نوح الزهاوي بين التخيّل والتعمّل في قصيدته الشهيرة (النائحة)

أ.م. د. طاهر مصطفى علي
كليّة اللغات – جامعة صلاح الدين

تاريخ استلام البحث ٢٠١٨/٥/١٥ **تاريخ قبول النشر ٢٠١٨/٦/٢٨**

ملخّص البحث:

هذا البحث دراسة تحليليّة في هدي منهج النقد الأسلوبيّ لقصيدة (النائحة) للشاعر العراقي الزهاوي، وذلك لما شغلته هذه القصيدة من موقع تأريخيّ وأدبي في الشعر العراقي، إذ عدّها النقّاد والدارسون عملاً شعريّاً متميّزاً، وواحدة من مختارات الشعر العربي للقرن العشرين، ضمن مجلّدات الشعر التي طبعتها مؤسّسة (باب طين) الكويتيّة، إلى جانب قصائد خالدة لشعراء آخرين، من أمثال قصيدة (إرادة الشعب) للشابّيّ و(دجلة الخير) للجواهريّ و(المطر) للسيّاب، فاستوقفني هذا الأمر لأقرأ القصيدة مرارا وتكراراً للتحقّق من جدارة هذا التقييم وصحّة هذه التزكية لها، فكانت ثمرتها هذا البحث المتواضع.

أُنتِجت هذه القصيدة بتأثير حدث مثير وفاجعة إنسانيّة أليمة، تتمثّل في إعدام كوكبة من المناضلين العرب في سوريّة ولبنان، بأمر من الوالي العثماني جمال باشا سنة (١٩١٦)، بسبب نشاطاتهم السياسيّة ومناهضتهم للحكم التركي على بلدانهم، وهي نتاج شاعر يتمتّع بمكانة أدبيّة بارزة على الساحة العراقيّة والعربيّة، فقد كان ثاني اثنين لإمارة الشعر الإحيائيّ في العراق، مناصفة مع الرُصافيّ. فوجد الباحث من نصّها أرضيّة ملائمة لإجراء تحليل نقديّ عليها، بعد أن أحسّ بنوع من المبالغة في التقييم، واختلال المعادلة بين حقيقة مستواها الإبداعي وبين الموقف النقدي عنها، مقارنةً بما كان يُنشَد منها من دور جمالي وانفعالي أكبر، بحيث يوازي جلل الحدث المثير للتجربة، وكذلك مكانة الشاعر.

يتكوّن البحث من تمهيد لتفسير مكوّنات العنوان الرئيسة (التخيّل والتعمّل) والتعريف بالقصيدة، ومحورين دراسيّين لتحليل المرتكزين الأساسين لفنّ الشعر: (التصوير والتعبير)، تتبعهما خاتمة بالنتائج، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملخّص باللغة الانكليزيّة.

المـقدّمـــة :

بسم الله أبدأ وبه أستعين، وأصلّي وأسلّم على الرسول الأمين، سيّدنا محمّد صلّى الله تعالى عليه وسلّم، وعلى آله وصحبه أجمعين.

إنّ اختياري لهذه القصيدة منطلقاً للتحليل في هدي منهج النقد الأسلوبيّ، يأتي لما شغلته هذه القصيدة من موقع تأريخيّ وأدبي في الشعر العراقي، إذ عدّها النقّاد والدارسون عملاً شعريّاً متميّزاً ومؤهّلاً للدلالة على عموم شعر الزهاوي، وواحدة من مختارات الشعر العربي للقرن العشرين، ضمن مجلّدات الشعر التي طبعتها مؤسّسة (باب طين) الكويتيّة، إلى جانب قصائد خالدة لشعراء آخرين، من أمثال قصيدة (إرادة الشعب) للشابّيّ و(دجلة الخير) للجواهريّ و(المطر) للسيّاب، فاستوقفني هذا الأمر لأقرأ القصيدة مرارا وتكراراً للتحقّق من جدارة هذا التقييم وصحّة هذه التزكية لها، فكانت ثمرتها هذا البحث المتواضع.

أُنتِجت هذه القصيدة بتأثير حدث مثير وفاجعة إنسانيّة أليمة، تتمثّل في إعدام كوكبة من المناضلين العرب في سوريّة ولبنان، بأمر من الوالي العثماني جمال باشا سنة (١٩١٦)، بسبب نشاطاتهم السياسيّة ومناهضتهم للحكم التركي، وهي نتاج شاعر يتمتّع بمكانة أدبيّة بارزة على الساحة العراقيّة والعربيّة، فقد كان ثاني اثنين لإمارة الشعر الإحيائيّ في العراق، مناصفة مع الرُصافيّ. فوجد الباحث من نصّها أرضيّة ملائمة لإجراء تحليل نقديّ عليها، بعد أن أحسّ بنوع من المبالغة في التقييم إزاء حقيقة مستواها الإبداعي، وما كان يُنشَّد منها من دور جمالي أكثر، ليوازي جلل الحدث المثير للتجربة، وكذلك مكانة الشاعر. هذه الأسباب الثلاثة دفعت بالدارس إلى بناء هذه المعارضة النقديّة على نصّها، التي قد تدخل ضمن مفهوم (نقد النقد)، وذلك بقصد التحّقق من وقائع عمليّة التخيّل ودرجات الصدق العاطفي فيها.

يتكوّن البحث من تمهيد لتفسير مكوّنات العنوان الرئيسة والتعريف بالقصيدة، ومحورين دراسيّين لتحليل مرتكزي فنّ الشعر (التصوير والتعبير)، تتبعهما خاتمة بالنتائج، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملخّص باللغة الانكليزيّة. علماً بأن البحث لا يعوِّل على معطيات النقد الحداثي، وإنّما يعتمد على النقد العربي ومعايير نقدية سائدة في بدايات القرن العشرين، حتى لا يُقيَّم النتاجُ بمعايير غريبة على عصره.

التمهيد :

أوّلاً : ثنائية التخيّل والتعمّل :

يقصد بمفهوم (التخيّل) في إطار هذا البحث التخيّل الجماليّ الإبداعيّ، لا مجرّد التخيّل الذي يرادف مفهوم (التصوّر) عند المعرفيّين من علماء الكلام والمنطق، لأنّهم لا يفرّقون بين المفهومين، ويرون كلّ نشاط ذهنيّ، سواء أكان فكريّاً علميّاً، أم ذوقيّاً جماليّاً، أم إفهاميّاً منفعيّاً، يرونه تصوّراً وتخيّلاً بالتساوي(١) أمّا الذي يميّز عندهم بين هذه المفاهيم فهو الوصف اللاحق المخصّص له والدالّ على نوعيّة الاعتماد الأوفر له، عقلاً وعاطفةً.

لكن على صعيد النقد والأسلوب، فإنّ لفظ (التخيّل) بذاته ومجرّداً عن أيّ وصف لاحق له يعني التخيّل الجمالي الفنّيّ، المعتمِد على درجات وافرة من العاطفة والخيال الخلاّق، أمّا النشاط المعتمِد على العقل والفكر كثيراً فهو(التفكّر)، والمحايد الذي لا يحظى بقسط وافر من الاعتماد، لا على العقل ولا العاطفة فهو (التصوّر)، وهو الكلام الإفهامي الذي وصفه رولان بارت بدرجة الصفر من الكتابة (٢) ووصفه الأسلوبيّون بالحياد من الكلام (٣). أي على صعيد النقد والأسلوب، كلّ واحد من المصطلحات الثلاثة (التخيّل، التفكّر، التصوّر)، يستقلّ بمدلوله الاصطلاحي كما هو مستقلّ بلفظه اللغوي معجميّاً.

والمقصود منه هنا، هو تمام التخيّل الجمالي المفضي إلى ولادة الأثر الإبداعي الأدبي على الصعيدين، الموضوعي المتمثّل في اكتمال عناصر عمليّة الإبداع الأربعة، من جدارة المثير واتّقاد العاطفة وبراعة الخيال وروعة التنسيق اللغوي، المسمّاة بعناصر الأدب الأربعة، وكذلك على الصعيد الذاتي المتمثّل في تكامل الإثارة للعاطفة وفاعليّة التنشّط للخيال، هذان الأمران المنشودان لكلّ مخاض جمالي ونتاج إبداعيّ، لاسيّما في الأدب، كونه فنّاً قوليّاً يظهر عليه الاختلال والافتعال أسرع من الفنون الأخرى، وما عدا هذا فإنّه تكلّف وتصنّع في فعل الخيال، وافتعال وقصور في أثره الناتج من صور وتصوير.

وبما أنّ الفنّ عامّة تناول جماليّ وصورة ثانية للحياة، فإنّ هذا التناول يتمّ من خلال آليّة انفعاليّة تصويريّة في ذهن الفنّان وشعوره، نتيجة مثير خارجيّ قويّ (حدثا كان أم فكرة أم منظراً)، يثير عواطفه ومشاعره الغنيّة

الحسّاسة، فتنفعل عواطفه بها وتهتاج أكثر من عواطف الناس العاديّين، وعندما تتمّ هذه الإثارة والهيجان على أتمّ وجه تقوم العواطف المثارة المهذّبة للفنّان بدورها في إحماء الخيال الخلاّق عنده وتنشيطه، هذا الخيال الذي يختلف نوعا ودرجة عن أخيلة الناس العاديّين للقيام بمهمّة التصوّر والتصوير على السواء، كونه ملكة منحها الله له من خلقه، تُطوّر وتُصقّل بفعل التثقيف والتدريب لكن لا تكتسب، ومن ثمّ يشرع الخيال المنشَّط على إثرها بفعل التصوير وإنتاج الصور، ومرّة أخرى تصبح هذه الصور الفنّيّة المنتجة بهذه العمليّة، مثيرا ومؤثّرا في المتلقّي الأدبي، لذا يفسّر الناقد جابر عصفور عمليّة الإبداع الشعري في هدي الموروث تفسيراً ثلاثيّاً، فيقول: إنّ الشعر (محاكاة) بالنظر إليه من زاوية علاقته بالواقع وسعيه لتصوير الحياة والإنسان، و(تخيّل) بالنظر إليه من زاوية القوى النفسيّة والذهنيّة التي تُبدِعه، و(تخييل) بالنظر إليه من زاوية القوّة النفسيّة التي تتلقّاه (٤).

أمّا فيما لو لم يكن المثير بدرجة الإثارة التامّة لهزّ وجدان الشاعر إنسانيّاً، وبالتالي لم تبلغ العاطفة حدّ الاتّقاد والاهتياج، الذي من شأنه إحماء الخيال وتنشيطه، لا يمكن للفنّان التخيّل العالي لا في الرسم، ولا في التجسيد اللغويّ للمتخيّلات الذهنيّة، كلّ هذه الاعتبارات منفردة أو مجتمعة تُفضي إلى كسل الخيال الإبداعيّ وعقمه، والذي نسمّيه هنا بـ(التعمّل)، توازياً وتناظراً مع مصطلح (التخيّل) كثنائيّة اصطلاحية، كونه يرادف التكلّف في المفهوم، ويوافق (التخيّل) في الوزن والجرس الصوتي، فضلا عن أصالته، إذ كان مستخدماً في النقد القديم مفهوماً ومصطلحاً، عند كلّ من المرزوقي والباقلاّنيّ والقرطاجنّيّ (٥)، وهو أمر مقبول معرفيّاً ونفعيّاً، بعكس ما هو السائد في الاعتبار الفنّي الجمالي، من أنّ الألفاظ والمجازات القديمة المستهلكة والمستقطرة ماؤها، من أنّها لا تفي بحسّاسيّات التجارب الشعوريّة الحديثة والمعاصرة، لفقدان قدراتها الإيحائيّة والتأثيريّة، وانعدام حسّاسيّتها ودخولها في عداد ما يسمّى بـ(المجازات الميّتة) نقديّاً أو بـ(الحقيقة العرفيّة) بلاغيّاً، ضمن مفهوم (المواضعة المتجدّدة) على صعيد عمليّة الاستبدال والخيارات (٦).

لاشكّ في أنّ العواطف متفاوتة في درجاتها بين البشر، قوّةً وضعفاً، والأفراد الفنّانون بلاشك يتميّزون عن الناس العاديّين بقوّة عواطفهم وحسّاسيتها بدرجة كبيرة، فالفنّان ينفعل ويتأثر أسرع وأكثر من الآخرين، بفعل رهافة حسّه ورقّة شعوره، وكثرة ممارساته الجماليّة، لذلك نقديّا يعدّ أمر العاطفة المحطّة الأهمّ في عمليّة التخيّل الجمالي، لكن في الوقت نفسه للمثيرات أيضاً دورها بحسب درجاتها، للضغط على العاطفة والاهتزاز بها، فكلّما كانت قويّة وغريبةً كانت أكثر تحريكاً وهزّاً، فموت العزيز غير موت الغريب في درجة الإثارة، وكذلك منظر الحسناء غير منظر المروج الخضراء، والموقف السياسي غير الموقف الإنساني.

بناءً على ذلك فإنّ درجات الإثارة والانفعال متوقّفة على طبيعة الشاعر ودرجات عواطفه أوّلا، ثمّ على نوع المثير ودرجاته لحظة التجربة ثانيًا، للوصول بعمليّة التخيّل إلى مرحلة الوهج والابتكار، ليتمخّض الخيال بقوّة وينتج بثراء، هذه المرحلة التي وصفها وردزورث بـ((كيمياء الإبداع))(٧)، كون الخيال نوعاً (من الجنون العلوي) بحسب سقراط (٨)، فيبدأ الخيال الخلاّق معه بطرح صور هلاميّة مبعثرة، ثرّة وبدئيّة لا تحدّها حدود ولا منطق، وهي مرحلة وهجيّة وجدانيّة على نحو نوبة شعوريّة فائضة، وفي المرحلة التالية لها يبدأ الخيال المفكّر بالضبط والتنسيق وفق الخبرة والممارسة، فالأولى وجدانيّة والثانية ذهنيّة، يسمي ابن سينا نتاج المرحلة الأولى بـ(الومضات) التي تتمّ بشكل غامض وتلقائي، في حين تتمّ الثانية بإخضاع الومضات التلقائيّة للضبط الواعي (٩).

وعمليّة التصوير هذه، هي الأساس والمرتكز في كلّ فنّ، ولاسيّما فنّ الشعر، فهي قائمة على التخيّل الثانوي كما بيّنه كولردج، لا الأوّلي (١٠)، أي التخيّل المحوِّر والمفجّر للعلاقات المستحدثة غير المستهلكة،

وفي الوقت نفسه أن لا يصل هذا التحوير والانزياح درجة اللامعقول، كما تصوّره جان كوهن (١١) نتيجة الإغراق العاطفي، كي لا يصل إلى التجريد والشطحات، فينعدم معه الفهم والتوصيل كليّاً.

ثانياً : التعريف بالقصيدة :

يقع نصّ القصيدة في خمسة وعشرين بيتاً، منظوماً على بحر الطويل، وبتشكيله المحذوف (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي)، وبقافية مطلقة ومترادفة بالردف المتناوب (ياءً وواواً)، كون الرويّ الصامت يفصل بين سكونين، ومتُوِّجةً بصوت اللام المرن والمجهور، رويّا بارزاً ومألوفاً. والزهاوي أحد أقطاب مدرسة الإحياء للشعر العربي، ممّن كان فنّهم يتمثّل بالدرجة الأساس في الاستيقاء من الشعر القديم ومقوّماته العربيّة، لكن قلّما استطاع أن يُنجز الشاعر الإحيائي هذه المهمّة بتفوّق، خاصّة من العراقيّين، عدا الجواهري، وإنّما في معظم الأحوال تأتي محاولاتهم تقليداً ونوعاً من الاجترار.

وعن ملابسات هذه القصيدة يبيّن لنا الدكتور علي عباس علوان حقيقة مرجعها ومنشئها، فيقول: إنّها قصيدة جامعة في تأثّرها وتقليدها، بين لاميّة السموأل ابن عادياء، (إذا المرء لم يدنّس من اللؤم عِرضَه)، ولاميّة أبي فراس الحمداني، (مصابي جليل والعزاء جميل)، ثمّ يضيف بأنّ الزهاوي معروف بتجميع القوافي من مختلف الدواوين حين كان يكتب مطوّلاته (١٢)، ويوضّح لنا الجواهري الموقف أكثر فيقول: ((دخلت على الزهاوي بضع مرّات في وقت مزاولته النظم، فرأيته منطرحاً على حصير حوله عشرات الدواوين، مؤشّر فيها على قصائد من وزن القصيدة التي ينظمها وقافيتها))(١٣).

لذا فالذي يمكن قوله عن أسلوبه في هذه القصيدة، أنّه أسلوب تجميعي بسيط إلى حدّ تسليم نفسه للقارئ بسهولة، لكن دون أن يؤثّر فيه، يغلب عليه التصنّع والإطالة حدّ التكرار والاجترار، ونقص في التخيّل والتصوير، علماً بأنّ شعريّة الشعر أساساً تقوم على التخيّل والتصوير، والكثافة وحيويّة التعبير، إذ قدّمها بأسلوبٍ عاديّ بارد، لا أسلوب شاعر كبير، لقلّة تمتّعه بالإثارة والتفاعل الوجداني مع المثير، والاندماج الشعوري مع الحدث انسانيّاً، على الرغم من جدارة المثير وخطورته.

المحور الأوّل : القصيدة على مستوى التصوير :

لاشكّ في أنّ أيّ حديث عن الصورة والتصوير حديث عن الخيال والعاطفة، والبناء الفنّيّ للشعر أساساً قائم على التخيّل والتصوير، قال سي دي لويس:((الشعر رسم قوامه الكلمات المشحونة بالمشاعر والأحاسيس))(١٤)، ولا شك أنّ لغة الشعر هي ((لغة الخيال والانفعال والعلاقات الداخليّة الموحية))(١٥) لا لغة التقرير والتوصيل المنفعي. ، إذ يرى النقد الأدبي أنّ قوّة الشعر دوماً ((تتجلّى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنّيّة والقيم الجماليّة ما يمكنها التعبير عن التجربة الشعوريّة ودقائقها، والإيحاء بظلالها، والتصوير الفنّيّ هو الحياة التي تسري في عروق الشعر، وفي مسامات الصورة الكليّة للقصيدة))(١٦)، وقد حصر النقاد الشعر حصراً على الصورة وفعل التصوير، فقالوا ((الشعر صورة ناطقة، والصورة شعر صامت))(١٧)، والصورة الشعريّة هي ((التشكيل الفنّيّ الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز))(١٨).

على عكس ما بنى عليه الزهاوي قصيدته في هذه التجربة، إذ إنّ معظم تشكيلات القصيدة ليست قائمة على فعل التصوير الذي ينتج عن رسم الخيال الخلاّق، تركيبا وتحويراً وإيهاماً، وإنّما تصوّرات قائمة على الالتقاط الخارجي والجمع من واقع الأشياء ممّا حوله، عن طريق الخيال الأوّلي بحسب كولردج، أو الأخذ

المباشر من الصيغ والتشكيلات الجاهزة من الموروث الشعري، دون زحزحة أوتحوير أو تناول مؤثّر، وإنّما بالوصف الخارجي البارد عن بعيد. لذلك نجد أنّ معظم تراكيب القصيدة جاءت في تشكيلات لا تصل إلى مستوى التصوير الفنّيّ، وإنّما تبقى في دائرة التصوّرات المجرّدة بمعانيها المعجميّة، كونها معروفة الوسائل وجاهزة العلاقات، أكثرها وصفيّة تقريريّة، غير فاعلة الأداء والبناء، بعضها في تشبيهات رتيبة بمشابهات خارجيّة ومألوفة، والآخر في مجازات بسيطة ذات علاقات أفقيّة، جارية على النسق النمطي والمراتب المحفوظة نحويّاً، دون كسر أو خرق يذكر، وإنما في إطالات وتفريعات مسهبة.

يستهلّ الزهاوي نصّه بتقديم تكثيف سطحي لوصف مشهد الإعدام سكونيّاً في الشطر الأوّل من مطلع القصيدة، ورسم موقف ردة فعل القوم والأهل منه في الأشطر الثلاثة التالية له، قائلاً:

على كلّ عودٍ صاحبٌ وخليلُ وفي كلّ بيتٍ رنّـة وعويلُ /١

وفي كلّ عينٍ عبرةٌ مُهْـراقةٌ وفي كلّ قلبٍ حسرةٌ وغليلُ /٢

فالبيتان المتوازيان تركيبا وتراكُباً ودلالة، جاءا في وصف هيأة إعدامهم، وردّ فعل بني القوم من الحضور إزاء الحدث والمشهد المفجع بالعويل، وكثرة البكاء وغلبة الحسرات على النفوس والقلوب، فقد حاول الشاعر أن يوتّر من نسيج التعبير، وذلك بالإلحاح على الجانب الصوتي، ليخلق بداية قوّيّة مكثّفة، واستهلالاً يليق بما تجسّده القصيدة من موضوع خطير وحسّاس، عن طريق دالّة التكثير الأبرز والأشهر (كلّ)، أربع مرّات برنّاتها القوّيّة، وتراشق تشكيلات الأشطر الأربعة، بوحداتها الخماسيّة، بقصد الإحماء وتفتيق القريحة الشعريّة، لخلق اقتحام شعري قويّ، والتأتّي بالاستهلال الشعريّ المطلوب، لكن بقي هذا الاستهلال كالاختراق الصوتي للطائرات النفّاثة، مجرّد صوت، وبقي التعبير في حدود الوصف الساكن والتصوّر المحايد دون البلوغ إلى درجات التصوير، كونه قدّم المشهد بأسلوب الوصف الخارجي الساكن، في لوحة باردة بعيدة التفاعل مع الحدث المثير (إعدام المناضلين غدراً).

وذلك في إطار توازيات غير فاعلة من حيث الدلالة والتصوير، فلم يتّخذ استهلالا إحيائيّاً فاعلا ورصيناً، كأن يبدأ بحكمة أو مفهوم كلّيّ أو معنى نبيل على صعيد التصوير والدلالة، على شاكلة أقرانه الإحيائيّين، كاستهلالات شوقي أو البارودي أو الجواهري مثلا، وإنّما بدأها بداية وصفيّة إخباريّة ساكنة للمشهد. وذلك بالاعتماد على الوصف الخارجي الساكن دون البحث في العلاقات التحتيّة المجازية، وحتى مشابهات بعيدة لا وجاهة بينها، ممّا ينبؤنا بغيريّة شعور القائل مع الحدث، والتأكيد على التحديدات والمبالغة في التعبير، علما بأنّ قوّة الشعر تتمثّل في ((الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجرّدةً، ولا في المبالغة في وصفها))(١٩).

وبعد هذا الاستهلال التقريري الذي كان يرجو منه اقتحاما شعريّا قويّاً ولم يتحقّق له، يأتي ويفصّل في البيت الثالث مشهد صعود المغدورين على المشانق وصفاً بنوع من التلكّؤ، قائلاً :

علاها، وما غيرُ الفتوّة سلّم (شباب تسامى للعُلا وكهول) /٣

فمع أنّ الحكمة الشعريّة الجميلة في الشطر الأوّل (وما غيرُ الفتوّة سلّم إلى العلا)، هزّت الموقف الشعوري بعض الشيء، وغيّرت من مجرى الخطّ البياني، وكان الأولى به أن يقدّمها في صدر البيت الأوّل ويجعلها استهلالاً لافتتاح القصيدة بها، إلاّ أنّه أرخى التعبير ونسف بحيويّته وبالجوّ المؤمّل منه للتخطّي نحو التألّق، بما فصّله، وصرّح به بعدها بحديث مقتبس ومائع، بقوله: (شباب تسامى للعلا وكهول)، وذلك في إطار نوع من خرق للمراتب، من خلال تأخير الاسم المعطوف (كهول) على الفاعل (شباب)، لكنّه ليس بقصد كسر النسق وخرق

النسيج، وإنّما كإجراء احترازي لاتّكاء القافية عليه فيما بعد، أي كان بحثاً عمّا يناسب القافية لا حولا للتشكيل المصوّر والبناء المتوتّر، وبذلك جعل من التشكيل كتلة باردة الجسد.

ثمّ يكرّر المحاولة في البيت الرابع ليقدّم تشكيلا مختلفاً عن التقديمين السابقين هذه المرّة، لتجسيد واقعهم البائس والمغدور، بعد أن شعر بإخفاق استهلاله ومحاولاته الأوّليّة، قائلاً:

كأنّ وجوهَ القوم فوق جذوعهم نجومُ سماء في الصباح أُفولُ /٤

لكنّه أيضاً محاولته هذه لم تُكلّل بالنجاح، إذ يسود البيتَ جمود وركود، لأنّه في بيت كامل بشطرين وفي إطار ثماني تفعيلات، لا يقدّم فيه إلاّ تشبيها واحدا، فلعلّ تشبيه وجوه المعدمين الشاحبة بالنجوم الآفلة له جدارته، لكنّه أودعه في إطار تشبيه مشروح بالمحدِّدات الظرفيّة، مكاناً وزماناً (سماء، في الصباح)، التي تضرّ بلغة الشعر وطلاسمه، لذلك فالمشابهة المتصوّرة بين الطرفين لم تتسرّب إلى حيثيّات العناصر ومكوّنات التشكيل، وإنّما بقي جمعا بين الوجوه الشاحبة والنجوم الآفلة حسيّاً فقط، والنقد الحديث يرى أنّ ((الصورة الفنيّة تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))(٢٠). ثمّ إنّ نسبة (وجوه القوم) إلى (الجذوع) بالفوقيّة، نسبة زائدة وتحصيل حاصل، لم تضف على المشهد إلاّ ميوعة في النسيج، والخواطر والأحاسيس لا تصبح شعراً ذا قيمة جماليّة، إلاّ إذا نجح الشاعر في أن يصوّرها بأسلوب معبّر موحٍ، لا بالرصف والوصف الخارجي.

ولعلّ هذا التشكيل مستنسخ من بيت بشّار المشهور (كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا – وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)، لوجود مشتركات بينهما في العناصر وعلاقة المشابهة، لكن شتّان بينهما في الأسلوب والبناء والحركة، وهكذا يكون التعامل الزائد مع الموروث سلاحاً ذا حدّين، يمكّن الشاعر من الإفادة أحياناً من التجارب الخلاّقة للذوبان بها في تجربته، لكن في الوقت نفسه تصبح حائلاً بين الشاعر وذاته وعصره، وكذلك يجعله اتكائيّاً في كثير من الأحيان (٢١)، فيخمد نشاط مخيّلته من التخيّلات المبتكرة.

ثمّ إنّ لمفهوم الجذوع نزعة سلبيّة في الفهم الجماعي، وإطلاقها على الجسد البشري مجازاً، يُراد به الأجساد المبتورة عن الخير، كونها هنا مضافة إلى ضمير الغائبين (هم/جذوعهم)، ولم يقل (الجذوع)، حتى يُفهم منها أعواد المشانق أنفسها، قال تعالى في وصف أجساد المعذّبين جماعيّاً بالريح الصرصر ((كأنّهم أعجاز نخل خاوية))(الحاقّة:٧)، لذلك وصفُ أجساد الشهداء تشبيهاً بالجذوع أمر مردود خلقيّاً وذوقيّاً. ثمّ يقول على نفس المنوال: **كأنّ الجذوعَ القائماتِ منابرٌ علَتْ خطباءٌ عودَهنّ تقولُ /٥**

مع أنّ التشكيل التشبيهي هذا ليس تصويراً وإنّما يظلّ في دائرة التصوّر، فكذلك توكيد المشابهة بـ(كأنّ) لا يقدّم في أمر هذه المشابهة شيئاً يُذكر، كون نوعه تشبيهاً تفصيليّاً مرسلاً، أي مذكور الأداة ووجه الشبه، ومعلوم أنّ بين هذا التشكيل التشبيهي والتشكيل البليغ درجات، وكذلك بين البليغ والتمثيلي أكثر من درجات، وكذلك بين التمثيلي والمجاز أيضاً درجات، فإذا ما وازن الدارس بين هذه الدرجات والمسافات للتوّصل إلى الفرق الشعري، بين هذا التشكيل التصوّري غير المرجوّ وبين التصوير المجازي المنشود لهذا الموقف، لأدرك بأنّ التشكيل قطعاً لم ينهض بالبيت نهوضاً شعرياً، ولم يُنفخ في جسده روح الشعر الواهج، لأنّ الصورة إبداع خالص للذهن فلا يمكن أن تنتج بمجرّد المقارنة والتشبيه (٢٢)، قال ابن سينا ((إنّ العرب تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثّر في النفس أمراً من الأمور، على نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب))(٢٣)، ولم نجد لأيّ الأمرين هنا من صدى، لا التأثير ولا الإعجاب.

وعندما شبّه الجذوع بالمنابر، وهو تشبيه ربّما لا بأس به لما في المشابهة من مقاربة وتحسين، لكنّه وصف المنابر تلك بأسلوب ممطّط وتصوّر فاتر غير مستساغ، فقال: (علت خطباء عودهنّ تقول)، أوّلاً التصريح بـ(عودهنّ) زيادة، لأنّ الجذوع مذكورة في مستهلّ البيت، وفعل (الصعود للخطباء) لا يصرّح به عادة، إذا كان الحديث عن بيان موقف الخطيب ومنطقه، وكذلك بالنسبة للفظة (القول)، وحتّى إذا ما ذُكر فعله افتراضاً، فإنّه يُؤدّى بمادّة أخرى، من مثل (تخطب أو تهتف أو تصدح)، وليس (تقول)، إنّما جيء به مكرهاً ومغفوراً، لغرض الاتّكاء القافوي عليه مرة أخرى، ممّا أضعف في أداء البيت أكثر. وهكذا معظم التشكيلات تضربها آفة التفصيل والميوعة، والشعر لا يكون شعرا إلاّ عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوّع الثريّ والحركيّة الفاعلة والتوتر التعبيري للنسيج (٢٤) لا بالوصف الخارجي الساكن عن بعيد.

ولعل كسل الخيال عند الشاعر الإحيائي وخصوصا الزهاوي هو سيطرة الصور القديمة على ذوقهم، فلقد أعجبوا بالعلاقات التي أقامها الشاعر القديم ما بين المفردات، وهو يقوم بدور الناقل للصورة القديمة دون أن يحاول إحداث شيء من التغيير فيها، وهذا المخزون يقف في أكثر الأحيان كابحاً خيال الشاعر معطّلا ملكته التخييليّة (٢٥) فيكون هناك فرق كبير بين الشاعر الإحيائي الموفّق والشاعر التقليدي البحت، فالثاني لا يُحيي القيم والاعتبارات والجماليات القديمة، وإنّما يقلّد تعبيرهم حرفيّاً، فيفشل في الارتقاء الى مستوى الشاعر القديم، سواء في قوّة التشبيه أو في إحداث المفاجأة، فتكون رؤيته للكون والأشياء رؤية خارجية، يراها كما رآها الآخرون قبله، فيعيد ترتيب داخله وفقا للمظهر الخارجي، بينما المعيار الحقيقي للصورة الشعرية هو مقدار ما تمثّله من حياة مصدرها وهو روح الشاعر (٢٦). وفي رسم سَوْق المناضلين إلى أعمدة المشانق لتنفيذ الحكم الجائر بهم، يقول:

دنوا، فرّقوها واحدا بعد واحدٍ وقالوا وجيزا ليس فيه فضول /١٠

أي اقترب الرجال من الموقع وفرّقوهم على عدد الأعمدة المثبّتة لهم لهذا الغرض، وكلّ واحد منهم قال كلمة موجزة ليس فيها زيادة، وأنا أتساءل أين الصورة الشعريّة في هذا الكلام التقريري البارد، وأين التصوير، بل وأين الخيال والعاطفة، وأين الهيجان الوجداني والاتّحاد الشعوري لهذا الموقف الإنساني الأليم والمدمّي. وإذا كانت درجات الانزياح والشعريّة تتوزّع على مئة درجة بحسب جان كوهن، ربّما لا يحصل هذا الكلام الإخباري البارد إلاّ على درجة قليلة، لأنّه أخلف عمّا هو المطلوب منه وما يدّعيه الشاعر في مقام نشدان الجمال، فنّا وانسانيّة، قياسا بهول حدث المثير للتجربة وسمعته التي ذاعت في الآفاق، يقول القرطاجني يكون الشعر ((شعراً باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق، بل بما في كلّ منهما من التخييل))(٢٧)، فالمفروض عن كلّ تشكيل شعري أن يكون وليد الخيال الشعري الثانوي، وأنّ العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة خاوية (٢٨)، والشعر((لا يجد سبيله إلى الظهور، إلاّ بتلك المفارقة البارعة، التي تقوم على التخييل والتمثيل اللغوي في آن واحد))(٢٩)، وذلك بصهر التخيّل والتمثيل في لحظة زمانية واحدة، وكذلك ((التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها))(٣٠)، فأين مثل هذا التشكيل الفني والصهر الوجداني لرسم مشهد الإعدام وموقفه عند الزهاوي؟.

وعندما لم يبق لديه شيء، وأودى بكلّ فرصة شعريّة، يأتي يمدح المناضلين بلاغيّاً بصفة الإيجاز وعدم الفضول، بأنّهم لم يُطنبوا في كلماتهم والتزموا بخاصيّة الإيجاز المحمودة على الصعيد البلاغي، فيقول (قالوا

كلماتهم وجيزة ودون فضول!!)، بدلا من إبراز تضحياتهم بالنفيس والنفوس، وتجسيد بطولاتهم وشهاماتهم، وتصوير صلابة مواقفهم، كيف أنّهم ضحّوا بأرواحهم في سبيل الوطن والآخرين، حقّا إنّها نتاج التعمّل والتصنّع، والمشاركة الاجتماعيّة لا الوجدانيّة، لشاعر معروف ذاع صيته، وسُوّدت بأخباره آلاف صفحات الغائبين عن أمره. فقد قال أحدهم آنذاك ((لا أعرف شاعراً في الشرق العربي، شغل المفكّرين والمتأدّبين وأرباب الصحف والمطابع منذ أربعين سنة غير الزهاوي))(٣١).

وكذلك الحال في الأبيات الأخرى، إلى أن يسود الخواء والعقم على النصّ كلّه:

وإذ قربوا منها وإذ صعدوا بها وإذ مسّ هاتيك الرقاب حبول /١٣

هذه التصوّرات التفصيليّة بأسلوب التهويل، توسيع بارد وتعمّل مصطنع، فالتجربة عندما ينقصها الاندماج الشعوري التام هكذا يصول الخيال اللحوح والحاذق معها ويجول، لكن دون أن يسعفه الحظ، لأنّه غير متّقد بالإحماء العاطفي، فالهيجان العاطفي مثل الإحماء الرياضي للنوبة الشعريّة، فلا تأتي النوبة من دونه، لذلك يبقى يصف الحدث ومشاهده من الخارج دون أن يندمج معها، فهو يشعر بالغيرية في الوصف دون الاتحاد الشعوري معه، فالتصوّرات الشعريّة والإشارات اللغوية هنا لم تنبع من إحساس الشاعر الباطني وتلوينه الوجداني للأشياء، وإنّما هي نابعة من رؤيته البصريّة المرتبطة بالأشياء كما هي في الخارج، أو هي نقل لتعبير غابر عن قضايا غابرة طواها الزمن والنسيان. ثمّ يقول في حقهم:

مشوا في سبيل الحقّ يحدوهم الردى وللحقّ بين الصالحين سبيل /١٤

أوّلاً الإنسان المناضل عندما يمشي في سبيل الحقّ لايحدوه الردى، وإنّما يحدوه المستقبل والأمل المنشود منه والغد الكريم، ثمّ سبيل الحق بالنسبة للمناضلين هو سبيل الثورة والتحرير، وطرد الأجنبي من البلد، وليس سبيل الطاعات والالتزامات الدينيّة، حتى يحدوهم الردى فيه، إنّه كلام وعظي لا يمسّ الواقع والموقف السياسي للوطنيّين الأحرار، فهم ليسوا صالحين بالمعنى الديني والخلقي، والموقف أصلاً ليس موقف الصلاح والإصلاح الديني، وإنّما الوطنيّة والسياسة والروح القوميّة، صحيح إنّ التشكيل يقوم على استعارة مكنيّة تشخيصيّة في (حدو الردى لهم)، لكنّ المفهوم الذي انبنى عليه التصوّر مفهوم غريب وقلق لا يتناسب الموقف المتأزّم على أرض الواقع، لذلك لا يرتقي التصوّر إلى مرتبة الصورة الموفّقة المنشودة.

وبعد سبعة أبيات من الثيمات الوصفية المتنوّعة والتصوّرات المتداعية، في البيت الثاني والعشرين يرقّع هذا الخرق، ويلصق به مفهوم الوطنيّة والإخلاص والبناء، في بيت من الكلام التقريري، ويقول :

ونادوا بإصلاح، يكون إلى العلا وللنجح والعمران فيه وصول /٢٢

وهذا التفكّك والتباعد في الرؤية كله يضرب في الوحدة العضويّة للقصيدة، وإصرار من الشاعر على أسلوب استقلاليّة البيت عن جسد النصّ، فتبدو معها القصيدة عبارة عن تشكيلات وتصوّرات مانشيتيّة، يمكن تغيير مواقعها وأماكنها متى ما شئنا وبكلّ سهولة، ودون أن يؤثّر على خارطة القصيدة وهيكلها البنائي، لأنها ليست ذات خارطة متماسكة وعضويّة، وغير مبنيّة على البناء المتنامي، فالصور المعمّمة العائمة التي يمكن وضعها في أيّ موقع من القصيدة، وفي أي مجال إيجابي في الشعر، لا يخدم البناء الفني والوحدة العضويّة وخارطة القصيدة وتصميمها، وإنّما هي شاردة ومبتورة عن الانتماء العضوي لموقع معيّن في بدن القصيدة، من مثل:

ستبكي على تلك الوجوه منازل وتبكي ربوع للعلا وطلول /١٥

فهذا البيت ممكن أن نضعه في أيّ منطقة في القصيدة، لأنّه لا يحمل أي ملمح أو إشارة إلى مظنّته، أكان استهلالا أم وسطا أم انتقالا أم ختاما، وكذلك الأمر والحكم في معظم أبيات القصيدة، عدا ما يمثل فيه من

ارتباط دلالي في المعنى بينهما، كأن يكون التالي مكملا في المعنى للسابق عن طريق التضمين العروضي، وهو أمر معيب على صعيد الدرس العروضي. أو يقول:

ولله عيدان من الليل أثمرت رجالا عليهم هيبة وقبول / ١٧

وربّما لا يلتقي الدارس ولا المتلقّي صاحب الذائقة الشعريّة بأنكى وأشنع من هذه الصورة قطّ، نعم إنّها صورة ولكن أيّة صورة؟!، إنّها صورة منفورة نفسيّا وذوقيّاً، وذلك في إطار تعجّب متكلّف، بتشبيه أجساد المناضلين المعدمين بأثمار على عيدان مجرّدة، حملتها الجذوع ليلا، فلا أتصوّر صورة أخرى أبشع من هذه الصورة ولا مشابهة أشنع منها، لذلك سرعان ما أراد ترقيعها واستعدال ما جناه خياله البارد تعمّلا، وذلك بإضافة توسيع إلحاقيّ، بإضافة كلمتي (الهيبة والقبول) على صورة الرجال كمتكئ قافوي.

نعم إنّها صورة مجازيّة، لكنّها صورة منفورة بعلاقة مبتورة، بين الأثمار وبين أجساد المعدمين، ولا يؤيده منطق الشعر، فشرط المجاز والاستعارة أن يمثلا في علاقة محمودة مستطابة (٣٢)، للترقّي بالمتصوّر وتجعله متألّقا ومتقبّلا في النفس ومرغوباً، ولعلّ هذا الخلل ناتج من أنّ اتّباع الإحيائيّين في كثير من الأحيان ما كان لعصر الازدهار والشعر العباسي الخالد والمبتكر فحسب، وإنّما كان إحياءً لعصر الانحدار والعقم أيضاً، جنباً إلى جنب مع الشعر الرصين والخالد (٣٣). فهذه المشابهة مستقبحة ليس في الشعر فحسب، وإنّما حتى في الدرس البلاغي التعليمي للمبتدئين، كي لا يُفسد المزاج والذائقة، فالمناسبة والمعنى أبداً لا يأتلفان فيه، ليس بسبب بعد العلاقة وغرابة الصورة، وإنّما لبشاعتها وشناعة التصوّر فيها.

وأحيانا يستطيع الشاعر حتى من دون اللجوء إلى المجاز والاستعارة أن يشكّل تقابلات جميلة، من شأنها أن تحلّ له محل الصور، لكن مثل هذه الفرصة لا نجدها عند الزهاوي، عدا تقابلات فائضة، من مثل: **فمن سابق كي لا يقال محاذر ومستعجل كي لا يقال كسول /١١**

ولا نفع السيف الصقيل حديده مضاء، ولا الرمح الطويل عسول/ ٢٤

لأنّ ذهن الشاعر مغرم بالشرح والتفصيل، وطباقاته لا تضيف إلى الفكرة جديدا ولا للانفعال قوّة ولا للصورة جدة، وإنّما تبدو أطراً صلبة خشنة يضعها الشاعر بعيدا عن تخيّله ثم يصفها صفّا في أشطاره (٣٤)، لذلك قلّما ينجح الزهاوي في توليد تقابلات ناجحة من مخزونه، فهو يشتّت الصورة القديمة، ويفكّك أجزاءها الملتحمة بسبب بروز نزعته الوعظية ونهجه العقلاني الذي ينحو منحى التعليم والشرح (٣٥)، ((فلا يغلّفها بجوّ نفسيّ خاص، ولا ينشر حولها ضباباً من الشعور أو الإحساس الدقيق))(٣٦).

المحور الثاني : القصيدة على مستوى التعبير :

المقصود هنا بمفهوم التعبير، هو (التشكيل اللغويّ المصوّر) للنصّ، الذي يسمّيه الدرس النقدي بـ(العبارة الأدبيّة)، مقابل العناصر الثلاثة الأخرى للأدب، العاطفة والخيال والصورة، ودارسو النقد يسمّونه (اللغة والأسلوب)، أمّا البلاغيّون فيسموّنه (الصياغة والتأليف)، والدرس الأسلوبي صنّفه بـ(المستوى التركيبي)، إلى جانب المستويين الصوتي والدلالي، وهو المرحلة الأخيرة من التجربة، وتُعرَف بمرحلة التجسيد النهائي للتجربة الشعريّة، لأنّ التعبير هو الإطار المادّي للتجربة، والمجسّد الأوّل والأخير للحيثيّات والتصوّرات المجرّدة التي تحتضنها التجربة، إذ إنّنا لا نلتقي بملابسات التجربة، بما فيها من المثير ودرجات تفاعل الشاعر ومستويات تخيّله، إلاّ من خلال حيثيّات التعبير وخصائصه الفنيّة.

وعبقرية الأديب تتجلّى في الصورة النهائيّة التي يضع فيها تجربته، وفي العلاقة التي تنشأ بين اللغة وبين شعوره، والخصائص التي تنشأ من هذه العلاقة، هي التي تحدّد قيمة العمل الفنّي وعدمها، لذلك عدّ النقد الأدبي

((اللغة أساس العمل الشعري، وعدّ الشعر استعمالا خاصّا للغة، وبقدر تمكّن الشاعر من السيطرة عليها وتفرّده في هذا الاستعمال الخاص، يكون حظّ تجربته من النجاح والفشل))(٣٧)، ولا يمكن الحديث عن التجربة الشعريّة من دون أن يحظى التعبير بالعناية الأولى، فهو العنصر الذي تقوم عليه القصيدة بكاملها. والظاهرة الشعريّة لغويّة في جوهرها، ولا سبيل إلى التأتّي إليها إلاّ من جهة اللغة، التي تُقوّم بها ماهيّة الشعر (٣٨)، والعبرة في التعبير ليس متوقّفاً على واقعيّة المواقف ومنطقيّة صورها، وإنّما على إحساس الشاعر بها، وبطبيعة ذلك الإحساس ونوعه، الذي ينعكس في مجموعة من الإجراءات التعبيرية والخروقات التركيبية وحركة الشاعر بين المستويات الثلاثة، تكلّما وخطابا وغيابا .

ولعلّ السمة السائدة والبارزة لأسلوب الزهاوي وتعابيره في هذه القصيدة، هي برودة التركيب والميوعة في النسيج والتكلّف في الأداء، وهي جميعا خصائص سلبيّة للغة الشعريّة، وذلك لأنّ عباراته الشعريّة ونسيجها التركيبي لا يتمتّعان بالانفعال المطلوب والاندماج المشهود للبلوغ إلى درجات التعبير الشعري المتوهّج، للتعبير الصادق عن موضوع القصيدة ومثيرها الأسمى، وعنوانها المعلن (النائحة)، فالعبارات في معظمها تسبح في الأطراف والضحالات، لا في أعماق الوجدان وأمواجه المحتدمة لمثل هذا المثير الأليم، فتظلّ حركة التعبير حركة راخية متراجعة، وبعيدة عن أعماق العواطف. وإنّ آثار اتّقاد العاطفة والانفعال الصادق غير سارية في عروق العبارات وأنساغ الصياغات، ومعلوم أنّ الذي يجسّد هذه الأمور كاملة هو النسيج اللغوي الفاعل والمكثّف، من الألفاظ المنتقاة القادرة والتوظيفات الجماليّة الفاعلة في نسيج محكم ومتوتّر بعلاقات مبتكرة، بحيث يجد الإسناد المجازيّ المكثّف دوره الفاعل في بناء التعبير المتّصف بالإشارات والإيحاءات وتشكيل الصور.

فبعد أن أثبتنا في المحور الأوّل إخفاق الشاعر في فعل التصوير المنشود وعدم الارتقاء بالتصوّرات إلى مستوى الصور، نقف هنا في هذا المحور على مستوى التعبير والأسلوب وحيثيات النسج التركيبي للقصيدة، وسماته السلبيّة المتكرّرة، من التوكيد المبالغ والتكثيف السطحي والتوليف بآثار الصور القديمة والجاهزة، ممّا خلّف كلّ ذلك على النصّ مبالغة زائدة وتعمّلا مستكرهاً مناب التعبير الشيّق المصوّر فأصبح النص معها تعبيراً ثقيل الوقع عديم الإيحاء، فاقداً خاصيتي (الفاعليّة التعبيريّة والكثافة النسيجيّة) اللتين تعدّان قمّة هرم التعبير الإبداعي المصوّر، واللتين عرفهما النقد العربي بـ(الإحكام والإيجاز)، في صورة وصف خارجي للبكاء بدلا من أن تُبكينا، أو تبكي هي، كما وعدنا به في العنوان.

أوّلاً منحى الألفاظ والمفردات:

عمليّة التعبير الإبداعي متوقّفة على الانتقاء السليم والجدير، كما هي متوقفة على التوظيف الجيّد والتركيب المبتكر لمفردات اللغة ورموزها، وبما أنّ اللفظة هي الأسّ والوسيلة الأولى لنقل المشاعر وخبايا النفس رمزاً وإيحاءً، لذلك على الشاعر تمام الدقّة والدراية في البحث وراء الألفاظ التي تضمن لها هذه المهمّة، فكلّما كان موفّقا في اختياراته اللغوية (مفردات وتراكيب)، كان أكثر قدرة على إضاءة جوانب النص والارتقاء به فنّيّا وجمالياً من جهة، وقادراً على التأثير بقوّة في نفس المتلقّي من جهة أخرى.

لكنّ الدارس للغة الزهاوي وتعبيره في هذه القصيدة، يجد أنّ معظم ألفاظه إمّا هي تنتمي إلى القديم الغابر، من الاستعمال الجاهليّ البدوي، وهي غريبة على التناول الشعري الحديث والذائقة المعاصرة، في تقليد واقتفاء حرفي لأساليب القدماء والتحدّث بلغتهم وألفاظهم، دون أيّ حساب للعصر ومتطلّباته، فيقع بذلك عائق ذوقي ومانع نفسي بين المعجم الفنّي والمتلقّي، وهو ما يجوز في التعبير الإخباري النفعي وكذلك المعرفي، لكن دون التعبير الفنّيّ الجمالي، وإمّا هي مفردات قلقة غير مناسبة مع الموقع والموقف، غير قادرة على الاحتواء

والإيحاء، كونها موظّفة عنوة وإقحاماً، ومساقة بأسلوب التجميع والانتقاء من التجارب الأخرى، دون مرورها بحماوة نوبته الشعريّة، ومرحلة الانصهار في بوتقة شعوره الذاتيّة، أي لم تر حرارة بوتقة التخيّل المنشّط والمتفاعل مع المثير في ذات الشاعر، فيقع بذلك الملل والسأم بين المعجم والمتلقّي، بدلاً من جذبه وإثارته. علماً بأنّ حيويّة الفنّ وخلوده في تجدّدات التلقّي له، كما في قوله:

قبور كأنّ القوم إذ رقدوا بها عباديد سقر بالتلاع نزول / ١٩

ستبكي على تلك الوجوه منازل وتبكي ربوع للعلا وطلول / ١٥

فيلتقي الدارس بألفاظ عليها غبار الأزمان السحيقة واضحاً، من مثل (عباديد، التلاع، منازل، ربوع، طلول)، التي هي من مفردات معجم الشاعر الجاهلي والفارس البدوي، وليس شاعر القرن العشرين والحياة المدنيّة من القضايا الوطنيّة والتحرّر والقوميّة، وكذلك مفردات وصيغ أخرى عديدة في الأبيات الأخرى من مثل: (عبرة مهراقة، وجوه القوم، الجذوع، كور المطايا، عدول، يحدوهم الردى، دحول، السيف الصقيل، الرمح الطويل، قصاص) وغيرها. نعم إنّ للشعراء في كلّ عصر أربعة روافد للاستيقاء والانتخاب الشعري للمفردات والألفاظ، الطبيعة والماحول، اللغة اليومية العامة، واللغة الفصيحة المدوّنة، والموروث الأدبي الجميل، فيتنوّعون بين ما يندرج تحت هذه الروافد، بحسب الموضوع والغرض ونوع التجربة، لكن شعراء الإحياء وبالأخصّ الزهاوي كان مركّزا كلّيّاً على رافد الموروث دون الروافد الثلاثة الأخرى، ولعلّ السبب في ذلك هو أنه لم تتكوّن لديه ذاكرة ابتكارية لكثرة اعتماده على ما لغيره، واعتماده الأوفر على الذاكرة الاستحضاريّة واقتفائه المضني للشعراء القدماء، فيتعوّد الخيال في الرسم آنذاك على القديم الجاهز الذي لا يحتاج إلى إعمال الذهن والكدّ، كاللقمة الجاهزة السائغة التي لا يتعب الإنسان وراء الحصول عليها.

أو مفردات ساكنة جامدة من حيث الإيحاءات، وساكنة من حيث التعالق وأهليّة التفاعل، لأنها لم توّظف ولم تفعّل في سياقات شعريّة حارّة ومنفعلة، وإنّما هي أقرب إلى الرصف منه إلى التأليف والتنسيق، علما بأنّ ((الكلمات أنغام وشعور وارتباط وظروف ومواقف وحياة))(٣٩)، نجد ذلك في قوله :

فمن سابق كي لا يقال محاذر ومستعجل كي لا يقال كسول / ١١

فلفظة (كسول) هنا كلمة نابية ومبتذلة، قياساً بموقعها وموقف الموصوفين بها، وهي لا تتمتّع بأي وظيفة شعورية غير الوظيفة القافوية من منطلق الاتكاء القافوي، وإلاّ كيف يوصف أولئك الرجال المضحّين بأرواحهم بنفي الكسل عنهم، وهي أبسط وأهزل موقف في حقّهم، وهي أساساً مفردة شائعة في التخاطب اليومي، ولا يقال في مثل هذا الموقف العالي والخطير، فهي من الألفاظ التي ((ابتذلت لكثرة تكرارها، وأخرى صدأت كما تصدأ المعادن، لتغيّر الذوق ومجافاتها لروح المعاصرة))(٤٠)، إنّ لكلّ كلمة طعماً ومذاقاً خاصّا بها ليس لكلمة أخرى، وإنّ التلاحم التام بين اللغة والتجربة الجارية عن تخيّل جمالي تام، يجعل لكلّ كلمة كياناً متفرّداً عمّا عداه (٤١) وقيمة الألفاظ ليست في بساطتها أو جلالها، وإنّما في الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها عليها الشاعر (٤٢). وكذلك ألفاظ أخرى قلقة في مواقعها مع موقف الموصوفين بها، من مثل: (خطباء تقول)، فالخطباء تهتف وتصدح، أمّا صيغة (تقول) فركيكة ومبتذلة، وكذلك لفظتا (للنجح والعمران) في مثل هذا الموقف وتوظيفهما على هذا النحو البارد ليس من شأن الشعر، إذ إنّ لغة الشعر ليست مطالبة بالذكر والبيان، ولا بالبحث عن الجديد فقط، وإنّما مطالبة بالتجريب المستمر من أجل البحث عن علاقات جديدة بين الألفاظ والتراكيب (٤٣).

ثانياً منحى التركيب والتوظيف:

لاشكّ في أنّ تركيب اللغة في الشعر هو محور التشكيل والبناء الفنّي، ففي الشعر تكون حرية التأليف بالاستخدام الخاص للغة بقصد خلق التأثير الجمالي له، والدفع بها نحو الفنيّة والشعريّة، يؤازره في ذلك رصد معرفي ووعي جمالي، يضمنان له التميّز في أسلوبه عن أساليب الآخرين، وعلى الشاعر كي يضمن هذه المرتبة أن يركّب عباراته على نحو يجعل للجمل قوة الإيحاء والاحتمالات وتجاوز الدلالات المباشرة، يقول طه حسين ((المبدأ الأساس في فنّ الشعر الذي يميّزه من أنظمة اللغة الأخرى هو أنّ القصد فيه يتركّز لا على الدلالة وإنّما على الرمز في نفسه وعلى التعبير في ذاته))(٤٤)، وعلى الشاعر أن يتصرّف في اللغة ولا يخشى أن يضيف إليها شيئاً أو يعدل فيها، ويتصرّف فيها تصرّفا فنّيّا، لكن جريان التراكيب والملفوظات على الأنساق الثابتة المألوفة دون الخروج عليها هي آفة الشعر.

ولاشكّ في أنّ رخاوة التعبير وميوعته ناتجتان عن ظاهرة برودة العاطفة، فالمهارة وتفنّنات التعبير المحكم والمختزل كلّها مرتبطة بالهيجان العاطفي والانفعال الوجداني الصادق، وإلاّ فلا يشكّ قطعا في قابليات الزهاوي التعبيريّة وحِدّة خياله وسَعة مداركه وكثرة مهاراته الشعرية، لكنّ النمطيّة والتقريرية والتوازيات الزائدة والتوكيدات السطحية المبالغ فيها هي الخصائص السائدة في هذه القصيدة، نتيجة انعدام الهيجان العاطفي التام، التي يمكن رصدها على النحو الآتي:

١/ ظاهرة التفصيل في الذكر والإسراف في التعبير، بقصد التوسيع بالمعاني والتوصيل بالتعبير ظاهرة سلبيّة بارزة في النص، ومعلوم أنّ الكثافة خاصيّة جوهرية وبنية تحتيّة للغة الشعر، وقديما قيل البلاغة الإيجاز، فكيف إذن بلغة الشعر، والشعر هو الكثافة والبناء المختزل بعينه، تتراكم معه المعاني والإيحاءات في الاقتصاد باللغة، لاحتواء أكبر قدر من المعنى في أقصر عبارة ومساحة لغويّة، وعلى الشاعر ما استطاع أن يتجنّب الحشو والزيادة والترهّل، على عكس ما نجده عند الزهاوي في هذه القصيدة، وهو يقول:

لقد ركبوا كور المطايا يحثّهم إلى الموت من وادي الحياة رحيل /٦

إنّه تعبير تفصيليّ ممطّط، في جملة استغرقت البيت بالكامل، دون أيّ تنوّع أو تفرّع للمعنى، وفي معنى ساذج وبارد، (ركبوا ظهور مطايا الموت للرحيل!)، وعلى نحو مؤكّد بمؤكِّدين (لام، قد)، ولعلّ هذا المعنى في ذاته قلق وغير منشود، وصورته غير مستساغة، فكيف إذا أكّد بأكثر من توكيد، أو ينجز تركيباً مسهباً على طول ثلاثة أبيات للتفصيل بمدار نظرة المساقين إلى تنفيذ الحكم فيهم، وهم يبحثون عن أنيس ينطق معهم ويجاملهم فيقول:

أجـالوا بهاتيك المشـــانق نظرة يلوح عليها اليأس حين تجـــول /٧

وبالناس إذ حفّوا بهم يخفرونهم وقوفا وفي أيدي الوقوف نصول/٨

يرومون أن يلقوا عدولا فينطقوا وهيهات ما في الحاضرين عدول/٩

ثلاثة أبيات من التمطيط بالعبارة الشعرية وتقطير مائها بالذكر التفصيلي، وما قاله في هذه الأبيات الثلاثة في إطار ستة أشطر ومن خلال أربع وعشرين تفعيلة، كان يمكن أداؤه في شطر من الشعر المكثّف أو بيت واحد على أكثر تقدير. أمّا في قوله (يلوح عليها اليأس حين تجول) في البيت الأول، فإنّه لم ينشأ هذا التركيب بل البيت كلّه إلاّ لغرض الاتّكاء القافوي عليه، فكان البيت الشعري ضحيّة التقفية والنظم، علماً بأنّ الإيجاز وتحديدا الحذف يعدّ من أبرز المظاهر الطارئة المقصودة على التركيب، بهدف تنشيط التعبير وخيال المتلقّي والإسهام به للمشاركة في فكّ ألغاز النص الشعري.

إلى جانب أنّ شدّة الوضوح والذكر والتعيين في لغة الشعر يجلب السأم والملل والابتذال، وإنّ الذكر التام يسدّ باب التأويل ومحاولات المتلقّي للاحتمال ومشاركته لعالم النص ووجدان منشئه، وكلّما كان التعبير دقيقاً في ذكر التفاصيل ومتصفا بالميوعة، كان القارئ أكثر تقيّدا وتشبّثاً بالفهم المحدّد والسير على خطّ واحد للبحث عن الدلالة والتعيين، في صورة أشبه بالخطاب النفعي التفاهمي، أو كما يقول :

ولله ما كانوا يحسّون من أذى إذ الأرض تنأى تحتهم وتزول /١٢

وإذ قربوا منها وإذ صعدوا بها وإذ مسّ هاتيك الرقاب حبول /١٣

يلتقي الدارس هنا بعدد من الخصائص التركيبية المودية بالكفاءة الشعرية وجمالها، من حيث هذا التفصيل الزائد في نسيج البيتين، بأسلوب التوسيع والتكرار غير الفاعل في الإدامة بالتعبير، من الصيغ الزائدة والحركة الفائضة والتعبير المائع في قوله: (إذ الأرض تنأى، إذ قربوا منها، وإذ صعدوا بها، وإذ مسّ) للتفصيل والإلحاق لما أعلنه في البيت الأول، من أنهم (ما كانوا يحسّون من أذى)، وهو معنى غير جدير ولائق أصلا بهذا الموقف، وكيف يُلَفُّ المرء حبل المشنقة حول عنقه وهو لا يُحسّ بأذى؟! وهو يريد أن يقول أنّهم ما كانوا يخافون ولا يبالون بالموت، لشدّة تماسكهم بمواقفهم ورباطة جأشهم على سمة الرجال الأشدّاء. فقد صرف الشاعر على هذا المعنى الواهن وقتا ومساحة ووحدات لغويّة زائدة، التي لا تليق بالتعبير الشعري ونسيجه الناشد للإيجاز والاختزال والكثافة، التي تمثل في((حركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري))(٤٥)، الذي هو إجراء تركيبيّ ضروري لا يلغي المحذوف كلّيّاً، إنّما يغيّبه في الظاهر، ويستر عليه في ذهن المتلقّي مؤقتاً لغايات جماليّة، فالحذف محرّك أساس لهزّ خيط النص وخلق الكفاءة والجذب والتوتر داخل حبكات النص ومفاصله، لكن الشاعر لم يستثمره ولم يتعامل به، أو يقول في بيت آخر: **ستبكي على تلك الوجوه منازل وتبكي ربوع للعلا وطلول /١٥**

سوى أنّهم قد طالبوا لبلادهم بأمر إليهم فخره سيؤول / ٢١

إذ إنّ الشطر الثاني تكرار ضعيف وواهن للصدر، فهو عندما أراد أن يخبر ببكاء المدينة عليهم والمقصود منها أهلها مجازا، كما في قوله تعال (واسأل القرية)، أسهب وأطال وكرّر، فقال (ستبكي وتبكي)، وفصّل الباكيات (منازل، ربوع، طلول)، وبدلا من أن يختصر التعبير بالإشارة إليهم بالضمير وصنع التماسك والاحتباك في نسيج البيت، ويقول (ستبكي عليهم) اختزالاً، فسّر وأسهب وميّع التركيب بقوله (ستبكي على تلك الوجوه) كأنّما يتحدّث عن الغرباء والأغيار وليس عمّن هم قريبون إلى روحه ومشاعره، ثمّ أدخل حشواً بصيغة الجار والمجرور (للعلا)، زيادة ودون أيّ اقتضاء في العجز، وإنّما اتكاءً وجبرا لاستقامة الوزن وحاجته لسبب خفيف و وتد مجموع (ل– علا)، باللجوء الكثير إلى ظاهرة الاتّكاء والإعتكاز.

٢/ ظاهرة التفسير والشرح والتقسيمات والوضوح ، المفضية جميعا إلى نسف التوتر والفاعلية، من مثل:

وبالناس إذ حقّوا يخفرونهم وقوفاً وفي أيدي الوقوف نصول /٨

مشوا في سبيل الحقّ يحدوهم الردى وللحقّ بين الصالحين سبيل /١٤

يريد الشاعر هنا أن يقول (أنّهم كانوا على حقّ فيما فعلوه من مناهضة المستعمر)، لكنّه لم تسعفه قريحته الشعرية لإنجاز هذا الحكم شعريّا وموجزا، وإنّما فسّر وشرح، فلجأ إلى أسلوب الترديد والتصدير البلاغيين في اطار نوع من الاستدلال، فبعد أن ذكر صراحة (سبيل الحقّ) في الشطر الأوّل، يعيد هذا المفهوم بأسلوب مشروح فائض بقوله (وللحقّ بين الصالحين سبيل)، بإعادة لفظ (الحقّ) على سبيل الترديد ولفظ (سبيل) على سبيل التصدير وردّ العجز على الصدر، وهو من أساليب الصنعة التي توهن من خيال الشاعر الكلاسي، ولا

يحسنها إلاّ الشاعر المقتدر المنفعل (٤٦)، أمّا الذي يُبرد عاطفته فلا يأتي منه بشيء جدير ولا جديد، هو هذا الأسلوب التفسيري الذي يضفي إلى الإطالة في المصراع الثاني من البيتين، ممّا خلق ميوعة ورخاوة في الإسنادات والتراكيب ونسيج التعبير.

٣/ الالتزام بالنسقيّة النمطيّة وندرة الخرق وكسر المراتب المحفوظة، إلاّ لغاية الاعتكاز القافوي، اللذان يفضيان إلى التوتّر والإثارة والاحتمالات، علماً بأنّ أي تغيير في النظام التركيبي للغة القصيدة يكون سبباً في التغيير الدلالي وانتقال اللغة من مستواها العادي إلى المستوى الفنّيّ، فمعظم المبتدءات مقدّمات على أخبارهنّ، ولازمات لمواقعهن النحوية نمطيّاً، وما تقدّم منها وهو القليل، لم يتقدّم إلاّ حكماً ووجوباً، حكماً فرضه النحو وقواعده الصارمة، فلا نجد خرقا في الترتيب والمراتب المحفوظة على أساس الطوع والاختيار، وكذلك الأمر بالنسبة للمفاعيل في الجمل الفعلية. ولو نظرنا إلى أيّ بيت من أبياته لوجدنا أنها سائرات وجاريات على الأنساق النحويّة النمطيّة ورتبها المحفوظة كليّا، دون أي خرق أو زحزحة، وانعدام للأسلوب الإشاري والتضمين والتلميح والترميز الشعري، إنّما تؤدّي الألفاظ معانيها مباشرة، بعيدة عن التشتت والتشظي والاحتمالات، علما بأن الخرق والخلخلة بالمراتب من الوسائل الفاعلة التي يحطّم من خلالها المبدعون الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم الشعريّة، فيقول:

هوت أمّهم ماذا بهم يوم صلبوا على غير ذنب كي يقال دحول /٢٠

سوى أنّهم قد طالبوا لبلادهم بأمر إليهم فخره سيؤول /٢١

وهذا الالتزام بالنمطية عادة ناتج عن التقريرية والشرح، وانعدام تقنيات الخرق والكسر والزحزحة والتشتت، ممّا يؤدّي إلى سيطرة النحويّة بدلا من الشعرية، ويولّد ذلك توازيا فائضا أشبه برصف الكلمات أو بالمماثلة الحرفية في بنى الألفاظ، ممّا يحجّم من مناطق الوهج الشعري في النص والتأثير في المتلقّي.

٤/ مع أنّ أكثرية الجمل والتراكيب هي فعلية، والتعبير فيها منجز من خلال البناء الفعلي (علاها، ركبوا، أجالوا، يرومون، دنوا، قالوا، قربوا، صعدوا، مشوا، ستبكي، وتبكي) وغيرها، لأنّ الشاعر المنشئ أراد أن يُظهر التزامه بالرصانة وأصالة خصائص مدرسته في إحياء الأسلوب العربي الرصين، لكنّه لم يستطع بثّ الروح في أبدان التراكيب والأبنية الفعلية، من حرارة وعلاقات وحركة وتوتر.

٤/ التكثيف السطحي الأفقي والمبالغة المفتعلة، المفضي إلى التكديس والمبالغة الفارغة والخواء، وذلك بالإكثار من المؤكدات غير المبررة وعن غير اقتضاء، ممآ أدّى إلى التكديس والتكثيف السطحي والافتعال العاطفي، دون التسريب في النفوس، وهذه جميعا من آفات التعبير الشعري على محيّا النصّ، كما في قوله: **على كلّ عود صاحب وخليل وفي كلّ بيت رنّة وعويل /١**

وفي كلّ عين عبرة مهراقة وفي كلّ قلب حسرة وغليل /٢

٥/ التعجبات الزائدة عن المعهود، بافتعال التعجب والاندهاش عن طريق تعجبّات متتالية زائدة، لا تتطلّبها المواقف والمعاني شعوريّاً، وإنّما محاولة لخلق نوع من الفاعليّة للتصوّرات، ودون جدوى :

ولله ما كانوا يحسّون من أذى /١٢، وأعظم بخطب فيه للمجد شقوة/١٦،

ولله عيدان من الليل أثمرت /١٧، ويالك من رزء حمدت له البكا/ ١٨

٦/ كثرة استخدام الروابط السطحيّة الظاهرة، في مفاصل التعبير وتركيبات الجمل، المتمثّلة في حروف العطف، خصوصا (الواو)، إذ تطغى الواو على نسيج التعبير بشكل لافت، كرابط تعبيري سطحي بين المتقاربات، للإدامة بالتعبير والاسترسال، وكذلك لجبر الكسور وتلبية للحاجات العروضيّة.

النتائج :

بعد هذه الجولة التحليليّة في قصيدة النائحة، توصّل الباحث إلى جملة ملاحظات ونتائج كالآتي:

١/ على صعيد الشعور والعاطفة ربّما لم تكن هذه التجربة تجربة وجدانيّة، على الرغم من جدارة مثيرها وحسّاسيّة أمرها، بعكس ما قيل عنها في تقييمات سابقة، وإنّما هي تجربة شكليّة ومشاركة اجتماعيّة مع الحدث، كتبها الشاعر مشاركة لإرضاء الجمهور، حتى لا يقال لم يكن للزهاوي موقف إزاء الفاجعة.

٢/ مع أنّ هذه القصيدة كُتبت للنوح وعزاء نائحةٍ على الشهداء المعدمين غدراً، لكن المؤشرات التصويريّة والحيثيّات التعبيريّة لها لا تثبت حضور البكاء، وإنّما تثبت وصف البكاء وملابساته من بعيد، علما بأنّ المطلوب هو أن تبكي القصيدة بصدق وحرارة، وأن تُبكينا معها، تأثيراً وتألّقاً.

٣/ هذه القراءة وإن كانت تتّخذ الموقف المعاكس، من تقييم موجب سابق لهذه القصيدة، فإنّها تؤكّد على الحقائق التي قيلت عن الشاعر من طرف آخر، من أنّ شغفه بالعلوم جعل منه ألاّ يخوض غمار النفس والشعور، كما أنّ ممارسته للسياسة جعلت منه أن لا يتأثّر بآلام الآخرين كثيراً .

٤/ على صعيد الخيال والصورة، لا ترتقي تصوّراته الشعريّة إلى درجة التصوير والصور الفنّيّة، وكذلك على صعيد التعبير والأسلوب، لا ترتقي تعبيراته وتراكيبه إلى مستوى التعبير الشعري الفاعل والمؤثّر.

٥/ المؤشّرات الاستقرائية تؤكّد بأنّ مسألة المحاكاة والتقليد لأساليب القدماء، ما كانت السبب الأوّل والأقوى لإخفاق الزهاوي لإنجاز أثر شعريّ مبتكر ومؤثّر، بقدر ما هو الأمر عائد إلى انعدام الانفعال الوجداني له مع المثير، مقارنة بتجارب أقرانه الإحيائيّين من مثل الجواهري والبارودي وشوقي في تلك الفترة نفسها.

الهوامش :

١/ نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين،إلفت كمال الروبيّ:٢٧ وما بعدها.

٢/ الكتابة في درجة الصفر، رولان بات:٤٠ وما بعدها ٣/ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٤٤.

٤/ مفهوم الشعر، د. جابر عصفور:٢٣٩ . ٥/ الأمالي للمرزوقي، وإعجاز القرآن للباقلاني:٢٥.

٦/ البلاغة والأسلوبيّة، محمد عبد المطّلب:٦٨-٦٩. ٧/ قضايا النقد الأدبي، محمد زكي العشماوي:٥٥.

٨/ المصدر نفسه:٦٠ . ٩/ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:٦٥ .

١٠/ قضايا النقد الأدبي:٥٥. ١١/ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن:٢٢.

١٢/ تطوّر الشعر العربي الحديث، علوان:١٧٥ . ١٣/ المصدر نفسه والصفحة نفسها .

١٤/ الصورة الشعرية، سي دي، لويس:١٦٠. ١٥/ الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، الرباعي:١٥. ١٦/ التصوير الشعري،عدنان حسين قاسم: ١١-١٢. ١٧/عصر الصورة، د. شاكر عبد الحميد: ١٧٢ . ١٨/الاتجاه الوجداني في الشعرالعربي،القط:٤٣٢. ١٩/النقد الأدبي الحديث،محمدغنيمي هلال:٣٧٦ . ٢٠/الشعر العربي المعاصر،عزالدين إسماعيل:٢٧ .

٢١/استعادة الماضي،د. جابر عصفور:١٦٢. ٢٢/الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:١٦. ٢٣/ المصدر نفسه: ٣٦٧ .

٢٤/أساليب الشعريّة المعاصرة، صلاح فضل: ٥٩ . ٢٥/ تطور الشعر العربي الحديث:٢٠١-٢٠٢ .
٢٦/ المصدر نفسه: ٢٠٥ . ٢٧/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، بدوي:٩٠ .
٢٨/ قضايا النقد الأدبي الحديث، العشماوي: ٧٨ . ٢٩/التركيب اللغوي،د. لطفي عبد البديع:١٠٤ .
٣٠/ الشعر العربي المعاصر، د. عزالدين: ١٢٦ . ٣١/ النقد الأدبي، د. أحمد مطلوب: ٣١
٣٢/ مفهوم الشعر، د. جابر عصفور:٣٢٦. ٣٣/ استعادة الماضي، د. جابر عصفور:١٧٤.
٣٤/ تطور الشعر العربي المعاصر:١٩٩. ٣٥/ المصدر نفسه: ٢٠٤.
٣٦/ دراسات في الشعر العربي المعاصر:٧٥. ٣٧/الطبيعة في شعر العراقي الحديث، حسن عبود:٢١٦ ٣٨/التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع:٨. ٣٩/بناء القصيدة الفنّيّ، مرشد الزبيدي: ٣٥. ٤٠/ لغة الشعر العراقي الحديث، عدنان حسين:١٨. ٤١/الشعر العربي المعاصر، عزالدين اسماعيل:١٨١. ٤٢/المصدر نفسه: ٨٠ . ٤٣/ في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف: ١٠٠. ٤٤/حديث الأربعاء، طه حسين: ٢٠١. ٤٥/ تطوّر القصيدة الغنائيّة، حسن أحمد الكبير:٣٥٦. ٤٦/أساليب الشعريّة المعاصرة، صلاح فضل: ٢٤.

المصادر والمراجع :

١/ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ط٣، بيروت، لبنان.
٢/ أساليب الشعريّة المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٥.
٣/ استعادة الماضي، د. جابر عصفور، دار المدى، ط٢، دمشق، سورية، ٢٠٠٢.
٤/ البلاغة والأسلوبيّة، د محمد عبد المطّلب، دار نوبار للطباعة، ط٤، بيروت، ٢٠١٠.
٥/ بناء القصيدة الفنّيّ، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٩٤.
٦/ بنية اللغة الشعريّة، جان كوهن، ت محمد الولي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.
٧/ التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع،دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩.
٨/ تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ١٩٧٥.
٩/ حديث الأربعاء ، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، مصر.
١٠/ دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٧، القاهرة، ١٩٧٩.
١١/ الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة، ط٣، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
١٢/ الصورة الشعريّة، سي دي لويس، ت أحمد نصيّف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، العراق، ١٩٨٢.
١٣/ الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار المعارف، القاهرة، مصر.
١٤/ الطبيعة في الشعر العراقي الحديث، د. حسين عبّود، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، الآداب، ١٩٨٤.
١٥/ عصر الصورة، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، العدد٣١١، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٥.
١٦/ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، ١٩٧٩.
١٧/ الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ت محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢.
١٨/ مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، مصر، ١٩٨٢.

١٩/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن حازم القرطاجنّي،ت محمد الحبيب، المطبعة الرسمية الجمهورية، تونس،١٩٦٦.
٢٠/ نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. إلفت كمال الروبي، دار التنوير، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
٢١/ النقد الأدبي الحديث، د محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣.
٢٢/ النقد الأدبي الحديث في العراق، د أحمد مطلوب، معهد البحوث والدراسات،مطبعة الجبلاوي، العراق، ١٩٦٨.

The summary

This research entitled “Zahawi’s Lamentation between Imagination and Affectation “is critical and analytic study guided by stylistic method .from the famous poem ‘The Wailer’ in which he lamented a group of Syrian and Lebanese martyrs who were executed in ١٩١٦ by the order of Jamal Pasha for Their opposing the Ottoman’s rule over their countries ,The critics and the researchers regarded the poem as a high and selected sample of Arabic poetry in the twentieth century in both aspects :artistic and attitude .

The researcher tries to verify the process of the aesthetical imagination of the poem and the true emotion concluded from it, being a literary response to a serious excitement and being written by a poet having a big literary fame throughout the Classic Arabic poetry ,This is achieved through an introduction in order to explain the items of the little and to define the poem and the poets style in general ,in addition ,there are two studying pivots to analyze the text on two level :imagination and expression ,with a conclusion and a list of the references and summary in English .