وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد
كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانيَّة
قسم اللغة العربية

لُغَةُ الشِّعرِ عِندَ عبدِ الإِلهِ اليَاسِرِيّ

رسالة تقدم بها

عبّاس أَنيس جحيل

إلى مجلس كلية التربية - ابن رشد - للعلوم الإنسانيّة في جامعة بغداد وهي
جزءٌ من متطلبات نيل
شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف

أ.م.د. أحمد عبد حسين الفرطوسي

١٤٤١ هـ　　بغداد　　٢٠١٩ م

مدونة Riyadh Hamza
https://riyadhhamza.blogspot.com/

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ وَكَفَى بِاللهِ وَكِيلاً ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة الأَحزاب – آية ٣)

https://riyadhhamza.blogspot.com/

قرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاءها بأنّنا اطّلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ(**لُغة الشعر عند عبد الإله الياسري**) للطالب (**عبّاس أنيس جحيل**)، وبعد مناقشتها في محتوياتها ومالها علاقة بها وجدنا أنّها جديرة بنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / **أدب** وبدرجة (**جيد جدا**).

التوقيع:
الاسم: أ. د. سوسن صائب سلمان
رئيس اللجنة
التاريخ: ٧ / ١ /٢٠٢٠م

التوقيع:
الاسم: أ.م. د. يحيى ولي فتاح
عضواً
التاريخ: ٧ / ١ /٢٠٢٠م

التوقيع:
الاسم: أ. م. د. زينب عبد الأمير حسين
التاريخ: ٧ / ١ /٢٠٢٠م

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. أحمد عبد حسين عباس
عضواً ومُشرفاً
التاريخ: ٧ / ١ /٢٠٢٠م

صُدِّقَ من قبل مجلس كلية التربية ابن رُشد للعلوم الإنسانيَّة

التوقيع:
الأستاذ الدكتور
علاوي سادر جازع
عميد كلية التربية ابن رُشد للعلوم الإنسانيَّة
التاريخ ٧ / ١ /٢٠٢٠م

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الإهـــــداء

إِلَى مَن فَارَقَنِي دُونَ وَداعٍ،

ورَحَلَ إِلَى السَّماء شَهيدًا مُستبشرًا بنعمة الله لم يمسسه سوء.

أَخِي فِرَاس.

عَبَّاس

https://riyadhhamza.blogspot.com/

شُكرٌ وتَقدير

إنَّ الشكرَ والفضلَ بعد الله الذي لا يسعُ فضلَه الشُّكرُ والعرفان، ولا يُحصي نعماءهَ أَحد في أيِّ مكان، على مُساعدتي في إِنجازِ هذا البحث موصولٌ إِلى:

- مَن لم يزل يرعاني بحمايته وحنوِّه وكَرمه وفضله، أَبي.
- ومَن لم تنم ليلها إلَّا وهي تتفضَّلُ عليَّ بدعائها الموصول بالسَّماء، أُمِّي.
- ومَن أَغدقَ عليَّ بلُطفهِ وعطفهِ، وأَكرمني بثقةٍ كبيرة، وحريَّةٍ وفيرة أَلهمتاني طاقةً عظيمة أَتممتُ على وقعها البحث بالشَّكل الذي أَردتُه، الدكتور أَحمد عبد حسين الفرطوسي، المُشرف على هذا البحث.
- ومَن أَحيا من أَجلهم وفي سبيلهم، أَطفالي وزوجتي.
- وكلِّ مَن تكرَّموا بالدَّعم والسؤال، صحبي المُقرَّبينَ وأصدقائي المُدرِّسين.
- وأَساتيذ قسم اللغة العربية في كلية التربية (ابن رشد) بِدءًا من الخَالدينِ الدكتور خالد خليل هويدي الرئيس السابق لهذا القسم العتيد، ومُقرِّره الدكتور خالد حميد، مروراً برئيس القسم في الوقت الحالي الدكتور إِحسان محمد جواد التميميِّ، ومُقرِّره الدكتور نزار بنيان شمكلي وصولاً إِلى أَساتيذ القسم جميعاً؛ لِما تكرَّموا به عليَّ وعلى كل طلبة قسم اللغة العربية من حُرصٍ وتواضع ودعمٍ وإِخلاص.
- والشُّكرُ الجميلُ لصاحبِ الجميلِ عليَّ في اختيار هذا الموضوع الدكتور علي عزيز صالح الذي كان له الفضل في اقتراح عنوان البحث أَيضاً، والشكرُ موصولٌ للباحث مهند عبد العظيم الذي لم يبخل عليَّ بتوفير عينة البحث وتسهيل مهمة التواصل مع الشاعر عبد الإِله الياسري.

الباحث

https://riyadhhamza.blogspot.com/

محتويات البحث

الموضـــــــــوع	الصفحة	
	من	إلى
المُقدِّمة	١	٥
المهاد: لغة الشعر والشاعر	٧	٢٠
أولاً: في لغة الشعر (المفهوم والمُصطَلح)	٧	١١
ثانياً: الشاعر عبد الإله الياسري (التَّجربة الشِّعرية)	١١	٢٠
الفصل الأوَّل: المُستوى اللغوي	٢٢	٦٩
المبحث الأول: المُعجم الشعري	١٨	٤٠
١-حقل الغُربة والاغتراب	٢٥	٢٩
٢-حقل الموت	٣٠	٣٤
٣-حقل السياسة	٣٤	٣٨
٤-حقل المرأة	٣٨	٤١
٥-حقل الطبيعة	٤١	٤٤
المبحث الثاني: مُستويات الأداء اللغوي	٤٥	٦٩
١-الأَداء بلغة التُّراث	٤٨	٥٤
٢-الأَداء بلغة الحداثة	٥٤	٦٦
أ- لغة الكلام المحكي	٥٥	٦٠
ب- لغة أجنبية	٦٠	٦٦
٣-الأَداء بلغة بسيطة	٦٦	٦٩
الفصل الثاني: المُستوى التصويري	٧١	١٢٢
المبحث الأول: أَدوات تشكيل الصورة الشعرية	٧٣	٩٩
أولاً: الرَّمز	٧٣	٨٠

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ثانياً: القناع	٨٠	٨٥
ثالثاً: التَّشخيص	٨٥	٨٩
رابعاً: التَّشبيه	٨٩	٩٥
أ- الوظيفة الواقعية	٩١	٩٢
ب- الوظيفة الذاتية	٩٣	٩٥
خامساً: التَّكنية	٩٦	٩٩
المبحث الثاني: مصادر استلهام الصورة الشعرية (التناص)	١٠٠	١٢٢
أَولاً: القرآن الكريم	١٠٢	١٠٧
ثانياً: الأدب العربي	١٠٧	١١٤
أ- تضمين الشعر	١٠٨	١١١
ب- تضمين المثل	١١٢	١١٤
ثالثاً: التاريخ العربي	١١٤	١١٧
رابعاً: الفكر الغربي	١١٧	١٢٢
الفصل الثالث: المُستوى الإيقاعي	١٢٤	١٨٠
المبحث الأول: تنوُّع الإطار (مراحل الجمود والحركة والتحرر)	١٢٦	١٥٠
١-الجمود	١٢٨	١٣٣
٢-الحركة	١٣٣	١٤٣
أَولاً: التدوير	١٣٤	١٣٦
ثانياً: التَّضمين	١٣٧	١٤٣
أ- الاعتراض	١٣٨	١٤٠
ب- الفصل بين فعل القول ومقول القول	١٤٠	١٤١
ت- الأَساليب الإنشائية	١٤١	١٤٣
٣-التَّحرُّر	١٤٤	١٥٠
المبحث الثاني: الإِيقاع الداخلي	١٥١	١٨٠
١-التَّكرار	١٥٢	١٧٠

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أ- تكرار الحرف (الصَّوت)	١٥٣	١٥٨
ب- تكرار الكلمة	١٥٨	١٦١
ت- تكرار البيت أو السطر الشعري	١٦١	١٦٣
ث- التكرار الاستهلالي والختامي	١٦٣	١٦٧
ج-تكرار المقطع الشعري	١٦٧	١٧٠
٢-التَّجنيس	١٧٠	١٧٤
٣-التَّدويم	١٧٤	١٧٦
٤-التَّرجيع	١٧٦	١٧٨
٥-المُجاورة	١٧٨	١٨٠
خاتمة البحث	١٨٢	١٨٤
ثبت المصادر والمراجع والدوريات	١٨٦	٢٠٨
الملخص باللغة الانجليزية	C	A

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بسم الله الرَّحمن الرَّحيم

والصلاةُ والسلامُ على المبعوثِ رحمةً للعالمينَ، محمدٍ بن عبد الله خاتمِ المرسلينَ، وآله الغُرِّ الميامينَ، وصَحبهِ المُنتجبينَ.

أَمَّا بعدُ، فإِنَّ الأَهميةَ المَرجوَّةَ من دراسة لغة الشِّعر عند شاعر من الشِّعراء في أَيَّة حُقبة من الحُقَب لا تنحسرُ في رصد جماليات هذه اللغة وتناولها بالتحليل فقط؛ لأَنَّ دراسةً من هذا النَّوع لابدَّ أَن يُصاحبها كشفٌ لا يخلو من الأَهميةِ عن المتغيرات الطارئة على المرحلة الشِّعرية التي ينتمي إليها هذا الشاعر، وهو كشفٌ يستدعي بالضرورة رصدَ المتغيرات الطارئة على المسار الشِّعري بعامة؛ حيث تتميَّز لغة الشِّعر بحركةٍ دائمةٍ وتغيُّرٍ مستمر منذ نشأَة الشِّعر الذي لا نعرف كيف كانت بدايته إِلى واقعه الحالي الذي لا نعرف ما ستؤُول إليه نهايتُه؛ من هنا اكتسبت هذه الدراسة جزءاً من أَهميتها؛ لأَنَّها تطمح أَن تكونَ مكملةً – ولو على نحوٍ جزئي ويسير– للدراسات التي تناولت لغة الشِّعر العراقي الحديث بالنقد والتحليل، مثل دراسة الدكتور عدنان حسين العوادي للغة الشِّعر الحديث في العراق حتى الحرب العالمية الثانية، ودراسة الدكتور ابراهيم السامرائي للغة الشِّعر بين جيلينِ، جيلِ القصيدة الحرة والجيلِ الذي سبقه؛ فهذه الدراسة تنطلق على نحوٍ جزئي من حيث انتهت الدراستانِ المذكورتانِ؛ لأَنَّها تتناول لغة شاعرٍ عراقي انبجست موهبته الشِّعرية أَواسط السِّتِّينيَّات وأَخذت طريقها الشِّعري أَوائل السَّبعينيَّات، وهي مرحلةٌ شعرية لم يتناولها الباحثونَ في دراسةٍ مُستقلة تكشف أَسرارَ تطوُّر لغة الشِّعر فيها، على الرغم ممَّا شهدته من اضطرابٍ وتوتُّرٍ على المستويينِ اللغوي والتَّصويري اللذينِ اتَّسما بالتَّعدُّد والتَّطوُّر، وكذلك الحال بالنسبة للمستوى الإِيقاعي الذي استمرَّ بالتَّغيُّر لدرجةٍ بلغت فيه الجرأَة على الوزن **ذروتَها** حين دعا عددٌ من شعراء هذا الجيل إِلى إِلغائه بشكلٍ تام! والشاعر عبد الإِله

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الياسري المعني بهذه الدراسة لم يكن بمعزلٍ عن متغيِّرات تلك المرحلة، لكنَّ مواقفه السياسية التي أَبعدته عن الوطن حالت بينه وبين الدارسينَ لمدَّةٍ ليست بالقصيرة، فهذه الدراسة لم تأتِ إِلَّا بعد تغيُّر الحال وزوال الحواجز التي وضعتها سياسة نظام البعث منذ ما يزيد عن الثلاثة عقود، وبعدَ أَن أَصبح الباحث مهند عبد العظيم صاحب أَول دراسةٍ أكاديميةٍ علنيةٍ لشعر الياسري من خلال بحثه الموسوم بـــ (الاغتراب في شعر عبد الإِله الياسري – دراسة في الموضوع والفن) في رسالة ماجستير تقدَّم بها إلى قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء في العام (٢٠١٧م)، وهنا تجبُ الإشارة إِلى أَنَّ الباحث المذكور كان قد تناول في دراسته عدداً من أَجزاء فصول هذه الدراسة في مبحثي (اللغة، والصورة) ، وفصل (الموسيقى الشِّعرية) ، إِلَّا أَنَّ الباحث الذي انشغل في الكشف عن سمة الاغتراب في شعر الياسري لم يولِ لغته العناية اللازمة؛ إِذ توقَّفت دراسته للألفاظ عند عنوانات المجموعات الشِّعرية، ولم تتخطَّ دراسته للصورةِ الشِّعرية الصورةَ البيانية والجزء اليسير من الصورة الرمزية، على حين أَغفلَ الباحث طبيعة شعر الياسري المنقسمة على نفسها من حيث شكل القصائد وهو يتناول الموسيقى الشِّعرية في فصلٍ كاملٍ بذل فيه مجهوداً يُذكَر ويُشكر تجلَّى في إِحصائه عددَ البحور والقوافي وأَحرف الروي؛ الأَمر الذي سيوفِّر على هذه الدراسة الخوضَ في هذهِ التفاصيل الإحصائية وتوجيه الاهتمام بصورة أَكبر إلى حركة الإِطار وتطوُّر شكل القصيدة التي عرفت أَشكالاً متطوِّرة عند الياسري.

إِنَّ هدف الدراسة الرَّامي إلى وصف لغة الشِّعر وبيان أَدواتها عند الياسري على نحوٍ مُفصَّلٍ يُحتِّمُ على الباحث الاستعانة بالمنهج الأُسلوبي المعروف بإجراءاته اللغوية الوصفية التي توجِّه الاهتمام إِلى الدلالة اللغوية والتركيبية والإِيقاعية، ورصد مظاهر الانزياح بشتَّى أَشكاله، ولم يكن للمنهج التاريخي إِلَّا أن

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يكون حاضراً في المهاد النظري سواءٌ أكان ذلك في التأصيل لمفهوم لغة الشِّعر، أَم في التوثيق للحقبة الزمنية التي ينتمي إِليها الشاعر على قلّة ما ذُكِرَ في كِلتا الفِقرتينِ.

لقد تعمَّد الباحث التقسيم الثنائي الذي بدا مُلائماً لخطة البحث في هذه الدراسة التي استوجبت البداية بمهادٍ نظري مُكوَّن من فِقرتينِ رمت الأُولى إلى التعريف بمفهوم (لغة الشِّعر) من حيث اللغة والاصطلاح مع محاولةٍ لفكِّ اشتباك اصطلاحي مُتوقَّع بين هذا المُصطلح ومُصطَلحينِ آخرين هما (اللغة الشِّعرية، والشِّعرية) مع بيان سبب ترجيح (لغة الشِّعر) عنواناً لهذه الدراسة دون المصطلحينِ المذكورينِ، على حين تكفَّلت الفِقرة الأُخرى بالتعريف الموجز بسيرة الشاعر، وتجربته الشِّعرية ونسبتهِ إلى الجيل الشِّعري الذي ينتمي إليه وهي فِقرةٌ لم تكن لهذه الدراسة الاستقامة من دونها؛ لارتباط مفهوم لغة الشِّعر ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بحياة الشاعر والعامِلَينِ الزماني والمكاني اللذينِ يحيطانِ به.

ولمَّا كانت لغة الشِّعر قائمةً في أَصلها على الأَلفاظ، والصور، والإِيقاع والعنصر التَّركيبي الذي فضَّل الباحث تناولَ عدداً من إِجراءاته في فصل الإيقاع ضمناً، نقول: لمَّا كان الأَمر كذلك تناولت الدراسة هذه المقومات بفصولٍ ثلاثة تخلَّلها تقسيمٌ ثنائي مقصود يهدفُ إلى دراسةَ مطلبينِ اثنينِ في كل فصل، إِذ تناول الفصل الأَول الموسوم بـــ (المستوى اللغوي) مبحثينِ اثنينِ ضمَّ الأَول الحقولَ الدلاليةَ للأَلفاظ تحت عنوان (المعجم الشِّعري) بُغيةَ تحديد المنابع التي استقى منها الشاعر أَلفاظه، على حين تناول المبحث الآخر موضوعة الأَلفاظ ذاتها من وجهةٍ نقديةٍ أُخرى تمثَّلت بدراسة نوعية الألفاظ التي تخيَّرها الشاعر في المبحث الخاص بـــ(مستويات الأداء اللغوي) وهو مبحث يكشف بوضوح عن اضطراب لغة

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الشاعر ومزاوجته ما بين لغة التراث ولغة الحداثة واللغة البسيطة السهلة التي لم يعد الشاعر الحديث يتحرَّج من الكتابة فيها، وتناول الفصل الثاني (المستوى التصويري) ضمن مبحثينِ اثنين أَيضاً، تناول الأول منهما (أدوات تشكيل الصورة الشِّعرية) وهي أَدوات تميَّزت بالتَّعدُّد والتَّنوُّع، وتكفَّل المبحث الآخر بدراسة (مصادر استلهام الصورة الشِّعرية) بوصفها مرجعياتٍ ثقافية يجدر بالباحث رصدها عبر (التَّناصّ) الذي بدا السبيل الأنسب للكشف عن تلك المصادر والمرجعيات، أَمَّا الفصل الثالث الخاص بـــ(المستوى الإيقاعي) فقد تناول في مبحثه الأول (اضطراب بنية الإطار) بُغيةَ الكشف عن التحولات الحاصلة في شكل القصيدة التي مرَّت بمراحل مختلفة في شعر الياسري بوساطة التدوير والتضمين والتحرر من القوافي، على حين تكفَّل المبحث الآخر الموسوم بـــ(الإيقاع الداخلي) بدراسة الإجراءات التي أَسهمت في صناعة الإِيقاع الداخلي للقصائد، وهو إِيقاعٌ غلبت عليه سمة التكرار بشكليه الأُسلوبي والبلاغي، وإِذا ما تناول الباحث الظاهرةَ التكرارية بشيءٍ من الإِسهاب والتفصيل في هذا المبحث فإِنَّ ذلك ممَّا اقتضته الضرورة؛ كون التكرار على نحو خاص شكَّل سمةً طاغية في شعر الياسري، وقد تجلَّى ذلك في توظيفه لأَنواعه كافَّة، وتناول المبحث ذاته دراسة عددٍ من الظواهر التي تحقق أَهدافاً بلاغية إِلى جانب أدوارها الإيقاعية اقتصر الاختيار فيها على كل من: التَّجنيس والتَّدويم والتَّرجيع والمُجاورة، الفنون التي حظيت بنسبة توظيف عالية بالقياس إلى فنون أخرى لم تحظَ بتوظيفٍ مُشابه، وانتهى البحث إلى خاتمةٍ مُوجَزة لخَّصت نتائجَ البحث في هذه الفصول، تبعها ثبتٌ للمصادر والمراجع ممَّا حرص الباحث على أَن يكون أكثرُه ممَّا قد كُتِب في زمن قريب من زمن الشاعر وهي مصادر كثيرة ومتنوعة توزَّعت ما بين الكتب التي تناولت الشِّعر العربي والعراقي الحديث – وما أَكثرها! – فضلاً عن البحوث

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الأكاديمية التي تناولت هذه المرحلة الشِّعرية من بحوث منشورة ورسائل ماجستير ودكتوراه، وكذلك المقالات التي كُتبت عن الياسري مؤخَّراً، والمجلَّات الأدبية التي يعود بعضها لستِّينيَّات القرن الماضي ممَّا احتفظ به الشاعر مُصوَّراً لسنين طوال في منفاه قبل أَن يتفضَّل بإِرسالها للباحث عبر شبكة الأنترنت، وهي مصادر قَيِّمة أَثرت البحث من الناحية العلمية والوثائقية، وجعلته أَقرب إلى الحقيقة التي زادها وضوحاً بالنسبة للباحث إِجراؤُه مُقابلتينِ مُسجَّلتينِ الأُولى مع الشاعر عبد الإِله الياسري تحدَّث فيها عن تجربته الشِّعرية بشيءٍ من التفصيل، والأُخرى مع رفيقه في الدراسة الجامعية الشاعر (حسن المرواني) لم تخلُ من الفائدة في دعم عددٍ من الحقائق.

إِنَّ الباحث ليرجو أَن يكون قد وُفِّقَ في دراسته هذه، وهي – بلا شك – لن تخلوَ من عددٍ من الهِنات والعَثَرات، وبحسب الباحث أَنَّه لم يبخل بجهدٍ بحثي يوصله إِلى الحقائق، ولا بجهدٍ نقدي يُمكِّنه من استنطاق النصوص والكشف عن بُناها العميقة فإِن أَخفق في ذلك فمن نفسه، وإِن هو أَصاب فبتوفيقٍ من الله جلَّ وعلا، فهو ولي التوفيق في كل أَمر.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المهاد: لغة الشعر والشاعر

أولاً: في لغة الشِّعر (المفهوم والمُصطَلح)

حَظِيَ الشِّعر عند العرب بعنايةٍ كبيرةٍ واهتمامٍ بارزٍ؛ فهو يُعدُّ خزانة الحكمة، ومُستنبط الآداب، ومستودع العلوم عندهم؛ لذا أَصبحت حاجة كلِّ متأَدِّب بلغةِ العرب أَو ناظرٍ في علومها إِليه ماسَّة، وفاقتهُ إِلى روايتهِ شديدة وإِن لَم يكن مِن الشُّعراء[١]؛ لِما يتميَّز به من لغةٍ خاصَّةٍ قوامها الوزنُ الذي يميِّزها من غيرها، والمجاز الذي يعدُّ "جوهر شَخصيتها"[٢]، وهي لغةٌ خاصَّة بما تمتازُ به من إِيماءٍ وإِيحاء أَيضاً[٣]، فالشِّعر كلامٌ لا يشبهُ الكلامَ العاديَّ؛ بما يمتلكه من خصوصيةٍ تحتِّم التفريق بين اللغةِ بتعريفِها الإِشاري الذي يحدُّها "بأَنَّها أَصواتٌ يعبِّرُ بِها كلُّ قومٍ عن أَغراضِهِم"[٤]، وبينَ لغته التي تمثِّلُ مادَّة الشَّاعر والحالة التي يكون عليها "نظم الكلمات بما يجعلها زاخـــرةً بالدلالـــة، هذهِ الدلالـــة التي تنبجسُ من تزاوجِ علاقةِ الحقيقةِ بالمجازِ من جهة، والبناءِ بالإِيقاع من جهةٍ أُخرى"[٥]، وهي تختلفُ أَيضاً

---

(١) يُنظَر: كتاب الصناعتين (الكتابة والشِّعر) ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت٣٩٥هـ) ، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٧م: ١٣٨.

(٢) مفهوم الشِّعر (دراسة في التراث النقدي) ، جابر عصفور، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م: ٢٥٠.

(٣) يُنظَر: حركة التجديد في الشِّعر العراقي الحديث (بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي) دراسة تحليلية نقدية، د. حمزة حمزة حسين المقداد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٥م: ٢٤٦.

(٤) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت٣٩٢هـ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (بلا) ، ط٤، د.ت: ١/ ٣٤.

(٥) لغة الشِّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة – دراسات، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٥م: ٣٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عن لغةِ النَّثر؛ لأَنَّها لغــةُ عاطفةٍ والأُخــرى لغةُ عَقل؛ لاعتماد الشِّعر على شعورِ الشَّاعر وعواطفهِ، واعتمادِ النَّاثرِ على أَفكاره[١]، ولعلَّ في تحرُّجِ الأصمعيِّ من استعمالِ لغةِ الشِّعر في شرحِ لُغةِ التَّنزيلِ دلالةً واضحةً على فهمهِ مَا لهذا الفنِّ من لغةٍ خاصَّة[٢] تجعلهُ فنَّاً عصيَّاً على التعريف، إِذ كثرت التعريفات التي حاولت حَصرَ مفهوم الشِّعر، وأَسبابَ تأثيره في النفس بالقياس إِلى الفنون النَّثرية، فكانت أَكثرُ تلك التعريفات قد حصرت مفهومَهُ في خصائصهِ اللغوية، حتى قِيلَ: "إِنَّه صِناعةٌ مادَّتُها الألفاظ"[٣]، فالشَّاعر على وفق هذا التعريف أَشبهُ ما يكونُ بالنَّسَّاج الذي يتفنَّنُ في صناعة لغته بشكل يثير فينا الدَّهشةَ والتَّأثيرَ؛ كونه يستعملُ لغتهُ استعمالاً مُختلفاً عن الآخرين؛ الأَمر الذي يجعل للغتهِ خصوصيتَها؛ فيحطِّمُ الشِّعر بفعلِ ذلك اللغةَ الاعتياديةَ ويُعيد بنيتَها على مستوىً أَعلىً وأَفضل، فيه نمطٌ من الجدَّة من حيث الدلالة تقول فيه اللغةُ ما لا تقوله بتشكيلها الطَّبيعي[٤].

وليست اللغة وحدها هي التي تختلف عن اللغةِ الاعتياديةِ في النَّص الشِّعري؛ لأَنَّ الشَّاعر ذاتَه يتحوَّلُ إِلى إِنسانٍ آخر حين ينتقل إِلى كتابة القصيدة؛ إِذ تتحول شخصيته وهو يصوغُ الأَبياتَ من الذات الماهويةِ التي تقوم بالتَّجارب الواقعيةِ إِلى

---

(١) يُنظَر: النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٩٧م: ٣٥٧.

(٢) يُنظَر: لغة الشِّعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م: ٩.

(٣) الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه – بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت – نيويورك، د. ط، ١٩٦١م: ٢٣.

(٤) يُنظَر: رماد الشِّعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، أ. د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م: ١٩٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ما يُعرف بـــ(الذَّات الشَّاعرة) الخالقة للنَّص الشِّعري والمخلوقةِ فيه[١]، فهذه الذات بما تمتلكه من لغة إبداعيةٍ تسكن النَّص الشِّعري لتفيد بذلك ممَّا يبيحه لها من إمكانية التعبير عن مشاعرٍ وأفكارٍ قد لا تُستَساغ منه في نصٍّ ليس من الشِّعر[٢].

وبالوقوف عند مفهوم (لغة الشِّعر) من النَّاحية الاصطلاحية فإنَّ تقاطع هذا المُصطلح مع مُصطلحَي (اللغة الشِّعريَّة والشِّعريَّة) بكلمة (شعر) قد يولِّد التباساً بين هذه المُصطلحات ومدلولاتها البحثية؛ الأَمر الذي يحتِّمُ على الباحث الوقوف عند هذه المُصطلحات، وبيان سبب ترجيحه مُصطلح (لغة الشِّعر) عنواناً لهذه الدراسة دون المصطلحينِ الآخرينِ، فواحدٌ من أَهم ميِّزات لغة الشِّعر مُصطلحاً ومفهوماً هو اقتران وعناية هذا المُصطلح بدراسة المتغيِّرات الطارئة على تجارب الشُّعراء بخاصَّة، وهو اقتران ناشئٌ من كون لغة الشِّعر "شديدةُ الارتباطِ بمَوقفِ الشَّاعر من الحياة ورؤيتهِ لَها"[٣]؛ فهي دائماً ما تكون "عرضةً للتَّنوعِ المُستمر ليس بين أُمَّةٍ وأُمَّة، أَو بينَ عصرٍ وآخر فقط، وإنَّما بينَ شاعرٍ وآخر أَيضاً، بل إنَّها قد تكتسبُ تنوعاتٍ ملحوظةً حتَّى لدى الشَّاعر الواحدِ في تجارب شعريَّة مُختلفة"[٤]، إذ أَثبتت الدراسات اختلاف لغة الشِّعر الجاهلي عن لغة الشِّعر الإِسلامي التي اختلفت

(١) يُنظَر: سحر شعرية النص ومناهج قراءته، د. محمد سعد، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٩م: ٥١.

(٢) ذكر صاحب الصناعتين صفاتٍ كثيرة يتميَّز بها الشِّعر دون غيره من فنون النثر منها إنَّ الشِّعر يُقبَل فيه الكذب وإنَّ الرجل يُستساغ منه مديح نفسه في الشِّعر، وذكر العشيقة والبكاء من أجلها والتشهير بها ممّا يُستهجن في غير الشِّعر. يُنظَر: كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ١٣٩.

(٣) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشِّعر العراقي المعاصر) ، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٢م: ١٧٢.

(٤) لغة الشِّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ١٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عن لغة الشِّعر المُحدَث في العصر العبَّاسي، وهكذا اختلفت لغة الشِّعر الحديث في العراق مطلع القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية عن سابق عهدها(١)؛ ذلك أَنَّ "التاريخ الحقيقي للشعر هو تاريخُ التغيُّرات التي طرأَت عَلَى تنوعِ اللغةِ التي كُتبَت بها القصائد في تتابعِها، وهذه التغيُّرات التي مرَّت بها اللغة هي وحدها التي تعود على ضغط الاتجاهات الاجتماعيَّة والفكريَّة"(٢).

إِنَّ رغبة الباحث المناغمة للوظيفة المُلقاة على عاتقه في هذه الدراسة هي الدافع الأَكبر الذي رجَّح هذا المُصطَلح عنواناً لهذه الدراسة؛ لأَنَّه يتيحُ له الوقوف عند ضغط الاتجاهات الخارجية بمختلف أَشكالها وبيان أَثرها في التجربة الشِّعرية عند الشَّاعر عبد الإِله الياسري الشَّاعر العراقي الذي برزت شاعريته في حُقبةٍ سادها الاضطراب من نواحٍ مختلفة، فالصفحات اللاحقة من هذه الدراسة تتضمن إِلحاحاً مقصوداً على كشفِ وإِبراز أَثر هذه الاضطرابات والتحوُّلات في لغة الشَّاعر دونما إِهمالٍ لجماليات هذه اللغة وصفاتها بطبيعة الحال.

ومن الأَسباب التي ترجِّح مصطلح (لغة الشِّعر) على مُصطلحي (الشِّعرية، واللغة الشِّعرية) ارتباط هذا المُصطلح بالشِّعر دون سواه، على حين لا يرتبط كلا المصطلحينِ المذكورينِ بالشِّعر فقط؛ فالشِّعرية علمٌ " تنوَّع مفهومُه بالمصطلح ذاته على الرغم من أَنَّهُ ينحصر في إِطارِ فكرةٍ عامَّة تتلخصُ في البحث عن القوانين العلميَّة التي تحكمُ الابداعَ"(٣)، وهي ليست علماً مَوضوعه الشِّعر فقط كما ذهب

---

(١) يُنظَر: لغة الشِّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية : ٣٣ – ٣٦٣.

(٢) نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرن، تعريب الدكتور عادل سلامة أستاذ الأدب الإنجليزي جامعة عين الشمس، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٣، ١٩٩٢م: ٢٣٧.

(٣) مفاهيم الشِّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، تأليف حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

جان كوهن[١]؛ لأنَّها "لا تتحدَّدُ بنوعٍ أَدبيٍّ مُعين بل يكون مجالُ اشتغالِها مُجملَ الأدبِ بوصفهِ إِبداعاً"[٢]، أَمَّا اللغة الشِّعرية فعلى الرغم من كونها تمثِّلُ "نوعاً داخلَ اللغةِ وبقدرِ تميُّز هذا النَّوعِ ووضَوحهِ يتميَّز الشِّعر من سِواه"[٣]، فَإِنَّها من الوجهة الاصطلاحية باتت تقترن مؤخَّراً بأَجناسٍ أُخرى ليست من الشِّعر[٤].

وبذا يمكن القول: إِنَّ مُصطلح لغة الشِّعر يكتسب أَفضليته في هذه الدراسة على وجه التخصيص لا التَّعميم ممَّا يتميَّز به من خصائص إِجرائية مُتعلِّقة برصد المُتغيِّرات الطارئة على الشِّعر، وممَّا يتميَّز به أَيضاً من تحديدٍ وثبات على مستوى العيِّنة التي تستهدفها الدِّراسة.

ثانياً: الشَّاعر عبد الإِله الياسري (التَّجربة الشِّعرية)

وُلِدَ الشَّاعر الأَديب عبد الإِله بن السيد تكليف بن السيد كاظم بن السيد نور الياسريُّ الحسينيُّ في العام (١٩٥٠م) في النجف، ونشأَ في ناحية المشخاب التابعة إِلى لواء الديوانية من قَبْل ولمحافظة النَّجف في الوقت الحاضر، في أُسرةٍ ذات عِزٍّ وجاه، وينتهي نسبه إِلى الثائر الشهيد زيد بن الإِمام علي زين العابدين بن

---

(١) يُنظَر: بنية اللغة الشِّعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م: ٩.

(٢) اتجاهات الشِّعرية الحديثة (الأصول والمقولات) ، د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م: ١٠.

(٣) اللغة الشِّعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م: ٢٧٧. نقلاً عن: مفهوم الشِّعر عند السجلماسي، نوري كاظم امنسف علي، جامعة بغداد، كلية التربية (ابن رشد)، أطروحة دكتوراه، ٢٠٠١م: ١٢٩.

(٤) واحدٌ من هذه الأجناس الفن الروائي الذي افترض عددٌ من الباحثين احتواءَه لغةً شعرية. ينظر على سبيل الذكر: اللغة الشِّعرية في فوضى الحواس لأَحلام مستغانمي، زهراء ناظمي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع١٣، سنة ٢٠١٣م: ١٢١-١٣٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الإِمام الحسين بن الإِمام علي بن أَبي طالب (عليهم السلام)[١]، ولا يروم الباحث في هذا الموضع من الدراسة تكرار السَّرد الشَّامل للحياة الشخصية للشاعر؛ فقد أَسهب الباحث مهند عبد العظيم في هذا المجال وهو يتناول ظاهرة الاغتراب في شعره[٢]، إِلَّا أَنَّ الضَّرورة التاريخية التي تستوجب الكشف عن الأَسرار التي تسبَّبت بتغييب الشَّاعر عن ساحة الأَدب لمرحلة طويلة، والضَّرورة المنهجيَّة المُتعلِّقة بعنوان الدراسة (لغة الشِّعر) والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بزمن الشَّاعر وبيئته ومواقفه الذاتية من الواقع – كما سبقت الإِشارة إليه – تُحتِّمانِ على الباحث إِسناد الياسري إِلى الحقبة الشِّعرية التي ينتمي إِليها، وهي حقبةٌ قد يسهل تحديدها من الناحية الزمنية؛ كون الياسري كتب الشِّعر وأَنشده أَواسط الستِّينيَّات، ولكن تحديد هذه الحقبة من الوجهة الفنِّية قد لا يتَّسم بالدِّقَّة الكافية التي تجعل الباحث يُؤَكِّد انتماءَه إِلى الجيل الستِّينيِّ الذي حظيَ بهذه التَّسمية الخاصَّة حين برز عند أَكثر شعرائه تأَثُّرٌ واضح بالأَدب الغربي وميلٌ كبير إِلى كتابة قصيدة النثر الجنس الغربي الذي اتُّهم أَكثر من كتبوا فيه بافتقارهم الأُذُنَ الموسيقية، وعجزهم عن كتابة القصيدة العمودية بشكلها التقليدي[٣]، أَمَّا الياسري فقد بدا في بداياته الشِّعرية أَواسط الستِّينيَّات شاعراً كلاسيكياً اتِّباعيَّاً؛ فقد أَنبت قصائده الأُولى عن تمكِّنه من أَدواته الشِّعرية وإِلمامه بالنَّفَس العمودي للقصيدة الكلاسيكية وقدرته على التحكم

(١) السيرة الذاتية للشاعر عبد الإله الياسري، أرسلها إلى الباحث عبر شبكة الأنترنت بوساطة التطبيق (ماسنجر).

(٢) الاغتراب في شعر عبد الإله الياسري (دراسة في الموضوع والفن) ، مهند عبد العظيم باقي الياسري، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية، رسالة ماجستير،٢٠١٧م: ٢-١٨.

(٣) تهافت الستينيين (أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي) ، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م: ٤٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

في القوافي في وقتٍ كانت فيه قامة الشِّعر العمودي في أَوجِ عطائها متمثلةً بعملاق الكلمة الجواهري[١]، بيد أَنَّ القهر السياسي الذي عاناه شعراء الجيل الستِّينيِّ يبدو العامل المُشترك الأبَرز بين الياسري وبين هذا الجيل الذي "طلع على بستانٍ قد تمكَّنت منها أَشجار الشرِّ تماماً أَسهم في تغذيتها هو الآخر ورعاية أَغصانها، وقطاف ثمارها ولكنَّ ساعة القطاف فاجأَته بثمارٍ مُرِّة المذاق حقَّاً"[٢]، ولعلَّ أَكثرَ تلك الثِّمار مرارةً هي معاناة أَكثر الأُدباء والشُّعراء التغييبَ المتعمَّد بدوافع سلطوية جعلت عدداً كبيراً من مثقفي الجيل نفسه يخضعونَ لرغبة السلطة، ويتسببونَ بالظلم والتغييب لأَقرانهم من الشُّعراء وهم يكتبون عنه، وممَّا زاد الحال سوءاً التَّعتيمُ الإِعلامي الذي مارسته وزارة الإِعلام ومن ينوب عنها وهي تصدر أَكثر من أَنطولوجيا[٣] للشعر العراقي في سبعينيَّات وثمانينيَّات القرن الماضي؛ إِذ تعمَّدت تلك الوزارة العزوف عن ذكر أَسماء لشعراء عراقيين كُثُر لم ينسجموا مع توجهات السلطة، في وقتٍ تقصدت فيه ذكرَ أَسماء لشعراء آخرين لا يخطر ذكرهم على بالِ أَحد[٤]، ومن المؤَكَّد أَلَّا يكون للياسري ذكرٌ في أَيٍّ من تلك المُختارات الشِّعرية؛ لأَنَّ توجهاته الوطنية الرافضة لقمع السلطة

(١) قسوة الظمأ في مجموعة جذور الفجر، رحمن خضير عباس، الحوار المتمدن، مقال، ع ٣٩١٢ سنة ٢٠١٢م. http://www.ahewar.org

(٢) تهافت الستينيين (أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي): ٤٥.

(٣) الأنطولوجيا: مُصطلح أجنبي مولَّد وهو مجموعة من المختارات الشِّعرية أو النثرية أو الموسيقية.

(٤) من مصاديق هذا القول حَذْفُ الكاتب عبد القادر الجنابي- وهو يتعرَّض لجيل الستينيات في كتابه (انفرادات الشِّعر العراقي الجديد)- أسماءً لشعراء كبار مثل حسب الشيخ جعفر، وياسين طه حافظ، وحميد سعيد، وخالد علي مصطفى، وخالد الحلِّي، وعلي جعفر العلَّاق، وعبد الأمير الحصيري، ومالك المطلبي، ومحسن اطيمش... وآخرين، ووصفه إيَّاهم بأنَّهم (شعراء سلطة)، وإدخاله أسماء لشعراء آخرين ممَّن كتبوا أشعاراً قلبية للحزب والقائد. يُنظَر: ثياب الإمبراطور، مقال، فوزي كريم، مجلَّة اللحظة الشِّعرية، ع٣، سنة ١٩٩٣م: ٧٤ – ٨٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

لم تنسجم ورغبة القائمينَ على تأليفها؛ الأَمر الذي يعطي تفسيراً لقلَّة المعلومات المنقولة عنه وانعدام الدِّقَّة فيها[1] على الرغم من انبجاس شاعريته بشكلٍ مُبكِّر في وقتٍ ساعدت على تنميتها واحتوائها المسابقات الشِّعرية التي كانت تقيمها مدارس مدينة النجف، تلك المسابقات التي كانت له فيها حظوةٌ من المشاركة وحَصْدٌ لأكثر جوائزها[2]؛ إذ أَعانته مقدرته العالية على نظم الشِّعر على المشاركة في أَكثر النشاطات المدرسية في ثانوية الخورنق، وفي إِعدادية النجف في ستِّينيَّات القرن الماضي، وفي ندوة شموع الأدب التي أَنشد فيها أَكثر قصائده

(١) ذكر كاظم عبود الفتلاوي صاحب كتاب (مُستدرك شعراء الغري) ، وكامل سلمان الجبوري صاحب كتاب معجم الأُدباء من العصر الجاهلي حتى عام (٢٠٠٢م) المؤرخانِ الوحيدانِ اللذانِ أَرَّخا للياسري معلومتينِ تتعلَّقانِ بسيرته الذاتية افتقرتا الدِّقَّة اللازمة الأُولى قولهما: إِنَّ الياسري قد تحصَّل على شهادة الماجستير في اللغة العربية، والثانية إِنَّه قد نظم الشِّعر وتمرَّس به على الشيخ عبد الصاحب البرقعاوي، والواقع إِنَّ المؤَرِخَينِ المذكورين لم يتحرَّيا الدقة على قلة ما نقلاه؛ لأَنَّ الياسري لم يكن ليكمل دراسة الماجستير بعد أَن أنهى دراسة البكالوريوس في كلية الآداب بجامعة بغداد ما بين السنوات (١٩٦٨ – ١٩٧٢)؛ فالحصول على شهادة عليا في تلك المرحلة كان يستوجب الانتماء عنوةً لحزب البعث الحاكم وهو ما لم يحصل، أما قولهما: أَنَّه قد نظم وتمرّس الشِّعر على الشيخ عبد الصَّاحب البرقعاويِّ، فهو قولٌ فيه من اللبس ما يسوغ قلة الدِّقَّة فيه؛ كون البرقعاوي كان قد نقدَ شعر الياسري وعلَّمه فن إلقاء الشِّعر، إذ كانت علاقته بالياسري علاقةَ (مؤثِّرٍ) و(متأثِّر) لا علاقة (مُعلِّمٍ) بـــ (مُتعلِّم)، فهو لم يكن مُعلِّمه الأول للشِّعر، لكنَّه يعدُّ صاحب فضلٍ يُذكَر في تنمية موهبته الشِّعرية. يُنظَر: مستدرك شعراء الغري، كاظم عبود الفتلاوي، دار الاضواء، بيروت، د.ط، د.ت :٣١٧. ويُنظَر: معجم الأُدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ٣/ ٣٠٦. ويُنظَر أيضاً: في ذكر الشَّاعر الشيخ عبد الصاحب البرقعاوي، مقالٌ كتبه الشَّاعر عبد الإله الياسري، صحيفة المثقف، ع ٤٦٣٥، بتاريخ ١٥/ ٥ / ٢٠١٩م بعد استيضاحٍ من الباحث. http://151.80.33.188/a/memoir02/936845 .

(٢) مقابلة شخصية مُسجَّلة مع الشَّاعر عبد الإله الياسري ببغداد، بتاريخ ٢/١٧/ ٢٠١٩م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

في المُدَّة ما بين عام (١٩٦٦م) حتى العام (١٩٦٨م)، وعلى الرغم من كتابته عدداً غير قليل من القصائد سواءٌ أكانت تلك القصائد التي اشترك فيها في المهرجانات الشِّعرية أَبانَ دراسته الجامعية بجامعة بغداد، أَو القصائد التي كتبها في بداياته في النجف، فإنَّ "أَكثرَ شعرهِ الغزيرِ المُنطلق من روحٍ وطنيٍّ إِنسانيٍّ وراجعٍ إِليه لم يُتَح له أَن يأخذَ مَداه في النَّشرِ"(١)؛ ما خلا قصائد محدودة نُشرت بشكلٍ مُتقطِّع في عددٍ محدود من المجلَّات(٢)، فتلك التجربة الشِّعرية التي ظهرت مُبكراً شهدت القطيعة عن البيئة النقدية لمدَّةٍ ليست بالقصيرة؛ بعد أَن سعت سلطة البعث المعروفة بتوجهها الديكتاتوري إِلى ضمِّ الأُدباء جميعاً إِلى معسكرها وبخاصة الشباب منهم كي تضمنَ السيطرةَ على مواقفهم السياسية؛ ولكي تسخِّر في الوقت نفسه طاقاتهم الإِبداعية لما ينسجم مع توجهاتها، كما عمدت تلك السلطة إِلى أَن ترغم جميع المدرسينَ، والمعلِّمينَ على الانتماء لحزبها الحاكم(٣)، حتى أَصبح الأدبُ في هذه الحقبة نوعينِ، أَدباً رسمياً مُكرَّساً لعبادة الفرد وأَدباً عراقياً حقيقياً أَكثره في المَنفَى(٤)، فلم يكن لأَكثر الشُّعراء في تلك الحقبة من خيارٍ سوى

---

(١) عبد الإله الياسري الغربة المتوهجة، مقال، د. سعيد عدنان، موقع العالم الإلكتروني، السنة السابعة، ع ١٥٩٧، الخميس، الثالث من تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠١٦م.
http://www.alaalem.com

(٢) هذه المجلّات النادرة أَرشيف شخصي مصوَّر احتفظ به الشَّاعر، وهي (مجلة المُربّي) الصادرة عن اللجنة الثقافية في كلية التربية بجامعة بغداد إذ نشرت له في عددها الثالث من العام (١٩٦٨م) في الصفحة السابعة والسبعين قصيدةً بعنوان (نَوّمي جُرحي)، تلتها بعد ذلك (مجلة الأديب) - وهي مجلة لبنانية تصدر شهرياً - إذ نشرت له في جزئها الثاني عشر من العام (١٩٦٩م) في الصفحة الأَربعين قصيدةً بعنوان (الجراح تتكلَّم)، وفي العام (١٩٧٣م) نشرت له مجلة فكرية تصدرها جمعية الرابطة الأدبية في النجف هي (مجلة الرابطة) في عددها الأَول في الصفحة الثالثة والستين قصائد قصيرة من الشِّعر الحر بعنوان (غُربة اللؤلؤ).

(٣) مقابلة شخصية مُسجَّلة مع الشَّاعر عبد الإله الياسري ببغداد، بتاريخ ٢/١٧/ ٢٠١٩م.

(٤) يُنظَر: غائب طعمة فرمان، د. أحمد النعمان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، د. ط، ١٩٩٦م: ١١ -١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الرضوخ (عنوةً أَو قناعةً) لسياسة السلطة الحاكمة وتوجُّهاتها كما فعل الشَّاعر عبد الرزاق عبد الواحد (ت ٢٠١٥م) الذي انضم إلى معسكر السلطة الحاكمة ليصبح بذلك شاعر البلاط، أَو الصمت عن الشِّعر إِن هم أَرادوا الحفاظ على مبادئهم، أَو الهجرة والسعي إِلى تحقيق ذلك في ديار الغربة كما فعل الياسري الذي ارتبطت هجرته بمعارضة خط السلطة الحاكمة بشكلٍ عَفْوي حين كان طالباً جامعياً في كلية الآداب بجامعة بغداد، تلك الكلية التي كانت تعرف سابقاً بـــ(دار المعلمين العالية)، والتي تميَّزت – فضلاً عن أَهميتها الثقافية – بالنشاط السياسي لطلبتها في مختلف الظروف التي مرَّت على العراق، وفيها تخرَّج عددٌ من الشَّخصيات السياسية التقدمية[١]، إِذ لم يكن الأَدب العراقي في تلك الحقبة بمنأىً عن الظروف السياسية السائدة في العالم عقب الحرب العالمية الثانية؛ فقد كان لتلك التَّغيرات تأثيرها الملموس في العالم العربيِّ سياسيًّا واجتماعيًّا وأَدبيًّا بنمو التَّيار الاشتراكيِّ، واندحار الفاشيَّةِ، واتِّساعِ شعبيَّة الأَفكار الديمقراطيَّة، وازدياد سرعة التطوُّر العلمي؛ ممَّا كان له الأَثر الكبير في السياسة العالميَّة التي اتَّجهت اتِّجاهاً اشتراكياً سعياً نحو التخلُّص من الاستعباد والرأسمالية[٢]، فقد تغيَّرت مفاهيمٌ عِدَّة في الأَدب العربي الحديث، ولم يعد الشَّاعر يعدُّ نفسَه مجرَّد صانعٍ للِّغة، ونما فيه الإِحساس بفرديته، من الوجهة السياسية والسيكولوجية، كما نَمَا إِحساسهُ بمكانِهِ، ووظيفتهِ في المُجتمع الَّذي ينتمي إِليه[٣]، ولم يعدِ الشُّعراء في القرن العشرين كمعظم شعراء القرن التاسع عشر في العراق الذين سلكُوا في شِعرهم مَسلكاً لا يَرى بأساً من

(١) يُنظَر: الشِّعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م (دراسة نقدية) ، يوسف الصائغ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٦م: ١٩.

(٢) يُنظَر: نفسه: ١١.

(٣) يُنظَر: مُختارات من الشِّعر العربي الحديث: مصطفى بدوي، دار النهار للنشر، بيروت، د. ط، ١٩٦٩م: مقدمة الكتاب الصفحة ج.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

جَعْل الشِّعر وسيلةً للتقربِ والزُّلفى عند السلاطين والولاة[١]، وهو ما تجلَّى بشكلٍ فعلي حين أَنشد الياسري قصيدته (قافلة الأحزان) في ربيع عام (١٩٧١م) في المهرجان السنوي الشِّعري الذي أُقيمَ في قاعة ساطع الحُصَري في كلية الآداب بجامعة بغداد، بحضور نائب رئيس جمهورية البعث (صالح مهدي عمَّاش) في وقتٍ رفعت فيه السلطة شعارَ شدِّ الأَحزمةِ على البطون بعد أَزمةٍ سياسية تسببت في قلَّة توافر القمح[٢]، إِذ استنكر الياسري سياسة تجويع الشعب وتقاطعَ وقتها مع خطِّ السُّلطةِ الحاكمة تقاطعاً لم يتوقَّعه أَحدٌ؛ فقد هزَّت تلك القصيدة التي وُصِفَت بـــ(المُشاغِبة) الجمهورَ الذي صفَّق لها كثيراً؛ لِمَا أَظهره فيها من رفضٍ صريح للواقع السياسيِّ بصورة عَفْويَّة وبخاصَّة في البيت:

تعالَ وخُذ يا جوعُ قمحكَ من دمي ودعني أَمت وحدي على رُمحِ آلامي[٣]

هذا البيت الذي أَشارَ فيه الياسري إِشارةً واضحة الى حادثة موت عشرات المزارعينَ إِثرَ تناولهم القمحَ المُعفَّر بالسُّموم والمعدَّ للإنبات[٤]؛ ليضطر- في العام(١٩٧٩م)، وبعد أَن صُنِّف من المعارضين للسلطة- إِلى الهجرة خارج العراق؛ فقد كان اختيار المنفى سبباً مُلحَّاً يدعوه للحفاظ على قيمه الثقافية

(١) الشِّعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، تأليف ابراهيم الوائلي، مطبعة العاني، ساعدت جامعة بغداد على نشره، بغداد، د. ط، ١٩٦١ م: ٢٠٣.

(٢) يُنظر: ليلى تعود لحسن المرواني بعد ست وأربعين سنة، مقال، فالح حسون الدراجي، جريدة الحقيقة، بتاريخ ٢/ ١٢/ ٢٠١٧م. http://www.alhakikanews.com

(٣) جذور الفجر، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٢م: ٨٣.

(٤) يُنظَر: بين تائيتين، ج٢، مقال ، خالد جواد شبيل ، ٢٧ نيسان ٢٠١١ م ، موقع البديل العراقي. http://www.albadeeliraq.com

https://riyadhhamza.blogspot.com/

والشِّعرية بعيداً عمَّا أَسماها سياسة (التدجين الثقافي) التي مارستها السلطة، فاختار التمسّك بوطنيته وشعبه، مُتحدِّياً السلطة منفيًّاً[١].

وعلى الرغم من هجرته إِلى دولة المغرب التي كانت تعمل على تعريب تعليمها (المُفرنس) سنة (١٩٧٩م)، وهجرته بعد عشر سنوات مُكرهاً إِلى دولة كندا سنة (١٩٨٩م)[٢]، ظلَّ الياسري ناشطاً في أَكثر المناسبات الثقافية، والسياسية المناهضة للدكتاتورية في العراق، فقد أَسهم مع ثُلَّةٍ من العراقيينَ الوطنيينَ في تأسيس (جمعية بغداد) لمساعدة العراقيين داخل العراق وخارجه، وأَسهم أَيضاً في تأسيس (لجنة الدفاع عن بلاد الرافدين) ، وفي دعم (صندوق المثقفين العراقيين) وكذلك نشط في نشر شعره ونثره في الصحافة العراقية خارج العراق مقارعاً السلطة نظرياً وعملياً[٣]، ولكنَّ أَكثر نشاطات الياسري الأَدبية ما كانت لتصل إِلى القارئ العراقي بسبب حجبِ الإِعلامِ الداخلي للسلطة الإِعلامَ الخارجي ومنعه وصولَه.

ولم يُكتب لتلك المعاناة التي تجاوزت الثلاثين سنة أَن تنتهي حتى بعد زوال سلطة البعث سنة (٢٠٠٣م) ؛ فبعد أَن آبَ الياسري إِلى وطنه العراق آملاً في أَن يعود إِلى مهنته التَّدريس فوجِئ بربط وزارة التربية في العراق إِعادة التعيين بموافقة وزارة الهجرة التي كانت تطالب المهاجرينَ العراقيينَ المفصولينَ سياسياً بإثبات معارضتهم ضد السُّلطة السابقة رسمياً، الأَمر الذي لم يستطع أَن

---

(١) يُنظَر: حوار الشَّاعر عبد الإله الياسري مع صحيفة البلاد ، ع ١٩٥، في ٢٤ نيسان (٢٠١٨م). http://www.albilad.net/articles

(٢) السيرة الذاتية للشاعر عبد الإله الياسري.

(٣) يُنظَر: الاغتراب في شعر عبد الإله الياسري: ١٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يثبته أَحدٌ منهم بسهولة[١]، ويظهر تأَثُّره لهذا الموقف الصعب جليَّاً في قوله من ديوانه الأخير (رغم الثَّلج والرماد):[٢]

وأرضٍ خلتُهـــا مـــن بَعـــدِ نـــأيٍ ســـــتلقاني كـــــأمٍّ بالعِنـــــاقِ

فَصِـــرتُ كأحمـــدٍ فيهـــا، بِمِصـــرٍ وعـــن كـــافورَ أحلـــمِ بـــافتراقِ

لكنَّ حُرية الصحافة كانت هي الثَّمرة الوحيدة التي جناها الشَّاعر عَقِبَ إِسقاط تلك السلطة؛ لأَنها مكَّنته من إِيصال نتاجه الشِّعري إلى أَبناء وطنه؛ إِذ لم يعد ممُكناً تغييب صوت الشَّاعر مرَّة أُخرى بعد الانفتاح الذي شهده العراق على دول العالم بدخول (شبكة الأَنترنت) وأَخْذ الصحافة السياسية والأَدبية دورها في التَّعريف بالأُدباء المُغتربين من خلال النَّدوات الأدبية التي أَخذت تُعقَد، والمقالات الأَلكترونية التي باتت تُكتَب عن الشُّعراء المغتربين، وأَصبحت دور النشر في العراق قادرة على طباعة دواوين الشُّعراء ونشرها، إِذ نُشِرت له إِلى الآن سبعة دواوين كان أَولها ديوان (جُرح ومنفى) الذي تكفَّلت دار الروَّاد بطباعته ونشره في العراق في العام (٢٠٠٦م) ، وهو ديوان صغير ضمَّ أَربع عشرة قصيدة جلُّها من الشِّعر الحر، وهي قصائد شكوى كُتِب قسم منها في التسعينيات والقسم الآخر في الأَلفية الجديدة، أَمَّا الدواوين الستة الأُخرى فقد تكفَّلت مؤسسة دار الصادق الثقافية بطباعتها ونشرها، وهي بحسب ترتيبها الزمني كل من:

---

(١) السيرة الذاتية للشاعر عبد الإله الياسري.

(٢) رغم الثلج والرّماد، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٧م: ٥٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

١- (جذور الفجر) وهو ديوان نشر فيه قصائده الأُولى التي كتبها في السبعينيات ومنها القصائد (البغداديات) وهي مجموعة قصائد أَلقاها في بغداد في مهرجانات كلية الآداب الشِّعرية عندما كان طالباً في جامعة بغداد.

٢-(أَشْرِعَة بِلا مَرْفَأ) وهو ديوان ضم ثلاث عشرة قصيدة كتبها في منفاه الأَول في الثمانينيات في المغرب.

٣-(أَجراس البقاء) وقد ضمَّ قصائدَ خمساً من الشِّعر العمودي جُلُّها في الرثاء.

٤-(في ظِلِّ حَوَّاءٍ) وهي مجموعة من القصائد التي خصَّ بها المرأَة.

٥-(أَرَقُ النَّجم) وهي قصائد كُتبت في السنوات ما بين (١٩٦٦ -١٩٦٩م) وقد أَنشدَ أَكثر هذه القصائد في الأمسيات الشِّعرية النجفية التي كانت تقام في ندوة شموع الأَدب في المدة ما بين (١٩٦٦-١٩٦٨م) وفي إِعدادية النجف في المدة نفسها، وقد نُشرَ بعضٌ منها في كتب ومجلّات ومقالات متفرّقة، وهي ذات موضوعات مختلفة ومتنوعة.

٦-(رغم الثلج والرّماد) وهو آخر ديوان تمت طباعته في العام (٢٠١٧م)، ويظهر في أَكثر القصائد التي ظمَّها هذا الديوان تفاعل الشَّاعر مع قضايا شعبه وهمومه بكتابته قصائد تستنكر وتشجب الوضع السياسي المتردِّي عقب الاحتلال الأمريكي للعراق.

لقد ضمَّت هذه الدَّواوين أَكثر من مئة قصيدة من شأْنها أَن تعبِّرَ عمَّا جادت به التجربة الشِّعرية للشاعر عبد الإِله الياسري إِلى الآن من أَشعار متنوعة في ظروف وأَوقات مختلفة على مدى سنوات جاوزت الأَربعين ونيِّف، ولم تزل تزخر بالعطاء.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الفصل الأَول
المستوى اللغوي

تتَّخذ العلاقة ما بين اللغة والشِّعر طابعاً تضامنياً؛ فبقدر اعتماد الشَّاعر على العنصر اللغوي في صناعة إِبداعه الشِّعري "يُعدُّ الشِّعر هو النَّبع الرئيس لصيانةِ اللغةِ وتجديدها"(١)، فالشِّعر يحفظُ للغة تجدَّدَها وبقاءَها لتمنحه الجمالَ الَّذي يُحقِّق لهُ التَّأثيرَ في المتلقي، وهذا التَّجدُّد إِنَّما يكون بتجدد الانفعالات التي دائماً ما يستعمل فيها الشَّاعر الأَلفاظ استعمالاً جديداً(٢)، بوصفه المسؤول الأَول عن العملية الإِبداعية والمُتحكم فيها، بما يمنحه لقصائده من تراكيب ملائمة، وصور مؤَثرة وإِيقاعٍ منتظم، وهو لا يستعمل اللغة الاصطلاحية المعروفة فقط، بل يدخلها في بنى جديدة فتكتسب من خلال هذه البنى دوراً وفاعليةً ودلالاتٍ جديدة(٣)؛ لأَنَّ" استعمالَ الكلماتِ بأَوضاعِها القاموسيَّة المُتجمِّدة لا يُنتِجُ الشِّعريَّة، بل ينتجها الخروجُ بالكلماتِ عن طبيعتِهَا الرَّاسخةِ إِلى طبيعةٍ جديدة"(٤)، والشعراء هم أُمراء الكلام ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من عامة الناس، والأَديبُ كثيراً ما "يتصرَّفُ بالمادَّة اللغويَّة المتوافرة في بيئتهِ وعصرهِ فيزيدُ فيها ويغذِّيها فتصدر عنهُ وكأَنَّها شيءٌ جديد"(٥) لأَنَّه بحاجة دائمة إِلى صناعة معجمه الخاص وسلوك مستويات من الأَداء، أَو التعبير يراها مُلائمة لتجربته وانفعالاته، وهو سيعمل الباحث على رصده وتحليله في تجربة الشاعر عبد الإِله الياسري في مبحثَي هذا الفصل.

---

(١) الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٨٤.

(٢) يُنظَر: الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عزّ الدين اسماعيل، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م:٣٤٠.

(٣) يُنظَر: في الشِّعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م: ٣٨ - ٣٩.

(٤) نفسه: ٣٨.

(٥) مقدمة في النقد الأَدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م: ٣٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحثُ الأَول
المُعجَـمُ الشِّعريُّ

المعجمُ الشِّعري ذخيرةُ الشَّاعر وخلاصة تجربته الإبداعية؛ وتتأتَّى أَهمية دراسة هذا المُعجم من تمكينه الدَّارسَ الكشف عن هُوية نصَّ المُبدع، وتحديـد نـوع خطابه "بناءً على التسليم بأَنَّ لكلِّ خطاب مُعجَمه الخاص به ... هذا المعجم يكون منتقىً من كلماتٍ يرى الدارس أَنَّها هي مفاتيحُ النَّص، أَو محاوره الَّتي يدور حولَها"(١)، فالأَخير وهو يتناول هذا المعجم بالرصد والتحليل يمارس حسَّه النقدي على وفق منهجٍ نفسي؛ لأَنَّ "استعمالَ مفرداتٍ مُعيَّنةٍ لدى شاعرٍ مُعيَّنٍ يُشيرُ إِلى حالة نفسيَّة خاصَّة وراءَ هذا الاستعمال، ولذلك كان لكل شاعرٍ... مُعجمهُ الشِّعريُّ هو حصيلةُ تكوينهِ الثَّقافي ومقدرته الخاصَّة في التقاط المفردة التي تعبِّر عن معاناتهِ"(٢) واللفظ أَداة الشَّاعر الوحيدة التي يَنقل إلينا من خلالها تجاربه الشُّعوريَّة(٣) التي يتوجَّبُ على الدارس رصد دلالاتِـها وهو يُحلل إبداعَـه الشِّـعريَّ لغويَّـاً؛ ذلك إِنَّ "مُجرَّدَ رؤيةِ أَيَّة كلمةٍ مألوفةٍ تصحبُها عادةً فكرةٌ عمَّا قد تمثِّله هذهِ الكلمة"(٤) الَّتي لا بدَّ من التَّوقُّف عندها والبحث عن دلالتها، والسَّعي

(١) تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م: ٥٨.

(٢) الأسلوب واللغة في قصائد فوزي الأتروشي (دراسة تحليلية) ، د. جمال خضير الجنابي، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م: ٦٧.

(٣) يُنظَر: النقد الأَدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣م: ٧٩- ٨٠.

(٤) مبادئ النقد الأَدبي والعلم والشِّعر، تأليف: أ.أ. رتشاردز، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، ترجمة وتقديم وتحقيق: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م: ١٧٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إِلى فكِّ رمزها وقراءة شِفرتها تحتَ زاويةٍ معينة[١]، وهو ما سعى الباحث إِلى تحقيقه في هذا المبحث عبر تصنيف الأَلفاظ على وفق نظرية (الحقول الدَّلالية) التي برزت في الوسط النقدي في القرن العشرين بوصفها واحدةً من النظريات الحديثة النَّاتجة عن فروع علم الدلالة، هذه النظرية التي اختلفت من حيث المنهج في دراستها للمعنى من نظريات أُخرى منها: النَّظرية الإشارية التي اعتمدت مبدأ الإشارة، والنَّظريَّة السياقية التي اعتمدت السِّياق[٢]؛ فقد اعتمدت هذه النَّظرية مبدأ الترابط الدلالي بين الكلمات، فالحقل الدلالي(Semantic field)، أَو الحقل المعجمي (Lexical field) قائمٌ على وَضْع مجموعة من الكلمات التي ترتبط ببعضها دلالياً تحت لفظٍ عامٍ يجمعها سويةً، فالأَلفاظ: أَحمر، وأَزرق، وأصفر ... إلخ تُجمع ضمن حقلٍ واحد هو حقل الأَلوان، وهكذا الحال بالنسبة لأَلفاظ القرابة والنَّبات والخواصِّ الفكريَّة والأيدولوجيات والجماليات وغيرها[٣]، وهو (الحقل الدلالي) وفقاً لهذا التعريف منهجٌ ينأَى بنفسه عن دراسة معنى الكلمة على أَساس مادَّتها الصَّرفية المدفونة في معاجم الأَلفاظ، فالأَخير إِجراءٌ قد يكون صالحاً للكلمات في نصوصٍ ليست من الشِّعر لكنَّه إجراءٌ يبدو غير ملائمٍ لدراسة معنى الكلمة في الشِّعر؛ لأَنَّ الكلمةَ في التَّجربةِ الجماليةِ (الشِّعرية) إِشارةٌ حُرَّة حُرِّرت على يدي مُبدعٍ أَطلقَ عناقَها وأَرسلها صوب المتلقي لا ليقيِّدها بتصورٍ مُجتلبٍ مأْخوذ من بطونِ المَعاجِم وهو ما يتم اقترافه عادةً بحق النُّصوص الأَدبيَّة التي

(١) ينظر: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، عبد الملك مرتاض، دار المنتخب العربي للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١٧.

(٢) يُنظَر: علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث دراسة في فكر ابن قيم الجوزية، تأليف إدريس بن خويا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠١٦م: ٩٩-١٢١.

(٣) يُنظَر: علم الدلالة، أَحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م: ٧٩- ٨٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تفقد بذلك جماليتَها[١]، فالمُراد من المتلقي وهو يتلقَّى الأَبيات الشِّعرية أَن يتفاعل مع الكلمة بفتح أَبواب خياله لها؛ لتحدث في دخيلة نفسه أَثرَها الجماليَّ فيتحقق بذلك هدفُ النَّص الأَدبي[٢]، وهو ما تتيحه دراسة الأَلفاظ على وفق منهج الحقل الدلالي الذي تقوم أُصوله على وجود شبكة من العلاقات الدلالية بين الوحدات المعجمية، ووجود سياقٍ دلاليٍ خاص يجمعها سويةً، واحتفاظ العقلِ البشريِّ بها بما له ارتباطٌ بالمجالات التي تنتمي إليها[٣]، وهي علاقات يستحيلُ عزلها عن بعض في الذِّهن؛ لأَنَّ الأَصل في تسميةِ الأَشياء إِنَّما يكون على أَساس التخالف الموجود بينها فهي فكرة تنظر إلى الكلمات من حيث المفهوم التصوري وليس فقط المفهوم اللغوي[٤] الذي لا نعني بتبنِّينا لنظرية الحقول الدلالية في هذا المبحث إِهمالَه بشكلٍ تام؛ لأَنَّه يظلُّ هادياً لا غنى عنه في الكشف عن أَنساق وجماليات المعنى في مواطن كثيرة.

١- حقل الغُربة والاغتراب

برز مفهوم الغربة في العصر الحديث على نحوٍ واضحٍ وبارز بالقياس إِلى العصور السابقة، بعد أَن أَضحت الهجرة سلوكاً فعلياً سائداً من لدن العديد من الشُّعراء ممَّن اضطرُّوا الابتعادَ عن الوطن قَسراً؛ لأَسباب ناتجة عن أَدوارهم

(١) يُنظَر: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦: ١٨.

(٢) يُنظَر: تشريح النص: ١٨.

(٣) علم الدلالة (دراسات وتطبيقات) ، د.عقيد العزَّاوي، دار العصماء، دمشق، ط١، ٢٠١٢م:٧٧.

(٤) يُنظَر: الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية الرابع الهجري، د. صلاح الدين زرال، الدار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط١، ٢٠٠٨م: ١٩٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الفاعلة في الواقع السياسي الذي عايشوه، على حين برز مفهوم الاغتراب بوصفه سلوكاً فكرياً ناتجاً عن شعورٍ داخلي لدى عددٍ غير قليل من الشُّعراء بأَنَّهم مُختلِفونَ من ناحية الأَفكار عن الآخرين(١)، وهما سلوكانِ ظاهرانِ بجلاء ووضوح في تجربة الياسري الذي كانت لنشأَته في بيئةٍ سياسيةٍ مُضطربة في النصف الثاني من القرن العشرين الأَثر الكبير والواضح في اضطراره العيشَ في ديار الغربة لشعوره الفكري الدَّائم بالاغتراب عن واقعه المعيش(٢)؛ لِذا فلا غروَ أَن تنعكس آثارُ تلك التجربة الحياتية على لغة شعره؛ لتطغى بذلك أَلفاظُ الغربة والاغتراب على ما يحيط بها من مفردات في القصيدة الواحدة عنده، وقد تجلَّى أَثر ذلك أَوَّل ما تجلَّى في اختياره العنوانات الرئيسة لعددٍ من دواوينه الشِّعرية منها: ديوان (جرح ومنفى) وديوان (أَشرعة بلا مرفأ)، فضلاً عن عنواناتِ قصائد كثيرة منها: (الطائر الغريب، ومنفى سيزيف، ومحنة الزاجل في الضباب، وحنين، واغتياب المحبوب، وغُربة، وقافلة الأَحزان، وسَفَر) فضلاً عن مجموعة قصائد (غُربة اللؤلؤ)؛ فقد بات العنوانُ في القصيدة الحديثة عتبةً نصيَّةً مُقدَّسةً بها يُكثَّف المتن ويأخذ منها شحنتَه(٣).

(١) ينظر: الغربة في الشِّعر العراقي، أ. د. فليح كريم الركابي، دار ومكتبة البصائر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م: ١٣- ١٦٠.

(٢) أَثبت الباحث مهند عبد العظيم في دراسته (الاغتراب في شعر عبد الإله الياسري) أَنَّ الشَّاعر عانى أَشكالَ اغترابٍ شتَّى أبرزها الاغتراب السياسي والمكاني واغترابات أخرى منها الاغتراب الاجتماعي والديني والفكري والنفسي. يُنظَر: الاغتراب في شعر عبد الإله الياسري: ٤٨ – ١٢٩.

(٣) يُنظَر: تخطيط النص الشِّعري (معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص) ، أ. د. حمد محمود الدُّوخي، دار صدور للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٧م: ٣٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وعلى صعيد حشو النص انفردت الأَلفاظ (الغُربة، والاغتراب، والوحدة، والبُعد والنأي، والانزواء) من غيرها بحضور لافت ومنه قوله (من الخفيف)[1]:

يا مقامَ الحسينِ هل من رجاءٍ؟ أَيأَستني قوافـــلي وحـدائي؟

انتشلني من غُربتي واغترابي وأَرحني من وحدتي وانزوائي

لطالما كانت القصيدة السبيلَ الأول بالنسبة للشاعر في التعبير عن عواطفه، وأَحاسيسه، وشكوى ما يعتريه من آلامٍ وحزن؛ فهي الملاذ الآمن الذي يشكو فيه همومَه دون تحرُّجٍ من عاذلٍ أَو عدو، والياسري في هذه القصيدة الطويلة التي كُتبَت في رثاء الإِمام الحسين (عليه السلام) يتَّخذُ من موضوع القصيدة المُرتبط بغربة الحسين بن علي (عليه السلام) في واقعة كربلاء الخالدة وسيلةً لشكوى غربته في المنفى، واغتراب الفكر اللذينِ أَوديا به إِلى الوحدة والانزواء عمَّن حوله، فالبيتانِ مصداقٌ واضح للغربة العميقة التي يعانيها الشَّاعر الذي أَفصح عن ذلك بوضوح بالغ بذكره الأَلفاظ (غُربتي، واغترابي، ووحدتي، وانزوائي).

وتتكرَّر كلمة (غُربة) في مواضع أُخرى كثيرة منها قوله[2]: (تفعيلة المُتدارك)

ما أَغربَ صوتي، في زمن الصمتِ

ما أَغربني!

ما أَضيعَني نخلاً بين ضبابٍ وبحارْ!

---

(١) أَجراس البقاء، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م: ٨٤.

(٢) أَشرعة بلا مرفأ، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م: ٦٥-٦٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

قد مزَّق أَشرعتي الإعصارْ

...

هل تُصبحُ، في يومٍ ما، ليْ دارْ؟

لأُزيحَ عن الجمرِ رمادي

وأَفكَّ عن الجرحِ ضمادي

هل من نارْ

أَتطهّرُ فيها من ورم الغُربةِ، أُشفَى؟

تحاول الأَسطر الشِّعرية الأُولى أَن تصفَ الغُربة الفكرية واستغراب الشَّاعر من حاله ودعوته إلى تحطيم جدار الصمت في زمنٍ يبدو فيه الصمت السَّبيل الوحيد للخلاص من مواجهة جور النظام السياسي، لينتقل الوصف بعد ذلك إِلى وصف الغربة المكانية باتِّخاذ النخلةَ رمزاً للتعبير عن الهُوية العراقية "فالارتباط بالأَرض ارتباطُ هُويَّة وتملُّك، والبحث عن الهُويَّة في القصيدة يبدو في حِرصِ الشُّعراء على اقتناصِ اللحظةِ الشِّعريَّة والتَّشكيل الشِّعري، والرؤى الشِّعريَّة الَّتي يَسمُها الشَّاعر، أَو الشَّاعرة بالهُويَّة الشِّعريَّة الخاصَّة به ويمنحُها توقيعه واسمه"[١]؛ فتصبح بذلك معبِّرةً عن أَحاسيسه ومواقفه بتشكيلٍ جمالي.

ويشكَّل لفظ (المنفى) إِلى جانب لفظ (الوطن) ثنائيةً مكانيةً تُفصحُ عن اضطرابٍ شعوري كبير ولافت يظهرُ في أَكثر من موضع منه قوله[٢]: (من الوافر)

---

(١) المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات) ، فاطمة الوهيبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م: ٢١.

(٢) رغم الثلج والرماد: ٤٥-٤٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بحسبي ما لقيتُ وما أُلاقي من المنفى ومن وطني العراقِ

...

فلا للكأس في كندا نديمٌ ولا للكأس في بغداد ساقي

أُعاني في المكانينِ اغترابا تساوى البينُ عندي والتلاقي

إذ تعبِّر الأَبيات في البيتينِ بشكلٍ جلي عن الشكوى من هذه الثنائية المكانية التي باتت مُشكلاً حقيقياً بالنسبة للشاعر الذي ظلَّ بفعل هذه الثنائية رجلاً يعيش بين مُتناقضينِ، هما شوقه إلى وطنه العراق الذي أَبعدته عنه مواقفه السياسية وتعلُّقه بالمنفى وعدم القدرة على مُبارحته؛ فالمُقام في (كندا) البلاد التي اضطُرَّ إلى الهجرة إليها، والفراق عن الوطن كلاهما لا يطيبانِ له!

ولأَلفاظ السفر حضورٌ بارز في معجم الياسري؛ فهي تضم كل ما يتعلَّق برحلة الغربة الطويلة التي عاشها مُتنقِّلاً ما بين مُدن دولتي المغرب وكندا، ومنها (الجواز، والعربة، والخيول، والحقيبة، وسكة المترو، والهودج، والراية، والطريق، والسفارة، والدرب، والشراع، والسفينة، والباخرة، والقافلة، والمرافئ، والمسافرينَ، والسيَّاح، وغيرها) ، ومن ذلك قوله[1]: (من البسيط)

آهٍ وعينيكِ يا محبوبةَ الصِّغَرِ ما ابتلَّ رملي ولا ندَّى الهوى شَجري

أَلوت بهودجيَ الأيامُ، وانسحقتْ رايتُ حُبِّي وجُنَّ الصَّحوُ في خدري

وجرَّحَ الموتُ أقماري؛ فملءُ دمي شيخٌ من الحزن ينعى ضحكة القَمَرِ

ما للقناديلِ لم تسرج لقافلتي! أَأَوحشتها غيومُ الأرض أَم صوري؟

ما للمرافئ لم تضحك لأشرعتي! وقد تحطّمَ في آفاقها كبري

(١) جذور الفجر: ٦٩ – ٧٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يظهر الشاعر في هذه الأَبيات وهو يناجي بغداد مُغترباً بمظهر الرحَّالة الذي تعوَّد التِّرحال والسَّفر من مكانٍ إلى آخر، فهو صاحب هودجٍ تلويه الرياح، ورايات حبٍّ تنسحق، وقافلةٍ تسير في الظُّلمة، وأَشرعةٍ لا تضحكُ لها المرافئ، فأَلفاظ السفر (الهودج، القافلة، المرافئ، أشرعتي) تبدو هي الحاكمة على أَساليب التصوير.

٢- حقل الموت

لا تشبهُ علاقةُ الشُّعراء بالموت علاقةَ الإنسان العادي به؛ فعلى الرَّغم من كونه "يشكلُّ رُعباً مُفزِعاً وأَلَماً دَفيناً في ذهنِ الإنسان؛ لكونه شرَّاً لا بدَّ منه، فإِنَّ الشُّعراء خاضوا في عالمه... وهم حينَ يدخلونَ عالمَه لا يخشونَه، بل يصوِّرونَه راحةً من عناء الأَعباءِ التي يحملونَها من عالمهم المُتشابك"(١).

إِنَّ إِكثارَ الياسري من ذكرِ الموت في شعره على سبيل الحقيقةِ أَو المجاز أَمرٌ قد لا يبدو غريباً لسببينِ رئيسينِ: الأَولُ له صلةٌ بالبيئة المكانية التي لا شكَّ أَنَّ لها تأثيراً كبيراً في تكوين معجم كل شاعر، إِذ "يكونُ المُعجمُ الشِّعريُّ لكلِّ شاعرٍ مُستمدَّاً من طبيعةِ الواقع المكانيِّ، ومشروطاً بعوامله الحضاريَّة"(٢)، التي ارتبطت بالنسبة للياسري بمدينة النجف المدينة التي نشأَ فيها، إِذ كثيراً ما يوظف شعراء هذه المدينة أَلفاظ الموت في شعرهم لأَسبابٍ تتعلَّقُ بطبيعتها التي تضمُّ كبرى مقابر العالم، أَمَّا السبب الثاني فهو متعلق بمعايشة الشَّاعر سياسةً دمويةً انتهجت القتل والشنق والإِعدام وسيلةً في مواجهة الرافضين لها، فمن أَلفاظ الموت

(١) الأُسطورة في شعر السيَّاب، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ١٦٨-١٦٩.

(٢) بناء الأُسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، د. محمد عبد المطَّلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م: ٨٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي ترتبط بالبيئة ألفاظ: (الكفن، واللحد، والجثّة، والقبر، والمقبرة، والجدث، والجنازة، والتابوت، والدفن) التي تبرز حتى في مواضع الفخر، وليس هذا غريباً بالنسبة للشاعر المعاصر الذي بات "لا يكتفي بالكتابة عن الموت، وإِنَّما يلجأُ إِلى الكتابة في مواجهة الموت، إِنَّه يريد أَن يستأنسه، أَن يهزمه، أَن يمحوه، أَن يخفف من وقع أَنفاسه الثقيلة على مسيرة الحياة، أَن يناوره، وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشِّعرية التي تبني من خلال صورها عالماً موازياً تتعادل فيه المتضادَّات وتُفرِّغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت من خلالها أَحياناً شاحبة جميلة"![1] وهو ما يبدو في قول الياسري[2]:

وسكبتُ روحيَ بينَ أَجداثٍ غَفت موتاً لأَبعَثَ في القبورِ مشاعرا

وحلمتُ مُرتَجيَ الزهور فلم أَجدْ لرجاءِ نفسٍ في الصخورِ أَزاهرا

فبكيتُ أَمواتَ الضمير ولم يُعِد سكب الدموع لميتينَ ضمائرا

ولبستُ لي كفناً لأخفي صرخةً للثائرين فلم أُطقها شاعرا

إِنَّ رغبة الشَّاعر في تغيير واقعه المرير تدفعه إِلى التمرُّد على الخوف ولبس الكفن الذي يحمل دلالة التضحية في سبيل إِحياء الأَمل في المدينة التي باتت كالمقبرة؛ بعد أَن أَضحتَ بيوتها كالأَجداث لموت الضمير في قلوب ساكنيها، فما عاد يوجدُ ما يحررها من استعباد السلطة إِلَّا التضحية والموت، واللافت إِنَّ الأَلفاظ (أَجداث، وقبور، وأَموات الضمير، وميتين، وكفناً) تحجز لها مكاناً في معجم

(١) مُتعة تذوق الشِّعر (دراسة في النص الشِّعري وقضاياه) ، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٩٧م: ١٣٣- ١٣٤.

(٢) أرق النَّجم، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٧م: ١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الشَّاعر؛ فهي نتاجٌ طبيعي لعلاقته الوطيدة ببيئته النجفية والموت الذي كثيراً ما يورده في شعره على سبيل الحقيقة أَو المجاز ومن ذلك تشبيهه الأَفراح بـــ(الجنازة) في قوله[1]: (تفعيلة المتدارك)

يذبحُني أَنْ أُبصرَ عطرَكِ في بابي

مثلَ الشحَّاذةِ مُنتظراً صوتي،

ورفيفَ فراشاتي.

لكنْ

أَفراحي أَحملُها بين يديَّ جنازهْ.

أَتصيرينَ بنفسجةً فوق جنازهْ؟

يفرض العاملُ البيئي والمكاني سطوته على التشبيه في آخر الأَسطر الشِّعرية حين عمد الشَّاعر إلى تشبيه الأفراح بـــ(الجنازة) اللفظ الأَكثر تداولاً في النجف المدينة التي نشأَ فيها الياسري على الرغم من استعانته بطرائق تصوير أُخرى منها إِسناد البصر والانتظار إلى العطر على سبيل التشخيص.

أَمَّا أَلفاظ الموت التي خلَّفتها السياسة في معجم الشَّاعر فمنها الأَلفاظ (القتل، والذبح، والشنق، والشهداء، والانتحار، والضحايا، والقتلى، والإِعدام، والدماء، والمأتم، والسُّم، والمجازر، وما شابهها) إِذ تظهر هذه الأَلفاظ في تشبيهاته التي تكون في أَحيان كثيرة مرتبطةً بطرائق تسلكها السلطة في مواجهة منتقديها، فقد بات اللجوء إِلى أَي مكان له علاقة بالسلطة الحاكمة في العراق يمثِّل عاملَ قلقٍ

(١) جذور الفجر: ٣٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وخوف بالنسبة للشاعر، وهو ما يبدو في وصفه حاله وهو يدخل السفارة العراقية في دولة المغرب[1]: (تفعيلة الرجز)

بلغتُ حدّ البابْ

عصفورَ نخلٍ داميَ الجناحْ

أَهتز كالأوراقِ في الرياحْ

...

وأَنهرُ الدماء

تمخرُ في عبابِها البنادقْ

والحبلُ والمشانقْ

...

أدخلني لغرفة التحقيق

بمنتهى الرقّة والأخلاقْ

...

وانقلب الملاك وحشاً ضارياً

وكشَّر الأنيابْ

وقال لي: "إعدامْ!"

إِنَّ خوف الشَّاعر من دخول السفارة يبدو مسوَّغاً؛ فدخول هذا المكان يذكِّره بأَجواءٍ مُخيفة ما كانَ ليرحل عن بلاده لولا وجودها هناك، لكنَّه مُجبر على دخول ذلك المكان لارتباط إقامته بتجديد جواز سفره، لكنَّ مُخيِّلةَ الشَّاعر المُرتبطة بتلك

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ١٢٠- ١٢٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الأجواء القاسية توحي له بأَنَّ البنادق والمشانق لم تزل تحتفظ بغلبتها على المكان، وإِنَّ ضابط التحقيق الذي يبدي الابتسامة كذباً سيكشِّر عن أَنيابه عاجلاً أو آجلاً، وهو عازمٌ على إِصدار حكم الإِعدام بحقه لأَنَّ السلطة القائمة على تلك السفارة اعتادت ذلك. ويبرز اللفظانِ (زنزانة، وأَعواد المشنقة) في موقفٍ مُشابه يتعلَّق بضياع جواز سفره في مدينة البيضاء في المغرب في قوله[1]: (تفعيلة الكامل)

ضاع الجوازْ

في ساعةٍ صارت بها البيضاءْ

زنزانةً سوداءْ؛

والوردُ والصبح المندّى والطيورْ

والسفن في الميناءْ

أَعوادَ مشنقةٍ وليلاً في قبورْ.

إِنَّ رغبة الشَّاعر في تصوير وتهويل حادثة ضياع جواز سفره في دولة المغرب تدفعه إِلى الإِفادة ممَّا يتوافر له من أَدوات معجمية في صناعة الصورة فكان لفظُ (البيضاء) المدينة المغربية التي شهدت ضياع الجواز عنصرَ المفارقة والدَّهشة حين أَصبحت كالزنزانة السوداء ساعة ضياع ذلك الجواز!، إِنَّ هذا الجو المُخيف والمُرعب يستسلمُ حيناً للأَداء الفني بوساطة طريقة التصوير التي جعلت من الكلمات ذات الدلالات المُخيفة أَدواتٍ تصويرية تُضفي على الأَبيات طابعاً جمالياً فالشَّاعر –على الرَّغم من شَحْنه النَّصَّ بألفاظ الموت ذوات الدلالة المُخيفة (الزنزانة، وأَعواد المشنقة) – يمتصُّ بشكلٍ عفْوي أَو غير عفْوي سطوة الخوف النافذة إِلى النَّص بوساطة البعد الجمالي للصورة عبر المفارقةِ المعنوية البديعية التي ارتسمت ملامحها

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ١٠٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عبر الطباق القائم على العنصر البصري بين اللفظين (بيضاء، وسوداء) اللذينِ أَسهما في خلق صورة بصرية تشيرُ إِلى شيءٍ غيرِ مرئي، مُتعلِّقٍ بالحالة النفسية عند الشَّاعر.

٣- حقل السياسة

برزت أَلفاظ السياسة في شعر الياسري بوصفها نتاجاً طبيعياً للواقع السياسي الذي عاصره، وهو واقع لا يختلف كثيراً عن الواقع السياسي الذي عاشه شعراء العراق في العصر الحديث؛ "فالسِّياسةُ وأحداثُها تشغلُ مكانةً هامَّةً من حياة العراق بحيث يمكن القول: إِنَّها تمثِّل الوجهَ البارزَ للنِّشاط الفكريِّ والثقافيِّ والاجتماعيِّ في العراق ... ولقد كانت السِّياسةُ من دون شك سبباً من الأسباب الهامَّة التي أدَّت إلى شهرةِ الزَّهاويِّ والرُّصافيِّ والشَّبيبيِّ وبحر العلوم والجواهريِّ وانتشار قصائدهم"(١)؛ وقصائد غيرهم من الشُّعراء ممَّن اتَّخذوا السياسةَ موضوعاً لأَكثر قصائدهم التي باتت تتضمَّن أَفكاراً ومواقف أَصبحت جزءاً من توجهاتهم الفكريَّة الَّتي لا بدَّ لها من أَن تنعكس على لغة الشِّعر التي تمثل "الوجودَ الفكريَّ الَّذي يتحقَّقُ في اللغة انفعالاً وصَوتاً موسيقيَّاً وفِكراً"(٢)، ولإِن كانت القصائد التي كتبها الياسري في السَّبعينيَّات والثَّمانينيَّات والتِّسعينيَّات قد انفردت بأَنَّ أَكثرها قد كُتبت بلغة رمزية تُجنِّبه أَخطار ردَّ فعل السلطة تجاهه فإِنَّ قصائده التي كُتبَت بعد تلك المرحلة قد اختلفت على نحوٍ بارز وواضح بعد أَن تغيرت الظروف السياسية، وبات الشَّاعر يذكر دونما تردد الأَلفاظ السياسة، والمواطن، والشعب، والجمهور،

(١) الشِّعر الحر في العراق منذ نشأَته حتى عام ١٩٥٨: ١٠٥.

(٢) لغة الشِّعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية) ، الدكتور السعيد الورقي، دار المعارف، (بلا) ط٢، ١٩٨٣م: ١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

والدستور، والبرلمان، والمحتل، والثُّوَّار، والشِّيوعية وغيرها من الأَلفاظ التي تعدُّ نتاجاً طبيعياً لسياسة المرحلة الجديدة ومن ذلك قوله[١]:

بيننـــا والقـــادة الغـــرِّ سيـــاجُ لهـــم الـــنفطُ وللشـــعبُ العجـــاجُ

ببغـــــاواتٍ وفي دستـــــورهم انفصـالُ الشـيء معنـاه انـدماجُ

كســدوا في سوقنـــا حتـــى إذا طلبـتهم نـــزوة المحـــتلِّ راجـــوا

الشَّاعر في هذه الأَبيات يهدف إلى نقد السلطة وتحقيرها عبر نقد مضامين السياسة العامة التي ينوب عنها لفظ (الدستور) الذي يلقى حضوره في النص بوصفه نتاجاً طبيعياً لواقعٍ سياسي تؤطِّره أَلفاظٌ من هذا النوع، وهو واحدٌ من الأَلفاظ المُولَّدة التي أَخذت تنتشر بشكل واضح إِلى جانب عددٍ كبير من الأَلفاظ المُعرَّبة في العصر الحديث لتحلَّ بذلك محلَّ ألفاظٍ سياسية قديمة أَخذت تموت وتُنسى، فعلى الرغم من قلة عدد الأَلفاظ في اللغة بالقياس إِلى التجارب الإِنسانية عند الأمة، واستعمال البشر اللفظَ الواحدَ لأَكثر من دلالة[٢]، إِلَّا أَنَّ اللغةَ أَشبه ما تكون بالكائن الحي الذي لا يمكن أَن يُقنَّنَ له[٣]؛ إِذ تموت فيها بعض الأَلفاظ، لتولد أُخرى، وتاريخ العربية يحدِّثنا عن اكتسابها الكثير من الأَلفاظ وضروب التعبير ابتداءً بالعصرِ الجاهليِّ وانتهاءً بعصر النهضَة الحديثة[١]، وهو ما يظهر أَثره اليوم في بروز الأَلفاظ السياسية المُعرَّبة التي باتت جزءاً غير منفصلٍ عن الشَّاعر العربي الحديث الذي أَخذَ يحاور هذه الأَلفاظ بما تحمله من مدلولات حين يذهب به

(١) رغم الثلج والرماد: ٢٣-٢٥.
(٢) يُنظَر: التحرير الأَدبي، د. حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، ط٥، ٢٠٠٤م: ٢٣.
(٣) يُنظَر: في الميزان الجديد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (بلا)، د. ط، ٢٠٠٤م: ١٦٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الحال إلى نقد السلطة التي كثيراً ما ينتقد سلوكها بوساطة عددٍ من الأَدوات والشعارات السياسية التي أَضفت إلى بروز أَلفاظ وتعابير جديدة منها (حقوق الإِنسان، والحرية والديمقراطية) وغيرها من الأَلفاظ التي باتت تشكِّل رافداً مهماً بالنسبة للمعجم الشِّعري للشاعر الحديث؛ ومن ذلك ما يظهر في الأَسطر الشِّعرية[٢]:

أَمريكا: (الديمقراطيهْ،

ذات حقوق الإنسان، وذات الحريهْ.)

دخلت بغدادَ بدبَّابهْ،

واعدةَ الكرة الأرضيهْ،

بجِنانٍ للسِّلمِ وأنهارْ.

...

سقطَ الثورُ المجنونْ،

فوق زجاج (حقوق الإنسان) وفوقَ

زجاج (الديمقراطيَّهْ)،

وهوى نصبُ الحريَّهْ،

واحترقت دبَّابةُ أمريكا.

الشَّاعر إِذ يصوِّرُ أَكاذيبَ سلطة الاحتلال الأَمريكي للعراق في السنة الثالثة بعد الأَلفين يفيد في بناء نصِّه من الشعارات السياسية (الديمقراطية، والحرية، وحقوق الإِنسان) التي اتخذتها القيادة الأَمريكية ذريعةً في حربها على

(١) يُنظَر: اللغة العربية كائن حي، جرجي زيدان، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م: ١١.
(٢) رغم الثلج والرماد: ٧٣– ٨٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وطنه العراق، فالأَلفاظ السياسية فضلاً عن كونها جزءاً من الموضوع تسهم إِسهاماً واضحاً وملموساً في بناء القصيدة، وخلق جوٍّ شعري قائم على التهكم والسخرية من تلك الشعارات والسعي نحو فضح زيفها، وانهزام القوة التي تبنَّتها.

أَمَّا أَدوات السلطة ومنها: الشرطة، والجيش، والبوليس، والضابط، والحرس، ومكاتب التحقيق، والسفارة، والسجَّان، والجواسيس، والمخبرونَ، والبعثيونَ، وغيرها من الأَلفاظ التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالسلطة فهي أَلفاظ دائماً ما تشحن النص بدلالاتٍ مُخيفة، فهي تشكِّل للشاعر قلقاً مستمرّاً ومنه قوله[1]: (تفعيلة الرجز)

وصلتُ ورزازاتْ.

كان المساءْ.

الساعة الثالثةْ.

نزلتُ كالطفل بها مذعورْ.

موحشةٌ كأَنَّها معسكرٌ مهجورْ

...

أَحببتُ ورزازاتْ.

ليس بها من مُخبرينْ،

ولا بها من خائنينْ.

فالشَّاعر في السطرينِ الأَخيرينِ يختزلَ سبب شعوره المفاجئ بالأَمان في مدينة (ورزازات) – بعد أَن دخلها كالطفلِ مذعوراً – بخلوِّها من الخائنينَ وشبح المُخبرينَ الذي ظلَّ يطارده حتى وهو في المنفى.

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ٩٦– ٩٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

٤- حقل المرأة

خصَّ الياسري المرأَة بديوانٍ شعري منفرد وَسَمَه بعنوان (في ظلِّ حوَّاء) وهو مجموعةٌ من القصائد التي تعبِّر أَلفاظها ظاهرياً عن الغزل الحسِّي الذي يصل حدَّ المجون، لكنَّها تفصح جوهرياً عن تمرُّدٍ على الأَعراف الدينية والمجتمعية؛ فهي قصائد تسهم في الاحتجاج على قمع سلطة الذكورة التي بقيت قصيَّة المرمى عن أَهداف المصلحين، بعد أَن شلَّت الطاقة الاجتماعيَّة نصفها، وعطَّلتها عن المشاركة الفعَّالة في بناء المجتمع وإِسعاده كما يذكر الياسري في مقدمة هذا الديوان[١]، على أَنَّ الرغبة الجنسيَّة باديةٌ بشكلٍ جلي في كثرة ذكره الأَلفاظ الموحية جنسيَّاً في عددٍ كبير من قصائد هذا الديوان، والياسري لا يتحرَّج عن ذكر أَلفاظٍ من هذا النوع فهو يخبرنا بشكل صريح بأَنَّ هذه الأَلفاظ هي تعبيرٌ عن[٢]: (من الرمل)

رغبةُ الجنسِ ومن يوقفها أودعَ اللهُ بها سِرَّ البقا

وهو يُصرِّح أَيضاً في عنوانات عددٍ من القصائد عن تمرُّده على الأَعراف حين يسم إِحدى قصائده بـ(بعيداً عن القيود) ومنها قوله[٣]: (مجزوء الرمل)

أَيُّ شيءٍ هو في جسمِك أَحلَى؟ لستُ أَدري

كلُّ ما فيكِ مُثيرٌ ** جامحُ النزوةِ مُغري

وكما تهوينَ فوقي اضطجعي او تحت صدري

---

(١) يُنظَر: في ظل حوَّاء، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م: ٨.

(٢) في ظل حواء: ٣٣.

(٣) نفسه: ٤٤-٤٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وبتقبـــيـــلٍ وضـــمٍّ ** برَّدي حـــرّاً بحـــرِّ

خلّصينـــي من مُدَى كبـــتي وصحرائي وقفري

واحمليني يا نـــــدَى الحُـبِّ فراشاتٍ لزهرِ

وبغابـــاتٍ بعيـــداً **عن قلـــوبٍ مثل صخرِ

امزجـــــي عطرَك في قـارورة العمـر بعطري

واصحبيني صحبـــة الطيـر بأجـــــواءٍ لطيـرِ

إنَّ لجوء الشَّاعر إلى نداء المرأة نابعٌ من إحساسه العميق بالظلم الذي تعانيه وهو يحاول أن يمنحها جرعةً من القوة حين يدعوها إلى مشاطرته التمرُّد؛ لتكون له مخلِّصاً من الكبت والآلام، وهو بتقصده نسبة الألفاظ الدالة على معاناته إلى ياء المتكلِّم طوراً، أو ياء المخاطبة أو ما ينوب عنها تارةً (صحرائي، وقفري، ندى الحب، وقارورة العمر، واصحبيني) يجعل المرأة شريكه الدائم في المعاناة من القهر المجتمعي الذي يحاول أن يكسر سطوته باستعماله الألفاظ (جسمكِ، ومثير، وجامح النزوة، واضطجعي، وتقبيلٍ وضمٍّ)، هذه الألفاظ التي تُفصح عن نزعةٍ تمرُّدية تظهرُ بصورةٍ أكثر وضوحاً في التشبيهات التي يأتي بها الشَّاعر للتعبير عن غزلٍ خمري يبلغ ذَروته حين يتَّجه التصوير صوبَ ذكر تفاصيل جسد المرأة ومفاتنها بذكر الساقينِ، والصدر، والنهدينِ، والكتف، والفم في قوله[1]: (من مجزوء الخفيف)

أَيُّ وصـــــفٍ أَقـولُـــــهُ فيـــكِ شـــعري تحيَّـــرا

قـــدْ تَعَتَّقْـــتِ خَمـــرَةً وتَصفّـيْـــــتِ سُكَّـــــرا

(١) في ظل حوَّاء: ١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

فـــوْق ساقيْـــكِ جَنَّـــة وجحيـــمٌ بهـــا جَـــرَى
وعَلَـــى الصـــدرِ أيُّ عنـــ ـفٍ لنهْـــــدٍ تَفَجَّـــــرا؟
وَدُجَـــىً فـــوق صُـبْحِ كَتـــ ـفِـــكِ غنْـــجـــاً تَبَعثَـرا
ونَبيـــــــذٌ علـــى فـــمٍ قَبِّليـــنـــي لأَسْكَـــرا

تعكس جرأة هذه الألفاظ إلى جانب ألفاظ الخمرة والنبيذ جانباً من التمرُّد على الأعراف، والكبت الجنسي وأهوائه في مرحلة الشباب، على حين يكشف عددٌ من الأبيات الدوافع الفكرية والنفسية التي تسوِّغ اتخاذ الياسري هذا اللون من الغزل منها قوله[1]:(من الكامل)

لا تَفضَحيْ أمريْ فمنْ نهديكِ لا مـنْ طـرْحِ أسْـئلةٍ عَلـيَّ تَلعْثُمـيْ
إنَّـــي أُفكـــرُ فيـــهما مُتَعَمِّقـــاً نَظَـراً وليـسَ بفَهْـمِ مـالمْ أفهَـمِ
ألقَـيْ قميصَـكِ عنْهمَـا ودَعِيْهمـا يَتَمَـرَّدَان علـى السِّـاجِ المُحْكَـمِ
وعلـى طواغيـتِ الشـريعة أسْـرَفتْ في حكمِهـا بمُحلـلٍ ومُحَـرِّمِ

فالبيت الأخير يعبِّر تعبيراً صريحاً عن الموقف الذي يتخذه الياسري من العرف الديني الذي يرى أنَّه يحدُّ من حرية المرأة ويفرض عليها القيود بوصفه رجالَ الدين بطواغيت الشريعة؛ لإسرافهم في إطلاق أحكام التَّحليل والتَّحريم التي من شأنها أن تضيِّق على المرأة وتحجب عنها إبراز جمالها، وخوض تجارب العشق.

(١) في ظل حوَّاء: ٨٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

٥- حقل الطبيعة

تكمنُ أَهمية أَلفاظ الطبيعة في مدلولاتها المجازية المغايرة لدلالاتها الحقيقية حين توظَّف من الشَّاعر توظيفاً يجعلها أَكثر توهُّجاً وألقاً، والشَّاعر لا ينقل الطبيعة بعلائقها الناجزة، وصورها الموضوعيَّة، وإِنَّما يُدخِل نفسه وإِياها بعلائق جدلية فيرى منها وتريه من نفسها جانباً يتوحَّد معه بإدراك حقيقةٍ كونيَّة وشخصيَّة معاً[١]، وعلى الرَّغم من حضورها الدائم في الشِّعر العربي قديماً، إِلَّا أَنَّ لغة الطبيعة أَخذت تسود شيئاً فشيئاً في العصر الحديث بفعل ما خلَّفته لغة شعر عددٍ من الشُّعراء الرومانسيين على اختلافها من تأثيرات في قصائد عددٍ من الشُّعراء الشباب بحدود متفاوتة، وقد كان نتاج ذلك التأثير هو خلق جوٍّ رومانسي يعتمد الطبيعة وأجواءَها ومفرداتها[٢].

وعلاوةً على الوظيفة الرومانسية التي يستقيها من عناصرها في شعره فإِنَّ لجوءَ الياسري إِلى لغة الطبيعة لم يكن بمنأىً عن الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها، لِذا كانت لأَلفاظ الطبيعة في معجمه الشِّعري وظيفتانِ رئيستانِ (واقعية، ورومانسية) احتوت الأُولى الطبيعةُ المتحرِّكة التي تتلاءم وواقع غربته الذي تسوده الحركة والاضطراب، فأَلفاظ الطبيعة المتحركة تؤَدِّي في تجربة الياسري الشِّعرية أَثراً واقعياً يجعلها في أَكثر القصائد رموزاً لغوية خاصَّة يتخفَّى وراءَها من رقيبه الدَّائم (السُّلطة)، وهو ما يظهر في استعماله لأَلفاظ (الطيور) التي كثيراً ما يأتي بها باشتقاقاتها (طير، طيور، أَطيار) وأَنواعها (النورس،

(١) يُنظَر: الصورة الشِّعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، (بلا) ط١، ١٩٩٤م: ٦١.

(٢) يُنظَر: الشِّعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: ٢١٥- ٢٢٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

العصفور، النسر، الحمامة) لتكون له أدوات معبِّرة عن شكوى الغربة، وشكوى الضَّعف، أَو التجلُّد في عددٍ من المواقف، ومن ذلك قوله[١]: (من الطويل)

أَلا أَيُّهـا الســـرُّ الإلهـــي دلّـني عليـكَ وأنبئنـي بما خبَّأَ القلبُ

...

وترجعُ أَطيارٌ نأت عـن سمائها ويلتمُّ من بعد الشّتات لنا سربُ

تسهم الأَلفاظ (أَطيار، سمائها، سربُ) بخلق صورةٍ شعرية قوامها الطبيعة التي عبِّرت أَدواتها المتحركة عن غربةٍ مكانية عميقة لجمعٍ حميم فرَّقته السنون، فالأَطيار هم المغتربونَ الذين كانوا سِرباً واحداً قبل أن ينالهم النَّأي والشتات.

أَمَّا الأَلفاظ المُستمَّدة من الطبيعة البحرية والبرية فيرتبط حضورها عادةً بالتعبير عن واقع حياة الشَّاعر الذي تسوده الحركة والاضطراب إِلى جانب العنفوان والرغبة الدائمة في الثورة على الواقع السياسي والاجتماعي، ومن ذلك الأَلفاظ (الرياح، والهواء، والسحاب، والعصف، والطُّوفان، والأمواج، والبركان، والبحر، والنهر، المجرى، وغيرها) فقد ورد لفظ (الرياح) و(الريح) وما يتصل بهما في مواضع كثيرة ليعبِّر عن الحركة الدائمة للشاعر ومنه[٢]: (تفعيلة الرجز)

ولإِذ بي عصفورْ.

قد فَرَّ من تلوّث البارقْ.

كنا غريبينِ معاً.

نشاكسُ الرّياحْ،

ونجمعُ السَّحابَ للنخيلْ.

---

(١) رغم الثلج والرماد: ٢١.

(٢) جرح ومنفى: ٨٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إنَّ لوذَ العصفور بالشَّاعر ينبي عن علاقةٍ حميمة باتت تنشأ بين الشَّاعر وعناصر الطبيعة فطائر العصفور يلوذ بالشَّاعر ليشاركه الهموم والغربة، في مواجهة عنصر آخر من عناصر الطبيعة هو الرياح التي يشاكسها الشَّاعر والعصفور وهما يجمعانِ السّحاب للنخيل (العراقيون المغتربون).

أَمَّا أَلفاظ الطبيعة الساكنة فهي تُسهم في أَداء وظيفة يغلب عليها الدافع الرومانسي في عددٍ من قصائد الغزل وهو ما يظهر في عددٍ من الأَلفاظ التي تتَّسم باللطافة والرَّقَّة ومنها ألفاظ الربيع، والبرعم وغيرها من الأَلفاظ التي تسهم في أَداء دورٍ رومانسي تجلَّى حضوره في عددٍ من قصائد الغزل كقوله[1]: (من الكامل)

أُستاذتي! ما أنتِ؟ نـارٌ في دمي تسري ربيعاً في اصفرار البرعمِ

تتجاوز الأَلفاظ (ربيعاً، والبرعم) مدلولاتها الحقيقية التي تحبس الربيع في سجن الفصول الأَربعة، والبرعم بمرحلةٍ بدائية تعيشها زهرة الشجرة قبل أَن تتفتح ليتخطى مدلول هذه الأَلفاظ هذه المعاني السطحية إلى مدلولاتٍ أَوسع أُفقاً، وأَشد عُمقاً، فعناصر الطبيعة (النار، الربيع، البرعم) تحضر في النص بوصفها أَدوات تصوير استعارية وتشبيهية تضفي على النص دلالاتٍ مغايرة لمعانيها المعجمية المحدودة فاللفظ عندما يشير إلى معناه الحقيقي يعدُّ دالاً مطابقاً لمدلوله، أَمَّا إِذا أُريدَ به معنىً غير ذلك، كان دالاً فحسب، ليظل مدلوله في هذه الحالة غائباً عن العبارة، يُفهم منها موازياً في حضوره المعنوي للمدلول الظاهر في النص[2] مثلما هو الحال بالنسبة للفظي (الزهرة، والشوك) في قوله متغزلاً[3]: (المُتدارك)

---

(١) في ظل حوَّاء: ٧٩.

(٢) يُنظَر: أَساليب الشِّعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب بيروت، ط١، ١٩٩٥م:٤٥.

(٣) أرق النجم: ٦٩- ٧٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يـــا لـــــوَّامي فيـــها حســـداً ليلـــــى النَّجفيـــــةُ أَهواهـــــا

...

لم أُتمـــم زهـــــرة عشـــريني وبُليـــــتُ بشـــــوكٍ أَذواهـــــا

يتَّكئُ الشَّاعر في أَبياته على العامل الزمني في وصف اكتوائه بنار حبِّه لـــ(ليلى النجفية) رغم عدم بلوغه سنَّ العشرين، فالعامل الزمني في القصيدة هنا يؤدِّي دوره النفسي المُرتبط بصدق العاطفة والإحساس الذي ينقله الشَّاعر بصدق كبير حين يرمز إِلى سنوات شبابه بالزهرة، وإلى قساوة الحب بالأَشواك.

وبذا يتضح جليَّاً ارتباط المعجم الشِّعري للياسري بعامَّة بالغربة المكانية والفكرية الناجمة عن مواقفه من السياسة القاسية التي عايشها، والتي لم يتمكَّن من إِخفاء أَثرها على لغته على الرغم من لجوئه إِلى لغة الرمز والإيحاء في قصائد كثيرة؛ لذا يمكن القول بلا تردد: إِنَّ المعجم الشِّعري للياسري هو حصيلة موازية وربَّما مساوية لرغبته الفكرية الوطنية المُناهضة للسلطة.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحث الثاني
مُستويات الأَداء اللُّغَوي

تبدو ظاهرة تعدد مستويات الأداء اللغوي[١] في العصر الحديث من الظواهر الطارئة على الشِّعر العربي الذي عُرف قديماً بثبات مستوى الأداء بشكلٍ نسبي في كل عصر، فالمُفترض أَن يكون الأَداء اللغوي لكل شاعر مُعبِّراً عن لغة العصر الذي ينتمي إليه، بيد أَنَّ الحال بالنسبة للغة الشِّعر في النصف الثاني من العصر الحديث في الوطن العربي بعامَّة، وفي العراق بخاصَّة يبدو مختلفاً تماماً؛ إِذ لم يكتفِ أَكثر الشُّعراء بالاعتماد على لغة الموروث في تجاربهم الشِّعرية الجديدة فراحوا يتلمَّسون التجديد فيها بعد أَن أيقنوا "أَنَّ التَّجربةَ الجديدةَ ليست إِلَّا لغةً جديدة أَو أُسلوباً جديداً في التعامل مع اللغة؛ من هنا تميَّزت لغة الشِّعر المعاصر بعامة من لغة الشِّعر التقليدية وليس هذا غريباً، والغريب أَلَّا تتميَّز"[٢]، فقد برز مفهوم (تفجير اللغة) بوصفه مشروعاً مستقبلياً يهدف إلى أَلَّا تقع المستويات البلاغية للتعبير اللغوي في أَسر الثبات، والسكون بل لتتغير هذه

(١) المُصطَلح عائدٌ في الأصل للأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر عن دراسته الموسومة بـــ (رماد الشِّعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) إِذ ذكر المؤلِّف في دراسته المذكورة أَنَّ جيلاً من الشُّعراء العراقيين الوجداييين الذين انتهجوا درب القصيد قبل الحرب العالمية وبعدها قد تنفسوا أجواء الشِّعر الوجداني انحيازاً منهم إلى التَّجديد في الشِّعر، فكان أن ظهرت في لغتهم مستوياتٌ متعددة للاستخدام اللغوي منها: الأداء بلغة الكلام المحكي، والأداء بلغة الموروث، والأداء بلغةٍ بسيطة. يُنظَر: رماد الشِّعر: ٢٤٤- ٣٠٧.

(٢) الصورة الشِّعرية في النقد العربي الحديث: ٨٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المستويات فتثري اللغة[١]؛ بعد أَن وجد الشَّاعر الجديد نفسه بعد سنوات الحرب العالمية الثانية إِزاء مجموعة من التناقضات وحالات التَّوتُّر التي تكتنف عمله الفني، فضلاً عن معاناته توتراً فنِّيًّاً ما بين الموقف الكلاسي والرؤية الموروثة عن أَسلافه، وبين الرؤية الجديدة التي أَغنتها قصيدة الشِّعر الأُوربي وأَساليبها الفنية المركبة الشديدة التنوُّع والاغتناء بسبب تعقد مشاكل العصر وتنوع تجارب الشُّعراء[٢]، فقد " قرأَ الشَّاعر العربي الشِّعر الغربي فوجده شعراً رائعاً بما فيه من دفق ودرامية لم يجدها في شعره العربي التقليدي؛ ممَّا ولَّد وعياً جديداً لديه رَصَدَ من خلاله (المعوقات) التي تجعل منه شعراً لا يتسع لنقل تحولات الحياة الجديدة وتطلعات الشَّاعر الجديدة"[٣].

إِنَّ هذه المرونة من حيث التعامل مع اللغة تبدو ردَّ فعلٍ طبيعي تجاه العناية المُفرطة بالأَلفاظ، وهي عنايةٌ بلغت مبلغاً مفاده أَنَّ الناظر إلى كتب النقد العربي يجد أَنَّها تكاد تُجمِع تقريباً على أَنَّ الشِّعر لا يعدو كونه تجربة في صياغة الأَلفاظ وتسطيرها فهو كما تشير هذه الكتب ليس تجربةً في رؤيا الحياة والإنسان والعالم[٤] وهي فكرةٌ موروثة أَسهم عددٌ من الشُّعراء في العصر الحديث في تعميقها حين أَفرطوا في استعمال لغة الموروث القديمة في أَشعارهم مُنطلقينَ في

(١) يُنظَر: العقل الشِّعري (الكتاب الأول) ، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ٥٨.

(٢) يُنظَر: تطور الشِّعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج) ، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م: ٥٥٦ – ٥٥٧.

(٣) النص المفتوح في النقد العربي الحديث، د. عزيز حسين علي الموسوي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥م: ٦٨.

(٤) يُنظَر: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) ، أدونيس، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، الطبعة الجديدة، ٢٠١٦م: ٤ / ٢٣٨ – ٢٣٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

فهمهم للحداثة من فكرة إِحياء الموروث الشِّعري ومحاكاة لغته مع انحيازهم للشكل القديم[١]؛ فالناظر على سبيل الذكر لا الحصر لقول الشَّاعر عبد الغفار الأخرس (١٨٠٥ – ١٨٧٣م) أَحد شعراء هذا العصر في العراق وهو يقول:

أَحنُّ إِلى يومٍ عبــوسٍ عصبصبٍ تتوقُ له نفسي حنيـنَ الأَباعــرِ

تستوقفه الأَلفاظ (عبوسٌ، وعصبصبٌ، وحنين الأباعر) ليتساءل إِن كانت هذه الأَلفاظ تعبِّر عن واقع شاعرٍ "كان همزة الوصل بين القرنين التاسع عشر والعشرين"[٢]؟! وبخاصة إِذا ما علم بأَنَّ هذا الشَّاعر لم ينشأ في مدينةٍ يُعرَف شعراؤها بميلهم إِلى القديم وتقديسه كما هو الحال بالنسبة إِلى شعراء مدينة النجف على سبيل الذكر لا الحصر، إِذ كان الأخرس قد وُلِد في الموصل وعاش لحقبة من الزمن في بغداد وتوفي في البصرة![٣]؛ من هنا وصف أَدونيس هذا العصر (عصر النهضة) بأَنَّه "لا ينتج شعراً"[٤]؛ فقد "كادت الكلمة أن تصبحَ رسماً بلا دلالة ... ويتحولَ الشَّاعر إِلى شخصٍ لا يتحرك في الحياة في معاناة الواقع، وإِنَّما يتحرك في الأَلفاظ ومعاناة صياغتها"[٥]! لكنَّ ملامح التجديد اللغوي بدأت تظهر في العراق بخاصَّة في لغتي الرصافي والزهاوي بفضل موضوعاتهما التي تناولت قضايا سياسية واجتماعية ليظهر "إِلى جانب المعجم التقليدي هناك معجم آخر يختلط به ويقوم بإِزائه، هو المعجم المولَّد الذي يستمد من لغة الصحافة والترجمة والعلوم

(١) يُنظَر: النص المفتوح في النقد العربي الحديث: ٣٥.

(٢) أَعلام الأَدب في العراق الحديث، مير بصري، دار الحكمة، (بلا) ط١ ،١٩٩٤م: ٤١/١.

(٣) يُنظَر: تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب شيخو (ت ١٣٤٦هـ) دار المشرق – بيروت، ط٣، د.ت: ١٣٥– ١٣٦.

(٤) الثابت والمتحول: ٢٣٧/٤.

(٥) نفسه: ٢٣٨/٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ومن اللغة الدائرة على أَلسنة الناس"[١]، فقد دعا الزهاوي في وقته إلى سهولة الأَلفاظ ووضوحها، والابتعاد عن الصناعة اللفظية، ثم تبعه الرصافي الذي أَخذ يفخر بسهولة شعره التي باتت أَقرب إِلى لغة النثر منها إِلى لغة الشِّعر[٢]؛ وبذلك اتَّصلت لغة الشِّعر بالواقع اتصالاً مباشراً، حتى برز الجواهري الذي شكّلَ ظاهرةً فريدةً في القرن العشرين حين سلك بنفسه مسلكاً خاصَّاً حافظ من خلاله على صورة القصيدة الكلاسيكية وجزالة أَلفاظها، بعد أَن" أَجهد نفسه وأَتعبها في التمرس بالكلمة المفردة والاستمتاع بسحرها ... وبعد أَن قرأَ كثيراً وحفظ كثيراً وأُعجب بالذي قرأَ وحفظ واتَّخذ من هذا كلِّه مادَّةً يضيفها إِلى تجاربه في معالجة الكلمة ومعاناتها"[٣]، لكنَّ جيل الشُّعراء من الشباب من بعد الجواهري لم يسلكوا المسلك ذاته على الرغم من محاولتهم الإفادة من المفردة التراثية[٤]، وكذلك صنع جيل الشُّعراء في الستِّينيِّات ومنهم الشَّاعر خالد علي مصطفى، وحسب الشيخ جعفر، وسامي مهدي، وفوزي كريم، وغيرهم من شعراء هذه المرحلة[٥] التي ينتمي الياسري إليها زمنياً، لكنَّه- وبفعل نشأَته في ظروف أَدبية مُضطربة الاتِّجاهات- لم يغادر لغة الموروث كلِّيَّاً على الرغم من اتجاهه إِلى مستويينِ آخرينِ من اللغة هما لغة الحداثة واللغة البسيطة أَو السهلة.

(١) لغة الشِّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٢٥٥.

(٢) يُنظَر: حركة التطوّر والتجديد في الشِّعر العراقي الحديث (منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية) ، عربية توفيق لازم، ساعدت وزارة التربية على نشره، بغداد، ط١، ١٩٧١م: ٨٤-٨٥.

(٣) لغة الشِّعر بين جيلين: ١٢٠.

(٤) يُنظَر: نفسه: ١١٩.

(٥) يُنظَر: روَّاد الشِّعر الحر في العراق: سلمان هادي آل طعمة، دار البلاغة، (بلا) ط١، ٢٠٠٢م: ١٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

١- الأداء بلغة التراث

يشمل التراث كل ما هو موروث عن السلف من آثار سواءٌ أكانت علميَّةً، أو فنِّيَّة، أو أَدبيَّة ممَّا يُعدُّ نفيساً بالنِّسبة لتقاليد العصر الحاضر(١)، ونُسِب الأَدباء الذين ساروا على نهج هذا التراث إلى المذهب الكلاسيكيِّ المعروف بتوخيه نقاء اللغة وسمو المعاني وصرامته في الاقتداء بأَساليب القدماء(٢)، ويحدد كمال أَبو ديب علاقة الإِبداع بالتراث بعلاقة الاستعمال الفردي المبدع للغة(٣) التي يُراد من الشَّاعر توظيفها للتعبير عن مشاعره وأَحاسيسه لا المعاناة في صياغتها وتكلُّفها، بيد أنَّ "احتفاظ الموروثِ في الكثير من جوانبه وتجاربهِ بأسرارٍ لم تفض بعد وأَعماقٍ لم تُستكنَه إِلى الآن هو الذي يغري الشَّاعر المعاصر بالعودة اليه واستلهامه"(٤)، فقد برز مُصطلح التراث بوصفه "مفهوماً نهضويَّاً في السَّاحة الإيدلوجيَّة العربيَّة المعاصرة يحكمه التناقض بين مكنوناته الذاتوية، ومكنوناته الموضوعية داخل الوعي العربي الراهن"(٥)، فما بين مُتَعصِّبٍ للتراث الأَدبي باسم النهضة به، وما بين مُتنكِّرٍ له باسم الحداثة تبرز إِفادة الياسري من الموقفينِ معاً من خلال ظهور أَلفاظ التراث القديمة في مواضع متفرقة من شعره إِلى جانب بروز النمط الحداثي في عددٍ من القصائد بشكلٍ لافت، فهو – مثلما يذكر في أَحد مقالاته – لا يتقصَّد هذا الموقف ولا ذاك؛ لأنَّ الموقف الشعوري هو الذي يتخيَّر

(١) يُنظَر: معجم المُصطلحات العربية في اللغة والأَدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م:٩٣.

(٢) يُنظَر: مُعجم المصطلحات الأَدبية المعاصرة، د. سعيد علُّوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م: ١٩٣-١٩٤.

(٣) يُنظَر: في الشِّعرية: ٣٨.

(٤) الأسلوب واللغة في قصائد فوزي الأتروشي (دراسة تحليلية): ١٠١.

(٥) التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) ، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ٣١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عنده شكل القصيدة وألفاظها دونما قصد[1]، لكنَّ قولَ الياسري هذا لا يعدمُ رصدَ الباحث مجموعةً من العوامل والمؤثِّرات التي جعلته يميل أحياناً إلى مستوىً من الأداء يُوصَفُ بالقِدَم، أو آخر يوصف بالحداثة فتأثر الأخير بلغة الموروث العربي في عددٍ من قصائده العمودية الطويلة ذات الألفاظ التراثية الفخمة والكلمة القوية الجزلة، يعود على الأرجح إلى دخوله المدارس الدينية في صباه في مدينة النجف الأشرف المعروفة بإكبارها القديم وتقديسه، ولا يُستبعَد تأثره هذا إلى دراسته الأدب العربي القديم في (دار المعلمين العالية) أواخر الستينيات؛ حيث لم تزل تلك الدار وقتها تشجع على دراسة الشِّعر العربي الأصيل وتقيم له المهرجانات الشِّعرية التي كان للياسري نصيبٌ جيد في المشاركة فيها بقصائد من الشِّعر الكلاسيكي منها ما أطلقَ عليه في ديوانه (جذور الفجر) تسمية (البغداديات)[2]، فقد تخلَّلَ هذه القصائد عددٌ من الألفاظ القديمة التي قد تبدو دخيلةً على لغة عصر الشَّاعر الأمر الذي نتج عنه أداءٌ تراثي إتباعي، ومن ذلك قوله[3]: (من الطويل)

أفيقي جذوري! أرهق البردُ خضرتي وأخلفَ ميعاداً ربيعٌ له أصبو

أنا غيمةٌ برقي ذرى النَّار زخَّتي نزيفٌ سمائي الورد والشَّاطئ العذبُ

أنا بيت شعرٍ للجياع تخافني زبانيةُ الوالي وتخشاني الكتبُ

(١) كانت هذه إجابة الياسري عن سؤالٍ يتعلَّق بهذا الشأن توجَّه له به الباحث في ندوةٍ أقامها قسم اللغة العربية في جامعة كربلاء بتاريخ ٤/١٠/ ٢٠١٩م.

(٢) البغداديات: أربع قصائد ذات طابعٍ كلاسيكي ضمَّها ديوان (جذور الفجر) وهي كل من: (بين يدي بغداد، وقافلة الأحزان، ونزيف الشمس، والضياع) يُنظَر: جذور الفجر: ٦٧- ٩٥.

(٣) جذور الفجر: ٨٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تضفي ألفاظ الطبيعة على هذه الأَبيات جوَّاً رومانسياً وعذوبةً تبدو لافتة، إلَّا أَنَّ فخرَ الذات الشَّاعرة بنفسها تذهب بمستوى الأَداء لدى الشَّاعر إِلى أُسلوبٍ تراثي يتميَّز بالجزالة، والشدَّة؛ فالبيت الأخير وبخاصة اللفظ (زبانية الوالي)[1] يقطع هذا الجو الرومانسي الذي أَسهمت أَلفاظ الطبيعة في خَلقه، وأَغلبُ الظَّن إِنَّ لفظ (الزَّبانية) قد نفذ إلى مُعجم الشَّاعر من الموروث الديني الذي نشأَ فيه وتتلمذَه في صباه في مدينة النجف.

ولا غروَ أَن تظهر أَلفاظٌ من هذا النوع في القصائد التي كتبها الياسري في بدايته الشِّعرية في السِّتِّينيَّات، ومنها ما ورد في قصيدة (غُربة) التي كُتبت سنة(١٩٦٨م) وهي (من البسيط):

شرابُ غيريَ كأْسٌ ملؤها الرَّاحُ ومِلءُ كأْسيْ متاهاتٌ وأَتراحُ

ترتاحُ بالنَّومِ أَجفانٌ إِذا تَعِبتْ وأَعيني باصطحابِ النَّجمِ ترتاحُ

وليت همِّي كهمِّ النَّاسِ مأَدُبةٌ وكنزُ مالٍ وكرسيٌّ وأَرباحُ

فالرَّاح لفظٌ ضاربٌ في القِدَم، وهو من أَلفاظ الخمرة التي قلَّما يجد القارئ لها ذِكراً في العصر الحديث، بالقياس إِلى الأَلفاظ التي تجاوره، على حين يعود الياسري بلفظ (المأدُبة) إِلى معناه الحسِّي الأول في العصر الجاهلي المرتبط بالدعوة إِلى الطعام بعد أن تطوَّر هذا اللفظ إلى مدلولات أُخرى مغايرة تماماً[2].

---

(١) الزَّبْن: "الزَّبْنُ: الدَّفْع. وزَبَنَتِ النَّاقَةُ إِذا ضَرَبَتْ بثَفِناتِ رِجْلَيْهَا عِنْدَ الْحَلْبِ...الزَّبُونَةُ مِنَ الرِّجَالِ: الشَّدِيدُ الْمَانِعُ لِمَا وَرَاءَ ظَهْرِهِ. وَرَجُلٌ فِيهِ زَبُونة، بِتَشْدِيدِ الْبَاءِ، أَي كِبْر. وتَزابَن القومُ: تَدَافَعُوا. وزابَنَ الرجلَ: دَافَعَهُ". لسان العرب ، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٩٩٣م: مادة زبن، وقد ورد اللفظ في القرآن الكريم في قوله تعالى: ((سندعُ الزَّبانية)). العلق: ١٨.

(٢) يُنظَر: تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ١/ ٢٣- ٢٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ولم يقتصر بروز هذا النوع من الأَلفاظ على القصائد الأُولى التي كُتبَت في الستِّينيَّات والسَّبعينيَّات؛ فالأَلفاظ والأَساليب القديمة ومنها أَسلوبَي الأَمر (رُعياً، وسُقياً)، وعددٍ من المُصاحبات اللفظية الموروثة تعود لتظهر في قصائد كُتبت في التسعينيات منها ما وردَ في قــوله في قصيدة المولد الجديد[١]: (من الوافر)

أَبــا حســنٍ ومــا يغنيــكَ مــوتٌ لغيــــركَ أيهــــا الهــــادي الفنــــاءُ

هنيئــاً أيهــا الشيــخُ المُصــفَّى لــــك المجــــدُ المؤثَّــــلُ والثّنــــاءُ

ورعيــــاً آخــــرَ الثــــوَّارِ فينــــا أؤمِّــــلُ أنْ يجــــدَّ بــــكَ اقتــــداءُ

وســقياً قامــةَ النخــلِ المُفــدَّى أُجــلُّك أن يكــونَ بــكَ التــواءُ

على الرغم من اتِّكاء الشَّاعر في رثائه المُفكِّر الإنساني هادي العلوي[٢] على ذكر الأَعلام والصفات المُستوحاة من واقعه المعيش، إِلَّا أَنَّه يتداخل مع المعجم الموروث بذكره عدداً من المُصاحبات اللفظية منها (المجد المؤثل)[٣] الواردة في عجز البيت الثاني فهذا المصاحب اللفظي يذهب بالمتلقي إلى تاريخٍ معجمي بعيد جداً يصل بالمتلقِّي إلى قول امرئ القيس[٤]:

فلــو أنَّ مــا أســعى لأدنــى معيشــةٍ كفاني ولم أطلب كثيراً من المالِ

---

(١) أَجراس البقاء: ١٣.

(٢) هادي العلوي (١٩٣٢- ١٩٩٨م): مفكر ماركسي- صوفي. مجدد في الفكر واللغة، نباتي، زاهد، مناهض للغرب السياسي، مؤيد للتجربة الصينية في بناء الاشتراكية، من معارضي السلطة السياسية في العراق ١٩٦٨ حتى وفاته ولد في بغداد وأقام في سوريا والصين وتوفي في دمشق له مؤلفات كثيرة في التاريخ والفلسفة والسياسة واللغة. يُنظَر: تهافت الستينيين أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي: ١٨٧- ٢١٥.

(٣) تأثَّلَ: "عَظُم. وكلُّ شَيْءٍ قَدِيمٍ مُؤَصَّلٍ: أَثِيلٌ ومُؤَثَّلٌ ومُتَأَثِّل، وَمَالٌ مُؤَثَّل. والتَّأَثُّلُ: اتِّخَاذ أَصل مَالٍ... يُقال: مالٌ مؤثَّل ومجدٌ مؤثَّل أي مجموعٌ ذو أصل". لسان العرب: ٩/١١، مادة (أثل).

(٤) ديوان امرئ القيس، امْرُؤُ القَيْس بن حجر بن الحارث الكندي (ت ٥٤٥ م)، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م: ١٣٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ولكنمـــا أســـعى لمجـــدٍ مؤثَّـــلٍ وقد يدرك المجد المـؤثَّل أمثالي

وتتكرَّر المصاحبات اللفظية الموروثة لتظهر في قصائد أُخرى كُتبت في التِّسعيـــنيَّات أيضاً، منها (لله درُّك) و (يوم الرَّوع)[١]، الواردة في قوله[٢]:

لِله دَرُّكَ يـــوم الرَّوْعِ مُنفـــرِداً كالشمسِ. نـــورَكَ إيمانٌ وإقدامُ!

إنَّ اقتصار هذا المستوى من الأَداء على القصائد العمودية دون الحرة يفضح أثر القافية الموحَّدة التي تُجبرُ الشَّاعر في أحيان كثيرة على اللجوء إلى مخزونه المعجمي التاريخي ليكون له مُسعفاً حين تضيق به الكلمات وهو ما يظهر في قوله من قصيدة (من وحي البطولة)[٣]: (من البسيط)

وكيفَ دارت بكَ الأقْدارُ فاحتجبت تحـتَ التُّـرابِ لنـورٍ فيـكَ اكـوانُ

وكيـف نمـتَ قريـرَ العـينِ عـن وطـنٍ والحارســونَ بــلا عينيــكَ عُميــانُ

أولى براحـــةِ قـــبرٍ منـــكَ مُضـــطَجعاً موتى بلا ميتـــــةٍ في العيشِ أقنانُ

فخطاب الشَّاعر شخصية شعلان أبو الجون المعروفة بمكانتها التاريخية العظيمة لدى الشعب العراقي يأتي بلغة تبدو سهلةً وواضحة على قوافي البحر البسيط الذي يمتلك من الطول ما يُجبر الشَّاعر على إيغال القافية (أَقنانُ)[٤] التي منحت الأَبيات مستوى آخر من الأَداء هو أقرب إلى لغة الموروث العربي الذي يُجبَر القارئ على الاستعانة بمعجم الكلمات كي يفهم معاني بعض كلماته.

---

(١) الرّوع: "الرَّوْعُ والرُّواع والتَّرَوُّع: الفَزَعُ، راعَني الأَمرُ يَرُوعُني رَوْعاً ورُووعاً؛... كُلُّ شَيْءٍ يَروعُك مِنْهُ جَمَالٌ وكَثرة تَقُولُ رَاعَنِي فَهُوَ رَائِعٌ. والرَّوْعةُ: الفَزْعة... هِيَ جَمْعُ رَوْعة وَهِيَ الْمَرَّةُ الْوَاحِدَةُ مِنَ الرَّوْعِ الفَزَعِ". لسان العرب: مادة (روع).

(٢) أَجراس البقاء: ٤٣.

(٣) نفسه: ٢٣.

(٤) أقنان: "القِنُّ هو الْعَبْدُ للتَّعْبيدَةِ. وَقَالَ ابْنُ سِيدَهْ: الْعَبْدُ القِنُّ الَّذِي مُلِكَ هُوَ وأَبواه". لسان العرب: مادَّة (قنو).

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وبعدُ، فلا بدَّ من الاعتراف بأَنَّ رصد الأَلفاظ الموروثة التي تتسبب بخلق مستوىً تقليدي من الأداء قد لا يتَّسمُ بالدِّقَّة اللازمة؛ لأَنَّ البُعد التداولي للألفاظ يظلُّ هو الحاكم على قِدَم اللفظ وحَداثته، فالأَلفاظ القديمة ليست على مستوىً واحد من حيث التَّداول؛ فمن الألفاظ الموروثة ما لم يزل متداولاً لوضوحه دونَ أن يوصَف بأَنَّه قديم كلفظي (الحبيب والمنزل) الواردتينِ في بيت امرئ القيس[١]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدَّخولِ فحومَلِ

ومنها ما قلَّ تداوله فوصِفَ بالقِدَم كلفظي (سقط اللوى) و(حوملِ) الواردتين في البيت نفسه، فليس ثمَّة ما يُثبت حقيقة بداية الأَلفاظ، واستعمالاتها اللغوية، وكذلك المعاني التي دلَّت عليها، في بداية نشوء اللغة، ولو أُتيح ذلك لكان ممكناً الوقوف على أَلفاظ لا حصر لها أُميتت في اللغة العربية؛ من هنا تمت عملية البحث في ظاهرة بداية الأَلفاظ في المعجمات اللغوية مفهوماً ومنهجاً[٢].

٢- الأداء بلغة الحداثة

ليس من السهل وضعُ تعريفٍ خاص ومُحددٍ لمفهوم الحداثة، فقد "أُثيرت قضيةُ (القدماء والمحدثين) لأوَّل مرَّة في تاريخ الشِّعر العربيِّ مع بشَّار بن بُرد، وأَبي نوَاس، وأَبي تمَّام، وغيرهم في مطلع العصر العبَّاسي الذي انصبَّت فيه روافد ثقافات شعوبٍ عديدة، أسهمت في تشكيل العَقل العربيِّ"[٣]، بيد أَنَّ متابعة تجليَّات الحداثة أَمرٌ متاحٌ للباحث فيه من خلال استعمال الشَّاعر للِّغة من حيث

(١) يُنظَر: ديوان امرئ القيس: ١٤.

(٢) يُنظَر:المُمَاتُ مِنَ الأَلفاظ في المُعجَمِ العَرَبِيِّ، (دراسة لغوية) ، لمياء عبد الله الشمريِّ، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، جامعة بغداد، أطروحة دكتوراه ٢٠١٣م: ٢٩.

(٣) الحداثة الشِّعرية، محمَّد عزَّام، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، (بلا)، د. ط، ١٩٩٥م: ٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الاختيار والتوزيع[١]، الذي اختلف في العصر الحديث منه إلى العصور السابقة، فالمُفترَض أن يعبِّر شاعر كل عصر عن همومه وعواطفه بلغة عصره التي بات تتخللها في العصر الحديث ألفاظٌ يومية وعامية وكلام محكي من الواقع المعيش، وألفاظ أجنبية مُكتَسبة من بيئة طارئة كما هو الحال بالنسبة للياسري الذي يرصد الباحث في قصائده أداءَه بلغتينِ حديثتين بالقياس إلى الحقبة الشِّعرية التي ينتمي إليها هما لغة الكلام المحكي واللغة الأجنبية التي تعدُّ نتاجاً طبيعيًّاً لعيشه في دولة كندا قُرابةَ الثلاثين سنة.

أولاً: لغة الكلام المحكي

يُراد بلغة الكلام المحكي "هي تلكَ اللغةُ التي تكونُ مفهومةً لدى عامَّة النَّاس بحيث تجيء بسيطةً غيرَ مُستغلَقة تنطلق من صَوغِ المتداولِ على أفواه النَّاس صياغةَ نحو"[٢]، والشَّاعر في هذا النوع من الأداء يرغب في الإفادة من هذا النوع من اللغة تماشياً مع تطوُّر نمط الحياة وتوظيف ما يستجدَّ فيها من ألفاظ لبناء مستوى جديد من الأداء يبدو أكثر مُلائمةً للواقع، وهو يبتعد بلغته هذه عن لغة السحر والبيان التي ورثها عن أسلافه، تلك اللغة التي تتسبب أحياناً بتعطيل خبرته الروحية[٣]، وهذا "الاستعمال المألوف واليومي من اللغة لا يعبِّر عن الخروج على التقاليد فحسب، بل يشكل علاقة بارزة على العلاقات الوثيقة بالحياة والالتصاق الدائم بالواقع"[٤]؛ إذ يظهر الشَّاعر في هذا النمط من الأداء أكثر انتماءً لواقعه؛ بما

(١) يُنظَر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ٨٨.

(٢) رماد الشِّعر: ٢٤٥.

(٣) يُنظَر: ثياب الامبراطور الشِّعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م: ١٥- ٢٩.

(٤) الشِّعر بين الرؤية والتشكيل، عبد العزيز المقالع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م: ٣٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يظهر في قصائده من ألفاظ جديدة منقولة عن البيئة اليومية تمنحه لغة شعرية مُبتدعة وجديدة إِذ يعدُّ "المحيطَ اليوميَّ، أَو البيئة اليوميَّة أَقوى أُسسِ الإبداع"[١]، وهو ما أَدركته دعوات حركة التطور التي شاعت في المدَّة التي تلت انبثاق ظاهرة الشِّعر الحر أَواخر الأربعينيات، والمدة التي تلتها حين شاعت الدعوات الجريئة التي دفعت باتجاه ضرورة الإفادة من اللغة اليومية في الشِّعر، وهي في الحقيقة دعوة لم تكن بالجديدة، لأَنَّها تعد جزءاً من معطيات الحركة الرومانسية في الأَدب العالمي التي خالفت وجهة النظر الكلاسيكية التي اعتدَّت بأُسلوب الطبقات الارستقراطية وقسمت الأَلفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة مثلما قسمت طبقات الشعب إلى طبقات نبيلة وغير نبيلة[٢] حتى شاعَ إطلاق مصطلح (المعجم الشِّعري) (Poeticdiction) في القرن الثامن عشر على ألفاظٍ محدودة حين دأَب أكثر الشُّعراء إِلى استبدال الكلمات المأَلوفة الاستعمال بكلمات أُخرى عدُّوها مقصورة على الشِّعر، كما كانوا يرمزون إلى الكلمات الشائعة الاستعمال بعبارات كانوا يفترضون أَنَّها تناسب الأُسلوب الشِّعري فكانوا يستعيضون بلفظ (الحيوانات المزعنفة) عن لفظ (الأَسماك) وهكذا[٣]؛ بيد أَنَّ هذا المفهوم الأرستقراطي أَخذ يتلاشى شيئاً فشيئاً بفعل تغير المفاهيم الاجتماعية التي غادرت المفهوم الطبقي وباتت تحاكي الواقع الشعبي حتى أَخذ الشَّاعر المعاصر يوظف كل ما أُتيح له من مفردات؛ إِيماناً منه بأَنَّ "الشِّعر ليست له كلماتٌ خاصَّة موقوفةٌ عليه، فقد تكون كلماته عاديةً بل من الاستعمال اليوميِّ، لكنَّ الشَّاعر يمنحُها من الدفء والتَّدفُّق

(١) التجديد في الشِّعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، د. يوسف عز الدين، النادي الأَدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٦م: ٧٢.

(٢) يُنظَر: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشِّعر العراقي المعاصر): ١٧٢.

(٣) يُنظَر: الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٨٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

والحيويَّة ويضعُها وضعَاً مناسباً لما في دخيلةِ نفسه وفي مَكانِها اللغويِّ المُرتَّب حسب نسقها المعنويِّ ما يَجعلُ هذه الأَلفاظ قويةَ التأثيرِ والنفاذ"[١]، فالشَّاعر المُجيد هو الذي يرتفعُ بلغتهِ وأَلفاظهِ من عموميتها لينقلهَا إِلى صوته الخاصِّ، وهنا تكمن قوةُ إِبداعه في خَلق لغتهِ الخاصَّة[٢].

لقد استجاب الشَّاعر العراقي إلى قناعاته بضرورة الإِفادة من الأَلفاظ اليومية التي أَضحت أَمراً مألوفاً؛ حين "غزت العامية النتاج الشِّعري الحداثي، بل والتعبير المتداول البسيط بطبيعته"[٣]؛ حتى بات "من النادر أَن تخلو لغة شاعر من شعراء العراق المعاصرين من بعض الأَلفاظ العامية والعبارات النثرية والتراكيب اليومية"[٤] التي تبدو متعدِّدة المصادر في شعر الياسري الذي تظهر إفادته من المعجم المحلي العراقي والمغربي في خلق مستوىً من الأَداء الحداثي يقوم على وفرة استعماله لهذا النوع من الأَلفاظ، فالمعجم المحلِّي يكاد يطغى على بعض قصائده الحرَّة بخاصَّة، ومن ذلك قوله في قصيدة (هيلين)[٥]: (من تفعيلة الكامل)

هيلينُ يا هيلينْ

وكأنَّ لحناً مغربيَّ العزفِ شرقياً بصوتكِ

فيه يمتزجُ الموشَّحُ والمقامْ

---

(١) مفهوم الشِّعر في ضوء نظريات النقد العربي، الدكتور رؤوف أبو السعد، دار المعارف، القاهرة، ط١، د. ت: ٢٠- ٢١.

(٢) يُنظَر: لغة الشِّعر في الخطاب النقدي العراقي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٠م) ، عقيل رحيم كريم، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، أطروحة دكتوراه ٢٠١٥م: ٥١.

(٣) حركة التجديد في الشِّعر العراقي الحديث: ٢٦٦.

(٤) لغة الشِّعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ط، ١٩٨٢م: ٥٦.

(٥) أَشرعة بلا مرفأ: ١٣٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وكأنَّ سنبلةً بشعركِ راح يخضبُها الغروبْ

من حقلِ(وَجْدَةَ) في الحصادْ

وكأنَّ جمَّاراً بلونكِ من بساتين الجنوبْ

في(الناصريّةِ) في العراقْ

يا ملتقى النخلاتِ بالزيتونْ

والهَيْـلِ بالنعناعْ

والعنبرِ(الشطريِّ) بالليمونْ

تشكِّل الصورة المحلية (العراقية –المغربية) الحيِّزَ الأَكبرَ من أَجزاء هذه الأَبيات، في مزجٍ محلِّي يبدو منسجماً مع الموضوع الذي كُتبت فيه القصيدة وهو وصف حال الطفلة الهجينة (هيلين) بنت الأَعوام الخمسة لأَبٍ عراقي، وأُمٍّ مغربية في مدينة وجدة وهي تبحث عن حق اللجوء في دولة كندا، والياسري يفيد وهو يصف حال هذه الطفلة من توظيف الصورة المحلية التي نشأَ فيها والداها معتمداً التصوير بالحواس السمعية والبصرية والذوقية بوصفها طريقاً سهلاً للمعرفة ونقل الصور(١)، ووسيلةً مهمةً من وسائل تأثيرها وتقويتها في النفس(٢)، فسرُّ جمال صوت هذه الطفلة هو امتزاج البيئتينِ المحليتينِ لوالديها (الموشح المغربي بالمقام العراقي)، وسرُّ جمال سنابل شعرها وسَمار لونها هو امتزاج (حقول وجدة المغربية ببساتين الناصرية) في جنوب العراق، فهي مُلتقى النخيل والهيل والعنبر العراقي بزيتون ونعناع وليمون المغرب، واللغة المحلية على هذا الشكل تخلق

(١) يُنظَر: الصورة في التشكيل الشِّعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م: ٦٢.

(٢) يُنظَر: الصورة والبناء الشِّعري: دكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف في مصر، د. ط.، ت: ٣٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

مستوى من الأداء يقوم على الرمز إلى التراث المحلِّي وما يترتب عليه من دلالات، وقد تكرر هذا اللون من الأَداء بصورة مشابهة في قوله[1]: (من تفعيلة الكامل)

-: يا ريحُ! احفظيني من عصا موسى.

لقد أَبْدَلْتُ (يَشْماغي) بقُبَّعَةٍ،

وحَوَّلْتُ النخيلَ جميعَه للأطلسيِّ،

ولستُ أعرفُ صاحبَ الزنجِ.

تعبِّر مفردة (يشماغ) التي ترمز إلى اللباس العراقي بخاصة والعربي بعامة عن الأَصالة العربية التي استبدلها الشَّاعر في ديار الغربة مُجبراً بـــ(قبعةٍ) في محاولة للتعبير عن التحوُّل والانسلاخ عن الأَصل إلى عالم آخر يرى نفسه دخيلاً عليه، لكنه يبيح لنفسهِ التأَقلم مع هذا الانسلاخ، علَّه يستطيع نقلَ نخيله (عراقه) إِلى الخليج الأَطلسي، فالأَلفاظ اليومية (يشماغي، قبعة، الخليج الأطلسي) تمتزج مع باقي المفردات لتشغل مجالاً واسعاً من هذه القصيدة مُشارِكةً ما يُحيط بها من مفردات فصيحة في خلق جوٍّ شعريٍّ دونَ أَن تؤثِّر على أَدبية النص الشِّعري، أَو تحطَّ من شعريته، بل على النقيض من ذلك؛ لأَنَّ استعمال هذا التراث الشعبي كما يرى الدكتور إِحسان عبَّاس "يصبغُ الشِّعر بلونٍ محلِّي إِقليمي خاص، يصعب أَن يتخطَّى حدود الإِقليم الواحد... وهذا مدخل ضروري لربط حبل التواصل والتفاهم بين أَلوان التراث الشعبي في الأَقطار العربية، في الوقت الذي يعبر فيه هذا التراث عن المعالم التي تميَّز شخصية كل قطر على حدة"[2]، ولا

(١) جرح ومنفى: ٥٦- ٥٧.

(٢) اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، د. ط، ١٩٧٨م: ١٥٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عجبَ أَن "يتأثَّرَ الأَديبُ بالتُّراثِ الشَّعبيِّ تأثُّراً عَفْوياً إِذا كان هذا التُّراثُ يُمثِّل مُكوِّناً من مكوناتِ ثقافتهِ فيظهرُ أَثرُها في إِبداعه"(١)؛ ويُخيَّل للباحث أن مفردة (يشماغي) في الأَبيات المذكورة تستمدُّ قوَّتها وتأثيرها العاطفي في المتلقي من تاريخها الشعبي المتأَصل في الحياة اليومية للمجتمع العراقي خلافاً لبعض الأَلفاظ المولَّدة التي ترد في قصائد أُخرى ومن ذلك كلمة (أَفلام) التي وردت في قوله(٢): (من البسيط)

تجَّارُ شــرٍّ، يَغــرُّون الهُداة بما تُقامُ، مــن بينهمْ للديــن، أَفلامُ

فاللفظ (أَفلام) يفتقر إلى تلك الخصّيصة المهمة؛ لأَنَّه لفظٌ مُعرب لا تربطه مع الشَّاعر ومتلقي النص أَية وشائج تاريخية أَو شعبية تسهم في خلق علاقة شعورية؛ لِذا بدا اللفظ غير مؤثِّرٍ عاطفياً، الأَمر الذي أفقد البيت الكثير من شعريته، وربَّما كان السبب هو إِيراد الشَّاعر للفظ في سياقٍ غير ملائم فللسياق دورٌ مهم بل رئيس في اكتساب اللفظ تأثيره في النص والمتلقي، وهو ما تؤَكِّده الدراسات البنيوية القائلة بفكرة اكتساب الكلمات شعريتها من السياق الذي يوردها الشَّاعر عليه دونما الحديث عن كلمة شعرية وأخرى غير شعرية(٣)، وإِذا ما افتقدت الأَلفاظ الوضع المناسب فإنها قد تتسبب بالهبوط بلغة النصوص أحياناً.

ثانياً: لغة أجنبية

علاوةً على ما للبيئة الأجنبية الكندية من تأثير في معجم الياسري فإِنَّ الزج بالكلمات الأجنبية دونما تعريب قد شكَّلَ امتداداً طبيعياً للنسق الحداثي الذي ظهرت ملامحه في الشِّعر العراقي في الستِّينيَّات، فقد "برزت المرحلةُ الشِّعريَّة للقصيدة

(١) لغة النقد الأَدبي الحديث، د. فتحي بوخالفة، عالم الكتب، إربد، ط١، ٢٠١٢م: ٢٠٣.
(٢) أَجراس البقاء: ٤٦.
(٣) يُنظَر: في الشِّعرية: ٣٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

السِّتِّينيَّة في العراق بوصفها مُفترقاً حداثياً يزيحُ عن المرحلةِ الرَّائدة- المُبادرةَ بالسَّير في رَكْبِ الحداثةِ الشِّعريَّة- فائضَ خطوطِها الأسلوبيَّة ويستبقي ما يلائمه منها لتأسيس منطلقاتٍ مُحكمة لقصيدةٍ أخرى"[١]، وهو توجُّه ناتجٌ عن تأثير الحركة الدادائية التي دعت إلى تحطيم اللغة، ورفضِ أَنماطها الشكلية، إذ وُجِدَت تلك المنطلقات الفكرية عند عدد من الشُّعراء العراقيين السِّتِّينيِّينَ الَّذين أَلح أَكثرهم على كل ما هو غريب وشاذ ومفاجئ ومختل؛ تجنباً الوقوعَ في أَسر المعهود والعادات[٢]، فقد أَصبح الطَّقس الشِّعري الحداثي برزخاً تتوحدُّ تحت ظلِّه الكائناتُ وتنحني في جلاله الفواصلِ والحدود بين الموجوداتِ، وتهوى فيه حصونُ التَّقليد وتتسع فيه أَيضاً آفاقُ المغامرةِ ونبذِ الأَصلِ والابتعاد عن محاكاة الأُنموذجِ حتَّى أَضحت الكتابةِ عند المحدثينَ تخطِّياً وتجاوزاً ونبذاً دائماً للعادة[٣]؛ الأَمر الذي أَدَّى بالضرورة إلى ظهور نسق اتَّسم بالإِغراب، فقد ظهر الشَّاعر في أَكثر من قصيدة يتقصَّد إِضفاءَ لونٍ من الغرابة، أَو ما يمكن وصفه بالانزياح المعجمي على لغة بعض قصائده، التي تبرز فيها أَحياناً ظاهرة الازدواج اللغوي[٤] كالذي يظهر في قصيدة (وقفةٌ أخيرة) ومنها[٥]: (من تفعيلة الرمل)

-: أَنا وحدي - إِذنْ-

(١) البنى الأسلوبية في الشِّعر العراقي المُعاصر (مرحلة الستينيات): الدكتورة أنسام محمد راشد، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م: ٧.

(٢) يُنظَر: الإغراب في الشِّعر العراقي المعاصر (جيل الستينيات) ، الدكتورة زينب هادي حسن اللجماوي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١١م: ١٣٣- ١٣٤.

(٣) يُنظَر: النص المفتوح في النقد العربي الحديث: ٢٣٧.

(٤) تنشأ ظاهرة الازدواج اللغوي من وجود لغتين مختلفتين في النص. يُنظَر: ظاهرة الازدواج اللغوي وأَثرها في النسيج الاجتماعي، د. نعمة دهش فرحان الطائي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلَّد: ٧، ع ٣، لسنة ٢٠١٢م: ٤.

(٥) جرح ومنفى: ١٠٨-١٠٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

نافخٌ جمر "مَن؟"

نافخٌ جمر "كيفْ؟"

مُوقَدٌ في الرمادْ.

دافعٌ صخرتي.

رافعٌ رايتـي.

خارجٌ في البلادْ.

-4-

s- IT IS ME -

وتَخَطَّى بالعصا والقُبَّعَهْ.

(مسدسٌ وصكْ)

أ- كنتُ وحديَ إلاَّ من الحبِّ،

كانَ دليلي،

وكانتْ ضلوعيْ رفاقيْ،

وأبياتُ شعريْ بنادقَ مَحْشوَّةً بالصراعِ العميقِ

وصحتُ:

مكانَـك.

قـف.

إبتعدْ.

إنَّها نخلتي.

ب، ج، د:

" WELCOME"

أ- أيُّها الداخلونْ!

رايتي لامْ ألِفْ.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

s- "KILL HIM"

ب، ج، د:

"YES"

إِنَّ تعمُّد الشَّاعر الإِغرابَ الفني بوساطة اللغة يبدو واضحاً وجلياً في اللعب على توظيف الرموز والأقواس والزج بالكلمات الانجليزية التي ساعد على ظهورها في هذا النص تأثر الشَّاعر بالبيئة الكندية وإتقانه لغتها الإِنجليزية.

إِنَّ بروز هذا النوع من الأَلفاظ في عددٍ من النصوص يجعل لغة القصيدة تتخذ مستوىً آخرَ من الأَداء، فانزياح المفردات بشكلٍ يغاير الطريقـــة الموروثة يبدو إِعلاناً عن "انتصار الأُسلوبِ على اللغةِ، بل هو تحقُّق للحريَّة التي تقتضيها الواقعةُ الغريبةُ التي ينافي تجلِّيها أَية لغةٍ جاهزةٍ، بل هي واقعةٌ مُبتَدعةٌ ينبغي أَن يكونَ تمظهرها اللغويُّ مُبتَدعاً"[١] مثلما هو الحال في قول الياسري[٢]:

قال الجندي الأمريكي لنفسه، حين استيقظ من

غيبوبته، وصحا فيه ضميرُ الإنسانْ:

"Shame full to be American"[٣]

سألَ "بريمر":

" يا مونيكا!

كم ساقطةً أخرى تحتاجينْ؟

كم قوَّاداً آخرَ تحتاجينْ؟

---

(١) إِغواء التأويل واستدراج النص الشِّعري بالتحليل النحوي، د. سعد كمُّوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م: ٦١.

(٢) رغم الثلج والرماد: ٨٤.

(٣) ترجمة العبارة: من المؤسف أن أكون أمريكيا.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

كم جاسوساً عربيّاً؟ كم دولار؟"

يشكّل الإتيان بعبارة (Shame full to be American) انزياحاً معجمياً جريئاً في جسد القصيدة قد تسوُّغه مهارة الشَّاعر ومقدرته على زجِّ الجملة بلغتها الأَصلية دونما تعريب متوسِّلاً بموضوع القصيدة، والحفاظ على القافية التي لا تحفل بها القصيدة الحرَّة عادةً وسيلةً في الحفاظ على شعرية النص الذي يبدو أَنَّه لم يتأثر كثيراً بزج هذه الجملة التي منحت القصيدة بُعداً واسعاً وفضاءً رحباً اجتمعت فيه أَكثر من لغة.

ويثير الزجُّ بعددٍ من العبارات الإنجليزية في قصائد الياسري تأثيراً عاطفياً مُضافاً إلى الوظيفة الإغرابية التي يؤدِّيها هذا النوع من الأَلفاظ، كقوله في قصيدة مداخل القفص[1]: (من تفعيلة المتقارب)

<u>وقلنا</u>:

نَفرُّ إلى آخرِ الأفْقِ.
حيثُ الجليدُ يُماسكُ شمْعَ الجناح،
وحيثُ الحديدُ يَشدّ خيوطَ الغريبْ.
وطرْنَا بعيداً
بعيداً
بعيداً.
دَخلْنَا المضيقَ لجوءاً،
خلافَ مجـاري الطبيعةِ.
...
منْ يشتري الغرباءْ؟

---

(١) جرح ومنفى: ١٠١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

-:" GO BACK HOME!"

بَكْينا.

ولمَّا بكينا،

وجدتُ الفراغَ بداخلنا والمساءْ.

تدور فكرة القصيدة بشكل مجمل على الوصف الحزين لحالة خروج الشَّاعر من أَرض الوطن، والبحث عن مأوىً آخر في بلاد الغرب، لتظهر عبارة GO (BACK HOME)[1] بشكلٍ يفاجئ ويداعب مشاعر المتلقي وأَحاسيسه؛ لما فيها من تعبيرٍ صريحٍ، وواقعي عن الصعوبات التي تواجه اللاجئين في ديار الغربة؛ إِذ تنقل العبارة بلغتها الأصلية – بلا شك – كمًّا من التأثير العاطفي الذي قد لا يصل إلى المتلقِّي بصورته الحقيقية إِذا ما تُرجِمَ إلى لغة أُخرى، ولنا أَن نتخيَّل كمَّ التوهُّج الشِّعري الذي كان سيختفي فيما لو كانت العبارة (GO BACK HOME) قد ذُكِرت باللغة العربية.

وربَّما عمد الشَّاعر إِلى الإِتيان بالأَلفاظ الإنجليزية في عتبة العنوان بوصفها علامة بصرية لا تخلو من الإِغراب الفنِّي الذي من شأْنه أَن يمنح العنوان توهُّجاً وانزياحاً لم تألْفه القصيدة العربية من قبل، كما هو الحال في قصيدة (مقهى لاشوب) التي أَورد فيها الياسري عنوان القصيدة بالشكل الآتي[2]: (من تفعيلة الرمل)

مقهى لا شوب

Café La Chope

كنتُ في تمّوزَ في" البيضاءِ" أَمشي

... إِلخ القصيدة.

---

(١) ترجمة العبارة: عُد إلى وطنك.

(٢) أَشرعة بلا مرفأ: ٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تبرز عبارة (Café La Chope) في عتبة العنوان مدعومةً بالنبر البصري[١] بوصفها لوناً من ألوان الإغراب الفني في لغة القصيدة؛ وهو إجراءٌ من شأنه أَن يُكسِب العنوان بُعداً سيميائياً أوسع أُفقاً ويوليه اهتماماً أكبر، فذكر الشاعر العنوانَ بهذه الصورة يبدو تعبيراً عن عدم الانتماء إلى هذه المكان الذي شكَّل في هذه القصيدة بؤرةً للأحداث التي تم سردُها من قبل الشاعر في الأسطر الشعرية اللاحقة[٢].

الأداء بلغة بسيطة

يُحوِّل الشَّاعر في هذا اللون من الأَداء "القيمةَ الانفعاليَّةَ إلى قيمةٍ تعبيريَّة بسيطة لا يغلغلها غموضٌ، فلا لفظ موروث يندر استعماله نتوقف عنده، ولا مجازٌ مُموَّهٌ يُنفِر المخيلةَ فيستفزَّها للتَّدبُّر"[٣]، لأَنَّها لغةٌ يعبر فيها المبدع عن مشاعره وعواطفه بصورتها المطبوعة في وجدانه دون أيَّة إضافةٍ؛ لتكون واضحة ومفهومة خالية من أَي عنصرٍ من عناصر الغموض[٤] الذي قد تتسبب به سلطة التراث المطبوعة في مُخيلته أو الواقع الذي عليه مُداراته، فالشَّاعر في هذا النوع من اللغة يبدو مستسلماً لانفعاله الوجداني وما تمليه عليه اللحظة الشِّعرية وبذا

(١) النبر البصري هو عملية الضغط طباعياً على مقطع معين من الكلمة حتى يبدو بارزاً أكثر من غيره، إذ يشكل ذلك علامةً بصريةً من شانها أن تُبهر المتلقي وتفاجئه. يُنظَر: العلامة البصرية في الشِّعر العراقي المعاصر، مثنى محمد عبد الحسين الحسيني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٥م :٥٠.

(٢) ينظر: أَشرعة بلا مرفأ: ١١- ١٤.

(٣) رماد الشِّعر: ٣٠٠.

(٤) يُنظَر: لغة الشِّعر في ديوان الأخطل الصغير، علي عز الدين مطر الخطيب، ، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠م: ٧٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يكون الشِّعر أَميراً عليه بدلاً من كونه أميراً يتوافر على الشعر[١]، وهو ما يظهر في قوله[٢]:

طلعت ليلى ما أحلاها! سكرى ببهاء مُحيَّاها

يتغنَّى الطَّيرُ بطلعتها ويضوعُ الوردُ بريّاها

لو كانَ الصَّخرُ له شفةٌ لسعَى هيمانَ وحيَّاها

سيماءُ الظَّبي بلفتتها وتلوِّي الغصنِ بممشاها

وديباجي الشِّعر على وجهٍ عن ضوءِ سَراجٍ أغناها

تكشف اللحظة الشِّعرية التي كُتبَت فيها القصيدة عن السِّر القابع خلف سهولة لغتها التي تجاوزت حدود تخيُّر الأَلفاظ والتراكيب والصور السهلة إِلى تخيُّر وزن المتدارك (الخبب) الذي يتَّسم بالسهولة المفرطة، فالشَّاعر لم يكن حُرَّاً في تخيَّر الوزن، وإِنَّما هو حصيلة اختيار اللحظة الشِّعرية التي لم تكن سوى رغبة عابرة دعت الياسري إِلى معارضةِ قصيدةٍ على الوزن نفسه لأُستاذه الشَّاعر (زهير غازي زاهد)[٣] الذي كان قد كتب قصيدةً على الوزن ذاته مطلعها[٤]:

---

(١) يُنظَر: رماد الشِّعر: ٣٠٠- ٣٠١.

(٢) أرق النجم: ٦٣-٦٤.

(٣) زهير غازي محسن زاهد المياحي الربيعي. كاتبٌ وأَديب، ومحقق وشاعر، ولد في النجف الأشرف حصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية من جامعة بغداد في العام (١٩٦٧م) ثم الدكتوراه من جامعة القاهرة في العام (١٩٧٦) عمل مدرساً للغة العربية في النجف ثم تنقل ما بين جامعات عدة ما بين البصرة والكوفة، عضو في اتحاد الأَدباء، نشر بحوثاً ودراسات كثيرة وله دواوين شعرية عدة منها (شرر اللهيب) و (وظمأ البحر) و (يوسف والرؤيا) و (الرحيل عبر وديان الصمت) وغيرها. معجم الأَدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م: ٤٣١.

(٤) يُنظَر: أرق النجم: ٦٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ما أحـلاها تمشـــــي وجَلاً تهفـو غنـــجـاً ما أحـلاها!

وربما كانت اللحظة الشِّعرية موقفاً انفعالياً تجاه حادث اجتماعي أَو سياسي يتعرَّض له الشَّاعر فتذهب به الرغبة إلى وصفه بلغةٍ تقريرية أَو تهكمية ينتصر فيها الموقف الانفعالي على اللغة وهو ما يظهر في قوله[1]: (من الوافر)

سياســـيونَ في بغـــداد قالـــوا فقلـت: من المزابلِ في الزقاقِ

حميـــــرٌ لا لمنفـــــعةٍ ولـــــكن لإزعـــاجِ المـــواطنِ بالنهـــاقِ

...

لقـد بـاعوا العـراقَ وهـانَ حتَّـى لأَخجـلُ أن أقـولَ: أَنـا عراقـي

إِنَّ السهولة المفرطة في الأَبيات المذكورة ناجمة بالدرجة الأولى عن موضوع القصيدة الخاص بموقفٍ خاص تعرَّض له الشَّاعر بعد عودته إلى العراق، فالشَّاعر يبدو خاضعاً لانفعالاته الشخصية واللحظة الشِّعرية دون تروٍ في بناء لغته القائمة على السخرية والتهكم لتوقعه هذه السهولة في عددٍ من الهِنَات النحوية ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها[2]:

أَرى السمَّينِ مُختلفينِ شكلاً ومتفقينِ في نفس المذاقِ

فتقديم التوكيد المعنوي (نفس) على مؤكَّده (المذاق) ذنبٌ نحوي تقترفه اللغة البسيطة بفعل اللحظة الشِّعرية التي تبيح للشاعر تجاوز الحواجز النحوية في مواضع محدودة جداً.

وتبدو اللغة البسيطة في القصيدة الحرة مُستساغةً بشكلٍ أَكبر منها إِلى القصيدة التقليدية التي لم تأْلف أَبياتها البساطة اللغوية التي تأْلفها الأسطر الشِّعرية

(١) رغم الثلج والرماد: ٥٣-٥٥.

(٢) نفسه: ٥٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي تستوعب في أَحيان كثيرة تراكيب بسيطة جداً تجعل الأَداء الشِّعري في أَبسط صوره، ومن ذلك ما وردَ في قصيدة الليلة الأولى:[1]

وقفتُ مُحدِّقاً كالطفلِ في المرآهْ

شقيّاً مثقلاً مُنْهَكْ.

أُفتِّش في خراب العمرِ عن شفتي،

...

دفعتُ الليل عن عينيَّ مبتسماً

بلا دمعٍ بلا آهاتْ.

ـ: صباح الخيرْ

ـ: صباح النور يا أُستاذ

فالأَلفاظ (صباح الخير، صباح النور، يا أُستاذ) لم تتخلَّص من البساطة المفرطة التي تشكلها معنىً ومبنىً؛ لذا فقد بدا النص في آخر القصيدة وكأَنه يتَّخذُ طابعاً نثرياً يبدو أَكثر مقبوليةً في القصيدة الحرَّة.

وبذا تتَّضح رغبةُ الشَّاعر في الإِفادة من كل ما أُتيح له من مصادر تراثية وحديثة في صناعة لغة قصائده، فهو كما ظهر في هذا المبحث لا يميل إِلى الثبات على مستوىً واحدٍ من الأَداء، وهذه المستويات من الأَداء إِنَّما هي حصيلة التجربة الشِّعرية المتنوعة الأحداث التي ظهر عليها الشَّاعر في أَكثر قصائده، فالمُطَّلع على شعر الياسري يكاد يجد في كل قصيدةٍ من قصائده شاعراً مُختلفاً؛ فهو طوراً يبدو كالجواهري في فخره وجزالة لغته، وتارةً يبدو كالسيَّاب في تواضعه وبساطة أَلفاظه.

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ١٠٢– ١٠٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الفصل الثاني

المستوى التصويري

تعدُّ محاولة إِيجاد تحديدٍ نهائي للصورة ضرباً من المحال؛ لارتباطها بالإِبداع الشِّعري الذي فشلت المساعي في محاولة تقنينه وتحديده؛ فالإِبداع الشِّعري يخضع لطبيعة متغيرة تنتمي إِلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإِبداعية التي يُعبَّر عنها بالموهبة(١)، ولأَنَّ نطاق الصورة قد يتَّسع فيشمل أَجزاءَ العمل الأَدبي كله سواءٌ أَكان قصةً أو مسرحيةً أو قصيدةً، والصُّورةُ تُطلقُ أيضاً على جزئيات العمل الأَدبي التي تؤلف وحدته(٢) فهي تمثل الشكل الفني لحالة نظم الشاعر للأَلفاظ في سياقٍ بياني يعتمد فيه طاقات اللغة وإِمكاناتها مُجتمعةً من دلالةٍ وتركيب، وحقيقةٍ ومجاز، وترادف وتضادٍّ، ومقابلةٍ وتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنية(٣)، وإِذا كان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) قد أشار إِلى أَهمية الجانب التصويري بوصفه للشعر جنساً من التصوير(٤)؛ فإِنَّهَ في الحقيقة لم يفصِّل القول في معنى الصورة، على الرُغم ممَّا في تعريفه للشعر من إِشارة واضحة إلى أَنَّها عنصرٌ جوهري دائمٌ وثابت، فالشِّعر قائم على الصورة منذ وجوده إِلى اليوم ولكن ثمَّة اختلاف في استعمال الصورة بين شاعرٍ وآخر مثلما هناك اختلاف في الشِّعر الحديث عن الشِّعر القديم في طريقة استعماله للصور(٥)؛ لذا استمرَّت عملية البحث في الجانب

---

(١) يُنظَر: الصورة الشِّعرية في النقد الأَدبي الحديث: ١٩.

(٢) يُنظَر: النقد الأَدبي الحديث: ٤١٦.

(٣) يُنظَر: الصورة الشِّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ١٠.

(٤) يُنظَر: كتاب الحيوان: ٦٧/٣.

(٥) يُنظَر: فن الشِّعر: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت: ٢٣٠

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التصويري في العصر الحديث؛ حتَّى "تبوَّأت الصُّورة مكانةً مُهمةً في مناهج النَّقد المُختلفة ووضعها النُّقاد في مقدمةِ وسائلهم لدراسة جوهر الشِّعر وما يتعلَّق به من مؤثِّرات"(١)، فهي تمثِّل روح الشِّعر؛ لأَنَّها تمثل أَشكال المجاز مُجتمعةً(٢).

وإِذا ما أَجهدنا النفس في البحث عن تعريف يحدُّ معنى الصورة، فإِنَّ معنى الصورة الشِّعريَّة قد لا يختلف كثيراً عن المعنى البصريِّ السَّائد للصُّورة التي يرسمها الرَّسام، سوى أَنَّ الشَّاعر يرسم صورَه الشِّعريَّة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والأَلوان مع التفريق بين صفة الإِطلاق التي تتمتع بها الصورة الشِّعرية المرسومة بالكلمات، والصفة التجسيدية المحددة التي تطرحها الصورة المرسومة بالأَشكال والأَلوان(٣)؛ فالصورة المرسومة بالكلمات المشحونة بإحساس وعاطفة الشاعر تتخذ أَشكالاً وسُبلاً مختلفة تتأتى عبر وسائل ومرجعيات ثقافية متعدِّدة ستحاول هذه الدراسة الوقوف عندها في تجربة الياسري في كلا مبحثَي هذا الفصل.

---

(١) الصورة الشِّعرية في النقد الأَدبي الحديث: ٧.

(٢) يُنظَر: فن الشِّعر: ٢٣٨.

(٣) يُنظَر: الشِّعرية البصرية، مجموعة أبحاث لـــ (صلاح صالح- ناجع جغام- حسان عطوان- عبدا الرسول سلمان- عنايت عطَّار- مجدي عبد الحافظ- رمضان بسطاويسي) ، تحرير وإعداد د. يوسف عيدابي: دائرة الثقافة والإعلام، الشأَرقة، ط١، ١٩٩٧م: ١٧- ١٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحث الأَول

أَدوات تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة

تتعدَّدُ وسائل التصوير عند الشاعر بحسب مهارته الفنية إِلى جانب الرغبة الشعورية التي تذهب به أَحياناً إِلى الإِكثار من استعمال أَداة تصويرية على حساب أُخرى، وهو ما يظهر جلياً في تجربة الياسري الذي يظهر في أَكثر صوره الشِّعرية مُتأَثّراً بالجو الشِّعري العام الذي نشأَ فيه، وهو جوٌّ تميَّز بكثرة أَساليب التصوير واختلاف أَشكالها؛ بفعل ما خلَّفته الحداثة من آثار فنية، ونفسية، وفكرية في ذهن الشاعر العربي الحديث، فضلاً عن أشكال التصوير البيانية التقليدية السائدة في الشِّعر العربي قديماً، وهي أَشكالٌ تعمَّد في أَحيان كثيرة إِلى توظيفها بشكلٍ مغايرٍ وحديثٍ ينسجم ورغباته النفسية والفنية، ومن ذلك جَعْلِهِ الاستعارةَ أداةً تشخيصية، وإِفادته من التشبيه في خلق عددٍ من الصور الرمزية والقناعية وغير ذلك.

أولاً: الرَّمز

اقترن المفهوم اللغوي للرمز عند العرب قديماً بالإِشارة عبر الحواس بتحريك الشفتينِ بِكَلَامٍ غَيرِ مَفهُومٍ باللفظِ أو الإِشارة والإِيماء بالعينينِ والحاجبينِ والشفتينِ والفم[1]؛ وعلى الرُغم من انعدام ذكرهم لمصطلح (الرمز) بمفهومه السَّائد في الدرس النقدي الحديث الذي يمكن تلخيصه بـــ "الدلالة على ما وراءِ المَعنى الظَّاهريِّ مع اعتبارِ المَعنى الظَّاهريِّ مقصوداً أيضَاً"[2]، إِلَّا أَنَّ تحديد النقاد العرب الأوائل للمفهومِ الرَّمزي بمعناه الاصطلاحي السَّائد في عصرنا الرَّاهن لم يختلف كثيراً عن مفهومه اللغوي المقرون بالإِشارة عندهم، وقد تجلَّى ذلك في حديث

(١) يُنظَر: لسان العرب: مادة رمز.

(٢) يُنظَر: فن الشِّعر: ٢٣٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) عن ضرورة اشتمال اللفظ على معانٍ كثيرة بإيماءٍ إليها، أو لمحةٍ تدلُّ عليها، وتحديد ابن المقفع (ت١٤٢هـ) للبلاغة بأنَّها الإيجاز[١]، فالرمز على ذلك أشبه ما يكون بالإشارة التي تحيل متلقيها إلى معنىً سابق في ذهنه، حتى إنَّ الصورة نفسها "إذا تكرَّرت بشكلٍ ثابتٍ، كعرضٍ وتمثيلٍ في وقتٍ واحد، فإنَّها تُصبحُ رمزاً"[٢]، وتكمن الفائدة من الطاقة الرمزية بالنسبة للشعراء فيما يحققه الرمز من اقتصادٍ لغوي إلى جانب خلقه جوَّاً من الغموض والإيماء يتحقق بوساطته الإبداع الشِّعري، بوصف "الغموض واستبدال الموسيقى بالكلماتِ من أقوى مَصادر التَّأثيرِ في الشِّعر، وأخصبُ موادِّ البناءِ الشِّعريِّ"[٣] ويبدو الياسريِّ ممَّن يميلونَ إلى توظيف الأعلام التَّاريخيَّة التي تنسجم وحالاته الشعورية وتُحقِّق له اقتصاداً لغويَّاً في الوقت نفسه، ومن ذلك قوله[٤]: (من مخلَّع البسيط)

يـــا أَجْمَـــلَ الأغْنيـــاتِ طـــرَّا شِعْـــراً، وَصَـــوتاً شَجَـــا، وَلحْنـــا
يـــا وردتـــي إنْ زَهَـــتْ ربيعـــا وطـــائري إن شـــدا وغنَّـــى
يـــا جَـــرَسَ العُمْـــر كلَّـــما مُـــتُّ أيقـــضَ الحِـــسَّ بـــي ورنَّـــا
يـــا صَـــوْتَ ليـــلى بكـــلِّ عصـــرٍ ويـــا صَـــدَى قَيْســـِها المُعَنـــَّى

يُعدُّ شعر الغزل واحداً من أكثر أغراض الشِّعر التصاقاً بالتعبير الرمزي؛ ومردُّ ذلك إنَّما يعود إلى لغته التي غالباً ما تكون مصحوبةً بنزعة الانفعال

(١) يُنظَر: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم (دراسة في بنية النص ودلالاته الفنية): أ. د. حسن جبار شمسي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط١، ٢٠٠٨م: ١٥-١٦.
(٢) نظرية الأدب: ٢٥٧.
(٣) مفهوم الشِّعر في ضوء نظريات النقد: ٣٦.
(٤) في ظل حوَّاء: ٦١-٦٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الداخلي، فضلاً عن كونها تنهض بعبئه، وتجعل من التصوير البلاغي أَداةً تصلح لاستنطاق الدلالة الرمزية الكامنة من النص[١]، وقد كان للترميز من قبل أَثره الفني في شعر الغزل العذري الذي اتَّخذَ أَنساقَاً، وأَبعاداً إِيحائية، ومستوياتٍ ذات بواعث جمالية مختلفة[٢]، وهو ما يظهر مثيله في هذا النص الغزلي الذي اتَّخذت بدايته طابعَ الوصف بالاعتماد على العناصر الحسِّيَّة بذكر مفاتن الحبيبة طوراً، والعذوبة والتمثُّل بالطبيعة وأَشكالها طوراً آخر، وعلى صعيد بناء النَّص فإِنَّ اعتماد الأَساليب الإِنشائية يظل غالباً الوسيلة الأَقرب لأُسلوب الياسري وهو يحاور المرأَة، حيث يقوم جلُّ الأَبيات على نداء الحبيبة ووصف جمالها وحسنها، فهي أَغنيةٌ وزهرةٌ وجرسٌ لعمر الشاعر، على حين يشكِّل حضور العلمينِ (قيس وليلى) إِشارة رمزية تحظى بعلاقة تشبيهية تجمع الشاعر وحبيبته وهذه الثنائية التي ارتبط مدلولها بحالة عشقٍ عربيٍ لطالما أَلهَم العاشقين، فالياسري في هذا النص يتعمَّد – شأنه شأن أَكثر شعراء الحداثة – شحنَ عددٍ من الأسماء والأعلام بطاقاتٍ رمزية جديدة مُفيداً من اقتران هذه الأسماء بمراجع تاريخية أو أسطورية تستحضر المعاناة والآلام[٣]، فالياسري معروفٌ بميلهِ إِلى كتابة ما يُعرَف بـــ (قصيدة الشخصية)[٤] التي تدفع به في أحيان كثيرة إِلى الدخول في علاقات

---

(١) يُنظَر: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم: ٢١.

(٢) يُنظَر: أثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري (الأنساق– الأبعاد– المستويات) ، أسيل محمد ناصر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٦م: ٣٩–١٥٦.

(٣) حركة التجديد في الشِّعر العراقي الحديث: ٢٦٤.

(٤) قصيدة الشخصية: هي القصيدة التي تنتقي أدواتها من أجناس أدبية متعددة فهي تقوم على توظيف الشخصيات وهي تصريح وتأسيس نقدي للدكتور علي عباس علوان الذي وصفها بأنها تنتقي من القصة حكائيتها، ومن الملحمة اختفاءِ صوت (الأنا) ومن الرواية شيئاً من الحبكة والسرد، ومن الشِّعر الرومانسي شفافيته وبساطته ومن المسرحية تعدد المشاهد واختلاف الفصول في التقديم والتأخير. يُنظَر: قصيدة الشخصية في شعر عبد الإله الياسري، سامر فاضل عبد الكامل الأسدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد: ٢٦، ع ٧، لسنة ٢٠١٨م: ٥٩٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تشبيهية مع الرموز التاريخية والدينية التي تحظى بنسبة حضور لافتة في شعره، وهو ما يظهر في قصيدة (أَنا) التي تقوم شعريتها بعامة على عقد التشبيهات البليغة بين الذات الشاعرة وبين العنصر الرمزي أَو صفته ومنها[1]: (من الهزج)

أَنا المجروحْ.

أَنا المُدْمَى بقيدِ الصمتْ.

أَنا المشنوقُ حتّى الموتْ.

أَنا أَيّوبْ.

أَنا الحمَّالُ تاجَ الشوكْ،

أَنا المصلوبْ.

أَنا الجائعْ،

بلا شكوَى.

يطغى صوت (الأَنا) الشاكية على شكل القصيدة، ومضمونها معاً، بِدءاً من عتبة العنوان وصولاً إلى بدايات الأسطر الشِّعرية، إِلَّا أَنَّ حضور الرمز القرآني (أَيوب) من شأْنه أن يخفف من سطوة الأَنا للذات الشاعرة التي تكررت في معظم أَجزاء النَّص، بوصفه عنواناً تستقي منه هذه الذات صفة الصبر والتحمُّل، والشاعر يجعل من العنصر الرمزي في هذا الموضع عنصراً يتجاوز الوظيفة الإشارية القابعة خلف مدلوله بإِدخاله نفسه وإِيَّاه بعلاقة تشبيهية يجمعها وجه شبه واحد هو الصبر على الأَذى وتحمُّله، وتلك واحدةٌ من سمات الرمز الذي لا يتجلَّى عادةً بمعزلٍ عن وجود البنية التصويرية البيانية فكل رمز هو صورة في

(١) جذور الفجر: ٩٧-٩٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الأَصل وليست كل صورة هي رمز بالضرورة[١]، فهناك من يذهب إلى وصف الرمز بأَنَّه "مرحلةً أَكثر تطوُّراً للصورة الشِّعرية"[٢] التي لم تزل في تطوُّرٍ مُستمر.

ولم يقتصر الحضور الرمزي عند الياسري على شحن الشخصيات التاريخية والدينية بالطاقات التعبيرية الجديدة؛ إِذ حظي الرمز اللغوي المُستمد من الطبيعة بحضورٍ بارز في شعره؛ وبشيءٍ من التخصيص تُعدُّ النَّخلة واحدةً من الرموز اللغوية اللافتة التي عبَّر الشاعر بوساطتها عن الوفاء لوطنه والتعلُّق به في مواضع كثيرة، وليس هذا بالأمر الجديد في الشِّعر العراقي؛ فلطالما كانت النَّخلة رمزاً للعراق لكنها عند الياسري رمزٌ يفيد من توظيف أَجزائه جميعاً، (العثقِ، والسَّعف، والتَّمر، والجذع) وهو ما يظهر جلياً في قوله[٣]: (من تفعيلة الرمل)

كلّما قلتُ:

" سأُلقي تعبَ العِثقِ،
وأُلقي السعفة الخضراء، عن عنقيْ،
وجِذعاً.
أَتناسى النَّخلَ،
أَو أَبني بديلاً من سياجٍ أَو قفصْ؛
وأُسمِّي نخلةً هذا العمودْ."؛
جاءني النَّخلُ

---

(١) يُنظَر: شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع واللغة والمضمون) ، د. علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠١١م: ٢٩٥.

(٢) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٩م: ٤٦٣.

(٣) جُرح ومنفى: ٩ – ١٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

...

ثم حطت فوق شباكي عصافير الجليد:

" لا يواسيكَ بما أنت مصابٌ،

نهرُ (لورنسَ)،[١]

ولا السروُ[٢]

ولا سرب النوارس.

أَرجِعِ التّمرَ لنَخلِكْ".

بعد أَن بلغ شوق الشاعر إلى وطنه مبلغاً كبيراً وهو في كندا، كان من الطبيعي أَن تظهر في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي كُتبَت في المنفى مُنتَصف التسعينيَّات ألفاظٌ ترمز إِلى ازدياد هذا التعلُّق الذي من شأنه أَن يزداد كلَّما طالَ أَمد الفراق، وقد تجسَّد هذا التعلُّق والتَّشبُّث بالوطن بذكر الشاعر النَّخلة و الإِفادة من ذكر أَجزائها (العثق، والجذع، والسعفة الخضراء) وهي دوال لا تشير في هذا الموضع إلى مدلولاتها السطحية فقط، ولكن بما توحي به من معانٍ ترتبط بحنين الشاعر إِلى جذوره في وطنه العراق المعروف بكثرة نخيله، وهو ما ينبغي على المتلقي رصده ومعرفته إذ إِنَّ "فهم الرمز يتم عن طريق التقاط إيحاءاته"[٣]، التي تفرض هيمنتها على أبيات هذه القصيدة؛ ولا يفوتنَّ متلقِّي الأبيات التنبُّه إِلى إِنَّ الرموز المذكورة تدخل في علاقة تضادٍّ مع رموز لغوية أُخرى هي (نهر لورنس، والسرو، وسرب النوارس) وهي رموز طبيعية مُستوردة ترمز إِلى معانٍ نقيضة لما ذُكِر؛ لارتباطها بعالم آخر لا تنتمي إِليه جذور الشاعر.

---

(١) لورنس: اسم لنهر في مقاطعة كيبك في كندا St.Lawrence.

(٢) السرو: شجر حَسن الهيئة قويم الساق، من فصيلة الصنوبريات.

(٣) عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م: ١٠٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ويمنح الشاعر عدداً من رموزه اللغوية الخاصَّة طابعاً حواريَّاً يسهم في خلق جوٍّ شعري درامي يرقى بالنَّص الشِّعري إلى القصصية ومن ذلك قوله في قصيدة (أَوراق السكِّين) (من تفعيلة الرمل)[1]:

قال عرّاف الطريقْ:

إجْتِنِبْ ذي العاصفهْ.

قال مجنون المدينهْ:

ولْتَكُنْ رايتيَ الأولى انتحارْ.

وليكنْ أوّلُ خطوي الإنفجارْ.

وليكنْ فيَّ الغضبْ

نهرَ زيتٍ أَو حطبْ.

ولْيَكُنْ طولَ مسافاتي الحريقْ.

...

قال طاووس الزمانْ:

ألســـكوتْ

قال عرَّاف الطريقْ:

ألســـكوتْ.

...

أَمسكَ العرَّافُ رأسَهْ.

قالَ للطاووسِ:

قد قلتُ- كما قلتَ - "السكوتْ".

---

(١) جُرح ومنفى: ٢٩-٣٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تستند أَبيات القصيدة بعامَّةٍ على الرمز الذي ارتسمت ملامحه عبر الشخصيات الثلاث التي تتحاور فيما بينها لتضفي على القصيدة طابعاً قصصياً ينبي عن تداخل أَجناسي (شعري – قصصي) فشخصية (مجنون المدينة) ترمز إِلى الذات الشاعرة التي تدفع بها مواقفها الثائرة على الواقع إِلى الانتحار، وهي ترفض باستمرار تنبُّؤات شخصية (عرَّاف الطريق) الذي يرمز إِلى المُنجِّم الذي يتنبَّأُ بالمُستقبل ناصحاً وخاضعاً لشخصية (طاووس الزمان) رمز السلطة الآمر بالسكوت دائماً، وإِذا كان كل من: (العرَّاف، وطاووس الزمان) رموزاً لغوية فيها من الدلالة ما يمكن رصده، فإِنَّ (مجنون المدينة) رمزٌ يكاد يرقى إِلى لونٍ تصويري أَكثر تطوراً هو القِناع لولا افتقاده شروطاً مهمةً من شروط قصيدة القناع سيأتي ذكرها سريعاً.

ثانياً: القناع

برزت قصيدة القناع بداية النصف لثاني من القرن العشرين بوصفها نتاجاً مُتطوُّراً للصورة الرمزية "إِذ إِنَّ أسلوب القناعِ يصبُّ في النهاية ضِمن التَّوظيف الرَّمزيِّ"(١) الذي تتحكم فيه العلاقة التي تربط الشاعر بالشخصيات الرمزية التي تكون في الرمز "إِشارةٌ عابرةٌ تهدفُ إِلى إِضاءةِ موقفٍ أَو جزءٍ ما من القصيدة وليس القصيدة كلها"(٢)، على حين تبدو الشخصية الرمزية في قصيدة القناع "هي رمزُ الشَّاعر المُتَّحد به (البطل هو الشاعر والشاعر هو البطل) وليس ثمَّة انفصال ولا وجود لأي منهما بمعزلٍ عن الآخر"(٣) وهو ما ظهر أَوَّل ما ظهر في النماذج

(١) قصيدة القناع في الشِّعر العربي المعاصر الشِّعراء الروَّاد، د. رعد أحمد الزبيدي، دار الينابيع، سوريا، دمشق، دار بغداد، العراق، بغداد، ، ط٢، ٢٠١٥م: ٢١.

(٢) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشِّعر العراقي المعاصر): ١٠٧.

(٣) نفسه: ١٠٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الشِّعرية للشاعر العراقي عبد الوهاب البيَّاتيِّ الذي يعدُّ "من أَوائلِ الَّذين تحدَّثوا عن هذه الظاهرةِ بعد استخدامها في أَعمالهِ الشِّعريَّة"(١).

لقد احتاجَ الشِّعراء توظيفَ هذا النوع من التَّصوير في إِطار بحثهم عمَّا يخفف من السمات الذاتية والغنائية، والسعي نحو خلق قصائد ذات منحىً **دراميٍّ**، ساعينَ بذلك إلى نقل القصيدة من إِيقاعها الذاتيِّ الغنائيِّ البسيط إلى إِيقاعٍ يتَّسم بالدراما(٢) فالقناعُ نمطٌ تصويريٌّ يُعبِّر "عن التَّضايق من التَّاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة)، أَو هو محاولةٌ لخلق موقــفٍ دراميٍّ، بعيداً عن التحدُّث بضمير المتكلم"(٣) الذي قد يتسبَّب حضوره المُتكرِّر في النَّصِّ بخلق رتابةٍ قد تضفي بدورها إلى نوعٍ من الملل والسَّأَم على الرُغم من أَنَّ رقَّة الحاجز بين القناع والأَصل تجعلُ الموقفَ الدراميَّ في أبسط حالاته أَحياناً(٤)، ففي قصيدة (مقتل زرياب) يستمر وجود الرمز (زرياب) من عتبة العنوان حتى نهايتها ليلبي رغبة الذات الشاعرة الراغبة بتسفيه حالة إبعاد المُبدعينَ عن أَوطانهم وتكميم أَفواههم(٥):(من تفعيلة الرجز)

مازالَ زِرْيابُ المُغَنِّي واقفاً.

وعودُه في يدهِ.

دَوْزَنَـهُ،

---

(١) المفارقة والقناع في الشِّعر العربي المعاصر، مروة محمود الشرقاوي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ٢٠١٥م: ١٣٩.

(٢) يُنظَر: قصيدة القناع، د. دلال عنبتاوي، مقال، صحيفة الدستور الأردنية، الأحد ٣١ كانون الأول ٢٠١٧م. يُنظَر الرابط:https://www.addustour.com

(٣) اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر: ١٥٥.

(٤) يُنظَر: نفسه: ١٥٥.

(٥) جُرح ومنفى: ٦٥-٦٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يرتقبُ الحريقْ.

ليبــدأ الغناءْ.

.....[1]

تأَجَّـلَ الغناءْ.

وانصرَفَ الجميعْ:

كلُّ المُغَنِّينَ، وكلُّ عازفي المدينهْ.

وأَغلقوا التابوتْ.

وظلَّ زريابُ المغنِّي، وحدَهُ،

مُرتقباً، وواقفاً.

وأُطْلِقَ الرصـــاصْ

فانْتابَهُ حزنٌ عراقيٌّ. بكَى.

وقالَ:

لا...

زريابُ! لا...

لا تنطفئْ.

أَضِئْ. أَضِئْ.

وَدَوْزَنا،

ودَنْـدَنا،

وصاحَ:

يا حَريـــــقْ.

فاستيقظَ الديكُ، وصاحْ:

---

(١) الحذف موجود في القصيدة في الأصل.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَيَّتُها القبورْ!

زريابُ في الطريقْ.

زريابُ والصباحْ

ترتكزُ القصيدة على خلق جوٍّ درامي سردي قائم على اختباء الشاعر خلف الدال(زرياب)[١] الرمز التاريخي الذي تجمعه بالشاعر دلالة الإبداع الذي يلقى حضوره في نصِّ الياسري بوصفه إشارة سلامٍ خفية تنسجمُ ورغبته في إحياء روح الأمل والسلام الذي تخلقه الموسيقى في بلادٍ أنهكتها الحرب، بيد أنَّ زرياب (الشاعر) لا يجدُ مكاناً لنفسه؛ لغَلَبَة صوت الرصاص على صوت عوده المُغنِّي، فيظل وحيداً، فالشاعر بإجرائه التصويري هذا يضفي على نصه الشِّعري لوناً من الإيحاء بشكلٍ درامي يهدف إلى تصوير سوء حال البلاد التي غادرها المبدعونَ، وهو إيحاء يجعلُ الرمزَ أكثر دلالةً وقوة؛ لأنَّ الصوَّرة كلَّما حملت بين طيَّاتها بعداً إيحائياً وتفتح فيها أكثر من وجه وبُعد ازداد فيها عنصر الترميز قوةً وتأثيراً[٢] وهو ما يظهر بشكلٍ جلي في قصيدة (منفى سيزيف)[٣]: (من تفعيلة الرجز)

وفجأةً تَخضَّبتْ ملابسي البيضاءُ بالنزيفْ،

وصكَّ مسمعي نداءْ:

سيزيفُ! يا سيزيفْ!

---

(١) زرياب: هو "علي بن نافع، أبو الحسن، الملقب بزرياب، مولى المهدي العباسي: نابغة الموسيقى في زمنه، ... كان حسن الصوت. وهو الذي جعل العود في خمسة أوتار". الأعلام، خيرالدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت ١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م: ٢٨/٥.

(٢) يُنظَر: الصورة الشِّعرية في النقد العربي الحديث: ٣٩.

(٣) أشرعة بلا مرفأ: ٩٣-٩٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَنا الإلهْ.

أَفعل ما أشاءْ،

بالأَرض والسماءْ.

أَجيءُ بالإنسانْ.

وأُهلك الإنسانْ.

أُقرِّرُ العقاب والثوابْ.

حكمي عليكَ اليومْ:

أَنْ تحمل الأَثـقالْ.

لقمَّة الجبال في "تُـبْقالْ".

يُسهم الرمز الأسطوري القائم "على التكثيف والاندماج، وصهر الأَفكار المتماثلة، ومزج المعاني المتشابهة"(١) ما بين المُبدع والأُسطورة بخلق صورة شعرية تبدو أَكثر تطوَّراً؛ فهو يمنح القصيدة طابعاً قصصياً، مثَّلت هذه الأَبيات جزءاً منه، فالشاعر يتَّخذُ من الرمز الأُسطوري (سيزيف)(٢) أَداةً وقناعاً تسهم في خلق محاورة تخييلية جريئة مع الرب أَسهمت بدورها في خلق جوٍّ شعري قائم على خلق جوٍّ أسطوري فالأسطورة – التي هي صنو الرمز– وسيلةٌ يميل إِليها الشِّعراء حين تذهب بهم الرغبة إلى "التعبير عن العذاب والآلام الَّتي يواجهُها

(١) الرمز الشِّعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، ودار الكندي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧٨م: ٢٧.

(٢) سيزيف: أسطورة إغريقية عُرفت بمكرها إذ تذكر الميثولوجيا الإغريقية أنه تمكن من خداع إله الموت (ثاناتوس) الأمر الذي أغضب (زيوس) كبير الآلهة ليعاقبه بعد ذلك بحمل الصخرة من أسفل الجبل إلى الأعلى حتى إذا وصلت الصخرة قمة الجبل تدحرجت إلى الوادي، فيعود مرة أخرى ليرفعها إلى القمة ثانية ليظل على حاله هذا إلى الأبد، ويصبح رمزاً للعذاب الأبدي. https://ar.m.wikipedia.org/wiki .

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الإنسان المعاصر"[١] إذ يحقق التصور الرمزي والأسطوري مجموعة من العلاقات التي تكشف عن وجود (فجوة : مسافة توتر)[٢] حادَّة تتحقق على التوالي ما بين الرمز والمُرمَّز له وما بين البُعد المعجمي للأسطورة والبعد الإشاري لها[٣] وهي – الفجوة: مسافة التوتر– تتحقق في هذا النص بوساطة العلاقة التشبيهية الضمنية ما بين رحلة الشاعر بين المدينتينِ اللتينِ تفصل بينهما سلسلة جبال توبقال، وبين الأُسطورة اليونانية سيزيف التي عُرفت بحملها الصخر إلى الجبل.

ثالثاً: التشخيص

يُعرَّف التشخيص (Personification) أَو التجسيد (Prosopopoeia) عموماً بأَنَّه "نسبةُ صفاتِ البشر إلى أَفكارٍ مُجرَّدةٍ أَو إِلى أَشياء لا تتَّصف بالحياة ... ومثاله أَيضاً مخاطبةُ الطَّبيعة كأَنَّها شخصٌ يسمعُ ويستجيبُ في الشِّعر والأَساطيرِ"[٤]، وتجدر الإشارة إِلى أَنَّ الدراسات الحديثة مؤخَّراً كانت قد شهدت خلطاً كبيراً ما بين مفهوم (التَّشخيص) من جهة، ومفهومي (التَّجسيد والتَّجسيم) من جهة أُخرى، ما بين مازج بين التشخيص والتجسيد، ومطابقٍ له مع التجسيم، وبين مازجٍ بين التجسيم والتجسيد، إِذ فسَّر أَكثر الباحثينَ هذه المفاهيم بحسب توظيف

(١) اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر: ١٦٧.

(٢) الفجوة: مسافة التوتر: مُصطلح اخترعه الناقد كمال أبو ديب، وهو يرى "إن ما يميِّز الشِّعر هو أنَّ هذه الفجوة تجد تجسَّدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيس لهذه البنية". في الشِّعرية: ٢١.

(٣) يُنظَر: نفسه: ٢٤

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأَدب: ١٠٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الشاعر[١] بيد أنَّ هذه المفاهيم جميعاً تجتمع تحت مدلولٍ واحد ترتسم ملامحه عبر الاستعارة المكنية بخاصة هو (الأَنسنة) التي يعمل الشاعر من خلالها على إِضفاء الحياة على الأَفكار وصورالطبيعة ليجعلها بذلك شريكاً يبادله عواطفه وأَشواقه، فنقل اللفظ في الاستعارة قائمٌ على درجة من درجات التقمُّص الوجداني الذي تمتدُّ فيه المشاعر إِلى الكائنات من حول الشاعر فيلتحم بها ويتأملها فتصبح كما لو كانت هي ذاته لتُلغى بذلك الثُّنائية التَّقليدية القائمةِ بين الذَّات والموضوع[٢].

ويأتي الوطن في مقدمة الأفكار المُجرَّدة التي نالها التشخيص والتجسيد في شعر الياسري بعد أَن ذابت فيه روحه عشقاً وشوقاً بفعل الغُربة، إِذ نقرأُ له في قصيدة (اغتياب المحبوب)[٣]:(من السريع)

يـا وطـنًا لمَّـا يـزل سـاجني رُغـم فِـراري مـن أذى قيـدهِ
لم أجـنِ غـيرَ القشـرِ مـن لُبِّـهِ ووخـزة الأشـواكِ مـن وردهِ
كُوفِئـتُ عـن حبِّـي لـه والجـوى بطعنـةٍ نجـلاءَ مِـن حِقْـده
...
قـد كفَّـني عـن وصـلهِ سـاخطاً ولم أكـفَّ القلـبَ عـن حمـدهِ

يمنح النداءُ مفهوم الوطن عدداً من الصفات الإنسانية عبر خطابٍ معبِّرٍ عن تعلُّق الشاعر به وشوقه إليه؛ بخلقه حواراً معه جعله فيه سجَّاناً يطعنُ ويحقدُ

(١) يُنظَر: الصورة الشِّعرية عند لبيد العامري في الإطار الموضوعي والبياني واللوحة والمشهد، قسمة مدحت القيسي، دار الأيام للنشر، عمَّان، الطبعة العربية، ٢٠١٥م: هامش الصفحة ١٦٧.

(٢) يُنظَر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٣) رُغم الثّلج والرماد: ٤٢–٤٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ويسخط، إنَّه عتاب وتعبير واضح وصريح عن كم الأذى الذي قاساه الشاعر جرَّاءَ هذا الحبِّ الذي تجلَّى بمواقفه الرافضة لتسلُّط الجبابرة على عرشه، ومقاومته لبطشهم وإيذائهم، والتشخيص الاستعاري مثلما يكشف النص يعالج ويترجم حالةً نفسية لها صلة باغتراب الشاعر عن وطنه، وهو ما تجلَّت آثاره في كثرة توجيهه الخطابات للوطن أَو ما ينوب عنه، إِذ تكرَّر الحال ذاته في حواره مع بغداد التي لطالما حاورها في قصائده ومن ذلك قوله[1]: (من البسيط)

لا لا وعينيـــكِ يا بغدادُ ما ضحكت صحراءُ عمري ولا مسَّ النَّدى شَجَري

بغدادُ يا ضحكة الأمطار في جدبٍ مُدِّي يديكِ على صحراء مُنكسرِ

إنَّـا حزينـانِ مـا غنّـت ربابتنـا إلَّا بحشـرجةٍ مـن ثغـرِ مُحتضـرِ

ولا زوارقـــنا عبَّـــت مُهـــللةً إلَّا وأفزعهـا طيـفٌ مـن الخـطَرِ

أدري وتـدرينَ، يـا بغـدادُ، كـم نغـمٍ حلـوٍ تلعـثَمَ بـين البـومِ والحجـرِ!

تزخر أبيات القصيدة بالاستعارات التي غالباً ما ترتسم عِبرها ملامح التشخيص والتجسيد بإِضفاء الشاعر صفات الإِنسان على مدينة بغداد وهو يناجيها مُرتجياً منها إِغاثته، فهو يقسم بعينيها، ويستعير لها الضحك لصحراء عمره كنايةً عن الجفاف الذي أَصابه جرَّاء فراقها، على حين ترسم الاستعارة طابعاً أَكثر تشخيصاً بإِضفاء الشاعر صفة الهلهلة والفزع على زوارق الغربة التي تذهب به بعيداً عن معشوقه الأَزلي بغداد التي يهبها اليدين كي تسعفانه، ويشركها معه في صفتي الحزن والدراية بما يحيط به وبها من أَحزانٍ وأَشواق.

ويسهم تشخيص عناصر الطبيعة في التعبير الرمزي غير المباشر عن مواقف الشاعر الشعورية تجاه ما يحيط به من مواقف، وإِخراج هذه العناصر من

(١) جذور الفجر: ٧٤-٧٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

مدلولاتها المعجمية الضَّيقة إلى دلالاتٍ وإِشارات رحبة تغني نصَّه الشِّعري تصويرياً ومن ذلك قوله في قصيدة (مرثاة النخل)[1]: (من البسيط)

نأَتْ وما برحتْ تبكي النَّخيل وإن نجتْ وآمنها عِشٌّ وأفياءُ

واحدودب النَّخلُ حتَّى كدتُ من فرحٍ أبكي إذا ما بدتْ في النَّخلِ عيطاءُ

لا لن أُصدّقَ لي عينًا وإن طلعتْ لي نخلةٌ بين جُرد النَّخلِ خَضراءُ

ترتسم ملامح التشخيص بِدءاً من عتبة العنوان، بوساطة إِسناد فكرة الرثاء إِلى النخل في محاولةٍ ورغبةٍ عميقة لدى الشاعر تحدو به إلى التعبير عن حال وطنه العراق وأَهله بعد أَن أَصاب الجفاف نهري دجلة والفرات؛ بسبب سوء العلاقات السياسية بين الحكومة العراقية ودولة تركيا وفشل الحكومات العراقية المُتعاقبة في بناء السدود وتأْمين المقدار الكافي من المياه من أَجل إِدامة الزراعة في العراق، وهي قصيدة ذات لغة سهلة وواضحة اكتسبت شعريتها بوساطة التشخيص الذي منحه الشاعر للنخلة بمنحها صفة البكاء، والاحديداب ليرسم الطابع التشخيصي صورة رمزية أَعانت الشاعر على وصف سوء حال النَّخلة المُعبِّر عن حال الفرد العراقي بوصفها دالاً دائم الارتباط بالعراق.

ويمثِّل التصوير عبر تشخيص عناصر الطبيعة وتجسيدها وسيلةً ناجعة بالنسبة للشاعر تساعده على الإيحاء والتخفِّي خلف الأَفكار والعناصر المُشخَّصة والمُجسَّدة، لدرجةٍ يدخل فيها حيز الترميز مع الصورة المُشخَّصة ليسهم بذلك في رسم صورةٍ قناعية يصعب تأويلها وهو ما يظهر في مجموعة قصائد (غُربة اللؤلؤ) بخاصة، ومنها قصيدة (الغيمة) وهي (من تفعيلة المتدارك)[2]:

---

(١) رُغم الثلج والرماد: ٣٥-٣٦.

(٢) جذور الفجر: ٢٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وقفتْ تتسوَّلُ في بابِ القحطِ الغيمهْ.
تتضرَّعُ، تقرأُ أَدعيةَ الغيثْ.
والقحطُ لها يقفلُ سمعَهْ.
لن تكسرَ فرحتَه دمعَهْ.
والقحطُ يهاجرْ.
وتظلُّ الغيمةُ واقفةً،
في البابِ المُوصدِ خجلَانهْ.

يواجه متلقِّي النصِّ صعوبةً كبيرة في فهم مقاصد الشاعر في هذه القصيدة التي ارتسمت ملامحها التصويرية عبر إِضفاء المدركات الحسِّيَّة على صور الطبيعة التي يمنحها الشاعر صفاتٍ إِدراكية إِنسانية خالصة تجلَّت بإِسناد صفات التسوُّل والتضرُّع والقراءة والوقوف والخجل إِلى الغيمة التي قد تكون في هذه القصيدة رمزاً للشخصية العراقية التي تنوب عنها الذات الشاعرة، أَمَّا صورة الطبيعة الأخرى التي يمثِّلها (القحط) فتظهر بهيأةِ إِنسانٍ يسمع ويفرح ويهاجر وهي – على الأكثر – رمزٌ للحاكم الظالم الذي لا بدَّ لوجوده من زوال بعد أن ستحلُّ الغيمة محلَّه، فصور التشخيص التي ارتسمت ملامحها عبر استعارة هذه المدركات لعناصر الطبيعة منحت القصيدة طابعاً رمزياً قائماً على الإيحاء والغموض وهو طابعٌ تفرضه الظروف التي كان الياسري يعيشها إِذ كُتبت هذه القصيدة في أَيام سود بالنسبة له؛ فقد كان وقتها مُساقاً للخدمة الإِلزامية في الجيش العراقي مُصنَّفاً من ضمن المُعارضينَ للسلطة؛ كونه لم ينتمِ للحزب الحاكم ليتعرض لمضايقاتٍ كادت تودي بحياته في تلك الحقبة كما يشير الياسري في ديوان (جذور الفجر) الذي ضمَّ هذه القصيدة[1].

(١) يُنظَر: جذور الفجر: ٩١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

رابعاً: التَّشبيه

يعدُّ التشبيه بأشكاله المُختلفة من الوسائل التصويرية التي لا غنى للشاعر عنها، فأكثر أنواع التصوير مُرتبط بالتشبيه بشكلٍ أو بآخر، والناس بعامتهم يميلون إلى عقد التشبيهات حتى في غير الشِّعر، والعرَب بخاصة كانت تميل بطبيعتها إلى التشبيه بحسب ما ذكره ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) الذي ذكرَ إنَّ العرب كانت قد "أَودعَتْ أشعارهَا من الأوصافِ والتَّشبيهاتِ والحِكَم ما أحاطت بِهِ معرفتُها، وأدركهُ عيانُها، ومرَّت بِهِ تجاربُها"[١]، وعلى الصَّعيد الفني يمنح التشبيه النَّص الشِّعري تلاحماً وترابطاً يجعله أكثر ديناميةً وحركة؛ كونه يستدعي وجود طرفينِ هما المشبه والمشبه به اللذينِ يشتركانِ في وجه ويفترقانِ في آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو بالعكس[٢]؛ وهو بحكم تكوينه القائم على إسناد صفات الغير إلى الغير يعدُّ "نوعاً مِن أنواعِ انحراف الدلالة"[٣]، ذلك أنَّ فعل التشبيهات ينعكس بالضَّرورة على متلقِّي النَّص الذي تذهب به عناصر التشبيه نحو مشاركة المبدع الربط بين تلك العناصر التي تتكون من خلالها الصورة كاملةً في ذهنه، على أنَّ الصور التشبيهية ليست على مستوىً واحدٍ من حيث الأداء فهي تتبع الغايات المُختلفة من وراء التشبيه؛ من هنا بدت التشبيهات التي يستعملها

---

(١) عيار الشِّعر، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (ت٣٢٢هـ) ، المحقق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، د. ت: ١٥.

(٢) مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (ت ٦٢٦هـ) ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م: ٣٣٢.

(٣) اللغة في الدرس البلاغي، أ.د. عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب، لندن، دار اليقظة الفكرية، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م: ١٠٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الياسري في خلق صوره الشِّعرية أَسيرةً للغرض الشِّعري فهي تتخذ عنده بُعدين مختلفينِ هما البُعد الواقعي الهادف إلى محاكاة الواقع الاجتماعي أو السياسي وحل مشكلاته، والبعد الذاتي المُعبِّر عن التجارب الشخصية والسَّاعي إلى وصفها.

أ- الوظيفة الواقعية

تبدو النزعة الواقعية في عددٍ من قصائد الياسري اتجاهاً نابعاً عن تأثره بالمذهب الكلاسيكي الحديث الذي أَدرك أَتباعه الوظيفة الاجتماعية للشعر حين عمدوا في تصويراتهم إِلى تجميع الصُّور وحشدها قصد الاعتدال والوضوح(١)؛ الأمر الذي يُحجِّم بالضرورة من عنصر التخييل ويتَّجه بالصورة اتجاهاً إِقناعياً، لتتحول الصورة بفعل الغرض الشِّعري إلى مُجرَّدِ "أداة من أدوات أداء المعنى، بتمثُّله له في صورة محسوسة وملموسة"(٢)، وهو ما يظهر في قول الياسري(٣): (من الرمل)

بينـــنا والقـــادة الغـــرِّ ســـياجُ لهـــم الـــنفط وللشـــعب العجـــاجُ
قـد أعـــادوا الخـــوفَ أضعافاً لنـا بعـــدما انهـــارَ لبانيـــهِ الرِّتـــاجُ
فشـــكوناهم لأمـريكـــا كمـــا شكـــت الجَـــزَّار للذِّئـــب نعـــاجُ
كلُّهـــم صـــاروا ديوكـــاً معـــنا ومـــع الدِّيـــك الحقيقـــيِّ دجـــاجُ

يتسبب موضوع القصيدة الذي يتَّخذ طابعاً جديَّاً يسعى لتحقيق هدف نفعي هو ذم السلطة بفقدان القصيدة جزءاً كبيراً من العنصر التخييلي، فالشاعر بتشبيهاته الواضحة والبسيطة هذه يسير على وفق نظرة المذهب الكلاسيكي الذي لا يولي

---

(١) يُنظَر: لغة الشِّعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية): ١١٧.

(٢) نظرية التلقِّي في تراثنا النقدي والبلاغي، د. شعبان عبد الحكيم محمد، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠١٠م: ٢٠٠.

(٣) رُغم الثلج والرَّماد: ٢٣- ٢٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَتباعه الصورة بعداً تخييلياً بقدر اهتمامهم بالغرض الشِّعري، فشعرية الأَبيات تقوم إجمالاً على عقد التشبيهات المختلفة وربطها ببعض حين يشبِّه الشاعر حال الشعب وهو يشكو ظُلامَته إلى أَمريكا بحال النعاج التي تشكو الذَّئب إلى الجزَّار، وحين يشبه حال قادة السلطة بأَنَّهم ديوك مع الشعب لكنهم يتحولونَ إلى صنفِ نعاج مع المُحتل، فالاعتماد على هذا النوع من التشبيهات البسيطة لا يخلق صورةً شعريةً تخييلية؛ فالتشبيه في هذه الحالة "من جهةِ أَمرٍ بَيِّنٍ لا يَحتاج إلى تأوُّل"[١] لأَنَّ الأَبيات تتَّكئُ على عنصري المُفارقة والسخرية أَكثر من اتِّكائها على العامل التخييلي، والحال ذاته ينطبق على قوله في رثاء الشهيد الصدر[٢] في قوله[٣]:

أنتَ الحُسينُ ولا شكٌّ يُراودني فيما أقولُ ولا لبسٌ وإبهامُ

وإنَّ زينبَ في المضمونِ آمنةٌ بذلاً وإنَّ عُبيد اللهِ صدَّامُ

يعتمد الشاعر في تصوير شجاعة وموقف مرثيه (الصدر) وأُخته الشهيدة (آمنة) اعتماداً كليَّاً على اللغة التقريرية عقد التشبيهات والمُقارنات بين الأعلام (الصدر– الحسين) (زينب – آمنة) (عُبيد الله – صدَّام) التي نالت الحظوة الكُبرى من الصورة الشِّعرية من البيتينِ اللذينِ أَصبحا بحشد التشبيهات هذا بؤرةً خِصبة

---

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الجرجاني (ت ٤٧١هـ) المحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م: ٦٩.

(٢) الشهيد محمد باقر الصدر: من سلالة الإمام موسى بن جعفر (عليه السلام) فيلسوف إسلامي ولد بمدينة الكاظمية عام (١٩٣٣م) عارض سلطة الدولة في العراق، اعتقله نظام البعث مع أخته بنت الهدى في الخامس من أبريل، وأعدمه بالرصاص سنة (١٩٨٠م) من أهم مؤلفاته: اقتصادنا، فلسفتنا، الأسس المنطقية للاستقراء. يُنظَر: الشهيد الصدر سنوات المحنة وأيام الحصار، الشيخ محمد رضا النعماني، الناشر: المؤلّف، قم المقدسة ط٢، ١٩٩٧م: ٢١٢–٢١٦.

(٣) أَجراس البقاء: ٤٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

للمدح والذم أكثر منهما للصورة التشبيهية التي لم يشفع لها إتيان الشاعر بالتشبيه مقلوباً في البيت الثاني؛ لأَنَّ النَّزعة الخطابيَّة تطغى بشكلٍ واضحٍ وفاضح على اللغة الشِّعرية الانفعالية.

ب- الوظيفة الذاتية

تبدو الصورة التشبيهية عند الياسري أكثر تطوُّراً في عددٍ من التشبيهات التي يوظفها في القصائد التي تتخذ طابعاً رومانسيَّاً ذاتياً، إذ يُطلقُ الشاعر في هذا النوع من القصائد عنان خياله وملكته النفسية الكفيلين بخلق الصور(١)، ويتجلَّى ذلك في اعتماده هذا النوع من التشبيهات في وصف مواقفه الذاتية وحالاته الشعورية بأُسلوب غنائي بحت كقوله(٢): (من الرجز)

أَسيرُ في اللَّيل الطويل وحدي يصحبُني تحسُّري وسُهدي
محاصراً كشمعةٍ بعاصفٍ بين انطفاءاتٍ ووَهْجِ وَقدِ
أُبصرُ في المرآةِ وجهي مرَّةً ومرَّةً أُبصرُ وجهَ ضدِّي

يُمهِّد الفعل (أسيرُ) لوصفٍ متوقعٍ لحال الشاعر وهو يمشي وحيداً مُصطحباً الحسرات التي تجعله مُحاصراً بالهموم والآهات كما تُحاصِر العواصفُ الشَّمعةَ التي تقاوم رياح العاصفة فتنطفئُ تارةً وتضيءُ تارة، فالشاعر في هذه الأبيات يصور همومه وصبره تصويراً دقيقاً بأسلوب تخييلي تجلَّى في عقده التشبيه بوساطة أداة التشبيه الكاف بينه وبين الشمعة التي يجمعه بها وجه شبهٍ واحد، فكلاهما ساهر لأَجل إِضاءة الدروب رُغم العواصف والهموم التي تُحاصرهما.

(١) يُنظَر: الصورة الشِّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ٧.
(٢) أَرق النجم: ٢٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ويبدو الطابع الرومانسي في وصف الطبيعة أكثر تخييلاً وتمثيلاً ومنه قوله في وصف طبيعة بلاد المغرب[1]: (من الوافر)

وأَحسبُ عاطرَ الأزهار في طُرُقي تزاحمَ للسلامَ عليَّ مُصطَفَّا

وأنَّ عرائسَ الليمون ترقصُ لي ويضربُ لي حفيفُ غصونها الدَّفَّا

وكاد الزهرُ في الزيتون من شَغَفٍ يُقبِّل في عيوني التَّمر والسَّعفا

تمنحُ عناصر الطبيعة النَّصَّ طابعاً رومانسياً أسفر عن صورة حركية بدا فيها عطرُ الأَزهار متزاحماً ومُصطفَّاً على الشاعر، وبدت عرائس الليمون أَكثر حركةً وهي ترقص على حفيف الدَّف الذي تضربه غصونها لترسم إِلى جانب صورتها الحركية التمثيلية صورةً سمعيةً مؤثِّرةً، ليزداد رسم الصورة جمالاً في البيت الثالث حين يكاد شغفُ الزهر في أغصان الزيتون أن يذهب به إلى تقبيل (التَّمر، والسَّعف) الدَّالّينِ الرمزيينِ عن الذات العراقية التي استأنست بطبيعة بلاد المغرب، والياسري بتصويراته هذه يسير على خطى الشِّعراء الرومانسيين المعروفين بخلطهم مشاعرهم بالصور الشِّعرية، ومناظرتهم بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ورؤيتهم في الأشياء أشخاصاً مثلهم تفكر وتأسي وتشاركهم العواطف[2] الصادقة التي تفرضُ سطوتها على هذه الأبيات وعلى أبياتٍ أخرى ذات بعدٍ رومانسي ذي طابعٍ غزلي يظهر في قوله[3]: (من الكامل)

لكِ طلعةٌ كالصبحِ في أضوائهِ والنَّجمِ في حلكِ المساءِ المُظلمِ

تَنشلُّ أعضائي إذا صادفتُها وتموتُ فِيَّ إرادتي وتحكُّمي

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ٢٠.

(٢) يُنظَر: النقد الأَدبي الحديث: ٣٩٢.

(٣) في ظل حوَّاء: ٨١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وفـمٌ كساقيـــةِ الربيــع. وليـتنيْ أَهــوي بجـدبيَ فــوقَ ذيَّـاكَ الفَـمِ

فالشاعر بتشبيهاته المُستلهمة من عناصر الطبيعة (الصبح، النجم، المساء، الربيع) يمنح نصَّه الغزلي بُعداً رومانسياً يخفف قليلاً من سطوة الغزل الحسِّي الذي يصل في بعض القصائد حدَّ المجون وهو مالم يستطع إخفاءه في البيتين الثاني والثالث بذكره (الأعضاء والفم)، إلَّا أَنَّ العامل الحسِّي في الحقيقة لا يمثِّل جوهر الصورة على الرُغم من كونه عاملاً أَساساً فيها، هو يمثِّل وسيلةً مهمةً من وسائل تأثير الصورة هو بالأحرى أَداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس(١)، وهو ما تجلَّى بشكل أكبر في تصوير مفاتن المرأة ومن ذلك قوله متغزِّلاً(٢): (من الرمل)

أَنــزليني بيـــن نهــديكِ إِلى مخبــأَ الــجرح نــزولاً لَبِــقا
ودعــيني ألثــمِ المَــاسَ وفــي جَسَــدِ الأنثــى أشــمَّ العَــبَقا
إِحْتِضــاناً باحتضــانٍ وهــوىً بهــــوىً، آهٍ ! إِلى أَنْ نَعــــرَقا
وإِلــى أنْ تخبــوَ النــارُ بنــا وَيَصــبَّ المُــزْنُ صَــبَّاً غدِقــا
أَوَحَقَّــا جسْــمُكِ العُــرْيَانُ ذا أَمْ سـراجٌ عنـدَ لمْسـي ائْتَلَقَـا؟
جــامحٌ كــالمُهرِ مِعــطارٌ كــأنْ فوْقَــهُ طـِيبُ الرَّبيــعِ انهَرَقَــا

تنعكسُ نتائج التمرُّد الذاتي على القيود الاجتماعية على طريقة تصوير الياسري لرغبته الكبيرة في نيل مراده من الحبيبة فهذا التمرُّد يذهب بالشاعر إلى تعمُّد استعمال التصوير الحسِّي الخالص بالاعتماد على الصورة الذوقية في ذكره الفعل (ألثُمُ) والصورة الشمِّية في الفعل (أشمُّ) والصورة اللمسية في ذكره المصدرينِ (الاحتضان، ولمسي) وتكرار العنصر الشَّمِّي في ذكره المصدر

(١) يُنظَر: الصورة والبناء الشِّعري: ٣٢.
(٢) في ظل حوَّاء: ٣٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

(مِعطار)، فالشاعر باعتماده التصوير عبر العناصر الحسِّيَّة وتعمُّده خلط هذه الصُّور مع عناصر الطبيعة (المُزن، والمُهر، والربيع) يخلقُ صورةً رومانسية هي نتاج للغرض الشِّعري.

خامساً: التَّكنية

علاوةً على أثرها الهام بوصفها واحدة من أَقدم صور المجاز، تبدو الكناية مطلباً نفسياً أكثر من كونها مطلباً تصويرياً بالنسبة للياسري؛ فهي من الوسائل التي تنسجم والحالة الاجتماعية، والسياسية التي حتَّمت عليه أَن يكنِّي عن مقاصده ويُعرَّض بها دون أَن يُصرَّح بها تصريحاً مباشراً، وهو ما ينطبق على التعريف العام للكناية[١]، التي تتميَّز عن غيرها بأَنَّ لها أَنواعاً مُختلفة، فهي على أَساس طبيعة المُكنَّى عنه تكون عن صفة أو موصوف او نسبة، وهي في ضوء السياق والوسائل التي توصلنا إلى المُكنَّى عنه تكون تعريضاً، وتلويحاً، ورمزاً وإِشارة[٢]، وإِلى جانب الوظيفة الواقعية التي تؤديها، مثلت الكناية لوناً تصويرياً مهماً بالنسبة للياسري بوصفها "نوعاً من الإبداع القائم على التخييل والتصوير؛ لأَنَّها تعبيرٌ غير مباشر عن فكرةٍ أو معنىً أو مقصدٍ من مقاصد الكلام"[٣]، وإِذا كان اكتساب الاستعارة لقيمتها التصويرية نابعاً من جمعها بين موضوعين (مستعار له، ومستعار منه) فإِنَّ الكناية هي الأُخرى تجمع بين موضوعينِ: الأَول هو المعنى المذكور غير المقصود، والثاني هو غير المذكور المقصود، بيد أَن الفرق هو أَن

---

(١) يُنظَر: كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ٣٦٨.

(٢) يُنظَر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط٣، ٢٠١١م: ٣٦٠.

(٣) الكناية المعاصرة والأساليب الحديثة، د. محمد رضوان الداية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، ٢٠١٧م: ٣٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الموضوعينِ في الاستعارة تجمعهما علاقة التشابه، وفي الكناية تجمعهما علاقة التجاور وهي علاقة عقلية استنتاجية[١]، فهي بذلك لا تختلف كثيراً عن الرمز، ومن تجلِّياتها في شعر الياسري قوله (من تفعيلة المتدارك)[٢]:

وسكتُّ غريباً كالمُقعَدِ جامدْ
شاردْ.
لا أَسمعُ غيرَ أزيزِ رصاصاتٍ ونشيج نساءْ.
حين يجرُّ خيالُ الحُبِّ يديَّ لأَرقصَ،
أَبكي وطني.
-: آهٍ وطني. آهٍ. آهْ!
ومضتْ بنتُ البحر تَشقُّ جيوشَ الموج وتَجري
وفزعتُ كطير البرِّ لأنّي
لم آلفْ غيرَ بنات الصحراءْ،
ورمالٍ حمرٍ وعواصفْ.

تصف الأَبيات متاعب رحلة الشاعر من العراق صوبَ المنفى بوساطة السرد الدقيقِ للأحداث والأدوات التي رافقت تلك الرحلة التي بدأت بالسكوت والذهن الشَّارد بالآهات والحزن الذي يصحبه جوٌّ مخيف وهلع خلقه الشاعر بذكر صيحات النساء المهاجرات مع صوت أَزيز الرصاص في إِشارة منه إلى الطبيعة القسرية لتلك الهجرة، لتحضر الصورة الكنائية المتضادَّة في ذكر (بنت البحر) كنايةً عن (السفينة) بوصفها رمزاً خفيَّاً لنمط الحياة غير العربية، و(بنت

(١) يُنظَر: البلاغة وتحليل الخطاب: حسين خالفي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠١١م: ١٥٤- ١٥٥.

(٢) أَشرعة بلا مرفأ: ٧٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الصحراء) كنايةً عن (الجمل) الذي يمثِّل هو الآخر رمزاً خفيَّاً أيضاً لنمط الحياة العربية، لتعبِّر الكنايتينِ الظاهرتينِ وما يتخللهما من رمزينِ خفيينِ عن تصوير بسيط ومألوف لشعورٍ مُؤلم تسبب به تغير نمط الحياة والابتعاد عن جذور الوطن والحنين إليه؛ والياسري في كناياته هذه يعزف على قيثارة الشِّعر العربي القديم باستعماله كناياتٍ واضحة ومكشوفة، والسبب وراء ذلك عائدٌ على أغلب الظَّن إلى الذهنية التراثية الراسخة في مخيلته.

ويعدُّ التعريض صورةً هامةً من الصور الكنائية المعهودة التي لجأَ إليها الياسري في تصوير مواقفه السياسية بوصفه وسيلةً آمنة تجنبه المواجهة المباشرة مع السلطة التي تترقب مواقف المُثقفين والأَدباء في كل ما تنطق به أَلسنتهم كقوله[1]: (من الوافر)

رعـــى اللهُ الرِّبـــاط غِنـــىً وعافيـــةً ولا أغنـــى الوشـــاةَ بهـا ولا أشـفى

فِـداها كـلُّ أرضٍ لـم تصُـن علمـاً وموهوبًـا وصانـت سـافلاً جِلفـا

ليس من السهل التوصُّل إِلى التعريض دون الإِلمام بالوضع الاجتماعي والسياسي وكل ما له علاقة بتجربة الشاعر والظروف النفسية التي رافقته في كتابة أَية قصيدة؛ ذلك لأَنَّ "فعل قراءة القصيدة ينطوي على معرفة خاصَّة بموروثها وينطوي أَيضاً على مهارة تأْويلية خاصَّة"[2]، فالنص أحياناً "يدعونا أيضاً إلى النظر في علاقة النص بقائله، من خلال العودة إلى سجلِّه، حيث يكون المتلقي للعلامة في شكلها المُجرَّد، الطبيعي المتحرر من نسق اللغة والنص"[3]،

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ١٩-٢٠.

(٢) اللغة والخطاب الأَدبي (مقالات لغوية في الأَدب) ، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م: ٩٥.

(٣) البلاغة وتحليل الخطاب: ١٧٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وانطلاقاً من دراسة الباحث لتجربة الشاعر السياسية مع السلطة في وطنه العراق فإنَّه يرصد في البيت الثاني تعريضاً واضحاً بالسلطة العراقية التي لم تصن أعلام الأَدب والموهوبينَ في العراق، في وقتٍ صانت فيه وبجَّلت من لا يستحق ذلك، وهو تعريض يردُ في موضع استغل فيه الشاعر موقف المدح الذي هو فيه لبلاد المغرب التي أجلَّته وبجَّلته واحتضنت أديباً.

وبذا تتَّضحُ رغبة الشاعر في الإِفادة من كل ما أُتيح له من أَدوات تصويرية قديمةً كانت أو حديثة في التعبير عن مواقفه الذاتية والوطنية؛ الأَمر الذي جعل الباحث يصبُّ اهتمامه وتركيزه على المُهيمنات منها ويغض الطرف عن أَدوات تصوير أُخرى لم يسع المجال للوقوف عندها جميعاً كالاستعارة التصريحية والتورية وبعض صور تراسل الحواس ممَّا وردَ ذكره ضمناً في مواضع متفرقة، أَو ما لم يشكِّل ظاهرةً تصويرية تستدعي الوقوف عندها.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحث الثاني

مصادر استلهام الصُّورة الشِّعريَّة (التَّناص)

تُحيلُ الدخائلُ على النَّص الشِّعري سواءٌ أَكانت أَلفاظاً، أَو نصوصاً، أَو أَحداثاً، أَو أَفكاراً، أَو غير ذلك إلى ما يمكن وسمه بـــ(المرجعيات الثقافية) التي استلهم منها الشاعر صوره الشِّعرية المُعبِّرة عن انفعالاته وأحاسيسه؛ فالشاعر – **بوعيٍ أَو من دون وعي** – "يعيد إنتاج ما تقدَّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ... أَو ينتقي منها صورةً، أو موقفاً درامياً، أو تعبيراً ذا قوَّة رمزية"[١] تكون له عوناً في تصوير مواقفه النفسية شعراً، وتكمن أَهمية رصد هذه المصادر، أَو المرجعيات الثقافية في دفعها بالباحث إِلى الكشف عن الدلالات الناتجة عن هذا التداخل؛ الأَمر الذي يستدعي الاستعانة بمفهومٍ (حديثٍ– قديم) ساد الوسط النقدي حديثاً يُعدُّ وسيلةً ناجعةً للكشـــف عن أَســـرار هذا التداخـــل هو مفهـــوم التَّناص (Inter text) الذي يتحقق في المضمون والشكل معاً بوصف الأَول (المضمون) مرجعاً ثقافياً يسعى الباحث إِلى الكشف عنه، والثاني (الشكل) "هو المتحكم في المتناص والموجِّه إليه، وهو هادي المتلقِّي لتحديد النوع الأَدبي لإِدراك التَّناص وفهم العمل الأَدبي تبعاً لذلك"[٢]، فالنَّص كما ذهبت الناقدة جوليا كريستيفيا (Julia Kristeva) لا يعدو كونه امتصاصاً وهدماً لنصوص أُخرى تتحاور مع بعضها، وحوار هذه النَّصوص مع بعضها هو ظاهرةٌ معتادةٌ على

(١) تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجية التَّناص): ١٢٩– ١٣٠.

(٢) نفسه: ١٣٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

طول تاريخ الأَدب[١]، الأَمر الذي أَكَّدته من قبل الوقفات القديمة للأَدب العربي التي ظهرت أَوَّل ما ظهرت عند عددٍ من الشِّعراء ومنهم طرفة بن العبد (ت٥٦٤م) وهو القائل:[٢]

ولا أُغِــيرُ علـــى الاشــعارِ أســرِقُها عنها غَنِيتُ، وشرُّ الناسِ مَـن سرَقا

فعلى الرُغم من استعماله الفعل (سَرَقا) بما يحمله من دلالة سلبية فإنَّ طرفة قد أَشار بعلمٍ منه أَو من دونِ علم إلى ظاهرة تداخل النَّصوص من خلال تسرُّب بعض النَّصوص إِلى بعض بوعيٍ من الشاعر أَو من دونِ وعي[٣]، على حين تناول الدَّرس النقدي العربي ظاهرة تداخل النَّصوص هذه تحت مُسمّياتٍ ومفاهيم مُختلفة، ويظهر ذلك في دراسة عددٍ من النُّقَّاد لظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحهم لمفرداتٍ ومفاهيم غنيَّة ووافرة منها التَّضمين في محاسنه ومساوئه، والسَّرقة ومنازلها العديدة، والإغارة، والسَّطو، وتلفيق المعنى، والسَّلخ وغيرها[٤]، كما وتعدُّ المعارضة الشِّعرية، والموازنة، والنقائض جذوراً أَولية

(١) يُنظَر: علم النَّص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م: ٧٩.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، طَرَفَة بن العَبْد بن سفيان بن سعد البكري الوائلي أبو عمرو الشاعر الجاهلي (ت ٥٦٤ م) ، المحقق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٢م: ٥٧.

(٣) يُنظَر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر) ، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م: ٣٢٥.

(٤) أدونيس مُنتحلاً دراسة في الاستحواذ الأَدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التَّناص؟، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، الدار البيضاء ط٢، ١٩٩٣م: ١٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

للتداخل النَّصي في الموروث الشِّعري العربي القديم كما تُشير أكثر الدراسات الحديثة[١].

وفي إِطار ما تقدَّم يرصدُ البحث في قصائد الياسري تداخلاتٍ نصِّية مع مرجعياتٍ (نصِّية وفكرية) لا تتصل بالمُجمل بالشِّعر، فأَبياته الشِّعرية تتداخل كثيراً مع القرآن الكريم، والتاريخ العربي، والفكر الغربي إلى جانب الأَدب العربي الذي يظلُّ هو الرَّافد الأكثر بروزاً وأَهميةً من بين هذه المرجعيات التي تشكِّل بدورها مصادرَ استلهامٍ لصوره الشِّعرية التي تتكوَّن في قصائد كثيرة عبر اجترار، وامتصاص، ومحاورة نصوص وأَحداث وأفكار مُستوحاة من هذه المَصادر متى ما دعته الحاجة إلى ذلك.

أوَّلاً: القرآن الكريم

أَضحى القرآن الكريم في العصر الحديث رافداً (جمالياً) يفيد الشِّعراء ممَّا تزخر به نصوصه من أَلفاظ لإِغناء نصوصهم الشِّعرية بصرف النظر عن خلفياتهم العقائدية التي قد تتقاطع مع نصوصه فكرياً، ولعلَّ ما في تجربة روَّاد الشِّعر الحر في العراق من "استحضار للنَّص القرآنيِّ أَو استضافته في النَّص الشِّعريِّ، بهدف إِغناء نصوصهم الإبداعيَّة بطريقةٍ (قصدية/ غير قصدية)، (مباشرة/ غير مباشرة) ... بكونهِ مَرجعاً يشحذُ تجاربهم الشِّعريَّة"[٢] دليلٌ على هذا التعاطي الجديد مع النَّص المقدَّس الذي أفاد الشعراء على اختلاف عقائدهم ومذاهبهم من بلاغته اللغوية والتصويرية؛ فالشائع أَنَّ الشِّعراء الروَّاد لم ينطلقوا

(١) يُنظَر على سبيل الذكر لا الحصر: النَّص الغائب (تجلِّيات التَّناص في الشِّعر العربي) ، محمد عزَّام، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١م: ١٢.

(٢) يُنظَر: القرآنية في شعر الروَّاد (دراسة لفاعلية النَّص المقدس في النَّص الإبداعي) ، د. إحسان الشيخ حاجم التميمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

في تجاربهم الشِّعرية من دافعٍ إسلامي بحت يذهب بهم فكريَّاً إلى تضمين نصوص قرآنية تكون داعمة لموقف من المواقف، فعلى الرُغم من أَنَّ الخطاب القرآني الإعجازي معروف باستعماله العبارات على وفق دلالاتٍ معينة يستحيل أَن تؤدِّيها عبارة أُخرى إلَّا أَنَّ الخطاب الآخر – الشِّعري – يحاول أَن يتَّفق أو يختلف مع الثقافة القرآنية في خطابٍ معاصرٍ يقترب أَو يبتعد بمفهوم التبادل الموقعي للكلمات(١).

إِنَّ إِمعان النَّظر في الكيفيَّة التي يأتي بها الياسري بالنَّص القرآني في شعره يشير إلى أَنَّ الحال بالنسبة له في التعاطي مع النَّص القرآني لم يختلف كثيراً عن تجربة الشِّعراء الروَّاد؛ كونه تعاطى مع النَّص القرآني بوصفه رافداً جمالياً لإِغناء نصِّه الشِّعري بالتشبيهات والصور سواءٌ أَكان ذلك عبر اقتباس المفردة أَو النَّص أَو القصص القرآني بحسب الحاجة التي تستدعيها نصوصه الشِّعرية، ولا ينفي هذا الأَمر بالضرورة تأَثُّر الشاعر بالثقافة الإسلامية التي تربَّى عليها في النجف في مواضع محدودة قد يتوقَّف عندها البحث ضمناً.

فعلى صعيد التداخل مع اللفظ القرآني شكَّل هذا النوع من التداخل وسيلةً من وسائل إِثراء النَّص بمفردات النص المقدَّس الَّتي حاولَ الشَّاعر بضمِّها إِلى نصِّه إِكسابها دلالاتٍ جديدة ينتج عنها خطاباً جديداً(٢) بأُسلوب تصويري مختلف وهو ما يظهر في قوله متغزلاً(٣): (من المجتث)

---

(١) يُنظَر: خطاب الآخر في الشِّعر العراقي السبعيني التلقِّي والتأويل، أ.م. د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار ومكتبة البصائر، لبنان– بيروت، دار البصائر، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٥م: ١٢٥.

(٢) يُنظَر: نفسه: ٩٩.

(٣) في ظل حوَّاء: ١٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَكـــــادُ إن تنظـــــري لـــــي أَهـــــوي ويغشـــــى عليـــــَّا
كـــــأَنَّ فيـــــكِ إلـــــهاً وفـــــي العيـــــون نبـــــيَّا
أَجنَّنـــــي ليـــــلُ عينيـــــ كِ فـــــاق صبـــــحاً سَـــــنيَّا
وســـــحرُ ســـــاقيكِ، والصّـــــَد رُ، واللُّـــــمَى، والمُحيَّـــــا
يـــــا جنَّـــــةً أدخلـــــيني أَذُقْ جَنَـــــاكِ الشَّـــــهيَّا

تستند أَبيات القصيدة على توظيف الخطاب الديني وخلطه بغرض الغزل لتسهم بفعل ذلك في خلق مفارقاتٍ معنوية من شأنها أَن تخلق جوَّاً من التمليح في التعبير عن عشق الشاعر الكبير لحبيبته، ويعود أَصل الألفاظ (إلهاً، ونبيًّا، وجنَّةً) إلى آيات عدة يصعب تحديدها بيد أَنَّها تغني النَّص من الناحية الجمالية، وهي تنبع من معجمٍ قرآني خالص استوحى منه الشاعر فكرةَ تشبيه الحبيبة بالإِله وتشبيهه لنفسه بالنبي في البيت الثاني، وعلاوةً على إِثرائها النَّص من الناحية التصويرية فإِنَّ الأَلفاظ القرآنية تثري النَّص على المستوى البديعي والإِيقاعي أَيضاً؛ فالشاعر يستغل وجود هذه الأَلفاظ في خلق عملية التجنيس الاشتقاقي في البيت الأَخير بين لفظي (الجنَّة ، والجَنَا) وهو إِجراء يسهم في خلق إِيقاعٍ لطيف وبديعٍ لفظي جميل تنبو له الآذان وتُطرب.

إِنَّ الإِفادة من المرجعية القرآنية التي أَغنت ذاكرة الياسري منذ نعومة أَظفاره وهو يتتلمذ القرآن الكريم في أَحياء النجف تبدو أَكثر تأثيراً في نصوصه الشِّعرية حين تتجاوز حدود اقتباس المفردة إلى التداخل مع النَّص القرآني تداخلاً مُباشراً؛ حيث يشكِّل هذا التداخل درجة تناصٍّ أَعلى تنتج عنه صورة شعرية أَعمق دلالةً، حين يستقطب النَّص الشِّعري النَّصَّ القرآني بطريقة يبدو فيها الأَخير جزءاً غير منفصلٍ عن النَّص الشِّعري، وتلك سمةٌ هامة من سمات التَّناص حيث " يغدو

https://riyadhhamza.blogspot.com/

النَّص المُتَنَاصُّ خلاصةً لعددٍ من النَّصوص التي تذوب الحدود بينها، وأُعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبقَ من النَّصوص السابقة سوى مادَّتها وغاب الأَصل فلا يُدركه إلَّا ذوو الخبرةِ والمِران"[1]، ومن ذلك قوله: (من تفعيلة الرجز)

وانطلقتْ تسلُّقاً حافلةُ المسافرينْ
قاطعةً بنا جبالَ الأطلسِ
صاعدةً تدورْ
بين الجنان الخضْرِ والصخورْ.
ترفعُنا من جنّةٍ لجنّةٍ حتى دخلنا آخرَ الجنّاتْ.
ثم خَرجْنا فدَخلْنا الجحيمْ.
كأنّها، وهي تدبُّ في دهاليز الجبالْ،
تسير من فوق الصراط المستقيمْ[2].

إنَّ تصوير حافلة السفر وهي تدور بالشاعر ما بين مُدن بلاد المغرب ذات الطبيعة الساحرة هو تصويرٌ يبدو مُمتعاً فهو يتيح للشاعر النظر إلى جمال التضاريس التي نالَ المتلقِّي جزءاً من متعة جمالها عبر الصورة الحركية التي نقلها الشاعر بدقَّة وصدق فني مدعوم بالاستعارات التصريحية التي تصوِّر مدينةً كأنَّها الجنة وأخرى كأنَّها الجحيم، وهي استعاراتٌ **(الجنَّة، والجحيم)** متأتية عن معجم قرآني خالص لكنَّها لم تزل منحسرةً ضمن حدود الاقتباس اللفظي الذي سبقت الإشارة إليه؛ كونها تردُ منفردةً في سياقٍ متباعد الأَجزاء عن نصوص قرآنية عديدة وردت فيها، على حين تتخطَّى هذه الاستعارة حدود اقتباس المفردة الواحدة إلى اجترار تعبيرٍ قرآني يحيل متلقي النَّص إلى نصٍّ قرآني يمكن رصده

(١) النَّص الغائب: ٢٩.
(٢) أَشرعة بلا مرفأ: ٨٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بصورة أكثر وضوحاً، وهو ما تجلَّى في وصف الشاعر لحافلة السَّفَر وهي تدبُّ في دهاليز الجبالْ، بأنَّها تسير من فوق الصراط المستقيمْ، إذ يحيل التعبير (من فوق الصراط المستقيمْ) مُتلقي النَّص إلى النَّص القرآني: ((اهدنا الصِّراطَ المُستَقيم))[1] الذي أَوجد له الشاعر مكاناً في القصيدة بشكلٍ يخدم موضوعها دون الحاجة إلى عملية تحويرٍ كتلك التي تظهر في وصفٍ مماثل لحاله وهو على متن إحدى البواخر[2]: (من تفعيلة المتدارك)

ودخلت الباخرةَ- الجنَّهْ.
كانتْ فيها الحُوْرُ، وكان الوِلْدانْ،
وسواقٍ من خمرٍ ولذائذُ أَطعمةٍ في كلِّ مكانْ.
أَخذَ العشّاقُ الشقرُ يقبِّلُ بعضُهم الآخرَ فيها
وأخذتُ أقبِّلُ صاحبتي الأحزانْ.

إذ تكشف بداية النَّص عن استحضارٍ، وتحويرٍ يبدو أكثر جرأة للنص القرآني ((ويطوفُ عَليهم ولدانٌ مُخلَّدونَ إذا رأيتَهُم حَسِبتَهُم لؤلؤاً مَنثورا))[3] في تشبيهٍ واضحٍ للباخرة بالجنة ولركَّابها بالحور والولدان الذين تشير إليهم الآية المذكورة، فالتداخل النَّصي مع الآية المذكورة يفصح عن تصويرٍ تمثيلي لحال العشاق على متن الباخرة يشابه صورة الجنَّة التي يسكنها الحور والولدان.

أمَّا التداخل مع القصص القرآني فيعدُّ وسيلةً أكثر تطوُّراً على صعيد الإفادة من النَّصوص القرآنية في صناعة الصورة الشِّعرية، حيث يتحقق للشـــاعر ذلـــك

(١) الفاتحة : ٤.
(٢) أشرعة بلا مرفأ: ٦٩.
(٣) الإنسان: ١٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عبر مُحاورة النَّص القرآني بطريقة غير مباشرة تتحقق عبر مُحاورة قصة الحدث الذي يتناوله هذا النَّص ومنه[1]: (من الرمل)

يـا لَجناتِـكَ صـيفَ المغـربِ! كـم مُحـبٍّ بـكَ مثلـي مُعجـبِ!

طفـتُ بـالحورِ كـأنّي نحلـةٌ بـين أزهـارٍ بـروضٍ مُعشـبِ

وكـأنَّ الله لـم يغضـبْ عـلى آدمٍ يومـاً أشـدَّ الغضـبِ

ويُعـاقبْـه علـى تفّاحـةٍ بعـذابٍ طـولَ هـذي الحِقَـبِ

إنَّ الطبيعة الساحرة لبلاد المغرب تذهب بالشاعر إلى تشبيهها بالجنان التي يطوفُ مع حُورها كالنحلة في ظلِّ روضٍ معشوشب الأَزهار، وهو ما يفصح عنه البيتانِ الثالث والرابع اللذان يتخللهما إعجابٌ غير متناه يختلج الشاعر بما يحيط به من جمال في تلك الأرضِ التي هي كالجنة التي أُخرجَ منها آدم وزوجه حوَّاء في إشارةٍ منه إلى القصص الوارد في قوله تعالى: ((وقلنا يا آدم اسكن أنتَ وزوجكَ الجنَة وكلا منها رغَداً ولا تقربا هذهِ الشَجرةَ فتكونا من الظَالمين فأَزلَهما الشَيطانُ عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضُكم لبعضٍ عدوٌ ولكم في الأرضِ مُستَقَرٌ ومتاعٌ إلى حين))[2]، فالشاعر بتصويره هذا يستعين بالنَّص القرآني في تصوير موقفٍ رومانسي بوصفه قصصاً معروفاً، دون أن يستعمل تركيباً قرآنياً بعينه، إذ يقع القصص القرآني في هذا النَّص في حدود الدال الرمزي الثابت الدلالة في ذهن المُبدع ومتلقي النَّص على حدٍّ سواء.

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ٤٣.

(٢) سورة البقرة: آية ٣٤ – ٣٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ثانياً: الأَدب العربي

يشكِّل الأَدب العربي بشعره ونثره رافداً تصويرياً كبيراً بالنسبة للشعراء؛ لذا يتوجَّبُ الالتفات إلى إنَّ تسرُّب شعر الأَجداد إلى أَحفادهم هو تأثُّرٌ لا يشكِّل سدَّاً مانعاً يلغي النَّظرَ إلى الحالة الَّتي تختلجُ الشَّاعرَ وإِن جاءت في عددٍ من المواقف مُتَّفقةً مع القصيدة الموروثة وزناً وقافيةً وتضميناً؛ لذا لم يعد من الإِنصاف إِطلاقُ صفة التقليد على الشِّعراء الذين يقتربون في بعض قصائدهم ممَّا ورثوه من شعر[1]، فالصَّورة الشِّعرية تتكوَّن لدى الشاعر أَحياناً عبر تضمين نصوص أَدبية (شعريَّة، أَو نثريَّة) نافذة من الموروث العربي الذي يحفظه بوصفه مرجعاً أَصيلاً من مرجعياته الثقافية التي تتجَّلى تداخلاتها النَّصية في تجربة الياسري مع النَّصوص الشِّعرية القديمة والحديثة أَيضاً، إلى جانب تضمينه عدداً محدوداً من الأمثال العربية.

أ- تضمين الشِّعر

تنبَّه النقَّاد العرب الأَوائل إِلى تضمين الشِّعراء شعر غيرهم ولم يعبْ أَكثرهم ذلك التضمين إذا أَحسن الشاعر ذلك؛ إذ ذكر ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) إنَّ الشاعر إِذا تناول معاني مسبوقة ثم أبرزها بصورة أحسن لم يُعَب عليه ذلك، بل وَجَب له الفضلُ[2]، وربّما كان أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) من النقَّاد الذين أَوجدوا الحجج المُبرِّرة لهذا النوع من التَّداخل في النَّصوص حين مثَّل لحال الشاعر بحال الطفل الذي يستحيل عنده النطق لو لم يكن له السماع من

(١) يُنظَر: رماد الشِّعر: ٢٩٦.

(٢) يُنظَر: عيار الشِّعر: ١٢٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

البالغينَ، وحين نقل أَيضاً قول الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام): (لولا أنَّ الكلام يُعاد لنفد)[١].

إِنَّ النظر في النصوص التي تمثَّل بها ابن طباطبا العلوي أَو العسكري أَو غيرهم من النقاد والبلاغيينَ العرب يكشفُ عن تقاربٍ زمني بين تلك النصوص التي كان أكثرها مقصوراً على نماذج شعرية متعاصرة، أَو متقاربة، أَو متباعدة لسنوات قليلة[٢] بالقياس إِلى السنوات التي تفصل الشاعر الحديث عن زمن القصائد الجاهلية، أَو الإسلامية، أَو العباسية التي قد يتناص معها، وهم بذلك يصرفونَ النظر عن الدوافع غير الجمالية التي تدفع بالشاعر إِلى تضمين شعر غيره، وهي (الدوافع غير الجمالية) تبدو أكثر حضوراً عند الشاعر الحديث الذي قد تدفعه مناسبة أَو موضوع القصيدة إِلى تضمين أَبيات سالفة أَو قريبة الزمن تبدو ملائمةً للموقف الشِّعري بالنسبة إِليه، وهو ما يظهر في قول الياسري من البسيط[٣]:

دمٌ لـهُ شـعلٌ في الـرّوح موقـدةٌ لا تنطفـي أو تنـالَ الثـأر والطَّلبـا
دمٌ سيبقى على طـول المدى ضَرماً وليـس يبـردُ حتى يغسـل التُّربـا
حتـى يطهِّـرَ أرضَ القـدسِ مـن زمـرٍ عاثـت بهـا ويُعيـدَ اليـومَ مـا سُـلِبَا

(١) ذكر العسكري في باب حسن الأخذ أن لا غنى لأحد من المتأخرين من أن يتناول المعاني التي تناولها من سبقوه، لكنه اشترط على الشِّعراء في تلك المعاني المأخوذة كسوة ألفاظها من عندهم، وإبرازها في معارض جديدة من تأليفهم، وإيرادها في حليةٍ جديدة، والزيادة في حسن تأليفها مع الجودة في التركيب وكمال الحلية والمعرض. يُنظَر: كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ١٩٦.

(٢) يُنظَر: على سبيل الذكر لا الحصر: عيار الشِّعر: ١٢٣- ١٣٥. وكتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ١٩٦ – ٢٢٩.

(٣) أَرق النجم: ٥٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

دمُ الإبـــاء الَّـــذي يغلـــي بأنفســـنا بُركانُ موتٍ على الباغي إذا انسكبا
تملمـــلَ الرَّمـــلُ هـــدَّاراً فثورتُـــهُ إعصـارُ رُعـــبٍ تلظَّـــى ينفـــثُ العَطَبـا
إنَّ الحديـــدَ تَفـــلُّ النـــارُ ســـطوتَهُ فيـا دمانـا أَفيضـي المـوتَ واللـهبا
فـ"السيفُ أَصدقُ أَنباءً" فـواعجبي! من ثائرٍ في الـوغَى يَستنطِقُ الكُتبا

يفرضُ موضوع القصيدة المتمثِّل بموقف الحرب على الشاعر إنتاجَ أَسلوبٍ خاص ذي أَلفاظٍ جزلة[١] فهو يرتبط بالقضية الفلسطينية التي نالت حظوةً كبيرةً من اهتمام الشعراء في العصر الحديث؛ ولا عجب أَن تتَّخذَ الأَبيات هذا الطَّابع الحماسي الذي أَسهمت في خلقه الألفاظ: شُعَلٌ، وموقدةٌ والثأر وضرماً، وبركان، وغيرها من الألفاظ التي تتميَّز بالعنفوان والشدَّة، فضلاً عن إلحاح الشاعر على الإتيان بكلمة (دمٌ) بما تحمله من دلالة تتسم بالشدَّة والعنفوان مرَّاتٍ عِدَّة في استهلال أَكثر الأبيات، لتعبِّر الأَبيات بشكلٍ مُجملٍ عن رغبةٍ مُلحَّة لدى الشاعر في استنهاض همم أبناء أُمَّته من أَجل تحرير فلسطين، لكنَّ الشاعر لا يكتفِي بضخِّ تلك الأَلفاظ الشَّديدة الوقع والتأثير فقد بدا استحضار بيتَي أَبي تمام ضروريَّاً بالنسبة له لدعم موقفه[٢]:

السيفُ أصدقُ إنبـــــاءً من الكُتبِ في حدِّه الحدُّ بيـــن الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصحائفِ في متـــونهنَّ جَـــلاءُ الشَّـــكِّ والرِّيـــبِ

(١) يُنظَر: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأَدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، (بلا) ، ط١٢، ٢٠٠٣م: ٧٦-٧٧.

(٢) ديوان أبي تمَّام الطائي حبيب بن أوس المُتوفَّى سنة (٢٣١هـ) ، فسَّر ألفاظه ووقف على طبعه محيي الدين الخيَّاط، طُبِع بمناظرة والتزام محمد جمال، طُبع مُرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة: ٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ليزيد الخطاب بفعل هذا التداخل النَّصي تأثيراً في متلقِّيه لارتباط النَّص الدخيل بنصر عربي خالد على جيش الروم فيما عُرف ببيوم عمُّورية[١]، وبذا تظهر حقيقة الدور الفاعل الذي يؤدِّيه موضوع القصيدة في الاستعانة بنص أبي تمام.

ولعلَّ في تناص الياسري مع شعر الجواهري وهو يرثيه ما يؤكد حقيقة أَثر الموضوع وفكرة القصيدة في تداخل النَّصوص وهو ما يظهر في قوله[٢]:

باقٍ ونحن الراحلونَ، وإنَّنا أَولى بمرثــاةٍ ودمعٍ يَسجُمُ

إِذ يستعين الياسري وهو يرثي شاعر العرب الأكبر بتضمين مطلع بيته الشهير[٣]:

باقٍ وأَعمــار الطُّغــاة قِصَارُ من سِفـر مَجـدكَ عاطرٌ موَّارُ

وهو مَطلع لقصيدة مشهورة كتبها الجواهري في تأبين الزعيم اللبناني عبد الحميد كرامي[٤]، إذ يكشف الإتيان باللفظ (باقٍ) مع واو العطف عن محاورة عالية بين البيتين أسهمت في الكشف عنها شهرة قصيدة الجواهري بعامة، والبيت المذكور بخاصة، على أَنَّ دعم النص الدخيل فكرة النص الأَصيل لا ينفي

(١) حكم المنجمون للخليفة المعتصم لمَّا خرج إلى الروم بأَنَّه لا يرجع من وجهه، فلما فتح عمورية في شهر رمضان سنة (٢٢٣هـ) أنشد أبو تمام هذه الأبيات فأمر له بمائة وسبعين ألف درهم عن كل بيت منها ألف. يُنظَر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي (ت ٦٨١هـ)، المحقق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٧١م: ٢/٢٣.

(٢) أَجراس البقاء: ٣٦.

(٣) الأعمال الشِّعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط٢، ٢٠٠١م: ٥ / ٥٩٢.

(٤) يُنظَر: نفسه: ٥/ ٥٩١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بالضَّرورة الدوافع الجمالية التي قد تكون مقصودةً في مواضع أُخرى منها قوله (من الكامل)[١]:

أَنشبتُ للمُتجبّرين أَظافرا وخفضتُ للفقراء جُنحيَ صاغرا

فالشاعر – على أَغلب الظن – لا يجهلُ تكراره صورة أَبي ذؤيب وهو يشبه المنية بالوحش[٢]:

وإِذا المنيةُ أَنشبت أظفارها أَلفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ.

أَو تكراره للصورة القرآنية (خفض الجناح للوالدين كالطير)[٣]، لكنَّه في مُقابلته التصويرية التضادِّية هذه يُعلنُ مُجاهرةً اتِّكاءَه على الموروث الأَدبي والديني في صناعة صورته الشِّعرية التي ينقلها بدافعٍ يبدو جمالياً يفيد به من الصورتينِ الناجزتينِ، فهذه القصيدة واحدة من القصائد ذات النمط التقليدي التي ضمَّها ديوان (أَرق النَّجم) الذي حوت صفحاته القصائد الأُولى ذات المنحى الإِتباعي في السنوات ما بين (١٩٦٦ –١٩٦٩م) وكان الياسري وقتها لمَّا يبلغِ الثامنة عشرة.

ب– تضمين الأمثال

حظيت الأمثال العربية منذ القدم بعنايةٍ فائقة عند العرب تجلَّت عن إِرثٍ وفير خلَّفه الرواة والنقَّاد نتجت عنه كتب جامعة للأمثال العربية منها كتاب (أَمثال العرب) الذي جمعه المفضل الضبِّي(ت١٦٨هـ) وكتاب (جمهرة الأَمثال) الذي

---

(١) أَرق النجم: ١١.

(٢) يُنظَر: جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت ١٧٠هـ)، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت: ٥٣٦.

(٣) الإِسراء: ٢٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

جمعه أَبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) فالأَمثال مرآةٌ صافية لحياة الشعوب تعكس ما لهم من عادات وتقاليد وعقائد فضلاً عمَّا تعكسه من سلوكيات لأفراد ومجتمعات أي شعب فهي تكاد تبدو ميزاناً لرُقي وانحطاط أَي شعب، وبؤسه ونعيمه وآدابه ولغته[١]، ولم تقتصر عناية العرب بالأَمثال على ما جمعه الرواة والنقَّاد إِذ نفذت أَمثال عربية كثيرة إلى قصائد الشِّعراء الكبار ومن ذلك ما وردَ في قول كعب بن زهير[٢]:

كانت مواعيدُ عرقوبٍ لها مثلاً ومـــا مواعيـدها إلّا الأبـاطيلُ

فقد ضمَّن كعب بيته مثلاً مشهوراً عند العرب هو المثل (أخلف من عرقوب)[٣] وهو تضمينٌ يبدو مقصوداً لدعم فكرة النَّص الشِّعري وجماله لمعرفة كعب الفطرية ما للمثل من قيمة تصويرية منحت النص توهُّجاً وأَلقاً.

وعلى النحو ذاته لم يبارح الشِّعراء المعاصرونَ تضمينَ الأَمثال في شعرهم؛ لِما تتضمنه من حكم وبلاغة تثري نصوصهم الشعرية وتشحنها بدلالات جديدة، ومن تضمين الأَمثال في شعر الياسري قوله: (من تفعيلة الرمل)

كنتُ في تمُّوز في البيضاء أمشي
نخلةً بين عماراتٍ طوالْ،
...

(١) يُنظَر: أمثال العرب: المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت ١٦٨هـ) ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤٢٤ هـ: مقدمة الكتاب ٥.

(٢) جمهرة أشعار العرب: ٦٣٣.

(٣) عرقوب: "رجل من العَمَاليق، أتاه أخ له يسأله، فَقَالَ له عرقوب: إذا أطْلَعَتْ هذه النخلة فلك طَلْعها، فلما أطلعت أتاه للعِدَةِ، فَقَالَ: دَعْها حتى تصير بَلَحا، فلما أبْلَحَتْ قَالَ: دَعْها حتى تصيرَ زَهْوًا، فلما زَهَت قَالَ: دَعْها حتى تصير رُطَبا، فلما أرْطَبَتْ قَالَ: دَعْها حتى تصير تمراً، فلما أتْمَرَتْ عمد إليها عرقوبٌ من الليل فجدَّها ولم يُعْطِ أخاه شيئاً، فصار مثلاً في الخُلْفِ". مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري (ت ٥١٨هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، د.ت :٣١١/٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

كنتُ مجروحاً وحيدْ.

...

كان في "لاشوبَ" من قومي رجالْ[1]

يُطلقون القهقهاتْ

...

عرفوني

قبل أنْ يفصح عن حالي اللسانْ.

...

قرَّبوني

علموني كيف أصطاد الصبايا

بشباكٍ عاسلات الكلمات

...

فتَّشوني.

سألوني عن "فلانْ؟"

وأَلحُّوا بالسؤالْ.

وأَشاروا لاحتفالْ،

في "السفارهْ"

فتطيَّرتُ، وغيّرتُ المكانْ.

واكتفَى الحرُّ بما تُوحي الإِشارهْ

عن تفاصيل دروبٍ في الظلامْ.[2]

---

(١) لاشوب: اسم لمقهى في مدينة البيضاء في دولة المغرب.

(٢) أَشرعة بلا مرفأ: ١١-١٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يتسبَّبُ غرض القصيدة بفرضِ طابعٍ وصفيٍّ خالص على معظم أَبياتها وهو طابع قائم على سرد الشاعر لأَفعال رجالٍ يلاقيهم في مقهىً من مقاهي المغرب فيتوجَّس منهم الخيفة؛ لارتباط دعوتهم إيَّاه بحفلٍ في السفارة العراقية عادَّاً تلك الدعوة فخَّاً يرادُ منه النيل من حريته لأسبابٍ نفسية لها صلةٌ بمواقفه من السلطة، ولكنَّ هذا الطابع السردي يفرضَ على الشاعر ابتداءَ أكثر أبياته بأفعالٍ ماضية منها (علَّموني، فتشوني، سألوني، ألحُّوا ، أشاروا، تطيَّرت...) على أنَّ الشاعر يفيدُ وهو يورد هذا الكم من الأفعال من حضور الفعل (أشاروا) إفادةً تغني نصَّه وتجعل من توالي الأفعال أمراً يعود على قصيدته بالفائدة ليُزيِّنُ الطابع السَّردي للقصيدة باستحضاره المثل العربي "الحر يكفيه الإشارة"[1]، هذا المثل الذي أوجد له الشاعر حضوراً فاعلاً في نصّه الشِّعري؛ كونه بات جزءاً من أسلوب السرد الذي تطفح به القصيدة، فضلاً عن تشكيله جزءاً من إيقاع الأبيات إلى جانب إسهام الجزء الأخير منه إسهاماً واضحاً في صناعة القافية أيضاً.

ثالثاً: التاريخ العربي

لا غرو أن يكون للتاريخ الحافل بالأَحداث الحضور الدائم في ذهن كل شاعر، ولا غرو أَيضاً أَن ينتقلَ عدد غير قليل من العبارات والأَحداث الحاضرة في ذهن الشاعر ومُخيِّلته إلى عددٍ من نصوصه فذلك أَمرٌ لا مهرب منه؛ لأَنَّ تلك الأَحداث وما يتخللها من أَقوالٍ مأثورة تظلُّ محفورة في ذاكرة الشاعر، وهي تجد مكاناً لها في نصوصه متى ما دعت الحاجة إلى ذلك، لتتحقق بذلك وشائج **تواصلية** تتحقق عبر "تداخلِ نصوص تاريخيَّة مُختارة ومُنتقاة مع النَّص الأَصليِّ

(١) مجمع الأمثال: ١/٢٣٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

للقصيدة تبدو مُناسبة ومُنسجمة لدى المؤلِّف"[١]، وبشيءٍ من التخصيص انماز التداخل مع الأَقوال التاريخية في شعر الياسري بأَنَّ النَّص الدَّخيل على النَّص الشِّعري غالباً ما يكون نصَّاً ملفوظاً؛ فهو يُحيل عادةً إلى خطبة أَو شعارٍ أَو ما شابه ذلك، ومن ذلك ما ورد في قوله يُصوِّرُ الموقف المؤثِّر للناشط المصري (وائل غنيم)[٢] ومنها[٣]: (من تفعيلة الرجز)

وا وائلَ المصريَّ، أيُّها الفتى!

لا تبكِ. لا...

...

لا تبكِ. لا...

بل نهنه الدّموعْ

وامشِ بكبرياءْ

واقطف لعرس الشهداء وردةً حمراءْ

وأوقدِ الشموعْ؛

لأنَّهم أحياءْ.

جاؤوا من (الناصره)

---

(١) التَّناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه: دكتور نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط١، ٢٠١٤م:١٥١.

(٢) وائل غنيم: ناشط مصري عبر شبكة الأنترنت، يرى الكثيرون إنَّه مهندس اندلاع ثورة الخامس والعشرين من كانون الثاني في مصر سنة ٢٠١١م، رابطَ مع جمعٍ من الشباب المصري في ساحة التحرير وسط القاهرة احتجاجاً على نظام الحكم في مصر، اعتقله نظام حكم حسني مبارك اثني عشر يوماً، ظهر على شاشة التلفزيون بعد الإفراج عنه بضغط شعبي، ولمَّا أتاه نبأ استشهاد عددٍ من المتظاهرين أجهشَ بالبكاء في موقف عاطفي مؤثر حاول الياسري تصويره وتخليده في هذه القصيدة. https://ar.m.wikipedia.org/wiki

(٣) رُغم الثلج والرماد: ٩٥-٩٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

مرافقي المسيح،
من عُمق غاباتٍ من الحُزن، وأمطارٍ من الجراحْ؛
ليحملوا الصليب.
وينشروا السلامْ،
في (ساحة التحرير) في (القاهرهْ)
لا تبكِ. لا....
وا وائلا القويَّ، (وامعصتماه)!
لكن بلا جندٍ. بلا سلاحْ.

يمنح تركيب الاستغاثة (وامعتصماه) النَّص الشِّعري شحنةً عاطفيةً كبيرة تذهب بالمتلقي تجاه صرخةٍ خالدةٍ لامرأةٍ عربيةٍ استنجدت بخليفتها ليخلصها من أَسر الروم، وعلى الرُغم من استحالة اجترار تلك الحادثة القائمة على الحس اللفظي والشعوري_إِلَّا أَنَّ علاقة المشابهة بين موقف الشهداء الذين حدت بهم الركاب من مدينة الناصرة صوب الفتى الثائر (وائل غنيم) بوصفه المنجد والمخلِّص للشعب المصري من قبضة الحكم الدموي، وبين موقف تلك المرأة جعلت من النَّص الملفوظ (وامعتصماه) جزءاً يأبى الانفصال عن النَّص على الرُغم ممَّا يحظى به هذا الملفوظ من استقلالٍ تركيبي خالص.

أَمَّا التداخل مع الأحداث التاريخية فهو تداخل يسهم في خلق صورٍ تشبيهية بين تلك الحوادث وما يمرُّ به الشاعر من تجارب واقعية تجعل المتلقي في موقف المقارنة بين حادثة مترسِّخة في ذهنه، وأُخرى جديدة يأتي بها الشاعر بفعل إِعادة صياغة الحدث التُّراثيِّ الذي يعدُّ مصدراً مهمَّاً من مصادر المعرفة لدى الشاعر

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المعاصر الذي يُراد منه الوعيُ بهذا التُّراث، لا اكتشاف النَّظريات، واختراع الأفكار[١]، ومنه قول الياسري[٢]: (من الوافر)

وأَرضٍ خلتُهـــا مـــن بَعـــدِ نـــأيٍ ســـــتلقاني كـــــأمٍّ بالعِنـــــاقِ

فَصِـــرتُ كأحمـــدٍ فيهـــا، بِمِصـــرٍ وعـــن كـــافورَ أحلَـــمُ بـــافتراقِ

يعالج استحضار الياسري حادثةَ المتنبي مع كافور[٣] في نصِّه الشِّعري رغبةً ذاتية تفرضها علاقة حقيقية بين ما ناله من ظلم وحيف من السلطة، وبين ما أَخلف كافور أَحمد (المتنبي) من وعودٍ لم يكن الياسري ليطمع بمثلها سوى رغبته في الحصول على حقه الوظيفي مُدرِّساً للغة العربية بعد أَن وعدت السلطة التي أَعقبت احتلال العراق سنة (٢٠٠٣م) الشعب العراقي بعامة ومحاربي السلطة بخاصة بوعودٍ لم ينل منها الياسري إلَّا الخُلْف، فاستحضار الشاعر لهذه الحادثة التاريخية يندرجُ ضمن إِطار السعي نحو معالجة مشكلات الحاضر باستحضار الماضي على وفق علاقة تشبيهية رابطة بين الحادثتينِ.

رابعاً: الفِكر الغربي

تميَّزت كلية الآداب (دار المعلمين العالية سابقاً) التي تخرَّج فيها الياسري من سنة (١٩٦٨- ١٩٧٢م) - بما تتفرَّد به من أَصالة وقِدَم - بنشاطها الفكري المُتحرر ويحدِّثنا الدكتور يوسف الصَّائغ أَحد من تخرَّجوا في هذه الدار عمَّا

---

(١) يُنظَر: النماذج الإنسانية في الدراسات الأَدبية المقارنة: د. محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ١٩٦٤م: ٢٠.

(٢) رُغم الثلج والرّماد: ٥٠.

(٣) كافور: هو أبو المسك كافور بن عبد الله الإخشيدي (٣٥٥هـ) ممّن يرغبون في أهل الخير ويعظمونهم، كان أسود اللون شديد السواد بصاصاً، اشتراه الإخشيد بثمانية عشر ديناراً على ما نُقِل، له مواقف مع أبي الطيب المتنبي الذي فارق سيف الدولة مغاضباً له في مصر ليمدحه، قبل أن يهجوه شر هجاء. يُنظَر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ٤/٩٩-١٠٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

احتفظتْ بهِ من "تقاليد ثقافية واجتماعية كان لها أَثرٌ في صياغة الإِطار الثقافي للأَجيال التي تخرَّجت فيها"[١]، فقد برزت أَهمية هذه الدار بما تخللها من حركة ثقافية تجلَّت عمَّا كانت تحتضنه من مسابقات ثقافية وأَدبية، وحرصها على تقديم مسرحية عالمية واهتمامها بالفنون التشكيلية وتقديم الموسيقى الغربية على مسارحها[٢] في مرحلة ازداد فيها حضور التيار الاشتراكي والفكر اليساري الذي كان له أَثره الملموس في أَفكار الشباب العراقي الذي انضوى عددٌ كثيرٌ منه تحت مظلَّة الحزب الشيوعي بوصفه اللواء الذي مثَّل تلك الأفكار سياسياً، وعلى الرُغم من عدم انتماء الياسري لهذا الحزب بشكلٍ رسمي[٣]، إلَّا أنَّ أثر ذلك التأثُّر الفكري كان لا بدَّ له أَن يبرز في نتاجه الشِّعري غير البعيد عن السياسة وتأثيراتها التي تنعكس بالضرورة على الواقع الاجتماعي والاقتصادي والأَدبي بنسبٍ قد تكون متساوية، "والفنَّان من حيث إِنَّه مُبدع للخطاب الفنِّي يُضمِّن إبداعه- قاصداً أو غير قاصد- عقائِدَه ومقاصدَه اذ لا يُقبل عقلاً وتجريباً أَن يُرسل المُتكلِّم خِطاباً لا رسالة

(١) الشِّعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨: ١٩.

(٢) يُنظَر: نفسه: ١٩.

(٣) نمت أفكار الحزب الشيوعي في تلك الحقبة في أروقة (دار المعلمين العالية) بشكلٍ كبير حتى إذا أحكم نظام البعث سيطرته على السلطة سنة ١٩٦٨م أدركَ ما تُشكِّله تلك الدار من خطرٍ فكري لا ينسجم وتوجهها الديكتاتوري ليعمد إلى تغيير تسمية تلك الدار إلى (كلية التربية) في خطوةٍ تمهيدية للقضاء على تلك الأفكار ليُتبعها بعد ذلك بإجراءات تعسفية تجلَّت في إجبار الطلبة جميعاً على الانتماء للحزب الحاكم، الأمر الذي رفضه الشاعر عبد الإله الياسري ومثقفون كُثُر لتُصبح الهجرة إلى خارج العراق بعد ذلك مَطلباً مُلحَّاً بالنسبة لأكثر المثقفين الذين أَبَوا الخضوع لقرار السلطة. حوار مع للشاعر عبد الإله الياسري في بغداد بتاريخ: ٢/١٧/ ٢٠١٩م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

فيه وأن يُلقي إلى المُتلقي قولاً خلواً من هدفٍ يخفيه وأَثرٍ يقصد إِحداثه فيه"[١]، وهو ما يبدو في قول الياسري وهو يصوِّر سلوك الجنديات الأمريكيات عقب الاحتلال الأمريكي لبلده العراق[٢]:

أَمريكا: (الديمقراطيهْ

...

جلبت في الدَّبَّابةِ بضعَ بغايا

يتبخترنَ بأزياءِ الثورةِ والتحريرْ.

يتراطنَّ ولكن بالعربيهْ.

يعبدنَ إلهين اللذةَ والدُّولارْ.

أَحرقنَ اللهَ، وأحرقنَ الأديانْ،

وطوينَ لـ" لينينَ" وصايا:

(وطنٌ ورغيفٌ وسلامْ).

تفرض الأَجواء التي كُتبَت فيها هذه القصيدة على الشاعر طابعاً عبثياً تجلَّت صورته في إِسناد صفة الاحتراق إلى الذات المُقدسة؛ لتُفصِح عن توجِّه فكري قلِق يُقِرُّ بوجود خالقٍ ولا يتحرَّج عن وسمه بالاحتراق! وهو تصوير ناتج عن تأثُّرٍ بفِكرٍ غربي يُعلنُ عن نفسه بصورة أَكثر وضوحاً في ذكر الدال (لينين)[٣] صاحب شعار الثورة البلشفية المشهور (الوطن والخبز والسلام) هذا الشعار الذي يلقى وجوده في النَّص بوصفه أداةً تعمِّق فكرة السلام التي تنسفها

---

(١) الفن بين المتعة والرسالة، د. عبد الجبار البودالي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٣، المجلد ٤٠، يناير مارس ٢٠١٢م: ١٦٠.

(٢) رُغم الثلج والرماد: ٧٣– ٧٤.

(٣) فلاديمير أوليانوف المعروف بـ(لينين): رجل ثوري سياسي شيوعي روسي، ولد في ٢٢ أبريل ١٨٧٠م، كان قائداً للحزب البلشفي وللثورة البلشفية، توفي في ٢١ يناير ١٩٢٤م. https://ar.m.wikipedia.org/wiki/

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَفعال الجنديات الأمريكيات في العراق، ويبدو أَنَّ الياسري مُغرمٌ بهذا النَّوع من المقولات التي شاعت في الأوساط العربية عن عددٍ من مُفكري الغرب الثوريين فهي تنسجم وتوجهاته الوطنية الرَّافضة للصمت عن مواجهة جَور السلطة وهو ما يظهر في قوله أيضاً[1]: (من البسيط)

أَولى براحـةِ قـبرٍ منـكَ مُضـطَجعاً مـوتى بـلا مِيتـةٍ في العـيشِ أقنـانُ

أَلنازلـــــــون لجيفـــــــاتٍ تقـودهم في طريـقِ العـارِ غربـانُ

بمُنخفضٍ

...

والعارضونَ من الأفيون ما وهمت منـــه بأروقـــةِ التخـــدَّيرِ أذهـــانُ

تُفصح الأبيات عن موقفٍ أَخلاقي رافضٍ للنهج الاجتماعي المُتردد عن مواجهة ظُلم السلطة والثورة عليها، إذ استغلَّ الشاعر الموقف الثوري للرمز الوطني (شعلان أبو الجون) وهو يرثيه ليزجّ بلفظ (الأفيون) في نصه الشِّعري في سياقٍ تصويري يُشير إلى تضمين جزء من مقولة (الدين أَفيون الشعوب) التي تُظهِر إِيمانه العميق والواضح بالثقافة اليسارية التي ذهب أَحد أَعلامها كارل ماركس[2] إِلى أَنَّ الدِّين دائماً ما يقف عائقاً في طريق تحقيق الشعوب حريتها واستقلالها.

---

(١) أَجراس البقاء: ٢٣-٢٤.

(٢) الدين أفيون الشعوب، أَو الدين أفيون الشعب تعود المقولة للفيلسوف الاقتصادي (كارل ماركس) وهي إحدى أكثر مقولاته اقتباساً من مُؤلَّفٍ له في نقد فلسفة الحق عند هيغل، وتقول ترجمة نص الاقتباس الكامل: (الدين زفرة الإنسان المسحوق، روح عالمٍ لا قلب له، كما أَنَّه روح الظروف الاجتماعية التي طرد منها الروح، إِنَّه أفيون الشعب)، إذ اعتقد ماركس بحقيقة مفادها أَنَّ الدين يمارس وظيفة عملية في المجتمع تشبه وظيفة الأفيون بالنسبة للمرضى؛ كونه يقلل من معاناتهم المباشرة ويزودهم بأوهام طيبة لكنَّه -بحسب ماركس- يقلل من طاقاتهم واستعداداتهم لمواجهة جور الحياة التي أجبرهم النظام الرأسمالي على العيش فيها. https://ar.m.wikipedia.org/wiki

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إنَّ محاورةَ الشَّاعر أَفكاراً من النوع هذا تُؤدِّي في العادة إلى خلق مفارقاتٍ ومقارنات من شأنها أَن تغني النَّص الشِّعري دلالياً وتصويرياً، ومن ذلك ما ورد في قوله[1]: (من تفعيلة المتدارك)

إِيهٍ طارق!
هل تَسمعُني؟
أَنا أَبكي صمتاً طول الليلْ
لم يبقَ من الإنسان العربيِّ سوى الظلْ،
بين محطّاتٍ ومطاراتٍ وموانئْ.
هل كنتُ شيوعياً حقّاً؟
لا. ليس لإبحاري بوصلةٌ تَهديني
لا. ليس لمُرسايَ مرافئْ.

يحظى الدال التاريخيُّ (طارق بن زياد) بصفة المشاركة في بناء النَّص وتكوينه؛ لِما يمنحه إِياه الشاعر من بُعدٍ حواري؛ يسهم في التعبير عن سوء حال البلاد العربية التي أَصابتها الفرقة والشتات بعد أن كانت قوة عظيمة، والعلاقة الحوارية هذه تسهم بدورها في خلق مقارناتٍ تضفي إِلى مفارقات تخلق جواً من الدهشة القائمة على التَّهكُّم والسخرية من الواقع، وهو ما تجلَّى في انتقال الياسري وهو يخاطب الرمز (طارق بن زياد) من فكرة تاريخية تعبِّر عن العروبة الفاتحة للأندلس التي يمثِّلها حضور هذا الرمز إلى فكرةٍ حديثة لا تربطها بها أية علاقة هي فكرة (الشيوعية)، فهذا الانتقال من فكرة إِلى فكرة مع ضعف الرابط المنطقي بين الفكرتينِ سمة من سمات الشاعر الرمزي الذي يقصد بذلك الإِيحاء وإِثارة

(١) أَشرعة بلا مرفأ: ٧٤-٧٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عنصر المفاجأة[١] التي يتقصَّدها الياسري في النَّص، كما إنَّ "الاعتمادُ على غير المشابهةِ يفتحُ البابَ للمفارقةِ بين عناصرِ الأُسلوب الشِّعريِّ"[٢]؛ لأَنَّ الاحتشاد الحاصل في الدلالات على نحوٍ غير متوقَّع من شأنه أَن يُؤزِّم العلاقات ما بين المفردات؛ الأَمر الذي يمنحُ النَّص مُنطلقاً مغايراً للمألوف فيتوهج شعرياً[٣]، فالجمع بين النقيضينِ اللذينِ لا يجتمعانِ (طارق بن زياد، والشيوعية) يردُ في سياقٍ موحٍ بالمفاجأة، وكسر أُفق التلقِّي، بُغية التعبير عن الاستياء والسخرية من تهمة الانتماء إِلى الحزب الشيوعي بوصفها ذريعة تتخذها السلطة في ملاحقة رافضي القمع الاجتماعي والسياسي.

ختاماً لهذا الفصل وبعد هذا الرصد التحليلي لمصادر استلهام الصور الشعرية عند الياسري يتضح جلياً أَن هذه المصادر قد اتسمت بالتلون والتعدد، فهي تدلُّ بشكل واضح على التعددية الفكرية التي سادت المرحلة التي عايشها الشاعر والتي كان لا بدَّ لها أَن تنعكس على شعره الذي أَصبح بفعل ذلك شعراً واضحاً ذا معنىً هادف يسعى إِلى معالجة هموم وطنه وتصويرها إِلى المتلقي بأَمانة وصدق فنِّي لم تغب عنه القيم الجمالية التي حاول الباحث رصدها وهو يحلل النَّصوص المذكورة في هذا المبحث.

---

(١) يُنظَر: النقد الأَدبي الحديث: ٣٧٩.

(٢) تأويل الشِّعر قراءة أدبية في فكرنا النحوي، د. مصطفى السعدني، توزيع منشاة المعارف، الاسكندرية، د. ط، ١٩٩٢م.

: ٧٨.

(٣) يُنظَر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدّدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م: ٢٩٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي

نشأَ الشِّعرُ العربي نشأَةً شفويةً ضمن ثقافة صوتية- سماعية، فقد كان في الجاهلية نشيداً وغناءً على وفق تقاليد خاصَّة، ولم يكن حينها مَقروءاً ولا مَكتوباً[١] فهو مُعدٌّ في أَصله ليكون إِنشاداً[٢]؛ لذا فمن من البداهةِ أَن يكونَ الإِيقاع عاملاً أساساً فيه، على الرغم من كون الإِيقاع ليس شيئاً محدداً يمكننا الإِمساك به كي يُقال: هذا هو الإِيقاع كما هو الحال بالنسبة إِلى القافية[٣]، فالأَخيرة إلى جانب كل من الوزن والتصريع والظواهر التكرارية الأُخرى تمثل جزءاً من الإِيقاع الذي يعدُّ القاسم المشترك بينها جميعاً في تكوين ما يُعرف بالموسيقى الشِّعرية التي "تختلفُ بطبيعتها من لغةٍ إلى لغة، ومن شعرِ لغةٍ إِلى شعرِ لغةٍ أخرى، فالشِّعر اليونانيُّ واللاتينيُّ القديم كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوي للمقاطع وأَنواع من التَّنسيق الموسيقيِّ بين تلك المقاطع المختلفة الكم، كانت تكوِّن ما يسميه الأُوربيون قديماً (foot) وهو تقسيم يقابل في عروضنا العربي ما نسميه بالتفعيلة"[٤] وهذه الأَخيرة تعدُّ جزءاً لا يتجزَّأُ من علم العروض الذي وضعه الخليل (ت١٧٥هـ) ، هذا العلم الذي يعدُّ نظريةً في إِيقاع الشِّعر العربي[٥]، إِذ وصفه ابن جني

---

(١) يُنظَر: الشِّعرية العربية (مُحاضرات أُلقيت في الكوليج دي فرانس) ، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م: ٥-٩.

(٢) يُنظَر: في التنظيم الإِيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف) ، مبارك حنون، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٠م: ٣٧.

(٣) يُنظَر: التكرار الإِيقاعي في اللغة العربية، الدكتور سيد خضر، الناشر: دار الهدى للكتاب، بيلا- كفر الشيخ، ط١، ١٩٩٨م: ٤٨.

(٤) الأدب وفنونه: ٣٠.

(٥) يُنظَر: العروض وإِيقاع الشِّعر العربي محاولة لإِنتاج معرفة علمية، د. سعيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (بلا) د. ط، ١٩٩٣م:٩٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

(ت٣٩٢هـ) بأَنَّه "ميزَانُ شعرِ العَرَب بِه يُعرَف صَحِيحُه من مكسورِه"[١]، وهو علم شديدُ الأَحكام من الناحية المنهجيَّة، لكنَّ منهجيَّته الشَّديدة تلك استطاعت أَن تستوعب الذَّائقة العربيَّة لقرون طوال[٢]، والقصيدة الجاهليَّة حتَّى قبل أَن يضع الخليل قوانينها العروضية كانت تعود على صناعة موسيقيَّة صَعبة ومُعقَّدة[٣]، بيد أَنَّ تلك القوانين الصَّعبة وجدت من يتجرَّأ على قدسيتها في العصر الحديث بظهور حركة الشِّعر الحر في العراق التي يمكن عدَّها انعطافةً حقيقيةً في مسار القصيدة العربية؛ كونها غيَّرت كثيراً من الشكل المعتاد للقصيدة العربية أَواخر أَربعينيات القرن الماضي بإِلغائها نظام الشطرينِ وإِحلالها السَّطر الشِّعري الواحد بديلاً، لتتبعها بعد سنوات قلائل حركة قصيدة النثر التي لم يزل روَّادها يتلمَّسونَ الشِّعر في قصائد يكتبونها خالية من الوزن، وليس خفيّاً أَنَّ الحركتينِ والمحاولات الكثيرة التي سبقتهما لم تكونا بمعزلٍ عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي طرأَت على الوطن العربي بعامة، وعلى الشُّعراء بخاصة، وربَّما تلمَّس قارئُ صفحات المبحث الأَول من هذا الفصل بعض تأثيرات تلك الظروف في شعر الياسري الذي لم يكن بمعزلٍ عنها.

---

(١) كتاب العروض، أَبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ) ، المحقق: د. أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط١، ١٩٨٧م: ٥٥.

(٢) يُنظَر: العروض وإِيقاع الشِّعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية: ٥.

(٣) يُنظَر: الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، أحمد شوقي عبد السلام ضيف، دار المعارف بمصر، ، ط١٢، د. ت: ١٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحث الأَول
تنوُّع الإِطار (مراحل الجمود والحركة والتَّحرُّر)

يفرض النسق الكلاسيكي للقصيدة التقليدية الموروثة على الشَّاعر الالتزام بقوانينها الصارمة وبخاصَّة تلك القوانين المُتعلِّقة بالوزن والقافية، هذه الثنائيَّة التي يتشكَّل منهما الإِطار الخارجي للقصيدة القائم على نظام الشطرينِ المتقابلينِ والقافية الموحَّدة وهو نظامٌ ظلَّ مُتحكماً بشكل القصيدة التقليدية التي أُجبِرَ الشَّاعر على صبَّ مشاعره وأحاسيسه على وفق قوانينها لقرون عدَّة، لكنَّ "الظاهرة الإِيقاعية في بِنيتها التكوينيَّة العامة ذات علاقة مباشرة بالبعد النفسيِّ للمُبدع"(١)، الذي كان لا بدَّ له أَن يخرجَ عن تلك الثنائيَّة التي تُكبِّل أَحاسيسه وأهدافه وتجعله أَسيراً لقالبٍ عروضي لا يرى نفسه مُجبراً على السَّير على هديه، فكانت القافيةُ الطرفُ الأَكثر مرونةً في القصيدة التقليدية، وأَوَّلَ قيدٍ حاول الشُّعراء منذ القدم الخروج عليه إِذ تُنسَب لامرئ القيس قصيدةٌ مُسمَّطة تبدأ ببيت مصرع يأتي بعدها بأَربعة أقسام على غير قافيته ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به(٢)، ثم ظهرت المزدوجات والمثلثات والمخمسات والمسمطات والموشحات القصائد ذات القوافي المتعددة في العصر العباسي(٣)، وفي أَوائل القرن العشرين، وفي العراق بخاصَّة سعى الرصافي إِلى تلمُّس الجديد في العالم من حيث الفكر والإِبداع فكان الأَكثر جرأَةً من بين مجايليه الكلاسيكيينَ بتقبُّله ما عرف في وقته بالشِّعر المنثور، كما كتب معاصره الزهاوي قصائد موزونة خالية من القوافي الموحَّدة عُرِفت

(١) شعرية النص عند الجواهري: ٨٦.

(٢) يُنظَر: القافية والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي القاهرة، د. ط، د. ت: ١٧١.

(٣) يُنظَر: نفسه: ١٧٦-٢٠٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بـــالشِّعر المرسل[١]، فقد ذهب الأَخير إِلى "أَنَّ القافية تعيق تسلسل المعنى وسيولة الفكرة، ولكي يكونَ الشِّعر معبراً بصدق عن إحساسات النَّفس يجب أَن يستغنيَ عن القافيةِ ويضحِّيَ بها"[٢] قبل أَن تظهر حركة الشِّعر الحر لتحصد ثمار مدرسة الشِّعر العراقي القديمة[٣]، وتصبح بفضل وجودها مسأَلةُ تعدد القوافي أَمراً سائغاً وسائداً، وعلاوةً على ما للمحاولات السابقة من فضلٍ في كسر وحدة البيت الخليلي بشكله الموروث، فإِنَّ التغير الحاصل في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العالم كلِّه كان العامل المساعد الأَكبر على نجاح ثورة الشِّعر الحر؛ إِذ أَلهمت تلك المتغيرات الشَّاعر العربي "رؤيةً أَبعد مدىً للعالم، وأَوثقُ صِلةً بالنفس والحياة والمجتمع وحفّزته إِلى إِبداع أَشكالٍ شعرية أَكثر تطوُّراً"[٤] برز بفضلها نسق القصيدة الحرة الذي شكَّل انزياحاً في وزن القصيدة العربية وقوافيها، وهو نسقٌ بدا مُوازياً لرغبة الشَّاعر في الانزياح عن النسق القديم للقصيدة العمودية تلبيةً لرغباته النفسية والشعورية التي لم يعد نسق القصيدة العمودية قادراً على احتوائها؛ لأَنَّه نسقٌ فحوليٌّ فرديٌّ مُتعالٍ بحسب ما يذهب أَحد أَرباب النَّقد الثَّقافي في الوطن العربي[٥].

---

(١) يُنظَر: روّاد قصيدة النثر في العراق محاولة للتأصيل، شاكر لعيبي، دار ميزوبوتاميا للطبع والنشر والتوزيع، (بلا) د. ط، د. ت: ١٢-١٥.

(٢) أثر الفكر الغربي في الشَّاعر جميل صدقي الزهاوي (دراسة ونصوص): د. داود سلُّوم، كلية الآداب – جامعة بغداد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- معهد البحوث والدراسات العربية، د. ط، ١٩٨٤م: ١٢٣.

(٣) يُنظَر: روَّاد الشِّعر الحر في العراق: ٩.

(٤) لغة الشِّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٣٥٦.

(٥) يُنظَر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م:١١- ٦٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

لقد ترك نسق القصيدة الحرة أَثَره في نفوس عدد من الشُّعراء العراقيينَ حتى أُولئك الذين عُرفوا بكتابة القصيدة العمودية والإِجادة فيها، ليصبحَ الشُّعراء بعد بروز القصيدة الحرة ثلاثة أَصناف: صنفٌ صبَّ اهتمامه الأَكبر على كتابة القصيدة الحرة مثَّله السياب على أَحسن وجه، وصنفٌ ظل وفياً للقصيدة العمودية تمثَّل بالجواهري الذي لم يجد في نفسه الحاجة إلى الخروج عن النسق الكلاسيكي، وصنفٌ جَمَعَ ما بين الاثنين كالشَّاعر عبد الرزاق عبد الواحد، وهذا الأَخير هو الصنف الذي ينتمي إِليه الشَّاعر عبد الإِله الياسري الذي ربَّما كان واحداً من الشُّعراء القلائل الذين انقسم شكل القصيدة عندهم انقساماً يكاد يكون متساوياً ما بين القصيدة العمودية ذات الشطرينِ والقصيدة الحرة، فهو – مثلما يذكر في أَحد مقالاته – لا يتقصَّد شكل القصيدة لأَنَّ التجربة الشِّعريَّة، والشُّعوريَّة هي التي تقرر شكل القصيدة عنده عمودياً أَو تفعيلياً[1]، وعلى الرغم من قولَ الياسري هذا فإِنَّ البحث في طبيعة وشكل قصائده يكشف للباحث فيه عن مراحل متطوِّرة من الانزياحات العروضية التي مرَّت بها القصيدة بشكلها التقليدي قبل أَن يصل به المطاف إلى كتابة القصيدة الحرَّة التي لم يعلن حضورها في شعره عن القطيعة مع القصيدة العمودية؛ حيث استمرَّ الشَّاعر يتناوب في كتابة القصائد بشكليها المُختلفين بعد ذلك.

١- الجمود

يتَّسمُ الإِطار الخاص بالقصيدة العمودية ذات الشكل التقليدي الموروث بلغةٍ خاصَّة هي حصيلةُ صراعٍ موروثٍ ودائم بين رغبات الشاعر، والقالب العروضي الذي تتحدَّد مرونته في حدودٍ ضيِّقة جداً تتوقف عند الزحافات والعلل

(١) يُنظَر: تعقيب على بين تائيتين، مقال، عبد الإله الياسري، مركز النور، مقال منشور على شبكة الأنترنت. http://www.alnoor.se/article.asp

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي تنال أَعاريض وضروب وحشو الأَبيات؛ فهذه الحدود الصارمة تُجبرُ الشَّاعر على استعمال مهارته في التلاعب بمواضع الكلم تقديماً وتأخيراً وزيادةً وحذفاً؛ لتتحقق له بذلك لغة شعرية خاصَّة تبدو مُختلفةً عن لغة القصيدة الحرَّة، ومن ذلك قول الياسري[1]: (من الطويل)

بكأسٍ من الأَحزانِ لا الخمر مُثمَلُ أُحـاولُ تخفيفـاً وهَمِّـيَ يثقـلُ

بُليـتُ بنفـسٍ لا يُحَـدُّ شـعورُها وأَعبـاءِ حِـسٍّ لا تُطـاقُ وتُحمَـلُ

الشَّاعرُ مُجبرٌ بحكم شكل القصيدة على تقديم كلمٍ وتأخير آخر، إِلَّا أَنَّ عنصر المهارة يفرض وجوده في هذا النوع من القصائد التي تفرض على الشاعر بث عواطفه في ظلِّ قالبٍ جاهزٍ ومحدودٍ لا يقبلُ الزيادة أَو النقصان، فالتقديم والتأخير الحاصل في المتواليات الشِّعرية من البيت الأَول يبدو غيرَ منفصلٍ البتَّة عن عاطفة الشَّاعر في الشكوى من فرط إِحساسه ومشاعره، بل إِنَّ شعرية البيت معنىً ومبنىً تكاد تقوم على التلاعب بمراتب الكلمات (بكأس من الأحزان) (لا الخمر)؛ بوصف الأَول المُسبب الرئيس للثَّمالة التي يعانيها الشَّاعر والثاني معفيًّا عنها، والشُّعراء في القصيدة التقليدية بخاصة معروفون باعتمادهم هذا النوع من الانزياح التركيبي؛ لأَنَّهم ينشدون استقامة الوزن ووحدة القافية وتأدية معانٍ دلالية يؤدي الخروج عن قواعد اللغة إِلى أَن تكون أَكثر عمقاً وتأثيراً في نفس السامع[2].

إِنَّ ظهور الياسري في القصائد التي كتبها في بداياته الشِّعرية مُلتزماً بوحدة الوزن والقافية وتصريع أَوائل أبيات القصائد فضلاً عن التزامه بوحدة البيت الشِّعري القائم بنفسه عن باقي الأَبيات عائد – على أَغلب الظن – إِلى الجو العام

(١) أرق النجم: ٤٩.

(٢) يُنظَر: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ، أ. د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمَّان، ط٢، ٢٠١٠م: ١٧٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

السَّائد وقت كتابته لتلك القصائد، دون أَن ننسى أَنَّ هذه القصائد مثَّلت المراحل الأُولى في كتابة الشِّعر عنده، ومن تلك القصائد قصيدة (قافلة الأحزان) ومطلعها[1]:

حملتُ شراع الموت في صمت آلامي وأرضعت من ثدي التَّباريح أَعوامي
حملتُ دموع الأرض في جفن لوعتي وخضَّبتُ في جرح الملايين أَنغامي

إِنَّ الرغبة في التعبير عن أَلم الغربة والإِفصاح عن الوجع العميق على إِيقاع البحر الطويل غير القابل للشطر والجزء تصطدمُ بحدودٍ صارمة تقف عند مساحة ضيِّقة جداً تتحدد بضرب البيت الذي لا يجوز للشاعر الإِتيان به سوى صحيحٍ، أَو مقبوضٍ، أَو محذوف[2]، وعروضه التي لا تأتي سوى مقبوضة ما خلا البيت الأَول الذي يفرض فيه التصريع[3] الإِتيان بها صحيحةً:

حَمَلْتُ/ شِرَاعَ المَوْ/ تِ فِي صَمْ / تِ آلامِي
فَعُولُن/ مَفَاعِيلُن / فَعُولُن/ **مَفَاعِيلُن**
وَأَرضَعْ/ تُ مِن ثَدْيَ تْ/ تَبَارِيْ /حِ أَعْوَامِي
فَعُولُن/ مَفَاعِيلُن/ فَعُولُن/ **مفاعيلُن**

حَمَلتُ/ دُمُوعَ الأَرْ/ ضِ فِي جَفْ / نِ لَوعَتِي
فَعُولُن/ مَفَاعِيلُن/ فعُولُن/ **مَفَاعِلُن**

---

(١) جذور الفجر: ٧٧.

(٢) الضرب المقبوضة هي التي حُذِف منها الحرف الخامس الساكن (مفاعيلُن - مفاعِلُن) أما الصحيحة فهي ما كانت سالمة من الحذف (مفاعيلُن - مفاعيلُن) أمَّا المحذوفة فهي ما أُسقِطَ من آخرها سبباً خفيفاً (مفاعيلُن – مَفَاعي = فعولُن). يُنظَر: العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١م: ٢٩.

(٣) البيت المُصرَّع: هو البيت "الذي غُيِّرت عروضُه بزيادةٍ أو نقص لتوافق الضرب في الوزن والسجع". العروض الواضح وعلم القافية: ١٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وَخَضَّــبْ / تُــ فِي جُـــــرحِ الـْ / مَــلَاييْـ / نِ أَنْغَامِي
فَعـــــولُــن / مَفـــــاعِـيـلُـــــــن / فَعُولُــن / **مَفَاعِيلُن**

لكنَّ الدفق الشعوري يدفع الشَّاعر في قصيدةٍ (في رحاب المغرب) إِلى تصريع مُجمل أَبيات القصيدة [١]: (من الوافر)

ربيعٌ في صحارى العُمرِ قد رفَّا؟ أَم الأوهامُ تُبدي خُضرَةً زيفا؟
وعطــفٌ أَم خيـــالٌ لا أصـــدِّقهُ؟ لأنّـي ما عرفتُ بتربتي العطفَا
ولطفُ المغرب الأَقصى يُمسِّحُ لي دموعي أَم ظنوني تصنعُ اللطفا؟

تنسابُ الأَبيات في هذه القصيدة على لسان الياسري بسهولةٍ ويُسر يتناسب وحالة النَّشوة والسَّعادة التي جعلته يُقرُّ وهو يقدِّم لهذه القصيدة في ديوان (أَشرعة بلا مرفأ) بأَنَّه يبدو في مضمونها على حقيقته الفكريَّة والنفسيَّة بعد أَنْ استجار بالمغرب الأقصى فراراً من إِرهاب سلطة الدولة في وطنه العراق[٢]، وهي من البحر الوافر الذي تتخذ تفعيلاته في هذه القصيدة شكلاً نادراً تجلَّت صورته بتناوب حضور تفعيلتي الوافر (مُفاعَلَتُن، ومَفَاعِيلُن)[٣] ست مرَّات، ثلاث في الصدر ومثلها في العجز؛ فالمعروف أَن لِمُسدَّس هذا البحر في دائرته العروضية عروضٌ

(١) يُنظَر: أشرعة بلا مرفأ: ١٧-٣٢.
(٢) أشرعة بلا مرفأ: ١٧.
(٣) تتغيَّر تفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُن) بفعل العصب - وهو تسكين حرفها الخامس (اللام) - لتصير (مفاعيلُن) تفعيلة الهزج الذي عدَّه عددٌ من الدارسين ضرباً من الوافر. ينظر على سبيل الذكر لا الحصر: موسيقى الشِّعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرينِ والشِّعر الحر)، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٧م: ١٠٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

واحدة مقطوفة[١]، وضربٌ مثلها هي (فَعُولُن)[٢]، بيد أَنَّ الأَبيات الخمس والسبعون في هذه القصيدة اتخذت جميعها شكلاً عروضيًّا مُغايراً للشكل العروضي السائد:

مُفاعَلَتن مُفاعَلَتن فَعولُنْ مُفاعَلَتن مُفاعَلَتن فَعولُنْ

لكنَّ هذا الإِجراء العروضي على ندرته يندرج ضمن الانزياحات العروضية العَفْوية الخاضعة للحظة الشِّعرية التي تخضع بدورها لعنصر المهارة والمقدرة على التَّحكُّم بإِيقاع القصيدة على الرغم من طولها، لكنَّه في الوقت نفسه إِجراءٌ لم يزل يقبعُ تحت رحمة القوانين العروضية الصارمة التي يحاول الشَّاعر التحرُّك على وفق ما تبيحه من انزياحات خجولة، فهذا الإِجراء يبدو غير مُتاحٍ للشاعر في البحور الأُخرى التي لا تحظى بمرونة كافية كالتي يحظى بها البحر الوافر الذي انماز من غيره من البحور بأَنَّه من البحور التي تشتدُّ إِذا أُريد لها الشدَّة وترقُّ إِذا أُريد لها الرقَّة[٣].

وربَّما وجدَ الشَّاعر ضالته في الخلاص من عددٍ من القيود العروضية في القافية التي أَفاد في عددٍ من القصائد من جواز الإِتيان بها مقيدةً؛ ليتخلَّص بذلك من سطوة القافية المُطلقة التي تقتضي توحيد حركة حرف الروي في الأَبيات جميعاً ومن ذلك قوله[٤]: (من الرجز)

جاءتْ وما من موعدٍ لكنَّها سفينةٌ تبحثُ عن ضفافْ

---

(١) القطفُ: هو أُسقاط التاء والنون من (مُفاعلتُن) مع تسكين اللام. يُنظَر: مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي الخوارزمي (ت ٣٨٧هـ)، المحقق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط٢، د. ت: ١٠٨.

(٢) يُنظَر: مفتاح العلوم: ٥٣٦.

(٣) يُنظَر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ه) ، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م: ٢٦٩.

(٤) جذور الفجر: ١٠٨-١٠٩.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَرفضــها؟ أَيــرفضُ الأَمطــارَ في أَوَّلهــا تيَبُّــسُ الصَّفصــافْ

فاســتقبلت أَشــرعتي رياحهــا وســلَّمت زوارقــي المِجــدافْ

يساعد تسكين حركة الروي على انسيابية الأَبيات، ويمنحها سهولة في البناء، فضلاً عن كونه يعدُّ عاملاً مساعداً للشاعر في بناء الجمل على المستوى النحوي دون النظر إِلى حركة الروي؛ إِذ تتستر القافية المُقيدة على حركة حرف الروي فتبيح له الإِقواء[1] خِلسةً، فتسكين حركة الروي يُبيح للشاعر الحفاظ على الحركة الإِعرابية التي لم تبخسها الضرورة الشِّعرية حقَّ النَّصب، وهو يعدُّ إِفلاتاً من صراعٍ (عروضي – نحوي) لطالما انتصر فيه الأَول على الثاني.

٢- الحركة

تميَّزت القصيدة الحديثة بتقاربٍ أَجزائها واتصال تفعيلاتها بعضها ببعض، خلافاً للقصيدة التقليدية التي غالباً ما يستقل فيها الصدرُ عن العجز والبيت عن البيت وزناً ومعنىً، فالموروث الشِّعري لا يحدثنا عن ميل القصيدة العربية إِلى مزج الشطرينِ بعضهما ببعض، ولا إِلى تأَخُّر اكتمال معنى البيت إِلى البيت الذي يليه سوى في مواضع محدودة جداً[2]، على حين يظهر للباحث في قصائد الياسري

(١) الإقواء: هو أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة وأخرى منصوبة أو مخفوضة.
يُنظَر: نقد الشِّعر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ: ٧٠.

(٢) يستدلُّ الباحث على ما ذُكِر بقلة وجود التدوير والتضمين في شعر المعلَّقات وربَّما انعدامه في غيرها من القصائد الموروثة. ينظر على سبيل الذكر (المعلقات والمجمهرات والمنتقيات والمذهبات وغيرها من القصائد النفيسة التي جمعها القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب: ١١٣ – ٨٠٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

انطلاقه نحو مزج الصدر بالعجز والبيت بالذي يليه من التَّدوير[١] والتَّضمين[٢] بوصفهما أداتين ناجعتين تساعدانه على تجاوز عقدة الشطرينِ والبيتينِ المنفصلينِ عن بعضهما، فالفصل العروضي الموروث هذا بات يقف حائلاً بين الشَّاعر الحديث ورغباته النفسية التي أَضحت تشهد ميلاً إلى الوحدة العضوية في القصيدة التي صارت أَجزاؤها بفل التدوير والتضمين أَكثر ارتباطاً بعضها ببعض، ففي التَّدوير يؤدِّي افتقار الشطر الأَول إلى الثاني وبالعكس إلى ترابطٍ نصِّي إِيقاعي ناتجٍ عن ترابطٍ معنوي يُلبِّي رغبةً نفسيةً لدى الشَّاعر، أَمَّا في التَّضمين فإنَّ حاجة البيتينِ لبعضهما من حيث المعنى تستدعي تجاوز الإِيقاع حدود البيت الأَول إلى البيتٍ الذي يليه وربما إلى أَبيات لاحقة لتعلن بذلك عن وجود وحدة عضوية أَكثر اتساعاً:

البيت غير المُدوَّر

الشَّطرُ الأَول > تباعُد < الشطر الثاني

البيت المُدوَّر

الشَّطرُ الأَول <.....تقارُب.....> الشطر الثاني

البيت غير المُضمّن

بداية البيت ... حركة الإِيقاع ... **القافية**.توقُّف

البيت المُضمَّن

بداية البيت ... حركة الإِيقاع... **القافية** استمرار

(١) البيت المُدوَّر: هو البيت الذي يشترك شطراه في كلمة واحدة يكون جزءٌ منها في الشطر الأَول والجزء الآخر في الشطر الثاني يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، د. ت: ١١٢.

(٢) يُنظَر: كتاب الصناعتين (الكتابة والشِّعر): ٣٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أولاً: التَّدوير

يعبِّر الحضور اللافت لتدوير الأَبيات في شعر الياسري عن رغبةٍ واضحةٍ تجاه مزج الأشطر ببعضها؛ الأَمر الذي يجعل من الأَبيات جملاً متماسكة تستوعب فيها التفعيلات المتتابعة بلا توقُّف مشاعره المُتدفقة، ويفرضُ التَّدوير على الشَّاعر الإتيان بالبحور مجزوءةً[١] أَو مشطورة[٢] في أَحيان كثيرة ؛ لتكون الأَبيات بفعل ذلك مطواعةً بين يدي الشَّاعر للتَّدوير الذي يحقق شعريةً ملموسة؛ بما يسبغه على أَبيات القصيدة من غنائية وليونة وهو كذلك يمدُّ البيت ويطيل نغماته[٣]، وهو ما يظهر بجلاء في قصائد الغزل الغنائية التي ضمَّها ديوان (في ظل حوَّاء)، وأَكثرها من (مجزوء الوافر) و (مجزوء الخفيف) و (مجزوء الرمل) فمن الأخير قوله[٤]:

آهِ! يـــا أروعَ مـــا أهْـــ ... ـــوى ويـا أحـــلى الأمـــاني
لِـــمَ أَختَـــضُّ إِذا جِـئـــ ... ـــتِ ويهـــتزُّ كيـــاني
بـــاركيني حـــين ألقَـــا ... كِ، وزفِّـــي لـــيْ التَّـــهاني
أَنـتِ عيـدي في أسـى الـرُّوْ ... حِ وفي الجـــدبِ جنـــاني
قَصِّـري ليلـي فقـد طـا ... لَ بِهـمٍّ وهـوانِ
واجعلـي السَّاعـاتِ بالقـرْ ... بِ بـهِ بضـعَ ثـوانِ

(١) الجَزءْ: هو حذف آخر تفعيلة من صدر البيت ومن عجزه أي: إسقاط العروض والضرب. يُنظَر: بحور الشِّعر العربي عروض الخليل: الدكتور غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م: ٢٥.

(٢) البيت المشطور: هو البيت الذي ذهب شطره واستغني بشطره الآخر عنه، وكثيراً ما يصيب بحر الرجز. يُنظَر: الجامع في العروض والقوافي: صنَّفه أبو الحسن أحمد بن محمَّد العروضي (ت٣٤٢هـ)، حققه وقدَّم له: الدكتور زهير غازي زاهد، والأستإذ هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م: ١٣٣.

(٣) يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: ١١٢.

(٤) في ظل حواء: ٥٥-٥٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إنَّ عاطفة للشاعر المتدفِّقة بقوةٍ وسرعة تجعل الأَبيات وحدةً متماسكةً تأبى الانفصال عن بعضها؛ لينال بحرها (الرَّمل) الجَزْءُ الذي منح الشطرينِ من القِصر ما يلزم لتكون مُلائمة للتَّدوير؛ إذ تساعد وحدة مجزوء الرَّمل الإِيقاعية المبنية على تكرار التفعيلة (فاعِلاتُن)[١] بتغيير طفيف على إبعاد هذا الوزن عن الرتابة وجَعْله قابلاً للحركة[٢]، إذ تؤدي هذه الغنائية، وضخُّ الشَّاعر طاقاته العاطفية بتدفُّقٍ وسرعة على الإِيقاع العام للقصائد في هذا الديوان الذي يبدو التَّدوير في أَكثر القصائد التي ضمَّها سائغاً وغيرَ ناشز؛ لأَنَّ أَكثر البحور التي نُظمَت عليه هذه القصائد (مجزوء الرجز، ومجزوء الوافر، ومجزوء الخفيف) تنتهي بعروضٍ سببها خفيف؛ الأَمر الذي يسوغ فيه التدوير[٣].

ويتيح جَزْء الأَبيات وتدويرها للشاعر التغيير في شكل كتابة هذه الأَبيات بما ينسجم ورغبته الشعورية المُتدفقة ليمزج الشطرينِ بعضهما ببعض حتى ليكاد يبدو الشطرانِ سطراً واحداً ومنه قوله[٤]: (مجزوء الرمل):

آهِ! يا أُغنيـــة القلــب، ويا أَحلامَ عمري
كيف يرضى جسمكِ الحرُّ بأَغلالٍ وأســـرِ؟
حطّمـي القفلَ لأَقفـاصٍ أَهانتكِ وفـرِّي

---

(١) اكتسبت هذه التفعيلة دون غيرها من التفعيلات حبَّ الشُّعراء المحدثينَ في البحر الخفيف والرَّمل؛ فموازين الشِّعر العربي ما كانت لتتسم بالموسيقى المطربة لولا بناء أساس بحورها وعودتها إلى هذه التفعيلة المُرقصة. يُنظَر: محاولات للتجديد في إِيقاع الشِّعر، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٤م: ٢٩.

(٢) يُنظَر: موسيقى الشِّعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرينِ والشِّعر الحر): ٩١.

(٣) يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: ١١٣.

(٤) في ظل حواء: ٤٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَطلقـي النهـدينِ مـن ليلهما شوقاً لفجـري
والفم الظمــآنَ كالطـيرِ لأَفيــائي ونهري
وارفعـي عن مسرح الأُنثى بجسمٍ كـل ستْرِ

تعالج الأَبيات رغبةً عاطفية ذات صدقٍ فنِّي مُتدفِّق تعبِّر عن رغبة الشاعر في التوحُّد مع حبيبته والتماهي معها روحياً وجسدياً وهو ما يعبِّر عنه مزج الأَشطر بعضها ببعض، وهذا المزج ربَّما يشكِّل علامةً بصريةً تُنبي عن نية الشاعر الخروج على نمط الشطرينِ المتقابلينِ في مُستقبل قريب، فوصل الأشطر ببعضها هو نتاج للعاطفة المُتدفِّقة للذات الشَّاعرة الراغبة في تحطيم قيد الشطرينِ بوساطة التَّدوير وهي تعلن بمزجها هذا عن حاجتها إلى حُرية أَكبر تتيح لها التدفُّق بصورة أَكثر مرونة.

ثانياً: التَّضمين

يعدُّ التَّضمين واحداً من مظاهر الانزياح الإِيقاعي التي لم تلقَ من التَّرحيب في الدرس النقدي القديم سوى الذَّم، وهو ما يظهر في قول صاحب المصون في الأدب (ت٣٨٢هـ) الذي ذهب إلى "إنَّ تضمينَ بيتينِ عيبٌ في الشِّعر شديدٌ"[١]، وفي قول صاحب الصناعتين الذي وصف التَّضمين بأنَّه فعلٌ قبيح[٢]؛ لأَنَّ تضمين الأَبيات بعضها لبعض لم يتلاءم مع فكرة أَفضلية الشِّعر القائم بنفسه، الذي يكمل معناه في بيته، وتقوم أجزاء قسمته بأنفسها[٣]، وهي فكرةٌ سادت الوسط النقدي قديماً دون أن تراعي الرغبة النفسية للشاعر وهي رغبةٌ لا يستوعبها البيت الواحد

(١) يُنظَر: المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (ت ٣٨٢هـ) ، المحقق عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م: ٩-١٠.

(٢) يُنظَر: كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ٣٦.

(٣) يُنظَر: المصون في الأدب: ٩-١٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

في أَحيان كثيرة، وهو ما تنبَّه له صاحب الموشَّح (ت٣٨٤هـ) الذي بدا أَكثر تساهلاً وتفهماً لحاجة الشُّعراء لذلك على الرَّغم من تمسكه بالقافية شرطاً في التضمين حين ذكر أَنَّ التضمين لا يعدُّ عيباً إِذا لم يحلل قافية البيت الأَول، وجاز فيه أَن يوقف على البيت الأَول؛ فهذا عند نقَّاد الشِّعر يسمى (تضمين الاقتضاء) وهو أَن يكون في البيت الأَول اقتضاء للثاني، وفي الثاني افتقار إلى الأَول(١).

وليس خفيَّاً أَنَّ وقوف الدرس النقدي والبلاغي عند ظاهرة التضمين وانتقادها قديماً لم يكن سوى حرصٍ منهم على القافية التي سعى الشَّاعر الحديث إِلى الخلاص من سطوتها، ليجعلها بوساطة التضمين قنطرة عبورٍ لإتمام المعنى حين تستدعي رغبته ذلك، حيث تتحقق للشاعر الإفادة من التضمين بما ينسجم ورغبته الفنية التي باتت تتحكَّم بانسياب المعاني والأفكار والعواطف التي أصبح من الممكن لها أَن تنسكبُ عمودياً عبر مجموعة من الأَساليب التركيبية والإِنشائية التي تُعينه على تحقيق ذلك(٢)، وهو ما يظهر في قصائد الياسري الذي تأَتَّى له التَّضمين – بصرف النظر عن نوعه – بوساطة عددٍ من هذه الأَساليب الإِنشائية

(١) يُنظَر: الموشح في مآخذ العلماء على الشُّعراء في عدة أنواع من صناعة الشِّعر، للمرزباني أبي عبد الله محمد بن عمر المرزباني (ت ٣٨٤هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت: ٤١.

(٢) أثبت الدكتور علي عزيز صالح هذا المعنى في دراسته لشعرية النص عند الجواهري الذي تحقق له تضمين الاقتضاء عبر أسلوبي الاستفهام والنداء، ونوع آخر من التضمين هو (تضمين الإسناد) الذي يفتقر فيه كلا البيتين الأَول والثاني لبعضهما بوساطة خرق الصياغة النحوية المُتأَتِّية عن أساليب نحوية عدَّة منها الفصل بين مقول القول والقول، واعتماد الجمل الشرطية التي تتسم بالطول، واستعمال الأداة (حتى) المقترنة ب(إِذا) الشرطية للدلالة على الغاية، والفصل بين اسم (إِنَّ) و (كانَ) وخبرهما. للاستزادة يُنظَر: شعرية النص عند الجواهري: ٣٤-٥١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

والنحوية بمعية العطف الذي يرد في شعره كثيراً، وأساليب أخرى منها: الاعتراض بين الفعل ومفعوله، أو بين الحال وصاحب الحال ممَّا سيأتي إيضاحه.

أ- الاعتراض

تؤدِّي الجملة الاعتراضية التي غالباً ما تتسم بطولها في أشعار الياسري بوساطة عطفِ جُملةٍ أخرى عليها إلى أن يتعدَّى البيت قافيته إلى البيت الذي يليه لتكون القافية بذلك محطة عبور لا تتوقُّف عندها عاطفة الشَّاعر؛ فالاعتراضُ في أَحيان كثيرة إِجراء تستدعيه رغبةٌ لدى الشَّاعر تُحتِّم عليه بالضرورة كسر استقامة المتواليات الشِّعرية وإِقحام جملةٍ تقتضي الضرورة العاطفية إِقحامها؛ الأمر الذي يُحتِّم على الشَّاعر السيطرة على حركة الجمل التي باتت بفعل التَّضمين تتخذ تواليا عمودياً ومن ذلك قوله[١]: (من الوافر)

رأيتُـــــكِ لم تحـــــدِّثني رواةٌ ولم أقـــرأ صـــفاتِكِ في مَقـــالِ

أشـدَّ مـــن الرَّصـاص بكـلِّ حـرفٍ وأقـــربَ في الشجاعـــةِ للخيـــالِ

تُعدُّ هذه القصيدة واحدةً من القصائد القلائل التي لجأ فيها الياسري إلى المدح الذي لم يجد له نصيباً في التجربة الشِّعرية عنده إِلَّا في مواقف محدودة كان موقف الناشطة العراقية (هناء أدور)[٢] التي انتقدت التضييق على المجال الديموقراطي في العراق واحداً من تلك المواقف[٣]، وبالنظر إلى البيتينِ فإنَّ العنصر التركيبي يبدو هو الحاكم على حركة الإِيقاع طولاً أو قصراً؛ إِذ يتسبب عطف جملة (لم أَقـــرأ صفاتِكِ في مَقالِ) على جملة (لم تحدثني رواةٌ) المعترضة ما بين الفعل (رأيتُ) ومفعوله الثاني (أَشدَّ)، يتسبب بطول مساحة الفصل بين

(١) رغم الثلج والرماد: ٧٠.
(٢) هناء إدوارد: ناشطة عراقية يسارية مُدافعة عن حقوق المرأة.
https://ar.m.wikipedia.org/wiki
(٣) يُنظَر: رغم الثلج والرماد: ٦٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الفعل ومفعوله حتى بات البيت الأَول غير مستقلٍ بنفسه، فهو يقتضي البيت الثاني الذي يفتقر إِليه، "وهذا يعني أَنَّ البيت الأَول يسير في علاقة تسلسل للأَفكار وتوالدها، حيث يفيض هذا التسلسل والتوالد للأَفكار عن حدود الإِطار النظمي للبيت الأَول فتنساب بمجراها التكميلي نحو البيت الذي يليه لاقتضاء حاجة المعنى ذلك، مع إِمكانية الوقوف على قافية البيت الأَول، بيد أَنَّ تسرُّب دلالته إلى البيت اللاحق تجعل من الثاني مُكمِّلاً لتلك الدلالة"[1] وهو ما تكرر في قوله[2]: (من الرجز)

تقتــادُني الأَهــواءُ أَيــن عفَّــتي؟ أيــن المثاليّــاتُ؟ أيــن زهــدي؟

مُطاوِعــــاً غريـــــزتي. مُنجـــــرِفاً لـــــرغبتي مُســـــتسلِماً لقيـــــدي

إِنَّ حوار الشَّاعر مع نفسه وهو يتساءَل عن حاله المُتقلِّب على إِيقاع البحر الرجز يظهر على هيأة جملٍ استفهامية تتصلُ ببعضها لتسهم بدرجة أَكبر في جلد الذات الشَّاعرة لنفسها، وعلى المستوى التركيبي فإِنَّ وصل الجمل ببعضها في البيت الأَول يتسبب بالفصل بين جملة الحال (تقتادني الأَهواء) والحال (مُطاوعاً) ليتحقق بوساطة هذا الاعتراض إِيقاع عمودي ينسكبُ نحو الأَسفل متجاوزاً الخط الأُفقي الذي كانت تفرضه القافية التي أَصبحت بفعل تضمين البيت الأَول معنىً في البيت الثاني أَكثر مرونةً وتعاوناً مع رغبة الشَّاعر لتستمر هذه المرونة في القصيدة ذاتها باستعمال الشَّاعر الأداة (حتى) المقترنة بـــ(إِذا) الدالة على انتهاء الغاية[3]:

حتــى إِذا صــحوتُ مــن غيبــوبتي ومــاتَ غيــي واســتفاقَ رُشــدي

(١) شعرية النص عند الجواهري: ٣١.
(٢) أرق النجم: ٢٨.
(٣) نفسه: ٢٩- ٣٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

واسَّاقطـــتْ أَقنعتـــي جميعهـــا وشفَّ عـن نفسـي غطـاءُ الجـلدِ

ضحكتُ مـن ذاتـيَ إِذ كـم تـدَّعي طُهـــرَ مَـــلاكٍ ونقـــاءُ وردِ

حيث تتجاوز الدلالة المعنوية قافية البيت الأَول إلى ما هو أَبعد من ذلك بفعل العطف الذي منح المتواليات الشِّعرية ارتباطاً أَكبر بوساطة حرف العطف الواو الذي يجعل من الأَبيات الثلاثة كاملة الاتصال دلالةً وإِيقاعاً.

ب- الفصل بين فعل القول ومقول القول:

يفرضُ سطوة النزعة الخطابية على القصائد ذات الطابع الاجتماعي عند الياسري على الأَخير الإِتيان بـــ(فعل القول) في أَحيان كثيرة، وهو فعلٌ يستوجب حضور جملة (مقول القول) التي قد لا يستوعبها البيت الواحد وبخاصة عندما تكون القصيدة مجزوءةً؛ كون مساحة شطري البيت تكون ضيِّقة ومحدودة، كقوله في قصيدة (سيدة الليل) وهي من مجزوء الرَّجز:

قُوْلِيْ لهُـــمْ بصَـوْتِـكِ الحاقِـدِ والمُنتقِمِ:

(حانَ اقتِصَاصِيْ مِنْكُـــمُ ثـــأراً لِلَحمِيْ ودَمِي

ومـا ببطنـي مِـــنْ غَدٍ حُلْـوِ المُنَى مُبْتَسِـــمِ

أَفْسَـــدْتمُ صَبَـاحَـهُ بمـا لَكُـمْ مِـنْ ظُلَـمِ)

كُتِبَت هذه القصيدة في نقد ظاهرة البغاء التي تسيء إِلى كيان المرأة وتحطُّ من قيمتها الإِنسانية التي كثيراً ما دعا الياسري إِلى حفظها، بعد أَن "أَدّى تغير موقف الشَّاعر ونظرته إلى الحياة إِلى تغير مضمونه الشِّعري، وبالتالي تغير لغته الشِّعرية"[1] التي تفرض على الشَّاعر في هذه القصيدة تخيُّر البحر الرجز بكل ما يتخلله من بساطة وسهولة إِيقاعية ليكون له مطيَّةً سهلةً تتيح له ضخِّ الجمل الطلبية

(١) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشِّعر العراقي المعاصر):١٧٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي يغلب عليها أُسلوب الأَمر الذي يلتمسُ الشَّاعر من خلاله الإقرارَ بحقوق المرأَة وتأكيدها، وفضح الأَسباب الاجتماعية التي جعلتها تسلك هذا المسلك، فالشَّاعر يبدو راغباً كلَّ الرَّغبة في استنطاق سيدة الليل وفضح الزيف الاجتماعي الذي يسرده بالنيابة عنها بوساطة جملة مقول القول وما يتبعها من عطف تجاوز حدود البيتينِ المجزوءينِ إلى ما يليهما.

ت- الأَساليب الإنشائية

علاوةً على ما تتميَّز به أَكثر الأساليب الإنشائية كالاستفهام والنداء والقسم والأَمر والتعجُّب وغيرها من الأَساليب من قدرة على احتواء عاطفة المبدع؛ تتميَّز أَكثر هذه الأَساليب بتحريكها لإيقاع النص وتنشيطها لذهن المتلقي في الوقت نفسه كونها تمثل الجانب المتحرك في اللغة خلافاً للأساليب الخبرية التي تمثل الجانب القار فيها، فهي تُعدُّ من أَبرز المظاهر التي تعرب عن حيوية اللغة[1]؛ لقيامها على عوامل عديدة؛ "فمن مقومات التراكيب الإنشائية وخاصةً منها الطلبية: النغمة الصوتية التي لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أَو استجابة بالفعل، أَو تعليق ما من شأنه أن يجعل الكلام مُنفتحاً غيرَ منغلق"[2]؛ الأَمر الذي يتطلَّب من المُبدع التكملة وتجاوز حدود القافية، ومن المتلقِّي الرَّبط بين أَجزاء النص الذي من شأنه أَن يطول فتطول معه حركة إيقاع الأَبيات، وهو ما يظهر بجلاء في أُسلوب الاستفهام التصوُّري وبخاصَّة عندما تكون الأَداة هي الهمزة المتبوعة بـــ(أَم) المعادلة إذ يشكل حضور الحرفين معاً تركيباً يتسم بالطول

(١) يُنظَر: الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، د. عبد العزيز أبو سريع ياسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م: ٣٤١- ٣٤٢.

(٢) نفسه: ٣٤٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

اللازم لإطالة الجملة الشِّعرية التي تتجاوز بفعلهما حدود الثلاثة أَبيات في قصيدة (احتراق)[1]: (من مجزوء الوافر)

لِمَـــنْ هـــذا اللّهيـــبُ يُفيضُـــه مـــــن قلبـــــك الكمَـــــدُ؟
أَللثـــــــــوّارِ كالمـــــــــوتَى بثلـــــجِ ســـكوتِهم بـــــرَدوا
يُســـــاقي بعضُـــهـــم بعضـــاً ومـــــلءُ كؤوسِهـــــم زبَـــــدُ
لقـــــد خمـــــدتْ بهـــــمْ روحٌ وشـــــبَّ لمعلـــــفٍ جســـــدُ
أَم الراشيـــــــنَ بـــــــارئَهم ليَجزيَهـــــم بمـــــا عبـــــدوا؟

إنَّ ابتداء النص بأَداة الاستفهام (مَن) يقع تحت حدود التساؤل الناجم عن حوار الذات الشَّاعرة مع نفسها ومعاتبتها، بيد أَنَّ استمرار التساؤلات في البيت الثاني عن سبب إِحراق الذات الشَّاعرة لنفسها يميلُ تجاه تشخيص الاستفهام وتحديد الأَجوبة على سبيل الاختيار من متعدد ما بين (الثوار الموتى) الذين خمدت فيهم روح الثورة والسعي نحو الحرية المنشودة، وما بين (الراشينَ بارئهم) من أتباع التَّديُّن الزَّائف الذين كثيراً ما ينقدهم الياسري لعكوفهم عن ممارسة الدور المطلوب في الثورة على الظلم والاستبداد، وهذه التساؤلات من شأنها أَن تجعل من النص وحدةً متماسكة يرتبط بعضها بالآخر بفضل التَّضمين الدلالي الذي جعلها تتجاوز قيود القافية التي بدت هادئة ومطواعة بين يدي للشاعر.

أَمَّا النداء فلا عجب أَن يتحقق تضمين الأَبيات معاني بعضها بفعله؛ لأَنَّ جملة النداء في شعر الياسري غالباً ما يردفها أُسلوب طلب آخر هو أسلوب أمر أو نهي على الأَكثر، ومن ذلك قوله في قصيدة (أُمي): (من الهزج)

(١) أرق النجم: ٣٣-٣٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَيا أمّي ويا حُلْماً ذوَى في المهـــدِ كالطِّفـلِ
ويــا نبـعـاً زكيّـــاً قـد سقــاني نخبـةَ النُبلِ
ويا جنحاً تَصارعَ والرَّيــاحَ الهُـوجَ من أَجلي
تعالـي أَنقـذي زهـري غـدا فـي قبضـة المَحلِ
أَغيثينـيْ سَـمـومُ البـيــنِ إِذوتْنـي أَيـا ظلّـي

إِنَّ تكرار جمل النداء يزيد من ارتباط المتواليات الشِّعرية بعضها ببعض؛ فالمُنادى واحدٌ والصفات متعددة، وهو تكرار يسير أَسفل النص بفعل العطف الذي يوهمنا الشَّاعر بأَنَّ دوره الوظيفي قد انتهي حين انتقل إِلى أُسلوب الأَمر على سبيل الاستنجاد والاستغاثة في الفعلينِ (تعالي، وأغيثيني) ليعود أُسلوب النداء (أَيا ظلِّي) فيتكرر مرة أُخرى بعد ذلك؛ ليكشف عن ارتباط الأَبيات ارتباطاً دلالياً يتجاوز هذه الأَبيات الخمسة إِلى أَبيات أُخرى لاحقة.

٣- التحرُّر

تبدو القصيدة الحرة ذات القوافي المتعددة والأَوزان الصافية السهلة أَكثر ملائمةً بالنسبة للشُّعراء في النصف الثاني من العصر الحديث إِذ توقفت مراحل اضطراب الإِطار العام عند أَكثر الشُّعراء عند هذا الحدِّ، ولم تتجاوزها إِلى مرحلة أَخطر تمثَّلت بالتَّدوير في القصيدة الحرة، وهو إِجراءٌ تقصَّده الشُّعراء الستِّينيونَ بُغية التجديد والسير في ركب التغيير والحداثة التي سبقهم إِليها الشُّعراء الروَّاد والتجريب في بنية القصيدة وشكلها[١]، فقد كان هذا النوع من التدوير "محاولةً منهم لإِلغاء الوقفات العروضية في نهاية الأَسطر الشِّعرية، والدفع بالتفاعيل العروضية نحو الانسياب والتدفق ليتحقق لهم بذلك إِيقاعاً خاصاً ونغمة مميزة تنتج

(١) يُنظَر: مقالات في الشِّعر العربي المعاصر: د. محمد حسين الأعرجي، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م: ١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

عن الأسطر المدورة[١]، وهو ما لم يشكل رغبة مُلحَة عند الياسري؛ لأنَّه لم يرد في شعره سوى في مواضع محدودة جداً، وبشكل مغاير للتدوير عند مجايليه ومن ذلك قوله في قصيدة (فرعون)[٢]: (تفعيلة الكامل)

فرعونُ من ورقٍ.
على ورقٍ بنى عرشاً.
إلـى ورقٍ يطيرُ.
يُصَفِّقُ الورقُ المُزَوَّقُ في المحافلِ،
والمُمَزَّقُ في المزابلِ،
والمُعَتَّقُ في المـزادِ.
يَضجُّ: فرعونُ الإلـهُ
وتدفعُ الريحُ المُريحةُ جنحَه الورقيَّ
-: يا ريحُ ادفعيني عن عصا موسى.
فَتَدْفعُهُ،
وتَرفَعُهُ،
وتُوقعُهُ على برميلِ بترولٍ.
يسيلُ لعابُه خيطاً إلى صحنِ الكلابِ.
العَظمُ أدسمُ في الخليج،
وخُضْرةُ الدُّولار أجملُ من بساتينِ العراقِ.

(١) يُنظَر: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، وابراهيم أبو سنة، وحسن طل، ورفعت سلام) ، د. محمد سالمان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٨م: ٨٤.
(٢) جرح ومنفى: ٥٥-٥٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الشَّاعر في هذه الأَسطر الشِّعرية يخالف رأي نازك الملائكة الرَّافض للتَّدوير في القصيدة الحرة كون "التَّدوير يعني أَن يبدأ الشطر التالي بنصفِ كلمةٍ وذلك غير مقبول في شطرٍ مستقل"[١]، كما هو حاصل في الأَسطر الأُولى:

فِرْعَوْنُ مِنْ/ وَرَقٍ

مُتْفاعِــلُــن / مُتَــفَا

عَلَى/ ورقٍ بَنَــى/ عرشاً

عِلُــنْ/ مُتَفــَاعِلُن / مُتْفَا

إلــى / ...

عِلُــنْ / ...

لكنَّه وعلى الرغم من تدويره الأَسطر الشِّعرية يبدو حريصاً على الحفاظ على تحقق القافية على قدر ما يتاح له ذلك، فضلاً عن كونه يبدو حريصاً أيضاً على التدوير بعد تفعيلة أَو تفعيلتينِ أَو ثلاثة أو أَربعة على الأَكثر؛ لكي لا تتَّخذ القصيدة شكلاً نثرياً كالذي اتَّخذته عند الشُّعراء الستّينيين الذين ذهب أَكثرهم بعد ذلك إلى كتابة (قصيدة النثر) التي تجاوزت حدود القصيدة الحرة، وهو إجراء يرفضه الياسري رفضاً قاطعاً؛ لأَنَّ قصيدة النثر عنده ترجع في أَصلها إلى أُصولٍ ليست عربية[٢]، وهي ليست كالقصيدة الحرة التي ينسبها إِلى موروث شعري عربي هو (شعر البند)[٣] فضلاً عن أَنَّ تدوير الياسري هذا يختلف عن تدوير

(١) قضايا الشِّعر المعاصر: ١١٧.

(٢) الياسري مُجيباً عن سؤَالٍ عن رأيه الخاص فيما يتعلَّق بقصيدة النثر في ندوة أَقامها اتحاد الأُدباء في النجف الأشرف، فديو مُسجَّل منشور على يوتيوب بتاريخ ١٠ نيسان ٢٠١٩م.
https://www.youtube.com/channel/UCApsirn

(٣) البند: "ضربٌ من الشِّعر نشأ في عصور متأخرة في العراق واستعمل أصحابه الهزج والرمل معاً في قصيدة واحدة؛ لأَنَّ كل تفعيلة منهما تؤدي إلى تفعيلة الآخر كما هو واضح في دائرة المجتلب أو الهزج، وذلك على النحو التالي: في الهزج: (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن... لن مفاعي لن مفاعي = مفاعيلن)". في الرمل: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن... علاتن فا علات نفا = مفاعيلن). معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠١٤م: ٣٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الجيل الستِّينيّ ممَّن تقصَّدوا التَّدوير رغبةً منهم في إلغاء الوقفات العروضية وإطالة السطر الشِّعري إلى حدٍّ مُبالغٍ فيه؛ فالياسري بتعمِّده التَّدوير في هذه القصيدة لا يسعى إلى تجاوز الوقفات العروضية بل يتقصَّدها؛ ليحقق بذلك ما يمكن عدَّه إيقاعاً بصرياً تتحكَّم به مواضع الكلمات التي تتحكَّم بالضرورة بمواضع التفعيلات التي يرد جزءٌ منها في سطر وجزءٌ آخر في السطر الذي يليه ليلغي بذلك الوقفة العروضية في مكان ويفرضها في آخر، متَّكئاً على الدور الفاعل الذي تحققه القوافي المسجوعة (المزوق، والممزق، والمعتق) إلى جانب تكرار عددٍ من الكلمات التي تجعل من العنصر الإيقاعي والتقفوي حاضراً، فعلى الرغم من الحرية المُطلقة التي تتيحها القصيدة الحرة للشاعر من حيث تركها أَو الاستعانة بها، إلَّا أَنَّ أَكثر القصائد الحرة للياسري تشير إلى حرصه البالغ على منح القافية دوراً فاعلاً في بناء القصائد وخلق إيقاعها، فالقوافي في قصائده تتكرر وتتناوب وتختلف بحسب الرغبة، وبحسب الموقف الشِّعري الذي يراعي المعنى فينتهي عنده[١]، وهكذا اتَّخذت القوافي في شعره أَشكالاً ثلاثة هي كل من: القافية المُكررة التي تتخذ الشكل (أ أ أ أ) والقافية المتناوبة التي تتخذ الشكل (أ ب أ ب) والقافية المتنوعة التي تتخذ الشكل (أ ب ج د ... إلخ)[٢]، وقلّما نجد للياسري قصيدةً لا تعتمد التكرار أَو التناوب أَو التعدد في القوافي ومن ذلك قوله[٣]: (تفعيلة المتدارك)

جفَّتْ بيدي خضراتُ الدولارْ. أ
جوعان بلا أهلٍ، وبلا دارْ. أ
هل تُصبحُ، في يومٍ ما، ليْ دارْ؟ أ

(١) يُنظَر: شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في الشِّعر العربي الحديث في العراق بين جيلين، ، عبد المنعم جبار عبيد، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد رسالة ماجستير بالآلة الطابعة، ١٩٩٨م: ٢١٢.
(٢) يُنظَر: نفسه: ٢١٢ – ٢٣٠.
(٣) أشرعة بلا مرفأ: ٦٦-٦٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

لأُزيحَ عن الجمرِ رمادي ب
وأَفكَّ عن الجرحِ ضمادي ب
هل من نارْ؟ أ

إنَّ تناوب القوافي أَواخر الكلمات (دارْ، ودولارْ، ودارْ) أَو تكرارها في (رمادي، وضمادي) ثم تناوبها في (نارْ) في هذه القصيدة أَو أَكثر القصائد الحرة الأخرى للياسري هو دليل على إِدراكه القيمة الإِيقاعية التي تؤدِّيها القافية بوصفها ركناً مهماً في موسيقية القصيدة الحرة بما تحدثه من رنين وتثيره في النفس من أَنغام وأَصداء، فضلاً عن كونها فاصلةً قويةً واضحة بين السطر والآخر[1]، فعلى الرَّغم من تغيُّر حرف الروي في القصيدة ذاتها تستمر القافية في صناعة إِيقاعها الخاص[2]:

أتطهّرُ فيها من ورم الغربةِ، أَشفَى؟ أ
ومتى أشفَى؟ أ
من خلفي سكّين بلادي،
وأَمامي سكّين المنفَى. أ
أَتعذَّبُ بين الشفرةِ والشفرهْ. ب
كالحَبّةِ مورقةً تحت الصخرهْ. ب
كالنُوتيِّ الفاتحِ صدرَهْ. ب
لسهامِ الريحْ. ج
وَدَّعتُ مآذنَ "طَنْجَةَ" مثلَ النسرِ جريحْ. ج

(١) يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: ١٩٢.
(٢) أشرعة بلا مرفأ: ٦٧-٦٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إنَّ غياب حركة الروي لسطرين أو ثلاثة وعودتها بشكلٍ مفاجئ يقف وراءَه وجود "علاقات إيقاعية من نوع جديد باتت تنشأ بين السطر الشِّعري والآخر، دون أَن تعيق القافية ذلك، وهذا أَمر جديد في القصيدة العربية"(١)، فضلاً عن أَنَّ القوافي بتناوبها هذا تحقق نغماً موسيقياً مميزاً، إلى جانب إسهامها في كسر أُفق التلقي حين ينتظر المتلقي حضور بعضها فلا تأتي وهي تؤدِّي أَحياناً دوراً إيقاعياً إضافياً يبدو الياسري حريصاً على تحقيقه يتجلَّى في خلق هذه القوافي إيقاعاً فيه لمحات بلاغية منها التجنيس في (رمادي، وضمادي) و(الصخره، وصدره)، والتسجيع الناتج عن التكرار في الكلمات (الشفرةِ والشفره، أُشفى ومتى أُشفى)، وهو ما يفتقر إليه الإيقاع في القصائد ذات القوافي المتعددة في عددٍ من القصائد الرمزية القصيرة التي تميل إلى الغموض والإيحاء على حساب الوزن ومن ذلك(٢): (تفعيلة المتدارك)

كلماتُ الماءِ تَضيعْ.	**أ**
ويظلُّ السنبلُ حيرانْ.	**ب**
كلماتُ الماءِ فوانيسْ.	**ج**
في ليلٍ مقطوعِ السَّاقْ.	**د**
هشَّمَها السنبلُ في الظلماءْ،	**هـ**
وهي تضيءْ.	**و**
كانتْ حِرْزا كلماتُ الماءْ.	**ز**
لو خبَّأها السنبلُ ما كان الجدبُ يَجيءْ.	**و**

(١) الشِّعرية العربية الحديثة تحليل نصي شربل داغر، دار توبقال للنشر، بلا، ط١، ١٩٨٨م: ٥٠.

(٢) جذور الفجر: ٢٩- ٣٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إِنَّ الغياب شبه التَّام للعناصر التكرارية التقفوية وغير التقفوية يبدو مُلائماً لطابع القصيدة الذي لا يحفل كثيراً بالعنصر الإِيقاعي بقدر ميله إِلى اعتماد الوصف عبر الرمز والغموض والإِيحاء فالأَبيات قائمة على تشخيص الموجودات وتجسيدها بإِسناد الكلمات للماء التي تكون أَحياناً فوانيسَ مُنيرة، والسنبل حيرانٌ، والليل مقطوعة ساقه بفعل السنبل لكنَّ كلماته (فوانيسه) تظل تضيء رغم ذلك.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الجدول رقم (١)
يبين نسب توظيف البحور الصافية في شعر الياسري

ت	البحور الصافية	عدد القصائد	القصائد العمودية	قصائد التفعيلة	نسبة التوظيف
١	الرمل	١٩	١٢	٧	%١٨,٨١
٢	الرجز	١٦	٦	١٠	%١٥,٨٤
٣	المتدارك	١٥	١	١٤	%١٤,٨٥
٤	الكامل	١٢	٧	٥	%١١,٨٨
٥	المتقارب	٦	١	٥	%٥,٩٤
٦	الهزج	٢	١	١	%١,٩٨
المجموع		٧٠	٢٨	٤٢	%٦٨,٦٢

الجدول رقم (٢)
يبين نسب توظيف البحور الممزوجة في شعر الياسري

ت	البحور الممزوجة	عدد القصائد	القصائد العمودية	قصائد التفعيلة	نسبة التوظيف
١	البسيط	١٢	١٢	٠	%١١,٨٨
٢	الوافر	٩	٨	١	%٨,٩١
٣	الطويل	٤	٤	٠	%٣,٩٦
٤	الخفيف	٣	٣	٠	%٢,٩٧
٥	السريع	٢	٢	٠	%١,٩٨
٦	المُجتث	١	١	٠	%٠,٩٩
٧	المديد	١	١	٠	%٠,٩٩
المجموع		٣٢	٣١	١	%٣١,٣٧

تشير الإحصائية في الجدولين أعلاه إلى أن البحور الصَّافية قد شكلت النسبة الأكبر بمقدار (٦٨,٦٢%) على حساب البحور الممزوجة التي شكلت النسبة الأقل بمقدار(٣١,٣٧%) ومردُّ هذا عائدٌ إلى تنوع القصائد التي تقتضي تخيُّر البحور الصافية في القصائد الحرة التي بلغت اثنتين وأربعين قصيدة، فضلاً عن القصائد العمودية المجزوءة والمشطورة التي عمد الشاعر فيها إلى التدوير والتضمين، وأكثرها من البحور الصافية أيضاً وبخاصة البحور: الرمل، والرجز، والمتدارك، والكامل.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المبحث الثَّاني
الإيقاع الـدَّاخلي

يتميَّز هذا النوع من الإيقاع من الإيقاع الخارجي بأَنَّه إيقاع ناتجٌ عن حرية كبيرة ينعم بها المُبدع من حيث الإتيان، أَو عدم الإتيان بصور موسيقية في أَجزاء غير مُحددة من القصيدة؛ فعناصر الإيقاع الداخلي لا تُفرَضُ على الشَّاعر فرضاً مثلما هو الحال بالنسبة للوزن والقافية، فهذا النوع من الإيقاع ينمازُ بخضوعه بدرجةٍ كبيرة إلى "إحساساتِ الشَّاعر بالحروفِ والكلمات والعبارةِ إحساساً خاصَّاً بحيث تجيء في النص أَو أَجزاء منه متَّسقةً ومتجاوبةً، بمعنى آخر هو نابعٌ من الإحساس بجمالياتِ اللغةِ وقيمها الصوتيَّة والتركيبيَّة"(١)، إنَّها موسيقى لا تعتمد بالدرجة الأَساس على الصُّورة الزمنيَّة للتفعيلة؛ لذا فهي دقَّة مميزة وبذل للموهبة والتحصيل الأَكبر الذي يكتسبه الشَّاعر بدرجة أَكبر(٢).

وليس خفيَّاً أَنَّ عدداً كبيراً من العناصر التي تُسهم في تكوين هذا النوع من الإيقاع هي فنون ترجع في الأَصل إلى العنصر التكراري وليس هذا بالجديد لأَنَّ "لغة الشِّعر بذاتها لغة تكرارية؛ لأَنَّها مصبوبة في قوالب تكرارية"(٣)؛ والتكرار هو أَساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أَساساً لنظرية القافية في الشِّعر، إذ يُشترَط في القصيدة العمودية تكرار البيت والقافية معاً على حين يُشترَط في القصيدة الحرة تكرار التفعيلة ذاتها، فضلاً عن كون التكرار سر نجاح الكثير من المحسنات البديعيَّة(٤)؛ فهو يمثل البنية العميقة

---

(١) رماد الشِّعر: ٤٣٢.

(٢) يُنظَر: نفسه: ٤٣٢.

(٣) التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: ٥٠.

(٤) يُنظَر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١١٧– ١١٨.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المتحكمة بحركة المعنى في مُختلف أَلوانها[١]، ولمَّا كان المبحث الأَول من هذا الفصل قد تكفَّل بدراسة الظواهر التكرارية التي تسهم بشكل جوهري في تكوين الإِطار العام للقصيدة المتمثلة بالأَوزان والقوافي؛ فقد سعى هذا المبحث إلى ضم ما تبقَّى من الظواهر التكرارية التي تمثل ظواهر أُسلوبية منها تكرار الحرف، والكلمة، والتكرار الاستهلالين والختامي، والمقطعي، إِلى جانب دراسة عددٍ من الظواهر البلاغية التي لا تخلو طبيعتها من التكرار.

١- التَّكرار

على الرغم من معرفة العرب لأُسلوب التكرار منذ زمن بعيد، وعلى الرغم من وروده في الشِّعر العربي بين الحين والحين، إِلَّا أَنَّ التكرار لم يعرف شكله الواضح إِلَّا في العصر الحديث بعد أَن عدَّ عددٌ من الشُّعراء لمرحلةٍ من الزمن بعضَ صورِه لوناً من أَلوان التجديد في الشِّعر[٢]، في وقت جاءت المرحلة "التي أَعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أَساليب التعبير الشِّعري، وكان التكرار أَحد هذه الأَساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إِليه اتكاءً يبلغ أَحياناً حدوداً متطرفة"[٣]، لم يسلم منها شعر الياسري الذي لم يكن بعيداً عن تأثيرات تلك المرحلة لنجد في شعره تكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار البيت وتكرار بدايات الأَبيات ونهايات القصائد، حتى إنَّ التكرار ليصل عنده مرحلة عالية بلغت تكرار المقطعِ الشِّعري الذي يتَّسم بالطول؛ لذا لم يكن بدٌّ من أن يطول الحديث في هذا المبحث عن الظواهر التكرارية المذكورة التي لم يقتصر فعلها على حركة الإِيقاع فقط؛ لأَنَّها مثَّلت جُزءاً كبيراً من الأسلوب الذي

(١) يُنظَر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ١٠٩.

(٢) يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: ٢٦٣.

(٣) نفسه: ٢٧٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يتميَّز به الشَّاعر والذي يتصل بشكل أَو بآخر بالحالة الشعورية والنفسية التي تدعوه إِلى سلوك هذا الإِجراء.

أ- تكرار الحرف (الصَّوت)

تنبَّه العلماء العرب قديماً إِلى الأَصوات اللغوية وعنوا بتصنيفها؛ فقد أَخذت دراسة الصوت اللغوي عندهم اتجاهاتٍ متعددة ظهرت أَولاً عند أَصحاب المعاجم وبخاصة الخليل بن أَحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) الذي يرى البعض أَنَّ مُصنَّفه (العين) يعدُّ واحداً من أَقدم وأَهم الكتب التي عنت بالدراسات الصوتية؛ كونه جمع ألفاظ اللغة وعنى بشرح معانيها، وعمد إِلى ترتيبها ترتيباً علمياً مُحكماً[١]، أَمَّا الدراسات اللسانية الحديثة فقد كان لها فضل العناية بدراسة الأَثر المُترتب على التكرار الصوتي للكلمات عنايةً واضحة تجلَّت في ظهور علم الفونولوجيا (Phonology) أَو ما يُعرَف بعلمِ وظائف الأَصوات[٢] الذي بلغ اهتمامه التكراري أَصغر وحدة صوتية، فضلاً عن عنايته بدراسة النظم الصوتيَّة للُّغة من حيث قيم الأَصوات ومعانيها وقوانينها الصوتية والوظائف التي تؤدِّيها في التركيب الصوتيِّ بوصفه منظِّماً للمادة الصوتيَّة يُخضعها للتَّقعيد والتَّنظيم، فإِلى جانب كل من المقطع، والنَّبر، والنَّغم عنى علم الفونولوجيا بدراسة الفونيم (Phoneme) بوصفه أَحد أَصغر الوحدات الصوتية في التحليل اللساني التي تعدُّ وسيلةً مُثلى يتحقق من خلالها تحليل الكلمة إِلى أَصغر وأَدق وحداتها الصوتية، وهو يعمل بوصفه علامةً تحمل إِشاراتٍ إِيجابيةً أَو سلبيةً ذات طبيعة صوتيَّة تهدف إِلى فصل الأَصوات عن

---

(١) الصوت اللغوي دراسة وظيفية تشريحية، الدكتور عيسى واضح حميداني، جامعة ابن خلدون، تيارت، دار غيداء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٦م: ٩٨.

(٢) علم الفونولوجيا (Phonology) "وهو العلم الذي يعنى كل العناية بأثر الصوت اللغوي في تركيب الكلام نحوه وصرفه". معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٥٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بعضها[١]، كونَ "اللغة نسق من الوحدات الصوتيَّة هي (الفونيمات Phonemes) عددها ثابتٌ ومحدَّد في أَيَّةِ لغةٍ من اللغات (ما بين عشرين وأَربعين) ... فكل حرف منها يعبِّر عن وحدة صوتية وتقوم الفونولوجيا على وصف هذه الوحدات الصوتيَّة التي تؤلف المستوى (الدَّال) للغة"[٢].

وعلى الصعيد الإجرائي يخضع رصد الأَثر الناتج عن تكرار الصوت في مواضع معيِّنة من القصيدة للذائقة الذاتية بالنسبة للناقد إلى حدٍّ كبير؛ فهو- كما يبدو- أثرٌ سمعي يعلن عن نفسه بوساطة إِشارة سمعية ذوقية تصل إِلى المتلقِّي فيستأَنس بوجودها دون أَن يشعر أَحياناً، فتكرار بعض الأَصوات من الممكن أَن يكسب البيت لوناً من الموسيقى التي تستريح لها الأُذن وتُقبل عليها حين تقع في مواضع موفقة غير مقصودة ولا متعمدة[٣]، وهو ما يبدو للباحث في قصيدة (في رحاب المغرب)[٤]: (من الوافر)

وعطفٌ أَم خيالٌ لا أصدّقهُ لأَنّي ما عرفتُ بتربتي العطفَا
ولطفُ المغرب الأقصى يمسّح لي دموعي أَم ظنوني تصنعُ اللطفا؟
كأَنّي عدتُ من سفرٍ إلى وطني مُطيلاً في العراق تأزّمي ضيفا
كأنَّ الرّافدينِ وكلُّ أهلهما نفوا حتى حسبتُ بلادي المنفى
طويتُ هناك صُحفَ شَقاوةٍ سأَماً لأَفتحَ هاهنا لسعادةٍ صُحفا

---

(١) يُنظَر: علم وظائف الأصوات اللغوية (الفونولوجيا) ، د. عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٢م: ٣٥.

(٢) الفلسفة واللغة، د. عبد الوهاب جعفر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط٢، ٢٠١٠م: ٢١.

(٣) يُنظَر: موسيقى الشِّعر إبراهيم أنيس، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م: ٣٦- ٣٩.

(٤) أشرعة بلا مرفأ: ١٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ومَنْ يُفلِتْ من السكِّينِ في بلدي يَصِرْ حتّى النواحُ بإِذنِهِ عزفا

يساعد تكرار الفاء في هذه القصيدة على إِضفاء كمٍّ من الطرب والخفَّة على أبياتها فهو "صوت رخو مهموس"(١) تكرر سبع عشرة مرَّة في هذه الأَبيات دون أن يتسبب بثقلٍ على الشَّاعر والسامع؛ فهو من الحروف التي لا تتطلب جهداً عضلياً وهو كذلك من الحروف الهجائيَّة التي تحظى بنسبة حضور متوسطة بالقياس إِلى حروف أُخرى ترد كثيراً وأخرى ترد نادراً في الشِّعر(٢)، ولعلَّ تكرار الحرف في مواضع مُستحسنة كالترجيع في البيت الأَول (عطفٌ – عطفا)، والثاني (لطفٌ – لطفا) ، والخامس (صُحفَ – صُحفا) ، والتجنيس في (نُفوا – المنفى) وغيرها من المواضع هو ما يبعد عملية التكرار من الرتابة والنفور؛ لِما تتمتع به هذه المواضع البلاغية من تأثير في ذائقة المتلقِّي.

ويشكِّل تكرار أَحرف المدّ (الألف والواو، والياء) في قصيدة (الضياع) ظاهرةً لافتة يظهر أَثرها واضحاً على أنغام البحر البسيط(٣):

ملَّت من النَّغم المحزون ناياتي وأتعبَت فرسَ الأحزانِ آهاتي
جفَّت على شفتي الصَّفراء أُغنيةٌ خضراءُ وانطفأت دنيا ابتساماتي
أُلملمُ البسمةَ الخَجلَى مُكابرةً حتَّى تُقَهقِهَ في أذنيَّ مرثاتي
وأَكتمُ الفرَحَ المقتولَ في لُغَتي ويفضَحُ الدَّمعُ في عيني جراحاتي
مهما استترتُ فإنَّ الصَّمتَ يكشفُني وتنشرُ الآهَ للدُّنيا حكاياتي
أَنا المُغرِّدُ والآلامُ تأكُلُني والحزنُ يمتصُّ كالأَفعى مسرَّاتي

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، (بلا) ، ط٥ ، ١٩٧٥م: ٤٦.
(٢) يُنظَر: موسيقى الشِّعر: ٣٤.
(٣) جذور الفجر: ٩١-٩٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إنَّ تكرار صَوتَي الألف والواو في الكلمات (المحزونِ، والأحزانِ، والصَّفراءِ، وخضراءُ، والمقتولَ، والآهَ، والآلامُ) وبناء القافية على حرف التاء المتبوعة بحرف المد الياء في مُجملِ أبيات القصيدة من شأنه أَن يمنح الأَبيات نغماً موسيقياً ممتداً يبدو منسجماً مع الحزن العميق الذي يبدو عليه الشَّاعر في هذه القصيدة؛ وقد أَدركَ العلماء العرب قيمة أَصوات المد فميِّزوها عن الأَصوات بعامة بوصفها أَصواتاً صائتة والأخرى صامتة(١)، لأَنَّ هذه الأحرف "من الأَساليب التَّنغيميَّة التي تُحدثُ أَثراً موسيقياً؛ لكونها تسهم في امتداد النَّبر"(٢) الذي زاده حضوراً وتأثيراً تكرار الأَلف الأَولى في الكلمات الأخيرة من الأَبيات (نایاتي، وابتساماتي، ومرثاتي... إلخ) مع تكرار ألف التأسيس(٣) في نهاية الكلمات نفسها ليمنح وجوده الملازم للقافية الأَبيات نغماً موسيقياً ثابتاً استمرَّ حتى نهاية القصيدة التي ربَّما كانَ لبنائها الصوتي هذا أَثَرَه النفسي والفنِّي في نفس صديقه حسن المرواني(٤) الذي عارضها في قصيدةٍ على الروي نفسه عُدَّت من روائع شعر الغزل الحزينة في القرن العشرين ومطلعها(١):

---

(١) يُنظَر: الصوت اللغوي في القرآن، د. محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ١٧.

(٢) رماد الشِّعر: ٤٤٠.

(٣) ألف التأسيس: "ألف ساكنة يفصل بينها وبين الروي حرف صحيح. ينظر: الجامع في العروض والقوافي: ٢٧٥.

(٤) حسن المرواني: شاعر عراقي من مواليد مدينة ميسان عام ١٩٥١م، عُرف بقصيدته الذائعة الصيت (أنا وليلى) وعنوانها الكامل (أنا وليلى واشطبوا أسماءَكم) وهي في الأصل مُعارضة لقصيدة (الضياع) أَعلاه للشاعر عبد الإله الياسري لكنَّ المرواني الذي فاز بالمركز الأَول عن هذه القصيدة في مهرجانِ شعري احتضنته قاعة ساطع الحصري في كلية الآداب في العام (١٩٧١م) لم يتَّخذ الشِّعر طريقاً، ولم يكن حريصاً على طباعة أي ديوان شعري؛ الأمر الذي جعل عدداً من الناس

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ماتَت بِمحرابِ عينيكِ ابتهالاتي واستسلمت لريَاح اليأسِ راياتي

ولعلَّنا لا نجافي الصواب إِذا ذهبنا إِلى القول: إِنَّ سِرَّ جمال القصيدتينِ وسبب تميُّزهما قد يكون عائداً بالدرجة الأَولى إِلى تكرار أَحرف المد في مُجمل الأَبيات، وتكرار حرف المد (الأَلف) مرتين في قافيتيهما بخاصَّة، فضلاً عن بناء الروي على حرف المد (الياء) الذي منح وأَلف التأسيس المُكررة القصيدةَ نغماً حزيناً مُمتداً له وقعه الموسيقي في النص والمبدع والمتلقِّي على حدٍّ سواء.

أَمَّا في القصيدة الحرَّة فتظهر إِفادة الشَّاعر من أَصوات المد فيها بطريقة مختلفة، إِذ يفيد الياسري من ظاهرة تقطيع الأَحرف ليجعل من عملية مد الأَصوات أَكثر تميُّزاً كقوله: (من المُتدارك)

لفَّ الجندي المحروق براية أمريكا،

وتناءى الأطفال عن التابوت بعيداً،

كعصافيرَ تزقزقْ:

"أ م ر ي ك ا-

م و ن ي ك ا"

أَمريكا الهمجية.

فلجوء الشَّاعر وهو يورد لفظتي (أَمريكا، ومونيكا) إِلى تقطيع أَحرف الكلمتين، يرد في سياقٍ دلاليٍ يبدو ملائماً لتصوير دقيق لصيحات الأطفال المُمتدة خلف الجنود الأميركيين وهم يجرُّون عربات احتلالهم في مدن العراق، إِذ يشكل هذا التقطيع في أَحرف الكلمة التي اتخذت شكلاً أُفقياً لوناً من أَلوان التحكُّم

ينسبون قصيدته لغيره، كما فعل نجل الشَّاعر خالد الشطري الذي زعم أَنَّ القصيدة لأبيه. مقابلة خاصَّة مع الشَّاعر حسن المرواني في بغداد بتاريخ: ٢٩/ ١١/ ٢٠١٨م.

(١) البيت هو مطلعُ قصيدة (أنا وليلى واشطبوا أسماءكم) التي لم يضمها ديوان إلى الآن.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بأَصوات الكلمة وبخاصة أَحرف المد التي ترد في الكلمتين، فالشَّاعر بتقطيعه الكلمة يكون قد ركّز على وحدة معجمية دون غيرها لإِيلائها أَهمية أَكثر[١]؛ الأَمر الذي يجذب انتباه القارئ إِلى هذه الوحدات المُعجمية فيتوقف عندها.

ب-تكرار الكلمة

إِنَّ تكرار أَيةِ كلمة في أَجزاء متقاربة أَو متباعدة من النص الشِّعري مرتبطٌ بالحالة النفسية المعبِّرة عن رغبات الشَّاعر وهمومه، وقد أَشار بودلير إِلى ذلك في مقالٍ ذكر فيه " إِنَّنا كي نكتشفَ عقلَ الشَّاعر، أَو همومَه الأساسيَّة على الأَقل، علينا أَن نفتش في أَعماله عن الكلمة أَو الكلمات التي تتكرر باستمرار، فهذه هي التي ستكشف لنا عن الهموم"[٢]؛ لأَنَّ "هذه الدَّوال إِذا ما جيء بها بتواتر تكراري على مدار المتن أَو المجموع الشِّعري لم يكن **مجيئها** شيئاً اعتباطيَّاً، وإِنَّما لتسليط الضوء على مكمنٍ خاص مكنون في داخل الشَّاعر يريد الإِفصاحَ عنه"[٣]، لينعكس تأثيرُ ذلك بالضرورة على أُسلوب النص، فتكون هذه الدوال المتكررة متحكمة بإِيقاعه ومن ذلك[٤]: (تفعيلة الكامل)

ضاع الجواز وفيه حُلمُ العمرِ ضاعْ.
ويَجيء لي عبر البحارْ
صوتٌ يَصيحُ بيَ: انتحارْ
.:"إيْ. إِنتحارْ..."

---

(١) يُنظَر: العلامة البصرية في الشِّعر العراقي المعاصر: ٥٣- ٥٤.

(٢) الخيال، الأسلوب، الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م: ٢٠٦.

(٣) شعر ابن الجوزي (دراسة أسلوبية) ، د. سامي شهاب الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، (بلا) ، ط١، ٢٠١١م: ٥٥.

(٤) أشرعة بلا مرفأ: ١٠٨-١١٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

لا موطنٌ عندي ولا عندي بمغترَبٍ إقامهْ

...

لا. لن أُقادَ ولن أعادْ

-: "ألانتحارْ

ألانتحارْ"

يا بحرُ يا وطنُ احتضنّي في قرارك كالمحارْ

ما من خيارْ

-:"الإنتحارْ

الإنتحارْ

الإنتحارْ"

ضاع الجواز وفيه حلمُ العمر ضاعْ

على الرغم ممَّا يتسبب به تكرار لفظ (الانتحار) من ضرورة صرفية جعلت همزة الوصل تُقلب همزة قطع مرتين في الكلمة ذاتها، فإنَّ ارتباطاً جذرياً ومباشراً بالحالة النفسية الصعبة التي عاشها الشَّاعر يجعل تكرار هذا اللفظ أَمراً حتمياً عليه وهو يصوِّر حاله متوجهاً صوب السفارة العراقية في المغرب بعد ضياع جواز سفره هناك، فالتكرار هنا يخضع للقانون العاطفي الذي يرى إِنَّ "التَّكرارَ في حقيقتهِ إِلحاحٌ على جهــةٍ هامَّة في العبــارة يعنى بها الشَّاعر أَكثر من عنايــتهِ بسواها"[١]، وهذا بطبيعــة الحال لا ينفي خضوعه – التكرار– للجــانب الاختيــاري؛ "لأَنَّ الشَّاعر يختار بطريقةٍ واعية الكلمة الأَكثر قدرةً على التعبير عن تجربته"[٢] إِذ يبدو اختيار لفظ (الانتحار) أَكثر ملائمةً لعاطفة الشَّاعر وأَكثر

(١) قضايا الشِّعر المعاصر: ٢٧٦.

(٢) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق): ١٦٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

تعبيراً عن فكرة الخوف والهلع من فرط إجرام السلطة التي تحكم قبضتها على السفارة.

وجدير بالاهتمام النظر إلى ما بعد اللفظ المكرر والعناية التي أَولاها الشَّاعر للسياق الذي تكررت فيه الألفاظ المكررة؛ إذ يُشترط في التكرار أَن يكون اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق، وأَن يلقى الكلام بعد اللفظ المكرر العناية الكاملة من الشَّاعر(١)، وهو ما يسعى الياسري إلى تحقيقه من خلال الاعتماد على الإتيان باللفظ المكرر في أَواخر الأَبيات ليكون بذلك مُلائماً للقافية التي تسبقه أَو تليه، فقد أَلحقَ لفظ الانتحار بالسطر الشِّعري: **(ويَجيءُ لي عبر البحارْ)** وكذلك السطر: **(يا بحرُ يا وطنُ احتضنّي في قرارك كالمحارْ)** وتكرر الحال ذاته مع لفظ (السكوت) في قصيدة (أَوراق السكِّين) ومنها قوله(٢): (تفعيلة الرمل)

أَنت من ادخلتني حيا لقبري.

أَنت من علمني كيف اموتْ.

-: السكوت،

والسكوتْ.

آه يا هذا السكوتْ.

الذي فيه نموتْ.

يا سلاطين السكوت!

لكمُ ريشُ الطواويسِ وليْ من أرض أَهلي السنبلهْ.

يا سلاطين السكوتْ!

---

(١) يُنظَر: قضايا الشِّعر المعاصر: ٢٦٦.

(٢) جرح ومنفى: ٣٤-٣٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

كتبت هذه القصيدة في رثاء الأديب غائب طعمة فرمان[1]، وقد تكرر فيها لفظ السكوت ثماني وثلاثين مرة في إِلحاحٍ واضحٍ من الشَّاعر على رفض مبدأ السكوت اللفظ المُكرر الذي تحكَّم في مُجمل إِيقاع القصيدة وصناعة القافية فيها، فهو إلحاحٌ وتكرار ينسجم ورغبة الذات الشَّاعرة الرافضة للسكوت والداعية إلى الثورة على الواقع وتغييره، وهي تسلهم دعواها هذه من الذات المرثية التي أسست ودعت إلى ذلك.

ت- تكرار البيت أو السَّطر الشِّعري

يتحكَّم هذا النوع من التكرار بدرجة عالية بالنسق الإِيقاعي للقصائد العمودية التي تتسم بالقصر وهو ما يظهر في القصائد التي كتبها الياسري في بداياته الشِّعرية ومنها قصيدة (نوِّمي جُرحي) التي كُتِبَت في العام (١٩٦٨م) ومنها[2]: (من الرمل)

نـوِّمي جُرحـي علـى أحلـى نغـمْ سـاحرٍ ينسـابُ مـن قيثـارِ فـمْ
وابعثـي الشَّـوقَ بـدنيايَ فقـدْ كـدَّرت يـومي أعاصـيرُ السَّـأمْ
...
وتعـالي لنغنّـِي قبلمـا يخـرس النَّـايُ ويطوينـا العـدم
إِيـه يـا قيثـارتي السَّـكرى اعـزفي وابعثـي اللحـنَ شُعوراً في الرِّمَـمْ

(١) غائب طعمة فرمان: (١٩٢٧ - ١٩٩٠) قاص عراقي وروائي وكاتب ومترجم، ولد في بغداد تخرج في كلية الآداب بجامعة بغداد سنة ١٩٥٤، عمل صحافياً ومدرساً ، هاجر الى أوروبا وبلدان عربية منها لبنان ومصر، من مؤلفاته المطبوعة (حصيد الرحى) - قصص ١٩٥٤ ومولود آخر- قصص ١٩٥٩ و (النخلة والجيران) رواية بيروت ١٩٦٧ ومؤلفات أخرى كثيرة. يُنظَر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م: ٣٨٣.

(٢) أرق النجم: ٥٣-٥٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

...

وتعـــــالي لنغنّـــــِي قبـلمـــــا يخــرس النَّــايُ ويطوينــا العــدم

إِنَّ تكرار البيت:

وتعـــــالي لنغنّـــــي قبـلمـــــا يخــرس النَّــايُ ويطوينــا العدم

في هذه القصيدة المُكونة من أربعة عشر بيتاً، والمجيء به في وسط القصيدة (البيت الثامن) وفي خاتمتها (البيت الرابع عشر) يشكِّل محطَّة توقف إِيقاعي يخضع للصدق الفني الناتج عن العاطفة الصادقة التي تُلحُّ على هذا المطلب من بين مجموع المطالب الأُخرى التي يطغى عليها أُسلوب الطلب والتقرير.

على حين يمثِّل تكرار السطر الشِّعري في القصيدة الحرة إجراءً أكثر مرونة وهو يتحكم بإِيقاع القصيدة ومعانيها على الرغم من طول القصيدة وهو ما يظهر في قصيدة (لا. لن أَعود) التي يلحُّ فيها الشَّاعر على تكرار السطر الشِّعري (لا. لن أَعود) خمس عشرة مرة على إِيقاع تفعيلة الكامل[1]:

أَبتِ الحنون!

بَعدَ السلامْ.

أَنا في "الرباطْ".

في المغرب الأَقصى استقرَّ بي المقامْ.

لا. لن أَعودْ.

أَفلتُّ من شَرَكِ الرقيبْ.

واجتزتُ أَسلاك الحدودْ.

لا. لن أعودْ.

(١) أشرعة بلا مرفأ: ٥٥-٥٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إِني نفذتُ من السجونْ
ومن الليالي الحالكاتْ.
لا. لن أعود الى القيودْ.
والى الظلامْ.
لا. لن أعودْ.
...
كم من نزيفٍ يا أبي؟
كم من شهيدْ؟
...
لا. لن أعود.

تعبِّر القصيدة (رسالة إلى أَبي) ظاهرياً عن مكتوبٍ خاص من ابن لأَبيه، لكنَّها تحمل في طيَّاتها مجموعةً من الرسائل المُرسلة ضمناً إلى المتلقِّي (قيد شرك الرقيب، وجود الظُّلم، استمرار النزيف ... إلخ) وهي رسائل تتابع باستمرار بتكرار جملة (لا. لن أَعود) التي أَصبحت بدورها محطة توقف إِيقاعيِ حر يتوقَّف عندها الشَّاعر متى ما دعته الحاجة إلى بث رسالة أخرى فهي سطرٌ شعري يسهل تكراره.

ث- التكرار الاستهلالي والختامي

يتحقق التكرار الاستهلالي للشاعر بسهولةٍ ويسر؛ كون العبارة المكررة تقع في بداية البيت الشِّعري الذي يمنح الشَّاعر حريةً ووقتاً كافيينِ لتكملة البيت وهو يتحقق في القصيدة العمودية عند الياسري عادةً، بوساطة الاعتماد على أَساليب الطلب الإِنشائية منها أُسلوب النداء في قوله من مجزوء الرجز[1]:

(١) أرق النجم: ٧٣-٨٥.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

سيدة الليل احكمي تاجك تحت المحزمِ

...

سيـــدتي مـــن أين جئتِ للمســاء المظلمِ

...

سيدة الليـــل احكمي قد آن أن تنتقـمي

وأُسلوب الأَمر في قصيدة (كبرياء)[1]: (من الرمل)

اِسأَمي- أَرجـوكِ- منـي اِسأَمي صـرتُ ثعبانـاً وسمِّـي في فمـي

...

اِسأَمي- أَرجـوكِ- منـي اِسأَمي أَنـا لا أَهـوى لأجـلِ الـدَّرهمِ

والتكرار في القصائد من النوع هذا يبدو وسيلةً ناجعة في بناء الأَبيات بالنسبة للشاعر؛ فهو يجعل من صدر البيت قالباً جاهزاً ينتظرُ جزءاً يسيراً من الألفاظ ليكتمل معه عجز البيت بسهولةٍ ويُسر، وهو وسيلةً أَكثر نجاعةً بالنسبة للإِيقاع الذي تحفظ له عملية التكرار هذه السلامة من الزحافات والعلل التي قد تصيب تفعيلات البيت فيما لو كانت عملية التكرار ليست موجودة.

وحظي هذا النوع من التكرار بحضور لافت في عددٍ من القصائد الحرة وبخاصَّة في مجموعة قصائد (غُربة اللؤلؤ) إِذ يُلاحَظ بناء جلُّ أسطر هذه القصائد على التكرار الاستهلالي ومن ذلك قوله في قصيدة (الرفض)[2]: (تفعيلة الرجز)

أَرفضُ أَنْ أُبرِّئَ الجذورَ أَنْ أتَّهمَ الأَغصانْ.

أَرفضُ أَنْ أَشهدَ للصفصافِ أَنْ أَطعنَ بالنخيلْ.

---

(١) أرق النجم: ٣٥-٣٨.

(٢) جذور الفجر: ١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

أَرفضُ أَنْ أَعلفَ أَيَّاماً بلا صهيلْ.
أَرفضُ أَنْ تنقطعَ المياهُ عنْ حديقة الجراحْ.
أَرفضُ أَنْ أَطفوَ. أَبتغي الغرقْ.
أَرفضُ أَنْ أَهْدَأَ مَيْتاً. أَبتغي الرياحْ.

وفي قصيدة (الاختيار)[1]: (تفعيلة الرمل)

إِنَّني أَخرجُ من غمدِ السكوتْ.
إِنَّني أَخلعُ جلبابَ الرمادْ.
إِنَّني أِنفضُ أوراقَ الثلوجْ.
إِنَّني أُوقِدُ مصباحَ الدماءْ.
إِنَّني أَغرسُ صوتي.
إِنَّني أَحملُ قدَّامَ الغيومْ.

وكذلك قصيدة (الإِرادة)[2]: (تفعيلة الرجز)

أُريدُ أَنْ أَحترِقْ
أُريدُ أَنْ أَكونَ وَهْجَ جمْرَةٍ لا تَنطفيْ بالماءْ
أُريدُ أَنْ يُغيِّرَ اللهيبُ فِيَّ نَكْهةَ الأَشياءْ.
أُريدُ أَنْ يَنْهمِرَ الغيثُ من الحَجَرْ.
أُريدُ أَنْ يَحترِقَ المطرْ.
أُريدُ أَن يغتسلَ العالَمُ بالحريقْ.

يقومُ الجو العام لهذه القصائد على المفارقة والرمز الذي يُصعِّب من عملية تفسير مقاصد الشَّاعر؛ فشعرية أبيات هذه القصائد الثلاث بشكلٍ خاص تعتمدُ

(١) جذور الفجر: ١٤.
(٢) نفسه: ١١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

بشكل واضح ولافت على التكرار الاستهلالي في مقدمتها بجعْل العبارات: (أرفضُ أن، وإنَّني...، وأُريدُ أَن...) مفاتيحَ لبداية السطر الشِّعري الذي يُفتَرَض فيه كسر أُفق التلقي في كل مرَّة، لتزداد بذلك حدَّةُ المفارقة التصويرية في كل سطر والاتجاه صوب عامل المفارقة التي تتحقق بوساطتها شعرية هذه القصائد التي احتفظت بعنصري الغموض والإيحاء بوصفهما جوهراً في تكوينها وهو غموضٌ وإيحاء تفرضه الظروف السياسية التي كُتِبت فيها.

أَمَّا التكرار الختامي فهو في أَكثر القصائد يمثل وسيلةً من وسائل الإلحاح والتأكيد على فكرةٍ يروم الشَّاعر إثباتها كقوله في ختام قصيدة (النَّخل)[1]: (تفعيلة المتدارك)

ويظلُّ النّخلْ.
تأَسرُه للجَدبِ فسائلُ حمقاءْ.
ويصيرُ الأَسرْ
مسماراً في الجرح الأخرسْ،
سكَّيناً تأكلُ من رئتيهْ؛
لكنَّ النّخلْ
يبقَى عالي.
ينجرحُ النّخلُ ويبقَى عالي.
يُمطرُ منه الجرحُ ويبقَى عالي.
ويموتُ النخلُ ويبقَى عالي.

يمثِّل النخل في هذه القصيدة رمزاً لغوياً خاصَّاً بالنسبة للشاعر، فهو رمز للعراق وأَهله الذين أَصبح جزءٌ منهم (فسائلَ حمقاء) لا تُحسن مُداراته، والشَّاعر

(١) جذور الفجر: ٣٣.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

إذ يمنح النخلَ صفة التشخيص بإسناده الجُرحَ والموتَ له يُلحُّ على تكرار جملة (ويبقَى عالي) في نهاية القصيدة وهو إلِحاح يهدف إلى ترسيخ حقيقة احتفاظ الشعب (النَّخل) بمنزلته العالية رغمَ تعرُّضه الدَّائم للظلم والحيف من قبل السلطة.

ج- تكرار المقطع الشِّعري

ينفرد هذا اللون التكراري بطبيعةٍ خاصة ناجمة عن طول مساحة المقطع المُكرر؛ لذا فهو بحاجة "إلى وعي كبير من الشَّاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشَّاعر إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"[١]، وتحدِّثنا نازك الملائكة عن التفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير فتذكر: "أَنَّ القارئَ وقد مرَّ به هذا المقطع، يتذكَّره حين يعود إليه مكرراً في مكانٍ آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقَّع توقعاً غير واعٍ أَن يجده كما مرَّ به تماماً، ولذلك يحس برعشةٍ من السُّرور حين يلاحظ فجأة أن الطَّريق قد اختلف، وأَنَّ الشَّاعر يقدم له، في حدود ما سبق أَن قرأَه، لَوناً جديداً"[٢]، والياسري وهو يستعمل هذا اللون التكراري يتقصَّدُ إضافة جملٍ جديدة على أواخر المقطع المكرر في كل مرة ليمنح نصَّه الشِّعري بذلك طابعاً سردياً وهو ما يظهر في قوله[٣]: (تفعيلة الرمل)

-1-

كلَّما قلتُ:

سأُلقي تعبَ العشقِ

وألقي السعفة الخضراءَ عن عنقيْ،

---

(١) قضايا الشِّعر المعاصر: ٢٧٠.

(٢) نفسه: ٢٧٠.

(٣) جرح ومنفى: ٩-١٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وجذعاً.

...

جاءني النخلُ

وأَلقَى رُطَباً في سلَّة الروحِ

وأَرخَى ظلَّه فوق جبيني،

ناشراً روحي لسعفٍ فاختَهْ،

ثمَّ حطَّت فوق شبّاكي عصافيرُ الجليدْ:

لا يُواسيكَ بما أنتَ مُصابٌ،

نهرُ (لورنسَ)

ولا السروُ،

ولا سربُ النـوارسْ

أَرْجِعِ التمرَ لنخلِكْ.

-2-

كلَّما قلتُ:

أُعزِّي النفسَ يوماً

أتناسى الماءَ

...

جاءني الماءُ

...

ثمَّ حطَّت فوق شبّاكي عصافيرُ الجليدْ:

لا يُواسيكَ بما أنتَ مُصابٌ،

نهرُ(لورنسَ)

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ولا السروُ،
ولا سربُ النـوارسْ
أَرْجِعِ التمرَ لنخلِكْ.
أرجع الماء لنهركْ.
-3-
كلَّما حاولتُ أنْ أنشرَ روحيْ
في سماوات الجليدْ،
فوق غابات الحديدْ،
...
صفعتني تربتي الأَولى
....
ثمَّ حطَّت فوق شبّاكي عصافيرُ الجليدْ:
لا يُواسيكَ بما أنتَ مُصابٌ
نهرُ(لورنسَ)
ولا السروُ،
ولا سربُ النـوارسْ
أَرْجِعِ التمرَ لنخلِكْ.
أرجع الماء لنهركْ.
أرجع الظلَّ لأرضك.

تؤدّي أَداة الشرط (كلَّما) دوراً جوهرياً في بناء القصيدة، فأُسلوب الشرط بطبيعة تكوينه التركيبي يميل إِلى الجانب العقلي بدرجة كبيرة؛ لاعتماده الأسباب

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي تصل في النهاية إِلى نتائج متوقعة[١]، وهي (كلَّما) تجعل المتلقي في هذه القصيدة في حالة انتظار لمعرفة النتائج في المقطع المُكرر بعد جملة جواب الشرط (ثمَّ حطَّت..)، والقصيدة بفعل بنائها القائم على تكرار هذا المقطع الذي يشهد إضافةً طفيفة تنسجم والسرد الذي يلي أداة الشرط تكتسب طابعاً سردياً يرقى إلى حدِّ القصصية؛ كونَ الأَحداث تتغير في المقطع المُكرر بفعل الإِضافات التي يأتي بها الشَّاعر، على حين يتحقق عنصر المفاجأة في نهاية القصيدة حين يختفي أُسلوب الشرط الذي تعوَّد المتلقّشي تكرارَهن وتنتقل (عصافير الجليد) إلى حالة الذوبان:

ثمَّ ذابتْ تحت شبَّاكي عصافيرُ الجليدْ؛
إِذ أزاحت قبرَها أمّي،
وضَجَّتْ بالزغاريدِ صباحاً.
...

لتعلن بذلك عن بداية لسرد جديد على وفق أسلوبٍ آخر يختفي فيه الشرط والتكرار باختفاء المقطع المُكرر.

٢- التجنيس

إِلى جانب كونه واحداً من فنون البديع البارزة، يعدُّ التجنيس ظاهرة تكرارية لها وقعها الخاص؛ بوصفه تكراراً تامَّاً للَّفظٍ مُعين أو لعددٍ من حروفه[٢]، فقد "سمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأَنَّ حروف أَلفاظه يكونُ تركيبها من جنسٍ

(١) يُنظَر: لغة الشِّعر في عصر بني الأحمر، بان كاظم مكي، طباعة ونشر وتوزيع أمل الجديدة، ط١، ٢٠١٤م: ٢٨١.

(٢) يُنظَر: التكرار الإِيقاعي في اللغة العربية: ١٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

واحد"[١]، الأَمر الذي يعني تكرار الحروف ذاتها، أَو أَكثرها وعلى الرغم من اختلاف معنى اللفظتين المتجانستين فإِنَّ الجناس يحقق جرساً موسيقياً ينبِّه الإِذان والعقول[٢]، وتبرز أَهمية الجناس بما يحققه من بلاغةٍ وتمليح في النص، على أَنَّ الإكثار منه وتكلَّفه يعدُّ أمراً غير مرغوبٍ فيه، وبخاصة عندما لا يُحسِن الشَّاعر ذلك، ولم يكن المعنى هو الذي يتطلبه ويستدعيه[٣]، لذا بدا غياب الجناس التَّام عند الياسري أمراً يشفع له ولا يضرُّه؛ لأنَّ في ذلك دلالة واضحة على عدم تكلُّفه؛ كونَ الجناس التَّام أمر لا يتفقُ لأكثر الشعراء إلا على ندرةٍ وقلة، فالياسري يكثر في شعره من الجناس غير التَّام بأَنواعه المختلفة ومنه (الجناس المُحرَّف) الـذي يتميَّز باختلاف ركنيه في هيآت الحروف الحاصلة من حركاتها وسكناتها[٤]، ومنه قوله[٥]: (من المجتث)

وقرّبـــــي لهجـــــيري نبعـــاً لديـــكِ وفَيَّـــا
وأظهـــري لـــيْ مـــن الكنـــ ـــز مـــا تخبّـــى قـــصيَّا
وصـــدقَ حُـــبٍّ أريـــني تـــريْ فتـــاك وفِيّـــا

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، ابن الأثير الكاتب (ت ٦٣٧هـ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت، ١٩٩٩م: ٢٤١/١.

(٢) يُنظَر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: ١٢.

(٣) يُنظَر: أسرار البلاغة في علم البيان: ١٨.

(٤) يُنظَر: نفسه: ٣٢٨.

(٥) في ظل حواء: ٢٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يتسبب تدوير الأَبيات بتكثيفٍ موسيقي يشكل الجناس إحدى وسائله[١]، فضلاً عمَّا يضفيه الجناس من قيمةٍ إِيقاعية للأبيات تأتت عن وقوع اللفظينِ المتجانسينِ المُختلفينِ في حركة واحدة هي حركة الفاء (وفَيَّا، وَفِيَّا) في موضعٍ هامٍ وحساس هو القافية، ويتطلب هذا النوع من المتلقي "زيادةً في التركيز والانتباه حين تكون اللفظتانِ المنتجتانِ لهذا التشاكل الصوتي تختلفانِ في جزئيةٍ صوتيةٍ ناتجةٍ عن فتح أو كسر صوت داخل بنية المنتج الصوتي الكلي"[٢] ، وليس التجنيس تزويقاً منعزلاً يراد منه تحقيق إِيقاع خاص فقط؛ إِذ تبدو عملية التجنيس في الأَبيات المذكورة غيرَ مُنفصلةٍ البتَّة عن الحالة الشعورية للياسري وهو يستعطف فَيءَ الحبيبة وصدق حبِّها ليَعدها بالوفاء. ولا يختلف الحال كثيراً بالنسبة للجناس المصحَّف الذي يتماثل ركناه وضعاً، ويختلفان من حيث النقط، بحيث لو زال إِعجام أَحدهما لم يتميز عن الآخر، إِذ يسهم هذا النوع من الجناس في صناعة القوافي وإِن كانت تفترق عن بعضها في القصيدة الحرَّة ومنه التجنيس الوارد في لفظتي (جرسْ، وحَرسْ) في قوله[٣]:

فسمعت للإنذار في رأسي جرسْ
ورأيت أضواء الوقوف الحمر تومض في دمي
والله يُنظَر لي وفي قدميَّ سلسلةٌ حديدْ
واصطفَّ من حولي الحرسْ.

---

(١) يُنظَر: الإِيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، وإِبراهيم أبو سنة، وحسن طلب، ورفعت سلام): ٨٤.

(٢) يُنظَر: إنتاج المكتوب شعراً (دراسة في إبداع الصوت في النص الأدبي) ، د. محمد السيد أحمد الدسوقي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٧م: ٥٨.

(٣) أشرعة بلا مرفأ: ١١١.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

والحال ذاته يكاد ينطبق على (تجنيس التصريف) الذي تنفرد فيه الكلمة عن الأُخرى بحرف[1] سوى إنَّ القوافي تأتي متتابعة في قوله[2]: (تفعيلة الكامل)

ضاقتْ بأقدامي الدروبْ
فكّرتُ فعلاً بالهروبْ
وعلا صياحْ
-:"مرَّاكُشُ..."
فتنفستْ رئتي الهواءْ
وأعيدَ نبضي للدّماءْ
ونزلتُ وحدي جائعاً وسط الجياعْ
أَنا والحقيبةُ والضياعْ.

إِذ تبدو استعانة الشَّاعر بتجنيس الكلمات (الدروب، والهروب) و(الجياعْ، والضياعْ) مقصودة؛ كونها تسهم في صناعة القوافي المتناوبة التي يحرص على الإتيان بها منسجمةً موسيقياً وموضوع الأَبيات فضلاً عن دورها اللافت في تدويم النغم الموسيقي؛ كونها تتسم بأَوزان متشابهة، على أَنَّ (جناس القلب) الذي يختلف فيه ترتيب حروف اللفظينِ المتجانسينِ يسهم إسهاماً ملحوظاً في تحقيق إِيقاع

(١) يُنظَر: البديع في نقد الشِّعر، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني الكلبي الشيزري (ت ٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي– د. حامد عبد المجيد، مراجعة: الأستاذِ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الإقليم الجنوبي – الإدارة العامة للثقافة، (بلا)، د. ط، د.ت: ٢٢.

(٢) أشرعة بلا مرفأ: ٨٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

خاص ينتجُ عن قلب أَماكن عددٍ من الأَحرف كالقلب الحاصل في أَحرف لفظتي (الوزراء، والزوراء) في قوله[1]: (تفعيلة المتدارك)

أَنتنَّ اليوم القادة والوزراءْ،
في " المنطقة الخضراء" بـ"واشنطنْ"
أَو في "البيت الأبيض" بـ" الزوراء".

يحقق هذا النوع من الجناس إِيقاعاً ملحوظاً في جو القصيدة، وهو متأَتٍ من التلاعب في مواضع الأَحرف داخل اللفظ الواحد، وهو تجنيس نادر ولافت فهو يؤدي في هذه الأَبيات دوراً جمالياً يخفف قليلاً من وطأة الحزن الذي يختلج الشَّاعر وهو يصف الحال السيئة لوطنه العراق عبر ما يحققه اللفظانِ المتجانسانِ من مفارقة معنوية أوجدها الشَّاعر بتلاعبه في مواقع أَمكنة المدن والأَحرف في الوقت نفسه، وهو تجنيس يبدو صعب التحقق بالقياس إلى أَنواع أخرى كالجناس الاشتقاقي الذي يتوافق رُكناه في الحروف وترتيبها مع اشتقاق يجمعهما كلفظتي (انتهجناه، والانتهاج) في قوله[2]: (من المُتدارك)

قد حسبناهم طريقــاً لغـدٍ فانتهجناهُ وبئــسَ الانتهاجُ

تبدو عملية الاشتقاق الصرفي هذه أَهون على الشَّاعر من عملية التلاعب بترتيب الأَحرف نفسها داخل الكلمة؛ فالتغيير في مواقع الأَحرف يؤدي إلى خلخلة معنى الكلمة التي تجد بفعل هذا التلاعب صعوبة في التلاؤم مع السياق.

(١) رغم الثلج والرّماد: ٨١.
(٢) نفسه: ٢٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

٣- التدويم

يعتمد هذا اللون الإيقاعي على تكرار صيغٍ متشابهة وأساليب لغوية متنوعة بشكل متتابع، أو متراوح؛ ليتحقق للشاعر بذلك وجداً موسيقياً عالياً[١]، ومنه ما ورد في قوله[٢]: (من الرمل)

نرجسيـــون طفيليـــون لـم ينضجوا حمـــقٌ مخانيثُ سماجُ

يساعدُ تكرار صيغة الجمع (نرجسيونَ، وطفيليونَ) في إدامة النسق الموسيقي المسجوع في صدر البيت فيمنحه بذلك إيقاعاً منتظماً ساعد على تحققه وصل الجمل مع بعضها لكمال اتصالها ببعض معنوياً، لكنَّ التدويم هنا يأتي في مساحة محدودة لا تتجاوز حدود البيت الواحد خلافاً للتدويم في قصيدة (صرخة النار) الذي يحقق إيقاعاً أكثر طولاً بلغَ ثمانيةَ أبيات على إيقاع البسيط[٣]:

اَلنـــازلون لجيفـــاتٍ بمُـــنخفضٍ تقـودهم فـي طريـقِ العـارِ غربـانُ
والمعجبـــون بطـــاووسٍ ومـــشيته بريـقُ ريـشٍ لهـم منـهُ وألـوانُ
والمُشـحمون بطونـاً مـن موائـدهِ سُـحتاً وقـد هزُلـت أمٌّ وإخـوانُ
والعارضـونَ مـن الأفيـون ما وهمـت منـــه بأروقـةِ التخـدَّيرِ أذهـانُ
والسَّـــاندونَ ســـقوطاً بانحنـــائهمُ سـقوفهُ صـمتهم والخـوفُ جـدرانُ
والذّائـدونَ عـن الجـلَّادِ مـن هَلَـعٍ كمـا تلـوذُ عـن السـكِّينِ خرفـانُ
والمُجمعون على صمتٍ كما اتفقت علـــى المعـــالفِ أبقـــارٌ وثيـــرانُ
والمُرخصـونَ ميـاهَ الرَّافـدينِ وهـلْ قلـــبٌ يُبـــيحُ دمـــاً فيـــهِ وشِـــريانُ

---

(١) يُنظَر: رماد الشِّعر: ٤٥٦.

(٢) رغم الثلج والرماد: ٢٤-٢٦.

(٣) أجراس البقاء: ٢٣-٢٤.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

يمنح التدويم – على زنتي (فاعلونَ، ومُفعِلِينَ) – النصَّ إيقاعاً خاصَّاً وفريداً يسير بإيقاع النص بشكل منتظم وثابت باعتماد العطف الذي ساعد الشَّاعر كثيراً على إدامة هذا النسق الموسيقي الذي زاده تأثيراً إتيان الشَّاعر بالقافية النونية مُردفة[1] بحرف المد الأَلف ليبدأ بذلك إيقاع الأَبيات بكلمة يختتمها الشَّاعر بـــ(واوٍ ونون مفتوحة) ويُنهيها بكلمة تنتهي بـــ(أَلفٍ ونون مضمومة) بالصورة:

١- ... ونَ ....انُ

...

٨- ... ونَ .... انُ

ويدوَّم الشَّاعر أيضاً إيقاع أبياته بتناوب وتراوح صيغ الأَمر (افعلي، وافعليني) في قصيدة (ظمأ الطين)[2]: (من الرمل)

آهِ يا ثورةَ حُبٍّ في السِّكون وانطلاقاً بين قُضبان السِّجونِ
أَترَبَ الليلُ جبيني فامسحي بزغاريدَ من الصُّبحِ جبيني
واسكبي الجمرَ بأكوابي فما يرتوي قلبي بخمرٍ ومعينِ
واصلبيني فوق مصباح الهوى كالفراشاتِ بعنفٍ وجنونِ
وامنحيني أَلَم الصَّحو فقد سئمت نومي بتابوتٍ جفوني
كلَّما استيقظتُ أدعو نوَّماً ذبحوا صوتي ونوراً في عيوني
مُديةَ الجزَّار تعلونا وفي قفصٍ سُدَّ دجاجٌ مُذ سنينِ
فجِّريني ينفجرْ فيَّ اللُّظَى تحتَ أقدامِ سلاطينِ المجونِ

(١) الردف وهو أن يأتي الشَّاعر بالقافية في عدد من قصائده مردفةً بحرف مد سواءٌ أكان الروي ساكناً أم متحرّكاً. يُنظَر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، د. ط، د. ت: ١٥٥.

(٢) جذور الفجر: ١٢٠.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

وارفعـــي رايـــةَ إبلـــيسَ الَّـــتي عصـــت اللهَ ولم تخضَـــع لطـــينِ

أَخـــرجيني مـــن جنـــانٍ أَغلقَـــت كُـــوَّة الضَّـــوءِ علـــى كـــل فَطيـــنِ

تتحَكَّم الأفعال (امسحي، واسكبي، واصلبيني، وامنحيني، وارفعي، وأَخرجيني) –التي تتناوب وتتراوح في الحضور في الأَبيات– بإِيقاع القصيدة لتسهم في تدويم النغم الموسيقي بحكم اللغة التقريرية التي يعتمد فيها الشَّاعر أُسلوب الطلب وهو يخاطب الحبيبة خطاباً مُباشراً.

٤-الترجيع

يقوم الترجيع على تكرار لفظينِ يقع أحدهما في صدر البيت والآخر في عجزه، وقد أَولى النُّقَّاد والبلاغيونَ الأوائل هذا الفن في حديثهم عن باب ردِّ العجز على الصدر عنايةً كبيرة، لكنَّهم – كما يبدو– لم يعنوا العناية اللازمة بالقيمة الموسيقية التي يحققها هذا الفن ؛ فقد اقتصر حديث العسكري في الصناعتين على ما لهذا اللون من أَهمية كبيرة حين ذكر أنَّ له في المنظوم من الشِّعر بخاصة محلاً خطيراً مشدداً في الوقت نفسه على أنه قد يكون معاباً إِذا أَساء الشَّاعر الاستعارة[١]، أَمَّا في تعريف ابن رشيق في العمدة فقد يلمح الباحث في باب التصدير إشارةً واضحة للقيمة الموسيقية التي يؤديها هذا الفن من حيث إسهامه في تسهيل استخراج القوافي بالنسبة للشاعر[٢]، ولا يخالُ الباحثُ أَنَّ أحداً من أولئك النقَّاد والبلاغيين قد تنبَّه إلى صفةٍ تميَّز بها هذا الفن مفادها أَنَّه يبدو لوناً خاصَّاً ومُميَّزاً من أَلوان التكرار وهي صفة ربَّما كانت تستدعي النَّظَر إلى الترجيع بوصفه فنَّاً إِيقاعيَّاً تكرارياً لا بوصفه فنَّاً بديعيَّاً فقط.

(١) يُنظَر: الصناعتين الكتابة والشِّعر: ٣٨٥ – ٣٨٨.

(٢) يُنظَر: العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده: ج٢: ٣

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ويظهر حرصُ الياسري على الإفادة من الطاقة الإيقاعية الناتجة عن هذا الفن في استعماله لأقسامه الثلاثة[١] في قصائد كثيرة فمنه ما تتوافق فيه آخر كلمة من البيت مع آخر كلمة في النصف الأَول منه كقوله[٢]: (من البسيط)

صبراً فلسطينُ إنَّ الجرحَ ملتهبٌ والويلُ للظلمِ من جرحٍ إذا التهبا

يسهم عروض البيت (ملتهبٌ) إسهاماً واضحاً في استخراج ضربه (التهبا)؛ الأمر الذي يجعل من عملية استخرج القافية أَمراً يسيراً على الشَّاعر على الرغم ممَّا في هذا النوع من الترجيع من صعوبة يتسبب بها موضعا الكلمتينِ اللتينِ تتحقق بوساطتهما عملية الترجيع؛ كونهما يردانِ في موضعينِ حسَّاسينِ هما العروض والضرب اللذينِ يتحكَّمانِ بالضرورة بشكل القصيدة بعامة.

أَمَّا الترجيع الذي توافق فيه أول كلمة من البيت آخر كلمة فقد حظي بتوظيف خاص من لدن الياسري؛ إذ يُلاحظ إتيانه بأبياتٍ متتالية تتضمن عملية الترجيع في مواضع مختلفة من القصيدة الواحدة كقوله[٣]: (من الوافر)

بعنفٍ آخذُ القبلات إذ إنِّي عراقيٌ تعلّمتُ الهوى عنفا

بنصفٍ جئتُ من روحٍ ممزقةٍ وقد أبقيتُ في بغدادَ لي نصفا

إذ تكررت الكلمات (عنفٍ، ونصفٍ) في أَوائل البيتين وأَواخرهما، وهو أَمرٌ تكرر كثيراً في هذه القصيدة.

أَمَّا النوع الثالث الذي توافق فيه آخر كلمة من البيت بعض ما فيه فربَّما كان هذا النوع أَكثر أنواع الترجيع سهولةً ويسراً بالنسبة للشاعر ومن ذلك قوله:

---

(١) اعتمد الباحث تقسيم عبد الله بن المعتز الذي ذكره ابن رشيق في العمدة. يُنظَر: العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده: ٣/٢.

(٢) أرق النجم ٦٠

(٣) أَشرعة بلا مرفأ: ٢٢.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ما كان هيمانَ عن قربى وعن صلةٍ لكنْ بكـــلِّ نبـيٍّ ثـــارَ هيمانُ

فالكلمة الأَولى تجد مساحةً أكبر للتحرُّك داخل حشو البيت خلافاً للنوعينِ السابقينِ اللذينِ تُحتِّم عملية الترجيع فيهما المجيء بالكلمة الأَولى المُراد ترجيعها في عجز البيت في مكان محدد من صدر البيت؛ من هنا بدا هذا النوع أَكثر أنواع الترجيع توظيفاً في شعر الياسري وشعر غيره.

٥-المجاورة

هو لونٌ إِيقاعيٌّ قديمٌ وهام انماز بوقوع كلمات متجاورة، أَو متقاربة في النص[١]، وهو لون ذكره العسكري (ت٣٩٥هـ) في باب البديع أَراد به "تردد لفظتينِ في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأُخرى أَو قريباً منها، من غير أَن تكون إِحداهما لغواً لا يحتاج إليها"[٢]، والحق إِنَّ الياسري يولي هذا الفن عنايةً فائقة تجلَّت في كثرة وروده في شعره ومن ذلك قوله[٣]: (من الكامل)

لابـــدَّ مـــن يـــومٍ يصيـــحُ بفجـــرِه ديـكُ العـراقِ، ويستفيـقُ النـوَّمُ

وتُـزاحُ عـن شمـسِ الربيـع سـحابةٌ طالتْ، وطالَ بها الزمانُ المُظلمُ

يتجاور الفعلانِ (طالَتْ، وطالَ) في عجز البيت الثاني في سياق قد لا يلمح فيهما المتلقي أَيَّة زيادة؛ لارتباط الفعل (طالتْ) من حيث المعنى بالسحابةِ المُظلمةِ التي طال أَمد وقوفها فوق سماء العراق الذي يلتمس له الياسري الفرج بانتظاره موعد صياح الديك الذي سينبي يوماً عن استفاقة شعب العراق، وثورته على

---

١ يُنظَر: موسيقى الشِّعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون) ، أ. د. حسني عبد الجليل يوسف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م: ١٧٣.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر: ٤١٣.

(٣) أجراس البقاء: ٣٧.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الظلم، على حين يأتي الفعل المُجاورِ (طالَ) بوصفه نتيجةً طبيعية لطول أَمد ذلك الظلام؛ لطول أَمد وقوف تلك السحابة على سماء العراق.

بيد أنَّ مجاورة اللفظين نهاية البيت تبدو أَشدَّ تأثيراً وإِيقاعاً في ذهن المتلقي؛ لأَنَّ القافية هي آخر ما تقع عليه إِذن السامع ومن ذلك قوله[١]: (من البسيط)

يا صافعَ الصمتِ عن حقٍّ ومفزعهُ إِنَّ السكوتَ على الاجرامِ إجرامُ

وأيضاً[٢]: (من البسيط)

كأَنَّ في كُـلِّ بيـتٍ كربلا وبهِ من المصائـــب أشيـاءٌ وأشيـاءُ

إِنَّ اختلاف حركة اللفظينِ المتجاورينِ تخفف قليلاً من سطوة التكرار، والرتابة المتوقَّعة فيما لو تكرر اللفظ بالحركات ذاتها، فاختلاف حركة الإِعراب يحافظ على المكانة النحوية التركيبية للفظ في المتوالية الشِّعرية لتمنح اللفظ بذلك نوعاً من الاستقلال المعنوي عن اللفظ المُجاور له على الرغم من كونه يحمل المعنى ذاته.

ولا يعدم الياسري الإتيان بالكلمات متجاورةً في أَكثر من موضع في البيت الواحد ليفيد بذلك بصورة أكبر من الإِيقاع الخاص الناتج عن مجاورة الأَلفاظ بعضها لبعض كقوله[٣]: (من البسيط)

مـاليْ وثِقـتُ بميـزانٍ يُضـيِّعُ لـيْ حقّـي وفي شِـرعتي عـدلي
زيـفٌ بزيـفٍ ودربٌ لا رجـاءَ بـه وميزانـــــــــــــــي
غيـرُ السَّـرابِ وبهتـانٌ ببهتـانِ

(١)أجراس البقاء: ٤٣.

(٢) رغم الثلج والرماد: ٣٧.

(٣) أرق النجم: ١٦.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

فمجاورة الألفاظ لبعضها في صدر البيت الثاني وعجزه، يفصح عن مقدرةٍ عالية على التحكم بمواضع الكلم، وخلق إِيقاع متميِّز قائمٍ على التكرار غير المنفصل عن الحالة الشعورية للشاعر وموضوع القصيدة.

وهكذا تتَّضح الإفادة اللامحدودة من قبل الياسري في توظيف العنصر التكراري بنوعيه الأسلوبي والبلاغي في بناء الإِيقاع الدَّاخلي لقصائده التي بدت بفعل هذه الظواهر التكرارية والبلاغية سهلةَ الحفظ والتعلُّق في الذهن، ولعلَّنا لا نجانب الصَّواب إِذا ما ذهبنا إلى القول: بأنَّ أَكثر قصائد الياسري قائمة في أَصلها على العنصر التكراري بنوعيه (البلاغي، والأسلوبي).

https://riyadhhamza.blogspot.com/

خاتمة البحث

في ختام هذه الدراسة يتبيَّن للباحث أَنَّ لغة الشعر عند عبد الإِله الياسري لغةٌ تسودها الحركة والتنوعُ، فهي تبدو بذلك امتداداً طبيعياً للقصيدة الكلاسيكية التي لم تنتهِ برحيل الجواهري، وتتمةً للتطوُّر الذي طرأَ على لغة الشعر في العراق عقب الحرب العالمية الثانية عند جيل الشعراء الرُّوَّاد، والجيل الستِّينيِّ الذي أَدركه الياسري فأَفاد من عددٍ من توجهاته على المستوى الفني، لكنَّه بدا أَكثرَ انتماءً إِلى الجيل السَّبعينيِّ، ذاك الجيل الذي أَرهقت أُدباءَهُ السياسة والحداثة على حدٍّ سواء؛ فاتخاذ الشاعر منهج مُحاربة السلطة علناً لم يكن بمعزلٍ عن التطوُّر الفكري في العالم الغربي وتأثيراته في توجُّهات وأَفكار أُدباء المشرق العربي الذين أَدرك أَكثرهم أَكثر من أَي وقتٍ مضى حقيقةَ أَنَّ الشعرَ لا يمكن له أَن يظلَّ ساكناً على صعيد الغرضِ والشكل بعد أَن اطَّلعوا على التجارب الشعرية الغربية، لينطلقوا بعد وعيهم ذلك من أَقرب نقطة التقاء للتاريخ العربي الحديث مع حداثة الغرب، فكانت تجربة الشعراء الرومانسيين نقطة انطلاقهم الفكرية الفنية، مروراً بتجربة القصيدة الحرَّة التي أَسست لمنهجٍ فنِّيٍ جريء يحدُّ من قيود الشكل وصعوبة الأَلفاظ، ويؤَسس لأَفكار ثوريَّة (سياسية وفنية) تلقَّفتها الأجيال الأَدبية من بعدهم، فكان شعراء الأَجيال اللاحقة أَكثر واقعية في انتقاء أَلفاظهم التي عبَّرت عن واقعهم المعيش، وفي تصويراتهم التي اتَّسمت بالتنوع بحسب رغباتهم الشعورية وتأثُّرهم بالمذاهب الأَدبية الأُوربية، على حين كان الجيلانِ الستِّينيُّ والسَّبعينيُّ أَكثرَ جرأَةً من الأَجيال التي سبقتهما على صعيد الوزن ابتداءً من تعمُّدهم التدوير في القصيدة الحرة، ووصولاً إِلى دعوة أَكثرهم إلى تبنِّي مشروع قصيدة النثر الرَّامية إِلى إِهمال الوزن، لكنَّ الياسري الذي عايش الجيلينِ والأَجيال

https://riyadhhamza.blogspot.com/

التي تلتهما بدت لغة شعره مُختلفةً في عددٍ من المواقف الفنية، وهو ما يمكن إجماله بما هو آت:

أولاً: على صعيد اللغة اتَّسمت لغة الياسري بتنوع الأَلفاظ وتعدّدها، فقد أفاد الشاعر النجفي وهو ينسج أبيات قصائده ذات النمط الكلاسيكي بخاصَّة من لغة التراث الجزلة والقوية بما يمتلكه من رصيد لغوي هو حصيلة اطِّلاعٍ واسعٍ على الموروث الشعري الذي تتلمذه في صباه في مدارس النجف وفي دار المعلمين العالية في شبابه حين كان طالباً جامعياً في هذه الدار، ولا تفوتنَّا الإشارة إلى إفادة الشاعر من لغة القرآن الكريم الذي لم تختلف لغته عن لغة الموروث الشعري جزالةً وفصاحة، وهل لشاعرٍ نشأَ في أزقة النجف الأشرف أَلَّا يفيد من هذه اللغة المُعجِزة؟ وكذلك كان للحداثةِ أثرها في تخيُّر عددٍ من الألفاظ في بناء الأسطر الشعرية في القصيدة الحرة التي تضمنَّت عند الياسري لغةً يوميةً صِيغَت صياغة نحوية، ولغةً أجنبيةً ظهر فيها الياسري شاعراً حداثياً جريئاً على اللغة، ولا أَحسبُ أنَّ الشاعر قد وفِّقَ التوفيقَ كلَّه بجنوحه إلى اللغة البسيطة السهلة في عددٍ من القصائد؛ إِذ ليس ثمَّة ما يُبرِّر للشاعر الهبوط بلغة القصيدة إلى مستوىً يجعلها خاليةً من التوهُّج والدهشة سوى الحالة النفسية السيِّئة التي صاحبت الشاعر أثناء كتابته للقصيدة، وهو ما لا يجب أن ينعكسَ على لغتها.

ثانياً: من الناحية التصويرية برعَ الياسري براعةً لافتة في الأَنماط التصويرية التي اتَّخذها؛ فقد بدا في أكثر قصائده شاعراً متعددَ أَلوان التصوير، واللافت إِنَّ الياسري في أكثر صوره كان حريصاً – بعلمٍ أو من دون علم لا فرق – على التنويع والتطوير في صناعة صوره الشعرية فقد احتفظت الاستعارة في عددٍ من قصائده بشكلها القديم، وتطورت في عددٍ لافت من القصائد لتصبح أداةً ذات دورٍ

https://riyadhhamza.blogspot.com/

فعَّال في بناء صورٍ تشخيصية، وتجسيدية، وتجسيمية، على حين كان التشبيه أداةً أكثر فاعلية سواءٌ أكان ذلك في صناعة الصور التقليدية الجامدة، أم في صناعة الصور الرمزية أو القناعية، والحال ذاته ينطبقُ على عنصر الكناية الذي كان حاضراً في عددٍ غير قليل من القصائد.

ثالثاً: من ناحية الإيقاع كان الياسري يقدِّم ساقاً ويؤخِّرُ أُخرى، فهو يظهرُ حيناً كمن يبدي ضيقَه من الشطرين واستقلال البيت عن الآخر فيسعى إلى مزجهما بوساطة التدوير والتضمين، ثم يتجاوز حدودهما بعد ذلك حين يلجأُ إلى كتابة القصيدة الحرَّة، لكنَّه يقفُ وقفةً صارمةً بوجه الدعوات الرامية إلى تجاوز حدود الوزن والقافية والاتجاه صوب كتابة قصيدة النثر التي كانت محطَّ إعجابٍ عددٍ غير قليل من أبناء جيله، فهو شاعرٌ ذو معنى ينطلق في حداثته من جذور عربية، وفي لغة شعره دلائل حقيقية على التنوع والتطوُّر الفني الذي طرأ على لغة الشعر العراقي في ستِّينيَّات وسبعينيَّات القرن الماضي تلك الحقبة التي يحسب الباحث أنَّ هذه الدراسة من شأنها أن تفتح الباب واسعاً أمام الوقوف عندها بدراسةٍ مستقلَّة تُعنى بدراسة لغة الشعر فيها ابتداءً من الحرب العالمية الثانية حتى العام (٢٠٠٣م) لتكون هذه الدراسة مرجعاً هامَّاً مُتمِّماً للدراسات السابقة التي وقفت عند لغة الشعر العراقي في ثلاثينيَّات وأربعينيَّات وخمسينيَّات القرن الماضي وتوقفت عند ذلك.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

ثبت المصادر والمراجع والدَّوريات

القرآن الكريم

الدَّواوين الشعرية

❖ أَجراس البقاء، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م.

❖ أَرق النَّجم، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٧م.

❖ أَشرعة بلا مرفأ، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م.

❖ جذور الفجر، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٢م.

❖ جُرح ومنفى، شعر، عبد الإله الياسري، دار الروَّاد للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.

❖ رغم الثلج والرماد، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٧م.

❖ في ظل حواء، شعر، عبد الإله الياسري، دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٦م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

الكتُب

📖 اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، د. ط ١٩٧٨م.

📖 اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات)، د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م.

📖 أَثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري (الأنساق- الأبعاد- المستويات)، أسيل محمد ناصر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٦م.

📖 أَثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي (دراسة ونصوص) ، د. داود سلُّوم، كلية الآداب – جامعة بغداد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- معهد البحوث والدراسات العربية، (بلا)، د. ط، ١٩٨٤م.

📖 الأَدب وفنونه – دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، د. ت.

📖 أدونيس مُنتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟ ، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م.

📖 الأَساليب الإنشائية في البلاغة العربية، د. عبد العزيز أبو سريع ياسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

📖 أَساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 أَسرار البلاغة في علم البيان، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني (ت ٤٧١هـ) المحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

📖 الأُسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م.

📖 الأُسطورة في شعر السيَّاب، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

📖 الأُسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، (بلا)، ط١٢، ٢٠٠٣م.

📖 الأُسلوب واللغة في قصائد فوزي الأتروشي (دراسة تحليلية)، د. جمال خضير الجنابي، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

📖 الأُسلوبية (الرؤية والتطبيق)، أ. د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمَّان، ط٢، ٢٠١٠م.

📖 الأُصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، (بلا)، ط٥، ١٩٧٥م.

📖 أَعلام الأدب في العراق الحديث، مير بصري، دار الحكمة، ط١ ،١٩٩٤م.

📖 الأَعلام، خيرالدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت ١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 الأَعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط٢، ٢٠٠١م.

📖 الإِغراب في الشعر العراقي المعاصر (جيل الستينيات) ، د. زينب هادي حسن اللجماوي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١١م.

📖 إِغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، د. سعد كمُّوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م.

📖 أَمثال العرب: المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت ١٦٨هـ) ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٤٢٤ هـ.

📖 إِنتاج المكتوب شعراً (دراسة في إبداع الصوت في النص الأدبي)، د. محمد السيد أحمد الدسوقي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٧م.

📖 الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدّدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.

📖 أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، (بلا)، ط١، ٢٠٠٢م.

📖 الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة– ابراهيم أبو سنة– حسن طلب– رفعت سلام)، د. محمد سالمان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٨م.

📖 بحور الشعر العربي عروض الخليل: الدكتور غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م.

📖 البديع في نقد الشعر، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني الكلبي الشيزري (ت ٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد بدوي- د. حامد عبد المجيد، مراجعة: الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة، (بلا)، د. ط، د.ت.

📖 البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، علي الجارم ومصطفى أمين، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، ط٥، ١٤٢٩هـ.

📖 البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط٣، ٢٠١١م.

📖 البلاغة وتحليل الخطاب: حسين خالفي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠١١م.

📖 بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، د. محمد عبد المطَّلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

📖 البنى الأسلوبية في الشعر العراقي المُعاصر (مرحلة الستينيات)، د. أنسام محمد راشد، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

📖 بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

📖 تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب شيخو (ت ١٣٤٦هـ) ، دار المشرق – بيروت، ط٣، د.ت.

📖 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.

📖 تأويل الشعر قراءة أدبية في فكرنا النحوي، د. مصطفى السعدني، توزيع منشاة المعارف، الاسكندرية، د. ط، ١٩٩٢م.

📖 التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، د. يوسف عز الدين، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٦م.

📖 التحرير الأدبي، د. حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، (بلا)، ط٥، ٢٠٠٤م.

📖 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.

📖 تخطيط النص الشعري (معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص)، أ. د. حمد محمود الدُّوخي، دار صدور للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.

📖 تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م.

📖 التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦م.

📖 التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، الدكتور سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا- كفر الشيخ، ط١، ١٩٩٨م.

📖 التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، دكتور نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط١، ٢٠١٤م.

📖 التناص في شعر الروَّاد، د. أحمد ناهم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

📖 تهافت الستينيين (أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي)، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.

📖 الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، أدونيس، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، الطبعة الجديدة، ٢٠١٦م.

📖 ثياب الامبراطور الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

📖 الجامع في العروض والقوافي، صنَّفه أبو الحسن أحمد بن محمَّد العروضي (ت٣٤٢هـ)، حققه وقدَّم له: الدكتور زهير غازي زاهد، والأستاذ هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

📖 جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت ١٧٠هـ)، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 الحداثة الشعرية، محمَّد عزَّام، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، (بلا)، د. ط، ١٩٩٥م.

📖 حركة التجديد في الشعر العراقي الحديث، بدر شاكر السياب نازك الملائكة عبد الوهاب البياتي، دراسة تحليلية نقدية، د. حمزة حمزة حسين المقداد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.

📖 حركة التطوّر والتجديد في الشعر العراقي الحديث (منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية)، عربية توفيق لازم، ساعدت وزارة التربية على نشره، بغداد، ط١، ١٩٧١م.

📖 الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي(ت٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (بلا)، ط٤، د.ت.

📖 خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني التلقِّي والتأويل أ.م. د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار ومكتبة البصائر، لبنان- بيروت، دار البصائر، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.

📖 الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.

📖 الخيال، الأسلوب، الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.

📖 دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٢م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 ديوان أبي تمَّام الطائي حبيب بن أوس المُتوفَّى سنة (٢٣١هـ) ، فسَّر ألفاظه ووقف على طبعه محيي الدين الخيَّاط، طُبِع بمناظرة والتزام محمد جمال، طُبع مُرخصّاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة.

📖 ديوان امرئ القيس، امْرُؤُ القَيْس بن حجر بن الحارث الكندي (ت ٥٤٥ م)، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.

📖 ديوان طرفة بن العبد: طَرَفَة بن العَبْد بن سفيان بن سعد البكري الوائلي أبو عمرو الشاعر الجاهلي (ت ٥٦٤ م) ، المحقق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٢م.

📖 رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، أ. د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م.

📖 الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، ودار الكندي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

📖 روَّاد الشعر الحر في العراق: سلمان هادي آل طعمة، دار البلاغة، ط١، ٢٠٠٢م.

📖 روَّاد قصيدة النثر في العراق محاولة للتأصيل، شاكر لعيبي، دار ميزوبوتاميا للطبع والنشر والتوزيع، (بلا) د. ط، د. ت.

📖 سحر شعرية النص ومناهج قراءته، د. محمد سعد، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٩م.

📖 شعر ابن الجوزي (دراسة أسلوبية)، د. سامي شهاب الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، (بلا)، ط١، ٢٠١١م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 الشعر بين الرؤية والتشكيل، د. عبد العزيز المقالع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

📖 الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م (دراسة نقدية)، يوسف الصائغ، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٦م.

📖 الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، ابراهيم الوائلي، مطبعة العاني، ساعدت جامعة بغداد على نشره، بغداد، د. ط، ١٩٦١م.

📖 الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه – بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت – نيويورك، د.ط، ١٩٦١م.

📖 الشعرية البصرية، مجموعة أبحاث لـــ (صلاح صالح، وناجع جغام، وحسان عطوان، وعبدا الرسول سلمان، وعنايت عطَّار، ومجدي عبد الحافظ، ورمضان بسطاويسي)، تحرير وإعداد د. يوسف عيدابي: دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٧م.

📖 الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي شربل داغر، دار توبقال للنشر، بلا، ط١، ١٩٨٨م.

📖 الشعرية العربية (مُحاضرات ألقيت في الكوليج دي فرانس)، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.

📖 شعرية القصيدة قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، عبد الملك مرتاض، دار المنتخب العربي للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع واللغة والمضمون)، د. علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠١١م.

📖 الشهيد الصدر سنوات المحنة وأيام الحصار، الشيخ محمد رضا النعماني، الناشر: المؤلِّف، قم المقدسة ط٢، ١٩٩٧م.

📖 الصوت اللغوي في القرآن، د. محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

📖 الصوت اللغوي دراسة وظيفية تشريحية، الدكتور عيسى واضح حميداني، جامعة ابن خلدون، تيارت دار غيداء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٦م.

📖 الصورة الشعرية عند لبيد العامري في الإطار الموضوعي والبياني واللوحة والمشهد، قسمة مدحت القيسي، دار الأيام للنشر، عمَّان، الطبعة العربية، ٢٠١٥م.

📖 الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

📖 الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.

📖 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

📖 الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

📖 الصورة والبناء الشعري: دكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف في مصر، د. ط.، د.ت.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية الرابع الهجري، د. صلاح الدين زرال، الدار العربية للعلوم– منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط١، ٢٠٠٨م.

📖 العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١م.

📖 العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سعيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (بلا) د. ط، ١٩٩٣م.

📖 العقل الشعري (الكتاب الأول)، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

📖 العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر، مثنى محمد عبد الحسين الحسيني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.

📖 علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.

📖 علم الدلالة (دراسات وتطبيقات): د. عقيد العزَّاوي، دار العصماء، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.

📖 علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث دراسة في فكر ابن قيم الجوزية: تأليف إدريس بن خويا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠١٦م.

📖 علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، د. ط، د. ت.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

📖 علم وظائف الأصوات اللغوية (الفونولوجيا)، د. عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

📖 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ)، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م.

📖 عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م.

📖 عيار الشعر، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (ت٣٢٢هـ)، المحقق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، د. ط، د. ت.

📖 غائب طعمة فرمان، د. أحمد النعمان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، د. ط، ١٩٩٦م.

📖 الغربة في الشعر العراقي، أ. د. فليح كريم الركابي، دار ومكتبة البصائر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

📖 الفلسفة واللغة، د. عبد الوهاب جعفر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط٢، ٢٠١٠م.

📖 فن الشعر: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 الفن ومذاهبه في الشعر العربي، أحمد شوقي عبد السلام ضيف، دار المعارف بمصر، ط١٢، د. ت.

📖 في التنظيم الايقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، مبارك حنون، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٠م.

📖 في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

📖 في الميزان الجديد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (بلا)، د. ط، ٢٠٠٤م.

📖 القافية والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي القاهرة، د. ط، د. ت.

📖 القرآنية في شعر الروَّاد (دراسة لفاعلية النص المقدس في النص الإبداعي)، د. إحسان الشيخ حاجم التميمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

📖 قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر الشعراء الروَّاد، د. رعد أحمد الزبيدي، دار الينابيع، سوريا، دمشق، دار بغداد، العراق، بغداد، ط٢، ٢٠١٥م.

📖 قضايا الشعر المعاصر: نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، د. ت.

📖 كتاب الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري(ت٣٩٥هـ)، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط ١٩١٩م.

📖 كتاب العروض، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ) ، المحقق: د أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط١، ١٩٨٧م.

📖 الكناية المعاصرة والأساليب الحديثة، د. محمد رضوان الداية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، ٢٠١٧م.

📖 لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

📖 لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

📖 لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة، دراسات، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.

📖 لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ط، ١٩٨٢م.

📖 لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، الدكتور السعيد الورقي، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.

📖 لغة الشعر في عصر بني الأحمر، د. بان كاظم مكي، طباعة ونشر وتوزيع أمل الجديدة، ط١، ٢٠١٤م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.

📖 اللغة العربية كائن حي، جرجي زيدان، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

📖 لغة النقد الأدبي الحديث، د. فتحي بوخالفة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٢م.

📖 اللغة في الدرس البلاغي، أ.د. عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب، لندن، دار اليقظة الفكرية، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.

📖 اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

📖 مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تأليف: أ.أ. رتشاردز، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، ترجمة وتقديم وتحقيق: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

📖 مُتعة تذوق الشعر (دراسة في النص الشعري وقضاياه) ، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٩٧م.

📖 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٢٠ هـ.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري (ت ٥١٨هـ)، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، د.ط، د.ت.

📖 محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٤م.

📖 مُختارات من الشعر العربي الحديث: مصطفى بدوي، دار النهار للنشر، بيروت، د. ط، ١٩٦٩م.

📖 مستدرك شعراء الغري، كاظم عبود الفتلاوي، دار الاضواء، بيروت، د. ط، د. ت.

📖 المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٩م.

📖 المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (ت ٣٨٢هـ)، المحقق عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م.

📖 معجم الأُدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

📖 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علُّوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.

📖 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 معجم مصطلحات العروض، محمد محي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠١٤م.

📖 مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي الخوارزمي (ت ٣٨٧هـ)، المحقق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط٢، د. ت.

📖 المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، مروة محمود الشرقاوي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ٢٠١٥م.

📖 مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، تأليف حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

📖 مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

📖 مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر عصفور، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

📖 مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، الدكتور رؤوف أبو السعد، دار المعارف، القاهرة، ط١، د. ت.

📖 مقالات في الشعر العربي المعاصر، د. محمد حسين الأعرجي، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م.

📖 مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، فاطمة الوهيبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

📖 ملامح الرمز في الغزل العربي القديم (دراسة في بنية النص ودلالاته الفنية)، أ. د. حسن جبار شمسي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط١، ٢٠٠٨م.

📖 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م.

📖 موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.

📖 موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون) ، أ. د. حسني عبد الجليل يوسف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م.

📖 موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ١٩٩٧م.

📖 النَّص الغائب (تجلِّيات التناص في الشعر العربي)، محمد عزَّام، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١م.

📖 النص المفتوح في النقد العربي الحديث، د. عزيز حسين علي الموسوي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٥م.

📖 نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرن، تعريب الدكتور عادل سلامة أستاذ الأدب الإنجليزي جامعة عين الشمس، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٣، ١٩٩٢م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

📖 نظرية التلقِّي في تراثنا النقدي والبلاغي، د. شعبان عبد الحكيم محمد، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط١، ٢٠١٠م.

📖 نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ.

📖 النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣م.

📖 النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٩٧م.

📖 النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، د. محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ١٩٦٤م.

📖 وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي (ت ٦٨١هـ)، المحقق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٧١م.

الرسائل الجامعية

- الاغتراب في شعر عبد الإله الياسري (دراسة في الموضوع والفن)، مهند عبد العظيم باقي الياسري، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية، رسالة ماجستير، ٢٠١٧م.
- شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في الشعر العربي الحديث في العراق بين جيلين، عبد المنعم جبار عبيد، جامعة بغداد، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، رسالة ماجستير بالآلة الطابعة، ١٩٩٨م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

- لغة الشعر في الخطاب النقدي العراقي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٠م)، عقيل رحيم كريم، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٥م.
- لغة الشعر في ديوان الأخطل الصغير، علي عز الدين مطر الخطيب، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠م
- مفهوم الشعر عند السجلماسي، نوري كاظم امنسف علي، جامعة بغداد، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، أطروحة دكتوراه ٢٠٠١م.
- المُمَاتُ مِنَ الأَلفاظِ في المُعجَمِ العَرَبِيِّ، (دراسة لغوية)، لمياء عبد الله عبد الحسين الشمريِّ، جامعة بغداد، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٣م.

الدوريات

- ثياب الإمبراطور، مقال، فوزي كريم، مجلَّة اللحظة الشعرية، ع٣، سنة ١٩٩٣م.
- ظاهرة الازدواج اللغوي وأثرها في النسيج الاجتماعي، د. نعمة دهش فرحان الطائي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلَّد: ٧، ع٣، سنة ٢٠١٢م.
- الفن بين المتعة والرسالة، د. عبد الجبار البودالي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٣، المجلد ٤٠، مارس ٢٠١٢م.
- قصيدة الشخصية في شعر عبد الإله الياسري، سامر فاضل عبد الكامل الأسدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد: ٢٦، ع ٧، سنة ٢٠١٨م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

- اللغة الشعرية في فوضى الحواس لأَحلام مستغانمي، زهراء ناظمي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع١٣، سنة ٢٠١٣م.
- مجلّة الأديب، مُنشِئها البير أديب، لبنان، الجزء ١٢، السنة ٢٨، ديسمبر ١٩٦٩م.
- مجلة الرابطة، مجلة فكرية تصدرها جمعية الرابطة الأدبية في النجف، ع١، مايس ١٩٧٣م.
- مجلة المربي، تصدرها اللجنة الثقافية في كلية التربية بجامعة بغداد، ع٣، السنة ما بين ١٩٦٨– ١٩٦٩م.

الإنترنت

- بين تائيتين، ج٢، خالد جواد شبيل، مركز النور، موقع البديل العراقي، مقال منشور على شبكة الأنترنت ٢٧ نيسان ٢٠١١م.

http://www.albadeeliraq.com

- تعقيب على بين تائيتين، عبد الإله الياسري، مركز النور، مقال منشور على شبكة الأنترنت.

.http://www.alnoor.se/article.asp

- في ذكر الشاعر الشيخ عبد الصاحب البرقعاوي، عبد الإله الياسري، صحيفة المثقف، مقال منشور على شبكة الأنترنت ع ٤٦٣٥، سنة ٢٠١٩م.

http://151.80.33.188/a/memoir02

https://riyadhhamza.blogspot.com/

- قسوة الظمأ في مجموعة جذور الفجر، رحمن خضير عباس، الحوار المتمدن، مقال منشور على شبكة الأنترنت، ع ٣٩١٢، سنة ٢٠١٢م.

http://www.ahewar.org

- قصيدة القناع، د. دلال عنبتاوي، صحيفة الدستور الأردنية، مقال منشور على شبكة الأنترنت، الأحد ٣١ كانون الأول ٢٠١٧م.

https://www.addustour.com

- عبد الإله الياسري.. الغربة المتوهجة، د. سعيد عدنان، موقع العالم الإلكتروني، السنة السابعة، مقال منشور على شبكة الأنترنت ع ١٥٩٧، سنة ٢٠١٦م.

http://www.alaalem.com

- موقع البديل العراقي، حوار الشاعر عبد الإله الياسري مع صحيفة البلاد، كندا، العدد ١٩٥، حوار منشور على شبكة الأنترنت، ٤ نيسان ٢٠١٨م.

http://www.albilad.net/articles

- ليلى تعود لحسن المرواني بعد ست وأربعين سنة، فالح حسون الدراجي، جريدة الحقيقة، بتاريخ ٢/ ١٢/ ٢٠١٧م، مقال منشور على شبكة الأنترنت.

http://www.alhakikanews.com

https://riyadhhamza.blogspot.com/

المقابلات الشخصية

- مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الإله الياسري في مدينة الكاظمية ببغداد بتاريخ ٢/١٧/ ٢٠١٩م.
- مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الإله الياسري في قسم اللغة العربية بجامعة كربلاء بتاريخ ٤/١٠/ ٢٠١٩م.
- مقابلة شخصية مع الشاعر حسن المرواني ببغداد بتاريخ ١١/٢٩/ ٢٠١٨م.

https://riyadhhamza.blogspot.com/

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Baghdad University
College of Education / Ibn Rushd for Humanities
Higher Studies / Master
Department of Arabic Language / Literature

The Poetic Language of Abdulilah Al-Yasiri

A thesis submitted to the Council of the college of Education for Human Sciences / Ibn Rushd / University of Baghdad as partial requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature.

Written by

Abbas Anis Jaheel

Supervised by:

Assist. Prof. Ahmed Abd Hussien (PhD)

2019 AD **1441 AH**

https://riyadhhamza.blogspot.com/

Abstract

Language is considered as the essence of poetry as the poet completely depends on it in showing his distinction and uniqueness from the other poets. Thus, the study of the language of poetry has appeared for Abdulilah Al-Yasiri, the poet in which the academic studies have not dealt with his poetry in a pure artistic study. Therefore, the first choice and the best way for the researcher of this study is that dealing with his poetic texts in an extensive way that show their characteristics and aesthetics achieved through the words, structures, images and rhythm elements that every poetic experience include them since they are regarded the key elements of poetry.

Starting from this vision, the research plan comes with three chapters preceded by a preface known as the notion of the language of the poetry and the poet's biography, in which each chapter includes two sections. The first chapter deals with the issue of linguistic level based on the words used by the poet from two aspects, the first of which is to identify the source of the words from which the poet derived his words under the title of (The Poetic Dictionary), which was dominated by the areas of alienation, politics, death, nature, women, time and other areas space prevents me from mentioning them all. The second section identifies the type of words chosen by the poet in the construction of his texts under the title (levels of language performance), which shows the poet's choice of words and shape levels of his linguistic performance in different ways depending on the adoption of the inherited language at a time and the contemporary language at another. The second chapter deals with the figurative level, which includes metaphorical images of the different types and various

https://riyadhhamza.blogspot.com/

forms in also two sections. The first one identifies the tools of image formation of symbol, mask, analogy and diagnosis and metaphor, while the other section copes with the sources of inspiration for the poetic image, which necessarily refers to with the cultural references of the poet and they are multiple references, notably the Holy Quran, which has long been inspired by the poets of the texts and Arab literature, which its poets and scholars have left their influence on the upcoming poets and scholars.

The historical events and what they content of sayings and situations as well as Western thinking, which was also an important source of inspiration for the image of Al-Yasiri, influenced by Western ideas imported into the literary community of Iraq after the World War II and then moved to the minds of generations before the ruling the Baath Regime control the power and chase all those who believe in those ideas that calls to liberty and democracy.

The last chapter concerns with the rhythmic level of two sides. The first tried to take and analyze the disorder of the general framework of the poem from the line to the dactyl through the observation of zahafat and the presentation procedures that would contribute to changing the form of the poem. The second section was the study of the internal rhythm, which was overshadowed by the repetition characteristic of the stylistic and rhetorical types by monitoring the poet's repetition of a number of sounds and words, the beginnings of the poems and their ends, as well as monitoring the rhetorical effect that accompanied the use of other rhythmic arts such as alliteration, retrieving, constancy and adjacency by the poet. Finally, the research ended with a conclusion in which the researcher tried to limit his findings.

https://riyadhhamza.blogspot.com/