أركان الصورة الشعرية
في تجربة نوفل أبو رغيف

أركان الصورة الشعرية
في تجربة نوفل أبو رغيف

سرى عبد الله الدوري

MA'NA
معنى للنشر والترجمة
PUBLISHING & TRANSLATION

دار الكتب العلمية
للطباعة ا النشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال أو حفظه ونسخه في أي نظام إلكتروني يمكن استرجاع الكتاب أو أي جزء منه دون الحصول على إذن خطي مسبق من الناشر.

اسم الكتاب: أركان الصورة الشعرية في تجربة نوفل أبو رغيف

اسم المؤلف: سرى عبد الله الدوري

الطبعة الأولى 1440هـ/ 2019

عدد الصفحات: 160 صفحة

الناشر: دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع. العراق – بغداد

الرقم الدولي: ISBN: 978 - 9922 - 601 - 75 - 5

دار الكتب العلمية
للطباعة | النشر والتوزيع

Iraq I Baghdad I Mutanabi Street
Mob. 07819141219 I 07702931543
e.mail:darktbalmya@yahoo.com

MA'NA
معنى للنشر والترجمة
PUBLISHING & TRANSLATION

المقدمة

الحمدلله الذي صور الإنسان، وخص العرب بفصاحة اللسان، وسحرالبيان، وشرفَّ العربية فجعلها لغة القرآن، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين المرسل بلسان عربي مبين وعلى آله وأ صحابه الغّر الميامين.

وبعد:

فإن الصورة الشعرية من الموضوعات التي شغلت حيزًا كبيرًا في النقد الحديث بعد أن أصبحت من أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لتجسيد تجربته الإبداعية، وأضحت وسيلة مهمة ومعيارًا بيد الناقد لقياس جودة النص الأدبي وإبراز جماله.

ولإيماننا العميق بأنّ شعراءنا القدماء والمحدثين لم يجهلوا قيمة الصورة الشعرية ودورها في نقل التجربة الشعرية، فقد كان شعر نوفل الذي شهدالنقاد بقدرته الفنية ميدانًا لدراستنا الأكاديمية كونه يمثل ظاهرةً متميزةً من حَيْثُ المنهج واللغة والأسلوب، ويعد من أبرزشعراء الجيل التسعيني، واكثرهم حضورًا وتميزًا.

بعد أن بحثت في التمهيد عن مفهوم الصورة الشعرية لتحديد مفهوم عام لمصطلح الصورة ودلالته في النقدالعربي، وناقشت آراء النقاد القدامى والمحدثين الذين كانت لهم إسهامات تنظيرية وتطبيقية في هذا الجانب.

ثُمَّ تطرقت إلى الحديث عن حياة الشاعر (نوفل أبورغيف) وثقافته، وأهم إنجازاته الأدبية وبعد ذلك كانت انطلاقتنا من دواوين نوفل أبو رغيف، فقد كان الفصل الأول لروافد الصورة في شعر (نوفل أبو رغيف) مقسمًا على مبحثين درست في المبحث الأول، الثقافة العامة المتمثلة بالتراث الديني والتراث الأدبي والتراث التاريخي للشاعر ومعالم هويته المعرفية والإبداعية. أما المبحث الثاني فكان لدلالة الصورة أثر واضح وكبير في تشيكلها عند الشاعر واشتمل المبحث على دراسة الرمز والإيحاء، والتكثيف، والانزياح، والمفارقة. وحاولت في الفصل الثاني أن أحدد أنماط الصورة التي تمثلت بثلاثة مباحث درست في المبحث الأول الصورة البلاغية وأهميتها في دلالة الصورة، أما المبحث الثاني فقد درست فيه الصورة الحسية ومنهاالصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة الشمية، والصورة الذوقية، والصورة اللمسية، أما المبحث الثالث فدرست فيه الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية، ليتم الانتقال إلى الفصل الثالث فكان (لبناء الصورة)، وقد جعلته في مبحثين درست في المبحث الأول لغة الشاعر في بدء تجربته الفنية، ثُمَّ التحول الذي أوجده في تجربته وثقافته واسلوبه فقد جدد في شكل القصيدة العربية، على الرغم من إنها مكتوبةً بالشكل التقليدي، ثُمَّ درست المشهد الشعري باعتباره العنصر الوحيد بين عناصر النص الأكثر أهمية، وبعدها درست خيال الشاعر الخصب بوصفه المصدر الرئيس للصورة الشعرية، ثُمَّ خصصت المبحث الثاني لدراسة الموسيقى الداخلية والخارجية وأثر الإيقاع في إيصال المعنى والمشاعرالحزينة إلى السامع، ثُمَّ ختمت البحث بملخص لأهم ما توصلت إليه من نتائج.

لم تخلُ دراستنا من الصعوبات والمعوقات التي كانت تعترض طريق البحث فذاك أمرٌ أعرض عن الحديث فيه إيمانًا مني بأنه الحديث عنه، قد ينال من قيمة الإحساس بالأشياء الناجزة بعد عناء طويل ولكوني أشعر بأن تلك المصاعب كانت هي ملح الزاد في رحلة البحث، في الصورة الشعرية في شعر الشاعر الدكتور نوفل أبو رغيف، لتثبيت أركانها ومعالمها.

وأخيرًا، أرجو أن أكون قد وفقتُ في تقديم إسهامة علمية متواضعة، تمثل شيئًا ولو يسيرًا في المكتبة العربية عن مشاعر حقق حضورًا مبكرًا في مشهد الادب عراقيًا وعربيًا فاستحق من هذا الجهد البحثي المخلص قناعةً واعتقادًا بشعرية عراقية فذة شهدت لها الأقلامُ والمنابر والدراسات. واسأله تعالى أن يوفقنا وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على محمدٍ وعلى آله وصحبه الميامين.

الباحثة

الصورة لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص. و. ر)، الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل.

قال (ابن الأ ثير): الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته[1].

وأما التصوُّر فهو (مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثُمَّ اختزنها في مخيلته لدى مروره بها يتصفحها)[2].

وأما التصوير فهو إبراز الصورة إِلى الخارج بشكل فني، فالتصوَّر إذًا عقلي أما التصوير فهو شكلي (أن التصوَّر هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة)[3].

والتصوير في القرآن الكريم، ليس تصويرًا شكليًا بل هو تصوير شامل، فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما إنّه تصوير

1- لسان العرب، أبو الفضل محمد بن مكرم (أبن منظورت 711هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد، هاشم محمد، دار المعارف، القاهرة، د. ت: ج4 / 473. مادة (صور).

2- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م، 74.

3- مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد 64 – تاريخ 24 / 9 / 1934م، 1756.

بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيرًا ما يشترك الوصف والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور[1].

الصورة اصطلاحًا:

شكل مفهوم الصورة محورًا مهمًا من محاور دراسة الشعر، فلا تخلو دراسة شعرية من هذا المفهوم، لذا تعددت تعريفاتها واختلفت، علما أن هذا التعدد والاختلاف لا يغير من مفهومها العام، جميعُها هذه التعريفات تلتقي بنقطة واحدة، وأن اهتمام الدراسات الشعرية بمفهوم الصورة وتحليلها يأتي من باب تحليل النصوص الشعرية، فأول ما يتبادر إلى أذهاننا عند قراءة النص هو الصور الناتجة عن تفكيرنا وتخيلنا، وهذا التصور الفكري تحدثه الكلمات الشعرية، فأولى الأفكار (تحدثها الكلمات ذاتها)[2]، ولأن الصورة هي الانعكاس التام لفكرة النص الشعري وغايته فهي وسيلة رئيسة من وسائل دراسته، بل تكاد تكون العنصر الأول الذي ينطلق منه الباحث في النصوص الشعرية فضلاً عن كونها (البؤرة الفنية الأساس التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري)[3] ويعدها إحسان عباس ركنا لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، إذ يقول: (هي جزء من مبنى القصيدة، ولا بُدَّ من أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى)[4]، أما (دار يدن) فيقول: بأنها (سمو وحياة القصيدة)[5].

1- ينظر – نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، 33.

2- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى محمد البدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي القاهرة، 1963: 182.

3- السيرة الذاتية الشعرية، دراسة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية – دراسة نقدية، محمد صابر عبيد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة 1999م: 44.

4- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1979: 239.

5- الصورة الشعرية، سي. دي لويس، ترجمة: د. نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م: 20.

الصورة عند النقاد القدامى:

الشعر إدراك جمالي للواقع يصوره الشاعر بالكلمة فتكشف ما بداخله من عوالم جديدة وتشكلها في بناء جمالي موازٍ لما يشعر به.

وهذا الوعاء الذي يسع مشاعره وأحاسيسه ليس إلّا لغة الأمة بماضيها المشرق وحاضرها الزاهي وهي تحمل الخبرة المخزونة في أذهان أفراد الجماعة بعد أن اصطلحوا على مدلولاتها، فتصبح بالتالي لغة محددة الدلالات.

ولما كان الشاعر متميزًا بحساسية وذكاء شديدين وانفعال متوتر أمام المواقف والأشياء، وله رؤية جمالية تتجاوز الأشياء في علاقتها الثابتة والمنطقية والشكلية في حركة ونفاذ إلى العمق، فمن هنا وجد الشاعر نفسه في حيرة وأزمة، فهو يريد أن يشكّل على – وفق رؤيته الخاصة – موقفه من واقعه، فيجد رتابة اللغة وعمومياتها مما يتوجب عليه زلزلتها للنفاذ إلى خصوصية تجربته وتشكيل المواقف بإدراك جمالي خاص، فيتجه إلى إقامة علاقات لغوية خاصة لتجسيد خبرته الجمالية وتصوير حقائقه النفسية والفكرية والاجتماعية فيما يطلق عليه بالصورة الشعرية[1].

وقبل أن نُلزم أنفُسنا بالبحث عن مصطلح الصورة فيما وصل إلينا من كتب التراث لتحديد نظرتنا وبيان حقيقة هذا المصطلح ودلالته، رأينا أن نروي هذه الرواية التى تدل على أنَّ الشاعر العربي كان يفهم الشعر صورًا جمالية، فقد روي أنَّ عبد الرحمن بن حسان (ت 104هـ)، لسعه زنبور – وهو صبيٌّ – فجاء أباه يبكي ويقول لسعني طائر، فقال له: صفه لي، قال: كأنه ثوبُ حَبرَةَ قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة[2].

1– ينظر – الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، منشورات الدار العربية، ليبيا 1984: 6.

2– ينظر – الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث ←

أما أقدم نص ورد فيه ذكر (الصورة) فهو قول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، (الشعراء أُمراء الكلام يصرفونه أن شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتقييده... فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل)[1]، يشير الفراهيدي في هذا النص إلى سعة خيال الشعراء وتمكنهم من إبداع صيغ فنية قادرة على خلق التأثير في المتلقي من خلال التشبيه والتمثيل وأساليب البيان الأخرى.

ويرد مصطلح التصوير عند الجاحظ (ت 255هـ) في قوله (إنَّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[2]، فنفهم منه أنَّ الجاحظ يجعل الشعر قرينًا للرسم، لأنه أراد بالتصويرهنا تقديم المعاني تقديمًا حسيًا عن طريق الصياغة الفنية[3].لذا فإن الجاحظ هو الرائد في توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ويمكن أن نعدَّ (التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة)[4].

→ العربي، بيروت، ط4، 1969م: ج3 / 65، وينظر – الكامل في اللغة والأدب، محمدأبو الفضل إبراهيم (ت 285هـ)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1417هـ / 1997م، ج1 / 263 – 264.

1– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، 1966: 144.

2– الحيوان: ج3 / 132.

3– ينظر – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983م، 256 – 257.

4– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990م، 21.

الصورة عند النقاد المحدثين:

حظيت الصورة باهتمام النقد العربي الحديث واستأثر موضوع الصورة بالاهتمام الأكبر لدى الدارسين مُنْذُ الربع الأول من القرن العشرين. واختلف النقد الحديث بنظرته إلى الصورة اصطلاحًا يكاد (يتجاهل كل مباحث البلاغة العربية ومقاييسها، ويعتمد... مقاييس وموازين جديدة، تقوم على أسس نفسية غالبًا)[1]، وعني بالعلاقة الحيوية التي تربط الصورة بالعمل الفني[2].

وقد تباينت تعريفات المحدثين للصورة واختلفت مذاهبهم في تحديدها، وذلك لاختلاف المفاهيم – رغم أنَّ الجوهر واحد – أو بسببٍ من تعدد المدارس النقدية[3]، وربما من جراء التأثير أو محاولة ترجمة مصطلحات النقد الغربي إلاّ إنَّها لم تخرج عن دائرة القدرة الخلاقة على إبراز عاطفة مظللة بالخيال المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ والتفاعل التام في التشكيل الإبداعي.

إن أهمية الصورة عند النقاد وانشغالهم بمفهومها أدى إلى الحديث عنها من زوايا متعددة، لذا نجد تعريفاتها تتراوح ما بين الاتجاه اللغوي والفني والنفسي والفلسفي، ونرى من الضرورة أخذ بعض التعريفات عن هذه الاتجاهات فهناك من يرى إن مادة الصورة الأساسية هي اللغة، لما تحمله من دلالات ومعاني قادرة على تحريك خيال السامع أو المتلقي لتكوين التصور ذهنيًا، علمًا أن التصور الذهني ناتج عن خبرات الشخص العقلية فكرًا ولغةً. فمنهم من عرَّفها بأنها (تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعلقة يقف العالم المحسوس

1– الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، منشورات دار الفكر، عمان، الأردن، 198: 77 – 78.

2– ينظر – جدليه الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م: 19.

3– النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، د. ط، 1973م، 413.

في مقدمتها)[1]، أما د. عناد غزوان فيعرفها بأنها (قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنيًا يدل على مهارته الإبداعية، ومِنْ ثَمَّ يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير من منظور المتلقي)[2]، ويرى عدد من النقاد أن الصورة تتكون نتيجة تأثير العالم الواقعي، فهي بالمفهوم العام يمتلكها كل إنسان، فكل تصور أو خيال ينتج عن أي شخص هو بناء صوري، لكن ما يميز الفنان أو المبدع هو قدرته على نقلها بصورة أكثر فنية وشاعرية، بحَيْثُ تصبح ذات تأثير أكبر وفي الحالتين يعطيها بعض منهم بعدًا فكريًا فلسفيًا، فهي (وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفكرة، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم)[3].

ويعدها عدد منهم رسمًا جديدًا عن الصورة الأصلية، كما نجده عند علي إبراهيم عندما قال إنها ليست نسخًا حرفيًا للواقع (بل هي عالم جديد بما تحتويه من إعادة بناء الحياة نفسها)[4]، ويعرفها شفيع السيد فيرى أن، أقرب مفهوم للصورة يصل إلى الذهن هو (دلالتها على تجسيم، أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية)[5]، ويبدو أن أكثر التعريفات مناسبة هو تعريف (سي دي لويس)، عندما عرفها بأنها (رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة)[6]، فهو تعريف جامع لاتجاهات عدة، فالرسم يمثل الاتجاه الفني والكلمات تمثل

1- الصورة في الشعر العربي حَتَّى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م: 30.

2- أصداء دراسات نقدية، أ. د. عناد غزوان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م: 132.

3- أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم أليافي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1993م: 174.

4- الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، علي إبراهيم، دار المعارف، القاهر، ط1، 1981: 244.

5- التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار الكتب، ط2، القاهرة، 1402هـ / 1982م: 139.

6- الصورة الشعرية، سي دي لويس: 23.

الاتجاه اللغوي، أما الإحساس والعاطفة فيعكسان الاتجاه النفسي، لذا فالصورة بحسب تصور (لويس) تشكيل ينتجه فعل اللغة والفن والنفس، المبدع بما امتلك من مقدرة لغوية وفنية ونفسية بإمكانه نقل الواقع أو الأشياء بصور ذات تأثير مباشر إلى الآخر، ولا يخلو تعريف للصورة من الاتجاه النفسي، لكون المبدع يتجلى برسم صوره ثُمَّ ينقلها كلما كان متأثرًا بها أكثر، إذا أثارت انفعالاته وحركت مشاعره، لذا فالصورة بحسب هذا الاتجاه، ما هي إلّا (رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواءٌ أكانت حسية، أمّ متخيلة، تكشف براعة الشاعر، وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي، وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة، ومعانٍ جديدة)[1].

وبهذا تكون تعبيرًا نفسيًا، وهذا ما أشار إليه عز الدين إسماعيل بقوله: (هي كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وان المهم هو هذا الكشف)[2] فهي تكشف عما في داخل نفسية المبدع أو الفنان، لكونها ناتجة عن تأثير حادثة ما أو موقف ما، أثار ذهن المبدع وإحساسه، لذا هي (إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة بصرية)[3] فليس بالضرورة أن تكون انعكاسًا لمنظر أو لشكل واقعي، بل ربما تكون انعكاسًا لحالة نفسية مؤثرة، ولَا سِيَّما على المبدع نفسه، فيقوم بما يمتلكه من قدرة خيالية بعكسها صوريًا، بحَيْثُ تصبح صورة قريبة، بإمكان المتلقي أن يعيشها ويتخيلها، وتكون هذه الصورة قريبة من نفس المتلقي، لأنها ناتجة عن نفس إنسانية هي نفس المبدع، فالنفس (هي مقياس الوقت في الإحساس أو في التّصوير

1- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت – لبنان، ط4، 1981م: 96.

2- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000: 19.

3- نظرية الأدب، رينيه ويليك، واستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي وحسام الدين الخطيب، مكتبة المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح، القاهرة، ط3، 1962م: 24.

الشعري الذي هو جزءٌ من هذا الإحساس وهي لغِناها الشعوري، والتصوّري، والخيالي، فوق هذا المقياس، تملك حرية التّصرّف الفنيّ فيه، فتُطيل الزمن وتختزله بما يناسب رغبتها)[1].

القيمة الفنية لشعر نوفل أبو رغيف:

ولد الشاعر في الثلث الأخير من عقد السبعينات عام 1976م، في المدينة (واسط) التي يحتضن ترابها ضريح المتنبي، و(على الرغم من المعاناة والتحولات والمآسي والصعاب التي كان يعيشها الشاعر إلّا أنه وقف شامخًا بوجهها على الرغم من التداعيات التي أحاطت به في العقد التسعيني وهو زمن ولادته شاعرًا عراقيًا أصيلاً ليصبح في زمن قياسي من أهم شعراء الألفية الثالثة بين أسماء لإمعة من داخل العراق وخارجَه، إنّه شاعر يمتلك خصوصية طاغية بين أقرانه وهذه الخصوصية نابعة من الجرأة والشجاعة والإقدام في شخصيته العامة عبر طرح موضوعه مباشرة دون خوف أو وجل)[2] بذكاء يستوعب بيئته ويجتهد في إطلاق رسائله، وقد ذكر بعض النقاد والكتاب ممن تناولوا دراسة حياة هذا الشاعر جوانب عديدة ومهمة، ومن هؤلاء النقاد والكتاب محمد حسين آل ياسين فيقول (أن الخالق العظيم قد خصهُ بأن خلقهُ من غير الماء والتراب الذي خلق منه آدم وسائر البشر، فجعله من مزيجٍ سحريَّ عجيب، في هذا المزيج نسبٌ محسوبةٌ بدقّه من: المحبّة والطيبة والإنسانية العالية والأخلاق النبيلة والأريحيّة والشجاعة والعدل، وعجنهُ بمجموعة من المواهب والملكات الأدبية والفكرية والإدارية)[3].

1- المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (إنموذجا)، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998: 66.

2- ينظر – الأقاصي والتجليات قراءات في تجربة الشاعر نوفل أبو رغيف، بقلم: أ. د. فليح الركابي، ط1، بغداد، 2012م: 93.

3- ينظر – المصدر نفسه، بقلم: أ. د. محمد حسين آل ياسين: 23.

١ – تحصيله العلمي:

- بكالوريوس في اللغة العربية وأدبها / الجامعة المستنصرية.
- ماجستير في الأدب العربي، في – شعرية النثر – الجامعة المستنصرية.
- دكتوراه فلسفة في الأدب العربي، في (نقد النقد) / جامعة بغداد.

٢ – نشاطاته:

- بكالوريوس قانون / حقوق / الجامعة العراقية.
- عضو المجلس المركزي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بعد 2003.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب مُنْذُ عام 1999.
- عضو عامل في نقابة الصحفيين العراقيين.
- مؤسس ورئيس (اتحاد أدباء وكتاب بغداد) 2011.
- عضو لجنة حقوق الملكية الفكرية في العراق.
- عمل مديرًا لمركز (ثقافات) للبحوث والدراسات (2004 إلى 2006) مجتمع مدني.
- عمل معدًا ومقدمًا للبرامج السياسية والثقافية والوثائقية في الفضائيات العراقية (لأربع سنوات).
- مدير عام دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة 2008.
- رئيس لجنة التأليف والترجمة والنشر في وزارة الثقافة مُنْذُ 2008.
- مؤسس ورئيس معرض بغداد الدولي للكتاب (بنسخة رسمية).
- مدير عام دائرة السينما والمسرح / 2013.
- مدير عام ثقافة الأطفال / 2015.

- عمل في حقل التدريب الجامعي لأربع سنوات.
- رئيس مشروع النشر المشترك بين العراق ودولة الإمارات العربية لعام 2009.
- عضو لجنة (المطابع العراقية ومكافحة تزييف العملة) رئاسة الوزراء.
- المتحدث الرسمي لعاصمة الثقافة العربية 2013.
- رئيس اللجنة الإعلامية العليا لبغداد عاصمة الثقافة العربية.
- رئيس تحرير مجلة (الأقلام) لستة أعوام[1].
- عضو اللجنة الحكومية للتراث الثقافي غير المادي.
- **رئيس مجلس إدارة المجلات والدوريات الآتية**: المورد، الثقافة الأجنبية، التراث الشعبي، آفاق أدبية، الموسوعة الثقافية.
- أسس مع مجموعة من الأدباء العراقيين بيت الشعر العراقي عام (2001).
- عمل مسؤولاً ومحررًا (للصفحات الثقافية) وصفحة (ثقافة جامعية) وصفحة طلبة وشباب في صحف (الصباح – الشراع – الاستقامة) للمدة من 2003 لغاية 2007.
- أسس مجلة (آفاق أدبية) 2010 واستمر رئيسًا لمجلس إدارتها حَتَّى العام 2014.
- منسقًا عامًا لإذاعة كربلاء (FM) للعامين 2006 – 2007.

(الدعوات والمؤتمرات):

- مؤتمر المثقفين العراقيين الأول، بعد التغيير (2005).
- مهرجان المربد سنويًا/ جلسات الافتتاح أو الختام.

1– ينظر – المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر، نوفل هلال أبو رغيف، بغداد، ط2، 2011.

- مؤتمر (الطف) السنوي الدولي في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي مُنْذُ عام 2008[1].
- المؤتمر الأول للحوار العراقي والمصالحة الوطنية برعاية الكنيسة الانجلكانية في كوبنهاكن (شباط 2008).
- أيام الرافدين الثقافية في برلين، (2009).
- الأسبوع الثقافي العراقي في دمشق (2008).
- مهرجان ربيع الشهادة العالمي (2007 – 2008 – 2009 – 2010) في مدينة كربلاء.
- وله عدد كبير من المشاركات والمؤتمرات العلمية سواءً بوصفه باحثًا مشاركًا أو ضيف شرف.

٣ – مؤلفاته:

١ – (ضيوف في ذاكرة الجفاف) / شعر 1998.

٢ – (مطر أيقظتهُ الحروب) / شعر 2005، بطبعتين.

٣ – (المستويات الجمالية في نهج البلاغة) / دراسة أسلوبية، 2007.

٤ – (ملامح المدن المؤجلة) / شعر 2008.

٥ – مكنز الأدب، قراءة في (ديوان المعاني للعسكري) بحث أكاديمي 2009.

٦ – (مدارالصفصاف) عن تجربة (قصيدة الشعر / الرؤية والجذور) بغداد 2010[2].

٧ – (مدار الصفصاف) قصيدة الشعر / الملتقى العام للمشروع / نماذج تطبيقية، 2013.

---

1 – تم نقل السيرة الذاتية للشاعر عن موقعه الخاص على الإنترنت حسب الرابط www.newfal.com

2 – ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب، نوفل هلال (أبو) رغيف، ط2، بغداد، 2010م.

٨ – (مستويات اللغة في النقد العربي القديم) / نقد بغداد / 2012.

٩ – (حائط المساء) نصوص إبداعية 2015.

وصدر عن تجربته الكتب الآتية:

- الأفق والمنبر، قراءات في كتاب المستويات الجمالية في نهج البلاغة لنوفل ابو رغيف / جمع وتقديم د. عبد الباقي الخزرجي.
- بنائية الصوغ الشعري ومقاصده في تربة الشاعر نوفل أبو رغيف للناقدة أ. د. نادية هناوي / دار المكتبة الأهلية.
- (وعي التجربة والتجديد في شعر نوفل ابو رغيف) للناقد د. سعيد حميد كاظم دار تموز للنشر والتوزيع.

بواعث الصورة في شعر نوفل (أبو رغيف)

لا بُدَّ لهذا البحث الذي يود الدخول إلى عوالم الصورة الشعرية في تجربة الشاعر نوفل (أبـو) رغيف أن يتوقف عند هـذا المدخل الأسـاسي المعنون بـ (بواعث الصورة الشعرية)، الذي يحيلنا على أبرز وأهم بواعث تشكل الصورة الشعرية وآليتها، فلا يمكن أن تتشكل صورة شعرية جديدة بالدرس والتأمل ما لم تتوافر لدى الشاعر عناصر تشكيلها وعوامل توظيفها على نحو واضح، إذ إن الصورة الشعرية تمثل أبرز خصائص الشاعرية وأعلى تجلياتها فإنها بالضرورة تعكس وعي الشاعر وثقافته وإمكاناته الإبداعية وأدواته الجمالية في الكتابة وفي البوح الشعري، وبما إن الشاعر بشكل عام وشاعرنا الذي ندرسه هنا على وجه التحديد يستند في عطائه الشعري إلى طبيعة مخزونه الجمالي والإبداعي واللغوي الذي يتألف من عناصر ومكونات عديدة تتوزع بين مديات اطلاع الشاعر على التراث ومواكبته للحركة الشعرية بشكل مكثف وصولاً إلى الشعر المعاصر وكذلك من جهة التحصيل العلمي والأكاديمي والإحاطة بالمناهج النقدية والكتابية وتطورها والاطلاع عليها من جهة أخرى، فقد اخترتُ الاستقرار على تسمية هذا الفصل بـ (بواعث الصورة الشعرية)، وبناءً على أهمية تلك البواعث واختلاف طبيعتها ومادتها فإنه يمكن أن ندرسها على النحو الأ تي:

١ – البواعث الإنسانية الحياتية (هواجس التجربة):

على الرغم من تعدد مصادر الصورة الشعرية واختلافها إلّا أننا حاولنا إيجازها في محور أساسي نتناول فيه الجانب الأهم من (البواعث الإنسانية) لنقول إن من الأمور الأساسية التي تشكل الطرف الثاني لمعادلة بواعث الصورة هي ظروف الشاعر الحياتية ولواعجه ومعاناته الخاصة وما شهده مُنْذُ البدايات الأولى لتشكيل المشروع الشعري لديه وحَتَّى آخر لحظه في إنجازاته الشعرية ونستطيع القول، أن تجربة الشاعر نوفل (أبو) رغيف تنحصر أو تكاد تنحصر في موضوع بارز هو (لونه) المميز، وإذا ما ابتعد عنه فأنه يظل مشدودًا إليه بحميمة نادرة، ويكون ما يكتبه (لونيًا) متدرجًا إلى لونه ذاك وإن تجربة الشاعر نوفل (أبو) رغيف تحتل مساحة متميزة في هذا المجال إِذ كانت هي المحرك الرئيس لروافد الصورة الشعرية التي ظلت في نسق متصاعد على طول تجربته الشعرية وهو ما أشارت إليه وأشادت به جميع الدراسات والقراءات التي تناولت تجربته الشعرية، فكانت شهادة والده المبكرة، وتصدي والدتهُ (الأم)، إلى دور معنوي أكبر، وإصرار الشاعر على ملء مكان أبيه في البيت وفي المجتمع وفي الحياة واتخاذ موته (شهادته) سببًا للنجاح والتحدي ومواجهة الحياة بقسوتها وعدم الاستسلام للظروف القاهرة، إِذ إن التجربة الشعرية لهذا الشاعر المبدع قد أعطت يانع ثمارها بنكهة خاصة ورؤية فكريّة وثقافية وفنية متكاملة الأدوات واضحة المعالم من خلال مجموعاته الشعرية الصادرة على امتداد عقد ونصف العقد من الزمن، يعززها موقفه الجمالي والفني والفكري من الشعر مُجَسَّدًا بطروحاته النظريّة والنقدية، الأمر الذي يمنح نصّه الإبداعي نضجًا مبكرًا،

ويعطيه ثباتًا نادرًا في الرؤية والتَميز[1]، إن الجروح والمأساة والصبر والفرح القادم وعدم الاستسلام للظروف القاهرة هي أبرز معالم تلك التجربة الحياتية إلى جانب ما انتقاه (أبو) رغيف من المفردات قد شكلت أدوات ومفهومات يتشكل منها قاموسه الواضح الذي امتاز به عبر منظومة من المعاني والدلالات من قبيل (الشموخ والإصرار والمكابرة وتضميد الجراح ورسوخ حب العراق والوطن والنخيل والوفاء والصبر والقلق والانتصار في نهاية المطاف)[2].

وغيرها من الثيمات المنتشرة بين صفحات دواوينه، يقول الناقد مشتاق عباس معن (إن النتاج المعرفي، والأدبي جزء منه، هو حصيلة ثقافة قبلية شكلت التجارب السابقة، وهو أمر تنبهت إليه النظريات النقدية ومقولاتها ولَا سِيَّما النظرية التناصية، يضاف إلى ذلك إن تلك التجارب الماضية تركت في ذهنية الإنسان جملة آثار تترجم عبر سلوكيته ونتاجاته، تتوزع تلك الآثار بين الإيجاب والسلب والجمع بينهما)[3]، بينما يؤكد د. رسول محمد رسول (إن نصوص نوفل (أبـو) رغيف الشعَّرية تحفل بسيل وافر من التوظيف الجمالي لحضور الهوى بوصفه (موضوع حالة) من جهة، و(ذات حالة) من جهة أخرى، وهو توظيف يتمظهر عبر علامات يفرزها الوجود الكيفي للذات المبدعة متوسلاً القول الشعري بكل ما فيه من طاقة توصيلية ذات حضور جمالي واضح، يركن أبو رغيف إلى تمثل الوجود الكيفي للذات عندما يدفع بالشخصية إلى خشبة النَّص الشَّعري بوصفها (ذات حالة) و(موضوع حالة) مُتزاحِمةً ومُزاحِمةً في آن واحد. وهذا ما ذهبنا إليه وأردنا التوقف عنده في هذا الموضع من روافد

1- الأقاصي والتجليات، بقلم: د. منذر عبد الحر: 14.

2- ينظر – المصدرنفسه، بقلم: أ. د. فليح الركابي: 93.

3- المصدرنفسه، بقلم: د. مشتاق عباس: 159.

الصورة الشعرية في تجربة الشاعر)[1]، ويشير الناقد د. رسول محمد رسول أيضًا إلى إن الشاعر نوفل (أبو) رغيف استند في مواطن عديدة إلى ذاته وتجربته الخاصة (الهوى / الحب) و(الألم / المعاناة) بوصفها روافد تعبيرية أساسية ينهل منها بطريقته الخاصة لصياغة خطابه الشعري عبرأستثمار أدواته الإبداعية في قدرة واضحة على توظيف كل ما يعزز طاقة الجمال في نصوصه التي تتشكل منها تجربته الكلية.

1– ينظر – الأقاصي والتجليات، بقلم: د. رسول محمد رسول: 147.

الثقافة العامة ومصادرها

أما الحديث عن الثقافة العامة للشاعر نوفل أبو رغيف وأبرز مصادرها التي يمكن تلمسها إجمالا من خلال قراءة السيرة الذاتية والإبداعية أو من خلال التأمل في لغته الإبداعية العالية التي لم تقتصر على متنه الشعري فحسب بل انسحبت إلى متنه النقدي والكتابي عمومًا فمثلاً تقول الدكتورة بشرى موسى (أن لغته الشعرية في كتاب المستويات الجمالية في نهج البلاغة بسطت ظلها على لغته النقدية)[1]، مما يؤشر بوضوح التداخل الفكري العلمي والإبداعي الجمالي، على نحو امتاز به الشاعر في مجمل تجربته الإبداعية، ولعل من أهم مصادر تجربته في جعل صوره الشعرية على هذا المستوى من الحور العالي هي:

١ – التراث الديني.

٢ – الثراث الادبي.

٣ – التراث الأسطوري.

---

1 – مستويات اللغة في النقد العربي القديم من القرن الهجري الثالث حَتَّى نهاية القرن الخامس الهجري دراسة في الأنساق الشعرية، نوفل هلال (أبو) رغيف، إصدارات بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013م، 23.

التراث لغةً:

التّراثُ: ما يَخْلَفُهُ الرِّجُلَ لِوَرَثَتِهِ، و (ورث) فلاَنًا المَال وَمِنْه، وعَنهُ (يَرِثهُ)، ورثًا وإرثًا، وَرَثَة ووراثة، صَار إليه مَاله بعد مَوته وَيُقَال: ورث الْمجد وَغَيره، وَورث أَبَاهُ مَاله ومجده، ورثهُ عَنهُ فَهُوَ وَارِث، و (التراث) الإرث[1].

التراث اصطلاحًا:

هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناءً على متطلباته، خصوصًا وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد وأنّ الواقع هو أساسها الذي تكونت عليه، ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير بل هي مجموع تحقيقات هذه النظرية في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد، وعند جماعة خاصة تضع رؤيتها، وتكون تصوراتها للعالم[2]، وكذلك عرفه الدكتور محمد جميل مبارك (بأنّه تركةٌ مادية أو معنوية يخلّفها السابق للاحق لرابطة بينهما)[3]، للتراث أهمية بالغة في الشعر الحديث، واستلهامه ظاهرة بارزة عند الشعراء المعاصرين، وله مصادر متنوعة ومنها مصادر أدبية، ومصادر أسطورية، ومصادر تاريخية ويعبر التراث عن الأمة وهويتها، بل هو خُير معبرٍ عنها، لأنّه جزء منها، وهكذا كل تراث هو جزء من الأمة التي أنجزته.

1- لسان العرب: ج2 / 201، والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004: ج2 / 1024 مادة (ورث).

2- ينظر – التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، د. حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط / 5، بيروت – لبنان، 2002م، ص: 15.

3- مفهوم التراث في الفكر الإسلامي، مقال، محمد جميل مبارك، مجلة التسامح: العدد 314، 2011م.

التراث الديني:

يعدُ التراث الديني مصدرًا للإلهام عند المبدعين، فيرتبط الدين بحياة الناس اليومية والمعيشية ارتباطًا وثيقًا، ويحتل دورًا كبيرًا في تشكيل الوجدان التراثي للأمة، ويتمثل التراث الديني في الكتب السماوية المقدسة وما يحيطها من أبعاد دينية أخرى، فالقرآن الكريم، والمقدس عمومًا مصدران أساسيان استفاد منهما الشعراء وحواهما في عصور الأدب في كثير من المواقف.

فلا يمكن أن تؤسس أيّة أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها؛ لأنّ التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة، وهو زادها التاريخي، ولا تتحقق المنعطفات الكبرى والنهضات في حياة الأمم من دون زادها التاريخي، فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغنيها وتصبح فيما بعد أحد مكتسبات الأمة في حركتها التاريخية والأدبية، مثلما كان التراث ذاته من أبرز هذه المكتسبات، وبعد أن يزحف التاريخ إلى الأمام ويستوعب منجزات النهضة في زمان لاحق، تندمج هذه المنجزات، وتتّحد معه في مركب حضاري واحد، فيضّم التراث عندئذ تمام التجليات والإبداعات والمكتسبات المتنوعة للأمة في أزمنتها الماضية، فالتراث ليس أمرًا ساكنًا ميتًا أفرزته هزائم الأمة وانكساراتها التاريخية وإنّما هو تلك الحيوية والفعاليّة المتدفقة في وجدان الأمة[1]، وإن توظيف التراث وشخصيات الموروث الديني في الشعر العربي المعاصر، يعني استخدامها تعبيريًا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها – أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة[2].

1– ينظر – جدل التراث والعصر، عبد الجبار رفاعي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001م: 18 – 19.

2– ينظر – قراءات في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، طبعة دار الفكر العربي، 1418هـ / 1998م: 6.

نرى أن ظاهرة استخدام التراث الديني وشخصيات الموروث الديني في الشعر المعاصر قد شاعت، حَتَّى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر، ولقد كان التراث – في كلّ العصور – بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضرُه الشعري الجديد على أرسخ القواعد، وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة[1].

إن القارئ المتتبع لتجربة الشاعر نوفل أبو رغيف يتلمس بوضوح معالم التراث الديني التي كانت أحد أبرز الروافد في تشكيل صوره شعرية إِذ تبدو ثقافته صريحة في أنها تنهل من موسوعة القرآن الكريم الغنية ومن فضائه الواسع وقد عزز ميله إلى ذلك من خلال اختياره لدراسة اللغة العربية والأدب العربي أكاديميًا وهذه الدراسة تعتمد على القرآن الكريم والشعر العربي (ديوان العرب)، بشكل رئيس، فضلاً عن اختياره لواحد من أبرز المصادر المعرفية والتاريخية الدينية والبلاغية العربية موضوعًا لدراسته في الماجستير وهو كتاب (نهج البلاغة)، لسيدنا (علي بن أبي طالب كرم الله وجهه) ومناقشته من خلال هذه الدراسة لمقولاته الدينية تحت عنوان الأدب والبلاغة الواسع، بالاحتكام إلى نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، مما شحذ أدواته الشعرية وكان مصدرًا ثريًا من مصادره التي استندت إليها روافد الصورة الشعرية التي حملتها تجربته الغنية.

فمثلا: (باتجاه الألق)، وهي قصيدة معروفة للشاعر نوفل (أبو) رغيف تُعدُّ واحدة من ألمع قصائد مجموعته الشعرية (ملامح المدن المؤجلة)، وهي تعكس فهمًا حداثيًا للتراث، توظيفًا نوعيًا، وهي بذلك تبقى قصيدةً بارزةً مميزة

1– ينظر – المصدر نفسه: 7.

بين أخواتها اللائي يشكلن مرحلة مهمة في تاريخ التجربة الإبداعية للشاعر، الذي يؤصل لمنجزه الشعري بأناةٍ ورؤية وعبر مراجعة فاحصة ناقدة، كي يحث الخطى بخطواتٍ واثقةٍ يسير فيها بدرب يختط فيه نياسيمه العابرة به صوب قمة، تحتضن من يسعى إليها باجتهاده وجده وصبره ومثابرته[1].

يقول أبو رغيف:

هيبة.. وندى

وتفاصيل مُسبية.. وصدى

والرثاء..

مدن سكنت في أعالي الضياء..

وفي زمن في زوايا الدعاء

وفي لحظة طعمها كربلاء..

خلفها عالم من عتب

كانت الأرض قبَّرةً من ذهب

تحلِّقُ فوقَ ثراك

فمملكةٌ من بقايا ترابِكَ كانت هناك..

صغارٌ.. ونارٌ

وخيلٌ

ورائحةٌ من خطاك[2]

1- الأقاصي والتجليات، بقلم د. سحاب الاسدي: 219.

2- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 41.

نجد في هذا النص أنّ الشاعر نوفل أبو رغيف لا يكتفي برصد هذا المشهد بعينه الباصرة، بل كان يشرك بكل ما لديه من حواس ويستفز غيرها؛ لكي تكون ملهمًا، فيطلق العنان للخيال؛ كي يطوّق في فضاءات وشاحها فيضًا من الصفاء والنقاء فيضًا من الطهر وخالص الولاء، وفي رحاب ذلك المشهد المجلّل بالبهاءغير أنّ صوتًا واحدًا بقيت تقوله القلوب، حين تستقر خفية على الشفاه، لذيذ ما تقول: (جئنا إليك سيدي الحسين، لو قطعوا أرجلنا وقطعوا اليدين نأتيك زحفًا سيدي الحسين)[1].

لذا فإن الشاعر اتخذ من الإمام الحسين رمزًا دينيًا وتاريخيًا ويعدّ هذا الرمز ثورة على الواقع فكانت تلك الثورة هي ذلك الحدث الذي انطلق لمواجهة الظلم والقسوة وليعلن الثورة على الظالمين مستعيدًا سيرة جده (الرسول محمد صلى الله عليه وسلم)، طالبا للإصلاح في أمته، ضاربًا أروع الأمثلة للتضحية منْ أَجل المبادئ، وبذلك أسس الإمام الحسين وعيًا سياسيًا جديدًا يأبى المصالحة مع الحاكم المنحرف، ويأبى السكوت على انحرافه، لذا كانت تلك الثورة هي بمثابة رمز ارتكز عليه الشاعر إِذ إن (الحسين) عليه السلام هو مركز الأمن والأمان الذي يحتضن الخائفين، وبوصفه أبًا لليتامى والأرامل فكان الشاعر يشكو همه إلى الإمام الحسين وهو يقف على بابه وفي حضرته فيصف الأرض بالعموم والعراق بالخصوص إِذ إن الشاعر يصف قدسية ذلك المكان وهيبته، فوجدَ منها ما يـؤازره على تحمل عبء المثول أمام هذا الألق الآلهي المبارك، راصدًا ما يحفه من جلال ورهبة ووقار، وما تحِّلق منه فوق ثراه، وما استقر على شبر تجلت معالمه، لتفصح عن بقايا خطاه ومع كل ما ذكره الشاعر فهو يجد نفسه عاجزًا عن وصف يعبر به عن جوهر وحقيقة ذلك المكان القدسي المجلل بالألق والبهاء والرهبة فثَمَّةَ ألقٌ وهالة قدسية، تشعرك أن ملائكة الله، منها ما صُفِّت

1- ينظر – الأقاصي والتجليات، بقلم: د. سحاب الاسدي: 221.

فوق الضريح المقدس مهنئةً، ومنها ما كان بين حشود الزائرين مرددةً معها، سلاما عليك سيدي الحسين.

إن الشاعر يتعامل مع لغة شعره بدقة متناهية، لينتقي من مفرداتها ما يناسب مقامات قوله، فيتحرى جميل الألفاظ وأحسنها، ويلتقط الأنيق منها، المعبر عن رهافة حسه ولطافة ذوقه وحسن انتقائه وذلك كما في قوله:

توَضأتُ من أحرفي ودخلتُ

وبللني قلقي فانتبهتُ

فقبَّلتُ أسوارها

وحنَّيتُ أسرارها

وأجَّلتُ رغمَ اشتعاليَ.. أنهارها

وتجلَّى المكان[1]

في هذا النص نجد أن الشاعر قد اقترب من عتبة الحرم المقدس، فليس أمامه قبل أن يؤدي واجب الزيارة للسلام على الإمام الشهيد، إلّا أن يؤدي واجب الله تبارك وتعالى، فيصلي ركعتين على طريقته الأثيرة عند بوابة الضريح مستأذنا بالدخول للطواف، فبالماء يكون الوضوء، وإن عزَّ فبالتيمم، لكن الشاعر هنا لا يتوضأ بهذا ولا بذاك إنما يتوضأ بحروف قصيدته، لأنها حروف موشحة بألق الموقف وقداسة المكان فإذا به لا يكتفي بالتوضؤ من أحرفه، بل يبلله قلقه لبلوغ مراده في أن يجد له فسحةً بين زحمة الزائرين، لقد أبدع الشاعر في رسم صورة معبرة، حين أثرى مفردات لغته بفيض وهاج من طاقة، عبرت بالمعنى إلى آفاق رحبة مختلفة وذلك بقوله:

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 41.

ومرت ركابُ العظام

مدججةً بالسهام

.. شددتُ جراحي

وأسرجتُ عمري لكي اقتفيها..

وحينَ وصلتُ إليها

تبعثرتُ فيها

وأحرقتُ خوفي بين يديها

وها أنتَ يا أعظمَ النازفين

وها أنتَ يا قابلَ التائبين

تُرتَّبُ قافلة الكبرياء

وتفتحُ أسماءنا للسماء

وتحتضن الخائفين

وتَفتحُ للموت بيتَك

من قال؟ أنت تلين؟

إنه أنتَ... يا سيد العاشقين

إنه أنت... يا قابلَ التائبين

إنه أنت... يا سيدي يا حسين[1]

1– ديوان ملامح المدن المؤجلة: 44.

في هذا النص نجد أن الشاعر أسرَجَ عمرهُ مقتفيًا ركاب العظام الطاهرات، حارقًا خوف أزمنته وروحه بين يديها، فتلك هي مناجاته التي ختم بها وقفة إبداعه استغرقها بدرب لذَّ به التعب وطابت معه المعاناة؛ لأنه سفر باتجاه الألق، وطوافٌ في رحاب الأباء، فكانَ طوافًا في حرم سيد الكبرياء، والطواف هناك يتوقف الزمن فيه، وتسكن كل الأشياء؛ لأنك في حضرة الحسين وهو الحسين بن علي رضي الله عنهما وعليهما السلام.

التراث الأدبي:

يعدُ التراث بمصادره المتنوعة موردًا خصبًا ومعينًا دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير لما يحتويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية (لأن عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم ما ليس متوفرًا لأي معطيات أخرى يمكن أن يستغلها الشاعر، حَيْثُ تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الإنسانية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي)[1]، والتراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي الوقت نفسه قضية معطى حاضر في عديد من المستويات، وليست القضية هي (تجديد التراث) أو (التراث والتجديد)؛ لأن البداية هي (التراث) وليس (التجديد) منْ أَجل المحافظة على الاستمرار بالثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر، ودفعه نحو التقدم، والمشاركة في قضايا التغير الاجتماعي ويعد المصدر الأدبي من المصادر الأساسية التي عكف الشعراء العرب المحدثون على استدعاء عناصر

1- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، تحقيق: إحسان عباس، دار الفكر بيروت، لبنان، 1417هـ / 1997م: 429.

بارزةٍ منها، يثرون بها تجاربهم ورؤاهم الفكرية. فهو النموذج الذي لا بدَّ لأي شاعر لاحق أن يلمَّ به معرفيًا حَتَّى يتسنى له إبداع الأدب، إذا أراد لأدبه ولغته النمو والتطور، ولا يخلو أي شعر في أدب أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى (أجداده الشعراء)، كما يقول (ت. س. إليوت)، فضلا عن كون التراث الأدبي يمثل خلاصة مكثفة لتجارب أجيال من الشعراء والحكماء التي تثري القصيدة المعاصرة بالدلالات والمعاني العميقة وتوطد العلاقة مع المتلقي الذي يحس بانتماء القصيدة المعاصرة إليه، لذا فإن التراث هو (الوسيلة، والتجديد وهو الغاية وهو المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته، وفتح مغاليقه التي تمنع أي محاولة لتطويره)[1].

مما لا شك فيه أن مصادر ثقافة الشاعر نوفل ابو رغيف التي تشكل بمجموعها روافد الصورة الشعرية تتداخل فيما بينها بنحو طبيعي لكونها تنتمي بمجموعها إلى المعارف والعلوم الإنسانية، فالتراث الديني بطبيعة الحال هو جزء من التراث التاريخي، والأدب كذلك هو جزء من التاريخ الذي لا يمكن لشاعر مجيد يمتلك مشروعًا شعريًا بخصائص إبداعية عالية أن يمر عليه مرور الكرام، من هنا، فإن حديثنا له صلة بما كتبناه وأشرنا إليه في مواضع سابقة من البحث حَيْثُ إنّ الدراسة الأكاديمية للشاعر نوفل ابو رغيف تؤشر بوضوح، حرصه على ارتياد مناطق يلتقي فيها التاريخ بالأدب على نحو مميز وشاخص، كما في أطروحته للدكتوراه التي نطالعها في كتابه الموسوم (مستويات اللغة في النقد العربي القديم – دراسة في نقد النقد –)[2].

1– التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم: 13.

2– ينظر – مستويات اللغة في النقد العربي القديم من القرن الهجري الثالث حَتَّى نهاية القرن الهجري الخامس دراسة في الأنساق الشعرية: 32.

إذ يختار الشاعر المرور عليها بتأمل وتفصيل والسفر في تضاريس الأدب العربي الذي حفظه تاريخ العرب، مستحضرًا أسماء كبار علماء العربية والكتب التاريخية ومصادر المعرفة في هذا الميدان وتقييمها تارة بمنهج وصفي وتارة أخرى بمنهج نقدي حكمي، مما يعزز القول بأن الشاعر نوفل أبو رغيف قد بذل جهدًا واسعًا للإحاطة بما أمكنه من أصول البلاغة ومرجعيات الشعرية العربية ومفاتيحها لإغناء روافده المعرفية والجمالية في تأسيس صوره الشعرية وتوظيفها بشكل متميز في تجاربه التي تقسمت أشكالها بين (قصيدة العمود) و(شعر التفعيلة) و(النص المفتوح) أو (قصيدة النثر)، بشكل يؤكد عدم تقاطعه مع التراث أو مع الحداثة والشعر الحديث وهذه ميزة أخرى تضاف في هذا السياق.

لغة الحداثة البارزة في شعر نوفل (أبو) رغيف تختصر اتجاهات فلسفيةً ورؤيةً كآمنةً في لغتهِ الباعثة للحدث، فقصائده تغلي كمرجل ينبعث من حدث قد نضجت في عالم الأدب الكلاسيكي الذي نفض عن ثيابه المهترئة غبار التقليدية والعمود ليقتني ثوبًا حريريًا مهيبًا رصعته ماسات إبداعية مضيئة إذ أبدعتها قدرة خلاّقة هضمت مخزونها وتجاوزته إلى فضاء التعبير[1]، وتظهر لغة الشاعر نوفل (أبو) رغيف وتتضح ثقافته الشعرية أيضًا في تأثره بمعاني القدماء وجزالتها وذلك كما في قوله:

ولي سفرٌ وعرٌ إلى آخر المنى وآخرها شمسٌ وشملٌ وملتقى
وأصعبُ صبرٍ أن نعطَّشَ خيلنا مخافة أن بالماء تنسى وتشهقا
فأجّلتُ خيل الحرب، أُجّلتُ صيحتي وأسرجتُ أحلامي لأفقكَ سبقا[2]

1- ينظر – الأقاصي والتجليات، بقلم: سلامة الصالحي: 249.

2- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 29.

نجد في هذا النص أن الشاعر نوفل (أبـو) رغيف يتحدث عن (خيله وجياده)، التي تأبى أن تتركه في رحلته المضنية ويسرد بالصور الشعرية كيف كانت خيله ترافقه حَتَّى في أحلامه وكيف وصف الخيل في كرها وفرها وسلوكها من أدق الأوصاف لهذا الحيوان الرائع، وربما يقصد الشاعر بفعل التعطيش للخيل هنا تعطيش الخيال الإنساني للشاعر الذي يستمد منه مقومات الاستمرار والخصب لينتج آلام المرحلة التي يعيشها مما يعزز الذاكرة، لاستعادة نفسها فيما مرّ به العراق من ظروف حرجة وقاسية جدًا، وكأن استمرار ذلك الجدب واليباس هو ما يجعل عيون تلك المرحلة المتمثلة بشعرائها المميزين أرضًا يابسة ترفض الرجوع إلى الحياة من خلال رفضها للماء، المتمثل بالشهقات التي هي بمثابة لحظات (لأخذ أكبر كمية من الهواء نتيجة الاختناق قبل الموت)، لذا نجدأن الشاعر يأتي بتلك الانزياحات اللغوية[1]، في الأفعال الموزعة على الوحدة الشعرية لتأكيد المضمون الشعري الذي يريد الشاعر من خلاله ان يبقى محافظًا على الجسر الدلالي بينه وبين قارئه بمجيئها بالمفردات الشعرية التي تعد رديفةً لفعل التأجيل فتبدو واضحةً جلية على مدار أغلب القصائد.

أما في قصيدته الموسومة (في حضرة تموز آخر)، فيرسم الشاعر صورةً شعريةً رائعةً وفريدةً، وذلك بقوله:

وعلِّم تَصبرَ الأرض أن يستّفزها فتنجبَ قمحًا وانتصارًا وزنبقا
ونهـرٌ قـديـمٌ مـن مـواعـيـدَ غضّةٍ وقـفـتَ عـلى أبـوابـهِ فـتـدفـقـا
تفيضُ فيلغي البحُر هيبة صمته ويـصـبـحُ طـفـلًا في رِداك تعلّقا
وتمشي على الطوفان يا أكبر الذرى وتـأمـرُهُ أن يـسـتـقـيـلَ ويـغـرقـا

1– الانزياح – هو خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة، والصورة الفنية ولكنه خروج إبداعي جمالي، يهدم لكي يبني بطريقة يصعب ضبطها طريقة هاربة دائما. الانزياح الشعري عند المتنبي – قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، دمشق، ط1، 2009م: 135.

ولكن صمتي أَدمنَ الصبح.. سيدي فكسَّرَ أقفال الجهاتِ وأشرقا
سأقلقُ حَتَّى يطلع النخلُ واقفًا على عتباتي.. مستعدًا ليسمقا
وسجّلتُ نبضي كانَ عشرينَ رحلةً وسبعًا فكان العمُر نبضًا مّوثَّقًا[1]

نجد في هذا النص أن الشاعر يُشخّصُ الأرضَ ويجعل منها كيانًا ذا مشاعر تُستفز متى ما استدعى الأمر ذلك الاستفزاز سواء أكان عطشًا أم جوعًا، أم رفضًا لأقدام الأجنبي أو غيرها، أما في البيت الثاني، فيجعل الشاعر من العراق روضةً وحاضنةً وألمًا يصلي على سورهِ ودمعة يسكبها في حضرته ثُمَّ اخيرًا يُفصح عن قدره بأن يعلّق عصفوَر عشقٍ على سور العراق، فكأن الشاعر يصف أرض وطنه بالجنة رغم ما أصاب هذا الوطن من حروب ونكبات، إِذ إن الشاعر مسكون بصور الكبرياء ونبل الروح وسموها فهو المخلوق من هذه الأرض والمنذور لها دومًا لأنها غارقة بحزن كأنه هو الذي خنق هذه الاصوات من هذه السلالة الغائرة التي لا تتناسل إلّا بنضح دمائهم كما تفسر ذلك كثرة الشهداء، وفي مقدمتهم الشهيد الخالد والد الشاعر، ومسيرة الموت المقدس في العراق على امتداد تاريخه المترسخ ومن يمعن النظر في قصائد (أبو) رغيف عمومًا وفي قصيدتي (العمود والتفعيلة) على حدٍ سواء يجد أنها غنية بخرائط إيقاعية داخلية تغني البنية الصوتية العامة وتتناغم مع الإيقاع الخارجي لتبثَّ نصًا غنيًا من النواحي الصوتية حدَّ الاكتمال، تلك الخرائط التي تتولد عن تفاعل العلاقات واحتكاك الأصوات والعبارات المضغوطة في حيز الزمن الشعري مما ينشئ علاقات جمالية إضافية داخل النص[2].

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 32 – 33.

2- ينظر – الأقاصي والتجليات قراءات: 252.

يشير الشاعر في هذا البيت الذي يقول فيه:

ولكن صمتي أدمن الصبح.. سيدي فكسَّرَ أقفال الجهات وأشرقا[1]

إنها حوارية جدلية فلسفية مع الكون والوجود والأرواح والأصوات ومِنْ ثَمَّ يقدم فلسفة خاصة بلغة ناعمة لخيله ونخلهِ وصباحاته القلقة وذلك بقوله:

سأقلقُ حَتَّى يطلع النخلُ واقفًا على عتباتي.. مستعدًا ليسمقا[2]

نجد الشاعر في هذا البيت يصبح أمير النخل وابن الأنهار وهو كبرياؤها وعمرها الجميل المبثوث بصورة نادرًا ما سبقه أحد إِليها، من معاصريه – على الأقل –.

لذا نجد أن قصائد أبو رغيف موغلة في قدمها الدلالي وفي عراقتها واحتفائها بالتراث وموغلة في حداثتها واستيعابها للتحولات والجمال في الشعرية العربية، الصور قديمة وحديثة كأنها أثر تاريخي رخامي مصطبغ بلون العصر وبهجته وذلك بقوله:

وسجّلتُ نبضي.. كان عشرين رحلةً وسبعًا، فكانَ العمُر نبضًا موتقًا[3]

يشير في البيت أنه يسجل هذا الإحساس بحركة دمه ونبضه فهو يحملُ همًا طويلاً ودهرًا ثقيلاً، حين تُراكِمُ الأيامُ أوجاعها بلا خجلٍ، ويحملُ الانتظار فرحًا قصيرًا جدًا حين تكون المسرَّة ضيفًا عزيزًا محتفىً به.

إن الشاعر نوفل أبو رغيف يمتلك خيالاً خصبًا وتجربة مميزة فقد تشكلت قصائده من صور شعرية تستدعي التأمل والدراسة وقدرة الشاعر على ابتكار معانٍ جديدة وذلك كما في قوله:

1– المصدر نفسه: 32.

2– المصدر نفسه: 32.

3– ديوان ملامح المدن المؤجلة: 33.

وأن يرتقي صرحَ العذابات فارسًا ومن طين هذا الصرح أن يتنشَّقا

❖ ❖ ❖

ونحملُ عُشبَ الأبجديات بلسمًا وننزلُ في جرحِ البوادي ترفقا
ولو أخطأ التأريخ.. مدَّ مطأطئا لنا قيدَهُ والمعصمين، ليوثقا[1]

نجد إن الشاعر في هذا النص يشيد بإنجازات الإنسان العراقي الذي تحمل الكثير من المعاناة، والآلم والحروب والنكبات، ورغم ذلك وقف شامخًا بوجه تلك الظروف مخاطبًا في النص روحَهُ ووطنه الذي زامنَ النخل وملأ بساتينها وتواءَم مع شموخها وصبرها وهيبتها إنَّه العراقي الحقيقي من دون شك بل هو العراقي لا غيره، ونجد إنه كان يصور نصوصه الشعرية تصويرًا ملحميًا متسقًا يختلط بما مرَّ بالعراق على مدى سنين طويلة من قسوةٍ ومكابرةٍ وعذاب مغموسٍ بكبرياء وهيبة لن تجدها بيسرٍ عند آخرين ومن يمعن نظره في معظم قصائده يجد فيها دهشة الصورة وعذوبتها كما لو أنه أقام صرحًا من الورد المضمخ بحفاوة الدم دماء شهداء العراق ودماء أبيه الذي رحل خالقًا روحه شفاءً ناعمًا وبلسمًا يطيبًا عنوانه الشعر.

التراث الأسطوري:

إن أهم ما يميز التجربة الشعرية الحديثة هو طريقة تعاملها مع التراث بمختلف أبعاده وروافده، هذه الطريقة التي تختلف شكلاً ومضمونًا عن سابقاتها، قد تعاملوا مع التراث بطريقة تسجيلية أفقية انحصرت في المعارضات الشعرية والتسجيل التاريخي للوقائع والأحداث، فإن شعراء الحداثة اتبعوا منهجًا عموديًا، يبين لنا تعامل الإحيائيين مع التراث الذي تميز بالسطحية والشكلية والرؤية الأفقية والقصور المنهجي الذي رافق هذه المدرسة التي

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 34.

اتبعت منهجًا تسجيليًا قائمًا على التدوين والتسجيل والحكاية، ومع بروز حركة الشعر الحديث تغير الأمر كله، إذ تبع (منهجًا توظيفيًا، منهجًا يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية عليا)[1]، كما يتجلى ذلك واضحا في سياق الشاعر نوفل ابو رغيف.

وهكذا صارت علاقة الشاعر المعاصر بالتراث (علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استرجاع الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث)[2]، أي إنّ اهتمامه تركز على الأمور المضيئة في التراث وعلى القضايا الحية في ضمائر الأمة، التي ما زالت تنبض بالحياة وتخفق بالعطاء، ولهذا السبب نجح الشاعر المعاصر في استخدامه للتراث وما بلغ في ذلك مبلغًا بعيدًا. وشعراء الحداثة انفسهم متفاوتون في توظيف التراث، فلكل طريقته ومنهجه الذي يستمد معطياته من رؤية التراث ورؤياه له، ولقد (تأثر الشعراء العرب المعاصرون – من بين ما تأثروا به من جوانب تجربة إليوت الشعرية والنقدية – نظريته هذه في (المعادل الموضوعي)، حَيْثُ نجد أفكار إليوت هذه تتردد كثيرًا على ألسنتهم وقد افتتن شعراء مثل عبد الوهاب البياتي بشكل خاص بترديد هذه الافكار في كل مناسبة)[3]، والذي يكرر الأفكار التي برز لها من قبل لجوئه إلى استخدام الشخصيات التراثية الدينية، أو رموز أسطورية مقدسة والتي في مجملها أفكار إليوت في نظريته عن

1– توظيف التراث في شعر أمل دنقل قصيدة (من مذكرات المتنبي انموذجًا)، مقال، للدكتور سعيد بكور، موقع الألوكة www.alukah.net

2– الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت، ط3، 1972م: 38.

3– ت. س، إليوت الشاعر والناقد، أ. ف. مائيسن، المكتبة العصرية، بيروت، 1965م: 132.

المعادل الموضوعي[1]، وكان تأثر الشعراء الجدد بدعوة إليوت هذه عاملًا من العوامل البارزة التي دفعتهم إلى الارتباط الوثيق بتراثهم، كما هو حال الديوان الأول للشاعر ابو رغيف، الموسوم (صفوف في ذاكرة الجفاف) الذي افتتحه بعبارة تعود إِلى (ت. س. اليوت) في ملحمته (الأرض السياب).

أن سيرة الشاعر نوفل (أبو) رغيف تؤشر بوضوح أن تجربته الأكاديمية قد ركزت على المصادر والشخصيات الشاخصة والكبيرة في تاريخنا العربي والإسلامي، فقد درس المستويات الجمالية في (نهج البلاغة) للإمام علي كرم الله وجهه ودرس أمهات المصادر في الأدب والنقد العربي في أطروحة الدكتوراه التي تناول فيها (لغة النقد العربي القديم / دراسة في الأنساق الشعرية) ضمن ما يعرف حداثياب (نقد النقد)، ومن القصائد المعروفة البارزة للشاعر نوفل (أبو) رغيف، قصيدة (باتجاه الألق)، وهي من القصائد المميزة بين أخواتها اللائي يشكلن مرحلة مهمة في تاريخ التجربة الإبداعية للشاعر الذي كان لها أثرٌ واضح ومميز في ديوانه (ملامح المدن المؤجلة)، ونجد هذا الأثر شاخصًا عندما أنشد قصيدته في المهرجان الشعري الذي أقامه قسم اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة بغداد بمناسبة الذكرى السنوية لاستشهاد أبي الأحرار الإمام الحسين (عليه السلام)، كما هو واضح حَيْثُ يعبر في مقدمته للنص عن مشهد درامي يمزج التاريخ بالرؤية في انسيابية وهدوء نادرين يتصاعدان إِلى الذروة، وقد جاء فيها:

هيبةٌ.. وندى..

وتفاصيلُ مسبيةٌ.. وصدى..

1- ينظر – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، 1417هـ / 1997م: 21 – 22.

والرثاء..

مدنٌ سكنت في أعالي الضياء

وفي زمنٍ في زوايا الدعاء

وفي لحظةٍ طعمها كربلاء[1]

في هذا النص نجد أنّ الشاعر لا يكتفي برصد هذا المشهد بعينه الباصرة، بل كان يرصد بكل ما لديه من حواس ويستفز غيرها لكي تكون يطوف في فضاءات وشاحها فيض الصفاء والنقاء، فيض من الطهر وخالص الولاء في رحاب ذلك المشهد المجلل بالبهاء، الأرض تمشي، بالحشود، (ففتية هنا وصبية هناك، والشيخ والعجوز، بالعصا يتكيان والصغار خلف أمهاتهم يهرولون، فما ترى حشدًا من الرجال والنساء، والصمت مطبق على الجميع، غير أنّ صوتًا واحدًا تقوله القلوب، حين تستقر خفية على الشفاه، لذيذ ما تقول: جئنا إليك سيدي الحسين، لو قطعوا أرجلنا وقطعوا اليدين نأتيك زحفًا سيدي الحسين)[2]، وعندما رسم الشاعر ذلك البهي المجلل بالألق والرهبة كيف له أن يكون صامتًا وهو قادر أن يبوح في خضم مشهد قدسي مجلل بالبهاء والرهبة وهالة قدسية تشعرك أن ملائكة الله منها ما صُفِّت فوق الضريح المقدس مباركة مهنئة ومنها ما كانت بين حشود الزائرين مرددة معها سلام إليك سيدي الحسين.

إن توظيف المقدس داخل النص الشعري يجعله ينبض بالحياة متخذًا منه زوادته الدائمة إِذ إن ذلك المقدس هو المرجع والملجأ لكل الطامعين بالأمان ولكل الطامعين بالحب والحياة. كيف لا؟ وكربلاء منارة القادة والأحرار والثائرين الحقيقيين كربلاء مُنْذُ الأزل هي بيت الآلهة، وكربلاء هي البيت

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 41.

2- ينظر – الأقاصي والتجليات، بقلم: د. سحاب الاسدي: 221.

المقدس وعندما يتناولها الشاعر لا يضعها في منطقة مضيئة بل في أعالي الضياء، وهل المقدس إلّا أن يكون في الأعالي وأي وصف أليق من هذا، ويتغزل الشاعر في معشوقه الحسين وليس هو الأول والأخير، إنّما لغزله خصوصية وتميز، ولم يكتف الشاعر بتضمين قصيدته بما هو مقدس بل جعله عنوانًا لقصيدة أخرى عنوانها (في باب الأمير)، عندما يبدأها قائلًا:

إي.. والرجالِ، ودمعةٍ لا ترحلُ لا، لا أبيعُ فمي، ولا أتوّسلُ
نضجَ انتظارُ البوح في شفتي وضجّ الصبح، واحترقَ المساءُ الأطولُ
فأتيتُ أَحملُ كربلاءَ، حمامها دمعٌ، ودمعتُها قبابٌ تهدلُ[1]

نجد في هذا النص أن الشاعر قد جعل التوظيف للمقدس داخل النص الشعري له أهميةً كُبرى فأضفى هيبةً ورهبةً وجمالية على النص اضافه إلى توصيفه الحاذق والدقيق، والغوص في عوالم رجل لم تنجب البشرية مثله، ولم تنجب بعده ابدًا فهو (علي بن أبي طا لب رضي الله عنه)، وعندما يفرد له الشاعر في ديوانه قصيدة إنما يريد ان يجعلها مثابة وإشعاعًا يستنير به الديوان، والشذى ينتشر على باقي القصائد، وقد أبدع الشاعر في توظيف ذلك المقدس على طريقته، إن كلمة كربلاء جرحٌ ينزف في القصيدة وفي عقل الشاعر قبل وجدانه، عندما يزور الأمير فبماذا يذهب إليه؟ وهكذا يتضح أنهُ لم يجد أفضل من ان يقابل المقدس بالمقدس، ليختم تلك القصيدة مخاطبًا ذلك المكان الذي يشع بنوره حَتَّى عنان السماء قائلًا:

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 49.

هـذا تـرابُـك بالنخيل محـمَّـلٌ وأنـا بنخلكَ والـترابِ محِّـملُ[1]

فيصفُ الشاعرُ هنا وجود المقدس بواحة من الخير يعتبرها النخيل والتراب الذي يرقد عليه محملاً في وجدانه حَتَّى أعمق منطقة من الإحساس إِذ أن الشاعر جعل من الحسين شخصية رمزية وله مكانة متفردة ومميزة في قصائده وخاصة في قصيدة (باب الأمير)، فيرسم الشاعر صورةً شعريةً فريدةً وذلك بقوله:

فالأرضُ نصفٌ مثقل بجياعها نذرتهُ للموتى، ونصفٌ أرملُ
هانت سينتقلُ الخريف حبيبتي سنفوحُ، سوف بلادنا تتكحّلُ
لـولاك يا قلق العراق لما مشى نخلٌ ولا صلّى بصبحك بُلُبلُ[2]

يشكو الشاعر هنا همه إلى الإمـام علي بن أبي طالب لوصفه أبًا لليتامى والأرامل، وهو يقف على بابه وفي حضرته، فيصف الأرض بالعموم والعراق بالخصوص، بعد مروره بحربين أهلكتا الحرث والنسل، لكنه لم يستسلم لذلك الخراب الذي طال العراق كله فيرجع ويخاطب حبيبته في البيت الثاني، ويخبرها ان هذه الأزمة المتمثلة بالخريف ستنجلي وسيفوح عطُر بلاده من جديد، ثُمَّ يخاطب الشاعر العراق بلغة الجمع من خلال مفردة (القلق) قائلاً لكل العراقيين معلنا إنه ما زال في العراق دمٌ نابضٌ وحبٌ يسري في شراينه وقلقٌ يجعل ذلك الحب سورًا يحيط بأطرافه وحدوده، وقد تمكن الشاعر بقصيدته (باتجاه الألق) من رسم صورة شعرية فريدة عبر مفرداتها اللغوية ذات الدلالة المتداخلة، وذلك بقوله:

إنهُ أنتَ... يا سيدَ العاشقين

إنه أنتَ يا قابلَ التائبين

إنه أنتَ يا سيدي يا حسين

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 49.

2- المصدر نفسه: 47.

بينما عرشها قبّتانِ

❖ ❖ ❖

والأمانُ بها دمعتانِ

والجوازُ إلى فجرها ركعتانِ..

بينما كلُ من سأل في حضنها دمعه، لفه بالأمان[1]

في هذا النص يريدُ الشاعر تأكيد الأمان الذاتي الذي فقدُ بموت الأب فسعى إلى الرمز الديني الذي له أهمية عريقة ورمزية مهمة في شخص الشاعر نفسه وربما كان يمثل خلاصًا روحيًا لذاته الشاعرة بتخليصها من الآلم والقلق، وكانت ذات الشاعر بحاجةٍ إلى الأمان ليس لها سوى خيار واحد هو الإندماج والتماهي مع الرموز الدينية، ويؤكد الشاعر في المقطع الذي يليه بأن رمزية (الحسين)، هي مركز الأمان الذي يحتضن الخائفين.

دلالة الصورة:

إن الإدراك سيرورة توظف معارفنا القبلية منْ أَجل قراءة المثيرات التي تسجلها حواسنا، وتأويلها. يقوم الإدراك بذلك على قاعدة ربط أشكال العالم الخارجي بعالمنا الداخلي الذاتي. وتنطبق هذه السيرورة على الممارسة الإنسانية برمتها عبر مختلف تحققاتها: سلوك وأقوال وأفعال وغيرها من أشكال الوجود. ويعني هذا أن دلالة الأشياء لاتتحقق خارج التجربة الإنسانية ويصبح تحديد دلالة العلامة سواء كانت أيقونية أو رمزية أو أمارية رهينًا بما نملكة من معرفة مسبقة تشغل كسنن وفقه يتم إدراك هذه العلامات.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 39.

إذا أخذنا بعين الاعتبار هذا الطرح النظري، فإن الصورة كعلامة أيقونية لاتستند في دلالتها على التشابه المفترض بينها وبين الموضوع الذي تمثله، فالتشابه يكون نسبيًا، لأن الصورة لا تقدم جميع الوحدات الدلالية التي تحيل عليها التجربة الواقعية، ما دامت العلامة الأيقونية بصفة عامة لاتمتلك خصائص النموذج الذي تمثله، فهي تكتفي بإعادة إنتاج بعض شروط الإدراك، ولاتنتقي سوى المحفزات التي تتيح بناء بنية إدراكية تمتلك نفس دلالة التجربة الواقعية التي تحيل عليها العلامة الأيقونية، ولايتم ذلك بطبيعة الحال سوى بالانطلاق من سنن التجربة المحققة. لا يكون المعنى في الصورة محايثًا للعناصر المكونة لها، سواء كانت ذات بعد أيقوني أو تشكيلي، إنها تحتاج إلى معارفنا القبلية منْ أَجل تفكيكها، لكن عندما تصبح الصورة غير مستقلة يصبح المعنى مرتبطًا بالسياق، ذلك إن النص لايمكن أبدًا أن يكون معزولاً، فهو يستمد معناه من العلاقات المباشرة مع نصوص أخرى[1].

الرمز:

يمثل الرمز الأدبي قيمة فنية كبرى في الشعر على اختلاف لغاته، وسنحاول في هذه السطور العثور على الأصول الحقيقية التي أنتجته في شعرنا العربي الحديث، بالبحث عنها في التراث البلاغي العربي، وفي مذهب الرمزية الغربي على سواء، كما نبحث في مدى ملاءمة هذه الفصول بطبيعة اللغة العربية، يعرف مصطلح (الرمز الادبي)، وفقًا – لمذهب الرمزية – بانه (تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية)[2].

1– ينظر – الصورة وإنتاج المعنى، قراءة في غلاف رواية الحرب في برمصر ليوسيف القعيد، بديعة الطاهري، العدد 83، 2006م.

2– الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ←

يتسم الرمز الأدبي بالعديد من الخصائص الفنية إذا إنه علاقة بين مستويين: أحدهما محسوس، والآخر ملموس؛ فيلزم من هذا الأ يكون المرموز إليه شيئًا حسيًا، وإنما هو حالة تجريدية، بحَيْثُ إذا تحققت الصورة الحسية أثارت الحالات المعنوية التي ترمز إليها[1].

وفي ضوء هذا الفهم يغدو الرمز (برقًا يتيح للوعي أن يستكشف عالمًا لا حدود له، لذلك هو إضافه للوجود المعتم واندفاع صوت الجوهر)[2].

وواقع الإنسان النفسي المتكون من حالاته الباطنية وميوله وذكرياته، لكونه يؤلف رؤيه تحتم تراتيبًا على استقطاب رموز معينه، إذ إن (الرمز يفرض نفسه على الشاعر كيانًا حيًا يستمد روحه من لاوعيه وتمنحه التجربة جدةً)[3]، ولقد كتبت العديد من الدراسات عن قضية الرمز في الشعر العربي الحديث ولعل من أبرزها كتاب (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر)، والمفاد الذي انتهى إليه مؤلفه محمد فتوح أحمد حينما قال إن الرمز يعني الإيحاء بأوسع معانيه: في الصوت والتركيب والإيقاع والصورة الشعرية، هذا في حين لم يفهم كثر من شعرائنا الرمز إلّا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر، فحصروه في نطاق الاستعارة الرمزية ذات الدلالة المحدودة[4]، إن تلك العلاقة حدسية، أي لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والمرموز إليه ولا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز إليه، التي اساسها تشابه

→ ط3، 1984م: 202.

1- ينظر – المصدرنفسه: 203.

2- زمن الشعر، اودنيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983: 60.

3- اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978م: 60.

4- ينظر – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 423.

الواقع النفسي فيها[1]، إذ يعتمد الرمز على فكرة الإيحاء التي قامت عليها أصول المذهب الرمزي، لذا فإن الرمز الأدبي ينأى عما هو معروف من خصائص المجاز كالقرينة، لأن التأويل فيه غالبًا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التي لا أساس لها في أي مقارنة منطقية، وبناءً على ذلك فانه ليس بالإمكان أن نقول عن رمز من الرموز إنه يعني كذا وكذا فحسب، وإلّا لما كان موحيا[2].

إن الرموز الشعرية التي تناولها الشاعر الدكتور (أبو) رغيف لم تكن لغاية جمالية أو منْ أَجل انعكاس لقدرته الثقافية فقط، وهذا واضح في توظيفها من قبله بتقنية عالية، عبر دلالةً الرموز ومدى تعالق تلك الدلالات مع موضوع القصيدة وقصيدة الشاعر نفسه ومن ذلك ما يرد بقوله:

الحزنُ بلادٌ

والدمعُ نشيدٌ

والفجُر مواعيدٌ

والسنواتُ نعاسٌ يتأجّلْ

الأحلامُ تفتشُ في إدراج الفوضى

عن شمسٍ تغزلُ شرفتها

الأنهار اعتذرت

والأشجارُ انهزمت

1- ينظر – المصدرنفسه: 203.

2- ينظر – المصدر السابق: 43.

والطرقاتُ عرايا

ودماءٌ فوق الجدران[1]

قصيدة رمزية بدءًا من عنوانها (وطن) إِذ لم يصرح الشاعر عن هذا الوطن لجعله رمزًا يأخذ بالشاعر إلى مدلولاته وشفراته باحثًا عن حقيقته، فيترك الحكم له بعد أن نقل لنا مشهدًا مكثفًا عن طريقة تلك الصورة المعبرة ليتضح ان وطنه هو ذلك المحاصر بالكثير (الجوع، والقتل، والظلم، والاستبداد... الخ من الدلالات ذات الصلة).

إِذ إن الكليات الزمنية التي يتكلم فيها ومن حولها الشاعر في النص أعلاه الذي هو خليط (الأسماء والأفعال)، الزمنية تندرج في اللاوعي الذي يمتلك الشاعر نتيجة الظرف المأساوي الذي مِّرت بالبلاد ومرَّ بهِ هو شخصيًا، ما يجعل ذلك الزمن غائرًا يطفح في أغلب جمله ويسيطر عليه وعليها وكأن الدلالة الوحيدة على عفونة ذلك الوقت وقسوته متمخضه في كل انحاء الخيال الذي ينهل منه سرديته الشعرية، تاركًا جزئيات الزمن الصغيرة من الدقائق والساعات والأيام كونها لا توازي الألم الذي يحمله، فألمه الحقيقي بحجم الحزن الذي تتطابق خريطته وخريطة العراق، ودمعه نشيُد يتسلى من أفواه الأطفال كل صباح على شرفات المدارس، أما فجرهُ فهو مواعيد للقتل والإرهاب من قبل الطغمة الفاسدة، أما سنواته فهي أمل وطموح لأن تنهض لكل أحلام البلاد لعذريتها بعيدًا عن ذلك الإحباط والنعاس المقيت الذي يؤجل كل الأشياء الجميلة ويحول دون تحقيقها ويبقى الوجه الآخر للألم الذي يحمله الشاعر متجسدًا من خلال اعتذار الأنهار وانهزام الأشجار لتبقى الطرقات

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل (ابو) رغيف، ط2، بغداد، 2009: 87.

خالية إلّا من الزمن الذي يحسب السنين عليها ويسائلها ويسجل ذلك كله بدماء فوق الجدران.

ونجد أن الصور احتملت الرمز، كما في قصيدته (سؤالان)، التي تبدأ دلالتها الرمزية من عنوانها وذلك بقوله:

س 1:

كيف سأحصي خطاي؟ وأرضي تسيُر سريعًا

س 2:

وإن قضت الأرضُ نحَبها فأين سيرحلُ هذا التراب؟[1]

في هذين السؤالين ترميزٌ واضح، إذ يستخدم صيغة السؤال (كيف) في السؤال (الأول)، و(أين) في السؤال الثاني، ليترك المجال والسؤال بلا نهاية، بعد أن ترك القارئ أمام فلسفة السؤال إذ تحيلانه إلى فلسفة متعلقة بتلك العلاقة الجدلية بين الذات والوجود، أراد الشاعر تداخل الصورة من خلالهما مرة مع الذات ومرة مع الموضوع وثالثة مع الرمز كما قد يعطي هذا اللقاء نتائج قد تسهم في ارتفاع قيمة الموت من جهة أخرى وربما يسهم الموت في تجلياته أيضًا، من حَيْثُ الدلالة على امتداده أكثر من انحساره ولا شك في أن ذلك يمنح الموت بعدًا شاملاً يجعل منهُ أكبر من مجرد عنصر يسهم في توصيل الموضوع ذاته فحسب بل إنّه يشكل عنصرًا ترميزيًا يتجسم فيه الانفتاح بصورة أشمل.

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 47.

ومن رموز تجربته ومعالمها الأخرى مانجدُهُ في قصيدة (ثلاث جوازات)، وذلك بقوله:

لن تجيبك الصحاري

فتعلّم لغة المطر

❖ ❖ ❖

ولن يولد القمح

فتعرَّف على الطين

❖ ❖ ❖

وللشمع دمعٌ

سينشف يومًا

وليلٌ مهمٌّ بالانتظار

فأوقِد عُيُونك[1]

فهذه قصيدة رمزية بامتياز بدءًا من عنوانها (ثلاث جوازات) إذ نجد إشارة إلى دعوة السفر وهي رمز للثورة على الواقع، فيبدو ان الضغط النفسي المأزوم والشحنات الداخلية المتوقدة بالحزن والإحساس الغامض بالأشياء قد أفرغ في بعضها شحنة الغضب الساخن التي تولد في الداخل جمرًا لترك رماد يعطي صورًا كئيبة للروح تظلُ محلقةً في فضاء إنساني كأنها فراشة مترفةٌ رغم الرماد الأسود الذي يملأ الفضاء.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 75.

إن الشاعر (أبو) رغيف مؤمن بأن (ليلاً مهمًا) ينتظره قبل ان تكتحل عيناه بهذا الفجر وهذا الليل أطول من دموع الشموع، إذ ستنطفئ الشموع قبل بلوغه، وعليه أن يوقد عيونه للوصول إليه.

الإيحاء:

وهي الدلالة التي يوحي بها اللفظ بالاصداء والمؤثرات في النفس فيكون له وقع خاص يسيطر على النفس، لا يوحيه لفظ ولا يوازيه لغةً، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثر الداخلي للإنسان، وقد ادرك النقاد القدامى حقيقة اللفظ الايحائي (وان لم يحددوا للإفصاح عنه عبارةً كالتي نستخدمها في عصرنا الحاضر)[1]، وتبرز ملامح الدلالة الإيحائية في استيعاب المثل القرآني ليصوغ الفاظًا معينه وكلمات مؤثرة توحي بأكثر من مدلولها الظاهري، وتنطوي على جملة من المعاني الأخرى، فهي المقياس الفني لتقدير قيمة اللفظ بقدر ما ينتجه ذلك اللفظ من إيحائية خاصة به، فقيمة اللفظ تتأثر بهذه الايحائية ونوعيتها قوة وضعفًا، فكلما كانت إيحائية الكلمة عالية، كانت قيمة تلك الكلمة فنيًا عالية أيضًا والعكس صحيح، وإذا كان المثل القرآني قد امتاز بتخير الألفاظ وانتقائها فإنه يرصد بذلك ما لهذه الألفاظ دون تلك (من قوة تعبيرية، بحَيْثُ يؤدي بها فضلاً عن معانيها العقلية، كل ما تحمل في داخلها من صور مدخرة، ومشاعر كآمنة، لفت نفسها لفًا حول ذلك المعنى العقلي)[2].

على ضوء ذلك نرفق إيحائية ألفاظ المثل القرآني بقوله تعالى: ﴿وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ﴾[3]، فكلمة (وَتَثْبِيتًا) فيها من الدلالة الإيحائية الكثير والغزير، لأجل

1- اسس النقد الادبي عند العرب، احمد احمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، 1982م، 424.

2- فنون الادب، تشار لتن، هـ. ب، القاهرة، مطبعة لجنة التاليف، 1945م: 76.

3- البقرة: 265.

الانتقال بمشاعر الإنسان في الغبطة والسرور إلى عالم روحي محض يحمل بين برديه جميع مقومات الرضا من الله، والعناية بالنفس المطمئنة، التي لاتأمل إلّا التثبيت والاستقامة.

كذلك قولة تعالى: ﴿كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ﴾[1]، فكلمة (بِرَبْوَةٍ)، تحمل صورة فردية في تخيل الجنان تتساقط عليها الأمطار فتمسح سطحها، وهي شامخة فتزيل القزع من أشجارها وتثبت جذورها، وتمنحها القوة والحياة والاستمرار وهي على نشز من الأرض تبعثرها هذه الهبات، وما يوحى به ذلك من مناخ نفسي ليسكن إليه في الضمير.

كما يعتمد الشاعر نوفل (أبو) رغيف في رسم صوره على خيالهُ الشعري الخصب، لنجد صورًا في غاية الدقة والتصوير، على الرغم من كونها خيالية، إلّا أنها تحتاج إلى إحساس وخبرة عالية، مما يعكس تلك القدرة الشعرية، ومن ذلك قوله في قصيدة (أولًا):

وقبلَ أن تقف أعوامي

في حضرة هذه الجهات

لتلوّن بهم ما تأجلّ منها

وبينما في الطريق إلى الروح

كان الله يزرعُ وجهًا من الماء

يصلِّي لعطشنا

فيولد القمحُ

1- البقرة: 265.

ويرتفع الطين

وتنزل الملائكة

لأنها أنتِ أيتها الحبيبة المقدسة

يا أعبق الأمهات[1]

عنوان هذا النص فيه إيحاء وتكثيف واختزال هو لم يعبر عن ذلك العنوان المقدس (الأم) بشكل صريح، ليكتفي بـ (أولاً) ليعطيها الأولوية في مقدمة ديوانه، فأراد ان يجعلها أكبر من العناوين بل تسبقها.. لتكون لها الأولوية إلّا أننا نجد أن أمه تأخذ حيزًا في ذاكرته، فهي الملجأ الذي احتمى فيه حَتَّى نضجت رجولته وكبرت طموحاته وقوي جناحه على المتابعة، وهي الثبات الذي ورثة بعد وفاة ابيه القائد، لتكون له الأب والأم الملاذ في الوقت نفسه.

دلالة الطين التي يقصدها النص تشير إلى مجاز الخير والنماء وهو معنى أقرب إلى الاقتباس من النص القرآني في سورة يوسف كما في قوله تعالى: ﴿وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ﴾[2]، فولادة القمح معناها وفرة الخير المتأتي من قدرة تلك الأرض المتمثلة بالطين والصالحة للزراعة وما يعكسه ذلك على باقي متطلبات الحياة المترابطة، ومِنْ ثَمَّ على الإنسان، والمقدس هنا هو الأرض التي تضمه، وتحتضن كل القيم والمقدسات، والمقدس هنا هو التراث الإنساني المتكون من عمق التاريخ والمسطر في الذات العراقية الاصيلة والمقدس هنا هو ذلك الانتماء والارتباط بالأرض، ويستمر اكتشاف المقدس في هذه الشعرية.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 11.

2- يوسف: 43.

ثُـمَّ يأتي في العنوان الثاني ليقول في نصه المعنون بـ (ثانيًا)، ليقصد به الأب بقوله:

عبرَ هذا الجفاف القديم

ومن بين شقوقِ ذاكرةٍ فطّرها العطش

أصّرتِ الروحُ

أن تنزفَ هذه القطرات

فتوضأت الكلمات من نزفها

وضجّت قوافلُ البخور

واستعدّت مواسم القصيدةِ

طبعًا..) لتصلّي لكَ

يا أبي

وإلى الأبد[1]

ويمكننا توجيهيًا ومنْ أَجل اكتمال رؤية الشاعر هنا أن ندرك بأَنَ (هذا الجفاف)، كان الشاعر سيقصد به وضع الحصار ووضع العراق عمومًا ولَا سِيَّما مع رحيل الأب فالحياة بلا أبوة تعني جفافًا ممتدًا وفيه مفارقة حين يقول (هذا الجفاف القديم)، فهذا يشير للحالي والآني والقديم وتشير الدلالة نفسها للسابق والماضي.

وهنا الشاعر استخدم التورية لإدانة جميع النظم السياسية المتسلطة وعلى مقدرات الحياة الإبداعية، إلّا أن الشاعر يأبى أن تنصب ذاكرته فيستعير من

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 17.

روحه دمًا يملأ به محبرته، وما تبقى يتطهر به للتوضأ كلماته وتتجلى طاهرةً على ذلك دلالة الكفن الأبيض وكان الشاعر نوفل (أبو) رغيف استطاع إيقاف لحظة الموت المؤلمة واقتلاعها من مسارها الزمني الاعتيادي ثُمَّ سعى إلى توظيفها لتظل خالدة في مساره الشعري وهو ما تراه في الشطر الذي يلي الشطر السابق في قوله:

واستعدت مواسم القصيدةِ

طبعًا..) لتصلِّي لك

يا أبي

وإلى الأبد

يمكن القول إن الشاعر يحمل في تأكيده على ذاتيته بعدًا قصديًا إذ إن الأنا الشاعرة التي تحاول الاستقلال عن الذاتية الخاصة يبقى بعضها لا يقبل الانفصال عنها، وكأن الذات الشاعرة لا تريد ان تنفصل كليًا عن الاحتفاء بشخوصها أو أن تتخذ لنفسها فسحةً تفصل بينها وبينهم مجرد تكرار صورة الأب الذي فقدهُ مبكرًا، والذي بقيت صورته متجددة دومًا في الذاكرة، وكذلك صورة الأم التي هي (الحبيبة المقدسة، أعبق الأمهات) وهذا التكرار كفيل بأن يخلق شعورًا لدى القارئ بأنهما معًا يقعان بمثابة اللازمة الشعرية التي تضبط إيقاع حركة الدلالات وما تطرحه من أحاسيس ومشاعر دقيقة وكأن الشاعر من خلال هذا الارتباط يريد ان يقول إنه مهما حملت رياح الزمن من تغييرات فان جذوره عميقه بالأساس ولا يمكن الفصل بين الإنسان وأساس وجوده الذي يشكل مصدر الأمان والالفة.

ان التأمل في قصيدة (بيان هام)، يوصلنا إلى نتيجة مبتغاها رمزي عالٍ، حَيْثُ تعمد الشاعر التعامل معه على أساس الإيحاء كالصورة في هذا النص فهي

توحي إلى طلوع نابع من بذرة أمل، وتوحي بأن الحق لا بُدَّ له من أنِّ ينتصر وأنَّ الحقيقة مرهونة بالصبر والأمل والإيمان وذلك بقوله:

إنهم قادمونَ

من عصور تخصّهُم

يلبسون السلام

ويحترفون موتًا آخر..

يستفّزونَ الأرضَ في مشيهم

ومن غبار خطاهم

تتأسسُ المدن

يتصافحون بعدها

فتبدأُ البلادُ

وينزلون إلينا

بكل الخسارات

وكل المنُى

يعَّوضوننا

ويعرضون علينا الخلود

فتلَتفّ الشوارعُ حولهم

ويكبُر آخر أطفال الانتظار

عندها

سينتبهُ الوطنُ

وسيموحننا إياهُ

ونُسجّلهُ بأسمائنا[1]

إنّ المتمعن في ثنايا النص يجدُ إيحاء واضحًا يتمثل في عدم مباشرة الشاعر في إيصال مبتغاه وإنما اوصى إليه عن طريق النص بدءًا بالعنوان (بيان هام)، وصولاً إلى ثنايا النص وصوره، إذ نجد الشاعر يتكلم عن قدوم يمثله جمع يجد فيه ما ينقذ هذا الوطن من الحروب والنكبات والظروف القاسية التي كان يعيشها خلال تلك الفترة إذ يقول:

يستفزوّنَ الأرضَ في مشيهم

ومن غبارِ خطاهم

تتأسسُ المدن

يتصافحونَ بعدها

فتبدأُ البلاد

إنهم الأشخاص المثاليون والأولياء الصالحون والمبدعون الحقيقيون في الحياة والذين أَيْنَمَا ذهبوا يؤسسون المدن من حولهم لتصبح ترعةً من ترع الجنة وواحة العطاء والخير والتميز كما هو العراق الذي تحتضن مدنه تلك المراقد المقدسة وتراث الأولياء الصالحين الذين تركوا بصمة بتاريخ العراق، ويكمل الشاعر قصيدته ليثبت في نهايتها موقفًا اساسيًا وإستراتيجيًا فالوطن ليس قطعة من الأرض بقدر ما هو مجموعة من الشواهد الشاخصة في تاريخه والمواقف والأرواح التي كتبت هويته بأحرف من نور.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 23.

التكثيف:

مصطلح منقول من ميدان (علم النفس)[1]، إلى ميدان (علم الأدب) وظيفته (إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف)[2]، ويعد التكثيف واحدًا من المعايير والملامح الإبداعية التي تكشف عن قدرة الشاعر على الخلق والإبداع من جهة وعلى التشكيل والتغيير والتركيب من جهة أخرى، وعلى إعادة رسم ما هو مألوف ومتداول برؤية روحية متميزة تخرج اللغة والصور الشعرية من دائرة التكرار إلى حيز الإبداع من خلال التعرف على التكثيف كملمح إبداعي ومعيار فني في مطالع القصائد، تبرز جمالية التكثيف من خلال عنصر الاستعارة والمجاز الذي يجعل من الشاعر فنانًا يرسم بالكلمات ما تجود به موهبته المتفّردة وعنصر البديهة تقوده إلى تجسيد اللقطة المألوفة إلى لمحة، أو ومضة شعرية متميزة عبر عكس الواقع أو التلاعب بالمعاني والصور والالفاظ[3].

إن الصورة الشعرية المكثفة تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متمثل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة أما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل وهي تكشف أيضًا كيفية تناول الشاعر للمرئيات والوجدانيات في محاولة لنقل تجربته إلى المتلقي إلى حالة من الانفعال تشبه تلك التي مرت بالمبدع وقت إبراز العمل الفني، والتكثيف

1- ينظر – تفسير الاحـلام، فرويد، ترجمة: مصطفى صفوان، النأشر دار الفاربي، ط1، م1، 2003م، 292.

2- اوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993م: 203.

3- ينظر – اللغة الشعريه في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث المعاصر، محمد رضا مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامه، بغداد، 1993.

من المصطلحات التي ترافق الفن وهو يشمل العمل الفني كله ولا يتوقف عند حدود البناء فحسب وإنما يتعداه إلى المادة المقدمة لهذا العمل أو ذاك وتكثيف المادة يعني اكتشاف ما هو أساس فيها والابتعاد عمّاهو عرضي وزائل[1].

يعمد (أبـو) رغيف أحيانًا إلى التمهيد للقارئ لدخول جو القصيدة لما يمتلكهُ من مقدرة على الإيحاء والتكثيف، كما في قصيدة (قدرٌ أنني اقتفيك) وذلك بقوله:

أصيحُ بهِ

يا أبي..

كيف بي؟

وكل الذين ابوح لهم

يرحلون

ومن حوليَ الارذلون

ذئابٌ موزّعةٌ حول بيتي

وأهلي ملائكةٌ نائمون[2]

إن هذا النص فيه إيحاء وتكثيف يشير الشاعر فيه إلى إحساسه باللوعة على فقد أبيه الذي كان يجده ملاذًا يلوذ به ويبوح له متسائلاً وموجها سؤاله إلى أبيه الشهيد الذي يعتبره الشاعر محلقًا في السماء ومغادرًا بجسده فحسب، يقول له (كيف بي)؟ و(كل الذين ابوح لهم يرحلون) وكأن والده يمثل كل الناس وكل

1– ينظر – مصطلح الإيحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة، مجلة الوطن، العدد 1586، 1979م، السنة الخامسة.

2– ديوان مطرٌ ايقضتُه الحروب: 97.

الأحبة وكل المقربين ثُمَّ ينتقل إلى توصيف حال اهله الذين تحمل مسؤوليتهم مبكرًا واصفًا إياهم بالملائكة إلى جانب وصفه للإيام وللناس التي انفضت عنه بعد رحيل والده بـ (الذئاب) إن (أبو) رغيف يستشعر مرارة هجران اصحابه ورفاق دربه الذين عول عليهم الكثير، وافضى لهم بأسراره، وائتمنهم ووجد فيهم أبناء مخلصين اختاروا الطريق الصعب الذي سلكه والده لكنهم تركوه وحيدًا، يتعذب، ويكابد المرارة والألم.

يلجأ الشاعر نوفل (أبو) رغيف إلى اللغة المكثفة والمختزلة، بما تمتلكه من مقدرة شعرية ورؤيا فعالة، محاطة بإحساس صادق وخبرة عالية، مما يعكس تلك القدرة الشعرية، ومن ذلك قوله الذي أثرنا إِليه آنفًا:

س 1:

كيف سأحصي خطاي؟ وأرضي تسيُر سريعًا

س 2:

وإن قضت الأرضُ نحبَها فأين سيرحلُ هذا التراب؟[1]

عمد الشاعر في البيتين إن ينقل فلسفته دون ان يتوسع بأبياته، فقد كثف الأفكار ليجعلها تتجمع حول بؤرة النص المتمثلة بهذين السؤالين غير المباشرين، تاركًا للقارئ أولوية التأويل للوصول إلى حقيقة النص، مما لايدع مجالاً للشك في كون الشاعر مسكونًا بالهواجس المتوارثة عن الدين والطقوس فإن هناك وجهًا خفيًا في شعره في الموت يختبئ تحت عباءة الرمز الذي يبدو حضوره في وجدان الشاعر من خلال ارتباطه بمعتقداته الدينية فالدور الذي تؤديه صيغة الأسئلة هنا في إيفاد الدفقة الشعرية بدلالية واضحة، تتيح المجال

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 47.

أمام المتلقي بالإحساس بالموت والرحيل الذي يشهده الشاعر، لجأ (أبو) رغيف إلى أساليب ذات دلالات موحية ومعبرة ولَا سِيَّما ما نجده في قصيدة (اعترافات محاصرة)، بوصفها المدخل الرئيسي الذي يتسلل منه القارئ إلى متن النص أو القصيدة وذلك بقوله:

وملَّ الصبرُ مني أن يطولا

وملّت رحلتي صبرًا عجولا

ضمئتُ، ومتعبٌ، والعمرُ جوعٌ

ووجهي يانعٌ يأبى الذبولا

نشرتُ على الرياح عبير جرحي

فلّقحتُ السحائب والفصولا[1]

تميز هذا النص بصور ذات لغة مكثفة ودالة، تشظت في دلالاتها مما يحيلُ إلى فهمها لتلك الصور، إِذ نجد في هذه الأبيات وبصور مكثفة عمد الشاعر إلى اختصار الزمكانية ليسرد حال ذاته وكينونته وكيف كان ذا نفس أبية وكيف كان الإصرار رفيقه بعد كل الظروف والمعاناة التي كان يعيشها خصوصًا بعد استشهاد والده بحَيْثُ أبى الاستسلام صابرًا قويًا يجعل من السحائب والفصول نقاط شموخه فالشاعر لم يطل الوصف في سرد حاله فلجأ إلى التكثيف، والاختزال ليعبر بتلك الكلمات عن تلك النفس إِذ صور لنا حالته وصعوبة عيشه رغم المأساة والظروف إنه يأبى الخضوع والذل ونرى في هذه القصيدة أن الصبر همه الوحيد، قد اتخذه وسامًا، وهنا ينتشر عبر الرياح عبير جراحاته ويغفو وقد منح الليل دفئًا وسرًا يستحيل زوالهما.

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 53.

تكمن جمالية النص الحديث، إذ تتعدد رؤاه، ويكثر فيه التأويل، فالشاعر يكثف دلالاته ورموزه، وهذا ما نجده عند (أبو) رغيف، إذ يتعمد هذا الاستخدام في نصوصه، كما في قصيدة (لوحة من مشهد الصعود)، وذلك بقوله:

ستبقى السماوات وقفًا عليكم ... ويبقى الفؤادُ وتبقى البطاحُ
فتاريخكم سورها، ودماكم ... رُباها، ورايتُها والرماحُ
ولستُ أخاف الليالي وحيدًا ... بقاياكم حذُرها والسلاحُ[1]

هنا يختصر الشاعر قصة أو حكاية يجعل منها دافعًا معنويًا له للبقاء وللصمود إذ يحاكي أناسًا لم يسرد ما يترتب على ذواتهم من وصف ليكتفي بذكر قيمتهم وكيف لتاريخهم أن يبقى يناجي العلا مما يختصر بتكثيف الصورة لعرض قيمتهم ومكانتهم ليكونوا له سندًا في وحدته فصار لا يخاف الليالي من حوله أي قساوتها ومرارتها ومصائبها ما دام يعيشها وهنا عمد الشاعر إلى تقانة التكثيف التي تعد من مميزات القصيدة الحديثة والتي تمكنه من اختصار الزمان والمكان والوصف، إذ أن الشاعر يسعي إلى تحقيق الأمان مجددًا عبر الرمز وجعل الوطن هو الركيزة الاساس في دواوينه وهو الألق الآخر في القصائد وقد بدا خيطه قويًا ومحوريًا وهذا ما نجده في أغلب قصائده.

الانزياح:

اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بمفهوم (الانزياح)، بوصفه قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، وبوصفه أيضًا حدثًا لغويًا في تشكيل الكلام وصياغته، والانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعايير لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 69.

لا بُدَّ من الإشارة إلى أن الانزياح أو ما يسميه بعض النقاد والباحثين بالعدول أو الانحراف يعد أهم ما قامت عليه الاسلوبية من أركان حَتَّى لقد عده صاحب الأساس من أهل الاختصاص كل شيء فيها، وعرّفوها بأنها (علم الانزياحات)[1]، ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الادبية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، وتجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال (جان كوهين)، (تودورف) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسًا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص، وهو ما يجيز لنا القول إنّ الانزياح يعد أهم ما قامت عليه الاسلوبية من أركان، إِذ إن الاسلوبية نفسها جعلت الانزياح عماد نظريتها، فقد اتخذ رواد الأسلوبية ولَا سِيَّما (سبيتزر) من مفهوم الانزياح (مقياسًا لتحديد الخاصية الإسلوبية عمومًا، ومسبارًا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها)[2].

ويرى (سبيتزر) أنّ الأسلوبية (تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة وأنّما يمكن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي)[3].

قد غدا الآن واضحًا أنّ الانزياح ظاهرة أسلوبية تختص بها اللغة الفنية، ويمكن بواسطتها التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، فقد نظر (تودوروف)، إلى الأسلوب معتمدًا على مبدأ

1- ينظر – بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد المولى العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1983م: 16.

2- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م: 102.

3- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السند، دراسة في النقد الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م: ج1 / 180.

الانزياح، فكان أن عرفه بأنه (لحن مبرر ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا لأشكال النحوية الأولى)[1]، ويأتي (جورج موفان) على الفكرة نفسها، إذ يقول: (ثَمَّةَ أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار)[2]، فالعبارة تحتوي على الأسلوب، عندما يحتوي الأسلوب على انزياح يخرج به على القاعدة، ونستطيع أن نضرب مثلا فنقول: إذ قلنا (غطّى الظلام الأرض) و(البحر أزرق)، فإنّنا بهذا نتكلم كما يتكلم كل الناس، يجمع أبو رغيف في صوره الشعرية بين شكلين من الصور الشعرية من النص الواحد أحيانًا، فهي تنطلق بالصورة الأولى واقعيًا عبر رسم صورة سمعية أو بصرية، ثُمَّ تنتقل بالقارئ إلى نوع من البناء التصويري الانزياحي أو الخروج عن المألوف من خلال الاستعارة أو ربما أي شكل من أشكال التجسيد أو التشخيص التي تسمح للمبدع بأن يتعامل مع الأشياء ويؤنسها، فتكون الصورة ذات دلالة تعبيرية[3]، وذلك بقوله:

ويُذبح في عصره الظامئون ... وتهجُر كل البحار الجروفْ
مواعيدهُ سوّفتها السنين ... وأحرى بآماله أن تسوفْ
فقد خدعتُه انتظاراتهُ ... ولا، لن يؤوّل باقي الطيوفْ
ولن يستزيدَ من الاحتراق ... ليرقبَ أمنيةً في الرفوفْ
لقد زارهُ كل أهل الرحيل ... فكسر أحلامهُ للضيوفْ[4]

1- الأسلوبية والأسلوب، 102 – 103.

2- الأسلوبية وتحليل الخطاب، عياش منذر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002م: 75.

3- ينظر – البحر يصطاد الضفاف، د. بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000م: 110.

4- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 82.

نجد الشاعر قد وظف تقانات الشعر الكبرى من تشخيص وتجسيد ليكون قد عمد إلى الانزياح أو الخروج عن المألوف من خلال إعطاء صفة الحياة للجمادات كما في قوله: (وتهجر كل البحار الجروف..) ومن روائع صوره في هذا المجال هي صورة تكسير الأحلام للضيوف فكيف له أن يحوّل الأحلام من ذاك الجانب المعنوي الروحي إلى مادي ليكسره ويتماهى في لحظة صوفية بعد أن زاره أهل الرحيل وهنا ابتعاد عن الواقع المادي الذي يجد نفسه فيه غريبًا محاولاً خوض حياة العمق الروحي والولوج إلى هادم اللذات مخترقا حدود الماديات.

ومن قصائده الأخرى التي تمثل هذا الاتجاه قصيدة (خيلي دمي)، وذلك بقوله:

ما بينَ فجركَ وانطفائي

وخيوط بدئك وانتهائي

ما بين ظلَّ أبي

وشبّاك المساءِ

وأصدقائي

شمسٌ كأحلامي

تنوحُ

تصيحُ قد منعوا ضيائي[1]

وهنا نجد انزياحًا صوريًا عن طريق أنسنة الشمس عندما يترك لها دلالة النواح ليكون الرابط الدلالي بين (الصورة وأحلامي) هي منعها من الظهور

1- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 107.

ليكون حلمه مرهونًا بالظهور كما هي الشمس وإن حجبت، إذ لا بُدَّ أن تظهر في ساعة أو في يوم فكان للانزياح دوره في ظهوره. وفضلاً عن دلالة الكلمات فإنّه يلجأ إلى الصور الشعرية في داخل القصيدة نفسها، فهو يعتمد على إيجاد صور تعزز من تماسك العنوان بالنص، وذلك بقوله:

سمعتُ العُمر يشكو أنّ ليلًا

على أكتافه أرخى سدولا

فجئت ألملمُ المدن السبايا

وأزرعُ حول لمّتها نصولا

أقاسم مُقلةَالأيام صوتي

وما دوني عساها أن تقولا[1]

هذا الانزياح واضح من خلال إضفاء صفة الحياة على الأشياء المعنوية كالليل والأيام فكيف لليل أن يرخي على الأكتاف السدول؟!، وكيف للصوت أن يقاسمه مقلة الأيام؟! فهذا انزياح بارز، إنّ هذا الأسلوب يعلن بصراحة عن الشاعر المحاصر بيد أنه رغم ذلك الحصار يفصح عن هموم الحياة بعد فقد والده الشهيد، وكان الصبر خير سلاح مع الشعر وهذه القصيدة واضحة وصريحة للهواجس التي يفصح عنها الشاعر.

المفارقة:

عنصر غاية في التعقيد والإثارة والجاذبية، فهو في وجوده، ليس عملاً مجانيًا بقدر ما هو صناعة الموهوبين، إذ يبتعد نظامه عن تأمين الواقع وتأليهه

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 54.

بوصفه مسلمة نهائية، إذ ينشطر في الإحساس الداخلي إلى معانٍ حَتَّى يرتمي (في أحضان اللا معنى)[1]، عندها تصبح المفارقة هي الحيز الأكبر اتساعًا لاحتواء المعاني وجدلها.

والمفارقة تمثل لدى فريدرك شليغل، الموضوعية لأنها تعني السمو الكامل فوق الذات بالحب على الذات نفسها[2]، إذ تبدو (حركته استقطابية يلتقي قطباها في نقطة معرفية واحدة، واللبس والتشابك الدلالي تجسيد لهذه المعرفة على درجة أكبر من تعددية المعنى وتداخله)[3]، ويسقط شرط جمالية المفارقة عند تقليص الفجوة بين المرجعية والإحساس إذ يتضح جوهر الإبداع وشرطه الاساس في التناقض الفكري والاجتماعي.

تبدأ المفارقة من نقطة قضاء النفس المفتوح بمضادة مع المرجعية العامة، فالنفس تحمل إرثـًا يختط طريقًا خاصًا يكشف بـدوره عـن قـوة المرجعية أو ضعفها، والمتلقي بما له من دور في فك التشابك في ذاته تحدد شكل العلاقات فـ (ان ضياع الدلالة سمة جمالية مقبولة على ان تسترد بفعل القراءة، إذ منْ أَجل أن تحقق القصيدة شعريتها والقول لكوهن أن تكون دلالة مفقودة أولاً ثُمَّ يتم العثور عليها وذلك كله في وعي المتلقي)[4].

1- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م: 271.

2- ينظر – المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي شعر الرابطة القلمية انموذجا، الهام مكي عبد الكريم المواشي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2001م: 11.

3- الشعرية تزفتيان تودوروف: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، 82.

4- في المنهجيات الحديثة لنقد الشعر اهتزاز العقلنة، د. عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري 13، الحلقة الدراسية للشعر والمناهج النقدية، 24 / 11 – 1 / 12 / 1997م: 16.

والمفارقة من هذا المنطلق انضوت تحت مسميات منها المفاجئة والتوقع والانتظار والصدفة ومسافة التوتر[1]، ولعل في هذه الاشكالية بالذات يكون مفرق بين الشعر والنثر، إن القلق في اللغة هو محرك اساس من محركات الشعرية، من هنا تعد المفارقة هي (اللغة المحتومة للشعر)[2]، التي (تقلق ماهو شديد التوازن)[3]، يعتمد (أبو) رغيف احيانًا المفارقة كتوظيف لغوي لبناء صوره الشعرية، إذ يلجأ إلى إمكانيات اللغة فتوحي بدلالات غير متوقعه لدى القارئ، مما يضفي على النص جمالية شعرية، وهذه هي وظيفة اللغة الشعرية من خلال جمع المتناظرات، أو كسر النمط المعجمي الدال بالمدلول، وكسر قواعد اللغة، بحَيْثُ توحي للمتلقي بدلالات تأخذ به بعيدًا عن المعنى السطحي للغته، لأن المفارقة (تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعيين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في نفق الضبابية الجمالية)[4]، وهذه مهمة الشعر، ولَا سِيَّما الحديث، علما أن هذا الاستخدام يعكس مقدرة الشعر والشاعر.

هذه ما نجده عند الشاعر في كثير من نصوصه، لتحمل تلك المفارقات دلالات تضفي إلى عالم القصيدة جماليات شد المتلقي، وذلك بقوله:

بعتُ ليلي من أجلهم

وبعتُ سمائي

1- ينظر – قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب – الدار البيضاء، ط1، 1988م: 67.

2- النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الانجلو المصرية، د. ت: 40.

3- المفارقة، د. سي ميوك، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1987: 101.

4- فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان امل دنقل، د. سامي الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد، د. ت: 13.

وقمحي

ومائي

ونصفَ يقيني

ونصفَ الظنون

ولم يبقَ إلّا عيوني

فكيف أبيعُ عيوني

وأنتَ العيون

وكل الذين نبوحُ لهم، .. يرحلون[1]

والمفارقة في هذا النص تكمن في ختام النص عندما يجعل من الآخر عينه.. عندما يبيع كل شيء، ليجعل القارئ يتصور أنه مستمر بالبيع إلّا أننا نجد أنه يمتنع عن بيع عينيه لأنها صارت الآخر (الحبيب).

إِذ إن الشاعر باع الليل الذي هو راحته واستقراره في الحياة وباع السماء التي هي سقفه وغطاؤه وكذلك باع من أجلهم طعامه وباع حَتَّى الماء الذي هو الحياة بأسرها ولكنه ما استطاع ان يتنازل إلّا عن جزء أو نصف يقينه لأن اليقين في الحياة هو الذي يحرك عجلة الزمن اليومية ومع أن صوت الشاعر (أبو) رغيف كان يمتلئ بالمرارات والرعب، والتحمل، واليتم المبكر، إلّا أنه لم يجعل اليأس يهيمن على فؤاده وروحه لأن الشاعر الاصيل يؤمن إيمانًا راسخًا بالمستقبل الطامح بالأمل والحرية والسلام إن قصائد أبو رغيف حافلة بالإصرار والثبات على المبادئ والقيم النبيلة التي هي حب الله والوطن والأهل والاصدقاء.

1- ديوان مطر أيقظته الحروب: 98.

تشكل المفارقة الصورية عنصرًا مهمًا من عناصر نجاح النص من خلال إمكانيات استقطاب القارئ بما تثيره تلك الصورة، مما يوحي إلى وجود دلالات تنطلق بالنص بعيدًا عن هدفه ومعناه السطحي، فتأخذ بالقارئ إلى أغواره لفهم العلاقة القائمة ما بين تلك الصورة بدلالاتها وبين عنوان القصيدة وموضوعها وقصد الشاعر وذلك بقوله في قصيدة (بلاد بباب الجواهري):

مَرَّ الغَمامُ، وفي أحداقهِ مطرٌ

قالوا.. سيبكي، وقُلنا سوف ينتظِرُ

وما سألناهُ أن يبقى، وليس لنا

فمثلهُ لحظةً لو ظلَّ.. ينكسِرُ

لكن سيرجعُ هذا الغيم محتشدًا

بالدمع، والقمح، والقتلى، ويعتذُر[1]

المفارقة في هذا النص تكمن في إعطاء المطر صفة لم يعتدها المتلقي فالمطر يتخذه أبرز الشعراء رمزا للعطاء والثورة والخير كما نجده عند السياب وغيره ولَا سِيَّما في القصيدة العربية الحديثة إلّا أنّنا نجد شاعرنا يفاجئ متلقيه بأنّ المطر سيرجع بالوجع والقمع والقتل لمحاسبة الزمن الموحش وهنا دلالة على التشاؤم واليأس في تلك الحقبة إلّا أنه يبعد المطر عن مسؤولية ما يحدث بعد أن يتقدم المطر بالاعتذار.. وكأنّه كان مرغما وهنا تكمن وظيفة المفارقة بعد أن يذهب القارئ إلى فهم حقيقة النص التي تلزمه بأن يعي أنّ الشاعر قصد من هو مسؤول عن تجويع الشعب وإذلاله إِذ أنّ ما يريده النص الشعري من الوطن في أن يظل دائما عاليا مثل الغمام هو الحلم المعلن الذي يتقي واقعا مضطربًا حزينًا.

1- ديوان مطرٌ ايقظتهُ الحروب: 19.

من المفارقات الأخرى ما نجده في قصيدة (حوارية الشعر والطين) وذلك في قوله:

أين أمضي؟

وهل يكون الرحيلُ؟

لو أراضيك لحظةً تستقيلُ

واقفًا.. بين مستحيل القوافي

لا بلادٌ تلمّني

لا بديلُ

كيف أمشي؟

وكل خطوي أماني

والمسافات كُلّها مستحيل[1]

تتضح المفارقة في هذا النص من خلال كسر توقع القارئ إِذ يجد القارئ نفسه أمام استرسال هادرٍ لتصوير مشهد يحتمل السير والرحيل بعد أن تساءل عن المضي والوجه والرحيل، فيقترحُ الشاعر أبو رغيف في هذه القصيدة العمودية على طريقة التفعيلة شكلاً يؤكد تمسكه بوطنه وترابه في أحلك الظروف التي كان يعيشها والتي غادر فيها الأهل والأحبة وطنهم أيام الحصار الظالم الذي فرض على العراق طيلة حقبة التسعينيات، ويبقى متمسكا بأرضه ووطنه وبلاده مؤكدًا أنّه لا بديل لوطنه الغالي إلّا أن القارئ يجد نفسه أمام انغلاق مفاجئ بعد إن أصبحت الخطى من دون أمان والطرق مستحيلة ليكون المعنى

1- ديوان مطرٌ أيقظته الحروب: 79.

من وراء هذا هو استحالة الرحيل وانعدامه ولتنعدم الحياة وهنا إشارة إلى الغربة الداخلية التي يعانيها الشاعر.

أنواع الصورة

تعد الصورة من أبرز الأدوات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن رؤيته وإيصال تجربته إلى المتلقي، فإذا كانت التجربة أصل الإبداع الشعري، فالصورة هي (الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة)[1]، لأنَّ الصورة ليست زخرفية أو محسنات لفظية، وإنما هي تجسيد للحالة الداخلية للشاعر، لأن الشاعر أثناء نظم القصيدة (تتحدد في تجربته كل منازعه الداخلية سواءً أكانت آتية من العقل أم من الحس)[2]، فالصورة إذن تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية ويرتبط جمالها بما توحيه من معانٍ وصور داخلية، لأن الشاعر لا ينقل إلينا العالم الخارجي، وإنما يعيد صياغته على وفق تجربته وما يضفي عليها من حياته وإحساسه وأفكاره، وتصبح الصورة معيارًا لعبقرية الشاعر عندما (تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة التي أثارتها عاطفة سائدة)[3]، مصدرها إحساس الشاعر ذاته ومن خصائص الصورة الناجحة أن ترتبط مع غيرها من الصور بعاطفة تجعلها تتعدى المعنى الظاهر، لأنها أساس إدراك الأشياء، فالصورة إذن وليدة العاطفة وإن (العاطفة صورة

1- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، د. ط، 1973م: 417.

2- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الدكتور عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، إربد، عمان، 1980م: 178.

3- كولردج، بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، د. ط، د. ت: 168.

عمياء والصورة بدون عاطفة فارغة)[1]، أما إن بحثنا عن مصدر الصورة الشعرية وأهم عناصر بنائها سنجد الخيال، باعتباره (الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية)[2]، وللصورة الشعرية أساليب متعددة للتعبير عن أفكاره ومشاعره بما تنعكس آثارها في نفس المتلقي، فتظهر براعته في دقة اختيار المنهج أو الأسلوب المحدد لقيمة الصورة من خلال شحنها بعلاقات تنتظم مجاميع الصور في حلقات تتفاعل وتتسلسل شيئًا فشيئًا لتقديم الصورة الناقلة لخلجاته الداخلية وتنبع أهمية دراستها على نحو مستقل (من أهميتها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية)[3]، لذلك وجدنا أنفسنا ملزمين بدراسة أنماطها التي يمكن أن نحددها بالآتي:

١ – الصورة البيانية.

٢ – الصورة الحسيّة.

٣ – الصورة المفردة والصورة المركبة والصورة الكلية.

الصورة البيانية:

يتجلّى جمال الصورة في خلق علاقات لغوية جديدة بين الكلمات تتجاوز دلالاتها المباشرة لأن الشاعر (ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معانٍ ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن

1– المجمل في فلسفة الفن، بندتوكروتشه، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، ط. أ، 1947م: 55.

2– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، تأليف الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط. 1، 1990م: 73.

3– الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979م، 42.

الإفصاح عنه)[1]، واستثمر نوفل أبة رغيف الصورة البلاغية لأداء هذه المهمة، لأن من وظيفة الصورة البلاغية التمثيل الحسي للتجربة الشعرية كونها (صورة قوية بعيدة المدى)[2]، وارتكزت الصورة البلاغية عنده على الأساليب الآتية:

١ – الصورة التشبيهية.

٢ – الصورة الاستعارية.

وسنتناول هذه الأساليب بالتوضيح تباعًا:

الصورة التشبيهية:

التشبيه هو الصورة التي يكونها خيال المبدع من خلال المماثلة بين أشياء اشتركت في صفات معينة، ويكمن في العلاقة التي تربط بين طرفيه في رؤية الشاعر التي يتميز بها عن سواه، ويعبر من خلالها عن معنى كامن في نفسه، لما يمتاز به التشبيه من قدرة فنية على رسم الصورة الموحية وإيصالها إلى المتلقي؛ لذلك كثر التشبيه في كلام العرب وأشعارهم وعدوه وسيلة للتعبير عن مكنون مشاعرهم وأفكارهم؛ لأنه (يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه)[3].

ووصفه صاحب الطراز بأنه (بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها)[4]، وكلما كان التشبيه مبتكرًا كان أكثر جمالًا وحيوية؛ لأنه يدلل

1– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. 1، 1990م: 93.

2– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 1994م: 67.

3– كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري (ت 315) تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مشورات مكتبة عيسى البابي، ط2، 1971م: 249.

4– الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، (ت 749)، ←

على أن الشاعر يستمد صوره من خياله، وليست التشبيهات على درجة واحدة من الجمال والبعد وقوة التصوير، بل تتفاوت دلالاتها تبعًا لمقدرة الشاعر وعمق خياله ولا بُدَّ من التوقف عند الصور التي يوحي بها خياله والتعرف على فنية صوره التشبيهية.

التشبيه هو (ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر)[1]، فهو لون تعبيري رائع، لأن الأساس الذي يقوم عليه هو التماثل الكامن في النفس والشعور[2]، وبذا أصبحت الصورة تزخر بالظلال والألوان من خلال خلقه المبتكر وما تفيض به هذه الصورة في ذهن المتلقي من إيحاء (إذا تجاوزت حدود التشابه الحسي بين الأشياء إِذ يكون التماثل بين الأشياء المراد تشبيهها ناتجًا عن طبيعة الرؤية، أو الشعور المسيطر عند الشاعر إزاء الأشياء فكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنًا)[3].

وفي قصيدته (رحلة الأفق الأبيض)، التي يرى الدكتور حمد الدوخي إنها من جميع جوانبها تخص (الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه)، وذلك يتوضح من خلال موجهات وتراكيب في القصيدة[4]، وذلك بقوله:

كالكبرياء مهيبةٌ خطواتهُ الأرض تشهدُ والطريقُ تهابهُ[5]

→ منشورات مؤسسة النصر، مطبعة المقتطف بمصر، د. ط، 1332هـ/ 1914م: ج1 / 326.

1- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م: ج2 170.

2- ينظر – الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 164.

3- البناء الفني لقصيدة الحرب، سعيد حسون حسن، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1988م: 98.

4- ينظر – الأقاصي والتجليات، بقلم حمد الدوخي: 59.

5- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 12.

فهو يشّبه خُطُواته في الهيبة بالكبرياء فالمشبه حسّي وهي الخطوات والمشبه به عقلي، فقد أطلق الكبرياء كي ما تذهب به كل مذهب حَتَّى إنّه تهاب خطواته الطرق التي يقصدها والأرض تشهد على ذلك، وقد تختلف هنا مع الدوخي فيمكن أن يشير النص إلى شخصيات أخرى. ثُمَّ يقول الشاعر:

يمضي وصوت الريح همسُ صلاتهِ أنـىّ تـوقـفَّ قـيـل ذا محـرابُـهُ[1]

يمثل في هذا التشبيه البليغ مدى عظمة الإمام علي (رضي الله عنه) أو عظمة الشخصية المقصودة، حَتَّى إنّه جعل صوت الريح وعويله هو همس صلاته وتراتيله وابتهاله حَتَّى إنّ الفناء كلّه صارمسجدًا، أَيْنَمَا وقف قيل ذا محرابُهُ.

يستتبع الشاعر في قصيدة (هاجسٌ قديم)، تفعيل ألوان التشبيه كما هو واضح في قوله حين يصف ذلك الهاجس الذي له نفس وجه الموت وهو لا ينفك عنه ويلازمه إذ يقول:

كـأنَ كّـفـيـهِ سـورٌ بينهُ عُنقي ووزعت حول أنفاسي أصابعُهُ[2]

فهو يصف كيف أن كّفيه حين تحلَّقت حول عنقه أشبه بالسور فاستعمل أداة التشبيه (كأن) التي تفيد التشبيه والتوكيد حَتَّى إنّ أصابعُهُ توزعت حول أنفاسه، ليظهر الشاعر كيف أن هذا الهاجس كتم أنفاسه.

بعد ذلك يروي الشاعر أن جهده ذهب دون جدوى، وأنه بعد أن وصل إلى ذلك الأفق الذي حَظيَ به يقول:

وصلتُهُ، فـإذا جـدبٌ كأمنيتي وأحرقت كلّ ما فيها مـزارعُـهُ[3]

1- المصدر نفسه: 12.

2- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

3- المصدر نفسه: 26.

فهو يصف أن ذلك الأفق كان جدبًا فيشبهه بأمنية أمست عاقرًا فهي جدبٌ أيضًا مستخدمًا في ذلك حرف التشبيه (الكاف).

الصورة الاستعارية:

إن الشاعر فنان يعيش تجربة في داخل نفسه، وهذه التجربة لها ارتباط بمشاعره وأفكاره، وإذا كان الشاعر يلجأ إلى الصورة لتجسيد تجربته، فلن يغيب عن باله أن الأدب خلق فني، والصورة أداة فنيّة قبل أن تكون وسيلة بيده للتعبير عن أفكاره وانفعالاته، وبما أن أهمية الصورة تكمن في إيجازها وحدتها وقوة إيحائها[1]، وبعدها عن الأداء المباشر بقصد التأثير في المتلقي؛ لذا يلجأ الشاعر إلى الاستعارة لما تملكه من قدرة على التشخيص والتجسيم للمعنويات والمجردات والمحسوسات، وبث الحياة في الجمادات، بما يخلع عليها من أحاسيسه وانفعالاته وما يضفيه من ألوان وخيالات تعطي الصورة بعدًا جماليًا وإيحائيًا، والاستعارة هي (أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)[2]، ومن خصائص الاستعارة التي تذكر لها وهي عنوان مناقبها، (أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)[3].

ومحور الاستعارة في الشعر هو (تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالةً ثانيةً لا يتيسر أداؤها على

1- ينظر – الصورة الشعرية، سي. دي لويس: 44.

2- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، ت (626)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط1، 1400هـ / 1980م: 599.

3- التلخيص في علوم البلاغة، للأمام جلال الدين محمد بن عبد الحمن القزويني الخطيب، شرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، 1350هـ / 1932م: 300.

المستوى الأول)[1]، وتمتاز الاستعارة عن التشبيه بجعلها المشبه والمشبه به (هو هـو)[2]، لأنها تحول المشبه إلى صورة المشبه به فلا نكاد نلمح معالم التشبيه فيها، لأنها توحد بينهما توحيدًا تامًا، فتعطي الخيال بعدًا أكثر لأنها تهدف إلى المبالغة[3]، وقد يتناول أكثر من شاعر مادةً أو مواد متشابهة، لكن القيمة الجمالية عند كلّ شاعر تتحد من خلال الصورة التي تعرض فيها، ويتحدد جمال الصورة الاستعارية المبتكرة حسب قدرتها على الإيحاء والتأثير في المتلقي، من هنا اكتسبت الاستعارة قيمةً فنيةً كبيرةً في الشعر بما امتازت به من جمال التصوير والتأثير الفاعل في تأدية المعنى للمتلقي والدقة في التعبير إذ يجسّد الشاعر حياة أمِهِ في سنوات القحط التي عاشتها وأيام اليباب التي اعترتها فيشبهها بحال الشجرة التي تواجه الجفاف وريح الخريف، وذلك حين يستهل الشاعر قصيدته بوصف صلابة عودها ورباطة جأشها، يقول:

كلما مرَّ الخريف انتفضتْ وأبت تلقاهُ إلّا واقفة[4]

يستعير الشاعر لكل سنوات العنت والقهر التي برزت لها تلك المرأة القوية رمز (الخريف)، الذي لا ينفكُ عن إنهاك الشجر وسلبه حياته ونظارته، في حين أن تلك الشجرة أبت أن تلقاه إلّا واقفه، فحين شبه المرأة (الأم) بتلك الشجرة، ذكر لها ما يلازم المشبه وهو الفعل (أبت)، الذي لا يكون إلّا للمرأة.

1- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة الامانة، د. ط، 1978م: 359.

2- ينظر – أسرار البلاغة، للشيخ الأمام عبد القاهر الجرجاني، (ت 471)، تحقيق ريتر، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول، د. ط، 1954م: 218.

3- ينظر – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبن رشيق القيراواني (ت 456هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1383هـ / 1963م: ج1 / 279.

4- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 67.

فلم ترضخ لتلك السنين العجاف، وإنما استشرقت ووقفت وأبت إلّا ذلك، ثُمَّ يضيف الشاعر فيقول:

هاجَر الغيمُ.. وصاحت أرضُها وهـي طـلـعٌ وفـصـولٌ نـازفـه[1]

هنا يشّبه الشاعر أقسى محطات حياة تلك الشجرة وهو وعورة الوسط الذي تعيش فيه في غياب سر حياتها وهي لا تزال طلعًا لم يقوَ عوده، فيذكر موت زوجها (الوالد) عن طريق تشبيه رائع فجرّه الشاعر هنا وهو (الغيمُ)، في استعارة تصريحية بليغة شبه بها زوج تلك الأم الصابرة بـ (الغيمُ) الذي يتكفل بصب الخير عليها، وينبه على رحيله بلفظ (الهجرة)، هو تجريد لاستعارته، ثُمَّ يذكر حال تلك المرأة وضعفها يوم رحيله مع صغارها بقوله: وهي طلعٌ، وهو بداية النبات، وفصولٌ نازفه.

ثُـمَّ ينتقل الشاعر بعد رسـم كفاحها وصـبرهـا إلى مـا أمست لها من مكانة يقول:

لاذت الأيـــام في أفـيـائـهـا واسـتـراحـت، فـظِـلال وارفَـه[2]

فهو يصف الأيام أنها أشبه بذات أرواح تلوذ بأفياء تلك الشجرة، ولكنه لم يصرح بالمشبه به وإنما ذكر له أحد لوازمه عن طريق الاستعارة المكنية وهو الفعل (لاذت) و(استراحت)، فالشجرة لم تعد طلعًا وفُصولاً، فقد شمخت فهي ذات ظلالٌ وارفة يلاذ بها ويكمل بعدها الشاعر رحلته، بعد أن لاذت الأيام القاحلة بوارف ظلالها. إِذ يقول:

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 67.

2- المصدر نفسه: 67.

أكلت من طلعِها أعوامُنا فمضينا والأماني واقفه[1]

فبعد أن لاذت الأيام العجاف بوارف ظلالها، يوظف الشاعر هنا الاستعارة المكنية مرةً أخرى حَيْثُ يُشّبه تلك الأعوامَ بأفراخ صغار تأكل من طلع شجرته..، حَتَّى مضينا وكبرنا ومرّت تلك الأيام.

الصورة الحسية:

تشغل الصورة الحسية – التي تمثل عادةً ما ينقل إلى الدماغ عبر الحواس – حيّزًا كبيرًا من مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخلي في الوعي الجمالي للشاعر، وقيامها بدور فاعل في أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجي، فـ (الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية)[2]، ويلجأ الشاعر إلى التصوير الحسي ليضفي على الصورة طابع الحسية والمشاهدة، فتبدو الصورة قريبة للعيان لأن (أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا)[3]، والشاعر يصور الموضوعات المخزونة في ذهنه والتي استقاها من تجاربه تصويرًا حسيًا، فتكتسب صوره بعدًا جماليًا خاصًا، لأن الصورة (تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول)[4].

1– ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 67.

2– الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دورو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1961م: 66.

3– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج2 / 295.

4– المجمل في فلسفة الفن: 42.

وذلك بما يتجلى بقول الشاعر ابو رغيف:

لقد شابَ رأسُ الصمت والروحُ طفلةٌ أُعلّمُها أن تشتَهيكَ وتعشقا[1]

ثُـمَّ ينطقُ الشاعر بالخوف ويبشر بطفولة الـروح متجاوزًا شيخوختها المستحيلة بقوله:

فـأعـودُ أنـثرُ في ثـراهُ طفولتي وكُبرتُ في أرضٍ، منابتُها عقيقُ[2]

في هذا البيت نجد أن الشاعر قدم اتصاله وعاطفته لأرضه من خلال صورة وردية وأخرى قدم فيها حبه لتربة أرضه ووطنه من خلال صبر وطنه حَيْثُ ينثر طفولته التي شبهها بالورد وإنه كبر في تلك الأرض التي نبت فيها الكثير من النباتات المختلفة الألوان، ويرد ذلك وفي نص آخر، يقول:

وسابقتُ نفسي، كان نزفٌ يشدّنا وقلتُ لظلّي: لا تجاملْ فُتسبقا[3]

نجد هنا صور التأمل والقلق والاضطراب التي قد يعاني منها الشاعر نتيجة الواقع الذي يحيطه حَيْثُ لا استقرار في كل شيء من حوله، لذلك اتجه الشاعر للحديث مع نفسه فعقد معها هذه الحوارية الطويلة فهو يسابق نفسه ويتحدث مع ظله، أما قوله:

كلانا عـراقيٌّ، كلانا تعودَّت خطـاه إذا مـا سـار أن تتفوقا[4]

ثُمَّ يستمر الشاعر في الحديث بينه وبين نفسه وكذلك بينه وبين عراقيته وإصراره على البوح والتحدث عن الظلم الذي كان يعيشه وعن الحصار الذي عاشه وطنه لسنوات طوال.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 30.

2- ديوان مطر أيقظته الحروب: 43.

3- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 30.

4- المصدر نفسه: 30.

الصورة البصرية:

تشغل الصورة البصرية حيزًا أكبر في منجز الصورة الشعرية الحسية، وذلك لأن حاسة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها (أهمية كبرى في إدراكنا الحسيّ)[1]، إلاّ أنها يجب أن لا تقتصر في بنائها الصوري على الرؤية البصرية المحض بشكلها المجرد، بل يجب أن تتظافر وتمتزج بما تعطيه آفاق (الرؤية العقلية)[2]، من دلالات وقيم فنية جديدة تتمخض عن الحوار المستمر والتفاعل الجمالي بين الصورتين (البصرية والذهنية)[3]، منْ أَجل إعطاء زخم فني مضاعف للنص مثل الذي يرد في قول الشاعر في ملع قصيدته لأمه:

كلما مرَّ الخريف انتقضتْ وأبت تلقاهُ إلّا واقفهْ[4]

إِذ يقصد الشاعر نفسه هنا مستعينا بدلالة أن الشتاء يعقب الخريف المحمل بالغيوم والامطار وبعدها تورق الأشجار فلربما يقصد نفسه إِذ مهما مرَّ عليه من الصعاب يبقى واقفًا كالأشجار.

أما في قوله:

هاجرَ الغيمُ.. وصاحت ارضُها وهي طلعٌ وفصولٌ نازفه[5]

فقد أشار الشاعر في هذا البيت إلى مجيء الشتاء من دون غيم حَتَّى إنّ الأرض صاحت، بعد طول انتظار وعطش، إِذ يبدأ من نهاية الربيع إلى صيف

1- مسائل في الإبداع والتصور: 104.

2- المصدر نفسه: 51.

3- المصدر نفسه: 51.

4- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 67.

5- المصدر نفسه: 26.

حار لتجرد الأشجار وترفع أغصانها تضرعًا لله، لكنه يأتي من دون غيث، وكذلك يفعل الشاعر في قوله:

صديقيَ البَحرُ، أغرتني كهولُتهُ فصارتُ تذبحُ اسراري طوالعُهُ[1]

جعل الشاعر من البحر صديقًا له يشكو له همومه وما يشعر فيه من مرارة الأيام وخاصة بعد وفاة (هلال)، والد نوفل الذي يشكل هاجسه الدائم في نصوصه ومواقفه كلها، فيرسم لوحةً فنيةً رائعةً باتخاذه البحرَ صديقًا له حَيْثُ كان يشكو له أسراره التي كانت تذبح روح الشاعر لو لم يشكِها له، إذ قال:

فرحتُ للشمسِ مخذولًا، أحلّفها حَتَّى تجفّف جُرحي، لا تضاجُعُهُ[2]

ذهبَ الشاعر إلى الشمس مخذولًا يتحدث عن همومه واسراره ويصور لنا معاناته ويحلفها أن تجفف جرحه وهذه الصورة عكست نفسية الشاعر وما يعانيه، وما أنصرافُهُ لرسم صور (بصرية) إلّا للحاجة النفسية الملحة لاستحضار البصر ليفهم بتركيب الصورة.

الصورة السمعية:

وتأتي الصورة السمعية بالمرتبة الثانية بعد البصرية، لتأخذ حيزًا لا يقل أهميةً وحضورًا عن الصورةِ البصرية من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة وتبيّن مستوى موجاتها وكثافة ترددها، فبعضها لا يتعدى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص.

1- ضيوف في ذاكرة الجفاف: 26.

2- المصدر نفسه: 29.

ويرى علماء النفس أن حاستي البصر والسمع يفضلان على الحواس الأخرى من حَيْثُ قيمتها العقلية والثقافية[1]، ولأهميتها ورد ذكرهما في القرآن الكريم في آية واحدة قال تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ﴾[2]، وكذلك تأتي الصورة السمعية بعد الصورة البصرية في القيمة الجمالية لأن الحياة التي تدرك عن بعد لها (ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أن حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداما للرموز والإشارات العقلية، وهي رموز أكثر تحررًا من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي)[3].

والصورة السمعية تعتمد الصلة التي تنشأ بينها وبين الخيال لأنها تعتمد على تصور الاصوات وإيقاعها وفعلها في النفس، وذلك بقوله:

أصداءُ صوتك ها هناكَ وهاهنا تجتاحُنا انقاضُها فَنخالُ[4]

أشار الشاعر في هذا البيت إلى أصداء صوت والده الذي استشهد وهو في مقتبل العمر من خلال لوحة فنية يبين لنا فيها أن اصداء صوته بكل مكان يسمعها لأن الشاعر طالما أحس بوجود روح والده التي لا تغادره حَتَّى وإن رحلت روحه إلى السماء.

أما قوله:

إن الحديثَ بدون صوتك أخرسٌ والعمرَ سعدًا في جفاك مُحال[5]

1- ينظر – مبادئ علم النفس العام، دكتور يوسف مراد، دار المعارف، بمصر، ط4، 1962م: 67.

2- المؤمنون: 78.

3- مبادئ علم النفس العام: 67.

4- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 40.

5- المصدر نفسه: 40.

رسم الشاعر هنا صورة فنية مُنْذُ الشطر الأول، فبالالفاظ (صوتك – أخرس) اكتملت صورته السمعية لأن الشاعر مهما تحدث من كلام فهو بدون والده لا قيمة له ليصل به الأمر إلى المحال، ثُمَّ يكمل الشاعر حديثه عن صوت والده بقوله:

فستُفزعُ الغافين صيحتُهُ والحاسدين، ويحرقُ الحُجُبا[1]

ويشير الشاعر في بيت آخر إلى صرخة ألم وحزن عميق كانت تنتابه لأنه عاش تجربة فقدان الأب الشهيد وكان لتلك التجربة أثر واضح في حياته وأنه لو أطلق تلك الصرخة لأفزعَ الغافين من حوله، أما في بيت آخر من قصيدة أخرى يقول فيها:

وصوتُ بغدادَ شلاّلٌ على شفةٍ يدبُّ في صمتها الكتمانُ والحذَرُ[2]

دمج الشاعر هنا الواقع بالخيال فبغداد موجودة وصوتها شلالً، وهو متخيل لكنه لم يعد كذلك، فالصمت والكتمان والحذر واقع صارخ مقابل لذلك الخيال وقد حقق ذلك الإندماج من خلال الاتصال بعالم الواقع.

الصورة الشمية:

حاسة الشم من الحواس التي (تمكن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من إمارات وعلامات)[3]، وبإمكان الصورة الشمية التأثير بفعلها إذا كان جسمها غائبًا؛ لأنها صورة منتشرة[4].

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 127.

2- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 20.

3- مبادئ علم النفس العام: 63.

4- ينظر – الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، الدكتور وحيد صبحي كبابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999م: 127.

الشم: هو عنصر من عناصر الصورة مرتبطٌ بها أيضًا ويدخل في تشكيلها إِذ يستعمل الشاعر ألفاظًا دالة على رائحة معينة فيشكل بذلك صورة شمية تساهم في تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي[1]، وترد فيها رائحة المسك والكافور والزعفران، والملاحظ في صوره الشمية إنه كثيرًا ما يقارنها بالثناء الجميل للممدوح، إِذ يعطر الثناء أجواء الصورة مسكًا وكافورًا كل ذلك ما نجده مسجلا بقوله:

نثرتُ على الرياح عبير جرحي فلقّحتُ السحائبَ والفصولا[2]

إِذ جعل الشاعر من السحائب والسماح نقاط شموخه وهنا ينشر عبر الرياح عبير جراحاته من خلال لوحة فنية صوّر لنا فيها حالته وصعوبة عيشه المعنوي، ثُمَّ أورق الصبر عنده فصولا وأعوامًا حين يقول:

شممتُ الدروبَ وفوق ثراها بهمسِ النبيينَ جاءوا وراحوا[3]

أشار الشاعر في هذا البيت إلى وطنه العراق وحبه لترابه، فهو ذلك العراق الذي رغم ما أصابه من محن ومصاعب لا بديل لوطن غيره أي إنّ هذا الوطن باق اسمه يرفرف في أعالي السماء فهو الوطن الذي يحتضن مراقد الأنبياء والأئمة الصالحين وقبلة العلماء لما فيه من تراث وحضارة عريقة تمتد آلاف السنيين، يقتضب الشاعر سلسلة حديثه عن وصفه لعراقه المكلوم بما يمثل صدمة للمتلقي بأن هذا الكبير لا يزال كبيرًا إِذ يكنّي عن صفة عراقه حال تهيئه لخوض غمار المعركة بقوله: (وعلق جبهته للنبال). بدافع التصدي والاستعداد، **وبعد أن يصيح (لبيكَ يا زمنَ الاشتعال)**[4].

1- ينظر – المصدر نفسه: 128.

2- ديوانضيوف في ذاكرة الجفاف: 53.

3- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 61.

4- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 51.

فيوقد الشاعر سعير الحرب التي إذن بها عراقه ليصور بعدها ذلك النشر الذي لا يعرفه إلّا انوف المرابطين، فهو يجسد رائحة عطر الشهداء وبارودها المستعر.

إِذ يقول:

وألقى شذاهُ

ورشَّ ملامحَهُ فوق شمَّ الجباه[1]

تلك ملامح العزة والشمم التي شبهها الشاعر بعطر شرف به أصحاب الجباه العالية من أشباله وأبطاله وذلك بقوله:

وفاحَ موتٌ قديمٌ أودعوُه هُنا

بين الحروب، وهذا موتُهم عِطرُ[2]

نجد إن الشاعر في هذا البيت أشار إلى كلمة (وفاح موتٌ)، إِذ نجد هنا دلالة شمية مميزة باستعماله كلمة (وفاح) إِذ يروي الشاعر هنا عن الشهداء الذين استشهدوا دفاعًا عن الوطن والمبادئ، والمثل السامية، وإن الحرية تتحقق بدماء الشهداء.

الصورة الذوقية:

وتأتي الصورة الذوقية بالمرتبة الثالثة قياسًا بالصورتين البصرية والسمعية، وتكتسب الألفاظ المستعارة من حاسة الذوق قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة، بحَيْثُ تسحبها من دائرتها، وتنقلها إلى دائرة الذوق

1- المصدر نفسه: 52.

2- ديوان مطر أيقظته الحروب: 27.

ولوازمه[1]، إذ إن حاسة الذوق قائمة على التماس المباشر لأنها لا تنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان[2].

والصورة الذوقية تثير خيال المتلقي، فيتذوق من خلالها الطعم الذي رسم الشاعر أبعادَهُ، وذلك بقوله:

ظمئُتُ، ومتعبٌ والعمُر جوعٌ ووجهي يانعٌ يأبى الذبولا[3]

نجد أن الشاعر في هذا البيت كما في غيره، كان ذا نفس أبية وشموخٌ عالٍ لذا استخدم لفظة (ظمئُتُ) من خلال دلالة ذوقية رسمها الشاعر حَيْثُ أشار بها. ومن ذلك قوله:

لهُ أبوانِ من عسلٍ مصفى كأن اللهَ فوقهما أطلاّ[4]

أن (ابوان) الواردة في البيت تمثل أبوي في أحد مصاديقها العراق وهما دجلة والفرات حَيْثُ شبه ماءهما بالعسل الصافي الذي له طعمٌ خاص ونكهة مميزة لذا استخدم لفظة (عسلٍ)، أو تمثل أبوي الشاعر الحقيقيين الذي قدم الديوان بهما بقصيدتين (أولاً) و(ثانيًا) فإنه يغسل جراحه وذنوبه بذلك الماء الذي يجري عبر هذين النهرين العظيمين والأبوين الغاليين الذين لم ينطفئ ماؤهما أبدا ما دام الله يطل عليهما من فوق عرشه ويوصي بهما، بقوله:

1- ينظر – الصورة الفنية في شعر ابن زيدون دراسة نقدية، دكتورعبداللطيف يوسف عيسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1431هـ / 2011م: 138.

2- ينظر – مبادئ علم النفس العام: 66.

3- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 53.

4- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 82.

وهكذا كان طعمُ العُمر يا وطني وهكذا كانت الساعاتُ تحتضُر[1]

ثُمَّ يروي الشاعر هنا أمر وطنه باستخدامه لفظة (طعم) التي اشار إليها الشاعر في البيت الشعري رغم ما أصابه من محنٍ ونكبات وحروب أهلكت الحرث والنسل إلّا أن هذا الخراب والحرب والدمار والاحتلال لا بُدَّ أن يكون مطرًا وهذه الحروب لا بُدَّ ان توقظ عقولنا وأرواحنا، وذلك بقوله:

فـأورقَ العمرُ صمتًا طعمُهُ قلقٌ وهل سيحصدُ إلّا الصمتَ زراعُهُ[2]

إِذ يشير الشاعر في هذا البيت إِلى لفظة (طعمُهُ قلقٌ)، أي أن الشاعر كان يعيش مرحلة قلقٌ وخوف اتجاه ما يمرَّ به وطنه من حروب ونكبات وظروف عصيبة عصفت بوطنه وكان لها أثر عميق بعصفه وتدميره مؤملاً نفسه بنهاية تلك الحروب وكان الشاعر يمد بعمره من خلال الفصول والأيام حَتَّى الصمت الذي يقف فيه نبض الحياة فإنه لم ينجُ من سطوة الشاعر.

الصورة اللمسية:

وهي الصورة التي يعتمد الشاعر فيها على حاسة اللمس، وتـأتي بعد الصورة الذوقية حَيْثُ، نلمح هذه الصورة في النص بطريقة مميزة من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال الدالة على فعل يتم بواسطة اليد التي تمثل أداة حاسة اللمس مثل (مسكت، لامست، أخذت، أعطيت، كسرت)... أو ذكر مثيرات تدرك بحاسة اللمس مثل (البرودة، الحرارة، الخشونة، النعومة، الرطوبة)[3]، إِذ يقسم علماء النفس هذه الحاسة إلى أربعة إحساسات رئيسة هي الإحساس

1- ديوان مطر ايقظته الحروب: 25.

2- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

3- مبادئ علم النفس العام: 61.

بالتماس والضغط، والإحساس بالألم، والإحساس بالبرودة، والإحساس بالسخونة[1]، وذلك بقوله:

مرَّت بأمنيتي الجدباء أرجُلهُ فألقت الحُزنَ أنهارًا منابعُهُ[2]

فقد جعل الشاعر للهاجس القديم أقداما (أرجل)، داست أرضه التي هي وظفها هي الأخرى بشكل شعري فائق حَيْثُ عبر عن الأمنية بالأرض الجدباء، وجعل في موضع آخر للهاجس القديم (كفين) في قوله:

كأن كّفيهِ سورٌ بينهُ عُنقي ووزعت حول انفاسي اصابعُهُ[3]

يكاد يخنقه كما يفعل البشر تمامًا، حَتَّى إنّ أصابعه توزعت حول أنفاسه، ليُظهرَ الشاعرُ كيف أن هذا الهاجس القديم كتم أنفاسه الشاعر بقوله:

كُلُ القرى نامت وغطّت وجَهها والليلُ علّقَ فوقَهُنَ ظَلامهُ
والغيمةُ السمراءُ تملأ أفقَهُ مُنْذُ الصباحِ، وتستقلُّ زمامَهُ[4]

فقد نجح الشاعر في توظيفها بشكل مميز ولافت، فمثلا فعل النوم (القرى نامت)، هو في اصله من اختصاص الآدميين، وكذلك قوله (تستقل زمامه) هو فعل مادي بشري حَيْثُ يقود الفارس أو راكب الدابة زمام ما يركبه.

إذ نجد أن الهاجس جمادان، الهاجس معنوي الغيم مادي. لكنهما في هذه الأبيات وفي هذه القصائد يؤديان وظائف بشرية إنسانية هي من اختصاص البشر وقد نجح الشاعر في توظيفهما بشكل رائع ومميز.

1- المصدر نفسه: 61.

2- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

3- المصدر نفسه: 25.

4- المصدر نفسه: 94.

الصورة المفردة:

على الرغم من كون الصورة المفردة أبسط أنواع الصورالشعرية، وتمثل المرحلة الأولى في التصوير، لأنها تقدم تصويرًا جزئيًا معينًا تمثل في البيت أو البيتين، إلّا أنها تكتسب أهمية خاصة، كونها تمثل الأساس الذي تقوم عليه الصورة المركبة أو الصورة الكلية وتكون الصورة المفردة مستقلة (إذا استوفى التصوير المعنى المطلوب كما قد تكون جزءًا من بناء الصورة المركبة التي تتضمن عـددًا من الصور المفردة. وسـواء أكانت الصورة المفردة مستقلة أم كانت جزءًا من صورة مركبة فإنها مطالبة بأن تكون عضوية في التجربة الشعرية، وأن تؤدي وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية)[1]، ويعني هذا أن الصورة المفردة تكتسب حيويتها وخصوبتها من عضويتها في التجربة الشعرية الكاملة، وتعاضدها مع غيرها من الصور، وإذا (انفصلت الصورة الجزئية عن مجموع الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة)[2].

باعتبار الصورة وسيلة من وسائل اللغة الشعرية، فلا تحدد فاعليتها بطريقة معينة في التعبير، إنما يمكن أن تؤدي وظيفتها بطريقة حرفية أو مجازية أو رمزية[3]، ويزخر ديوان نوفل أبو رغيف بالصور المفردة بقوله في موضع آخر:

أَحبكِ أكبر من دمعةٍ تشتهيني[4]

1- مبادئ علم النفس العام: 84.

2- التفسير النفسي للأدب: 100.

3- ينظر – الصورة الفنية، نورمان فريد مان، ترجمة: جابر احمد، دار الشؤون الثقافية العامة مجلة الاديب المعاصر، العدد 9، 1976م: 39.

4- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 33.

يخاطب الشاعر حبيبته معترفًا لها بحبه ومن هنا تنطلق رحلة الشاعر تأكيدًا لحب حبيبته رغم الهموم والألم والمتاعب التي يعانيها ليبقى الحب رمزًا عنده، بما يفوق الدموع التي ترافق الحبيب كالظل القاسي، وذلك بقوله:

وأصعبَ من لغةٍ تقتفيني

وأبعد من غربةٍ في جبيني[1]

أراد أن يصور عذابه ولوعته واللغة التي لا تفارقه كالطور الذي من خلالها يستطيع الشاعر إيصال حبه لمحبوبته واصفًا الغربة المرسومة على جبينه كقدر مختال فرسم هذه الصورة الجميلة، ثُمَّ يبين الشاعر في نص آخر صورة أخرى بقوله:

فكوني أصابع شمسٍ

تلمُّ غيابي[2]

نجد الشاعر هنا يطلب من حبيبته أن تكون أصابع شمس تلم غيابه فقد رسم صورة رائعة بريشته الشعرية ليدفع فيها خيال المتلقي إلى التأمل لتصورها.

أما قوله:

وتفتحُ بابي

وتزرعُ أنفاسها في ثيابي[3]

1- المصدر نفسه: 33.

2- المصدر نفسه: 33.

3- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 33.

فإن الشاعر لم يقف عند هذا الحد بل طلب كذلك من حبيبته أن تفتح أبواب سجنه الوجودي وتزرع أنفاسها في ثياب حبيبها وهذه لوحة فنية أخّاذة وجميلة رسمها الشاعر لنا بريشته الشعرية، وكذلك قوله:

سأصنعُ لي زمنًا

غيرَ هذا الزمان

أنا وانتظارُكِ.. والرافدانِ

ونمنحه آخرَ العنفوان

ونغفو[1]

يتحدث الشاعر هنا مع أنثى وهذه الأنثى هي مرة بغداد ومرة الحبيبة ومرة الأرض فيخاطبها الشاعر بالإصرار على عبور المأساة ونسيان الألم وتجاوز المحنة، وبمجرد الجمع بين (بغداد – الحبيبة – الأرض) في ثيمة مشتركة فإنهُ يوحي أن الرابط بينهما هو الأمان الذي يفتقده ويترقبه بالوقت ذاته وهو مهيأ للعفو والتسامح والمحبة، ويقول الشاعر في نص آخر:

فاطلعي

كي تذوبَ الوجوهُ

وافتحي صمتنا

كي يجيء النهارُ الذي أجّلوُهُ

وأدري تحبينني

كانتظار الغيوم

1– المصدر نفسه: 36.

كهذا النخيل الذي أتبعوهُ[1]

الشاعر هنا ربط بين (الطلوع) و(النهار) وعمد إلى استخدام هذه اللفظة (الطلوع)، وزاوجَ بينها وبين (النهار)، مما أعطى إيحاء أنها كشمس النهار في حياته بوجودها تشرق الشمس وبغيابها تغيب الوجوه ليعودوا إلى أولئك الذين ألجموا الهوى على أن يبوح وخيموا بالظلام على لحظته فيشبه طلوع الحبيبة بحضور النهار وحضور الضوء بعد الظلام وعتمته خاتما كلامه بقوله (أدري تحبيني).

الصورة المركبة:

قد لا تتسع الصورة المفردة للتعبير عن تجربة الشاعر والإحاطة بالفكرة التي ينوي إيصالها وذلك لسعتها أو كثرة جزئياتها، فيلجأ للتعبير عن فكرته من خلال حشد مجموعة من الصور الجزئية البسيطة المترابطة فيما بينها لتخلق صورة متكاملة يتم إيصالها إلى ذهن المتلقي تلقائيا، وذلك باعتبار الصورة المتشكلة (مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب)[2]، فالصورة المركبة إذن هي (مجموعة الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة، فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف)[3]، وبهذا تكون الصورة المركبة هي أكثر شموليةً وعمقًا، وأشد اتساعًا في التعبير عن المعنى المراد توصيله، أو تصوير جانب متكامل من العمل الشعري.

1- ديوان مطرٌ ايقظتهُ الحروب: 35.

2- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 60.

3- الصورة الفنية في شعر ابي تمام: 182.

ويشترط أن لا تتنافر هذه الصور المفردة فيما بينها إنما يجب أن (ترتبط دائما بما قبلها وما بعدها من صور، برباط حيوي)[1]، لأن المعنى المنبعث عن الصورة المركبة ليس هو معنى الصورة الواحدة، بل نتيجة لكل المعاني النابعة من اتصال هذه الصور وعلاقاتها الواحدة بالأخرى[2]، ويتم بناء الصورة المركبة من خلال تراكم الصور التي تأتي لتقدم لنا صورًا بسيطة تفصيلية أشبه بالشرح والتفصيل[3]، من ذلك ما يقوله أبو رغيف:

فاغفر خطيئة هذا الطين يا وطني

وأنت أوّل يا مولاي من غفروا

ولتحتضنهم، أبوهم أنت، خيمتهم

من آمنوا بك، من حادوا، ومن كفروا

فالحربُ حُبلى بإحزانٍ مؤجّلة

فاجمع صغارَكَ وإسمعهم، ستنتصِرُ[4]

الحرب في نظر أبو رغيف مطرٌ مؤجل، فالواقع محلٌ والمطرُ سيقودنا حتما إلى السلام والمحبة والتآخي سيعقبها الخير والوئام وانهمار المطر، فدخان الحروب البربرية لن يشوه وجوهنا ووجوه أحبتنا فحسب ولن يلوث بلادنا الجميلة وحدائقنا وبساتيننا بل سيتحول إلى غمام وإلى أمطار تروي أراضينا المتعطشة

1- الادب وفنونه – دراسة ونقد – عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة احمد علي، ط2، 1958م: 100.

2- ينظر – الشعر والتجربة، أرشيبالاد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، د. ط، 1963م: 77.

3- ينظر – الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 69.

4- ديوان مطرٌ ايقظتهُ الحروب: 27.

للماء.. أراضينا التي داستها جنازير الدبابات، لقد تآزرت هذه الصور المفردة في ما بينها على وفق احداث متسلسلة يترسمها المتلقي في ذهنه، وقدمت الصورة المركبة المتمثلة في عرض صور الحرب والخراب والدمار الذي حلّ بوطننا ليصور من خلال هذه الصورة كيف ينظر الشاعر إلى تلك الحرب مؤملاً انتهاءها وفيها دعوى للتسامح ولمّ الشمل تحت جنح الوطن الجريح، فما أجمل أن يضمك الوطن تحت قوادمه النازفة كقوله:

دمـــاءٌ واقـبـيـةٌ وحـديـدٌ وجـرحٌ كـريـمٌ ومـوتٌ عنيدُ
وأرضٌ مـعـبـأةٌ بـالـعـذاب وحـــزنٌ واسـئـلـةٌ وبـريـدُ
وشـمـسٌ تـراءى عـلى كتفيكَ وفـجـرٌ لـهُ في عـيـونـك عـيـدُ[1]

إن هذه الصورة واضحة بظهور البداية والنهاية، وهي قائمة على تراكم الصور ففي البيت الأول يناجي الشاعر وطنه بالرغم من الأهوال والظروف والمأساة التي لحقت به وهو ما زال أجمل وطن بعينه، وفي الصورة الثانية يستمر الشاعر في مناجاة وطنه الجريح وارضه التي تحملت الخراب والدمار والرحيل والاحتلال وما خلفته تلك الحروب ثُمَّ يصف ذلك المنظر من خلال صورة أخرى فرغم تلك الحروب التي اجتاحت وطنه ستكون هناك شمسٌ تشرق بغدٍ جديد وأمل ينتظر وطنه الجريح وفجرٌ كالعيد، وتكتمل الصورة المركبة بصورة جميلة حين صور وطنه وهو محاط بهالة الحروب والمأساة والصورة المركبة الأخرى المتمثلة في قوله:

مررتُ على وطني.. لا يزالْ
تهدُهدُه وحشةُ الاحتلالْ
يلملمُ من صبرهِ ما تبقّى

1- المصدر نفسه: 87.

وينحتُ فجرًا جديدًا وأّفقا

يدثّرُ بالبرد احزانَهُ

ويغسلُ بالصمت شطآنهُ

ويكسر بين ذهول الشوارع، اوثانَهُ

فيبتدئُ الاحتفال[1]

فهذه الصورة الكلية شكلتها مجموعة من الصور الموسعة لخيال المتلقي لتصور حال الشاعر الذي يروي حال وطنه الجريح الذي ينزف المًا ودمًا لوحشية الاحتلال، وكيف كان وطنه يلملم جراحه من خلال صبره ورغم هذا الخراب والدمار إلّا أن الشاعر يتأمل فجرًا مشرقًا يغطي جراحه واحزانه بذلك البرد ويغسل أوجاعه بالصمت ويبدأ بالاحتفال وكذلك قوله في ديوانه الأول:

وأيقظتْ الصمتَ في المملكة

ودارت على أرضنا المعركة..

وحيدانِ

لكننا مؤمنانِ

ومن حولنا أمةٌ مشركَه

وخضنا الجراح

وعدنا

وأسماؤنا منهكة

1- ديوان مطرٌ ايقظتهُ الحروب: 47.

ومنتصرين..

وما أدركَ السرَّ أعداؤنا

فصعبٌ على الناس أن تدركَهْ[1]

في هـذا النص نجد أن الشاعر قد اتخـذ من الصمت مملكة له في زمن لا يستطيع أحد أن يبوح بأي شيء، واشار إلى المعارك والحروب التي خاضها وطنه الجريح ولكنه مؤمن بأن تلك الحروب سوف يهزم فيها الأعداء معلنين انتصارهم فكان يصعب على الأعـداء معرفة سرّ انتصارهم، والصورة التي تكتمل بها الصورة المركبة هي صورة جميلة جدًا عندما كان الشاعر مؤمنا بإعلان انتصار وطنه على اعدائه الذي كان يصعب عليهم معرفة سرَّ انتصارهم فكيف للناس أن يدركوه.

الصورة الكلية:

تمثل الصورة الكلية في القصيدة لدى الشاعر نوفل أبو رغيف والشعراء عمومًا، واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدم من الوعي الفني والـرؤيـوي، إِذ أصبح للصورة دور فعّال (في تحديد ماهية الشعر، حَتَّى غدت القصيدة تقرأ صورةً صورةً، وأصبحت عنصرًا رئيسيًا من عناصر شعرنا المعاصر)[2]، يتدخل هذا العنصر في أدق جزيئات النسيج الداخلي للقصيدة التي لم تعد تخضع للقيم الفنية القديمة المتشكلة من البيان والبديع والمجاز التقليدي حسب (بل أصبحت تحتوي على

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 31.

2- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دكتور عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت ط1، 1980م: 374.

اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة)[1]، تتداخل فيما بينها على نحو جمالي مدهش يرتفع بالصورة إلى أعلى مراحل كليتها.

وبذلك خرجت القصيدة من الحدود التقليدية المعروفة للصورة البلاغية، وبدأنا نستقبل في القصيدة الجديدة (حشدًا من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعي للزمن، كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي بل على وفق الحالة النفسية الخاصة)[2]، المتكونة من خصوصية التجربة ونوعها. فالصورة الكلية إذن هي التجربة الشعرية التي يجسد الشاعر من خلالها فكرة القصيدة العامة بما تحمل في داخلها من أفكار وعواطف لأن الشاعر في بعض الاحيان يحتاج إلى مجموعة من الصور القادرة – رغم عدم تآلفها – على نقل الإحساس الذي يمتلكه[3]، وكل ذلك يتجسد بقوله:

عمرٌ تقضى بأنفاسٍ تُنازعُهُ ... واحتلَّ صوتي فلا يرضى اقاطِعُهُ
شيءٌ له نفسُ وجه الموت، يصحبني ... وتختفي بين أعوامي دوافُعُهُ
كأن كّفيهِ سورٌ بينهُ عنُقي ... ووزعت حول أنفاسي أصابعُهُ
مرَّت بأمنيتي الجدباء أرجُلهُ ... والقت الحُزن أنهارًا، منابعُهُ
فأورقَ العمر صمتًا طعُمهُ قلقٌ وهل ... سيحصدُ إلا الصمتَ زراعُهُ[4]

يقدم لنا هذا النص صورة كلية إذ يبدأ الشاعر يشير إلى هاجس الكبت والحزن والقلق وهذا الهاجس تمثل في تكميم الأفواه واشار إلى الوضع العام

1– المصدر نفسه: 365.

2– النقد الادبي الحديث: 446.

3– ينظر – التجربة الخلاقة البرفسور س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، دار الحرية للطباعة، وزارة الإعلام، بغداد، د. ط، 1977م: 15.

4– ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

الذي كان يعيشه وطنه في تلك الفترة القاسية فنجد أن الشاعر كان ينطق بلسان العام ثُمَّ يتحدث عن عمره وهو ينازع ولا يستطيع البوح بشيء وشبه تكميم الأفواه بالموت، وكيف اختفت أعوامه وكان الصوت الذي يختلج في وجدان الشاعر من شدة حزنه واصفا لنا كيف كان يخنقه وهو عاجز عن البوح في ذلك الوقت، وألقى الشاعر حزنه في تلك الأنهار التي كانت تنبع لأنه لا يستطيع البوح بشيء ولا يوجد بين يديه شيء سوى الصمت وماذا سيحصد غير الصمت فنجد أن الشاعر قد لجأ إلى حشد عدد من الصور المفردة والمركبة لأنه كان يمزج بين أحاسيسه وبين أحاسيس من يعيشون معه في بلاده ليقدم لنا مشهدًا توصيفيًا لما اسماه بالهاجس القديم الذي اعتبره قديمًا متجددًا من خلال إعطاء انطباع للمتلقي باستمرارية هذا الهاجس القديم وما يعرفه في نفس الشاعر من أثر يومي وشعور عام في صور حسية تارة ومعنوية تارة أخرى، مليئة بالصور الجزئية والجانبية التي تعزز الصور الكلية، لقد استطاع الشاعر أن يستثمر إمكاناته المتحركة في الرسم والتشكيل المتزاوجين مع دلالة الواقع الحزين للشخصية العراقية عبر سنوات القهر المرير فتغلفه صورة تلك الغمامة التي توشحت كل موقف مكبل بالحزن تصريحًا ورمزًا، ويتجسد ذلك بقوله:

ليلٌ يؤمّلُ بالصباحِ نيامهُ ومسافرٌ أكَلَ العناءُ خيامَهُ
لا ظلَّ يسكنُه ولا شمسٌ ولا ماءٌ فيغسلُ تائبًا أوهامَهُ
ومتاهةٌ ملءُ الطريق، وصُبرهُ كهلٌ عنيدٌ يستردُّ حطامَهُ
فغمامةٌ قادت خطاه وحيثما تمشي بهِ الطرقاتُ فهي أمامَهُ
تنسابُ من عينِ الهمومِ دموعُها وكأنها قوسٌ اباحَ سهامَهُ[1]

فهذه الصورة الكلية شكلتها مجموعة من الصور الموسعة لخيال المتلقي حَيْثُ تتوسل إلى المعنى المراد بالتجسيد والتجسيم في رسم صورة الليل وظلامه

1- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 93.

وكيف يؤمل نيامه بإشراقة ذلك الصباح حاملاً معه أمال نفسه واحلام أمسه، أما في الشطر الثاني من البيت فيكمل تلك اللوحة التي ابتدأها ويبرز صورة ذلك الضيف المسافر وحال خيامه المهترئة التي أكلها العناء الذي جسده عن طريق التشبيه فوظفها الشاعر، إذ شبه ذلك العناء باكلةٍ رمز لها شيء من لوازمها وهي (الأكل) حَيْثُ نالت من تلك الخيام.

وفي البيت الثاني رسم الشاعر صورة أخرى عن حال ذلك المسافر فأمسى لا ظلٌ فيسكُنه، ولا شمسٌ ينال من دفئها شيئًا فتدفع عنه وحشة البرد، فالشاعر في ذلك ينتقل بخطوات زمانية بين وحشي الصيف والشتاء، ثُمَّ يوغل في وصف عنائه حين ينفي وجود مياه التوبة والطهارة التي يحتاجها حين تراوده وساوس وأوهام الزيغ.

ثُمَّ ينتقل بالحديث عن حال ذلك المسافر الذي أتعبه كثرة الترحال ومعاناة السفر وألم المعيشة والحرمان فلم يكتفِ الشاعر برسم تلك الصورة فقط، بل يبين لنا متاهات ذلك الطريق ومعاناة السفر فقد اتخذ من الصبر رفيقًا له يسترد منه قوته بعد أن أتعبه السفر ومعاناته وكذلك اشار الشاعر إلى هموم ذلك المسافر التي كانت ترافقه حيثما ذهب وشبه تلك الغمامة بالهموم والأحزان التي كانت رفيق دربه في تلك الطرقات فهي أمامه تمشي كظله، ثُمَّ ينتقل بعد ذلك إلى تصوير تلك الهموم التي كانت تنساب منه كالدموع، ومن خلال هذه الصورة وما تحمله من أجواء حزينة، والتي اتخذ منها وسيلة أو معبرًا يصل من خلاله إلى الغرض الرئيسي، نلتمس من خلالها قدرته الفنية التي لم تجعل من هذه المقدمة صورة متناثرة أو مقحمة على غرض القصيدة وإنما حاول أن يجعل منها صورًا متماسكة تتحد مع الصور الأخرى لتكوين الصورة الكلية.

بناء الصورة

هناك وسائل منوعة يتم بوساطتها تشكيل الصورة في الشعر من حَيْثُ الموضوع: بإن يتم تشيكل الصورة بواسطة المكونات النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية، أو يتم تشيكلها بواسطة أساليب الصوغ، وقد تتداخل تلك الأشكال مع بعضها بعضًا، لكنها في النهاية تسهم بفعالية بناء الصورة الشعرية في الشعر الحديث، ومن تلك الأشكال التى تعتمد على أساليب الصوغ ومنها: التشخيص والتجسيم، وتداخل معطيات الحواس، أو تعتمد على البعدين الزماني والمكاني، وهناك تشيكل من حَيْثُ المضمون أو الموضوع يتمثل في استمداد الشاعر في خلق تلك الصور المعبرة ونستنتج من هذا أن لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات، أي إنّ تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التى يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق جديدة واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد[1].

1- ينظر: تشكيلات الصورة في الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان، مجلة الرافد تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، www.arrafid.ae.arrafid

اللغة:

إن مايميز اللغة على المستوى الشعري استخدامتها الفنية التي تبتعد عن المعجمية أحيانًا، فهي تتحرك بحرية مطلقة لإحداث التنوع والتغير، معتمدة في هذا التميز على مايمتلكه المبدع بنحوٍ عام والشاعر على وجه الخصوص من مقدرة إبداعية تساعده في رصد مكامن شعرية القصيدة لغةً. بحَيْثُ تصبح لغته ذات تأثير موحٍ ودال، ليخاطب هذا التأثير ذوق المتلقي وعقله وهذا ما يسميه عدد من النقاد باللغة الشعرية التعبيرية، ويدل هذا المصطلح على (الاستعمال البارع في اللغة الادبية، وقد اختص مصطلح الشعرية التعبيرية بكتابات وآثار الكلاسيكين الجدد في أوروبا الذين أدعو أن لغة العصر لن تكون لغة الشعر فكل جنس أدبي يتطلب مستوىً معينًا من التعبير أو أسلوب التعبير أو لغة التعبير)[1]، هذه الدعوة جاءت من منطلق خصوصية الجنس الادبي، لذا رأى عدد من النقاد والمفكرين وجوب أن تتميز بالإيحاء والدلالة والتكثيف وأحيانا اللامباشرة، وهذا ما يفرقها عن اللغة العادية التي يستخدمها الناس في مخاطباتهم اليومية وعليه فاللغة الشعرية اقترن اسمها بالشعرية كون الشعر هو الذي (يخلق لغة جديدة تتمخض عن قيم ومعطيات وفعاليات وأنشطة ورؤى وأخلاقيات لسانية مبتكرة وحديثة ذات طابع خاص وشديد الفرادة، ويتوقف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوة النص وفعالية تشكيله، وانعتاق فضاءاته وحرية خياله، وفي حساسية التعبير عن مداه، وعن كونه، وعن فضائه الخاص)[2].

1- اصداء دراسات نقدية: 118.

2- عضوية الاداة الشعرية، الدكتور محمد صابر عبيد، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، تعنى بشؤون الثقافة والادب، ط1، 1428هـ / 2007م: 59.

لقد كانت لغة الشاعر طرية وهو في بدء تجربته الشعرية ثُمَّ نجد أنه قد جدد في شكل القصيدة العربية على الرغم من أنها مكتوبة بالشكل التقليدي فاستثمر الكناية والاستعارة خير استثمار ليكون مداعبًا بشغف ذهن المتلقي، ثُمَّ يقول في قصيدته (طفولة عراقية)، التي تجسدت شعرية هذا النمط من الأداء اللغوي فيها بتحويل ما هو مجرد (الألم) إلى صورة مرئية بعد أن استطاع إن يصد حركته مستعينا بالفعل المضارع ذي السلوك الإنساني الذي يحمل إضافة **إلى دلالته السياقية بعدًا نفسيًا**[1]**، وذلك بقوله:**

يكتظُ الموتُ على أبواب تفتحهم

يتقاسمهم صوت النياتُ التعبى من وجع الليل

تعفّرُ كف الآهِ براءتَهم

يتعاظمُ هذا الموت

وينسجُ وطنًا في الاحشاء

يتفاقم هذا اليأس

ويغتصب الاشلاء

والآهات

تفتش عن أمد أطول[2]

فالالفاظ التي أوردها من قبيل: (الموت، النايات، الليل، الآه، الوطن، اليأس، الأشلاء) كلها اشياء وان كانت

1- ينظر – الاقاصي والتجليات، بقلم الدكتور علي عز الدين الخطيب: 121.

2- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 71.

ذات صلة بالإنسان إلّا أنها ضمن البناء اللغوي للنص الشعري استطاعت ان تكتسب صفة السلوك الإنساني عندما اسندت إليها افعال وصفات إنسانية وهي بهذا التحول حققت حالتين الأولى: (التعبير عن شدة الألم)، يقوله: (يكتظ الموت، تُعفّرُ كف الآه، ينسج وطنا في الأحشاء، يغتصب الأشلاء) والأخرى هي رصد حركات الألم ونموه وانتشاره في جسد (النص – الذات)، بعد أن أفاد الشاعر من توظيف افعال ذات بناء صرفي حققت هذه الدلالة (يتقاسمها صوت النايات، يتعاظم هذا الموت، يتفاقم هذا اليأس)، ليظهر لنا في النهاية صوت (الآه) في مساحة بيضاء منفردًا كأنّهُ الرمق الاخير كما إنّ للموسيقى الداخلية التي شكلها التدوير على صيغتين من الافعال بشكل متناوب أثرًا واضحًا في هذا البناء الفني حَيْثُ استطاعت بثقلها أن تتواءمَ مع الأجواء الكئيبة في النص.

وفي قصيدة (هاجسٌ قديم)، تمارس اللغة الدور الإنساني نفسه بعد أن توظف بنية الجسد محولة ما هو نفسي لا مرئي وهو (الهاجس)، إلى صورة أخرى لها وجودها المادي المؤثر كاشفةً من خلال ذلك عن شعور إنساني مأزوم، بقوله:

عمرٌ تقضّى بأنفاسٍ تُنازعهُ واحتلَّ صوتي فلايرضى اقاطِعُهُ
شيءٌ له نفسُ وجه الموت، يصحبني وتختفي بين أعوامي دوافعُهُ
كأن كفيه سورٌ بينَهُ عُنقي ووزعت حول أنفاسي أصابعُهُ
مرَّت بإمنيتي الجدباء أرجُلهُ والقت الحُزنَ أنهارًا، منابعُهُ[1]

فعملية التحول في سلوك اللغة من خلال توظيف (الجسد) حول (الهاجس)، من حركة نفسية داخلية غير مرئية إلى حركة مرئية، وقد احتلت مساحة واضحة على مستوى النص، فالهاجس بدأ دون تحديد شيء ثُمَّ استطاعت

1– ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

لغة النص تحديد صورته (شيء – له – وجه – كف – دوافع – أصابع – أرجل)، ومِنْ ثَمَّ تحقيق حضوره وهذا الحضور المرئي للهاجس صورته اللغة معادلاً لحضوره على مستوى الذات الإنسانية وهو ما يكشف عن شعور الذات المأزوم.

وفي نص آخر عنوانه (على ساحل الغروب) في رثاء الطفل (صلاح)، يتأكد وعي الشاعر الجمالي في إرساء بنائه الفني، إذيقول:

والصبرُ يسبحُ بالدموعْ

وصداكَ يسألُ نفسهُ

من يوقدُ الضحكاتِ في وجهِ الطفولة؟

وانطفت فيك الشموع[1]

فالصبرُ والصدى والطفولة استطاعت في لغة نوفل ابو رغيف أن تكشف عن مشاعر إنسانية محترقة ومعذبة كما استطاعت بعض الألفاظ في لغة نوفل الشاعر أن تمارس السلوك الإنساني من خلال إسنادها إلى صفات إنسانية تحمل في بعضها الجدة والطرافة بشكل متفوق، محققًا بذلك طاقات تعبيرية تميز لغته الشعرية فضلاً عن أشكال الأنسنة الأخرى.

المشهد:

هو العنصر الأبرز بين من عناصر النص والأكثر أهمية. وفي المشهد يحدث شيء محدد يتمثل في الوحدة المحدده للفعل، إنه المكان الذي تروى فيه القصة. غاية المشهد هو (دفع القصة إلى الأمام)[2]، يكون المشهد طويلًا أو قصيرًا حسبما

1– المصدر نفسه: 74.

2– السيناريو، سد فيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ط، 1323هـ / 1989م: 137.

تريد. قد يكون مشهد حوار في ثلاث صفحات، أو قد يكون مشهدًا قصيرًا قصر اللقطة الواحدة، كأن تتدحرج سيارة من الطريق. المشهد هو ما تريده أن يكون. تغيرات المشهد ضرورية في تطور النص. المشهد هو حَيْثُ يقع، حَيْثُ تروي القصة بـ (صورمتحركة)[1]، يبنى المشهد حسب البداية والوسط والنهاية كما السيناريو. أو قد يعرض في جزء، في نسبة من كل. كأن تعرض نهاية المشهد فقط. كل مشهد يكشف في ألاقل عنصرًا واحدًا من معلومات القصة الضرورية للقارئ أوالمشاهد، ومن النادر جدًا أن يقدم أكثر من هذا، كما إنّ المعرفة التي يتلقاها المشاهد هي غاية المشهد أو هدفه.

هناك نوعان من المشاهد: وهي النوع الأول حَيْثُ يقع شيء ما (بصريًا)[2] كما مشهد الحركة.

والنوع الثاني هو مشهد الحوار بين شخصين أو أكثر. معظم المشاهد تجمع النوعين في مشهد الحوار هناك كالمعتاد حركة تجري، وفي مشهد الحركة هناك حوار كالمعتاد.

مشهد الحوار يقع في ثلاث صفحات أو أقل تقريبًا، وذلك بقوله:

مَّر الغَمامُ، وفي أحداقهِ مطرٌ

قالوا: سيبكي، وقُلنا سوف ينتظِرُ[3]

1- ينظر – المصدرنفسه: 139.

2- السيناريو: 139.

3- ديوان مطرٌ أيقظتة الحروب: 19.

وهنا مشهد شعري، اعتمد الشاعر فيه إمكانية اللغة في تكوينه ورسمه، فرسم الغمام وهو يحمل المطر في أحداقه فصار القارئ أمام شخص الغيم بعد أن صار كائنًا يحمل المطر في أحداقه، ويتجلى المشهد أيضًا بقوله:

وجيءَ بالنار والأسوار واحتشدوا

وكنتَ تدنو وكانَ الموت يبتعدُ[1]

مشهد شعري عالٍ بتصويره ثقيل بإحساسه، فقد رسمه الشاعر بإداته الشعرية.. ليجعل القارئ أمام مشهد صاخب، فقد جيء بالنار والحشود ويصورلنا هول ذلك الموقف، ثُمَّ المشهد الآخر للعراق وهو يدنو من الموت.. فيخافه الموت وينسحب ويهرب في تجسيد المقولة (اطلب الموت توهب لك الحياة) وهنا، يساعد المشهد القارئ على تكوين صورة لحركة وطبيعة الأحداث، كما يعطيه (إحساسًا بالمشاركة في الفعل إلى درجة أن يكون وقوعه معاصرًا، ولهذه الميزة أصبح المشهد يستخدم للحظات المشحونة والذروة النهائية للأفعال وتأزمها)[2]، ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:

الجهات محّملةٌ بالقلق

والمصابيح..

تزرعُ خوف الزوايا

بشيءٍ من الأمان

ونحن.. نكتشف الغربة

1- المصدر نفسه: 19.

2- بناء الرواية، سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، 1985م: 90.

.. وسائرون

بانتظار الفرح[1]

لوحة مشهدية فذّة، إذ نجده يتعمد وصف حيثياتها، فيصف الجهات وهي محملة بالقلق، وكيف تزرع المصابيح شيئًا من الأمان يبدّدَ الخوف في الزوايا.. ليتشكل أمام القارئ مشهد وكأنه لوحة تشكيلية استخدم فيها الشاعر أدواته اللغوية في رسم الصورة التي اعتمدت الانزياح والمفارقة، بقوله:

وشمسٌ محّملةٌ بالصلاة

على كل مئذنةٍ واصطباحُ[2]

نجد في ثنايا هذا البيت حالة نفسية معينة كان يعيشها الشاعر، فالقصيدة عبارة عن مشهد متكامل لعدة مشاهد جزئية جمعها العنوان بصورة صريحة ومباشرة.

الخيال:

كان الخيال المصدر الرئيسَ للصورة الشعرية لدى الشعراء الرومانتكين وهو ما يبقي أثرهم حيًا في الاتجاهات الأدبية التي تلتهم[3]، أما النقد الحديث فقد جعل من الخيال أساسًا لكل صورة أدبية وترك الشاعر مع الحرية في التعبير كيفما يشاء[4]، وتبرز فاعلية الخيال في تشكيل الصورة عندما يقوم بعمليتين في آن واحد، عملية هدم وبناء، هدم العلاقات الواقعية وإقامة علاقات بديلة، هدفها

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 9.

2- المصدر نفسه: 65.

3- ينظر – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 45.

4- ينظر – النقد الأدبي الحديث: 411.

دفع المتلقي إلي إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية تستمد قيمتها من قدرتها على تعميق الوعي وإثراء الحساسية[1]، وانطلاقًا من ذلك فإن الصورة هي خلق جديد للغة، كما إنّ الخيال الشعري - بالمقابل - هو النبع الرئيس لصياغة اللغة وتجديدها، فالشاعر بخياله قادر على أن يخلق صورًا شعريةً خصبةً تثير إحساساتنا بنحو نادرًا، لأن الصورة (هي كل تعبير شعري ينقل إحساس الشاعر إلى المتلقي فيثير انفعالة ويحرك مخيلته ويؤثر في فكرة ووجدانه بحَيْثُ يجبره على الاستجابة العاطفية أو النفسية المطلوبة)[2]، لأن الأديب حسب رأي موراي (يخلع على الموضوعات والأشخاص في محيطه الصفات والهواجس والخصائص والأحاسيس التي تعتلج في ذاته والتي تساوره إلى خارج ذاته)[3]، ليعكس صورة حسب هواه لهذا المشهد الذي يوجب الإشارة إلي كونه داخلي بالنسبة للشاعر أكثر مما هو خارجي لارتباطه الوثيق بشخصية الشاعر من الناحية النفسية والاجتماعية وطبيعة المتلقي، فالتخيل الشعري (عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفًا والعلمية تبدأ بالصور المتخلية التي تنطوي عليها القصيدة وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة)[4]، أصبح الخيال مصدرًا مهمًا للصورة الشعرية، وكان نوفل ابو رغيف واحد من أبرز الذين استقوا صورهم من منبع مخيلتهم الخصبة، من ذلك يطل علينا في نصٍ آخر بقوله:

1- ينظر - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 18.

2- مفهوم الصورة الشعرية، الاخضر، عكيوش، مجلة الادب، ع2.

3- استراتيجات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، بسام فطوس، دار الكندي، إربد، 1918م: 2.

4- اقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م، 2.

مـاءٌ ونـخـلٌ شـاهـقٌ وظـلالُ ومـديـنـةٌ أقـمـارهُـا تَـنـثـالُ
وتـغـيـبُ أنـتَ فينحني نخلي وتحترقُ الظِلالُ، وضفّتاكَ، هِلالُ
فـيـبـدل الـعـمـر المـدلـل حافيا وسـنـيـنـه كـثـيـابـه أسـمـال

هذه الصورة تعبر عن حالة الحزن والأسى والانفراد والانعزال والشاعر فيها يلجأ إلى الطبيعة لتفصح عن انعكاسات النفس الأبية، ثُمَّ يكشف لنا هذا الحوار المتخيل عن حالة الضياع التي يعيشها الشاعر بعد رحيل والده قبل إكمال الخامسة عشرة من عمره ملتجأ إلى البحر الذي اتخذه رفيقًا له يشكوله همومه وإحزانه ويخبيء خوفه من المستقبل القادم حَتَّى شبه الفجر بذلك الطفل الذي يحلم أن يكون فجره مليئًا بالأمل ومفعمًا بالحياة، ثُمَّ يشير الشاعر في البيت الثاني إلي لوحة فنية متكاملة رسمها الشاعر بمخيلته الواسعة وخيالة الخصب حين شبه غياب والده بانحناء النخلة الشامخة وهذا تشبيه بليغ ومؤثر فكان الشاعر يعاني كثيرًا من غياب والده الذي ترك له جرحًا في نفسه، ثُمَّ نجد أن الشاعر لم يكتف بما قاله عن والده وما زال ذلك الجرح يتجدد كلما ذكر اسمه وإن العمر الذي عاشه تحث أجنحة والده سيبدل لأن والده ترك له مسؤولية يحملها عنه.

فالخيال يعطي الحرية الكاملة للشاعر كي يرسم العالم الذي يرغب فيه، ليعكس به دواخله، وينقل به العالم الذي يمثله.

ويستمر بقوله:

لـيـلٌ واسـكـنُ وحشتي لاصحب لا أقـمـار، عـنـدي
الـكـلُّ صـادوا فـجـرهـم وأنـا شِـبـاك الـلـيـل صـيـدي
ولأنـكِ ألـقُ المـواسـم كـلـهـا، حّـلي، وشـدّي[1]

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 111.

الصورة تعبر عن الانفراد والوحشه والانعزال والنص يصور لنا إحساسًا ذاتيًا بالوحدة والخوف والشكوى والكآبه وحالة الضياع التي كان يعيشها الشاعر في تلك الفترة القاسية بعد رحيل والده وكيف هو حاله، إذ لااصحاب له يعول عليهم، ويصور لنا المأساة التي عاشها وكيف اتخذ الليل رفيقًا له، فقد تمكن الشاعر بهذا المشهد المتخيل المصحوب باللغة الدالة من نقلنا إلي عالمه الداخلي، فهو يدور مع ذاته ناقلاً في هذه الأبيات الشعرية عالمًا مستحيلاً ارتسمه في مخيلته وعكسه على لغة القصيدة، فهو يستأنف بقوله:

ظـلّي وأسئلتي.. وردّي وحقيقتانِ.. معي وضـدّي
يـامـن تُـعـلّـمـنـي ابـوحُ وكـل أسراري تحـدّي
يـاكـالخـريـفِ يـمـرُّبي فـتـطـيـحُ أوراقـي ووردي
يـاخـوفَ أحـلامـي وطـعـم عـشـيرتي وأبي وجـدي[1]

لو أمعنا النظر في النص سنجد أن للحب نصيبًا كبيرًا في تشكيل الصورة الذاتية لدى الشاعر، ويصور لنا انفعالاته واحاسيسه والشاعر قد يبدو أنُه لايستطيع مواجهة واقعهِ، ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع الاستسلام له، لقد كانت الحبيبة الدواء الذي استلهم منه العزيمة لشفائه، للتخلص من هموم الحياة وظروفها ثُمَّ يقول الشاعران حبيبته كانت تعلمه ان يبوح بأسراره وكيف كانت أسراره تحديًا، ثُمَّ يصورلنا بخياله الواسع كيف كان يمر به الخريف وكيف تطيح اوراقه ولم يكتف برصد هذه الصورة فقط، إذ نجد أن الشاعر كان يخشي أن يضيع حبيبته حَتَّى في احلامه وهي كل شيء بالنسبه له فهي عشيرته وأبوه وجده.

1- المصدر نفسه 109.

الموسيقى الشعرية:

ارتبط الشعر مُنْذُ القدم بالموسيقى فكانت صياغته في كلام (ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه)[1]، فالموسيقى هي التي تكسب الكلام ظلاًلا خاصة لا تتهيأ للكلام المنثور، لقول مصطفى جمال الدين إن الشعر كالنثر (إلّا أن الفرق بينهما إن الشعر نظم على أساس الإيقاع في الموسيقى)[2]، فالشعر في حقيقته الجوهرية ليس (إلّا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب)[3].

إذ أن هذا الارتباط بين الشعر والموسيقى يعود إلى الغاية الجوهرية التأثيرية للشعر في العواطف والنفوس، فليس هناك جدل في أن أقوى عناصر الإيحاء والتأثير فيه هو اللحن والإيقاع[4].

إن النقاد العرب ومنهم ابن (طباطبا العلوي)، قد أدركوا أهمية الموسيقى في البناء الشعري إلى جانب المستوى التركيبي والمستوى الدلالي للألفاظ، لذلك كان لزاما على الشاعر أن يتأنى ساعة نظمه لقصيدته، وان يمعن النظر فيها على وفق مراحلها البنائية بغية خلق عمل فني يشد إليه آذان المتلقين وأذهانهم[5]، وتأسيسا على أهمية الموسيقى في الشعر التي توصف بأنها عنصر من عناصر الإيحاء، فالدراسات المعاصرة ميزت بين موسيقى خارجية وموسيقى

1- النقد الادبي الحديث، 461.

2- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ط2، 1970م، 14.

3- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط4، 1872م، 17.

4- ينظر – فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط3، 1971، 28.

5- ينظر – عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م، 15.

داخلية الأولى يحكمها العروض وتتمثل بالوزن والقافية، والثانية تحكمها قيم صوتية[1]، تمثل (قيمًا تتوافر في النص الشعري من قواف داخلية وضروب وبديع وحروف مد أو حلق أو همس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر أو نفسيته)[2]، ومن الاثنين معا تنشأ البنية الموسيقية المتكاملة في النص الشعري، لتشكل عنصرًا مهمًا وبارزًا، وهذا ما سنعتمده في دراستنا لموسيقى الشاعر نوفل أبو رغيف.

الوزن:

الوزن هو (الصورة الخاصة بالإيقاع)[3]، ولعل ابن رشيق القيرواني لم يبالغ حين قال أن الوزن (أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية)[4]، فقيمة الوزن إذ تبرز من خلال حرص الشعراء على اختيار ألفاظ تتجاذب العناق فيما بينهن ليشكلن إيقاعًا متميزًا، والحالة التي يروم بثها، وهذا يعني (أن موسيقى الشعر ليست شيئًا خارجًا عن الشعر)[5]، بل هي ما تحتويه من أوزان داخلة في حده ومؤثرة في معانيه، وترجمة عن أحاسيس ناظمه، وقد أكد بعض النقاد قديما وحديثا على ضرورة موافقة الوزن للغرض الشعري الذي يخوض غماره

1- ينظر – البناء الفني عند شعراء ثقيف في العصر الأموي، سارة عدنان ثرثار القيسي، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2011م، 72.

2- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، من بحوث مهرجان المربد الشعري، بغداد، 1989م، 3.

3- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1961م، 18.

4- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج1، 134.

5- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، د. عز الدين منصور، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، 1985م، 18.

الشاعر[1]، ولعاطفته وانفعاله، إلاّ أن ما أشار إليه هولاء النقاد لا ينطبق على الشعر إجمالا، لأن الشعراء نوعوا في أغراضهم الشعرية، كما نوعوا في أوزانهم ولم يصلوا إلى نتيجة حاسمة[2].

لذا يعد الوزن تقاطع المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق زمني معين، ومن مقاييس الجمال في الوزن أن يكون مناسبًا لموضوع النص[3]. والموسيقى التي يعطيها الوزن للبيت الشعري تلعب دورا إيقاعيا في نفس المستمعين، فجاء في العقد الفريد أن (النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان... فلما ظهر عشقته النفس، وحنت إليه الروح)[4].

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول بإن الشاعر أبو رغيف قد اهتم بالأوزان ونظم قصائده ومقطوعاته على عدد من البحور وأشهرها وأكثر قوة وحضورًا، وكانت أغلبها نظمت على البحور القوية ذات التفعيلات الطويلة التي وهي إن دلت على شيء إنما تدل على صلابة القصيدة وقوتها، فقد استخدم الشاعر أكثر من ثمانية بحور من بحور الشعر العربي في وحدات تتفاوت قصرًا وطولا تبعا لنفسه الشعري الذي يختلف من بحر لآخر، ويلاحظ أن ابو رغيف لم ينظم في

1- ينظر – منهاج البلغاء، 318، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، ج2، 368.

2- ينظر – موسيقى الشعر، 177 – 178، واتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد، دار المسيرة، بيروت، 1985م، 218.

3- ينظر – موسيقى الشعر عند ابولو، د. سيد البحراوي، ط2، دار المعارف، مصر، 1991م، ص14، ومفتاح العلوم في الصرف والنحو والبلاغة والعروض والقوافي، آب يعقوب يوسف بن أبي بكر علي السكاكي (ت 626هـ)، ط1، دار الكتب العلمية، (بيروت – لبنان)، 1403هـ / 1983م، 569.

4- العقد الفريد، احمد بن عبد ربه الأندلسي (ت 328هـ) احمد أمين إبراهيم الابياري، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ج3، 177.

بحور (المنسرح والمجتث والمديد والهزج والمقتضب والمضارع) وهذا ديدن كبار شعراء العربية، ونظرة فاحصة في شعر (أبو) رغيف تظهر قصائده وقد حفلت بالأوزان الطويلة والمهيبة، وإذا دققنا أكثر سوف نجد أن القصائد ذات المنحى العمودي والتفعيلة اعتمدت في الأغلب على الأوزان الطويلة، وسأدرس فيما يأتي ابرز السمات العامة لأوزان الشاعر.

البحر الكامل:

هو بحر موحد التفعيلة (متفاعلن) ثلاث تفعيلات في كل شطر، تتوالى لتكون بمجموعها ثلاثين مقطعًا، وسمي الكامل كاملاً لتكامل حركاته، وهو من أكثر البحور حركات، مما يتيح للشاعر مساحة إيقاعية واسعة أكثر من غيره[1]. والكامل (بحر ذو جزالة وحسن اطراد)[2]، وورد الكامل تاما ومجزوءًا في شعر العرب، وجاء كذلك في شعر نوفل أبو رغيف، والكامل من البحور كثيرة الاستخدام في الشعر العربي، إذ جعله الدكتور إبراهيم أنيس مع البسيط في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع[3]، فمجال الشاعر في بحر الكامل كان واسعًا إذ يتمتع بمرونة الاستخدام مع بروز واضح للتنغيم في تفعيلاته.

كقول الشاعر في رثاء أبيه وهي من قصائده المبكرة ولعلها أولى تلك القصائد في رحلته الشعرية الحافلة:

1- ينظر – فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط13، 1971م، 69.

2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 269.

3- ينظر – موسيقى الشعر، 191.

ذا صوتُ أهلِكَ يا حكايةَ موطنٍ غطّت نظارة مقلتيهِ رمالُ
ما زالَ صوتًا من بقايا جذوةٍ وهمو بقايا موطنٍ ما زالوا
قد مات في شَفتَّي بوحٌ يانعٌ وتكسرّت فوق النصالِ نصالُ[1]

ويقول أيضًا في قصيدة أخرى:

فالعيدُ شيخٌ أوثقوهُ وكلّما عن ظلّهِ فتشتُ، قيلَ: مؤجّلُ
منعوهُ أن يأتي إلى شبّاكنا لكنهُ سيجيءُ وهو مكّبلُ[2]

سبق وذكرنا أن الشاعر قد استخدم البحر الكامل تامًا ومجزوءًا، ونادرا ما يأتي الكامل صحيح الأجزاء، لان إيقاعه يأتي رتيبًا، لا يبعث على شدة انتباه المتلقي إلى موسيقاه، إنما يعمد الشعراء إلى إدخال زحافات داخل البيت من شانها قتل هذه الرتابة الإيقاعية، وتحفيز المتلقي على المطاولة في قراءة النص الإبداعي[3]، ومما يلاحظ على نصوص الشاعر أبو رغيف استخدامه البحر الكامل مجزوءًا بنحوٍ جمالي أخاذ، إذ يقول:

يا كالخريف يمرَّ بي فتطيحُ أوراقي ووردي
يا خوفَ أحلامي وطعمَ عشيرتي وأبي وجدّي
عيناكِ معجزتانِ لكنّي نبيهما لوحدي[4]

ومن المعلوم أن الكامل بحر ذو إيقاع قوي، يصلح للمدح والفخر، إلّا أن الشاعر (أبو) رغيف تفنن في استخدامه من كامل مضمر إلى مقطوع إلى مجزوء، على وفق التجربة الشعرية، لأن الإيقاع مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة

1- ديوانضيوف في ذاكرة الجفاف: 40.
2- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 50.
3- ينظر – البناء الفني عند شعراء ثقيف في العصر الأموي، 80.
4- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 109.

في بث الحالة النفسية من حَيْثُ التناظر معها، واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية، تفيض بالتوتر، والانبساط، والانقباض[1].

البحر المتقارب:

من البحور المفردة التي يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة (فعولن) أربع مرات في كل شطر، ونجد إن كبار الشعراء كانوا يتحاشونه ولا يكثرون منه كي لا يقعوا في إحراجاته وصعوبته إلّا من كان قادرا على ترويضه كالأعشى والخنساء والمتنبي[2]، كما قل شيوعه في الشعر العربي[3]، لكن ما هو ظاهرٌ هو أن الشاعر أبو رغيف أولاه اهتمامه المضاعف فقد جاء في المرتبة الأولى مع الكامل من حَيْثُ وروده في شعره، وهنا يقول الشاعر:

وأيقظتْ الصمتَ في المملكه

ودارت على أرضنا المعركه..

وحيدانِ

لكننا مؤمنانِ

ومن حولنا أمةٌ مشركه[4]

1- ينظر – شعرية الوزن والاختبار المشروط، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة أفاق عربية، 11 – 12 / 4، 1986م، 68.

2- ينظر – المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، 334 – 349.

3- ينظر – موسيقى الشعر، 191.

4- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 3.

ويقول:

ومـن ألـفِ لـيـلٍ مـن الـلاكـلام وحيدًا، يـزاولُ نفسَ الحـروفْ
تــزوّج مـن غُـربـة في الطريق فأنجب حُـلـمًا علتهُ الـسـيـوفْ[1]

ويقول أيضًا:

وتسألني: هل بلغتَ الغرام، ولـكـنـنـي في هـــواكَ عـمـيـدُ
وكـيـف يـفـرُّ الـغـمام البخيل فـأصـفـع أطــرافــهُ فـيـجـودُ
سنمضي وتـسـألـني يـا عـراقُ لمـاذا عشقتَ؟ وسـوف أزيـدُ[2]

فالشاعر يقصد مساحة (المتقارب) بعناية وإصرار تستلزمها عاطفته الهادرة تجاه ما يحب.

البحر الوافر:

أول أبحر الدائرة العروضية الثانية وتفعيلاته الستة هي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ويمتاز بسرعة النغمات وتلاصقها مما يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعا[3]، ويحتل المرتبة الرابعة للشعر العربي في نسبة الشيوع[4]، أما في شعر نوفل أبو رغيف فهو في المرتبة الثالثة، يقول (أبو) رغيف:

1- المصدر نفسه: 81.

2- ديوان مطر أيقظته الحروب: 88.

3- ينظر – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، 245.

4- ينظر – موسيقى الشعر، 187.

لـهُ عشقٌ تضيقُ به الصحارى وتحـــترقُ الجـهـاتُ إذا تجـلّى
ومـــرَّ عـلى خـطـيـئات عـذارى وأغـرتـهُ الـذنـوبُ وقـال: كلا
ومـرّ عـلى الحـروب كـأيَّ طفلٍ وكـم هي لاعبتهُ.. وكـم تسلّى[1]

ويقول أيضًا في البحر نفسه:

أنـا هـذا العراق.. أنـا اليتامى أنـا النزفُ الطويل اللايوارى
أنـا حـــربٌ وأعـيـــادي بـلادٌ مـؤجّـلـةٌ وأحـلامـي أســـارى[2]

البحر البسيط:

هو بحر مزدوج التفعيلة، يتكون من تكرير (مستفعلن فاعلن) مرتين في الصدر ومرتين في العجز، ويشترك مع الطويل من حَيْثُ المساحة الإيقاعية الواسعة بالجزالة والفخامة[3]، (والبسيط اخو الطويل في الجلال والروعة إلاّ أنه اعدل مزاجا منه)[4]، وسمي البسيط لَأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية كما إنّ الحركات في عروضه وضربه قد انبسطت، ورقة البسيط من النوع الباكي فهي تظهر في باب الرثاء لأنه أكثر ملاءمة لأسباب درجات الحزن والانفعالات، لذلك قد أكثر الشعراء من النظم فيه[5]، تحت هذا اللون.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 82 – 83.

2- ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 56.

3- ينظر – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، 362.

4- نفسه، ج1، 414.

5- ينظر – المصدر نفسه، ج1، 429 و434، والرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، د. بشرى الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، 1977م، 242.

يحتل البسيط المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في شعر العرب[1]، ويحتل المرتبة الرابعة في شعر ابو رغيف، فهو يعرف أهمية هذا البحر من الناحية الموسيقية وما يتيحه لعاطفته من ساحة إيحائية مؤاتية، يقول:

وجيء بالنار والأسوار واحتشدوا وكنتَ تدنو وكان الموتُ يبتعدُ
فلا تهُن يا عراق الله، أنت لها وأنت خلفَ لياليكَ الطوالِ غدُ
يا بيتَ من أهلهم هانوا لهيبته يا غير تربك، أهل البيت ما قصدواُ[2]

ويقول في نصه الموسوم (هاجس قديم):

شيءٌ له نفسُ وجهِ الموتِ يصحبُني وتختفي بين أعوامي دوافُعُه
كأنّ كفيهِ سورٌ بينه عنقي ووزعت حول أنفاسي أصابعُهُ[3]

لما كانت الموضوعات الشعرية لنوفل أبو رغيف تتسم بطابع الجدة كالمديح والرثاء والاستنجاد والشكوى كان من الطبيعي أن يستخدم بحورًا كثيرة المقاطع كالبسيط والكامل والطويل بسبب ملاءمتها للمواقف الجليلة وقدرتها على استيعاب الأفكار الكثيرة والعواطف المتنامية، إذ يستطيع الشاعر أن يتصرف بحرية معتمدا على موسيقى هادئة[4] وذكاء مميز في بناء الإيقاع.

1- ينظر – موسيقى الشعر، 191.

2- المصدر نفسه: 115.

3- ضيوف في ذاكرة الجفاف: 25.

4- ينظر – في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ط3، 353.

بحر الرمل:

وزنه في دائرته (فاعلاتن، فاعلاعتن، فاعلاتن)، في كل شطر، وجاء هذا البحر في المرتبة الخامسة بين البحور التي تناولها الشاعر وقد تميزت فيه قصيدته من (الأَم)، ومما ورد فيها:

عـمُـرُهـا خـيـمـةُ أهـلٍ رُحّـلٍ صـبُـرُهـا سـيـفٌ يحـنّـي عاصفه
لاذت الأيـــام في أفـيـائـهـا واسـتـراحـت، فـظـلالٌ وارفـه
أغـنـيـاتُ الـصـيـف تسبيحاتها هـمُسها دفءُ الليالي الراجفه[1]

ويقول في قصيدته عن فلسطين مخاطبًا القدس:

الـعـنـيـهـم كـلّـما فـزَّ الحـجـارُ أو غفا الـوردُ وداسـوه وساروا
واهجريهم واقتفي أطفالك، هم أنـبـيـاءٌ، ودعـــاءٌ، ووقـــارُ[2]

البحر الطويل:

بحر مزدوج التفعيلة يتكون من ثماني تفعيلات، وهي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (أربع في كل شطر)، (فهو البحر المعتدل حقا ونغمُهُ من اللطف بحَيْثُ يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به)[3]. وقيل في سبب تسميته بالطويل: (أطول أبيات الشعر، فليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره)[4]، وقد اهتم به الشعراء ولاَ سِيَّما القدماء، وذلك لسعة

1- المصدر نفسه: 67 – 66.

2- ديوانمطرٌ أيقظته الحروب: 101.

3- الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، 1969م. 106.

4- الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق: حميد حسين الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982، 22.

مساحته الإيقاعية، إلّا أنه جاء مع بحر الرمل عند نوفل أبور غيف في مرتبة واحـدة، وبحر الطويل هو الأفخم والاصعب وهـو يناسب أكثر الحـالات والمعاني، لذا كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية كالمدح والرثاء والفخر[1] والوصف.

يقول الشاعر:

وقالوا: سيعيى ينتقي من جيادِهِ.. بلى، انتقيها، والأصيلاتُ تُنتقى
وأمنعها أن ترتوي.. وأذودُهـا وتقبلُ أن تظما، ولا تَقبلُ البقا
وكيفَ ستبقى؟ من سَيغسلُ رحلتي ويؤنسُ قلبًا ساءَه العشقُ، مُرهقا[2]

وحينَ يُعارض الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدته الطويلة عن بغداد، يقول (أبو) رغيف في قصيدة هذا السياق على البحر الطويل:

سلامٌ على بغداد، نحن ضفافها ونحنُ أمانيها ونحنُ شغافُها
سلامٌ عليها نحنُ أغلى جراحها تطوفُ بنا كبرًا، فيسمو طوافُها[3]

البحر المتدارك:

(سمي المتدارك بهذا الاسم؛ لأن الاخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمي أيضًا بالمتدارك لأنه تدارك بحر المتقارب إي التحق به)[4]، وزن البحر المتدارك بحسب الدائرة العروضية: أربع تفعيلات (فاعلن) في كل

1- ينظر – منهاج البلغاء، 238، ومفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، 391.

2- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 29.

3- ديوانمطرٌ أيقظته الحروب: 73.

4- موسوعة العروض والقافية، إعداد: الأستاذ سعد بن عبد الله الواصل، (بحر المتدارك)، نسخة إلكترونية.

شطر، واحتل المرتبة المتأخرة مع بحر الخفيف في شعر أبو رغيف قياسيًا إلى البحور الأخرى فقد نظم على إيقاعها نصوصًا مهمة ويقول الشاعر:

حاملًا مقلتيكَ

وطعمَ يديكَ

وصمتَ نبيْ

وما بينَ صمتي وبيني

بلادٌ خرافيةٌ تختبي[1]

البحر الخفيف:

هو بحر مزدوج التفعيلة (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) في كل شطر، وقد احتل هذا البحر المرتبة نفسها مع ما قبله عند الشاعر نوفل أبو رغيف ومن امثلة ذلك ما يرد بقوله في (حوارية الشعر والطين):

أين أمضي؟

وهل يكونُ الرحيلُ؟

لو أراضيك لحظةً تستقيلُ

واقفًا.. بين مستحيل القوافي

لا بلادٌ تلمّني

لا بديلُ

كيف أمشي؟

1- المصدر نفسه: 95.

وكل خطوي أماني

والمسافات كلها مستحيلُ[1]

فمن الملاحظ هنا قدرة الشاعر (أبو) رغيف على التنويع في إسباغ قصائده على أقسى قوالب الشعر العربي، وأنّه لم يقف عند قالبٍ معين، ولكنه واكب بين قوة دفق عاطفته وبين المتاح والمستصب من أوزان الشعر، فهو يواكب بين التزام القصيدة العمودية القديمة، وبين انفتاح القصيدة الحديثة وانطلاقها، ويرسم قصيدة العمود بلغة التفعيلة في بناء أساسه الفرادة والتميز.

القافية:

القافية من العناصر المهمة في البناء الشعري، ((فالقافية مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة))[2]، لذا (فان تكرارها هذا يكون جزءًا مهما من الموسيقى الشعرية)[3]. ويشترك في هذه التركيبة الموسيقية حرف الروي ((ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات... بحَيْثُ لا يكون الشعر مقفى، إلّا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات))[4].

والقافية بهذا، تشارك الوزن في الأثر الموسيقي الفاعل، وتكون شريكة له في الاختصاص بالشعر[5]، ومهما يكن من أمر القافية، فإنها ذات علاقة

1- ديوان مطرٌ أيقظته الحروب: 79.

2- علم القافية، د. صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، 1963، 7.

3- موسيقى الشعر، 273.

4- المصدرنفسه، 274.

5- ينظر – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج1، 151.

موسيقية كبرى بموسيقى النص الشعري[1]، ومن هذا المنطلق فان وجود (القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي)[2]، وأهمية القافية ليست بجديدة في الشعر العربي فقد نبه لها الجاحظ بقوله: ((حظ جودة القافية وان كانت كلمة واحدة، ارفع من حظ سائر البيت))[3].
والقافية نوعان: المطلقة، والمقيدة[4].

١ – القافية المقيدة:

هي التي يكون رويها ساكنا[5]، فهي تناسب الأسلوب العربي في الوقوف على الساكن[6]، والقائمة على مساحة إيقاعية ضيقة لا تقدم نغما وافرا، فضلا عن عدم إتاحتها للشاعر نفسه الراحة عند الإلقاء، وبسبب هذا تضألت نسبتها في الشعر العربي وتكاد لا تتجاوز [7]٪10، ولكنها ارتفعت عند الشاعر نوفل (أبو) رغيف بنسبة متفوقة لتمثل ما يقرب من ٪30 من قصائده المعتمدة في الأساس على القافية المطلقة، فهو قد نظم 40 قصيدة من ضمنها مقطوعة، و11 قصيدة مقيدة، في دواوينه الثلاث التي شكلت مادة هذه الدراسة:

أ. **المردفة**: وهي أن يكون حرف الألف أو الياء أو الواو ساكنا قبل رويها[8]، كما في قول الشاعر:

1– ينظر – عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح، 77.
2– فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي: 215.
3– البيان والتبيين: ج2، ص112.
4– القوافي، سعيد بن مسعدة الاخفش: 9.
5– موسيقى الشعر، 260.
6– ينظر – القوافي، 141.
7– ينظر – موسيقى الشعر، 260.
8– ينظر – القوافي، للاخفش، 21 – 22.

هناكْ

بينما كل شيءٍ ملاكْ

وجهك الآن يفتح قدسًا من الدمع.. أخرى

نبضها أنتَ

وقبتهّا مقلتاكْ[1]

ب . **المؤسسة**: وهي ألف ملتَزمَة تقع في لفظة واحدة مع الروي يفصلها الحرف الدخيل الذي يلتزم بحركته[2]. ومنها قول الشاعر:

كلما أغرى الندى عطشتها أعرضت ظميا وقالت حالفه

ساحلاً مدّت ذراعيها وقد مدّتِ الأيدي إليها قاطفه[3]

ج . **المجردة: وهي الخالية من الردف والوصل والتأسيس[4] كقول الشاعر:**

وسارت بنا طرقٌ مظلَمة

مشينا بكل مطبّاتها

نُعلّقُ من صبرنا أوسمَه[5]

والملاحظ أن (أبو) رغيف لم يمل إلى القافية المقيدة قياسا بنظيرتها المطلقة، لأن النظم عليها يقيد من أنفاس الشاعر ولم يعطه الحرية في بث ما في داخله من أهاتٍ ولوعة.

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 117.

2- ينظر – فن التقطيع الشعري: 246.

3- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 67...

4- ينظر – البناء الفني عند شعراء ثقيف، 91.

5- المصدر نفسه: 31.

٢ – القافية المطلقة:

وهي ما كان الروي فيها متحركا[1]، ويرى الدكتور إبراهيم أنيس إن نسبة شيوع هذه القافية في الشعر العربي تصل إلى ٪90 تقريبا[2]، فمن خلال استعراض الشعر لدى شاعرنا الدكتور أبو رغيف وجدنا ميله إلى القوافي المطلقة، ولعل سبب تفضيل أبو رغيف لهذه القافية يعود لما تمتاز به من وضوح في السمع وموسيقية عالية ومرونة في النطق[3].

وجاءت القافية المطلقة بحركاتها المتعددة: (الضم والفتح والكسر) وبنسب متفاوتة، فالضمة حركة تشير إلى الهيبة والأبهة والفخامة، والكسرة تشير إلى الرقة واللين[4]. وقد اتخذت القوافي المطلقة لدى الشاعر أنماطا أربعة، هي:

أ. **المجردة**: وهي تكون خالية من الردف والتأسيس، كقول الشاعر:

نضجَ انتظارُ البوح في شفتي وضجّ الصبح واحترق المساء الأطولُ
فأتيتُ أحملُ كربلاء، حمامها دمعٌ، ودمعتُها قبابٌ تهدلُ[5]

ب. **المؤسسة**: أن تأتي القافية بعد ألف يفصلها عن الروي حرف متحرك يسمى الدخيل، ومنها قول الشاعر:

لكَمْ أنكرت بغدادُ أو جاعَ ليلها وكم كان في حزن العيون اعترافُها
ولم تكُ تَغفو فالمساءاتُ وحشةٌ وبردٌ، فتبقى والجراحُ لحافُها[6]

1– ينظر – معجم مصطلحات العروض والقوافي، 198.

2– ينظر – موسيقى الشعر، 257.

3– ينظر – المصدر نفسه، 281.

4– ينظر – المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، 69.

5– ديوان ملامح المدن المؤجلة: 49.

6– ديوان مطرٌ أيقظته الحروب: 74.

ج . **المردفة**: وهي القافية التي تأتي بعد حرف مد أو لين، ومنها قول الشاعر:

نحن قدسٌ، لو عصافيرٌ من اليأسِ على أسوارها حطّتَّ، تَغارُ
والمواعيدُ خذوها، سوف أبكي أفقكم جدبٌ، ودمعي جلنارُ[1]

د . **مردفة موصولة**: هو إن يأتي حرف مد أو ياء بعد رويها، كقول الشاعر:

ومَلَّ الصبرُ مني أن يطولا وملّت رحلتي صبرًا عجولاً
ضمئت ومتعبٌ، والعمر جوعٌ ووجهي يانعٌ يأبى الذبولاً[2]

وهنا موسيقى المد المتمثلة بالقافية الموصولة أعطت تأثيرا موسيقيًا ملحوظًا في الكثير من قصائد الشاعر لذلك نجده يعمد إليها بشكل دائم وبريقة احترافية نادرة.

الروي:

(هو ذلك الحرف الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشعر مقفى إلّا بأن يتمثل عليه في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره، من الأصوات عدت القافية أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية)[3].

ويظهر لنا من خلال الإحصاء أن الشاعر نوفل أبو رغيف قد تذوق أغلب الحروف العربية واستعملها رويًا لشعره، وفي مقدمتها حروف (اللام، والهاء، والراء، والباء، والنون،)، وهي من أكثر الحروف دورانا على ألسنة الشعراء[4].

1- ديوان مطرٌ ايقظته الحروب: 104.

2- المصدرنفسه: 105.

3- موسيقى الشعر، 274.

4- ينظر – المصدرنفسه، 248.

ونستطيع القول أن حرف اللام هو أكثر الحروف ورودا في شعر نوفل ابو رغيف إذ يضرب طرف اللسان على اللثة[1]، وهذا ما يمنحه تحقيق الوضوح الصوتي الذي يشكل تنغيما يسهم في منح القافية تأثيرا موسيقيا، وهذا ينطبق على حرف (الراء والنون)[2] في مجمل نصوصه.

يقول أبو رغيف في لاميته الحميمة:

مـــاءٌ ونـخـلٌ شـاهـقٌ وظـلالُ ومـديـنـةٌ أقـمارهـا تـنـثـالُ
وتـغـيـبُ أنـتَ فـيـنـحـني نخلي وتحترق الظلال، وضفّتاك، هلال[3]

ثُمَّ احتلت الأحرف (الياء والتاء والميم والقاف والحاء) المرتبة الثانية فهي متوسطة الشيوع في شعر الدكتور نوفل، وأكثرها حرف (الياء).

فضلا عن إن هناك حروفًا دار ت على لسان الشاعر وهي قليلة الشيوع في شعره وهي تحتل المرتبة الثالثة مثل (الكاف، والدال، والهمزة)، وهناك أحرف نادرة الاستعمال لدى بقية الشعراء لكنها حاضرة في روي شعر أبو رغيف بطريقة خلابة باهرة، وهي (الفاء والسين، والهمزة)، وأما الحروف التي لم يستخدمها الشاعر رويا لقصائده هي (الذال والزاي والصاد والضاد والظاء والطاء والشين والثاء والخاء والجيم والواو)، ولذلك هي تعد ضمن قوافي النفر[4].

1- ينظر – حروف الحلق وأثرها في التغيرات الصوتية، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مجلة الأستاذ، صادرة عن كلية التربية بغداد، العدد الأول، 1398هـ / 1978م، ج1، 157.

2- ينظر – على سبيل المثال دراسة عبد الكريم راضي جعفر في كتابه رماد الشعر.

3- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 39.

4- القوافي النفر: هي القوافي القليلة الاستعمال على السنة الشعراء، ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، 59.

الموسيقى الداخلية:

ليست المقاييس العروضية هي كل ما في الموسيقى، بل هناك موسيقى داخلية خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ومن بينها من تتلاءَمُ في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذنا وراء أذنه الظاهرة، تسمع كل حرف وحركة بوضوح تام[1]. أي إنّ موسيقى الشعر عموما تتجلى في الإيقاع الشعري من الوزن فضلاً عن القافية وتنسيق داخلي بين المقاطع في الأبيات[2].

وقد اهتم النقاد العرب كثيرا بالإيقاع الداخلي بالألفاظ والتراكيب ولَا سِيَّما (حازم القرطاجني) في هذا الجانب، والمنصبة على الطبيعة النغمية الخاصة بكل صوت من أصوات حروف اللفظة المفردة وانتظامها مع أخواتها وصيغتها وطولها وما لها من اثر في جرس اللفظة ووقعها على السمع وتأثيرها في النفس. قال: ((والهدى إلى العبارات الحسنة يكون بأن للشاعر قوةً يستولي فكرهُ بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها والتباعد على الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحتم في ملاحظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك))[3].

ومن خلال ما تقدم يجب علينا تناول مفردات موسيقى الحشو كلا على حدة لنفهم من خلالها قدرة الشاعر أبو رغيف على الإبداع في موسيقاه، ومنها

1- ينظر – في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1962م، 97.

2- ينظر – تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، فاروق العمراني، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988م، 160.

3- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، 222.

تكرار الحروف والكلمات والمناسبة والطباق والجناس ورد العجز على الصدر والتصريع وغيرها.

التكرار:

لعل من ابرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل، التكرار في التعبير الأدبي يعني تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التركيب بحَيْثُ تشكل نغما موسيقيا يقصده الناظم في شعره[1] والتكرار اخذ جزءًا مناسبًا من المساحة الإيقاعية لشعر أبو رغيف، إذ إن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، فضلا عما يتكرر في القافية تجعل السبب أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان[2]، وفي ضوء دراستنا للتكرار في شعره سنقف على أهم الأشكال التي جاء بها:

١ – تكرار العبارة:

وهو تكرار عبارة معينة في نسق الكلام أكثر من مرة، كقول الشاعر:

يا حزنُ أنت صديقي أنتَ وحدك من ... يبقى إذا عافني الأحباب وابتعدوا
يا حزنُ أنتَ انتمائي بعدما نشفت ... عشيرتي وأُريق الصمت والحسدُ[3]

نجد الشاعر قد كرر عبارة (يا حزن أنت) مرتين، ليفصح عن الأثر الذي يعانيه في نفسه، فضلاً عن إن التكرار أعطى دلالة تغلغل البعد النفسي التي خرج النداء لها.

1– ينظر – جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (195)، بغداد، 1980م، 239.

2– ينظر – موسيقى الشعر، 45.

3– ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب: 119.

٢ – تكرار الألفاظ:

هو إعـادة تكرير الكلمة أكثر من مرة في أثناء السياق التركيبي، ولهذا التكرار أثر مهم على مستوى النص فضلا على أهميته في إحداث تنغيم موسيقي، إِذ يقول الشاعر في قصيدته عن الطفل صلاح:

ونريُدهُ

حَتَّى إذا تقاسَمهُ الذبول

نريدُ ضحكتَهُ

نريدُ أنينَهُ[1]

والموتَ في عينيه

والأمل الكسول

إن تكرار لفظة (نريده) أكثر من مرتين عبرت عن مشاعره بطريقة واعية لتحسّرِهِ على صغيره (صلاح) وبيان شدة الحزن المسيطر عليه. وقد يمتد تكراره للألفاظ ليعبر عن موسيقى عامة تتفق مع موضوع القصيدة كليا كاشفةً عن عاطفة صادقة وغرض معين.

٣ – تكرار الحروف:

هو إحساس الشاعر بـالحروف إحساسا خاصا بحَيْثُ تـأتي في شعره متناسقة متجاوبة[2]، وقد لاحظ علماؤنا القدامى ما في الحروف من قيمة تعبيرية موحية[3]، وان تكرار الحروف له اثر بالغ في إشاعة جو نغمي في البيت، وهذا

1– ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 75.

2– ينظر – الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م، 148.

3– ينظـر – عن اللغة والأدب والنقد، د. محمد احمد العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ←

التكرار مثل أي تكرار آخر له بعدان أحدهما نفسي والآخر موسيقي، وهذا ما وجدناه عند الشاعر إِذ يقول في رأيته الطويلة:

يـا حـامـلًا قلق الـتـاريـخ في دمه
نذرًا، أأنعاك؟ لا. يا نعم من نذروا
يـا هيبةَ السفر المهموم يـا مُدنًا مهيبةً، يشتهيها الهـمُّ والـسَـفـرُ
علمتني أنّ لي نخلي ولي قلقي ولي خطاي، .. ولي أسبابي الكثُر[1]

إن ثقل الوجع الذي يعانيه الشاعر تجاه مرارة وطنه جعلته يزفر موجات موسيقية ثقيلة متمثلة بحرفي (الياء والهاء) اللذينِ تكررا أكثر من عشرين مرةً ليشهرا من غير وعي مرصود منه، ما يحمله صدره للمتلقي.

رد الأَعجاز على الصدور:

وهو (كلام منثور أو منظوم يلاقي في أخره أوله لوجه من الوجوه)[2]. وله أكثر من تسمية، منها ما سماه المتأخرون ومنهم ابن رشيق، التصدير[3]، كما سماه الترديد[4]، والتوشيح[5]، إلّا أن هذه التسميات لا تخرج عن التكرار، ومن

→ بيروت (د. ت)، 43.

1- ديوان مطرٌ أيقظته الحروب: 20.

2- حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (725هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط1، 1980م، 70.

3- ينظر – البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (ت 584هـ)، تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي، والدكتور حامد عبد الحميد، مراجعة الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960م، 51.

4- ينظر – البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (ت 584هـ)، تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي، والدكتور حامد عبد الحميد، مراجعة الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960م، 51.

5- ينظر – كتاب الصناعتين، 302.

المحدثين من أشاد به لأنه يمثل حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره، حَيْثُ يرد اللفظ في الكلام ثُمَّ ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ[1]، فقيمة هذا الأسلوب تتركز في الموسيقى الواضحة التي تحققها الألفاظ المتكررة التي تلتحم بدلالة القصيدة والمقطوعة، وتقوي من إيحاءاتها وأبعادها. وقد عده ابن المعتز من فنون البديع الخمسة وقسمه على ثلاثة أقسام[2]:

١ – أن يوافق آخر الكلمة في البيت أول كلمة في الصدر، وهو ما يسمى (تصدير الطرفين)[3]. ومنه قول الشاعر:

فاغفر خطيئة هذا الطين يا وطني وأنت أوّل يا مولاي من غفروا[4]

وهنا ضم البيت نوعا مؤثرا من التكرارات الصوتية التي توزعت بين تفعيلاته، مما احدث توازنا موسيقيا في البيت، وذلك لان كلمة (اغفر) التي جاءت في أول البيت تتكرر في آخره، لتكفل استمرار جرس صوتي مؤثر.

٢ – ما يوافق آخر كلمة في البيت بعض قافيته[5]، ويسمى (تصدير حشو)[6]. كقول الشاعر:

1– ينظر – البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986م، 223.

2– ينظر – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي بغداد، 1986م، 226.

3– ينظر – التحرير والتحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ)، تحقيق: حنفي محمد شرف، طبع لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1983م، 117.

4– ديوان مطرٌ أيقظتُه الحروب: 27.

5– العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، 3.

6– تحرير التحبير، 117.

وهـا شمسنا تستعيرُ الضياء فـماذا إذا شـمـسـنـا تَـسـتـعـيرُ[1]

٣- أن يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره بصرف النظر عن كون الكلمتين متشابهتين ويسمى (تصدير تقفية)[2]. يقول الشاعر:

هـذا تـرابـك بالنخيل محملٌ وأنـا بنخلك والـتراب محـمّـلُ[3]

التصريع:

هو جعل العروض مقفاة تقفية الـضرب[4]، والتصريع دليل على اقتدار الشاعر وسعة بحره، والقدرة في أفانين الكلام[5]، وكلما كان الشعر أكثر اشتمالا على التصريع كان أدخَلَ له في باب الشعر وأخرَجَ له من باب النثر[6]. ولم يخل شعر أبو رغيف من التصريع في جميع دواوينه بل في نصوصه جميعها، بل كان كثيرا فيه إذ يقول:

بـــدأتُ، ويتُعبـني الافـتـتـاحُ فإن خانني هاجسي فـالـسماحُ[7]

ويقول:

تـمـاثـيـلُ، لا صمتهمُ يستجيرُ قـدامـى، ولا أفقهم يستديرُ[8]

1- ديوان ملامح المدن المؤجلة: 98.

2- تحرير التحبير، 117.

3- المصدر نفسه: 54.

4- الإيضاح، ج2، 256.

5- ينظر – نقد الشعر، 86.

6- ينظر – المصدرنفسه، 90.

7- المصدر نفسه: 65.

8- المصدر نفسه، 98.

فتصريع الشاعر جاء بين لفظتي (الافتتاح، والسماح) و(يستجير، ويستدير) مما ساعد على منح البيت موسيقى متتابعة، ومنسجمة مع المعنى، وأتاح للشاعر قابلية إظهار المعنى وتقويته، وشد انتباه المتلقي لإيصال الفكرة، وحصول الأثر المنشود.

الطباق:

هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، كالجمع بين الليل والنهار، والصباح والمساء، والسواد والبياض[1]، وهو من الأساليب التي اتخذها نوفل أبو رغيف لتزيين شعره بالنغم الشعري، وتحقيق إيقاع أكثر حضورًا وموسيقى، ومن ذلك قوله:

ظمئتٌ، ومتعبٌ، والعمرُ جوع ووجهي يانعٌ يأبى الذبولا[2]

فالطباق بين لفظتي (يانع، والذبول) حقق مبالغةً أكثر فعالية في شد الموسيقى الشعرية.

الجناس:

هو من ابرز المحسنات اللفظية شيوعا وأكثرها انتشارا وقد تناوله أرباب البديع بتعريفات متعددة[3]، منها قول ابن الأثير: (أن يكون الكلام متجانسا لان حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته إن اللفظ واحد والمعنى مختلف)[4]، وقد اهتم البلاغيون القدماء كثيرا بالجناس، وقسموه إلى قسمين جناس تام وجناس ناقص:

1- ينظر – كتاب الصناعتين، 303.

2- ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف: 53.

3- ينظر – البناء الفني عند شعراء ثقيف في العصر الأموي، سارة عدنان ثرثار القيسي، 103.

4- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ)، تقديم وتعليق ←

١ – **الجناس التام**: هو (أن يأتي المتكلم بكلمتين متفقتين لفظا مختلفتين معنى لا تفاوت في تركيبها ولا اختلاف في حركتها)[1]، إلاّ أن هذا النوع من الجناس لم نجده في شعر ابو رغيف، ويبدو أنه عمد إلى ذلك بقصد.

٢ – **الجناس الناقص**: هو اختلاف الكلمتين في الهيئة دون الصورة[2]، وهو أيضًا اختلاف اللفظين في عدد الحروف[3]، يقول الشاعر:

يا ما حملناك نبضًا كلما نضبت وكلما انطفأت بغداد يتَّقدُ[4]

حَيْثُ يعجُّ النص بشحنة عواطف دفاقة تعبر عن كيان شغوف، فاللفظتين (نضب، ونبض) مثلتا جناسا ناقصا خلق توازنًا صوتيًا وتماثلا على المستوى التركيبي واختلافا واضحا على المستوى الدلالي، وقد اظهر القرب المكاني للمجانسين وقعا إيقاعيا واضحا سرع في التردد الصوتي، وجاء منسجما مع حالة الشاعر وانثيالاته الشعورية[5].

→ وتحقيق: احمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1962م، ج1، 379.

1– حسن التوسل إلى صناعة الترسل، 183 – 184.

2– ينظر – مفتاح العلوم، للسكاكي، 668.

3– ينظر – الإيضاح، ج2، 385.

4– ديوان مطرٌ أيقظتهُ الحروب 120.

5– ينظر – السمات الفنية لمقطعات الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين، د. محمد شهاب أحمد، 244.

الخاتمة

إن الفكرة الأساسية لهذه الدراسة البحثية لهذا البحث قامت على فرضيتين:

الأولى: أصالة مصطلح الصورة وتعمق جذوره في النقد العربي القديم والحديث، وأهميتة في دلالة الصورة.

الفرضيّة الثانية: كثرة الصور الشعرية عند الشاعر نوفل ابو رغيف وتعدد مصادرها انطلاقًا من المكانة المتميزة التي يحتلها بين شعراء الجيل التسعيني وما يمتلكه من ثقافة وموهبة أهلته لاحتلال هذه المكانة المتميزة فكان في الصدراة بين شعراء عصره.

ويمكن أن نستخلص بعض النتائج التي توصلنا إِليها كما يأتي:

١ – إن الصورة من المصطلحات العربية التي رسخت جذورها في التراث النقدي والبلاغي العربي، باعتبار الصورة من أبرز الأدوات التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن رؤيته وإيصال تجربته الشعرية إلى القارئ، وعرض قدراته الإبداعية الخلّاقة.

٢ – إن المصادر التى استقى منها نوفل ابو رغيف، لتشكيل صوره كانت متعددة، فقد أثرت الحياة الحضارية والمصادر الثقافية والمكانة الاجتماعية في إغناء تجربته الشعرية، ومن أهم مصادرها وأبرزها التي يمكن أن تلمسها من

خلال قراءة السيرة الذاتية والإبداعية أومن خلال التأمل في لغته الإبداعية لهُ، التي لم تقتصر على متنه الشعري فحسب بل انسحبت إلى متنه النقدي والكتابي بشكل جعل منه رقمًا اكاديميًا بارزًا بين مجايليه، ومن أهم مصادر صوره: التراث الديني والوعي الأدبي والفهم التاريخي، فقد اتخذ من الإمام الحسين رمزًا دينيًا وتاريخيًا بوصفه ثورة على الواقع فكانت تلك الثورة هي ذلك الحدث الذي انطلق منه لمواجهة الظلم والقسوة وفي معظم قصائده نتلمس روح المتنبي بنحوٍ بارز وتأثره به وبتجربته وبنفسه البطولي لذا نجد أن أبو رغيف وقد اتخذ من المتنبي رمزًا أدبيًا بوصفه أعظم شعراء العرب، وأكثرهم تمكنًا باللغة العربية وأعلمهم بقواعدها واكثرهم شهرةً وألفًا.

٣ – تعامل أبو رغيف مع دلالة الصورة وفق دلالات ارتبطت بتجربته الشعرية، باتخاذه الرمز تقنيةً من تقنيات القصيدة الحديثة مما يوحي بوجود دلالات تنطلق بالنص بعيدًا عن هدفه، ثُمَّ تعمد الشاعر التعامل معه على أساس الإيحاء بما تمتلكه مخيلته من مقدرة على التكثيف والابتكار ثُمَّ يعمد أحيانا إلى التمهيد للقارى لدخول جو القصيدة مما يشير إلي الانزياح على المستوى المنطقي والدلالي بواسطة التشخيص والتجسيد، ثُمَّ يعمد أيضًا إلى المفارقة كتوظيف لغوي لبناء الصورة الشعرية إذ يلجأ إلي استعراض إمكاناته اللغة، فتوحي نصوصه بدلالات غيرمتوقعه لدى القارئ مما يضفي على النص جمالية شعرية مضاعفةً.

٤ – كما نلمس معانيه وصوره من خلال تضمينه بعض التراكيب والألفاظ القديمة أو صياغتها صياغة جديدة تتناسب مع بيئته، فأكسبها بذلك دلالات ومعانيَ جديدة وبسببٍ من صلته الوثيقة بالادب العربي القديم لم يغب التناص عن ذهنه، إذ نجد إنه يوظفه في أكثر من قصيدة، فيضيف فيه صورة فنية حينًا، وحينًا يكون بصورة دلالية، تضجُّ بالحداثة والمعاصرة.

٥ – إن الصورة من أبرز الأدوات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن رؤيته واستعراض قدراته وإيصال تجربته للقارئ، ولكون الصورة البلاغية صورة بعيدة قوية المدى، بما تحمله من دلالات وإيحاءات فقد وظفها نوفل أبو رغيف للتعبير عن معانٍ ودلالات تفوق الدلالة المباشرة للألفاظ وتعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها، ولأن الصورة التشبهية الخالية من الأداة تحتل وقعًا في نفس متلقيها، لكونها توحّدُ بين طرفي الصورة، فقد لجأ إليها كثيرًا في صوره وكان متفوقًا فيها.

٦ – استخدم أدوات التشبيه في صوره ولكن بنسب متفاوته بحسب فكرة النص.

٧ – كانت الاستعارة من وسائله المهمة للتعبير عن أفكاره وانفعالاته التي لمسناها في شعره.

٨ – وظف الصورة الحسية للتعبير عن الموضوعات المخزونة في ذهنه، فأكسبها بعدًا جماليًا من خلال قدرتة الفنية على الصياغة الشعرية والتوظيف الحاذق.

٩ – ويزخر ديوانه بالصور المفردة المعبرة، فيلجأ إلي حشد مجموعة من الصور المفردة ليكوّن من خلالها صورةً مركبة لها القدرة على تصوير جانب متكامل من العمل الشعري أو يعمد إلى جمع صورة مفردة باسلوب متنام.

١٠–وتتم عملية الخلق الإبداعي من خلال تراكم عدد من الصور الجزئية السلسة المترابطة فيما بينها لخلق صورة مركبة يتم إيصالها إلى خيال القارئ، أو تتكون نتيجة تجمع صور عديدة بأسلوب مترابط متنام يبدأ من نقطة محدده ثُمَّ يتدرج في تصوير الحدث فتكتسب الصورة الأولى صفاتها من الصور الناتجة عنها، ويلجأ إلى هذا النوع من الصور سعيًا لإثارة خيال المتلقي، وقد يتم بناء الصورة المركبة عن طريق التشبيه المركب وذلك بإسباغ أكثر من صفة على الموصوف.

١١-وقد يلجأ إلى الصورة الكلية، وهي مجموع الصور المفردة والمركبة، وتمثل الموضوع الشعري أو المعنى العام للقصيدة، التي يسعى من خلالها إلى نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي عبر ادواته الإبداعية.

١٢-ميل لغته الشعرية الجزالة والفخامة في مقابل إلى السهولة والوضوح، مع الابتعاد عن أي ركاكة وابتذال، فضلا عن انسجام لغته مع موضوعات شعره بشكل وثيق.

١٣-كثرة التصريع في شعره بما يمنحه ذلك من دلالة نغمية مؤثرة، وكذلك كثرة رد العجز على الصدر.

١٤-هناك ميل واضح للقوافي المطلقة إِذ ماقيست بالقوافي المقيدة التي ذكرت قليلاً في شعره، وهي مزية عكست سعة لغته وغزارة أدواته.

١٥-لم يلتزم الشاعر بأوزان الخليل، بل نظم ما يمكن أن ننسبه إِلى قصيدة النثر رغم تبنيه النظري والعملي لمشروع (قصيدة الشعر)، كما إنّه لم ينظم على جميع الأوزان بل ترك بعضها قصرًا واختار المستصعب منها وأجاد فيه، فقد نظم على ثمانية بحور، ولم ينظم في (المنسرح والمديد والمجتث والهزج والمقتضب والمضارع)، معتمدا على الأوزان الطويلة في أغلب قصائده ذات المنحى العمودي.

المصادر والمراجع

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980م.
- الأدب وفنونه – دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة احمد علي، ط2، 1958م.
- أستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي العشري، دار الفكر العربي، 1417هـ/1997م.
- استراتيجات القراءة التاصيل والإجراء النقدي، بسام قطوس، دار الكندي، إربد، 1998م.
- أسرار البلاغة، للشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: هـ ريتر – مطبعة وزارة المعارف، استانبول، د. ط، 1954م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيدناجي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1948م.
- أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد البدوي، مكتبة نهضة مصر، 1996م.
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتاعوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978م.

- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1982م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دراسة في النقد الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م.
- أصداء دراسات نقدية، أ. دعناد غزوان، منشورات أتحادالكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- الأقاصي والتجليات، قراءات في تجربة الشاعر نوفل أبور غيف، عقيل مهدي ومنذر عبد الحر ط1، بغداد، 2012م.
- أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
- الانزياح الشعري عند المتنبي – قراءة في التراث النقدي عندالعرب، احمد مبارك الخطيب، دمشق، دار الحوار، ط1، 2009م.
- أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993م.
- الإيضاح في علوم البلاغة / المعاني والبيان والبديع، تاليف الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، تحقيق إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، 1432هـ / 2003م.
- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضاعلي من بحوث مهرجان المربد الشعري، بغداد، 1989م.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ط2، 1970م.
- البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000م.

- البديع في نقد الشعر، اسامة بن مرشد بن منقذ (ت 584هـ)، تحقيق: د. احمد احمد البدوي، د. حامد عبد الحميد، مراجعة الأستاذ إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960م.
- البلاغة والاسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
- بناء الرواية، سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، 1985م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م.
- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م.
- البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال ابو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.
- تاج العروس، السيد محمدالزبيدي، وآخرون، مطبعة حكومة الكويت، د. ط، د. ت.
- التجربة الخلاقة، تاليف البروفسورس. أم بورا، ترجمة سلافة حجاوي، دار الحرية للطباعة، وزارة الإعلام، بغداد، د. ط، 1967م.

- التحرير والتحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، ابن ابي الإصبع المصري (ت 654هـ)، تحقيق: حنفي محمد شرف، طبع لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1983م.
- التراث الإنساني في شعر أمل دنقل جابر قميحة، هجر للطباعة والنشرو التوزيع والإعلان، ط1، 1407هـ/1987م.
- التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، د. حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط5، بيروت، لبنان، 2002م.
- تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، فاروق العمراني، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988م.
- التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار الكتب، ط2، القاهرة، 1402هـ/1982م.
- تفسير الاحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى صفوان، الناشردار الفارابي، ط1، م1، 2003م.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.
- التلخيص في علوم البلاغة، للإمام جلال الدين محمدبن عبد الرحمن القزويني الخطيب، تحقيق: الشيخ بهيج غزاوي، بيروت، لبنان، دار احياء العلوم، 1998م.
- ت. س. اليوت الشاعر والناقد، أ. ف. مائيسن، المكتبة العصرية، بيروت، 1965م.
- جبران خليل جبران، دراسة تحليلة تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته، د. غازي فؤاد براكس، دار النسر المحلق للطباعة والنشر، بيروت، 1973م.

- جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر، كمال ابوديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عندالعرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة والنشر، دار النشر الرشيد، سلسلة دراسات (195)، بغداد، 1980م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح ابواصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979م.
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت 725هـ)، تحقيق: اكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط1، 1980م.
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1969م.
- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، د. عز الدين منصور، بيروت، ط2، 1985م.
- دلائل الإعجاز في علم البيان، تاليف الامام عبد القاهر الجرجاني، صحح اصله الشيخ محمدعبده، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1419هـ/1998م.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبن بسام، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1417هـ/1997م.
- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدرالاسلام، د. بشرى الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، 1977م.
- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.
- السمات الفنية لمقطعات الشعر الاندلسي في عصر المرابطين الموحدين، محمد شهاب احمد، إملال جديدة، طباعة ونشروتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2014م.
- السيرة الذاتية الشعرية، دراسة في التجربة السيرية لشعراءالحداثة العربية – دراسة نقدية، محمد صابر عبيد، إصدارات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999م.
- السيناريو، سدفيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المامون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ط، 1323 – 1989م.
- الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1972م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1961م.
- الشعرو التجربة، ارشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، د. ط، 1963م.
- الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
- الصورة الفنية في شعر ابي تمام، الدكتورعبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، إربد، عمان، 1980م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: د. نصيف الجنابي وآخرون دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- الصورة الشعرية، عند أبي القاسم الشابي، محمد سعد محمد الجبار، منشورات الدار العربية، ليبيا، 1984م.
- الصورة الشعرية في النقدالعربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدارالبيضاء، ط1، 1994م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمدعصفور، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1974م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، منشورات مكتبة الأقصى، عمان، 1976م.
- الصورة الفنية في شعر ابن زيدون دراسة نقدية، د. عبد اللطيف يوسف عيسى، ط1، 1431هـ/ 2011م.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، الدكتور وحيد صبحي كبابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999م.
- الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، علي إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م.
- الصورة في الشعر العربي حَتَّى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الاندلس، بيروت، ط1، 1981م.
- الصورة في شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين، الدكتور محمودعبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، د. ط، 1979م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح نافع، منشورات دار الفكر، عمان، الأردن، 1980م.

- الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.
- الطراز، المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تاليف يحيى بن حمزة بن علي إبراهيم العلوي اليمنى (ت 749هـ)، منشورات مؤسسة النصر، مطبعة المقتطف بمصر، د. ط، 1332هـ/ 1914م.
- عضوية الاداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ. د. محمد صابر عبيد، سلسلة تصدرعن كتاب الصباح الثقافي، (14)، 2008م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح، مكتبة النهار، الاردن، 1985م.
- العقد الفريد، احمدبن عبد ربه الاندلسي (ت 382هـ)، شرحه: احمد امين إبراهيم الابياري، مطبعة لجنة التاليف والنشر، د. ت.
- علم القافية، د. صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، 1963م.
- العمدة في محاسن الشعرو آدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1383هـ/ 1963م.
- عن اللغة والادب والنقد، د. محمد احمد العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د. ت.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م.
- فصول في الشعرونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1971م.
- فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، د. سامي الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد، د. ت.

- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاءخلوصي، بيروت، 1971م.
- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط6، 1979م.
- في المنهجيات الحديثة لنقد الشعر اهتزاز العقلنة، د. عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري 13، الحلقة دراسية للشعر والمناهج النقدية، 1997م.
- في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1962م.
- قراءات في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، مطبعة الفكر العربي، 1418هـ/1998م.
- فنون الأدب، تشارلتن، هـ. ب، القاهرة، مطبعة لجنة التحقيق، 1945م.
- قضاياالشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمدالولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، دار البيضاء، ط1، 1988م.
- القوافي، ابوالحسن سعيد بن مسعدة (الاخفش ت 215هـ)، تحقيق: عزت حسن، مديرية احياءالتراث العربي القديم، دمشق، 1390هـ/1977م.
- الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق: حميد حسين الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.
- كتاب الصناعتين، لابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت 315هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمدابو النظر إبراهيم، منشورات مكتبة عيسى البابي، ط2، 1971م.
- كولردج، بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، بمصر، د. ط، د. ت.
- لسان العرب، أبوالفضل محمد بن مكرم (أبن منظور ت 711هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمدأحمد، هاشم محمد، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصر، محمدرضا جارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997م.
- –، ت. س. اليوت الشاعر الناقد، المؤلف:

أ. ف. مائيسن، ترجمة: عباس إحسان، المكتبة العصرية، بيروت، 1965م.

- مبادئ النقدالأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى محمد بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1963م.
- مبادئ علم النفس العام، الدكتور يوسف مراد، دار المعارف، بمصر، ط4، 1962م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الاثير (ت 637هـ)، تقديم وتعليق وتحقيق: احمدالحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1962م.
- المجمع الوسيط، إبراهيم مصطفى، احمد الزيات، حامدعبدالقادر، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.
- المجمل في فلسفة الفن، بندتو كرونشه، ترجمة: سامي الـدروبي، دار الفكرالعربي، مصر، ط1، 1947م.
- المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (إنموذجا)، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.
- المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1986م.

- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، تر. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتاليف والنشر، بيروت، 1948م.
- مسائل في الإبـداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التاليف والترجمة والنشر، ط1، 1972م.
- المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر، نوفل هلال ابورغيف، بغداد، ط2، 2011.
- مستويات اللغة في النقد العربي القديم من القرن الهجري الثالث حَتَّى نهاية القرن الهجري الخامس دراسة في الأنساق الشعرية، نوفل هلال ابورغيف، ط1، بغداد إصدارات بغدادعاصمة الثقافة العربية، 2013.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمدمطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986م.
- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيدعبدالرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، ط1، 1986م.
- المفارقة، د. سي ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1987م.
- مفتاح العلوم، لابي يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي (ت 626هـ)، تحقيق: اكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط1، 1400هـ/ 1980م.
- مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدبـاء، أبوالحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمدالحبيب أبن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط4، 1972م.

- موسيقى الشعر، عند شعراء ابولود. سيدالبحراوي، ط2، دار المعارف، مصر، 1991م.
- نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي وحسام الخطيب، القاهرة، ط3، 1962م.
- نظرية النقد، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2002، 2015م.
- النقد الادبي الحديث، د. محمدغنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
- النقدالتحليلي، محمد محمدعناني، مكتبة الانجلو المصرية، د. ت.
- النقد والدلالة نحو تحليل سيمائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1996م.
- نظرية التصوير عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م.

المحتويات

المقدمة 5
الصورة لغة 9
الصورة اصطلاحًا 10
الصورة عند النقاد القدامى 11
الصورة عند النقاد المحدثين 13
القيمة الفنية لشعر نوفل أبو رغيف 16
بواعث الصورة في شعر نوفل (أبو رغيف) 21
الثقافة العامة ومصادرها 25
التراث لغةً 26
التراث اصطلاحًا 26
التراث الديني 27
التراث الأدبي 33
التراث الأسطوري 39
دلالة الصورة 45
الرمز 46
الإيحاء 52
التكثيف 59

الانزياح 63
المفارقة 67
أنواع الصورة 74
الصورة البيانية 75
الصورة التشبيهية 76
الصورة الاستعارية 79
الصورة الحسية 82
الصورة البصرية 84
الصورة السمعية 85
الصورة الشمية 87
الصورة الذوقية 89
الصورة اللمسية 91
الصورة المفردة 93
الصورة المركبة 96
الصورة الكلية 100
بناء الصورة 104
اللغة 105
المشهد 108
الخيال 111
الموسيقى الشعرية 115
الوزن.. 116
البحر الكامل 118

البحر المتقارب 120
البحر الوافر... 121
البحر البسيط 122
بحر الرمل. 124
البحر الطويل 124
البحر المتدارك. 125
البحر الخفيف 126
القافية 127
الروي 131
الموسيقى الداخلية 133
التكرار 134
رد الأَعجاز على الصدور 136
التصريع... 138
الطباق. 139
الجناس 139
الخاتمة 141
المصادر والمراجع 145