ومثل ذلك ما نجده عند صبيح عمر في قوله :-

في لحظة أحرقتها اللمسة

واللعلعة والولن القبالي [٤].

فعلى الرغم من تردد صوت (اللام) في أغلب الألفاظ التي جاءت في المقطع السابق،إلا أنها لم تترك أثراً وإيقاعاً كما تركته لفظة (اللعلعة)،فهي تتناسب مع الموقف الذي أراد الشاعر تصويره ،وهي ذات إيقاع شديد ناتج عن الانتظام الصوتي لتكرار صوتي (اللام والعين)مرتين بصورة منتظمة ،ومما أسهم في خلق إيقاع صوتي مميز للفظة ، اختلاف مخرجي (اللام والعين)،فاللام من وسط اللسان،وهي من أسهل الأصوات نطقاً[٥] ،أما العين فمن وسط الحلق ،وتحتاج إلى جهد عضلي في النطق [٦]، فانتقل الصوت من اللسان إلى الحلق ،وتكراره بصورة منتظمة خلق صورة صوتية

---

١ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٥٥ .

٢ - يسقط الحديث في باحة اليد :٦٣ .

٣ - ينظر :التكرير بين المثير والتأثير ،د . عز الدين علي السيد ،عالم الكتب ،بيروت،ط٢ /١٩٨٦ :٧٤.

٤ - وسادة البلد المنهوب :١٧٥ .

٥ - ينظر :موسيقى الشعر:٣١ .

٦ - ينظر :م .ن :٣٧ .

تحاكي طبيعة اللعلعة ذات الأصوات المتعالية الصاخبة ،ومما آزر الإيقاع في هذه اللفظة تتابع الأصوات وترددها بصورة منتظمة.

التكرار:-

التكرار ظاهرة اسلوبية[١] ،لها فاعليتها في العمل الأدبي عرفه الشعر العربي القديم ؛إذ كان ركناً من القصيدة العربية القديمة المتمثل في قافيتها ،وهو تكرار نمطي يتبع نمذجة وتقعيداً خاصاً باطار الإيقاع الخارجي للقصيدة ،فضلاً عن التكرار الذي يقع داخل بنية النص ،سواء كان عن طريق المحسنات البديعية ،أو بتكرار الأسماء والمواضع التي عرفها العرب، وعنه يقول أبن فارس "ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[٢] ،والذي يبدو أن النقاد العرب القدماء ركزوا على أهمية التكرار في تحقيقه غاية بلاغية أو لغوية بالدرجة الأولى ؛أي أكدوا على دوره في تقوية المعنى وتأكيده،فهم "لم يلتفتوا إلى القيمة الإيقاعية التي يحققها التكرار في الشعر ،ولم يقفوا عندها وقوفهم على ملاءمة التكرار للمعنى ،أو ضرورته له على الرغم من ايرادهم نماذج شعرية عديدة تَميَّزَ فيها التكرار بقيمة إيقاعية عالية أضفاها على النص ،إذ كانت تلك القيمة عنصراً من عناصر تشكيل الدلالة أو تقوية المعنى الذي انصرف النقاد إلى الاهتمام به دون غيره في النص"[٣].أي أنهم ركزوا على قيمته الدلالية والمعنوية لا قيمته الموسيقية، إذ إن "فائدته العظمى التقرير ،وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرر"[٤] ،وهو ما أطلقوا علية التوكيد.

وقد بلغ التكرار أقصى تأثير له في القصيدة العربية الحديثة ؛إذ يعد سمة بارزة في شعرنا المعاصر ،وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي ،يسهم في رفع مستوى قيمة العمل الأدبي على المستوى الإيقاعي والدلالي ،وهذا ما دفع الشعراء المحدثين إلى الكلف

---

١ - ينظر :الاغتراب في الشعر العربي المعاصر:٩٠ .

٢ - الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ،أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا(ت٣٩٥) ،تح السيد أحمد صقر ،مطابع فيصل عيسى البابي الحلبي وأولاده ،القاهرة :٣٤١ .

٣ - الإيقاع في قصيدة العمود :٨٥

٤- البرهان في علوم القرآن ،بدر الدين الزركشي ،تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١/ ٢٠٠٧ :١٢٨ .

فيه،**والسعي إلى تنويع وتطوير** أشكاله ومستوياته ،فهو يتطور ويتجدد ؛لأنه يرتبط **بقدرات الشعراء المستمرة على** العطاء والابتكار والتجدد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ،وقد أصبح نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة ،يقوم هذا النظام على أسس نابعة من تجربة الشاعر، ومستوى عمقها ،وثرائها من خلال فعاليته التي تتجاوز قيمته اللغوية والبلاغية ؛ليصبح أداة موسيقية دلالية **في آنٍ واحد** [١]،فهو "من أبرز وسائل تقوية النغم وتكثيف التماثل الصوتي في البيت والقصيدة، ويحقق فاعليته بكونه حركة صوتية **ذات مغزى** ،ووسيلة تعبير ينطلق بها الشاعر من صميم تجربته وجوها **الشعوري**"[٢]،وبالتكرار يستطيع الشاعر التعبير عن مشاعره المكبوتة ،ولا يجد سبيلاً لظهورها إلا عن طريقهِ لأن فيه "دلالة على الهوس بالشيء فما لم ينطبع في مركز الذات يمر مروراً عابراً ،أما ما يترسب فيها ويتجذر من أشياء فإنها تعاود الظهور بصورة ملحة لتنشئ ظاهرة التكرار "[٣] ،أي أنه ذو دلالة نفسية قيِّمة إذ يعد أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر ،فيضيئها وبذلك تتضح الفكرة المتسلطة عليه[٤].

تسلطت على الشاعر البصري كثير من الأفكار والأحاسيس، التي تطغى على نفسه،وحواسه ،وذاكرته ؛لذا **حاول** أن يترجم هذه الأحاسيس ويفرغ ذاكرته منها عن طريق التكرار ؛ولهذا السبب سجلت ظاهرة التكرار **حضوراً واسعاً في الشعر البصري** بمختلف أنواعها "تكرار صوت وتكرار كلمة وتكرار صيغة صرفية ،أو تركيب نحوي،**أو عبارة** "[٥] ؛لذا سوف يلجأ البحث إلى دراسة التكرار بأنواعه المختلفة دون تقسيمه وذلك **لورود أكثر من نوع في النص الواحد** .

---

١ - ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية:١٩٠-١٩١ .

٢ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٦٢ .

٣ - بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب :٧٢ .

٤ - ينظر :قضايا الشعر المعاصر :٢٤٣ .

٥ – بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب :٧٢ .

ففي قصيدة (مرثية بغداد) للشاعر مسلم حسب حسين **حاول استثمار التكرار في** رسم حركة الإيقاع الداخلي للنص بما يلائم حالته الشعورية يقول :-

بغداد يا مدينة أغرقها الطغاة في الظلامْ

بغداد يا مدينة أدمنت الأحزان والآلامْ

بغداد مثخنةٌ

بحراب طاغية وقطعان من الذئاب والذباب

بجراحنا وحزننا الدهريّ

ببكاء أمهاتنا

حرمن أطفال لنا

من فرحة الأعياد ،كالأطفال يفرحونْ

****

بغداد غافيةٌ على أحزانها

مأساتها

محنيّة الرقابْ

حتى إذا جاء الغزاة محرّرين وقاتلينْ

فتحت نوافذها ،شوارعها

كل الميادين العريقة

تستقبل الغزاةَ ،والدماءْ

لمّا تلطّخ الجدران ،والبيوتَ ،والشوارع المرتعبة

****

اللهُ أكبر يا عراقْ

أوّاه يا شعب العراقْ

أوّاه يا شعبَ الخرافة والأساطير العتيقة

كيف محوت الفرق* بين الجرح والسكّين ؟

بين الأكاذيب العريقةِ والحقيقة؟

بين القذيفة وهي تخترق المنازلْ

والسنابلْ ؟

بين الحمامة والذئابْ ؟

****

بغداد يا مدينة أنهكها الطغاة ،قطعان الذئاب والذبابْ

فتراكمت أحزانُها ،آلامها ،دموعُها ،

على رماد أف علمْ

بغداد ما نشرت غدائرها

على سواعد الغزاة

يوماً ولا أكلت بثدييها

لكنما الطغاة والذئاب والذبابْ

عفروا مآذنها ،استباحوا ما استباحوا

ولغوا دماء الأبرياء

مزجوا غبار الذل بالرغيفْ

فانحنت الرقابْ

وأستوطن الغزاة أبناء الكهوفْ

وطني المعفّرَ بالدماء وبالخرابْ (١)

---

* أشار الشاعر في الهامش أنه تضمين من الشاعر محمود درويش (كيف محوت الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح /بين البندقية والغزالة ؟) .

١ - مرافئ الذاكرة :٦٧ - ٧١ .

من خلال العنوان يتضح إن **النص** رثاء لمدينة بغداد وبذلك فقد اسهم التكرار في **إغناء** الإيقاع الداخلي بما يلائم الغرض ،منها تكرار صوت المد (الألف)بصورة مكثفة **ومتراكمة** -حتى أنه تردد في السطر الشعري الواحد أكثر من أربع مرات في بعض الأحيان – حقق غرضاً نفسياً شعورياً لاستيعاب استغاثة وندب الشاعر، إذ أن صوت المد **(الألف) من أصوات المد المشبعة** ،وهو أكثر امتداداً،**ولسطالة من الأصوات الأخرى**[1]؛لهذ السبب كان له الدور الأساس في تأصيل الإيقاع الداخلي في النص وتوفير"إيقاع موسيقي عالٍ)[2].

ومثل ذلك ما حققه تكرار كلمة(بغداد) في النص ؛ إذ تكررت في مستهل النص، فضلاً عن ورودها في العنوان ،ومواضع أخرى فيه ،فشكلت بذلك تكراراً استهلالياً لتحقق غايتين ،إيقاعية ودلالية في آنٍ واحد [3]؛لأن الشاعر حاول الضغط عليها ،وتوكيدها وتكرارها بطريقتين الأولى :تكرارها في عبارة(بغداد يا مدينة)،والثانية كررها مفردة **(بغداد) ،فكانت اللفظة المكررة تضغط على ذاكرة الشاعر** ،وتلح على نفسه إلحاحاً شديداً،فاستدعاها وكررها بشكل رأسي ثلاث مرات في المستهل ؛ليخلق مها نغمة إيقاعية خاصة ناتجة من تكرارها ،ومن قيمتها الصوتية في الكلمة ذاتها ،الناتجة من أصوات (الباء والغين وتكرار صوت الدال مرتين يفصل بينهما صوت مد طويل (الألف) ،**الذي** أعطاها بعداً موسيقياً خاصاً، كما لجأ الشاعر إلى تصعيد الإيقاع الداخلي ، من خلال مد الصوت بحرف النداء(الياء) المكررة ست مرات في **النص ،ثلاث مرات مع كلمة (بغداد)**،وثلاث أخرى مع ألفاظ مكررة في مواضعها ؛لتحقق غايتها الدلالية المتمثلة في **حمل المشاعر الممتدة** والأحاسيس العميقة بالحزن والأسى .

كما أثرى تكرار صوت (الباء) الانفجاري[4] ،إيقاع النص الداخلي ،خاصة المقطع الأول ،إذ تكرر ست مرات بشكل رأسي ؛ليبوح ويبرهن على نفسية الشاعر الحزينة وذلك عن طريق استحضار الدلالة في (أدمنت الأحزان /حزننا الدهري /بكاء أمهاتنا).

---

١ - ينظر: الأصوات اللغوية :١١١ .

٢ -سحر النص ١٨٠ .

٣ - ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :١٩٣ .

٤ - درلسة الصوت اللغوي :٣١٥ .

ومن سبل التكرار الأخرى التي أسهمت في إثراء النص موسيقياً وتصعيد حدة الإيقاع الداخلي تكرار عبارة(أواه يا شعب ...) مرتين ،يسبقهما ذكر عبارة (الله أكبر يا عراق)؛إذ يقترب إيقاع لفظ الجلالة (الله) صوتياً من إيقاع صيغة (أواه) ،إلا أن الشاعر آثَرَ تكرار صيغة (أواه) مرتين ،لما تحويه هذه اللفظة من خصوصية في اشاعة صدى الاستغاثة،والاستصراخ ،وكأنما أراد الشاعر أن يسمعنا صرخة استغاثة حقيقية من جراء ما يشعر به فجأةً من خلال أصوات هذه اللفظة ،وتكرارها مرتين ،فمجيء صوتي العلة(الواو والألف)متجاورين يفصلان بين صوتين حنجريين(الهمزة والهاء)[1]،يخرجان من أعماق الجهاز الصوتي ،وهما يحملان في طياتهما ما في كوامن النفس من ألم وحسرة ؛لذا أسهم صوتا العلة المتجاوران في صيغة (أواه) المتكررة مرتين بشكل عمودي إلى حمل هذه الآلام والحسرة إلى أبعد مدى ممكن بإيقاعٍ ممتد ثقيل ؛لتشديد صوت (الواو)وامتداد صوت الألف، فضلاً عن دور حرف النداء(الياء)المكررة مع هذه الصيغة مرتين، ومع عبارة الله أكبر،وهذا ما حقق بُعداً موسيقياً ونَغَمياً واضحاً وعالياً في المقطع الثالث من النص.

ومن مظاهر التكرار الأخرى، التي أسهمت في أثراء الجانب الإيقاعي والدلالي للنص نجد (الذئاب والذباب /الطغاة /الغزاة /عراقٌ /شعب /استباحوا)،التي لم يسهب الشاعر في ذكرها منعاً للرتابة والملل ؛إنما لجأ إليها كلما دعت الحاجة الشعرية إلى ذلك، فكانت كأنها نقرات إيقاعية تتردد بين الحين والآخر تخرج من عمق تجربة الشاعر، ومن مكتنزات مخزونه العاطفي.

كما اقتضت الحاجة اعتماد الشاعر وزن تفعيلة البحر الكامل (مُتَفاعِلن)،بأشكالها المتنوعة لإستيعاب التنوع الحاصل في الإيقاع الداخلي المتمثل في تنوع مظاهر التكرار فضلاً عن الابتعاد عن الرتابة في الوزن ،رغبة منه في إغناء الإيقاع الذي ينجم عن تعدد وتنوع التفعيلة الواحدة ؛إذ "أن الاكثار من تنوع التشكيلات الإيقاعية يوسع من مخيلة الشاعر الموسيقية ،ويمكنه من الوصول إلى تجارب إيقاعية جديدة، تكسبه القدرة على

---

١ - ينظر :دراسة الصوت اللغوي :٣١٩ .

تحقيق التكافؤ بين التجربة وإيقاعها الخارجي والداخلي ،كما وإنه ينسجم وحالة الشاعر وهو يكتب القصيدة "[١] ، ولو حاولنا تتبع التنوع الحاصل في تفعيلة (مُتَفاعِلن) لوجدنا :

(مُتَفاعِلُنْ /مُتْفاعِلُنْ/مَفاعِلُنْ/ مُفْتَعِلُنْ /مَفَاعِلانْ/ مُتَفَاعِلانْ/مُتَفَاعِلاتْ/ مُتْفاعِلاتْ/ مُتَفا)[٢]

بغداد يا مدينة أغرقها الطغاة في الظلامْ

مُتْفَاعِلُنْ/مُفاعِلُنْ /مُفْتَعِلُنْ /فَعُولْ

بغداد مثخنةٌ

مُتْفاعِلُن /مُتَفَا

ببكاء أمهاتنا

مُتَفاعِلُنْ/مُفاعِلُنْ

كلُ الميادين العريقة

مُتْفاعِلُنْ /مُتْفاعِلاتْ

بين الأكاذيبِ العريقةِ والحقيقة ؟

مُتْفاعِلُنْ/مُتْفاعِلُنْ /مُتَفاعِلاتْ

على رماد أنف علمْ

مُفاعِلُنْ /مُفاعِلانْ

وطني المعفّرَ بالدماء و بالخرابْ

مُتَفاعِلُنْ /مُتَفاعِلُن /مُتَفاعِلاتْ

ومن النماذج الأخرى للتكرار يستشهد البحث بـ مقطع من (المشهد الثاني /عبد الله ابن عفيف الفارس الأعمى) للشاعر علي الأمارة يقول على لسان حال ابن عفيف في الطريق إلى البيت بعد أن أخرجه قومه من المسجد :-

١ ـ الشعر الحديث في البصرة :٤٢ .

٢ ـ ينظر : :قضايا الشعر المعاصر :٧٠ وما بعدها ،وينظر: تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها :١٢٢ وما بعدها؛ وينظر: الشعر الحديث في البصرة :٣٦ وما بعدها.

دمي..

أجّج اليوم هذي الشرارَةْ

دمي قالَ كلمةَ حقّ

وحدّدَ للناس

كلّ مسارَه

دمي أيقظَ الأرضَ من نومِها

فاستفاق زمانٌ كسيحٌ

وردَّدتِ الريحُ صوتَ دمي

والحجارةْ[1] .

في هذا المقطع كرر الشاعر كلمة (**دمي**) في مستهل النص أربع مرات أسهمت في أحداث نغم موسيقي ،ذي نقرات محددة شكلت لازمة في بداية كل سطر شعري ،من **الأسطر الثلاثة الأولى** (دمي أجّج /دمي قال /دمي أيقظ) ،**وفي الرابعة جاءت كلمة دمي** في نهاية السطر الشعري قبل القافية (والحجارةْ)،**وقد تناسبت كلمة**(**دمي**)في حدة نغمتها الموسيقية مع شدة انفعال المتكلم ،وارتبطت صوتياً مع تكرار بعض الأصوات الانفجارية **في السطر الشعري**، الذي وردتْ فيه الكلمة المكررة ،ففي المرة الأولى ارتبطت مع تكرار صوت الجيم في (أجّج)،والثانية مع تكرار صوت القاف (قال /حقّ)ومع تكرار صوت **الدال** في (حدَّد) ،أما الثالثة فمع القاف في (أيقظ /استفاق)،وجاءت في الرابعة مرتبطة مع تكرار صوت (**الدال**)في (ردّدت) .

ومن النماذج الأخرى يستشهد البحث بنص (مَا قَالَهُ الشَّهيد) ،للشاعر عبد الكريم الياسري يقول :-

لا تَسْكُبي الدُّمُوعْ

أُمَّاهُ يَا حَبِيبَتي

لا تَسْكُبي الدُّمُوعْ

---

١ - هواجس أصحاب الحسين :١٤٥ .

دَمُ الَّذينَ قاوَموا ، وَجَاهَدوا

وَقاتَلوا، وَاسْتُشهِدوا

يَخْتَصِرُ الطَّريقَ لِلرُّجوعْ

...

أُمَّاهُ يَا حَبيبَتي

عُودي إلى الأَطْفَال،

فَالأَطْفَالُ قَدْ تَعودوا

أنْ يَفْرَحُوا بمِصْرعِ الشَّهيدِ،

أنْ يَجْتَمِعوا ،وَيَرْقُصوا، وَيُنْشِدوا،

أُمَّاهُ يَا حَبيبَتي

فَلْيَلْعَبوا ،وَلْيَفْرَحُوا،

وَلْيَرْقُصوا ،ولْيُنْشِدوا،

وَلْيُشْعِلُوا الشُّمُوعْ

أُمَّاهُ يَا حَبيبَتي

قُولي لَهُمْ

هَذا هُوَ الدَّرْبُ الَّذي

بِصُبْحِهِ سَنَلْتَقي مُحَمَّداً

وَنَلْتَقي يَسوعْ

هَذا هُوَ الْغَدُ الَّذي

مِنْ شَمْسِهِ سَتَرْتَوي الرّبوعْ

...

....

كالصَّلاةِ في خُشوعْ

...

أُمَّاهُ يَا حَبَبَتي

قولي لَهُمْ

أبوكُمُ السَّعيدُ في الْفِردَوْس

لَا يَعودُ مِنْهَا

أَبداً

إلَّا إذا أَبَيْتُمُ الْخُضوعْ

إلا إذا

عَشْتُمُ الْفَسْ عَلى الضلوعْ

إلَّا إذا أَبَيْتُمُ الْخُضوعْ

إلا إذا

عَشْتُمُ الْفَسْ عِلى الضلوعْ[1].

اعتمد الشاعر التكرار في تثبيت الإيقاع الداخلي للنص ، الذي يوازي رغبته في تثبيت وصايا الشهيد لأمهِ ،فقد اتبع في كل مقطع تكراراً مغايراً للتكرار الذي سبقه،مع مراعاة تكرار جملة (أُمَّاهُ يَا حَبَيبَتي) ،التي كانت بمثابة لازمة تتكرر في النص، كلّما احتاج الشاعر ذكر وصية من وصايا الشهيد ،هذا فضلاً عن وظيفتها الإيقاعية كتقنية ربط هندسي ،تربط أجزاء النص ضمن دائرة إيقاعية واحدة ففي المقطع الأول استهل النص بجملة (لا تسكبي الدموعْ) المكررة مرتين، ،فقد حرص الشاعر أن تُربَط جملة (أمَّاهُ يَا حَبَيبَتي) المبدوءة بصوت (الهمزة)الحنجري -في أربعة مواضع من تكرارها- بكلمة قبلها منتهية بصوت (العين)الحلقي[2]الساكن (الدموعْ /للارجوعْ/الشموعْ /خشوعْ) بشكل رأسي متتابع يفصل بينهما بجملة (أمَّاهُ يَا حَبَيبَتي)مما خلق إيقاعاً سريعاً متواصلاً ،وهذا ما لا يمكن أن نلمسه لو كان التكرار بصورةٍ أخرى مثل (أمَّاهُ يَا حَبَيبَتي /لا تسكبي الدموعْ/ لا

---

١ - من طقوس المعنى :٩٩-١٠١ .

٢ - ينظر :دراسة الصوت اللغوي :٣١٩ .

تسكبي الدموعْ)،وربما يكون سبب لجوء الشاعر إلى هذه التقنية ؛إنه أراد تثبيت وصية الشهيد الأولى لأمه عن طريق جمالية الإيقاع الذي ولَّدَهُ التكرار بهذه الطريقة ،وما تركه من أثر في نفس القارئ ،ويعمل التكرار في المقطع نفسه على اثراء سرعة الإيقاع الداخلي في النص ولكن بطريقة مغايرة ،فتكرار الفعل الماضي بصيغة الجماعة (قاوموا /جاهدو/قاتلوا /استشهدوا) ،وتكرار حرف العطف الرابط بين هذه الأفعال ، فضلاً عن دلالة الفعل في ذاته على الحركة أسهم في حركة وسرعة الإيقاع في النص

وفي المقطع الثاني خلق الشاعر لوحة فنية متميزة ،في إيقاعها تموج بحركة **متناغمة** بين عناصرها ،ناتجة من تكرار الأفعال المضارعة (يفرحوا /يجتمعوا/ يرقصوا/ ينشدوا/فليلعبوا/ وليفرحوا/ وليرقصوا/ وليشدوا/ وليشعلوا) ،هذه الأفعال جعلت الإيقاع **متسارعاً** في البناء الداخلي للنص إذ أن هناك "تناسباً طردياً بين تكرار الجمل الفعلية، **ونمو دلالة الحركة في النص** ،وبه أيضاً تتسارع وتيرة الإيقاع"[1] ،وتتسارع وتيرة الإيقاع أكثر مع الأفعال التي يتكرر معها حرف العطف(الواو)مع (لام)الأمر ،هذا فضلاً عن مجيء هذه الأفعال مع دواخلها على أوزان عروضية موحدة ،مما سَهَّلَ انسيابية حركة الإيقاع وخفتهُ؛ إذ جاءت على وزن تفعيلة الرجز الصحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) [2] **،وزادت** بإيقاعها الخفيف خفّة الإيقاع وسرعته ،واسهمت في رفع معدلات الطاقة الإيقاعية في **النص** .

فَلْيَلْعَبوا،وَلْيَفْرَحُوا،وَلْيَرْقُصوا،وَلْيُنْشِدوا،وَلْيُشْعِلواالشُّمُوعْ.

مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/فَعُولْ.

لكن سرعة الإيقاع تأخذ بالتراجع والبطء بعض الشيء ،مع التكرار الذَّي يلي هذه الأفعال ،في (هذا هو -**الدرب** -الذي)،(هذا هو –**الغد**- الذي)؛ **وذلك لتواتر أصوات المد في العبارة المكررة ،أدى إلى إطالة الإيقاع ومده ،مما يحتاج إلى زمن أطول في النطق لأن** "**المد لاستطالة الصوت إلى أبعد مدى له**" [3] مما جعل إيقاع **هذه العبارة** بطيئاً

---

١ - بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب :٨٢ .

٢ - ينظر: ؛قضايا الشعر المعاصر: ١٥٣؛وينظر :تحولات الشجرة ،عن تداخل بحري (الرجز والسريع):١٤٩.

٣ -سحر النص :١٨٣ .

مميزاً[1]،وقد حاول الشاعر أن يضفي نوعاً من الحركة ؛ليعيد القارئ إلى جو الإيقاع الحكائي ،وذلك من خلال تكرار الفعل (سنلتقي /نلتقي) وتكرار صوت (السين) المهموس الاستمراري[2](سنلتقي /سترتوي /يسوعُ/شمسهِ) إلا أن هذه السرعة سرعان ما تتضاءل خاصة في المقطع الأخير من النص ،إذ يكرر الشاعر سطرين شعريين بصورة متتالية كانا بمثابة ختم وتوقيع من الشهيد،(وهي الوصية الأخيرة والمهمة لديه ؛لذا كررها بهذه الطريقة)،فقد استعمل الشاعر في هذه الوصية اسلوب القصر متكئاً على النفي والاستثناء[3]، مما أكسب الإيقاع ثقلاً وتباطؤاً ،إذ أن نفي حدوث فعل العودة بـ (لا)،ومجيء صيغة (أبداً)أسهم في التمهيد للإيقاع الداخلي الشديد والقوي ،المتمثل في التكرار المزدوج لأداة الاستثناء(إلا) ،والشرط(إذا)،أي أن فعل العودة المحال-للشهيد- مقصور ومشروط على رفض الخضوع ونقش القدس على الضلوع ،هذا فضلاً عَمَّا اضافه الفعل (نقشتم)من دلالة السكون والثبوت ،والوقف في نهاية كل سطر شعري ،على كلمات متجانسة جناساً ناقصاً ،منتهيه بحرف العين الساكن .

نخلص مما تقدم أن أسلوب التكرار أسهم في رسم معالم الإيقاع الداخلي للنص ،فقد جاءت دلالة النص حكائية بدلالة العنوان (ما قاله الشهيد)،وتكرار فعل الحوار(قولي)مرتين في النص ،فقد اعتمد الشاعر اسلوب الحوار الداخلي (المنولوج) عن طريق اعتماده شخصية الشهيد قناعاً ذهنياً [4]؛لتصوير ما يختلج في نفسه من شعور عن طريق الحوار والحديث،مما تطلب إيقاعاً يستوعب انفعالات ذات المتكلم عن التجربة التي يعيشها لا انفعال شخص آخر يرويها ،وبذلك يتخذ الإيقاع طابع السرعة والبطء و الثقل بما يلائم تلك الانفعالات ،ومما اسهم في اثراء هذه الانفعالات وإيقاعها ابتعاد الشاعر عن التكرار النمطي ،أي أنه يُدخِل على تكراراته تغيراً بما يخدم الإيقاع والدلالة .

---

١ - ينظر تحولات الشجرة ،دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها :٢٢٣ .

٢ - ينظر :دراسة الصوت اللغوي :٣١٦ .

٣ -ينظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديدٍ من طريفٍ وتليد، عبد الرحمن حسن الميداني ،دار القلم دمشق ،ط ١/ ١٩٩٦،ج١ :٥٣١ .

٤ - ينظر : الشعر الحديث في البصرة :٤٤٣ .

والأمثلة كثيرة في الشعر البصري المعاصر ،على ظاهرة التكرار بأنواعه المختلفة،إلا أن البحث أكتفى بهذا القدر من رصد الشواهد تلافياً للإطالة ،علماً أن هذه الظاهرة غالباً ما تستوجب الاستشهاد بالنصوص كاملة* .

الجناس :-

ان للبديع اللفظي صلة وثيقة بالإيقاع الداخلي للنصوص الأدبية ،وهو يقوم على "الوحدات الصوتية المنطوقة بذاتها ،لذا فهو يمثل الجانب الصوتي المعلن من النص الشعري"[١]،وبذلك يعد تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام ،وما ينتج عنه من أنغام وموسيقى، تطرب له الآذان ،وتستمع به الأسماع[٢] ،أي أن الإيقاع الداخلي للنص-من جانب الصوت- يمتد من الصوت ،من دون غفلة عمَّا لموسيقى الألفاظ، وطريقة نظمها،وترتيبها ،وتنسيقها من أثر وفاعلية في اضفاء صفة إيقاعية ودلالية على النص؛ إذ أن" اللعب باللغة جوهر العمل الأدبي ،والشعر خاصة"[٣]،أي أن هناك قواعد صوتية، وتركيبية ،ودلالية يجب أن تراعى في الكلام فضلاً عن قواعد تنظيمية ،وهي ما تسميه البلاغة العربية بالمحسنات البديعية[٤]، وبذلك يكون للقواعد التنظيمية(المحسنات البديعية) دور بارز في إثراء وتعزيز موسيقى النصوص الأدبية ؛لأنها ترديد للأصوات في الكلام على وجه التناسق والتناوب ،الذي يعمل على رفع الزخم الموسيقي ،والإيقاعي للكلام [٥].

وما الجناس إلا أحدى القواعد التنظيمية ،التي تثري النص إيقاعياً ،إذا ما وظفت توظيفاً فنياً مناسباً ،وهو مجيء كلمة "تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها

* ينظر مجموعة (الأقلام لا تصدأ)،أعتمد الشاعر التكرار بصورة مكثفة، وديدنه في هذه المجموعة ، وكأنه أتخذ من العنوان في النصوص أو أحد متعلقاته ثيمة تتردد في بداية كل مقطع ،فضلاً عن أنماط تكرارية أخرى ؛وينظر: التكرار في مجموعة (صعب نقامر بالياسمين)؛وينظر: رحلة السماء السابعة :٧٤-٧٦ ؛وينظر: أكليل موسيقى على جثة بيانو:١٠٩-١١٢ ؛وينظر: الأفق الأخضر:١١-٢٠ ؛وينظر: هكذا دائماً :٧٠-٧٣ ؛وينظر: وسادة البلد المنهوب :٤١-٤٣ وغيرها .

١ - الأسلوبية الشعرية ،قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل:٦٢ .

٢ - ينظر :موسيقى الشعر :٤١-٤١ .

٣ - تحليل الخطاب الشعري :٤١ .

٤ - ينظر :م ،ن :٤١ .

٥ - ينظر :الإيقاع في قصيدة العمود :٧٠ .

لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[١] **،أي أن تتفق في عدد الحروف**،ونوعها ،وشكلها وهيئتها ،وترتيبها **مع اختلاف المعنى** ،وهو ما يؤلف الجناس التام ،أما الجناس غير **التام**،فهو إذا فقدت اللفظتان أحد هذه الشروط[٢].

إنَّ الجناس يُحدِث جمالية موسيقية داخلية في النص الأدبي ،إذا ما جاء عفوياً من غير قصد ؛لأن "التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً يطرب الأذن ويونق النفس ويهز أوتار القلوب"[٣]**،وقد حاول الشاعر البصري الإفادة من الجناس** ليزيد من موسيقية النصوص الشعرية ،ومن نماذج ذلك ما جاء عند الشاعر صالح فاضل في قصيدة (قراءةٌ في شاهدة)التي يقول فيها:-

لا تقلقوني يا أنامْ:اليومَ من حقي أنامْ

قد كنتُ بينكم وما واحد رد السلام[٤]

فقد جانس جناساً تاماً بين لفظتي(أنامْ)اللتين جاءتا في النص ، **إذ جاءت الأولى بمعنى ما** ظهر على الأرض من جميع الخلق من الجن والأنس ،أما الثانية فهي من (النّوْم **،النعاس)**[٥]،ولاشك في أنَّ تكرار هاتين اللفظتين تكثيفاً إيقاعياً في موسيقية النص الداخلي.

ومن نماذج الجناس الأخرى التي يستشهد البحث بها قول الشاعرة بلقيس خالد في (كوميديا صاخبة):-

- نكتب عراق ثراء

نقرأها في المرآة رثاء

....

- سدرة المنتهى

أي

---

١ - كتاب البديع ،عبد الله بن المعتز، نشر وتعليق المقدمة والفهارس ،اغناطيوس كراتشفوسكي ،لينغراد :٢٥.

٢ - ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:١٣٨ .

٣ -البلاغة والتطبيق ،د .احمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير ،بيروت ،لبنان ط٢٠١١/٣: ٤٣٧.
٤ - الأفق الأخضر :١٧.
٥ - ينظر لسان العرب مادة(أنم /نوم).

حزن

سينتهي عندها؟[١]

في المقطع الأول تصرح الشاعرة بدور المرآة في تشويش الألفاظ ذات الأصوات المتجانسة ،مما أدى إلى حصول نوع من الجناس "**المشوش**"[٢]،وهو ما يعرف بجناس **القلب أو جناس العكس**[٣]،إذ جانست بين لفظتي (ثراء ورثاء) **خدمة لغرض دلالي** إيقاعي؛ لأن الجناس "تقنية لفظية دلالية في وقتٍ واحد ؛إذ تهتم بالدلالة وإبرازها من خلال اهتمامها بالمماثلة الصوتية "[٤]**؛لذا لجأت** الشاعرة إلى المماثلة بين اللفظتين عن طريق اللعب بالأصوات ،وخلخلتها بما يلائم مشاعرها ومعاناتها النفسية .

إن اللعبة الهندسية التي اتبعتها الشاعرة في خلخلة الحروف ،وترتيبها **لا تتلاءم** وطبيعة الوظيفة الانعكاسية للمرآة كما تقول ؛لأن لفظة (ثراء) في المرآة **تُقرَأ** (آرث)؛لكنها لجأت للمرآة لتعكس صورة مكثفة ،ومختزلة بألفاظ معدودة لواقع العراق الثري الذي يعيش في رثاء دائم ،أي أن الشاعرة لجأت إلى خلخلة الأصوات وترتيبها على الوجه الذي تفرضه عليها الحالة الشعورية ،أو الإطار النفسي الذي تخضع له ذات **الشاعرة أثناء الكتابة**[٥]،ومع ذلك فقد أغنت الجانب الموسيقى الداخلي للنص عن طريق الترجيع الصوتي بين اللفظتين ؛إذ أن الأصوات نفسها تتردد في اللفظتين(ث،ر،ا ،ء) **مع حدوث** خلخلة وتشويش في طريقة ترتيبها ،وهو ما أسهم في أثراء الجرس الموسيقي **للنص** .

أما المقطع الثاني فقد تَكوَّن من جملة شعرية واحدة ،اختزلت الشاعرة فيه المفردات بهدف التركيز والتكثيف ؛لتعكس إحساساً ذاتياً بالحزن الأبدي – فسدرة المنتهى هي نهاية

---

١ - بقية شمعة عمري :١١٣ .

٢ - الأسلوبية الشعرية ،قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل :٨٥ .

٣ - ينظر :البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع ،د.أحمد مطلوب ،بغداد ط ١ /١٩٨٠ :٢٦٩؛وينظر:علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ،د .بسيوني عبد الفتاح ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط ٢ /٢٠٠٨ :٢٤٢

٤ - الإيقاع في قصيدة العمود :١٧٤ .

٥ - ينظر نم ن:١٥٢ .

المطاف ،وهي تسأل عن أي حزنٍ سينتهي عندها- ،وقد جانست الشاعرة بين لفظتي (منتهى /ينتهي) جناساً اشتقاقياً ،أي إن اللفظتين تعودان إلى أصل اشتقاقي واحد (نهى)؛لذا نجد علاقات التنغيم بين اللفظتين، الناتج عن أصداء تردد تماثل اللفظتين تماثلاً ناقصاً ،أسهم في إثراء الموسيقى الداخلية للجملة الشعرية, ومما زاد في إيقاعيتها تردد صوت (السين)المهموس ،المرقق الاستمراري[1]،وترابطه مع الجناس ،فمجيئه في لفظة المضاف (سدرة) ،لـ المضاف إليه(المنتهى)،فتنطق الكلمتان وكأنهما كلمة واحدة ،وجاء مرة أخرى في (سينتهي)،وبذلك فقد أكسب الجملة إيقاعاً سريعاً شجياً .

ولم يبتعد الشاعر لؤي الخميسي عن التقنية السابقة ،في إثراء الإيقاع الداخلي **عن** طريق الجناس الناقص ، في نص عنوانه (انفجار) يقول:-

المرايا المهجورة

من سنين..!

تبحث عن وجوه المارة

المارة المعتصمون بالصمت[2]

حاول الشاعر توليد إيقاع داخلي ناتج عن مماثلة صوتية بين الألفاظ (المرايا /المارة) فقد جانس بين (المرايا والمارة)،فالتقارب الصوتي بين هاتين اللفظتين **خلق نوعاً من الصراع البصري ،أو اللبس السمعي**،وكأن الكلمة الواحدة قد ترددت مرتين ، فضلاً عن مجيء لفظة (المرايا)في بداية الجملة الشعرية، ولفظة (المارة)في نهايتها ،وتكرار لفظة (المارة)في بداية الجملة الشعرية التي تليها ،وهو ما يُعرَف عند البلاغين بـ التصدير [3] مما خلق نوعاً من الإيقاع ،الذي يعزز الجرس الموسيقي للنص.

إن الجناس المشوش بين (المرايا والمارة) ،وورود أحدهما في بداية الجملة الشعرية الأولى، والأخر في نهايتها، وتكرار لفظة المارة في بداية الجملة التي تليها **أدى إلى** خلق نوع من التوتر الإيقاعي للموسيقى الداخلية ، التي تنسجم مع توتر النص ،فالمرايا

---

١ - ينظر :دراسة الصوت اللغوي :٣١٦ .

٢ - جنوب يبتكر المطر:١٤٥ .

٣ - ينظر : نقد الشعر :٥١ .

تحاول المحافظة على فعلها الانعكاسي الطبيعي ،لكن وظيفتها الانعكاسية هنا مشوشة متوترة ،فهي تبحث في اللاجدوى ،عن وجود مارة في بلاد مهجورة، هذا التشويش في وظيفة المرايا، جعل الإيقاع الداخلي يتأرجح بين الهبوط والصعود **في درجة من الحدة** بحيث يتطابق مع عاطفة الشاعر وأحاسيسه ؛لذا حاول الشاعر تصعيد حدة الإيقاع **الداخلي** للنص بعد هذا المقطع ،فتظهر ذات الشاعر (قُل لي يا كاهن الروح كيف الهروب)؛لتتآزر مع المرايا المهجورة كي تعكس الواقع ،أي تتآزر المعطيات البَصَرية مع السمعية لتنقل حقيقة الأحداث والأوجاع ،التي تعيشها ذات الشاعر- المتماهية مع ذات **المجتمع**- في هذه البلاد ،ومن هذا المنطلق ينتقل الإيقاع الداخلي للنص، إلى درجة من الحدة والصخب ما يلائم هذا الواقع ،وقد مهد الشاعر لهذا الإيقاع عن طريق الجناس **المشوش** ،الذي اتبعه في بداية النص؛ لينقل المتلقي إلى إيقاع أكثر حدة **وتوتراً في الجمل** التي جاءت بعد هذا المقطع*

ولم يبتعد الشاعر عبد الكريم الياسري، عن سابقيه في توظيف الجناس ،وذكر المرآة كأداة تساعد على عكس وخلخلة الحروف ،بين لفظتين متماثلتين صوتياً ؛لتوليد إيقاع داخلي يتآزر مع الإيقاع الخارجي المتمثل في تفعيلة البحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) ،في نقل أحاسيس الشاعر يقول في نص عنوانه(قرية):-

أنا نائِمٌ

في كَفِّ عالَمِها الْمُريبِ،

وَلا أعودُ إلى هُنا

حَتّى أُقابِلَني بِـمِرْآةٍ

تُـحاصِرُني، تُصارِحُني،

فأُدرِكُ مَنْ أكونُ كما أنا[1].

* ينظر: جنوب يبتكر المطر:١٤٥-١٤٦.

١ - ما رَدَّدَتهُ الأزقة ولكن :١٣ .

لقد وقع الجناس بين لفظتي(تُحاصُرني /تُصارحُني)،ليولد محطة توقف **وتأمل عند** المتلقي ،والتفكير في الجرس الموسيقي الذي أحدثته هذه الخلخلة الصوتية ،بين لفظتين متماثلتين صوتياً ،مختلفتين في المعنى ،وهيأة ترتيب حروفها.

ومن صور الجناس الأُخر، التي أسهمت في اثراء الجانب الموسيقي الداخلي **للنصوص** الأدبية ،لما يحدث بين ألفاظه من وشائج التنغيم ،ما نجده عند الشاعر عبد السادة البصري في قولهِ:-

وحدك تركتهم في هرج ومرج[١].

تكاد تتجانس لفظتا (هرج ومرج) في اللفظ والوزن ،لكن الاختلاف وقع بينهما**في** صوت واحد وهو (الهاء) في هرج و(الميم)في مرج ،أي أن المجانسة كانت باختلاف صوت واحد ،فجاءت المشاكلة اللفظية ،والوزنية بين اللفظتين ؛لتعزيز الجرس الموسيقي،وتقوية حدة الإيقاع في السطر الشعري ،الذي أنتج عنه تقوية المعنى ؛إذ أن اللفظتين توحيان باستمرار **الاضطراب** والصخب في الحياة،وهو ما أفضى به تكرار صوت (الجيم)الانفجاري الشديد ،**وتكرار صوت الراء المكرر**[٢]،ومن هنا يتضح الأثر الموسيقي الصاخب الناتج عن التجانس غير التام بين اللفظتين.

تأسيساً على ما تقدم نجد أنَّ للجناس الناقص دوراً إيقاعياً ودلالياً في النص **الموظف، وقد آثر البحث رصده** ؛لتسجيله نسبة ورود عالية في الشعر البصري المعاصر ،**فضلاً** عمّا حظي به من موسيقية عالية ،تفوق موسيقية الجناس التام ،فهو يتمتع بخاصية التلوين والتنويع الجرسي الناتجة عن زيادة حرف (صوت)،أو احداث خلخلة في ترتيب **الأصوات ،أو اختلاف في** بعضها ،هذا مما يضفي على الإيقاع المردد بين الألفاظ المتجانسة صبغة تلوينية تثري النغم الشعري وتزيد من التذاذ السمع ،وفيه أيضاً فرصة أكبر لتوليد معاني جديدة أي ما يعرف بـ (تداعي الألفاظ والمعاني)[٣].

---

١ - هكذا دائماً...:١٠٠ .

٢ - ينظر :الأصوات اللغوية :٢٦/ ٦٦ .

٣ - ينظر :الإيقاع في قصيدة العمود :٧٧ .

الخاتمة

بعد النهل من جماليات الشعر المعاصر في البصرة ، تعرفت الباحثة عن كثب على نتاج مجموعة من الشعراء البصريين ،وبدت أمامها عدد من النتائج ،آثر البحث عرضها على النحو الآتي:-

ـــ اللغة الشعرية في ديوان الشعر البصري تسير ضمن معطيات الحياة المتجددة بعد عام ٢٠٠٣ م ،مما أنتج معجماً شعرياً يكاد يقترب في بعض سماتهِ ،كما وصفه الدكتور فهد محسن (وُسِمَ بسمة جنوبية الانتماء والنشأة) ،ملتحفاً بجلباب القلق والحزن والموت،وهو ما جَرَف المعجم البصري إلى طلاسم الصمت ،وهذا ما كان واضحاً في البحث فقد ركزت الدراسة على الألفاظ الأساسية التي استعملها الشاعر البصري خلال المدة المدروسة مثل(ألفاظ القلق والحزن ،وألفاظ الحرب والقتل ،وألفاظ الطبيعة، وألفاظ الصمت) .كما لجأ الشاعر إلى توظيف اللغة توظيفاً فنياً من خلال استعمال الشاعر البصري الأساليب الأدائية, كاستعمال لغة الموروث الديني والأدبي ولغة التواصل اليومي, هذا ما جعل الشعر عند بعض الشعراء مزيج من لغة الخطاب التراثي والعامي ،ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الموضع ومن خلال تحليل بعض النصوص الشعرية ،إن بعض الشعراء حاولوا تطويع الموروث الديني – النص القرآني خاصة- كما يرغبون به فيأتون بصورة مغايرة لأصله بما يتلاءم وموقفهم الشعوري. أما الأساليب الإنشائية فقد كان لأسلوبي (الاستفهام والنداء) أثراً واضحاً في الشعر البصري المعاصر.

ـــ أهمية الخيال ودوره في تشكيل الصورة عند الشاعر البصري ، فهو لم يتقيد بالأسس البلاغية في تشكيل صوره ،إذ نجد اللون والحركة والمفارقات وتراسل الحواس جنباً إلى جنب التشبيه والتشخيص ،فجاء التلوين الصوري بما يلائم اللون البيئي ،إذ أصبح حالة ضاغطة يتعذر على الشاعر الفرار منها ، وقد خلق التضاد نوعاً من المفارقات الصورية التي يعيشها الشاعر البصري ،لكي يعكس حالات نفسية متناقضة مستمدة من الصراع والتصادم في واقع الإنسان البصري، كما تراسلت حاستا السمع والبصر عند الشاعر البصري- بمشاركة الحواس الأخرى أحياناً - في تشكيل صورة تراسلية ،فضلاً عن دور الحواس في تشكيل صوره الجزئية داخل نصوصه الشعرية ،إذ نجد الصور

البصرية ذات الحركة واللون والثبوت ،كما نجد الصور السمعية الصاخبة ،فضلاً عن الهامسة أو الهادئة لكن بنسبة أقل ،أما أنماط الصور الحسية الأخرى فقد جاءت متزامنة ومتداخلة مع الصورة البصرية ،أو مع الصورة السمعية ،أو متداخلة مع بعضها الآخر،إذ نجد الشاعر في بعض الأحيان يمزج أنماط الصورة الأخرى فلا تأتي الصورة بمفردها وإنَّما متزامنة مع صورةٍ حاسة أخرى ،وهو ما يعرف بـ(التداخل الصوري) أو(تزامن الحواس).

ـ استعمل الشاعر البصري أوزان البحور الصافية والممزوجة ،لكن الملاحظ إنَّ الهيمنة للأوزان الصافية ،وهو ما نتج عن البحث من خلال الشواهد المدروسة،فعلى الرغم من عدم التقاء الشعراء جميعهم في بحر واحد إلا إنَّ بعض الأوزان الصافية سجلت حضوراً ملحوظاً مثل أوزان (الكامل ،والرمل، والمقارب، والرجز)،أعتمد الشاعر فيها التنوع العروضي فضلاً عن التدوير ،أما الأوزان الممزوجة فقد سجلت حضوراً لكن بنسبةٍ أقل .وفي باب القافية فإنَّ الشاعر البصري لم يهملها في شعره الموزون بغض النظر عن أنماطها ،فقد سجلت القافية الموحدة حضوراً ملحوظاً في معظم القصائد الموزونة كما في مجموعة الشاعر مهند الشاوي (لا شيء يتبعني سواي)؛إذ آثر الشاعر هذا النمط من التقفية في المجموعة بأكملها بنسبة ١٠٠% ،تليها مجموعة الشاعر شفيع الحلفي (وجهاً لوجه معي)بنسبة ٧٨,٨% تقريبا ،تليها مجموعة الشاعر عبد الكريم الياسري (من طقوس المعنى)بنسبة :٧١%تقريباً، ،ويرى البحث إنَّ حقيقة ارتفاع نسبة القوافي الموحدة في هذه المجاميع ناتجة من طبيعة القصيدة العمودية ذات الشكل الحداثوي الجديد، المتمثلة في تشويش كتابة القصيدة على وفق نظام السطر الشعري بينما تكون القصيدة في الأصل قصيدة عمودية ذات شطرين موحدة البحر والقافية ،كما وضحه البحث في قصيدة (ما زال قلقي عراقياً)للشاعر عبد الكريم الياسري ،وقد ارتكز الإيقاع الداخلي على ثلاث وسائل عادة ما تتداخل فيما بينها أو مع وسائل أُخر؛ لتصعيد حركة الإيقاع الداخلي وهذه الوسائل هي(إيقاع الصوت والتكرار والجناس).

وأخر دعوانا أن الحمدُ لله رب العالمين وأفضل الصلاة وأتم التسليم على أشرف الخلق محمد

وعلى آله الطيبين الطاهرين

قائمـــة

المصادر والمراجـــع

المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم .

ثانياً: المجموعات الشعرية :

- الأعمال الشعرية ،صدام فهد الأسدي ،بيروت ط ١ /٢٠١٣م .
- الأفق الأخضر ،صالح فاضل ،دار السياب ،لندن ط ١ /٢٠٠٩
- الأقلام لا تصدأ ،عبد الكريم الياسري ،دمشق ط ١ /٢٠١٠م .
- الثعالب لا تقود إلى الورد، كريم جخيور ،اصدارات أتحاد كتاب العراقيين ،البصرة ط ٢ /٢٠٠٨م
- أطراس حارس الزمن ،كاظم اللايذ ،دمشق ط١ /٢٠١٢م.
- إكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب ،،بيروت ط ١/٢٠٠٨م .
- إنشاد حامل الجمر عادل مردان ،عمان ط١ /٢٠٠٨م.
- بقيةشمعة قمري ،بلقيس خالد، دار الينابيع ،دمشق ط١ /٢٠١١م.
- بصفيري أضيء الظلمة ،مقداد مسعود ،دار الينابيع ،دمشق،٢٠١٠م.
- تمرد الماء ،شفيع مرتضى الحلفي ،مخطوطة قيد النشر.
- جثث الأسئلة ،جمال الفريح، دمشق ،٢٠١٢م.
- جنوب يبتكر المطر ،لمجموعة من شعراء البصرة، تقديم عبد الغفار العطوي ،دار الينابيع ،دمشق ط١ /٢٠٠٩م.
- خارج السواد ،كريم جخيور وإصدارات ج ،٢٠٠٦م.
- خربشات بمخالب الغراب ،عبد الله حسين جلاب ،دمشق ،ط١ /٢٠٠٩م .
- دائماً في صباح العالم ،عادل مردان، دمشق ط١ /٢٠١٢م.
- رحلة السماء السابعة ،منذر خضير ،عمان ط ١/ ٢٠١٢م
- صعب تقامر بالياسمين ،إيمان الفحام ،مطبعة النخيل ،البصرة ط ١ /٢٠٠٩
- الصورة الظلية ،محمد محمد صالح ،بغداد،ط ١ / ٢٠٠٩م .
- عبر أسيجة الذات سامي السعد ،،دار الكتب والوثاق العراقية،٢٠٠٨م.
- لاشيء يتبعنيسواي ،مهند حسن الشاوي ،دمشق ط١ /٢٠١١م.
- لن أغيرشكل موتي ،أحمد العلشور ،دمشق ط١ /٢٠١٢م .
- ما رَدَدَتْهُ الأزقة، عبد الكريم الياسري ،دمشق ط ١ /٢٠١١ .
- مرافئ الذاكرة ،مسلم حسب حسين ،دمشق ،ط١ /٢٠٠٩م.
- منطقوس المعنى ،عبد الكريم الياسري ،البصرة ط ١ /٢٠١٢م .

- نرجس ينام على حجر ،إيمان الفحام ،دمشق ،ط ١ /٢٠١٢م .
- هكذا دائماً ،عبد السادة البصري ،دمشق ط١ /٢٠١٢م .
- هواجس أصحاب الحسين (ما وراء الضوء)،علي الأمارة ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط ١ /٢٠١٢م .
- وسادة البلد المنهوب ،صبيح عمر،دمشق ط١ /٢٠٠٩م.
- يسقط الحديث في باحة اليد ،مؤيد حنون ،دمشق ط ١ /٢٠١٢م.

ثالثاً: الكتب

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل ،بيروت ،١٩٨٠م.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،د .احسان عباس ،عالم المعرفة ،الكويت ،١٩٩٠م .
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،عبد القادر القط، دار النهضة العربية ،بيروت ط٢ /١٩٧٨م.
- أثر التراث في الشعر العراقي ،علي حداد ،دار الشؤون الثقافية ط ١٩٨٦/١
- الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد ،د .كمال أحمد غنيم ،اصدارات الرابطة الأدبية ،غزة ط ٢ /٢٠٠٦م .
- الأدب وفنونه د .محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،القاهرة .
- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة، ط ٥ /٢٠٠١م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ،تعليق السيد محمد رشيد رضا ,دار الكتب العلمية بيروت ،ط١/ ١٩٨٨م
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ،د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- الأسطورة في شعر السياب ،عبد الرضا علي ،منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ن١٩٧٨م
- الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل ،د .عشتار داود ،المكتبة الأردنية الهاشمية ،عمان ،٢٠٠٧م.
- اشتغالات النقد قراءة في الخطاب المصري حول شعر شوقي ،د .جبار عودة بدن ،دار ومكتبة البصائر ،بيروت ط ١ /٢٠١٥م.
- الأصوات اللغوية ،إبراهيم أنيس ،مكتبة الأنجلو المصرية ،٢٠٠٧م.

- الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر-مرحلة الرواد-محمد راضي جعفر ،اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٩م.
- أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده ،د .علي عبد الرضا ،عمّان ط ١ /٢٠٠٦م
- أوزان الشعر العربي بين المعيار الظاري والواقع الشعري ،الشعر الجزائري في "معجم البابطين" انموذجاً تطبيقياً ،د. ناصر لوحيشي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ط١ /٢٠١١م.
- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ،د .عبد الرضا علي ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ،١٩٨٩
- الإيقاع في شعر الحداثة "دراسة تطبيقية على دواوين" فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة- حسن طلب – رفعت سلام ،د .محمد علوان سالمان ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط ١ /٢٠١٠م .
- الإيقاع في الشعر العربي الحديث ،د. ثائر العذاري، وزارة الثقافة ،بغداد ط١ /٢٠١٣م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ،د .مصطفى جمال الدين، المكتبة الأدبية المختصة ،النجف الأشرف ،ط ٣ /٢٠١١م .
- البخلاء ،أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، ١٩٨٠م.
- بدر شاكر السياب في الأعمال الشعرية الكاملة ،بدر شاكر السياب ،دار الحياة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠١١م.
- البرهان في علوم القرآن ،بدر الدين الزركشي، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت ط١/ ٢٠٠٧.
- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديدٍ من طريفٍ وتليد، عبد الرحمن حسن الميداني ،دار القلم دمشق ط ١/ ١٩٩٦،ج١
- البلاغة العربية قراءة أخرى ،محمد عبد المطلب ،الشركة المصرية العالمية للنشر ط ١ /١٩٩٧م.
- البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع ،د .أحمد مطلوب ،بغداد ط١ /١٩٨٠م.
- بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب، د. محمد طالب الأسدي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ط ١ /٢٠٠٩م.

- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً، د .رشيدشعلال ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ط ١ / ٢٠١١م.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ،حسن الغرفي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ط١ /١٩٨٩م.
- تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر ،د . فوزي عبد ،منشأة المعارف بالإسكندرية ،ط ١/ ١٩٩٧م.
- تحليل الخطاب الشعري ،استراتيجية التناص محمد مفتاح ،بيروت ط٣ /١٩٩٢م.
- تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر العربي الجديد وتحولاتها ،د .محسن أطيمش ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط ١ /٢٠٠٦م.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية دراسة في شعر ما بعد الستينات ،كريم شغيدل ،بغداد ط ١ /٢٠٠٧م.
- التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث ،الموسوعة الصغيرة ،قيس الجنابي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ٢٠٠٠م.
- ترسبات الحرب في الشعر العراقي الحديث ،علي الإمارة ،منشورات الاتحاد العلم للأدباء والكتاب العرب ،دمشق ،٢٠١١م .
- تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي ،المغرب ط ٢ /٢٠٠٦م.
- تشكيل الخطاب الشعري ،دراسات في الشعر الجاهلي ،موسى ربايعة ،جامعة اليرموك ،عمان ،ط٢ /٢٠٠٦م.
- تطور الشعر الحديث في العراق،د .علي عباس علوان، منشورات وزارة الأعلام ،بغداد ،١٩٧٥م.
- التفسير النفسي للأدب ،عز الدين إسماعيل ،دار العودة ،بيروت ،ط ١ /١٩٩٦م.
- التكرير بين المثير والتأثير ،د .عز الدين علي السيد ،عالم الكتب ،بيروت ،ط ٢/ ،١٩٨٦م .
- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب ،دار العلم للملاين ،بيروتط١ /١٩٧٩م.
- جماليات الصورة /من الميثولوجيا إلى الحداثة ،نظم عودة، بيروتط١ ،٢٠١٣م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٧٥ ،د .صالح أبو أصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشرط١/ ١٩٧٩م.

- حياة الحيوان الكبرى ،العلامة الشيخ كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى الدميري(ت٨٠٨)،مطبعة ستارة،قم المقدسة ط١٣٨٦/٢ ،ج١
- الحيوان ،أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ،مصر ط١٩٦٥/٢م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ،د .عبد الله محمد الغذامي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط ٤ /١٩٩٨م .
- دراسة الصوت اللغوي ،أحمد مختار عمر، عالم الكتب ،القاهرة ط ٤ /٢٠٠٦م.
- دلائل الأعجاز ،الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧٤)،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ،مطبعة الخانجي، القاهرة ط٣/٢٠٠٤م.
- دراسات في النقد الأدبي المعاصر ،د . محمد زكي عشماوي ،دار الشروق ،القاهرة ،ط ١ /١٩٩٤م.
- دَيرُ الملاك ،د .محسن أطيمش ،وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٨٢م .
- ديوان أبي نواس ،من السيرة والأقوال النادرة ،اعداد محمد عبد الرحيم ،دار الراتب الجامعية ،لبنان، ط ١ /٢٠٠٨م .
- ديوان ايليا أبو ماضي ،شرح د. صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال ط ٢٠٠٦/١ .
- ديوان حميد سعيد ،ج١،مطبعة الأديب البغدادية ط١ /١٩٨٤م.
- الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد ،وابراهيم عبد القادر المازني، القاهرة،ط ١٩٧٢/٣م.
- ديوان محمد سعيد الحبوبي ،أعداد عبد الغفار الحبوبي، بغداد ط ١ /١٩٨٣م
- ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق، حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي بيروت ط ١ /١٩٩١م.
- الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،محمد زكي عشماوي الكويت ،ط ١/ ٢٠٠٩م
- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا،ج٣ ،دار صادر ،بيروت ،ط١ /١٩٩٩م .
- الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين ،د . كظام فاخر الخفاجي ،دمشق ط ١ / ٢٠١٢م.

- رماد الشعر ،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د. عبد الكريم راضي جعفر ودار الشؤون الثقافية العامة .آفاق عربية ،١٩٩٨م.
- سحر النص ،قراءة في بنية الإيقاع القرآني ،د .عبد الواحد زيارة ،دار الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط ٢٠١٣/١م .
- سيميائية الألوان في القرآن الكريم شلال الخفاجي ،بيروت ط١ /٢٠١٢م
- شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي ،فاضل ثامر ،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ،ط١ /٢٠١٢م.
- الشعر الحديث في البصرة،١٩٤٩-١٩٩٥ ،دراسة فنية ،فهد محسن ،بغدادط١ /٢٠٠٧م.
- الشعرية العربية اصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ،مسلم حسب حسين ،دار الضفاف ط١ / ٢٠١٣م .
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل ،دار العودة ،بيروتط٣ /١٩٨٩م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ،اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة،بيروت،١٩٦١م.
- شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب ،أياد عبد الودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط١ /٢٠٠٩م
- الشعر والشعراء ،ابن قتيبة ،دار المعارف ،١٩٨٢م .
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ،أبو الحسين أحمد بن فارس ،تح السيد أحمد صقر ،مطابع عيسى البابي الحلبي وشركاه ،القاهرة.
- صحاح المصطلحات العلمية والفنية للجامعات العربية ،الجوهري ،تقديم ،نديم حسن مرعشلي ،بيروت،١٩٧٤م.
- صحيح مسلم، مسلم بن حجاج، تحقيق وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة.
- الصورة الشعرية سي دي لويس ،ترجمة أحمد نصيف الجنابي وأخرون ،منشورات وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٨٢م .
- الصورة الشعرية في النقد العربي، بشرى موسى صالح ،المركز الثقافي ،بيروتط١ /١٩٩٤م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،د .جابر عصفور ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،١٩٩٢م .

- الصورة الفنية في المثل القرآني ،دراسة نقدية وبلاغية ،محمد حسين علي الصغير ،بغداد ،١٩٨١م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٧م.
- طوق الحمامة في الألف والآلاف ،ابن حزم الأندلسي ،تح ،احسان عباس ط٢ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،لبنان،١٩٨٧م.
- العروض والقافية بين التراث والتجديد ،د .مأمون عبد الحليم وجيه ،مؤسسة المختار للتوزيع والنشر ،القاهرة ،ط ١ /٢٠٠٧م .
- علما العروض والقافية ،الدكتور جورج مارون ،المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس ط ١ /٢٠١٣م .
- علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ،د .بسيوني عبد الفتاح ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط ٢ /٢٠٠٨م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ،تح محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت ،ط ٤ /١٩٧٢م .
- عيار الشعر ،محمد بن طباطبا العلوي ،تح د. طه الحاجري ،د. محمد زغلول سلام ،القاهرة ،١٩٦٥م .
- غبار السباع قراءات نقدية في نصوص شعرية ،د .عبد الرضا علي ،بيروت ط ١ /٢٠١١م .
- فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد، د .أحمد عبد السيد الصاوي ،الهيأة المصرية العامة للكتاب،الأسكندرية،١٩٧٩م.
- فن التقطيع الشعري والقافية ،د. صفاء خلوصي ، ،بيروت ط٣ /١٩٦٦م.
- فن الشعر ،د .إحسان عباس ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ط ٢ /٢٠١١م .
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،نحو بديل جذري لعروض الخليل ،ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ،د .كمال أبو ديب ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط ١ /١٩٧٤م
- في النقد الأدبي القديم عند العرب، د. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم،القاهرةط١ /١٩٩٨م.
- في النقد الحديث ،نصرت عبد الرحمن ،مكتبة الأقصى، عمان ،١٩٧٩م
- القافية في العروض والأدب ،حسين نصار،مكتبة الثقافة الدينية،ط١ /٢٠٠٢م.
- القاموس المحيط ،مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،المؤسسة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،١٩٥٢م .

- القصيدة ...بصرة ،قراءة اتصالية ،منتخبة من الشعر البصري ،مقداد مسعود ،بغداد ط ١ /٢٠١٢م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية ،حساسية الأنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ،د .صابر عبيد ، مشورات أتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠١م.
- قضايا الشعر العاصر ،نازك الملائكة ،منشورات مكتبة النهضة ،بغداد ،ط٢ /١٩٦٥م .
- قلائد نقدية في شعر البصريين ،د .صدام الأسدي ،البصرة ط٢ /٢٠٠٩م .
- القيثارة والقربان ،الشعر العراقي منذ السبعينات حتى اليوم – مختارات-سهيل نجم ،بغداد ط١ /٢٠١٣م.
- كتاب البديع ،عبد الله بن المعتز، نشر وتعليق المقدمة والفهارس ،اغناطيوس كراتشفوفسكي ،لينغراد .
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ،أبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري ،تح ،علي محمد البجاوي ،ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،القاهرة ط ٢ /١٩٧١م .
- لسان العرب ،الأمام العلامة ابن مظور ،دار احياء التراث العربي ،بيروت.
- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، عدنان العوادي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ،١٩٨٥م
- لغة الشعر العراقي المعاصر ،عمران الكبيسي ،الكويت ط ١ /١٩٨٢م
- اللغة العربية معناها ومبناها ،د .تمام حسان ،عالم الكتب ،القاهرة ط ٤/ ٢٠٠٤م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها عبد الله الطيب المجذوب ،،دار الفكر ،بيروت ط٢/١٩٧٧م .
- المستطرف في فن كل مستظرف ،بهاء الدين الأبشيهي ،بيروت ط ١ /٢٠٠٤م.
- مسلات الرمل قراءات ورؤى في التراث والحداثة ،د . محمد الأسدي ،اصدارات أتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة ،دمشق ،٢٠١٣م
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور ،بيروت ،ط ٢/١٩٨٤م.
- معجم البلاغة العربية مج١،د. بدوي طبانة ،دار العلوم للطباعة والنشر،١٩٨٢م
- معجم الحضارات السامية ،هنري س عبودي طرابلس ط ٢ /١٩٩١م
- معجم المصطلحات الأدبية ،إبراهيم فتحي تونس ط ١ /١٩٨٦م.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،د .أحمد مطلوب ،مطبوعات المجمع العلمي العراقي ،بغداد ،ج٣ /١٩٨٧م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مجدي وهبة وكامل المهندس ،بيروت ،ط ١ /١٩٧٩م .
- المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية ،الدكتور .محمد صابر عبيد ،القاهرة ،ط١ /٢٠١٢م.
- مفتاح العلوم ،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،مصر،١٩٣٧م.
- مكارم الأخلاق ،الطبرسي ،النجف الأشرف ط ١ /٢٠١٢م.
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي العرب ،توفيق الزيدي ،تونس ،١٩٨٥م.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ،د . فاتح علاق ،منشورات أتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠٥م.
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،جابر عصفور ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ط ٥ /١٩٩٥م.
- من تنومتي يطلع القمر ،د .قصي الشيخ عسكر ،لبنان ط ١ /٢٠١٣م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،أبي الحسن حازم القرطاجني ، تح .محمد الحبيب ابن الخوجة ،دار الكتب الشرقية ،تونس ،١٩٦٦م .
- الموسيقى الشافية للبحور الصافية، عبد الحكيم عبدون ،العربي للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط ١ /٢٠٠١م .
- موسيقى الشعر ،إبراهيم أنيس ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ط ٢ /١٩٥٢م.
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ،د .عبد الرضا علي ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،ط١ /١٩٩٧م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد احمد الهاشمي ،تح علاء الدين عطية ،مكتبة دار البيروتي، ط٣ /٢٠٠٦م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ،د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغدادط ٣ /١٩٨٧م .
- نقد الشعر ،لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح كمل مصطفى ،مطبعة الخانجي ،القاهرة ،ط٣.
- النقد الأدبي الحديث ،د .محمد غنيمي هلال ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،القاهرة ،١٩٧٣م .

رابعاً :الرسائل الجامعية :

- اتجاهات نقد النص الشعري في مجلة أقلام ،منتظر عبد الخضر ساجت ،رسالة ماجستير ،التربية ،البصرة ،٢٠١٢م.
- الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الدَّيلمي دراسة في الرؤية والاسلوب ،جمال علي زكي بسيوني ،اطروحة دكتوراه ،آداب ،جامعة الزقازيق ،٢٠٠٨م .
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب القدي العربي ،علي عبد رمضان ،اطروحة دكتوراه ،التربية ،البصرة ،٢٠٠٨م .
- أسلوب الاستفهام في شعر الجواهري دراسة بلاغية ونحوية وإيقاعية، محمود كظم موات ،ماجستير ،التربية ،البصرة ،٢٠١٠م.
- بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية إلى نهاية عام ١٤٢٢هـ،القضية الفلسطيني إنموذجاً، عبد الرحمن المحسني ، دكتوراه ،جامعة ام القرى ،مكة المكرمة،٢٠٠٥ .
- البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر الإسلام ،حسين علي الموسوي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠٠٢م .
- تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري ،سلام مهدي الموسوي ،أطروحة دكتوراه ،التربية ،البصرة ،٢٠١١م .
- رمزية الماء في شعر السياب ،مولود محمد زايد البيضاني ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠٠١م .
- شعر الشيخ قصي عسكر ،دراسة موضوعية فنية ،خلدون كظم الموسوي ،رسالة ماجستير ،التربية ،البصرة،٢٠٠٩م.
- شعر مجيد الموسوي دراسة في المضامين والبنى الجمالية ،رسالة ماجستير ، التربية البصرة ،٢٠٠٩م .
- الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن١٩٨٠- ١٩٩٥،أحمد قاسم علي، ماجستير ،كلية الآداب والعلوم ،اليمن ،١٩٩٩م
- الصورة البيانية في شعر علي محمود طه المهندس، شروق محسن كاظم ،ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،١٩٩٨م.
- الصورة البيانية في شعر البحتري ،ميسون أيوب الحمداني ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،٢٠٠٨م .

- الصورة الفنية في شعر القروي ،حامد مردان، رسالة ماجستير ،كلية التربية ،البصرة ،١٩٩٥م.
- شعر رشدي العامل ،دراسة موضوعية فنية ،صدام فهد الأسدي ،رسالة ماجستير، التربية ،البصرة ،١٩٩٦ .
- الطبيعة في الشعر العراقي في النصف الأول من القرن العشرين ،حسين عبود الهلالي ،رسالة ماجستير ،البصرة ،١٩٨٤م
- العنف في الشعر العراقي الحديث مظاهره وتجلياته، صالح محمد جابر ، اطروحة دكتوراه ،التربية ،البصرة ،٢٠١٢م.
- قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي ،حميد يعكوب الموسوي، اطروحة دكتوراه ،كلية التربية للعلوم الإنسانية ،البصرة ،٢٠١٣م
- لغة الشعر عند الجواهري ،علي ناصر غالب، اطروحة دكتوراه، آداب ،البصرة ،١٩٩٥م.
- محمد سعيد الصكار دراسة في فنه الشعري ، منى حسن علي، رسالة ماجستير ،آداب البصرة ،٢٠١٢م .
- مظاهر التناص في شعر أحمد مطر ،عبد المنعم سليمان ،رسالة ماجستير ،نابلس ،٢٠٠٥م .
- مظاهر الحداثة في الشعر النسوي العراقي المعاصر، ورود حامد عبد الصمد ،رسالة ماجستير ،آداب البصرة ،٢٠١٢م .

خامساً :الدوريات :

- الألوان اشارات الطبيعة (مقال) ،ترجمة قاسم التميمي ،جريدة الصباح في ٢٠٠٩/٨/٢م.
- أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد حِجازي ،محمد صابر عبيد، الأقلام ،ع٩ /١٩٨٩م.
- الأهزوجة الشعبية ،فاضل السعدوني ،مجلة التراث الشعبي،ع١/١٩٧٠م
- البنى الدالة في شعر طالب عبد العزيز ،حكيم الجراح ،مجلة أبحاث البصرة م٣٤ /ع١ /٢٠١٠م.
- التشكيل الصوري في شعر سعد يوسف ،سعد علي المرشدي ،مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ،م ١٣ /ع٣ /٢٠١٠م.
- تشكيل المعنى الشعري ،عبد القادر الرباعي ،مجلة فصول ،ع٢ /١٩٨٤م
- دلالات الصمت في شعر زهور دكسن ،د .جبار عودة ،مجلة أبحاث البصرة ،ع ١/٢٠١٣م.

- الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة، ٢٠٠٠-٢٠١٠ شاكر هادي التميمي، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية م١٦/ع١/٢٠١٣م
- الصورة الحسية في شعر فهد العسكر ،شيماء عثمان محمد ،مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية م ٣٦ /ع ١ /٢٠١١م .
- العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه ،د. ضياء راضي الثامري مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية م٩ /ع٤ /٢٠١٠م.
- من فنون البصرة الهيوة... الخشابة...النوبان، مجلة التراث الشعبي ،ع١/٢٠٠٩م.

Abstract

Prise to Allah, the lord of the worids and prayers and peace be upon our prophet Muhammad (Allah bless him) the Basris poem has seen a drastic change after the political and Cultural marginalization,cultural and Alamranjo Baathist wars Experienced Basri's write AD if it came before this message tagged(potic scene in Basra in (2003-2012 before studying in the artistry constructon) In order to give a general idea of the poetic scen in basra after the year 2003 AD especially after the availability of media freedom and cultural obtained by the literary community after this year,

And note the most important aspects of aesthetic values in the values in the poem,and how to keep pace with the renewal movement which won contemporary Arabic poetry lately.

The research planrequired to be distributedon the fornt and three chapters a conclusion arrange and include the most important findinges of the research.

Followed by a list of sources and references

Regularity of the first quarter-which it dealt with poetic langug- in two section aftermy mulch in , the language of poetry

As discutioned in the first section Lexicon Basri's poetry with reference to the most important terms that they are received has adopted a study wordy …..this study wordy as density and spread the noodles aggregtes, despite the fact that the visual poem water poem as it is rich in water and verbally ,…and belongings, so they have enriched the visual lexicon of words nature , and with it , the duration Harbingees of ideological , economic, security, and social , religious and many , so they,influenced the visual lexicon wording of his belongings.

The second part, which hasstood at two axes dealtwith in the first axis of linguistic performance methodsand may join this axis

And has included this axis performance heritage(religious and literary)and performance languge (daily communication (spoken words)

And it should be noted that in this topic (spoken words), which meant research is not necessarily words, slag words, it may be relevant.

Cassical roots, because of the large numberof Shiites and circulated among people……. become words circulating . The methods Alonmhau'ah where some style of order(such as the question and appeal and order) as well as denials that much receipt in the visual poetry and tried to highlight the impact upon the visual poet by citing models lattice supports Manchu him , and the second chapter, entitled to have come (lmage has addressed poetic) in tw section after mulch in the image of poetry, addressed in the first part , the most important means to form the poetic image when visual poet, such as the exchange of perceptions, including the (diagnosis, and embodiment, and stripping), and dealt with freelancing senses and their impact on the image of poetry , as well as and the relative contrast, this study has reinforced models of visual poetry to illustrate thess methods.

The second topic dealt with sensual image patterns after the presentation of the most important types of poetic image when scholars and critics , boot the subject of overlapping picture and after , addressed the study and analysis of image sensory different Bonamtha(optical image including mobile and fixed , and color , and audio image , and gustatory ,and tactile ,and olfactory)and allocated chapter III of the study(rhythm), In order to be more specific search and influential in this section you have an inventory of poetic texts weighted sample in orderto be applied to research in this area , I have indicated in the first pillar of this research to the most important weight. Thesecond axis has studied the Rhyme

The second axis has studied the consolidated Rhyme (statistics),and Rhyme vehicle (diverse) with lattice models citation describes these two types

And return the prose poem in the second setion of the recorded presence in the movement of the internal rhythm after that was eliminated in the first section , as the second section devoted to the study of the internal rhythm,with three methods often overlap and intersect with each other ……. Or assist each other with other ways to escalate the internal rhythm movement, as addressed (rhythm sound, repetition, alliteration) with a range of martyrdom poetic texts on each style and statement analysis and the effectiveness of these techniques to the enrichment of the internal rhythm.

Republic of Iraq

University of Basra

College of Education for Human Sciences

Poetic Scene in Basra in 2003 to 2012 studying in artistry Construction

A Thesis Submitted to the Council of the College of Education for Human Science – University of Basra in Partial Fulfillment of the degree of MA in (Arabic Language)

BY

Asma Hussen Alawi

Supervised by

Assist.Prof.Dr. Jabar Oda Biden

2015 A.D 1436 A.H