

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

إعداد
مصباح عماد مصباح محمد

إشراف
د. نادر قاسم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2020م

تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

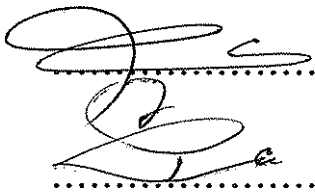
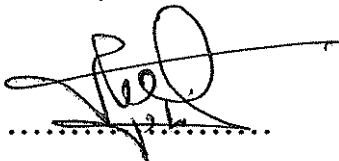
إعداد

مصباح عماد مصباح محمد

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2020/06/11م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع



1. د. نادر قاسم / مشرفاً رئيساً

2. د. معاذ اشتية / ممتحناً خارجياً

3. د. عدوان عدوان / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى الزهرة التي جفت وظل عطرها، حدائق الورد، الغيمات المطهرة، كواكب ليالي
السهر.. بلادي التي أحب جدا.

جدي الراحلة.. حيث أحييتُ العريّة أولاً (فائقة)

والدي العزيز: حيث كنتَ معي في كل معتركٍ جندياً وقت الشدة، أباً وقت المحبة، وكهلاً
وقت الحكمة (عماد).

والدي الطيبة: حيث الدموع التي أعرفها خوفاً، وفرحاً، حيث تكونيك كئلة حناناً لا
تخفُّ، ولا تجفُّ، ولا تنقصُ (أماني).

زوجي الحنون: حيث استندتُ إليك وقت الصعوبات، حيث عرفتكُ حبا وأهلاً
(ياسمين).

ولدي الغالي: قُرّة عيني الذي مه أهلك أحاول أن أكون (عماد).

أخوات الغاليات: قارورات العطر (خريجة، لينا، شفاء) ؟

شاعري (مظفر النواب): طالما حولت الإنسان الحر إلى ثور.

الشكر والتقدير

لا بدّ من كلمة شكر، أو جُهدٍ أو لا : لله — عزّ وجل — على توفيقه، ومنحه الصبر لي في مواجهة اللحظات التي كدّ بها أن أقف أو أعجز.

ولأن من لا يشكر الناس لا يشكر الله، فإنني لا أريد أن أنسى أحدا، وأقدم عذري لمن نسيته دون قصد، أتوجه بخير الشكر إلى :

الدكتور (نادر قاسم) حيث كان نعم الموجه، والمشف المخلص، وحيث كان إنسانا قبل أن يكون أستاذا، وحيث أشدني ووجههني، ولم يخل عليّ بأية معلومة أو إرشاد أو إجابة لأي اتصال وبأي وقت، فإن كلمة الشكر تليق بمثلك أستاذي الذي أفتخر وأحب.

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومسمّاه، واعدًا أن آخذ توجيهاتهم بعين الاعتبار.

والشكر لأستاذني في قسم اللغة العربية — جامعة النجاح الوطنية، حيث تمّوث فكري، علما، وثقافة من تبعهم الذي لا ينضب.

والشكر الكبير لزملائي الأعزاء، حيث عشنا معا.

وشكر عظيم لجامعتي العملاقة وإدارة وعاملية.

وشكرا لكل من نسيه قلبي، وظل ساكنا في قلبي ووجداني.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هو جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه
حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب
علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the
researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other
degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالب: محمد عمار محمد

Signature:

التوقيع: 

Date:

التاريخ: ١١ / ٦ / ٢٠٢٠ م

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ط	الملخص
1	المقدمة
1	أهمية البحث
2	أسباب اختيار الموضوع
2	أهداف البحث
3	منهج البحث
3	أسئلة البحث
3	الدراسات السابقة
5	خطة الدراسة
7	مدخل: الجنس والنوع الأدبي.. المفهوم والتطور
7	أولاً: الجنس والنوع لغةً واصطلاحاً
12	ثانياً: تطور مفهوم الجنس / النوع في النقد الأدبي
16	ثالثاً: اعتماد المصطلح
17	الفصل الأول: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب
19	أولاً: البناء القصصي في شعر مظفر النواب
19	1: الحكى / الحكاية في عنوان القصيدة
24	2: الحوار
28	3: الشخصيات
31	4: بيئة القصة
31	أولاً: المكان
36	ثانياً: البنية الدرامية في شعر مظفر النواب
38	المشهد الأول: صورة فلسطين، ونسيان العرب لها

الصفحة	الموضوع
40	المشهد الثاني: بشاعة المجزرة، والموقف العربيّ، وموقف الشاعر من العرب
44	المشهد الثالث: ثورة الشعب، والموقف الدوليّ
45	المشهد الرابع: النهاية، حقيقة العرب من وجهة نظر الشاعر
46	ثالثاً: السيرة في شعر مظفر النواب
48	1: معاناة الشاعر
50	2: انتماء الشاعر السياسي والديني
51	3: معارضة النظام الحاكم
54	4: الشاعر ينتمي للقومية العربية
55	5: رقصه الاحتلال وثباته مع القضية الفلسطينية
57	خاتمة الفصل الأول
58	الفصل الثاني: جماليات التشكيل الفني لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب
61	1: جماليات التشكيل المعماري
64	أولاً: تقنية المقطع الواحد
68	ثانياً: تقنية المقاطع المتعددة
78	ثالثاً: جماليات مقارنة
84	2: اللغة الشعرية
86	أولاً: لغة الحوار / السرد
91	ثانياً: شعرية الانزياح
93	أ: الانزياح في العنوان
94	ب: الانزياح الدلالي
96	ج: الانزياح الإسنادي
98	ثالثاً: لغة الحياة اليومية
101	3: جماليات التصوير الفني
103	أولاً: الصورة التشبيهية والاستعارة
109	ثانياً: التشخيص
111	ثالثاً: ترسل الحواس

الصفحة	الموضوع
112	رابعاً: مزج المتناقضات
114	خامساً: الغموض
117	الفصل الثالث: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب
119	أولاً: الأبعاد الإبداعية
126	ثانياً: الأبعاد الرؤيوية
130	أ: الرؤية الثورية
135	ب: البعد الوطني
138	ج: البعد القومي
143	ثالثاً: البعد التناسلي
145	أ: التناسل الديني
151	ب: التناسل التاريخي
154	ج: استحضار الشخصيات
163	خاتمة الفصل الثالث
164	الخاتمة
167	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

إعداد

مصباح عماد مصباح محمد

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تناولت هذه الدراسة موضوعاً مهماً في النقد الأدبي، ألا وهو (تداخل الأجناس الأدبية)، حيث إنّ هذا التداخل يعمل على تطوير القصيدة شكلاً ومضموناً، وقد اخترتُ (مظفر النواب) لأثبتَ هذه النظرية في شعره، ذلك أن النظرية مكوّنة من مكوّنات شعره، ومظهرها من مظاهر الجماليات في قصائده.

وتكمن أهمية الدراسة في كونها الأولى التي تناولت شعر الشاعر من هذا الجانب، لم أجد دراسة كاملة بهذا العنوان في شعر (مظفر النواب)، لكن ثمة دراسات مشابهة، تناولت شعراء آخرين، مثل رسالة الدكتوراة التي أعدها (محمد عروس) بعنوان (تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية، وأبعاده الدلالية) التي تناولت هذه الظاهرة في شعر بعض الشعراء الجزائريين.

ونجد مجموعة دراسات ضمها كتاب (تداخل الأنواع الأدبية) الصادر عن (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر) في جامعة اليرموك الأردنية، تناولت هذه القضية في الشعر والنثر لأدباء مختلفين.

أمّا من حيث الدراسة، فقد قمتُ أولاً بالبحث النظري حول مفهوم (الجنس الأدبي) وتأصيله، وفرّقت بين (الجنس والنوع) وصولاً لاعتماد المصطلح (الجنس الأدبي) في دراستي.

ثم بحثت عن هذه الظاهرة تطبيقاً في شعره، من حيث: العنوان الذي يميل إلى الحكاية في بعض تسمياته، أو الرمز القصصي في عناوين القصائد، وحضور التقنيات الأخرى (شخصيات، حوار، بيئة القصة)، معرّجاً إلى البنية الدرامية والسيرة في شعره.

ثم درستُ جماليات هذا التداخل الأجناسي في شعره، حيث انعكس على القصيدة شكلاً ومضموناً، من حيث مقاطع القصيدة ولغتها والصورة الفنية فيها.

وعرّجت إلى الأبعاد الدلالية لهذه الظاهرة في شعره، وما انعكست إليه هذه الظاهرة من دلالاتٍ على المستويات (الإبداعية، الرؤيوية، والتناسية)، الأمر الذي أسهم في تطوير قصائد (مظفر النواب)، وقوة حضورها في وجدان الإنسان العربي.

وقد اعتمدتُ المنهج التكاملي أساساً في الدراسة، مستفيداً من مناهج أخرى (البنيوي، الاجتماعي، الجمالي، والتفكيكي) لعلّي أكون قد وفّقتُ في دراسة جيدة لهذه الظاهرة في شعره، آملاً أن أكون قدّمت جيداً ونافعا بعون الله - عزّ وجل -.

ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها ما يأتي:

أولاً: تداخل الأجناس الأدبية ظاهرة في الشعر الحديث.

ثانياً: ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية تتضح في قراءة شعر (مظفر النواب).

ثالثاً: عملت هذه الظاهرة في شعر (مظفر النواب) على الارتقاء بقصائده.

رابعاً: إن تمثّل هذه الظاهرة في شعره انعكست على المستويات الفنية والجمالية عنده، وأسهمت بشكل كبير في تطوير قصائده.

المقدمة

ينقسم الأدب في العُرف النقدي إلى صنفين رئيسيين (شعر ونثر)، هذان الصنفان هما التشكّل الواقعي للكلمة البلاغية، حيث القصيدة بأنواعها، و السرد بأشكاله.

وبما أنني عرجتُ إلى نوعين، فهذا يعني أن للأدب محدداتٍ تميّز أصنافه، وتبيّن أنواعه، حيث لكل جنس عناصر تحمل أفق المعنى والشكل، وتكوّن الملمح الأدبي الخاص.

وقد عَرَف أدبنا العربي النوعين: الشعري والنثري، وإن كان الشعر أسبق، وأكثر شهرة، هذا الشعر الذي حافظ على شكل العمودية، فاهتم بنظرية (عمود الشعر)، هذا الانسياق الفني الشكلي ظل ردحا من الزمن مسيطرا على تقنية القصيدة العربية، حتى إن أصاب التغيير الطفيف حدوده في (الموشحات)، و(الشعر المرسل)، لكنها تغييرات لم تخرج أيضا عن عمودية القصيدة.

حتى ظهر (الشعر الحر) الذي أسس لتغيير جذري في شكل الشعر العربي ومضمونه أيضا، وحيث نقل القصيدة من قيود الشكل والقافية والجنس، إلى الانفتاح على شكل وتفعيله وأجناس أدبية جديدة.

في حين حاول (الكلاسيكيون) وضع جدارٍ عازلٍ بين الأجناس الأدبية، كانت المناهج الحديثة قد هدمت بمعاول اللقاء بين الأجناس الأدبية ذلك الجدار، من هنا كانت القصيدة الحديثة، لا سيما (القصيدة الحرة) ملتقى أجناس لأشكال أجناسية مختلفة، فلم يعد الشعر عالما قائما بذاته، إنما استفاد من النظريات الأجناسية الأخرى كالسرد، المشهد، الحوار، الزمكان.

أهمية البحث

في ضوء قراءتي لشعر الشاعر العراقي (مظفر النواب) ارتأيتُ بتوجيه مشكورة من الدكتور (نادر قاسم) أن أكتب عن ظاهرة (تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، لما لتداخل الأجناس من أهمية بالغة في تطور المعنى والشكل الشعري في القصيدة العربية، وشعر

الشاعر موضوع البحث، وأهمية أخرى، تكمن في دحض ادعاءات القائلين بغنائية الشعر العربي وذاتيته، إذ -بنظري- خرج الشعر العربي من الغنائية إلى الموضوعية، ومن الذاتية إلى الواقعية واللاواقعية أيضاً، ومن الأهمية الإشارة إلى أن هذا النوع من الشعر متداخل الأجناس هو رافد ثقافي مهم للوعي العربي، من حيث اطلعنا على آداب مختلفة في العمل نفسه، وهي إثبات أيضاً إلى سعة اطلاع شعرائنا على النقد والفنون الأدبية الأخرى، فنحن هنا ندافع عن ثقافتنا العربية ومتقفينا العرب، أخص الشعراء بالذكر.

أسباب اختيار الموضوع

وعلاوة على أن (أهمية البحث) أسباب موضوعية في اختيار موضوع الدراسة، فإن ثمة أسباب جعلتني أكتب في هذا الموضوع:

1: قلة الدراسات حول هذا الموضوع في شعر (مظفر النواب).

2: دحض الرؤى والدراسات التي تضع الشعر العربي في إطار الذاتية الغنائية، وذلك يجعل الشعر العربي محلياً، وغير قادر على مجازاة آداب الدول الأخرى وأشعارها، فهنا أحاول أن أثبت أن الشعر العربي، وشعر (مظفر النواب) خاصة، إنما هو شعر ثقافي، التقت فيه الأجناس الأدبية المختلفة، وبالتالي لم تكن قصائد الشاعر ذاتية ولا غنائية فحسب، إنما موضوعية واقعية.

3: نقص الدراسات حول شعر الشاعر، إذ نجده لأسباب ربما تكون سياسية، خارج أطر النقد العربي، رغم أن تجربته الثقافية حافلة بالرمز والمعنى الجديد وتداخل الأجناس المختلفة في شعره.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

1: تتبّع نظرية تداخل الأجناس الأدبية لتكون بديلةً عن فكرة نقاء الجنس الأدبي.

2: إيجاد رؤية نقدية تنطلق من قراءة النص الشعري من خلال فكرة (تداخل الأجناس الأدبية).

3: البحث في الجماليات الفنية لقصائد الشاعر (مظفر النواب) من حيث استخدام تقنية تداخل الأجناس الأدبية.

منهج البحث

اعتمدتُ في دراستي على المنهج التكاملي، لما له من أهمية في دراسة شعر الشاعر من جوانب مختلفة، مستفيداً من المنهج البنائي في تحليل نصوص الشاعر، مركزاً على المنهج الاجتماعي، لا سيما في موضوع السيرة وربط الشعر بحياة الشاعر، والمنهج الجمالي في الكشف عن كنه الجمال في قصائده، والمنهج التفكيكي في فهم قصائد الشاعر.

أسئلة البحث

ثمة أسئلة أ طرحها في هذه الدراسة، حيث أتوقع أن أجيب في دراستي عنها:

- 1: ما المقصود بظاهرة الأجناس الأدبية ؟
- 2: ما مدى حضور مصطلح الأجناس الأدبية قديماً، وحديثاً ؟
- 3: ما وجه التشابه أو الاختلاف بين الجنس والنوع الأدبي، وأي المصلحين سأعتمد، ولماذا ؟
- 4: كيف تحققت ظاهرة (تداخل الأجناس الأدبية) في شعر مظفر النواب ؟
- 5: ما الجماليات الفنية، والأبعاد الدلالية لحضور هذه الظاهرة في شعر (مظفر النواب)؟
- 6: كيف أسهمت الأجناس الأدبية في التعبير عن رؤية الشاعر ؟ .

الدراسات السابقة

لم تنطلق هذه الدراسة من فراغ، إنما بُنيت على مضامين أدبية ثقافية ونقدية مختلفة، ورغم ندرة الدراسات التي تناولت هذه القضية في شعر مظفر النواب، إلّا أنني، وجدتُ ملامح حول الموضوع في كتابين:

1: مظفر النواب، حياته وشعره ل(باقر ياسين)، وهو كتابٌ يتألف من ستة فصول، نناول فيها سيرة الشاعر، والشعر الشعبي، وغير ذلك، وقد أفدتُ من الفصل الخامس فيه، حيث يشير إلى قضية تداخل الأنواع الأدبية في شعر مظفر النواب.

2: الصوت والصدى: مظفر النواب، ل(عادل الأسطة)، حيث يتناول الكتاب حضور الشاعر عند الجمهور العربي لا سيما - فلسطين-، وبعض القضايا النقدية، كالتثائيات، التكرار، والحذف في أشعاره، ويهمننا القسم الثاني من الكتاب، إذ يتناول في جزئية منه تحت عنوان (بحار البحارين ونصوص العصر الأدبية) قضية التناص عند الشاعر، إذ يربط بين القصيدة ورواية شرق المتوسط(عبد الرحمن منيف)، وهذا ملمح يُشير إلى تداخل الأجناس الأدبية موضوع البحث.

ومع ذلك لم يجد الباحث ما يرنو إليه من دراسة وافية شاملة متخصصة لموضوع (تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، وهذا قادني للنظر في كتب وأبحاث نقدية وأدبية مختلفة، منها:

1: تداخل الأنواع الأدبية، وهو كتابٌ يضم مجموعة من الأبحاث لأساتذة جامعيين من جامعات عربية عدّة، وقد صدر هذا الكتاب بعد عقد مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، في جامعة اليرموك، في الاردن لعام 2008م، تحت إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة، والدراسات المنشورة في الكتاب تعالج قضية تداخل الأنواع الأدبية المختلفة من شعر ونثر بأشكاله المختلفة، وحتى في الخطاب الإعلامي أيضا.

2: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، وهي رسالة دكتورة، أعدّها (محمد عروس) مقدمةً إلى جامعة (محمد خيضر) الجزائرية عام 2015 م، يناقش فيها مفهوم الجنس الأدبي وتطوره، وحضوره في الشعر الجزائري، وجمالياته الفنية ودلالاته الإبداعية في شعر بعض الشعراء الجزائريين.

3: تداخل الأجناس الفنية في شعر عز الدين مناصرة، وهي رسالة ماجستير، قدمتها (تغيريد المحتسب) في جامعة الخليل عام 2013م، حيث تناولت المظاهر الفنية لتداخل الأجناس الأدبية، كالأغاني، الموسيقى والتقنيات البصرية المختلطة.

إن الجديد الذي تقدمه هذه الدراسة هو تناول موضوع لم يتناوله الباحثون، وهو (تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، إضافة للآثر الجمالي، والأبعاد الدلالية التي تركها هذا الموضوع في شعر الشاعر.

خطة الدراسة

قامت هذه الدراسة على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولتُ في المدخل: مفهوم الأدبين الجنس والنوع والفرق والشبه بينهما، والإشكالية حول استخدام المصطلح، إضافة لتطور هذا المفهوم من عصر الفلاسفة اليونان إلى عصرنا الحديث، كما ثبتت الباحث مفهوم (الأجناس الأدبية) عنوانا لرسالته، وبيّن سبب ذلك في هذه المقدمة.

وفي الفصل الأول، فقد كان بعنوان (مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، حيث يوضح الباحث حضور الأجناس الأخرى في شعر الشاعر، من سرد، حوار، شخصيات، وبيئة القصة، ونحو ذلك.

ويضع الباحث تلخيصا لمفهوم الجنس المتمظهر في النص الشعري، ثم يبيّن وجوده بأمثلة من ديوان الشاعر، ويثبت البنية الدرامية، والسيرة الذاتية في شعره خلال هذا الفصل.

وفي الفصل الثاني: فقد كان بعنوان (جماليات التشكيل الفني لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب): حيث قُسم الفصل إلى مباحث ثلاثة، تناولت الجانب الجمالي في قصائد الشاعر متداخلة الأجناس، وهي:

1: جماليات التشكيل المعماري، حيث شكل القصيدة، بين القصيدة ذات المقطع الواحد، والقصيدة متعددة المقاطع، وما في كل نوع من جماليات خاصة في طول المقطع الشعري وقصره، ومظاهر مختلفة من تكرار وحذف، في النصوص التي احتوت على تداخل الأجناس الأدبية.

2: جماليات اللغة الشعرية: حيث عملت الأجناس الأدبية على التنويع في اللغة الشعرية، بين لغة الحوار، والانزياح، واستخدام اللغة اليومية، وما فرض ذلك من شخصيات القصيدة.

3: جماليات التصوير الفني: وأثر تداخل الأجناس الأدبية في الصورة الفنية، الاستعارة، التشخيص، تراسل الحواس، مزج المتناقضات، والغموض، وكيف لتداخل الأجناس أن يعزز قيمة التصوير الفني بأشكاله المختلفة هنا.

أما الفصل الثالث: فيتناول (الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، حيث البعد الإبداعي: وما ميّزه تداخل الأجناس الأدبية من بعد إبداعي جديد في شعر الشاعر، وكذلك البعد الرؤيوي: حيث رؤية الشاعر للمستقبل، والبعد التناسلي: حيث الحوار مع الأجناس الأخرى والاستقاء منها.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنني واجهتُ صعوباتٍ خلال البحث، ومنها:، تحديد المصطلح، واختلاف الآراء حول مفهومي (الجنس والنوع) وعدم وجود نظرية ثابتة حول الأجناس الأدبية واحدا من أصعب العوائق التي واجهها الباحث، إضافة لتنوع موضوعات البحث، بين النظرية والتطبيق والأدب ونظريات الأدب، والمسرح، والدراما، والسرد، وما إلى ذلك، ورغم صعوبتها إلى أنها كنّت قاعدة ثقافية في ذهن الباحث، وساعدته في التعرف إلى الآداب المختلفة.

ولا يسعني هنا إلا أن أحمّد الله وشكره الذي وفقني لهذا العمل، موجّها شكري لكل من أسهم في مساعدتي على المستويين النفسي والمادي، فلأهلي (أبي، أمي وزوجتي)، ولأساتذتي، لا سيما الدكتور (نادر قاسم)، كل الشكر والحب والامتنان، وباقيات ورود معطرة بالحب والمودة.

والله ولي التوفيق.

مُدخل: الجنس والنوع الأدبيين.. المفهوم والتطور

أولاً: الجنس والنوع لغةً واصطلاحاً

في إشكالية المفهوم لمصطلحي الجنس والنوع، لا بدّ من العودة للغة التي هي أساس الكلمة والمصطلح، وإذا قلنا اللغة، فلا بدّ أن نستعرض أكثر من لغة، فهنا لن نقف على حدود اللغة العربية، على اعتبارها لغة الباحث، ولكن سأعود للغة الإنجليزية والفرنسية أيضاً، وذلك لأننا في الحقيقة تلقّفنا مفهوم (الجنس والنوع الأدبي) عن الغرب، فمعاجمهم، وكذلك تشكل المصطلح وتطوره من اللغة الدالة إلى اللغة الأدبية أو الفلسفية ربما تختلف عما يتناوله المعجم والمصطلح العربي.

أولاً، علينا القول إن اللغة العربية بمعاجمها اتفقت على تعريف واحد للجنس والنوع، ونظرة في بعض هذه المعاجم تؤكد ذلك، (الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض... والجنس أعم من النوع)¹، ويؤكد ذلك (مختار الصحاح): (الجنس: الضرب من الشيء، وهو أعم من النوع)²، وفي (الوسيط) (ما يدل على كثيرين مختلفين بالأنواع، فالحيوان جنس، والإنسان نوع...)³.

إن ربطت المعاجم السابقة بين الجنس والنوع، واعتبرت الجنس أعم من النوع، ويؤكد ذلك أيضاً تعريف مادة نوع في هذه المعاجم، فلسان العرب يقول: ((النوع أخص من الجنس، وهو أيضاً الضرب من الشيء.. وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام))⁴، وفي مختار الصحاح ((النوع أخص من الجنس، وقد تنوع الشيء

¹ ابن منظور، جمال الدين محمد، لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت) مادة (جنس)
² الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مجلد 3، القاهرة، مصر، ط2، 1982، مادة (جنس)

³ مجموعة مؤلفين، معجم الوسيط، ج1، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، القاهرة، (د.ط)، 1961، مادة (جنس).

⁴ ابن منظور، لسان العرب، مادة (نوع).

أنواعاً¹، ويتفق مع التعريفين السابقين المعجم الوسيط، حيث نجد في المعجم هذا التعريف ((الصنف من كل شيء))².

ونظرة في القاموس الإنجليزي تؤكد لنا أن الجنس والنوع مصطلحان ماديان في الدرجة الأولى، فقد وردت كلمة (gender) بمعنى ((الذكورة والأنوثة، وكذلك التذكير والتأنيث...))³ وهذا ما اتفق معه القاموس الفرنسي للمصطلحات، حيث أورد المعاني التالية: ((كلا الجنسين، شركات متعددة الجنسيات، الجنس، التجنيس...))⁴

من التعريفات المعجمية السابقة يمكن ان نخرج بعدة نتائج:

أولاً: يتّضح مما سبق أن الجنس والنوع ليسا مصطلحين خاصين بتقسيم الأدب، ولم نجد أن الأجناس والأنواع حسب التعريفات تلك تعود إلى الأدب، إنما هي تقسيمات إنسانية نباتية حيوانية وغير ذلك، وقد اشتملت كما تقول بعض تلك المعاجم على الكلام.

ثانياً: ترى المعاجم أن الجنس أعمّ من النوع، والنوع يندرج تحت الجنس، فجنس الحيوانات مثلاً تندرج تحته أنواع مختلفة كالفيل، والبقرة والأسد، والأرنب..

ثالثاً: من هذه التعريفات المادية، اقتبس النقاد التعريف الأدبي أو الفلسفي للأجناس والأنواع الأدبية.

يؤكد لنا ذلك ما ورد في كتاب (الأجناس الأدبية): ((ليس لفظ (gender) / الجنس/ حكرًا على ميدان الجماليات ولا الأدب، هو لفظ من ألفاظ المعجم يدل بصورة عامة على معنى الأصل كما يدل عديله اللاتيني الذي أخذ هو منه، generis K genes وبذلك المعنى انتقل اللفظ إلى عصر النهضة، وكان معناه على وجه التقريب العرق، الجِذم.... هذا التعريف الاول

¹ الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية. مادة (نوع).

² مجموعة مؤلفين، معجم الوسيط، ج2، مادة (نوع).

³ البعلبكي، منير، المورد، قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979، ص383.

⁴ ريغ دانيال، السبيل الوسيط، معجم عربي فرنسي، دار لاروس، باريس، فرنسا، (د.ط)، 2006، مادة (جنس) ص106

المشتمل ضمينا على معنى جماعة الكائنات قد سوغ انزلاقا دلاليا إلى معنى ضم الأفراد أو الأشياء لتي بينها سمات مشتركة.¹، ومن الأشياء التي يمكننا أن نستنبطها من هذا الحكم الآداب.

من التعريف اللاتيني السابق يمكننا أن نفهم أيضا أن المادة المعجمية الأجنبية حصرت اللفظ في المفهوم المادي لمصطلح (الجنس / النوع).

"وهو ما لمَح إليه (لaland) في قاموسه يكون الشئان من جنس واحد إذا كانا مشتركين في بضع سمات مهمة"²، وهو تعريف مادي بالدرجة الأولى.

يتضح لنا أن التعريف المادي هو الأصل في المعاجم العربية والغربية، إضافة إلى اتفاق معظمها حول (شمولية الجنس)، وخصوصية (النوع)، (فالأكبر فيهما يُسمى جنسا، والأصغر يسمى نوعا)³.

لكن هل يكفي الدالُّ اللغوي أن يكون مصطلحا أدبيا نقديا؟

يرى بعض النقاد ذلك، حتى وإن اختلفت النظرة لمفهوم (الجنس) ولم يعتمد كمصطلح صريح في جل الدراسات النقدية، رغم ذلك يبدو أن المصطلح اكتسب دلالاته النقدية من نظيره المادي، فاتفاق المعاجم على أن (الجنس / النوع) يجمع بين أشيائهما مواد مشتركة، هذا بالنقاد اتخاذ اللفظ كمصطلح نقدي أدبي، فكلية (genre) في الآداب الأوروبية تعود إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي؛ إذ إنها مشتقة أصلا من الكلمة اللاتينية (Genus) أو (Generi)، واستعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوروبية بدءا بالانجليزية (kind) منذ عام 1616م، إلى جانب وجود مصطلحات مقاربة لها في باقي اللغات (Genros) بالإسبانية و (Getlungs) بالألمانية وهذه الكلمة مرادفه في المعنى لكلمة

¹ ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، ت: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014 م، ص 17-18.

² نفسه، ص 18.

³ نفسه، ص 19.

(Gendre) التي تعني أيضا النوع أو الجنس ومنها الجنوسة ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية¹.

الجنس والنوع اصطلاحا

يبدو أن التفريق اللغوي لم يُسعف النقد في اعتماد مصطلح واضح للآداب المتنوعة، فمصطلحا (جنس ونوع) وإن اتفقا في التقسيم الدلالي للأشكال الأدبية المختلفة، لم ينجح النقد في اعتماد أحد المصطلحين على حساب الآخر، يضع (سعيد علوش) في معجمه هذا الموضوع تحت مصطلح (النوع الأدبي)، ويشير إلى أن تحديد المصطلح يتم تحت مقاييس اجتماعية لغوية، وحين أراد أن يوغل في تعريف المصطلح، قال: إن الجنس أو النوع إنما هي تنظيم عضوي لأشكال أدبية، كما أنه يشير إلى وجود (أنواع كبرى) و (أنواع صغرى)².

وهو بذلك يخيب توقعاتنا من تمكين مصطلح معين، ورغم عنونة التعريف تحت مصطلح (النوع) عاد وجمع بين الجنس والنوع مرة أخرى في تعريفه، وزاد من الإشكال بتمييزه بين أنواع كبرى وأنواع صغرى، فظل السؤال قائما: جنس أم نوع أم أنواع كبرى أم أنواع صغرى؟

يقول الجاحظ في تعريفه للشعر: (صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير)³، يهمننا قوله (جنس من التصوير) إذاً هو جنس تصويري لا بد أن يتفرع عنه أغراضٌ شعرية مختلفة، هجاء، مدح، فخر..

ما ينطبق على تعريف الجاحظ شعرا، يمكن أن يكون مادة صالحة للنثر، ورغم ذلك لم تكف الدراسات عن التفريق بين المصطلحين، يتساءل (ستالوني) عن الجنس ولماذا يأخذ سلطة

¹ غيتري، كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج (رسالة دكتوراة)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2016-2017م، ص2-3.

² علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار الطنب اللبناني، بيروت، ص223.

³ الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ج 3، ت: عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، ص132-133.

على الأجناس الأخرى؟، وإذا تحققت له هذه السلطة ألا يتطلب أن يكون هناك (جنس فرعي) وحتى (فرع للجنس الفرعي)؟¹

كلامه منطقي، ولعلنا نتعثر في الإجابة عن تساؤلات مثل هذه، لكننا حتما نؤمن بتفرعات منطقية للأجناس الحكائية المختلفة، فهل نطلق عليها جميعها أجناسا؟ فإذا ذهبنا إلى التقسيم الغربي وتحدثنا عن (الملحمة والشعر الغنائية والمأساة باعتبارها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه نسمي الملهاة والأقصوصة والقصيدة الغنائي أجناسا... فإذا أردنا أن نكون منطقيين سنسمي (الشعر الغنائي) في كليته جنسا، والأهزوجة والأنشودة والسونية أنواعا.. كما ميزت العلوم الطبيعية بين الجنس الأوسع والنوع الأخص)²، هذا التساؤل الذي طرحه (فيتور) الألماني لم يكن كافيا عنده للتمييز بين المصطلحين إلا أنه اعتمد مصطلح الجنس لكل الأشكال الأدبية، إذ يرى أن الأجناس الثلاثة الكبرى ليست وليدة لشيء إنها بناء مواقف الإنسان من الواقع، فالجنس إذا مصطلح يطلق على الأدب بكل أشكاله كما يرى (فيتور)³.

لكن آخرين يرون أن النوع (هو مجموعة من النصوص يختارها القراء ويجمعون بينها لوجود ترابطات تميز مجموعة عن مجموعة أخرى)⁴، ولكن هذا سيقودنا إلى سؤال، أي ترابطات تلك؟ هل هي شكلية؟، وإذا كانت كذلك، فهل تكون شكلية داخلية أم شكل خارجي؟

تلك المحاولات للتعريف ستظل قاصرة برأيي، ذلك أن الأدب اجتماعي، يتطور بتطور الإنسان، وسنظل نتلقى أنواعا / أجناسا جديدة، نضيفها إلى الأدب، فهل نخلص من هذه الإشكالية بالتوجه إلى رأي (محمد مندور) الذي لا يمانع في استخدام لفظي (جنس / نوع) لكنه يفضل استخدام مصطلح (فن) الذي يميز الأدب عن غيره⁵.

¹ ينظر، ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، ص23.

² ينظر، كارل، فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ت: عبد العزيز شبيل، ط1، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، السعودية، 1994م، ص 14.

³ نفسه، ص16-17.

⁴ تودروف، ترفيتان، القصة الرواية المرفل دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ت: خيرى دومة، ط1، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص15.

⁵ مندور، محمد، الادب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974م، ص18.

وإذا صح ما ذهب عليه (مندور) في فنية الأدب، فإن ذلك لا يمحو كون هذا الفن أجناساً أو أنواعاً، فالفن الرواية مثلاً أشكال مختلفة (بوليسية.. اجتماعية.. تاريخية... إلخ) فماذا نطلق على الأشكال المتولدة عن الفن الذي يقترح (مندور) تسمية كل الأدب به؟

إنه من الطبيعي ألا يكون الأصل كالفرع ولا الفرع كالأصل، فالجنس البشري نوعان (ذكر وأنثى)، والجنس النباتي أنواع (بقوليات، حمضيات، لوزيات..)، وكذلك الأدب له أنواعه وأجناسه المختلفة.

أما (عبد الملك مرتاض) فإنه يرى أن اللغة جعلت الجنس أعم من النوع، ولأن العرب لم تعرف أجناساً أدبية تتصوي تحتها أنواع، مستثنيا الشعر، فإنه يرى أن يضع (الجنس) كمفهوم شامل للنثر، وأن الأنواع المتولدة عنه هي في الحتمية تابعة له – أي للجنس¹.

إذاً (مرتاض) يتجاوز الإشكال باجتهاده الخاص وميله إلى (الجنس) مع عدم إنكاره للنوع، وبذلك فإن (مرتاضاً) يحيل النقاد إلى اختيار تصنيف مناسب لا يؤثر بالطبع على وجود الأدب.

أما (سعيد يقطين) فيرى أن السرد العربي جنس تتصوي تحته أنواع مختلفة².

إذاً (يقطين) يذهب إلى وجود طرفي (الجنس والنوع) ويؤكد ما يقوله المعجم، وما تقوله الدراسات المادية عن عمومية الجنس وخصوصية النوع.

ثانياً: تطور مفهوم الجنس / النوع في النقد الأدبي

يمكن أن يكون التصور العام في أذهاننا أن الأدب ينقسم إلى قسمين رئيسيين (شعر ونثر) وهذا تصور منطقي سليم، لكن هل اعتمد النقد عامة هذا التقسيم؟

¹ مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص22.

² يقطين، سعيد، النقد العربي تجليات ومفاهيم، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 88.

هذا السؤال يعود بنا إلى التقسيم الأدبي الأشهر عند أرسطو، حيث يقسم الأدب إلى ملحمي، تراجمي وكوميدي، وفق مبدأ المحاكاة، ويرى أن الاختلاف بين هذه الأنواع يأتي من خلال ثلاثة أشياء وهي اختلاف الموضوع والمادة والطريقة¹

هذه القسمة يبدو أنها سيطرت على النقد الأدبي فترة طويلة من الزمن، ويؤكد (باختين) ذلك بقوله: (لم يزل كتابه في الشعر الأساس الثابت في نظرية الأجناس)².

إن تقسيم أرسطو يفصل بين الأجناس الأدبية ولا يسمح بتجاوزها أو التناقض، وهو ما أخذ به الكلاسيكيون الذين يضعون حدوداً فاصلة وواضحة بين الأنواع المختلفة، ويشددون على الفصل بين هذه الأنواع (فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضاً على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج)³، تلك هي نظرة الكلاسيكيين للأدب حيث لكل عنصر أساس يقوم عليه، ولا يمكن أن يقوم النوع الأدبي إلا بترسيخه لقواعده التي أرساها أرسطو في كتابه.

ومع الزمن أخذت النظرة تختلف، حيث نشأت الرومانسية، فنتج عندنا نظريتان، الأولى تتمسك بالمنهج الأرسطي في التقسيم، والثانية تحاول التعديل والتصحيح⁴

وليس التصحيح فقط، إنما الثورة على كلاسيكية التقسيم، كما سنرى في صرخة (مارسيه سيبيستان) (تساغطي تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعقريته سجينة الأقفاص حيث الفن محدد ومضغ)⁵.

¹ طاليس، أرسطو، فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982م، ص55.

² ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، ص33.

³ رينك، وليه، وآخرون، نظرية الأدب، ت: محيي الدين صبحي، ط3، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1962م، ص324.

⁴ ينظر، نفسه، ص34.

⁵ تيغيم، فيليب، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت: فريد أنطونيوس، ط4، عوידات للنشر والتوزيع، بيروت، 2016م، ص149.

إذا فالرومنسية منهج ثوري - إن جاز لنا التعبير - ثوري ضد كلاسيكية الأشكال الأدبية ونقائها، حيث لكل أدب خصوصيته الصارمة التي تمنعه من الحضور في الأدب الآخر، الامر الذي يرفضه ممثلو هذا الاتجاه حيث (سعوا إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه وإلى إبدال التباعد بينهما تقارباً..)¹

واستمرت الدعوة الرومنسية بالثورة على الكلاسيكية، فيرى (كروتشه) عالم الجمال الإيطالي أن دعاة نقاء الأنواع الأدبية يناقضون أنفسهم، وأن منهجهم غير واضح إذ ليس هناك أي تحديد واضح لفكرة الأنواع، ويرى أن الفن حدس، والحدس يتضمن حدوساً لا نهاية لها، ولهذا لا يمكن أن يكون هناك سلسلة أجناس أو أنواع² وهو ما فهمه (فييتور) على أنها دعوة (لموت الأجناس)³.

هذا الموت ولد عندنا قصيدة جديدة مليئة بالمشاعر التي تتجسس مباشرة دون الحاجة إلى صقلها في وعاء أو قالب قاسٍ من الحدود الفاصلة التي تمنع الشعر - مثلاً - من الالتقاء بأجناس أدبية أخرى حسب المنهج الكلاسيكي، حتى إننا وجدنا (الشاعر لامارتين يبحث عمّن يطبع ديوانه (تأملات) فرفضته دار نشر كبرى، لأن شعره لا يندمج تحت جنس من الأجناس الأدبية الشعرية)⁴، ولعلّ هذا المفهوم الكلاسيكي كان أكثر قساوة في الأدب العربي كما يرى (أدونيس) فهو يتحدث عن أزمة ثقافية يعيشها المجتمع العربي لا تسمح بالخروج على القديم لأنه الأصل والخروج عليه تهمة له بالنقص والقصور ولذلك رُفِست الحداثة الشعرية عند العرب في فترة ما⁵، وبذلك يمكنني القول: إن المذهب الكلاسيكي كان قاصراً عن فهم التطور في الحاضر لذلك سلّم هذا المنهج الراية للمذهب الرومنسي الذي يمثل برأيي لقاءً مع متطلبات العصر

¹ مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، صادر عن جامعة اليرموك، الأردن، المجلد 1، ط1، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، وعالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، 2009م، ص58.

² كروتشه، بوندتي، المجلد في فلسفة الفن، دار الأوابد، دمشق، 1964م، ص69-75.

³ كارل، فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص8.

⁴ ينظر، عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص160.

⁵ أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص82-83.

الحضارية، وبذلك نشأت عندنا قصيدة النثر، ودخل السرد في الشعر، والشعر في القصة، والفنون المختلفة ببعضها بعضاً، ونما الأدب نموّاً كبيراً واكب عصر الحداثة.

أمّا في نظريات (ما بعد الحداثة) فإن نقاد هذه المرحلة يهدمون (الأنواع الأدبية) إذ لا يرون الأدب أنواعاً يمكن تصنيفها، إنما التصنيف نفسه يقتل روح الأدب، ويشبهون ذلك بالعبة التي إن تحكمت بها تماماً قتلنا روحها، وكذلك النص الأدبي¹.

إذا فنقاد هذه المرحلة يكسرون القواعد الكلاسيكية تماماً، ويخرجون بالنص من التصنيف إلى الحرية، ومن هنا نشأ عندنا (التناص) أو (الحوارية) عند قراءة (باختين) لأعمال (ديستوفسكي)، هذا التحوّل نقل النص من نقاء النوع الأدبي إلى (الحوارية)، التي أسمتها (جوليا كريستيفا) تناصاً، وفي ظل هذه التسمية يصعب تحديد نوع أدبي، لأنه لا نوع في العمل نفسه حيث مجموعة نصوص في نوع، من هنا فإن نقاد ما بعد الحداثة يسعون إلى ((العمل من غير نظرية للنوع، وزعزعة النوع... للقضاء على التراثيات التي تقدمها الأنواع، وتجنب ثبات الأنواع))².

من هنا نرى أن الحداثيين وما بعدهم قد هدموا التصنيف الأرسطي، ونقلونا إلى لا تصنيف، بما يتناسب والزمن والتغيّر الذي طرأ عليه، والثورة المادية الصناعية التي لحقها ثورة فلسفية أيضاً، مهدت الطريق إلى تداخل وتشابك في الأنواع الأدبية. فهذا (كروتشه) يرفض فكرة التقسيم بقوله: ((أما أن تقولوا هذه ملحمة وهذه درامية، أو هذه غنائية وهذه درامية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه))³، ويرى (فوكو) أن ((تقسيم النوع إلى أدب وفلسفة أمر لا جدوى منه))⁴، وهو ما تساءل عنه (داريدا): ((يمكن للمرء أن يحدد عملاً فنياً من أي نوع هو، لكن ماذا عن عمل فني متطرف لا يحمل أي علامة للنوع؟))⁵، تساؤل (داريدا) قد

¹ ينظر، تودروف، تزفيتان، القصة الرواية المرفل دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 195.

² نفسه، ص 119.

³ كروتشه، بوندي، المجلد في فلسفة الفن، ص 49.

⁴ تودروف، تزفيتان، القصة الرواية المرفل دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 29.

⁵ نفسه، ص 29.

يبدو منطقيًا، يمكننا نحن أن نتوسع في السؤال: ماذا لو جمع عمل أدبي ما بين كل هذه الأنواع المفترضة؟، إن التصنيف يبدو مسألة صعبة، لكنّه يقودنا في النهاية إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية وهدم فكرة نقاء الجنس الأدبي.

ثالثًا: اعتماد المصطلح

في ظل التعريفات المتفاوتة لمصطلحي الجنس والنوع، وأيهما يمكن اعتماده مادةً للدراسات الأدبية النقدية، ارتأيتُ أن أُطلق عنوان (تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، واعتماد مصطلح (جنس) دون غيره للأسباب الآتي ذكرها:

أولاً: المادة المعجمية التي ذكرناها بداية الرسالة، -لا سيّما- المعجم العربي الذي اعتبر مصطلح (الجنس) عامًّا، ومصطلح (النوع) خاصًّا، وأن النوع ينضوي تحت الجنس.

فأنا هنا أعتبر - ووفق هذه الرأي اللغوي - كل الأنواع الأدبية مهما كانت جزءًا لا يتجزأ من مفهوم عام وشامل ألا وهو (الجنس الأدبي).

ثانيًا: اعتمادي في الدراسة على تحليل الأجناس الأدبية الكبرى كالسرد والدراما والسيرة في شعر مظفر النواب، دون التطرق إلى الأنواع الصغرى من قصة قصيرة وأقصوصة وحكاية شعبية، وغير ذلك.

وبهذا أخالف ما ذهب إليه (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر) الذي عُقد في الأردن في أحضان جامعة اليرموك، والذي استخدم مصطلح (النوع) بدلا من مصطلح (الجنس)، ولعلّهم منطقيون في تفسيرهم، إذ يدخلون إلى عوالم أخرى أقل شمولية من الجنس كالأحلام والرؤى والمنامات والمقال الأدبي، وهي بالطبع ليست إلا أنواعا أدبية تتدرج تحت مفهوم السرد الذي يمكن أن نعدّه (جنسا أدبيا).

الفصل الأول

مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

الفصل الأول

مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

السرد في اصطلاح علماء اللغة " تقدمية شيء إلى شيء تأتي متسقا في إثر بعضه متتابعاً، سرد الحديث ويسرده إذا تابعه..."¹، وفي الوسيط "سرد الحديث أتى به على ولاء جيد السياق،، تسرد الشيء تتابع، والشيء سرّد: متتابع"² وفي الصحاح "يقول: سرّد الحديث: إذا كان جيد السياق له، وقولهم في الأشهر الحرم: ثلاثٌ سرّد أي متتابعة..."³، ونفهم من التعريفات اللغوية أن السرد هو تكامل الحديث، ونلاحظ أنه جاء في المعاجم بمعنى الكلام المتتابع، فالسرد هو تكامل الأحداث حتى يتم الحدث الرئيس.

حين نسمع مصطلح السرد، ينطلق ذهننا نحو النثر، إذ ارتبط هذا المصطلح بالفنون الأدبية النثرية "الرواية، القصة، الرسالة..."، فنحن نتفق جميعاً على أن ركن الرواية الرئيس هو السرد القصصي⁴، فالسرد هو الذي يعمل على تقديم العمل الأدبي إلى الجمهور، برواية السارد لعناصر قصته التي تكون هذا المفهوم للسرد.

ويرى النقاد السرد على أنه "قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحكاية أم من ابتكار الخيال"⁵ ولعل ما يثير الانتباه هو اقتصار التعريف على الحكاية، والحكاية في أصلها نثرٌ وليس شعراً.

ولعلّ شعرنا العربي وفق رأي بعض النقاد ليس إلا شعراً غنائياً يعبر عن تجربة ذاتية، فهو بذلك لا يهتم بالشكل الفني للقصيدة، فبذلك يغيب هؤلاء النقاد الصفة السردية عن القصيدة العربية "يتفق الكثيرون بأن شعرنا العربي ينتمي إلى الشعر الغنائي كما عرفه الغربيون، ولا

¹ لسان الدين بن الخطيب، بن منظور، لسان العرب، مادة (سرد).

² مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، مادة (سرد).

³ الجوهري، اسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (سرد).

⁴ ا.م فورستر، أركان الرواية، ت:موسى عاصي، جرس برس، طرابلس، لبنان، 1994، ص23.

⁵ العزي نفله حسن، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، ط1، دار غيداء، عمان الاردن، 2010، ص15.

يوجد في أدبنا الشعر الملحمي كما عرفه الأدب الغربي..¹، بهذا الرأي فإننا سننكر وجود السرد في شعرنا العربي، نكر وجود القصة، ونحشر الشعر في زاوية الذاتية، فنظلم بذلك إرثا عربيا كبيرا من الشعر بأشكاله المختلفة، ولو ألقينا نظرة لشعرنا العربي القديم لوجدناه شعرا دراميا قصصيا، يحوي التقنيات الحديثة المختلفة، شعرا واعيا، وليس شعرا ذاتيا فحسب.

ويرى (ثروت أباطة) أننا إذا نظرنا إلى مملقات الشعر العربي فإنها لا تخلو من الجانب القصصي.. وهو في كتابه يدرس نماذج مختلفة في الشعر العربي وبيّن الجانب القصصي فيها*.

ونجد بعض الباحثين قدموا أطروحات تظهر الجانب القصصي في الشعر العربي القديم، ومنها أطروحة (عنام المهيري) بعنوان (القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة)، و(بوتيتة عبد المالك) بعنوان (تجليات السرد في القصة الجاهلية)، وغيرهما.

وليس المجال هنا لتناول هذا الحضور، إذ تكفي هذه الإشارات لتوضيح نظرتي حول حضور القصة في الشعر العربي القديم، وهي إذ تحضر قديما، فإنها حديثا أكثر حضورا وربما بوعي أكبر في شعرنا الحديث.

وهذا ما سأحاول الإجابة عليه في قراءتي للحضور السرد في شعر مظفر النواب.

وهنا سأطرح سؤالا جوهريا، هل نجد تداخل السرد مع الشعر في قصائد مظفر النواب، وللاجابة عن السؤال لا بدّ من التفصيل بنماذج من الشعر، تحت العناوين التالية:

أولاً: البناء القصصي في شعر مظفر النواب

1: الحكى / الحكاية في عنوان القصيدة

في قراءتي لديوان الشاعر وجدت العناوين التالية:

¹ ماضي شكري عزيز، في نظرية الادب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص86.

* ينظر كتاب أباطة ثروت، القصة في الشعر العربي، د ط، دار مصر للطباعة والنشر، د ت.

(عبد الله الإرهابي، فتى اسمه حسن، في الحانة القديمة، بحار البحارين...)، تتنوع هذه العناوين بين الأسماء والأماكن، وتترك الباب مفتوحاً لأسئلة مثل: من هو عبد الله، ولماذا هو إرهابي؟

- ومن هو حسن، وما علاقة كونه فتى بالقصيدة، ما قصته؟

- وماذا يريد الشاعر من الحانة القديمة، وماذا يوجد فيها؟

- ومن بحار البحارين؟ ماذا فعل؟، ما تجربته؟

هذه الأسئلة اسئلةً تبقى القارئ على تواصل مع القصيدة حتى يضع أجوبة لأسئلته عن العنوان.

ونحن هتأ سآخذ عنواناً واحداً، لأجري الدراسة عليه، وأبين المظاهر السردية المختلفة فيه، وسأختار قصيدة (عبد الله الإرهابي) مثلاً، لما تحويه القصيدة من مظاهر سردية مختلفة. يضع هذا العنوان (عبد الله الإرهابي) القارئ تحت أسئلة مختلفة، مثل: من عبد الله، ولماذا يصفه بالإرهاب؟ وما حقيقة كونه إرهابياً؟

وحين نقرأ القصيدة نجد (عبد الله) مقاتلاً فلسطينياً في بيروت، والشاعر في وصفه له بالإرهاب إنما يسخر من هذه الصفة التي تضع كل من يقاوم لأجل وطنه تحت بند الإرهاب، فعبد الله شخصية بسيطة، عنده عائلة، وعنده وطن شرّد منه، وهو يقاتل لأجل هذا الوطن، وهذا هو إرهابه كما يرى الأعداء.

بهذا نجد الشاعر قد أجاب عن الأسئلة التي مثلها العنوان، العنوان الذي فتح لنا باب القصة، فالقصيدة قصة حافظت على لغة الشعر الخاصة، لكنها انفتحت على السرد، في ثنائية مدهشة نجدها خلال قراءتنا للقصيدة.

لكن، يبقى السؤال: أين مظاهر السرد في هذه القصيدة؟

للإجابة عن السؤال، لا بد من القول: إن السرد الحكائي لا بد أن يقوم على هذه العناصر "حدث، شخصيات، فضاء، حوار، زمان، شخصيات، صراع"¹، هذه البنية السردية تصنع لنا حكاية، فأين تتمظهر هذه البنى في قصيدة (عبد الله الإرهابي)؟

1: الحدث: الحدث عنصر رئيس تقوم عليه القصة، وهو الذي تتحرك الشخصية لأجله، من البداية للنهاية، فكل نص له "مبدأ تتكون به أسس الحكاية، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها، ثم تصير إلى الخاتمة في النهاية"²، والأحداث قد تكون رئيسة أو ثانوية، لكنها تشكل الموقف وتصنع الشخصية، أو الشخصية تشكلها وتصنعها، وفق حقيقة البطل، أو وفق إرادة الكاتب.

أما (عبد الله الإرهابي) فهو الذي صنع الحدث، وقاوم الأحداث أيضا، فهو إنسان ممتلئ بالحزن، ويبدأ الشاعر قصيدته واصفا عبد الله الإرهابي بالحزن والغضب أيضا:

"الليل وعبدُ الله أقارب

العرقُ الباردُ والنارُ وحزنُ الأيامِ

وعبدُ الله أقارب"³

ما الذي يجعل (عبد الله حزينا)؟

في القصيدة يتضح لنا أن بيروت -حيث يوجد عبد الله- تمر بمأزقين، الاحتلال وعنجهيته، والعرب وتخاذلهم، هذان الحدثان يجعلان من عبد الله إنسانا غاضبا، فيصبح عبد الله الحدث الرئيس في القصيدة.

الحدث الأول: الموقف العربي يُغضب (عبد الله):

¹ عروس محمد، تداخل الانجاس في الشعر الجزائري المعاصر جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، (رسالة دكتوراه)، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015، ص84.

² هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص544.

³ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، لندن، 1996، ص226.

حين بدأت الحرب على بيروت، ولمّا اشتدت الأزمة، تخاذل العرب، واستسلموا مبكراً،
ولم يعد للسلاح العربي أيّة قيمة، يصف الشاعر ذلك:

"يا عبد الله بساعات الضيق

تحولت الدبابات أرناب.....

وصواريخ الفرجة ضجت

وأتمت يا عبد الله مهمتها

ضمن مهمات صواريخ القوم مقالب" ¹

لقد وضعنا الشاعر منذ البداية أمام الموقف العربي، فالحدث هنا هو الاستسلام والتخاذل،
فالسلاح العربي للفرجة، بل هو مقلب كبير وقع فيه كل من كان ينتظر منهم نصراً أو عوناً، لذلك
نجد الشاعر يقول:

"لم يتجاوز أحد الطيارين أناقته وملابسه

ماكو أوامر يا عبد الله

فلا بغداد ببغداد

ولا جلق في جلق" ².

وهنا يتضح لنا أن الطيارين العرب كانوا يرتدون ملابس أنيقة خلال الحرب، فهم غير
مستعدين لها، حتى إن قيادتهم لم تعطِ الإشارة لهم بالبدء بأيّة حرب، لذلك ينفى الشاعر كونهم
عرباً، فليست بغداد هي بغداد في إشارة إلى ذلك.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص228.

² نفسه، ص243.

كان هذا هو الحدث الأول: الصمت والتخاذل العربي، فكيف واجهه عبد الله، وكيف واجه العدو أيضاً؟

الحدث الثاني: عبد الله بين الموقف العربي والعدو الصهيوني:

في لحظات الحرب كان العدو يبطش، والموقف العربي يزيد صمتاً، والفدائي الفلسطيني بينهما غاضباً ومقاوماً، وهذا ما يشير إليه الشاعر في سرده للأحداث:

"تتجّهُ الحربُ وتلتهمُ الجرافاتُ صحونَ الرّزّ

تُغَطّيها راحاتُ الأطفالِ المبتورةِ

دهشتهم وصرخاتُ اللّيل

أتمّ الصمتُ العربيُّ وليمَتنا الكبرى"¹

من هنا تختلط المشاعر والمواقف، ويأخذ الحدث الرئيس موقفه بين البطش الصهيوني والصمت العربي، الحدث هو عبد الله..

"خذُ حصّةَ حزنٍ في قلبك لا تسمع إلّا دمك الناريّ

جنونك زمجرةَ الجرافاتِ

صراخَ قتيلٍ دون يدين"²

فالحدث الأول هو الحرب والصمت، بينهما حدثٌ آخر هو موقف الفدائي الفلسطيني الرافض المقاوم الغاضب.

ويستمر الحدث الرئيس وهو المقاومة، حتى تتجلى الحقيقة واضحة:

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، 229.

² نفسه، ص 229-230.

"ليسَ لربِّكَ إلَّا أن يأمر بثباتِ القلعة والنار

ولدينا عملٌ يا عبدَ الله

مقدّس قبل الإفطار

نقرأ آخرَ برقيّاتِ الليلِ على الشارع

نتأكّد أنّ منظّمة التحرير انتصرت

رفضت رفضاً قاطعاً¹

فكانت إذن نهاية الحدث، نهاية تتوافق ومبدأ الفدائي، الانتصار والرفض لأي مساومة أو تسليم.

لقد قامت القصيدة على صراع بين مواقف الاحتلال والصمت العربي من جهة، والفدائي الفلسطيني (عبد الله الإرهابي) من جهة أخرى، هذا الصراع شكّل لدينا أحداثاً قصصية، لولا الانحراف اللغوي والشكل الفني الذي انتمى إليه النص. فيمكننا القول: إن القصيدة قصة مكتوبة باللغة الشعرية.

2: الحوار

يعد الحوار عنصراً هاماً لتحقيق التواصل الإنساني فهو الذي يوضح للناس ما نريده، ويبين لنا ما يريد الناس منا، لذلك فمفهوم الحوار غالباً ما يقوم على الإيضاح والتفسير، وإذا كان الحوار طبيعياً في الحياة البشرية، فهو فني وذو قيمة عالية في العمل الأدبي " فهو جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية²، فالشخصية التي تريد أن توضح ما تريد لا بد لها من القول، لا بد أن تقول ما بداخلها ليفهمها

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص237-238.

² نجم محمد يوسف، فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص117.

الناس، وهي أيضا بحاجة لأن تفهم ذاتها، لذلك فإن الحوار ينقسم إلى قسمين، داخلي وخارجي، أما الخارجي فهو الذي يتطلب وجود " أكثر من صوت واحد أو أكثر من شخصية في القصيدة ¹ تتصارع فيما بينها ومع واقعها لتنتج لنا واقعية القصيدة، ولتقوّي العمل الدرامي بشكل عام، أم الحوار الداخلي فهو يكشف عن رغبات الأديب وآماله وطموحاته ومعاناته في مواجهة الحياة وما فيها من آلام وآمال.

وهنا سأعود إلى قصيدة (عبد الله الإرهابي) لأبين ما فيها من حوار، ومدى فعاليته في الدمج بين الشعر والنثر، وتقوية أواصر العلاقة بين الأجناس الأدبية المختلفة.

بعد ما تيقن الفدائيون أن لا جدوى من الوعود العربية بالانتصار لهم، يظهر لنا صوت في القصيدة يخاطب عبد الله / الفدائي، قائلا:

"أصحوت أخيراً يا عبد الله

أصحوت أخيراً

أصحوت

أوقد حزنك

فرشاة الأسنان.. زكامك

قهوتك المرأة، والمرأة والمرأة

تتطلع في وجهك.. لا تتذكر

مثلك لا يتذكر.. لا وقت له للذكرى" ²

¹ زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2002، ص198.

² النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص228.

ينشئ الشاعر حواراً بين شخصية تحت الفدائي على السرعة في التحرك، وعلى تذكيره بخيبة الأمل في العرب، فعبد الله يبدو مصدوماً هنا من الموقف العربي، أما الشخصية التي تحاوره فكأنها تعلم سابقاً بعدم جدوى الوعود العربية، فيبدو هنا شخصيتان، الشخصية التي تحاور الفدائي، والفدائي نفسه، أما الشخصية الأولى فهي تحت الفدائي على النهوض رغم كل الأوجاع، أما الفدائي فيبدو مندهشاً، وينظر للمرأة، يشاهد وجهه الشاحب، يتذكر الوعود، وخيبة الأمل، لكن صوت الشخصية الأولى يعود، يصرخ: لا وقت للذكرى، انطلق للحرب.

هنا وجدنا أنفسنا أمام مشهد درامي قائم على حوار صاخب، وشاهدنا التفاعل بالحركة لا بالكلام من الفدائي، فالشخصية الأولى تصرخ، أما الفدائي فتبدو ردة فعله درامية حركية نتخيلها مصابة بخيبة الأمل والحزن، وتحاول الشخصية الأولى أن تخففها من جهة، وتحت الفدائي على التحرك السريع من جهة أخرى.

مشهد آخر يمكن أن نلمسه من القصيدة، ويبدو فيه الفدائي قد أجاب دعوة الشخصية له بالتحرك، وتبدو الشخصية تحت الفدائي على القتال، وتذكره بالتاريخ الثوري الذي يدعو هو الآخر للحرب

"أسند كوعك للكوّة يا عبد الله

أسند كوعك للكوّة

مد الرشاشة في الفجر الشاحب

لا تتأخر عداؤُ القلب و عداؤُ القنبلةِ الموقوتةِ متفقان

ووعيُ السبابةِ قد بلغ النارَ

وأيامُ التاريخِ تقبلُ راحتك اليسرى"¹

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص229.

ويظهر لنا خلال هذا المشهد الدرامي الذي يرسمه الشاعر بين المواطن والفدائي، تظهر صورة لجريح أصيب خلال الحرب، ويصرخ باسم بلده (بيسان)، ليكتمل المشهد الدرامي:

"وجريح يصرخُ

بيسانَ

إلى بيسان خُذوني"¹

ويظهر في القصيدة مشهد من الحوار الداخلي: يبدو فيه الفدائي -وقد قاوم الاحتلال - مستغرباً أن الأنظمة العربية لم تقصيه، ولم تسجنه، ولم تمنعه من المقاومة، ويسخر في داخله، ويقول - أنا مخطئ لقد حصل كل ذلك معي!

"تأكد عشنا يوماً في الوطن العربي ولم نخصَّ

غريبٌ جداً

خطأً لا بد خُصينا!!"²

وصورة أخرى للشخصية التي كانت تحث الفدائي على المواجهة، تبدو هذه المرة مفتخرة بالفدائي، فرغم نهاية الحرب، إلا أن المواطن العربي (الشخصية) يظل يتذكر الفدائي ويتفاخر به:

"في قلبي شيءٌ أجهلهُ

يفهم أنك باق معنا

يفهم أنك باق

بين مقابرِها وخرائبِها والمستقبل

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص233.

² نفسه، ص238.

تغسلُ وجهك بالريح الساخن

وترقبُ أطفالك في الماء الآسن..

في قلبي شيءٌ.. فرحٌ أعرفه

إنك باق معنا في السراء وفي الضراء¹

استطاع الشاعر بتوظيف تقنية الحوار أن يحول القصيدة من كلمات إلى صورة سردية متحركة، جعلتنا نعتقد أننا أمام مشهد تمثيلي وصراع بين الإرادات المختلفة، وهذا أسهم في رفع مستوى القصيدة، وأكد وجهة نظرنا بتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب.

3: الشخصيات

تعدُّ الشخصية عنصراً مهماً من عناصر العمل الأدبي وذات تأثير كبير في حركة هذا العمل، وللشخصية جاذبية خاصة إذ تستطيع أن تكسب عطف القارئ أو نفوره، حتى إن القارئ " يعلق في ذهنه بعد القراءة ليس تطور الأحداث وتعتها، بل الشخصية الإنسانية النابضة التي خلقها الكاتب"²، هذه الشخصية ذات بعد درامي، فحين عجزت الموسيقى عن تصوير الواقع ودرامية الحدث، جسّد الشاعر القصيدة " في صورة أشخاص تتصارع وتتجاوز، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة، وتبرز دراميتها"³، والشخصية نوعان: رئيسة وثنائية، رئيسة تنمو مع الأحداث وتتفاعل معها، وثنائية تبقى ثابتة خلال القصة ولا يبدو لها أثر رئيس، لكن الشخصية الدرامية شخصية هامة فهي تتصف بهذه الصفة الدراما " أي الإثارة، فهي محملة بالتوتر الموهل، وشخصية حساسة وملفتة للنظر، ونلمس هذه الحساسية في الشخصيات داخل القصيدة الدرامية"⁴.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص 253-254.

² نجم محمد يوسف، فن القصة، ص 52.

³ زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 194-195.

⁴ النادي عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت، ص 42.

ونحن سنطالع ذلك في قصيدة عبد الله الإرهابي، الذي يمثل في نفسه شخصية درامية رئيسة، ويمكننا التعرف للشخصية من خلال " ما يقوله السارد عنها، وما تقوله هي عن نفسها، وبما تقوله الشخصيات الأخرى عنها، وتتميز الشخصية بما تقوم به من أفعال..¹، وفي قصيدة (عبد الله الإرهابي) تتضح لنا صورة الفدائي الفلسطيني، فدائياً ناقماً على الموقف العربي، ومستعداً للحرب، حزيناً لغربته، ويبدو أن صفة الإرهاب صفة ملازمة للفدائي الفلسطيني، برأي الحكام العرب والأعداء:

"إن دُرَّتْ العالم

تَكْتَبُ أشعارَ السلم

على التأشيرة... تذكرة الرحلة

أبوابِ مطاراتِ البردِ

حافلةِ البردِ

فوجهك أنتَ ومنذَ وُلِدْتَ تُسمى عبدَ الله الإرهابي

وبناتك عبد الله الإرهابي،، وصوتك..²

فتبدو صفة الإرهاب ملازمة للفدائي وأهله، لذلك سمّاه الشاعر بالإرهابي من باب السخرية، وفي ظل الموقف العربي، والحرب الصهيونية، يبقى عبد الله وبرغم الحزن أيضاً، يبقى هو القضية ويبقى هو المحارب، لذلك يصل الشاعر به ليرفعه إلى أن يكون قريباً من الله:

"لأنّك يا عبدَ الله قضية

ولأنّك يا عبدَ الله محارب

¹ بو طيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية -، ط1، مطبعة الامنية، الرباط، المغرب، 1999، ص55.

² النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص234.

اللهُ وعبدُ الله أقارب "1

وإذا كان عبد الله هو القضية، وهو البطل، فإن العرب، الأعداء، الأطفال، والجرحى، شخصيات ثانوية في القصيدة، ونلاحظ السخرية من صورة العرب في القصيدة، يوجه الشاعر كلامه للحكام العرب:

"تشكرُكم باسم الشهداء

نشكرُكم بالسيقان المبتورة شكرا لا حد له

نشكر علّانا وفلّانا وفلّينا والفّلن الثاني وفهد

بالذاتِ فهد

ما قصرتم أبداً

نشكرُ همّةَ أعضائكم الجنسيةِ

في صدّ هجوم الجيش الإسرائيليّ

وإلقاء الصمتِ على المغتصابات

نشكرُكم يا فضلات"2

هذه صورة الحاكم العربي، صامت، ذليل، وهو من وجهة نظر الشاعر لا قيمة له ، وإنما يشكره هنا ليزمّه لا ليمدحه، فنجد السخرية واضحةً من أساليب الحكّام العرب في التصدي للعدو ، فلا يهتمّ إلا الجنس، وهم يمطرون المغتصابات الصهيونية بصمتهم، لذلك وصل الشاعر إلى أنّهم فضلات زائدة لا قيمة لها، لذلك يسخر منهم الشاعر.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص256.

² نفسه، ص245-246.

وهناك شخصيات مؤنسة، أضفى الشاعر عليها صفة الإنسانية، مثل (بيروت)، التي احتضنت الفدائيين، وقدمت نفسها ولم تستسلم، ولم تنسحب، وهي صورة عربية مشرفة مقابل صورة الحاكم العربي الصامت:

"تأكلُ من كتفِها بيروتُ"

ولا تسحبُ شبرًا من تحت مقاتل

تستشهدُ بيروتُ على أبوابِ منازلها

ومعاذَ اللهِ تُسلمُ عفتها كالصمت العربي..¹

فبيروت هنا إنسان قدم نفسه وروحه ولم يستسلم، فهي صديقة الفدائي، عكس الحاكم العربي الذي لاذ بالصمت والهزيمة.

لاحظنا هنا كيف كانت الشخصيات تتصارع وتتحرك وتتمو وتتفاعل، في صراع درامي حركي أضفى على القصيدة الصفة القصصية، وجعل القصيدة مثالاً واضحاً على تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب.

4: بيئة القصة

وتشكل عنصري المكان والزمان، ويعرّف (محمد نجم) بيئة القصة بقوله "هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي"²، والمكان والزمان عنصران هامين لا بد أن يتوفرا لأي قصة حتى تجري الأحداث داخلهما، وتتحرك ضمنهما الشخصيات.

أولاً: المكان

هو الإطار الذي تتحرك داخله الأحداث والشخصيات، ولأن قصيدة عبد الله الإرهابي التي بين أيدينا تتناول شخصية حقيقية، كان المكان حقيقياً، ولكن: ما الأماكن التي رسمها الشاعر، وكيف ساعدت في بناء درامية القصيدة؟

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص244.

² نجم محمد يوسف، فن القصة، ص108.

المكان الرئيس: (بيروت): بيروت التي تبدو وادعة وهادئة تحت قطرات المطر، ورغم كل الجراح فهي ما زالت تنبت وردا:

"ناعسة بيروت الغربية في كفّ المطر الليليّ

وتُزهَرُ بين الإسفلتِ وحزنك والصمت"¹

إذاً هذه صورة واقعية لبيروت التي تعيش هذه الأجواء الماطرة والهادئة، وحدائق الورد التي ظلت تزين المدينة رغم كل المآسي.. وكذلك يؤكد الشاعر أن بيروت صمدت، وقاومت مع الفدائيين:

"طلبوا شرف الكوفية من بيروت

أبت إلا أن تلبس كوفيته وتقاتل

وتقاسمه الخبزة والخندق والخذلان العربيّ

ويمسحها القصف مساءً

تتحامل في الصبح على قدميها

وتقول له....

لا تأبه سنقاتل يعني سنقاتل"²

فقد حوّل الشاعر بيروت المكان إلى امرأة، تُشارك الفلسطيني طعامه، وصموده، وخندقه، هذه صورة لبيروت التي تجمع الشيء وضده، هذه المدينة الوادعة الهادئة الناعسة، هي مدينة مقاتلة وصابرة ومتحدية..

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص233.

² نفسه، ص244.

لكنَّ الفدائي لا ينسى أن بيروت هي المكان الذي يصلح للعشق، وأن بيروت تعشق من يزورها، ويعشقها من يزورها:

"بيروتُ على قدمٍ واحدةٍ ستقاومُ

أُتذَكِّرُ يا عبدَ الله بأنَّك في بعضِ الليلِ ضغطتَ على راحتِها الورديةِ

أكثرَ ممَّا الحزنِ وأكثرَ ممَّا أنتَ

أحبَّتك كاستاذةٍ حبًّا

تعرفُ كيف تصفِّفُ باقاتِ الزهرِ وساعاتِ الليلِ"¹

نلاحظ كيف يبدو المشهد المكاني، يستمر الشاعر في وصفه لبيروت، بيروت المصابة، ظلت واقفة على قدم واحدة تشارك الفدائي قتاله، لكن الشاعر يذكر الفدائي أن بيروت أيضا كانت أرضا صالحة للحياة

وكان الشاعر يحب المشي في شوارعها، ففي المساء تصبح بيروت فتاة شهية يمسك الشاعر بكفها فتغدو الحياةُ وردا، وتبادلله الحب بكل أناقة، وهي تعرف كيف تكون جميلة بورودها، وكيف ترتب ساعات ليلها الجميل، وحتى حين انتهت الحرب، وتقرر رحيل الفدائيين، تبدو بيروت -المكان- حزينَةً، ترجو الفدائي ان يبقى:

"عبدَ الله رَجَّتْكَ

دَعِ الأوباشَ وما نَسَجُوا

رَجَّتْكَ كَثِيرًا لا ترحلِ"²

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص246.

² نفسه، ص246.

وإن كانت بيروت المكان الرئيس الذي تعيشه الشخصيات والأحداث، فإن مجموعة أماكن ثانوية تظهر في القصيدة، تظهر بما يتناسب والحدث (صيد، صبرا وشاتيلا، خلدة، أرنون، الوطن العربي، القدس، يافا)، وهي أماكن يتنقل بها الفدائي حقيقة أو خيالاً، وتساهم بقوة في صنع الحدث، وترسم مع المكان الرئيس (بيروت) صورة تمثيلية لواقع عاشه الفدائي، ووصفه الشاعر، فاصبح كأنما نقرأ قصة.

الزمن: لا يمكن للأحداث والشخصيات والحوار ولا المكان أن يتشكل في النص الأدبي دون زمان يحركه، فالزمن هو عنصر رئيس يحتوي أشكال القصيدة كافة، ونحن أمام زمنين: زمن الكتابة، وزمن الحدث في العمل الأدبي، وما يهمننا الآن زمن الحدث في العمل الأدبي، وتري (سيزا قاسم) أن دراسة الزمن مهمة لعدة أسباب " فالزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإبداع... وشكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن"¹، والشعر إذ استعار تقنيات السرد، كان لا بد لنا من دراسة الزمن كعنصر سردي مهم فيه، وهنا نشير إلى أن الزمن أساساً لعالم السرد والحكاية، ولكنّها إذ نؤكد على تداخل السرد مع الشعر، سنجد الزمن أيضاً في القصيدة السردية، مع اختلاف بسيط بين الزمن في الرواية والزمن في الشعر " فالوقوفات في العمل الروائي قد تطول خلافاً للشعر الذي يعتمد على التكيف"².

وفي قصيدة (عبد الله الإرهابي) نجد الزمن حاضراً من خلال حركة الأحداث، وذكر الأماكن التي توحى على زمن القصيدة، (فبيروت، صبرا، شاتيلا، خلدة، أرنون، بيروت الغربية، الفدائي، إسرائيل، منظمة التحرير، الصمت العربي، المجازر...) كل هذه الأحداث تعود بنا إلى زمن معروف، إنه عام (1982) م، زمن اجتياح إسرائيل بيروت لطرد الفدائيين منها، ومن تلك الإشارات الزمنية، (مجزرة صبرا)، ويذكرها الشاعر في قصيدته:

" قسماً عبد الله بقبرين جماعيين بصبرة."³

¹ قاسم سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الاسرة، مصر، 2004، ص38.

² عروس محمد، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص117.

³ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص240.

ويذكر الشاعر (خلدة) وهي صاحبة لبنانية قاوم فيها الفلسطينيون العدو في عام 1982م،
إن ذكر (خلدة) في القصيدة أعاد إلى الأذهان زمن الاشتباك مع العدو

"تتحداهم.. ننفذ من بؤبؤهم

نمسح وجه الأحران بخلدة

يا خلدة يا قلعتنا البحرية.."¹

ويمكننا الإشارة إلى وجود زمن مادي في الرواية، هذا الزمن المادي يشكل صراع
الفدائي مع الأحداث حوله، فإذا كان الفدائي حزينا، نجد الشاعر يقول:

"الليل وعبد الله أقارب"²، "

أو نجده يقول أيضا:

"ضع متراس الشك أمام ثمالة أيامك والألم الليلي"(4)،"

فنرى الليل وانعكاساته النفسية التي توحى بالحزن، وفي المقابل نعرف أن الفجر هو
لحظة الهدوء، لكنه في زمن الحرب أصبح شاحبا حزينا " مدّ الرشاشة في الفجر الشاحب "³،
يبدو الزمن هنا متغيرا لتعير الحدث وصعوبته.

وقد يستخدم الشاعر تقنية (الاسترجاع)، حيث يعود بالزمن إلى الوراء عند الحاجة لذلك،
وهنا يذكر الشاعر الفدائي بأن أرضه محتلة، وأن أهل فلسطين ما زالوا ييكون أرضهم التي
سلبت منهم منذ سنوات: "اغتصبوا أمك من كلمات الله على شفيتها من خمسين من السنوات
دموعا بالأرض بعينها"⁴.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص235-236.

² نفسه، ص226.

³ نفسه، ص229.

⁴ نفسه، ص230.

وقد استخدم الشاعر تقنية الاستباق، فيستشرف الشاعر المستقبل، وهنا يستشرف مستقبل الشهداء الذين وإن دفنوا في بيروت سيعودون إلى فلسطين، وإن استشهدوا سيذهبون إلى الجنة، التي يتمنى الله - عز وجل - أن يتسبّلها بتراب فلسطين كما يرى الشاعر:

"أو قُتِلُوا تحت الأرض

يعودون إلى حِضْن فلسطين

أو جاؤوا بابَ الجنةِ

يلقى الله بأيديهم قبضةً طينٍ منها

يتمنى أن يستبدلَ جَنَّتَه يا عبدَ الله بهذا الطين"¹.

إن وجود تقنيات السرد المختلفة من (شخصيات، حوار، زمان، مكان..) كل هذا أسهم في نشوء القصيدة الأجنبية، قصيدة لا تتغلق على نفسها في أن تكون غنائيةً محضة، لكنها قصيدة تفاعلية، تعيش مع الآداب الأخرى، غنية بالأساليب الأدبية المختلفة، قصيدة تتواءم والعصر الجديد المتشابك، إن وجود تلك التقنيات التي وضعتها في بحثنا ليؤكد حتماً على تلك العلاقة بين الآداب المختلفة، وهو إذ يوجد في الشعر العربي، نجده حاضراً في قصائد الشاعر مظفر النواب، لذلك يمكننا القول بكل ثقة: إن قصائد الشاعر مظفر النواب أنموذجٌ لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر.

ثانياً: البنية الدرامية في شعر مظفر النواب

أسهم التطور في شكل القصيدة العربية ومعناها في التفاعل مع الفنون الأدبية الأخرى، وإذا كان السرد جزءاً من هذا التطور، فإنه ساهم في التفاعل مع الأشكال الأدبية الأخرى، ومنها الدراما، إن هذا الباب من البحث المتعلق بالدراما، يعزز وجهة نظرنا حول تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص242.

فما الدراما، وما عناصرها، وكيف التقت مع الشعر؟

للإجابة عن الأسئلة، لا بد من الوقوف على حد المعنى للدراما، فالدراما متعلقة بالمرح والقصّة أساساً.

"والقصّة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكتيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بوساطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة"¹، وعلاقة الشعر بالمرح علاقة قديمة " فالمرح كانت قريبة من الشعر، وكتبت شعراً، وكل هذا القرب ولد أثراً قديماً لدى الشعراء، فأصبحت قصائدهم متأثرة بأسلوب وبعض تقنيات المسرحية"².

فما الدراما:

عند (أرسطو) فإن الدراما " تتمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا، اللّذين يعتبران نخاميات لأفعال يقوم بها الناس "³، بينما يرى (عز الدين إسماعيل) بأنه "الصراع...، وكل فكرة تقابلها فكرة، والتناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة في ما بينها يخلق الشيء الموجب "⁴، وتتعدد التعريفات وتتنوع، لكنها تتفق على أن الدراما هي حركة، وفعل وأحداث وصراع، وهذا ما أكّده (علي الزبيدي) بتعريفه للدراما " الفعل والحركة والصراع "⁵، هذا الفعل وتلك الحركة والصراع يحتاج إلى مادته المتكونة في الشخصيات التي تتحرك ضمن فضاء زمني ومكاني ما.

¹ زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص194.

² شيكال احلام، النزعة الدرامية في ديوان (الناس في بلاد) لصلاح عبد الصبور، (رسالة ماجستير) جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2016-2017، ص18.

³ ينظر، أرسطو، فن الشعر، ص25-26.

⁴ ينظر، إسماعيل عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر-دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، الكويت، 1980، ص279.

⁵ الزبيدي علي قاسم، درامية النص الشعري الحديث -دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2009، ص22.

ومن هنا نستنتج أن القصيدة الدرامية تقوم على " الصراع والتضاد والحركة الدائمة والحدث المتطور"¹، فتبدأ القصيدة الدرامية بحدث أو بحوار شخصيات أو حتى بصوت السارد حول موقف ما، يتأزم الموقف، تتصارع الشخصيات حتى تصل إلى ذروة الحدث، ثم نهايته سلبي أو إيجاباً، ومظفر النواب وهو شاعر معاصر أدخل الدراما في شعره، وسنحاول أن نبين ذلك من خلال قصيدته (تل الزعتر) وأضربها - لا على سبيل الحصر -، وإنما كمثال واضح على هذه الظاهرة:

تنقسم القصيدة إلى أربعة مشاهد، على النحو الآتي:

المشهد الأول: صورة فلسطين، ونسيان العرب لها

يبدأ الشاعر قصيدته بمشهد مكاني، يرسمه من خلال السرد، يضعنا الشاعر أمام صورة لفلسطين، تلك الأرض الجميلة المشرقة بنت الصبح، لكن العرب أهملوها وتناسوها في خضم صراعاتهم، وهجراتهم حتى استطاع اليهود دخولها واحتلالها، وقتها انتبه العرب لما فعلوه بعد فوات الأوان، وصاروا يرثون الأرض السليبية:

"هذي الأرض تُسمى بنت الصبح

نساها العرب الرُّحْل عند المتوسط

تجمعُ أزهارَ الرمان

ولما ساروا باديتين انتبهوا

وجدوا كلَّ سقوطٍ العالم فيها

قالوا مرثيةً"²

¹ عجز محمد، التقنيات الدرامية والسنمائية في البناء الشعري المعاصر، ط1، دار الثقافة والاعلام، الشارقة الامارات، 2010، ص21.

² النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص166.

استكمالاً للمشهد الأول

يتابع الشاعر لجوء الفلسطينيين وما يجري لهم في المخيمات، ومنها مخيم تل الزعتر، ويرسم صورة الفلسطيني الضحية، ويرى أن المراثي لن تفيد شيئاً في هذا المشهد التراجيدي، حيث الأطفال القتلى إلى جانب أئداء أمهاتهم، والأطفال الذين يكبرون بين جنث الضحايا :

"تَشَاوُزٌ مَكْتَمٌ"

ثديّ في الأرضِ إلى جانبِ كفّينِ صغيرين

كأوراقِ الكرمةِ

طفلٌ يكبرُ بينِ الجنثِ المحروقةِ

قولوا يا عربَ الردّةِ مرثيةً

أيهمُ الميتُ أنَ القبرَ يُزخرفُ¹

وينتقل الشاعر من الصورة المأساوية المتحركة، إلى لغة الصوت،، وهي التقنية المعروفة درامياً ب (تعدد الأصوات)، والفرق بين القصيدة الغنائية والدرامية أن " القصيدة الغنائية أحادية الصوت تحمل فكرة بسيطة.. اما القصيدة الدرامية ففيها صوتان يتوزعان بين ذات الشاعر وموضوعه"²، فتعدد الاصوات وتنوعها وتصارعها صفة تميز القصيدة الدرامية.

ويظهر في المشهد الأول أصواتٌ أخرى، صوت العدو، صوت الأطفال، صوت المقاتلين، صوت الحكام العرب

ويبدأ المشهد الدرامي صوتياً في قصيدة تل الزعتر بصوت العدو الذي يحاول إرهاب

الأطفال:

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص166-167.

² احطوب اسماعيل محمد، النزعه الدرامية في ديوان بلند الحيدري (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، الاردن.2010،

"صرخ الكرشُ الأشقر... أردى طفلاً

سحب البزازة من فمه داميةً وازدانَ بها

أبناءَ الكلبِ هنا يعني بالضبط هنا

جمدَ الأطفالُ وقد ذهبَ البؤسُ بكلِّ ملامحهم¹

مشهد درامي حركي صوتي، صرخات العدو التي لم يفهمها الأطفال لذلك برأبي ترك الشاعر ثلاث نقاط بعد عبارة (صرخ الأطفال...)، ثم نشهد وحشية العدو حيث يقتل رضيعا ويسحب رضاعة الحليب من فمه، ويتباهى بها، في مقابل صورة أطفال تجمدوا خوفاً، وليس على وجوههم إلا ملامح البؤس والحزن والخوف.

وثم يظهر المشهد الحركي من جديد برودة فعل الأطفال، فطفل يجد جدته قتيلة، وقد كشفت قدميها، فيركض ليسترها فيطلق الجنود عليه النار ويقتلونه، فيقول الشاعر: لا مشكلة هذا هو الغطاء:

"حاول طفل أن يستر جثة جدته

فمن المُخجل أن تُعرض أفخاذ الجدة

أردوه على فخذيها

لا بأسَ بني.. فذاك غطاء²

المشهد الثاني: بشاعة المجزرة، والموقف العربي، وموقف الشاعر من العرب

ومع هذه المشاهد الدامية، ينظر الأطفال نظرة حيرة أو استغاثة إلى العرب، فيأتي الرد بعقد مؤتمر، وهنا يظهر صوت الحاكم العربي الذي يمثل الصوت المضاد للشاعر وللفدائيين،

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص167-168.

² المصدر نفسه، ص168.

ليبدأ الصراع بين إرادة الشاعر التي ترفض الحاكم، وعجز الحاكم بنظر اللاجئين والأطفال،
وسيزداد المشهد درامية وتعقيدا وصراعا:

"نظر الأطفال إلى الوطن العربي

خصيان العرب الحكام ارتجفت شرفا

صرح نفط بن الكعبة أن يُعقد مؤتمر

لسنا في زمن التكفير

سيأتي ذلك. يأتي ذلك.. يأتي

والجوكر في اللعبة أضحى معروفا¹

يُمثِّلُ هذا المقطع السخرية السياسية في هجاء الحكّام العرب، فالحاكم متهم في نظر الشاعر، إذ إنّ
ملك السعودية والذي وصفه الشاعر بنفط بن الكعبة يردُّ على المجزرة بعقد قمة عربيّة، بينما
يرى الشاعر هنا أن الحكام العرب هم أصل اللعبة أساسا والمتّهم الأول في المجزرة .

يستمر المشهد الدرامي الثاني بالنمو:

"طرحوا الحامل أرضا.. سَحَبُوا رحما

يتكون فيها في الليل فدائي

أسمعتُم عربَ اللعنةِ

أسمعتُم عربَ الصمتِ

لقد وصلَ الحقدُ إلى الأرحام

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص169-170.

أسمعتكم عرب اللّغة

إن فلسطين تزال من الرحم¹

يزيد الشاعر صرخته ويرفع صوته أكثر بعد أن رأى مشهدا حيث يُلقى العدو الحوامل أرضا، ويسحب ما في أحلامهن، فيبدو المشهدُ مشهدا دراميا حزيناً، يجعل الشاعر يصرخ ويشتم في وجه العرب، ويحذّرهم من ضياع فلسطين، فكأن هدفَ القتل القضاء على الوجود الفلسطيني من الأساس ، وحتى لا يكبر طفل وينشأ على حب فلسطين والدفاع عنها ، فالهدف الأساس قتل الفلسطينيين والقضاء عليهم وبالتالي القضاء على كل ما يتعلّق بفلسطين .

ويحاول الشاعر في المشهد ذاته أن يُنبّه العرب لما يجري بالطرق المختلفة إذ يصرخ الشاعر مرة أخرى ليوقط الصمت العربي، ويصرخ الشاعر هنا بأعداد القتلى الذي يتزايد في كل سطر شعري، ويقابل ذلك صمتٌ عربي يستهجنه الشاعر::

"ثلاثون قتيلا في الساعة يا أشرافُ

ثمانون على تجار الشام

.... تسعون على ملك النفط

... صمتٌ صمتٌ صمتٌ

ما هذه الصمتُ يُسمّى في اللغة العربية!!²

وحين كان الصمتُ هو الموقف العربي، انفجر الشاعر في المشهد ذاته ليتّهم الحُكام العرب بالتورّط في هذه المجزرة، فيُظهر هذا المشهد موقفَ الشاعر من الحكام العرب، واتهامه الصريح لهم بطريقةٍ ساخرة، أعطت هذا المشهد بُعدا كوميديا رغم مأساة ما يحدث:

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص170.

² نفسه، ص170.

"اتهمُ الماموثَ النجدي وتابعه

ديوس الشام وهدده

قاضي بغداد بخصيته

ملك السفلس

حسون الثاني

جرذ الأوساخ المتضخم في السودان

والقاعد تحت الجذر التكعيبي على رمل دبي مشتملا بعباءته

وكذاك المعوجّ بتونس من ساقيه إلى الرقبة..¹

ويظهر خلال هذه العرض الدرامي مشهدٌ آخرٌ ساخرٌ يبدو فيه أحد الحكام العرب نائماً

خلال انعقاد القمة، فيصف الشاعر ذلك هجاءً وسُخريةً:

"أستتني المسكينَ برأسِ الخيمةِ

كان خلال الأزمةِ يحلمُ

والشَفَةُ السفلى هابطةً كبعيرٍ

والأنفُ كما الهودجِ فوق الهضبةِ"²

فهذا الحاكم كان مسترسلاً في نومه ، فلم يكتفِ الشاعر بوصف ذلك ، إنما جعل منه

صورةً حيوانيةً ساخرة حيث جعل وجهه كالجمال ، وشفته السفلة متدلّية ، وأنفه الكبير كأنما

هودجٌ في قمة جبل، ليُضفي على المشهد الدرامي عنصر السخرية ، ويُعطي إثارة لهذا المشهد.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص176.

² نفسه، ص 176.

المشهد الثالث: ثورة الشعب، والموقف الدولي

ينمو الصراع ويتعمّد، وفي ظل الصمت العربي الرسمي حول ما يجري، تنتفض الشعوب ضد حكامها، وتقضي عليهم، فيُظهر هذال المشهد الغضب الشعبي والانتقام من الحكّام العرب، حتى إن الشعوب لا تستمع لهم إن أرادوا تبرير مواقفهم:

"أتحدى أن يرفع منكم أحدٌ عينيه

أمام حذاء فدائيّ يا قردة

... أنا أسمعُ أمعاءً تتلوّى ألماً جوعاً

.. هذي ساعة نارٍ... ألقوا أول أقزام الردة في النار

من أنت..

أنا...

يا بن ال... ألقوه كذلك

هاتوا المتكرش"¹

ويفاجئنا الشاعر بمشهدٍ آخر، إذ يحضر السّوّاح من العالم لمعاينة ما جرى في تل الزعتر، فيدُلُّهم صوت السارد/الشاعر على الأماكن، والقصص السوداويّة، حيث المخيم، الجماجم، الأطفال المُحتَرِقين، ويصل السارد إلى خلاصة تراجيدية أن كلّ من هنا إما عظاما بالية، أو بشرا ليس لهم قيمة، أو أيتاماً خلفتهم الحرب ومصائبها:

"تعرض كل بضاعتنا

يا سادة يا سواح المعمورة

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 180 - 181.

يا أبناء العطر الفاخر....هذا تل الزعتر

هذي الشفافة فاطمة بنت فلان....هاتيك جامجم فاخرة

.. هذي الفقرات السود لطفلين يتيمين من المسلخ واحترقا ملتصقين

أولئك نحن

عظام... جمجمة.. زبل.. أيتام..¹

ويترك الشاعر هذه المشاهد تتحرك وتتصارع وتتناقض، حتى يصل لموقفه الشخصي مما يجري:

"أدعو الشعب ليحمل كل سُفّودين عظيمين

ومن كل الأطوال مسامير عليها

الآن الآن وليس غدا

وتغلق أبواب الوطن العربي على الحكام القردة"²

المشهد الرابع: النهاية، حقيقة العرب من وجهة نظر الشاعر

والمشهد الختامي هذا كان قاسيا، فالقمة التي دعا إليها ملك السعودية حضرها ستة زعماء، إذ رسم الشاعر صورة لنجمة داوود السداسية، في إشارة إلى أن الحاكم هو العدو أيضا، ويغلق القصيدة على هذا المشهد، ليفتح ذهن المتلقي على ما بعد ذلك، فحين يرى أن العدو من الداخل عليه أن يعمل على إنهائه أولا، وكثير من الصور التي سترأود القارئ حي ينسدل الستار على هذا المشهد:

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص182 - 184.

² نفسه، ص188.

"صرح نبط بن الكعبة أن يعقد مؤتمرا

بالصدفة والله بمحض الصدفة كان سداسيا

أركان النجمة ستُّ بالكامل

يا نجمة داود ابتهلي

يا محفل ماسون ترنج طربا

با إصبع كيسنجر

إن الإست الملكي سداسي¹

لقد عشنا حقا مع قصيدة درامية، بمشاهد وأزمنة وأماكن وصراعات ونهايات جعلت من القصيدة مشاهد يمكن أن تمثل في عمل درامي، وهذه إن أكد فإنما يؤكد على ما قلناه سالفًا عن حضور الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب.

ثالثًا: السيرة في شعر مظفر النواب

ننطلق هنا من تساؤل مهم يطرحه القارئ للشعر والنثر، وهو: هل يستطيع الشاعر ان يكتب القصيدة السردية السيرية؟

إذا كان الشعر أساسه الخيال، وأعذب الشعر أكذبه، وفي مقابل ذلك نجد السيرة التي تمتاز بالوصف الدقيق والصدق، فهل نجح الشعراء في ولوج عالم السيرة في قصائدهم؟، هذا التساؤل سنجيب عليه من خلال شعر مظفر النواب الذي استطاع برأيه أن يدخل السيرة في شعره.

وقبل ذلك: ما هي السيرة؟

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص191.

نجد التعريفات التالية: "هي قصة حياة"¹، "رواية حياة المؤلف بقلمه"²، "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"³.

تشير التعريفات السابقة إلى النثر، (فيروي ويقص) مصطلحان نثريان، ثم التعريف الثالث يشير بوضوح إلى أن السيرة حكي استعادي نثري، فالنثر والسردي هما فضاء السيرة، لكن مع التطور الحضاري، والانفتاح الثقافي، ودخول الأجناس الأدبية إلى الشعر، وجدنا السيرة متداخلة مع الشعر، حتى وجدنا مصطلح (القصيدة السير ذاتية) التي عُرِّفت بالآتي " قول شعري ذو نزعة سردية، يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال السيرة الذاتية.. ولا يشترط تمركز السيرة في قصيدة واحدة، وإنما قد تكون موزعة على الديوان "⁴.

إذاً فالسيرة لم تعد نثراً، والشاعر المبدع هو الذي يكتب القصيدة الحداثية، والشاعر ربما استطاع أن يغير مفهوم السيرة ليصبح " جنس غير مستقر وغير متعين بشكل نهائي"⁵، فهل نجد الشعر في استيعاب هذا الشكل السردي؟

هذا ما سنجيب عليه من خلال التطبيق على نموذج من قصائد الشاعر مظفر النواب، وهو قصيدته (من دفتر السري الخصوصي لإمام المغنين)، إذ تمثل هذه القصيدة سيرة للشاعر المشرّد من وطنه، التائه في البلاد العربية، المعارض للأنظمة العربية، القومي، الشيوعي.. وما إلى ذلك من سيرة بدت واضحة في شعره، وفي القصيدة التي اخترناها.

أما العنوان فهو أقرب إلى السيرة، فالشاعر الذي يطلق على نفسه إمام المغنين، سيطلعنا على جزء من سيرته الخاصة، لتنتقل السيرة من خصوصية الشاعر إلى جمهور القراء.

¹ الصكر حاتم، السيرة الذاتية النسوية، مجلة فصول، ع209/62، القاهرة، 2004.

² عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص11.

³ لوجون فيليب، السيرة الذاتية والميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص21.

⁴ هباش خليل شكري، القصيدة السير ذاتية-بنية النص وتشكيل الخطاب-، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، 2010، ص175.

⁵ طاهر محمد طاهر، هذا ما حدث بين السيرة الذاتية والمذكرات، منشور ضمن تداخل الأنواع الأدبية، ص282.

ويمكن أن نقسم سيرة الشاعر إلى أجزاء:

1: معاناة الشاعر

يبدو الشاعر المبعد عن وطنه العراق متعباً ومرهقاً وخائفاً من الهجرة والبعد والفرق،
ويعصف الشاعر ذلك بقوله:

"حنجرتي تتذوق كل الأبعاد

هل عمرُك ذاق لسانك طعاماً واحد للبعد

فمن أنتَ

لماذا النشجُ

لماذا صوتك صوتُ قطاةٍ في البرِّ

عشياً تسمعُ قصةً ذئب¹

يخاطب الشاعر الجمهور و نفسه بضمير الأنأ، ليفتح أفق القصيدة على الذاتية، ويبعث
صوته رسالة للقراء، فمعاناته هنا، هي معاناة البعد، فالخوف بعد تهجيرهِ عن وطنه واضح،
صوت الشاعر صار موحشاً، وروحه خائفة حتى عندما يستمع إلى القصص، يزداد خوفه.

ويبدو الشاعر في مقطع آخر من القصيدة أكثر ألماً ووجعا

"وماجت في العفن الزفر

عناكبُ تتناحُ فوق وجوه الموتى

تثقب جفناي بيوتا للنمل الأحمر فاستأنستُ

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص388.

لأنَّ العالمَ أكثرَ من ذلك عذَّبي¹

فمهما تعذَّب جسدُ الشاعر، سيظلُّ أرحمَ ممَّا لَقِيَه من الناس .

ولأنَّ القصيدة سيرة للشاعر، فإنه يصرِّح أكثر، ويقول مخاطباً نفسه:

"أما أنتَ تعبتَ

تلفُ على نفسك كالدائخ في الظلمات

.. أما من حجرٍ ترتاحُ إليه

تعبتُ تعبتُ

وما صادفني الحجر²

الشاعر هنا لا يعرف معنى الاستقرار ولا الراحة، هجرات متتالية، ولا يجد مكاناً يسكن فيه، ولا زال الشاعر مُتعباً دون أن يجدَ أي مكان يرتاح إليه .

ويقول في مقطعٍ آخر:

"يُفتِّشني الحزنُ في كلِّ ليلٍ

علامَ بُفتِّشُ هذا الغرابُ الغبيُّ بهذا الحطام³

ألاحظ هنا ألفاظ (الحزن، الليل، الغراب، الحطام)، ألفاظ تدل على الحزن والشقاء، وهو إذا جعل الحزن غراباً يزور الشاعر كل ليلة، يسخر الشاعر منه، لأنه لن يجد ما يُضيفه إلى حزنه، فهو حطام لا حياة فيه، ولا مكان لحزنٍ جديد فيه .

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 290.

² نفسه، ص 297.

³ نفسه، ص 417.

كانت هذه المقاطع السابقة دليلاً من شعر مظفر النواب على سيرته المتنوعة، ومعاناته الكبرى في مواجهة صعاب الحياة .

2: انتماء الشاعر السياسي والديني

الشاعر يقف في صف الفقراء والجوع الذين رُغم جوعهم وفقرهم لم يتوقفوا عن القتال، يقول:

"أنا أنتمي للجموع التي رفعت قهرها هرماً

..

أنا أنتمي للجوع ومن سيُقاتل"¹

دينياً: الشاعر ينتمي للدين الإسلامي، وهو من أنصار المذهب الشيعي، أمّا فكرياً فإنه ينتمي للماركسيين، والقرمطيين، وهذا يتوافق ورؤية الشاعر وموقفه من الثبات مع الفقراء، وعشقه للقتال ضد أي عدو، فنجدته يقول:

"المحمد شرط الدخول إلى مكة بالسلح

لعليّ دون شروط

..

أنا أنتمي للفدائي

لرأس الحسين

وللقرمطية كل انتمائي

وللماركسيين شرط الثبات مع الفقراء"²

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص426.

² نفسه، ص427.

وثبات الشاعر هنا هو ثبات مع الناس الفقراء والجماهير:

"أنا ثكلتني الثواكلُ إن كنتُ أفهم هذا

وأنحازُ يوماً لغيرِ الجماهير"¹

وجدتُ في المقاطع السابقة جزءاً من سيرة الشاعر، الجزء الذي يتعلق بانتماء الشاعر الديني والسياسي، فأخذ القصيدة الشعرية من عالم السرد هنا لم يفقد القصيدة بُنيتهَا، ولا مكانتها، وإنما أكد على تداخل الأجناس الأدبية فيها.

3: معارضة النظام الحاكم

ونجد الشاعر هنا قد راوح بين استخدام الرمز، والتصريح، حتى الرمز فإنه يقترب من التصريح، فحضور الرمز في القصيدة التي نتناولها حضور واعٍ، فالعرب يعرفون تماماً معناه.

ففي إشارته إلى السلطة الحاكمة يستخدم (الحجاج) كرمز للهيمنة والديكتاتورية التي تتسلط بالقوة على الناس، والذي يحكم ويحرّف حتى الدين، فنجد الشاعر قد ظلّ معارضا له، وهو بذلك يرمز إلى معارضته للحكّام العرب، فيقول:

"يا وطني يتحكّم فيك النسناس...

أُقفلت الأبوابُ وصلى في الناس صلاةَ العهر الحجاج

فكبر للعهر الناس

حُرّف في قلب المسجد قرآنُ الفقراء

وخصّ الأقرب فالأقرب بالخمس

وكذاك الدنيا أخماس

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، 431.

وَقَفُّوا بَيْنَ يَدَيِّ الْحَجَّاجِ

فَصَحْتُ عَلَى أَشْرَفٍ مِنْ فِيهِمْ...

يَا أَهْلَ الْكُوفَةِ لَوْ سِيفٌ وَاحِدٌ بِالْحَقِّ يُسَلُّ

سَيُقْصَى الْحَجَّاجُ"¹

وقوف الشاعر ضد السلطة كان علنيا وواضحا، حتى إنه يدعو لقتالهم والثورة عليهم والقضاء على حكمهم .

ولمّا كان موقف الشاعر واضحا وعلنيا، استغرب الناس أن السلطات لم تقبض عليه، لكن الشاعر لم تتطوّر تلك الحيلة عليه، فيوضّح للناس بأنه يعرف أن عدم القبض عليه كان له أهدافه من عدم الثورة على الحكام واتهامهم بقتل المعارضين وإشغال الناس عن القضية الأساسية وهي الوطن، فيقول:

"فماجَ المسجدُ صاحوا

يكفر بالحجّاج

فكيف لماذا لا يُلقَى القبض عليه الحراس

صرخت بهم

لا يلتبس الأمرُ عليكم

هذي إحدى طرق الحجّاج

فما بال الكوفة تنسى

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 403-404.

سكتوا وأطلّ عليّ من الأعينِ شركُ إفلاس¹

ولمّا استخدم الشاعر الرمزَ في المقاطع السابقة، استخدم الوضوح في المقطع الآتي،
فنجده يتهم الحُكّام اتهاماً جليّاً، بأنهم طماعون، ومأمورون بأمر أمريكا ، ولذلك ستضيع فلسطين ،
فيقول:

"وكنْتُ أُميّزُ بين النهمين..

وحاكم مكة والقانونِ الجائرِ في البحرين

وكلّ المأمورين بأمرِكا

فتعوذتُ وصحتُ

ستؤكل واللهِ فلسطينكمو..²

ويؤكد الشاعر في مقطع آخر أنه لا يخاف عواقب هذه المعارضة، فليس ثمة ما يخسره،
وأن الثبات على الموقف ثبات مُقدّس، فإذا ارادوا أن يقضوا على الشاعر فلن يقتلوا إلا الجسد،
فهو لا يملك إلا جسده البسيط، فيقول::

"ولستُ أخافُ العواقبَ فيما أقول

فإن الشهادةَ من أجل قولٍ جريء

قبةً وضريح

إذا كان بعضٌ يفكر في النيلِ مني

فهذا أنا لستُ أملكُ إلا القميصَ الذي فوق جلدي

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص404.

² نفسه، ص405-406.

وقلبي وراء القميص يَلوح" ¹

ويؤكد الشاعر أن موقفه ليس دعوة للوقوف السلمي ضد السلطات، إنما لحمل السلاح، لأن هناك من يبيع الأرض والبشر، فيقول:

"فيم الزعاماتُ باعت ذبيحا وحيّا

وثمّ هنالك صفقةُ أرضٍ فكونوا على حذر البندقية

.. وحين تكونُ الشرارةُ حقّاً وليس كلاماً

فإنّ الهشيم العظيم يُنثار" ²

ومعارضة الشاعر ليست من فراغ، فالشاعر حزين لما آلت إليه الظروف والأوضاع، فالحزن الذي سببته الحكومات، ومحاربتها لشعوبها - كما يرى الشاعر - هو الذي جعله معارضا، وكلّما غضبوا سَخِرَ منهم، فنجدّه يُجسد الغضب بالسخرية من هؤلاء الحكّام:

"وعلمني الحزن كيف أبولُ على الشرطة الحاكمين

فإن غضبوا بليتُ ثانية عليهم

هذا زمان البولِ فوق المناضد والبرلمانات والوزراء

أبولُ عليهم بدون حياءٍ

فقد حاربونا بدون حياء" ³

4: الشاعر ينتمي للقومية العربية

فهو يفتخر مثلا بلغته العربية ويرأها الأقدر على جمع الناس، وهي اللغة الأوفى التي تمثل الأم الحقيقية، هذه الوحدة اللغوية هي بمثابة وحدة قومية عربية:

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص414.

² نفسه، ص414-415.

³ نفسه، ص418-419.

"ولنا لغةٌ إليه بيروت.. أمٌ

فما تملك الأخرى حنانَ المنازل فيها

فما المرُضعاتُ كما الأمّهات

وأحلى اللغات الأبر¹

ويظهر الشاعر في قصيدته السيرية انتماءه للعرب، وللقومية العربية، وهو جزء من
يسارية الشاعر، وقد صرح بذلك في القصيدة:

"والأهل شامٌ.. عراقٌ.. حجازٌ ومصر

وكلُّ الكواكب في العالم العربي².."

وهو إذ ينتمي للفقراء واليساريين يرى الوطن العربي يسارياً، ويرفع راية العرب
باسمهم وليس باسم العسكر

"حلمتُ بأن الجموع سترفع بيرقها العربيَّ على ذمم الكادحين

وليس ببيرقها العربيَّ

على خوذة العسكريين والأغنياء³"

5: رفضه الاحتلال وثباته مع القضية الفلسطينية

إذا كان الشاعر ينظر للحاكم على أنه عدوٌّ، فإنه أيضاً لا ينسى الاحتلال، ولا ينسى
قضية فلسطين، ويدعو للنفير من أجلها، موقناً أن الجماهير ستذهب لفلسطين تحررها من قيد
الأعداء:

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص433.

² نفسه، ص434.

³ نفسه، ص434.

" ليافا التي اغتُصبت

أسمعُ صوتَ يافا تُزْغرد

رافعةً دمها ببيرقها بانتظار المسيرة

واستبقوا صوتَ حيفا قبيل العشيّ..

لقد عرّفنا الطريقَ وإنَّ الكرامةَ جسرٌ¹

هذه الهبة سيبتعها زوال اسرائيل، ونهاية الاحتلال، ويؤكد على ذلك بقوله:

"قد أخبرتني سنونوةٌ أنّ نجمةَ داودَ قد أَفَلَّتْ

وهو يحتضرُ الآنَ فوقَ عصاه"²

وسقوط الاحتلال يتبعه رجوع الأحبة التي طالما انتظرتة القدس وكل المدن الفلسطينية،

حتى تتمتع بحمامها وزهورها وبياراتها:

"في أوّلاتِ المواسم يُزهر في القدسِ صوتُ الحمام

وتذهب بيارةُ البرتقال على البئر تغسلُ أقدامها

فالقادمون أحبُّها"³

وينهي الشاعر سيرته بقوله: إن الخير آتٍ برحيل الأعداء، عندها تمطر الدنيا، ويعم

الخير والسلام والحب، فقط عند رحيلهم:

"وتمطرُ تمطرُ تمطرُ تمطرُ

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص434-435.

² نفسه، ص435.

³ نفسه، ص435.

في الحدس تمطرُ تمطرُ تمطرُ

بعد رحيل العدوِّ يكونُ المطرُ¹

لقد سرد الشاعر في قصيدته المطولة هذه سيرة حياته، وكانت حقا أنموذجا للقصيدة السيرية، سيرة ذاتية مبنية على السرد، حافظت على شعريتها، لكنها أدخلت عالم السرد إليها، احتفظت برموزها، لكنها كانت سيرة مباشرة أيضا، فظلت قصيدة وصارت سيرة أيضا، وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن الأجناس الأدبية حاضرة في الشعر العربي، وهي جلية في شعر مظفر النواب.

خاتمة الفصل الأول

1- تمثلت مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب باستخدام تقنيات الفنون الأخرى من (سرد، حوار، شخصيات، زمان، مكان... إلخ)، استخدمها الشاعر في قصائده لتُغنيَ نصه الشعري.

2- هذه التداخلات عملت على رفع قيمة القصيدة ونقلها من الذاتية المجردة إلى الموضوعية العصرية، لتصبح قصائد الشاعر غنية بالعناصر الفنية الجديدة.

3- تعتبر (القصة، الدراما والسيرة) أهم الفنون التي استعار الشاعر منها تقنياتها.

4- تعددت القصائد في ديوان الشاعر التي جسدت هذه الظاهرة، وما اخترته في دراستي عينة للقراءة.

إن هذا الحضور الفني للأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب يفتح لنا باب السؤال عن القيمة الفنية والجمالية لهذه الظاهرة في الشعر عامة، وشعر مظفر النواب خاصة، وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الثاني -إن شاء الله- تعالى.

¹ النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، ص435.

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الفني لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الفني لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

لاحظتُ في دراستي الفصل الأول أن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ظاهرة واضحة المعالم في شعر مظفر النواب، وأن هذه الظاهرة نقلت القصيدة من الذاتية الغنائية إلى الموضوعية الحديثة، هذه الموضوعية التي تجعل النص ذا دلالة جديدة، وذا جمال فني جديد، هذا الجمال انعكس على شكل القصيدة، وبنائها وإيقاعها، فأصبح فن الشعر جمالا يمكن أن ندركه من خلال المتلقي الذي يتفاعل مع النص الجديد، ويتفاعل مع جمالياته.

من هنا، يحب أن نقف على حدي المصطلحين (الجمال) و (الفن).

فالفنُ يحوي في داخله الجمال، فلا يقتصر مفهوم الجمال على الفن، لكن الفن واحد من الجماليات في الكون، وعليه أسس افلاطون مفاهيمه الثلاث (الحق الخير، الجميل)، وأرسطو الذي ربط المحاكاة الفنية بالطبيعة، " فالنظريات الفلسفية ذات طابع جمالي " ¹، وأرسطو جعل فن الشعر خاصا بالملهاة والمأساة كفنون جميلة.

يتعلق ذلك بنظرة المتلقي، المتلقي الذي يكون حساسا تجاه ذلك الفن الجميل " فالجمالية قبل كل شيء نظرية الحساسية " ²

من هنا جاء مصطلح الفنون الجميلة وهي " دراسة الأفكار الجميلة التي يمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة " ³، إذا فالفن جزء من الجمال الوجودي الذي يبدعه الفنان ويتلقاه الفرد، فالفن " نشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون " ⁴، وهذا يكون على كل المستويات الحياتية والفنية، فالمبنى الجميل يبهرننا، والوردة الجميلة تبهرنا، وكذلك

¹ جيمينيز، مارك، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، ترجمة: كمال بومنير، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، 2012، ص17.

² نفسه، ص18.

³ نفسه، ص20.

⁴ تليمة، عبد المنعم، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص30.

القول الجميل " ففي اللغة تأثير لا يقف عند حد الإقناع العقلي بل يصل إلى العواطف"¹،
العواطف التي يثيرها الجمال، إذن ففي داخل كل فن جماله، جماله الداخلي والخارجي، فلا
يقتصر الأثر الجمال على الإثارة أو بلاغة الكلمة فحسب " فالتجربة الجمالية توحى بالاهتمام
بالباطن دون إهمال الشكل"²، الشكل الذي غير ملمح القصيدة العربية، خاصةً بانتقال الشاعر من
العمودي إلى الحر.

إذن فالفن عمل جميل، وبعض المذاهب ترى الفن جمالا فحسب، " فالاتجاه الكلاسيكي لا
يعتبر أية وجه من وجوه النفع والأخلاق أساسا جوهريا في الفن، إنما الأساس الأول والأهم هو
الأساس الجمالي"³.

لكن هل هناك أسس ثابتة نحكم من خلالها على جمالية النص؟

يمكننا القول: إن الجمال مسألة نسبية، ونسبيتها تختلف باختلاف المتلقي، فلسنا جميعا
نحب الورد الأحمر على سبيل المثال، إن نظرتي للوردة تختلف عن نظرة صديقي أو أي إنسان
آخر، إذن فالمسألة الأولى هي المتلقي، "فالعملية الإبداعية ضرب من الممارسة الوجدانية
الفعلية، ومشاركة إيجابية تلتنقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف معينة"⁴، تلك الأطراف لها
نظرتها الخاصة للجمال، وحكمها الخاص، وللتقافة هنا دور مهم في فهم الجمال الأدبي، فالذي
يمارس التجربة الجمالية يجب أن يكون " ذا فكر مستتير، حر أصيل، يتمتع بثقة نفسية، تجعله
يقدر الأمور بروية، من خلال وعيه بالوظيفة السمعية والبصرية للبناء الفني"⁵.

فالعامل الثقافي والمعرفي هنا مهم جدا؛ لإدراك المادة الجمالية في النص شكلا

ومضمونا.

¹ مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م، ص22.

² عبدة، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991م،
ص171.

³ إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة،
1974م، ص282.

⁴ عبدة مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999م، ص83.

⁵ نفسه، ص69.

والمسألة الثانية التي تنفي وجود أساس ثابت للحكم الجمالي، هي تطور الأدب نفسه، وقلنا في دراستنا: إن الشعر العربي انتقل من الغنائية الذاتية، إلى الموضوعية المعاصرة، فتطور الأدب بالطبع طوّر معه الشكل الفني والموضوعي للعمل الأدبي، وكذلك فإن المناهج الأدبية اختلفت في رؤيتها للفن، وتنازعت في نظرتها للجمال الفني " فنظرية الفن للفن كانت ردة فعل على الواقعية، والواقعية كانت ردة فعل للنزعة الرومنتيكية، وشاع أن الرومنتيكية كانت رد فعل للنزعة الكلاسيكية"¹، هذه المدارس الأدبية النقدية، ترى الجمال بعيونها النقدية، التي تختلف - مثلاً - بين صرامة الشكل وثبات الجنس في الكلاسيكية، وحرية الإبداع في الفن للفن.

ومهما يكن، فإن نص الشاعر (مظفر النواب) نص إبداعي تجلت فيه النزعة الحداثيّة القائمة على تغيير الشكل، إثارة اللغة، وجمال الصورة الفنية.

من هنا فإنّ الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب، نناقشها في المواضيع الآتية:

1: جماليات التشكيل المعماري.

2: جماليات اللغة الشعرية.

3: جماليات التصوير الفني.

1: جماليات التشكيل المعماري

لا شك أن الأدب بأنواعه يتشكل على أسس بنائية خاصة بكل فرع، والشعر كنوع أدبي أصيل، له شكله وبنائه المميّز، فحيث القصيدة العربية الأولى وما تحفل به من بناء عمودي يقوم على نظام البيت، إلى القصيدة الحرة حيث تعدد الأشكال، إلى قصيدة النثر حيث لا شكل ثابت، فالقصيدة بدأت أبياتاً يصوغها الشاعر، ويهتم بإخراجها في أحسن صورة، صورة يبدو أنها تهتم بالشكل الخارجي، لا المعنى الداخلي للقصيدة " فيكون كالنساج الحاذق الذي يفوفُ وشيه بأحسن

¹ إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 381.

التفوييف، ويسدّه وينيره، ولا يهلهل منه فيشينه.. حتى يضاعف حسنه في العيان"¹، هذا الحسن بالطبع لم يكن في معنى البيت إنما في شكله، فالشكل (وهنا اقصد وزنا، قافية، موسيقى داخلية) يجب أن يكون جيداً، هذا جلُّ سعيهم " وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث و النزاهة، والبذخ والقناعة والمرح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ إلى التجويد من ذلك الغاية المطلوبة"²، إذن اهتمام العرب القدامى، شعراؤهم ونقادهم بالشكل الخارجي، مع اهتمام بسيط بالمعنى، وهو اهتمامهم برسالة القصيدة، اهتمام كان بسيطاً، وخلت تعريفاتهم إلا أقلّها من جانب المعنى، لكن الأثر كل الأثر للبناء الشكلي الذي تحمله القصيدة، فابن طباطبا يقول عن الشعر " كلام منظوم بائن عن المنثور..³، اختلاف الشكل وزنا وقافية هو الأثر، وإذا نظرنا إلى تعريف قدامة بن جعفر نجده يضيف المعنى للتعريف، فهو عنده " القول الموزون المقفى الدال على معنى"⁴، فالأهمية في معظمها للشكل، أما حضور المعنى فكان باهتاً، ولذلك نجد مواضيع القصيدة الجاهلية محددة (رثاء، هجاء، فخر، مدح، غزل..).

لكن الحداثة فرضت على الأدباء عامة نمطاً جديداً من الكتابة الإبداعية، كتابةً تجمع بين المعنى والشكل، فهما غير منفصلين في الرؤية الحديثة، فبناء القصيدة مهم كمعناها، وبناء القصيدة يساعد على الانعتاق من أزمة الوزن والقافية.

"فالحداثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف.. أما الحداثة في الصياغة، فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطّردة"⁵.

من هنا ليس ثمة مواضيع محددة في الشعر الحديث، إنها تشابكية (الرثاء مع الغزل، الوطن مع الهجاء، الذات مع الآخر، انصهار مطلق للكلمة والمعنى، الشكل يذوب فيه

¹ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م، ص5-6.

² جعفر بن قدامة، نقد الشعر، تحقيق: محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص65-66.

³ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص2-3.

⁴ جعفر بن قدامة، نقد الشعر، ص64.

⁵ المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص13-14.

معنى النص، والمعنى يخلق أفقا جديدا، والنص لا يُفسر أحيانا تفسيرا واحدا كما يقول التفكيكيون مثلاً.

وهذه التغييرات جاءت نتاج نظرة جديدة إلى الأدب، نظرة ليست بناءً على عنصر الزمن أي إن كل قديم كان جديدا في عصره، إنما " كل ما في الأمر أن جديدا ما طرأ على نظرنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحادثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، هذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا"¹، هذه النظرة للمضمون والشكل جاءت نتيجة عوامل عدة، ولعل أبرز هذه العوامل، تداخل الأجناس الأدبية وتحوّلها، هذا التداخل غير في مفهوم النص الإبداعي، الذي نجد تعريفه الحديث على أنه " عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والأقوال، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"²، هذا التعريف الحداثي غير من النظرة القاصرة للشعر، وساهم في بناء نص جديد واعٍ، هذا النص استطاع أن يغير في بناء القصيدة، فبعد أن كانت القصيدة ثابتة البنية تقريبا في الشعر العمودي، لا يغيرها إلا عدد التفعيلات، والبحر الشعري المستخدم، باتت القصيدة متداخلة الأجناس قصيدة ذات بناء متغير، يحكم هذا البناء التقنية التي يستخدمها الشاعر، والشاعر حين يتمثل الأجناس المجاورة، (قصة، رواية، مسرح، دراما...) وما في هذه الأجناس من تقنيات كالحوار والصراع والشخصيات والزمكان، يصبح لدى الشاعر إمكانية بناء قصيدة جديدة، ويحدد طول تفعيلاتها - مثلا - طول الحوار أو قصره، والجانب النفسي للشاعر، وكذلك الجانب الاجتماعي، وما إلى ذلك.

ويشير (محمد العمري) إلى وظائف الكتابة، من تمثيلية - أي إن الكتابة وجدت لتمثل، إلى التثبيتية - من أجل النظر والتأمل -، إلى ما يهمننا في دراستنا وهو التشكيلية وفيه يدخل الحوار البصري في حوار مع الفضاء الدلالي³، إن الكتابة هذه تطورت تطورا زمنيا، أما

¹ الخال يوسف، الحداثة بالشعر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م، ص15.

² الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريرية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص322.

³ ينظر، العمري محمد، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، مجلة علامات في النقد، مجلد14، جزء53، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 2014، ص47-48.

الاهتمام بالشكل الكتابي فكان في أشده مع ظهور الشعر الحر، والحادثة الشعرية في الرمز والصورة، والانتقال من الكلاسيكية إلى المدارس الحديثة.

ومن هنا فإن مفهوم التشكيل يتعلق بـ " إعطاء شكل وهيئة تشغل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي"¹.

وهنا يرتبط الشكل بالمعنى، الشكل يبني معنى أيضا، فليس عبثا طول مقطع القصيدة الحديثة وقصرها، وليس عبثا التكرار، والحذف، وما إلى ذلك، إذا الشكل أصبح جزءا مهما من القصيدة الحديثة، وعليه أيضا يُبنى المعنى.

وبذلك يبني الشاعر قصيدته، إما أحادية المقطع حين يتدفق شعوره، ويكون هو السارد العليم، أو تتعدد المقاطع، حين ينشب الصراع، وتتجاوز الشخصيات، وتتفاعل فيما بينها، إضافة إلى ذلك؛ سنلاحظ طول السطر الشعري، أو قصره، تبعا للحالة النفسية أو الحوارية التفاعلية بين الشاعر من حوله.

ويمكن تقسيم القصائد بحسب تشكيلها المقطعيّ إلى :

أولا: تقنية المقطع الواحد

ومن نماذج القصيدة أحادية المقطع، قصيدة (ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة)، يقول الشاعر في بدايتها:

"مرةً أخرى على شبّاكنا تبكي

ولا شيء سوى الريح

وحبّاتٍ من الثلج

وحُزنٍ مثل أسواق العراق

¹ العمري محمد، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، ص 57.

مرة أخرى أمدُّ القلبَ بالقربِ من النهر زُفاق

وأضيءُ الشمعَ وحدي وأوافيهم على بعدٍ

وما عدنا رفاق

لم يعد يذكرني أحدٌ منذ اختلفنا غير الطريق

صار يكفي¹

تأتي تقنية تداخل الأجناس الأدبية هنا من (المونولوج الداخلي)، الذي يسرده الشاعر عن نفسه في المنفى، البكاء، الريح، الثلج، الحزن الذي يشبه أسواق العراق، هنا بين الحوار الداخلي والسرد يرسم الشاعر مقطعاً حزيناً لحالة الغربة التي يعيشها، ونلاحظ ان السطورَ الشعريةَ جاءت على النحو الآتي: فالبكاء له سطر شعري، وسطر شعري آخر لحالة الجو في المنفى، وسطر آخر للحزن، هذه التقطيعات رسمت على شكل أسطر شعرية كوَّنت مع بعضها مقطعاً أوصل فكرة الشاعر عن الحزن، فالسرد هنا منح الشاعر فرصة للتعبير عما يجول في خاطره من حزن عايشه في المنفى، هذا المنفى بالطبع سيذكره بوطنه، فحمل المقطع نفسه حنين الشاعر إلى وطنه، فهو يمد قلبه إلى نهر بلاده لعله يصل بحنينه إلى هناك

ولكن حين لا يستطيع الوصول الحقيقي، تصبح أمانيه كوابيسَ في قلبه، فيضيء الشمع وحده في دلالة على غربة الأصدقاء أيضاً، ويؤكد على تلك الغربة بقوله (وما عدنا رفاق). نلاحظ هنا في هذا المقطع استخدام تقنية التقرير، فالشاعر يفصح عما يدور في داخله، ونلاحظ استخدام المقطع المتواصل، لأن ليس ثمة من يحاوره الشاعر سوى نفسه، فالمقطع هنا ليس منفصلاً عن بعضه؛ إنما متواصل بشكل بنائي جميل، إذ يتناسب هذا التواصل مع حالة الدفقة الشعورية النفسية للشاعر، ونلاحظ نهاية المقطع بفقدان الرفاق، وهي تربط القارئ ببداية المقطع وتعلّل لنا سبب البكاء في السطر الأول.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 1.

إذن السطر الشعري لا يكتمل تكوينه هنا إلا مرتبطاً بالسطر الذي يليه، تماماً كالبناء الحجري، حجرٌ يعتمد على حجرٍ، وهنا لم نفهم سبب البكاء إلا حين قرأنا السطر الذي يليه، وإذا لم يكن برأي القارئ سبباً للبكاء في السطر التالي، جاءت الأسطر الأخرى لتضع القارئ أمام مسوغ حقيقي لبكاء الشاعر، فتم بناء المقطع على صورة تقرير من شاعر يبوح بما داخله حزناً. ونلاحظ أن الشاعر لم يستخدم أية علامة ترقيم في هذا المقطع، لأنه يعبر عن حالة وجدانية شعورية متدفقة، لا يوقفها شيء تماماً كدمع الشاعر المناسب، وكنينه إلى وطنه.

والآن لنتأمل معاً المقطع الثاني من القصيدة:

"فرحُ الأجراس يأتي من بعيدٍ

وصهيلُ الفتياتِ الشقرِ يستنهضُ حجمَ الزمنِ المتعبِ

والريحُ من الرقعةِ تغتابُ شموعي

رقعةُ الشباكِ كم تُشبه جوعي

وأثينا كلها في الشارعِ الشتويِّ

ترخي شعرها للنمشِ الفضيِّ

وللأشرطةِ الزرقاءِ واللذة

هل أخرج للشارع من يعرفني

من تشتريني بقليلٍ من زوايا عينها

تعرف تنويني وشذاتي وضمي وجُموعي

أي إلهي إن لي أمنيةً

أن يسقطَ القمعُ بداءِ القلبِ

والمنفى يعودون إلى أوطانهم ثمَّ رُجوعي¹.

في هذا المقطع يستخدم الشاعر إضافة إلى الحوار الداخلي، تقنية الصورة، الصورة التي تأتي من الشارع، حيث الشاعر على الشباك يبكي، بينما أهل (أثينا) حيث الشاعر منفي، يضحكون ويعيشون الحياة، واللذة، والمتعة، والشاعر هنا لا يستطيع حتى أن يكمل النص البهيج الذي تظهره أثينا، لأنه في حالة حزن، فنجد الأسطر السعيدة قد قطعها حزن الشاعر.

يخبرنا الشاعر أنه لا يعايش الأشياء، إنما يسمعها، ولا يستطيع الوصول إليها، فمن بعيد يأتي صوت أجراس الأعياد، وصوت الفتيات الشقر يتعب الشاعر، والريح التي تدخل شباك الشاعر، شباكه الذي يذكره بجوعه، بينما أهل أثينا يجوبون الشارع في المطر، والسعادة بادية على وجوههم، هذا يجعل الشاعر يراود نفسه للخروج، لكنه يتذكر أن لا أحد يعرفه هناك، فيتمنى لو امرأة تتفهمه، ولكن حين ييأس، يتمنى ويدعو الله أن يعود اللاجئين ويعود معهم إلى الوطن، ونلاحظ إحساس الشاعر، فهو حين ضاق ذرعا، شعر باللاجئين جميعا وقدم أمنية العودة لهم على نفسه.

بناء المطع الثاني قائم على صورتين متناقضتين، صورة أهل البلد المنفي فيه الشاعر وفرحهم، وصورة الشاعر الحزين رغم مظاهر الفرح البادية في أثينا، فتشكل لدينا مقطع ثانٍ قائم على التقرير، والحوار الداخلي، والصورة الشعرية، لكنه مقطع واحد لو أردنا أن نكتبه لما وجدنا أجمل من تلك الصورة التي كتبت به.

لقد استخدم الشاعر تقنية المقطع الواحد، حين كان الحوار داخليا، وحين استعار تقنية السارد من الرواية ليُعبّر بها عما يجول في خاطره المتعب من المنفى، حتى الفرح لا يستطيع أن يكمله كما رأينا إذ يذكره بأحزانه.

لقد كانت الدفقة الشعورية، والإحساس بالغربة صورة رسمها الشاعر على شكل قصيدة من مقاطع، لكن كل مقطع يمكن اعتباره قصيدة في حد ذاته، ونلاحظ أننا في هذه التقنية لا يمكننا

¹ النواب مظفر الأعمال الشعرية الكاملة، ص1-ص2.

أن نعرف المعنى إلا إذا ربطنا أسطر المقطع الواحد مع بعضها البعض، لأنها تعبر عن حالة نفسية ووجدانية واحدة لا تتجزأ، فحين تقف عند سطر، أو تتجاوز سطرًا ما، فإنك قد أخللت بالجانب الشعوري للمعنى، تماما مثل البناء حين نسقط منه حجرا، فيبدو ناقصا وكلما زادت الاسطر/ الحجارة المهدمة من من القصيدة/ المبنى، كلما انهارت القصيدة / المبنى. هذه هي التقنية الأولى التي تحدثنا عنها، تجعلنا نتساءل، ما التقنيات الأخرى المستخدمة في ديوان الشاعر؟

ثانيا: تقنية المقاطع المتعددة

وتأتي هذه التقنية استجابةً لمبدأ تداخل الأجناس الأدبية، فوجود الحوار، الصراع، الدراما، الزمكان والتقنيات المختلفة للأجناس الأدبية الأخرى، نقل القصيدة من التقرير المباشر أو الغنائية الذاتية، إلى قصيدة متشابكة، تشابك الشخصيات المتصارعة في القصيدة، لذلك نحن بحاجة ماسة إلى أن نعرف التقنيات المستخدمة في بناء الشعر الحديث " لأن القصيدة الحديثة لم تعد تكفي بالالتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها وتكنيكاتها المختلفة مما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد"¹.

هذا التركيب الجديد تركيب متعدد، فلم تعد التقريرية قادرة على بناء النص الشعري الحديث وحدها، لأن حضور الحوار والدراما والصراع والزمكان، فرض على الشاعر بناء قصيدة جديدة، لم يعد المقطع الواحد أصلا كافيا لاستيعاب هذه النظرة الجديدة، فتعددت المقاطع التي قد تنتوع من التقرير إلى الحوار إلى المشهد إلى الدراما إلى الصورة الفنية داخل القصيدة الواحدة، فالقصيدة في هذه الحالة بناء متشابك ليس من باب العبث، إنما استجابة لمتغيرات طرأت في العصر الحديث "فلجوء الشاعر إلى مثل هذا البناء المركب المعقد واستخدامه لمثل هذه الأدوات والتكتيكات الغريبة، ليس نوعا من الحذاقة الفنية، وإنما هو استجابة لضرورة

¹ عشري علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص24.

التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعورياً بسيطاً واضحاً، وإنما أصبحت نسيجاً شعرياً متشابكاً الخيوط¹.

هذه التقنيات والتقنيات وضعتنا أمام القصيدة المتعددة المقاطع، التي يمكن أن نستنتج معناها من خلال التطبيق الفعلي على نموذج من قصائد الشاعر، وهنا سأعتمد غير قصيدة لعدة أسباب:

1: توظيف الشاعر تقنية تداخل الأجناس الأدبية في معظم قصائد ديوانه.

2: الدراما الحوار، والصراع الكثيف في معظم قصائد الديوان.

3: بعض القصائد حملت البعد التقريري والحواري في مقاطعها، وقد نجد ذلك في قصائد ولا نجده في أخرى.

4: ملاحظة تأثير تقنيات مثل التكرار والحذف، وتأثيرهما في بناء الشكل للقصيدة، وسنضرب أكثر من مثال لنقول: إنها ظاهرة في الشعر الحديث، ومنه شعر (مظفر النواب).

إن تداخل الأجناس الأدبية في قصائد الشاعر دفعه لاستخدام تقنيات مشهدة لجذب القارئ على المستويين السمعي، والبصري، وهنا سنشاهد كيف أثر التكرار والحذف في بناء قصائد الشاعر بناءً حديثاً، وسنلاحظ أيضاً تأثير الجانب النفسي في بناء كلمات القصيدة وطولها وقصرها.

وسأختار أولاً مقاطع من قصيدة (ترنيمات استيقظت ذات يوم):

" كيس رملٍ بصمت المتاريس قلبي

مفاصلُ عشقٍ مُخلَّعةٌ في الخراب

أفتشُ عن أحدٍ

¹ عشري علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص25.

أُحَدِّقُ .. أَفْديهِ

عن وصالٍ صغيرٍ

إني مُحَدِّقٌ في هجرةٍ ما فهمت

ومن يفهم الحبَّ

أنت التفتت يا فراغَ الحقولِ وعمري

التفتت

جاوَزَ الجرحُ

جاوَزَ حَقْلَ البنفسجِ

حَدَّقَ مُسْتَغْرِبًا خلفه"¹.

تبدو ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في هذا المقطع واضحة لاستخدام الشاعر الصورة الدرامية حيث يسرد عن نفسه الحزينة الوحيدة التي تشبه كيس رمل، ومفاصل مقطعة في مكانٍ بعيد خرب، ونلاحظها أيضا من خلال الحوار الداخلي الذي يجريه الشاعر مع نفسه.

إذن يبدو الشاعر حزينا وحيدا منفيا، فهو يبحث عن أحبته ولم يجدهم، من هنا كان هذا الدفق الشعوري على شكل دراما قائمة على الحوار الداخلي.

لقد رسم الشاعر لنا مقطعا فنيا بدأ بصورته المتعبة في الغربة، وما لبث أن تعب من نفسه وبدأ يبحث عن أي شخص يحكي له حزنه، لكنه لم يجد أحدا، فهو كلما نظر رأى هجرة وغربة، ثم يخاطب ذاته أن تلتفت لجرحها، وفراغها العاطفي..

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص142.

وقد لاحظتُ في المقطع استخدام تقنية الحذف، فالشاعر حين بحث عن أحدِ يواسيه في غربته ولم يجد قال (أحدق... أفديه)، لكن يحدق بمن؟، فهو حذف بعد التحديق ليتلائم مع الغياب، فالأشخاص المحذوفون من حياة الشاعر، يوازيهم حذفٌ على الجانب اللغوي، فهو يحدق ليرى أي حبيب، أو حتى أي شخص، لكنه لم يعثر على أحد، وكذلك فالبناء الكتابي حذف الكلمات، كأحبته الغائبين.

ونلاحظ أيضا التكرار، فكرر كلمة (التفت) فالجانب النفسي هنا، غياب الأوبة، وحدة الشاعر، الهجرة، جعلته يبحث عن أحد يخاطبه، فلم يجد إلا نفسه، فأقام حوارا معها، ولشدة حزنه ويأسه، ولأنه يبحث عن أحد يواسيه جعل نفسه مكان الآخر، وكرر عليها الخطاب (التفت)، وهو أيضا يخاطبها بهذه الكلمة مُكررة؛ لينبها إلى الجرح الذي أصابه في غياب الأوبة والأهل والصحاب.

ونلاحظ أن الأسطر الشعرية التي تحوي صورة مشهدية أسطرً طويلة، بينما تقصر هذه الأسطر عند حديث الشاعر عن نفسه، وهذا يعود إلى الجانب النفسي، فالمُعذَّب لا يستطيع الكلام الطويل، بينما الصورة تحتاج إلى الطول حتى تتضح وتظهر دراميتها ومشهديتها.

في المقطع الثاني من القصيدة، يبدو أن الشاعر كان وحيدا لكن هذه المرة أكثر ألما، حيث إن الهجرة جماعية أولا، والشاعر هو من يبحث عنهم ويفشل ثانيا، وتبدو هنا أيضا صورة درامية، تتحرك من خلال صوت الشاعر، وصمت الآخرين، ويظهر الآخرون على شكل صورة صامتة، تتميز بالحركة لا بالصوت.

"وقبل وصولي لقد غادروا

آه.. قد غادروا

كلهم غادروا في تتابعٍ وانسدل الباب حائرا

إنهم يذهبون

صرختُ وهم خارج الدهر..

اسمعوني

اسمعوني

اسمعوني¹

يتميز هذا المقطع بالدراما، القائمة على صوت الشاعر وحركة الآخرين، فأنت أمام مشهد تمثيلي يبدو فيه الشاعر موجعا ويصرخ باحثا عن أصدقائه الذين يرحلون في صمت مطبق، فالحوار هنا قائم على الصوت والحركة، وكأن الشاعر يصرخ في الفراغ، هم يمارسون الذهاب وهو يصرخ بهم للعودة، لكن دون جدوى، وقد توجع الشاعر عند رحيلهم فحذف كلماته عند التوجع، فالحذف في السطر الثاني يتلاءم مع الحالة الشعورية التي يعيشها، فالألم أسكتته عن الكلام، وكأن كلمة (آه) قد عبّرت عما يعتل داخله، ويحذف مرة أخرى في السطر الخامس، فهو يصرخ باحثا عنهم، ولنا أن نتخيل ماذا تكون الصرخة في البحث عن المجهول، لذلك ترك الشاعر نقاطا في هذا السطر – ليوازي نداء المجهول.

أما عن التكرار فكان في كلمة (اسمعوني) التي تكررت ثلاث مرات، وكانت كل كلمة في سطر، لأن الشاعر يصرخ وينتظر الإجابة، ولكن دون جدوى، فيعيد الصراخ وأيضا بلا فائدة...، أما الرد فكان واضحا؛ إنه الصمت، حالة من الصراخ مثله الصوت –، والحركة مثلثتها الصورة، في بناء مدهش لمقطع فيه من تقنيات الأجناس الأدبية – لا سيما الدراما – ما فيه.

ويمكننا الوقوف على قصيدة (صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات)، وهي قصيدة تتناول شخصية (أبي مشهور) مقاتل فلسطيني قاوم في مذابح الأردن، ورفض أن يستسلم، ثم مات في ظروف غامضة بعد ذلك، وهذه المعلومات نجدها في تقديم الشاعر للقصيدة، ويشير أيضا إلى أن القصيدة فيها أبو مشهور الشخص، وكذلك الرمز².

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص158.

² نفسه، ص5.

من العنوان يتضح أننا أمام قصيدة تتجلى فيها ظاهرة الأجناس الأدبية، فالعنوان يحمل قصة تجعل القارئ يتساءل: ما قصة هذه الصرة، ولماذا المتفجرات، ومن هؤلاء الفقراء؟.

يفتتح الشاعر قصيدته بضمير المُخاطَب (أنت) مشيراً إلى موت أبي مشهور:

"أفل الليلُ

وقبرك في الأفق الشرقيّ يُوَازي السعفَ

يُوَازي همساتِ السعفِ

وثمة طيرٍ منكفيّ تدفعه الريح

ورأسك في الطين البارد ساكنةً

ترتاح إلى حجرٍ

أرحمُ من هذي الدنيا وسفالتها

فالعالمُ آلةٌ إيذاء¹

يتحدث الشاعر عن موت أبي مشهور، وقبره الموجود في الأردن، مستخدماً ضمير (الكاف) وكأن أبا مشهور أمامه يحاوره، ويخبره الشاعر أن الطين المدفون فيه أفضل من هذه الدنيا المؤذية.

وجدنا المقطع الأول يقوم على الزمكان، والحوار، فالليل والشرق برسمان صورة لزمكان أبي مشهور، وخطاب الشاعر لأبي مشهور رغم غيابه يؤكد على حضور الفدائي المستمر مهما حصل.

مقطع آخر في القصيدة قام على رسم الشخصية، وما زال الشاعر يخاطب أبا مشهور على أنه موجود أمامه:

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص5.

"تمسحُ بابَ القدس بما فيك من الشوق لها

وترشُ حدائقها.

أقسمُ أنَّ حمام الساحات سيعرف ثوبك

والأيتامُ سيجتمعون إليك بأمعاء فارغة

وعيون فارغة

وأمانِي فارغة

وملابس من صدقات السلم.

وأنت تزور بيوت الفقراء"¹

فأبو مشهور في هذا المقطع يجمع بين المقاومة والإنسانية، ونلاحظ هنا تكرار كلمة (فارغة) للدلالة على حالة الفقر الشديدة التي يعيشها الأيتام، فالتكرار هنا للتأكيد على حجم المعاناة.

تستمر القصة، ونتجاوز مقاطع يفكر فيها أبو مشهور بتنفيذ عملية ضد العدو، لنصل إلى وشايات أوقعت أبا مشهور في قبضة الأمن في بلد عربيٍّ ما.

"وقبل التنفيذ بممكلة النفط وشايات حصلت

وقبل التنفيذ.. وقبل التنفيذ

حذار..

حذار حذار أبا مشهور حذار

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص8-ص9.

وَألقى الحرسُ النفطيُّ القبضَ عليك¹

في بناء هذا المقطع نلاحظ ظاهرتي الحذف والتكرار، أما الحذف فجاء في مناسبتين، الأولى في السطر الثاني (قبل التنفيذ..) تفيد التعجب، أو توجيه الاتهام لأحد ما، فيتعجب الشاعر من الوشايات التي حصلت قبل تنفيذ العملية أي إن الوشاة يريدون القبض عليه متلبسا، أما الثانية فهي صرخة الشاعر له أن يحذر، فالتكرار هنا للتنبيه حول اكتشاف أمره، فكأنه أطلق أكثر من نداء تحذير.

أما التكرار فهو في نفس مواضع الحذف، وقد تكررت عبارة (قبل التنفيذ) ثلاث مرات ليؤكد الشاعر أن أبا مشهور كان جاهزا لتنفيذ العملية لولا الوشاية، و كلمة (حذار) تكررت أربع مرات، لتنبيه الفدائي حول اكتشاف أمره.

إن الدقة التفاعلية هنا منحت النص بناءً جديداً، وأطلقت الحرية للشاعر لبناء المقطع اللغوي الشعوري، وتوزيع الكلمات على الورقة، بما يتناسب والموقف، فهو يكرر كلمات، ويحذف ويضيف، محافظاً على اللغة الشعرية من جهة، ومُطَوِّراً لبناء الشعر الفني من جهة ثانية.

ثم ينشأ حوار بين أبي مشهور والمحققين الذين اعتقلوه:

" يحضرُ مؤتمرُ القمةَ للتحقيق

وتُنزعُ أكفانُك تُنبش

ما اسمك..؟

لم تنبش

ما اسمك ها؟

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص12.

لم تنبس

عمرُك..؟

لم تنبس

وتبسّمتَ فليس هنالك عمرٌ للشهداء

من أيّ بلادٍ أنت..؟

تشيرُ إلى الصرّة

تلك بلادي

لنشهد أنّك منها

نشهد أنّك منها"¹.

وهنا نلاحظ الحوار بين المحققين وأبي مشهور، لذلك كانت الأسطر الشعرية قصيرة، كلمة أو كلمتين، لأن الحوار بين المحقق والمتهم ليس حواراً عاطفياً، إنما حوار مبني على التضاد، إضافة لرفض أبي مشهور الإجابة، إلا أنه أجاب عن سؤال (من أي بلد أنت) بإشارة إلى صرته التي تشير إلى انتمائه إلى بلاد كل الفقراء، وهنا يشهد رفاق الشاعر أنه منهم ومن بلاد كل الفقراء، فيتكرر السطر الأخير مرتين؛ للتأكيد على وقوف أصدقاء أبي مشهور معه.

أما النهاية فكانت رمزية، فالمقطع الأخير يحمل في طياته رمزية ثورية..:

"إذ ذاك يغصُّ التحقيق

ويسقطُ ريشُ الحكّام جميعاً

¹ النواب مظفر الأعمال الشعرية الكاملة، ص12-ص13.

ويُصَوِّتُ أَنْ تُدْفَنَ فُورًا

تُدْفَنُ فُورًا

وَتَقُومُ وَتُدْفَنُ ثَانِيَةً

وَتَقُومُ وَفِي يَدِكَ الصَّرَّةُ ثَالِثَةً

تُدْفَنُ رَابِعَةً تَذْهَبُ أَلْفًا تُدْفَنُ أَلْفًا

وَتُحَاسِبُ هَذِي الدُّنْيَا

حَتَّى تَشْهَدَ أَنَّكَ مِنْهَا

وَتُغْذِيَتُ مِنَ الْبَارُودِ بِتَرْبَتِهَا¹

هنا يعتمد بناء المقطع على الإيقاع السريع، فبعد تعب المحققين قرروا قتله، ودفنه على الفور، لذلك مجرد ما أعلنوا عن دفنه..دفنوه، وإذا كان قرارهم هكذا، فإن الصورة الرمزية، والشاعر لم يقتلا أبا مشهور، فهو حيٌّ، فكلما دفنوه عاد من موته، وعاد وهو يحمل صرته معه، في تحدٍ واضح للمحققين، وكذلك في رمزية واضحة إلى أن الثوار يتناسلون ولا تنتهي الثورة.

لقد لاحظتُ في هذا المقطع أن البناء قام على الكلمات القليلة في كل سطر شعري من أسطر هذا المقطع، وكذلك الإيقاع السريع نظرا لقرار المحققين دفنه بسرعة، وقرار الشاعر أن الثوار لا يموتون، هذا فرض إيقاعا سريعا من الفعل وردة الفعل.

إن بناء هذه المقاطع الشعرية لم يكن بناءً عبثيا، إنما اعتمد -كما أسلفنا- على الحالة الشعورية والنفسية، ومدى تفاعل الشخص مما أعطى ذلك البعد البنائي الشكلي واللغوي في النص الشعري.

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص14.

ثالثاً: جماليات مقارنة

وأعقد هذه المقارنات بين المقطع ذي السرد الوصفي، والمقطع ذي المبنى الحوارى، ثم أعقد مقارنة بين الحوار الصراعى (التضاد)، والحوار الشعورى (حوار الأُحبة/ الأصدقاء..)، وسأعتمد فى ذلك على مدى طول أو قصر السطر الشعري، ومدى وجود الحذف والتكرار فى المبنى، ومن خلال عرض مقاطع شعرية من الديوان.

لنقرأ النموذج الأول:

"فى العاشر من نيسانَ بكيتُ على أبواب الأهواز

شفتاي تشققَ لحمُهما من أمواسِ مياه الليل

أخذتُ حشائشَ برّيةٍ تكتظ برائحة الشهوة

أغلقتُ بهنَّ جروحي

لكنَّ الناموسَ تجمّعَ فى خيط الفردوس المشدود

كنذرٍ فى رجلى"¹.

من الواضح أن السطر الشعري فى هذا المقطع طويلٌ، بحيث بلغ ثمانى كلماتٍ فى السطر الأول، وسبع كلمات فى الثانى، وست كلمات فى الثالث، ويُعدُّ السطر الرابع امتداداً للسطر الثالث، فصفحة الكتاب لم تتسع لإضافة الكلمات الثلاث مع السطر السابق، لذلك أُضيفت فى سطر منفردةً، وهذا ما حصل فى السطر التالىين.

إن الحالة النفسية الوصفية التى يعيشها الشاعر، وانفتاح الصفحة على العودة الزمنية والتذكر، منحت الشاعر أفقا متناميا للبوح، هذا البوح الذى عاشه الشاعر إنما هو حالة نفسية تود أن تتكلم وتقول كل شيء، من هنا انفتحت الكلمات فكوّنت الأسطر الشعرية الطويلة، أسطرًا

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص465-ص466.

امتألت بالحبر السائل حزنا على الورق، لذلك جاءت الأسطر طويلة؛ لتعبر عن الحالة النفسية الوصفية التي يريد أن يخبرنا بها الشاعر.

والآن لنقرأ النص الثاني، ومن القصيدة نفسها:

"أعترفُ الآن أمامَ الصحراءِ

بأنِّي مُبتَدِّلٌ وبذيءٌ وحزينٌ

كهزيمتكم يا شرفاءَ مهزومين

ويا حكامًا مهزومين

ويا جمهورًا مهزوما

ما أوسخنا ما أوسخنا ما أوسخنا ونكابر

ما أوسخنا

لا أستثني أحدا"¹.

يبدو الفرق واضحاً عن المقطع السابق، حيث قصرت الأسطر الشعرية النصف وأكثر أحياناً، الشاعر هنا انتقل إلى المحاورة، فهو يخاطب العرب من حكام وجماهير، وحنى تصل الكلمة إلى كل من يريده الشاعر، خاطبه بأداة النداء (يا)، مع وصفه، لذلك وحتى يشد انتباههم اقتصر السطر الشعري على أداة النداء، واسم المنادى، وصفته، فكان السطر الشعري قصيراً، وهنا كانت الأسطر من كلمتين إلى أربع، ليتناسب والفعل الخطابي الذي أراده الشاعر.

لكن نلاحظ أن السطر السادس هو أطول الأسطر وتجاوز عدد الكلمات المذكورة، وهذا يعود لنجاح الشاعر في شد انتباه المنادى عليهم من حكام وجماهير، وحين جمعهم ليستمعوا له،

¹ النواب مظفر الأعمال الشعرية الكاملة، ص480.

بدأ بشتهم، وهنا أطل السطر الشعري، وكرر الكلمات (ما أوسخنا)؛ حتى يصل ما يريد إلى من يريد، فكانت الصفحة الشعرية أرضية لبناء الكاتب قصيدته، ويضع كل كلمة في مكانها الصحيح.

وقد جاء التكرار في النص الحواري، ولم نلمحه في النص الوصفي، وهذا يتناسب مع ما يريده الكاتب، وما يريد إيصاله، وقد تنعكس الصورة، حيث يكون التكرار في النص الوصفي إذا أراد أن يصف حالة شعورية يمر بها، ثم لا يكون ذلك في الحوار إذا كان الحوار سريعاً ولا حاجة فيه إلى هذه التقنية.

أما في المقارنة بين الحوار الصراعي، والحواري الشعوري، فلاحظت من خلال دراستي للديوان أن الحوار القائم على الصراع يكثر فيه الحذف وأحياناً التكرار، أما الحذف فلأن الطرفين المتصارعين لا يودان سماع بعضهما بعضاً، على عكس حوار العواطف أو الأحبّة، فهناك رغبة في الحوار والسماع، هذا من حيث الاختلاف، أما من حيث التوافق، فكلاهما يتجه إلى السطر الشعري القصير.

والآن لنلق نظرة على نماذج مختارة:

"وهذي ساعة نارٍ

ألقوا أول أقزام الردّة في النار وهاتوا الآخرَ

من أنت؟

أنا... (يطرق)

يا بن ال....

ألقوه كذلك..

هاتوا المتكرشَ

خلُّوا جمهور البحرين هنا يُحضرُه

والله أنا الشيخُ ابنُ الشيخِ حفيدُ الشيخِ..

كفى هذي الخاءُ الوسخة¹.

هذا المقطع الحواري، يمثل الصراع بين الشعوب والحكام، فحين يستشرف الشاعر انتصار الشعوب، ينشأ صراع بين الحكام، والشعوب التي تلقي بهم في الهاوية.

نلاحظ أولاً: طول السطر الثاني، وهذا برأبي يعود إلى تلهف الشاعر -الذي يمثل الشعوب- في الخلاص من الحكام، فهو يدعو إلى إحضارهم بسرعة ليلاقوا مصيرهم، وهنا يبدأ الصراع، فنقصر الأسطر الشعرية، ويظهر الحذف.

فالشاعر يسأل الحاكم من باب السخرية ليعرّف بنفسه، فيغص السؤال في حنجرة الحاكم، ولا يستطيع إكمال الإجابة، فتظهر عندنا علامات الحذف، فيجيبه الشاعر شاتماً، ولكن لا يكمل الشتيمة التي ترك للمتلقي حرية اختيارها، فتظهر علامات الحذف لتوازي دهشة الحاكم من مصيره، ولتزيل الشتيمة من النص، وتترك تأويلها للقارئ.

ويستمر التخلص من الحكام، وتتوجه الدعوة إلى شعب البحرين لإحضار حاكمهم، الذي يحاول أن يدافع عن نفسه؛ فكرر عبارة الشيخ؛ ليؤكد على تاريخه، ونسبه، وأنه لا يجوز المساس به لهذه الاعتبارات، فلاحظنا تكرار كلمة (الشيخ)، ولاحظنا علامات الحذف بعدها، كأنه يريد أن يكمل قائمة الشيوخ الذين ينتمي إليهم، لكن الشاعر يصرخ فيه، ويقول له: انتهى ذلك الزمن.

والآن لنلاحظ مقطعاً شعرياً آخر، وفيه حوار شعوري عاطفي، من حوار مع (بحار البحارين)، الذي كتب الشاعر قصيدته هذه له مدحاً وحباً:

" أما أكل الضجرُ المالحُ جنبيك؟

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 181.

تمسكتُ بهذي السعفةِ

من كان له سعفتهُ في الليل سينجو

اعتصموا بالسعفِ جميعاً

والوحشةُ يا قبطانُ أجبنا

كيف قدرتَ على الوحشة؟

تذوي عينيك قليلاً

أوقدتُ بها عشقَ الناس ودوايتُ ظلامي

يا سيِّدُ في البحرِ العاصفِ

هل أحببتَ كذلك؟

أكثرَ ممّا في الأرض وما في اليوم الهادي

تملكَ أحلى الهمزات وأحلى ميمٍ أعرفها"¹.

في هذا المقطع الحواري، يحاور الشاعر أحد البحارة المقاومين والمعارضين للأنظمة العربية، وهذا المقطع يمثل حواراً طيباً بين الشاعر وبحار البحارين الذي عُنونت القصيدة باسمه، فالشاعر تجمععه علاقة محبة بهذا الإنسان.

وما يهمنا هو الجانبين النفسي، والفني اللذين أثريا الحوار فزاد عدد الكلمات في السطر الشعري.

فحين طرح الشاعر السؤال الأول على البحّار، هل مللت من الوحدة؟، أجاب بأنه تمسك بالسعفه التي تدل على الوطن - برأيي -، ولم يكتفِ الشاعر بهذه الإجابة، فترك له الإجابة

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص113-ص114.

سطين آخرين، لاحظنا أن وقوف البحار على السطر الأول وقوف اختياري، وهذا الوقوف كان محببا إلى الشاعر، الذي انتظر منه جوابا آخر

وهذا ما حصل، حيث قال له: إن من يمتلك وطنا ينجو، ثم إجابة أخرى كانت على شكل وصية أن اعتصموا جميعا بالوطن، وهنا نلاحظ الفارق بين الحوار الصراعي الذي لا يكتمل، وتقطعه عدم رغبة الطرفين في سماع بعضهم بعضا، لأن الطرفين لا يريدان سماع بعضهما، وبين الحوار العاطفي الذي يترك فيه الشاعر الصفحة الشعرية لمحبوبه ليقول ما يشاء، وليس ذلك فحسب؛ فحين يطرح الشاعر سؤاله الثاني، يصف أيضا ردة فعل البحار، في دلالة على أن الشاعر يسمعه ويراه بدقة، فيُبنى النص الحوارى على الوصف هنا أيضا، يقول الشاعر، وكأنه يراقب حركة البحار (تدوي عينيك قليلا)، ثم يجيب البحار عن التساؤل بسطر طويل من ست كلمات.

وفي السؤال الثالث، وليطيل الشاعر الحوار، يمدح الشاعر صديقه، ويصفه بالسيد في البحر العاصف، وهذا الوصف بالعادة يتبعه سؤال قوي، لكن السؤال هنا كان عاطفيا عن الحب، فهل أحب بحار البحارين؟

فيجيب سطين شعريين متتاليين، الأول من ثماني كلمات، والثاني من ست كلمات، بحيث يترك الشاعر البحار يتكلم كما يريد.

فإذا كانت ظاهرة الحذف، وقصر السطر الشعري مميزات الحوار الصراعي؛ فإن طول السطر الشعري، والوصف، وترك الحرية للطرفين في القول هي مميزات الحوار العاطفي الشعوري.

ونخلص من جماليات التشكيل المعماري إلى ما يأتي:

أولا: ساهم تداخل الأجناس الأدبية في تطوير البنية الشكلية للقصيدة العربية، ونوع في مقاطعها، بين التقريرية والحوار والسرد، وغير ذلك.

ثانياً: ساهم الحوار ببعديه الفني، والنفسي في تعزيز تقنيات كالحذف، والتكرار، وهذا يعود إلى نفسية الشاعر، ونوع الحوار، والتوتر فيه.

ثالثاً: لاحظنا أن طول السطر الشعري، وقصره من مميزات القصيدة الحديثة، وتداخل الأجناس الأدبية أسهم في بناء السطر الشعري طويلاً، وقصراً، وهذا يعود للجانبين الفني والنفسي للقصيدة والشاعر.

2: اللغة الشعرية

إن الشعر في أساسه لغة، والشاعر إنما يتكئ عليها لبناء قصيدته، ولا يمكن للقصيدة أن تكون دونها، وليست أي لغة، إنها اللغة التي تعني المعيار الحقيقي للشعر، فاستخدام الشاعر لها إنما هو الشعر، أي إن امتلاك الشاعر لفنيتها الشعرية هو ما يجعله يصنع القصيدة " فاللغة وسيلة الأديب للخلق الأدبي، فاللغة هي موسيقاه وألوانه وفكره والمادة الخام، والذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعورية.."¹، تلك التجربة تمنح الدلالة للشاعر، وتصنع اللغة المناسبة لعمله الأدبي، ولغة الشعر ذات مذاق خاص، فهي التي تجرح المعنى، وتمدح جرحه، إنها المقدرة على العصيان والخروج عن المألوف، إنها تحطم اللغة الاعتيادية ولكن " لا يحطم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي"²، إذن فهي لغة ذات شكل مختلف، تعبر عن الحالة الوجدانية والنفسية للشاعر، ثم ما لبثت أن أصبحت لعبة فنية، وهي تختلف بذلك عنها في النثر، ويوضح لنا (بول فالري) الفرق بين استخدام الناثر للغة، واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والراقص، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات، ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر، ولكن الخطوات بالنسبة للماشي وسيلة توصله إلى هدف معين، وينتهي دورها بالوصول إلى هذا الهدف، على حين إن الخطوات بالنسبة للراقص

¹ ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص 61.

² جعفر عبد الكريم راضي، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998، ص 124.

غاية وهدف في ذاتها، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر، هكذا اللغة في النثر والشعر¹، هذا الفارق هو الذي يصنع مفهوم الشعرية، فاللغة الشعرية كما يراها (جان كوهن) "انزياح عن مستوى اللغة العادية، أي خرق لقانون اللغة العادية"²، وهذا ما يميز الشعر عن النثر، فالشعر هو هذه اللغة الخارقة المانعة، والتي إن نُثرت أو تُرجمت فقدت قيمتها الفنية،

وهنا يمكن أن نقول إن الشعر ليس اللغة فقط، إنما اللغة في أسلوب استخدامها والأسلوب هو ما استخدمه الشاعر من صور وموسيقا وألفاظ وتقنيات في القصيدة تكون مادته الأساسية للغة، لذلك فإن التعريف العام للغة الشعرية "كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما اشتمل عليه من مفردات لغوية، وصور شعرية، ومن موسيقا"³.

لكن هل هذه اللغة انعزلت تماما عن لغة النثر؟

تكمّن الإجابة في التفريق بين النثر العادي، والنثر الفني، أما اللغة الشعرية - برأيي -، فإنها تحوّل النثر العادي إلى لغة معجزة.

أما النثر الفني فإنها صحيح لا تهبط إليه، لكنها توظفه بما ينسجم وطبيعة الأدب في العصر الحديث، حيث تلتقي الأجناس الأدبية، فوظف الشعر تقنيات اللغة النثرية في قصائده "لقد كنا نعتمد بانفصال الشعر عن النثر، ولكنه تبين أنه لا وجود لتمايز بينهما، لأننا في هذا العصر نشهد تداخلا للأجناس الأدبية لدرجة أن أصبحت الحدود التي تفصل بين الشعر والنثر قلقلة مراوغة"⁴، هذا التداخل بلغ مرحلة كبيرة من التقدم حتى إن "غياب الحدود بين النثر والشعر

¹ أنظر، مقال فالير يحول قصيدة المقبرة البحرية في كتاب الرؤيا الأبداعية، وهو مجموعة أشرف على جمعها، هاسكال بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1966م، ص35-36، وأيضا محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص386.

² ينظر، كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1987، ص6-9.

³ الورقي السعيد، لغة الشعر الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984م، ص67.

⁴ ينظر، العلاق علي جعفر، الشعر والتلقي، ط1، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص171.

أكثر من حضورها ¹، وهذا جعلنا نتساءل عن مدى حضور اللغة النثرية الفنية في الشعر، وكيف تجلى ذلك؟

وظف الشاعر التقنيات المجاورة للشعر من فنون مختلفة في قصائده، وهما سنتحدث

عن:

1: لغة الحوار - السرد.

2: شعرية الانزياح.

3: لغة الحياة اليومية.

أولاً: لغة الحوار / السرد

في ظل رسوخ مبدأ تداخل الأجناس الأدبية كما أشرنا في الدراسة، كانت اللغة التي هي أساس الشعر في لقاء مع الأجناس الأخرى، واستعارت تقنيات تلك الأجناس، تلك الاستعارة كانت واعيةً بهدف الاستفادة من هذا الخلق الفني الجديد / القصيدة الحديثة كي تُعبر عن الذات، النفس البشرية، والواقع بصورة أدبية شاعرية في إطارها الإيقاعي، ومتداخلة الأجناس في شكلها الفني، فهي حافظت على شاعريتها من جهة، والتقت بأجناس أخرى من جهة أخرى.

وهنا سنتحدث عن السرد والحوار، وكيف أثرا في اللغة عند مظفر النواب.

من خلال دراستي للديوان، وجدت فارقا لغويا بين النص المسرود بصيغة (أنا) الشاعر، والمسرود بصيغة (هو/ أنت) الآخر، حيث يوظف الشاعر الرمز ويتلاعب باللغة، ويظهر مقدرته اللغوية حين تكن (أنا) المتحدث، أما إذا كان (هو) الآخر سارداً، فهذا يعود لطبيعة السارد الذي خلفه الشاعر، فإن كان مثقفا ارتفع بلغته، وإن كان بسيطاً كانت لغته بسيطة أيضاً لتعبر عن الحال.

¹ مرتاض عبد الملك، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص35.

فآليات السرد " ترشح لتفعيل نظم الحركة في بنية النص، ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر، ومساعدتها في التماثل والتشكل داخل المشهد على شكل فاعل، ومنتج للفعل السرد - شعري¹

فيحقق عندنا نص شعري فيه من التفاعل المنطقي ما فيه، وينمو النص الشعري بناءً على العلاقات الطبيعية التي تفرضها القصيدة من خلال واقع الشخصيات المتصارعة، أو من خلال فكرة الشاعر السارد.

وإذا كان الاختلاف في لغة الساردين واضحاً، فإنه أوضح في لغة المتحاورين وهذا يعود إلى مدى ثقافة المتحاورين، فكلما كانوا بسطاء كانت لغتهم بسيطة في أغلب حوارات الديوان، وإذا كان المتحاور أكثر وعياً وثقافة ارتفعت لغة الحوار معه، ولنستقي نماذج من الديوان لتوضيح فكرتنا..

سنبدأ بلغة الساردين، ونرى أولاً كيف تكون لغة السارد إذا كان الشاعر نفسه سارداً:

"بدأ الصمتُ

والطرقاتُ الصغيرةُ

حطَّت على كتفها صبرها

والدموعُ المباركةُ الزرقُ

كانت تضيءُ البيوتَ

أمامَ الغروبِ العظيمِ²

في هذا المقطع السردى من قصيدة (يوميات عرس الانتفاضة) تبدو اللغة رمزيةً، ويبدو الشاعر السارد متأقفاً في رسم الصورة لشوارع فلسطين عند الانتفاضة، وكيف نقل معنى الصبر

¹ عيد محمد صابر، تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، 2010، ص16.

² النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص52.

وجسده بمعنى الحَمام، وكيف تحولت دموع الأمهات دموعاً مقدسة زرقاء، وكيف صارت
الدموع قناديل نور.

لقد أسهمت ثقافة الشاعر في رسم اللغة رسماً متناسقاً وثقافة الشاعر، وكان السرد الذي
رسم الشاعر به المكان سرداً رمزياً لغوياً يحتاج إلى ثقافة للقدرة على تحليله ووعيه.
وسأعرض الآن مقطعاً من قصيدة (عبد الله الإرهابي) وهو مقاتل فلسطيني في لبنان، فحين
تخبره السلطات العربية أنه قد تقرر توقيفه، يغضب، فنجد ردة فعله التي مثلها الشاعر ساخراً
بضمير المخاطب (أنت):

"تحاولُ أن تفهمهم

لستَ نظامَ مواجهةٍ كذاب

لستَ خبيراً روسياً

لستَ رئيساً عربياً

اسمك عبدُ الله الإرهابي، وعبدُ الله أبو إرهاب"¹.

هنا نلاحظ اللغة واضحة، كلمات بسيطة معروفة، لأنها تتعلق بشخصية فدائية، فدور
الشخصية هنا ليس التزيين اللغوي، إنما الدفاع عن نفسه وتوضيح فكرته، وهذه لا تحتاج إلى
التلاعب اللغوي، إنما تحتاج الوضوح.

هذه اللغة الواضحة لم تكن مع معارضيهِ فحسب، وإنما مع أصدقائه:

"ألقيتَ شتائمك المقبولة يا عبدَ الله علينا

لم تبخل

أرسلتَ مكاتيبَ العشق إلينا

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص250.

تتحدثُ عن متراسٍ وجليلٍ أعلى

وضرورة مسح التاريخ من الأنظمة السوداء"¹

فاللغة هنا أيضا واضحة، كلمات بسيطة، متناسبة والواقع، ومتسقة والحدث. إذن لغة السرد تتشكل – برأيي – وفق المكانة الثقافية للسارد الحاكي في معظم القصائد، ذلك إن تشكيل اللغة يختلف بين الدفقة الشعرية للسارد المثقف، والسارد البسيط.

وسنلاحظ ذلك أيضا في الحوار، فالحوار تتشكل لغته حسب المتحاورين، فقد تكون اللغة رمزية، حين يريد ذلك الطرف المحاور، وقد تصبح بسيطة واضحة حسب المقتضى اللحظي للقصيدة، ونشهد أن اللغة في الحوار التعارضية ناقصة أحيانا، بما أشرنا إليه سابقا من ظاهرة الحذف في المبنى الحوارية.

والآن لنطالع نماذج شعرية من الديوان، واخترتُ هنا مقطعا من قصيدة وتريات ليلية:

"في إيران وقفتُ أمام الغول

وتناولني بالسوط وبالأحذية الضخمة عشرة جلادين

وكان كبيرُ الجلادين له عينان

كبيتي نملٍ أبيضَ

وفي شفتيه مخاطٌ من كلماتٍ

كان يقطرها في أُذني

ويسألني من أنت؟

خجلتُ أقولُ له

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص254.

قاومتُ الاستعمار

وشرّدني وطني¹.

فاللغة الحوارية هنا بسيطة، ولا تحتاج أصلاً إلى الترميز أو التعقيد، فاللغة هنا تتناسب وحوار الشاعر الذي يتعرض إلى التعذيب من الجلادين، فحاجة البناء اللغوي هنا تقتضي الوضوح.

ولو نظرنا إلى مقطع آخر يحمل نوعاً آخر من الشخصيات المتحاور، وهنا سأعرض مقطعا من قصيدة (بحار البحارين)، فحين اكتشف أمره، بسبب خيانة ما، صار يناجي ربه، فنشأ هذا الحوار:

"قال إله الليل تظنون ظنونا خاطئةً

سفنُ الثورة تُستصلحُ مبحرةً

فإذا وقفتَ يمتدُّ إليها الميناءُ

فأجاب السيدُ

يا ربُّ هو الماءُ

لقد دخل الماءُ سفينتنا

سفنُ المخلص لا تغرقُ بالماء

يقولُ الربُّ

بل القلبُ إذا ارتابَ بقدرته

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص498

والروح إذا تعبت¹

فالحوار هنا رمزي ينم عن ثقافة البحار، وقدرته على محاوره الرب، فاصبح المعنى رمزياً، إذ انتقل من المباشرة إلى الترميز، واصبح المقطع بحاجة إلى قارئ مثقف، يلتقط المعاني الجديدة الرمزية (للماء والميناء...).

من هنا يتضح لنا أن اللغة الشعرية تحافظ على سماتها الموسيقية، لكن ذلك لا يعني أنها لا تتحاور مع الأجناس الأخرى، على العكس فهي تماماً تستخدم تقنيات السرد والدراما والحوار وما إلى ذلك، فالشعر حسب المفهوم الحديث هو التواصل وليس الانقطاع عن التقنيات الأخرى.

ثانياً: شعرية الانزياح

إن اللغة الشعرية لغة خاصة لها جاذبيتها الخاصة، ولها وقعها الخاص، وهي بالطبع تختلف عن اللغة النثرية، في كثير من مزاياها، وإحدى تلك المزايا (الانزياح)، فما هو الانزياح؟ تشير اللغة إلى " زاح الشيء يزح زيحاً زيوحاً زيحاناً وانزاح ذهب وتباعده، وأزحته وأزاحه غيره... وأزاحوهم عن موضعهم أي نحوهم..."²، فالانزياح هنا أمرٌ مادي، فيه معنى ابتعاد أو إبعاد شيء عن شيء، هذا المعنى اللغوي المادي، انتقل إلى معنى لغوي كتابي، فالانزياح في الشعر هو " الذي يخرق كلّ معيار"³، فقانون اللغة الإيضاح، بينما يكسر الانزياح أفق التوقع، ويضع المعنى على المحك، ويتلاعب بالكلمة، لتدل على جديد ما، وهذا من خصائص الشعر، فإذا كان التركيب متطابقاً في لغة النثر، فإن تعريف الشعر " الخروج على قواعد اللغة"⁴، وهذا يرفع من القيمة الفنية للنص الشعري، وهذا يولّد الشعرية، " وسرها أن تظل دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم والأشياء بأسماء جديدة، والشعر هو حيث

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص125.

² ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مادة (زاح).

³ كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ص21.

⁴ كوين جون، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت ص64.

الكلمة تتجاوز نفسها، مفلّطة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر¹، هذا المعنى هو الشعر نفسه، هو من يعطي للشعر القيمة الجديدة.

وهذا المعنى له مسميات كثيرة، فهي التجاوز عند (فاليري)، والانحراف عند (سببتر)، والانتهاك عند (جان كوهن)، والاختلال عند (وارين ووليك) والإطاحة عند (باتيار) والمخالفة عند (ثيري)².

وليس هذا المعنى غريباً على الثقافة العربية، فهو (المجاز) بالمسمى العربي، والذي عرفه الجرجاني بقوله " كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول"³، إذن هي كلمة قبلت لتعبر عن شيء آخر، والرازي يقول " كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه في العقل لضرب في التأويل فهي مجاز"⁴.

بهذه التعريفات نخرج بحكم أن (الانزياح) بأسمائه المختلفة، إنما هو الشعر بمعناه التجريدي، أو بمعناه العميق، حيث تصبح القصيدة لعبة يحاول القارئ تفكيكها.

ولكن السؤال: إذا كانت لغة السرد مباشرة تركيبية، ولغة الانزياح رمزية مراوغة، كيف يمكن الجمع بينهما؟

إن ذلك يعود إلى طبيعة كون الشعر في الأصل فناً منفرداً بذاته، وإن استعار تقنيات كالسرد، فإنه يوظفها بما يخدم جمالياته الفنية، فالشعر يأخذ ليرفع المعنى، ويطور الكلمة لتتماشى وشعريته، فلا يكتفي بظاهر الأشياء، إنه يأخذ السرد والحوار، ويوظفهما لا كما

¹ أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص78.

² ينظر المسدي عبد السلام، الأسلوبية والاسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ص101-102، وكذلك يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، ط2 دار المسيرة، عمان، 2010م، ص181. كذلك صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية للنشر، 1996م، ص80-82.

³ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1984م، ص304.

⁴ الرازي فخر الدين، نهاية الأيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، 1985م، ص173.

أخذهما، ولكن بكيوننته هو كشر، فتصبح القصيد السرد شعرية أقرب إلى الشعر منها إلى السرد في المعنى، رغم وجود التقنية السردية كمظهر عام في الشعر الحديث.

ويمكن أن ندرس ظاهرة الانزياح في مواضع عدة:

أ: الانزياح في العنوان

قالت العرب: إن المكتوب يُقرأ من عنوانه، فالعنوان دليل الحكاية، فسيرة عنتر بن شداد ستتحدث وفق عنوانها عن حياة عنتر، وموضوع كالقدس في الأدب العربي، سيتناول حضور القدس في الأدب العربي بالضرورة، وهكذا كثير من عناوين القصائد قديما وحديثا، لكن ومع الحداثة الشعرية، وانزياح المعنى والدلالة، صار للعنوان معانٍ جديدةٌ، تحفل بانزياح المعنى والدلالة للتناسب والحالة التي يريد الشاعر التعبير عنها.

ومن عناوين القصائد في ديوانه (صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات)*، فالصرة هي ما يحمل به الناس أغراضهم، وارتبطت بالناس البسطاء الذين يحملونها معهم ويضعون فيها (الزودة)**، لكن الصرة في هذا العنوان حملت معنى آخر، وانتقلت بدلالاتها من حمل الطعام إلى حمل المتفجرات، لتتناسب ومقصد الشاعر الذي يصف فدائيا بسيطا، هذا الفدائي كأن زاده المتفجرات، من هنا اكتسب العنوان دلالة جديدة، دلالة انزياحية مبنية على الحكاية، لأنك ستسأل في داخلك: ما قصة هذه الصرة، ولماذا المتفجرات، فالعنوان شكّل مبنًى حكائيا، وانزياحا دلاليا، أسهم في بناء لغوي مراوغ وممتع في الوقت نفسه.

عنوان آخر من العناوين التي تمثل انزياحا لغويا (قراءة في دفتر المطر)، فالشاعر هنا أسند القراءة إلى الدفتر، لكن هذا الدفتر ليس أوراقا إنما مطر، وهنا يريد الشاعر أن يستشرف المستقبل، فالمطر انزياح دلالي بعني المستقبل، فإسناد فعل القراءة إلى دفتر المطر شكّل بنية دلالية جديدة غير التي كان يتوهمها القارئ.

* يمكن الاطلاع على عناوين القصائد في الفهرس آخر الاعمال الشعرية الكاملة لمظفر النواب

** مصطلح شعبي يعني الطعام، ويطلق عليه أيضا (الزودة).

وفي رثاء (ناجي العلي) كتب الشاعر قصيدة (مرثية لأنهار من الحبر الجميل)، فالرثاء عادة يتعلق بالإنسان، لكن الشاعر شكل ببراعته اللغوية، والخاصية الشعرية الرمزية دلالة جديدة، فالرثاء لهذا الفنان كان رثاءً لمتعلقات عمله: وهي الحبر، الحبر الجميل كما يراه الشاعر، وهذا الحبر استطاع الشاعر أن يحول معناه في أذهاننا إلى الكاتب نفسه، فانزاح المعنى الدلالي في العنوان ليشكل لدينا انزياحا فكريا وربطاً عميقاً لما يقصده الشاعر.

ب: الانزياح الدلالي

يمتاز الشعر بتلك الطاقة الدلالية التي يشكلها المبنى اللغوي الشعري، هذا المبنى بكون لغة جديدة خاصة بالشعر، لغة تحمل المعنى، وقد تتحايّل عليه، وتتحايّل على القارئ، وهذا ما نريده من الانزياح الدلالي، إنه لغة جديدة تحتل مكانة اللغة القديمة " حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات، لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة.. فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري.."¹، فخلق علاقة جديدة، وبناء لغوي جديد يخيب أفق توقعات القارئ بالمعنى الإيجابي للكلمة، إذ يفتح نافذة على دوال جديدة لبنية الكلمة الشعرية.

ونعرض الآن نماذج انزاحت فيها الدلالات عن معناها الأصلي، ومنها هذا المقطع الشعري من قصيدة (من دفتر السري الخصوصي لإمام المُنغنين):

"أُفقلت الأبوابُ وصَلّى في الناس صلاةَ العهر الحجاج..

وقفوا بين يديّ الحجاج

صحتُ على أشرفٍ من فيهم..

يا أهلَ الكوفةِ

لو سيفٌ واحدٌ بالحقِّ يُسلُّ

¹ رواشدة أميمة، شعرية الانزياح، ط4، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004، ص54.

سَيُقْصَى الْحَجَّاجُ¹.

استخدم الشاعر رمز الحجّاج ودخوله العراق عند تعيينه واليا عليها، وما صاحب ذلك من خطبته الشهيرة، لكنه أراح الدلالة الرمزية، فالحجّاج اليوم هو الحاكم العربي، والشاعر هو المعارضة، فأراح الدلالة الرمزية من المعنى الحقيقي للقصة إلى المعنى الرمزي، وأسهم في ذلك ثقافة الشاعر وقدرته على إمساك الرمز اللغوي والتلاعب به ليخدم قصده الشعري.

وأعرض صورةً أخرى من قصيدة (كيف نبني السفينة في غياب المصابيح والقمر):

"أيوبُ في الليل

أيوبُ في لحظاتِ التفسّخِ

أيوبُ ينمو...

كان الجرّادُ المغوليُّ يأكلُ أقدامَ أيوبَ

أيوبُ مستسلماً..

رأيتُ الجرّادَ يُجرّجِرُ عينيَّ أيوبَ

أيوبُ مُستسلماً².

يضع الشاعرُ القارئَ أمامَ صورةِ أيوب - عليه السلام -، النبي الذي اختبره الله وابتلاه حتى يكتشف صبره، وعمل الشاعر على إزاحة تلك الصورة لتشتبك مع صورة العربي المُعذَّب، فالعربي هنا يشبه أيوب، فهو مصاب بالأذى، ومستسلم لكل ما أصابه، وهنا نلاحظ انزياحا آخر، فالاحتلال المعاصر الذي يهاجم البلاد العربية يرمز له الشاعر (بالجراد المغولي، انزياح لغوي ساخر، إذ الجراد يأكل اليابس والأخضر، والمغول ذلك الغزو الذي لا يعترف بالقيم الإنسانية،

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 403-404.

² نفسه، ص 324 - ص 325.

فاضحت الصورة الشعرية، والدلالة الرمزية بالانزياح ذات أثر ثقافي تاريخي، رفعت من قيمة النص الشعري، وأبرزت قيمة الكلمة في القصيدة، كلمة مراوغة تحفل بالإمكانات اللغوية التأثيرية الجمالية الفنية، مما ساهم في بناء نص شعري انزياحي، أثرى الثقافة الشعرية العربية عامة، وشعر (مظفر النواب) خاصة.

ج: الانزياح الإسنادي

وهنا نتحدث عن التركيب النحوي للكلمات الشعرية، حيث يسعى الشاعر في سعيه المستمر لخلق نص جديد إلى تخريب المعنى الشعري من خلال التلاعب لا بالدلالة فحسب، إنما بالتركيب النحوي للكلمات الشعرية، فالإسناد "جهد عقلي يلجأ إليه الشاعر والمنشئ لأغراض كثيرة، لعل أهمها توجيه المتلقي إلى مراتب الكلام، وفق ما يقتضيه الخطاب في توجيهه نحو المتلقي، من تقديم وتأخير، أو إسناد الفعل إلى غير فاعله، أو تغيير في مواقع الكلمات، لغاية إحداث هزة في وعي المتلقي"¹، فالهدف من التلاعب الإسنادي هو إحداث هذه الهزة، وإرباك توقع المتلقي، ليحدث التأثير الذي يريده الشاعر.

وعلى الشاعر ألا يوغل في هذا الإرباك، وأن يستخدمه في مكانه، حتى لا تحدث قطيعة مع وعي المتلقي.

وقد نجح (مظفر النواب) في تركيب هذا الانزياح الإسنادي في مكانه، ليحدث صدمة في أفق التوقع للمتلقي، وليس أبلغ من التمثل بشعره، لنرى تلك الصورة:

"يا عبد اللعنة والحزن

وزرع المستقبل في الحن"²

التركيب الإسنادي في هذا المقطع، خلخل العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، فهذا المقطع من قصيدة (عبد الله الإرهابي)، فاجأ المتلقي بتركيب جديد (عبد اللعنة والحزن) هذه

¹ مبارك محمد، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999م، ص255.

² النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص248.

المفاجأة في العلاقة بين المضاف عبد، والمضاف إليه اللعنة، والاسم المعطوف الحزن، شكّل تلك الصورة الشعرية الجديدة المنزاحة عن معناها الأصلي، ليعبر عن مدى الألم الذي يعانيه الشاعر، والغضب الذي يعيشه جراء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، وصمت الأنظمة العربية، فكان هذا التعبير انزياحا خلّاقا، فبدت الصورة معبرة عن حال الفدائي الفلسطيني، حيث اعتاد الحزن حتى أصبح عبادة.

في مقطع آخر من قصيدة أخرى هي (ترنيمات استيقظت ذات يوم)، يعبر الشاعر عن حاله مع رفاقه، إذ مهما حاول أن يصون العلاقة رغم ما تعرّض له من متاعب، فإن رفاقه خانوه ورحلوا، ويعبر عن ذلك بصورة شعرية أسندت فيها الأفعال لغير فواعلها، ليصدم القارئ، ويستطيع هو أن يعبر عن شعوره الحزين:

"ويخرجُ عن دينه النردُ

مما لعبنا ومما خسرنا

ولم أنسحب

ثَمَلَ النردُ باللاعِبِينَ

اقترب رميتين..

تدحرج نردٌ أقلّ قليلا من الشوق فيه

فكان الفراق¹

فأسند الشاعر هنا الفاعلين (يخرج وثل) إلى غير فواعلها، فأفق التوقع أن الإنسان هو من يخرج عن دينه، والإنسان هو من يثل، لكن الانزياح، كوّن صورةً شعريةً جديدة، خدشت أفق التوقع، ورفعت من قيمة القصيدة الفنية، وأدهشت القارئ، تلك الدهشة هي أساس الشعر –

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص148-ص149.

برأيي -، مما جعل الانزياح الإسنادي جزءاً هاماً من الانزياح الذي يفتح أفق القصيدة على دلالات جديدة.

نخلص هنا بالقول: إن الانزياح مفهوم شعري يرتب العلاقة بين الثلاثي (الشاعر - القصيدة - المتلقي)، فهو بحاجة إلى وعي الشاعر، ورمزية الكلمة، وثقافة القارئ، إذ يكونون معاً رمزية القصيدة الجديدة، وأرى أن الانزياح في حد ذاته جوهر الإبداع الشعري، ذلك لأن مفهوم الشعر الحديث ينطلق من حيث كون الشعر صدمة، صدمة لها خصوصيتها، والانزياح " يميز اللغة الشعرية، ويمنحها تميزها وخصوصيتها"¹.

ثالثاً: لغة الحياة اليومية

الشاعر ابن بيئته، ابن مجتمعه في النهاية، والوصول إلى الناس يحتاج أحياناً لغتهم، صحيح إن الشعر هو اللغة المتعالية، ولكن استخدام اللغة اليومية - لغة الناس، في أسلوب شعري لا يقلل من قيمة الشعر، بالعكس يوصل الفكرة إلى الناس مع الاحتفاظ بالوهج الشعري، فليس معنى الانزياح أن يكون الشعر كله بهذا الطابع، فلغة الحياة اليومية تتداخل مع لغة الانزياح في صنع النص الشعري، فالقيمة الآن للكلمة في سياقها، أي كيف تحولت الكلمة لدهشة، الشعر صنعها بتلك الطريقة، وبذلك يكون " وضع لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جمالياً لتخليق التوتر في مستويات التعبير الشعري"²

وبهذا يتحرر الشاعر من القيود اللغوية التي تحول بينه وبين نصه الإبداعي، فالشاعر في النهاية يريد فضاءً يسبر من خلاله العمق المجتمعي، فيصل للناس كافة، بعيداً أحياناً عن لغة الرمز أو الانزياح التي تحتاج في مجملها ناقداً يفهم العلاقات التركيبية والدلالية والنصية.

والذي يدفع الشاعر لاستعمال اللغة اليومية يتلخص - برأيي - في نقاط عدة:

1: التواصل مع الناس البسطاء، الذين يفهمون اللغة على أنها مجال تواصل واتصال.

¹ ربابعة موسى سامح، الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص43.

² معتوق أحمد محمد، اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز العربي الثقافي، المغرب، 2006، ص193.

2: لا بأس أن نعيد قول ما أسلفنا ذكره عن أن السرد والحوار يختلفان حسب السارد والمحاور، ومدى ثقافة كل منهما، فتعلو القيمة الرمزية كلما كان السارد أو الأطراف المتحاوره ذات ثقافة عالية، وتقل كلما كانت شعبية.

3: (مظفر النواب) شاعر ينتمي للشيوعية، الذين ينظرون إلى الكلمة على أنها لغة الناس البسطاء، والشاعر نبي يجب أن يوصل رسالته، وإيصال الرسالة يحتاج إلى التعامل مع اللغة على أنها في حد ذاتها رسالة بسيطة في كلماتها عميقة في تجلياتها.

4: لا يعني استخدام اللغة اليومية عدم شاعريتها، فسياق الكلمة، ووضعها في مكانها، والقدرة على تفعيل طاقتها المعجمية، وتحويل سياقها من النثر إلى الشعر، هذا في حد ذاته شعر.

فهل وظف نص الشاعر مظفر النواب في قصيدته متداخلة الأجناس تلك الخاصة؟

في نهاية قصيدته (في الحانة القديمة)، يسرد الشاعر موقفه من الحكومات والتعامل معها، وهذه رسالة إلى الناس الذين يتابعونه ليعرفوا موقفه، لذا جاءت الكلمات واضحة ومباشرة، مع احتفاظها ببعدها الشعري المميز:

"سبحانك كل الأشياء رُضيتُ سوى الذل

وأن يوضع قلبي في قفص في بيت السلطان

ورُضيتُ يكون نصيبي في الدنيا كنصيب الطير

لكن سبحانك حتى الطير لها أوطان وتعود إليها

وانا ما زلتُ أطيّر

فهذا الوطن الممتدُّ من البحر إلى البحر

سجون متلاصقة.. سجانٌ يمسك سجان¹.

¹ النواب مظفر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص306.

وإذا ما أفردنا الكلمات في هذا المقطع (رضيت، الذل، قلبي، قفص السجان، الطير، البحر، سجون..) نجد هذه الكلمات من عمق الحياة اليومية، وهي في دلالتها تعبر عن حال الشاعر والحكومات، وحين تركيبها معا في المقطع السابق وجدناها تحمل لغة بسيطة يفهمها الإنسان البسيط، فهي لا تحوي انزياحا دلاليا ولا رمزا عميقا، ومع ذلك فقد حافظت على شاعريتها، من خلال الأسلوب والإيقاع، والموسيقا التي يحملها المقطع الشعري.

في مقطع ساخر من قصيدة أخرى، هي (بالخمر وبالحنن فؤادي)، يفتتح الشاعر حوارا مع رجل المخابرات الذي يراقب خطوات الشاعر:

"إسرائيلُ ترشُ علينا ماءَ الوردِ من الجو وأنت تراقبني

ما أجمل هذا المنظر!

إسرائيلُ ترشُ

وأنت تراقبني

مبسوطٌ..؟

مبسوطٌ لا شكَّ

انا والله كذلك

شكرا.. ولديّ رجاء

اكتب ما شئتَ بمن شئتَ لمن شئتَ

ولكن وجهك للحائط أرجوك

...أنت مُصرّ يا سيد تزعجني

هل آذيتك في شيء

أنزلت مرتبك الشهري

سبقتك في طابور الخبز

إن كنت بهذا التقرير توفّر خبزا لعيالك

سوف يشبّون حراما

أو كنت تريد شراء حذاء

فأنت وتقريرك والراتبُ يا دوبُ حذاء¹.

فنجد الشاعر يقول لرجل المخابرات: هل أنت مبسوط بهذه المهمة في ظل الاحتلال وما يفعله ؟ ، ونجده يتساءل أيضا إذا ما كان -أي السارد- أثر في حياة رجل المخابرات الخاصة وربته ومكانه في لقمة العيش ؟، إن الشاعر يعبر بسخرية عن دور رجل المخابرات، ويرى أنه ودوره وما يتقاضاه عن أداء هذا الدور لا يساوي حذاء .

هذا الحوار الذي أنشأه الشاعر، كان حوارا بسيطا يتلاءم والحدث، فالكلمات جاءت بسيطة، متداولة في الحياة اليومية، لكنها حافظت في الوقت ذاته على شعرية النص.

لقد حفل النص الشعري المتداخل الأجناس بتلك النزعة اللغوية اليومية، وجمع أيضا بين الانزياح الدلالي، واللغة المباشرة، وفي كلتا الحالتين، ظل النص الشعري محتفظا بأصله الإبداعي، وظل الكلمات شعرية التركيب، فالنص إذن لغة يمكن استخدامها من خلال الأسلوب، فالأسلوب هو الذي يحدد شعرية أو نثرية النص، وهو الذي يضع الكلمة في موقعها، وينزلها مكانها حيث يجب ان تكون.

3: جماليات التصوير الفني

الصورة هي المقابل المادي للكلمة، والكلمة هي تكوين صورة، (رسم بالكلمات) هكذا سمّى الشاعر (نزار قباني) إحدى دواوينه الشعرية، فالكلمة ترسم الصورة، والصورة تفسر

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص546-ص547.

الكلمة، تلك الصورة التي هي وسادة الشعر، حيث يوغل الشاعر في استخدامها، ولا أظن أن قصيدة مهما كانت تخلو من الصورة، لأن الشعر في أساسه صورة، القاضي الجرجاني يقول: " إنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار"¹، فحين نقرأ الكلمة، نحن في المجمل نتلقى صورة، صورة تخترق عواطفنا، وتصنع رؤية جديدة.

وإن كان التراث العربي قد قصر مفهوم الصورة في أغلبه على التشبيه، أو العلاقة بين صورتين، وإن لم تكن أصلاً نظرية الصورة الفنية قد وجدت بمعناها اليوم، إلا أن " المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز والاهتمام"²، وليس البحث هنا مجالا لتناول الصورة وتغييرات تشكيلها والنظرة إليها، فهي تحتاج إلى بحث خاص ومنفرد، أما في هذه الدراسة، فنحن نبحث التشكيل الفني للصورة الشعرية في القصيدة متداخلة الأجناس، وهنا لا بد أن نشير إلى أن الصورة ليست مجرد ربط علاقة بين طرفين، وإن كانت تلك العلاقة جزءاً من الصورة، لكن ومع تطور النظرة إلى الشعر، تطورت التقنيات الفنية والجمالية، وأضحت الصورة الشعرية تأنقاً لفظياً معنوياً، وأخذت الصورة الفنية في الشعر الحديث أبعاداً جديدة، حتى إنه كلما اغتربت الصورة عن قرينتها كلما كانت الصورة أعمق وأدق كما يرى الشاعر (بيير ريفردي)، فالصورة " إبداع خالص للروح، وهي لا يمكن أن تتولد من التشابه، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى، واقدر على التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية"³.

وهنا نلاحظ العلاقة بين الصورة في المفهوم الحديث، والكلمة، فكلاهما مبني على التجديد في الدلالة، والتغيير في النمط العام للمبنى داخل القصيدة " لتبدع بينها علاقات جديدة"⁴.

¹ الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التتجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص484
² عصفور جابر، الصور الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص7.

³ منقول عن العشري علي زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص69.

⁴ العشري علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص75.

ومهما كانت هذا العلاقات جديدة، إلا أن القصيدة العربية الحديثة، وقصائد (مظفر النواب) حوت في داخلها، المعنى القديم للصورة، والمعنى الجديدة لها أيضا..

ومن هنا فإننا سندرس الصورة الشعرية في قصائد الشاعر من خلال التالي:

1: الصورة التشبيهية والاستعارة.

2: التشخيص.

3: تراسل الحواس.

4: مزج المتناقضات.

5: الغموض.

أولاً: الصورة التشبيهية والاستعارة

ينفتح النص الشعري متداخل الأجناس على أفق الجمال الفني للشعر، ومن هذه الأفاق: الصورة الشعرية، والاستعارة، وهما عنصرا جمال داخل القصيدة يقومان على تحويل الصورة الظاهرية إلى صورة أخرى يجد الشاعر بينهما أفقا تشابها.

أما التشبيه فهو عبارة عن " أربعة أركان، المشبه، المشبه به، وجه الشبه، أداة التشبيه، ويطلق على المشبه والمشبه به (طرفي التشبيه)، وهما الركنان الأساسيان في التشبيه، وطرفا التشبيه إما أن يكونا حسيين، والحسي هو ما يدرك بإحدى الحواس الخمسة الظاهرة، أو عقليين، والعقلي ما لا يدرك بالحس بل بالعقل، أو أن يشبه المعقول بالمحسوس والمحسوس بالمعقول " ¹، فالصورة التشبيهية إما حسية ندركها ونعرف العلاقات الظاهرة بينها مباشرة، أو عقلية يصنع الشاعر من الصورة لعبة لغوية يمنح بها البناء الفني تشكيلا جماليا جديدا بصورة أكثر عمقا من تلك المحسوسة، فهي بذلك تحتاج متقفا حتى يستخرج الدلالات الفنية للتشكيل الشعري الجديد.

¹ ينظر، مطلوب أحمد، معجم المصطلحات الأدبية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م ج2/

وأياً كان فإن شعر (مظفر النواب) قد استوعب الصورتين المذكورتين، وبنى بهما النص الشعري الخاص به، فاستلهم الصور المحسوسة ليربط القصيدة الجديدة بالجمال الحسي الطبيعي، وأخذ الصورة الرمزية ليكون به نصه الشعري، ويكشف عن عمق اطلاع الشاعر، ومدى قدرته على صياغة الصورة الفنية الحديثة واللغة الجمالية المعاصرة.

ومن صور التشبيه في شعره:

"أستثني.. أستثني المسكين برأس الخيمة

كان خلال الأزمة يحلم

والشفة السفلى هابطة كبعير

والأنف كما الهودج فوق الهضبة"¹.

وهنا تشبيه لأحد الحكام في اجتماع القمة العربية، كان هذا الحاكم نائماً، فرسم له الشاعر صورة سلبية، ولكنها محسوسة، إذ هي صورة من الكائنات الطبيعية، فالمشبه هنا (الشفة السفلى)، والمشبه به (بعير)، وأداة التشبيه (الكاف)، وفي السطر الثاني المشبه (الأنف)، المشبه به (الهودج فوق الهضبة)، أداة التشبيه (الكاف)، وفي السطرين ترك لنا الشاعر إدراك وجه الشبه بين التعبيرين، فالصورة المحسوسة هنا الشفة التي تتدلى للأسفل كأنها جمل، بينما يقابل تلك الصورة صورة الأنف التي تشبه الهودج الذي يوضع على الراحلة للسفر، وقد ترك لنا المجال مفتوحاً لتخيل وجه الشبه المأساوي في هذه الصورة، لينقل بذلك صورة الإنسان الحاكم إلى صورة حيوانية.

ولنر الآن صورة أخرى:

"فاشعل تفعيلة شعر قنديلا

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، 176.

وتشخص عيناك كبوصلتين إلى بلد النخل"¹

في هذه الصورة عمق كثيف، فهي - وإن كانت صورة محسوسة - تحمل من المعاني كثيرا، فابن الوطن المهجر يبحث عن وطنه، فشبه الشاعر عينيه بالبوصلتين المتجهتان إلى بلده، ونلاحظ هنا أنه أعطى كل عين بوصلة، ليدل على شدة تركيز الشاعر، وبحثه المستمر عن وطنه، وكأن عينيه تشيران دوما إلى بلده ليعود إليها.

ونقرأ الآن مقطعا جديدا:

"الليل كمستقع فجر يتبخر بالأبنوس

يمسح بالماء الغسقي على جسدي الخامل"²

هذه صورة غريبة، صورة دلالية تحتاج أكثر من قراءة، لكنها في النهاية كوّنت صورة شعرية تعبر عن ثقافة الشاعر، فالليل شهيق عند الشاعر يشبه مستقعا عند ساعات الفجر يتعطر بنبات الأبنوس، وهو نبات خشبه يغرق في الماء*

فالليل الذي يعيشه الشاعر يشبه مستقع ماء عند الفجر مليء بهذا الخشب، وهذا الماء لا تكتمل صورته إلا بكونه يمسح جسد الشاعر الكسول في هذه الساعة، فكأن الصورة التي يريدّها الشاعر أن الليل جميل يُستأنس به، كجسده الذي يغسل بماء فجر تعطر بخشب الأبنوس.

تلك الصورة الدلالية الجديدة، منحت الشعر المتداخل الأجناس - باستخدام السرد والزمن هنا - دلالة جديدة فالمشهد هنا مشهد لجسد الشاعر في الليل.

لقد استطاع التشبيه حسب ما قرأناه هنا أن يمنح النص الشعري دلالة لغوية، و طاقة فنية جمالية، جعلت النص الشعري يسمو بصوره ويأخذ قيمة جمالية أخرى شكلتها الصورة الفنية.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص366.

² نفسه، ص381.

* انظر (الأبنوس) ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.m.wikipedia.org.

أما الاستعارة: فهي شكل آخر للصورة الفنية، هذا الشكل يكون فيه أحد أطراف التشبيه غير موجود — فكلما نقصت الأطراف المتشابهة في التعبير زادت القيمة الجمالية له، وقد وجدنا عدة تعريفات للاستعارة لسنا بصدد الوقوف عليها، لكننا سنأخذ بعض التعريفات لنبين المعنى العام لها في التفكير النقدي:

إذ يراها (أبو هلال العسكري) على أنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في اللغة على غيرها لغرض"¹، ويرى (عبد القاهر الجرجاني) "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجره عليه"²، إن هذه التعريفات نستنتج أن الاستعارة تقرب الصورة، تفتح المجال للقاء الصور وتقريب المعنى، ولكن النقد الحديث يرى أن الصورة كلما بعدت الاستعارة فيها كانت أكثر جمالا "فقد أغرم الشعراء المحدثون في إنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة"³، فالدهشة هي أساس الاستعارة كما يرى المحدثون، أو ما أسموه الانحراف "أي وجه للغة أكثر عرضة للانحراف من غيره؟ هناك عائلة واحدة تنضوي تحت الانحراف في المعنى، وهذه العائلة هي بعض الأشكال البلاغية، وتوجد الاستعارة ضمن هذه العائلة من الانحراف الدلالي"⁴.

فالانحراف رأينا معناه في البناء، في اللغة، والآن في الصورة الاستعارية.

أما حقيقة الاستعارة فتقوم على أنها "تشبيه حذف أحد طرفيه، وجيء بما يدل على المحذوف"⁵.

¹ العسكري أبو هلال، كتاب الصنعتين، تحقيق: علي محمد الحجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952 م، ص268.

² الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص432.

³ أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997م، ص11.

⁴ نفسه، ص13.

⁵ ينظر، الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1999م، ص258.

فهل تمثلت هذه الظاهرة في النص الشعر متداخل الأجناس؟

تعطي الاستعارة مظهرا فنيا جديدا يحمل دلالات عميقة يرسمها الشاعر على الورق من خلال ربطه صورا بعضها ببعض، سواء أكانت هذه الصور حقيقية أم خيالية، فتكمن القوة في توظيف الشاعر لها لتمنح نصه الشعري رمزية خلّاقة، ونحن سنعرض لأمثلة استعارية من ديوان الشاعر:

"فرحُ الأجراس يأتي من بعيدٍ

وصهيلُ الفتياتِ الشقرِ يستنهض حجمَ الزمنِ المتعبِ

والريحُ من الرقعةِ تغتابُ شموعي"¹

مجموعة من الصور الاستعارية، ركبها الشاعر أفقية، لينمّي المبنى الشعري، وليصل بالحالة النفسية التي يعيشها في الغربة على أقصى صور الحزن، فالصور الاستعارية تشكلت مع بعضها بعضا، وكونت هذه اللوحة، حيث وجدنا الأجراس تشبه بالإنسان، والعلاقة الدالة الفرحة، ولأن الفرحة ناقصة في طبيعة الغربة والمنفى، نقصت الصورة المشبه به، هذا النقص زاد من القيمة الفنية للصورة، ولأن الشاعر يعاني لم يكتفِ بتلك الصورة، فأكملها بصوت الفتيات الشقر دلالة على المنفى، واللواتي شَبّه صوتهن بصوت الفرس، لما للفرس من قيمة رمزية في الموروث العربي، لكن هذا الصوت لم يسعف الشاعر، إنما أبان عن الزمن المتعب بسبب المنفى، فصحيح إن صوت الفتيات جميل، لكنه دون معنى للشاعر في غربته، فكانت الصورة ناقصةً طرفا تشبيها مرة أخرى ليستعير الشاعر صورة قلقة تعبر عن أحزانه، وإذ لم تكن الصورة بعد كما أرادها الشاعر، جعل السطر الثالث أكثر حزنا في استعارته للريح التي شبهها بإنسان يستغيث آخر، لكن الآخر هنا هي شموع الشاعر، وكأن الريح التي تطفئ الشموع، لم تجد ما تطفئه في منفى الشاعر، فأنت تسأله، أين شموعك؟

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 1.

كل تلك الصور الاستعارية بُنيت في علاقة رمزية، أفلقت أفق التوقع عند القارئ، ومنحت هذا المقطع السردى فنية الصورة الاستعارية التي أعلت من قيمة النص.

في مقطع ثانى نعرضه من قصيدة (وتريات ليلية):

"وتخنقني ريحٌ مرة

تنفرط الكلمات وأشعرُ بالخوفِ وبالحسرة

تختلط الريحُ بصوت صحابيٍّ

يقرع بابَ معاوية ويبشُرُ بالثورة

ويضيء الليلَ بسيفٍ يُوقِدُ في المهجة جمرة"¹.

صور استعارية متقنة، تعبث باللغة عبثاً طيباً، تحمل الألفاظ دلالات جديدة، وتمنح الكلمة أو الصورة في سياقها معنى شاعرياً.

فالريح كانت مرة قبل الثورة، فكانت إنساناً يخنق الشاعر، أو حبلاً التف على جيد الشاعر، لأنها مرّة، لأنها لا تحمل الثورة في ثناياها، لذلك كانت الكلمات عقداً منفرطاً، تعبر عن خوف الشاعر وحسرتة، تعبر عن تعبته من الريح المرة، لكن وفجأةً تغيرت رمزية الريح، فتغيرت الاستعارة إيجاباً، فهي بدأت تحمل صوت الثائرين الذين يطرقون بيوت الحكام، لذلك أصبح السيف قمراً أضاء ليل الشاعر من جهة، وأوقد الثورة في نفس الشاعر من جهة أخرى.

لعل هذا المقطع أفصح عن سر الاستعارة، وتحويلها الكلمات إلى صور رمزية ذات قيمة شعرية، فبوح الشاعر هنا يمثل مونولوجاً داخلياً، هذه القيمة المستعارة من فن القص، زينتها الاستعارة لتمنح الشعر في رمزيته الساخرة، سحراً جديداً، فتكاملت الصورة مع الكلمة مع الرمز، لتمنحنا نصاً شاعرياً قلقاً في الكلمة، وثابتاً في شاعريته، ومسرفاً في صورته الإبداعية -إن جاز لي التعبير-.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص456.

ثانياً: التشخيص

تسلك الصور الفنية طرقاً مختلفة، محاولة التعبير عن ذاتها بقوة في المبنى الشعري، ومن هذه الطرق التشخيص، فالتشخيص إنما هو تحويل الجماد إلى شخص، فالشاعر يحاول أن ينطق كلماته، ويجعلها جسداً تتحرك على صفحات دفتره الشعري، والتشخيص أسلوب شعري قديم، صحيح لم يُعرف كنظرية إلا حديثاً، لكنه موجود كمادة شعرية منذ القدم، لكن بعض المذاهب أكثر اهتماماً بحضور هذه الظاهرة من غيرها " وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم، قد أكثر الرومانتيكيون منها، وكان طابعها في أدبهم أصدق، وأكثر تنوعاً، وأوسع مدى، ولذا عدّ ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لرهف إحساسهم ورقة مشاعرهم"¹ فكانت الطبيعة في شعرهم شخصية تقول، وتشكي، تضحك وتبتسم وتحزن، فخاصية التشخيص صورة متحركة، وهذا أبرز معالم جمالها، ذلك لأن التشخيص " نقل المعنى المجرد على تعبير مجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة"²، فالقدرة على منحة صورة حية بدون أداة تشبيه في حد ذاته متعة، ويهدف الشعراء من التشخيص كما يرى المحدثون إلى " أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكن أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر أو ذكريات"³، فالإثارة هي الهدف السامي للشعر، إذ يتعلق بالعاطفة أول ما يتعلق.

فهل حمل شعر (مظفر النواب) متداخل الأجناس هذه الخاصية؟

يمكننا أن نجيب بنعم، ونؤكد على ذلك بنماذج من شعره:

"فتلت أسلحة الجيران شواربها ليلاً وصباحاً

حلقت وتغاضت

¹ هلال محمد غنيمي، الرومانتيكية، مكتبة نهضة مثر، القاهرة، ص 140.

² وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، ص 315.

³ انظر، تشارليبتين، فنون الأدب، ترجمة زكي محمود، ط2، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959م، ص 91 - ص 95.

وغدا الميثاقُ القوميُّ بدونِ شوارب

وصواريخُ الفرجة ضجّت

ضمن مهمات صواريخ القوم مقالب¹.

إذ يسخر الشاعر من السلاح العربي الصامت في أحداث لبنان 1982م، فيجعل السلاح إنساناً يتباهى بشاربه ويفتله، ولكن عند الجد حلق شاربه، واختبأ، والصواريخ العربية التي صاحت وصرخت، أصبحت مقلبا لا فائدة منها.

نلاحظ كيف أعطت الصورة التشخيصية بعدا حركيا للصورة الشعرية، ونقلت السلاح إلى صورة بشرية سلبية، جعلتنا نتخيل ونحن نقرأ كيف بدت هذه الصورة، وهذا نجاح يحسب للشاعر في استخدامه المتقن لخاصية التشخيص.

ونعرض مقطعا آخر نحول فيه الوطن إلى إنسان منفي وغريب ومتعب مثله مثل الشاعر، في صورة تشخيصية رائعة:

"يا وطني وكأنك في غربة

وكانك تبحث في قلبي

عن وطن أنت ليؤويك

نحن اثنان بلا وطن يا وطني

كالبارحة اشتقت

ومرت في قلبي طرقات مدينتنا تبكي

الدمع على أروفتي يبكي².

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 227 - ص 228.

² نفسه، ص 316.

في القصيدة متداخلة الأجناس، صار الوطن إنساناً غريباً كما الشاعر، فكلاهما (الوطن والشاعر) يبحث كل منهما عن الآخر، فإذا كان الشاعر منفياً يبحث عن وطنه، فإن الوطن غريب بدون ناسه ويبحث عنهم، وحين لا يستطيعان اللقاء يقول الشاعر إني ووطني بلا وطن، وهذا يعود به إلى ما قبل الغربة، ولشدة شوقه تذكر الطرقات، طرقات مدينته التي صارت تبكي لتشارك الشاعر مشاعره الجياشة.

لقد رسم الشاعر شخصيات تحاوره ويحاورها، وتحس به، ويحس بها، ليبني من التشخيص نصاً حوارياً حزيناً في معناه، متقناً في بنيته، وليعطي الصورة التشخيصية لغة إنسانية ساهمت في رفع قيمة النص الشعري متداخلاً الأجناس عند الشاعر.

ثالثاً: تراسل الحواس

الحواس البشرية هي التي تدرك الجمال والقبح، العدل والظلم، الحب والبغض، حواس الإنسان هي التي تعطي الإنسان القدرة على التذوق، تذوق الأشياء، الجمال، الحياة، الحب.. الشعر، إذن الشعر كُتب ليصل الحواس، الحواس كافة، فأنت تشتم رائحة الورد في القصيدة، تلمس الصورة التي يرسمها الشاعر، تتذوق امرأة بناها الشاعر في النص، تسمع موسيقاً أغنية دخلت عالم القصيدة، وترى أفقاً قادماً تنبأه الشاعر.

تلك مهمة الحواس، لكن ما مفهوم تراسل الحواس؟، إنه " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة"¹، فالمفهوم هنا يعني تبادل الحواس خصائص بعضها بعضاً في الشعر، لأن الشعر يبني لغة متميزة، تلك اللغة تقوم على إبداع التقنيات اللغوية، والصور الفنية لخلق حالة فريدة " التراسل عملية شعورية جمالية يثيرها الشاعر لخلق حالة من التمثيل في اللاتمثيل"²، وهذه العملية تغري القارئ في النص الشعري — وتمنح حواسه التفاتاً جماليةً، وتسمح له بالتفاعل الجمالي مع القصيدة.

¹ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 418.

² الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1972م، ص438.

وقد استخدم الشاعر (مظفر النواب) تلك الخاصية في قصائده، وسنضرب أمثلة على ذلك:

"لقد ثَقُلَ البردُ سيّدتي واشربيني..."

كانت لنا نكهةُ الزهرِ أحزان¹

فاشربيني هنا انزياح دلالي وتراسل حواسي، حيث كلمة (المسيني) هي التعبير المناسب، فانتقلت الحالة من اللمس إلى التذوق، أما الزهرة فكانها حاسة الشم، وصارت أيضا للتذوق، ذلك إن الشاعر لا يريد الحاسة البعيدة في الحب، يريد التقرب، ويريد اللمس ليوازي شوقه وحنينه.

في مقطع آخر، يقول الشاعر:

"أنا أرى باللمس

ما عاد غير اللمس"².

ليعبر الشاعر عن مدى فقدّه لبصيرته في المنفى، فهو يوازي غربته بفقدان البصر، فأصبح اللمس، وتحسس المكان كالضرب صورة الشاعر المأساوية، عن انتقال تراسل الحواس في هذا المقطع ليس عبثيا، إنما خلق جديد لصورة المنفى، ولتكون الكتابة الشعرية في القصيدة متداخلة الأجناس كتابةً رمزية معبرة، وتصبح تقنية تراسل الحواس صورة فنية ترفع من قيمة جمال الشعر، ورمز القصيدة.

رابعاً: مزج المتناقضات

صورة شعرية جديدة نلمسها من خلال قراءتنا لشعر مظفر النواب، وهي مزجه للصورة المتناقضة في شعره، حيث يأتي بالشيء وضده ليعمّق المعنى، ويوغل في الجمال الفني للصورة

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص157.

² نفسه، ص133.

الشعرية، فقد تحمل الصورة نفسها ضدّين، يحملان القصيدة إلى أسس جمالية، تنبّه القارئ إلى الجمال الذي يكشفه الضدّ و" ليعبر عن الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعالق فيها المشاعر المتضادة وتتعانق"¹ من أجل تقديم صورة فنية جديدة، هذه الصورة تكشف لنا العمق النفسي للشاعر، وتقدم لنا الصورة الجميلة بتناقضها في القصيدة.

ومن أمثلة ذلك في شعر(مظفر النواب):

"ويهوذا يكمنُ في بعضِ الناسِ برغمِ دلالاتِ الخير"²

فالتناقض هنا يكمن بين يهوذا الاسخريوطي، الذي خان سيدنا المسيح* وهو أحد تلاميذه، وعبرة (دلالات الخير)، فالخيانة لا تجتمع بالخير، وكذا بعض الناس الذين خانوا بحار البحارين في القصيدة، إن مزج التناقض هنا كان مزجا واعيا، إذ بالتناقض ربط صورتين، صورة الخيانة زمن المسيح عليه السلام، والخيانة في الوقت الحاضر، والدلالات الخيرية موجودة في الخونة، إن هذا المزج التناقضي يوحد الصورة القديمة بالحديثة، ويجعل الشعر ميدانا رحبا لتتويع الصور الفنية.

وفي مقطع آخر، يقول:

"مرّةً ينبتُ العقمُ ضدَّ القوانين

يحترمُ الانحطاطُ كرامته"³

فكيف يمكن أن يكون للانحطاط كرامة؟، إن الشاعر هنا يعود للثورة على قوانين الأنظمة المستبدّة، ويرى أن الانحطاط له كرامة أكثر من القوانين التي يضعها الحكام، وتلك الصورة التناقضية، منحت الشعر تمردا لغويا، ولهفة مشاعرية، ساهما في رسم مقطع شعري

¹ زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 80.

² النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 133.

* ينظر، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، (يهوذا الإسخريوطي)، ar.m.wikipedia.org.

³ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 323.

مبهر، وصورة متناقضة حطمت أفق التوقع، لتمنح الشعر قيمة فنية جمالية صورية جديدة ومدهشة

خامساً: الغموض

أشبه ما يمكن أن نربطه بغموض الصورة الشعرية هو الرمز الشعري، الفارق بينهما أن غموض الرمز يتعلق بكلمة في سياقها، أما هنا فنحن نتحدث عن غموض صورة شعرية مركبة، هذا الغموض كان نتيجة اتجاه الشعراء إلى تحطيم الصورة الشعرية المألوفة، ونزوعهم نحو التجديد الصوري في الشعر، لكن " هذا الغموض ليس مجرد نتيجة العبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما أيضا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة " ¹

فالإيحاء غير المباشرة، والصورة التي توحى بمعنى تلمّح، عكس تلك المباشرة بين عناصر التشبيه، ورغم أن البعض يرى " أن وظيفة الصورة من تشبيه واستعارة وغيرها إنما هو الكشف والإيضاح" ²، لكن الشعر العربي الحديث كما رأينا في دراستنا لموضوع اللغة، إنما يتجه للغموض، يتجه للرمز، وهذا يخلق الصور الشعرية الجديدة التي يهدف لها شعراء ونقاد العصر الحديث.

وقد أخذت الصورة المتداخلة الأجناس في شعر مظفر النواب تلك الخاصية، ونمثّل عليها بما يلي:

"يا طير البرق اريد امرأة دفنا فانا دفء"

امرأة كفنا فانا كفء

تغرق مثل مفاتيح الجنة بين يدي وآثامي ³

¹ زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص82.

² القعود، عبد الرحمن محمد، الوضوح والغموض، ط1، مطابع الفرزدق، الرياض، 1990، ص49.

³ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص452.

كيف يمكننا قراءة هذه الصورة الغريبة الغامضة الملامح، حتى وإن اجتهدنا تبقى الصورة ناقصةً، إن قيمة هذه الصورة في غموضها، الشاعر يحتاج امرأة تحتضنه، ومن شدة الشبق، يقطر جسمها عرقاً، تماماً كمفاتيح الجنة، بين يدي الشاعر وأثامه، فكيف هذه الصورة؟ من قراءتي، تبدو مفاتيح الجنة في يد الشاعر مليئة بعرق كفه، وهذا العرق للهفته دخول الجنة، فهو يمسكها ويضغط عليها بكل ما يملك من قوة ومشاعر، لذلك يتصبب عرقاً، فجعل الشاعر هذا العرق المتصبب منه، كأنما يتصبب من المفتاح، أو لأن المفتاح لا يريده بسبب الآثام فهو - أي المفتاح - يبذل جهداً ليترك يد الشاعر، فكان عندنا التشخيص والرمز والانزياح اللغوي، واللهفة والمشاعر، كلها صنعت صورة غامضة، لكنها صورة قوية منحت النص الشعري ذلك اللون من الكشف الغامض، وهذا التعبير للشاعر نفسه، وفي نفس القصيدة:

"هل تصل اللبَّ"

هناك النار طريُّ

ويزيدك عمقُ الكشف غموضاً

فالكشفُ طريقٌ عدمي¹

وهذه الصورة غامضة أيضاً، فالوصول لأصل الأشياء يرينا أصلها الحقيقي، أما عند الشاعر، فإن لا وصول للحقائق، حالة مبهمة غامضة، وكلما اكتشفت جديداً زاد الغموض، لذلك هذا طريق عدمي، لا فائدة منه، إذ يبقى السر مترفعاً أن يدركه أحد.

هذه الألفاظ، تلك الصور الغامضة، تبني قصيدة سمّاها الشاعر الفرنسي (فرلين) "الأغنية الرمادية، التي يلتقي فيها الواضح بالمبهم، ويشبهها بعيون جميلة وراء نقاب، ويبرر إثارة لمثل هذه الأغنية بأنهم ينشدون الظلال لا الألوان، الظلال لا شيء غيرها"².

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص454.

² زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص83.

هذه الظلال إنما هي صورة الأشياء الرمادية، لكنها تتحرك بموازاتها، مهما تحرك الكلمة تحرك الظل، لكن الظل أعمق، وأكثر غموضاً من ذاته الحقيقية، فالشاعر المعاصر، و(مظفر النواب) هنا يبحث في صورته عن ظلال الأشياء، لتتضح حقيقتها، رغم عدمية الوصول، لكن اللغة التي تحاول -إن لم تستطع- فهي تمنح الدهشة على الأقل.

من خلال هذا الفصل نصل للنتائج الآتية:

تتشكل الجماليات الفنية لشعر مظفر النواب متداخل الأجناس فيما يلي:

أ: التشكيل المعماري: يتشكل البناء المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس من ماهية الحدث الذي تعالجه القصيدة، فتطول الأسطر الشعرية، وتقصّر وفقاً لحالات نفسية، أو درامية، سردية حوارية في النص الشعري.

ب: اللغة الشعرية: وحيث اللغة لبّ الشعر، تكمن الدهشة فيها، والجماليات الفنية في تداخل الأجناس الأدبية لقصائد مظفر النواب، تمثلت بتوظيفه لتقنيات من أجناس مجاورة، مما أعطى اللغة أبعاداً تعبيرية تعتمد على السرد والحوار والغموض والانزياح والرمز وغير ذلك، مما أسهم في تعزيز الجمال اللغوي في الشعر.

ج: الصورة الفنية: حيث الشعر يسعى في جمالياته لرسم صورة شعرية، فاعتمد على مجموعة مقومات فنية (تشبيه، استعارة، غموض، مزج التناقض.. وغيرها)، واستطاع (مظفر النواب) وباستخدامه تقنيات الأجناس المجاورة، أن يجعل الصورة الشعرية قيمة جمالية فنية في شعره متداخل الأجناس.

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب

في هذا الفصل سأنقشُ ما وراء الشعر المتداخل الأجناس، بمعنى أن النص المتداخل الأجناس لم يأت من فراغ، وإنما جاء تلبية لحاجات نفسية، وضرورات حضارية، فرضها الواقع الجديد للنص الحدائي على كل المستويات.

من هنا فإنني سأنقشُ الإبداع الشعري في المعنى، واللغة كما يراها الشاعر، وما الذي يجعل الحاجة ملحة لكتابة النص الشعر سردي، وكيف اختلف عن القصيدة الغنائية.

ثم سنطرح أسئلة مثل: ما الجديد في رؤية الشاعر داخل النص الشعري للعالم الخارجي؟، وهذا من قبيل مناقشة الرؤيا الشعرية، وهل حقق النص متداخل الأجناس مفهوم الرؤيا؟، وابن هي نماذج الرؤيا في ديوان الشاعر؟

وإذا كان النص الشعري الحديث استعار تقنيات الفنون والآداب الأخرى، فإننا أمام سؤال التواصل الثقافي والتراثي مع هذه الآداب والفنون، فهل حقق النص الشعري ذلك في دراميته وسرديته، وأين مواطن هذا التواصل، وما قيمتها في نصوص الشاعر؟

أسئلة تفتح المجال لدراسة تلك الأبعاد الدلالية في نص (مظفر النواب) الشعري، وتحاول التعامل مع اللغة الشعرية الجديدة لا على المستوى الجمالي الفني فحسب، إنما على المستوى العقلي أيضا.

إذن نحن أمام سؤال فني مهم:

ما أبعاد دلالات الشعر المتداخل الأجناس؟

هل مجرد التفاعل مع النصوص الأخرى، أم إنه يقدم لنا جديدا على المستويات الإبداعية

كافة؟

وقد أجبنا عن الجانب الشكلي الجمالي في اللغة، والصور، والانزياح، وما إلى ذلك، ونحن هنا أمام سؤال المعنى، فالشعر المعاصر شكلاً، ومعنى، أما المعنى فهو ما يريده الشاعر المعاصر وهذا ما سنبينه خلال دراستنا لهذا الفصل.

الشعر ليس مجرد لغة، وشكل لغوي، أو إثارة عاطفية، إنه فكر، إنه بناء، إنه خلق جديد، يخلق على المستوي اللغوي والإبداعي والتبؤي.

الشعر عالم من الإبداعات المتواصلة، جسده الكلمة، وروحه المعنى، فأي دلالات يبحثها شعر مظفر النواب متداخل الأجناس؟، هذا ما سنجيب عنه في دراستنا للأبعاد الدلالية الثلاثة (إبداع، رؤيا، تناس).

أولاً: الأبعاد الإبداعية

ماذا نعني بالإبداع، على المستويين اللغوي والإصطلاحي، قبل ان يصبح الإبداع نظرية تطبيقية؟.

في اللغة " إن الإبداع هو إيجاد الشيء من لا شيء، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال سابق، وفلان يدع في هذا الشيء أي أول لم سيبقه أحد"¹.

وهنا يمكن أن نستشف من اللغة معنى الإيجاد، فالشعر هو أن تبعث روحاً في الكلمة، أنت تبدع الروح الجديدة، أي أنت تخلق نصاً شعرياً يثير الدهشة، وأنت أكثر إبداعاً إذا لم يسبقك لهذا أحد.

نعم، يتعلق الموضوع بالجديد، بما تقدمه من روح جديدة، وما تكشفه لنا تلك القصيدة الشعرية من فلسفة، أو رؤية، أو علاقة مستقبلية، بما ستقوله لنا وعناً.

فمصطلح الإبداع يتعلق بـ " تأمل ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصويري وجداني عالمي معرفي جديد ومختلف، فيه سمة الأصالة والتفرد، بل والشذوذ أحياناً، بمعنى

¹ ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (بدع).

تجاوز المؤلف، والخروج عن أطره التقليدية، ولتفجر الإبداع عوامل موضوعية قديمة وجديدة معا، متمثلة في الخبرات والمعارف المشحونة بالفكرة الإنسانية غير المحدودة بزمان أو مكان¹، إذن هو تأمل في تجربة الماضي لينقد الحاضر، ويتجاوزه للمستقبل، ويستبق الزمان الآتي بنظرة إبداعية عن الغد، نظرة تميل إلى التغيير، تغيير النظرة ذاتها من التقليد إلى التجديد، ولست أقصد هنا التقليد في النص الشعري فقط على مستوى البناء، إنما التغيير الذي يشمل العادات والتقاليد، فنقصد المستوى المجتمعي هنا، " فيجب أن يخرج هذا النص من قوقعته داخل اللغة، ويوظف كل الأبعاد التي من شأنها دفعه إلى مزيد من الخلق والاختلاف"²، كل الأبعاد، على كل المستويات اللغوية النفسية والاجتماعية..، لأن الخلق لا يتأتى من من تغيير طفيف، إنما من بناء تتطافر فيه المستويات كافة حتى يكون الخلق، وإن الخلق يكون ناقصا مشوها إن اختفى جزء من هيكل بنائه، ولا يمكن أن يكون الإبداع تقليديا؛ لأنه يحمل الاختلاف في ثناياه، والاختلاف هدف في حد ذاته، نتجاوز به الموروث على المستويات كافة.

وهنا لا يمكنني أن أنظر للشعر الجاهلي كنظرتي للشعر الحديث، أو أن شعراء العصر الجاهلي نظروا للشعر على أنه سلوك ثقافي، عناصره في امتلاك شكله وزنا وقافية، على أن نظرة الشعراء المحدثين إن نظرت للشكل فهي توازيه في المعنى، ومن هنا نجد اختلافا بين نظرة النقاد للصناعة الشعرية قديما، ونظرتهم لها حديثا، ولست هنا لأناقش النظرة في الإبداع، واختلافات النظر فيها، لكن المسلك الذي نسلكه يدفعنا لمناقشة المسألة ولو بشكل مبسط، وهنا سأعرض لتعريف ابن قتيبة للشعر، والذي يفضل فيه الشاعر المطبوع على المتكلف " فالمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة"³.

¹ ينظر، عصر، محمد طه، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ط1، عالم الكتب، بيروت، 2000م، ص180.

² خرفي، محمد الصالح، هكذا تكلم الشعراء، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007، ص64.

³ ينظر، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 1980،

وكأننا في هذا التعريف ننظر إلى كلمات الشعر، وكيف نضبطها، ونضعها في الميزان، ونلبسها الحلي، وكأن الشاعر هنا من امتلك تلك السجايا، فحين يقيم القصيدة على تلك المرتكزات، فكأنما اقام الشعر.

وحتى على مستوى المعنى، لم يقل الشاعر الجاهلي جديداً، فهو إذ يقول " كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وهزائمه"¹، أي إنه كان يصف، كان يمنح الصورة شعريتها في اللغة، لا في استقبال الغد، ولا في النظرة المستقبلية، ولا في التجديد العملي في القصيدة، يمكن أن أظلم الشاعر الجاهلي في هذه النتيجة، لكنني أضع ما أعرفه على الأقل، وأعطيه مبرراً أن السائد في عصره كان ذلك الوصف، وتلك القصيدة.

أما النص الشعري الحديث، فيكون اللغة ذاتها " فاللغة لست مجرد أداة لإيصال معنى منفصل عنها، إنها بالأحرى المعنى، لأنها هي الفكر، بل إنها سابقة عليه، ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة، وكان محدداً بقواعدها"²، فالتجديد أو الحداثة هنا، تمر باللغة التي هي أساس الشعر، والمعنى يمر باللغة، والفكر يعبر من خلال اللغة، فاللغة وسيلة وغاية معاً، والشاعر إنما يبدع إذا امتلك اللغة، امتلكها مبدعاً لا مقلداً، امتلكها واعياً لا متلقفاً، امتلكها مشعاً بذاته لا بفكر غيره.

من هنا فإن النص -الشعر سردي- كان نصاً متأنقاً بذاته وبغيره، أو لنقول متأنقاً بصيرويته الجناسية الحديثة، وبنظرته لموروثه ومستقبله، نظرة حديثة.

فلا تعارض بين النص الحداثي الشعري الذي يوظف السرد في ثناياه، والشعر كمفهوم عام، إذ لا تسقط الشعرية لأنها وظفت السرد، بل ترتفع، وتأخذ حيّزاً جديداً، وهي تضع المستقبل بين كفيها، تنتظر على أنها هي من تقوم بذاتها، تقوم بالتغيير، بالتجديد بالحداثة، وليس للشعر قدرة على التخلي عن السرد في المفهوم المعاصر " أعتقد أن الشعر لم يتخل أبداً عن الدقة السردية التي تهبه عناصر الحياة في ترتيبها الزمكاني، ذلك أن هناك بعداً تراجمياً يختص

¹ أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص6.

² نفسه، ص88.

بالسرد، ولا يستطيع الشعر التضحية به¹، وهذا من أصل الحداثة الشعرية، أو يمكنني القول هذا هو الإبداع، حيث صار امتزاج الأجناس الإبداعية أقرب إلى مفهوم الشعر من انفراد الشعر بكيونته التقليدية المبنية على ذاتها، أي الشعر الذي يهتم بشكله بعيدا عن ذاته أو شعريته، أي بمفهوم (ابن قتيبة) لا بمفهوم (أدونيس) كما عرضناهما هنا.

لكني هنا، سأتناول ما يقوله الشاعر عن شعره من خلال قصائده، إذ سأتعرف على مفهوم الإبداع من خلال معنى الشعر كما يرمز له الشاعر في قصائده، أما الأبعاد الأخرى الاستشرافية التنبؤية والتناصية سأتناولها منفردة.

ما البعد الإبداعي كما يراه الشاعر للشعر؟

يجيب على ذلك (مظفر النواب) في مقاطع مختلفة من قصيدة (البقاع البقاع)، التي يوظف خاصية تداخل الأجناس الأدبية فيها من خلال السرد، والحوار، سنعرض المقاطع هذه:

"إن كان صوتي أقلّ الشحارير شدوا فلم يرتجف

والمخالبُ تقدحُ حولي

ولا غيرتُ دندناتي لغير الهوى والحنين

أغربُ الأمر.. بعضُ الشحارير

لما رأنتي لستُ أخطُ على الفضلات كأحوالها

نبحت كالكلاب"².

يتمثل البعد الإبداعي في هذا النص بصورتي الشاعر (الشحارير) نسبة لصوت طائر شدي، والثبات وعدم الخوف، فمهمة الشاعر أن يغني للهوى والحنين والأمل والحب، وأن يقول

¹ خرفي، محمد الصالح، هكذا تكلم الشعراء، ص 87 - ص 88.

² النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 42.

الشعر ولا يخاف، أن يتمرد، رغم محاولتهم قمع صوته، لكن الشاعر هو الذي يكتب الهوى، يغني، ويتمرد، فالشاعر وفق هذه النظرة عاشق ومتمرد، أما من يداهن ويراهن، فيتحول شدوه نابحا لا فائدة منه، ولا أحد يسمعه إلا ويلقمه حجرا.

وبزعم الشاعر أن أباه علمه الشعر قبل أي شيء، وفي مقطع سردي وحواري معا، يقول الأب لابنه الشاعر:

"وَعَوْدُ أَبِي يَنْشُرُ الْفَلَ فِي حَجَرَةِ الشَّاي

عَلَّمَنِي أَتَدَوِّنُ قَبْلَ لِقَاءِ الضِّيُوفِ

وَقَبْلَ ارْتِفَاعِي عَلَى شَرَفِ الْبِنْدَقِيَّةِ

كَانَ يَقُولُ الْأَغَانِي كَشَقِّ الْفَوَاكِهِ فِي الْقَلْبِ

كَانَ يَقُولُ أَهْمُ الْمَغْنِينِ مَنْ يَشْعُلُونَ الْأَغَانِي

وَمَنْ يُمَطَّرُونَ الْمَطَرُ"¹

فيرى الشاعر أنه تعلم من والده معاني الغناء الذي يرمز له بالشعر، قبل الكرم، قبل حمل السلاح، فالأغاني حياة في القلب، وحب، والأغاني التي تُشغل وتشتعل وتؤثر وتمنح هي أقوى الأغاني، ولكن الأهم تلك الأغاني التي تستشرف المستقبل، تلك التي تنظر للفن نظرة تنبئية، وهذا المقصود بمن يمطرون المطر، أي يستشرفون المستقبل.

إن الشاعر يؤكد أن هوية الشعر الجمال، والحب، والتمرد، واستشراف الغد الآتي.

ولما كبر والد الشاعر، يبدو الشاعر ثابتا كما تعلم، وكما ينظر لمهمته كشاعر:

"قَالَ وَالْعَوْدُ شَارَفَ آخِرِ أَحْلَامِهِ

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص55-56.

والمفاتيحُ لما تعد تستجيبُ له

أين أنت

لماذا تأخرت عن موعدِ النغماتِ الأخيرة والشاي

قلتُ أقبلُ كَفِّكَ في غربتي

لا أزالُ بأرصفةِ الليل

كلُ العراقِ بأرصفةِ الليلِ يا ولدي...

غيرَ أنِّي ما بعثُ عودي

ولا مثل شيخ الغناء الرخيص

رقصتُ بها كلما جاء بغداد وال جديد¹

الشاعر كان في غربته، ولما عاد منها والتقى والده، كان والده ثابتاً، لكنه كبير في العمر ولا يستطيع الغناء، فيخبره ابنه الشاعر أنه في الغربة، وأن العراق في غربة، ثم يرسل له رسالة طمأنة بأنه ظل ثابتاً على موقفه، ولم يتغير، ولم ينحن لكل من يأتي ويحكم بغداد.

ويؤكد في المقطع التالي على ذلك:

"كثيرون باعوا

كثيرون ناموا هنالك واستغرقوا

وبقيتُ مغني المحطاتِ والعرباتِ التي لا مصابيحَ فيها

..

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص56.

يا عيوني لماذا تنامون

إن المغني يُغني

عن الفجر بالدشت والريشت أمير المقامات قبل الصباح

فاعلن ... فاعلن

قبضوا

والمغني بحبة قمح يهيم على وجهه

دفع العمار من أجلها وسقاها على البعد بالدمع¹.

فالبعد الإبداعي هنا هو نظرة الشاعر للشعر والشاعر، فالشعر ليس الذي خاف ويبيع نفسه، إنما الذي يغني للحرية والغد، إنما الذي يثبت على موقفه، الذي يفدي شعره وموقفه بروحه، ويُنفى لأجلها، ذلك هو الشعر، يبشر، يثور، يتمرد، يثبت، يغني للحرية للغد وللحب الآتي، وللفقراء، وللوطن المسلوب.

من هنا تبقى القصيدة، القصيدة الكلمة تبقى إذا ثبت صاحبها، فهي من وجهة نظره، تبقى، حتى وإن أخفوا صاحبها أو قتلوه، ستبقى الكلمة المتمردة تقتلهم أبد العمر:

"سيداتي سادتي

انتهت الآن آخر الأغنيات التي يمكن إنشادها

ربما يقتلون المغني

ويُخفون آثاره ربما سيذوب أو يختفي

مثما يحصل الآن في كل يوم

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص56 - ص57.

ولكنها الأغنياتُ

ستبقى تُذيبهم أبدَ الأبدِين¹

هذه الحقيقة، أو هذا إبداع الشعر، إبداعه أنه يبقى، ما دام تمرد، قال ولم يخف، عشق وأحب، ثبت مع الثابتين، بذلك سيبقى الشعر، وإن أبادوا صاحبه، لأن الكلمة في النهاية في التي تخرج وتظل تتردد، إنها الرسالة التي ستبقى.

لقد رسم الشاعر هنا رؤية إبداعية في النص الشعري قائمة على السرد والحوار، لكنها شعر، وشعر يقول عن الشعر، كلمة تحكي الكلمة، فالإبداع في نهاية الأمر هو الشعر.

ثانياً: الأبعاد الرؤيوية

الحدث إذن ترتبط بما سيقول الشاعر، لا بما حصل، أي إنها ستقول لنا ماذا سيحدث، لا ما حدث، ليس هذا تعريفاً للحدث، إنما لمفهوم الحدث في الشعر، هكذا يمكننا أن نفهم (الرؤيا) بادئ الأمر، دون الاستعانة بالمعجم والنقدين الغربي والعربي.

لكن لا بدّ هنا من الإشارة إلى النظرة اللغوية والنقدية للمصطلح، مصطلح الرؤية / الرؤيا في اللغة والنقد.

وهنا نبدأ باللغة على أساس أنها التشكيل المادي أو التكويني للمصطلح، فالرؤية والرؤيا ينتميان للجذر اللغوي نفسه " (رأي)، وهو ما يراه الإنسان في منامه، وجمعها رؤى وتعني الأحلام²

وقد تعني " الإبصار في حالة اليقظة "³، وهذه نظرة (ابن منظور) إذ تتفق المعاجم العربية غير ابن منظور، على أن (رأي) للحلم.

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص66.

² ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (رأي)

³ نفسه.

هذه الإشارة اللغوية لا تتنافى مع الرؤية المصطلحية، فالرؤيا تبدو لي من خلال قراءة المصطلحات: الحلم في التغيير، أو إن الرؤيا نفسها حلم يوازي الواقع، فالحلم بهذا المفهوم هو الرؤيا.

وحتى نثبت المصطلح لا بد من لمحة تاريخية، على أنني هنا لا أريد الأخذ باختلاف وجهات النظر، وما يسوقه النقاد من معاني مختلفة، إذ ذلك يحتاج دراسة منفردة، هنا سأعرض للمصطلح بشكل تاريخي مبسّط.

ليكون السؤال الأول: هل عرف عربنا القدماء هذا المصطلح؟

اللغة متجددة، طاقاتها متنوعة، والأدب أيضا متغير، وحاجة المجتمع له متغيرة، والنظريات متطورة، أو متجددة باستمرار، هذا المصطلح له جذور عربية، لكنه ليس المصطلح ذاته، وهنا سأشير لـ (عبد القاهر الجرجاني) و (حازم القرطجاني) اللذين اقتربا من المصطلح، باستخدام دال لغوي آخر، هو (التخييل)، فالشعر عندهما "كلام مخيل موزون، وهذا التخييل هو الذي يحرك السامع، أو يثيره بمجرد تصوّر أو تخيل تلك الصور التي خلقها وركبها الشاعر مع توفر جملة من الشروط والمعايير، فالمعنى حاصل في الذهن لما ندركه، والتخييل يرفع الشعر مما هو محسوس (واقعي)، إلى ما هو تجريدي ومعقول (لا واقعي)"¹، وهنا نفهم الشعر على أنه وزن أولا، وتخييل ثانيا، ذلك التخييل الذي يجرّد المعنى، فالشعر هنا ليس وصفا فحسب، إنما يبتكر، ربما كان الابتكار هنا على مستوى الصورة، لا بالمفهوم الحداثي للابتكار، الذي يرتبط بالرؤيا، التي تجسّد لبّ الاهتمام الشعري عند النقاد. وهنا لا بدّ أن نضع الرؤية الغربية للرؤيا، وذلك أن المصطلح غربي النشأة في الأساس، وهو ضمن نظريات التطور الأدبي عندهم، وهنا سنشير لهذا التعريف الذي حدّدته موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية، إذ نقول "كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشع في النقد إلا في الفترة الحديثة، وهي كلمة مفعمة بالغوامض، والإضافات المعنوية، التي غالبا ما تولّد

¹ انظر، تاوردبريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والتقسيمات الشعرية - دراسة في الأصول والمقاصد، ط1، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2009 م، ص488.

تناقضات في السياقات التي تستعملها، هنا رؤيا العين المجردة، وهناك رؤيا كولورج المسلحة، وهي إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا، وهناك رؤيا الاستحالة والكشف، التنبؤ... والرؤيا توحى بالمحسوس الحي، كما توحى أيضا بالنموذج البدني، والمثالي، والروحي، وقد تكون الرؤيا كشف منح القدرة عليه رجل محدث، شاعر أو نبي أو قديس، ولكن قد يكون لها ارتباطات بالأشباح والسواحر والمجانين والحلم... وتزعم الرؤيا أنها تمتلك الحقيقة... إلا أنها قد تشير إلى ما هو وهمي، غير علمي، ومتوحش، أو أهوج، ولغتها، التي هي الحكاية المجازية، والاستعارة، والرمز، تتطلب غالبا مهارات خاصة في التأويل¹، ربما أثرت أن أضع التعريف كاملا لما له من نظرات حول الرؤيا، فيرى أن كل شاعر في الأساس يمتلك الرؤيا.

لكن النظرية ظهرت حديثا، ذلك لا يعني أن الشعراء لا يمتلكون الرؤيا إلا بعد النظرية، هم في الأساس أصحاب رؤيا، لكن سيصبح شغلهم الشاغل بعد النظرية هو الرؤيا، والمصطلح يشير إلى الرؤية كنظرة عين أو حلم، والرؤيا كاستشراق ونبوة، وفي النهاية تحتاج هذه الرؤيا إلى وعي في استخدامها، حتى لا تصبح هوجاء، أما لغة الرؤيا فهي لغة الشعر الرمزية المجازية، هذه اللغة الرمزية التي احتاجت وعي كاتبها، تحتاج في الطرف الآخر وعي وثقافة قارئها، فنرى هنا ارتباط الثلاثة (الكاتب، النص، المتلقي) لكن ارتباطهم ليس مجرد أن أكتب ما تقرأه، وإنما ارتباط الوعي والعقل، والتفكير، وإيمان المتلقي أنه يقرأ نصا إبداعيا قيمته الرؤيا، كتبه ذلك الأديب الذي يمتلك الوعي حتى يتناسب وفكرة الشاعرية.

ومن هنا كانت الرؤيا بمثابة تحدٍ للواقع، فالبشر يؤمنون بما يعيشون، مطمئنون لما يرونه، الشعر في نظرية الرؤيا يتمرد على الواقع، أو لنقل يعالج الواقع بالنظر للمستقبل، فالمستقبل مهما بدا حلما، هو الواقع في نظرية الرؤيا، الفيلسوف (مارتن هيدغر) يقول: "الشعر موقظ لظهور الحلم... وما وراء الواقع في مواجهة الصاحب الملموس الذي نعتقد أننا مطمئنون إليه، الواقع المادي ليس إلا خدعة، بينما الشعر لا يعبر إلا عن الحقيقة المثالية اللامحدودة"².

¹ ألبيريس ر.م، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط3، 1983م، ص145.

² معتصم محمد، الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، دار المعارف، القاهرة، 2003م، ص 137.

فالمثالية هي ما تريده الرؤيا الشعرية، فالواقع خدعة، حقيقتها ما يريد أن يصل إليه الشعر من مثالية، تلك هي الرؤيا.

أما النقاد العرب، فيجتازون مفهوم الرؤية إلى الرؤيا، أو لنقل إنهم يضعون حدا لكل مصطلح، لكنهم لا يستطيعون الفصل بينهما " الرؤيا نابعة لما تقدمه لها الرؤية، فالفصل بينهما مستحيل، حتى وإن كانت الرؤية نظرة حسية لما هو موجود، والرؤيا تجاوز ما هو موجود إلى الخفي، مكتشف العلائق لبناء عالم جديد"¹، هذا العالم مبني على ما يجب أن يكون، لا على ما هو كائن، مبني على النظرة للغد بعيدا عن الموروث، بعيدا عن التقليد، وبعيد عن الاستسلام.

وليس معنى ذلك - كما سنرى (أدونيس) يقول بعد قليل-، أن نفصل عن الواقع، إنما نرسم واقعنا الآتي، أو نتفاعل معه " إنني لا أبحث عن الواقع الآخر كي أغيب خارج الواقع، في الخيال والحلم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق واقعي الآخر"²، فهمه يأني يكون، ليست شكلا فنيا فحسب " إنما الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، أو الانتقال من لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة... ومن النموذجة إلى الجديد، ومن الانفعال بالعام إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي"³.

إذن هي رفع الحُجب، الرؤيا تكشف، لا تصف، ربما ذلك الفارق بين الشعر الغنائي العربي، والشعر الحدائي الإبداعي.

إذن الرؤيا، - والتعريف لأدونيس عن شعره - "إن شعري وعد واستشراف، إنه ليس من جهة ما هو كائن، بل من جهة ما يحب أو يحتمل أن يكون"⁴.

فالشاعر هنا إذن أمام التمرد على واقعه الصعب الذي لا يرى أنه ينتمي إليه، إلى تلك الرؤيا حول ما وكيف يجب أن نكون.

¹ انظر، علاّق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2010م، ص141.

² نقلا عن اسماعيل دندي، الرؤيا والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ع 339، كانون الأول، 1991م، ص

³ باروث محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، ط1، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1981م، ص53.

⁴ ينظر، إسبر اسامة، أدونيس الحوارات الكاملة، ط1، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سورية، 2010م، ص15.

من هنا فإننا سندرس الرؤيا في شعر مظفر النواب متداخل الأجناس، وفق رؤية:

أ: ثورية. ب: وطنية. ج: قومية.

أ: الرؤية الثورية

يتضح لنا من خلال قراءة شعر مظفر النواب، أنه ثوري على المعتقدات، وثوري على الحكومات، وثوري على الاعداء، إذ يمثل شعره تجربة ثورية برؤية عميقة، فهو إذ يوظف لغته، ثقافته، ووعيه، يضع الثورة في أروقة تلك التجارب، لأنه الشاعر المنفيّ المعذب المهجر من وطنه " في عام 1963م، اضطر النواب للهرب من العراق بعد اشتداد الصراع السياسي بين القوميين والشيوعيين،.. وقد اتجه إلى إيران وألقي القبض عليه، وأُعيد إلى العراق حيث حكم عليه بالإعدام، لكن تدخلات أسرته خففت الحكم للمؤبد، ولكنه استطاع الهروب ¹، فهو يشعر بمعاناة اللاجئين المبعدين، ويحس قيمة الوطن، من هنا كانت دعوته للثورة في شعره، برؤية عميقة نستشفها من قصائده، حيث يستخدم تقنية تداخل الأجناس الأدبية، من حيث رسم الشخصيات وحوارها وتصارعها، وسرد أفكارها، ليسهم في بناء تلك الرؤية الثورية، من خلال شعره متداخل الأجناس.

ويمكننا أن نلقي نظرة على هذا المفهوم في شعره، وربما نعرض أولاً للثورة على الذات، أقصد هنا ثورة على العدو بداخلنا، ثورة على خوفنا من حكومات تمنعنا من الثورة، فيقول:

"لا أخافُ عدوًّا يَواجهُنَا

بل عدوًّا بنا اسمه القمعُ والسلطةُ المطلقة"².

فالذي يخشاه الشاعر هو خوفنا من الثورة، الخوف ذاته، هو الذي يمنعنا الثورة، وهذا الخوف هو الذي مزّق الأمة، فتمزيقها هذا سببٌ كافٍ لهزيمتنا:

¹ يحيى أحلام، مظفر النواب سجين الغربة والاغتراب، دار نينوى، دمشق، 2005م، ص17.

² النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص542.

" قتلنا الرتوق "

وهذي الرتوق وما بلغت تنفتق¹.

وهذا التمزق هو الذي يضعف الأمة، ويبعدها عن مسارها الانتصاري، لذلك فإنه يدعو إلى الوحدة، فبها يتحقق الانتصار:

"أطبّقوا وحدةَ البندقية"

وحدةُ أعدائكم تنهزم²

إذن فرؤيته للثورة تكمن أولاً في الوحدة، في تحدي الخوف، وجمع الصف العربي على كلمة واحدة، وبندقية واحدة.

وهو يؤكد ذلك في قصيدته (بيان سياسي)، إذ يرى أن معرفة عدونا الداخلي، هو طريق الثورة:

"ولكن مهما كان فلا تحترّبوا"

فالمرحلةُ الآن لبذل الجهد مع المخدوعين

وكشف وجوه الأعداء

المرحلةُ الآن لتعبئة الشعب إلى أقصاه

وكشف الطباخين

وأي حفاة طبخوا بالوعد وبالماء

وهذي مرحلةٌ ليس تطول³

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص540.

² نفسه، ص543.

³ نفسه، ص 570.

إذ يوجه الشاعر نداءه للشعوب العربية بالوحدة، وتحريض الشعب على حكامه الفاسدين،
وكشف وجوه أعداء الداخل، بيان ما كذبوه من وعود، فإن بدأت الشعوب ذلك، فتلك مرحلة لن
تتأخر، وستبدا مرحلة الانتصار.

ويخاطب الشاعر المواطن العربي داعيا للثورة على الحكومات:

" لا تَخَفْ.. لا تَخَفْ

..

ضَع قَبْضَتَيْكَ عَلَى السَّاحِلِ الْعَرَبِيِّ

وَصَدْرَكَ وَالْبَنْدُوقِيَّةَ وَالشَّفَّةَ النَّاشِفَةَ

رَبُّ هَذَا الْخَلِيجِ جَمَاهِيرُهُ

لا الحُكُومَاتُ.. لا الرَّاكِعُونَ إِلَى الْخَلْفِ

لا الْأَطْلَسِيُّ وَلَا الْآخَرُونَ

وإن نَضَحُوا فِلْسَفَةً¹

فخطابه موجه للمواطن العربي، كي يثور على حكوماته، لأن الناس كما يرى، هم
أصحاب الأرض.

وبتلك التحديات، بتلك الثورة على الخوف يمكن للحرية أن تقترب، وللاجئ أن يعود،
وللبلاذ العربية المحتلة أن ترجع:

"هل أرى كلَّ هذا السلاح

قد داسَ مَنْ داسَ مُتَّجِهاً نحو يافا بنيرانِهِ الجارفة

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص22- ص23.

قد جاءَ يومُ الجماهير ما أخطأتِ إنَّها لمقاديرها زاحفة¹

فالسلاح إذ هزم من هزم، وصل يافا، وحرَّرها من الأعداء، فكانت نبوءة الشاعر حقيقية بأن الجماهير ووحدتها، وثورتها على أعداء الداخل، هي القدر، وهي التي ستحقق النصر والحرية.

أما الثورة الثانية فهي ثورة على الأعداء، فهدف الثورة على الذات هو الوصول إلى رأس العدو، فيفتح الشاعر قصيدته بالخطابية، الحوارية، وصراع الشخصيات، ليؤكد على نقمته على العدو، وأن هذا العدو وإنهاءه هو الهدف الأكيد للشاعر:

يسرد الشاعر حكاية فدائي دخل فلسطين، وفرح بوصوله لها:

"تتمنى النجومُ تَلْقَطُ من كَرَمَةٍ في الجليل وتصعد

كان يريدُ يظلُّ وحيدا

أمامَ فلسطينَ يحكي هواه

تركناه كاللوزِ يَعْقِدُ بينَ عيونِ دلال

وبين الشهادةِ في الخالصة

نحن جننا إلى العرسِ من آخر المدن العربية

من زمن القمعِ والقهرِ والقتلِ والتركاتِ الثقيلة².

يحكي الشاعر مشهدا سرديا للفدائي، يوظف فيه بعض الشخصيات، ويرسم فيه المكان، ويضع أمنيّات الفدائي بهذا المكان، إنه الزمن الذي توجه فيه الفدائي إلى فلسطين، يحررها من

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص24-25.

² نفسه، ص50-51.

أعدائها، وهذا جاء بعد التحرر من عدو الداخل، فالشاعر يرى أن الهدف هو إنهاء الاحتلال في النهاية، وإنهاؤه لا يكون إلا بالقوة، بالسلاح الحقيقي، فهذا الفدائي:

"لم يحمل السيّد البندقيةَ مثلَ اللصوصِ بَغِيًّا إلى بيته

بل عروساً"¹

فالسلاح الحقيقي هو سلاح يواجه العدو ولا يستخدم في إرهاب الناس، ذلك السلاح الحق، وذلك السلاح الذي يسترجع الأرض.

وفي قصيدة (عبد الله الإرهابي)، نرى القوة هي المواجهة الحقيقية، وأن السلاح هو الذي يسترجع الأرض لا غيرها، تلك هي رؤية الشاعر:

"ما يُؤخذُ بالقوةِ لا يُسترجعُ إلا بالقوةِ

بالإرهابِ

بقطعِ اللوزِ الصهيونيةِ

بعد مخيم شاتيلا يا عبد الله

مسدسك القانونُ الدوليُّ"²

فروية الشاعر للخلاص من العدو هو استخدام القوة، ومواجهته بالسلاح، لذلك كانت صورة الشاعر التالية:

"يا عبد الله بساعات الضيق

تحولت الدبابات أرناب"³

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص50.

² نفسه، ص239-240.

³ نفسه، ص227.

فبالقوة تُستعاد الأرض، وتنتصر الثورة، القوة هي الأساس في الثورة ضد العدو.

لذلك كانت رؤيته الثورية رفض أية حلول سلمية:

"هناك فداءٌ وليس فداءين"

ولا تُخدعوا بفداءٍ بغير السلاح

وكل التخاريج في غير هذا التفافٍ صريح...

وتمَّ هنالك صفقةُ أرضٍ

فكونوا على حذرِ البندقية¹

فهذه دعوة صريحة شكلها الخطاب الموجه للشعوب بعدم الانخداع بالصفقات السلمية، ودعوة واضحة لحمل البندقية في وجهها، ومنعها بكل الطرق.

ب: البعد الوطني

وهو همّ عام يعبر عنه الشاعر بأعين اللاجئين، والمنفيين، سواءً أكانوا عراقيين أم عرباً، هذا البعد، يمثل رؤية الشاعر، ورؤيا شعره، فما يتطلع إليه في واقع الأمر، هو أن يعود اللاجئين إلى بلادهم التي شردوا منها، لأسباب استعمارية، أم لأنهم خالفوا النظام.

وهو إذ يباشر ذلك في مشهد من المونولوج الداخلي، إذ يعبر عن رغبته إلى الله عزّ وجل - في عودة اللاجئين، ثم عودته إلى بلاده، فهو يعبر عن بعدين رؤيويين، أولاً حتمية العودة وثباته في هذا المطلب، وثانيه، عودة اللاجئين جميعهم، وهو يقَدِّمهم عليه، بمعنى أنه لن يقبل أنصاف الحلول، ولا أن يعود بدون شعبه اللاجئ:

"أي إلهي إنّ لي أمنيةً أن يسقطَ القمعُ بداءِ القلب

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 413-415.

والمنفى يعودون إلى أوطانهم ثم رجوعي"¹.

فالشاعر هنا يحمل هما إنسانيا، وبعدا رؤيويًا يتمثل في عودة الكل اللاجئ، كل إلى موطنه، وقد وظف المونولوج الداخلي، وتوجيه الدعاء إلى الله ليؤكد ذلك البعد الرؤيوي الوطني، فالوطن في النهاية هو الحصن الدافئ، وهو المكان الذي يستطيع أن يفعل فيه الإنسان ما يشاء، أما المنفى فهو لا يعني إلا شوقا متجددا، وحنينا دائما، والغربة ليست إلا مرضا، يقول في قصيدة وترتيات ليلية

"أمتد إليك كجسرٍ من خشب الليل

وسيعبرُ تاريخَ الغربة

كلُ جسور الليل تسوّسَنَ سوى جسري

أحتكُ بكلّ الجدران

كأنّ الغربةَ يا قاتلتي جربَ في جلدي"².

فالشاعر هنا يخاطب الوطن والمنفى، ويؤكد للوطن أنه عائد إليه، وأن جسره سيظل ممتدا إليه، ويؤكد للمنفى أنه يتعامل معه كمرض جلدي خطير، وأن المنفى هو القاتل. هذا البعد الرؤيوي الذي يجمع الشاعر ثباتا في تطلعه للعودة إلى وطنه، ومقتا للغربة وتأكيده على عدم انصهاره معها.

وهو إذ يعبر عن مقتله للغربة، نجده يؤكد على أنها القاتل، فهو يرفض أن يُقتل فيها:

"سئمتُ الحزنَ برقيًا..

سئمتُ القتلَ تكرارًا.. كفى مهزلةً

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص2.

² نفسه، ص 472.

إني أحنُّ الآن أن أُقتلَ في بغداد¹

فقد اعتبر الغرب مهزلة، وقتلا مستمرا، لكنه يتمنى الموت في وطنه.

وفي بعد رؤيوي آخر، يرى الشاعر أنه جزء من وطنه، أنه وبلاده متحدان:

"فأنا مكتوبٌ في الأرض

في العسلِ الأخضرِ في التين

وإنا أطمعُ بالسُّكَّرِ نخلاتِ الكوفة

والأطفالَ على رابعِ جسرٍ (بالعشار)²

فالشاعر من خضرة بلاده، وهي منه، فهي تحفظ تاريخه، وهو من سقاها، وهو الذي جعل الماء سراً لأجلها، وهو الذي داعب الأطفال وأطعمهم في بلده، إنها حالة من البعد الرؤيوي للوطن، فليس الوطن مسكنا فقط، إنه المكان، الزمان، الحب، إنه الذي يحفر الناس في أرضه، لذلك يحبه الشاعر.

وهذا الاتحاد بين حال الشاعر والوطن، صار مشهدا دراميا، إذ لا يبحث الشاعر فقط عن وطنه، إنما وطنه يبحث عنه أيضا، في مشهد درامي تشخيصي، جعل فيه الوطن إنسانا يفتتق أهله ويبحث عنهم، وهم يبحثون عنه، فكان كليهما بلا وطن، وكأن كليهما غريب:

"يا وطني وكأنك في غربة

وكانك تبحثُ في قلبي

عن وطنٍ أنتِ ليؤويك

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص27.

² نفسه، ص312.

نحنُ اثنانِ بلا وطنٍ يا وطني"¹.

فرؤية الشاعر تكمن هنا في أن الوطن لأصحابه، وأن الإنسان يظل ناقصا بلا وطنه، وأن الوطن يظل ناقصا بلا ناسه، فالوطن هو الأرض والناس معا.

ج: البعد القومي

فليس البعد الثوري بعدا وطنيا فحسب، إنما قومي يتناسب وانتماء الشاعر فهو " يظل هو الشاعر الملاحق أبداً، القومي، الذي لا يترك حادثة قومية إلا ويؤرخها في صفحات شعره "².
فالبعد القومي يمثل مبدأً وفكرةً في نظر الشاعر، وانتماءً لقضايا عروبتيه، والإحساس بها، والتعبير عنها.

ويتمثل البعد الرؤيوي القومي عند الشاعر، بين مفارقتين:

أولها: نغمته على الذين ينادون بالقومية، وهم متفرقون، ويختلفون على كل شيء.

ثانيهما: دعوته المستمرة للوحدة العربية.

ونجد أمثلة الأول في شعره:

" وكان العرقُ القطريُّ يُوسِّخُهُم

قالوا بالوحدةِ

وأضافوا القطريةَ ذيلًا قَبَلِيًّا"³

وهو يتحدث عن الحكومات العربية التي تنظر للوحدة العربية، لكنها تتمزق في دولٍ تتصارع وتختلف، كأننا نعيش النظام القبلي.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

² انظر، مقالشيخة خليل، مظفر النواب، شاعر التحريض والثورة، منشور لموقع دنيا الوطن، تاريخ 2008/3/21م pulpit.alwatan voice.com.

³ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص130.

وكانت هذه القومية هي التي تعين الشاعر على تحمل الغربة، وكأنه كان ينتظرها دائماً، فكان حلمه بها مُسكناً لآلامه، لكن ومع مرور الزمن وعدم القدرة على الوحدة اهتراً قلب الشاعر، فصار بحاجة لدواء جديد:

"كلُّنا وطنٌ واحدٌ"

كنتُ آخذُ هذا المسكّنَ في الليلِ حتّى تهرأ صدري

وصارَ المسكّنُ في حاجةٍ للمُسكّنِ¹

والشاعر ينتمي للإنسان العربي فهو جزء منه، وهمهم همّه:

"تقول البياناتُ

قد قتلوا عاملاً واحداً

تكذب العاهرة

فهذا دمٌ يجمع العربَ الفقراءَ من الأطلسي

إلى صفقةٍ في الخليج

وقد كفرت نخلةٌ حين بيعت

وإنّي مع النخلة

الكافرة²

يجمع الشاعر بين الخطاب الموجه للشعب، وبين الرمز، وبين المباشرة، ليعطي ثورة رؤيوية تمثل مفهوم القومية عنده، فالشاعر ينتمي لأي إنسان عربي، والدم الذي نزف من القتييل

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص161.

² نفسه، ص278.

هو دم كل عربي، الشاعر ينتمي إلى النخلة التي ترمز للوطن، فهو ينتمي إلى الوطن المبيع، فانتفاء الشاعر انتفاء إنساني في الدم، وانتفاء جوهري في حقيقة الأرض، فالإنسان والأرض جوهر الشاعر.

"أنا من أمةٍ تنفجر في ليلها الصحراء

وما بدعةٌ لا أرى في المذاهب غيرَ جواهرها

ما بهذا انتقاء"¹

يسرد الشاعر موقفه الحتمي من انتمائه لهذه الأمة العربية، فهو لم يختارها من خيارات عدة، إنما هي مذهبه وجواهره، وهو ابن هذه الأمة، رغم كل المعوقات.

أما دعوته المستمرة للوحدة العربية، فنجد هذا كثيرا في شعره، ولكنني سأشير بداية إلى أن هذا الشاعر العراقي، كتب قصائد في حبه للدول العربية التي يعتبرها موطنه، ولا نستغرب أن نجد عناوين بعض قصائده تحمل أسماء مدن ومخيمات عربية، مثل (البقاع البقاع)، و (تل الزعتر)*، وكذلك فهو يشير إلى بلدان عربية في شعره، وهذا سنشير له لاحقا.

إذن الشاعر يدعو للوحدة العربية، وهو ثابت ثبات موقفه تجاه هذه القضية:

فـ " الأهلُ شامٌ عراقٌ حجازٌ ومصرُ

وكلُّ الكواكب في العالم العربي

حلمت بأن الجموعَ سترفع ببيرقها العربيَّ على ذمم الكادحين

وليس ببيرقها العربي

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص434.

* انظر، نفسه، الفهرس أ، ص 33 و 166.

على خوذة العسكريين والأغنياء¹

فرؤية الشاعر للوطن العربي، رؤية تجمع بين الإنسان وبين بلاده العربية، وأن العربي الكادح البسيط هو من سينتصر على الحكومات، ويرفع الراية العربية خفاقة، هذا الاستشراف الذي يكشفه الشاعر، من خلال صورة سردية مفعمة بالحركة، يوضح لنا فكرة الشاعر من القومية.

لذلك يذهب الشاعر لذكر الأماكن العربية الفقيرة المنسية، فتلك هي انتماءات الشاعر، إلى الوطن العربي البسيط، لا الأموال ولا غيرها..

"هذي رخيوت

وهنا يا سادة تسكن كل العبرات وأبكي حمماً

أحد يعرف رخيوت

أحد يعرف رخيوت وحواف*

فما تلك من الأفلاك السيّارة والمكتشفات

ولكن وطناً عربياً

مملكة للجوع وللأوبئة الجلدية والقيء

وللثورة أيضاً²

فرخيوت وحواف مناطق عمانية سكانها بسيطو الحال، الشاعر اراد أن يسرد لنا حكاية تلك المناطق المهملة، ما أصابهم من جوع وفقر، لكنه يؤكد أنهم مصدر للثورة على الأنظمة الحاكمة.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 434.

* ولايات عُمانية سكانها بسطاء، انظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، ar.m.Wikipedia.org.

² النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 186-187.

فتذكر الشاعر لمثل هذه المناطق إنما يؤكد على انتمائه للمكان وللإنسان العربي.

والشاعر لا يكتفي فقط بالتظير لأجل قضيته العربية، فما هو يتعذب، ويتذكر فلسطين فيصبر لأجلها:

"وبين الغيبوبة والصحو

تماوج وجه فلسطين

فهذي المتكبرة الثاكل

تحضر حيث يُعذب أي فقير

أسندني الصبر المعجز في عينيها

فنهضت"¹

الشاعر هنا يرسم مشهداً درامياً حركياً صراعياً، فهو تحت التعذيب في إيران، يشعر بالغربة والوحدة وإرهاق التعذيب، لكنه وتحت هذه المرارة، وتحت سياط الجلادين، يتذكر فلسطين، يتذكر الصبر الذي تعيشه رغم العذاب، فيأخذ جرعة صبر منها، وينهض من خوفه وتعبه.

وهذا يؤكد انتماء الشاعر إلى قضايا قومه، تلك رؤيته القومية، قائمة على الانتماء الفعلي، والرسوخ الحقيقي، والثبات مع الأرض والإنسان العربي.

لقد رسم الشاعر في قصيدته المتداخلة الأجناس، ومن خلال استخدامه للرمز والسرد والحوار والصورة، بعداً رؤيويًا قائماً على فاعلية القصيدة، وواقعية الموضوع، مستخدماً الاستشراف حول الواقع العربي.

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 499-500.

فتبدو القصيدة هنا إبداعية اللفظ والمعنى والتركيب، وتبدو الأجناس الأدبية الأخرى وتقنياتها واضحة، وتمنح القصيدة ذلك البعد الدلالي الرؤيوي.

فتداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب، إضافة إلى جمالية فنياته، منح النص البعد الدلالي على المستويات المختلفة، وهذا أعطى القصيدة بعداً فنياً مدهشاً لفظاً ومعنى.

ثالثاً: البعد التناسي

لعل مفهوم (تداخل الأجناس الأدبية) أقرب المصطلحات إلى التناس، ففي (التداخل والتناس) معنى الأخذ، الأخذ من تقنيات الأجناس المختلفة في تداخل الأجناس، وأخذ تحربة، نص جنس آخر في التناس، فالفارق بينهما أن (تداخل الأجناس) يأخذ أسلوباً أو تقنية للأجناس الأخرى، أما التناس فيأخذ (كلمة، جملة، فكرة، تجربة...) من الآداب المختلفة، وستخدمها - عادةً - استخداماً مباشراً.

فما التناس ؟

اللغة ومعاجمها لاتسعفا في أصل هذا المصطلح، بل لا تقترب منه، فنصّص لغويًا " تعني رفع الشيء وإظهاره، قال عمرو بن دينار: ما رأيت أنص للحديث من الزهري، يعني أرفع له وأسند، ويقال: نص الحديث إلى فلان: أي رفعه.. ونصّت الطيبة جيدها رفعته، والمنصة: ما تُرفع عليه العروس لتُرى، ونصصت المتاع: إذا جعلت بعضه فوق بعض.. والنص التنصيص: السير الشديد والحث، ونص كل شيء منتهاه، ونص القرآن ونص السنة: أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من أحكام"¹.

وهذه المعاني اللغوية (الرفع، السير، التراكم، نهاية الشيء، الأحكام)، ليست ما يسعى إليه المصطلح الذي وُضع حديثاً.

¹ ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مادة (نصّص).

وليس معنى ذلك أن العرب لم تعرف التناص في شعرها، بل تعالقت النصوص الشعرية عندهم، لكنهم كانوا يطلقون عليها مسميات أخرى، ولسنا هنا في مجال حصر المفاهيم والنقاشات حول التناص، لكنني سأشير إلى قول (كعب بن زهير):

"ما أرانا نقول إلا رجيعا ومُعادا من قولنا مكرورا".¹

فَفَهَم (كعب) للشعر، أو للكلام، إنما هو (التناص) في إحدى جزئياته، وهو كلام الآخرين في النص.

فماذا عن المصطلح:

بدأ المصطلح بالظهور كمفهوم على يد (باختين) في قراءته (دستويوفسكي)، لكن المفهوم لم يكن ناضجا تماما، إذ ربطه بالجانب الاجتماعي، أي إن المبدأ الحوارى من مكونات النص الأساسية " بشرط أن يصطدم فيه صوتان اصطداما حواريا "².

لكنّ نشوء المصطلح يعود (لجوليا كرسيفا)، والتي اعتبرت التناص " لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"³، وهنا يبدو أن كرسيفا نظرت للتناص على أنه جانب جمالي فقط، لكنّ (رولان بارت) كان ذا نظرة أعمق، وفهم أشمل للموضوع "فالتناصية هي استحالة العبث خارج اللامتناهي.. فالكتابة تبذل المعنى، والمعنى يبدع الحياة"⁴ فالكتابة التناصية عنده إبداع معنى، ذلك المعنى الذي بدوره يبدع الحياة، فالتناص إذن وحسب هذا المفهوم، شبكة علاقات معنوية، أو لنربط بين (كرستيفا) و (بارت) ونقول: إنه فسيفساء معنى.

ولكنّ المفهوم لهذا المصطلح لم يكتمل، وظلّ ناقصا، وما زالت النقاشات مفتوحة حوله، وإن اختلفوا في المصطلح، فإنهم أيضا انقسموا حول الأنواع التناصية " فينقسم التناص إلى

¹ ابن زهير كعب، الديوان، تحقيق: حنا ناصر الحتي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م، ص123.

² باختين ميخائيل، شعرية ديستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م، ص269.

³ انظر، كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب، 1987م، ص78.

⁴ بارت رولان، لذة النص، ترجمة: منذر عيَّاش، ط1، مركز الاتحاد الحضاري، حلب، سورية، 1992م، ص70

قسمين رئيسيين: تناس مباشر، وتناس غير مباشر، أما المباشر فهو اقتباس حرفي للنصوص، أما غير المباشر فهو الذي يتضمن فيه النص تلميحا أو إيحاء¹، وترى (كريستيفا) أن هناك ثلاثة أنواع للتناس: النفي الكلي للمقطع المقتبس، النفي المتوازي: حيث يظل المعنى للمقطعين نفسه، النفي الجزئي: أحد الجزئين الأصلي أو المقتبس منفي².

ومهما تكن التقسيمات الآلية، فإن التناس هو الأخذ أو التفاعل - بشكل اعمق - مع النصوص الأخرى.

إن هذا التفاعل يعمق العلاقة بين الأجناس الأدبية، ويؤكد حتما على أن ظاهرة (تداخل الأجناس الأدبية) إنما هي ظاهرة طبيعية، فالأدب مرتبط بعضه ببعض، يأخذ، ويستقي من ينابيعه المختلفة، وكأن (التناس) هنا هو التمثيل الأصغر لظاهرة (تداخل الأجناس الأدبية).

فيكون سؤالنا في الدراسة، هل تفاعل نص (مظفر النواب) متداخل الأجناس مع النصوص الأخرى؟

أولا: سنشير إلى أن التفاعل لم يعد يشمل النص فقط، إنما الشخصيات، والأحداث التاريخية، ومن هنا فإننا سندرس التناس هنا على أنواع:

أ: التناس الديني. ب: التناس التاريخي. ج: استحضار الشخصيات.

وسأستثني (التناس الأدبي) لندرة حضوره في الديوان، و(التناس الشعبي) لأنه غير موجود في ديوانه الذي أعتمد عليه، ولكن يمكن العودة إلى دواوين أخرى - لا سيما - القصائد الشعبية حيث يحضر التناس الشعبي بقوة.

أ: التناس الديني

يشكل الدين توجهات روحانية، ومنابع قيمية، إذ إنه يوجه الأفراد والمجتمعات، والأديان تشكل ومنذ الأزل الحوار والتصارع بين من يحملونها، تلك القيم، وذلك الحوار، وهذا الصراع،

¹ الزعبي أحمد، التناس نظرياً وتطبيقياً، ط2، مؤسسة عيون للنشر والتوزيع، عمان، 2000م، ص29.

² كريستيفا جوليا، علم النص، ص78 - ص79.

يبني في نفس الأديب توجهات أدبية مبنية على البعد الديني، وحتى داخل الديانات حيث توجد المذاهب المختلفة، يستقي منها الشاعر أفكاره، وينقل تجربته، وقناعاته على شكل قصيدة، أخذت من ذلك النبع الديني توافقاً أو تنافراً.

وبشكل (مظفر النواب) بما يحمله من توجهات سياسية، وانتماءات فكرية يشكل قصيدته المبنية على هذا التناص الديني - لا سيما - الإسلامي، وسنلاحظ في شعره أنه في هذا الجانب التناصي استخدم النص القرآني مباشرةً، ورمزاً، واستحضر الشخصيات الدينية على المستويين ذاتيهما، ليعبر عن أفكاره ومعتقداته وتوجهاته، وليضفي أيضاً جانباً جمالياً للنص الشعري الجديد.

إن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في شعر (مظفر النواب) استدعت خاصية التناص، ومنه التناص الديني، لتبني القصيدة الحديثة بناءً فنياً، ودلالياً جديداً يتماشى وروح العصر.

وهنا سنتفاعل مع نص الشاعر في جانب، الألفاظ الدينية، ونص القصة القرآنية.

يوظف الشاعر في قصائده الألفاظ الدينية ليبني نصه الشعري على هذه الثقافة الدينية العميقة المقدسة لإضفاء لون جمالي في شعره، وليربط علاقة الإنسان بالإنسان، أو يفكك هذه العلاقة أو ليضع حداً لغويا دلالياً بين السلطة، والشعب، أو لأهداف أخرى كثيرة.

إن استحضار النص الديني المقدس يمثل فتحاً لأفق العلاقة بين الإنسان ومعتقداته الديني، وبين قصائد الشاعر حتى يوصل رسالته التي يريد، لهذا نجده يقول مثلاً:

"يا مُشْمَسَ أَيَّامِ اللَّهِ بِضَحْكَةِ عَيْنِكَ

ترنم من لغة القرآن فروحي عربية"¹.

فهو يعتبر القرآن أصل الروح الإسلامية، وكلماته هي الترانيم التي تفتح له آفاق روحه.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص454.

وبذلك نجد الحضور الديني جلياً في شعره:

"وتوضاً مُجرّمها بالدماء

وصلّى إلى قبلة مثله مجرمة"¹.

فهو يتحدث عن الحاكم العربي المنساق إلى أمريكا، والذي يطبق سياستها، فهو يقتل لأجلها، ويتوجه لها في الطاعة، فنقل بوعي تام الصورة من عبادة وطاعة الله في الدين إلى طاعة أمريكا، والانسياق لها في السياسة، فصنع النص الشعري تلك العلاقة المتوترة بين الشاعر والحكومة، حيث وظف الشاعر ثقافته الدينية ليحكي للناس عن توجهات هؤلاء الحكام.

ولنلاحظ في مقطع آخر استخدام اسم السورة القرآني مثلاً، وتوظيفه كما يراه الشاعر

مناسباً:

"يمسك رشاشة في الهجير

استرح لحظةً يا حبيبي خذ قهوة الصبح

أو تشتهي بالذخيرة تدخل في سورىة الذاريات"²

فالذاريات سورة قرآنية تحمل هذا الاسم، وقد فسرّها الإمام علي - كرم الله وجهه - على أنها الريح التي تذرو ما تلقاه³، لكن الشاعر نقل المعنى بتغيير حروف الكلمة أولاً فبدلاً من (سورة) صارت (سورية)، ثم بالمعنى العام، حيث الفدائي هذا ينطلق من سورية إلى فلسطين لينفذ عمليات ضد العدو، فكان سورية هي الريح التي تهب لتزيل المحتل.

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص28.

² نفسه، ص47.

³ انظر، ابن كثير إسماعيل، تفسير القرآن الكريم، تحقيق: سامي محمد سلامة، ط2 دار طيبة، السعودية، 1999م، ص247-ص248.

لقد تلاعب الشاعر باللغة والرمز عن وعي ليصنع لنا صورة للواقع الذي يريده الشاعر، وهي صورة الفدائي، وصورة الدولة التي يتحدث عنها، فاستخدم مجازاً اسم السورة لتعلق في ذهن المتلقي، ويضفي جمالا على النص الشعري، ويحقق مستوىً عالياً من الرمز في دلالة النص.

وفي مقطع آخر:

"من كان له سَعْفَتُهُ في الليل فينحو

اعتصموا بالسعف جميعاً"¹

وهو في تناص لفظي جزئي مع القرآن الكريم، حيث قوله تعالى "واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا"² فإذا كان الاعتصام بدين الله طريق النجاة في الدنيا والآخرة، حيث رَمَزَ ربُّ العزة للدين بالحبل، فإن التمسك بالوطن والذي رَمَزَ له الشاعرُ -بالنخلة- هنا، هو طريق النجاة والتخلص من الاحتلال.

فالربط الرمزي اللغوي للمصطلح الرؤيوي بالمصطلح الديني، منح النص الشعري بعدا تناصيا لا على المستوى الجمالي فحسب، إنما الدلالي الرؤيوي للنص ايضا.

ونجد هذا التوظيف الجزئي للفظ القرآني في مقطع آخر، وفي هذا اللفظ إشارة إلى قصة قرآنية:

"وَأَلْقُوا الْمِرْسَاةَ

فَإِنِّي أَنَسُ نَارًا

وَأَشَارَ بِإصْبَعِهِ الْمَتَضَخِّمِ لِلضَّوْءِ الْبَاهِتِ فِي آخِرِ الْأَفْقِ

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص114.

² سورة آل عمران، آية 103.

..ربَّ النوتيةِ قال الواقفُ فوق المركب

والمطرُ الأبيضُ يغسلُ بالطَّهرِ نبوءته

ربَّ النوتيةِ واحمل مصباحك بالعشرة أرواح

إن طريقَ الميناءِ مُخيفٌ¹.

وهنا تناسل لفظي (إني آنست نارا)، وهو مأخوذ من قصة سيدنا موسى -عليه السلام-، حيث بعد أن قضى الفترة المحددة مع راعي الأغنام، عاد إلى مصر، لكنه تاه في الطريق، ورأى نارا، فطلب من أهله انتظاره حتى يرى هذه النار ويسأل عن الطريق، وهناك كلم الله نبيه، وأمره بالذهاب إلى فرعون، وحصلت معجزة الأفعى².

لكن القصة هنا هي البحار الذي خانه اصدقائه، وحوصر من الشرطة، فهو يريد أن يبحث عن طوق نجاة، لكنه عرف بنبوءته أن الطريق البحري محاصر ومُخيف، وفعلا تم القبض عليه، وهذا يمثل رمز النبوة، إذ يعتبر الشاعر البحار نبيا.

ان التناص مع هذه القصة، يزيد البعد الشعري جمالا فنيا ودلاليا، ويضع ثقافة الشاعر في نصه الشعري، فيغدو هذا النص فسيفساء نصوص أخرى حقا.

وليعبر عن تعبه، تناسل مع اللفظ القرآني أيضا:

"كيف يُحتملُ العُمُرُ دونَ الدواءِ المسائي

تُكتظُّ واحدةٌ بعدَ واحدةٍ

في سلامٍ إلى مطلعِ الفجرِ والضائعين³.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 122.

² ابن كثير إسماعيل، تفسير القرآن الكريم، ج 5، ص 270.

³ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 159.

فالشاعر هنا يتألم ويتوجع، ويعبر عن ذلك بكثرة شربه للدواء، فهو يتناولُه حتى الصباح، ويستخم المصطلح القرآني بما يخدم واقعه " تنزل الملائكة والروح فيها بإذن ربهم من كل أمر، سلامٌ هي حتى مطلع الفجر "¹ وبدل أن تنتزل الملائكة في ليالي الشاعر، وتحمل معها الغفران والرحمة، ينتزل الوجع فيتناول الدواء حتى الصباح ليُسكّن ألمه.

لقد وضع الشاعر صورتين، وفارق بينهما ليضع نصه الشعري في صورة تناصية مميزة.

أما على مستوى الشخصيات الدينية فنجد طرفين:

1: إيجابي: " أنا أنتمي.. لمحمد شرطَ الدخول إلى مكة بالسلاح "²

فهو يشير إلى النبي - عليه أفضل الصلاة والتسليم -، ويقول إن انتماءه له ولدينه، لكن له شرط يتماشى ونظرته إلى النظام الحاكم في السعودية، فهو يريد التخلص منهم، لذلك يتشرط حمل السلاح ضدهم.

بدت الصورة وإن كانت مخالفة للفكر الديني، بدت دينية لكنها تحمل الطابع السياسي، فالهدف في النهاية هو التخلص من نظام حكم يراه ظالماً، إن المعارضة السياسية فرضت على الشاعر تحويل الفكر الإسلامي ليتماشى ونضاله ضد الحكومات في هذه المرحلة.

وهو في مكان آخر يرمز إلى قصة سيدنا إبراهيم -عليه السلام-، مع الأصنام حين حطمها معلناً أنه غير مؤمن بهذه الحجارة، ويستعير الشاعر القصة ليعبر عن رفضه للحكومات العربية، فيقول عن بحار البحارين:

"قيل تُسفُّ كلَّ الصُّلبان وكلَّ الأصنام

رفعت كؤوسَ الكفر عليها "³

¹ سورة القدر، آية 4-5.

² النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 427.

³ نفسه، ص 102.

فالشاعر هنا يعتبر الحكام العرب أصناماً، وهو يرفع صوته معلناً كفره بهم، فالشاعر إن أخذ هذه القصة وحوورها أو تناصاً معها، إنما يعبر ع موقفه، وينشئ نصه الشعري الخاص.

ونعرض مقطعاً آخر:

"ترتفع الابتهاالاتُ

فرعونُ.. فرعونُ.. فرعون

يرتفعُ الصبحُ فرعون

يرتفعُ المجدُ.. فرعون

يرتفعُ الخيلُ بالرَّسنِ الذهبيةِ أصرخُ قف

يتوقف ربُّ الزمان¹

وهنا الشاعر يشير إلى فرعون وسلطته على الناس، والكل يهتف باسمه، وهذا يمثل السلطة الحاكمة في العصر الحاضر، أما الشاعر فإنه يمثل سيدنا موسى - عليه السلام - ويعترض على الحكومات، ويقول لهم قفوا دون خوف، وكأنه حقق مراده بالمعارضة فتوقفوا. إذن حملت التناصية هنا السلبي والإيجابي، فالحكومات هي السلبي، والمعارضة هي الإيجابي.

ب: التناص التاريخي

ويعبر الشاعر عن الواقع باستحضار الأحداث التاريخية، فالمقارنة تهدف لخلق التعارض في الشعر، حيث يقوم النص الجديد بتفكيك النص التاريخي القديم، أو الارتباط معه لإيصال فكرة ما. ومن أمثلة ذلك قوله:

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 272-273.

"تَعَجُّ شَوَارِعُ هَذِي الْبِلَادِ بِحَرْبِ الْبَسُوسِ"¹.

وهي إشارة إلى الحروب التي لا قيمة لها، المعارك الدامية الثأرية، لأسباب واهية وتافهة أحياناً، فحرب البسوس كانت على ناقة قتلها الملك كليب²، قامت على إثرها حروب وثورات طويلة، وكذلك فالبلاد العربية تمتلئ بتلك الحروب في الإشارة إلى الصراعات الداخلية. إن ربط الماضي بالحاضر يفتح القصيدة على صراع المستقبل، هل سنبقى كالماضي؟ هل حاضرنا يعيد ماضيها، وربما الأهم: ما هو مستقبلنا؟.

ويقول في مقطع آخر:

"وقديماً لقد أفرغ الأمويون خمرتهم فوق رأس الحسين

وأشياء أشياء تجمع بين الجنوب ورأس الحسين وبينني"³

وهنا يشير إلى مقتل (الحسين بن علي) - رضي الله عنهما - زمن الأمويين، لكنه لا يكتفي بالإشارة، إنما يرمز إلى جنوب لبنان ولنفسه أيضاً، إذ هم ضحايا الزمن الحاضر، إنَّ التاريخ يكرر نفسه، فكثيرون هم القتلة الفاعلون، ولكن الثورة تستمر.

ويقول في مقطع آخر:

"سأرفض لكنما الرفضُ وعيٌّ وتعبئةٌ وسلاحٌ

وليس الترددُ بين الخلافةِ والقرمطيةِ

أو بالتراجع بين الصحابة"⁴.

¹ النوّاب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 424.

² الأندلسي ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج 6/ 69-70.

³ النوّاب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 425.

⁴ نفسه، ص 430.

فهو يؤكد أنه يعارض بوعي، وأنه يحث على قتال الحكومات، وهو صاحب موقف ثابت لا كالذين يقفون مرة في هذا الصف، ومرة في الصف الآخر، فهو ليؤكد على ثباته اليوم، يستدعي الماضي، وكيف كانت مواقف البعض مترددة في الدخول مع طرف ما.

يقول في مقطع آخر، مستحضرا الإمارات العربية التي حكمت العرب قديما:

"مَنْ هَرَبَ ذَاكَ النَّهْرَ الْمُتَجَوِّسِقَ بِالنَّخْلِ عَلَى الْأَهْوَازِ

حَمْدَانِيُونَ بُؤِيهِيون سَلَاجِقَةً وَمَمَالِيكَ أُجَبِيوا

فَالنَّخْلَةُ أَرْضٌ عَرَبِيَّةٌ"¹.

إن يري الشاعر أن وطنه قد بيع، وقد تم التخلي عنه، وهو يستحضر الولايات العربية الحاكمة قديما في زمن الضعف؛ حيث كانت الروم تستغل هذا الضعف وتحتل بلاد العرب، ليربطها بحال اليوم حيث الحكومات العربية - كما يرى - تباع بلادها وتتخلى عنها.

لذلك يتساءل الشاعر:

"وَطَنِي هَلْ أَنْتِ بِلَادُ الْأَعْدَاءِ

هَلْ أَنْتِ بَقِيَّةُ دَاخَسَ وَالْغُبَرَاءِ"².

فيستحضر حرب داحس والغبراء التي استمرت سنوات طويلة على فرس سبق فرسا³، ليوظفها في حال الأمة العربية، التي ما زالت تعيش هذه المرحلة الظلامية من التاريخ، فهو يذكر الماضي ليحاكم الحاضر، ويغني القصيدة بمنابع تاريخية، ويكتب رؤيته للحاضر والمستقبل.

وإذا استمرت حالتنا هكذا، يقول الشاعر:

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 471.

² نفسه، ص 476.

³ الأندلسي ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 17/6.

"سنصبحُ نحنُ يهودَ التاريخ"

ونعوي في الصحراءِ بلا مأوى"¹

وفي هذا المقطع بُعدان (تاريخي وتنبئي)، أما التاريخي فيتمثل بشتات بني إسرائيل حين تاهوا بصحراء سيناء أربعين سنة، والبعد الثاني المصير العربي الذي يراه الشاعر واقعا لا محالة، إن استمرت حالة الفرقة والتشردم والضعف.

فإذا ظلت هذه الحكومات تحكمنا، والثرات، والتقاليد والخوف، والجهل، فإن مصير العرب هو التشتت والضياع، وربما كان عليّ أن أشير إلى ذلك في البعد التنبئي، واستدركه هنا، وهو مما توقعه الشاعر ويحصل الآن من ضياع وتشريد للأمة العربية.

إن استخدام التاريخ في شعر مظفر النواب، كان استخداما سرديا في معظمه ليضيف على النص حالة من التركيب الزماني والدلالي، ولأن التاريخ عبء، يضع الشاعر الرمز التاريخي، ويوظفه بما يخدم رؤيته عن الحاضر والمستقبل.

ج: استحضار الشخصيات

وقد جاء على مستويين (تاريخي وأدبي)، ويربط أيضا بين هذه الشخصيات ونفسه، وحاضر الأمة وحكامها.

إن حضور الشخصية التاريخية، تحمل أبعادا نفسية واجتماعية، تعطي النص القيمة الرمزية لهذه الشخصيات، وما تحمله من أفكارها، وفكر الشاعر نحوها. والشخصيات في شعره تحضر بشكل حوارِي، أو سردي مما يحقق خاصية (تداخل لأجناس الأدبية) إضافة إلى كون الشخصية نفسها عنصرا تقوم عليه القصة، ويستعيرها الشعر لأهداف مختلفة، "من المبادئ التي تميز بها النواب في تعامله مع أبطاله، أنه يربط البطل أو الحادثة بعبر التاريخ وشواهده، وحكمه، وإيجاد قاسم مشترك لإتمام المساواة في الهدف الفلسفي أو الديني أو الأخلاقي أو

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 481.

النفسي، من محاولة لربط التاريخ بالبطولة الحاضرة من خلال التشابه في السيناريو والديكور لبعض الأدوار والأشخاص أو التسميات أو المواقع، وهو خلال كل ذلك، يجد الفرصة واسعة لينقل ويعرض ويخطئ ما يراه من المفاهيم والقيم السياسية والفكرية السائدة، ويسفّه أصحابها¹، إذن فاستحضار هذه الشخصيات إنما يشكل تواصلاً وفكرة، تواصلاً مع الماضي، وفكرة عن الحاضر والمستقبل.

وغالباً ما تقوم أشعار النواب على طرفين " المستغلين - بكسر الغين - والمستغلين بفتح الغين، وكأن لا شيء يتغير سوى الأسماء والأشكال وطريقة الاستغلال²، وهذان الطرفان هما (السلطة الحاكمة، والمعارضة أو الثوار).

وقد عالج حضور الشخصية التراثية كل من (باقر ياسين) في كتابه (مظفر النواب حياته وشعره) تحت مصطلح (أبطال مظفر النواب)³، وكذلك بشكل أكثر تفصيلاً ومعالجة (عادل الأسطة) في كتابه (مظفر النواب.. الصوت والصدى)⁴.

ولن أتناول كما فعل (الأسطة) قصيدة واحدة وأستحضر رموزها، ثم أفصل حول حضورهم، لكنني سأخذ من بعض قصائد الديوان شخصياته، وأجري عليها دراستي.

- الشخصية التاريخية والشخصية الحاضرة:

"منذ هذي الطلقة الفاصل"

مشروع ابن عزى لن يرى النور

ولن يخرج من قصر الأمير الخصي⁵.

¹ ياسين باقر، مظفر النواب حياته وشعره، دمشق، 1988م، 137.

² الأسطة عادل، مظفر النواب الصوت والصدى، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002م، ص56،

³ انظر، ياسين باقر، مظفر النواب حياته وشعره، ص107 و ص139.

⁴ انظر، الأسطة عادل، مظفر النواب الصوت والصدى، ص56 و ص76.

⁵ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص218.

يربط الشاعر بين الحاضر والماضي ربطاً تفاعلياً، فالملك العربي اليوم، هو خصي مصر (كافور الإخشيدي) أمس، هذه الثنائية تعبر عن نقمة الشاعر من السلطة الحكامة، فالأمير لا زال (كافور) نفسه، وإن تبدلت الشخصيات، ويحمل رمز (ابن عزى) رمزا استهزائياً يعبر عن نظرة الشاعر للحاكم العربي، لكن الشاعر مؤمنٌ أن مشاريعهم لن تمر، وستنتهي قبل أن تخرج من قصرها.

ويستخدم الشخصية نفسها (كافور) للتعبير عن (أنور السادات) بعد توقيع معاهدة صلح مع إسرائيل:

"لئن كان كافور أمس خصياً

فكافورها اليوم يُنجبُ فيه الخِصاء"¹.

يربط الشاعر بين كافور بصورته السلبية، والسادات الذي يرتبط بتلك الصورة من وجهة نظر الشاعر.

وهو ينظر إلى المتعطشين للسلطة والكرسي اليوم، ويربطهم بشخصيات تاريخية، يراها كذلك متعطشة للسلطة والكرسي:

"وكنتُ أُميّزُ بين النّهمين

وبناتة كافور وأبرهة الحبشي وعمرو بن العاص

وأجدُ مسيلمة الكذاب

وحاكم مكة والقانون الجائر في البحرين

وقابوس

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 276.

وكل المؤتمرين بأمريكا"¹.

فالربط بين الشخصيات التاريخية والحاضرة، يكون عن وعي مطلق بسلبية الماضي، وربطه بسلبية الحاضر، أو إيجابية الماضي، وربطه بإيجابية الحاضر.

"وكم أنت تعشق رأس الحسين

الذي فوق رمح ولا يستريح"².

وهو الثوري الذي يعشقه النواب، وهو الذي استشهد في كربلاء³، مدافعا عن مبدئه وعقيدته، فالشاعر يرى أنه يعشق (الحسين) لأنه كان ثائرا، وليس الربط هنا من باب حب الشخصية فحسب، إنما حب المبدأ، والدعوة إلى الثورة على الطغاة.

ويعبر الشاعر عن حبه للثابتين على مواقفهم، والذين يحفظون عهود الصداقة، ويثبتون على الحق:

"ولست لأخلع في شدة صاحبي وأعود إليه بخفي حنين

كما الأشعري فإني مُقيم"⁴.

وهو يضرب (أبا موسى الأشعري) مثالا، الذي وقف إلى جانب علي - كرم الله وجهه - في خلافه مع معاوية - رضي الله عنه -، وكان علي - كرم الله وجهه - قد اختاره للتحكيم في مقابل عمرو بن العاص - رضي الله عنه -⁵.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص405.

² نفسه، 47.

³ ياسين باقر، مظفر النواب حياته وشعره، ص 109.

⁴ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص428.

⁵ انظر، الذهبي شمس الدين، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982م، ج2/394-395.

وقد اختار الشاعر هذه الشخصية بسبب وقوفه مع علي بن أبي طالب -كرم الله وجهه-
إذ ينتمي إليه الشاعر فكراً.

وربط بين موقفه في ثباته ضد الأنظمة العربية والأعداء، ووقوف أبي موسى الأشعري
في صف علي - كرم الله وجهه -.

ويتسحضر الشاعر في قصيدة (وتريات ليلية) شخصية علي بن أبي طالب، ليشكو له
حال العرب اليوم:

"أنبئك علياً

ما زلنا نتوضأ بالذل

ونمسحُ بالخرقة حدَّ السيف

ما زلنا نتحججُ بالبرد وحرَّ الصيف"¹

فالشاعر يشكو حال العرب المتشتتين المتقاتلين، الذين يؤجلون مواجهة العدو لأسباب
سخيفة، وينادي (علياً) لما يحمله من فكر ثوري كما يرى الشاعر، إذ يطلق عليه لقب (ملك
الثوار)، فيقول:

"يا ملكَ الثوار

أنا أبكي في القلبِ لأن الثورة يُزنى فيها

والقلبُ تموتُ أمانيه

يا ملكَ الثوار تعالَ بسيفك

إن طواويسَ يزيدَ تُبالغ في التيه"².

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 453.

² نفسه، 458.

فيطلق عليه لقب ملك الثوار، ويستحضره في مونولوج داخلي؛ للتعبير عن حالة الغضب التي وصل لها بسبب ما يحدث في الوطن العربي، فالثورات يمارس فيها الأخطاء، ويرمز الشاعر إلى الحكومات بيزيد بن معاوية، حيث تنتشر هذه الحكومات ريشها وتتباهى على حساب الشعوب والثورات.

والشاعر إذ هو معارض للحكومات يسعى للثورة عليها، يستخضر تلك الشخصيات الثورية المؤثرة في مجرى التاريخ، ويربطهم بالبسطاء الذين يحاربون معهم:

"واحتشد الفلاحون عليّ

وبينهم كان عليّ وأبو ذرّ

والأهوازيّ ولومبا

أو جيفارا أو ماركس أو ماو لا أتذكر

فالثوار لهم وجهٌ واحدٌ في روعي"¹.

وهذه الشخصيات التاريخية إن اختلفت في انتماءاتها الدينية، لكنها تتفق في الفكر الثوري، ورفض الخطأ، والثورة على السلطات الحاكمة، فهؤلاء هم كلهم روح الشاعر، أي إنه يستلهم التاريخ منهم، فهم يمثلون فكر الشاعر السياسي والثوري.

إن حضور الشخصيات التاريخية والتواصل معها، كان على طريقة السرد، والدراما، والحوار أحياناً، فتداخل الأجناس الأدبية كان له بعدٌ تناسي على مستوى الشخصية التاريخية.

وإذا كان للشخصية التاريخية حضورها، فإن الشخصيات الأدبية لها ذلك الحضور في نص النواب، وينوّع في كَيْفِيَّة حضورها، والزمن الذي حضرت منه " لا تقتصر الرموز الأدبية

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص498.

التي يستحضرها النواب على عصر واحد، إنها تنتمي إلى عصور مختلفة¹، لأن لكل عصر - برأيي - شاعره الثائر، الذي يحمل فكرة الثورة، فهم أيضا وجه الشاعر، ونضالهم نضاله، ورؤيتهم رؤيته، وهذا ما ألمح إليه (عادل الأسطة) في كتابه (مظفر النواب الصوت والصدى)، ففي تحليله لقصيدة (بحار البحارين) يرى " أن المعارض السياسي هو شخص شاعر يחדش بصوته أخلاق الجمهورية"²، فالشاعر أو الأديب هو روح المجتمع في وجه الحكومات، وهو المحامي الأول عن الشعوب، وهو من يقول نيابة عنهم.

وإذا ما تحدثنا عن الشخصيات الأدبية التي ذكرها الشاعر في شعره صراحة، نجد (المتنبي، أبا نواس، أبا صخر الهذلي، بدر شاكر السياب) ..

لكنني سأقف عند حضور المتنبي وأبي نواس في شعره:

- المتنبي

يقول (مظفر النواب):

"لأمرٍ يهاجرُ هذا الذي اسمه المتنبي

وتعشقه في العذابِ النساءُ

وما قدرَ أنه في الجزيرةَ يوماً

وفي مصرَ يوماً وفي الشامَ يوماً

فأرضٌ مجزأةٌ

والتجزؤُ فيها جزاءُ"³.

¹ الأسطة عادل، مظفر النواب الصوت والصدى، ص59.

² نفسه، ص70.

³ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص283.

يستحضر الشاعر هنا المتنبي اسما ورمزا وقصة، فهو قَتيل شعره، وهذا يمثل مظفر النواب كما يقول، إذ إن الشاعر - كما يرى - هو الذي يدافع عن شعره مهما بلغ الأمر، حتى لو القتل، وهجرة المتنبي أيضا لها هدف، وهذه الهجرات في الولايات العربية - تشبه هجرات الشاعر اليوم، وهذا يعود إلى حالة الفرقة التي تعيشها الأمة.

فالنواب هنا يضيف على شخصية المتنبي حضورا واقعيا، من مقتله، لهجرتة، للهدف الذي يسعى إليه.

وبشير في قصيدته (جزر الملح) إلى همه المتقاطع مع هم المتنبي، فإذا كان المتنبي رحل مجبرا، وظل مهموما يفكر في بلده الكوفة، فكذلك مظفر النواب، أجبر على الرحيل من بلده، وظل يفكر في وطنه:

"موشاة أحلامك بالشعر

كأن الكوفة فيها وأبا الطيب سهدده الهم

فأشعل تفعيلة شعر قنديلا

وتشخص عيناك كبوصلتين إلى بلد النخل"¹

فيلتقي المتنبي ومظفر النواب في الهجرة المستمرة، والهم في أمل العودة للوطن.

- شخصية (أبي نواس)

"وقد خرجت خريشات الهوى لغدي

والنقت عند تلك المصاطب

والسرو والحانة المستديمة

¹ النواب، مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص366.

هنالك مصطبةٌ في (النواسي)

يغمرُها القشْرُ والليلُ

كنتُ أحبُّ عليها

وأنسى عليها

وأربطُ طيَّارتي والسياسةَ والعشق

واقْتلعتها الدهورُ الأثيمةُ¹،

فالشاعر يشير هنا إلى أنه مثل أبي نواس، يعشق الخمر، فقد ذهب أبو نواس يسأل عن خمارة البلد، وهو حال مظفر النواب، وهناك حانة يُعرف فيها أبو نواس، والنواب كان يحب على تلك المصطبة، ويعشق، ويمارس السياسة عليها، فارتباطهم معا، هو ارتباط ثورة، ثورة على الذين ينكرون الخمر، وعلى الذين يحكمون البلاد، فالحانة هنا أيضا فيها وعي سياسي، لذلك اقتُلعت من مكانها.

إن حضور الشخصيات في شعر مظفر النواب يصنع درامية الموقف، إذ العمل الأدبي، أو الدراما تقوم على صراع تلك الشخصيات، والأجناس الأدبية تقوم على الحوار، والصراع والحركة، والمشهد.

لقد كان التناص بأشكاله المختلفة يصنع النص النوابي جماليةً من جهة، ورمزيةً من جهة أخرى، وهذا أسهم في إعطاء قيمة دلالية لنص (مظفر النواب)، وكان دخول الأجناس الأدبية عامل بناء لا هدم في القصيدة الحديثة.

إن البحث في الأبعاد الدلالية، أسهم في الكشف عن علاقة (المبدع، النص، المتلقي، والثقافة) في تكوين النص الشعري، وفي فهم رموز العلاقات في القصيدة متداخلة الأجناس، لما لها من أثر كبير في تأويل النص الشعري.

¹ النواب مظفر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 72- ص 73.

خاتمة الفصل الثالث

إن الأهداف الدلالية المختلفة بالأبعاد التي ناقشتها، أسهمت في بروز الآتي ذكره:

- 1: إن القصيدة المتداخلة الأجناس تستند إلى أسس معرفية، ثقافية، سياسية، دينية، وأدبية مختلفة.
- 2: تكشف الأبعاد الدلالية (الإبداعية، الرؤيوية، والتناسلية) عن تشرب القصيدة متداخلة الأجناس لهذه المفاهيم، وظهور هذه الأبعاد في القصيدة متداخلة الأجناس يوضح ذلك.
- 3: أسهمت الأبعاد الثلاثة في جودة قصائد (مظفر النواب)، وزادت في أفقها الثقافي والمعرفي.
- 4: يوظف الشاعر الأبعاد الدلالية لتحقيق أهداف، وأبعاد مختلفة على المستويات كافة (إنسانية، ثقافية، رؤيوية، اجتماعية، فكرية... إلخ).

الخاتمة

اعتنت هذه الدراسة بموضوع (الأجناس الأدبية)، تلك الأجناس التي نُظر لها قديما على أنها منعزلة، تتفرد بخصائصها التي تضع حدودا بينها وبينها الأجناس الأدبية الأخرى، وتحول دون لقاءها، فهي محصورة في قالب من الخصائص تصنع منها جنسا أدبيا نقيّا، ولكل جنس ميزاته الخاصة.

لقد قيّدت تلك النظرية القائلة بنقاء الجنس الأدبي التطور الثقافي في المجتمعات، وحالت دون رقيّ المعنى، حيث اقتربت من القول بشكلية الجنس الذي يميّز جنسا عن آخر.

من هنا ارتأى الباحث، وفي ظل الظروف الحضارية، الثقافية والنقدية، ارتأى أن يبحث في (تدخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب)، حيث يرى الباحث أن الأدب المعاصر لا بد وأنه تفكك من قيد النقاء، والنقت الأجناس بعضها ببعض، مما أسهم في تطور الأدب الحديث، وشعر (مظفر النواب) امتاز بتلك الحركة النقدية الأدبية، حيث يمتاز شعره بلقاء الأجناس وتحاورها، مما أسهم في بناء القصيدة بناءً معرفيا، يتناسب والعصر الحديث.

من هنا فإن البحث وبعد التحليل ومناقشة الجنس الأدبي مفهوما ونظريا، وبيان تمثله في شعر (مظفر النواب)، وتوضيح أبرز ملامحه وأبعاده الفنية والدلالية، فإن البحث توصل للنتائج الآتية:

1: إن القول بوجود نظرية الأجناس الأدبية، أسهم في تطوير مفهوم الجنس الأدبي، وأعطى رمزية وبناءً فنياً جديداً، لكنه لم يغيّر من كينونة الشعر، إنما أسهم في رفع قيمته على المستويات كافة.

2: يمكن القول إنّ التغييرات السياسية، الاجتماعية، الثقافية، أسهمت في تغيير الواقع، وليس الأدب بمنأى عن هذه التغيرات، فأصاب القصيدة الحديثة ذلك التطور، وتلاشت الحدود بين الأجناس الأدبية المختلفة.

3: لقد وضع القدامى القيود في معاصم الأجناس الأدبية، وذلك جعل الأدب خافتاً، منعزلاً على ذاته، بطيء النمو والتطور، لكن العصر الحديث الذي سمح بلقاء الأجناس الأدبية، وانفكاكها عن قيود القدماء، رفع من قيمة الأدب، وحين أعدتُ النظر إلى الأدب القديم، وجدته يطبق تلك الخاصة، لكن النقاد ظلموه بأحكامهم.

4: يمثل لقاء الأجناس الأدبية في شعر (مظفر النواب) أرضاً خصبة لتطور شعره وجماله، حيث أسهم بروز العناصر السردية، والشخصيات، الزمكان...، أسهم في منح قصائد الشاعر بعداً جديداً ذا قيمة عالية.

5: اتضح لي في البحث أن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، أسهمت في تطور بناء القصيدة، وتعدد الأصوات فيها، وتطورها بالشكل الزمكاني، وارتفاع نسق الشخصيات وحوارها وصراعها، كل ذلك أعطى قصيدة (مظفر النواب) ملامح فنية، قد تلتقي مع الشعر غير المتداخل، لكنها تتفوق عليه في شكل الحضور الفني داخل القصيدة.

6: حضور السرد، والحوار، والحركة الدرامية، منحت الباحث فرصة لإعادة النظر بما أطلق عليه _ غنائية الشعر العربي-، ويمكنني أن أطلق عليه شعراً تمثلياً، لما يحويه من لقطات مشهدة، وحوار شخصيات مختلفة، وجعلني أصفه بالموضوعية، إذ يستلهم روح العصر ومشكلاته وأحداثه.

7: لقد منحت نظرية (تداخل الأجناس الأدبية) أفقا أدبياً جديداً، وساهمت في تطوير مفاهيم (كالرؤيا) في شعر (مظفر النواب)، فلم يعد الشعر ذاتياً، إنما ذو هم إنساني عميق.

8: ثمة أبعاد دلالية على المستويات (الإبداعية، الرؤيوية، والتناصية) في تطبيق نظرية (تداخل الأجناس) على شعر (مظفر النواب).

9: شعر مظفر النواب يحمل إبداعاً في نظرتة للشعر وأهدافه، ويحمل رؤيةً واستشرافاً للغد، كما يحمل ذلك التعانق النصي مع النصوص والأحداث والشخصيات (الدينية، التاريخية، والأدبية)،

الأمر الذي عزز وجهة نظري بأن (تداخل الأجناس الأدبية في شعر مظفر النواب) كان له أثر كبير في تطوير قصائد الشاعر، ومنحها أفاقاً معرفية جديدة.

10: إن القول بتداخل الأجناس الأدبية في شعر (مظفر النواب)، إنما هنا يمثل حكماً ذاتياً، وفق رؤية الباحث، وليس ما أقررت في البحث سوى عينة من ظاهرة أكثر حضوراً في شعره، وإنما اخترت ما يتواءم وبحثي، آملاً أن أكون وفقت في ذلك.

إن هذا البحث إنما هو عمل إنسانيُّ بحث، فهو بالطبع معرض للخطأ والصواب، فالكمال لله عز وجل - وحده، وإنما أنا بشر، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فمن توفيق الله - جلّ جلاله - الذي كان خير عونٍ لي في رحلتي البحثية هذه... والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

القرآن الكريم

الأندلسي ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق: مفيد قميحة، ط1، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج3، ت: عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة.
الجرجاني عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1984م.
الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد التتجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م.

جعفر بن قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
الجوهري، إسماعيل بن حماد، **الصاحح تاج اللغة وصحاح العربية**. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مجلد 3، القاهرة، مصر، ط2، 1982.
الذهبي شمس الدين، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، ط2، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982م.

الرازي فخر الدين، **نهاية الأيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، 1985م.

ابن زهير كعب، **الديوان**، تحقيق: حنا ناصر الحتي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م.
ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م.

العسكري أبو هلال، كتاب الصنعتين، تحقيق: علي محمد الحجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952م.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 1980.

ابن كثير إسماعيل، تفسير القرآن الكريم، تحقيق: سامي محمد سلامة، ط2 دار طيبة، السعودية، 1999م.

مجموعة مؤلفين، معجم الوسيط، ج1، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، القاهرة، (د. ط)، 1961.

ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

النواب مظفر، الاعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، لندن، 1996.

المراجع العربية

أ. م فورستر، أركان الرواية، ت: موسى عاصي، جرس برس، طرابلس، لبنان، 1994.

اباطة، ثروت، القصة في الشعر العربي، د ط، دار مصر للطباعة والنشر، د ت.

أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الأداب بيروت، 1989م.

إسبر اسامة، ادونيس الحوارات الكاملة، ط1، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سورية، 2010م.

الأسطة عادل، مظفر النواب الصوت والصدى، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002م.

اسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974م.

اسماعيل عز الدين، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر-دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، الكويت، 1980.

ألبريس ر.م، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط3، 1983م.

باختين ميخائيل، شعرية ديستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.

بارت رولان، لذة النص، ترجمة: منذر عيَّاش، ط1، مركز الاتحاد الحضاري، حلب، سورية، 1992م.

باروث محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م.

البلعبيكي، منير، المورد، قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979.

بلوك، هاسكال، وهيرمان سالنجر: المقبرة البحرية في كتاب الرؤيا الأبداعية، ترجمة أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1966م.

بو طيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية -، ط1، مطبعة الامنية، الرباط، المغرب، 1999.

تاوردبريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والتقسيمات الشعرية - دراسة في الأصول والمقاصد، ط1، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2009م.

تشارليبتين، فنون الأدب، ترجمة زكي محمود، ط2، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959م.

تليمة، عبد المنعم، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

- تودروف، تزفيتان، **القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ت: خيري دومة، ط1، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
- تيغيم، فيليب، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ت: فريد أنطونيوس، ط4، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت، 2016م.
- جعفر عبد الكريم راضي، **دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوداني الحديث في العراق**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.
- الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، دار نهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1972م.
- جيمينيز، مارك، **الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات**، ترجمة: كمال بومنير، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، 2012.
- الخال يوسف، **الحدث بالشعر**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م.
- خرفي، محمد الصالح، **هكذا تكلم الشعراء**، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007.
- ربابعة موسى سامح، **الأسلوبية مفهومها وتجلياتها**، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.
- رواشدة أميمة، **شعرية الانزياح**، ط4، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004.
- ريغ دانيال، **السبيل الوسيط، معجم عربي فرنسي**، دار لاروس، باريس، فرنسا، (د.ط)، 2006.
- رينيه، ويليك، وآخرون، **نظرية الأدب**، ت: محيي الدين صبحي، ط3، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، القاهرة، 1962م.
- زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2002.

الزبيدي علي قاسم، درامية النص الشعري الحديث -دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2009.

الزعبي أحمد، التناص نظريًا وتطبيقاتها، ط2، مؤسسة عيون للنشر والتوزيع، عمّان، 2000م.
ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، ت: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014 م.

شيكال احلام، النزعه الدرامية في ديوان (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور، (رسالة ماجستير) جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2016-2017.

طاليس، أرسطو، فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982م.
طاهر محمد طاهر، هذا ما حدث بين السيرة الذاتية والمذكرات، منشور ضمن تداخل الأنواع الأدبية.

عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

عبد مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991م.

عبد مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999م.

عجور محمد، التقنيات الدرامية والسنمائية في البناء الشعري المعاصر، ط1، دار الثقافة والاعلام، الشارقة الامارات، 2010.

ابو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 1997م.

- ابو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، ط2 دار المسيرة، عمان، 2010م.
- العزي نفله حسن، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، ط1، دار غيداء، عمان الاردن، 2010.
- عصر، محمد طه، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ط1، عالم الكتب، بيروت، 2000م.
- عصفور جابر، الصور الفنية في التراق النقدي البلاغي عند العرب، ط2، المركز الشافقي العربي، بيروت، 1992م.
- العلاق علي جعفر، الشعر والتلقي، ط1، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.
- علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2010م.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار الطنب اللبناني، بيروت.
- العمرى محمد، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، مجلة علامات في النقد، مجلد14، جزء53، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، 2014.
- عيّاد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
- عيد محمد صابر، تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، 2010.
- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريرية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية للنشر، 1996م.
- قاسم سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الاسرة، مصر، 2004.
- القعود، عبد الرحمن محمد، الوضوح والغموض، ط1، مطابع الفرزدق، الرياض، 1990.

كارل، فيتور وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، ت: عبد الغزيز شبيل، ط1، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، السعودية، 1994م.

كروتشه، بوندتي، **المجمل في فلسفة الفن**، دار الأوابد، دمشق، 1964م.

كريستيفا جوليا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب، 1987م.

كوهن جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1987.

كوين جون، **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.

لوجون فيليب، **السيرة الذاتية والميثاق والتاريخ الأدبي**، ت: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

ماضي شكري عزيز، **في نظرية الادب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

مبارك محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999م.

مرتاض عبد الملك، **النص الأدبي من أين وإلى أين**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

المسدي عبد السلام، **الأسلوبية والاسلوب**، ط3، الدار العربية للكتاب.

المسدي عبد السلام، **النقد والحداثة**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.

مطر، أميرة حلمي، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

مطلوب أحمد، معجم المصطلحات الأدبية وتطورها، ج2، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م.

معتصم محمد، الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، دار المعارف، القاهرة، 2003م.

معتوق أحمد محمد، اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز العربي الثقافي، المغرب، 2006.

مندور، محمد، الادب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974م.

النادي عادل، مدخل الى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت.

نجم محمد يوسف، فن القصيدة، ط5، دار الثقافة، بيروت، 1966.

الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1999م.

هباش خليل شكري، القصيدة السير ذاتية-بنية النص وتشكيل الخطاب-، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، 2010.

هلال محمد غنيمي، الرومانتيكية، مكتبة نهضة مثر، القاهرة.

هلال محمد غنيمي، النقد الادبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982.

الورقي السعيد، لغة الشعر الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984م.

ياسين باقر، مظفر النواب حياته وشعره، دمشق، 1988م.

يحيى أحلام، مظفر النوابسجين الغربية والاغترب، دار نينوى، دمشق، 2005م.

يقطين، سعيد، النقد العربي تجليات ومفاهيم، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

الرسائل الجامعية

احطوب اسماعيل محمد، النزعه الدرامية في ديوان بلند الحيدري (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، الأردن. 2010.

عروس محمد، تداخل الاجناس في الشعر الجزائري المعاصر جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، (رسالة دكتوراة)، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015.

غيتري، كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج (رسالة دكتوراة)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2016-2017م.

المجلات والمقابلات

اسماعيل دندي، الرؤيا والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ع 339، كانون الأول، 1991م.

الصكر حاتم، السيرة الذاتية النسوية، مجلة فصول، ع 209/62، القاهرة، 2004.

مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، صادر عن جامعة اليرموك، الأردن، المجلد 1، ط 1، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، وعالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، 2009م.

المراجع الالكترونية

الأبنوس، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.m.wikipedia.org.

خليل، شيخة: مظفر النواب، شاعر التحريض والثورة، منشور لموقع دنيا الوطن، تاريخ 2008/3/21م pulpit.alwatan voice.com.

يهودا الإسخريوطي: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، ar.m.wikipedia.org.

**An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

The Interference of Literary Genre in the Poetry of Mothafar Al-Nawab

**By
Mosbah Imad Mosbah Mohamad**

**Supervisor
Dr. Nader Qassem**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement
for the Degree of Master of Arabic Language and Literature,
Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University,
Nablus, Palestine.**

2020

**The Interference of Literary Genre
in the Poetry of Mothafar Al-Nawab**

By

Mosbah Imad Mosbah Mohamad

Supervisor

Dr. Nader Qassem

Abstract

This study tackles a very important topic in literary criticism, which is the interference of literary genre. This interference develops poems in shape and content. The researcher has chosen “Mothafar Al- Nawab’ to prove this theory in his poetry since it is one of the components of his poetry highlighting the beauty of his poems.

It is significant since it has studied his poetry from this aspect for the first time. The researcher haven’t found a similar study to this one =, but other scholars have studied other poets such as Mohammad Aros’s:” The Interference of Literary Genre in the Contemporary Algerian Poetry: Its Beauty and Pragmatic Dimension” studying the poems of a number of Algerian poets.

Also, a number of studies are found such as the book entitled as: “The Intervention of Literary Genre” issued from the 12th Conference of International Literary Criticism at Al- Yarmouk University tackling the issues of poetry, prose in the masterpieces of various poets and literary men.

Concerning the current study, it consists of a theatrical frame about the definition of literary genre interference, its origin distinguishing between literary type and genre leading to studying the latter in this study.

Then, the researcher tackles this phenomenon applied in his poetry in terms of the title, which tends to tell a story or the symbol in his poems along with the presence of other techniques such as characters, dialogue and environment highlighting the dramatic structure and the autobiography of the poet.

After that, the aesthetics of the literary interference is studied in his poetry reflecting on the whole poems as a form and content in terms of the syllabic structure and metaphors.

The pragmatic dimensions has been studied in his poetry reflecting on various levels such as creativity, visionary and intertextuality leading to the development of Mothafar Al-Nawab's poem and their presence in the hearts of people.

This study employs the complementary method which is based on the social aesthetic and deconstructive methods hoping to benefit people studying this phenomenon with the aid of God.

The main results can be as follows:

Firstly: Literary interference is common in modern poetry.

Secondly, it is clear in the reading of Mothafar Al- Nawab's poetry.

Thirdly, it has developed his poetry.

Fourthly, it is reflected in various levels in his poems including the aesthetic and creative levels.