الغموض الفني في شعرعبد الرزاق عبد الواحد

د. فازع حسن رجب المعاضيدي
جامعة الانبار - كلية التربية

تعد ظاهرة الغموض خاصية مهمة من خصائص المشروع اللغوي الحداثوي عند عبد الرزاق عبد الواحد في اطار سعيه الابداعي لتحقيق توجهاته الفنية والموضوعية الجديدة ، التي تقتضي مغادرة القصيدة الخطابية والغنائية ذات الاداء التقريري المباشر ، فقد ادرك أن إعادة الصياغات النمطية المتداولة ضمن اسلوبي الخبر والانشاء غير قادرة على إقامة شواخص رؤيته الفنية بابعادها المعاصرة ، إذ ((أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغةً وليدةً هي لغة الأثر الفني)) [١] ، التي تتجاوز كونها لغة تعبير ، لتصبح لغة استبطان تتجلى في ارضها عبقرية الأداء الشعري جرياً وراء الوظيفة الجمالية التي تفيض بالرؤى التي تدفع بالمتلقي إلى التأمل الدقيق ، والرغبة بتلمس خيوطها الغامضة عن وعي ، لتبقى مهيأة للحضور والانصهار في لهيب معاناته الإنسانية بكل ما تنطوي عليه من هموم وآلام وآمال وتطلعات مستقبلية .

ولقد كانت حصيلة الرصد والتأمل في مجموعاته الشعرية مؤهلة لأن يندرج غموض الخطاب الشعري ضمن الأطر التالية :

١- الغموض الدلالي :

لم تكن القصيدة عند عبد الواحد مجرد وعاء عروضي يصب فيه تجربته الشعرية باسلوب تقريري يفتقر إلى الايحاء وخلق الصور عبر علاقات متعارف عليها بين الاشياء ، بل نص مسكون بنوايا الشاعر وهمومه وامكاناته التعبيرية ليغدو المعنى ايحائياً تخييلياً ، يضع القاريء أمام تشكيل فني مبدع يدعو إلى التأمل والاستبطان ، ويفتح الباب لقراءات مستقبلية تجلو تقنياته . وان استطلاعاً يستجلي خفاياه يفصح عن روافد ضربت جذورها في قاعة فجعلته معطىً فاعلاً ، منها :

الحرص على استدعاء عدد من الرموز التاريخية والدينية التي تتموضع في ملتقى نصوص كثيرة لتجسد التعانق بين ما هو حقيقي وغير حقيقي ، بالشكل الذي يسهم في تعميق الرؤيا المعاصرة بصيغ شعرية تلتزم فضاء الابيات المتعارف عليه مرةً وتتجاوز قيود الشكل وقوانين العروض مرةً اخرى ، وتعد قصيدة ((يا عراق الكبار)) احدى الانجازات المهمة لهذا التوجه ، يقول [٢]:

يا عراق الكبار .. كان كبيراً
حمورابي ..وكان اعلى العوالي
مجد گلگامش ، وآشور والها
ئل سرجون .. ثم تأتي الليالي
نيرات بضوء هارون .. سيفاً
في مجال وشمعةٍ في مجال
فصلاح الدين الذي قال للأف
ـلاك دوري لكن اقيمي حيالي

ويستعير من السيرة النبوية قصة الصحابي الجليل عمير بن الحمام ، الذي عندما سمع الرسول ﷺ يحرض على القتال ويعد الشهداء بالجنة رمى التمرات من يده وقال : بخ .. بخ .. أفما بيني وبين الجنة إلا ان يقتلني هؤلاء ؟ وقاتل حتى استشهد [٣] ، يقول [٤] :

نحن قوم برانا زمانُ الرسالات / يلقي أطيفالنا فردة التمر من يدهم / وهي بُلغتهم / عندما يسمعون الصّريخ / ويركب راكبهم مهرهُ دون سرج / ليستقبلَ الله / ما بين عينيه شيء / سوى الموت / والحقّ / والاخرة .

فهو يومي إلى طابع هذه الشخصية الروحي ويستحضر مدلولها الديني في بنية قصيدته الفكرية ، بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحاً للتعبير عن قضاياه المعاصره .

وقد دفعته ثقافته الواسعة إلى شحن مضامينه بعدد من الرموز ذات الشهرة العالمية منها ((ابراهيم هانيبال)) جد الاديب الروسي ((بوشكين)) لأمه ، الذي اختطف من اثيوبيا ونقل إلى القسطنطينية ، بوصفه أحد رموز القارتين الإنسانية الجادة والقديرة على تخطي الصعاب ، يقول [٥] :

ابراهيم هانيبال / اسحب الوتر الآن / تلتقي قارتان / ويشتبك الضوء بالليل / والنار بالسيل / والمبتدا بالنهايات اجمعها / إن غيمتك الحبشية تبدأ امطارها .

وتردد عبارة العالم الفلكي ((غاليلو)) المشهورة ((ولكن الأرض تدور))[٦] في عدد من نصوص الشاعر ، ليؤكد لمتلقيه أن التاريخ يعيد احداثه ((فأنسان هذا العصر يجد نفسه احياناً في موقف يفرض عليه انكار ما وطن عليه ، من قيم ومعتقدات مثلما حدث لشخصيات تاريخية مرت بالمعاناة ذاتها)) [٧] فهو يقول[٨] :

سأوسع اشداق الكلمات / سأقول بان الكرة الأرضية دارت / وأنكسر القوس / فغاصت في الظلمات / سأقول بأن معادلة الأسود والابيض تلغى .

وقد افاد من شخصيات ((هتلر ، نيرون ، روبسبير ، دانتيس)) [٩] كرموز للظلم والطغيان .

ويجري الربط بين احلام العقل الباطن ، ونشاط العقل الظاهر في عدد من القصائد التي مارست حقها في الاطلال على عالم الاسطورة بوصفها احد اقانيم القصيدة الحديثة التي تعين مبدعها على خلق عالم يرتضيه لأستيعاب زخم تجربته منها الالهة ((عشتار)) أحد رموز الحضب والعطاء والفداء السامية ، التي يرتبط

ذكرها بـ ((تموز)) الذي يجسد القوة الخارقة التي تبعث في الطبيعة مظاهر الحياة [١٠] ، يقول [١١] :

سيظلّ العطاء تموز فينا
قدراً لا تحدُّهُ الاطواق
عمر عشتار لم تجب شاتميها
ذروة الخصب عندها الاخلاق

وقد حاول الافادة من الحكايات العربية القديمة عن مدينة ((إرم ذات العماد)) وهي جنة ((شداد بن عاد)) في عدن التي اقتلعتها الريح الشديدة القادمة من السماء [١٢] ، كبديل موضوعي لأختراق الواقع الاجتماعي ، يقول [١٣] :

ألم تزلزل صروح البغي اجمعها
بهم كما زُلزلت زلزالها إرم؟

غير ان تفوق القوة الخارقة على ابناء البشر التي اتخذ منها الشاعر معادلاً موضوعياً للتسلط على مقادير الحياة المعاصرة سرعان ما يزول أمام صمود الشعوب المقهورة ، لتعود الحياة الرخية إلى سابق عهدها الزاهر ، يقول :

وتستعيد فجاج الأرض زهوتها
وتستضيء كماضي عهدها الأمم

ومن هنا يبدو كيف ان الشاعر قوض مضمون الأسطورة صوب جوهر الفكرة التي اراد تجسيدها محاولاً اضاءة الماضي بما يوفره الحاضر من انجاز بشري .

ومن استخدامات الشاعر الباعثة على التأويل والاستقصاء ((السندباد)) بوصفه رمزاً اسطورياً شعبياً يجسد المغامرة من أجل الوصول إلى المجهول عبر رحلاته التي جاب بها أماكن متعددة ، متجاوزاً في ذلك ما يوحيه هذا الرمز من ابعاد تراثية متعارف عليها ، يقول [١٤] :

وخافقي سندباد تاه قاربه
في لجة الموج .. لا سفح ولا قمم
ولا قرار ، ولا جرف ، ولا رصد
إلا الكواكب في عينيه والسدم

فالابيات تحقق حالة نادرة من التماهي بين الشاعر ورمزه ، حيث تذوب الأهوال والمغامرات التي حالت دون عودة السندباد مع نفثات مصائب الشاعر وهمومه في نسيج القصيدة ، غير ان هذا الالتحام سرعان ما يتبدد عندما يمتلك الشاعر القدرة التحريضية ضد كل حالات الاستلاب لواقع الإنسان العربي ، ويحدوه الأمل في ارتياد المغامرة والعودة بنجاح محققاً المباغته للمتلقي ، إذ يقول :

شهر وتستعرض الأحداث ترصفها
هنا التحدي – هنا الذكرى .. هنا الالم
هنا العراق الذي تنساب قانية
جراحه .. وهنا طوفانه العرم

وقد نجد الشاعر مطارداً بقوة خفية عشوائية تلاحقه لتصبح مبعثاً للقلق ، من خلال عدد من النصوص التي ينفتح فيها على مجموعة من الرموز الاسطورية من مثل ((التنين ، والغول ، والعنقاء)) [١٥]، التي تتمحور في دلالتها حول همومه وآلامه ومعاناته إزاء تسلط القوى العالمية الغاشمة على مقدرات بلاده ليرسم بخفاء طبيعة الفعل الشعري الذي يصور ((كيف يصبح الخوف من القوى الخفية معطلاً لحركة الإنسان وتفكيره ، ومبعثاً للقلق والاضطراب في نفسه)) [١٦].

ومن أجل ان يسمو بلغته عن المباشرة ويفتح الباب أمام متلقيه للتأمل العميق لكشف المستور الذي به تتحقق المتعة ، عمد الشاعر إلى استيحاء رموز واساطير الكتاب المقدس ، وامتصاص ما تنطوي عليه من مدلولات غامضة لا يدركها إلا من كان موسوعياً في معرفته ، فقد استمد من حادثة صلب السيد المسيح ، بوصفها تجسيداً للتضحية والفداء نمطاً ادائياً متكافئاً يوحي بتوحد نفثات الهم الذاتي من خلال تبادل الادوار ، فهو يتوجه اليه بالخطاب قائلاً [١٧] :

أيها الجسد الرب / هذي يد انكرتها جميع النبوءات / تضرع ان تتقبلها / انني اتلمس اطراف كل المسامير في لحمك الحي / فامنح يدك جرأة اتلمس نفس المواضع في جسدي .

غير ان الشاعر يبتعد في بعض نصوصه عن اعادة تسجيل المروي من الأساطير ، فيعمد إلى انتاج نص موازٍ له ولا يتطابق معه ليبوح بما لم تقله أو ما يمكن أن تقوله لاحقاً وفق مفهوم جديد ، وذلك يعني ان عالم الشاعر الداخلي هو الذي يتولى التأويل واعادة الخلق كما هو الحال في قصيدة ((هو الذي رأى)) ، التي يستنطق بها اسطورة ((العازر)) بعيداً عن المرويات ويضعها في سياق دلالي خاص ، يقول [١٨] :

افتح تابوتك يا عازر / وادخل فيه / لا توغل في هذا التيه / حتى لو صلب المصلوب عليك حشاشته ألفا / لا تنهض / أنت دفنت بهذا التابوت / وبه ستموت / حتى يوم الدين ..

فالمصادر التي روت الأسطورة تشير باختصار إلى ان ((العازر)) مات ، وتم احياءه من قبل السيد المسيح [١٩] ، ولكن الشاعر استثمر المروي في نسيج تخييلي مستخدماً التأويل واعادة الخلق ، فقد افاض على شخصية ((العازر)) من خياله ما جعله يقطع الأمل في الانبعاث مرة ثانية ، وبالتالي فأن قلب المفهوم المرجعي الذي يعني بالمفهوم الحديث ((موت المؤلف)) يتموضع في فضاء معاصر ، ليفصح عن حالة الركود والتدني التي آلت إليها جماهير الأمة التي تغط في نوم عميق والأخطار محدقة بهم من كل جانب فهو يصفهم :

ودخلتم توابيت لم تك قط توابيتكم / حسناً / سنرفض أن ندفنكم ...

وتبدو علاقة النص المركزي بآيات القرآن الكريم متدفقة مفعمة بمرارة الحدث وفق علاقات بنائية أعدت بصورة واعية للوصول إلى الهدف المنشود . ففي قصيدة ((الصور)) يتجلى اثر الطموح في استرفاد إحدى معجزات موسى عليه السلام المستوحاة من قوله تعالى ((وأدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء ...)) [٢٠] ، لا بنصها المباشر وإنما بمعناها ، لتؤدي مهمتها التأثيرية وزخمها الروحي في وعي المتلقي . يقول [٢١] :

أيها المستشهدون خرساً / مدوا اكفكم إلى جيوبكم / وأخرجوا منها يداً واحدةً بيضاء من غير سوء / أسأتم الموت كما أسأتم الولادة .

فهو يتسلل من خلال هذا الخطاب الموجه ليؤشر حالات الاخفاق والنكوص والصمت ازاء جسامة الاحداث المؤلمة ، ويترك للمتلقي مهمة استيعابها باستدرار جوهره الإنساني القادر على تجاوز حدود الزمان والمكان . ويتعين علينا هنا ان نشير إلى ان مثل هذا التفاعل النصي لا يقوم على التشاكل بل تجاوز ذلك إلى مستوى المفارقة ، إذ ان ثمة فجوة واسعة بين ما تشير إليه الآية الكريمة من معجزات لاحقاق الحق ، وبين واقع الشعوب التي اعتراها الخور فاصبحت غير قادرة على المجابهة لأزالة كابوس الظلم والقهر .

ويقيم الشاعر عقدة الحدث الشعري على عدد من الاحاديث النبوية الشريفة ، التي ابتعدت عن حرفية النص لتحقق فاعلية التأثير الإيحائي ، يقول [٢٢] :

قد يفلسف خائفكم خوفه / قد يفلسف مهزومكم كيف افلت من قبضة الموت / لكن ثعلبكم / لن يفلسف أثار رجليه في الساحتين / نحن قوم كبرنا على أن نمد بجحر الافاعي اصابعنا / مرتين ...

فمن خلال مكونات النص التركيبية يظهر التواجد الفعلي الخفي لقول رسول الله ﷺ ((لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين)) [٢٣] ، ليوفر من خلاله زخم القناعة الروحية ، بوجوب الحذر من الوقوع في احابيل القوى المعادية .

وتمد شبكة الشاعر خيوطها إلى نصوص أدبية قديمة وحديثة ليدخل شعره في علاقة تفاعلية معها بوعي أو بغير وعي وفق علاقات جدلية تخضع لمنطق الفكرة التي يرمي إليها ، ومن ذلك استحضاره للمناخ التراثي الذي يوفره بيت الحارث بن عباد :

قربا مربط النعامة مني
لقحت حرب وائل عن حيال

الذي أنشده عندما ثارت ثائرته حينما وصله نبأ مقتل ابنه ((بجير)) على يد المهلهل ، وقوله عند قتله ((بؤبشسع نعل كليب)) [٢٤] ، يقول [٢٥] :

تعالت الأصوات / بجيرمات / بشسع من نعال كليب / انتشروا انتشار الصوت / وقربت النعامة منك مربطها فقم يا موت / قم يا موت .

فمثل هذا الانفتاح القائم على اختراق المألوف عبر الية التناص ، لا يؤدي دوره إلا في وعي المتلقي الملم بميادين الثقافة العربية قديمها وحديثها التي تختفي خلف البنى اللغوية والتركيبية . فاستدعاء الحادثة التاريخية واستعارة الصوت الأدبي عبر هيكلية جديدة ، تعيد تشكيل المروي ، في محاولة لاستيعاب التحدي الراهن ، والتذكير بطعنة الكرامة ، واستشراف طبيعة المواجهة الحتمية يفيض بخصب الدلالة الغامضة ذات التصورات المعرفية الخاصة .

ويستعين الشاعر بالتقاطات من خطبة الخليفة ابي بكر الصديق ﷺ لتذوب بوعي في عمله الجديد من أجل الاشارة بصورة غير مباشرة عن مكامن النقص المتمثلة بالانكفاء والنكوص عن مجابهة الخطر المحدق ، وبذلك تبدو المفارقة بينة بين إتلاف الأمس ، ممثلاً بالإيمان الصادق الذي يتخطى المحن ، واختلاف اليوم ، حيث التشتت والتراجع ، يقول [٢٦] :

ألا من كان يعبد / لا تقل شيئاً / ألا من كان يعبد / ليت هذا الصوت يسكت / ليتني ارتد نسياً تعصف الصحراء في جسدي / انهمرت / نزفت / دار الكون بي / من كان يعبد / غامت الاصداء في رأسي فأن محمداً قد مات / إن محمداً قد مات / وانكفأت يدي فهويت .

فهو يستثمر هذا النداء الذي يصدح في ذاكرته ويشده إلى انتمائه في رسم شواخص تجربته الشعرية لينتزع ذات المتلقي من وعاء العصر الراهن ومداخلاته إلى مهاد الرسالة الإسلامية ، بكل ما تنطوي عليه من فاعلية قيمة .

ويحقق هذا النمط من الأداء الفني حضوره عبر مقاطع كاملة أو لمحات لا يتسع المجال للخوض في استكناه زخمها [٢٧] .

وينفتح الشاعر على عدد من رموز العالم الأدبية ، التي تسللت إلى نصوصه إما على شكل تضمين يخضع للأضافة أو تحوير أو محاورة تجسد دورهم في الحقل المعرفي الذي اشتغلوا فيه ، وانعكاسه على الاوساط الأدبية عامة وتجربته الشعرية خاصة . وهي حقيقة افرزتها ثقافة الشاعر وتتبعه وتنقلاته بين بلدان العالم [٢٨] .

وقد شكل الأديب الروسي ((بوشكين)) جزءاً من مقروئه الثقافي ، لما له من موقع متميز في الحياة الأدبية الروسية ، إذ تمكن من خلق أرضية لأدب فني كان وسيظل منبعاً لألهام الشعراء والأدباء إلى الأبد [٢٩] .

ففي قصيدة ((الغيمة الحبشية)) التي ألقيت في مهرجان لينغراد إحياءً لذكراه ، استوحى مكانته في الفن المطلق بوصفه شاعراً وفناناً عاش مشكلات وهموم عصره ، فضلاً عن تأثره بالإسلام وحبه للعرب ، يقول [٣٠]:

بوشكين / يا لؤلؤة الروس السوداء / يا اغنية الحب الأولى / ملعون صوتي ان لم يبلغك إلى مخبأ جرحك / الزمن الكنت تتوق اليه اتى / ورفاقك من اطراف الأرض يعيدون اليك سيوفك / ... إن دانتيس لن يقطع الخطوة المستحيلة / أنت وحدك تعبرها / كل هذه الثلوج ستبقى مخضبة بدمائك / كل هذا الهواء سيحمل ما هب ، صرختك المتكبرة الفاجعة .

فهو يشير إلى مهماته السامية في الساحة الادبية التي لم تكتمل بسبب رصاصة دانتيس التي قطعت شريان الحياة ، فكانه وبطل روايته ((يفجيني أونيل)) سيان إذ أنهما لم يتمكنا من تحقيق رغباتهما على الرغم من سعيهما الحثيث لتحقيق المطامح وبعث روح الحياة في الواقع الروسي .

ويتسرب إلى قصيدة ((رسالة حب من تاجيكستان)) ، ما ترسب في ذاكرته عن دور الشاعر ابي عبد الله جعفر المعروف بـ ((رودكي)) الملقب بـ ((أدم الشعراء)) في تطوير اللغة والأدب والفكر الإنساني ، إذ انه تمكن من خلال آلاف الأبيات من ان يجسد آلام الإنسان وشجن العالم ، يقول [٣١]:

في صوته المرنم / في ثغره المبتسم / في كفه تشد كفي وتحيّي مقدمي / أحس أن في دمي / شيئاً اليه ينتمي / شيئاً هو الحياة / .. يا لساناً يغرق / ان كنت في بحر عميق فبحاري اعمق ...

فآلام الشاعرين واحده كلاهما ، صوت معبر عن الإنسان وقضاياه المصيرية ينطلق من الخاص إلى العام ، بل ان مهمة شاعرنا اكبر في هذا الزمن المتردي ، ويمثل ابداع ((مكسيم غوركي ت١٩٣٦م)) مدخلاً إلى تاريخ الأدب السوفيتي خاصة والأدب العالمي عامة ، فقد كان أديباً وناقداً ومنظراً كبيراً للعملية الأدبية عموماً ، وقد اصبحت كتاباته ولا سيما رواية ((الأم)) منهلاً اغترف منه عدد من الأدباء العرب ، ويبدو تواصل شاعرنا مع هذا الأثر الأدبي من خلال قصيدة ((صانع الأسلحة)) ، إذ ان بعض اجواء المصنع فيها مستمدة من كتاباته ولا سيما مسرحية ((الحضيض)) التي عالج فيها الحالة المتدنية للناس المسحوقين المؤسسة على الاضطهاد والاستغلال ، ورواية ((الأم)) التي عكس فيها ملامح الحركة العمالية المتردية ، وتصوراته المستقبلية لما ينبغي ان يكون عليه نهج العامل الثائر المناضل من أجل الاشتراكية ، يقول [٣٢]:

والتف ثعبان البخار ، وعلا الصفير الثاقب الوحشي يفتتح النهار ... / كان الصباح كانه كفن يلفع كل باب / وجحافل العمال تزحف في وجوم واكتئاب ... / والمصنع المجنون يفغر فاه كالوحش المريع / فتغيب في احشائه السوداء افواج القطيع ... / الموت .. موت الجوع ابشع ما يموت الميتون ... / لا لن يموتوا ، لن أسلمهم إلى هذا المصير / لا بد من احكام مفتاح الرصاص .. سنستجير / بالقتل من هذا السعير / بالقتل ، ما دامت حياة الاخرين بأن نموت ...

فالعلاقة النصية بين الشاعرين تفصح عن وجود ارضية مشتركة للواقعين الروسي والعربي المترديين ، وتكشف عن جوهر الإنسان التقدمي إزاء هذا الاستغلال المقيت .

وقد وجد الشاعر في المأثور الشعبي مادة حية يتمثلها في نصوصه الشعرية مستغلاً كل ما فيها من قوة تعبيرية وايحاءات دلالية لشحن مضامينه من أجل بلوغ الغرض . غير ان هذا الاستئثار لا يعني الاستلهام المباشر الذي تحتمه طبيعة لغة الناس المتداولة التي تنبثق عن حياتهم اليومية ، بل الخلق الجديد المثمر الذي يمنح مادة قصيدته ((كيانها الأدبي المتميز الذي بقدر ما يقترب من اللغة كما هي عند الناس ، فأنه ينأى بها ويحلق ليكسبها جمالاً وتفرداً أدبياً)) [٣٣] ، وغموضاً .

ففي قصيدة ((يا صبر أيوب)) يستثمر حكاية ((مخرز الجمل)) ، التي تشير إلى غرز ((المخرز)) الذي كان تحت الحمولة في ظهر الجمل كاملاً ، ولكنه بصبره وتحمله تمكن من مواصلة المسير ، رغم الألم والمشقة ، يقول [٣٤] :

قالوا وظل .. ولم تشعر به الأبل
يمشي وحاديه يحدو..وهو يحتمل
ومخرز الموت في جنبيه ينتشل
حتى أناخ بباب الدار إذ وصلوا
وعندما ابصروا فيض الدما جفلوا
صبر العراق صبور أنت يا جمل

ويبدو ان الشاعر أدرك أن هذا المقطع بحاجة إلى هامش ، فأشار في بداية القصيدة اشارة خفية موجزة إلى مضمون هذه الحكاية ليبدد شيئاً من الضبابية التي استشعرها بين شعره ووعي متلقيه .

ومثل ذلك يندرج على استخدامه للاغاني والاهازيج الشعبية ، التي تعد حصاداً للمهارة الفنية بوصفها أبرز الغاز التجربة الإنسانية المعبرة عن آمال وافكار المجتمع ومعتقداته ، يقول [٣٥] :

ما زلت أذكر كل شيء .. كيف كنت ترددين / الدمع في عينيك والنعل العتيق دم وطين / وترددين / ((لا لن أبيع / طوقي فما زال الملقح فوق اعناق النخيل / تسعون يوماً والبشير يلوح ..))

فهو يتجه نحو توظيف الاغنية العراقية القروية :

((ما بيع طوقي والملكح بالنخل
تسعين ليلة والبشير يلوح))

من أجل طرح مضامين انسانية تحمل توافقها مع جو القصيدة ودلالاتها ، فالعوز والضيم والظلم لا تثني الإنسان عن كرامته وشرفه مهما بلغت بل تزيده إيماناً وصبراً على الملمات والمصائب .

وفي قصيدة ((يوميات مقاتل عربي)) ، يعمد الشاعر إلى المزاوجة بين الاداء الفصيح والاهزوجات الشعبية ، كالاهزوجة التي رددتها احدى الامهات في ثورة العشرين لأحد اولادها ((هزيت ولوليت لهذا)) التي افاد منها باقتدار ومهارة في عدد من المواقف والاحداث ، يقول مخاطباً أحد ابطال حرب تشرين ١٩٧٣م [٣٦] :

وكنت على فم الرشاش اغنية جنوبية / وكنت على فم الرشاش / عراضه أم مقتول لواحدها الذي هزت ولولت .. / كنت يا وطني المنادى والمنادي الناخي المنخي / وما زلنا نقاتل .

ومن التوجيهات الفنية التي تفضي إلى الغموض ، خرق العلاقات الاسنادية المتواضع عليها في اساسيات اللغة ، واعادة تشكيلها وفق دلالات ايحائية تعجز اللغة المباشرة الافصاح عنها ، سعياً إلى تفجير طاقات بديلة تجعل الصورة اكثر عمقاً وتأثيراً ، يقول [٣٧] :

ستورق الأرض من فوقي واسمعها
لها غناء على اوراقها ثمل
يصيح بي : أيها الغافي هنا أبداً
إن العراق معافى أيها الجمل

فهو يفرض تصوراته الخاصة وفق نظام لغوي جديد تتوفر فيه ايحائية الأداء . فقد اسند الفعل ((تورق)) إلى فاعل يتنافر معه دلالياً ، إذ ان الذي يورق هو النبات وليست الأرض ، التي عاد ليمنحها سمة دلالية لها شحنتها التخييلية في الاسلوب الرؤيوي بعد ان اضفى عليها دينامية تشخيصية غادرت بموجبها دلالتها الاولى المباشرة ، إلى معنى ايحائي جديد ذي سمة تنافرية ، ذلك ان الغناء هو من مجال غير مجالها ، إلا ان النهج الاستعاري قارب بينهما فتواشجا على المنافرة . ويكتمل

المسلسل الايحائي بانسنة ((الغناء)) الذي امتدت اليه الصفات البشرية محدثة اهتزازاً في درجة التطابق بين الدال والمدلول . إذ ان ((ثمل)) و((يصيح)) ليست من لوازمه ولا من خصائصه على وجه الحقيقة .

ويبدو خرق الثوابت والمألوف لقوانين الخطاب الشعري فاعلاً في الاستشعار الوجداني لتجربة الشاعر في نقل ما لا يقع عليه الحس إلى دائرة المحسوسات ، يقول [٣٨] :

اكتافهم أثقلت بالسلاح / وارواحهم بالجراح /
ولكن اعينهم / يلمع الغضب الحنظل المر فيها ..

فقد تم نقل ((الغضب)) بوصفه دالاً معنوياً إلى دائرة ((المذوقات)) وفق تركيب لغوي يفيض بالدلالة الغامضة .

وقد استثمر الشاعر الايحاءات التي يخلقها تراسل الالوان مع مدركات المحسوسات الاخرى في محاولة لتحقيق وظيفة شعرية لا تعتمد التطابق بقدر ما تنمو عبر قوانين الاختلاف والتجاوز ((فاسناد لون ما إلى شيء غير ملون ، والاكثر من ذلك اسناد هذا اللون إلى اشياء غير محسوسة يبدو تحدياً متعمداً ضد العقل)) [٣٩] ، يقول [٤٠] :

ندافع كل الموت عن كل اهلنا
ونهوي على سود المنايا عصائبا

فالنقل تم وسط كثافة تحولية بين المؤشر اللوني ((سود)) والمؤشر المعنوي ((المنايا)) التي تحولت من طبيعتها المعنوية إلى كائن مادي يحتمل التشكيل اللوني لأداء دورها الوظيفي في الصياغة ، وقد تم هذا التحويل نتيجة للتعليق النحوي بوساطة التضايف بين المؤشرين الذي تجاوز المألوف وارتفع إلى مستوى الاستعارة التنافرية ، إذ لون المجرد ((المنايا)) انتاجاً لدلالة تفارق المألوف .

وللغاية نفسها يتم تحويل ((المكان)) إلى دائرة ((الملونات)) ، يقول [٤١] :

زحف اللون في اللون / والكون في الكون / كل المساحات صارت رمادية / والنقاء هو المستحيل .

ويبدو ان التقنيات التصويرية أملت على الشاعر منح الوانه ارتباطات جديدة ، تؤسس موقعها شعرياً في السياق ، وفق ما يعتمل في دواخله .

وتأسيساً على هذا فقد بدت الظواهر الطبيعية في اشكال مغايرة لألوانها الحقيقية بل ربما اكتسبت أكثر من لون إمعاناً في تجاوز مستوى المطابقة ، وصولاً إلى الدلالة التي تفضي إلى اليأس من تحقيق الهدف المنشود ، يقول [٤٢] :

قال الاحياء سننتظر الموتى / الموتى قالت /
ننتظر الاحياء / واصفر الماء / احمر الماء / اسود الماء /
لم تعبر قدم نهر الموت / سود افواه الرمل / قل ما شئت
ولكن لا ترحل / تغرق / فالصمت حديد ازرق .

٢- الغموض النحوي :

ونعني به الخرق الذي مارسه الشاعر على النظام النحوي المتعارف عليه عند علماء النحو القدامى ، ليصبح اداة فاعلة في تشكيل الصياغة الفنية للنص التي تتناسب وطبيعة الحدث مما يعني ((بأن اللغة الشعرية تشتغل وفق قوانين تختلف في وظيفتها عن قوانين اللغة العادية التي تعمل في اتجاه منتظم تماماً)) [٤٣] ، لتحقق المستوى الابداعي القائم على خرق معيارية اللغة وتجاوزها . وبوسع الدارس الوقوف على عدد من الاساليب التعبيرية التي اسهمت في ابراز الكيفية الفنية التي تمت من خلالها صياغة النص الشعري ، منها ((بنية جملة الشرط)) ، التي اعتمدها الشاعر كقناة توصيلية لأفكاره وتوارد خواطره ، بعيداً عن الطرق الاجرائية الضابطة كـ ((الترتيب العكسي)) الذي يتشكل من :

جملة جواب الشرط + اداة الشرط + جملة الشرط ، يقول [٤٤] :

لقد غدا كل صوت في منازلنا
يبكي إذا لم يجد اهلاً لهم يصل

على ان الخرق في المعيارية جملة الشرط يبدو اكثر غرابة فيما يمكن تسميته بـ ((الترتيب المتقاطع)) ، كقوله [٤٥] :

يا صبر أيوب لا ثوب فنخلعه
إن ضاق عنا.. ولا دار فننتقل

فالملاحظ أن طابع الجملة الاسلوبي خرق المعيار العام للغة ، إذ أن بنية الخطاب المتكون من : جزء من جملة جواب الشرط + أداة الشرط + جملة الشرط + بقية جملة الشرط ، تشير إلى ان هذا الاسلوب ما هو إلا ((استغلال لأمكانات النحو الذي يقدم التصنيفات لينتقي منها الأديب ويختار)) [٤٦] ، ما يجده مناسباً لأسلوبه الأدائي دون التقيد بانماط سائدة ولا معايير مطردة ليضفي على نصه افقاً رؤيوياً غامضاً .

ومما يزيد في عرقلة التقاط الفكرة التي يريد الشاعررسمها ، الفصل الطويل بين الشرط والجواب ، وذلك لما يحدثه من خلخلة في المتواليات اللسانية التركيبية ضمن المسار العام للنص ، يقول [٤٧] :

فإذا الصوت لم يسبق الصاعقة / وإذا الغيم لم يطفيء الحارقة / وإذا عين زرقاء هذا الزمان / شك ثانية انها صادقة / فابحثي عن خلاصك ايتها الأرض في غيرنا / قبل ان تمحق الماحقة ..

فقد جاء الفصل بين الشطر الأول والشطر التاسع – وهو الجواب – ليعرقل حركة المتلقي الاستيعابية ، وذلك لما يتطلبه ادراك الصورة المركبة التي رسمها الشاعر عبر هذا الاسلوب من مطاولة في التتبع والاستقصاء .

وقد حتم تداعي الثنائيات الضدية في ذهن الشاعر التي تعكس تناقضات الواقع العربي تقديم عمل فني معبر عن رؤية ذاتية قوامها العدول عن معيارية الجملة ((فعل + فاعل + متعلق)) إلى ما اسماه محمد مفتاح التشويش على ترتيبها [٤٨] ، إذ ((أن التاثير الاسلوبي يتلاشى حين يكون الترتيب عادياً)) [٤٩] يقول[٥٠] :

ضجت ضجيجاً وشق الجو منطلقاً
منها عقاب بقرص الشمس يعتمر

فالملاحظ ان النسق التراتيبي قد كسر في هذا البيت فغدت صورته : ((متعلق + فعل + مفعول به + فاعل + متعلق)) ، فضلاً عن تقدم الحال ((منطلقاً)) على صاحبه ((عقاب)) ، الأمر الذي يضطر المتلقي إلى البحث الدقيق ليتمكن من التسلسل الحقيقي للمعنى .

ومن المستويات الاسلوبية التي تحدث فجوة ما بين السياق والاثر الدلالي توالي الافعال منفردة ، وعودة الضمائر إلى غائب غير مذكور ،فمثل ((هذا التوالي في الافعال يربك القارئ ويضيف على القصيدة المعاصرة طابع الانتقال والتحول السريع من حال إلى حال مما يصعب ملاحقتها)) [٥١] ، وسبر ابعادها العميقة ، يقول [٥٢] :

يكتفني / أثقل / اسحبه / ادفعه / يتعلق بي / يسحقني / يطويني فيه / أموت ...

فمثل هذه التحولات تفتح أبواباً جمالية مكثفة ، وامتدادات غامضة لم يتوفر عليها القارئ بعد .

وإذا كان الوصل يعكس الترابط الدلالي والمعنوي لأيجاد مدلول جديد حسب ما تقتضيه سياقات النصوص الشعرية ، فان الفصل هو الأخر إجراء اسلوبي يتحقق بغياب الروابط اللغوية بين الجمل الشعرية ، واستبدالها بالية الربط الذهني ، التي دعا اليها السرياليون ، الذين اشاروا إلى اللاوعي في الصياغة ، حيث تتوالى الجمل الياً كما وردت في الذهن دون ان يكون للفكر شأن في تنظيمها وترتيبها [٥٣] ، من أجل ان تطرح موقفاً عبثياً يشد المتلقي ويدفعه إلى التأمل العميق لأدراك لذة الأبداع . ومن القصائد التي يتبلور فيها هذا الاسلوب بشكل واضح قصيدة ((مجابهة)) التي يقول فيها [٥٤] :

هدمت اسواري / ثقبت عيني بأظفاري / حفرت لحمي كله / مزقتني / خرجت من اغوار اغواري / يا ريح كل الكون / تسلقي جميع اشجاري / تجرأي / إني حسير / نازف / عاري / أشد حد الانتحار كل اوتاري / بحر من النيران والرياح / صدري يعلو / تصعد النيران / يعلو / تصعد الرياح/ ألقيت سهامي ...

فالتدفق إنساب وفق تتابع جملي اختفت فيه الأصوات الدالة على الاشتراك لتتداعى الهواجس والخواطر مشحونة بحرارة عاطفية متقدة محققة ضرباً من التحقق الذاتي لأستشراف المصير ازاء المآسي التي تحيق به .

ومن أجل ان ينأى الشاعر باللغة عن طريقتها العادية في التعبير ، ليفضي بها إلى الكثافة الدلالية والحيدان عن المعنى الظاهر ، لجأ إلى تقنية جديدة تمثلت باعتماد ظاهرتي ((التقطيع والبتر)) ، من أجل تحفيز حواس القارئ وافكاره كي يملأ هذه الفجوات الفنية المقصودة ، وعلى الرغم من اخفاق بعض الشعراء في توظيف هذه التقنية إلا انه تمكن من النهوض بماتستلزمه من وعي وادراك ، ومن الاستخدامات المتميزة لأسلوب التقطيع قوله في قصيدة ((غرق الطوفان)) [٥٥] :

المجرى ضباب هائل الأكفان ينأى / انهمر الغيث عنيفاً / غرقت احداقها في الأمس / غامت / تابعته / تابعته / تابعته / تابعته ... ـه .

أما البتر فهو على نوعين أولهما بتر الألفاظ ، وهو الذي يجري فيه حذف جزء من اللفظ أو العبارة ، وترك نقاط وفراغات تشير إلى ذلك الجزء المبتور لكي يمكن تشخيصه وتحديده ، من مثل قوله [٥٦] :

لا / اتوسل لا / وتجمعت كلي بعيني / كل طمانيتي عند صدرك ترقد / ابتهل الآن ان تصمتي لحظة / لحظة / كل شيء سينـ ... .

وثانيهما بتر لفظة كاملة واسقاطها ، وتاشير مكانها بالنقاط . يقول [٥٧] :

إن اولاء أهلي / وذي لغتي / قبل ان ادخل الكهف اذكر أني ... / تذكر ... / ها انت ذا قد بدأت التذكر .

فالشاعر يعدل عن التصريح ، ويترك للقارئ مهمة استقامة النص .

ومن الظواهر التي خرقت النسق المعياري للجملة ((قلب التراكيب)) ، ونعني به عكس الترتيب عن طريق استبدال مراكز المفردات من اليمين إلى اليسار أو العكس على مستوى الاشطر ، وهو تأليف قواعدي يعبر عن حالة الاضطراب والفوضى التي تعتلج في دواخله ، يقول [٥٨] :

ما دمنا سنفلسف بالرمز / هزائمنا / وغنائمنا / وعمائمنا / ما دمنا نجعل من فوضى الشعر تمائمنا / يمكن ان نرمز للأسود بالأبيض / والأبيض بالأسود .

فبفعل هذا الانزياح الاسلوبي وضع الشاعر متلقيه في دائرة الغموض المقبول ، وترك له مهمة الاستبصار والتأويل . ومثل هذه المغايرة التركيبية التي تتطلب قدراً من الادراك لأقتناص مدلولها الإنساني والفني قوله [٥٩] :

حين يرتطم الغيم بالغيم / يخطيء من يحسب البرق معجزة / ينهض الفجر في الليل / وينهض الليل في الفجر .

فالتركيبان في الشطر الثالث والرابع يشتملان على صورة تقابلية تعتمد عكس الترتيب تقديماً وتاخيراً ، لتفصح عن نزوع الشاعر الفكري إزاء الازدواجية الواقعية .

ويلامس اداء الشاعر خيوط الغموض من خلال اسلوب توالي ((اشباه الجمل)) وتقديمها على مرتكزاتها الأخرى بشكل متتابع ، إذ ان مثل هذا التغيير في النظام التركيبي للجملة يقطع سلسلة الافكار ويشتت الفكرة ، ويجعل الوصول إلى الدلالة صعب المنال ، يقول [٦٠] :

من والدي وسحابة الستين في عينيه تهمي / من أخوتي حتى الصغير / ومن اخياتي وأمي / من كل انسانيتي / من كل ايثاري لغيري / من كل شعري / اني اتهمت بكل هذا / وانا بريء منه حد الموت .

فسلسلة المركبات الأسمية المتقدمة والمتوالية التي مارسها الشاعر تتجاوز حركة الذهن وقدرته على الاستخدام المنظم .

ومن المعلوم أن النظام المقترح للهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة يقوم على نوع من التوازن بين الاشطر الشعرية ، غير ان محاولة الشاعر اثراء قصائده ايقاعياً ورؤيوياً باعتماده تجربة ((التدوير

)) قد أخضعت مقاطعه الشعرية إلى ما يمكن تسميته بـ ((نسق التوتر)) ، الذي أحدث حالة من اللاتوازن نتيجة لخرق الوقفة النحوية لصالح دلالات النص التي تغلفها رؤية الشاعر [٦١] :

هلاهل في فم الرشاش / تصعد واندلاع النار / تصعد من فم الأهوار / من قدمين حافيتين / شعر مرسل في الريح / وصوت في العراء يصيح / أنا اختك .

فيبدو من خلال هذا النسق الشعري ان الاشطر لم تعد تحتفظ بمفهوم الشطر الشعري لأفتقادها الوقفة النحوية التي هي في الأصل ((حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه)) [٦٢] ، من أجل ان يحصل المتلقي على مقتضيات المعنى ، وبالتالي فأن ابتعاد العامل عن معمولة كابتعاد الفعل عن فاعله ، والخبر عن المبتدأ ، يحطم ألية الادراك المنطقية ، مما يضطر المتلقي إلى البحث الطويل لتسلسل المعنى ، ومتابعة خيوطه .

ومن الاستخدامات الجديدة التي تنم عن طموح الشاعر في اجتلاب الجديد الذي يثير اللبس ويدفع القارئ إلى مزيد من التأويل لأستنفاذ اقصى ما يمكن أن يحمله النص من طاقة دلالية ، العطف على القافية الساكنة للضرورة،كقوله [٦٣]:

لكن تصور مثل هذا الحفير / وهذه الظلمة والرطوبة المزمنه / والعفن / وانت في غيهبه من سنين / تطوي خيوط الكفن .

فمثل هذا الاستخدام يثير اللبس حول المعنى النحوي المقصود ، إذ أن قوله ((هذه الظلمة)) و ((الرطوبة)) و ((العفن)) ، تحتاج إلى رؤية لتحريكها التحريك الصحيح الذي يفضي إلى المعنى الدقيق [٦٤].

وفي قصيدة ((مسائل من الاعراب)) ، يفلسف الشاعر الواقع العربي من خلال اربع مسائل لغوية ، تؤدي وظيفتها المزدوجة بايحاءات جديدة وفق نمط تعبيري يستدعي من القارئ خبرة متميزة في هذا المجال ، يقول [٦٥] :

مسالة رقم (١)

هذا عصر اللحن / من يجرؤ أن ينصب نعتاً مقطوعاً لعذاب العالم ؟

مسالة رقم (٢)

حضورنا مبتدأ / تجاوز انكسارنا / مبتدأ / مسألة انتصارنا / مبتدأ وكلها تبحث عن خبر .

مسألة رقم (٣)

انا فاعل / انت فاعل / هو فاعل / كلنا في مهرجان الرفع يزهو في محل / فاعلاً / من دون فعل / وليمزق سيبويه / بطنه غيضاً ...

مسألة رقم (٤)

إختبأ العصر / وأوصدت الاقفال / بنيت للمجهول جميع الافعال ...

فأجواء القصيدة الساخرة تبدو مبعثاً للتأمل في الأحداث . إذ أن دلالات المغايرة التي تسربت عبر لوحاتها ، تحيل القارئ إلى مزيد من الاستبصار الفكري والتأمل لأستكناه الهاجس الفلسفي المتبلور عن اخضاع ما توحيه مدلولات الظواهر اللغوية لنبرات الواقع المتردي ، وخيبة الأمل في القدرات العربية التي تبحث جميعها عن خبر .

يقول همبولت : ((إن في وسع اللغة ان تحقق بعدد متناه من الوسائل ما لا نهاية من الاستعمالات)) [٦٦] ، وهي نظرة يجدها الدارس تتجوهر وتتعمق في استعمالات الشاعر لكل ما تسمح به اللغة في الخروج على المألوف ، غير ان هذه الحرية اللفظية ((لا تعني الغاء القواعد اللغوية التي تكد الذهن)) [٦٧] ، لتصبح جاهزة للمساجلات والتفسيرات المتباينة عند مناقشتها في النصوص التي وردت فيها . ومن ذلك نداء الأسم المعرف بـ ((ال)) كقوله [٦٨] :

صهوات هذا الموت ، نحن العارفون بما يليها / الباذلون العمر فيها / يا العالم المجنون قطر واحد اخزى جبينك .

فاسلوب النداء هذا لا يجوز في غير اسم الله تعالى إلا شذوذاً [٦٩] .

وقد افاض النحويون في مسألة ادخال ((أل)) على الفعل المضارع ، فالكوفيون اجازوا دخولها ، أما البصريون فقالوا بجوازها اضطراراً [٧٠]. وقد افاد الشاعر من هذه الظاهرة واجراها في بعض قصائده منها ((ايها الغضب الحنظل)) ، إذ يقول [٧١] :

السؤال الكبير يمر امام محاجركم / يتطلع من فوهات المدافع / من قبعات الدروع / من السرف التمضغ الأرض حد الوعيد .

ولم يقتصر الأمر على الفعل المضارع بل تعداه إلى الافعال الناقصة والماضية كقوله [٧٢] :

ارفع صدري كي امس التربة الكنتم عليها تعبرون .

وقوله [٧٣] :

إنه نفس ذاك الدم الـ أنفق العمر / مستنفراً بين ساحاتكم

ومما يزيد القارئ ارباكاً هو اقتران عدد من الاسماء في البيت الشعري بـ ((أل التعريف)) إذ ان مثل هذا الاسلوب لم يكن مألوفاً في استخدامات اللغة ، يقول [٧٤] :

الكبرياء التحدي الصبر ذروته
والعلم والوعي والايمان والعمل
كل له منذ بدء الأرض مشعلة
من الحضارة لكن .. كلهم خذلوا

وعلى الرغم من ان الناقدة نازك الملائكة حملت على هذه الظاهرة في معرض حديثها عن قصيدة البياتي ((سيرة ذاتية لسارق النار)) فوصفتها بالهمزات المكبوتة الوصل ، التي يشعر القارئ وكأنها اشخاص مقطوعة الرؤوس لا بداية لهم ، ولا جذور تشدهم للماضي ، يكررها الشاعر لأنه ضائع بينها [٧٥] . إلا اننا نجد ان مثل هذا الرأي لا يصدق على شاعرنا ، إذ انه استخدمه في سياق تعبيري تجوزاً قصد المبالغة والتوكيد والدلالة على الكمال الذي خص به خلفاء وقادة الأمة العظام دون غيرهم ، خلافاً للتنكير الذي يفيد العموم .

ومن المتعارف عليه عند علماء اللغة تصغير الاسماء المعربة دون المبينات إلا ما ورد منها شذوذاً [٧٦] ، كقول شاعرنا [٧٧] :

ذيالك الشامخ الزاهي بقمته
وكل يوم له عن قمة سفر

ومما قل وروده في كلام العرب ، وقوع الضمير المتصل بعد ((إلا)) الاستثنائية ، إذ ان القياس ان يرد بعدها ضمير منفصل [٧٨] ، وذلك ما سوغة الشاعر بقوله [٧٩] :

إلاك يا حادي الطوفان لا عذر
ولا شفاعة إن لم تنطلق خببا

ومثل ذلك استخدام ((إلاي)) [٨٠] .

وقد ذهب جمهور النحاة إلى عدم جواز اضافة الموصوف إلى صفته إلا ما ورد مؤولاً [٨١] ، وقد اجرى الشاعر هذا الشذوذ في عدد من ابياته الشعرية ، من مثل قوله [٨٢] :

خفقاً باجنحةٍ مرمى قوادمها
نائي النجوم فمنها فوقها كسر

إذ ان تقدير الكلام ((النجوم النائية)) .

ومن نماذج اختراق السائد في الانساق التركيبية قوله في قصيدة ((ناعور الدم)) [٨٣] :

وما يفطم النصر المظفر جائعاً
إلى التم إلا ريبة منه أجوع

فقد استخدم اسم التفضيل ((اجوع)) مسبوقاً بحرف الجر ((من)) وهو اسلوب قل استخدامه في التراكيب اللغوية [٨٤] .

٣- الغموض السردي :

إن المتامل في قصائد الشاعر يدرك ان ثمة تطوراً ملموساً في امكانيات التعبير الشعري ، إذ انها تكشف عن تقنيات اسلوبية لجأ اليها للأقتراب من الطابع السردي ، وفق تكنيك استقاه من الفن القصصي والمسرحي في محاولة لجعل القصيدة اكثر قدرة في التعبير عن افكاره إزاء التجارب الذاتية والعامة ، التي تنوعت وتعمقت إلى الحد الذي لم تعد الوسائل التعبيرية الأخرى قادرة على النهوض بمهمة تقديمها . فالقارئ حين ينتهي من قراءة قصيدة ((لعنة الشيطان)) يدرك انها تنتمي إلى القصائد التي افادت من معطيات فن القصة ، في رصد قضايا العالم العربي في الاعوام التي اعقبت الحرب العالمية الثانية ، والبحث عن المنقذ الذي يعيد لأبناء شعبه مجدهم المستباح وكرامتهم الضائعة .

فمنذ البداية تطل علينا شخصية الشاعر لتجسد ((المؤلف الضمني)) أو الراوي الذي يضطلع بمهمة السرد ، متأملاً ومشاهداً ومراقباً . فهو يبدأ اللوحة الاولي بمدخل تصويري للطبيعة ، يقول [٨٥] :

وعناق الامواج في هدأة الليـ
ـل وهمس النسيم فوق الضفاف
والمصابيح باهتات على الشط
ـطين تنسل بالضياء الغافي

ثم ينتقل إلى رسم المكان بوصفه الأرضية التي تتفاعل عليها عناصر القصة الاخرى فضلاً عن كونه الوسط الذي ينقل لنا حقيقة الشخصية .

هكذا كانت المدينة يطويـ
ـها ظلام داج وصمت مريب
ذلك البيت كان في كل سقف
منه عين وكل باب رقيب

وعبر رؤيا معاصرة يسعى لخلق نص معارض يوازي النص السابق وينفتح على ممارسات انسانية يفوح عطرها بالتقى والعفاف ليؤكد حقيقة الصراع بين عنصري الخير والشر ، إذ لا يوجد مكان يمتلك صفة مطلقة .

بين تلك الشرور في منبع الاثـ
ـم وفي معرك الرياح السوافي
فاح عطر وأينعت زهره سكـ
ـرى بفيض من الغرام الصافي

وتستمر انفعالات الشاعر عبر لوحات القصيدة التي تفيض بالوصف المتقن الذي يعنى بادق التفاصيل للطبيعة والمدينة وملامح الاجواء المتناقضة .

ويفيد من تداخل الاصوات في القصيدة ، إذ تظهر اصوات جانبية اخرى تفصح عن احاسيسها المختلفة وشعورها الباطن من خلال الحوار الذي بدت ادارته بطريقة ناجحة . ففي فجر تلفظ فيه الشمس سواد الدجى ، حيث سكون الامواج ، وهديل الحمائم تسمع صرخة الطفل التي تبشر ببزوغ فجر عهد جديدلأنه :

كان طفلاً كأنه بسمة الور
د وطهر الندى وقلب العذارى

وتتبدد البسمة على شفتي الام التي احتضنت طفلها عند الباب بانتظار عودة زوجها ، عند ذاك يتأسس الحوار الصامت ((المونولوج)) ليجسد ذاتاً اخرى تخاطبها المرأة التي اعياها الانتظار لتحقق الصلة العلائقية بين الذات والذهن :

ما الذي عاق زوجها ؟ هو ما عو
دها قبل ذاك طول الغياب

ويتنامى الاداء السردي عبر استيحاء انماط من العادات والتقاليد الشعبية التي تنتمي إلى عالم الإنسان الخاص الذي يشعر بعدم التوافق بين ماضيه وحاضره .

أين اماه والداك ؟ لماذا
لم يكن لي اب كبير ثان؟
لروى لي في الليل اقصوصة السعـ
ـلاة والذئب وابنة السلطان

وتبدو طرافة السرد في الرد على هذه التساؤلات على لسان الأم .

لا تخف لا تخف بني فذا جد
دك يرعاك مثلما قد رعاني

وتظهر قيمة النص الموضوعية ، والهدف المبتغى من خلال صوت مدو يموج كالطوفان ليعلن هدف الاعداء الذين جسدوا الشر بكل مقاييسه ، ويكشف عن حالة الصمت المطبق ازاءه :

أرض ابليس لا يدنس ثراها
بعد هذا الهوى عفاف ثان

سوف يبقى الشر العظيم عليها
ما ثوى الأثم في دم الإنسان

وتبدو قدرة الشاعر الفنية في هذه المفارقة التي صاغها باسلوب ساخر ونقدي من أجل ان يحقق المباغتة والصدمة في دواخل المتلقي الذي حمله مهمة استقصاء تجاربه وتجارب الاخرين من حوله .

وفي بعض قصائده يتجاوز اسلوب تداعي السرد المتعارف عليه ويعمد إلى استنبات فكرة النص من خلال التضمين الذي يعني ((سرد قصة داخل القصة ، أو تسلسل سرود صغرى داخلها)) [٨٦] تجعل عملية الايصال للمتلقي بطيئة ، من مثل قصيدة ((من ظلمة العراق)) [٨٧] ، التي تتضمن مداخلات سردية ثانوية مع السرد الأساس ، عرض من خلالها الراوي وجهات نظر متزامنة غير انها وان كانت متباينة إلا انها تلتقي في خدمة الهدف الذي يريد الوصول إليه ، فهو يفتتح القصيدة بخطاب موجه نحو الآخر المخاطب عن طريق اسلوب الشرط وفعل الأمر الطلبي الذي يكرره في ثنايا القصيدة ، يقول :

لو استطاعت ان تفر هذه السطور / من ظلمة العراق / فاوصلوها / أوصلوها أيها الرفاق / لأهلكم ... / ليبصر الصغار / إخوانهم كيف يجوعون ويهزلون .. .

وبمهارة فنية وقدرة على الاداء يتخطى حدود السرد الأساس إلى سرد ثانوي ، إذ يقول :

حين تزف الشمس للقمر / سيشهد البشر / ميلاد طفل رائع يحبه الصغار / عيناه نجمتان / من أمة الشمس له وضاءة النهار / ومن ابيه روعة الهدوء والأمان

وما ان يعود إلى اسلوب السرد السائد في القصيدة متحدثاً عن ظلمة العراق التي لا نرى في سمومها إلا الموت ، وضجيج الامهات وتأفف البشر ، حتى يدلف إلى نمط سردي آخر يجسد من خلاله صفحة جديدة من صفحات الاسى والحرمان والتشرد ، يقول :

واليوم يوم عيد / تشاهد الصغار في الصباح يركضون / ليملأوا مداخل السجون / فيلمحوا آباءهم في السجن من بعيد / فاليوم يوم عيد / وقد تعودنا بان يحتضن الصغير / في العيد والداه .

وتعد مثل هذه الانتقالات اعقد اساليب السرد ، وذلك لما تضفيه على اجواء القصيدة من غموض ، زاد منه اعتماد الشاعر اسلوب البناء الدائري ، الذي يلتحم فيه طرفا القصيدة لتنتهي إلى حيث بدأت . فهي تبدأ بقوله :

لو استطاعت ان تفر هذه السطور / من ظلمة العراق / فأوصلوها / اوصلوها ايها الرفاق ...

ثم تتوزع هذه الاشطر على ساحة القصيدة في مسافات قد تطول أو تقصر إما بنصها أو باجراء شيء من التعديل عليها أو بمعناها ، لتكون بمثابة الخيط الذي يشد انطباعات الشاعر المتباعدة نتيجة لتداخل تقنيات السرد ، حتى يصل شكلها المعماري إلى المنطقة التي بدأ منها ، حيث جاءت النهاية مطابقة في شكلها للبداية بل تكراراً لها بنصها .

وقد حاول الشاعر السير بقصيدة ((الزمن العلقم)) نحو مواقع الفن القصصي والانتفاع منه في معالجة لقطات من هموم المواطن العربي الذي اشاح بنظره اليه من خلال التوجه إلى استجلاء دواخل النفس كبديل عنه ، فهو عندما يتحدث عن نفسه ويكتب بصيغة ضمير المتكلم ((الأنا)) مفرداً وجمعاً لا يعني تمحوره حول الذات بل التوحد بالاخرين . فمنذ البداية يسمح لنفسه فرصة تشكيل بنائيته الحوارية المفعمة باجواء الحماسة والصدق المتشبثة بابراز الهم الفردي / العام ، يقول [٨٨] :

باسم العراق / اكسر الاختام عن صوتي المدمى / بي ما انوء به / وقد سميت حتى الغيب / لكن الذي بي لا يسمى .

ثم يلجأ إلى نفسه في حوار داخلي يعتمد فيه الجمل القصيرة المكتنزة بالتأنيب المغلف بالحيرة ، حيث الكثافة النسبية لأسلوبي الاستفهام والتعجب اللذين يؤشران منفذا لتحول الاسى الفردي إلى اسىً عام :

غاضب أنت ؟ / من أين لي بالغضب ؟ / خائف ؟ / أي شيء تراني اخاف ؟ / فقد وردت الاسى من جميع الضفاف / وشربت من الموت حتى نضب / موجع ؟؟ / من جميع العرب .

ويبدو التوهج الشعوري والعاطفي في اطار النسيج الدرامي من خلال نسق المفارقة ، الذي يرتبط بالموقف الجدلي من العصر ما يشوبه من تناقضات ، تجعل الفعل يرتمي في احضان المعنى ، يقول :

إن قومي يسمعون / ... ثم التفت / رأيت قومي يسمعون ويضحكون .

فالمنافرة التي هي امتداد لتنامي السرد / تبدو واضحة في وصفة قومه بـ ((يسمعون ويضحكون)) ، فقوله ((يسمعون)) يومئ إلى الحضور العربي الموحد المساند لأخوانهم الذين يتحملون اعباء الحرب وما يترتب عليها من تشريد، غير ان المعطى الدلالي لقوله ((ويضحكون)) ، سرعان ما يثلب الامل المتنامي ، ويهيء إلى ارضية جديدة قوامها تصدع البنيان العربي ، وعدم الاكتراث بما يحصل في وطنهم ، وازاء هذه المفارقة المؤلمة يغدو همه ، نعي ما ألت اليه الحال :

اسمع صوت الريح / يا اطفال فلسطين / ان سكاكين عمومتكم قادمة / مدوا الاعناق بصمت / فقلوب الاعمام رقاق / إن يصرخ احد منكم / تبك ... !

فقتام المفارقة يشتد بين زمان المعتصم حين لبى صرخة حرة في عمورية ((وامعتصماه)) ، وبين حاضر يستجيب ابناء العمومة لصرخة الاطفال بالبكاء والعويل .

وتبدو بعض قصائد الشاعر ولا سيما الطويلة متفردة عن غيرها في الافادة من معطيات الفن الدرامي ، وتوظيف عدد من عناصر ادائه ، كتتابع المشاهد وتنامي الحدث في اطاري الزمان والمكان ، وتعدد الاصوات وتصارعها فضلاً عن عنصري السرد والحوار اللذين يعدان منفذاً مهماً لعبور القصيدة إلى منطلق العمل المسرحي . ومن القصائد التي استعارت أدوات الطرح الدرامي المسرحي ، قصيدة ((مصادرة منشور سري)) ، فمنذ البداية يتجه الجهد عبر حوار مثير بين احد المقاتلين ، ورجال الدولة الذين استدعوه لمقاضاته بعد وقف حرب تشرين وقبول الهدنة إلى رسم ملامح

الشخصية التي تنهض بمهمة البناء الدرامي وكشف الازمة [٨٩] :

هل عبرت الحدود بهذا الجواز ؟ / إذا كنت تعني / عبرت الحدود بهذا ؟ / ... نعم / أنت متهم للقرار بتزوير وجهك اجمعه / يسمح الآن ان تتكلم ما شئت / لكنما في حدود الدفاع عن النفس / ... اطلب مرآة أبصر فيها وجهي / مرفوض / نحن نبصره عنك / لكنكم لم تروا منه ... / إنا نقاضيك وفقاً لأعيننا نحن / ... معذرة / ساحاول رؤيته وفق اعينكم ...

وتضيء لنا الاسئلة الموجهة والاجابات عنها حقيقة جوهرية ، هي أن المقاتل الماثل بين ايدي قضاته لم يكن مقتنعاً بقرار وقف اطلاق النار في معركة العرب الكبرى ، وظل يعيش احداثها ، ويكتوي بنارها الأمر الذي اغاض قادته فاستدعي على اثر ذلك للمحاكمة والمقاضاة ، وكمحاولة يائسة للدفاع عن النفس تبدو عمليات الاسترجاع تحت مجهر السرد ، إذ يلوذ البطل بعالمه الداخلي في حوار صامت ((مونولوجي)) ، مفصحاً عن بطل ثان للقصيدة كان معه في دبابته ، ذاد ببطولة عن ارضه فسقط شهيداً :

في أذني ملايين الأصوات / من منكم يقدر ان يفرز صرخة محمود جاري / عن صلية عشر رصاصات غاصت فيه من البلعوم / إلى منتصف السره ؟ / وحدي املك هذين الصوتين معاً / أملك لحظة لايبقى من صوت القاتل / إلا صوت المقتول / لحظة صار غيابك يا محمود حضوراً في كل الساحات / وفي كل الاوجه .

وبعد ان يستأنف الحوار حركته ، يستدعي المقاتل دبابته المضرجة بالدماء بوصفها الشاهد الوحيد الذي يتكئ عليه لأثبات حقه :

أين دبابتي ؟ / ذهبت هي أيضاً تدافع عن نفسها ؟ / لا سؤال / ... ولكنها شاهد في دفاعي / ... قيد الترميم / إذا شئت اتيناك بها عامرة / - هاتوها / - ادخلوها هنا اتاملها ... / أمرغ وجهي على درعها / وسأسأله / سوف ينطق مجرى دمي فوق قبعة الدرع / ينهض محمود من قاعها .

وحين يعرف ان القضاة ضيعوا شاهده الوحيد باخفائهم معالمها ، بعد ان غسلوها ومسحوا الدماء منها ، يرفضها ويعتبرها شاهداً مزوراً :

أرفضها / تزورون شاهدي علي / ثم تسألونني ان ارتضيه هكذا / مزوراً ...

وبعد الخيبة المريرة التي مني بها البطل أمام القضاة ، ينسلخ عن هدوئه ويرفع صوته قائلاً :

باسم كل الحضارات رممتم الآن دبابتي / بعد سحب هويتها / فهي خاوية تستعد لكل الهزائم / ... لو سئلت غداة خرجت إلى الموت / هل كنت تختار ؟ / - : لا / كنت اختاركم هدفي أولاً / أنت تقتل نفسك / -: إني اسهل في مهمتكم .

إنه يدرك تماماً ان الحكم قد صدر عليه سلفاً ، غير انهم ينتظرون ما يبرر اصداره ، فالتهمة طبقاً لهذا الاحتجاج والتهديد اصبحت مبررة ، وبموجبها اعتبرت قضيته منشوراً سرياً ينبغي مصادرته :

نص قرار التجريم / - تكون البداية / - باسم الدولة / صادرنا هذا المنشور السري ... / والقاء القبض على كل الكلمات وكل الافكار المنقولة عنه / وغير المنقوله ..

ان توظيف الحوار بهذا الشكل النموذجي المشحون بالبعد التفكيري والدلالات المجازية والتضاد والصراع واسترجاع الاحداث والاشارة إليها مسبقاً فضلاً عن طول القصيدة ، وما اشتملت عليه من تقنيات سردية ، افضت جميعها إلى الغموض المعبر عن إرادة الابداع الجديدة المجافي مسايرة السائد المتعارف عليه .

ويلج الشاعر ابواب المسرح الشعري من خلال مسرحية ((الحر الرياحي)) [٩٠] التي ينمي فيها الحوار عبر عدد من الشخصيات التاريخية في محاولة للانتفاع من مدلولها ((ليحقق التناظر بين تجربة الماضي والحاضر ومطابقتها مع رؤاه المستقبلية)) [٩١] ، التي تمجد التضحية وتؤمن بحتمية انتصار الخير ، غير ان قارئ المسرحية يعيش اجواء مسربلة بالتشابك والغموض ، إذ ان فيها خلطاً تاريخياً متعمداً ، فالشاعر يستعير صوت يوحنا المعمدان ، والمسيح ، وجيفارا ، واطفالاً من عصرنا ليؤدوا افكارها ، وهي ميزة تخرج بالمسرحية من اطارها التاريخي إلى مستوى معاصر [٩٢] .

وتبدو قصيدة ((الصوت)) [٩٣] نموذجاً جاداً من النماذج التي غادرت الأداء التقريري بفعل تصميمها الدرامي ، إذ اننا نجد روح المقاضاة للمواقف العربية عبر محنة الإنسان العربي اعقاب حرب الأيام الستة والتقطيع بالصور ، بالفكرة ، بالحدث الدرامي ، بالسياق الملحمي ، وتداخل الازمنة وتمثل التراث ، فطوفان سد مأرب الذي استغرق القسم الثالث من القصيدة لم يعد يحمل دلالته الأولى ، بل اصبح طوفاناً إنسانياً تهدر به القيم والمبادئ الإنسانية كلها [٩٤] . ومن محاولات الشاعر الايجابية التي تدخل ضمن هذا الاطار قصيدة ((الصور)) [٩٥] ، فقد افادت في بنائها الطويل من انجازات الفن المسرحي من مثل السرد والحوار ، والتضاد والخطاب ، واستعارة التراث ومزجه بالحاضر بعد تهشيم الحدود الزمكانية .

وقد اتاحت فكرة القناع للشاعر ارتياد رحاب التاريخ القومي ، وخلق منظور لا زماني عبر استيحاء شخصية فاعلة سجلت مواقف بطولية مشهودة في مواجهة التحديات ، ليتحدث من خلالها ما يريد قوله دون اعتماد صوته بصورة مباشرة . وتعد قصيدة ((رؤيا نبوخذ نصر)) من النماذج التي جسدت هذا الاستحضار باسلوب درامي يفصح عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه . ففي المشهد الافتتاحي ، يطلق القناع صوته محاوراً ومحذراً الجيل الجديد قائلاً [٩٦] :

إن لم يقم من بين ذريتي / إن لم يقم من بين أولادي / من يستطيع حمل هذا التاج والصولجان / من يستطيع أن يقول للنجوم والأقمار / للغيوم والأمطار / للعاصف أياً كان / قف ذلك المكان / إن لم يجيء من بين احفادي / من يملك الصوت الذي تبيض منه العيون / فهؤلاء سوف يحكمون ...

وبعد ان يختبيء القناع وصانعه برداء واحد لتقديم المثال الإنساني في صورته الفاعلة ، يتصاعد

الحدث درامياً عبر اصوات الجيل الجديد في حوار خارجي :

يا أيهذا النذير / يا أيها الصوت الذي يرجف منه الضمير / من انت ...؟ / من أين تجيء ؟ .

ثم تعود القصيدة لمحور المتكلم الذي يجري على لسانه نص تراثي ، إذ ((أن من حق الشعر ان يتمرد احياناً على صرامة المنطق التاريخي ، وما دامت النوافذ اشرعت على رحاب التاريخ فليكن التراث كله ملك القصيدة)) [٩٧] لاستكمال زخمها التاثيري :

أيها المدثر / هذا أوان السيل / قم فانذر / وهذه ثيابك / الأرض التي أنت عليها دنست / فطهر ...

يعود صوت الابناء :

أولم نفعل ؟ / يا هذا الصوت اللاندري / في بهوك نسأل أم نُسأل / ... أولم نوقد يا هذا الصوت / قنديلاً في ديجور الموت / أولم نقرأ ؟ ...

الصوت :

ألفاً حملتوه / ثم تعثرتم به / ثم هجرتموه / ثم تنابزتم فأطفأتموه

الأبناء :

أيها الصوت لا تبتعد / باسم كل بنيك إتئد / ... من تكون ؟ / أنت من أهلنا ... / ليس في ذلك ريب

ويعود الصوت ليترك وصية يكتبها في ألواح ، يناشد فيها كل من سيكون أهلاً لتنفيذها من أجل تجسيد القيم الاصيلة والاقلاع عن روح الزيف :

إلى الذين يولدون / ... أترك هذه النذر المرقومة / نبوءة موسومة / أصابعي العشر على الواحها مختومة .

ويجنح الحوار إلى اقامة جسور التواصل بين الشاعر ممثلاً بقناعة والمتلقي من خلال الرؤيا التي تستقري مستقبل الأرض العربية ، وما ستتعرض له من تحديات واستشراف طبيعة المواجهة الحتمية التي تقع على عاتق الاجيال القادمة :

رأيت رؤيا / رأيت أرضاً بور / تبزلت / قام على سباخها ناعور / دار عليها دورة اغرقها بالماء / فازدهر الحصاد / دار عليها دورة اخرى فجاشت دم / دار عليها دورة ثالثة فامتلأت جراد ...

غير ان الدورة الرابعة سيديرها ابناؤه واحفاده الذين هم بصلابتهم ووعيهم سيجسدون نبوءته :

يجيء من ذريتي من صوته كصوتي / هو الذي يعلن تفسيري بعد موتي ... / انتظري الآن أيتها الأعين الجائعة / إنها الدورة الرابعة / إنه صوته / سيفه ، شمسه / هذه الغرة الطالعة / من بابل أو بغداد / نفس نبوخذ نصر / هذا الذي يصعد مثل الكوكب الوقاد / ...

فنمط القصيدة يشير من خلال ((أنا – هو / هو – أنا)) و ((أنا – أنت / أنت – أنا)) ، إلى أنها مستوحية لحرفية البناء الدرامي ، إذ اقتسم الحوار صوت القناع وصوت ابناء الجيل الجديد ، فضلاً عن عدد من الشخصيات الثانوية المعادية المستمدة من عمق التاريخ من مثل ((كورش ، فرعون)) التي تقف نداً وتخوض صراعاً مع الشخصية الرئيسية إلى جانب الصراع الأساس وكأنها اقنعة ثانوية ، ولا يغيب عن ذهن القارئ ، أدوات السرد الاخرى التي تنامت عبر نسيج القصيدة كالسوابق واللواحق ، والمونولوج ، والالتفات من الخطاب إلى الغيبة أو العكس ، والنظام الزماني والمكاني وما يحصل بينهما من تداخل . الأمر الذي يدفع بالمتلقي إلى الملاحقة الدقيقة لمثل هذه التحولات واكتساب الثقافة التي تؤهله لأستشراف ماضيه وحاضره على حد سواء .

الهوامش

١. كتاب المنزلات : طراد الكبيسي – ج١ ص٢٢٢
٢. البشير – (شعر) : ج٢ ص٢٤٣
٣. السيرة النبوية : ابن هشام – المجلد الاول ص٦٢٧
٤. البشير (شعر) : ج١ ص٣٢
٥. الاعمال الشعرية : ج١ ص٦١٣
٦. كان غاللليو قد اثبت ان الارض تدور ، مخالفاً بذلك الكنيسة التي ترى حسب ما يذكره الانجيل ان الارض قرص مسطح وسائر الكواكب تدور حولها ، فاستدعى للمحاكمة وطلب منه الاعتذار إلى الجماهير مقابل اطلاق سراحه ، فاستجاب ، ولكنه عندما خرج من المحكمة اطلق هذه العبارة ((ولكن الأرض تدور))
٧. اثر التراث في الشعر العراقي الحديث : علي حداد ص١٦١
٨. يا صبر ايوب (شعر) : ص١٤٩ ص١٠٧ وينظر البشير ج٢ ص٤٩-٥١
٩. تنظر مثلاً الاعمال الشعرية : الصفحات ٤٥ ، ٢٦٥ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٣٥٥ ، ٣٩٢ ، ٦١١
١٠. ينظر كتاب عشتار وماساة تموز : د. فاضل عبد الواحد علي ص١٢٩
١١. يا صبر ايوب (شعر) : ص١٣٤
١٢. مضمون الاسطورة في الفكر العربي : د. خليل احمد ص٣٠
١٣. يا صبر ايوب : ص١١٢
١٤. يا صبر ايوب : ص٢١٢
١٥. ينظر مثلاً يا صبر ايوب : الصفحات ٣٧ ، ١٠٢
١٦. عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث : احسان عباس ص٧٨
١٧. من أين هدؤوك هذه الساعة (شعر) : ص١٠٨
١٨. هو الذي رأى (شعر) : ص١١
١٩. ينظر كتاب يسوع في زمانه : ص٣٠٠ – ٣٠٠٣
٢٠. سورة النمل : آية ٢٧
٢١. الأعمال الشعرية : ج١ ص٤٤٠
٢٢. البشير : ج١ ص٤١
٢٣. صحيح البخاري : ج٨ ص٣٨
٢٤. ينظر كتاب الأمالي : لأبي علي الغالي ج٢ ص١٢٨
٢٥. الاعمال الشعرية ج١ ص٤٢٧
٢٦. الاعمال الشعرية ج١ ص٤٣٢
٢٧. تنظر مثلاً الاعمال الشعرية : ج١ الصفحات ٢٧٧ ، ٤١٨ ، ٤٢٦ ، ٤٣١ ، ٤٣٩ ، والبشير : ص٣٢ ، وسلاماً يا مياه الارض : ص٣٧

٢٨. ينظر الحوار مع الشاعر ، في مجلة الموقف الثقافي العدد ١٣ سنة ١٩٩٨ ، ص١٠٦
٢٩. ينظر كتاب في سبيل الواقعية : تاليف البروفيسور آ. لافريتسكي – ص٢٠٨
٣٠. الاعمال الشعرية : ج١ ص٦١٤
٣١. الاعمال الشعرية : ج١ ص٣٢١
٣٢. الاعمال الشعرية : ج١ ص٧٤ وما بعدها
٣٣. دير الملاك : د. محسن اطيمش ص١٧٤
٣٤. يا صبر ايوب : ص٧٤
٣٥. الاعمال الشعرية : ج١ ص٦٢
٣٦. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥١١ وللمستزيد من توظيف الشاعر لتراثه الشعبي ينظر مثلاً : سلاماً يا ماة الأرض : ص٨٠ ، البشير ج١ : ص٢٧ ، يا صبر ايوب : ص٧٩
٣٧. يا صبر ايوب : ص٨٦
٣٨. هو الذي رأى : ص٢٧
٣٩. بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ص١٢٥
٤٠. البشير : ج١ ص٦٩
٤١. هو الذي رأى : ص٣٣
٤٢. الاعمال الشعرية : ج١ ص٤٤٥
٤٣. اللغة الشعرية : محمد كنوني ص٢٨
٤٤. يا صبر ايوب : ص٨٣
٤٥. المصدر نفسه : ص٧٥
٤٦. البلاغة والاسلوبية : د. محمد عبد المطلب ص٤٨
٤٧. البشير : ج١ ص٤٣
٤٨. ينظر تحليل الخطاب الشعري : محمد مفتاح ص٧٦
٤٩. بنية اللغة الشعرية : ص١٨٨
٥٠. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢١١
٥١. لغة الشعر العراقي المعاصر : د. عمران الكبيسي ص٢٨٩
٥٢. الاعمال الشعرية : ج١ ص٣٨١
٥٣. ينظر كتاب عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. علي عشري زايد ، ص٦٦
٥٤. الاعمال الشعرية : ج١ ص٤٠٠
٥٥. الاعمال الشعرية : ج١ ص٣٤٧
٥٦. الاعمال الشعرية : ج١ ص٤٥٨
٥٧. هو الذي رأى : ص٢٣
٥٨. هو الذي رأى : ص٣٥
٥٩. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥٣٥
٦٠. الاعمال الشعرية : ج١ ص١٩٣
٦١. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥١١
٦٢. بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ص٥٥
٦٣. الاعمال الشعرية : ج١ ص١٦٧
٦٤. ينظر كتاب لغة الشعر العراقي المعاصر :عمران الكبيسي ص٢٨٦
٦٥. الاعمال الشعرية : ج١ ص٣٦٦-٣٦٨
٦٦. مشكلة البنية : زكريا ابراهيم ص٧٣
٦٧. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي : محمد رضا مبارك ص١٠٨
٦٨. يا صبر ايوب : ص٥٢
٦٩. ينظر كتاب المقتضب : للمبرد ج٤ ص٢٤٣ ، شرح ابن عقيل ج٣ ص٢٦٤
٧٠. ينظر شرح شذور الذهب : ابن هشام الانصاري : ص١٦
٧١. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥٢٣
٧٢. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥٢٨
٧٣. يا صبر ايوب : ص٦٨
٧٤. البشير : ج٢ ص٦٧
٧٥. ينظر بحث الناقدة (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث) : مجلة الاقلام العدد ٧ سنة ١٩٧٨م : ص١١١
٧٦. ينظر شرح ابن عقيل : ج٤ ص١٥١
٧٧. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢١١
٧٨. ينظر شرح ابن عقيل : ج١ ص٨٩ وما بعدها
٧٩. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢٥٥
٨٠. الاعمال الشعرية : ج١ ص٣١٤
٨١. ينظر كتاب معاني النحو : د- فاضل السامرائي ج٣ ص١٢٨
٨٢. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢٠٥
٨٣. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢٧١
٨٤. ينظر شرح ابن عقيل : ج١ ص٣٦٦ – ٣٦٨
٨٥. الاعمال الشعرية : ج١ ص١١-٢٣
٨٦. التحليل البنيوي للسرد (بحث) : رولان بارت – مجلة افاق المغربية العدد (٨-٩) سنة ١٩٨٨ ص٣٤
٨٧. الاعمال الشعرية : ج١ ص٢٣٠ – ٢٤١
٨٨. سلاماً يا مياة الأرض (شعر) : ص٣٣
٨٩. الاعمال الشعرية : ج١ ص٥٨٩-٦٠٩
٩٠. الحر الرياحي (مسرحية شعرية في ثلاثة فصول) : عبد الرزاق عبد الواحد – تقديم جبرا ابراهيم وللاطلاع على ما كتب عنها ينظر كتاب الاصابع في موقد الشعر : ص١٣٠-١٣١ ، ويكون التجاوز : ص٣٨٣ وما بعدها ، الشعر عند نهايات القرن العشرين – محور قصيدة الحرب : ص١١٢
٩١. ويكون التجاوز : محمد الجزائري ص٣٨٨
٩٢. ينظر كتاب الأصابع في موقد الشعر : حاتم الصكر ص١٣١
٩٣. الصوت : قصيدة شعرية : عبد الرزاق عبد الواحد ، فعاليات مهرجان المربد الشعري لعام ١٩٧١م ، منشورات وزارة الاعلام
٩٤. ينظر كتاب ويكون التجاوز : محمد الجزائري ص٣٧٦ وما بعدها
٩٥. تنظر القصيدة في الاعمال الشعرية ج١ لصفحات ٤١٨-٤٤٢
٩٦. تنظر القصيدة في المجموعة الشعرية (في لهيب القادسية) : عبد الرزاق عبد الواحد ص١٠٢ وما بعدها
٩٧. دراسات نقدية في الأدب العربي : د. محمود الجادر ص٣٠١

المصادر

١- القرآن الكريم
٢- اثر التراث في شعر العراقي الحديث : علي حداد – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٦م .
٣- الأصابع في موقد الشعر (مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة) : حاتم الصكر – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٦م .
٤- الأعمال الشعرية : المجلد الأول – عبد الرزاق عبد الواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩١م .

٥- الأماني : ابو علي الغالي – مطبعة السعادة – مصر – ١٩٥٤م .
٦- البشير (شعر) : ج١ ، عبد الرزاق عبد الواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – ط١ – ١٩٨٦ .
٧- البشير (شعر) : ج٢ ، عبد الرزاق عبد الواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – ط١ – ١٩٩٣ .
٨- البلاغة والاسلوبية : د-محمد عبد المطلب – منشورات الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٤ .
٩- بنية اللغة الشعرية : جان كوهن – ترجمة محمد الولي ومحمد العمري – مطبعة دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – ١٩٨٦م .
١٠- التحليل البنيوي للسرد (بحث) : رولان بارت – مجلة افاق المغربية ، يصدرها اتحاد كتاب المغرب العدد (٨-٩) سنة ١٩٨٨م .
١١- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : محمد مفتاح – دار التنوير – بيروت – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٨٥م .
١٢- الحر الرياحي (مسرحية شعرية في ثلاثة فصول) : عبد الرزاق عبد الواحد – تقديم جبرا ابراهيم جبرا – الدار العربية للموسوعات – بيروت – ط١ – ١٩٨٢ .
١٣- حوار مع عبدالرزاق عبدالواحد : عبد الستار ناصر – مجلة الموقف الثقافي – العدد ١٣ – سنة ١٩٩٨م .
١٤- دراسات نقدية في الأدب العربي : د-محمود عبدالله الجادر – مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر – الموصل – ١٩٩٠م .
١٥- دير الملاك (دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) : د- محسن أطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٨٢م .
١٦- سلاماً يا مياه الأرض (شعر) : عبد الرزاق عبدالواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٦م .
١٧- السيرة النبوية : ابن هشام – تحقيق مصطفى السقا واخرين – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط٢ – ١٩٥٥م .
١٨- شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مطابع المختار الإسلامية – القاهرة – ط٢٠ – ١٩٨٠م .
١٩- شرح شذور الذهب : ابن هشام الانصاري – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة – القاهرة – ط١٠ – ١٩٦٥م .
٢٠- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين – المحور الأول من محاور مهرجان المربد الشعري التاسع – اعداد عائد حضباك – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٩م .
٢١- صحيح البخاري : الامام محمد بن اسماعيل البخاري – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – ١٩٥٨م .
٢٢- الصوت (قصيدة شعرية) : عبد الرزاق عبد الواحد – فعاليات مهرجان المربد الشعري لسنة ١٩٧١ منشورات وزارة الاعلام.
٢٣- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث : د- إحسان عباس – دار بيروت – بيروت – ١٩٥٥م .
٢٤- عشتار ومأساة تموز : د- فاضل عبد الواحد علي – دار الحرية للطباعة – بغداد – ١٩٧٣ .
٢٥- عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د- علي عشتري زايد – القاهرة – ط٢ – ١٩٧٩م .
٢٦- في سبيل الواقعية : البروفسور – أ- لافريتسكي – ترجمة د. جميل نصيف ، مراجعة د. حياة شرارة – منشورات وزارة الاعلام – العراق – ١٩٧٤م .
٢٧- في لهيب القادسية (شعر) : عبد الرزاق عبد الواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٣م .
٢٨- القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث : نازك الملائكة – مجلة الاقلام – العدد ٧ سنة ١٩٧٨م .
٢٩- كتاب المنزلات – منزلة الحداثة – ج١ : طراد الكبيسي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٢م .
٣٠- لغة الشعر العراقي المعاصر : د- عمران خضير الكبيسي – منشورات وكالة المطبوعات – الكويت – ط١ – ١٩٨٢م .
٣١- اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد) : محمد كنوني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٩٧م .
٣٢- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة : محمد رضا مبارك – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٣م .
٣٣- مشكلة البنية : زكريا ابراهيم – القاهرة – منشورات مكتبة مصر – (د.ت)
٣٤- مضمون الاسطورة في الفكر العربي : د- خليل احمد خليل – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – ط١ – ١٩٧٣م .
٣٥- معاني النحو : د- فاضل صالح السامرائي – مطابع دار الحكمة – الموصل – ١٩٩١م .
٣٦- المقتضب : ابو العباس محمد بن يزيد المبرد – تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة – مؤسسة دار التحرير للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٣م .
٣٧- من أين هدؤوك هذه الساعة (شعر) : عبد الرزاق عبد الواحد – منشورات الدار العربية للموسوعات – بيروت – ط١- ١٩٨٢م .
٣٨- هو الذي رأى (شعر) : عبد الرزاق عبد الواحد – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٨م .
٣٩- ويكون التجاوز (دراسة نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث) : محمد الجزائري – منشورات وزارة الاعلام – العراق – ١٩٧٤م .

٤٠- يـا صـبر ايـوب (شـعر) : عبـد الـرزاق عبـد الواحــد – دار الشــؤون الثقافيــة العامــة – بغــداد – ١٩٩٣م .
٤١- يسوع في زمانه : دانيال روبس البولسي – نقله إلـى العربيـة الأب حبيـب باشـا – المطبعـة البوليسـية – جونيه – لبنلن – ١٩٦٩م .