الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة الـــتـــعـــلـيـــم العـــالي والبحـــث العلمـــي
جامعة عمـــار ثليجي - الأغواط -

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الصورة الرمزية في شعر مظفر النواب

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: دراسات نقدية حديثة ، معاصرة

من إعداد الطالب:
عبد الحميد بلحماري

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
محمد فنطازي

السنة الجامعية (**2019/2018**م)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي - الأغواط -

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الصورة الرمزية في شعر مظفر النواب

مذكرة مقدمة نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص : الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة

من إعداد الطالب: عبدالحميد بلحماري

تحت إشراف الأستاذ الدكتور : محمد فنطازي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د.قارة نورالدين مصطفى	أستاذ محاضر (أ)	عمار ثليجي	رئيسا
أ.د. فنطازي محمد	أستاذ التعليم العالي	عمار ثليجي	مشرفا ومقررا
د.جعيرن ميهوب	أستاذ محاضر (أ)	عمار ثليجي	عضوا مناقشا
د.ذيب لخضر	أستاذ محاضر (أ)	عمار ثليجي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: (2018/2019)

شكر وتقدير

الحمد لله الذي عّلم بالقلم، عّلم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

يسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل، ووافر التقدير، وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الدكتور محمد فنطازي الذي أشرف على هذه الدراسة، فكان خير معين، وخير مرشد، فقد أرشدني إلى طريق البحث بالعلم والمعرفة، والصبر والأمل، فرافقني في هذه الرحلة الشاقة الممتعة دون ملل، فاللسان يعجز عن ذكر فضله ومساعدته؛ لأنه كان يتابعني خطوة خطوة إلى أن اكتمل العمل، وقد تعلمت على يديه الصبر وتوخي الدقة وتوثيق المعلومة من مصادرها الأولية، فجزاه الله كل خير، ومتعه بالصحة والعافية.

كما أخص جزيل الشكر للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهد في قراءة رسالتي، وفي تقويمها، وإنني سأكون سعيدا ممتنا بالإفادة من ملاحظاتهم القيمة وآرائهم السديدة.

وأتقدم بالشكر والتقدير إلى قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب في جامعة عمار ثليجي.

وإلى أساتذتي الكرام في هذا القسم ،لما قدموه من علم ومعرفة وعون ومساعدة ونصح وإرشاد كان له دور في إنجاز هذا العمل.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من أعان على إنجاز هذه الدراسة بكلمة، أو نصيحة أو تشجيع أو دعاء شد من عزيمة الباحث من قريب أومن بعيد، وأخص بالذكر بعض الأصدقاء صفحات على الفيسبوك الذين لم يبخلوا علي بالمعلومات عن الشاعر وعن قصائده وبعض معانيها. أمثال عبد الرحمن عدوني من تونس، خالد الواوي من الأردن، وماجد بلالو من سوريا، الأستاذ مؤيد عودة من فلسطين.

وأخيرا أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصا لوجهه، وأن ينفعنا به، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

الإهـــــــــــــــداء

- إلى من أمّدتني بالصبر والدعاء دوما قرة العين "أمي الحبيبة حفظك الله".

- إلى من سار بي إلى درب الوجود وأنار دربي بشعاع تربيتي "أبي العزيز حفظك الله".

- إلى التي ما بخلت عليّ بوقتها وملازمتها لي، فكانت خير معين، "رفيقة دربي".

- إلى من علمني حروف الهجاء في صغري أستاذي "داود بلعربي".

- إلى من أشرف علي في هذا العمل بكل تفان وإخلاص الأستاذ الدكتور "محمد فنطازي".

- إلى كل الإخوة والأخوات والأهل والأقارب.

- إلى صديق الطفولة من انتظر هذه اللحظة بفارغ الصبر لكن شاء القدر أن يختطفه منا في آخر لحظة "بلال بن التواتي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته".

- إلى كل من عرف عبدالحميد وأخلص له الودّ والصداقة.

- إلى كل من علمني حرفا ودعمني بالتشجيع والنصح والتوجيه.

أهدي هذا الجهد

مقـدمة

تعدُّ الصورة الرمزية إحدى أبرز الأدوات التي يستعين بها الشعراء في بناء قصائدهم، وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم في الحياة. وإحدى أهم الوسائل الفنية الفاعلة التي يُتوسّلُ بها للوصول إلى إدراك تجربة الشاعر، والوعاء الذي يستوعب تلك التجربة عن طريق السمو باللغة وتفتيق طاقات الكلمة، فالصورة تنمو في داخل الشاعر مع النص الشعري ذاته، وليست شكلاً منفصلاً. وقد حفل الشعر المعاصر بمثل هذه الصور الفنية احتفاء كبيراً، واهتم شعراؤه بطريقة تشكيلها وبنائها، وبخصائص العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى أضحت ملمحاً بارزاً في النص الشعري وعلامة مميّزة تدلُّ على تطوُّر الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر ومتطلباته. وبهذا المعنى صارت الصورة تمثل القسم والجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحرّ، وغدت التمظهر الأكثر تميزا للحداثة الشعرية، ولذا فقد نبّه النقاد والدارسون إلى وجوب الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه –الجزء الفني–التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معياراً لجودة نظم القول.

تتناول هذه الدراسة بالبحث الصورة الرمزية في واحد من لوامع الشعر العراقي الحرّ، ونعني على وجه الخصوص (**النورس المهاجر**) الشاعر مظفر النواب، وقد حاولنا من خلالها الوقوف عند الصورة الرمزية في النص الشعري الحداثي الحر، بوصفها الملمح الرئيس للحداثة مفارقة، وانزياحا، وخيالا فسيحا، يفتح الآفاق لدى المتلقين لقراءات متعددة ومفتوحة.

أما عن دوافع الاختيار لهذا الموضوع، فإنها ترتكز على بواعث نوجزها فيما يلي:

أ. قلة الدراسات الأكاديمية التي لم يول أصحابها الاهتمام بدراسة بعض الظواهر النقدية دراسة تفصيلية تدقيقية، فالصورة الرمزية مثلا كملمح نقدي حداثي تمّ دراستها على نحو عام، بمعنى أنه تم دراسة الرمز الشعري في الشعر الحديث، أو الرمزية في متون الشعر المعاصر، نحو دراسة محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، أما عن وجه الجدة في دراستنا هذه فتمثل في دراسة الصورة الرمزية لدى شاعر لم يجد اهتماما كافيا من طرف النقاد المعاصرين، ونقصد به شاعر النضال السياسي **مظفر النوّاب**، بمعنى أننا على يقين تام بانعدام دراسات للصورة الرمزية في شعر مظفر النواب أحد رواد الشعر العراقي المعاصر.

ب. من بين الدوافع أيضا هو بقاء المتن الشعري النوّابي شبه مجهول لدى شريحة معتبرة من متلقي النص الشعري العربي.

ج. نعتقد أن تخصيص بحث كامل لشاعر محدد، من شأنه أن يعطينا الفرصة لمساحة أكبر، كي يتم التركيز على جوانب عدّة، ممّا يُثرى البحث ويزيده عمقا، ويتدرج مع القارئ إلى أن يوقفه على إضاءات نقدية أكثر إحاطة وشمولية، بخلاف الدراسات والبحوث التي تخصص لتناول شعراء عديدين.

وعليه فسيكون اهتمامنا الخاص في هذا البحث هو بيان تداعيات الصورة الرمزية من خلال بحث روافد الشاعر التي نهل منها لتشكيل هذه الظاهرة، وقد حرصنا في ذلك على استكشاف تمظهراتها عند النوّاب.

وكان على البحث أن يجيب على الإشكالية التالية:

بما توحي الصورة الرمزية في شعر مظفر النواب وماهي مستوياتها التي تمظهرت فيها؟

وهذه الإشكالية تفرعت عنها عدة تساؤلات منها:

- كيف وظف الشاعر العديد من الشخصيات التراثية في مواجهة الشخصيات السياسية المعاصرة، وما مدى تأثير هذا التوظيف على الصورة الشعرية ؟
- إلى ما يعزى الحضور المكثف للمدينة ومساراتها، وما هي أسباب وبواعث الشاعر إلى استدعاءها في أكثر من موضع شعري؟ وما هي أهم تمظهرات رمز المدينة لدى شاعرنا مظفر النواب في شعره؟
- ماهي تداعيات الصورة الرمزية لدى الشاعر على مستوى الانزياح؟

ولكي يجيب البحث على هذه الأسئلة، لم يتبع الباحث منهجا معينا التزم به من البداية إلى النهاية. لذلك كان لزاما علينا استثمار مناهج عدة، يغلب عليها المنهج الوصفي التحليلي الذي قد يكون له شأن في إضاءة بعض الجوانب الخفية من النصوص المتداخلة ما يؤكد فعالية دوره في كشف تداعيات الرمز والصورة وأثر الروافد التي تشربها النص الشعري داخل مضامينه.

أما عن مخطط البحث فإن طبيعة الموضوع ومادته اقتضت منا تقسيمه إلى مقدمة وخاتمة يتوسطهما مدخل وفصول ثلاثة.

وبحكم طبيعة الموضوع فقد كان لزاما علينا أن تكون الفصول المعتمدة في هذه الدراسة مسبوقة **بمدخل** كتمهيد أو توطئة لتبيان أهم المفاهيم اللغوية والنقدية الاصطلاحية لمصطلح الصورة والرمز وأشكاله المختلفة.

ولأجل بحث تداعيات الصورة الرمزية في المتن الشعري النوّابي حاولنا الكشف في **الفصل الأول** عن دلالات الشخوص وما ترمز إليه من أبعاد ودلالات نتيجة إقحام النوّاب لها تارة بشكل متعمّد وقصدي، وتارة أخرى بشكل عفوي باستدعائها على نحو غير مكلف.

إن حضور شخصيات من عصور غابرة وأخرى حالّة في شعر النواب بشكل مكثف وضعنا في مقام يلزمنا بوجوب اقتفاء وتتبع كل الرموز التي قد تستشف من وراء قسرية أو اختيارية استدعاء شخصيات النواب على اختلاف صنوفها وتعدّد أبعادها، وهي شخصيات على ذلك التنوع وهذا التعدد فإنها لم تخرج على الأغلب عن نمطين نعتقد أنهما يمثلان الصفة الأوفر في شعر النواب، ونقصد في ذلك الشخصيات التراثية والشخصيات

المعاصرة. فأما النمط الأول والمتمثل في الشخصيات التراثية فقد تضمن كلاّ من الشخصيات التاريخية والشخصيات الدينية القرآنية. بينما تمظهرت الشخصيات المعاصرة في شخوص السياسة والثورة.

وعلى هذا الأساس تم تخصيص فصل أول ضم أبرز الشخصيات في شعر النواب، حاولنا من خلاله الكشف عن أبرز الإيحاءات والدلالات والأبعاد الرمزية لشخصيات النواب.

ولأن المكان صار يشكل هوية خاصة بالشاعر، وبعدا من الأبعاد الفنية والجمالية التي يضفيها على القصيدة، فقد خصصنا في **فصل ثان** فضاء بحثنا فيه رمزية المكان وما تحمله المدينة ومساراتها من دلالات وأبعاد رمزية، فأما المدينة فقد حاولنا استنباط صور جمة لأنواع القهر الاجتماعي والقمع السياسي وعلى ضوءها اتضحت صور عن الاغتراب التام الذي يئن تحت وطأته مظفر النواب، وأخرى عن مدى اغترابه اجتماعيا، وقد انتخبنا بعض النماذج والشواهد الشعرية لما يدلل على تحقق مثل هذه الصور، كما مثلنا لمسارات المدينة بشواهد من الديوان.

أما بخصوص المدن فقد اتخذنا تصنيفا فيئييا يعتمد على خصوصية كل فئة على حدى وما تحمله من إشعاعات رمزية، وأبعاد دلالية، فهناك المدن المدنسة، وهناك المدينة المرأة...

وأخيرا – في **الفصل الثالث**– قمنا ببحث تداعيات الصورة الرمزية في شعر النواب، وهي على ما رأينا استدعاها الشاعر من معين كتاب الله، ومن شعر العرب، بمعنى أن النواب استقاها من موروثه الديني والشعري، لذلك جعلنا من التراث مصدرا لبحث تداعيات الصورة الرمزية. هذا من جهة، كذلك الحال بالنسبة للانزياح الذي ألفيناه متحققا بقوة في شعره، وهنا بحثنا تداعيات الصورة الرمزية من خلال الانزياح الدلالي على مستويين: الانزياح على مستوى الخمرة، والانزياح على مستوى الألوان.

وأخيراً أنهينا بحثنا هذا **بخاتمة** حاولنا فيها إجمال أهم النتائج التي خلص إليها البحث، وهي تؤكد – في جملتها– على الحضور المكثف للصورة الرمزية وما تحمله من أبعاد ودلالات في نصوص الشاعر.

لم يخلو البحث من صعوبات وعراقيل شكلت عائقا من أجل إنجاز البحث على الوجه الأمثل، ومن أهم هذه العوائق والصعوبات نذكر:

- قلة الدراسات النقدية حول شعر النواب، وصعوبة الحصول عليها حتى وإن وجدت. مثل كتاب **مظفر النواب حياته وشعره** لباقر ياسين، وبعض الدراسات للأستاذ عادل الأسطة أهمها: **مظفر النواب الصوت والصدى**، طالب الأسدي، **العلامة اللونية في شعر النواب**.

وهذه المراجع الثلاثة تعتبر أهمّ مساعد لنا في تذليل الصعاب التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث.

- وهناك صعوبات أخرى متعلقة بالمدونة في حد ذاتها، تتمثل في عدم إشراف الشاعر على أيّ طبعة من طبعات أعماله الكاملة، وما نشر كان من اجتهادات دور النشر والطباعة مما جعلها كثيرة الأخطاء. وهذه

الأخطاء كان لها دور مهم في القراءة والتأويل، وهذا ما جعلنا نرجع إلى قصائده المسجلة على اليوتيوب، وحتى هي لم تخلو من المشاكل بسبب اختلاف قراءات الشاعر لقصائده، فكثيرا ما تختلف قراءة القصيدة من أمسية لأخرى.

- وكذلك احتفاء الشاعر بشخصيات معاصرة مجهولة عنا مما جعلنا نحاول دائما البحث عن سيرتها والأدوار التي قامت بها على الواقع حتى نستطيع أن نكتشف رمزها ودورها في المتن الشعري.

- والمشكل الآخر يتعلق بأسماء المدن التي وظفها الشاعر فبعضها مدن وأحياء مهمشة لم نسمع بها من قبل فكان لابد من البحث عن مواقعها والأحداث التي شهدتها.

على أن أهم مشكلة واجهتنا هي تجربة الشاعر في حد ذاتها فهي تجربة يكتنفها الكثير من الغموض بسبب السرية التي أحاطت بحياته فهو شاعر مطارد فلذا كان دائم التستر والاختفاء، ومما زاد عمق هذه الاشكالية أن الرمز كثيرا ما يتعلق بالتجربة الذاتية للشاعر على نحو ما سنرى فيما بعد.

وعلى الرغم من هذه الصعوبات التي واجهتنا، إلا أن رغبتنا في إتمام هذا البحث كانت حافزا لإنجازه، و أي عمل إنساني يبقى هذا البحث مفتوحا أمام اجتهادات أخرى ووجهات متعارضة .

وفي الختام لا يفوتني أن أتوجه هنا بالشكر الجزيل إلى كلّ من مدّ لي يد المساعدة بالتشجيع والحث على إنجاز هذا البحث من قريب ومن بعيد، وأخصُّ بالذكر في المقام الأول أستاذي الفاضل: الأستاذ المشرف: الأستاذ الدكتور **محمد فنطازي**، على تكرّمه بالإشراف على هذا البحث، وعلى عدم توانيه لحظة في تقديم النصائح والملاحظات التي أنارت لنا مسالك هذا البحث.

مدخل تمهيدي

مفهوم الصورة والرمز

أولا: تعريف الصورة:

يكتسي مفهوم الصورة أهمية كبرى في النتاج الأدبي، وخاصة جانب الشعر منه، إذ من خلالها يمكننا الحكم على الشاعر بمكنته الشعرية، ذلك أن الصورة هي المعيار والقاعدة التي على أساسها يتم تبيين مدى مقدرة الشاعر على صوغ المعاني، لذا عدّت الصورة الشعرية جزءًا من تجربة الشاعر، فهي تعبّرُ عن نفسه، ما يعني أن الصورة تكون أكثر صدقاً كلّما كانت مرتبطة بالشعور ارتباطاً وثيقاً.

01) التعريف اللغوي:

عندما نطالع معاجم اللغة بحثا عن معنى الصورة نجدها لا تخرج عن معنى الشكل والنوع والصفة.. ولكي نتمثل معاني هذه اللفظة وتجسيد مفاهيمها ومدلولاتها المختلفة حري بنا أن نتلمس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها في بعض المعاجم.

أ) الصورة في "لسان العرب" يورد بن منظور صاحب اللسان تعريفا يقول فيه: "صور في أسماء الله تعالى: المصوّر، وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كل شيء منه صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، على اختلافها وكثرتها... والصِوَرُ بكسر الصاد لغة في الصُّوَر جمع صورة...وصوَّرهُ الله تعالى صورة حسنة فتصوّر،.. وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي. والتصاوير: التماثيل"[1].

ب) الصورة في"المصباح المنير" فنجد أن الصورة هي "التمثال وجمعها صور مثل غرفة وغُرف وتصورت الشيء مثَّلت (صورته) وشكله في الذهن (فَتصور) هو، وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا، أي صفته، وصورة المسالة كذا أي صفتها.."[2]

ت) الصورة في معجم مقاييس اللغة: يورد بن فارس دلالة لمعنى الصورة بقوله:"والصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول. وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق. وقد مضى فيما كتبناه مثله. وما ينقاس منه قولهم صِورُ يصوَرُ، إذا مال. وصُرت الشيء أصُورُه وأصَرْتهُ، إذا أمَلتهُ إليك...ومن ذاك الصورةُ صورة كلِّ مخلوق، والجمع صورٌ، وهي هيئة خِلقته. والله تعالى البارئ المصور. ويقال رجل صيِّرٌ إذا صار جميل الصورة.."[3]

---

[1] - ابن منظور: أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير-محمد أحمد حسب الله- هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ص2523.

[2] - أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ "المصباح المنير -" المكتبة المصرية- صيدا-بيروت- سنة1417هـ/ 1996م- ص 182.

[3]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، 1969، ط2، ص 319-320.

ث) الصورة في تاج العروس: وردت الصورة ههنا بأنها: " الشكل والهيئة والحقيقة والصفة، جمعُ صورُ بضم ففتح وصورُ كعِنب، ...وقد صوَّرهُ صورة حسنة فتصوَّر: تشكَّل ... وقال المصنف في البصائر: الصورة ما ينتقش به الإنسان، ويتميز بها عن غيره، وذلك ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة... والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص بها الإنسان من العقل والروية والمعاني التي ميز بها...والصورة يراد بها الوجه، ومنه حديث بن مقرن: (أما علمت أن الصورة مُحرَّمةُ)؛ والمراد بها المنع من اللطم على الوجه، والحديث الآخر«كره أن تُعْلَمَ الصُورَة»،أي يجعل في الوجه كَيٌّ أو سِمَةُ .[1] "

ج) الصورة في القاموس المحيط: نجد أن مدلول كلمة "الصورةُ" لم يبتعد عما ورد عند الزبيدي إذ يدور مدلولها أيضا حول الشكل الخارجي بالضمّ: الشكل ج، صُوَرٌ وصِوَرٌ، كعنب، وصوْرٌ. والصيُّر، كالكيّس: الحسنها، وقد صوّرهُ فتصور، وتستعملُ الصورة بمعنى النوع والصفة، وبالفتح شبه الحكة في الرأس، حتى يشتهي أن يفَلّى... والصورُ: النخل الصغار أو المجتمِعُ ج: صيرانٌ."[2]

ح) الصورة في المعجم الوسيط: ورد تحديد لمعنى الصورة في هذا المعجم بأنها تعني:"الشكل والتمثال المجسم، وفي التنزيل الحكيم: ﴿**الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ (8)** ﴾[3]. وصورة المسألة أو الأمر: صفتها. و- النوع. يقال هذا الأمر على ثلاث صور. وصورة الشيء: ماهيته المجردة. و- خياله في الذهن أو العقل"[4].

وعلى العموم فقد وردت كلمة "الصورة" في القرآن الكريم ست مرات ، بصيغ مختلفة ، فذكرت بصيغة اسم الفاعل في التنزيل الحكيم في قوله تعالى: ﴿ **هو الله الخالق البارئ المصوّر له الأسماء الحسنى يسبّح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم** ﴾.[5] وفي هذا دلالة على أن التصوير بمعنى الإيجاد على صيغة معينة أو نوع معين.

كما ورد اصطلاح الصورة الماضي والجمع وفي قوله تعالى أيضا: ﴿**ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلاّ إبليس لم يكن من الساجدين**﴾[6]. ثم تكرر ذكر اصطلاح الصورة بصيغة الجمع أيضا في:﴿**وصوركم فأحسن صوركم**﴾.[1] وبصيغة المضارع، في قوله تعالى: ﴿ الّذي يُصَوّرُكم في ٱلأَرحام كَيف يشاءُ﴾.[2]

---

[1] - الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مادة صور، ج12، مطبعة حكومة الكويت، 1385-1965، ص357 وما بعدها.

[2] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان 2005م، ط8،ص427.

[3] - سورة الانفطار، الآية 6 و7.

[4] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية- القاهرة، 1425ه-2004م، ط4، ص528 .

[5] - سورة آل عمران، الآية 6.

[6]- سورة الأعراف، الآية 11.

فالصورة عند هؤلاء المفسرين تعني الشكل الخارجي والمحسوس للإنسان، ولا تدلّ على الجانب المعنوي فيه. ونفس الدلالة نجدها في الشعر العربي القديم عندما نقرأ لزهير بن سلمى قوله"[3]:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده*** فلم يبق إلا صورة اللحم والدم.

فمدلول الصورة اللغوي يدل على معان عدة منها: الشكل والهيئة والصفة المحسوسة، التي يكون عليها الشيء وغيره، وأن الصورة بمعناها العام تدل على السمات الحسية المميزة لشيء ما.

2) التعريف الاصطلاحي:

يعد مصطلح الصورة من أكثر المفاهيم الأدبية والاصطلاحات النقدية استعمالاً واشتغالا في الحقل النقدي الأدبي، إلا أنه لا يقف عند مرفأ معين يهدئ من حركة ترحاله بين الاتجاهات والحركات النقدية والأدبية، ولعل صعوبة تحديد مفهوم الصورة أمرٌ يشترك فيه مع غيره من المصطلحات النقدية غير المستقرة في بعض الأحايين. وبناء على هذه الصعوبة فإنه بالإمكان الحكم بعدم الاقتدار على تحديد ماهية مصطلح الصورة وتحديدها بشكل جامع مانع واضح ودقيق، فمفردة الصورة من حيث المفهوم تعدّ " غامضة وغير دقيقة في نفس الآن،غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة"[4].

الصورة بين الفلسفة الأرسطية والنزعة السريالية:

- مفهوم الصورة عند **أرسطو**: لقد تعرض مصطلح الصورة، منذ أرسطو إلى اليوم، لاستعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصة، إلا أن ثورة اللسانيات همشت هذا المصطلح لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، ومع أن البلاغيين الجدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة والعلاقة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما. وعلى هذا الأساس اعتبر أرسطو "الصورة استعارة، حيث أنها لا تختلف عنها إلا قليلا فعندما يقال: (وثب كالأسد) نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: (وثب الأسد) نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين سمي آخيل، على سبيل النقل، أسدا"[5].

---

[1]- سورة غافر، الآية 64.
[2]- سورة آل عمران، الآية 6.
[3]- أبي عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1997، ط3،ص159.
[4]- فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الوالي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق- بيروت، لبنان، 2003م، ص15.
[5] - Aristoteles. Retorica, Aguilar . Madrid. 1968(p.240). نقلا عن الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي،الحمراء، بيروت، لبنان، ط1990،1، ص15.

والاعتداد بهذا القول يقود إلى أن مصطلح الصورة الأرسطي يقابله اليوم المجاز المرسل، ومع ذلك فإن الفصل ليس قاطعا عند أرسطو، إذ أنه يسلم أن الصورة (أي التشبيه) هي أيضا استعارة، وهذا يضفي على المصطلحين بعض التعميم.

- **مفهوم الصورة عند السرياليين:**

تختلف المقاييس مع السريالية وتختل الموازين حيث يقوم الشاعر باختراق جدار اللامعقول وتتجاوز رتابة المعطيات الحسية، فيقول **فان تيغم** في ذلك "إن الحالة الشعورية بالنسبة للسرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة، وقد تحررت من طغيان المنطق أن تقيم بين أجزاء الواقع وصلات جديدة، ونظاما آخر وهو غير متوقع دائما"[1]، وعليه فإن السرياليين يثقون كثيرا في اللاشعور، بل يجعلونه مصدر الإلهام عندهم في تشكيل الصور الشعرية التي جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي، ولذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه.

لقد خضع مصطلح الصورة مع السرياليين لنوع من التعميم لكي يشمل غير التشبيه، ولكنهم وضعوا غير ذلك شروطا لم تكن مطلوبة عند المتقدمين. وهذا الشرط يتعلق بالموقف من "**المشابهة**". يقول بيير كاميناد Pierre Caminade: "لقد طور بروتون Breton ووسع في مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن المشابهات".[2]

أ) فالاتجاه السريالي-بهذا الشكل- في دراسته للصورة يكون قد توسع في فهم مكوناتها وتحديد أنماطها إلى حد "أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية ما يقودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

ب) الصورة في الفكر العربي القديم:

تعرض لمفهوم الصورة مجموعة من النقاد القدماء، ويعدّ **الجاحظ** وأبو هلال العسكري والجرجاني، وقدامة بن جعفر، من أشهر النقاد الذين تناولوا وبحثوا ماهية الصورة، فالجاحظ مثلا يقول في الحيوان: "..المعاني مطروحة في

[1] - إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص230.
[2] - محمد الوالي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 16.
[3] - نفس المرجع، ص10.

الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

وهكذا فإن الجاحظ عندما يتحدث عن الصورة في الشعر فإنه لا يكترث للتفاصيل، لكنه يومئ فيشير إشارة إلى أهميتها فيه، وإن كان يؤكد على أنّها درجة في معيار السبق والتنافس بين الشعراء. أما عن جودة الشعر فيرى أنها تكمن في التحام أجزائه وسهولة مخارجه حيث يقول إن:"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[2].

وتأسيسا على قول الجاحظ يسوغ لنا القول أن المعاني التي يحدثنا عنها الجاحظ متاحة لكل الناس، غير أن الإشكال الذي يعترض المتلقي يتمثل في فهم تلك المعاني التي لا تتوضح له إلا بوضعها في قالب مناسب يحدها ويؤطرها، وذلك ما يميز الشاعر الذي لا يملك غيره ملكة قول الشعر ونظمه، وبالتالي لا تتأتى هذه الملكة إلا لمن وهب الذوق الشعري، وامتلك ملكة تعبيرية فارقة.

كما يستفاد من قول الجاحظ السابق أن مجموعة من المعاني لمصطلح التصوير عنده تتمثل في عدة مخارج تصب كلها في طريقة صياغة المبدع للأفكار التي تعمل على التأثير في المتلقي، وحمله على اعتقاد فكر معين من خلال عملية التجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، ودرجة التأثير والاستمالة والإشارة.

أما أبو هلال **العسكري** يرى أنّ الصورة الناجحة تستوعب في ميدان الوصف قائلا: « إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنّهُ يصوره لك، فتراه نصب عينيك»[3].

وفي سياق آخر يؤكد على أهمية "الصورة" في أثناء حديثه عن حد البلاغة بقوله:"والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغاً وان كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[4]، حيث يبرز لنا أهمية الصورة في العمل الأدبي وما تخلفه في قلب السامع، ويبرز لنا اشتراك المبدع مع المتلقي والصورة المقبولة فيه. وهو بهذا يكون قد تأثر وأفاد من فكر الجاحظ كغيره. كما أشار أيضا في نص **للعتابي** عن المعني والألفاظ وأثرها في إفساد الصورة فيقول: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما نراها بعيون

---

[1] - أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، 1966م، 1385هـ/1965م، ط2،ج3، ص132.

[2] - أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ، 1418هـ/1998م، ط07، ج1،ص67.

[3]- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة والشعر، ، دار الكتب العلمية- بيروت، 1981 ط1، ص128- 129.

[4]- المصدر السابق، ص10.

القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى"[1]. وبهذا الكلام فإن العسكري يحيلنا إلى أغراض الصورة وكيفية عملها على تقوية المعاني وتوضيحها، فنرى تأكيده في جلاء جمالها هو حسن التأليف والتركيب، اللذان يزيدان في وضوح معانيها وبالتالي قابلية استساغتها وتذوقها من طرف المتلقي.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعرّفها بقوله:" واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، ... وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قل: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك".[2]

وفي **أسرار البلاغة** يرى أن الصورة وصف دقيق للأشياء شأنه شأن تقليد الصناعات الحرفية أو نحت التماثيل، والهدف من وراء ذلك الوصف هو إثارة الإعجاب، إذ يقول في الصدد:« فالاحتفال والصنعة التي تروق للسامعين وتروعهم والتخيلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التّي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة، لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت، في صورة الحي الناطق»[3].

وإذا عرجنا إلى كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر فإننا نجده هو الآخر قد أدلى رأيه في تحديد ماهية الصورة عندما يعرفها بقوله: « إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن تكلم فيما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر كالصورة، كما يوجد كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[4].

فقدامة بهذا المفهوم يقرّ بأن الشعر صورة للمعاني، وهذه الأخيرة (المعاني) هي المادة الخام للشعر، وتبقى صفة الجودة والتفوق للشاعر في صنعة اللفظ والشكل، وليس في المعنى والفكرة، وبناء على هذا تصير الصورة عنده أشبه بوسيلة توظف في تشكيل المادة وقولبتها، لأن الشعر صناعة ككل الصناعات. وهي أيضا نقل حرفي للمادة

---

[1] - نفس المصدر، ص179.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز –تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة- القاهرة، 1969، - ط1- ص445.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة، ط1، تحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ، دار الجيل بيروت- لبنان - 1991، ط1، ص310 .

[4] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى (مكتبة الخانجي)، القاهرة، ط3،ص19.

الموضوعة، المعنى يحسنها ويزينها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها، أو علائقها الوضعية المألوفة »[1].

وهكذا جاز لنا القول أن الصورة عند القدامى هي التصوير الدقيق للأشياء، بل إنها نظرة مستمدة من الطبيعة، ومن حدود الخيال العربي القديم الذي لم يكن يتجاوز المحسوسات، دون التفات إلى المشاعر والأحاسيس، « وهكذا فإن هؤلاء الشعراء لم يستطيعوا أن يتقمصوا صورهم الفنية، ولا أن يبعثوا دفقة الحياة صادرين عما تمور به أنفسهم من ألوان الصراع وضروب الانفعال حتى في القصائد التي تعالج موضوعات ذاتية... ذلك لأنهم لم يتخذوا الصورة الشعرية وسيلة تنقل للمتلقين انفعالاتهم وأفكارهم وتجاربهم، وإنما قصارهم في ذلك أن يصفوا الأشياء وصفا أمينا لا أثر فيه للإيحاءات النفسية والتلميحات الرامزة فيه »[2].

خ) مفهوم الصورة في النقد الحديث:

أما عن مفهوم الصورة في النقد الحديث فهو مفهوم جديد، يستمد أصوله من التأثر الناتج عن الاحتكاك بالآداب الغربية، وخاصة بعد الدراسات النفسية على يدّ علماء النفس وربطها بالأدب وعملية الإبداع. لذلك احتل مفهومها في النقد الحديث الصدارة في الخصائص الفنية التي يجب توفرها في العمل الشعري في النقد الغربي والعربي على حد سواء.

ولا بأس من إيراد بعض تحديدات ماهية الصورة والتعاريف التي صاغها بعض الغربيون والعرب من نقاد العصر الحديث.

- **الصورة عند النقاد الغربيين:**

يورد سعيد الورقي مفهوم **كولدرج** (Colèridge) للصورة الشعرية في تعبيره" فالصورة الشعرية ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وما تؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، ومن مجموع هذه الصورة الجزئية تتآلف الصورة الكلية " [3].

فالصورة عند كولردج تمثل تعبيرا عن تجربة عايشها الشاعر، وتحمل من الإحساس ما تحمله جارتها من الصورة الجزئية، وبهذا الاتحاد تتألف الصورة الجزئية في صورة كلية .

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ط1، ص22.

[2]- ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1975/1925) ، دار الغرب الإسلامي-بيروت، 2006 م، ط2، ص464.

[3]- السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث مقوماته وطاقاته الإبداعية، دار المعارف، 1983، ط2، ص82.

أما عن مفهومها لدى **بول ريفردي** (Poul Rreverdy) وهو شاعر فرنسي حديث، فهو يرى بأنّ الصورة هي:« إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة...إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة ولا يمكن إحداث صورة مقارنة التي غالبا ما تكون قاصرة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل »[1].

يقول فرانسوا مورو(François Maureau): "إن الكلمة صورة Image هي واحدة من الكلمات التي يستخدمها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيقين، إذ أنها غامضة وغير دقيقة في نفس الآن، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا، وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيقة لأنّ استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم، وغير محددة بدقة."[2]

ويرى ميشيل لوكيرن (Michael Lokeren): أن" الصورة هي عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه، ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله، أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال."[3]

أما عن مصادر الصورة فهي الخيال، الإدراك، والحسّ، والبصيرة" فحين تدور في ضمير الشاعر فكرة تلّح عليه مصحوبة بعاطفة قوية فإنه يندفع للتعبير عن هذه المشاعر التي تضغط عليه ضغطا شديدا فيخفّف عن نفسه بنقل إحساسه إلى الآخرين، فيستثير طاقة الخيال، وهي الطاقة التي تجمع عناصر متفرقة من الذاكرة والعقل، لتصنع منها صورة".[4]

- **الصورة عند النقاد العرب في العصر الحديث:**

لم يكن نقادنا العرب بمعزل عن تلك التطورات التي حصلت في المفاهيم الأدبية والنقدية في العصر الحديث، ومنها مفهوم الصورة الشعرية، بل إنهم اهتموا هم أيضا بالصورة الفنية اهتماماً كبيراً ووسعوا مجالاتها، ووضعوا عدة تعريفات لها وعرضوا عدة مفاهيم تتفق في الإطار العام وتتباين في التفضيلات، فعلى الرغم من الاهتمام المتزايد لمحاولة دراسة الصورة لأي عمل أدبي، فإن حقيقة الصورة مازالت موضع اختلاف لديهم في مجالات التحديد

---

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت- لبنان، 1981، ط4، ص70-71.

[2]- فرانسوا مورو، البلاغة- مرجع سابق، ص15.

[3]- M.Le Guern, limage dans lœuvre de pascal, Ed le Seuil, P03.، نقلا عن حكيم عزواني" الصورة الفنية بين الترجمة والتأويل (رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي) – جامعة مولود معمري- تيزي وزو- تاريخ المناقشة:03-02-2016.

[4]- خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية عند البلاغيين والأسلوبيين، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2007، ص129.

ويذهبون بذلك مذاهب هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح، ومن هنا تتحدد الصورة تبعا للحقب التي تطرق إليها نقاد عصرها قديما وحديثا ولازالت محل دراسة وسجال.

ولا بأس من إيراد بعض تلك التعريفات التي وضعها نقاد الحداثة لتبيان ماهية الصورة وعرضوا لها مفاهيمها على النحو الآتي:

1- تعريف جابر أحمد عصفور: يرى أن الصورة "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها- بذاتها- لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي تحسنه أو تزينه "[1].

2- يرى أحمد الشايب": أنّ الصورة الشعرية هي الأداة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[2].. كما أن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة- والصورة FORM هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية- وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال، وروعة، وقوة إنما مراجعة هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرؤه كأنا نحادثه، ونسمعه كأنا نعامله.[3]

3- تعريف أحمد حسن الزيات: يورد الزيات تعريفا يماثله غير أن فيه تفصيلاً وتدقيقاً وهو قوله:" والمراد بالصورة إبراز المعنى العقلي، أو الحسي في صورة محسة وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتنفر منه. ففي قول أمير البلاغة علي بن أبي طالب: « آلا إن الخطايا خيل شُمُسٌ حملَ عليها أهلها، وخلعت لجمها، فتقحمت بهم في النار. وإن التقوى مطايا ذُلُل حُمل عليها أهلها، وأعطوا أزمتها فأوردتهم الجنة». تجد صورتين: صورة الفرس الشموس لم يروض ولم يلجم فيندفع براكبه جامحاً لا ينثني حتى يتردى به في جهنم؛ وصورة الناقة الذلول قد سلس خطوها وخفّ عنانها فتنطلق بصاحبها في رسيم كالنسيم حتى تدخل به الجنة. "[4].

4- تعريف عزّ الدين إسماعيل: « إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور، الحسية، وإنما الشعور هو الصورة الشعور، أي أنها المستقرّ في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها، وعندما تخرج هذه

1- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري القاهرة/ دار الكتاب اللبناني بيروت، 1424/ 2003م، ط1، ص323.

2- ينظر أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994 ، ط10، ص248.

3- نفس المرجع، ص250.

4- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، 1967م، ط2، ص62-63.

المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت- وإن كان ذلك لا يتضح في الموسيقى».[1]

5- تعريف علي البطل[2]: يرى أنّ «كلمة الصورة - بمعناها الفلسفي- سقطت إلى العرب مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولى*في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن، فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية»[3].

وفي ذات السياق يرى جابر عصفور مجددا:« أن نقاداً كثيرون يختلفون فيما بينهم كلّ الاختلاف استغلوا فكرة ((الصورة والمادة)) التي نقلها إلى العربية شُرّاح أرسطو، فقد ذهب هؤلاء إلى أنّ كلّ شيء مصنوع لابدّ له من صورة وهيولى-أي شكل ومادة-يتركب منهما، وقالوا إنّ العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل-وإن كان من الممكن أن توجد بالقوة- دون صورة...وقد طبق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولى على الشعر بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات، وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر نفسه، وهكذا انتهوا إلى أنّ ((العلة الصورية)) في الشعر ليست إلا حسن تأليفه[4]».

6- تعريف عبد القادر القط: يرى هذا الأخير أن « الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وتميزها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، ويرسم لها صوره الشعرية»[5].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص63.

[2]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت 1983، ص15-16.

* الصورة هي الشكل، والهيولى هي المادة، فالمنضدة هيولاتها الخشب والغراء، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الخشب والغراء حتى ظهر على هذا الشكل... ينظر البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، هامش الصفحة15 .

[3]- نفس المرجع، ص16.

[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص316.

[5]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، مكتبة الناشر 1988، ص435 .

7- وهناك تعريفات أخرى متقاربة تجعل دلالة الصور الفنية تعني الوسائل الفنية التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه، ذلك أن مقياس الصورة يتمثل في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة،"والصورة "Form هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية- وهذا مقياسها الأصيل... ويجب على أن يلاحظ الأديب أن غايته الفنية نقل ما في نفسه إلى القراء، فلا بد أن يفكر في مواهبهم أثناء الإنشاء وأن يغزوهم عن طريق العقل والشعور.[1] أو هي أيّ (الصورة الشعرية) الإطار أو الوعاء المناسب الذي يسكب فيه الشاعر ما يختلج في نفسه من أحاسيس وتصورات.

8- أما **غنيمي هلال** فيتحدث عن صور الأسلوب الفنية قائلا: « نقصد بها الصور الجزئية التي ينقلها الكاتب أفكاره، ويصيغها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل»[2].

ثانيا: مفهوم الرمز الشعري وأشكاله.

يعدّ الرمز من الوسائل الفنية التي استخدمها الشاعر في بلورة تجاربه الفنية عبر الانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبيرية يثرى بها لغته الشعرية لامتلاك الرمز صفة الإيحاء إذ انه" وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا وهي لغة الجوامد أن تعرب عن مخول العقل الواعي الذي تكون ألفاظ حياتنا البولوجية هالة مغمورة بالضباب والإبهام إذ انه يفجر الطاقات الباطنية في ذات الشاعر وهذه الأداة تتكئ على مترسبات الشعور واللاشعور ومعطيات الواقع واللا واقع يمتزج فيها الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة في جدلية متشابكة"[3] .

1) تعريف الرمز:

تجب الإشارة إلى أن لغة الشعر هي لغة إحالية، بمعنى إنّها لغة تسعى دوما إلى أن تنأ بعيدا عن لغة المعاجم والقواميس التي حرص مصنفوها وواضعوها على الحفاظ عليها. و"الشعراء – أكثر من غيرهم– يؤكدون أن اللغة تعجز في أحايين كثيرة عن التعبير عمّا يعتمل في النفس من انفعالات، وهم الذين ملكوا زمام أمور اللغة، يوجهونها كيفما شاؤوا، ولهذا، ففي هذه اللحظة الحرجة من رحلة ميلاد القصيدة، يأتي الرمز باعتباره المخرج الوحيد من ورطة الصمت المطبق، ومن هنا فلغة الرمز... تعدّ المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر".[4]

---

[1] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص250.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة- بيروت 1983، ص 282 -283 .

[3]- أنطوان غطاس كرم، الرمز والأدب الحديث، دار الكشاف، بيروت – لبنان، 1949، ص12. وينظر رجاء عبيد دراسة نقدية في لغة الشعر، رؤية نقدية، ص47.

[4]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، نقلا عن فريد تابتي، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة منشورة على الرابط التالي: www.asjp.ceist.dz ص170.

فهو عندما" لا يجد وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقف معين يختار شكلا حسيا يكون قادرا على التعبير عن الحالة أو نقلها من الداخل إلى الخارج، أو خلق بديل موضوعي يعادلها".[1]

وتأسيسا على ما تقدم يوصف الرمز بأنه من أكثر الوسائل الفنية انتشاراً في التشكيل الصوري للقصيدة العربية المعاصرة، فهو يتيح للشاعر(تجسيد رؤيا هو يمنحها شكلاً حياً و ملموساً)[2]، ويعطي فرصة لتأمل شيء (آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنَّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة).[3]

ولبلوغ غايتنا من وراء تحديد ماهية الرمز سوف نعمد أولا على استعراض أبرز التعريفات التي تناولت الرمز كلمة وجذرا لغويا، وأبرز جهود النقاد واللغويين التي عرضت لمصطلح الرمز مفاهيم على النحو الآتي:

أ) التعريف اللغوي:

اختلف علماء اللغة والبلاغة العربية، في تحديد مفهوم دقيق للرمز نظرا لتعدد معانيه واختلافها لأن معظم المعاجم العربية، ذهبت المعنى الغالب عليه. فقد جاء في لسان العرب مثلا، في مادة رمز:« الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين... والرمز في اللغة: كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين، ورمز يرَمِزُ – يَرمزُ –رمزًا. »[4]

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام ذلك في قوله تعالى﴿ قَالَ رَبِّ ٱجعَل لِّيٓ آيَة قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَاثة أَيَّامٍ إِلَّا رَمزا وَٱذكُر رَّبَّكَ كَثِيرا وَسَبِّح بِٱلعَشِيِّ وَٱلإِبكَٰرِ ﴾[5] .

ومعنى قولة تعالى أي إشارة لا يستطيع النطق فيه ،"وقال مالك عن زيد بن اسلم "ثلاث ليال سويا" من غير حرس وهذا دليل على أنه لم يكن يكلم الناس في هذه ليال إلا رمزًا أي إشارة".[6]

- أما ابن فارس فقد عرّف الرمز في المقاييس إلى أن« (الراء والميم والزاي) أصل واحد يدل على حركة
- واضطراب... يقال ضربه فما ارمأز، أي ما تحرك، وارتمز أيضا تحرك»[7].
- وجاء في **معجم الصحاح** تعريف كلمة الرَمزُ: لرَمزُ: الإشارة والإيماء بالشفتين والحاجب وقدر رَمَزَ يرَمِزُ ويرَمُزُ إرْتَمَزَ من الضربة أي اضطرب منها"[1] .

1- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1983، ص279.
2- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1990م ، ص56.
3- أدونيس، زمن الشعر، ص160 .
4 - ابن منظور، لسان العرب، ص1727.
5 - أل عمران الآية 41.
6 - ابن كثير عماد الدين أبو الفداء إسماعيل، تفسير القران الكريم، ج1، دار النصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
7 - ابن فارس، مقاييس اللغة،ج2، ص339.

– كما عرف الرمز في القاموس المحيط كالآتي: "الرمز، ويضمُ ويحرّكُ: الإشارةُ، أو الإيماءُ بالشفتين أو العينين، أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يرمزُ ويرمِزُ... ورجل رميز الفؤاد: ضيّقه، وقد رمُزَ ككَرُم، في الكلّ. والرّاموز: البحر، والأصل... وإبل رُمْزٌ، بالضم: سحاح سمانُ. وهذه ناقةٌ ترمُزُ، أي: لا تكاد تمشي من ثقلها وسمنها."[2]

– أما في كتاب العين للفراهيدي فجاء في الجزء السادس أن الرمز من "الفعل رَمُزَ يَرْمزُ، أي ينظمُّ. والرمزُ باللسان: الصوت الخفي، ويكون الرمز بالإيماء بالحاجب بلا كلام، ومثله الهمس. ويقال للرجل الوقيد ارتمز. وقد يقال للجارية الغمّازة الهمّازة بعينها، واللمّازة بفمها: رمّازة، ترمز بفمها، وتغمز بعينها. ويقال: الرمز تحريك الشفتين[3].

ب) التعريف الاصطلاحي:

أما من الناحية الاصطلاحية فيرجع الأصل الاشتقاقي لكلمة «Symbol» إلى اللغة اليونانية «Sun-Bolon» وتعني قطعة من الخزف أو الخشب تُقسم بين شخصين بيد كل واحد منهما قسم يَدل على هُوية أحدهما أو تثبت طبيعة صلته بالآخر. وهذان الشخصان يمكن أن يكونا ضيفين أو صديقين أو دائنا وَ مدينًا وبالجمع بين قسمي القطعتين يعترف الطرفان بما بينهما، أي بالضيافة أو الدين أو الصداقة.

تعدّدت تعاريف الرمز وتباينت بتعدد واختلاف زاويا نظر الباحثين والنقاد لهذا المصطلح، وعصور الأدب التي ينتمون إليها، وان كانت كلّها تدور في فلك واحد، وعلى هذا تباينت التعاريف على النحو التالي:

اهتم الفلاسفة الأقدمون بقضية الرمز، وللتنويه يعدّ أرسطو طاليس، Aristote أقدم من تناول الرمز، إذ أنه يعّد الكلمات رموزا لمعاني الأشياء الحسية، ثم الأشياء التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس؛ حيث نجده يقول: «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة.»[4]

فضلا عن التقسيم الذي وضعه أرسطو للرمز الذي يجب أن نهيب به، فقد أصبح مصدر الدراسات اللاحقة، ونقصد به التقسيم الذي رد من خلاله أرسطو الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسة: الرمزي النظري أو المنطقي الذي يتجه إلى المعرفة، والرمز العملي الذي يعني الفعل، والرمز الشعري أو الجمالي الذي يعني حالاً باطنية معقدة من

---

[1] - إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ج3، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين، بيروت- لبنان 1376ه 1956م، ط1، ص880.

[2] - الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص512.

[3] - الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(100-175ه)، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج7، ص366.

[4] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر- القاهرة، 1997، ص39.

أحوال النفس، وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً[1].فقد كان أرسطو يتناول في منطقه حدوداً كلية، وكان يفترض أن هذه الحدود تدل على وجود واقعي محسوس لما يندرج تحتها من أفراد.

- ومن النقاد الغربيين في العصر الحديث نجد "غوته""Goethe" وهو أول من وحد بطريقة أدبية مفهوم الرمز؛ عندما يقول: «حينما يمتزج الذاتي بالموضوعي يشرق الرمز، الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة».[2]

فالمتأمل لمقولة "غوته" يحلظ أن الشاعر يستخدم ما في الطبيعة للإفصاح عن مشاعره، وتصبح الطبيعة مرآة عاكسة لها، وهذا الرأي نابع من نظريته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر.

- يحدد **ويبستر** الرمز على أنه «ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقص».[3]

- ويعرف **كارل يونغ** الرمز بقوله :" هو وسيلة إدراك مالا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادلة لفظي هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته".[4]

غير أن الاهتمام الحقيقي بتعريف الرمز، بدا مع فلاسفة عصر النهضة والفكر الحديث في أوربا الذين أفردوا للكلمة أبحاثا جادة، تتناولها من الناحية التاريخية والفكرية وكذا في استعمالاتها الواسعة والمختلفة، في الفن والأدب، والشعر والقصة والتصوير...الخ.

- وعرف أحد النقاد الرمز بأنه "وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي"[5].

ويثير الرمز معان مجردة وحسية، ولكن" ينبغي ألا يكون المستوى التجريدي المرموز محدّدا بكل قسماته وأبعاده؛ لأن أساس الرمز الإيحاء والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف"[6].

- وأضاف أدونيس تعريفا للرمز على أنه:"الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص. فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[7].

---

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978، ط1، ص19.
[2] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص37 .
[3] - المرجع نفسه، ص 32.
[4] - شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د.ط، د.ت، ص 85.
[5] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ص153.
[6] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص304-305.
[7] - أدونيس، زمن الشعر، ، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص 160 .

فالرمز الشعري ليس هو الشيء الحسي الذي يعبر عن الشيء الخفي فحسب، بقدر ما هو تركيبة تآلفت أجزاؤها بوحي من الشعور والفكر فيما هما وسيلتا التعبير عن أحوال النفس غير الواضحة، وهذه التركيبة قادرة على الإيحاء بتلك الحقائق الخفية على مستويات متعددة. [1]

ويعتبر الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير وبخاصة في الشعر أو في النثر وهي قديمة ولكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثرى بها لغته الشعرية، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها في واقعه الراهن .

فالرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي يند عن التجديد الصارم. وقد استخدمه الشاعر بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وإخراج ما في اللاشعوري، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز الرمز: عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، وهذا ما عناه إليوت بقوله: «يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ إن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتغيير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر ».[2]

ونسجل في هذا السياق محاولات أخرى لبعض النقاد والعلماء لتحديد مفهوم الرمز الشعري وإن كانت كل محاولاتهم لا تبتعد عن المدلول العام للرمز إلا بمقدار ما تقتضيه الأداة المستخدمة في بناء الرمز الشعري وهي اللغة عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس، كما سبق وأن رأينا بمعنى أن الرمز يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان يحصل الرمز[3].

وعلى العموم يمكن وصف الرمز بمفهومه الشامل بأنه: « هو ما يمكن أن يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو علاقة متعارف عليها»[4] .

وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى استعمال الرمز بألوانه المختلفة في قصائده وأشعاره «تجسيدا لرؤية حداثية تسعى لتجديد الشعر العربي، وإلغاء نمطيته، وبناء صورته القائمة على الإشعارات والمجازات المكرورة»[5] .

1- آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، السنة الدراسية:1989/1988، ص14

2 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص33.

3- علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا- مصر، 2002، ط4، ص 105.

4- رسول بلاوي، آليات التعبير في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان 2015، ينظر الرابط التالي: http://www.adeebk.com/kasaedy/plaz/new_page_198.htm

5- ينظر الرابط التالي: http://www.atijania-online.com/vb/archive/index.php/t-2778.html

فالرمز أصبح سمة من سمات الشعر العربي المعاصر، وقد اتخذ – أي الرمز – رؤية جديدة وفلسفة من شأنها أن توجه بناء النص إلى أفق غامض، يبلور آلام الذات وجرح الواقع واتساع الكون، انه لغة خاصة يفهمها أصحابها .

ج) مسوغات ومبررات استخدام الرمز الشعري:

إذا كان الرمز وسيلة من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، فإن الشاعر عمد من وراء استخدامها إلى الإيحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح. فضلا عن كونه أسلوباً من أساليب التصوير، أو وسيلة إيحائية من وسائله، ما يعني أنهما – الرمز والصورة– يقومان على التشبيه، بل إنه أضحى تقنية عالية، يرتفع بها شأن الصورة، وليست كل صورة رمزاً، لكن كل رمز هو بالضرورة صورة. وهذا ما يقودنا إلى القول أن استخدام الرمز في القصيدة الحديثة والمعاصرة ليس اعتباطيا، بل إن لاستعمال الرمز الشعري عدة أسباب ويمكن أن نذكر أهمها على النحو الآتي"[1]:

- ضغط الواقع العربي المعيشي فرديا كان ذلك أو جماعيا فالشاعر يستخدم الرمز لأن فيه دلالات تنسجم مع ذلك الواقع.
- توظيف الشاعر للرمز يدل على أنه اكتشف بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية.
- توظيف الشاعر للرمز لإخراج المتلقي من قوقعة النظام المألوف للغة المباشرة والفصل بينه وبين توقعاته الشعورية عقب سماع كل لفظة أو قراءتها.
- إثراء القصيدة بالدلالات وشحنها بالمعاني الرمزية.
- تكثيف ظاهرة الغموض وبالتالي إضفاء مسحة جمالية على القصيدة.
- الرمز نفسه مصدر قوة اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة الغموض في ألفاظ القصيدة.

وبما أن النص الشعري المعاصر مشبع بالرمز، فان قراءته تتعدد من قبل المتلقين، وبالتالي فهو نص تأويلي يحتاج إلى جهد فكري وتأويلي من طرف المتلقي لفك رموزه، وعليه فعلى المتلقي أن يتسلح بمجموعة من المعارف والتقنيات حتى يتمكن من الكشف عن معاني الرموز، وقد ذكر الدكتور خالد سليمان هذه التقنيات التي تخص المتلقي في مقال (ظاهرة الغموض في الشعر الحر) نلخصها في هذه الأمور:

- أن يمتلك المتلقي مفتاح الكلمة وما تمثله من دلالات.
- أن يربط المعنى بما سبقه وبما سيعقبه أو بسياق القصيدة بشكل عام.
- أن يدرك القرائن التي يمكن أن تهديه إلى جمع الرموز من خلال السياق.

[1]- عبد اللطيف المنصوري، الرمز في الأدب، ينظر الرابط التالي:
http://elmansouri60.blogspot.com/2014/03/blog-post_5064.html

- قد يربط الشاعر حال واقع معين بعدة رموز تقترن مع بعضها لتسفر وهي مرتبطة عن دلالات ذلك الواقع فهنا المتلقي لابد أن يوظف طريقة المقارنة بين الرموز حتى يكتشف المعنى العام المراد.
- أن يكون مزود معرفيا ذا ثقافة دينية، صوفية، أسطورية، تاريخية، شعبية شاملة تؤهله لفهم الرمز وأن يكون مشبعا نحويا وبلاغيا.
- أن يكون ممتلكا لملكة الذوق، ذواقا جمالية الشعر ذا خيال واسع.

2) أشكال الرمز:

اهتم الشاعر العربي المعاصر اهتماما كبيرا بالرمز واستخدمه في شعره لما في الرمز من قوة، «وباعتباره مصدر قوة أيضا في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها». وقد يكون الرمز كلمة أو صورة أو شخصية، يحتوي على أكثر من دلالة، انطلاقا من مستويين ظاهر وباطن، ولم يوظف الرمز بنفس الطريقة في كل القصائد، بل هناك عدة طرق لتوظيف الرمز منها:

*التوظيف الحرفي: أن يذكر الرمز التاريخي أو الأسطوري بحرفيته.

*التوظيف الجزئي: أن يذكر بعض الخصائص الشكلية والمعنوية للرمز.

*التوظيف الإيحائي: أن يحيلنا الرمز إلى مرجع، أي أن تلمس روح الماضي، وهو ما يتطلب ثقافة تراثية واسعة.

* أسلوب القناع: هو استدعاء شخصية ما وتقمصها من قبل الشاعر.

وقد اتخذ الرمز عدة أشكال في الشعر العربي المعاصر أهمها:

– الرمز الديني . الرمز التاريخي. – الرمز الأسطوري. والرمز الصوفي.– والرمز الشعبي.

أ) الرمز الديني: ويقصد به تلك الرموز التي يتم استدعائها من الكتب السماوية الثلاثة: القرآن، الإنجيل والتوراة، أو هو عملية استحضار لشخصيات وحوادث ومواقف لها علاقة بالدين ،"فقد أكثر المعاصرون من التوظيف الرمزي للشخصيات الدينية في قصائدهم ومن هذه الشخصيات: شخصية عيسى عليه السلام ، وأيوب عليه السلام ، ومحمد عليه الصلاة والسلام".[1]

ويأتي في مقدمة الرموز الدينية الموظفة في القصيدة المعاصرة رمز المسيح عيسى عليه السلام، وموضوع صلبه، ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعرا معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز، وما يحمله من دلالات وجدها الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش فرديا كان ذلك أم جماعيا.

1- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007 ص5.

ومن الشعراء المعاصرين الذين وظفوا رمز المسيح الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدته "الصلب" فالرمز فيها لم يكن صريحا، إنما ضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى معرفة المسيح يقول[1]:

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلمني

ومد لي ذراعه

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي: إياك

وأغلق الشباك

...

من أين لي يا مغلق الأبواب

مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة؟

فافتح لي الشباك، مد لي يدك، آه

واضح تماما أن الدلالات التي اكتسبتها كلمات مثل: باركني، كلمني، الفقراء، البرص، العميان، مائدتي،... ذات دلالات يمكن أن تقرن بشخصية المسيح.

وكأن الشاعر في هذا المقطع يستنجد بالمسيح الذي يشفي المرضى ويحي الموتى أن يحي الأمة العربية من موتها.

ب) الرمز التاريخي: إن النصوص الشعرية الخالدة هي تلك النصوص المؤثثة بالصور الخلابة والاستعارات اللافتة والرموز الدالة والمفتوحة على كل القراءات، بالإضافة لاحتوائها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تستدعه وتخلصه من لحظته التاريخية، وتنفخ فيه روحا جديدة، حسب المعطى الراهن والمدعي الشعري ف

[1]- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1995م، مج2، ص17.

"الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى".[1]

وهذا يؤدي بالقول أن التاريخ بهذا الشكل صار يمثل مصدرا ومادة غزيرة يستقي منها الشاعر المعاصر كثيرا من شخصياته متخذا من هذه الشخصيات أقنعة معينة ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها.

وإذا عرجنا على الشعر المعاصر فإننا نجده يشتمل على عديد من الشخصيات التاريخية التي يستدعيها الشاعر المعاصر فها هو مظفر النواب مثلا يستدعي مقحما رموزا شتى من شخوص التاريخ قديمه وحديثه مشكلا فسيفساء يمتزج فيها النبوءة والعلم والحكمة بالثورة والصراع والحكم والديكتاتورية... ونوجز ذلك كالآتي:

- الأنبياء نحو استدعاء شخصية نبي الله موسى وعيسى و زكريا، وأيوب عليهم السلام.

- الثوار (شيغفارا، لومبا،)، والقادة والعلماء: كاستدعائه شخصية كل من: - أبي ذر الغفاري- علي(كرم الله وجهه) وابنه الحسين(رضي الله عنه) شهيد كربلاء، الذي استشهد وهو يقاتل حتى أصبح رمزا للشهادة من أجل الأفضل فاتخذ رمزا للثورة على القيم الفاسدة في هذا العصر.

- والملوك والخلفاء: مثل استحضار النص الشعري لشخصيات مشهورة ك فرعون، العزيز، ومعاوية وأبو سفيان وعثمان ...

والجدير بالإشارة أنه من الظواهر العامة التي تجمع بين تلك الرموز الموظفة اشتمالها على بؤرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا الصراع داخليا متخذا من النفس حلية للصراع، أم كان خارجيا مع قوى منفصلة.

ج/ الرمز الأسطوري: تشير التعريفات والاشتقاقات اللغوية إلى أن الأسطورة هي ترجمة للكلمة اليونانية Historia ومعناها خرافة، أدخلت إلى اللغة العربية في عصورها الأولى فأصبحت أسطورة. والأساطير نوعان: شرقية سومرية وبابلية، وغربية يونانية ورومانية.[2]

وهي أحاديث لا نظام لها، ويقال: فلان علينا يسطّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل.[3]

أما **اصطلاحا** فيعرفها أنس داود:"مجموعة من الحكايات الطرفة المتوارثة من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج فيها عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ومظاهر

---

[1]- ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر د.ط، 2006 ص120.

[2]- أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، 1985 بيروت، ط2، ص351.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (سطر) ص2007.

طبيعة بعالم ما فوق الظواهر من قوى غيبية اعتقد الإنسان بإلوهيتها فتعددت في نظره الآلهة لتعدّ مظاهرها المختلفة ".[1]

وللأسطورة علاقة كبيرة بالأدب، وتتجلى هذه العلاقة بشكل أكثر وضوحا من خلال الأجناس الأدبية، التي يمكن عدّها حلقات متصلة في سلسلة النشاط الإبداعي للفكر البشري ولاسيما "الشعر" الذي يمثل الحاضن الأدبي الأول للأسطورة، والذي فيه، وعبره تمت صياغة الأسطورة، وبفضلها... اكتسب....نفحة الحكمة.[2]

كما يؤمن "أدونيس" بضرورة توظيف الرموز والأساطير في الشعر، ولكن بطريقة خاصة " يصبح رمزا حين يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل آل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر".[3]

وعلى هذا الأساس صار الرمز الأسطوري أكثر شيوعا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، فالأساطير بهذا الشكل يمكن وصفها بأنها أضحت منبعا ثريا للإبداع الأدبي في كل عصر، إذ أنها صارت تحيلنا على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي من أكثر من نبع، فبعضها من الحضارة اليونانية وبعضها من الحضارة البابلية، وأخرى من التراث العربي القديم.

وهذا يعني أنه–الشاعر العربي المعاصر– لم يكتف بالأساطير العربية بل تعداها إلى الأساطير اليونانية، الهندية وغيرها . ومن بين أهم الرموز الأسطورية غير العربية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر نذكر: "عشتار، تموز، وإيزيس وأوزيريس". سيزيف، فينوس، جلجامش، أوديب...

د) **الرمز الصوفي:** إن استخدام الرمز الصوفي، والأسطوري يعدان شكلان للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعا والبحث عن المعنى أكثر يقينية، على رأي أدونيس، والعودة إلى الكتابة الصوفية "نوع من العودة إلى اللاشعور الجمعي، إلى ما يتجاوز الفرد، إلى ذاكرة الإنسانية وأساطيرها إلى الماضي بوصفه نوعا من اللاوعي".

لقد أدرك الشعراء المعاصرون الصلة بين تجربتهم الشعرية والتجربة الصوفية التي تظهر في تجاوز الواقع، وبذلك جسدت الشخصيات الصوفية نوعا خاصا من الفكر والسلوك، فقد اتخذ محي الدين بن عربي قناعا للتحدث عن بحث الصوفي عن نور الحقيقة كما يبحث عنه الشاعر، إلى جانب شخصيات صوفية أخرى مثل الحلاج حيث كتب صلاح عبر الصبور قصيدته "مأساة الحلاج"، كما عمد بعض الشعراء إلى توظيف المصطلحات الصوفية.

1- أنس داود الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د.ط) 1975، ص19 .
2- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص15.
3- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1983م، ط3، ص239.

وهو ما رصدناه في مواضع عدة من المدونة محل الدراسة، نحو الحضور الرمزي للمصطلح الصوفي في قصيدة "**الحانة القديمة**" لمظفر النواب التي قال فيها"[1]:

المشرب ليس بعيدا

ما جدوى ذلك...

أنت كما الإسفنجة تمتص الحانات ولا تسكر

يحزنك المتبقي من عمر الليل بكاسات الثملين

والحانة التي تتموقع دائما في شعر النواب لا تتموضع بوصفها "**مكانا**"، وإنما بصفتها "**حالة**". وهي تبدو شديدة التماس مع جذر صوفي يلوح في إطار الكشف والخمرة والنشوة. فالسكر الذي تتسبب به الحانة كحالة يتسبب بدوره في "الكشف" العميق، وفضح الأشياء وتوجيه الخطاب إليها بحالتها المجردة الشديدة الواقعية. ونشوة السكر في هذه الحالة تتعدى المعنى الدارج إلى معنى المعرفة أو بالأصح "العرفان" الصوفي. وطالما أن المرء (فأنت كما الإسفنجة .. تمتص الحانات ولا تسكر)، يضحي فعل السكر هنا بمعناه الوجودي، أي السكر بالوجود.

وحين الشروع في انتقاء مفردات بعينها ووضعها في تراتبية لا تخلو من نازع لمعاينتها من زاوية أخرى أكثر عمقا، يضحي وقع التكرار المثير لمفردات الليل والعشق والنشوة والخمرة و"الباب"، مفضيا إلى رصد حالة وجدانية مكثفة لدى الشاعر الكبير. وبالمقدور تلخيص ذلك بالإشارة للمأثور عند "الصوفية": (سقاني شربة أحيا فؤادي بكأس الحب من بحر الوداد).

فالمفردات المشار إليها ذات حمولات صوفية مكثفة، ودالة إلى مناخات الشاعر النفسية، ومعاناته الذاتية والعامة في آن واحد.

هـ) الرمز الشعبي: يعتبر التراث الشعبي أيضا من المصادر الهامة التي كانت منهلا، لطالما نهل من معينه الشاعر العربي المعاصر، ككتاب "ألف ليلة وليلة" وقصص السندباد....

ولا بأس أن نعرج على بعض الرموز التي استدعاها شعراء الحداثة والمعاصرة وإن كان استخدامها وحضورها متفاوتا بين شاعر وآخر، إلا أن توظيفها متحقق في أكثر من ديوان شعري للشعراء المعاصرين، وعلى سبيل المثال نجد البياتي يستدعي رمز السندباد في أشعاره فيقول متحدثا عن الفلسطيني المهاجر وما يلاقيه من تشرد ورحيل مستمر:

السندباد أنا

كنوزي في قلوب صغاركم

[1] - مظفر النواب، الأعمال الكاملة، الاسراء، نابلس، فلسطين، 2015م، ص215.

السندباد بزي شحاذ حزين

عار طعين

النمل يأكل لحمه

وطيور جارحة السنين

ثالثا: ماهية الصورة الرمزية

تتعدّد وجوه التعبير الأدبي، ولكن لكل وجه من هذه الوجوه خصوصيته وموضعه الذي لا يقوم غيره مقامه، والرمز أحد هذه الوجوه، فهو ليس إلاّ "من وجوه التعبير المقنع بالصورة".[1] "وإنما يلجأ المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها إلاّ بالصورة الرمزية دون غيرها."[2]

ومن سمات الرمز الشعري أن ما فيه من إشارة (ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة وإنما أساسه اكتشاف نوعٍ من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتيا.[3]

أمّا الصورة الرمزية فإنّها بإيحائها الفني الجميل توضح المعنى الذي يرومه الأديب – شاعرا كان أم ناثرا– وسبيلها يكون عن طريق إدراك القيمة التماثلية بين المحسوس والمجرد كما يرى كانط، وعن طريق إدراك الاستنتاجية، ذلك أن الاستنتاج هو رمز الانسجام الكوني في صفاته ومظاهره كما يرى هيجل[4]، وهي بذلك تساعد على نماء المعنى وتجسيده في ذهن المتلقي .

فحين تحمل الصورة البعد الإيحائي، ويتفتح فيها أكثر من وجه وبعد يقوى عنصر الترميز فيها، ولا نهمل خروج تشكيل الصورة من القشرة الحسية أو الأبعاد المغلقة ومجاوراتها إلى دلالتها الشعورية أو النفسية أدى إلى التقريب بين الرمز والصورة وترادف مفهوميهما. ولذا دعا القائلون بالدلالة الرمزية للصورة إلى البعد عن تخوم المادة وصلاتها الطبيعية، وإضفاء علائق جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر والميل إلى تكثيف الواقع بدل تحليله، وبدا الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد فإن "كل من الرمز والصورة يعتمد على التشابه بين الصورة وما تمثله وبين الرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من

---

[1] - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص19 .
[2] - محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص31
[3] - مصطفى ناصيف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، 1958، ص155.
[4] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص37.

الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة، مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا النتائج"[1].

وللإشارة فإن اقتراب دلالة الصورة من دلالة الرمز الفنية حين غدت الصورة أكثر إيحاء وغدا الرمز أقل تجريدا عما كانت عليه الحال عند رواد المذهب الرمزي، ولدى شعراء العصر ممن تأثروا بالمذهب التصويري والشعر الرمزي معا حتى كاد يمحى هذا التفاوت في درجتي التجريد والإيحاء بين الصورة والرمز.."[2]

غير أن الصورة الرمزية المثلى هي التي:"تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم وتحتمه في النفس دون تقوى النفس على فهمه."[3]

[1]- المرجع السابق، ص140.
[2]- نفس المرجع، ص48.
[3]- إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت، 1980، ص116. نقلا عن محمد فتوح، المرجع السابق، ص47 .

الفصل الأول

الشخصيات في شعر

مظفر النواب

مظفر النواب حياته وشعره:

يعد مظفر النواب من الشعراء السياسيين الذين يمتازون برؤية سياسية ذات طابع هجائي ساخر موغل في ذكر المثالب ومقذع في استخدام مفردات الهجاء، فقد عرفته عواصم الوطن العربي شاعرا مشردا يشهر أصابعه بالاتهام السياسي، لمراحل مختلفة من تاريخنا الحديث، "وقد جاءت اتهاماته عميقة وحادة وجارحة وبذيئة أحيانا أنه يصدر عن رؤية تتجذر معطياتها في أعماق تاريخ المعارضة السياسية العربية، وتمتد أغصانها في فضاء الروح حتى المطلق."[1]

من يعرف مظفر النواب ويتابع شعره فسيجد أنه أمام مؤرخ لأحداث ووقائع بأسلوب ينبع من ذاته وكأنه لا اختلاف بين مظفر في شعره، ومظفر في الواقع، فهو "الشاعر الأكثر جدلا في الحياة السياسية العراقية خلال ما يقرب نصف قرن مضى، وهو يمثل طليعة من طلائع النضال في التراث السياسي العراقي وفي حاضره الثقافي أيضا، فهو لم يكن يوما من هواة العيش الهادئ الهاني، بل كان مهموما بآفة الاستعمار وبحقوق الشعوب المناضلة من أجل حريتها وكرامتها، وبأساليب الغدر والقتل التي مارسها الصهاينة الفاشيون والرجعيون ويمارسونها في كل بقعة من الأرض العربية، وهو شاعر يحمل مثله في بيوت شعره، وعلى أوراقه، وفي صوته، وفي طريقة خطابه للمستمعين، عاش داعية لتغيير عقول الحكام والمحكومين، ولم يكتف بالتنظير الشعري كما فعل آخرون بل آمن بضرورة العمل والتضحية"[2]، ومادام أن شعره مرتبط بحياته، وبقضايا الأمة العربية، كان لزاما علينا أن نقف على أهم مراحل حياته والتي حاولنا أن نقسمها بحسب الأحداث التي وقعت معه إلى ثلاث مراحل، وقبل ذلك لابد أن نشير إلى نسب العائلة وأصلها.

نسب العائلة وأصلها:

ولد مظفر النواب في بغداد-جانب الكرخ في عام 1934م وجده هو من اختار له هذا الاسم وتم تسجيل تاريخ ميلاده بأسبقية عامين أي عام 1932م ليستطيعوا إدخاله المدرسة مبكرا، وبالفعل عندما أدخلوه المدرسة كان عمره الحقيقي أربع سنوات وليس ستا كما في شهادة الميلاد"[3].

أبوه هو: عبد المجيد بن أحمد بن حسين ابن إقبال ابن معتمد النواب تسمية ربما جاءت من النيابة أي نائب عن الحاكم العام حيث كانت العائلة تحكم إحدى الولايات بالهند، أمّا والدته فهي وجيهة بنت علي من مواليد بغداد، الرصافة"[4].

[1] - مظفر النواب، الأعمال الكاملة، دراسة وإعداد: إسلام إبراهيم، فاروس للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص05.
[2] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والشجن، ص09.
[3] - نفس المرجع، ص15.
[4] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، دار الغدير، ط2، 2003، ص15.

صحيح أن مظفر النواب ولد في بغداد إلا أن نسب العائلة ضارب في أعماق الجزيرة العربية فهو من" سلالة الإمام موسى الكاظم، الذي اغتيل بالسم خلال فترة خلافة هارون الرشيد، وبعد الاضطهاد الذي تعرض له أتباع الإمام الكاظم هاجرت العائلة إلى الهند باتجاه المقاطعات الشمالية بنجاب، لكناو، كشمير، حيث استقر بهم المقام هناك لمدة من الزمن غير قصيرة بل والأكثر من ذلك أنهم " استطاعوا أن يصبحوا حكاما لتلك الولايات"[1] وهكذا صارت العائلة وكل من يلوذ بها من أتباع من وجهاء تلك المقاطعات عائلة ذات شرف وجاه وسلطان لكن الحال لم يدم على حاله "فبعد استيلاء الانكليز على الهند أبدت العائلة روح المقاومة والمعارضة المباشرة للاحتلال البريطاني للهند فاستاء الحاكم الانكليزي من موقف العائلة المعارض والمعادي للاحتلال البريطاني، فمباشرة بعد قمع الثورة الهندية الوطنية، عرض الانكليز على وجهاء العائلة النفي السياسي على أن يختاروا الدولة التي تروق لهم فاختاروا العراق موطنهم القديم حيث تغفوا أمجاد العائلة على حلم الحقيقة ونشوة الماضي الشريف والعتبات المقدسة"[2]فجاءوا إلى العراق وهم يحملون ما يملكون من ذهب وأموال وثروات وخصصوا لهم رواتب نفي سياسي باعتبارهم عائلة مالكة في الهند، وحتى الآن مازال قسم من العائلة مع أملاكهم وثرواتهم يعيشون في الهند، وهناك إشارات وتلميحات في بعض الكتب التي تبحث في تاريخ الإسلام في الهند لاسم العائلة وتاريخها ووجودها في تلك الولايات الهندية"[3].

نشأته وحياته:

1- مرحلة الطفولة والثراء:

ليس من الغريب بعد أن عادت العائلة محملة بكل ما تملك من ذهب وأموال وثروات إضافة الرواتب النفي السياسي " أن تسكن قصورا جميلة ضخمة تطل على نهر دجلة الساحر في قلب بغداد، حيث كانت بيوت عائلة النواب تقع على شاطئ دجلة من جانب الكرخ غير بعيد عن موقع الجسر الخشبي القديم الذي كان يربط الرصافة بالكرخ، وهي تقابل وهي أبنية سراي الدولة القديم حيث موقع ساعة بغداد القديمة، ومازال النواب يتذكر بأن الدار التي يسكنها جده مثلا تضم أكثر من عشرين غرفة وقد حولت فيما بعد إلى مستشفى للولادة في منطقة الكرخ أما بيت أبيه عبد المجيد فكان كالقلعة لضخامته وهو قسمان – الحرم والديوخانة – أي قسم للحريم وقسم للضيوف والرجال، وكانت أبوابه الخشبية الضخمة التي تشبه القلاع تتسع لدخول مواكب عشوراء بالخيول والأعلام والمشاعل فكانت تدخل من باب لتخرج من الباب الثاني بعد أن تتحول باحة الدار مسرحا لعرض المشاعل والزناجيل وألوان الأعلام وبريق القامات، وكان أهل الدار يرشون ماء الورد على المواكب التي كانت

[1] - المرجع السابق، ص16.
[2] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والسجن، صفحات للنشر والتوزيع،ط1، 2010، ص17.
[3] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص16.

تدخل البيت وهي تردد بصوت هادر الأهازيج والردات الحزينة والأشعار والتراتيل"[1]، ولعل في هذا الجانب كفاية لتوضيح مدى الثراء الذي عاش فيه مظفر النواب.

ومن جانب آخر فقد كان يكتنف العائلة ويحيط بها جو فني وثقافي عام، فوالده كان يعزف على العود ويغني في جلساته العائلية التي يحضرها جميع أفراد العائلة من الكرخ والرصافة صغارا وكبارا بينما كان خاله يجيد العزف على الكمنجى وجده يعزف على القانون، إضافة إلى آلة البيانو التي كانت أنغامها تملأ أرجاء البيت الأرستقراطي وقاعاته ... وهكذا نشأ مظفر النواب في بيت يضم عددا من الآلات الموسيقية الوترية التي ارتسمت في ذاكرته منذ الطفولة ورافقت وعيه المبكر... هذا إضافة إلى اللوحات والمنحوتات والتحف الثمينة والسجّاد والبسط ذات الألوان الزاهية الغربية"[2].

ولقد استطاعت العائلة بغناها وكثرة عدد أفرادها توفير العناية لطفها، فالرعاية والحنان داخل البيت، والاهتمام بتعليمه المبكر خارج البيت حيث أرسل إلى "الملاية" (**نوفة**) لتعلم القرآن وهو ابن ثلاث سنوات قبل دخوله المدرسة، كما كان يلعب مع الأطفال داخل البيت لعبا جماعية تعزز فيه روح الجماعة والألفة والصداقة"[3].

كل هذا جعل موهبته الشعرية تتفتق في سن مبكرة جدا حيث أنه في "المرحلة الابتدائية وبالتحديد في الصف الابتدائي كان الفضل الأكبر في إيقاد أول قدحة شعرية في روح الطالب الصغير مظفر النواب تجاه الشعر والأدب لأحد معلمي الابتدائية اسمه (**حمدي التكريتي**) ...ففي أحد دروس النحو الذي صادف آخر درس في دوام ذلك اليوم، كان المدرس قد كتب نصف بيت من الشعر وفجأة يلتفت إلى الصغير مظفر ويطلب منه الوقوف فيقف الطالب مرتبكا محرجا من الخجل ضانا أن الأستاذ سيطلب منه إعراب بعض الجمل والكلمات في بيت الشعر:- **قضينا ليلة في حفل عرس –** فقال له الأستاذ ابق مكانك نواب، أنا لا أريد أن تعرب البيت. إذا استطعت أن تكمل هذا الشطر فسوف أتركك تذهب إلى بيتكم، فأجاب النواب بدون تردد:

كأنّا جالسون بقرص شمس.

فجن جنون الأستاذ من الدهشة والفرح والاستغراب وأخذ يشيد بهذا الصغير وهو غير مصدق وأوقف الدرس، وذهب إلى المدير وشرح له ما جرى وجمعوا طلاب المدرسة جميعا في الساحة وأخرجوا مظفر أمامهم وأخذ الأستاذ يشرح بالتفصيل ما حصل موضحا أن النصف الثاني من بيت الشعر الذي أكمله النواب هو نفس الوزن والإيقاع وليس فيه نقص عروضي كما ليس فيه خطأ نحوي ثم قارن بين العرس والشمس فكلاهما فيه ضوء وفرح وفيه

[1] - المرجع السابق، ص16.
[2] - نفس المرجع، ص19.
[3] - أحلام يحيى، ويشرئب النخيل مآذن شعرية في أرض السواد، نينوى، للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، ص177.

استدارة ...إلى آخره من الأمور التي لم يكن يفهمها النواب ذاته وربما لم تكن تخطر له ببال ... ثم أهداه مجموعة من الكتب من مكتبة المدرسة"[1].

لقد شكلت تلك الحادثة قدحة كبيرة في نفس هذا الصغير فعاد إلى البيت وبدأ يفكر بالشعر ... ثم صار بعد ذلك يكتب أبياتا ويأتي بها إلى الأستاذ حمدي التكريتي لصححها"[2]، وفي المرحلة الإعدادية أصبح ينشر ما تجود به قريحته في المجلات الحائطية التي تحرر في المدرسة والمنزل كنشاط ثقافي من قبل طلاب المدرسة[3].

هذا فيما يخص طفولته داخلة الأسرة والجو الذي نشأ ترعرع فيه النواب، وهناك جانب آخر لا يقل أهمية عن الأسرة وهو الجو العام للعراق في تلك الفترة، ففترة "الثلاثينيات هي حقبة إنبات الحركة الشيوعية في تربة العراق، وظهور ملامح حركة سياسية وطنية، وكذلك في تلك الفترة بدأ العراق في استقطاب الحركات والتيارات الثقافية والفكرية العالمية، واجتذاب رموزها وتوثيق عرا التواصل بين العراق ومحيطه الإقليمي والعالمي، فقد زار العراق آنذاك شاعر الهند الكبير **رابندرانت طاغور**، والكاتبة البوليسية **أجاثا كريستي**، **وأمين الريحاني**، **وكوكب الشرق السيدة أم كلثوم** مع طاقمها الفني وغيرهم الكثير"[4]

إن طفولة مظفر النواب "ليست طفولة ذاتية، بل إنها تلك الفترة التاريخية التي بين الأربعينيات والخمسينيات من عمر المجتمع العراقي، تلك الفترة الذهبية من القيم المشتركة، التي يدين بها العراقيون جميعهم، تلك المرحلة الكلاسيكية، التي كانت فيها القيم الوطنية العراقية، التي تتسامى على قيم الانتماء السياسي والطائفي"[5].

2- مرحلة الفقر والتمرد:

تشكل هذه المرحلة تحولا كبيرا في حياة الشاعر وكيف لا وقد انقلبت حياة العز والترف إلى حياة الفقر والعوز فقد تعرضت العائلة في هذه الفترة " لهزة مالية كبيرة نتيجة المصاريف الباهظة التي كانت تبذل في طقوس عاشوراء، مما أثرت على نفسية مظفر حيث انتقل أبوه إلى بيت خال زوجته في الكاظمية ببغداد"[6]، وكان الحدث الفاصل الذي له تأثير بارز في مسيرة حياة العائلة ... بعد أن عجز السيد عبد المجيد النواب عن تسديد المبلغ الذي رهن به تلك الدار الضخمة وهو المبلغ الذي أخذه بالأساس لتسديد دين لأحد أقاربه،

---

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص21.
[2] - نفس المرجع ، ص22.
[3] - هاني الخير، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، دار ومؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، جرمانا، ط1، 2009، ص42.
[4] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والسجن، ص09.
[5] - نفس المرجع ، ص20.
[6] - أحلام يحيى، ويشرئب النخيل مآذن شعرية في أرض السواد، ص177.

ليشكل ذلك الحدث صدمة قاسية وذكرى حزينة في نفس النواب الشاب الذي كان في بداية فتوته وتفتحه على الحياة"[1].

في ظل هذه الظروف الصعبة واصل النواب دراسته في كلية الآداب ببغداد ولم يقف تدهور الأمور المالية عند هذا الحد بل ازداد الأمر سوء "مع بداية علاقة النواب بالحزب الشيوعي العراقي مما أدى إلى فصله من عمله بعد أن عيّن مدرسا بوقت قصير"[2] ليزداد أمره أكثر سوء ببقائه عاطلا بدون عمل، بل أكثر من ذلك فقد أصبح محل الملاحقة والمراقبة الشديدة، من قبل النظام الحاكم.

وفي سنة 1963م اضطر لمغادرة العراق الجمهوري بعد اشتداد التنافس الدامي بين القومين والشيوعين، فكان هروبه إلى إيران عن طريق البصرة، إلا أن المخابرات الإيرانية قبل الثورة الإسلامية في تلك الأيام (السافاك) ألقت القبض عليه وهو في طريقه إلى روسيا، حيث أخضع للتحقيق البوليسي وللتعذيب الجسدي والنفسي، لإرغامه على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها"[3].

وفي 19636/12/28م سلمته السلطات الإيرانية إلى الأمن السياسي العراقي، فحكمت عليه المحكمة العسكرية بالإعدام، إلا أن المساعي الحميدة التي بذلها أهله وأقاربه أدت إلى تخفيف الحكم القضائي إلى السجن المؤبد."[4]

وفي سجنه الصحراوي (نقرة السلمان) القريب من الحدود السعودية–العراقية، أمضى وراء القضبان مدة من الزمن ثم نقل إلى سجن (الحلة) الواقع جنوب بغداد"[5].

وفي هذا السجن بدأ النواب التخطيط لعملية الهروب الكبرى التي أحدثت ضجة في عموم البلاد في ذلك الوقت وقد نجحت العملية واستطاع الإفلات من السجن هو ومجموعة من السجناء ذوي الأحكام الثقيلة وكان ذلك عام 1967م، وكان هروبهم بحفر نفق مظلم تحت الأرض يعبر تحت الأسوار المزدوجة للسجن ويمتد إلى الخارج مسافة طويلة لينتهي في ساحة أحد الكراجات خارج السجن"[6]

بعد هروبه من السجن توجه إلى بغداد وبقي متخفياً فيها ستة أشهر . ثم توجه بعد ذلك إلى الأهوار في الجنوب، حيث انطلق الكفاح المسلح في الريف وعاش مع الفلاحين في مناطق الغرّاف والحي التابعة لريف الكوت ما

---

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص 22، 23.
[2] - المرجع السابق، ص24.
[3] - هاني الخير، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، ص42.
[4] - نفس المرجع، ص 42.
[5] - نفس المرجع، ص43.
[6] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص26.

يقارب سنة، وبعد عام 1968م صدر عفو عام الهاربين فرجع إلى سلك التعليم في بغداد، وعين في حي المنصور وهو من الأحياء الراقية في العاصمة"[1].

وفي هذه المرحلة كان "بروزه وتميزه في مجال الشعر السياسي الوطني، ويكاد الشعر الشعبي يشكل فضاءها الرئيس، ويمكن الاصطلاح عليها بالتجربة العراقية لأسباب ثلاثة: اعتمادها لغة الريف العراقي وثقافته وقضاياه، ولم تتجاوز تجربته ونشاطه جغرافيا العراق خلالها، والتزامه العمل السياسي المباشر في صفوف الحزب الشيوعي العراقي"[2].

3- عروس السفائن تشرد نورسها الحزين:

وهذه الحالة لم تدم طويلا إذ "ما لبث أن حدثت موجة من الاعتقالات في صفوف الشيوعيين بعد قيامهم بعمليات اغتيال شملت عدداً من الشيوعيين الذين تعاونوا مع السلطة الحكومية، فتم اعتقاله في تلك الحملة إلا أنّ جهود (**علي صاح السعدي**) وهو من السياسيين القدامى أثمرت في إطلاق سراحه وإقناع المسئولين بالسماح له بالسفر بعد أن عرض النواب بأنه يرد السفر إلى بيروت للإشراف على طبع ديوانه، فسافر إلى بيروت، وبقي فيها ستة أشهر، وذات يوم ذهب لزيارة دمشق بصحبة الشارع العراقي (**بلند الحيدري**)، وعند العودة إلى الأراضي اللبنانية منع من دخولها، فرجع إلى دمشق وأقام في أحد فنادق المرجة، وقد أشار إلى حادثة منعه من دخول لبنان في إحدى قصائده التي نظمها ذلك الوقت"[3].

وفي أثناء إقامته في دمشق وجهت له دعوة لاستضافته من قبل رئاسة الجمهورية، إلا أنه اعتذر عن قبول الدعوة الرسمية، وبقي في دمشق فترة غير قصيرة، ثم سافر إلى القاهرة ومنها إلى أرتيريا، حيث بقي هناك بضعة أشهر في معايشة واقعية مع ثوار أرتيريا، ثم سافر إلى ظفار وأقام فيها ما يقارب من ثلاثة أسابيع اطلع خلالها على واقع الثورة التي كانت مندلعة آنذاك في مناطق ظفار وساحل عمان، ثم توجه إلى القاهرة وبقي فيها سنة ونصف السنة، سافر بعدها إلى دمشق مرة أخرى سنة 1973 – 1974م ومنها إلى بيروت وسوريا والعراق واليونان حيث أقام فيها أربع سنوات، و بعدها سافر إلى فرنسا بهدف الدراسة فانتسب إلى جامعة (**فانسان**) وسجل رسالته لنيل شهادة الماجستير حول موضوع (القوى الحفية في الإنسان (باراسايكولوجي)) لدى الأستاذ (**فرانسوا شاتيليه**) واستطاع خلال إقامته في فرنسا أن يطبع ديوانه (المساورة أمام الباب الثاني) وديوانه (وتريات ليلية) وانتهى به المشوار للاستقرار في ليبيا، وهناك كانت توجه له الدعوات لزيارة البلدان العربية كالجزائر والسودان، وأقام

---

[1] - المرجع السابق، ص26.
[2] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والشجن، ص13.
[3] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص 27.

فيها الأمسيات الشعرية التي كان لها صدى واسع في أوساط الجمهور الذي كان يحرص على الالتقاء به والاستماع إليه بإصغاء وانشداد وحب"[1].

وهكذا كانت حياة النواب مشحونة بالأخطار والتنقل والسفر والاغتراب، ويلفها الغموض الاضطراري بسبب الاستهداف الدائم الذي يستشعره النواب بصورة متواصلة إضافة إلى التعذيب النفسي والجسدي الذي تلقاه على أيدي السلطات بسبب مواقفه السياسية من الحكام العرب هذه الهزات الحياتية العنيفة التي تعرض لها النواب وعلى رأسها النفي خارج الوطن، ولدّت لديه موقفًا معاديًا للأنظمة العربية كافة، فقد نظر النواب إلى الواقع العربي الواقع العربي فرأى فيه ازدواجية ومزاوجة في التعامل، فيبدو أنّ هذه "التجربة الجديدة في حياته، إدمان التشرد والتنقل المفاجئ بين الدول والقارات، أبعده عن الالتزام الحزبي والتنظيمي، لذلك كرس حياته لتجربته الشعرية الفذة، وتعميقها وتأصيلها والتصدي الواعي للأحداث السياسية والوطنية، التي تلامس بشفافية مفرطة بالأناقة وجدانه الذاتي وضميره الوطني"[2]، ويمكن " تمييز ثلاثة ملامح رئيسية في هذه المرحلة هي: مغادرته العراق إلى الفضاء العربي، وتناوله القضايا العربية والقومية، وأبرزها (القدس عروس عروبتكم، تل الزعتر)، واعتماده اللغة الفصحى في الكتابة، وتراجع نتاجه الشعري العامي تدريجيا"[3].

ومن خلال تتبعنا لسيرة النواب الذاتية نجد أنه قد صاغ كل ما حدث له شعرا مما أعطى شعره نكهة خاصة جعله يختلف إلى حد ما عن شعراء عصره وذلك أنّ "حديث الشعر هو الحديث الأكثر حيوية ونشاطا وغبطة وحلاوة ولذة وجنونا وإثارة وانفتاحا وتشظيا وسحرا وغموضا، في أي زمان ومكان وحدث ومصير وأفق وجهة، وحين يتخصص الحديث ضمن تجربة نوعية خاصة لها تاريخها ضمن النشاط السيرذاتي فإن الأمور تأخذ حساسيتها على نحو أكبر وأكثر خصبا وبهاء"[4]، لم يكتف النواب بسيرته الذاتية وحسب بل كان شعره سجلا للأحداث العربية والقضايا الكبرى التي كانت تعصف بالوطن العربي، فقد "مثّل النواب في شعره خيباتنا وانكساراتنا وخياناتنا وعشقتا وحنينا، وكانت للغته شعائرها السرية، إذ كانت تنتهك (التابو) الخاص بها (الحرم اللغوي) بما يسمونه شتيمة ويسميه الشاعر (توصيف) ومن عقد إلى عقد دفع شاعرنا الضريبة الباهظة لطغيان السياسي على شعر الشاعر، ولارتهان هذا الشعر، ومراهنته على التحريض في زمن الهزائم المبكرة والهزائم المتأخرة، ولذلك تضاعف نشيج شعره وهو يغني: بلادي كصناديق الشاي مهربة أو وهو ينشد أنقذني يا وطني أو وهو

---

[1] - المرجع السابق، ص 27، 28، بتصرف.
[2] - هاني الخير، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، ص43.
[3] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والشجن، ص13
[4] - محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 2010/ 1430هـ، ص07.

يسأل إلام تبقى ستبقى يا وطني ناقلة للنفط"[1]، لقد تفردت "شخصية النواب في بنائها النفسي والاجتماعي والسياسي وثم تفرد في نتاجه الشعري وتعامل مع الحدث برهافة عالية، ورصد الحركة السياسية اليومية وقيّمها بأسلوبه الخاص، إنه الحالة الخاصة في الشعر العربي المعاصر، يقول الشاعر عبدالكريم الناعم (كثيرون هم الذين يحملون الأفكار والمبادئ التي آمن بها مظفر النواب غير أنه وحده وقف فوق تلك الذروة، ما يؤكد أن لطريقة القول، والصياغة الفنية بمجملها إضافة إلى حياته سحرا خاصا طافحا بالإبهار، وبالفريد المتميز)"[2]، فهو صاحب النبرة الحادة والشتيمة السياسية الموجهة للأنظمة العربية كاشفا التفاهة السياسية والتخاذل العربي والبؤس الفكري والحضاري للحكام العرب، وهو بالمقابل يمدح ويمجد البطل الثوري.

ولكي يتضح هذا الجانب أكثر في شعره سنحاول الوقوف في هذا الفصل على الشخصيات في شعره وإلى ما ترمز إليه.

[1] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والشجن،ص22.
[2] - نفس المرجع، ص13.

عندما يكون قدر المبدع أن يعيش في بيئة سياسية واجتماعية، تصنف التعبير المباشر عن عيوبها جريمة لا تغتفر، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بجانب من تلك الجوانب الضبابية التي أضفت عليها النزاهة والقداسة والكمال بتقادم هالات الدعاية، ومراسيم الجبر، والتطويع بالعبارات والألفاظ"[1] ومن هنا " لجأ شعراء الحداثة إلى استدعاء شخصيات ونماذج تاريخية وأسطورية، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها، ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة، عبر حوار وتفاعل بناء ... ولا يرى أولئك الشعراء حرجا في محاولة التستر والتقنع والاختفاء، في أعمالهم الشعرية، خلف شخصيات ورموز وأقنعة فنية مختلفة، بل يصرّحون بذلك، ويعتبرونه ضرورة تفرضها ظروف البيئة، وطبيعة المرحلة التي يعيشونها ويعبرون عنها"[2]، " كما فعل بدر شاكر السياب في تبرير لجوئه إلى الأساطير حيث يقول: ((كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر، اتخذت من الأساطير- التي ما كان لزبانية نوري السعيد أن يفهموها- ستارا لأغراضي تلك، كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدة – سربروس في بابل- هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يتفطن زبانيته لذلك، كما هجوت ذلك النظام في قصيدتي الأخرى – مدينة السندباد-))[3]، إذا كان هذا حال أغلب الشعراء في تعاملهم مع الظروف السياسية ولجوئهم إلى التستر خلف رموز وأقنعة تراثية وأسطورية، فإن الأمر يختلف تماما عند النواب، فشاعر بجرأته لا يحتاج إلى التستر خلف الأقنعة، بل واجه هذه الأنظمة بوابل من السب والشتم كاشفا ألاعيبهم السياسية، راسما لهم صورا بذيئة تتطابق تماما مع حقيقتهم، حيث أنه استعمل الكثير من الرموز الحيوانية التي تعبّر عن الوضاعة والتحقير، وإذا جفت كل الرموز المنحطة المحيطة به، لجأ حينها إلى التراث ليستمد من شخصياته ما يتطابق مع تجربته، ومن هنا يمكن أن نميّز بين نوعين من الشخصيات في شعر النواب هما: الشخصيات المعاصرة، والشخصيات التراثية.

[1]- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص169.
[2]- ينظر نفس المرجع، ص 171.
[3]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص24.

أولا: الشخصيات المعاصرة

تنقسم بدورها إلى قسمين واضحين هما: الشخصيات السياسية التي تمثل الأنظمة العربية، ويقابلها في الجهة الأخرى الشخصيات الثورية.

1) الشخصيات السياسية:

لقد تعرض مظفر النواب إلى الكثير من المضايقات في وطنه، حيث اعتقل وعذب في الكثير من المرّات بسبب موقفه السياسي من حكومة بلاده حينئذ التي منعته من تشيّيد مشروعه السياسي الذي كان يحلم به طوال حياته وهو أن يرى "حكومة عادلة منتخبة بشكل صحيح وليس بالتزوير، حكومة ديمقراطية حقا (وهذا صعب طبعا ـ على حد تعبير الشاعر نفسه ـ)"[1] وهذا المشروع تحديدا هو من جلب الويلات والعذاب لمظفر النواب، فقد انتمى للحزب الشيوعي، وكان أحد أعضائه وآمن بفكره ومبادئه، فلذا كان دائم الدعوة للثورة على الأنظمة الحاكمة. وأي ثورة في رأيه إن لم تكن بالسلاح فهي ثورة مزوّرة، فقد هاجم الحكام الخائنين بدون هوادة، كاشفا ألاعيبهم واستبدادهم بالحكم.

وإجمالا يمكننا ملاحظة صورة الحاكم في شعر النواب التي وردت على أكثر من شكل وصورة دالة على سطوة الحاكم وجبروته على أبناء شعبه من الضعفاء والفقراء، بينما يختلف الأمر دوليا حيث كانت صورته مهزوزة ضعيفة لا يقوى فيها شخص الحاكم على المواجهة. وفي ذات السياق لاحظنا صورة ثانية عن الحاكم، هي أشبه بالصورة الساخرة، حيث صوّره بشكل كاريكاتوري أو ما يعرف بالصورة الكاريكاتورية وأما الأخيرة فهي أشد الصور جرأة في شعر النواب، إذ تبدو صورة تحقيرية يظهر من خلالها وضاعة الحاكم، ومهما تنوعت الصوّر التي يصف فيها الحاكم أو الأنظمة العربية ككل إلاّ أنّها جميعها تعتبر محرضا ثوريا للشعوب العربية على هذه القيادة الخائنة حيث يقول"[2]:

وأخيرا...

صافح قادتنا الأعداء، ونحن نحارب

ورأيناهم ناموا في الجيش الآخر، والجيش يحارب

على الرغم من وضوح هذه الصورة إلاّ أنّها تحمل الكثير من الدلالات في طياتها، بداية من خيانة القادة وتحالفهم مع العدو أثناء الحرب، ويتجلى ذلك من خلال كلمة "**صافح**" حيث يدلّ معناها على الاستسلام والمهادنة، والخضوع والخنوع، إلا أنه هنا جاء أثناء الحرب لينقلب إلى خيانة عظمى، وبما أن الجيش يتحرّك وفق تعليمات

[1]- كاظم غيلان، مظفر النواب الظاهرة الاستثنائية، دار مكتبة عدنان بناية المكتبة البغدادية، ط2، 2015م، ص47.
[2]- مظفر النواب، الأعمال الكاملة، الإسراء نابلس فلسطين 2015، ص205.

القيادة، فهذا يعني أنّ القادة سلّموا الجيش للأعداء على طبق من ذهب، ولهذا أيضا وصفهم بأنهم ناموا في معسكر العدو، ودلالة **النوم** هنا تحمل كل معاني الاطمئنان التام على أنفسهم ومصالحهم، ومن هنا كانت القيادة أكثر خطرا من العدو نفسه، إذ أنها باعت الجيش بكامله ورهنت بخيانتها مصير أمة كاملة مقابل مصالحها، وهكذا فإن النواب كثيرا ما يصف الحكام بحكام الردة حيث يقول في قصيدة **بحار البحارين**:"[1]

سوف أحدثكم في الفصل الثالث عن أحكام الهمزة

وفي الفصل الرابع عن حكام الردّة

هنا تظهر الثقافة اللغوية للشاعر، إذ المعروف عن الهمزة أنّها تتغير بحسب العوامل الداخلة عليها من حركات، فكلّما تغيرت الحركة تغيّر شكل الهمزة، لتكون علاقة التغيّر من شكل إلى شكل آخر هي الجامع بينها وبين الحكام، وهكذا تتشابه الهمزة عندما تتغير مع الحركات الإعرابية، بالحكام الذين تتغير مواقفهم مع مصالحهم خاصة المالية، هذا عن سياستها الخارجية وكيفية تعاملها مع العدو.

أما داخليا فالعكس إذ كانت تنكل وتبطش بالشعوب المعارضة لسياستها ومن هنا عمد النوّاب إلى تصوير الحاكم بصورة سوداء قاتمة، تدل على السطوة والظلم وعلى التجبر فهو يرى أنّ ما آل إليه الوطن من خراب سببه الحاكم السياسي، الذي لا يبالي بشعبه أبدا، وإنما همّه الوحيد هو جمع المال حيث رمز لهم بالذئاب التي تقود القافلة في قوله:[2]

الذئاب هم قادة القافلة

فإذا أكلوك لعشق قضيتهم

أو أكلوها بدعوى لأجلك ما المشكلة

نحن في سلة المهملات إذا انتصروا

وإذا هزموا حمّلونا هزيمتهم كاملة

أيها الوطن المبتلى بالقيادات خنثى ومسترجلة

نفذ المهزلة"

فالصور المبثوثة في هذا المقطع تبدو صورا أقرب منها إلى المباشرة حيث أسقط رمز **الذئب** بشكل مباشر على القيادة التي تتولى أمور الشعب، كما **أن القافلة** عادة ما تحمل بضاعة المسافرين، وفيها أمانات الماكثين وراءهم،

[1]- الأعمال الكاملة، ص5.
[2]- نفس المصدر، ص48.

إن سلمت القافلة نهبت من طرف القادة، وإن لم تسلم تحمّل الشعب البسيط ثمن خسائرها، تماما هذا حال الوطن المبتلي بالقيادات التي تستبدّ بالحكم.

ومن الصور التي تظهر سطوة الحاكم واستبداده كذلك نجد قوله"[1]:

لماذا

يضع السيد هذا

وطني في جيبه الخلفي؟

من أرثه النفط وتسويقي؟

من المعروف أن الوطن أغلى ما يملك الإنسان ومكانه الحقيقي هو القلب فكيف يسمح هذا السيد لنفسه أن يضعه في جيبه الخلفي إن هذا المقطع يحمل دلالة واضحة وصريحة بعدم اهتمام السياسي بالوطن أبدا إنما همه الوحيد هو جيبه، فكأنما الوطن صار ملكا له،وبهذه الصورة يكون قد جسد النواب هوان الوطن على حاكمه، إنما همه الوحيد هو جمع المال ولو حساب حياة شعوبهم حيث تعذب وتشرد المعارض لها ولسياستها وتقرب منها المؤيد لها ولسياستها، والمقطع التالي يوضح هذه السياسة المستبدة أكثر حيث يقول في موضع آخر"[2]:

فالعثّة في بلد العسكر

تفقس بين الإنسان وثوب النوم وزوجته

وتقرر صنف المولود

وأين سيكون ختم السلطان على إليته

فإذا آمن بالحزب الحاكم

فالجنة مأواه

وويل للمارق...

فالأنظمة العربية تشنقه

وهنا تتصاعد الصورة أكثر لتوضح جبروت الحزب الحاكم والحراسة الشديدة التي يطبقها على الشعب وإرغامه على الخضوع له من خلال توظيف الموروث القرآني (**فالجنة مأواه**) وهنا إشارة إلى الواقع السياسي فمن أراد أن يسلم فعليه أن يسكت ولا يعارض النظام الحاكم فهذه هي جنته، وأما من عارض النظام فكان عذاب السجون وجحيم المنفى هما مصيره.

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص431.

[2]- نفس المصدر، ص524.

أ- **الصور الكاريكاتورية:**

تعتبر "السخرية من أكثر الفنون رقيا وصعوبة لما تحتاج من ذكاء وفكر، وهي لذلك أداة دقيقة وسلاح خطير بأيدي الفلاسفة والكتاب بوجه السياسات الظالمة المستبدة المتحكمة بمصائر الشعوب. كما وأنّ هذه الفئة تستخدمها في نقد العادات والتقاليد البالية في المجتمع وأمراضه الكثيرة من جهل وتخلف ونفاق"[1]

والسخرية من حيث شدتها ومدى تأثيرها تبدو في حالتين"[2]:

- الأولى: ذات روح فكهة خفيفة لا تعتمد على الإيذاء ولا تصل إلى درجة الإيلام، تحمل في طياتها ما يبعث على الابتسامة والضحكة والإعجاب بقائلها.
- أما الأخرى: فهي ذلك الصنف من السخرية المرّة اللاذعة التي تجعلنا نضحك بمرارة ونيأس ونشعر بفداحة العيب، وهي سخرية مريرة الطعم قاسية اللذع واللدغ وطأتها شديدة وأثرها بالغ لاسيما حين تتصل بالأشخاص.

وهذا الصنف الأخير من السخرية بالذات هو الذي برع فيه النواب، فقد فرض عليه الواقع السياسي أن "يرسم صور شعرية كاريكاتيرية، تعتمد إقامة علاقات معنوية وفنية بين عناصر متنافرة، بشرط أن ينتج عن هذه العلاقات صورة ساخرة مضحكة، وتجلّت هذه الحالة في قصائده التي انضوت تحت (شعر النضال السياسي)"[3]وعند البحث في هذه الحالة من السخرية لا يجد المرء صعوبة في ردّها إلى أسبابها نذكر منها"[4]:

- إن الشاعر ذو قدرة على اتخاذ موقف الساخر اللاذع من موضوع هجائه، وهو لا يريد أن يفرط بهذه القدرة لأنها عماد من أعمدة شعره، وبالتالي من أعمدة رؤيته بشكل عام، وإذا كانت هذه السخرية مرتبطة بشعره السياسي، فذلك يرجع إلى أن تناقض (السياسي) مع الشاعر يصل حدّ الانفجار، فلا انسجام بينهما أبدا لما يمثله الأول من قامع للحلم، وما يمثله الثاني من حالم كبير، وعلاقة التضاد بينهما تستدعي ردة فعل، يجب أن تكون على مستوى صدام الشاعر مع السياسي، أفلا تلبي السخرية من السياسي هذا الجانب؟ نعم لأنها تصبح إمعانا في إظهار صورة السياسي وتجلياته بمظهر التهكم.

---

[1]- عمر صالح علي، أسلوب السخرية في شعر أحمد مطر، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، ينظر الموقع الالكتروني الآتي: 19694https://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t= .

[2]- ينظر نفس الموقع الالكتروني : 19694https://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t= .

[3]- هاني الخير، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، دار ومؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، جرمانا، 2009م، ص23.

[4]- نفس المرجع، ص23.

- كما وأن المعاناة الكبيرة التي رافقت حياة الشاعر وشعره في علاقته مع وطنه ومنفاه، تعدّ سببا ثان للسخرية من حيث أن المأساة تنقلب في ذروتها إلى نقيضها فتصبح السخرية المرة وجها ثان للمأساة، ذلكم يشبه رقص الطير المذبوح من الألم.
- السخرية أداة من أدوات كشف نقائض العالم، وقناة من قنوات الوعي للامعقولية العالم. فكأنه لا شيء يتبقى من هذا الكون الذي يطارد الشاعر ويستلبه، إلا أن يكون موضوعا للسخرية السوداوية.

ومن خلال تتبع صور السخرية التي يرسمها النواب للحكام والأنظمة العربية نجده في الكثير من الأحيان يرسم بعدها مباشرة صورة حية من الواقع المر للوطن العربي، فتنقلب هذه السخرية إلى هجوم على هذه الأنظمة التي يتوعدها الشاعر بثورة عارمة حيث يقول في **دوامة النورس الحزين** ساخرا من حكام الخليج"[1]:

وقوق المذيع... عاشت المداجن

دجاج مجلس الخليج جملة

أدار للفروج في منصة الرئيس ذيله

وأعلن الخليج جبهة

أطلق صاروخا من الرياح

ما تعدى جلسة الصباح

فاهتز الحضور من ضخامة الدوي

على الرغم من الطابع الفكاهي التي تحمله هذه الصورة إلا أنها تعبير مر عن الواقع العربي وحكامه الذين لم يكن لهم ولو موقف واحد مشرف يحفظ كرامتهم التي باعوها من أجل الأموال، حيث يقول الشاعر في المقطع الموالي واصفا هذا المجلس وما يدور فيه"[2]:

فاحتط الوطيس

طار عرفا من هنا

ومن هناك طارت الكرامات

وراء درهم

[1] - الأعمال الكاملة، ص453.
[2] - نفس المصدر، ص 453.

وواضح هنا الشاعر يهاجم الأنظمة الرأسمالية التي تسعى إلى جمع المال وفقط مقابل كراماتها و شعوبها فهي تبيع كل شيء مقابل المال، هذا الذل جعل الشاعر يرمز للحاكم الذليل بالدجاج وفي المقطع الموالي يتوعده بالثورة حيث رمز للثوار بالنوارس إذ يقول في نقس القصيدة"[1]:

يا قمة الدجاج

إن البحر كله نوارس

إن البحر كله ..نوارس

إن البحر كله .. نوارس

ويعقد اجتماعه السري

في البحر العميق

فالمحيط قادم

تبدو هنا دعوة الشاعر إلى الثورة واضحة من خلال قوله (**يعقد اجتماعه السري**) فعادة ما يكون التخطيط للثورة في سرية تامة، فهو يناصر الثورة ويدعو إليها صراحة لأن القمم والحكومات العربية لم يعد يرج منها فائدة فهي شبيهة بالملاهي حيث يقول في قصيدة (**من الدفتر السري الخصوصي لأمام المغنيّن**)"[2] :

إن الحكومات في الشرق تكملة للملاهي

إن مهاجمة القمم العربية هي ميزة في شعر النواب، إذ كثيرا ما يهاجم القمة العربية والزعامات العربية قاطبة دون استثناء ويصورهم بصورة ساخرة ومضحكة مثل قوله في قصيدة (**تل الزعتر**)"[3]:

هذا ليل عربي..

والمذبحة انطفأت توقيتا

قبل القمة

اتهم الماموث النجدي وتابعه

ديوث الشام وهدهده

قاضي بغداد بخصيته

ملك السفلس

حسون الثاني

[1] - نفس المصدر، ص454.
[2] - المصدر السابق، ص297.
[3] - نفس المصدر، ص 467.

جرذ الأوساخ المتضخم في السودان

والقاعد تحت الجذر التكعيبي على رمل دبي

مشتملا بعباءته

وكذاك المعوج بتونس من ساقيه إلى الرقبة

استثني ... استثني المسكين برأس الخيمة

كان خلال الأزمة يحلم

والشفة السفلى هابطة كبعير

والأنف كما الهودج فوق الهضبة

يتكون هذا المقطع من مجموعة من الصور المتتابعة إذ أنه خص كل حاكم عربي بصورة خاصة فهو لم يستثن أحدا من الحاضرين وتبدو هذه الصور مباشرة، وهذه المباشرة في حال ذاتها ترمز إلى جرأة الشاعر، إذ أنه لم يحتج إلى رموز لإخفاء دلالتها، فمن البداية كانت القمة متأخرة وكأنها متورطة في دم الأبرياء، نلمح ذلك من خلال تحديد وقت انعقاد القمة العربية في قوله **هذا ليل عربي..** / **والمذبحة انطفأت توقيتا/ قبل القمة**، فما الجدوى من انعقاد هذه القمة.

وعلى الرغم من المباشرة التي ميزت شعر النواب السياسي إلا أن هناك ميزة أخرى وهي التأثير في مشاعر متلقيه تأثيرا يجمع بين الضحك والبكاء في آن واحد، وهذا ما يكسب شعره نوع من الشعرية الخاصة، مثلا قوله في قصيدة قمم"[1]:

قممْ

قممْ

معزى على غنمْ

جلالة الكبش

على سموّ نعجةٍ

على حمارٍ

بالقدمْ

وتبدأ الجلسةُ

لا

[1] - المصدر السابق، ص 25.

ولن

ولم

ونهي فدا خصاكم سيدي

والدفع كم

ويقول في نفس القصيدة[1]:

وعنزة... مصابة برعشة

في وسط القاعة بالت نفسها

فأعجب الحضور

صفقوا .. وحلقوا

بالت لهم ثانية

واستعر الهتاف كيف بالت هكذا

تبدو هذه الصور مضحكة بسبب طبعها الساخر من الحكام والقمة، وما يدور فيها من مناقشات حيث صوّرهم على أنهم قطيع من الحيوانات المتنوعة التي لا يرجى نفع من اجتماعها، ولا نتيجة لهذا الاجتماع إلا مزيدا من الضحايا والدفع، وهذا ما نلمسه من خلال تساءل الشاعر عن ثمن الضريبة في قوله: **(والدفع كم)**. والأكيد أن كل من سمع الشاعر وهو يلقي هذه المقاطع سيضحك، ولكن ضحكه لن يدوم طويلا، إذ تتصاعد الصور بعد بعض المقاطع بصراخ الشاعر في وجه هؤلاء الحكام قائلا:[2]

وأهبلتكم أمكم

هذا دم أم ليس دم ؟؟

لينتبه كل من كان في القاعة مع صراخ الشاعر عبر صورة مشهدية للواقع المأساوي، لتتحول حالته من الضحك إلى البكاء.

[1] - المصدر السابق، ص 26.
[2]- نفس المصدر، ص 27.

وبهذا يكون النواب من خلال النكتة الشعرية قد عكس الواقع المر الذي يعيشه المواطن العربي فهو "واع لما يفعله ويدرك أنّ نكتة يصوغها بشعره، ستشكل مرآة تعكس حياة خربة صدئة تستدعي الضحك عليها"[1] حيث يقول الشاعر في هذا المجال: (**وخبرها بأن النكت الآن مرايا**).

ب- الصور التحقيرية:

لقد كان النواب في هذا الجانب أكثر جرأة من الصور الساخرة، فكيف لا وهو يصف الحكام على أنهم نجس، فلذا يجب التخلص منهم لنطهر الوطن من نجاستهم، وفي تعامله مع هذا الوصف نجده يستعمل صورة تشبيهيه بين الحاكم وأكثر الحيوانات نجاسة، يقول في قصيدة **القدس عروس عروبتكم"**[2]:

لست خجولا

حين أصارحكم بحقيقتكم

أن حظيرة خنزير أطهر من أطهركم

تتحرك دكة غسل الموتى

أمّا أنتم لا تتحرك لكم قصبة

تبدو الطريقة الاستثنائية في التشبيه لدى النواب واضحة حيث فصل بين المشبه والمشبه به باسم المفاضلة الذي عادة يكون للمفاضلة بين شيئين يشتركان في ميزة حسنة إلا أنه استعمل هنا على العكس وذلك ليظهر بذاءة هذا الحاكم المشبه فجاء بالمشبه به أكثر نجاسة وهو الخنزير فكيف بحظيرته، وهذه الحظيرة هي أطهر من الحكام العرب، وهل هناك شيء أكثر نجاسة من هذا الحاكم؟، الذي يرى مقدسات الوطن تغتصب وهو لا يحرّك ساكنا. ويبدو النواب في هذا التشبيه موفقا إلى أبعد حد، إذ في المقطع الذي يسبقه جسد القدس على أنها عروس مغتصبة في قوله"[3]: (**القدس عروس عروبتكم/ فلماذا أدخلتم كل زنات الليل إلى حجرتها**) ومادام الأمر يتعلق بهتك العرض والشرف اختار لهم رمز الخنزير والمعروف أن الخنزير هو الحيوان الوحيد الذي لا يغار على أنثاه، بل على العكس فهناك بعض الحكام من ساعد العدو على اغتصاب القدس حيث نلمح ذلك من خلال دلالة الفعل (**أدخلتم**)، ومن هنا يكون الخنزير فعلا أطهر من هؤلاء الحكام.

ويواصل النواب تحقيره للأنظمة العربية بسبب خضوعها للدول الاستعمارية الكبرى مثل أمريكا وتسلطها وتجبرها على شعوب الوطن العربي، فنجده يعطي صورة للواقع الفعلي كاشفا خيانة هذه الأنظمة العربية لتلوها بوصف

[1] - هاني الخير، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، ص26.
[2] - الأعمال الكاملة، ص 176.
[3] - المصدر السابق، ص175.

يليق بهذه الأنظمة، ويتضح هذا أكثر في قصيدة (**تل الزعتر**) حيث يصف المخابرات وما تقوم به من تضييق على العرب واللاجئين في المطارات بالتنسيق مع السلطات العربية والأمريكية حيث يقول"[1]:

إن لصوصا عربا إرهابيين

يجوبون مطارات العالم

في كل مطارات بني عطر

وخنازير

نجرد جردا

تنفض حتى الفقرات

ويعلم كلب الشرطة

أن يعرف رائحة العربي

ويعرف رائحة اللاجئ

من غير اللاجئ

إن كلاب الشرطة هذه

لتنسق بالتأكيد

مع السلطات العربية

والأمريكية

والقردة

قردة ..

قردة ..

يا سادة

يا سواح المعمورة

في الشرق لنا

حكّام قردة

تعبر هذه الصورة عن تجربة فعلية عاشها مظفر النواب من خلال رحلاته الكثيرة في ربوع الوطن العربي من بلد إلى آخر ومن مطار إلى آخر، ولابد أنه شاهد كيف تعامل شرطة المطارات العرب واللاجئين وتميّزهم عن غيرهم

[1] - نفس المصدر، ص478.

فلم يجد لها وصفا مناسبا إلا أنها كلاب تنسق مع الحكام القردة وهذه الأخيرة بدورها تعمل تحت جناح أمريكا ليصرخ بأعلى صوته في كل أرجاء المعمورة بأن الحكام في الشرق هم قردة لا غير، مع ما تحمل كلمة القرد من دلالة فهو حيوان معروف بالقفز من مكان إلى آخر والتهريج ليضحك الناس، ويرمي النواب بهذا الوصف إلى مسخ الحكام العرب، فالخنزير والقرد حيوانان ملعونان في القرآن الكريم، فمن يغضب عليهم المولى عزّ وجل يحولهم إلى خنازير وقردة حيث يقول المولى عز وجل في الآية 60 من سورة المائدة (**قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطّغوت أولئك شر مكانا وأضل عن سواء السبيل)**،ومن هنا يكون الحكام فعلا قد تحولوا إلى نجاسة يجب التخلص منهم، وهو ما يدعو إليه الشاعر في المقطع الموالي، حيث يدعو الشعوب العربية علانية إلى الثورة على هؤلاء الحكام القردة بل في نظره أن فضلات القردة أشرف منهم حيث يقول"[1]:

أدعو الشعب

الآن

وليس غدا

ونغلق أبواب الوطن العربي

على الحكام القردة

سلطات القردة

أحزاب القردة

أجهزة القردة

كلا..

أشرف منكم فضلات القردة

وهنا يبدو تلهف الشاعر للثورة على كل رموز الأنظمة العربية من حكام وسلطات وأحزاب وأجهزة فكلها لا خير يرجى منها مادامت تنسق مع الدول الكبرى فهي نجاسة يجب التخلص منها، اليوم قبل الغد.

وهناك جانب آخر أكثر تحقيرا لهذه الأنظمة عندما يصل الأمر بالشاعر إلى وصف هذه الأنظمة بصور لا أخلاقية تتصل بالتحقير الجنسي من خلال استعمال مفردات منحطة أخلاقيا من قبيل (التبول، الخصية، العورة) إلا أن الشاعر استطاع أن ينزعها من حقلها الدلالي الفعلي لتصبح رموزا سياسية تعبر عن حقيقة الأنظمة العربية ولنرى كيف وظف النواب هذه المفردات في مواجهة الأنظمة والحكومات العربية.

[1] - الأعمال الكاملة، ص482.

- **البول:**

تحيل مفردة البول مباشرة على النجاسة ففي الشريعة الإسلامية لا يجوز استعمال شيء قد لامسه البول إلا بعد تطهيره وغسله، ولا يختلف المفهوم الشعبي للبول عن مفهومه في الشريعة " فالمفهوم الشعبي للتبول على شيء يعني أن هذا الشيء لا قيمة له، وأن التبول عليه يحوّله إلى (نجاسه) توجب التخلص منه"[1]، وهذا ما كان يرمي إليه النواب من خلال استعماله لمفردة البول حيث يقول"[2]:

علمني الحزن كيف أبول على الشرطة الحاكمين

فإن غضبوا

بلت ثانية عليهم

هذا زمن البول فوق المناضد والبرلمانات والوزراء

أبول عليهم بدون حياء ..

فقد حاربونا بدون حياء

الروح الثورية للشاعر هنا واضحة فالحكومات هي سبب حزنه وحزن الشعوب العربية فقد حاربوا شعوبهم بدون حياء فلذا وجب البول عليهم وتحويلهم إلى نجاسة أو بالأحرى الثورة عليهم والتخلص منهم لأنهم شيء تافه وحقير، ومن هنا يكون التبول "انفرد بميزة في شعر مظفر هي أنه أوصل إلى البسطاء من الناس رسالة الاستهجان والاستخفاف بالوضع العربي بوسيلة الشعر الفصيح الذي يخص المثقفين ولا علاقة للبسطاء به، حاملا لهم معنيين: تفاهة الوضع السياسي العربي، وتفاهة الوطن والناس عند الحكومات والبرلمانات العربية.. وكلاهما يعزفان على وتر استيقاظ الكرامة لدى الإنسان البسيط"[3].

- **الخصية**

إن (الخصية) "رمز الرجولة أو الفحولة، ومع أنها العضو البيولوجي المسئول عن ديمومة التناسل البشري، وبدونها يحرم الرجل من متعة الجنس، وبدونها أيضا يوصف بأنه (مخنث)، وأنها تكاد تكون العضو الأهم بعد الدماغ والقلب في حياة الرجل، إلا أن الفهم الشعبي أنزلها من مكانتها المميزة إلى موضع التحقير"[4]، وعلى كل فللخصي دلالتين مهمتين هما: سلخ الرجولة عن الموصوف، والأخرى هي عدم القدرة على الإنجاب، وهذا ما استثمره النواب من أجل تحقير الواقع السياسي.

---

[1] - قاسم حسين صالح، التحقير الجنسي في شعر مظفر النواب السياسي، مركز النور، 2011/10/15. ينظر الرابط التالي: s.asp « www .m.ahewar.org

[2] - الأعمال الكاملة، ص287.

[3]- قاسم حسن صالح، التحقير الجنسي في شعر النواب السياسي.

[4]- نفس المرجع.

- إذ تظهر الدلالة الأولى في استعمالها من أجل كشف الاستبداد السياسي، فالحكومات اضطهدت شعوبها لدرجة سلخ الرجولة عنها حيث يقول"[1]:

عشنا يوما في الوطن العربي

ولم نخص

غريب جدا

خطأ

لابد خصينا

- أما دلالة العقم فتظهر في وصفه للحكام العرب بالمخصيين فكريا وسياسيا حيث يقول"[2]:

لئن كان كافور أمس خصيا

فكافورهم اليوم ينجب فيه الخصاء

تفتق فيه الغباء ذكاء

ومن مشكل يتذاكى.. بدون حياء غباء

هنا يكون النواب قدم دلالة جديدة للخصاء فهو لا يقصد الخصاء بمعناه البيولوجي وذلك من خلال الفعل **ينجب** فكيف يمكن لخصي أن ينجب فعلا فالذي يقصده النواب هو الخصي السياسي والعسكري "فمعظم الحكام العرب أنجبوا أولادًا وبنات، ولكنهم لم ينجبوا نصرًا عسكريًا واحدًا"[3]، ويكون النواب هنا استعمل رمز الخصية "بهدف تحقير الحاكم العربي تحديدا، وهزّ مكانته العليا في عقل الإنسان البسيط الذي يهابه إما خوفا أو احتراما أو شرعا بوصفه (وليّ أمره)"[4] كما فعلها المتنبي قديما مع كافور الإخشيدي.

وتكرر الصور التي يصف فيها الحكام العرب بالخصية في غير قصيدة من قصائده فأغلب قصائده تحمل تحقيرا للحكام العرب يعادل هزائمهم المتتالية، وهذا ما يؤكد أن النواب أخرج مفردة الخصية من دلالتها الأخلاقية إلى الدلالة الرمزية فنجده عندما يتحدث عن العزم والقوة يصف الحكام بالخصية النائمة حيث يقول في قصيدة **الأساطيل"**[5]:

وطني البدوي .. نساؤك منهوبة

---

[1] - الأعمال الكاملة، ص 403.
[2] - المصدر السابق، ص116.
[3] - عادل الأسطة، الصوت والصدى مظفر النواب وحضوره في فلسطين، نابلس فلسطين 1999م،ص101.
[4] - قاسم حسن صالح، التحقير الجنسي في شعر النواب السياسي.
[5] - الأعمال الكاملة، ص 369.

ويباهي رجالك نصرًا بأعضائهم فرحين

فما زالت العاصمة

تب قوم زعاماتهم أرنب عصبي جبان

وعزمهم خصية نائمة

حيث يتحدث الشاعر عن العزم ، ولكنه يشبهه لديهم بالخصية النائمة، وهذا دليل على أن مفردة الخصاء ذات دلالة رمزية ، وأن النواب يعني بها أمورًا أخرى غير المعنى القاموسي المباشر .

- **العورة:**

تعني "العورة الأعضاء الجنسية التي يجب أن تغطى لقباحتها أو لعدم لياقتها أو لاعتبارات أخلاقية واجتماعية. لكنها في الشعر تعني قباحة الإنسان التي يحاول سترها وإخفائها عن الناس"[1]، وقد استعملها النواب في أغلب الأحيان للدلالة على الهزائم الانتكاسات المتتالية للوطن العربي بسبب حكامه الجبناء الذين يحاولون ستر هذه الهزائم (العورات) بواسطة القمم العربية التي تعقد من أجل دراسة الأوضاع العربية لكنها في كل مرة تخرج بهزائم جديدة، وهذا ما أدى بالنواب إلى تحقير هذه القمم بوصفها أنها هي في حال ذاتها عورات حيث يقول:"[2]

نزل الأشراف من القمة

بالعورات علانية

بينهم الصامت بالله

يغطي عورته

إنها صورة موغلة في السخرية والتحقير بطريقة استثنائية حيث وصف الحكام بالشرف بداية ثم ينسب إليهم العورات لتنقلب صورة الشرف إلى صورة تحقيرية فالعورة هنا تحمل دلالة الهزيمة، فاشتق للحاكم الذي يرأس هذه القمة اسما جديدا متصل بألقاب الخلفاء العباسيين قديما فكثيرا ما كان الخلفاء يتخذون ألقابا من قبيل (المعتصم بالله، المعتضد بالله .....) إلا أن النواب اشتق لقبا مخالفا لهذه الدلالة هو **الصامت بالله** من قبيل السخرية والاستهزاء،، فالواضح هنا عدم رضا الشاعر عن هذه القمم والتي من المفروض أن تظهر قوة وعزة الأمة العربية، إلا أنها لم تفعل ذلك، بل على العكس فقد كشفت ضعفنا وهزائمنا وكل عوراتنا وهذا ما أدى بالشاعر إلى وصفها

[1] - قاسم حسن صالح، التحقير الجنسي في شعر النواب السياسي، مرجع سبق ذكره.
[2] - الأعمال الكاملة، ص 464.

بقمة العهر حيث يقول في قصيدة (**أنت المحال**) التي كتبها في استشهاد الطفل الفلسطيني (**محمد الدرة**) مجسدا صورة مؤلمة للواقع العربي"[1]:

محمد

قد كشفت قمة العهر

عن كل عوراتنا

خطب الذل باعت دماءك

إن صورة التحقير عند النواب تكون بحجم الواقع فأي ذل وصل إليه الوطن والعربي ونحن نرى أطفال فلسطين الأبرياء يفتك بهم العدو الإسرائيلي يوميا وحكام العرب لا يتحركون لنجدتهم خوفا على مصالحهم من الدول الكبرى أمريكا وإسرائيل وكأنهم باعوا دماء الأبرياء ورضوا بالذل، ليكون كما وصفهم النواب عورة. ومن وخلال هذا نفهم أن "الرسالة التي أراد مظفر أن يوصلها للشعوب العربية، أن لا تغرّكم هذه القمم ولا تنبهروا بما تزينه وسائل الإعلام عنها ،فهي في حقيقتها محاولة لستر قباحاتهم شبيهة بستر الإنسان العادي لعورته.. وفضلكم عليهم إنكم تسترون عوراتكم خجلا فيما هم ..لا يخجلون"[2].

2- الشخصيات الثورية:

وفي نظر النواب هم الذين يستحقون لقب البطولة وقد عد نفسه واحد منهم فما قام بطل منهم بعمل فدائي إلا وهب النواب إلى تخليد اسمه وتمجيده، فالبطولة في نظر النواب " تعني الجرأة والشجاعة والتنفيذ، وتعني التضحية والاستعداد للتضحية وهي عنده لابد أن تكون موقفا فكريا أو سياسيا وتتويجا لحالة الصحو في الذات، وهي قبل ذلك موقف في الحياة، ورمز لقوة الشعب وتعبير عن تحديه وعزته ومجده وعنفوانه، لذلك يجب أن تنبثق البطولة من الشعب وتلصق به"[3] فلذا كثرت صورهم في أشعاره والملاحظ على هذه الصور أنها جاءت على نمطين نمط عام، وآخر خاص:

- **النمط العام:**

وهو النمط الذي يناصر فيه النواب جميع الثوار بصفة عامة دون أن يخص ثوري معين باسمه وكان الغرض منها شحن جمهوره وإقناعهم بالثورة على الوضع الذي يعيشونه بعد اقتناعه بعدم نفع الحلول السلمية، ومن أجل هذا

[1] - نفس المصدر، ص84.
[2] - قاسم حسن صالح، التحقير الجنسي في شعر النواب السياسي، مرجع سبق ذكره.
[3] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص110.

فقد عشق الثورة، وعشق جميع الثوار أينما كانوا دون تميز مهما كان الأمر الذي ثاروا من أجله حيث يقول مصورا تعلقه بالثوار:[1]

واحتشد الفلاحون علي وبينهم كان

علي .. وأبو ذر .. والأهوازي ..

ولومبا .. وجيفارا .. وماركس

لا أتذكر فالثوار لهم وجه واحد في روحي

فمن خلال الأسماء التي ذكرها النواب هنا نلاحظ عدم تفريقه بين الثوار مهما كانت عقيدتهم أو ديانتهم أو مرتبتهم الاجتماعية والسياسية فهو لا يفرق بينهم سواء كانوا فلاحين أو من الشخصيات المقدسة مثل: علي كرم الله وجهه أو شخصيات أجنبية مثل:لومبا، وجيفارا، فهؤلاء كلهم أبطال لا فرق بينهم، وبتالي أعطى الثوار في قلبه أكثر شمولية. ويظهر مدى عشق الشاعر للثوار في المقطع الأخير في قوله: **لا أتذكر فالثوار لهم وجه واحد في روحي**، فالفعل **لا أتذكر** يحيل على عدم اكتراثه بأسماء الثوار فهم بالنسبة له على درجة واحدة من العشق الذي أفضت بدلالته لفظة **الروح** فهو لا يستخدم عقله من أجل التمييز بين الثوار وفي هذا إشارة إلى عدم اهتمامه بالأسباب التي ثاروا من أجلها، فلا يهمه سبب الثورة أو الدافع إليها مادام يرى الثوري يحمل السلاح ويقاتل، فصورة الثوار في هذا المقطع قد بنيت على ثنائية: **العشق/ والشمولية**.

إن الثورة والثوار عند النواب هو أقدس شيء لا يضاهيه أي شيء آخر فهم العشق الحقيقي فنجده يعبر عن عشقه لهم بطريقة رائعة حيث يقول"[2]

في العاشر من نيسان تفرد لحمي

أتقنت تعاليم الأهوازي

ووجدت النخلة، والله، وفلاحا

يفتح نار الثورة في حقل الفجر

تكامل عشقي

فعشق النواب يتكامل ويبلغ أقصاه مع نيران الثورة التي تلتهم الحقول، وهذا العشق للثوار مستمد من روح النواب الثورية، وهذه الروح الثورية التي جسدها في أغلب قصائده من خلال دعوته الشعوب العربية قاطبة إلى الثورة حيث بث في شعره المقاوم رؤياه الحالمة في زمن جديد، يعكس أداء الثورة محرضاً ومحفزاً، مستنداً إلى إرث

[1] - الأعمال الكاملة : ص162.
[2]- الأعمال الكاملة، ص161.

كبير من النضال والتضحية، والأحزان الجماعية التي عاشتها الشعوب العربية، وعكس في قصائده بعداً مقاوماً كشفت عنه صور المعاناة التي يعيشها الشعب العربي نتيجة للاحتلال الجاثم على أرضه من جهة، والأنظمة القمعية من جهة أخرى، إذ تحمل هذه الصور تحفيزا ودعوة مستمرة لفعل المقاومة حتى التحرير وزوال الظلم والاستبداد فتتحقق بذلك حرية الشعوب، ونجد هذه الرؤيا الحالمة متجسدة بشكل واضح عبر عدة مقاطع من قصيدة (**الأساطيل**) إذ يقول الشاعر"[1]:

ايه ...

الأساطيل لا ترهبوها

قفوا لو عراة

كما لو خلقتم

وسدوا المنافذ في وجهها

والقرى

والسواحل

والأرصفة

انسفوا ما استطعتم إليه الوصول

من الأجنبي المجازف

واستبشروا العاصفة

مرحبا أيها العاصفة

احرقوا طقم القمع من خلفكم

فالأساطيل والقمع شيء

يكمل شيئا

مرحبا..

مرحبا أيها العاصفة

أيها الشعب احش المنافذ بالنار

أشعل مياه الخليج

تسلح...

[1] - نفس المصدر، ص364.

وعلم صغارك نقل العتاد كما ينطقون

إذ جاشت العاطفة

لا تخف.. لا تخف..

نصبوا حاملات الصواريخ

نصبوا جوعك

ضع قبضتك على الساحل العربي

وصدرك والبندقية والشفة الناشفة

رب هذا الخليج..

جماهيره

لا الحكومات...

لا الراجعون إلى الخلف

لا الأطلسي لا الآخرون

لا تخف

لا تخف

إننا أمة

لو جهنم صبت على رأسها

واقفة

يبدو إلحاح الشاعر على الثورة واضح في المقاطع السابقة من خلال استعماله ثلاثة أساليب للتحريض الشعوب على الثور هي:

- الأول: هو استعمال أفعال الأمر بكثرة التي تدل في أغلبها على الاشتعال والاحتراق (**قفوا، سدوا، انسفوا، احرقوا، أشعل، ضع قبضتيك**) إنها أفعال تحمل دلالة التحريض على الثورة إضافة إلى أنها جاءت بصيغة الجماعة لتكون الثورة أكثر شمولية وكذلك أكثر قوة فالقوة دائما مرتبطة بالجماعة.
- **الثاني**: هو تحديد الهدف من خلال تحديد العدو والتي يراه الشاعر أنه الأجنبي والحكومات الضعيفة (**الأجنبي المجازف الحكومات، الراجعون إلى الخلف، الأطلسي**)، ومهما كان يملك هذا العدو من وسائل حربية قوية مثل الصواريخ فإنها لا تقارن بقوة الشعوب التي تمتلك زمام أمرها، فهي **رب الخليج**

وهي الأحق به ويعتبر هذا أكبر محرض على الثورة والمتمثل في استرجاع الشعوب لحقوقها وكرامتها المسلوبة.

- **أما الأخير:** فيتجسد في قوة هذه الشعوب وصمودها المعروفة به من خلال قوله **(إننا أمة، لو صبت جهنم على رأسها، واقفة)** إذن فالحق مع الشعوب والقوة معها وكل الظروف مهيأة لها، فما الذي يمنعها من الثورة واسترجاع حقها.

ومن خلال هذا يتبين لنا أنّ الشاعر كان يدرك واقع شعبه وما يعانيه من صنوف القهر والاضطهاد على يد الحكومات التي ما انفكت تتواطأ مع الأجانب، وبتالي فهو مدرك أيضاً لأبعاد المؤامرات الجارية، ويدرك بالتالي دوره البطولي الوطني الطليعي، لذلك عمد إلى خلق روح المقاومة في النفوس، بدعوته إلى المقاومة والصمود والثبات أمام العدو الغاصب، والتمسك بالتراب والأرض العربية، مما يضع المتلقي أمام صورة الشخصية العربية ذات الأبعاد القومية والنبرة البطولية الغاضبة التي تكشف النقاب عن أحقية الشعوب العربية بأرضها، وزيف الحكومات المستبدة وكذب ادعاءاتها، والروح القومية هذه التي بثها الشاعر في قصائده أنتجت لنا عدة أبطال ضحوا بأنفسهم من أجل أفكارهم وقضاياهم الوطنية التي يؤمنون بها، فما كان من الشاعر إلا أن خلد أسماءهم في قصائده لتظل لامعة بهم طوال تاريخ النضال العربي.

نمط خاص:

ونقصد به هنا الشخصيات الثورية الواقعية التي نظم النواب قصائده تخليدا لها وللمواقف البطولية التي قاموا بها، حيث شكلت المواقف البطولية، وصور تضحيات الأبطال، مصدر إلهام كبير للشاعر فرسم ملامحها، وعبّر عن إمكاناتها المتميزة، وقدراتها الفائقة في البذل والعطاء والتضحية والفداء، والعمل بروح الجماعة، فشكل صوراً أبرزت عمق الانتماء، وكشفت حجم الإصرار على الذود عن الوطن، واسترداد الحقوق السليبة، والحرص الأكيد على تربية الأبطال على حب الوطن والإحساس بالمسؤولية، هذه المسؤولية التي افتقدتها الشخصيات السياسية كما رأينا سابقا حيث وصفها بصور ساخرة وأخرى تحقيرية تافهة كتفاهتها، وبالمقابل منها نجده هنا يرسم صورا للأبطال الثوار والفدائيين كلها تمجيد وتعظيم.

والملاحظ على هذه الأسماء أنها تقريبا تأتي على صورة واحدة حتى وإن اختلفت الأسماء، وهذا ما يدل أكثر أن للثوار في روح النواب وجه واحد، ولكن ليست أي شخصية ثورية يخلدها النواب بل شرط الجرأة، والمواجهة والتضحية في سبيل إعلاء راية الحق، وعلى الرغم من ولع الشاعر بالثورة المسلحة إلا أنه لم يكتف بالتغني بالبطولات الفدائية وحسب بل تعدا الأمر إلى الثورة الثقافية كذلك حيث نجده تغنى بالرسام الفلسطيني (ناجي العلي) والفنان المصري (شيخ إمام).

ومن هنا طغت الشخصيات الثورية المناهضة للاستعمار واستبداد الحكومات وطغيانها على شعر النواب بصورة واضحة جدا وهي على كثرتها وتنوعها في شعره إلا أنّ الجامع بينها هو: أنها لاقت مصرعها أمام العدو بعد القيام بعمليات فدائية فردية، فجن جنون الشاعر بها وبشجاعتها فراح يقدسها ويعظمها فنجده مثلا يرسم صورة للفدائي الشاب الذي يعبر نهر الليطاني ويمر على بين مدرعات العدو خاطفا سريعا قصير المكوث شديد التأثير مثل الآيات المكية المعروفة بقصرها وشدة تأثيرها حيث يقول"[1]:

أول من يصل الليطاني يراه

وقبل الليطاني

يقبّل قطرة دم تتدحرج من أرنون

رأت رجلا يحمل آر . بي . جي

النهر هو

في الظل كمين، في مخزننا الناري

وفي الحبق الممطر في ذاكرة الليل

رقيقا كالزيت

ويدلف بين مدرعتين كأن بدايات الآيات المكية

لا أعرفه.. وكأني قبل ولادته أعرفه

أفطرت له وسهرت له

وله، وله، وله، وله

وفي هذا المقطع مجموعة من الصور التي يقدس فيها الشاعر هذا الفدائي على أنّ أكثرها قدسية هو تشبيه هجومه على العدو بنزول الآيات المكية في بداية الدعوة إلى الإسلام وهو "تشبيه ناجح وموفق للنواب حيث يحمل وجه الشبه في هذا التشبيه معنى عميقا ومدلولا واقعيا في التاريخ الإسلامي إذ كان مطلوبا في بدايات التبشير بالإسلام زعزعة أركان الكفر والشرك أولا، وتثبيت قوة الدين الجديد وقيّمه، لذلك كانت الآيات المكية قصيرة تحمل معان وأوامر صاعقة، كذلك العمل الانتحاري في حرب التحرير، سريع خاطف ذو تأثير كبير وصاعق"[2]، وهذا ما يدل على عظمة الشخصيات الثورية عند النواب بل وصل به إلى تصوير عظمتها تقريبا مثل عظمة الذات الإلهية، مثل

[1]- الأعمال الكاملة، ص71.
[2] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص134.

قوله:[1] يخلد حادثة قام بها الفدائي **خالد أكر** والتي "تمثلت في نزوله على المعسكر الإسرائيلي بطائرته الشراعية فقتل منهم الكثير وأصاب منهم غير القليل"[2]:

لقد جاء في الزمن المستحيل

يمطر الجو مما غزراته والشياب

ويلتمس الله مرضاته

ساحبا بالأمان إلى آخر الازرقاق السماوي

اهبط عليهم

فإنك قرآننا

قل هي البندقية أنت

وما لك من (كفؤ أحد)

فأي تعظيم قد خص به النواب الفدائي **خالد أكر** الذي ظهر في زمن ظن فيه النواب أن الفدائيين قد انعدموا وانقرضوا حيث جعل الله يلتمس مرضاة هذا الفدائي الشجاع فهو البندقية التي تطلق الرصاص، على أن أهم مقطع يظهر جنون النواب بهذا البطل هو توظيف الموروث القرآني للتعبير عن قوة وعظمة هذا البطل حيث أسقط عليه صفات خاصة بالمولى عز وجل وذلك من خلال توظيف الآية الأخيرة من صورة الإخلاص في قوله: وما لك من **(كفؤ أحد)**، وما يميز هذه الصورة هنا هو البناء الدرامي الذي اعتمده النواب في سرد هذه الحادثة حيث أعطى الصورة نوعا من الحركية من خلال كثرة الأفعال التي استعملها **جاء، يمطر، يلتمس، اهبط**، وأكثر فعل يجمع بين الحادثة والصورة التي رسمها النواب هو فعل **اهبط**، وذلك أن الفدائي **خالد أكر** فعلا هبط على المعسكر الإسرائيلي بواسطة طائرة شراعية.

ويواصل النواب وصف هذا العمل البطولي الذي قام به الفدائي **(خالد أكر)**، والذي يرى فيه النواب وإن كان فعلا هبوطا على المعسكر الإسرائيلي، إلا أنه في الحقيقة هبوط على القمة العربية والأنظمة الحاكمة التي تتعامل بالرشوات والأقساط حيث يقول في المقطع الموالي"[3]:

بين قتلاك قمة عمان

والرشوات وأقساطها

ولسان اليمين الطويل يركضون بلا أرجل

---

[1] - الأعمال الكاملة، ص180.
[2] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص134.
[3] - الأعمال الكاملة، ص 180.

وتدلت خصاهم من الرعب

جمعت فيها الإصابات

أين تعلمت تخصي الجيوش

وكيف اقتلعت المعسكر يا ابن ثلاثة وعشرين

الله أكبر والبندقية

فبغض النظر عن الصورة ودلالة كلماتها خاصة: **وتدلت خصاهم /أين تعلمت تخصي الجيوش** تبدو صورة قد استلهمها من خياله لسلخ صفة الرجولة عن العدو، لكن في حقيقة الأمر هي وصف حقيقي للحادثة فقد رسم النواب المشهد بصورة وكأنه حاضر فيه، ففي هذه العملية الفدائية التي" قام بها البطل خالد أكر مثلا عندما هبط بطائرته الشراعية على معسكر العدو في فلسطين المحتلة، ذكرت الأنباء بأن تقرير لجنة التحقيق التي كلفت بهذا الموضوع في إسرائيل قد أشار إلى هرب حراس المعسكر والجنود وعدم مقاومتهم لهذا الفدائي، كما أشار التقرير إلى أن معظم الإصابات التي وجهها خالد أكر نحو الجنود الإسرائيليين في ذلك المعسكر سواء القتلى منهم أو الجرحى قد تركزت على منطقة الخصيتين وما جاورهما وكان ذلك ملفتا لأعضاء لجنة التحقيق"[1].

إنّ الفدائي (**خالد أكر**) وأمثاله من الفدائيين الذين ينفذون ويفعلون في نظر النواب هم أولى بالقيادة من أولئك السياسيين الذين يقولون ولا يفعلون يكتفون بكلامهم من على الكراسي السياسية دون حراك، فنجده يخلد حادثة اغتيال الرئيس المصري **أنور السادات** على يد الجندي **خالد الاسلامبولي** وكله طربا ونشوة لهذه الحادثة حيث "خص الجندي المصري خالد الإسلامبولي الذي رد علي لغة النظام المصري ممثلا في رئيسه أنور السادات وحاشيته بنفس اللغة، واختار أسلوب الإبعاد النهائي والإلغاء المطلق للخصم كرد فعل علي إلغاء السادات وتغييباته كإبعاد الكتاب عن وسائل الإعلام وإبعاد آخرين عن النشر وفصل آخرين من العمل، واشتدت أساليب القمع بعد اتفاقيات" كمب ديفد" وبلغت أوجها، ففي أوائل سبتمبر 1981م اعتقل 1543 شخصا من بينهم أبرز الكتّاب والمثقفين المنتقدين لسياسة السادات لأنهم يرونها صلحا منفردا مع إسرائيل لم يعد على مصر إلا بالذل والهوان، وقد أكد السادات نفسه في خطابه أمام الكنيست الإسرائيلي أنه غير كاف للسلام الدائم"[2].

وقد حسم الجندي خالد الإسلامبولي كلّ ذلك الصراع بطلقة واحدة، انتفض لها مظفر النواب وراح يضفي عليها من القدسية والجلال، إنها التكبيرة الأولى لتراتيل صلاح الدين الأيوبي حيث يقول"[3]:

---

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص134.

[2] - محمد صالح شريف عسكري، صغري فلاحتي، حامد صدقي، مرتضي زارع برمي، انعكاسات الرفض في الشعر العربي المعاصر (الأعمال الشعرية لمظفر النواب نموذجا)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، http://aijh.modares.ac.ir

[3]- الأعمال الكاملة، ص440.

طلقة ثم الحدث

طلقة غاضبة تفتح في الشرق الحسابات

فهذي طلقة قد أطربت حتي الجماد

شهق الكون من التنفيذ

من شاحنة الأقدار

واشتاقت برحم الغيب أجيالا

ترى خالدا طودا يطلق النار

وقد فرت حكومات الجراد

يا لواء خامرا بالله والتنفيذ

هذي كانت التكبيرة الأولي

لأركان صلاح الدين في أيامنا

توضح هذه الصور مدى تأثر النواب بهذه الحادثة حيث أنه جعل حتى الجماد يطرب لها والكون يشهق لتنفيذ هذه العملية وهنا إشارة إلى مدى انتشار الظلم والاستبداد الذي وصل حتى الجماد وعمّ الكون كله فلهذا طرب الجماد وشهق الكون لتخلصه من هذا الظلم، وهذه الحادثة جعلت اسم الفدائي خالدا يبقى خالدا في التاريخ مثل الجبل الشامخ تستلهم منه الأجيال القادمة من رحم الغيب البطولة والتضحية ،كما استلهمها هو من الأبطال السابقين وعلى رأسهم **صلاح الدين الأيوبي**، وباستدعاء شخصية صلاح الدين الأيوبي تصبح الصورة توحي بأنّ بداية تحرير المسجد الأقصى تنطلق من هذه الحادثة.

وهذا ما جعله يدعو إلى الالتفاف حول خالدا واللحاق به في سجنه وهو أولهم وذلك أنّ خالدا هو قائدهم الحقيقي حيث عبر عن ذلك بطريقة رائعة مختتما بها قصيدته (طلقة ثم الحدث)"[1]

أخرج أيها الصفر من النفي النهائي

انتفض ...كن

امحق الآلية العمياء والنفي

ونفي النفي

فالإنسان لا الجبرية العمياء قائد

.....

[1] - المصدر السابق، ص450.

الدارج الأرجواني الذي عمري سأعطيه

لمن سأعطيه

سوف أعطيه لمن يرقى جدار السجن

يعطي خالداً قلبي ...وشعري

وسلاما من كثير الحب بث

هكذا أرسيت أنّ القائد تنفيذ

هي دعوة إلى الانتفاض من أجل تحطيم قيود الذل والعبودية والتهميش، واسترجاع كرامة الإنسان وحريته فدونهما نحن لا نساوي شيئا، نحن مجرد أصفار لا دور لنا، وهكذا تغدو الكرامة هي جوهر الإنسان الحقيقي إذ تمكنه من القيادة والتنفيذ وهذا ما أيقنه خالد الاسلامبولي بدرجة عالية من الوعي وعلى هذا الوعي أرسى دعائم القيادة الحقيقية.

ومما لا شك فيه أن تحية مطولة ووقفة عند هذا الرجل الذي تضاربت حوله التأويلات وتعددت القراءات تؤدي غاية واحدة دعا إليها مظفر النواب تصريحاً في مواطن كثيرة هي الثورة .واللافت للانتباه أن جميع الثورات المتحركة هنا وهناك قد أخمدت، كما أخمد ثوار نهضوا فرادى كسليمان خاطر العسكري المصري الذي أطلق النار علي الإسرائيليين في سيناء، وقتل عددا منهم، وتم اغتياله داخل زنزانته"[1]، وها هو خالد الإسلامبولي يخمد هو الآخر ولا يتغير شيء.

إن النواب في تعامله مع الشخصيات الثورية وتمجيدها يتجرد من كل ميولاته الحزبية والسياسية إذ تحل البطولة والفداء محل كل انتماء، وهذا ما جعل الأبطال الذين خلدهم من ميولات وأفكار وعقائد مختلفة، إلا أن الشاعر يتجاوز كل هذه الاختلافات لأن التضحية في سبيل الشعب هي القضية الأسمى، وهي دعوة في نفس الوقت للناس للتخلي عن هذه الانقسامات والاختلافات النابعة من رؤية عقائدية سياسية أو دينية ولاتحاد من أجل تحقيق حرية الإنسان العربي المقهور، وكمثال على ذلك نجده يذكر ثورة جهيمان العتبي "الذي قاد حركة تمردية ذات طابع إسلامي ديني بحت واحتل الحرم المكي في كانون أول 1979م، ليعلن التمرد من هناك هو ومجموعة كبيرة من أعوانه وتنظيمه"[2] ويهاجم اليسار على عدم مناصرته لهذا البطل حيث يقولّ[3]:

يا جهيمان حدّق فما يملكون فرائصهم

---

[1] - محمد صالح شريف عسكري، صغري فلاحتي، حامد صدقي، مرتضي زارع برمي، انعكاسات الرفض في الشعر العربي المعاصر (الأعمال الشعرية لمظفر النواب نموذجا).

[2] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص131

[3] - الأعمال الكاملة، ص371.

نفذت

نفذت

زرعتهم قرحا

ونفذت نفذت

بعيدا فأصلابهم عاقمة

فإذا طوفوا كان وجهك

أو سجدوا فالدماء التي غسلوها

تسد خياشيمهم ومناخيرهم وقلوبهم الآثمة

لم يناصرك هذا اليسار الغبي

كان اليمين أشد ذكاء

فأشعل أجهزة الروث

بينما اليسار يقلب في حيرة معجمه

كيف يحتاج دم بهذا الوضوح

إلى معجم طبقي لكي يفهمه

أي تفو بيسار كهذا

أينكر حتى دمه

يتضح لنا هنا بما لا يدع مجال للشك أن النواب لا يهتم للانتماءات الحزبية إطلاقا فعلى الرغم من إيمانه بمبادئ الحزب الشيوعي إلا أن ذلك لم يمنعه من الهجوم عليه بسبب عدم مناصرته (**لجهيمان العتبي**)، وذلك بسبب بطولة هذا الثائر من جهة ومن جهة أخرى تطابق مبادئ هذا الثائر مع مبادئ مظفر النواب وهو الثورة من أجل الحق والتضحية بالنفس وهي نفسها مبادئ الحزب الشيوعي، وكأن أي بطل ثائر في نظر النواب هو شيوعي وعلى اليسار مناصرته وحمايته، فيعرض لنا من جهة أخرى الصراع السياسي الدائر بين اليسار الاشتراكي، واليمين الرأسمالي، وهذا الصراع الذي كسبه اليمين مما أثار سخط الشاعر على اليسار، وربما كان هذا سبب من الأسباب التي جعلته ينسحب من الحزب الشيوعي ومهاجمته في العديد من المرات بسبب خذلانه للثورات والثوار.

وهناك مقطع آخر في قصيدة **عروس السفائن** يثبت أن النواب لا ينتمي إلا إلى الأبطال وفقط مهما تكن انتماءاتهم حيث نجده يخرج عن العادة التي ألفها وهي مناصرته للثوار والفقراء، ليناصر الزعيم المصري جمال عبد الناصر فهو الوحيد من الحكام العرب الذين ذكرهم النواب في شعره بصورة إيجابية على الرغم من أنه كما يقول

ليست بالناصري، والغرض من الإشادة بجمال عبد الناصر بعد وفاته بمدة هو هجاء من خلفه، " فقد تنكر له الكثيرون في مصر وشنّوا عليه بعد موته حربا شعواء ظالمة بعيدة عن الإنصاف، فتصدى له لهم النواب بهجائه اللاذع ليصب على رؤوسهم شواظا من جهنم التي لا ترحم"[1]، حيث يقول الشاعر"[2]:

لقد حاولوا أن يهدوا على "ناصر" قبره

فهو معترض دربهم

والقبور لهن لدى الله جند

ومصر الرحيمة

لا ترحم السفهاء

أنا لست بالناصري ولكنهم

ألقوا القبض ميتا عليه

وعري من كفن

نسجته مصر من دمعتيها

إذا..

سقط الآن عن بعض من دفنوه الطلاء.

لابد أن لهذه المقاطع أحداث على أرض الواقع حركت مشاعر النواب فجاد بهذه الصورة الهجائية التي تصور جين ونفاق الذين حاولوا النيل من جمال عبد الناصر بعد موته لأنهم لم يتمكنوا منه وهو حي فأرادوا أن يهدوا عليه قبره ويلقوا عليه القبض ميتا، وهو في نفس الوقت يشيد بهذا البطل ويصور حزن مصر عليه لدرجة أنها كفنته بدموعها، لكن هناك بعض المنافقين ممن دفنوه انفضحوا بعد موته وسقط عنهم الطلاء.

والنواب لم يتغنّ بالشخصيات الفدائية فحسب بل خلّد كذلك الشخصيات الثقافية والفنية إيمانا منه ما لهذه الشخصيات من دور كبير في شحن الجماهير والدفع بها إلى الثورة، وكذلك أمر آخر وهو أنّ هذه الشخصيات تعرضت للسجن والتصفية الجسدية على يد الأنظمة العربية المستبدة بسبب مواقفها المعادية لها وهذا سبب كاف ليعلن النواب تعاطفه معها وانتماءه الكامل لها فنجده يرثي (**ناجي العلي**) الرسام الفلسطيني المبدع الذي اغتيل في لندن سنة 1987م، بقصيدة جميلة كان عنوانها (مرثية لأنهار من الحبر الجميل) حيث يقول فيها يصف هذا الرسام الشهيد"[3]:

---

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص128.
[2] - الأعمال الكاملة، ص115.
[3] - الأعمال الكاملة، ص 303.

يا زهرة الحزن متّ

وضاع أريجك خلف الضباب

وأغلق عمر جميل

من الحزن والاحتجاج الطفولي

عمر حكيم من العشق

تحضن في جناحيك فلسطين دافئة

كالحمامة

تطعمها بشفاهك تسمع نبضاتها تتضور قبل

تضورها

تحرث الأرض .. والطب .. والصيدليات

تبحث عما يداوكما معا

ترسم صمتا نظيفا

فان المدينة تحتاج صمتا نظيفا

وترسم نفسك متجها للجنوب

البقاع

العروبة

كل فلسطين

يبدو هذه المقاطع هادئة ليست مثل المقاطع التي ورد فيها الفدائيين حيث كانت مملوءة بالقوة والاندفاع أما هذه المقاطع فيرجع هدوءها إلى طبيعة الشهيد إذ أنه رسام فاختار له النواب ما يتناسب معه وينسجم مع وظيفته فاستعمل ألفاظا عذبة رقيقة وإن كان يطغى عليها الحزن، مثل **زهرة الحزن/ عمر جميل/ الاحتجاج الطفولي** هذا فيما يتعلق بوصف الشهيد، أما علاقة الشهيد بوطنه فلسطين كانت صورة غاية في الجمال حيث شبهه بالحمامة التي تحضن فلسطين للإشارة للسلام، أما أكثر صورة تأثيرا هنا وهو ما يهمنا هي عندما أشار إلى مهنته والتي كانت هي أداة نضاله التي وظفها من أجل توحيد العرب وشحذ همهم من اجل استرجاع فلسطين.

ونجده في موضع آخر يذكر الفنان المصري الثائر (**شيخ إمام**) " الذي تعرض للسجن والمطاردة والاضطهاد على يد السلطات المصرية بسبب مواقفه الوطنية وانحيازه إلى الفقراء من شعب مصر المجاهد ولذلك يحتل مكانة بين أبطال النواب فيشيد به"[1] حيث يقول في **عروس السفائن** "[2]:

ومهما السجون تضم (إماما)

يظل على شفة الكادحين الغناء

ومصر التي في السجن مع الرفض

أما مصر التي في البيانات فمصر البغاء

وحاشا فإن في النيل ما يغسل الدهر

مهما طغى الحاكمون الجفاء

دائما النواب في شعره عندما يتعلق بوصف أحد أبطاله فإنه يختار لهم أوصافا تتلاءم مع طبيعتهم فها هو ينجح مرة أخرى في إعطاء صورة مكتملة لبطل آخر بحسب وظيفته الفعلية فشيخ إمام هو مغني منحاز للفقراء ولذلك استعمل عبارة (**شفة الكادحين الغناء**) إشارة إلى مهنته والتي حولها أداة لتحريض الشعب على الحكومات وهذا ما أدى إلى سجنه للحد من خطورته، ولكن في نظر النواب السجن لن يمنع الغناء أن يصل إلى الطبقة الكادحة، والصورة تشير إجمالا إلى أن كل سجين هو صاحب كرامة.

هذه بعض النماذج من الشخصيات الثورية المناهضة للاستبداد التي تغنى بها الشاعر وخلد ذكرها ورأينا أن هدف الشاعر من التغني بهذه البطولات هو تحريض الشعوب والدفع بها إلى الثورة على الظلم، فلهذا رأيناه عشق الثورة وكل شيء له علاقة بالثورة فهو في نظر النواب مقدس، ولا نفهم من خلال هذا أن النواب سعى إلى الثورة كانتقام من الحكام وحسب بل كان هدفه ومقصده أعظم وأسمى من هذا، إنها تتمثل في البحث عن كرامة الإنسان العربي وهذه الكرامة يستحيل وجودها بعيدا عن الحرية المطلب الحقيقي لكل إنسان، هذا الإنسان الذي بحث "النواب عن مكانته من الوجود داخل المجتمع العربي الموبوء بالرزايا والنكبات، فوجده كائنا ضعيفا مهزوما يستحكمه القمع وتسيطر عليه نواميس السلطة فحز ذلك في نفسه- كثيرا- وراح يشحذ همته، ويوقظه من سباته العميق"[3]، حيث يقول في قصيدة (البقاع .... البقاع)"[4]:

كثيرون باعوا

---

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص113.

[2] - الأعمال الكاملة، ص116.

[3] - سهام حشايشي، لغة الوعي في الخطاب الشعري عند مظفر النواب. (مقال منشور على الانترنت) ينظر الرابط التالي: http://revue.ummto.dz/index.php/pla/article/viewFile/936/770

[4] - الأعمال الكاملة، ص350.

كثيرون ناموا هنالك واستغرقوا

وبقيتُ مغني المحطات

والعربات التي لا مصابيح فيها

وأسحب جفن الذين ينامون في الذل

أنظر ماذا بأعينهم

.يا عيوني...لماذا تنامون؟

وما يرمي إليه النواب في هذا المقطع هو أن "أزمة الإنسان تكمن في هوانه ومذلته وخنوعه إزاء الضغوط التي يمارسها عليه النظام السائد في المجتمع، فأضحى ذلك الشخص مجرد هيكل بين أنامل رجال السلطة يتدخلون في شؤونه كيفما أرادوا مما يلغي وظيفته في الحياة، ويمحي كيانه كبشر له تسيره قيم و مبادئ، لذلك نأى مفهوم**–النوم**– في هذا المقطع عن معناه الفيزيولوجي ليصبح أكثر دلالة على الخضوع والانقياد وراء الأوامر"[1]، ومن هنا كان هوان الإنسان العربي الذي سلبت منه إرادته لتتلاشى أمام ناظريه معاني الكرامة والسيادة .

لما رأى النواب أن "الكرامة مطلب جوهري في حياة الإنسان، ومحور تدور حوله كل القيم، ارتأى أن يواجه الناس بحقيقة تواجدهم في ظل انعدام ذلك المطلب المتواري، خلف معاني الذل والانصياع، وحاول تكريس مفهومه من أجل النهوض بالعقول الموهومة الحالمة وإيقاظها من سباتها الذي طال أمده"[2]، حيث يقول"[3]

أخرج أيها الصفر

من النفي النهائي إلى الكون النهائي...

انتفض...كن

امحق الآلية العمياء

والنفي...

ونفي النفي

.فالإنسان لا الجبرية العمياء قائد.

لعله هنا يدعو إلى كينونة الإنسان، "لا بشقها المادي فحسب وإنما بشقها الحضاري والروحي أيضا، لأن الإنسان الذي يخضع للأقدار تسيره مثلما شاءت ما هو إلا– صفر –مفرغ من قيمته وهذا ما لا يريده الشاعر للإنسان العربي، لأّنه يهتم كثيرا حضوره الفعلي الإرادي، داخل المجتمع، حتى لا يجد الآخر المعادي له سبيلا إلى قهره و

[1] - سهام حشايشي، لغة الوعي في الخطاب الشعري عند مظفر النواب.
[2] - نفس المرجع.
[3] - الأعمال الكاملة، ص446.

السيطرة عليه"[1]، ومن هنا احتل الفدائي الذي يضحي بكل ما يملك من أجل نيل حريته واسترجاع كرامته أعلى مرتبة في مدونة النواب الشعرية وكثيرا ما قارنه بغيره وتفاخر به أمام الحكام العرب والأنظمة العميلة حيث يقول موجها خطابه لأنظمة الردة كما يسميها هو"[2]:

قردة ...

أتحدى

أن يرفع منكم أحد عينيه

أمام حذاء فدائي

ثانيا: الشخصيات التراثية:

يشكل حضور الشخصيات التراثية علامة بارزة في قصائد النواب حيث نجد أسماء لشخصيات تراثية عديدة، وظفها لكي "يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، في نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقي"[3] وأهم ما يميز هذه الشخصيات أنها لم تكن شخصيات أسطورية منسوجة من خيال البشر وبعيدة عن التراث العربي، بل كانت شخصيات مستمدة من رحم الحقيقية والواقع فمنها ما هو ديني ورد اسمه وقصته في القرآن الكريم مثل الأنبياء، وما يقابلهم من الملوك والجبابرة الطغاة، ومنها ما هو تاريخي ديني ونقصد به الشخصيات الإسلامية من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم و التابعين مثل **علي بن أبي طالب كرم الله وجهه** وأنصاره ويقابله **معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه** وأنصاره، ومنها ما هو تراثي أدبي مثل الأدباء والشعراء، وأهم ما يميز تقنية استدعاء الشخصيات عنده هو استدعاء الشخصية والشخصية النقيض بحسب الحاجة إلى ذلك إذ أنه يسعى إلى تجسيد الصراع الحاضر من خلال الصراعات التراثية والتاريخية، ولهذا نراه أحيانا يستدعي الشخصية بصيغة الحاضر لتقف جنبا إلى جنب مع الشخصيات المعاصرة، وتارة ينتقل هو إلى الماضي من أجل محاورة الشخصية باستحضار خطاب لها أو عمل من أعمالها أو حدث من حوادثها، وعلى كل فقصائد النواب ثرية بالتناص مع الشخصية التراثية متنوع الدلالة والإيحاء وسنحاول الوقوف على أهمها، إذ أن البحث لا يتسع لكي نذكرها جميعها.

1- الشخصيات الدينية (القرآنية)

[1] - سهام حشايشي، لغة الوعي في الخطاب الشعري عند مظفر النواب.
[2] - الأعمال الكاملة، ص472.
[3] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الأدب المعاصر، ص73.

ونقصد بها هنا الشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم وقام الشاعر باستدعائها من أجل خدمة المعنى المراد إيصاله إلى ذهن القارئ فمنها ما ورد بدلالة ايجابية ومنها ما ورد بدلالة سلبية وفق دلالتين متضادتين وهما الثورة والثوار/ والحكام والاستبداد.

وأول شخصية تطالعنا هي شخصية فرعون:

فقد ورد ذكره عدة مرات في قصيدة **عروس السفائن** حيث يقول النواب"[1]:

يتبارك بالموكب الملكي

ترتفع الابتهالات ...

فرعون ..فرعون. فرعون

يرتفع الصبح. فرعون

يرتفع المجد. فرعون

ويقول في نفس القصيدة"[2]:

"أفرعونُ، يامن تخلد

أهرامك الموتى

أسرع،

هنالك من يقتني

هرما للمخازي" .

نلاحظ هنا أن الشاعر في المقطع الأول استدعى شخصية فرعون وحدها فقط ليرمز بها للواقع السياسي في مصر وما وصل إليه من استبداد والسيطرة المطلقة على الحكم من خلال ذكره للموكب الملكي، ومن خلال تكرار مفردة فرعون، فرعون، فرعون. يكون الشاعر قد استدعى شخصية فرعون للدلالة على منهجية الحكام المعتمدة على الاستبداد المطلق إلى الحد الذي يوصل الطغاة إلى التأله ومنازعة الله في عظمته و كبريائه، وما على الشعب إلا أن يكون عبدا مطواعا يسبح بحمد الزعيم ويتوسل مرضاته، لتتصاعد الصورة الرمزية أكثر في المقطع الثاني بعد أن قلب الشاعر المعادلة بين النص الغائب، والنص الحاضر:

النص الغائب	النص الحاضر

[1] - الأعمال الكاملة، ص113

[2] - الأعمال الكاملة، ص114.

أفرعونُ، يا من تخلد أهرامك الموتى	هنالك من يقتني هرما للمخازي" .

فنلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر قد ركز على الجانب الايجابي من شخصية فرعون بعد استدعائها مع الأهرام التي هي قائمة إلى يومنا هذا لتدل على قوة فرعون وتبدو الصورة هنا حسية أكثر، بينما النص الحاضر يمثل في صورة معنوية وهي هرم المخازي.

فنلاحظ براعة النواب وتمكنه في طريقة استدعاء شخصية فرعون وإسقاطها على الواقع الذي يعيشه ونظرته إليه من خلال ثنائية **الخلود / الخزي** ففرعون شيّد أهرامات لتخلد ذكره بعد وفاته، أما الذي يقصده النواب في الحاضر فقد شيّد أهرامات تخلد خزيه وذله. وهذا ما جعل النواب ينادي فرعون للإسراع لكي ينقذ أهراماته قبل أن تتحول إلى أهرامات خزي.

أما باقي الشخصيات القرآنية فقد طغى عليها استدعاء الأنبياء والرسل، منها:

نوح عليه السلام يقول في "قصيدة من بيروت"[1]:

إن الرياح تنبئني أن طوفان نوح هناك

فابنوا السفينة مكينة

وكأنه تحذير لأولياء الأمور من الحكام المستبدين من غضب عارم وثورات ضد طغيانهم فلهذا طلب منهم أن ينشدوا العدل والمساواة من رمز السفينة فهنا السفينة هي سفينة سيدنا نوح عليه السلام التي تدل على العدل والمساواة من خلال قوله " **واحمل فيها من كل زوجين اثنين والذين آمنوا معك**". حيث بنا الصورة على ثنائية **الطوفان/ السفينة**، الطوفان يرمز لهلاك الظالمين، والسفينة ترمز لنجاة المؤمنين، وبعد إسقاطها على النص الحاضر يصبح الظالمون هم الحكام المستبدون، والمؤمنون هم الفقراء والثوار.

وفي نفس مطلع القصيدة نجده يستدعي شخصية **سيدنا سليمان عليه السلام وهدهده** ولكن بصورة رمزية تبدو سلبية بالنسبة لشخصية نبي الله سليمان حيث يقول"[2]:

من كل هذا الجمال المهدم

صرح سليمان يبنى

[1]- الأعمال الكاملة، ص184.
[2] - نفس المصدر ، ص 183.

وقد أرسلوا هدهدا عالمنا بالنساء

ألا فافرحي يا بغي.

وهنا إشارة إلى جو البذخ الذي يعيش فيه الحكام واهتمامهم بصرف على الأموال على اللهو والمجون وانصرافهم عن شؤون شعوبهم الذين يعانون من الفقر والحرمان، وهذا ما جعل الشاعر تفرخ فيه المآتم فيتقمص شخصية سيدنا **أيوب عليه السلام**. وما استدعاء شخصية سيدنا سليمان بتلك الصورة السلبية ما كان إلا تمهيدا لاستدعاء شخصية نبي الله أيوب، حيث نجد شخصية **أيوب عليه السلام** ذات حضور فاعل في هذه القصيدة فدلالة أيوب دلالة واضحة لم عرف عن هذه الشخصية من صبر وتحمل على الابتلاء حيث يعتبر "أيوب في شعرنا المعاصر رمز للصبر على البلاء والإيمان في المحن والرضا التام بقضاء الله"[1] يقول في " **قصيدة من بيروت**"[2]:

صمت تفرخ فيه المآتم

أيوب في الليل

أيوب في لحظات التفسخ

أيوب ينمو....

كان الجراد الماغولي

يأكل أقدام أيوب

أيوب مستسلما

فتشوا الجلد والحشوات

المليئة بالسل والقمل

لا تلتفت

أنت أيوب.. لا تلتفت

وأغار الجراد على عين أيوب

أيوب مستسلما

ورأيت الجراد يجر عينيه

أيوب مستسلما

أيوب في الموقف الدولي

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص90.
[2]- الأعمال الكاملة، ص184.

وجرارة وقفت في الخراب

تنظف أسنانها

أيها الرب

إن بقية أيوب تنبض

في هذه المقاطع قدم الشاعر عدة ابتلاءات ثم يختم كل مقطع باستسلام أيوب للدلالة على رضاه بالقدر وكانت الابتلاءات تتصاعد بداية من القدم إلى العين إلا أن أيوب كان صابرا وراضيا بالقضاء ولننظر هذه الثنائيات: الجراد الماغولي يأكل أقدام أيوب/أيوب مستسلما، الجلد والحشوات المليئة بالسل والقمل/أيوب مستسلما، وأغار الجراد على عين أيوب/أيوب مستسلما، ورأيت الجراد يجر عينيه/أيوب مستسلما. حيث نلاحظ أن أهم ثنائية تكررت كلها من عناصر النص الغائب **أيوب/الجراد** لكنهما مختلفتان في الدلالة فنجد أن أيوب قد ابتلي بالمرض حتى تعفن جسمه وأصبح عرضة للدود ينهش لحمه إلا أنه صبر لقضاء الله وقدره، إلا أنه في النص الحاضر كان عرضة للجراد الماغولي فتنتقل الدلالة من الجسد إلى الأرض كلها، فالجراد أكثر انتشارا وسرعة وهو يأتي على الأخضر واليابس أما وصفه بالجراد الماغولي فهذه إشارة إلى الاجتياح الماغولي لبغداد فيصبح الجراد رمزا للحكومات التي استبدت بممتلكات الشعب وجردته من كل شيء فيصبح النص يتشكل من الجدول التالي:

النص الغائب	النص الحاضر
أيوب عليه السلام/ استسلام	الشعب البسيط/ استسلام
الجراد الماغولي/ الفساد	الحكومة / الظلم والفساد

وعلى الرغم من كل هذه الابتلاءات المتزايدة والمتصاعدة والتي وصلت إلى العين، إلا أن أيوب كان صابرا مستسلما لقضاء الله وقد عبر عنها الشاعر في آخر المقطع بطريقة رائعة من خلال قوله: **إن بقية أيوب تنبض،** ليرمز بالفعل ينبض إلى تشبث أيوب بالحياة.

شخصية يعقوب عليه السلام":

لم تكن شخصية **سيدنا يعقوب عليه السلام** بأحسن حالا من **سيدنا أيوب عليه السلام،** فهو كذلك عاش حزنا وألما شديدا جراء ضياع ابنه يوسف عليه السلام بسبب الحب الذي خصه به دون إخوته مما جعل الإخوة يغارون منه ويكيدون له ويفصلونه عن أبيه فاستثمر الشاعر في هذه الخيانة وأسقطها على الواقع وقد تكرر رمز

يعقوب في هذه القصيدة عدة مرات وذلك لتوالي الخيانات والنكسات المتتالية في الوطن العربي حيث يقول في نفس القصيدة"[1]

ويعقوب راقب بنيك

لقد دخل العقم هذي المتاهة

ما أصعب اللعب بالعقم

ما أصعب اللعب بالبندقية

حين تصوب في ضحكة لصغير

وتتركه في المحاق

حيث بنى الصورة الرمزية هنا على ثنائية **يعقوب/ البندقية**، رمز بيعقوب للوطن من خلال مناداته وطلب منه مراقبة بنيه الذين رمز بهم للحكام الذين باعوا الوطن ولم يعودوا أبناءه ونلحظ ذلك جليا من خلال **دخل العقم**، وأما البندقية هنا فهي على غير العادة فقد رمز بها للخيانة لأنها صوبت في ضحكة لطفل صغير، وهي إشارة إلى الثورات المزيفة.

ويقول مكررا رمز سيدنا يعقوب مرة أخرى:[2]

فضحت سندات الصهاينة المثقلين المكاييل

حتى إذا طفح الكيل

خفت موازينهم فأمهم هاوية

آه يعقوب

راقب بنيك فما افترس الذئب يوسف

لكنه الجب

آه من الجب في الأمة العربية آه

ها قد واقف في العراء أدونهم

حطموا رقما في الخيانة.

أما في هذا المقطع فلم تعد الصورة رمزية بل تحولت إلى صورة تقريرية غرضها الكشف والتعرية فسندات الصهاينة فضحت كل العملاء فقد حطمت الأمة العربية رقما قياسا في الخيانة التي رمز لها بالجب إشارة إلى الخيانة التي

[1] - الأعمال الكاملة، ص 186.
[2] - المصدر السابق، ص 199

تعرض لها تبي الله يوسف من طرف إخوته، فهي أمة – كما يقول الشاعر في مطلع القصيدة – ترقص قدام قاتلها (**أنا أمه البدوية الراقصة قدام قاتلها**).

شخصية المسيح عليه السلام:

معظم ملامح شخصية المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث المسيحي وخصوصا الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، وثلاثتها ملامح مسيحية، وعلى هذه الملامح الثلاثة أسقط شعراؤنا معظم الدلالات التي استخدموا فيها رمز المسيح، فعلى رمز الصلب أسقطوا كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عموما سواء أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية"[1]،لكن النواب على ما يبدو أنه افتتن برمز الفداء أكثر فلهذا اتخذه رمزا من الرموز الثورية في شعره، حيث يقول" في "**بكائية على صدر الوطن**"[2]:

تلميذا في الصف الأول

يعرف كيف تكلم عيسى في المهد

فإن الثورة تحكي في المهد

فمن ثنائية **التلميذ/عيسى** يتضح أن المسيح عيسى عليه السلام في نظر النواب معلم ثوري وعلى جميع الثوار أن يتعلموا منه قيم ومبادئ الثورة الحقيقية. ونجده في وتريات ليلية يعلن انتماءه للمسيح وللجياع وللثوار حيث يقول"[3]:

أنا انتمي للجياع ومن

سيقاتل

أنا أنتمي للمسيح المجدف

فوق الصليب

وقد جرح الخل وجه الإله

على رئتيه

وظل به أمل ويقاتل

حيث انتماءه هنا واضح للصليب والفدائيين وهذا الانتماء كرره عدة مرات ممجدا كل الثوريين الذين يثبتون على مواقفهم ولا تغيرهم الإغراءات المادية.

الشخصيات التاريخية الإسلامية:

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص82.
[2]- الأعمال الكاملة، ص161.
[3] - نفس المصدر ، ص293.

لقد استثمر النواب كثيرا في الفتنة التي دارت بين صحابة رسول (صلى الله عليه وسلم) رضوان الله عليهم أجمعين حول قضية الإمامة ومن هو الأجدر بها، والحرب التي دارت رحاها بين علي كرم الله وجهه ومعاوية بن أبي سفيان رضي الله عنهما فلهذا كان النواب يستدعي صورة الصراع التاريخي من خلال استدعاء شخصياته المتمثلة في سيدنا **علي كرم الله** وجهه وأنصاره من جهة، وسيدنا **معاوية رضي الله** عنه وأنصاره من جهة، ويقوم بإسقاطها على الصراع الحاضر بين الثوار والحاكم الجائر، فلهذا كان طبيعيا أن يكون هناك استدعاء إيجابي وآخر سلبي لهذه الشخصيات وذلك بحسب ما يقتضيه النص النوابي الذي يريد إيصاله للقارئ فنجده عندما يتكلم عن الثورة والتحريض عليها، يوجه خطابه للثوار ويطلب منهم بأن يستلهموا الصبر والتضحية من سيدنا علي كرم الله وجهه الذي يراه ملهم الثوار فقد أطلق عليه لقب ملك الثورة، حيث يراه هو من أسس دعائم الثورة الحقيقية إذ أنها كانت ثورة سيف على الظالمين وورّثها لابنه الحسين سبط الرسول – صلى الله عليه وسلم – الذي أطلق عليه لقب رأس الثورة، ومن الشخصيات المعاصرة للإمام علي نجد كذلك أبا الفقراء أبي ذر الغفاري الذي استدعاه تارة باسمه وتارة من خلال خطاباته وتارة من خلال منفاه، هذا من جهة ومن جهة أخرى عندما يكون في حالة هجوم على الحكومات المستبدة والحاكم الظالم نجده يستدعي معاوية رضي الله عنه وابنه يزيد وعمرو بن العاص رضي الله عنه وأبا سفيان كرموز كشف وتعرية، وتعتبر تقنية استدعاء الشخصية والشخصية النقيض ميزة في الشعر المعاصر ككل فمثلا "حيثما وجد حسين يوجد معه يزيد وأبا زياد، وأينما وجد أبو ذر يوجد معه معاوية، وأنى وجد ابن الزبير يوجد معه الحجاج"[1].

وعلى الرغم من أن النواب شيعي العقيدة أبا عن جد فقد نشأ في بيئة شيعية فنسبه كما رأينا يصل إلى الإمام **موسى الكاظم** إلا أنه لم يوظف رموز الشيعة لأغراض طائفية وعنصرية إنما ما قصده هو توظيف المظلومية التي وقعت على سيدنا علي كرم الله وجهه باغتصاب الخلافة منه، ومكيدة قتل الحسين رضي الله عنه بعد أن غدر به أعداءه وخانه أنصاره هذا من جهة ومن جهة أخرى هو يرى بأنهم هم الثوار الحقيقيون لأنهم حملوا السيف وخاضوا المعارك الطاحنة وضحوا من أجل مبادئهم ولم يتكلموا من المنابر فقط، فقد استدعاهم رموزا ثورية بعيدا عن العقيدة الدينية والعنصرية الطائفية، فلهذا نجده يستدعي إلى جانبهم ثوارا آخرين لا علاقة لهم بهذه الفتنة لا بالشيعة ولا بالسنة أمثال: لومبا، جيفارا، ماركس، ماو، حيث يقول في بكائية على صدر الوطن"[2]:

واحتشد الفلاحون علي وبينهم كان

علي..وأبوذر.. والأهوازي

ولومبا.. وجيفارا.. وماركس

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص124.
[2] - الأعمال الكاملة، ص162.

لا أتذكر فالثوار لهم وجه واحد في روحي

من خلال قوله: **لا أتذكر فالثوار لهم وجه واحد في روحي**، يتضح أن الشاعر لا يؤمن إلا بفكرة الدماء فالثوري الحقيقي هو الذي يضحي بدمه من أجل ثورته بل جعل الدماء شرط الانتماء حيث يقول"[1]:

أنا أنتمي للجياع ومن سيقاتل

أنا انتمي للمسيح المجدف فوق الصليب

ولمحمد شرط دخول مكة بالسلاح

ولعلي بغير شروط

حيث كان انتماءه للمسيح وعلي بدون شروط لأنهما قتلا وسال دمهما، أما الرسول صلى الله عليه وسلم اشترط عليه حمل السلاح لكي يعلن انتماءه إليه فثورة الرسول (صل الله عليه وسلم) كانت ثورة سلمية كلها رفق ولين وعفو وهنا إشارة إلى فتح مكة عندما عفا **الرسول صلى الله عليه وسلم** عن جميع من آذاه.

شخصية الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه:

يعتبر الإمام علي كرم وجهه أبرز شخصية ورد ذكرها في شعر مظفر النواب ولذلك ما يبرره، حيث يعتبر الإمام علي أهم شخصية تركت بصماتها عبر التاريخ العربي والإسلامي إذ كان صاحب مواقف نبيلة اتصف بالشجاعة أثناء غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم، وبالحكمة والعلم، وبالعدل والمساواة، كل هذه الصفات جعلت النواب يكثر من تكرار شخصية الإمام علي بصيغ متنوعة فتارة يذكره بالاسم وتارة أخرى من خلال الإشارة إلى خطبه، وتارة أخرى من خلال ذكر مواقفه وذلك بحسب ما يريد النواب التعبير عنه، حيث يعتبر الإمام علي هو الشخص المناسب لقيادة الأمة العربية لبر الأمان، كيف لا وهو ملك الثوار فلهذا نجده يلتجئ إليه ويشكو له واقعه المرير، فيصبح وكأنه يوجه خطابه لمتلق غائب فلهذا عمد النواب إلى استدعاء شخصيات وأحداث معاصرة **للإمام علي كرم الله وجهه** كي يستطيع تفسير واقعه الحاضر مما فرض على القارئ الحاضر أن يكون ملما ومطلعا بهذه الأحداث وعلى معرفة تامة بالشخصيات التي يستدعيها فدون هذا لن يستطيع فهم النص النوابي.

يقول النواب في **بكائية على صدر الوطن:**"[2]

غامت عيناي من التعذيب..

تشقق لحمي تحت السوط..

فحط علي رأسي في حجريه ..

[1] - نفس المصدر، ص293.

[2] - المصدر السابق، ص162.

وقال :تحمل فتحملت ..

وهنا الشاعر يرسم لنفسه صورة تنضح بأشد أنواع الألم والعذاب من خلال الأفعال الثلاثة المذكورة في هذا المقطع **غامت، تشقق، حط**. فالفعل غامت هو فعل يعبر عن فقدانه للوعي أي أن الشاعر انتقل من حالة الشعور إلى اللاشعور وهذا ما جعله غير مبال بالعذاب أو بالأحرى بمن يعذبه، لأنه فيما بعد استخدم الفعل تشقق وهو على وزن تفعّل وهذا الوزن لا يحتاج إلى فاعل وله دلالة أخرى كذلك وكأنه من شدة العذاب تهرأ اللحم فصار يتشقق لوحده بدون فاعل، وهذا ما جعل **علي** يأتي ويضع رأس النواب في حجره لكي يمده بالقوة أكثر ويشجعه على التحمل، أو بالأحرى الشاعر هو من يذهب إلى **علي** المخزون في لاشعوره، وهذا ما جعله يصبر ويتحمل العذاب كيف لا ورأسه في حجر ملك الثوار أو في حجر الثورة نفسها.

أما في **وتريات ليلة** فقد تعامل مع شخصية **علي رضي الله عنه** بطريقة أخرى وهي الشكوى عن طريق الخطاب المباشر وكأن **عليّا** ماثل أمامه مما جعله يستحضر معه رموزا متنوعة من شخصيات وأحداث معاصرة له قام بإسقاطها على الواقع حيث يبدأ برحلة أولا إلى عصر **الإمام علي** ليبدأ بعدها الشكوى، يقول **في وتريات ليلة**"[1]:

احمل لبلادي..

حين ينام الناس سلامي..

للخط الكوفي يتم صلاة الصبح..

بإفريز جوامعها..

لشوارعها..

للصبر..

لعلي يتوضأ بالسيف قبيل الفجر".

وهنا الشاعر يرسم صورة لاغترابه عن واقعه المعاصر ويحن إلى أيام **علي كرم الله** وجهه مثله الأعلى الذي راح ضحية العدل والحق، حيث كان يتوضأ بالسيف استعدادا للحرب إلى أن قتل بالسيف قبيل الفجر غدرا وهذا ما زاد من لوعة وحزن الشاعر أكثر لما رآه من ذل الشعب البسيط، وخيانة واستبداد الحكام فلهذا راح يشكو ويبث همومه **لعلي** ملك الثورة حيث يقول"[2]:

أنبيك عليا..

مازلنا نتوضأ بالذل..

[1] - المصدر السابق، ص223.
[2] - نفس المصدر، ص223.

ونمسح بالخرقة حد السيف..

مازلنا نتحجج بالبرد وحر الصيف.

مازالت عورة عمرو بن العاص معاصرة

وتقبح وجه التاريخ

مازال كتاب الله يعلق بالرمح العربية

مازال أبو سفيان بلحيته الصفراء

يؤلب باسم اللات

العصبيات القبلية

مازالت شورى التجار، ترى عثمان خليفتها

وتراك زعيم السوقية

لو جئت اليوم

لحاربك الداعون إليك،

وسموك شيوعيا.

وفي هذه المقاطع يبدأ الشاعر شكواه للإمام علي بضمير الجماعة (نحن) ليرسم له صورة واضحة عن واقعه والتي هي في الأصل معاكسة لصورة الإمام علي **لعلي يتوضأ بالسيف قبيل الفجر/ مازلنا نتوضأ بالذل**، ولكن باقي الصور لا تختلف عن الصور المعاصرة له نفهم من هذا أن الشاعر يرمي إلى أن حالته تشبه حالة الإمام علي فكلاهما مغترب عن واقعه ثائر عليه فلعي قتل غدرا وأما هو فقد سجن وعذب ونفي وشرد ولم يتراجع عن موقفه بل واصل تمرده وثورته وهذا مبرر كاف ليرى في الإمام علي مثله الأعلى فراح يشكو له واقعه من خلال توظيف أحداث وشخصيات معاصرة وكأن التاريخ لم يتغير أربعة عشر قرنا حيث كرر الفعل **مازلنا** عدة مرات.

مازلنا نتوضأ بالذل..وهذه إشارة إلى أنصار الإمام علي أثناء خلافته لأنه أشار بعدها إلى حادثة تثبت ذلك في قوله: **مازلنا نتحجج بالبرد وحر الصيف** وهذه فيها إشارة إلى خطبة من خطب الإمام والمسماة بخطبة الجهاد حيث ألقاها عندما أغار **سفيان بن عوف الأسدي** على مدينة الأنبار وقتل عامله عليها ومن بين ما جاء في الخطبة "فإذا أمرتكم بالسير إليهم في أيام الحر قلتم: هذه حمارة القيظ أمهلنا حتى يسبخ عنا الحر، وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء قلتم: هذه صبارة القر أمهلنا حتى ينسلخ عنا البرد، كل هذا فرارا من الحر والقر، فإذا كنتم

من الحر والقر تفرون، فأنتم والله من السيف أفر"[1] وباستحضار هذه الخطبة يرسم لنا صورة واضحة عن مجتمع الإمام وكأنه لا فرق بينهم وبين صورة مجتمعاتنا اليوم فقد كان الإمام ساخطا عليهم، وكأن التاريخ كله مزيف ها هو يواصل شكواه فيصف له خصومه (الشاعر) من خلال أحداث تاريخية وقعت معه هو فيستدعي شخصية عمرو بن العاص وحادثة كشف عورته عندما كاد الإمام علي أن يقتله في قوله:

مازالت عورة عمرو بن العاص معاصرة/ وتقبح وجه التاريخ وهذه إشارة وقعة صفين حيث تمكن الإمام علي من عمرو بن العاص وكاد أن يقتله فكشف هذا الأخير عورته في وجهه فصرف وجهه عنه"[2]، وكأنه يشير إلى أنه هناك من الحكام المعاصرين من يكشف عورته للعدو، ويواصل النواب استحضار وقعة صفين وحادثة رفع المصاحف والحادثة مشهورة وهي أن الإمام وأصحابه كادوا أن يقضوا على خصومهم فرفعوا المصاحف على أسنة الرماح بحيلة من عمرو بن العاص لتتوقف الحرب، في قوله: **مازال كتاب الله يعلق بالرمح العربية** وكأنه يشير برفع المصاحف قديما إلى رفع رايات الاستسلام حديثا.

أما في قوله: **مازال أبو سفيان بلحيته الصفراء/ يؤلب باسم اللات/ العصبيات القبلية** فهذه تبدو صورة أقرب لواقعنا وأكثر تعبيرا عنه وما هذه الحروب والثورات التي شهدها الوطن إلا بسبب هذه العصبية والطائفية القاتلة. ويختم بصورة أكثر طرافة وكأنها هي صلب موضوعه من خلال نسبه الإمام علي للحزب الشيوعي بطريقة غير مباشرة في قوله: **لو جئت اليوم، لحاربك الداعون إليك، وسموك شيوعيا**. وكأنه يشير إلى أن المبادئ التي ثار من أجلها **الإمام علي كرم الله وجهه** وحارب من أجلها تكاد تتطابق مع مبادئ الحرب الشيوعي الذي أصبح شتيمة أو تهمة يعاقب عليها كل من انتمى إليه، على الرغم مما يدعو إليه من عدل ومساواة.

والملاحظ في استدعاء الشاعر **للإمام علي رضي الله عنه** أنه كان بطريقتين فعندما يكون في حالات الوجد وشكوى حالاته النفسية يستدعيه من خلال كنايات وألقاب من صنعه هو مثل **يا ملك البرق، ملك الثورة،** وتارة أخرى **سيف الثورة،** وتارة أخرى **سيف البرق**. مثل قوله"[3]:

يا ملك البرق الطائر في أحزان الروح الأبدية

وكذلك قوله:

يا مشمس أيام الله بضحكة عينيك

وقوله:

---

[1] - الإمام علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، تحقيق صبري ابراهيم السيد، تقديم: عبدالسلام محمد هارون، دار الثقافة، الدوحة، قطر،1406هـ / 1986م. ص115.

[2] - نصر بن مزاحم المقري، وقعة صفين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، ط3، ص 407.

[3] - الأعمال الكاملة ، ص227.

يا ملك الثوار ..

أنا أبكي لأن الثورة يزنى فيها

فقد طغى الجانب الوجداني هنا على صوره فكانت أقرب للحلم مما جعلها تبدو صورا سوريالية تستعصي على الفهم ولكن الشاعر سرعان ما يعود للواقع المرير فيظهر رمز **الإمام علي** جليا من خلال استدعاء رموزا معاصرة له تدل عليه، فبعد كل هذه الشكوى والصور المليئة بالألم ينادي **الإمام علي** ويطلب منه الحضور بسيفه"[1]:

يا ملك الثوار...

تعالى بسيفك إن طواويس يزيد تبالغ في التيه

وقد استعمل هنا رمز الطاووس ليصور به غرور الحاكم المتجبر مضافا إلى يزيد ليعرفه أكثر، فالطواويس التي كانت مع يزيد لازلت موجودة بل قد بالغت في الظلم والاستبداد، على حد تعبير الشاعر.

ولهذا كلما قام فدائي بعمل بطولي وأراد النواب تخليده إلا وشبهه بشخصية الإمام **علي كرم الله** مثلما فعل مع الفدائي خالد أكر الذي سبق ذكره حيث يقول"[2]:

وكيف اقتلعت المعسكر يا ابن ثلاثة وعشرين

الله أكبر والبندقية

عاد علي إلى خيبر

فقد أسقط الشاعر هنا وقعة خيبر وبطولة **علي كرم الله** على حادثة هجوم الفدائي خالد أكر وشبهه بالإمام علي رضي عنه غير مكترث لعقيدة هذا البطل أكان شيعيا أو سنيا المهم أن العدو كان مشتركا فكلاهما كان هجومه على اليهود.

شخصية الحسين رضي عنه:

بعد واقعة الطف بكربلاء سنة (61هـ) ،تملَّك المسلمين شعور بالحيرة والذهول لهول ما فعلته السلطة الأموية، حينما أقدمت على قتل الإمام الحسين (رضي الله عنه) وأصحابه في مشهد دامٍ، فكان الناس آنذاك بين نادمٍ لعدم نصرته للإمام، وبين خائف من عقاب إلهي وشيك، وبين حانق على الأمويين، خائف من بطشهم"[3].

وقد واكب الشعر الحدث الحسيني، منذ مقتل **الإمام (رضي الله)** في كربلاء فكان استذكارًا لهذا الحدث، يعتمد على صياغة الحقيقة التاريخية بقوالب فنية معبرة، تعيد صورة الماضي البطولي، وتؤجج مشاعر المتلقي، جاعلة من

---

[1]- المصدر السابق ، ص227.

[2] - المصدر نفسه ، ص181.

[3] - علي حسيني يوسف، الإمام حسين في الشعر العراقي الحديث، كربلاء :العتبة الحسينية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية، ط1، 1434هـ/ 2013م،ص 19.

أحداث كربلاء صوراً مليئة بالإيحاءات والدلالات، رابطة إياها بزمن المتلقي فكان للأدب العربي مذلك ثروة لا تقدر"[1]، ومن هنا استثمر النواب في هذه الحادثة المؤلمة وراح يسقطها على الواقع المعاصر بصيغ متنوعة وفق منهجه المعتاد المتمثل في التضحية والفداء الثوري فقد وظف طاقاته الخيالية في استدعاء شخصية **الحسين** لما لها من خصوصية في نفسه أولا وعبر التاريخ ثانية حيث رمى عليها كل ما يستطيع من قداسة وتعظيم بين الحب الصوفي والحلم السوريالي فالحسين هو نجم في السماء وهو نبي تأخر عن الأنبياء وهو عاصمة كان الله يبكي فيها، فلنظر كيف استدعاه في قصيد **عروس السفائن** دون أن يصرح باسمه ولكن شبهه بالنجم المضيء ويجتمع فيه الله مع الأنبياء ينتظرون كل فدائي يلحق بهم ليصبح نبيا في صورة سوريالية كلها حلم متدفق من اللاشعور حيث يقول في قصيدة عروس السفائن"[2]:

أدعو النجوم إلى قمرتي

فأنا أولم الليل نذرا

ألبس أبهى ثيابي

فقد كنت عند نخيل العراق..

وإن كان حلما

وكان العراق على مهره عاريا

وكان على عتبات العراق

الفضاء..

...به نجمة..لست أدري

بماذا تضاء..

وفي نجمتي تلك يجتمع الله

والأنبياء..

تأخر عنهم نبي..

سئلت؟

فقلت يزيت حد السلاح..

فإن نبي الزمان الفداء.

---

[1] - نفس المرجع ، ص21.
[2] - الأعمال الكاملة، ص120.

فعناصر الصورة السوريالية واضحة في هذا المقطع من (حلم، وغموض، ودهشة) فالشاعر بسبب معاناته من الغربة والمنفى راح يحلم ويرسم صورة للعراق وفضائه تبدو غامضة خاصة في قوله...(**به نجمة لست أدري بماذا تضاء..**) إنه ضياء غير عادي فمصدره غير معروف فكأنه منسوب للغيبيات التي لا يستطيع الإنسان العادي الاطلاع عليها ومما يثير الدهشة أكثر قوله (**وفي نجمتي تلك يجتمع الله والأنبياء..**) إنها حقا صورة مدهشة كيف لله أن يجتمع مع الأنبياء في نجمة، ومن هو النبي الذي تأخر عنهم يجيب النواب كاشفا الغموض وكاسرا للدهشة إنه نبي الزمان إنه الفدائي الذي يضحي بدمه فبالنسبة للنواب أي فدائي هو نبي سيلحق بذات الحسين ليجتمع مع الله والأنبياء وقد عبر عن الحسين بالنجم المضيء على عتبات العراق إشارة إلى (**العتبات المقدسة**) الله موجود في هذا النجم مع الأنبياء ليتحول المقطع إلى العشق الصوفي أو ما يعرف عند الصوفية بمصطلح الحلول أي أن الذات الإلهية حلت بذات الحسين لشدة حبها له وكان ثمن هذا الحب هو الدماء الطاهرة الخالصة للثورة، فنلاحظ هنا أن النواب قد قلب مفهوم الصوفية من النسك والعبادة إلى الفدائية والتضحية فكل فدائي صار عنده صوفي.

ويتضح هذا أكثر في قصيدة " في الوقوف بين السموات ورأس الحسن" حيث جعل الله يبكي على الحسين ممهدا لذلك بطقس صوفي رائع"[1]:

فضة من صلاة تعم

الدخول..

والحمائم أسراب نور..

تلوذ بريحانة أترعتها

ينابيع مكة

أعذب ما تستطيع..

ولست أبالغ أنك وحي

تأخر بعد الرسول..

بكى اللهُ فيك بصمت..

..وتم الكتاب

[1]- مظفر النواب، قصيدة "في الوقوف بين السموات وراس الامام الحسين ، منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:https://www.youtube.com/watch?v=hpvq6hhnsGAشوهد يوم 2017/05/03 على الساعة 18:30

فدمعك كان ختام النزول

وكأن **الحسين رضي الله عنه** آية من آيات القرآن نزلت بعد الرسول صلى الله عليه وسلم وبها ختم القرآن وقد أسند فعل بكى للمولى عز وجل"**بكى اللهُ فيك بصمت**" وكأن هذه الآية نزلت لتبين حزن الله على مقتل **الحسين رضي الله عنه**، حيث أطلق الشاعر العنان لخياله ووجدانه تقديسا وتعظيما للحسين سيد الشهداء.

فالحسين رضي الله عنه بموقفه الخالد صار معلما يتعلم منه الثوار روح الفداء وهو ملهمهم فمنه يتعلمون الصبر والثبات على موقفهم ولو كان ذلك على حساب أرواحهم يقول في نفس القصيدة مستدعيا حادثة قتله"[1]:

قد تعلمت منك ثباتي

وقوة حزني وحيدا

لكم كنت يوم الطفوف

وحيدا

ولم يك أشمخَ منك..

وأنت تدوس عليك الخيول..

من بعيد رأيت ورأسك كان

يحزّ

حريق الخيام..

فأسدلت جفنيك فوق الحريق

حنانا...

فدمعك كان ختام النزول

فالشاعر هنا يستحضر صورة **الحسين** عند قتله ويسبح بخياله ليعطينا صورة بديلة للصورة المادية فعلى الرغم من أنه كان وحيدا والخيل تدوس عليه إلا أنه في نظر الشاعر كان شامخا وهذا تقديس له، وهذا التقديس جعله يراه خالدا حيث أصبغ عليه صبغة الخلود لما جعل الدهر يبايعه فيبقى خالدا والموت مرتاب والجنة هي من تسعى إليه حبا وشوقا له حيث يقول"[2]:

[1] - مظفر النواب، قصيدة "في الوقوف بين السموات وراس الامام الحسين، الرابط السابق.
[2]- نفس المرجع.

وبايعك الدهر..

وارتاب في نفسه لموت مما

يراك بكل شهيد..

فأين –تُرى –جنةٌ لجوازنا..

هذا مقامك..

هل كنت تسعى إليها حثيث

الخطى

أم – تُرى –جنةَ الله..

كانت إليكَ تريد

الوصول؟..

فمبايعة الدهر للحسين أكسبه الخلود فهو موجود بداخل كل شهيد وهذا ما جعل الموت يرتاب ويشك هل فعلا مات **الإمام الحسين** وكأن روحه تفرقت بين الثوار وكلما سقط ثوري شهيد إنما هو جزء من الحسين سقط، والجنة هي من تطلبه وتريده فمن خلال العناصر الثلاث (**الدهر، الموت، الجنة)** وضح مكانة الشاعر بين الكائنات فالدهر بايعه على الخلود والموت مرتاب ويشك لما يرى الحسين في كل شهيد والجنة تنتظره بشوق، كل هذا كان تقديسا وتعظيما للإمام الحسين رضي عنه.

إن عظمة الحسين رضي الله عنه وفاجعة كربلاء لا تفارقان وجدان الشاعر وخياله حيث كلما رأى ظلما وجورا إلا واستحضر هذه الواقعة مع إكمال عناصر صورة الصراع التاريخي وإسقاطه على الواقع حيث يقول وهو واقف على ضريح الحسين رضي الله عنه"[1]:

لأن ضريحك عاصمة الله

فيه.. .

أراك بكل المرايا على

صهوة من ضياء..

وتخرج منها، وأُذهل أنَّك

أكثر منا حياةً..

[1]- مظفر النواب، قصيدة "في الوقوف بين السموات وراس الامام الحسين، الرابط السابق.

ألست الحسينَ بن فاطمةَ

وعلي لماذا الذهول؟!

تطيل وقوفك ضد يزيد إلى

الآن..

لله ما بتاريخنا من

مغول..

وذرى فيه ليستطال

وعنه انحدار

السيول..

إننا في زمان يزيد كثير

الفروع

وفي كل فرع

كربلاء

فبعد تقديس الإمام الحسين رضي الله عنه بكل ما فاضت به قريحته من رموز وجدانية وصوفية راح يشكو واقعه المرير مستحضرا رموزا قريبة من عصر الإمام وهي المغول، يزيد، كربلاء، لكن ما يميزها هو استحضارها بصيغة الجمع والكثرة فإن كان للإمام الحسين خصم واحد هو يزيد فإن زماننا هذا صار يزيد كثير الفروع وهي دلالة على تفشي ظاهرتي الظلم والاستبداد "فالإشارة ليزيد في الشعر الحديث لا تنفك في الأغلب من الدلالة على الاستعمار الحديث الذي يمارس إرهابه خلف واجهات وطنية زائفة"[1] وكل فرع يحدث فيه ما حدث في كربلاء.

وبهذا يكون قد رمز بالإمام الحسين لكثرة الضحايا، ويستغرب من المسلمين كيف لازالوا يبكون الحسين ويتذكرون مأساته ولا يتحركون للمآسي التي يرونها أمامهم، والتي يراها الشاعر ربما فاقت مأساة سيدنا الحسين رضي الله عنه لدرجة أن سيدنا الحسين لو رآها لأنكر مأساته مقارنة بها حيث يقول"[2]:

وأمقت.. وأمقت.. أمقت من يشهرون الحسين

لغير الوصول إلى ثورة

[1]- ينظر أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية، ص 295.
[2]- الأعمال الكاملة، ص 283.

لعل الحسين إذ ما رأى طفلة في شوارع بيروت

تنهش من لحمها الشهوات

وثمّ شظايا من القصف فيها ينكر مأساته

والجروح على رئتيه تقيح

وهكذا يغدو سيدنا الحسين رضي الله عنه رمزا للأبرياء والضعفاء الذين يقتلون ظلما وجورا ولا أحد يحرك ساكنا لإنقاذهم، إلا الفدائي الذي تعلم معنى البطولة والتضحية من الإمام الحسين رضي الله عنه.

شخصية أبي ذر الغفاري:

قال عنه الرسول(ص): "(**رحم الله أبا ذر يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده**)"[1]

وقال عنه – أيضا ": (**ما أقلت الغبراء ولا أظلت الخضراء أصدق ذي لهجة من أبي ذر.**)"[2]

تكاد تكون هذه الشخصية ميزة تميز شعر مظفر النواب دون باقي الشعراء لما لها من خصوصية تتناسب والتجربة التي عاشها النواب فالصحابي الجليل أبو ذر الغفاري في نظر كان محرضا ثوريا ضد الأغنياء والحكام وكان يصدح بالحق دون خوف، وهذا ما عرضه للنفي عدة مرات إلى الشام وجبل عامل والربذة، لأنه تنبأ بأن الترف مقتلة الحضارة وأفيونها فكان يصرخ أمام القصور بقوله تعالى: (والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم)"، وكان يصدح بقول الرسول(ص) "إذا بلغ بنو أبي العاص ثلاثين رجلا اتخذوا مال الله دولا وعباد الله خولا ودين الله دغلا " ولأنه قاد ثورة الفقراء على الأغنياء وأصحاب رؤوس الأموال وهذا ما يتطابق مع حياة الشاعر والذي نوع في استدعائه فمرة بالاسم مباشرة ومرة بالدور الذي كان يقوم به ومرة المكان. يقول في وتريات ليلية:"[3]

اختلط الريح بصوت صحابي

يقرع باب معاوية ويبشر بالثورة

ويضيء الليل بسيف يوقد في المهجة جمرة.

[1] - الامام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، شارع سوريا،ج2، ص56.

[2] - نفس المصدر، ص59.

[3]- الأعمال الكاملة ، ص 225.

فهنا استدعاه بالدور الذي كان يقوم به وهو التبشير بالثورة ومرة أخرى يستحضر إلى جنب الشخصية الثورية رمزا من رموز الحاكم المستبد وهو معاوية، إذ كان يجمع الناس حوله في مكة والمدينة ويحدثهم عن الرسول صلى الله عليه وسلم وكيف أنه أوصى بآل بيته من بعده، ويحذر الخليفة آنذاك من الإسراف والظلم والعبث بمال المسلمين مما تسبب في ترحيله إلى بلاد الشام – وهذا ما يتطابق مع النواب حيث نفي هو كذلك إلى الشام – وفي الشام كان أبو ذر يجلس في المسجد ويتكلم بنفس ما كان يتكلم به في المدينة وكان يسير في الطرقات وبين الناس ويصيح: بشر الكانزين بعذاب أليم وكان يقوم كل يوم ويعظ الناس ويأمرهم بالتمسك بطاعة الله ويحذرهم من ارتكاب المعاصي والمظفر هنا استدعى أبا ذر الغفاري بدوره دون اسمه لدلالة على أن الدعوة للثورة مازالت مستمرة وأن هناك كثير من أمثال أبي ذر ويتضح هذا أكثر عندما يستدعيه باسمه صراحة"[1]:

توجهت إلى المطلق في ثقة

كان أبو ذر خلف زجاج الشباك المقفل

يزرع في شجاعته فرفضت

رفضت

هنا استدعى أبا ذر وهو في أشد حالات التحطم جراء ما يلقى من عذاب لكن طريقة الاستدعاء تبدو مختلفة عن طريقة استدعاء الإمام علي فقد جعل بينه وبين أبي ذر شباك زجاج مقفل عكس الإمام علي الذي كان متواجدا معه ويواسيه، وذلك أن علي رمز به إلى الثورة والنواب هو ثوري فلهذا جسد المعنى وكأنه في حضن الثورة (**حط علي رأسي على حجريه**) أما أبي ذر فقد كان خارجا مشغولا بالتبشير والتحريض على الثورة وهذا ما شجع النواب على احتمال التعذيب ورفض الاعتراف.

واستدعاه كذلك من خلال المكان وهو المنفى حيث يقول"[2]:

من سجن الشاه إلى سجن

الصحراء..

إلى المنفى الربذي

جوازي".

هنا يستدعي أبا ذر من خلال المكان وهو المنفى الربذي منفى أبي ذر وهنا يسقطها على حياته الخاصة إذ أن حياته كانت من السجن إلى المنفى، وكأنه يحمل نفس الدعوة التي كان يحملها أبي ذر الغفاري.

[1]- نفس المصدر، ص 164.
[2]- المصدر السابق، ص 166.

نفهم من خلال هذا: أن هذه الشخصيات (علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، والحسين رضي عنه، أبي ذر الغفاري رضي الله عنه) كان لها تأثير كبير على الشاعر لأنها تتميز بالصدق الثوري فاختارها أن تكون رموزا فاعلة في شعره لكل منها وظيفتها **علي** مثل الثورة فهو ملك الثوار، وأما **الحسين** فقد جسد الفداء فهو رأس الثورة المضطهدة، **و أبي ذر** مثل الداعي للثورة والمنفى، وهو أقرب في هذا إلى شخصية الشاعر نفسه، وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه أن النواب لم يوظف هذه الشخصيات عقائديا ولا دينيا إنما وظفها كرموز ثورية فقط، فالثورة هي العقيدة الوحيدة التي يؤمن بها الشاعر.

الفصل الثاني

المدينة في شعر مظفر النواب

احتل المكان في الشعر العربي قديما وحديثا حيزا هاما في تعميق نفسية الشاعر لاسيما وأنه يعدّ الحدث الرئيس والبؤرة الوحيدة التي يتنفس من خلالها الشاعر، بل إن المكان صار يشكل هوية خاصة بالشاعر، إضافة إلى الأبعاد الفنية والجمالية التي يضفيها المكان على القصيدة.

فالخوض في مفهوم المكان يعدّ مكوّنا أساسيا، بل مكوّن محوري في البناء الشعري، "فليس ثمة نص شعري عميق وثري لا ينطوي على مكانية ما، لأن الرؤية الشعرية للنص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجلياته، وغالت في تحليقها التأملي والصوفي الخارق للأبعاد والحدود والمجالات، فلا بدّ من حضور مكاني معين ومصوّر يشحن النص بنزعة إنسانية وارتباط جمالي يحيله على أرضية ما يستند إليها، أو مناخ ميداني يتنفس خطورة وجوده الجمالي والفكري من خلاله"[1]، وهذا ما يستدعيه المكان بشكل عام، أما بشكل خاص فهو أكثر قيمة واستحوذا على البروز في النص الشعري. "فالحضور الاستثنائي للمكان في بعض النصوص الشعرية المأخوذة بشعرنة المكان وحساسيتها الفنية يجعل من عنصر المكان العنصر الأبرز والأظهر والأكثر قيمة وحيوية في سياق التشكيل الجمالي الشعري، ويحقق في ذلك قدرا هائلا من التبنيّن والتمظهر والتكونن والاشتغال والتبئير بوصفه العلامة الأكثر قوة واستحوذا على ممكنات النص الشعري وطبقاته ومساحاته".[2]

وإذا أخذنا هذه الظاهرة "المكان" ومجالات استخدامها في شعر النواب، فإننا نجدها تمثل أبرز خصائص الصورة في شعره، فهي تعطي الصورة رمزا عربيا وقوميا، إضافة إلى الرمز الاجتماعي والطبقي الذي يشكل أساسا خصبا لفكر الشاعر، ذلك أن هاجس البحث عن العدالة في المكان لطالما أرّق النوّاب، ليكون سببا في نفوره من الواقع وما فيه من ظلم واستبداد .

وهذا ما عهد عن الشعر العربي القديم، إذ أن صورة الوطن كانت مفردا بصيغة الجمع، تهيج الأشواق، لما فيها من ذكريات بل قد تتحول كل الأمكنة وطنا للشاعر، من كثرة حله وترحاله وعدم استقراره في مكان، واحد فتتساوى جميعها في قلبه، وتسكنه لما له في كل واحدة منها من ارتباط مثلما حدث للشاعر أبي تمام الذي عرف بكثرة ترحاله وتنقله بين الأمصار إذ يقول[3]:

ما اليومَ أول توديعي و لا الثاني * البينُ أكثر من شوقي وأحزاني**

---

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، (د.ط) دار نينوى، دمشق-2011، ص25.

[2]- نفس المرجع، ص26.

[3]- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم وفهرسة راجي الأسمر، الجزء الثاني، ط2، دار الكتاب العربي- بيروت، 1414ه-1994م، ص163.

دع الفراقَ فإن الدهر ساعدُه* فصارَ أملكَ من روحي بجثماني**

خليفة الخضر من يربع على وطنٍ* في بلدةٍ فظهور العيس أوطاني**

بينما تغير الحال بعد تغير نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية، حيث أصبح الوطن محور النص الشعري، المبتدأ والمنتهى، بل إن الشاعر المعاصر صار هو الوطن يعبّر بلسانه عنه ويحلم مكانه، ويؤسس له وفق رؤيته الفكرية والسياسية، ويأخذ منه ويعطيه، وهو ما ينطبق تمام الانطباق على مظفر النواب الذي يبكي حاضر وطنه ويحن إلى ماضيه.

ولعلّ في مواقف النواب السياسية من الأنظمة التي حكمت الوطن العربي دون أن تحقق مبادئ العدل والمساواة، لاسيما التي استباحت الوطن وأهان المواطنين واستعبدتهم، ما يبررها فقد وقف النواب في وجه هذه الأنظمة وهاجمها من جهة، وبكى وطنه المستباح ومدنه التي صارت تكتظ بالقهر الاجتماعي والقمع السياسي من جهة أخرى. ولا بأس أن نبدأ بأمثلة عن الوطن وما يندرج تحت مفهومها، كالأرض والبلد ثم نفصل في المدينة والأماكن المتعلقة بها، حيث نجده يعرض الصراع "اليساري" مع مصالح الدول "الرأسمالية" الكبرى ويصوره على النحو التالي:

- يقول النواب في قصيدة" وتريات ليلية"[1]:

يا بلدي يا سوق اللحم لكل الدول الكبرى بلدي

يا بلد يتناهشها الفرس

ويجلس فوق تنفسها الوالي العثماني

وغلمان الروم

يا بلدي

يا بلدي ورماح بني مازن قادرة أن تفتك فيك

والكلّ إذا ركب الكرسي يكشر في الناس كعنترة

ومن المعروف أن نظام التبادل عن طريق السوق وبخاصة في المجتمعات المتحضرة الحديثة يقوم على أساس المنفعة، وقد أبرز النواب عدم إنسانية هذا النظام الذي يفتقد كلية للمشاعر الشخصية بين الأفراد، من خلال استخدامه عبارة (سوق اللحم لكل الدول الكبرى)، وبهذا صار وطنه فريسة في متناول جميع الدول والأنظمة. فهو يرى أن بلده أصبح مرتعا خصبا يعيث فيه الفساد والاستغلال من

[1]- الأعمال الكاملة، ص237.

كل الجهات، ليختم المقطع بتباهي الحكام واستقواهم على شعوبهم في إشارة منه إلى أن الحاكم هو العدو الأول لشعبه وهذا ما يؤكده بقوله في قصيدة " **يا قاتلتي**"[1]:

وطني هل أنت بلاد الأعداء

هل أنت بقية داحس والغبراء؟

وطني أنقذني من رائحة الجوع البشري مخيف

في هذي الساعة في وطني تجتمع الأشعار

كشعب النار وترضع في غفوات البر صغار النوق

يا وطني المعروض كنجمة صبح في السوق

في العلب الليلية يبكون عليه.

ونفس المعنى يتكرر عندما يشبه الأرض بالسلعة التي تباع في الباخرة وتشترى في تصاعدية مشهدية توحي بعمق المعاناة حيث يقول في قصيدة "**عروس السفائن**"[2]

وقد كفرت نخلة حين بيعت

وإني من النخلة الكافرة

أرى الأرض أيضا تنقل مع النفط

في الباخرة.

وتزداد قوة التصوير لدى النواب أكثر وهو يشكو حالة وطنه لدى الغرباء عندما يشبه وطنه بعلب الشاي المهربة تارة، وبثياب الموتى المعروضة بحوانيتها تارة أخرى. حيث يقول في قصيدة" **وتريات ليلية**"[3]:

يا غرباء الناس بلادي كصناديق الشاي مهربة

أبكيك يا بلادي... أبكيك بحجر الغرباء

إلى ما ستبقى يا وطني ناقلة للنفط

مدهنة بسخام الأحزان وأعلام الدول الكبرى

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص174.

[2]- نفس المصدر، ص117.

[3]- نفس المصدر، ص236.

يا غرباء الناس أغص لأن الدمع في الحلم يطنيني

يا ملك الأنهار بقلب بلادي

أبكيك بلاد الذبح كحانوت تعرض فيه ثياب

الموتى

يتضح من خلال المقاطع التي عرضنها أن ويلات الوطن العربي تنبع من أسباب اقتصادية بحتة وذلك راجع إلى الأنظمة التي تحكم الأوطان العربية، والتي تقدم مصالحها الخاصة على المصلحة العامة، فكان همها جمع المال على حساب الفقراء والمواطنين، ممّا ولد طبقية بين الشعوب العربية كان نتاجها قمع سياسي وقهر اجتماعي تجلى بوضوح على واقع المدن العربية التي صارت تعج بالثورات والفقر والأوبئة ....

ولنوضح ذلك أكثر سنتطرق للمدينة تحديدا في شعر النواب.

أولا: المدينة ومساراتها

- **المدينة**

إن أبسط تعريف يمكننا أن نطلقه على المدينة هو أنها "مسكن الإنسان الطبيعي بل إنها المكان الإنساني الأفضل المبني لسعادته، شأنها في ذلك شأن كل تجمع بشري كالقرية أو البادية في أول الأمر"[1]. لتنتقل صورة المدينة عبر الأزمان والأجيال مع بعض التغيّيرات اللازمة، للتكييف مع مستجدات الحياة. إضافة إلى أنها ظاهرة مكانية خاضعة للتطوّر الزمني. وتختلف عبر هذه الصيرورة والحركية والتغيير النسبي نظرة الناس إليها ومواقفهم منها، حبا أو بعضا، تقبلا أو نفورا اتصالا أو انفصالا. وبما أن المدينة بوصفها ظاهرة مكانية خاضعة للتطور الزمني وذات وظائف حياتية مسطرة قبليا، ركز عليها الأدب المعاصر وشحنها برموز وأبعاد ودلالات مختلفة، لتصبح ذات دلالة فكرية معقدة نسبيا"[2].

والجدير بالإشارة أن أغلب تلك الرموز والدلالات التي حفلت بها المدينة ومعالمها في الشعر العربي المعاصر ترتكز على رؤية اجتماعية، أو تبدي مواقفا سياسية، مثل: السخط على أوضاع اجتماعية ما، أو الدفع إلى التمرد على أوضاع سياسية جائرة. فالحركة الاجتماعية لا تنفصل عن "نظيرتها السياسية فهناك لحمة واحدة تجمع بينهما وهي المجتمع نفسه الذي تسري وتتمظهر فيه الحركة"[3]، ولذلك فإن الأدب المعبّر عن هذا الواقع وحركيته المجتمعية، لا بد وأن يكون إلا مُسيّسا، لأن تجريد الأدب—الذي هو موقف ورؤية— من انتمائيته السياسية وفكرانيته يفرغ التجربة من محتواها، ويحد من أبعادها، ويسمها بالضحالة ويميّعها[4]. ومن هنا يمكن القول أن الشعر العربي المعاصر قد طرح موضوع المدينة بشكل واسع وجاد، فقد خلقت في نفسية بعض الشعراء نوعا من اليأس والكآبة وانعدام الأمن والإحساس بعدم التوازن النفسي وغير ذلك من الأمراض النفسية العصرية وخير مثال على ذلك شاعرنا(مظفر النواب) الذي حرمته المدينة من تحقيق مشروعه السياسي وهو كما أشرنا إليه سابقا — أن يرى حكومة عادلة – إلا أنه في الأخير أدرك الشاعر بمرارة أنّ المنطق الذي يحكم العلاقات الاجتماعية في المدينة هو منطق قانون الغاب، والقهر الاجتماعي المبني على التنافس الحاد والمنطق التجاري، والقمع والاستبعاد السياسي، وتتجلى ملامح

---

[1]- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص19.

[2]- نفس المرجع، ص20.

[3]- احمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص21.

[4]- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص189.

القهر الاجتماعي والسياسي في أكثر من موضع وملمح، قد تظهر في معلم الحانة أو الشارع، أو الطريق، أو المبغى ....

يقول في قصيدة البقاع البقاع"[1]

نحن جئنا إلى العرس

من آخر المدن العربية

من زمن القمع والقهر والقتل

والتركات الثقيلة

توحي هذه الصورة بحالة المدن العربية وما يعمها من فساد في هذا الزمن الذي يراه الشاعر أنه زمن قمع وقهر وقتل، وهذا حتما سيؤدي إلى نهاية هذه المدن، وكأنه يتنبأ بمآل المدن من خلال قوله آخر المدن العربية، فأمجاد العرب كلها انتهت وتحولت إلى استبداد وخوف وذعر تكتظ به المدن العربية حيث يقول في قصيدة **بنفسج الضباب** موضحا صورة القمع والقهر أكثر"[2]

مدينة يبول من فيها على أنفسهم

أنظف منها اليأس

مدينة يمنع فيها الشعر

أو يحتكر الكلام كالشعير يا حبيبتي

يقتلها النقيق.

فدلالة الصورة وما ترمز إليه هنا واضحة من خلال ثنائية البول/ احتكار الكلام، فالاستبداد بلغ أقصاه حتى صار الكلام ممنوعا، ويقابله هوان وخوف الناس لدرجة البول على أنفسهم، لتصبح الصورة أكثر قذارة واشمئزازا للنفس، لا يوازيها إلاّ احتكار الكلام مثل الشعير، ليجعل النواب من الاستهزاء والتجريح المبتذل في الآن نفسه وسيلة للتعبير عن هذه الأوضاع التي أدت إلى كثرة النفاق في المدينة بسبب جبن الناس، فأصبحت المدينة تعجّ بالصلاة، والبغاء في نفس الوقت. حيث يقول في نفس القصيدة"[3]:

وحينما أشتد

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص344.

[2]- نفس المصدر، ص 522.

[3]- نفس المصدر، ص521.

أوار القصف في مدينتي

تكاثر الصلاة والبغاء

مدينة يكذب من فيها على شفاههم

ليس لها شفاء.

إن هذا الواقع المأساوي للمدينة سلم الشاعر لليأس، فهي مدن (ليس لها شفاء) وهذا دليل أكيد على الانهزام الإنساني في ظل غياب الحقيقة وبروز الوهم، الذي لا تملك الذات الشاعرة إزاءه إلاّ الصراخ والاستنجاد بالوطن "الحلم" لينقذه من هذه المدن ليتكاثف الحنين في صورة كاملة لوطنه الذي يتحول في نظره إلى منقذ، فهو يحن إلى وطنه الذي كان يحتويه، على أن تلك الصورة تأتي عبر استخدام "تقنية تشكيل صور جزئية عديدة، منها ما ينتمي إلى صور وطنه التقليدية، ومنها ما ينتمي إلى المقدس التاريخي ومنها ما يمثل الواقع الرأسمالي الكريه لديه، وعن طريق احتشاد هذه الصور مجتمعة يتولد شعور الاغتراب التام الذي يئن تحت وطأته"[1] يقول في قصيدة " يا قاتلتي"[2]:

وطني أنقذني من رائحة الجوع البشري مخيف

أنقذني من مدن يصبح فيها الناس

مداخن للخوف وللزبل مخيف

من مدن ترقد في الماء الآسن كالجاموس الوطني

وتجتر الجيف

إنها صورة مرعبة عن المدينة والناس فهو عالم ممسوخ تماما، فالناس صاروا مداخن يفوح منها الخوف والزبل، ومدن تغرق في الماء الآسن وكأن الزمن متوقف في المدينة فهي بدون حراك، وهذا ما زاد في اغتراب الشاعر وحزنه على مدينته التي يراه قد بيعت لليل والظلام ولا خلاص له من هذا الشعور إلا باستحضار المرأة البغي (امرأة الليل) ليشكو لها حالته وحالة مدينته يقول في قصيدة "**قراءة في دفتر المطر**"[3]:

البارحة اشتقت ومرت في قلبي

---

[1]- محمد عبد الحسين هويدي، الاغتراب في شعر مظفر النواب"الوتريات الليلية أنموذجاً" ، كلية التربية جامعة المثنى، ص08.

[2]- الأعمال الكاملة، ص 174.

[3]- نفس المصدر، ص210.

طرقات مدينتنا تبكي

الدمع على أرصفتي يبكي... يبكي

ومدينة أيامي، باعوها،

في الساحة تبكي

يا امرأة الليل أنا رجل،

باعوا لليل مدينة أيامي

باعوني ككتاب يطبع ثانية

باعوا أحلامي

يصور الشاعر حنينه إلى مدينته بدرجة عالية من الإحساس فهو حزين ومدينته حزينة فقد أضفى عليها صفات إنسانية ليجسد حالة الحزن فيها، طرقها تبكي وحتى الدمع على الأرصفة يبكي، ومرة أخرى نلمح مهاجمته للنظام الرأسمالي والصفقات المشبوهة من خلال تكرار الفعل باعوا لليل مدينة أيامي / باعوا أحلامي، وقد سلخ الليل عن صفته الزمنية رامزا به للواقع المظلم الذي تعيشه المدينة، وإن كانت صورة المدينة باكية فهو صار مثل البوم المجروح حيث يقول في نفس القصيدة مصورا حاله وحالة مدينته"[1]:

أبحث في طرقات مدينتكم عن وجه يعرفني

أبكي كالبوم المجروح،

على جدران الليل والبارحة اشتقت،

ومرت في قلب كلّ خرائبها...

تبكي...

يا مدن الناس... مدينتنا تبكي

إنها صورة للاغتراب الاجتماعي التام، فالشاعر وحيد يبحث عن وجه يعرفه، لكن لا أحد، ومرة أخرى يجد الليل مجسدا أمامه بجدرانه يمنعه من الوصول إلى مدينته التي تمر خرائبها بقلبه وهي باكية، نلاحظ من خلال المثالين السابقين توحد الشاعر مع مدينته بسبب إحساسه المرهف فكانت حالة المدينة تنبع من ذاته ومن داخله، فهي كل مرة تمر في قلبه باكية، مما يزيد حنينه إلى مدينته ووطنه.

[1]- الأعمال الكاملة، ص212.

- **أهم مسارات المدينة**

إذا ما تلمسنا صور معالم المدينة ومساراتها نجدها تصب في نفس القالب بين القهر الاجتماعي والقمع السياسي والهروب من المدينة، مما ولد لدى الشاعر حالة من الاغتراب.

1* الشارع:

يعتبر الشارع أهم مسار من مسارات المدينة، "فالشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[1]

والشوارع أماكن مفتوحة، تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، لكنّها عند النواب لم تكن مسرحا للغدو والرواح، بل كانت مسرحا للتناحر والقتل، مما زاد صورة المدينة سوداوية وقتامة، ولن يصعب علينا الحصول على أمثلة تجسّد هذا التناحر حيث يقول في قصيدة " من الدفتر السري الخصوصي لإمام المغنين:"[2]:

أرى صراعا وحماسا جبانا وحشدا بلا أي أذن

وحشدا بلا أي عين

تعجّ شوارع هذه البلاد بحرب البسوس

وليس يوزر إلا المحاسب فيها

فيأتي الخليط بلون ويصعب تحديد أي لون

ويفتح فيها الرصاص منابره آل فلان وآل فلين

ويسند هذا بقصف العدو

ويسند هذا بقصف الحكومة

يستحضر الشاعر حادثة تاريخية ليسقطها على واقعه وهي: حرب البسوس التي دارت رحاها قديما في العصر الجاهلي إشارة إلى الروح القبلية والعصبية التي مازالت تعصف بالشارع العربي فاستحالت الشوارع كلها إلى رصاص وقصف بين طرفين، طرف يدعمه العدو والطرف الآخر تدعمه الحكومة، وقد وصف الشاعر هذا الصراع بأنه دون أذن ولا عين ليرمز بهذا لعدم فهم كلا الطرفين سبب الصراع بينهما،

[1]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص79.
[2]- الأعمال الكاملة، ص291.

ففي الأصل كلا الطرفين ضحية، ويرجع هذا الوضع إلى غياب الوعي الفكري والثقافي لدى الجمهور .

يقول في قصيدة عبد الله الإرهابي مسلطا الضوء أكثر على الشارع"[1]:

يا عبد الله المتمكن فعلا

حدق في الشارع مرتابا

فعدوك في الشارع

أخبار الحرب

جراء تتثاءب في الشارع

رجل الأمن التكعيبي

يهرول في الشارع

جمهور لا يعرف يأكل

لا يعرف ينكح

لا يعرف في الشارع

ماذا في الشارع.

تبدو صورة الشارع هنا أوضح..، فهي توحي بعدم توازن القوى إذ وصف العدو والسياسيين بالجراء التي تتثاءب للدلالة على المكر والخديعة، ويقابلها من الجانب الآخر جمهورا جاهلا تماما، لا يجيد أي شيء، فكيف يثور ضد هذا العدو ويطالب بحقوقه، مما سهّل مهمة الاستبداد والتسلط عليه.

وفي موضع آخر شبه النواب هذا الجمهور بالأموات، يقول في قصيدة صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات يرثي أحد الشهداء"[2]:

أدين بموتك مقبرة من حولي

يتفسخ فيها الأحياء

أدين بموتك

عهر الشارع

يقرأ فيه الفاتحة.

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص393.

[2]- نفس المصدر، ص380.

وهنا بنى الصورة على مفارقة تتلاءم مع تناقضات الشارع الذي يعيش، فهو يحمّل مسؤولية موت الشهيد لكل الأحياء لأنهم لم ينصروه، فلذا شبههم بالأموات وشبه الشارع بالمقابر، وثنائية ضدية أخرى ترمز إلى نفاق الشارع، فالشارع صار مقابر للأحياء وعهر لكن يقرأ فيه القرآن، إلا أن النواب لا يستسلم لليأس، لهذا نراه مرة أخرى يحاول دفع الناس إلى الثورة، يقول في قصيدة " جزر الملح "[1]:

أين ستذهب

يا قاتل

يا قنفذ

الناس عراة في الشارع

الناس بنادق في الشارع

الناس جحيم

أي الأبواب فتحت

فهنالك نار

وهنا يهدّد ويتوعد القاتل الذي شبهه بالقنفذ الذي يسبب الأذى لكل من يلمسه بأشواكه الكثيرة ليعبر النوّاب عن كثرة ضحايا هذا القاتل، ومن خلال وصف حالة الناس في الشارع إذ أنهم عراة وهذا دليل على فقرهم واضطهادهم المبالغ فيه، وهذا الاضطهاد سيدفع الناس ليتحولوا إلى بنادق بل إلى جحيم يحرق هذا القاتل الذي يحاول سلب الناس حياتهم قبل الموت، وصورة الشارع هنا لا تختلف عن صورة المدينة فهو جزء لا يتجزأ منها.

2* السجن:

لقد شكّل السجن في شعر مظفر النواب ظاهرة استثنائية، ذلك أن الشاعر اعتقل في الكثير من المرات كما رأينا سابقا، حيث أخضع للتحقيق البوليسي والتعذيب الجسدي والنفسي على يد

[1]- الأعمال الكاملة، ص319.

المخابرات الإيرانية، ثم سلم إلى سلطات بلاده، حيث سجن فيها ثم هرب ثم سجن، وهذه التجارب مع السجن جسدها في شعره،" فالسجن حالة استثنائية قاسية في حياة الإنسان وإن ارتبطت بالنضال السياسي في كل لحظة عند المناضل، ذلك بأن السجين السياسي إنسان قبل أي شيء آخر فقد حريته وأهينت كرامته"[1] وهذا ما كان يرفضه النواب تماما، ممّا جعله ينظر إلى الوطن العربي كله على أنه سجون متلاصقة، حيث يقول شاكيا حاله للمولى عز وجل في قصيدة " **في الحانة القديمة**"[2]:

سبحانك

كل الأشياء رضيت

سوى الذل

وأن يوضع قلبي

في قفص

في بيت السلطان

وقنعت يكون نصبي في الدنيا..

كنصيب الطير

ولكن سبحانك

حتى الطير لها أوطان

وتعود إليها...

وأنا ما زلت أطير ...

فهذا الوطن الممتد

من البحر إلى البحر

سجون متلاصقة..

سجان يمسك سجان...

نرى في هذا المقطع صورتين للسجن رسمهما النواب:

[1]- سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983م، ص54.
[2]- الأعمال الكاملة، ص220.

- الصورة الأولى: سجن ضيق محدود الحرية تمثل في قول الشاعر: وأن يوضع قلبي/ في قفص/ في بيت السلطان، ومن خلال ثنائية القفص/ السلطان نفهم أن النواب يرفض أن يبيع كرامته ويتخلى عن موقفه ويصبح مواليا للنظام مقابل الأموال والأمان، فالقفص يعبر عن الحدّ من الحرية فهو ضيق، وبيت السلطان يعبر عن الأموال، وهنا إشارة إلى الإغراءات التي عرضت على النواب مقابل التخلي عن معارضته لنظام الحكم.
- أما الصورة الأخرى: فهي صورة للقمع والاضطهاد السياسي الذي تتعرض له أغلب شعوب الوطن العربي، ليصبح الوطن العربي عبارة عن سجن كبير يحيط به السجانون من كل جهة وجانب، فيحلق النواب في الجو بعيدا عنهم، باحثا عن حريته فهي أسمى ما يملك، ولا يمكن أن يتنازل عنها تحت أي سبب من الأسباب، فهو يرسم صورة دقيقة تجسد تمسكه بحريته، وهي من جهة أخرى تمثل"حالة الاغتراب التي يعيشها المثقفون العرب وهم داخل أقطارهم في عموم الوطن العربي فالمثقفون والأدباء والشعراء والفنانون هم في كل مكان من العالم طراز من الناس يلتصقون التصاقاً شديداً وفريداً بالحرية، وكثيراً ما يكون مبتغاهم الحرية التامة المطلقة، إن تعلقهم بالحرية والتصاقهم بها وسعيهم إليها ليس ترفا وليس ادعاءً يمكن تركه أو الانفكاك عنه لأن الأدب والفن هما تعبير عن الحياة بأسلوب خاص، لذلك فموقفهم هذا من الحرية هو موقف مصيري وفطري لا يملكون عنه فكاكاً ولا حول لهم في أمره وهم في سبيله وبسببه يلاقون الخطر والأذى والنعت والعطب والتلف في كثير من الأحيان"[1].

وفي مقطع آخر يكرر نفس الصورة بأسلوب ساخر مبينا وضاعة الوطن العربي وحالة الهوان الذي وصل إليه، يقول في قصيدة بالخمر وبالحزن فؤادي"[2]:

يا من تسعل من كل مكان إلا حلقك

البرد شنيع جدا وقضيت الليل تراقبني

العرب الأعراب من البحر إلى البحر بخير

وسجون ممتعة

وإسرائيل ترش علينا ماء الورد من الجو

وأنت تراقبني

[1]- باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص173.
[2]- الأعمال الكاملة، ص42.

ما أجمل هذا المنظر

هنا يوجه خطابه إلى المخبر الذي يراقبه في كل مكان، ليخبره أن كل العرب بخير وحتى السجون صارت ممتعة، وإسرائيل ترش عليهم ماء الورد من الجو، وهذه صورة تحقيرية للنظام الجبان حيث يترك إسرائيل التي تقذفه بالقنابل من الجو ويستقوي على شعبه الضعيف، أما السجون الممتعة فعلينا أن نتتبع النواب كيف يصفها من الداخل لنفهم هذه المتعة التي يقصدها النواب، بداية من مواقعها ومخططاتها السرية التي لا يمكن الاهتداء إليها، وذلك أن "بعض الحكام قد تفننوا في تهريب السجون إلي أماكن مجهولة ومنها سجون النظام الصدامي في إخفاء مخططاتها العمرانية، فلا يعرف مداخلها ومعابرها وأبوابها الداخلية سواهم، وحين نأتي إلي السجن العراقي من الداخل نجد الشاعر يجتهد في نقل خبايا ذلك العالم المجهول، وينقل إلينا صورا عن دبيب الحياة بداخله برغم السجان والجلاد والرقيب ومن والاهم، ولا أحد يستطيع الاهتداء إليه بخارطة مظفر، لأنه يقع في مكان تعجز المدارك عن تصوره"[1]، ولذا عمد النواب إلى وصفه بصور كلها خيالية نابعة من شعوره وهو في هذه الأمكنة الموغلة في الوحشة والمليئة بالرعب، حيث يقول في وتريات ليلية يصف السجن وموقعه"[2]:

يا للوحشة .. اسمع

فوراء محيطات الرعب المسكونة بالغيلان

هنالك قلعة صمت

في القلعة بئر موحشة كقبور ركبن على بعض

آخر قبر يفضي بالسر إلى سجن

السجن به قفص تلتف عليه أغاريد ميتة

ويضم بقايا عصفور مات قبيل ثلاثة قرون

تلكم روحي

منذ قرون دفنت روحي

---

[1]- محمد صالح شريف عسكري، صغري فلاحتي، حامد صدقي، مرتضي زارع برمي، انعكاسات الرفض في الشعر العربي المعاصر(الأعمال الشعرية لمظفر النواب نموذجاً)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية http://aijh.modares.ac.ir

[2]- الأعمال الكاملة، ص231.

يتشكل هذا المقطع من عدة صور مترابطة مع بعض كلها موحية بالظلمة والضيق والسكون المرعب حيث أنها تصلح لأن تكون إحدى مشاهد أفلام الرعب المستمدة من غياهب الخيال، حيث أن الشاعر يخرج من صورة مرعبة إلى أخرى موحشة، ومن الظلام إلى الضيق، بداية من مكان السجن الخارجي إلى شكله الداخلي ففي هذا النص "تتوالد الصور الرمزية المركبة من بعضها بأبعاد متتابعة من التداعيات الوجدانية الذاتية إن المشهد محمّل بالألوان الرمادية الكالحة وبرهبة الصمت الموحش وسكون الموت البارد"[1]، فكلما تقدمنا في قراءة النص "تزداد الصورة عتمة وقتامة وظلمة وكآبة، وفيها يتضاءل النور والضوء بالتدريج حتى تصبح شديدة الوحشة والعتمة والصمت، فوراء محيطات الرعب المسكونة بالغيلان هنالك قلعة صمت، القلعة بئر موحشة مثل قبور ركبن على بعض، آخر بئر يوصل سرا إلى سجن، السجن به قفص، القفص يحوي بقية عصفور مات منذ قرون... كل هذا ليبرز حجم المعاناة والآلام التي تحيط بروحه وكيانه في هذا الزمن الرديء وهذه الظروف المأساوية المؤلمة"[2].

والملاحظ على النواب أنه كثيرا ما يصف السجن بالقبر ليوحي بدلالة الموت، وإن لم يكن القبر يكن ما هو أقرب منه وشبيه به مثل القبو وغيره من الأماكن التي تتسم بالضيق والظلام، فمثلا نجده في قصيدة بحار البحارين يشبه السجن بالقبو حيث يقول في قصيدة (**بحار البحارين**)":[3]

وألقى المتفقون القبض على قبضته

أنزل في ظلمة قبو

لا تأمن فيه العقرب صاحبها

فهنا القبو يحمل دلالة الأسر وسلب الحرية ، إشارة منه إلى اضطهاد الأبطال ومنع ثوراتهم فالقبضة عادة تستعمل للهجوم، فقد استعاض عن الرجل الذي هو القبطان والقائد الذي سماه بحار البحارين في مكان آخر من القصيدة واستعار منه قبضته فقط، لتدل عليه بأكمله ولتدل على عملية الاعتقال وإلقاء القبض، والقبضة هنا "تحمل أهمية خاصة لأنها هي التي تدير دفة السفينة، فتغير كل شيء بتغييرها الاتجاه الذي تسير فيه السفينة وبالتالي يتغير اتجاه سير كل الذين في السفينة وهذا هو شأن القائد"[4].

---

[1]- باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص202.

[2]- نفس المرجع، ص204.

[3]- الأعمال الكاملة، ص513.

[4]- عادل الأسطة، مظفر النواب الصوت والصدى، مرجع سبق ذكره.

وأما القبو فعادة يكون مظلم وضيق إلا أن هذا القبو يتميز بالعقارب الموجودة فيه للدلالة على الغدر، فالثوري صار لا يأمن حتى صاحبه فهو في ظلمة وضيق دائمين.

أما عن معاناته داخل السجن وطرق التعذيب التي تعرض لها فأقل ما يقال عنها أنها كانت وحشية إلى درجة أن العقل لا يستطيع تصورها إلاّ أن النوّاب نجح في تصوريها وإيصالها للقارئ، بداية من الجلاد الذي يرمز له بالغول، إلى كرسي التعذيب.....ويمكن أن نذكر بعض المقاطع التي وردت في قصيدة **بكائية على صدر الوطن** التي تظهر مدى بشاعة التعذيب التي تعرض لها، إذ يقول في بهذا الصدد"[1].

في طهران وقفت أمام الغول

تناوبني بالسوط ..

وبالأحذية الضخمة عشرة جلادين...

غامت عيناي من التعذيب

تشقق لحمي تحت السوط...

وهنا يرمز للجلاد بالغول ليبرز مدى قسوته، ولك أن تتخيل كيف يكون بين عشرة جلادين، لدرجة الإغماء، أما اللحم فقد صار يتشقق تلقائيا بسبب ما تعرض له من سياط.

ويقول في نفس القصيدة مواصلا سرد قصته داخل السجون الإيرانية"[2]

فدقت رأسي ثانية بالأرض

وجيء بكرسي حفرت هوة رعب فيه

ومزقت الأثواب عليّ

ابتسم الجلاد كأن عناكب قد هربت

أمسكني من كتفي وقال

على هذا الكرسي خصينا بضع رفاق

فاعترف الآن...

اعترف الآن

اعترف الآن

[1]- الأعمال الكاملة، ص162.

[2]- نفس المصدر، ص163.

عرقت

وأحسست بأوجاع في كل مكان من جسدي...

وأحسست بأوجاع في الحائط

أوجاع في الغابات

وفي الأنهار

وفي الإنسان الأول.....

في اليوم التاسع كفوا عن تعذيبي

نزعوا القيد

فجاء اللحم مع القيد..

تبدو الصور في هذا المقطع ممزوجة بين الواقع والخيال، فلقد استعمل الشاعر خياله ليبرز مدى الألم الذي شعر به نتيجة التعذيب الجسدي والنفسي، فجعل العناصر والموجودات الطبيعية جزءا منه تشعر معه بالألم أحسست بأوجاع في كل مكان من جسدي /وأحسست بأوجاع في الحائط/ أوجاع في الغابات/ وفي الأنهار/ وفي الإنسان الأول... من خلال هذا أضفى على عناصر الطبيعة مميزات إنسانية رامزا إلى وحشية العذاب الذي يتعرض له مما جعل عناصر الطبيعة الجامدة تشفق عليه وتتضامن معه، وهذه النماذج موجودة بشكل كبير وجلي في شعره إذ أن النواب يبدو متأثرا كثيرا بالتعذيب الذي تعرض له في السجون، إلا أنه لم يستسلم ولم يتراجع عن مطالبه بل بقي صامدا فهو كالنسر الملحق في الجو حيث يتضح هذا من خلاله قوله في قصيدة **نهنهني الليل**"[1]:

لا أتراجع عن طلبي

إن ركب الجو نسر

سينقض شهابا

أو سجن النسر يمد الرأس من القضبان

يحدق في الشهب.

إنها صورة للكرامة فهو لا يتراجع عن مطلب الحرية التي يسعى جاهدا لها كالنسر المحلق في الجو، وفي هذه الصورة نلاحظ تعبير جميل عن تأثير السجين في الشعوب من داخل سجنه، فمن خلال قوله:

[1]- الأعمال الكاملة، ص259.

(أو سجن النسر يمد الرأس من القضبان) يحدق في الشهب، فعلاقة السجين هنا واضحة بالشعوب الثائرة من أجل حريتها فهو ينتظرها أن تنقض على رؤوس النظام المستبد مثل الشهب مما يشجعه على الصمود في وجه التعذيب، وصمود السجين في حدّ ذاته يعتبر محفزا قويا للثورات، فبإمكان السجين أن يرفع زنزانته لتصبح ثورة عارمة، وهؤلاء السجناء الشهب هم أحباب النواب حيث يقول في نفس القصيدة"[1]:

أو ليس من التعبئة العربية

إلا يترك في السجن فتى عربي

ولكي لا يتلبس المسك

فأحبابي

يرفع كل زنزانته من داخلها

وينقض بلحمة الطرب.

شكل السجن في قصائد النواب وسيلة أو أداة قمعية في وجه الثوار، ولقد استطاع النواب من خلال تجربته في السجن أن يعبر عنه بطرق مختلفة، فلذا كان موضوعا مهما لا يمكن أن نأتي عليه كله في بعض الصفحات، فهو يحتاج أن يفرد له بحث كامل بسبب تنوع الأفكار وتشعبها في هذا الموضوع من سلب للحرية، وتعذيب داخل السجون، وأهمها نظرته إلى السجين داخل سجنه، وخارجه.

3* الحانة :

الحانة هي مكان بيع الخمر ومكان تعاطيه، وتسمى أيضا خمارة، "وقد اعتاد شعراء الخمريات أن يذكروا ما يدور في هذه الحانات من جلسات السمر وعادة ما يذكر النادل والذي يسمى الساقي، كذلك يذكر النديم الذي لا يفارق شارب الخمر"[2] وهي معلم من معالم المدينة فلهذا كانت شديدة الارتباط بها، وأهم ما تتميز به أنها ملجأ للراحة والحريات الشخصية وأيضا مكان للشرب والغياب الكلي عن الواقع المعيش، أما حانة النواب فهي ليست كذلك، "لم يدخل النواب الحانة لينسى أو ليتسلى، فهي لا تمثل مكان أنس وسمر مثلما عند غيره من الشعراء، بل هي على العكس من ذلك نراه

[1]- الأعمال الكاملة، ص260.

[2]- أفراح ذياب صالح، حضور الخمرة في شعر مظفر النواب، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد22 (4) 2011، ص801.

يطلق عليها صفات موحشة، فها هو يعلن أن الحانة باردة وفاترة ومملة"[1]، يقول في قصيدة بحار البحارين"[2]:

أما الآن فحانات العالم فاترة

يا بن ذريح

هذه الحانة باردة ... أوقد صوتك

يرحل بعض الإثم من الحانة

يا بن ذريح ...

هات نغما

أول ما يشد انتباهنا في هذه الصورة هو تساوي حانات العالم كلها في نظر الشاعر فقد جاء بها على صيغة الجمع ليجعلنا نشعر بحالة اليأس والألم التي يعيشها فلا يمكن لأي حانة في العالم أن تخفف عنه ألمه، إنها حانات فاترة وباردة تشعر بالوحدة أكثر ، لتبلغ الرمزية ذروتها من خلال استدعاء شخصية من التراث معروفة بحزنها وآلامها وهو "قيس بن ذريح" (مجنون ليلى) لينشد له أشعارا، فأشعار بن ذريح هي الوحيدة التي تقلب جو الحانة من البرد إلى الدفيء فقد وصفها بالاتقاد (أوقد صوتك)، وهنا إشارة إلى تساوي حالة النواب مع حالة بن ذريح فكلاهما حنينه متقد لأحبابه، فإن كان بن ذريح حرم من ليلى وبكاها بحرقة حتى لقب (بمجنون ليلى)، فالنواب حرم من العراق ونستطيع أن نفهم شوقه وحنينه إلى العراق من خلال قوله في قصيدة بالخمر وبالحزن فؤادي"[3]:

أهل الحانة ناموا

سامحني لأنصرف الآن

فؤادي مملوءة بالخمر والحزن

بي شوق أتمرغ بالرمل

ورائحة البطيخ بشاطئ دجلة

نفس الصورة للحانة من الفتور والبرودة جعل أهلها ينامون، إلا الشاعر فقد زاد حنينه وشوقه إلى رمال العراق، وشواطئ دجلة وحقولها، إنه شوق إلى زمن الطفولة فدلالة فعل (أتمرغ) تحيل إلى اللعب

[1] - نفس المرجع، ص801.
[2] - الأعمال الكاملة، ص95.
[3]- نفس المصدر، ص43.

واللهو والمرح، إلا أنه لا يمكنه العودة إلى موطنه فتصبح حالته مثل قط فقد المأوى، يقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها"[1]:

فرشت وفي قلبي الحانة

مرتعش بالمطر الفضي

كهر فقد المأوى

أتمسح بالأبواب

أقوس ظهري الثلجي

إنها صورة تعبر عن التشرد وفقد للمأوى، فتصبح الحانة بديلا للبيت الذي فقده في طفولته فدخوله للحانة كان مرغما لأنه لم يجد عنها بديلا، فهي المكان الوحيد الذي يلجأ إليه بعد أن شرده وطنه وهذا ما جسده في قوله"[2]:

أنا لم أشرك

ولم ألق سوى الحانة هذه

أغلق الأبواب في وجهي مرارا

وطني...

وأظن الغربة الخرقاء

تستكثر منها كوة

أصرخ منها ألمي..

فحشتها خرقا!

فالحانة هنا تمثل للشاعر مكانا بديلا عن الوطن، فهو يلجأ إليها هروبا من واقعه المأساوي الذي يعيشه، مما يجعلها مؤشرا للغربة والتشرد والضياع، فهو لم يلجأ إليها بحثا عن السمر والنسيان بل بحثا عن مكان بعيد عن عيون النظام والمراقبة، لكن حتى الغربة استكثرت عليه هذه الفتحة الوحيدة فملأتها خرقا

[1]- المصدر السابق، ص44.

[2]- نفس المصدر، ص146.

والمقصود بالخرق عيون النظام التي لحقته حتى في الحانة، إذ أنه لم يسلم من مراقبتهم ومضايقتهم حتى في الحانة هناك من يراقبه ويضايقه ويكتب تقارير عن تحركاته حيث "[1]:

يا لكأسي وجبين الصبح

كم مالا على بعضهما

وليس في الحانة غيري

وأخو الفتنة من إياهم

يكتبني !!!

وهنا يستغرب مكوث المخبر طول الليل يراقبه دون ملل فلم يبق في الحانة إلا هما ومازال يكتب تقريره عن الشاعر، وهذه المراقبة التي يتعرض لها رواد الحانات جعلت الحانة لا تختلف عن الشوارع وما فيها من خوف، حيث يقول في بنفسج الضباب":[2]

وكانت الحانات عبر الشارع الطويل

تكتظ بالحزن وضبط النفس.

وهنا يرسم الشاعر لنا صورة للحانة من خياله، إذ أضفى عليها صفات إنسانية ليوضح درجة القمع الذي وصلت إليه حالة المدينة، حتى الحانات لم تسلم منه، فصارت تبدو حزينة وتكتم غضبها إشارة منه إلى حال روادها الذين يفتقدون إلى حريتهم حتى في الحانة.

ثانيا: أسماء المدن ودلالتها

في هذا المبحث سنحاول تسليط الضوء على المدن والأماكن التي ذكرها النواب باسمها في شعره وكيف تجلت صورتها، أول ما يمكن ملاحظته على هذه المدن أنها لا تختلف عن نظرته المأساوية فيمكن أن

[1]- المصدر السابق، ص 145.
[2]- نفس المصدر، ص522.

نلاحظ أن حضورها على ثلاثة أشكال منها المدن الضائعة والمسلوبة المدنسة التي تعج بالثورات والفقر، أو مدن مستباحة فكان حضورها على شكل امرأة مغتصبة، أما آخرها فهي المدينة الحلم التي تحمل زمن الماضي الجميل.

1- المدن المدنسة:

لقد شكل شعر النواب خارطة خاصة للوطن العربي من خلال المدن والقرى والأحياء التي جاء ذكرها في شعره، فأول ما نلاحظه على هذه الأماكن والمدن أن أغلبها يقع داخل حدود الوطن العربي، وهي مدن غير معروفة أو مهمشة تكاد تكون منسية عمد النواب إلى ذكرها ولفت الانتباه إلى حالها إذ أن أغلبها يعاني التعسف والإهمال، مما جعلها عرضة للجوع والأوبئة وانتشار الأمراض، أو هي مدن عربية مسلوبة من طرف الاحتلال مثل: إقليم منطقة الأهواز "الذي يقع شمال غربي إيران بمحاذاة الحدود العراقية ويمتد جنوبا إلى حدود مضيق هرمز، وأغلب سكانه من العرب السُنة وتُصنفه منظمة الصحة العالمية من أكثر مناطق العالم تلوثا"[1] حيث يقول في وتريات ليلية ذاكرا قصة هروبه إلى إيران"[2]:

في العاشر من نيسان نسيت على أبواب الأهواز عيوني

يا أبواب بساتين الأهواز أموت حنينا

غادرت الفردوس المحتل

كنهر يهرب من وسخ البالوعات حزينا

أحمل من وسخ الدنيا

أن النهر يظل لمجراه أمينا

من هرّب هذي القرية من وطني

من ركب أقنعة لوجوه الناس وألسنة إيرانية

من هرّب ذاك النهر المتجوسق بالنخل على

الأهــواز

أجيبوا.. فالنخلة أرض عربية

[1] - ينظر الموقع الالكتروني الآتي:
http://www.aljazeera.net/encyclopedia/citiesandregions/2015/12/27/%D9%85%D9%86%D8%B7%D9%82%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%87%D9%88%D8%A7%D8%B

[2] - الأعمال الكاملة، ص236.

حمدانيون بويهيون سلاجقة ومماليك أجيبوا

فالنخلة أرض عربية

يحشد النواب الرموز العربية التي تدل على أن الأهواز منطقة عربية استحوذت عليها إيران، فالنخلة رمز من رموز العرب، وأما النهر فهو يشير إلى "نهر دجلة الذي يغذي أدغال الأهواز الرطبة عبر أودية ورافد كثيرة متعرجة"[1]، التي يصفها بالفردوس المحتل إشارة منه إلى جمال طبيعتها، ويسأل من قام بمسخ الناس وتحويلهم إلى إيرانيين وهم في أصل عرب، وثم يستحضر شواهد من التاريخ ليسألهم عن تاريخ المنطقة العربي ليؤكد أنها أرض عربية بل هي قرية من قرى الوطن العربي هرّبت، وإذا ما عدنا إلى تاريخ الأهواز بالفعل سنجد أن الوجود العربي فيها قديم جدا، إذ"تُشير مصادر كثيرة إلى أن عشائر عربية سكنت شرق الخليج منذ القدم وكانت أهم مضاربها في جنوب الأهواز التي كانت منطقة قاحلة وذات تضاريس وبيئة شبيهة ببيئة الجزيرة العربية"[2]، وبالإضافة إلى هذا فقد أشار مؤرخون غربيون عدة إلى الوجود العربي في الأهواز، بل واعتبرَ بعضهم الإقليم جزءا من جزيرة العرب رغم أن البحر يفصلهما، ويمكن أن نشير إلى أهم المحطات التاريخية للوجود العربي في الأهواز فيما يلي:

رغم قدم الوجود العربي ظل محدودا ولم يعد ذا بال إلا مع الفتوحات الإسلامية سيما بعد معركة القادسية التي مهدت لفتح بلاد فارس والأهواز، واستمر على نفس الوتيرة إلى حين سقوط الدولة العباسية وسيطرة المغول على المنطقة عام 1258 ميلادية"[3]

ومع سقوط الخلافة وانفراط عقد الدولة العباسية، قامت دولة بني أسد في شمال الأهواز واتخذت من مدينة الأهواز الحالية عاصمة لها، كما تأسست إمارات أخرى على يد عشائر عربية منها بنو لام وبنو كعب بالشمال، وفي جنوب الإقليم أقامت قبائل القواسم وتميم وبني خال إمارتي (لنجة) و(هرم).

على أن أهم مرحلة للوجود العربي في الأهواز بدأت "مع مطلع القرن الـ16 ميلادي، قامت الدولة الصفوية (1506) في شمال إيران على يد قبائل من التركمان، وفي نفس الفترة قامت الدولة العثمانية (1518). وعلى التماس بين الدولتين الناشئتين قامت إمارة عربية بالأهواز سُميت بالدولة المشعشعية نسبة لمؤسسها الأمير محمد بن فلاح المشعشعي، وقد دامت الدولة المشعشعية خمسة قرون، لكنَّ

---

[1]- ينظر الموقع الالكتروني الآتي:
http://www.aljazeera.net/encyclopedia/citiesandregions/2015/12/27/%D9%85%D9%86%D8%B7%D9%82%D8%A9D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%87%D9%88%D8%A7%D8%B2

[2]- ينظر نفس المرجع (الموقع الالكتروني).

[3]- ينظر نفس المرجع (الموقع الالكتروني).

حكمها آلَ بدءا من سنة 1724 إلى آل رشيد من بني كعب، وتعود أصولهم إلى العرب العدنانية، وقد تحول اسم الإمارة إلى الدولة الكعبية[1].

وظلت إيران، منذ القرن الـ 19 تتطلع إلى الهيمنة على الأهواز، ومع حلول عام 1922، باتت المواجهة مفتوحة بين الجانبين، وانبتت عرى الثقة بينهما، حتى أن الشيخ خزعل (حاكم إقليم الأهواز في تلك الفترة) صار يرفض السفر إلى طهران خوفا من الغدر، بل إنَّه عام 1924 بعث بأهله وأملاكه إلى البصرة واتخذ تدابير مشددة لحمايته خلال مقامه بالمحمرة التي غادرها نهاية المطاف واستقر بالبصرة،إلا أنَّ مكائد الحكومة الإيرانية نجحت في استدراج الشيخ إلى المحمرة، وتم اعتقاله بالعشرين من نوفمبر/تشرين الثاني 1925 لتَنتهي الدولة الكعبية في الأهواز."[2]

حظيت قضية عرب الأهواز بقدرٍ من الاهتمام الرسمي العربي في ذروة المد القومي، إذ وُضعت على جدول القمة العربية عام 1964، لكنَّها سرعان ما خرجت من دائرة الاهتمام نتيجة الخلافات والأجندات المحلية التي بدأت تُهيمن على العمل العربي المشترك"[3].

فالنواب وظف هنا الرموز الطبيعية والرموز التاريخية ليؤكد أن الأهواز أرض عربية استولت عليها إيران تحت صمت عربي مقابل مصالحهم الشخصية، إذ نجده يذكر نهر الكارون الواقع في الأهواز ويعتبره أول المصروفات العربية، حيث يقول في بكائية على صدر الوطن"[4]:

آلمني الجرح ..مددت بساقي

خرجت قدمي كالرعب من الحلم

وكان لإبهامي عين عمياء

تحس برودة ماء (الكارون)

وهذا أول نهر عربي في قائمة المصروفات

وشم الذئب الشاهنشاهي دمي

شم الذئب دمي..

---

[1]- ينظر المرجع السابق، (الموقع الالكتروني السابق).
[2]- ينظر نفس المرجع (الموقع الالكتروني).
[3]- ينظر نفس المرجع (الموقع الالكتروني).
[4] - الأعمال الكاملة، ص158.

رمز للوجود العربي القديم في الأهواز بالنهر إذ يرتبط النهر ارتباطا وثيقا بالأرض فهو لا ينفصل عنها، أما الوجود الإيراني فرمز له بالذئب للدلالة على تعديه على هذه الأراضي والاستيلاء من غير وجه حق ليبطش وينكل بأهلها، إذ "تكشف تقارير المنظمات الحقوقية الدولية باستمرار عن تعرض عرب الأهواز السنة لصنوف من الاضطهاد والتهميش على يد الدولة الإيرانية"[1]، والنواب ما هو إلا واحد من هؤلاء العرب الذين ذاقوا أبشع أنواع العذاب على يد المخابرات الإيرانية ويتضح ذلك من خلال قوله (وشم الذئب دمي).

ويواصل النواب وصف المدن والأحياء العربية التي تعرضت للمسخ وانتزاع الهوية العربية عنها فإذا كانت الأهواز بيعت لإيران، نجده هذه المرة يصف مدن بيروت وحال الناس فيها وكيف مسخوا بسبب الغزو الثقافي حيث تغيرت لغتهم وصاروا يتكلمون بكل لغات العالم إلا اللغة العربية، حيث يقول في قصيدة قراءة في دفتر المطر"[2]:

في مقهى الزيتونة شباك الغرباء

تبكي الموجة فيه

أهلي فيه

ورجال يصيدون أصابع أطفال غرباء

مازلنا بشرا ضعفاء

وسمعت شموعا تتوهج في قلبي

لماذا بعتم لغة البيت

وفيها (الشياح) وأهلي

وأخي في مطر الليل

ولماذا استأجرتم لغة أخرى وأبحتم وجه مدينتنا لليل

وتركتم في الهجر حروفي كأصابع أيتام في (الشباك)

من أقصى الحزن أتيت لأغلق أبواب المهزومين

[1] - ينظر الموقع الالكتروني الآتي:
http://www.aljazeera.net/encyclopedia/citiesandregions/2015/12/27/%D9%85%D9%86%D%B7%D9%82%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%87%D9%88%D8%A7%D8%B2

[2] - الأعمال الكاملة، ص207.

وأبشر بالإنسان و(بالشياح)

وبمن لا يملك سقفا سيكون له سقف

في هذه الدنيا وينام

لكن واخجلي من بيت مهزوم

وسيخجل من باعوا لغتي

فأنا مكتوب بالأرز وفي العسل الأخضر والتين

وأنا أطعم بالسكر نخلات (الكوفة) والأطفال

على رابع جسر في (العشار)

مرة أخرى يعبر عن حالة المسخ والدنس التي يتعرض لها الوطن العربي **بالبيع** لكن هنا حضر معه على الطرف المقابل **الاستئجار** لتكتمل دلالة المسخ والتحول، مما جعل المدينة كلها مباحة لليل الذي يحضر هنا مرة أخرى بدلالية رمزية وهي دلالة الاغتراب وليس اغتراب الشاعر فحسب بل حتى أهل المدينة، ويتضح ذلك من خلال الصورتين: **أصابع أطفال غرباء/ حروفي كأصابع أيتام**، وكأن أهل المدينة صاروا قلة فقط، وهذا ما تحيل إليه كلمة الأصابع، فالشاعر يبدو هنا متأثرا كثيرا للوضع الذي آلت إليه بيروت وأحيائها حيث بيعت اللغة العربية واستبدلت بلغة أخرى مما جعله يحس بغربة قاتلة،وهو ما عبر عنه في مقدمة القصيدة، فإذا ما رجعنا إلى مناسبة كتابة القصيدة نفهم أكثر الحالة التي كان يشعر بها حيث صدر النواب لقصيدته (قراءة في دفتر المطر) بقوله :" كتبت هذه القصيدة عام 1969م في بيروت، كنت في مطعم أتناول غذائي ولكنني كنت عندما أمضغ الطعام تنزل دموعي، وفي هذه القصيدة توقعت لا أقول تنبأت بأن الشياح ستكون موضع الصدام في لبنان، ذلك لأني كنت أمر في شارع الحمراء وكان الناس يتكلمون بكل اللغات إلا اللغة العربية، فشعرت بغربة آنذاك ولم أجد نفسي إلا في الشياح"[1].

ولو ركزنا على الأماكن التي ذكرها هنا (الزيتونة، فرن الشباك، الشياح) سنجد أنها "أحياء تقع في بيروت تعرضت للدمار والخراب في الحرب الأهلية اللبنانية"[2]، وأمام هذا المسخ الذي تعرضت له بيروت راح الشاعر يستحضر مكونات الهوية العربية ليثبت هويتها وارتباطه بها فالأرز تحيل مباشرة على الهوية

[1]- عادل الأسطة، مظفر النواب الصوت والصدى.

[2]- هامش كتاب باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص98.

اللبنانية، أما الهوية العربية فقد رمز لها بأماكن عراقية، وهي الكوفة المدينة العراقية المعروفة بتاريخها العريق، وأما العشار فهو " قضاء من أقضية محافظة البصرة، ويخترق مدينة العشار نهر جميل يتفرع عن شط العرب يسمى بنفس الاسم تقطعه جسور صغيرة بعضها خشبي للمشاة"[1].

وقد تفرد النواب بميزة في شعره عندما عمد إلى ذكر بعض المدن والأحياء غير المعروفة التي شكلت خارطة للوطن المحتل والتي صنفها بحسب الثورات التي كانت تعجّ بها، حيث يقول في قصيدة (**طلقة ثم الحدث**) معبرا عن تمسكه بهذه المدن:"[2]

استهدي بطعم الألم الثوري

أستهدي بنجم غامض

لا يتلف البعد ولا تتلفه الأبعاد

استهدي بقلبي كلما ضعت

هنا خارطة للوطن المحتل

لا تقبل شبرا ناقصا منه

وقد أمنها عندي بقلبي ها هنا الأجداد

أسري عاشقا والعشق إسراء

إن الروح الثورية التي يتميز بها النواب جعلته يضع قلبه والألم الثوري في درجة واحدة بل متطابقين فقلبه هو الألم الثوري الذي يتعرف به على مناطق الثورة والجوع فهو لم "يذكر هذه المدن بسب الدلالة العمرانية أو السياحية ولا بسبب الدلالة الجغرافية أو العددية أو التاريخية أو الدينية، إنما بسبب الدلالة الاجتماعية والطبقية في الإطار القومي، دلالة الفقر والكفاح فأغلب هذه المدن هي بؤرة للثورة والتمرد والمقاومة كما أنها مدن للجوع والفقر والحرمان والأمراض وهي تصلح غالبا أن تكون موضوعا لقضية نضالية وكفاحية ومسرحا لمقاومة وطنية في مواجهة الظلم والاضطهاد الطبقي، كما تشكل مادة لإثارة الإيحاءات الوجدانية والإنسانية"[3]، وسعيُ النواب للقضاء على الاضطهاد الطبقي بين مدن ومناطق الوطن العربي جعله يذكر الكثير من المدن والمناطق التي لم نسمع بها من قبل بسبب تغييبها المتعمد فمثلا

[1]- نفس المرجع، ص98.
[2]- الأعمال الكاملة، ص437.
[3] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص94.

نجده يذكر (**رخيوت وحوف**) وهما مدينتان "عربيتان تقعان في أقصى الحدود بين اليمن وعمان يعشعش فيهما الفقر والجوع والأوبئة الجلدية"[1]، حيث يقول في قصيدة (**تل الزعتر**) واصفا حالهما المأساوي"[2]

أجلس قدام كنيسة روما

أعرض كل بضاعتنا

هذا الجوع العربي

المالك للنفط

هذا نصف الخليج

هذي رخيوت

وهنا يا سادة

تسكن كل العبرات

وأبكي حمما

أحد يعرف رخيوت؟؟

أيعرف رخيوت وحوف؟؟

ما تلك من الأفلاك السيّارة

والمكتشفات

ولكن وطنا عربيا

مملكة للجوع

وللأوبئة الجلدية

والقيء

وللثورة أيضا

شاهدت بعيني الحامل

تأكل مما يتقيأ طفل محموم

وتغذي الطفل الآخر

[1] - نفس المرجع، ص96.

[2] - الأعمال الكاملة، ص 479.

من نفس القيء الأسود

ما أعظم ما صنع النفط العربي بنا

في هذا المقطع يستحضر النواب مدينة روما العاصمة الايطالية العريقة التي تعتبر أقدم مدن العالم وبهذا يكون لها بعد تاريخي، استخدمه للدلالة على تاريخ الجوع العربي، حيث راح يعرض أمامها الحالة المأساوية لمناطق الوطن المغيبة والمنسية متسائلا عمن يعرفها على الرغم مما يعانون من فقر وأمراض بالرغم من الثروات النفطية التي يزخر بها الوطن العربي واستحضر مدينتي (رخيوت، وحوف) ليعرض حالتهما، وعلى الرغم من بعض الألفاظ التي تثير الاشمئزاز في النفس، وتحطم اللغة الفنية للنص الشعري إلا أنها من جانب آخر موحية بمعاناة سكان هذه المدن فلدرجة الفقر والجوع صارت الحامل تأكل من القيء وتغذي منه ابنها، فهدف النواب هو فضح حقيقة الوطن العربي أمام التاريخ وأمام الحاضر فتاريخ الجوع في الوطن العربي قديم قدم روما، وفي آخر المطاف يرجع سبب هذه المعاناة والويلات كلها إلى البترول العربي إذ أنه أصبح هدفا للدول الكبرى فاضطهدت من أجله الشعوب العربية تحت تواطؤ حكامها، وليست مدينتي رخيوت وحوف فقط بل هناك الكثير من المدن التي تعاني نفس المعاناة حيث يشبهها بحبات المسبحة المحترقة، ففي بعض الأحيان يتحول النص الشعري عند النواب إلى معجم للبلدان العربية المهمشة والمنسية تحت غطاء الجوع والفقر والثورات ففي نفس القصيدة ينتقل بعد ذكر رخيوت وحوف إلى تعداد الكثير من المناطق التي تشبهها، حيث يقول في نفس القصيدة"[1]:

هذه الفقرات المحروقة

تصلح مسبحة لرجال الكهنوت

هذا القيء البني الفاخر من رخيوت

أحد يعرف ما رخيوت؟؟

هذا تصريح جيوش الردة

هذا تل الزعتر

هذا الدامور

وسيناء

وأنطاكية

[1]- الأعمال الكاملة، ص483.

طنب الصغرى

طنب الكبرى

وأبو موسى

وإلى آخره

لكن يا سادة

لن يتعشى أحد في الشرق العربي

على طبق من ذهب.

هذه أحياء ومدن تقع داخل الوطن العربي من دول مختلفة، والجامع بينها هو أنها شهدت أحداثا وحروبا طاحنة أو أنها مدن مغتصبة: "**تل الزعتر والدامور** هما من الأحياء الشعبية في لبنان شهدا تدميرا شديدا، **وسيناء المصرية** التي كانت مسرحا لأحداث ومعارك طاحنة، ثم **أنطاكية** المدينة السورية التي اغتصبتها تركيا مع باقي مدن لواء الاسكندرون، **وطنب الصغرى وطنب الكبرى وأبو موسى** هن ثلاث جزر عربية في قلب الخليج العربي"[1]، وعلى الرغم من صغر هذا المقطع إلا أن عدد المدن والأحياء التي وردت فيه كثيرة جدا جاءت متتابعة واحدة وراء أخرى لتدل على سقوطها المتتابع كذلك واحدة وراء أخرى لتصبح مثل حبات المسبحة المحترقة تماما كما وصفها الشاعر، فهي جميعها مدنسة ومحترقة سواء بالحروب الأهلية أو بالاغتصاب من طرف العدو ويصاحبها دائما سكوت الأنظمة العربية التي كانت السبب الأكبر في هذه الحالة التي وصلت إليها مدن الوطن العربي.

فهدف النواب من ذكر هذه المدن في الأساس هو عرض حالتها المأساوية من جهة، ومن جهة أخرى مهاجمة الأنظمة العربية التي تنهب خيرات الأراضي وتقدمها للدول الكبرى، وإن كانت هناك معارضة من طرف شعوبها قامت بتعذيبهم وتشريدهم ونفيهم، فلذا نجده في أغلب الأحيان يركز على الميزة الثورية لهذه المدن حيث يقدسها أكثر من غيرها فمنها ينبعث أمل استعادة الكرامة العربية، فمثلا نجده في قصيدة (**طلقة ثم الحدث**) يذكر "قرية أرنون ويسميها **أرنون الفدائيين** وقد اشتق لها هذا الاسم من عنده ليوضح لنا أي بعد تعني عنده هذه القرية"[2] حيث يقول"[3]:

---

[1]- باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص97.

[2]- المرجع السابق، ص99.

[3]- الأعمال الكاملة، ص432.

طلقة ثم الحدث

وأنا أعلن ناري

أعلن القلب نارا

فوق (أرنون) الفدائيين

يستطلع ليل الكون

والبعد الفلسطيني للدهر

وما يضمره الغيب

ألا يستبق العشق الحدث

إن ولع النواب بالثورة جعل قلبه هو الذي يعلن النار مع الفدائيين في أرنون أما البعد الفلسطيني فيتجلى في الصبر والصمود الذي أظهرته فلسطين في وجه الاحتلال وقد سبق عشق النواب لهذا الحدث فقد انتظره طويلا.

وفي المقطع الموالي من نفس القصيدة نجده يذكر حي الحسين في القاهرة حيث الشعب الطيّب الفقير المؤمن الصابر"[1]، حيث يقول"[2]:

طلقة غامضة تفتح

في الشرق حساب الصبر

وسوف الطلقة الأخرى

ولما تبرد الأولى

ولا ارتاح الحدث

يبتدئ (حي الحسين) النار

يشتاق الحسين بن علي

خارجا بالدم من مرقده

يصطف من صلى صلاة السيف والطلقة

أمريكا هي الكفر

[1]- باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص99.
[2]- الأعمال الكاملة، ص432.

لقد كان اسم الحي مناسبا في التوظيف بالنسبة للشاعر إذ أحاله مباشرة على اسم **سيدنا الحسين بن علي رضي الله عنهما**، فاستدعاه ليكون إماما للثوريين في حي الحسين، وقد أعطاه دلالة تدل على استشهاده حديثا في قوله: (**خارجا بالدم من مرقده**)، ليشير مرة أخرى إلى سبب معاناة الوطن العربي وهو أمريكا حيث وصفها بالكفر في دعوة منه للمسلمين إلى الجهاد ضدها.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يذكر " **سيهات**: وهي مدينة صغيرة في نجد، كما يذكر أيضا **الأحساء**: وهي المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية حيث الكثافة السكانية والثروات النفطية والحركات السياسية المعارضة"[1]، حيث يقول"[2]:

هذا الجرب الكلي لن تتركه (سيهات)

لن يتركه دم جيهمان

لا يتركه الوعي العتيبي ليرعى

وأرى قدح السكاكين من (الأحساء)

إنها مدن وأحياء كثيرة جمعها الشاعر من أماكن مختلفة من الوطن العربي إلا أنها تشترك في الغرق في الجوع والفقر والثورات، وقد جاءت أكثر واقعية في شعره بداية من حضورها بأسمائها إلى ذكر الأحداث والمعارك التي كانت مسرحا لها، وهذا الجانب أعطى لشعر النواب صفة **شعر المدينة**، لأن هذا الأخير بحسب توصيف جون جونسون" هو الشعر الذي يصف مدينة واقعية وصفاً مباشرا، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في تلك المدينة تأثرا واضحا"[3]. وبهذا الشكل يكون قد أخرج شعر الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات من توصيفه المذكور تماما كما وجدناها في هذا المبحث عند النوّاب.

2- المدينة المرأة

إذا كان النواب في تعامله مع المدن والمناطق غير المعروفة تعاملا مباشرا وأكثر واقعية، فإن تعامله مع المدن الكبيرة والمعروفة مختلف تماما، ولعل أهم دوافع الشاعر من وراء هذا التباين الذي اتسم به تعامله مع المدن يرجع إلى أن المدينة المجهولة إنما أراد النواب التعريف بها لا أكثر، بينما اتسم تعامله مع المدينة

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص101.

[2] - الأعمال الكاملة، ص445.

[3]- johnson. j.h.the poet and the city . the university of georgia .press. 1984 .p18.
نقلا عن بشير أعبيد، الهزيمة في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة الدراسية: 2009/2008، ص89.

المعروفة بنوع من الخصوصية، وذلك راجع إلى طبيعة هذه المدن، إذ أننا نجده يتعامل مع فلسطين ومدنها، وبعضا من المدن اللبنانية تعاملا حماسيا، بينما نجده يتعامل مع العراق ومدنها تعاملا وجدانيا ، ويمكن ردّ هذا التعامل المميز إلى قداسة هذه المدن التي يجب المحافظة عليها وصون شرفها كما يصان شرف الأنثى وعرضها، وبهذا وظف النواب المرأة معادلا موضوعيا لهذه المدن في شعره. ذلك أن المدن تعد "منذ القديم رموزاً للنساء بصورة عامة وللأمهات بصورة خاصة، ومن السهل أن يتوحد الجسد البشري الأنثوي بجسد المدينة لاشتراك الجسدين في التأنيث من جهة، ومن جهة أخرى فإنه في معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها"[1]، ولهذا فإن المدينة المرأة لدى الشاعر اتخذت عدة أشكالا نفصلها كالآتي:

- **المرأة المغتصبة:**

كان النواب يسعى إلى تجسيد حالة المدن المستعمرة في الوطن العربي على أنها قضية من قضاياه الكبرى، والجميع مسؤول عنها، ومحاولة منه بالدفع إلى الانتباه إليها والثورة من أجلها، ومع علم النواب أن الإنسان العربي أهم شيء عنده هو شرفه وعرضه، نجده يجسد المدن على شكل نساء مغتصبات أو بنات صغيرات أو ثكل فقدنّ أولادهنّ، وأهم المدن التي جاءت بهذه الصورة في شعره هي المدن الفلسطينية، وبعض المدن اللبنانية.

إن النواب بروحه الحاقدة على الأنظمة العربية راح يصور المدن بأنها نساء مغتصبات أو فتيات صغيرات تخلى عنهن أهاليهم رمزا بذلك إلى دناءة الأنظمة العربية، وعلى رأس هذه المدن نجد فلسطين ومدنها التي يعتبرها القضية الأولى لكل إنسان عربي شريف، فقد جاء ذكرها في قصائده غير مرّة راثيا حالها وحال أهلها، فمن لا يعرف النواب يجزم قاطعا أنه فلسطيني، وذلك لتكرار فلسطين كثيرا في قصائده، وكذلك لطريقة تعبيره إذ يتكلم بضمير الجماعة وكأنه واحد فعلا من أهلها فلا نشعر أبدا أنه ليس فلسطينيا، وتعتبر قصيدة (المسلخ الدولي نموذجا عن توحد النواب بأهالي فلسطين) حيث يقول عن طريقة ضياعها وما آل إليه حال أهلها"[2]

قضيتنا وإن نفخوا الكلى

وشرارهم جبل

---

[1]- أحمد حيدوش، شعرية المرأة والأنوثة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010 http://www.awu-dam.org

[2]- الأعمال الكاملة، ص543

وصاغوا من قرارات وان طحنوا

وان نخلوا

لها درب مضيء واحد رب

فلا هبل...

ولا لات...

ولا عزى...

ولا جدل...

قضيتنا لنا أرض قد اغتصبت

وكنا عزلا

لا نعرف في الدنيا

ولا ما تصنع الأموال والحيل

فطالبنا فكان قرار تقسيم

وطالبنا فصرنا لاجئين

وخيمة جرباء تنتقل.

يركز النواب هنا على الجانب الاقتصادي والمالي فهو سبب ويلات الشعوب العربية فسببه ضاعت فلسطين من العرب، على الرغم من وضوح القضية فهي لا تحتاج إلى تنظير إلا أن المغتصب الصهيوني استطاع أن يسكت كل الأصوات المعارضة له بواسطة الأموال والنفوذ والحيل، وهذا ما رمز له الشاعر **بالسوق البرجوازية،** فالفلسطيني اغتصبت أرضه شيئا فشيئا، وكلما طالب باسترجاعها صدرت قرارات أخرى تحرمه ما تبقى من أرضه إلى أن صار لاجئا ينتقل من خيمة إلى خيمة، وهو ما أوصله إلى نتيجة واضحة وهي عدم جدوى الحلول السلمية فلذا يدعو إلى لغة السكين بدل لغة الطاولات قائلا في نفس القصيدة"[1]:

أما الآن لا طلبا لكن

تحكم السكين... تختزل

لعنتم أطبقوا الفكين إطباقا

[1]- المصدر السابق، ص544.

على لوز الملوك

وأرسلوا السكين تختجل

والنواب لم يكن من دعاة التنظير دون العمل لم يكن قولا بدون فعل، فلذا دعا إلى الثورة والنضال ومارسهما قولا وتطبيقا، فها هو يستحضر فلسطين وهو في أشد حالات العذاب في سجنه على شكل امرأة ثكلى فقدت بنيها ليستمد من صبرها صبرا يقوى به على تحمل العذاب حيث يقول في بكائية على صدر الوطن"[1] :

وشق الجمع

وهبت نسمات لا أعرف كيف أفيق عليها

بين الغيبوبة والصحو

تماوج وجه فلسطين

فهذي المتكبرة الثاكل

تحضر حين يعذب أي غريب

أسندني الصبر المعجز في عينيها

فنهضت ..وقفت أمام الجلاد

بصقت عليه من الأنف إلى القدمين

فدقت رأسي ثانية في الأرض.

نقرأ من خلال هذا المقطع تماهي بين الروح والجسد على اعتبار وجود علاقة حب مفتوحة منذ الأزل بين الشاعر أو الإنسان العربي والمكان "القدسي" فلسطين الحبيبة، التي تعد جزء لا يتجزأ منه، كيف لا وهو يستذكرها وهو في أسوء حالاته، وقد تجلى لنا ذلك من خلال عبارة (**بين الغيبوبة والصحو**) التي توحي بفقدان الوعي جراء التعذيب.

لترتسم لدينا صورة مرتعشة مشوشة لفلسطين توحي بدلالة ضعف وآلام الشاعر التي أفضى بها الفعل "تماوج"، إلا أن الدلالة تنقلب بين الصحو والحلم ليتحول الضعف إلى قوة، فالثاكل عادة ما تكون ضعيفة مهزوزة لا سند لها، لكن هنا فلسطين **المرأة الثاكل في هذا المقطع** لم تيأس ولم تستلم، بل ظهرت قوية متكبرة في عزة وصمود مما جعل الشاعر يستمد صبره منها ويتحمل عذابه ليقف متحديا جلاده.

[1]- نفس المصدر، ص163.

وإن كانت صورة فلسطين امرأة ثاكل فإن حالة مدنها لم تختلف عنها كثيرا فهن عرائس مغتصبات أو فتيات صغيرات تخلى عنهن أهاليهم، فها هي القدس عروس تسلم ليلة عرسها للعدو لكي يغتصبها حيث يقول في قصيدة القدس عروس عروبتكم"[1]:

القدس عروس عروبتكم

فلماذا أدخلتم كل زناة

الليل إلى حجرتها

ووقفتم تسترقون السمع

وراء الأبواب

لصرخات بكارتها

وسحبتم كل خناجركم

وتنافختم شرفا

وصرختم فيها أن تسكت

صونا للعرض

فما أشرفكم

حيث استثمر الشاعر هنا الدلالة الحافة لمدينة القدس، فهي تجسد التاريخ الإسلامي باعتبارها أولى القبلتين ومسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، فكيف يفرط فيها المسلمون، ويتركوها لليهود الذين رمز لهم بزناة الليل. وتصبح القدس المسرح الذي يكشف النواب فيه عن ضعف الحكومات العربية وتناقضاتها ويكون سكوتهم عن ضياعها، وليس السكوت فحسب بل مساعدة اليهود على اغتصابها وهذا ما تفضي به دلالة الأفعال (**أدخلتم، وقفتم، صرختم فيها**)، وكأن الحكام العرب هم من اغتصبوها، حيث يقول في القصيدة"[2]

أولاد قراد الخيل كفاكم صخبا

خلوها دامية في الشمس بلا قابلة

ستشد ضفائرها.. وتقيء الحمل عليكم

---

[1]- المصدر السابق، ص167.
[2]- المصدر السابق، ص171.

ستقيء الحمل على عزتكم

ستقيء الحمل على أصوات إذاعتكم

ستقيء الحمل عليكم بيتا.. بيتا

وستغرز أصابعها في أعينكم

أنتم مغتصبي..

ترتسم أمامنا صورة القدس المنهكة والمحاصرة بكل أنواع البؤس والحرمان، صورة القدس الطاهرة التي دنستها أرجل الأعداء الصهاينة، صورة تتكرر أمامنا كل يوم في شاشات التلفاز في نشرة الأخبار، دون حراك عربي، وهذا ما نلمحه من خلال عبارات المقطع السابق: (ستقيء الحمل على أصوات إذاعتكم/ستقيء الحمل عليكم بيتا..بيتا) ليكون العرب هم المغتصبون الحقيقيون للقدس.

وتحضر يافا بنفس الصورة للمرأة المغتصبة حيث يقول"[1]

وتبقى المسيرة هادرة في هضم المعارك

طالت أظافرها وخناجرها ولحاها

ليافا التي اغتصبت

اسمعوا صوت يافا تزغرد

رافعة بيرقها بانتظار المسيرة

إنها صور واقعية توحي بمشاهد الصمود الفلسطيني رغم قسوة الألم، والخيانة والذل والتخاذل العربي، وليست القدس الوحيدة التي فرط فيها العرب، فهناك أيضا مخيم تل الزعتر الذي تعرض إلى إبادة جماعية راح ضحيتها أكثر من عشرين ألف قتيل أغلبهم نساء وأطفال. وقد وصف النواب هذه الحادثة وصفا دقيقا بداية من مدينة تل الزعتر التي وصفها على أنها بنت صغيرة نسيها العرب الرحل حيث يقول في قصيدة **تل الزعتر**"[2]:

هذي الأرض

تسمى بنت الصبح

نساها العرب الرحل

---

[1]- نفس المصدر، ص298.

[2]- المصدر السابق، ص456.

عند المتوسط

تجمع أزهار الرمان

ساروا باديتين

ولما انتهوا

وجدوا كل سقوط العالم فيها

قالوا مرثية

أيّهم الميت

إن القبر يزخرف

أم تكترث الشاة لشكل السكين

نشاز مكتمل

ثدي في الأرض

إلى جانب كفين صغيرين

كأوراق الكرمة

لقد كنى عن مدينة تل الزعتر بعبارة (بنت الصبح) لدلالة على جمالها وبراءتها فهي طفلة صغيرة انشغلت بجمع الأزهار بينما تركها العرب ورحلوا إشارة منه للأنظمة العربية المتفرقة وراء مصالحها ولا تجيد إلا الكلام ورثاء الأموات وتزيين القبور، فما جدوى الرثاء وتزيين القبور إذا كان الواقع فاق المأساة فجثث الأطفال والنساء مقطعة ومتناثرة على الأرض، **ثدي في الأرض/ إلى جانب كفين صغيرين**.

ومن المدن اللبنانية التي جاءت فيها المرأة المغتصبة معادلا موضوعيا للمدينة في شعره نذكر مدينة بيروت، وذلك أنها كانت موقع صدام عنيف للحرب الأهلية في لبنان، فكما وصف المدن الفلسطينية بأنها بنت نسيها العرب أو امرأة ثاكل أو عروس مغتصبة إما من طرف العرب أنفسهم أو بتواطؤ منهم، فها هي بيروت حبيبة اغتصبها شيوخ الخليج والحجاز حيث يقول في قصيدة: "**قصيدة من بيروت**"[1]:

فقد خرجت للبغاء مسلحة

صبغت وجهها بكل اللغات

والملوك المواخير قد كتبوا

[1]- المصدر السابق، ص198.

بغيا في بياناتهم

تركوها تعاني مخاضا

دميما

من المرض الهمجي بأصلابهم

من شيوخ الخليج زنت

من شيوخ الحجاز زنت

من شيوخ اليسار ثلثه في اللسان

وثلثاه في اليمين زنت

كل بارقة لقحتها

وبعض السفارات واقعتها سحاقا

فالقوا بها عند باب بامتهان

تعاني من الطلق والخجل المتأخر

ليس لها الآن احد غير فانوسها

وطن آخر يولمون عليه

أيها السادة انصرفوا.. أجهضت

كلما قد كتبتم على رحمها بالمداد الملوث

أعطت الآن عشرين ألف قتيل فهذي ولادتها.

على الرغم ما في الصورة من بذاءة إلا أنها الطريقة الوحيدة في نظر النواب التي يمكن أن يرمز بها للواقع العربي وما بيروت إلا واحدة من بين المدن التي تم اغتصابها، فالواقع العربي حاليا فاق البذاءة، نتيجة الهزائم والنكسات المتكررة، فالبذاءة تصبح معادلا موضوعيا للهزائم في نظره حيث يقول: (**أعترف أمام الصحراء بأني مبتذل وبذيء/ كهزيمتكم/ يا شرفاء مهزومين/ ويا حكاما مهزومين/ ويا جمهورا مهزوما/ ما أوسخنا/ ما أوسخنا ونكابر/ هل تعترفون أنا قلت بذيء**)"[1]، ومن هنا راح يجسد بيروت بالمرأة التي زنت من الجميع، شيوخ الخليج، وشيوخ الحجاز، اليسار واليمين، وحتى السفارات، ثم رموها

[1] - المصدر السابق، ص176.

بعيدا عنهم لتلد عشرين ألف قتيل وفي هذا إشارة الحرب الأهلية في لبنان التي أتت على الأخضر واليابس.

- **العراق، المرأة الأم:**

يعاني النوّاب اغترابا مكانيا بسبب رحلاته الكثيرة، فيشتاق قلبه إلى العراق وأيامه الماضية والمكان القديم، ومما لاشك فيه أنّ الحنين والشوق والذاكرة عند الشعراء الّذين رحلوا عن الوطن زمناً طويلاً شأن طبيعيّ، إذ يعيش الشاعر مع ذكرياته، ويستدعيها لأنّ الوطن يعيش في الذاكرة، فيستحضر الشاعر "صورة المدينة من فضاء الذاكرة، من خلال العودة إلى المكان الذاكراتي الذي يحظى بقيمة حضور استثنائية في الوجدان والتجربة والضمير والتاريخ، ينفتح فيها الراوي الشعري على ذاكرته انفتاحا مشبوبا، يحاورها في مونولوج ذاتي يسترجع صورة الماضي الجميل عبر الحاضر القاسي، في موازنة حية بين طفولة ومراهقة وشباب تسكن في قلب الذاكرة، وشيخوخة ضخمتها الغربة والوحشة والمنفى بقيم ثقيلة على الروح والوجدان والعاطفة، بحيث يصبح اللجوء إلى ماضي الذاكرة هو الملاذ الوحيد"[1] " فللماضي نكهة خاصة عند الإنسان لا سيما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله، وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الشاعر فرارا من الألم، والتماسا للراحة وإن كانت في الحلم والخيال."[2]

العراق هي مرفأ النواب وهي دار القلب التي يعجز الزمان عن محوها، كلما مرت عليه السنين زاد حنينه إليها وزادت هي حضورا في أحلامه التي تجلت شهدا يقطر على أسطر أشعاره فلهذا كانت دائمة الحضور بمدنها ونخيلها وبساتينها ومائها. وقد فقد النوّاب بيته وأرضه ووطنه ومكان ذكرياته، إلا أنه يظل وفيا لوطنه، فهو بالنسبة له الفردوس الذي غادره مرغما حيث يقول في وتريات ليلية"[3]:

غادرت الفردوس المحتل

كنهر يهرب من وسخ البالوعات حزيناً

أحمل من وسخ الدنيا

إن النهر يظل لمجراه أميناً

إن النهر يظل لمجراه أميناً

---

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، ص73.

[2] - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ط) 1999م، ص52.

[3] - الأعمال الكاملة، 233.

إن النهر يظل لمجراه أميناً

نلاحظ من البداية ارتباط الشاعر بوطنه ارتباط أمومة، فكما يرتبط النهر بالأرض ولا يغير مجراه هو كذلك يبقى وفيا لوطنه، "حيث أن النهر يرتبط بالجسد من خلال ارتباط الأرض بالجسد والتوحد بينهما".[1] واتحاد الشاعر بالأرض من خلال النهر يعطي دلالة الذوبان في (**الأم/العراقّ**)، إذ أن النهر كذلك "يرتبط بالهوية من خلال ارتباط الأنهار بالأماكن الموجودة بها حتى تصير علما على المكان ودالا عليه، فالنيل لمصر، ودجلة للعراق، وبردي لدمشق"[2]، وهذا الارتباط نجده بشكل جلي في قصيدة **يا قاتلي** حيث يقول"[3]:

ألقيت مفاتيحي في دجلة

أيام الوجد وما عاد هنالك

في الغربة مفتاح يفتحني

ها أنذا أتكلم من قفلي

من أقفل بالوجد وضاع على أرصفة الشام سيفهمني

فرغم اغتراب الشاعر وتشرده عن وطنه يرفض أن ينسلخ من هويته فحبه للعراق حب الابن لأمه فلن يجد أُمًّا سوى العراق بنخيلها وأنهارها حيث كانت أيام الطفولة والزمن الجميل زمن الفرح والفتوة والعشق والتي عبر عنها **بالوجد**، ويعبر عن ارتباطه بها بالمفتاح الذي ألقاه في دجلة ونهر دجلة موجود في العراق، ومن هنا كان توحد الشاعر بالعراق من خلال ثنائية (**العشق/الماء**) حيث يقول في **عروس السفائن** معبرا عن شوقه للعراق بصورة رائعة"[4]:

عروس السفائن

صار العراق لطول المجافاة حلما

ولكن به دجلة والفرات

كأن من الحلم يرشح عشق وماء

يسيء إلينا العراق.. وفي الحب حلو يساء

---

[1] - ريحاب عبد الغني، بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص378.
[2] - نفس المرجع، ص378.
[3] - الأعمال الكاملة، ص173.
[4] - المصدر السابق، ص121.

فعشق العراق تغلغل منذ الصغر في ذات النواب من خلال مائها، والمتمثل في نهري دجلة والفرات اللذين لطالما شرب من مائهما ولعب على شواطئهما. ومن هنا كان تماهي الشاعر والوطن، لتبلغ حالة الحب أعلى درجاتها، وهذه الحالة تقترب من العشق الصوفي الذي يستمتع فيه المحب بإساءة المحبوب، فالصورة هنا تكاد تكون كلها حلم مع رابط بسيط يربطها بالواقع، وبهذا الشكل يجب علينا البحث عن لغة أخرى، لغة تنتمي للحلم والروح، بداية من عروس السفائن، فهي ليست ككل السفائن، إنها سفينة يحلم بها لتنقله إلى العراق الحلم، ولهذا هي عروس تختلف عن السفن المعروفة، ولتكون هذه السفينة هي روح الشاعر التي تحنّ إلى الماضي، ومن ثم تكون عراق الحلم هي عراق الماضي. ويدعم هذه الدلالة قوله: **(لطول المجافاة)** التي حولت العراق إلى حلم، فصورة العراق كادت أن تمحى وتتحول إلى حلم لولا **دجلة والفرات** وهذا ما يربط الصورة ككل بالواقع، إذ أن دجلة والفرات يحيلان على الماضي وأيام الطفولة، ليرشح العراق من الحلم أو من ذاكرة الطفولة مكوّنا من العشق والماء، فالشاعر لجأ إلى الذاكرة واسترجاع الماضي لمقاومة الحاضر الذي يتمثل في إساءة العراق إليه، "فالماضي يزداد أهمية في نفس الإنسان، ويشتد حنينه إليه، وتبرز ضرورة استعادته حينما تصرّ الذات على رفض الواقع وعدم الاعتراف به، وعدم الاعتراف بالواقع معناه الاستغراق في الذكريات المطبوعة في النفس[1]، وتتجلى هذه الذكريات من خلال استمرار الماضي وحضوره مثل قول الشاعر في نفس القصيدة"[2]:

وأسأل عن نورس

صاحب الروح في زمن البرق

يوم كانت المحيطات تنام في حضني نشوى

وما زال ثوبي أخضر من مائها

يا له من زمن مرَّ

بين ألف من السنوات الفتية

يا وجد ما كنت دون حماس

تبدو حالة الشاعر النفسية مبعثرة بين الماضي والحاضر، من خلال استرجاع الماضي والتحسّر على الحاضر، حيث يبدو الماضي مستمرا في مواجهة هذا الواقع، وأكثر التصاقا بالروح، بداية من التساؤل من

[1] - قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 369. عن (غاستون باشلار ، جدلية الزمن ص16.)

[2] - الأعمال الكاملة، ص102.

أجل استدعاء رموز الوطن المائية، فالنورس هو طائر لا يعيش إلا في البحار وهو يحيل على الحرية والانعتاق، وقد جعله الشاعر مصاحب للروح للدلالة على تعلق الشاعر بالحرية منذ طفولته، أما المحيطات كانت تنام في حضنه وهذا دليل آخر على التصاق الماضي بنفس الشاعر واستمراره من خلال استمرار الذاكرة المائية والتي يحيل عليها الفعل **(مازال)**، و" لاشك أن أكثر الذكريات التصاقا بالنفس وأكثر قربا منها وأشدها فاعلية في بعث الفرح، ومواجهة حسّ الفناء الذي لازم الذات نتيجة احباطات الحاضر هي ذكريات زمن الطفولة"[1]، وللتعبير عن هذا الماضي لجأ الشاعر إلى أنسنة رموز الوطن ليفضي عليه أكثر حيوية حيث يقول في قصيدة **رحيل**"[2]:

أواه إن طال الفراق

وعاش موتي غربة أخرى بغير ترابه

سأصيح في الليل البهيم

أنا العراق

متى أعود إلى العراق

ليغسل النهران وعثاء الزمان ووحشتي

وأعود أمي نخلةُ

وأنا بجانبها فسيل

استطاع الشاعر هنا أن يعبّر عن اغترابه عندما كان في وطنه، وألم الغربة وهو في المنفى من خلال الثنائية الضدية **(عاش/ موتي)** حيث أصبح الموت هو الاغتراب والغربة في آن واحد، فالفعل الماضي **(عاش)** يحيلنا على ماضي الشاعر واغترابه في وطنه، أما المنفى فيحيل عليه بـ **(غير ترابه)** وفي الأسطر الموالية تبلغ الأنسنة أعلى درجاتها، من خلال بلوغ درجة الحلول إذ " تحسّ الذات أنها في الشيء، ولا تنظر إليه، بل تنظر فيه، إنها تراه في داخلها، ولنقل بمعنى آخر إنها لا تراه، لأنه ليس خارجا عنها وإنما

[1] - قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 369.

[2] - مظفر النواب،**"قصيدة رحيل"**منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=M7DVqBye10E شوهد يوم 2018/03/22 على الساعة 18:21

هو ذاتها"[1]، وهذا ما نلمسه من خلال قوله (**أنا العراق**) فصار الشاعر والعراق ذاتا واحدة، لتظهر علاقة الأمومة من خلال تجسيد النخلة بالأم وتجسيم ذاته بالفسيل.

من خلال هذا ندرك أن صورة **العراق الأم** تحضر في شعر النواب من خلال مكوناتها الطبيعية المتمثلة في الأنهار والنخيل، حيث يقول مصرحا بهذه الأمومة في قصيدة الأساطيل"[2]:

فأمي هي النخلة الحالمة

وأمي هي الأنهار الحالمة

وأمي التي علمتني على الصبر

آنئذ علمتني على الطلقة الحاسمة

حيث جمع النواب الرموز التي تحيل مباشرة على العراق المعروف بطبيعته التي تتميز بالنخيل والأنهار هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد أضاف النواب عليها صفة القوة والصمود من خلال قوله **الطلقة الحاسمة، الصبر**...فهذه المفردات تحيل على الثورة، فتتخذ من هنا العراق صورة الأم الصامدة وهي معادل لصورة الأم في شعره إذ كثيرا ما "تتسم بالقوة والثبات"[3].

- **بغداد، المرأة الفاتنة:**

ولد مظفر النواب وترعرع في بغداد، فأحب بلاده وماءها وأنهارها ونشأت بينهما علاقة حب دائمة مما جعلها دائمة الحضور في شعره لا تفارقه وتجلت بشكل غاية في الإبداع فبغداد في نظر الشاعر في حد ذاتها مدينة مبدعة إذ يقول في وصفها في حوار له " بغداد مدينة مبدعة، الإبداع ليس للأشخاص، المدن هي المبدعة..."[4]

وفي رده عن سؤال وجه له فحواه: بعد أربعين سنة هل تلاشت صورة بغداد في مخيلتك؟

يقول " بغداد في مخيلتي أبدا.. لم تتلاش صورتها.. على العكس كانت تقاوم الامّحاء وكنت أنا أستعيدها في كل لحظة على مدى هذه السنين الطويلة، وكأني لم أفارقها ... بغداد عالم من الجمال، حتى الزوايا المهملة فيها تضج بالجمال، مدينة تمنحك ألوانا لا تعرفها من قبل.. لديها طيفها الشمسي الخاص، ألوانا

---

[1] - مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م، ص08. (عن نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية)

[2] - الأعمال الكاملة، ص369.

[3]- ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري، المرأة في شعر مظفر النواب، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، المجلد 08، العدد 03، 2009م.

[4] - كاظم غيلان، مظفر النواب الظاهرة الاستثنائية، مرجع سبق ذكره، ص51.

أخرى غير تلك التي يضمها قوس قزح، خذ مثلا منائرها الملونة والمشغولة بالقاشان.. أول قدرة على الخلق كانت هنا، ليس المهم الخلق بل القدرة على الخلق..."[1].

إن هذا الإبداع والجمال الذي تميزت به بغداد بقي راسخا في ذاكرته، ولا يوجد أي جمال يضاهيه، ومن هنا كان حضور بغداد في شعره في الكثير من الأحيان في صورة أنثى فاتنة تساهم في ارتقاء القصيدة إلى أعلى درجات اللغة الفنية والجمالية من خلال البعد الايروتيكي الذي تضفيه على النص الشعري، فحضور الأنثى في القصيدة يستلزم في أغلب الأحيان "انفتاح التشكيل الشعري الأنثوي على نموذجه الايروتيكي بوصفه العلامة الأبرز والأكثر حضورا في الكتابة والممارسة الفنية والجمالية، إذ إنّ شعرية هذا التشكيل تنضح دائما بمصيرها الايروتيكي المعبر عن شخصيتها ورؤيتها وقوة حضورها وطريقتها في التعبير عن ذاتها الجمالية، ويتجسد ذلك عن طريق الدال الشعري والجملة الشعرية والعبارة الشعرية والمشهد الشعري"[2] ولننظر في المقطع الموالي كيف تحضر بغداد في صورة امرأة فاتنة حيث يقول النواب في قصيدة **بالخمر وبالحزن فؤادي** عن بغداد"[3]

أقول صباح الخير لقد طلع الفجر

وبغداد تقوم الآن من الحلم بدون ثياب

تمسح بالطل وزرقة ما قبل الفجر مفاتنها

تدخل عند الله وتخرج بالشمس والشاي

البصري الموجع بالنعناع

شواطئ دجلة مازالت نائمة

يبدو المقطع مفعما بالإيروتيكية الحسية من خلال الأفعال والأشكال المصاحبة لها (**تقوم/ بدون ثياب، تمسح/ مفاتنها**) فهذه المفردات تفضي على المقطع الشعري دلالة ايروتيكية لافتة للانتباه بحضورها الحسي، إلا أن هذه الدوال لا يمكن قراءتها بهذه الحسية فقط، لأن القصائد "الايروتيكية كثيرا ما ترتقي درجة أعلى في سلم الترميز لتحاكي الحساسية الايروسية على إيقاع آخر، تبتعد فيه دوال القصيدة عن المثول الطاغي في حضرة التصوير الحسي الغزير والمباشر للفعالية الايروتيكية، لتحفل بحساسية جديدة تعمل على تقصي النكهة الايروتيكية البارزة من خلال تمظهراتها في اللفظة والصورة

[1] - نفس المرجع، ص51.
[2] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، ص132.
[3] - الأعمال الكاملة، ص45.

والإيقاع والمشهد واللقطة والرؤية والحس والفضاء، وتمارس نشاطها في منطقة الخفاء والظل والصمت والحجب والخجل، لكنها في الوقت عينه تتجلى بروح ايروتيكية لا يمكن العبور من فوقها، أو إهمالها، أو التغاضي عن قوة حضورها وتلبّثها في الشعري"[1]، ومن هنا كان علينا ألا نكتفي بالدوال الموجودة بين أيدنا فقط، بل علينا استحضار بعض الدوال الغائبة والمتمثلة في أضداد الدوال الحاضرة وهي:(الحلم، العري، الشمس):

الحلم ⟷ الواقع

العري ⟷ الستر

الشمس ⟷ الليل

يبدو ضغط الواقع من البداية على الذات الحالمة، فالخروج من الحلم يعني إلى الواقع، وهذا يعطي الصورة أكثر واقعية من خلال الحلم بواقع أجمل وكأن الحلم يتحول إلى واقع، وإذا كان الستر يحيل إلى الخفاء، فالعري يحيل على الظهور والتجلي الواضح حتى تبدو صورة حقيقية وقريبة أكثر، وهذه الحقيقة تتمثل في الشمس التي هي نقيض الليل، فبحضور الشمس يختفي الليل الذي يرمز إلى واقع الشاعر المرّ واغترابه، وبحضور الشمس تكون دلالة العودة إلى أحضان بغداد الحبيبة واضحة لدرجة أنها تستقبله بالشاي البصري، ومن خلال هذا يمكن تفسير أهم لحظة ايروتيكية في هذا المقطع وهي:

تمسح بالطل وزرقة ما قبل الفجر مفاتنها

فإذا كان أهم ما يثير شهوة الرجل في الأنثى مفاتنها، فإن أهم ما يحرك شوق المغترب إلى بلاده هو طريق الرجوع إليها، وهكذا تصبح بغداد وكأنها تهيئ طريق العودة للشاعر، فالطل يحمل معاني النشوة والفرح أما زرقة ما قبل الفجر تحيل على أمل الفرج.

وهكذا كان ارتباط بغداد وحضورها بذكريات المراهقة إذ كثيرا ما يسترجع طقوس المراهقة بمغامراتها الجميلة للدلالة على الماضي الذي عاشه في بغداد وتمنى الرجوع إليها ولا شيء يثير المراهق أكثر من جسد الأنثى، وهذا ما جعل قصائده حافلة بالمشاهد الايروتيكية مثل قوله: في (قصيدة المساورة أمام الباب الثاني)"[2]:

وشاغلتني محجلة ببيت في العراق

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، ص145.
[2]- الأعمال الكاملة، ص 138.

لائم فيها الفم العذري

إغفاء شديد الوصل بين الحاجبين

تمائم مكتوبة للنهد

نصف شراسة في الحلمتين

إطالة في الخصر ما طال الهوى

خصر وحزن توأمين

وطقس ليس يعتدل

ورغم تشردي

لا يعتريني بدجلة خجل

إنه مقطع يرجع به الشاعر إلى ذكرياته الماضية في العراق أيام المراهقة وافتتانه بجسد الأنثى التي بقيت راسخة في ذهنه حيث شبهها بطائر الحجل وهي صورة مستمدة من التراث العربي فلطالما شبه الشاعر العربي حبيبته بطائر الحجل والحمام أو الغزلان والبقر الوحشي، وقد استعملها الشاعر للدلالة على تمسكه بهويته العربية التي أراد البعض أن ينتزعها منه، ومن هنا كان ارتباط جسد الأنثى أو مفاتنها تحديدا بالحزن من خلال قوله (**خصر وحزن توأمين**) إشارة إلى ارتباط مراهقته ببداية أحزانه، فمراهقة الشاعر شهدت بداية نضاله السياسي بانخراطه في الحزب الشيوعي ومنه بداية السجن والتشرد، ومن ثم مغادرة بغداد إلى الغربة والمنفى، ولكن على الرغم من هذا الحزن والتشرد يبقى وفيا لبلاده، فخورا بهويته حيث يقول: (**ورغم تشردي/لا يعتريني بدجلة خجل**)، وهو دائما يسعى للعودة إليها إلا أنّ المخبرين يقفون في وجهه حيث يقول في قصيدة (**بنفسج الضباب**) شاكيا لحبيبته ما لاقاه في سبيل الرجوع إليها"[1]:

حبيبتي...

بالأمس قد عبرت جسر اليأس

والرياح

لم يكن في الطريق غير المخبرين

والنباح

[1]- المصدر السابق، ص521.

سألتهم إن وجدوا هويتي

ودفتر الديوان والمفتاح

فقلبوا شفاههم وألقوا القبض علي

وأودعوني غرفة التوقيف

وانتظرت أن يجيء الله في الصباح

لم يأت يا حبيبتي

وها أنا ضيف على التعذيب

في زنزانة أخرى بلا مصباح

يجسد هذا المقطع معاناة الشاعر ونضاله من أجل بلاده، فالرجوع إلى الحبيبة هو رجوع إلى الوطن وإلى الهوية، فدلالة الجسر تشير إلى العبور من مكان إلى مكان آخر، لكن الحاجز الحقيقي هو المخبرين الذين يرفضون رجوع الشاعر إلى بلاده وإسرارهم على حرمانه من هويته ويتجلى ذلك من خلال قوله: **(سألتهم إن وجدوا هويتي)** فكان مصيره السجن والتعذيب مع غياب المنقذ المتمثل في قوله: **(وانتظرت أن يجيء الله في الصباح)**، ويصبح بهذا الانتماء للوطن جريمة يعاقب عليها القانون، فتغدو البلاد بهذا الظلم كلها حزينة بل عروس الأحزان ويتجلى هذا في قصيدة" **جزر الملح**"[1]:

يا بلد الثورة

والأشجار

لقيتك في بلد الأحزان عروسا

ناديتك في الليل حبيبة

وبقدر ما هو محزن وكئيب هذا المقطع بقدر ما يظهر براعة الشاعر في تلاعبه بالمعاني فالعروس من المفروض أن تكون في جو من الفرح والسعادة وتكون الأجمل من كل الحضور فالعرس من أجلها، لكن الشاعر هنا قلب كل الموازين، إنها بلاده يلتقي معها في بلد الحزن على شكل عروس ومادامت هي العروس فحتما ستكون هي الأكثر حزنا وكل الأحزان كانت من أجلها، وهكذا يكون حزن الشاعر من

[1]- المصدر السابق، ص 322.

أجل بلاده التي تحضر في أحلامه كل ليلة في هيئة حبيبة يسترجع معها ذكرياته الخضراء حيث يقول في قصيدة "[1]:

يا بلادي يا حزينة البيوت

مدّي يد الوشم

فقد عدت الليل بالمعاضد الخضراء من حياتي

هنا استرجاع الماضي من أجل مواجهة الأحزان فحتى البيوت حزينة في الواقع، فلهذا يطلب من بلاده استرجاع الذكريات القديمة وآثارها التي بقيت راسخة في نفس الشاعر المتمثلة في قوله:(**مدي يد الوشم**)، حيث يعتبر الوشم أحد الطقوس التي عرفها الإنسان في بداية حياته البدائية الأولى، وذلك أنه يمثل انتماءه إلى اتجاه معين، ومن المعتاد أن يكون هذا الوشم على الجبهة، فيصبح ظلا لها، ولكن هناك وشم وكأنه منقوش، فيترك أثره غائرا في الجسد ينخر في الأيدي والشفاه التي تحكي عنه وتخلده، وهو يسعى إلى إحياء هذا الوشم وبعث الحياة فيه من جديد من خلال قوله: (**فقد عدت الليل بالمعاضد/الخضراء من حياتي**) فالمعاضد الخضراء تحيل على زمن الخصب والنماء فإذا لامست الوشم عادت إليه الحياة، فبهذا لا يمكن أن تعود السعادة والذكريات الجميلة إلى الشاعر، وإلى بلاده إلا إذا عاد هو إليها، فالمعاضد الخضراء مرتبطة بالعودة إلى بلاده، وهذا ما يسعى إليه الشاعر لدرجة أن العودة تصبح قريبة جدا، فلم يبق إلا ترتيب الغربة حيث يقول"[2]:.

ولا تنامي

إنني اشتم طيّات دموعي

تنتشر الآن

لم يبق

إلا إن أرتب الغربة في صندوقنا

مع الثياب والأوراق والمهانات

هذا دخان المركب الكبير

يا حبيبتي

[1] - نفس المصدر، ص307.
[2]- المصدر السابق، ص305.

وبهذا يمكن القول إنّ المرأة الحبيبة كثيرا ما كانت معادلا لبغداد الموطن الذي نشأ فيه الشاعر وترعرع فيه، وقد جاءت في أغلبها حبيبة حزينة، وهي في نفس الوقت هي حبيبة غائبة إذ أن أغلب "صور الحبيبة في قصائده اتسمت بالغياب"[1].

المرأة عند مظفر النواب، عالم كامل، ولكنه عالم يملك مفاتيح الجمال، ومن عوالمها تترافد الأكوان والجنائن، إذ هي السحر المطلق والنشوة الحلم، مثلما هي القضية (القضية الفلسطينية وكل المدن المستباحة)، وهي الرمز الماجد للانتماء للوطن العربي بصفة عامة وللعراق بصفة خاصة.

[1]- ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري، المرأة في شعر مظفر النواب.

الفصل الثالث

تداعيات الصورة

الرمزية في شعر مظفر

النواب

أولا– تداعيات الصورة الرمزية من خلال النصوص التراثية:

لقد شكل التراث على مر العصور دعامة أساسية في الإبداع الأدبي فالنص الأدبي مهما كان ما خلا من نصوص سابقة، ومن هنا يعتبر التراث وتفاعله مع العمل الأدبي من أهم أدوات النظريات النقدية الحديثة التي تقوم على تحليل العمل الأدبي باعتباره تداخلا لنصوص سابقة عليه واستدعاء لنصوص غائبة في النص الحالي، " بل إن كل نص ماثل إنما هو مجموعة من النصوص الغائبة"[1]، ويتم استدعاء هذه النصوص بحسب الوعي الثقافي العام، والوعي الشعري الحديث بشكل خاص أي أن " التعامل مع التراث ينبع من موقف محدد، مبني على وعي جمالي وثقافي مسبق، كونته الذات بقدر معين، وساهمت عوامل أخرى (المجتمع – العصر – العلاقات الإنسانية . .. الخ) في تكوينه"[2].

والملاحظ على الشعر العربي أنه " لا يستجيب للتراث كمجرد رغبة فنية بحتة، بل نتيجة لوعي أشمل وأعم، إذ أن هذا التراث يمثل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه"[3].

وحين يتم التعامل مع نص تراثي أو شخصية، فإن هذا يخلق جدلا حرا بين نصين، – النص المصدر، والنص المحدث، وهذا– إذا وفق الشاعر في الاختيار والتعبير، والوصول إلى جذر عملية التناص يثري العمل الشعري ويفتح آفاق النص ويوسع فضاءه"[4].

ومع تطور الشعر العربي المعاصر وظهور الشعراء الرواد، وجيل ما بعد الرواد كان لابد أن تتطور آليات الاشتغال على التناص التراثي أكثر إذ أصبحت الأشكال التراثية جزءا ملتحما ومتمازجا مع النصوص الشعرية التي تعيد بناءها "إذ أن العقود الأخيرة من الشعر الحديث قد شهدت صورة من صور تناص الشاعر مع التراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل"[5]. فقد عمد الشاعر إلى "استخدام معطيات التراث استخداما فنيا إيحائيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات تراثية معاصرة تعبر عن أشد هموم معاناة الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا من نسيج

---

[1]- محمد عزام النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص11.

[2] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص368.

[3]- نفس المرجع، ص 368.

[4]- نفس المرجع، ص 368.

[5] - عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011/1431، ص27.

الرؤية الشعرية المعاصرة وليست شيئا مقحما... أو مفروضا عليها من الخارج"[1] وجاء جيل ما بعد الرواد وحاولوا الاشتغال أكثر على آليات التناص التراثي "فكانوا أكثر نضجا في تعاملهم مع التراث من حيث أنّ تناصاتهم معه تأتي حاملة للكثير من الرؤى الروحية والفكرية والدلالية التي تجعل النصوص تنفتح على آفاق متعددة من الرؤى والدلالات"[2]. وهذا ما لامسناه في شعر مظفر النواب حيثي تمظهر حضور التراث في شعره بأكثر من صورة، فهو ينهل من التراث الشعري، ويستحضر من التاريخ شخصيات تركت بصماتها واضحة في جبين الزمان، كما يستدعي رموزا تزيد نصه الشعري إيحاء وتكثيفا، ويطعم نصوصه ببعض الأمثال التراثية التي حفظتها الذاكرة الشفوية، كل ذلك بكيفية تكشف عن اهتمام بالدلالات الثقافية وما يستخلص منها من معان إنسانية وهو – غالبا – ما يهدف إلى تعريتها من محتواها القديم لينتقل بها من الدلالة الحرفية إلى المعاني الإيحائية الرمزية.

[1]- علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1998، ص 102.
[2] - عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر المعاصر، ص29.

1- الموروث القرآني :

على الرغم من اتهام مظفر النواب بالابتعاد عن الدين بحجة انتمائه للحزب الشيوعي إلا أن حفظه للقرآن الكريم في الصغر عند الملاية – كما يطلق عليها في العراق – بقي متأثرا به فطفى على سطح نصوصه فقد نوع النواب في استحضار النصوص القرآنية من خلال الجمل أو المفردات أو المعاني حتى أخذ الموروث القرآني مجالا واسعا في شعره لما يتميز به النص القرآني من ثرا فني وشعوري " إضافة إلى ما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم على أرض العراق بين قوى الحق والجهاد، وقوى الباطل والاستعمار، ذلك أن استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتميز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه"[1]،ومن خلال استقراء نصوص النّوّاب نجد أنّ توظيف الموروث القرآني يرد فيها بشكلين هما التوظيف المباشر و غير المباشر، أو ما يعرف "بالتضمين النصي والتضمين الاشاري"[2].

أ– التضمين النصي (المباشر):

ومن أمثلة هذا التوظيف ما ورد في قصيدة (أيها القبطان)، إذ يقول"[3]:

وتتلو صبر أيوب على وجهي

ولكني مهووس غراماً

ببيوت أذن الله أن يذكر فيها

وكثيراً هيمتني (ألم نشرح)

(والضحى)

يا أخت هارون وإلا أمك قد كانت بغيا

حيث شحن المقطع باستحضار عدة ألفاظ من القرآن الكريم فيها آيات وأسماء سور وكأنه استحضر السورة كاملة أمر آخر يرمي وهو سبب النزول فمثلا سورة الضحى نزلت بعد انقطاع الوحي عن الرسول صلى الله عليه وسلم وظن الناس أن المولى عز وجل تخلى عن الرسول صلى وسلم، فأنزل الله عز وجل سورة الضحى ليؤكد لنبيه أنه ما تخلى عنه أبدا (**ما ودعك ربك وما قلى**) ويذكره بنعمه عليه، إن حملت سورة الضحى النعم المادية فإن سورة **ألم نشرح** النعم المعنوية وفيها وعد من الله أن بعد العسر يسر، وبهذا يكون النواب استحضر السورتين بدلالة الأمل

---

[1]- عباس طالب زاده، رسول بلاوي، التناص القرآني في شعر يحيى السماوي، جامعة فردوسي، الجمهورية الايرانية، ص858.

[2] - محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى، دمشق،2010/1430، ص45.

[3]- الأعمال ا الكاملة، ص:65،66.

في النصر وأن الله لن يخذل المظلومين والمستضعفين الذين اغتصب حقهم وما يؤكد هذا قوله قبل هذا المقطع متسائلا عن وعد الله"[1]:

أين وعد الذين استضعفوا في الأرض

والركض إلى السلخ يوميا

أنا اصرخ يا رب فالتفت للناس

ما هذي القيادات المنافيخ فراغا

فقد استحضر النواب قول المولى عز وجل في سورة القصص ﴿**ونريد أن نّمنّ على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين**﴾[2] وهنا وعد من الله للمستضعفين بنصرتهم على فرعون الذي عاث في الأرض فسادا ذبحا وقتلا، وكأن الشاعر يصور الواقع من خلال استحضار هذه الآية فمازال الظلم متواصلا مازال هناك جبابرة من أمثال فرعون يستضعفون الناس.

وقد يستعمل النص القرآني كمحرض على الثورة ومساندة الثوار يقول"[3]:

أمة تترافع عنك

فأي قضاء يواجهها

من يدين (أعدوا لهم ما استطعتم)

ومن ثكلته الثواكل

يلقي الجماهير قاطبة

من يقيد رسغي غد بالحديد

وقد أزف الانتقام.

حيث استعمل هنا قول الله تعالى ﴿ **وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم وما تنفقوا من شيء في سبيل الله يوف إليكم وأنتم لا تظلمون**﴾[4] من أجل التحريض على الثورة فالآية هنا صريحة في الحظ على الجهاد والوقوف في وجه الظالمين.

---

[1] - الأعمال الكاملة، ص64.
[2]- سورة القصص، الآية 5.
[3]- الأعمال الكاملة، ص 187.
[4]- سورة الأنفال، الآية 60.

ويواصل النواب تصويره للواقع واضطهاد الفقراء والثوريين حيث يستحضر هذه المرة قصة سيدنا يوسف مع تغيير الشخصيات في قوله"[1]:

وعلى رأسك يا (محجوب)

رأينا سلة خبز

تأكل منه الطير

في ساعات الصبح

فهنا استحضر رؤيا السجين الذي كان مع سيدنا يوسف عليه السلام وطلب منه تأويلا لها فكان تأويلها أنه سيصلب وتأكل الطير من رأسه يقول **تعالى** ﴿ **ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا، وقال الاخر إني أراني أحمل فوق رأسي تأكل الطير منه، نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين**﴾

ويقول تعالى﴿ **يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان**﴾[2]

وفي قصيدة (كيف نبني السفينة في غياب المصابيح والقمر) نلمح تناصاً مباشرا لكن مع بعض التغير في قوله"[3]:

وصراخ رضيع يكوم ليلا

صغيرا على أمه المستباحة

جاء جنود سليمان

– يا أيها النمل – فادخلوا لمساكنكم

من هنا مروجه المذابح فاشتعلت هدنة

والصغير بتوق لغمضة عين بلا صرخة

فهنا استمد النوّاب هذا النص من قوله تعالى ﴿ وَحشِرَ لِسليمان وجنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون﴾[4].فلو تمعنا في الفرق بين النص القرآني المستدعى، ونص النواب الحاضر فسنلاحظ أن النواب استعمل كلمة النمل التي ترمز إلى ضعف الأفراد الذين يحذرهم ولكن الاهم من ذلك هو مما حذرهم، ففي النص القرآني

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص 319.
[2]- سورة يوسف الآية 36، والآية 41.
[3]- الأعمال الكاملة ، ص199.
[4]- سورة النمل، الآيتين:17-18.

النملة حذرت باقي النمل من سليمان وجنوده معا، والتمست العذر لسليمان وجنوده بعدم شعورهم وانتباههم على النمل لصغر حجمه، أما النواب فقد عمد إلى حذف الفاعل الاول وهو سيدنا سليمان عليه السلام وهو قائد الجند وهو المنقذ، فهو من أنقذ النمل في نهاية المطاف بعد أن سمع تنبيه النملة للنمل فأشار لجنوده بتغيير اتجاه السير وتجنب مساكن النمل، وهكذا يصبح استدعاء النص القرآني هنا يرمز إلى غياب المنقذ لان جنود بدون قائد حتما أنه سيؤدي إلى الخراب خاصة إذا علمنا أن أغلب جند سليمان كانوا من الجن، ومن هنا يكون رمز بها للاستعمار والظلم وإلى المجازر التي ترتكب في حق الأطفال والنساء في فلسطين ولبنان وغيرها من الوطن العربي بصفة عامة.

ب– التضمين الاشاري: وهذه النماذج كثيرة جدا في شعر النواب وذلك يظهر براعته في صياغة النص القرآني مستغله إما للتحريض على الثورة أو التعبير عن حالته النفسية خاصة غربته واغترابه، فمثل التحريض على الثورة نجده يرغب الثوار في جنات الخلد عند الله دون يصرح بلفظ الآية مباشرة بل صاغ المعنى صياغة شعرية رائعة في قوله"[1]:

يا نسر إذا حاصر الأعداء

يا نسر إذا لم يبق لديك قنابل

يا نسر إذا حان لقاء الله

خل جبين الطائرة الفذة نحو الأرض

تماما نحو الأرض

خذ سرعتك القصوى

انفجر

دمر أي مكان في العاصمة الإسرائيلية واستشهد

فالله يلقاك قبيل وصول الأرض

أو أنت وصلت احتضنتك فلسطين

[1]- الأعمال الكاملة، ص 40.

ففي قوله(**فالله يلقاك قبيل وصول الأرض)** إشارة إلى قوله تعالى ﴿**ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون**﴾[1]،وقد تكرر معنى هذه الآية في شعره في غير موضع فنظر كيف يخاطب الشهيد مستدعيا نفس الآية لكن هذه المرة أضفى عليها ميزة الخلود في قوله:"[2]

ويا ناصر بن سعيد

إنْ كنت حيًا بسجن

وإن كنت حيًا بقبر

فأنت هنا بيننا ثورة عارمة

فمعنى الذي ركبه من الحياة والقبر من خلال قوله **حيا بقبر** يحيل مباشرة إلى الآية السابقة الذكر وذلك أن الشهداء أحياء ويؤكد ذلك بأن ذكراهم لازلت خالدة بيننا والثورة لازالت مستمرة من خلال **قوله أنت هنا بيننا ثورة عارمة.** وبهذا نحصل من خلال النص الحاضر والنص الغائب على ثنائية **الحياة/ الخلود.**

واستعمل كذلك النص القرآني ليوضح مدى استبداد الحكام وطغيانهم"[3]

فالعثّة في بلد العسكر

تفقس بين الإنسان وثوب النوم وزوجته

وتقرر صنف المولود

وأين سيكون ختم السلطان على إليته

فإذا آمن بالحزب الحاكم

فالجنة مأواه

في قوله الجنة مأواه، إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ **وأمّا من خاف مقام ربّه ونهى النّفس عن الهوى، فإنّ الجنة هي المأوى**﴾[4] حيث نقل معنى الآية من الخوف من المولى عز وجل والامتثال لأوامره، إلى الخوف من الحزب الحاكم والخضوع إليه في إشارة درجة الاستبداد التي وصل إليها الواقع السياسي.

---

[1]- سورة آل عمران، الآية 169.
[2] - الأعمال الكاملة،ص371.
[3]- نفس المصدر، ص98
[4]- سورة النازعات، الآتين 41/40.

ويصور العملاء المنافقين الذين يظهرون وكأنهم أبطال بصورة المجرمين يوم القيامة بصياغة قرآنية رائعة حيث يقول"[1]:

فضحت سندات الصهاينة المثقلين المكاييل

حتى إذا طفح الكيل

خفت موازينهم أمهم هاوية.

فحضور النص القرآني في الشطر الأخير واضح في قوله عز وجل ﴿**وأما من خفت موازينه، فأمه هاوية**﴾[2] إلا أنه اشتق منه دلالة جديدة ليس كما هو في الأصل فالنص القرآني يتكلم عن المجرمين يوم القيامة عندما تعرض أعمالهم فاسقط صورتهم على الواقع بعد قيام الثورة حيث رمز لها **إذا طفح الكيل** وهنا إشارة إلى غضب الشعب. ومن التحوير الجميل لمعاني القرآن الكريم باستدعاء اللفظ مع تغيير المعنى قوله شاكيا غربته وهو في أشد حالات الوجد والشوق"[3]:

لي الله في غربة

ما خفضت الجناح لغير الأحبة فيها

ففي الشطر الثاني من النص إشارة قرآنية واضحة لقوله تعالى : ﴿**واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا**﴾[4]، فثمة خرق حققه النواب في النص الحاضر وهي لفظة (خفضت) التي أسندها النواب لنفسه متكلما في حين وردت في النص الغائب (القرآني) بصيغة الأمر ليكون خفض الجناح الذي يدل على الذل بالنسبة هو خفض عن طيب خاطر للأحبة من الأهل والمقربين وليس جبنا منه أو خوفا ليوضح ما تحمله نفسه من كبرياء على الرغم من ألم الغربة والمنفى.

وعلى كل فإن حضور النص القرآني في أشعار مظفر النواب كثير جدا وبصيغ شتى ومتنوعة مما أضفى على نصوصه غرابة تحمل تشعبًا مذهلا لأفكار وتداعيات شتى وهو مؤهل لأن يعطي لكل قارئ فهمًا مختلفًا كل حسب ثقافته.

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص 198.
[2]- سورة القارعة، الآتين 9/8
[3] - الأعمال الكاملة، ص81.
[4]- سورة الاسراء، الآية 24.

2- الموروث الشعري:

شكل حضور التراث الشعري في شعر مظفر النواب حضورا غزيرا فالشاعر قد قرأ التراث الشعري وتأثر به ونهل منه الكثير من المعاني والصورة الشعرية الرائعة، وعليه "يمكن القول أن مظفر النواب من أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين كانت قصائدهم ابنة شرعية للشعر العربي القديم، وإذا كان محمود درويش يقول إن شعره هو خلاصة الشعر العربي، ابتداء من امريء القيس، فإن قوله ينطبق أكثر على أشعار مظفر، فقد" كان في الهجاء ابنًا للمتنبي وكان في موضوع الحكمة والفلسفة ابنًا للمتنبي والمعري، كان في موضوع الخمر ابنًا لأبي نواس والشعراء الصوفيين وإن كان إلى أبي نواس أقرب"[1]، وليس أبو نواس وحسب، فكذلك يعتبر الشاعر الصوفي عمر الخيام ذا حضور بارز في شعر مظفر النواب بل فاق حضور أبي نواس، وفي موضوع المرأة ووصفها نجده ينهل من أشعار عمر بن ربيعة، وامرئ القيس، أما في غربته وحنينه إلى أهله نجده متأثرا بالشعراء الصعاليك، وعلى كل الشعراء الذين تأثر بهم النواب هم كثر ولا نستطيع أن نأتي على ذكر الجميع فهذا موضوع يحتاج لأن يفرد له بحث كامل، ولذا سنكتفي بذكر من كان بارزا في شعره.

يبدو النواب متأثرا إلى حد ما بالصياغات الشعرية لأبي صخر الهذلي في رائيته على وجه الخصوص فقد استحضره باسمه في قوله"[2]:

تثاءب حرف لا أعرف قدرته

لقح ناقات الليل وراءات أبي صخر الهذلي تنام

حيث يقول عنه النواب أنه أبرز وأهم شاعر في تاريخ العربية"[3]، وقد عده سوريباليا من خلال قوله معلقا على أحد أبياته "هذا البيت الذي يعجز كل السوريباليين بالعالم عن الوصول إليه"[4] وهذا البيت هو قول أبي صخر الهذلي في رائيته"[5]:

تكاد يدي تندى إذا ما لمستها وينبت في أطرافها الورق النظر

فعلا هي صورة سوريالية رائعة وربما كان تأثر النواب بهذه الصورة تحديدا لأنه رسام ونجد هذه الصورة السوريالية تكررت في شعر النواب عدة مرات مثلا قوله"[6]:

---

[1] - عادل الأسطة، الصوت والصدى مظفر النواب وحضوره في فلسطين، نابلس فلسطين 1999م، ص.
[2] - الأعمال الكاملة، ص92.
[3] - كاظم غيلان، مظفر النواب الظاهرة الاستثنائية، ص58.
[4]- نفس المرجع، ص59.
[5]- أبو صخر الهذلي، ص .
[6] - الأعمال الكاملة، ص184.

أيوب ينمو

وتأتي الظباء من البر مورقة

جاءت الساعة الصعبة...

فبعدما كانت صورة غزلية عند أبي صخر الهذلي نقلها النواب إلى معنى الصبر فبعد أن أضاف قبلها رمز أيوب الذي جعله هو كذلك ينمو، فكيف ينمو أيوب، وكيف تورق الظباء فهذا غير ممكن إلا إذا كان الشاعر غائبا عن الوعي تماما أو في حالة حلم.

ونجد كذلك بيتا آخر من الرائية وهو قول أبي صخر الهذلي"[1]

وإني لتعروني لذكراك نفضة كما انتفض العصفور بلله القطر

حيث يقول النواب في وتريات ليلية يحكي قصة هروبه وكيف صادف بنات فارس"[2]

.... في العاشر من نيسان

نسيت على أبواب الأهواز عيوني

وتجمع كل ذباب الطرقات على فمي الطفل

ورأيت صبايا فارس يغسلن النهد بماء الصبح

وينتفض النهد كرأس القط من الغسل

أموت بنهد يحكم أكثر من كسرى في الليل

تطلعن بخوف الطير الآمن في الماء إلى قسوة

ظـلي

من هذا المتبسل في الليل بكل زهور النخل

ونلاحظ في قوله: (**وينتفض النهد كرأس القط من الغسل**) قد نقل الفعل ينتفض من العصفور إلى القط لكي يكون الوصف أكثر ملاءمة لما يصف فالفرق واضح بين العصفور والقط مع المحافظة على نفس الحركة والهيئة تقريبا.

ويمكن أن نلاحظ هنا كذلك حضور الشاعر الغزلي عمر بن ربيعة من خلال قوله"[3]:

---

[1]- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، شرح أحمد حسين بيسج، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998/1418. ص232.

[2] - الأعمال الكاملة،ص232.

[3] - بشير مهيوب، ديوان عمر بن أبي ربيعة، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934/1353، ص91.

بآية ما قالت غداة لقيتها بمدفع أكنان أهذا المشــهر؟

قفي فانظري أسماء هل تعرفينه؟ أهذا المغيري الذي كان يذكـر؟

أهذا الذي أطريت فلم أكن وعيشك أنساه إلى يوم أقبر

فقالت نعم لاشك غيّر لونه سرى الليل يحبي نصّه والتهجر

وإن اختلفت هنا طريقة الوصف فالنواب قد ركز على جسد المرأة أكثر إلا أن حضور نص عمر بن ربيعة يبقى واضحا من خلال حالة النواب وحالة عمر بن ربيعة فكلهما في حالة مزرية، مما جعل الصبايا يتطلعن لكل واحد منها بخوف وريبة إلا أن النواب كان أكثر دقة وتجسيدا للوصف من استعمال الطير الآمن.

ومن الشعراء الذين يعتبر حضورهم بارزا وفاعلا وربما فاق باقي الشعراء نجد المتنبي وذلك أن تجربة النواب تشبه تجربة المتنبي" فهجرة النواب المستمرة تشبه هجرة المتنبي المستمرة مع فارق هو أن النواب حتى الآن لم يمدح سوى الفدائي فقط، ويبدو أن تثمين النواب للمتنبي مغاير لتثمين كثير من الدارسين له، ولعله يرى في المتنبي شاعرًا ناقمًا وأن هجرته المستمرة تعود إلى عدم قدرته على الانسجام مع الواقع السياسي في حينه"[1]، حيث أنه استدعاه باسمه مركزا على شعره وهجرته حيث يقول"[2]

كأنَّ الجمال بليل الجزيرة

سوف يطول عليها الحداء

كأن الذي قتل المتنبي لشعري ابتداء

لأمر يهاجر هذا الذي اسمه المتنبي

وتعشقه في العذاب النساء

وما قدر أنه في الجزيرة يوما ..

وفي الشام يوما..

فموت المتنبي كان بداية شعر النواب وكأنه يلمح إلى أنه خليفة للمتنبي لهذا أشار هجرة المتنبي من أرض إلى أرض تماما مثل شاعرنا من منفى إلى منفى، والمتنبي قتل بسبب شعره، وأما النواب فقد سبب له الشعر كثيرا من المعاناة من خلال سجنه ونفيه. وهذا ما يفسر تشبيه نفسه بالمتنبي صراحة في رباعية الصمت الجميل حيث يقول:"[3]

---

[1] - عادل الأسطة، الصوت والصدى مرجع سبق ذكره، ص 101.

[2] - الأعمال كاملة ، ص121.

[3] - مظفر النواب، قصيدة "رباعية الصمت الجميل"، منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=pyPv8pIsWdE ، شوهد يوم: 2017/09/16 على الساعة 21:45

كأني أبو الطيب المتنبي

بدون دليل يجوب الهجير

وهنا نلمح تشابها بين النواب والمتنبي في الأهداف والأحلام وكلاهما لم يحقق أي شيئا منها فلا المتنبي حقق حلم الإمارة ولا النواب رجع إلى الكوفة واطمأن إلى واقعها السياسي فالمؤنس الوحيد لهما هو الشعر.

حيث يقول النواب في قصيدة (**جزر الملح**)"[1]:

يا ولد البحر

موشاة أحلامك بالشعر

كأنَّ الكوفة فيها

وأبا الطيب سهده الهم

فأشعل تفعيلة شعر قنديلا

هذا عن حضور شخصية المتنبي أما أفكاره وأشعاره فبطبيعة الحال هي ذات حضور مكثف في مختلف مواضيع النواب إلا أنها في الهجاء السياسي أكثر وضوحا فكثيرا ما يصف النواب الحكام بالخصي مثل قوله في عروس السفائن مستحضرا شخصية كافور وهجاء المتنبي له"[2]:

لئن كان كافور أمس خصيا

فكافورهم اليوم ينجب فيه الخصاء

تفتق فيه الغباء ذكاء

ومن مشكل يتذاكى.. بدون حياء غباء

وهذا يحيل على قول المتنبي هاجيا كافور"[3]:

صار الخصي إمام الآبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود

إلا أن النواب كان أكثر جرأة في هذا الهجاء حيث قدم دلالة جديدة للخصاء فهو لا يقصد الخصاء بمعناه البيولوجي وذلك من خلال الفعل **ينجب** فكيف يمكن لخصي أن ينجب فعلا فالذي يقصده النواب هو الخصي السياسي والعسكري "فمعظم الحكام العرب أنجبوا أولادًا وبنات، ولكنهم لم ينجبوا نصرًا عسكريًا واحدًا"[4].

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص313

[2]- نفس المصدر ص116.

[3]- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الناشر العربي، بيروت، لبنان، ج2، ص144.

[4] - نفس المرجع، ص101.

ومن المواضيع التي نلمح فيها حضورا للمتنبي هو موضوع الخمر وإن اشتهر المتنبي أنه شاعر هجاء أكثر إلا أنه كان للخمرة نصيب معتبر في أشعاره وقد استوحى منها النواب عدة معاني منها مثلا قوله"[1]:

وتقي أشربها

راحتاها فيسغفره الله لنا

اسقنيها وفدى خفيك

من يشرب خمراً

وهو لايعرف للخمر مقاما

فهناك تناص مباشر في عبارة (اسقنيها وفدى خفيك)، فهي ذات العبارة الواردة في قول المتنبي"[2]:

كل شيء من الدماء حرام شربه ما خلا دم العنقود

اسقنيها وفدى لعينيك نفسي من غزال وطارفي وتليدي

النص الغائب	النص الحاضر
اسقنيها وفدى لعينيك	اسقنيها وفدى خفيك

نلاحظ كيف أبدل النواب بأسلوبه الجريء لفظة (عينيك) بلفظة (خفيك) ليضفي على المعنى الروح النوابية الخاصة المتمثلة في السخرية ممن يشرب الخمر وهو لا يعرف مقام الخمرة.

وهناك تناص آخر بينهما وهو محاولة تبرير شرب الخمرة فالمتنبي يشريها لأنه يراها حلالا مقارنة بشرب الدماء، وأما النواب فلم يشربها من أجل معصية الله فهو طامع في مغفرة الله.

ومن الشعراء الذين يعتبر حضورهم لا يقل شأنا عن حضور المتنبي هو الشاعر الصوفي عمر الخيام هو ورباعياته فقد استدعاه النواب باسمه أما أفكاره فقد كانت مجسدة أكثر في خمرة النواب " فأبرز ما يجمع خمريات النواب بخمريات الخيام، هو ذاك التزاوج بين العصيان والتقوى"[3]، حيث يقول في قصيدة قافية الأقحوان مستدعيا الخيام وخمرته"[4]:

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص62.

[2] - عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج2، ص43.

[3] - أفراح ذياب صالح، حضور الخمرة في شعر مظفر النواب، ص810.

[4] - مظفرالنواب،قصيدة "قافيةالاقحوان" منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=7metMNeDbhc شوهد يوم 2017/03/22 على الساعة 17:45

أيها الخيام

يا من أغرقت خمرتك الريح

أنا أخشى سكون الريح

أن تغرق خمري

يا ترى فما الفرق هنا بين خمرة النواب وخمرة الخيام ولماذا كان يشرب كل منهما الخمر يبدو أن النواب قلب صورة الخمرة هنا فكيف سكون الريح يغرق الخمر إن لم تكن هذه الريح عبارة عن حقيقة يبحث عنها الشاعر، فقد ارتبط مفهوم الخمرة بين الشاعرين بعدة مواضيع منها الموت، والطين، والشك والبحث عن اليقين، مخاطبة الذات الالهية والطمع في الرحمة بعد الإقرار بالذنب، سنذكر بعضا منها فيما يلي:

يقول الخيام في رباعياته"[1]:

أفنيت عمري في اكتناه القضاء وكشف ما يحجبه في الخفاء

فلم أجد أسراره وانقضى عمري وأحسست دبيب الفناء

يبدي الخيام حيرة حتى أنه أفنى عمره في البحث عن حقيقة القضاء وما يخفيه، وهذه الحيرة أخذها النواب وربطها بالخمرة حيث يقول في قافية الأقحوان"[2]:

ها أنا أرفع وجهي لسمواتك

ولكن لا أرى شيئا

وها أنت تراني

فأنا ضرير

يا ترى أيبصر من لست تراه

أم ترى زهدك مما عجزت عنه عقول الخلق

في غيهب كأس ينجلي

كم أنت في السر وفي الكشف خطير

[1]- رباعيات الخيام، أحمد رامي، ص:43.

[2]- مظفر النواب، قصيدة "قافية الاقحوان" منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=7metMNeDbhcشوهد يوم 2017/03/22 على الساعة 17:45

كلاهما باحث عن الحقيقة عما ينتظر الإنسان في الغيب وما هو مستور عنه إلا أن النواب كان يخاطب المولى عز وجل وكان أكثر جرأة في اكتناف الحقيقة وهذا ما جعل الحقيقة تنجلي في الكأس ليجعل منه مسوغ لشرب الخمر.

وها هو يعتذر من المولى عز وجل طامعا في رحمته، يقول في نفس القصيدة"[1]:

واعذرني إذا أغرقت

في الخمر فؤادي

هكذا البدء إذن فكيف المصير

ما تجرأت

ولكنك أنت جرأتني

أنك لا تغضب

من أي سؤال و احتجاج

بينما قاضي قضاة الشرع مولاي نهاني

هو لا يفهم فقه العشق

هو لا يفهم فقه القلب

لا يفهم كم أنت رؤوف واسع الرحمة

تستقبل حتى من أخطأ عن طيبة قلب

واحتسى من كأسك الذر حرمات المعاني

فالنواب يقر بشربه الخمر قد انتهك حرمة من حرمات المولى عز وجل وعلى الرغم من ذلك فهو يطمع في مغفرة الله، فالله واسع الرحمة، وهذا المعنى نجده حاضرا عند الخيام في قوله"[2]:

أسكرني الإثم ولكنني صحوت بالآمال في رحمتك

لقد بلغ عشق الخيام للخمر أن طلب من صانع الكأس أن يصنعها من طينة الشاعر، ليتوحد معها، فإذا ما صب فيها الخمر يكون منه بمثابة الروح للجسد، فهو يقول"[3]:

---

[1]- المصدر السابق، https://www.youtube.com/watch?v=7metMNeDbhcشوهد يوم 2017/03/22 على الساعة 17:45.

[2]- رباعيات الخيام، أحمد رامي، ص:43.

[3]- نفس المرجع، ص:35.

فصغ وعاء الكأس من طينتي واملأه تسر الروح في جثتي

أما مظفر النواب فقد عبر عن المعنى بطريقة عكسية فإذا كان الخيام قد طلب من الصانع أن يصنع الكأس من طينته فالنواب يرى أن طينته قد عجنت من الكأس ليصبح وكأنه جزء من الكأس حيث يقول"[1]:

طينتي، قد عجنت كأساً

فماذا كور الطينة

شعراً ؟؟

أنت يا رب

هذا بعض من قليل إنما أوردناه هنا لنبيين الصلة الوثيقة بين الخيام والنواب في موضوع الخمر إن كانت حمرة النواب تبدو أشمل من خمرة الخيام في عدة مواضع وذلك أن النواب يسكر من كل شيء أليس هو القائل:

أصغر شيء في مخلوقاتك

يسكرني مولاي

فما بالك بالإنسان.

وما نستنتجه من خلال هذا المبحث أن النواب قد شكل حلقة وصل بين شعره والتراث بصفة عامة من خلال النصوص التراثية في شعره بطريقة مميزة، تجعل القارئ يحلق بخياله وفكره في سماء التراث القديم وما دارت فيه من أحداث رابطا بينه وبين الوقائع المعاصرة له من أجل أن يكتشف ما يدور حوله من ظلم وجور واستبداد الحكام وخيانتهم لأوطانهم وشعوبهم، فإن كان تنوع مرجعيات النواب الدينية والتاريخية تظهر سعة ثقافته الكبيرة واطلاعه على التاريخ، إلا انه بالمقابل لم يوظفها من أجل التفنن فيها وفقط، بل كان يهدف من توظيفها إلى توعية الإنسان العربي إلى ما يدور من حوله من وقائع أحداث راح هو ضحيتها.

[1]- الأعمال الشعرية الكاملة، ص147.

ثانيا: تداعيات الصورة الرمزية من خلال الانزياح الدلالي

لقد عد الانزياح بابا من أبواب الأسلوبية التي تفيد دارس الأدب في تحليل النصوص وهو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيبا وصورا يتصف بها من تفرد وابدع وقوة جذب وذلك نتيجة انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو "حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، وقد نضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (**جون كوهن**) وفصل فيه في كتابه بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده العلمية الشعري وهي شرط ضروري لكل شعر...[1]، فقد قام جون كوهن بتوضيح كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري فالعملية الشعرية عنده تمر بمرحلتين مرحلة أولى يتم فيها الدور السلبي بتكسير القواعد الصارمة وتفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية وتدخل في دائرة اللامعقول إذ ترتبط بين الدوال والمدلولات ... ومرحلة أخيرة ويتم فيها الدور الايجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصورة جديدة وذلك عن طريق تصحيح القواعد بصورة جديدة وذلك عن طريق تصحيح المتلقي وتأويله وهذا الدور يقي اللغة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر انتماءه إلى اللغة"[2]

وقد اختلفت مفاهيم الانزياح بين من يعتبره ذا قيمة جمالية مثل جون ديبوا وريفاتير وهنري بليث اللذين يوجهانه وجهة تداولية كما أن هنري بليث في تصنيف الانزياح استعار من موريس نموذجه السيميائي في تصنيف الانزياحات:

1- انزياح في التركيب (العلاقة بين العلامات)
2- انزياح في التداول (العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقي)
3- انزياح في الدلالة (العلاقة بين العلاقة والواقع)[3]

وللانزياح أنواعا ومستويات تتمثل في الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي والانزياح الصوتي (الإيقاعي).

الانزياح التركيبي: يتم فيه خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق شعرية جديدة للغة.

والانزياح الدلالي: يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة ويرى كوهن أن الدلالة مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما.

الانزياح الصوتي: تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، حيث يجتهد الشاعر في إشاعة التجانس الصوتي وتقويته فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة الفونيمية ولا يقبل التشابه"[4]

---

[1] - عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص08.
[2] - نفس المرجع، ص09.
[3] - نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، 2012،
[4] - نفس المرجع، ص51.

إلا أن هذه الأنواع والمستويات غير نهائية فهناك من الدارسين من يقسم الانزياح إلى قسمين رئيسيين هما **الانزياح الاستبدالي**: والذي يقصد به إعطاء دلالة مجازية للفظة وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي، أما الأخير فهو **الانزياح السياقي** والذي يتكون من:

أ- الانزياح الصوتي ويشمل الايقاع الداخلي والايقاع الخارجي والجناس والتكرار والتوازي.

ب- الانزياح على المستوى التركيبي ويشمل التنافر عن طريق تحطيم العلاقة بين الدال والمدلول ومن ثم خلق علاقات جديدة متلائمة بين المدلول الاول والمدلول الثاني واحداث تغيير في تركيب الجملة كالتقديم والتأخير والحذف"[1]

وما يهمنا هنا الانزياح الدلالي فهو الأكثر شيوعا في شعر مظفر وذلك لاعتماده على لغة مكثفة وإيحائية وهذا ما لاحظه د/ باقر ياسين"[2] على أسلوب النواب في صياغته للصور البلاغية من استعارات وتشبيهات، وسنركز هنا على أهم المحاور التي شكل فيها الانزياح الدلالي صورا رمزية متداعية من أغوار الشاعر النفسية ونرى أن أهمها الخمر والألوان.

- **الانزياح الدلالي على مستوى الخمرة:**

لقد شكل حضور الخمرة وما يتصل بها من معاني في شعر النواب حضورا جليا وواضح "فلا يكاد يختلف اثنان من دارسي شعر النواب أنّ الخمرة محور مهم من محاور شعره فحيثما تتقلب بين قصائده على اختلاف موضوعاتها فإنك لابد واجد ذكر للخمرة أو ما يتعلق بها من ألفاظ خمرية سخرها الشاعر لقضية من القضايا حتى لا تكاد تخلو قصيدة منها"[3] فيبدو النواب متعلقا تعلقا شديدا بالخمرة فهي لا تفارقه في غربته وآلامه، وهذا التعلق ليس حبا لها أو ولعا بها إنما "لما حلّ به، وشفافية مشاعره تجاه قضايا الأمة والإنسانية، وتجاه النفس التي حرمت من الاستقرار بمكان فتأتي الخمرة مادة من مواد كتابته كالقلم والريشة والغناء فلا يقول الشعر إلا وهو يسكر من شدة الألم"[4] لهذا اعتبرها هي المأوى الوحيد له الذي يلجأ إليه هربا من هذا واقع الذي وصفه بالليل حيث يقول في وتريات ليلية"[5]:

مادام هنالك ليلٌ ذئبٌ فالخمرةُ مأواي

---

[1] - المرجع السابق، ص51

[2] - ينظر، باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص186.

[3]- أفراح ذياب صالح، حضور الخمرة في شعر مظفر النواب، ص793.

[4]- أحلام يحي، ويشرئب النخيل مآذن شعرية في أرض السواد، ص211.

[5]- الأعمال الكاملة، ص229.

ونلاحظ هنا انزياحا دلاليا لتوليد معنى غير مألوف من خلال وصفه الليل بالذئب، فالليل يتسم بالشمول والسواد وملائم أكثر للواقع، أما الذئب فمن صفاته المكر والخديعة والشر وهو ملائم أكثر للإنسان ويمكن أن نوضحه في الجدول الآتي:

الدال	دلالة المفردة	المدلول المناسب
الليل	الشمول والسواد	الواقع والحزن
الذئب	المكر والخديعة	الانسان

فمن خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر قد جمع بين الليل والذئب ليعبر عن الواقع الذي أصبح لا يعيش فيه إلا الذئاب، فالسواد يعبر عن الشر، والشمول يعبر عن كثرة انتشاره.

إذن فواقع الشاعر واقع سوداوي مليء بالإنسان الذئب، فلهذا هو يجعل من الخمر مأوى له.فعلى الرغم من الانزياح الذي حدث على مستوى هذه العبارة (**فالخمرةُ مأواي**)إلا أن الدلالة غير معقدة فهي تبدو واضحة فالمقصود هنا هو المأوى النفسي الذي يرتاح فيه، هربا من الإنسان الذئب الذي يسعى إلى إذلاله بسلب كرامته وحريته فعليا أو معنويا حيث يقول في الحانة القديمة"[1]:

أصغر شيء يسكرني

في الخلق

فكيف الإنسان؟

سبحانك كل الأشياء رضيت

سوى الذل

فهنا قد استخدم السكر بدلالة جديدة غير مألوفة فعادة السكر يكون ملازما للخمر إلا أن الشاعر نقله من الأصل إلى دلالة جديدة ليعبر بها عن أفعال البشر المنحطة التي صار لا يحتملها بما تسببه له من أذى بمحاولة أسره وسلبه حريته بوضعه في بيت السلطان لتكون الدلالة على الحاكم الذي يحاول إغراءه ماديا بالتخلي عن مبادئه الثورية فلهذا نجده يكرر المعنى مقسما على عدم التخلي عن الخمرة بعدما فارقه رفاقه وبقي غريبا ووحيدا وعدم انسجامه مع الواقع الليلي مما تسبب في اغترابه حيث يقول"[2]:

أين تركت ندماك حبيبي

[1]- المصدر السابق ، ص219.
[2] - نفس المصدر ، ص228.

عبروا جسر السكر وماتوا واحدا بعد الآخر

وبقيت أحدق في الخمرة وحيدا

وغمست يدي وبصمت على القلب سأسكر

سأسكر، سأسكر، سأسكر

فالعالم مملوء بالليل

فكيف تعاتبني كيف أتوب؟

وفي هذا المقطع انزياح خلق عدة دلالات جديدة في قوله (**جسر السكر**)بهذه الاستعارة جعل السكر مجسدا ورفاقه عبروه وحدا تلو الآخر (ويبدو هؤلاء الرفاق هم رفاق الحزب الشيوعي الذين فارقهم بعدما تخلو على مبادئ الحزب الشيوعي)[1] فلهذا نجده يجسد القلب على شكل ورق ويبصم معاهدا نفسه على السكر وعدم التوبة منه أبدا فالعالم كله ليل إما عدو أو صديق تخلى عنه وجاءت الصورة هنا أشمل من سابقتها وأكثرها اغترابا ففي الصورة السابقة كان هناك ليل ذئب أما هذه فصار العالم كله ليل، وتبدو هذه الكأس التي عاهد نفسه على عدم التوبة منها هي كأس النضال والوقوف في وجه الليل (الظلم والاستبداد) ولو كان وحيدا بعدما مات بعض رفاقه وبعضهم تخلى عن مبادئه وهذا ما جعله جريحا، أو هو الجرح في حد ذاته على حد تعبيره "[2]:

ذلك الجرح أنا

تسمعني الأذن احتمالا

وإنما تسمعني الروح عميقا في الدلالة

مذهبي أفتح شباك الثمالة

وهنا انزياح أضفى على ذاته من خلاله آلاما معنوية من خلال تشبيه نفسه بالجرح ولكن هذا الجرح معنوي وليس حسي فلا تشعر به إلا الروح وليس هناك علاج لهذا الجرح إلا الخمرة التي جعل لها مذهبا خاصا وله شباك يفتح وهنا نراه تلاعب بالمدركات الذهنية والحسية من خلال تجسيد الروح حيث جعل لها أذن وتجسيم الثمالة حيث جعل لها شباكا ليجمع بين ثنائية **الروح/الخمرة** فالخمرة عنده متعلقة بالروح فلهذا هو يقدسها ويجعل لها طقوسا خاصة حيث يقول"[3]:

---

[1] - عادل الأسطة، مظفر النواب، الصوت والصدى.

[2] - مظفر النواب، قصيدة "قافية الأقحوان" منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=7metMNeDbhcشوهد يوم 2017/03/22 على الساعة 17:45

[3]- الأعمال الكاملة، ص62.

أيها الشارب

إن لم تكن شفافا رقيقا

كزجاج الكأس

لا تدخل طقوس السكر والكينونة الكبرى

فسوء الخمر يؤذي

بينما يقتل سوء الخلق

وهنا يبدو الشاعر أغرب في التشبيه كثيرا من أجل أن يعطي الكأس دلالة مقدسة فأتى بها على غير العادة هي المشبه به، ووجه الشبه يكون في المشبه به أقوى من المشبه لتكون الشفافية صفة ملازمة للكأس وعلى الذي يريد أن يشرب منها أن يكون شفافا مثلها طاهر الروح أو لا يدخل طقوس السكر، وانزياح آخر على مستوى الخمرة حيث جعل منها السيء ومنها الجيد مثل الخلق، لكن سوء الخمرة في أسوأ حال يؤذي فقط، أما سوء الخلق يقتل، فماذا لو اجتمع سوء الخمرة مع سوء الخلق فهذا هو الذي يؤدي إلى سكر النواب حتى الثمالة يقول"[1]:

ما زلت على طاولة الحانة لست أعي

إلا ثملي بالكون

فالبعض على طاولة أخرى للسكر بدم المخلوقات

قد أضفى معاني جديدة على السكر من خلال الانزياحات على مستوى **ثملي بالكون/ للسكر بدم المخلوقات** فالشاعر هنا حتى في الحانة لم تتسبب الخمرة في ثمله إنما الكون وما يدور فيه من أحداث ومن أهمها السكر بدم المخلوقات إشارة إلى الذين يتمتعون بقتل الأبرياء وسفك دمائهم بينما القيادات نائمة مما جعلهم يتسببون في سكره، حيث يقول في هذا المعنى"[2]:

أنا أصرخ يا رب، فلتفت للناس

ما هذي القيادات المنافيخ فراغا

تشتكي من سوء هضم

داخل المخ

أنا سكران بمن تخلقهم.

[1]- الأعمال الكاملة، ص42.
[2]- نفس المصدر، ص 64.

ونلاحظ هنا أن السكر قد خرج عن دلالته المألوفة تماما سواء بمعناه الحقيقي أو معناه الصوفي فلا الخمرة الحقيقية تسكر ولا الخمرة الإلهية، بل هو الواقع وكثرة ما يسفك فيه من دماء الضعفاء الفقراء على يد المتجبرين الأقوياء، ولهذا جعل النواب الخمرة الجيدة هي التي تسلب لبّه متجسدة في معاني الثورة حيث يقول"[1]:

إنني صب

اسمّي كل ما يسلب لبّي خمرة إن كان حسناً

أو قرُاح الماء في كف كريم

أو حزاماً ناسفاً

أو بيت شعر

أو مداما

حيث استعمل الانزياح ليربط بين المعاني الرقيقة الحسنة التي تريح النفس مع المعاني العنيفة التي تدل على الحرب والثورة، فلهذا ارتبطت عنده الخمرة كثيرا بمعنى الجهاد والاستشهاد في سبيل الحق فالإيمان الحقيقي عنده لا يكون إلا بالأسلحة النارية حيث يقول راثيا أحد الثوريين"[2]:

وكأنك لم تقنع بشهادتك الأولى

يا سيف الله تفيض بخمرة دينك

أو ما كنت ومن كنت

أو أنت من الخمر الأحمر

لم يخرج بالسلطة يوما

وتؤمن بالأسلحة النارية

هنا تظهر براعة الشاعر أكثر في خرق المعاني المعتادة للخمر فعلى الرغم من أن فعلا لون الخمرة أحمر إلا أن الانزياح الذي حدث على مستوى الصورة ككل أعطى هذه الخمرة دلالة جديدة من خلال ذكر مفردات ووسائل حربية **سيف الله/ خمرة دينك/ الأسلحة النارية**،وتظهر علاقة السكر بالثورة والسلاح كذلك في قوله"[3]:

باليدين الفدائيتين غدوة إله

إلا فإنك مما يكدس أهل الكلام

---

[1] - المصدر السابق ، ص 69.
[2] - نفس المصدر، ص 246.
[3] - نفس المصدر ، ص340.

ثمل ليس عيب على ثمل السلاح

فإن العراق قديم الزمان بهذا الغرام

أيها السكر كم قد سكرت بنا بالعراق

وأسكرتنا...

وهنا قد حذف الخمرة ووضع بدلها السلاح مصاحبا لدلالة الثمالة (**ثمل السلاح**) ليعبر به عن كل فدائي وثوري عشق الثورة وهام بها، ومما يؤكد ذلك إشارته إلى العراق (**العراق قديم بهذا الغرام**) إشارة إلى الثورات المتتابعة في العراق، إلى درجة السكر فقد جعل العلاقة متبادلة بين السكر وبين الثوريين (**سكرت بنا وأسكرتنا**).

إن ولع النواب بالخمرة جعله يجمعها مع الكثير من المتناقضات التي لا تصح في الحقيقة أن تكون مع الخمرة مثل قوله"[1]:

رب سامحهم وإن لم يسكروا...

كيف يشتاق إلى خمرة جنانك

من لا يعرف للخمرة

ويشتاق صباياها

إذا كان هنا ما عشقا؟

إن الصورة هنا فعلا مدهشة تجعل القارئ في حالة توتر كيف يستغفر لمن لا يسكر بل جعل عشق الخمرة في الدنيا هو شرط من شروط خمر الجنة، وقريب من هذا المعنى نجده يناجي المولى عز وجل من داخل سكره حيث يقول"[2]:

ان يكن تاب السكارى

أنا بالسكر أناجيك

فما جرحي بالريش، ولا رب بالريش التقى

ليس بي فاحشة

إلا بأن

لذتي أكثر مني خلقا.

[1]- المصدر السابق ، ص146.
[2] - نفس المصدر ، ص152.

لا نقول هذه الصورة حملت دلالة وتوتر وحسب بل هي تربك القارئ فعلا فكيف تكون المناجاة بواسطة الخمرة التي في الأصل معصية، وهذه خمرة حقيقية وليست خمرة صوفي والفعل **تاب** يخرج هذه الخمرة من المعنى الصوفي، هي صورة غامضة فعلا في البداية إلا أنها تسير رويدا رويدا نحو دلالتها المعتادة من خلال المقاطع التي تليها خاصة قوله (**لذتي أكبر مني خُلُقا**) ما هذه اللذة التي هي أكبر من صاحبها وأكثر منه خلقا هذه الصورة تحيل على صورة سابقة وضح فيها الشاعر نوع الخمرة التي تسلب لبه، إنها الثورة ووسائلها من أسلحة وما إلى ذلك من خلال قوله سابقا (**أسمي كل ما يسلب لبي خمرة**) فالشاعر لذته الكبيرة لا تكمن إلا في الثورة.

إن ولع النواب بالخمرة جعلها هي رفيقته الوحيدة وراح يضفي عليها صفات إنسانية تتصف بالحركة والتفكير حيث نلاحظ على هذا المستوى أن أغلب الإنزياحات التي أضفى النواب من خلالها على الخمرة صفات إنسانية جاءت من الدرجة الأولى وهذا حسب تصنيف **جون كوهن** للاستعارة حيث يقول "ونحن نميز بالتالي بين درجتين في الاستعارة، ونميز، تبعا لذلك بين درجتين من المنافرة، وذلك حسب العلاقة بين المدلولين. إن المنافرة تكون من الدرجة الأولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية، إذا كانت العلاقة خارجية"[1].

وبعبارة أخرى فإنه إذا تعلق الأمر بالجمل المركبة من مسند ومسند إليه فالانزياح من الدرجة الأولى وذلك عندما يقع تنافر بينهما ومن الأمثلة التي ذكرها:**الإنسان ذئب لأخيه الإنسان**. بحيث تكون العلاقة هنا داخلية أما إذا تعلق الأمر بالتنافر الحاصل بين النعت والمنعوت فالانزياح من الدرجة الثانية مثل: **الدقات الناقوسية الزرقاء** والعلاقة هنا خارجية"[2].

قد تلاعب النواب كثيرا بالعلاقات الاسنادية على مستوى الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية فمثلا نجده يعطي الكؤوس أوصاف إنسانية في قوله"[3]:

مرّ عمر

وما عاد شيئ يغظك

وصارت كؤوس الكحول تفكر عني

فمن غير هذه الكؤوس

يفسر لغز المصير

---

[1] - خالد بوزياني، الصورة الأدبية بين البلاغيين والأسلوبيين، ص252.
[2] - نفس المرجع، ص252.
[3] - مظفر النواب، قصيدة "رباعية الصمت الجميل"، منشورة على الانترنت فيديو على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=pyPv8pIsWdE ، شوهد يوم: 2017/09/16 على الساعة 21:45

فقد أسند الفعل **تفكر** والذي هو في الأصل مرتبط بالإنسان إلى **كؤوس الكحول** ليرسم صورة نفسية لحالته إذ أنه لا يستطيع التفكير إلا وهو ثمل حيث أضفى هنا بعدا تأمليا للخمرة حيث صارت تبحث في مصير الإنسان.

ومن الانزياحات التي جسدت الخمرة على هيئة إنسان.

حيث نجده يقول في الحانة القديمة"[1]:

المشرب غص بجيل

لا تعرفه

وأمور لا تعرفعها

إلا الخمرة،

بعد الكأس الأولى

تهتم بأمرك

بلد لا تعرفه

وأمور لا تعرفها

وهنا يبدو تعلق النواب بالخمرة أكثر إلى درجة أنه اعتبرها امرأة من خلال إسناد الفعل **تهتم** إلى الخمرة فهي الحبيبة التي تؤنس وحدته وهي الأم التي تهتم بابنها فالخمرة هي مؤنسه الوحيد في الغربة وهذا ما جعله يغازل شظايا الكأس حيث يقول"[2]:

حطّمت على أرصفة الغربة كأسي

غازلت بعض شظايا الكأس

شظايا لا يمسكني أحد

كي لا يمسكني أحد

صرت شظايا أجرح

أجرح حتى حين أنام

[1]- الأعمال الكاملة، ص217، 218.
[2]- نفس المصدر، ص309.

يبدو الشاعر هنا محطم تماما جراء الغربة ومطارته من طرف الحكومات، فهو في البداية يغازل شظايا الكأس جراء وحدته وغربته، حيث اعتبرها فتاة يغازلها، ثم لتنقلب الدلالة ويصبح هو الشظايا في وجه من يريد إيذاءه، أي النواب غازل شظايا الكأس لأنها من جنسه.

فحقيقة قد برع النواب في توظيف الخمرة وخلق منها دلالات جديدة ليظهر تارة صوفي، وتارة أخرى سوريالي، ولكنه في حقيقة إنما هو تعبير عن وجدانه المملوء بالثورة، والغربة وحلمه في العدل والمساواة.

- **الانزياح على مستوى الألون:**

إن الصورة الشعرية بدون ألوان هي صورة مريضة شاحبة لا جمال فيها ولا روح "فاللون عنصر من عناصر الكون الذي يشكلنا ... مفردة من مفردات الوجود تلازمنا في حياتنا وتبرز كمكون من أهم مكونات الجمال في حياتنا، والشعر باعتباره قيمة جمالية في ذاته يتخذ الصور وسيلة من وسائل تأصيل ابداعه وهذه الصورة تعمد فيما تعمد من وسائل التشكيل تعتمد الألوان والخطوط والتعبير عن الحب والكره والحزن والفرح والحرارة والبرودة والتوتر والسكون"[1]علاقة الألوان بالشعر علاقة وطيدة فدلالة اللون في الشعر في تطور مستمر مسايرة للطور الشعري "فسيرورة تعاطي الدوال اللونية في الخطاب الشعري فقد ناوش اغراؤها الشعراء وامتاحوا منها، حتى استحالت وشما في جسد القصيدة"[2] إلا أن توظيف اللون يختلف من شاعر إلى آخر ومن نص إلى نص آخر فلذا قد ظهر توظيف اللون في الشعر الحديث تقريبا على أربعة أنماط مميزة هي: التصريح، والتلميح، والترميز، الإنزياح"[3]

1- النمط الأول: وهو توظيف الدوال اللونية على مستوى الوصف، بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها وثم يمكن تحديد الدلالة الحرفية بينهما، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة (الأنثروبولوجية) نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر.

2- النمط الثاني: يوظف مفردات اللون توظيفا في الأغلب يكونعلى مستوى التشبيه، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة.

3- النمط الثالث: ويكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله، ومن ثم فهو أشد تركيبا وتقيدا من النمطين الأولين، لأنه يتجنب الاقتراب، ويكبر على المواربة، وإن استحال إلى مستوى المجاز التقليد المجرد.

---

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب، وأحمد محمود المصري، جمالية الأداء الفني، قراءة في نصوص أدبية، دار الوفاء الاسكندرية، ط1، 2006، ص34.

[2] - كلود عبيد، جمالية الصورة في الجدلية بين العلاقة الفن التشكيلي، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص136.

[3] نفس المرجع، ص137.

4- النمط الرابع: فيمثل احتجاجا على النمطية السائدة في توظيف اللون وإخضاعه للثابت تصريحا أو تلميحا، أو ترميزا، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون، وتأويلها.

وما يميز النمط الرابع عن باقي الأنماط هو أسلوب الانزياح ففي هذا المستوى "لا ينبغي أن تكون الدوال اللونية تعبيرا أمينا أو صادقا لمدلولات غير عادية، بل هي التعبير غير العادي لكون عادي"[1] أي أن اللون ينتقل من دلالاته الطبيعية إلى التداعيات النفسية حيث يتعلق الأمر هنا "بالمسافة الفاصلة بين المدلولات، فمثلا هناك فرق شاسع بين المدلول أزرق كلون ذو طبيعة موضوعية وبين التداعيات النفسية والانطباعات الذاتية التي يتركها هذا اللون في نفوسنا"[2] وقد تجلى هذا النمط بالتحديد عند النواب بشكل جلي وواضح كيف لا وهو قد خبر الرسم والألوان منذ صغره فقد كان ولعه بالرسم مقترنا بولعه بالشعر، وما القصاصات التي كان يتركها على سطح المنزل إلا دليل على ذلك وانضمامه للمرسم الجامعي أثناء دراسته في جامعة بغداد وتعرفه على أشهر الراسمين في العراق مما جعله يجيد فن الرسم وينتج لوحات تشكيلية غاية في الإبداع والجمال، كل هذا كان كفيل أن تأتي صوره الشعرية ملونة بكل أنواع الألوان وقد صدق نزار عندما قال: "الرسم والشعر توأمان ساميان ملتصقان التصاقا عضويا ومن الصعب علي أن أتصور شاعرا لا يرسم أو رساما لا يحب الشعر"[3]وهذا ما يبرر توظيف النواب للألوان بتلك الكثافة فالأمر يتعلق بتداعيات نفسية جعلته ينثر الألوان عبر لوحاته الشعرية كما يوزعها على لوحاته التشكيلية، ولن نخوذ هنا في توظيفه للألوان وإنما نركز على الانزياحات اللونية وفاعليتها في تشكيل الصورة الرمزية حيث مزج النواب في كثير من الأحيان بين الألوان ومسميات غير ملازمة لها في صورة واحدة مولدا معاني جديدة متداعية من داخله النفسي، فمثلا نجده يمزج بين الأزق والأخضر لينقل المعاني من الصورة التجريدية إلى الصورة الحسية حيث يقول"[4]:

وإن مسافات خضراء احترقت في الوعي

فأوقدت ثقابا أزرقا

في تلك النيران الخضراء

لعل النار أرى

---

[1]- المرجع السابق، ص138.

[2] - خالد بوزياني، الصورة الأدبية بين الأسلوبيين والبلاغيين، ص253.

[3] - محمد مصطفى أبوشوارب، وأحمد محمود المصري، جماليات الأداء الفني قراءات في نصوص أدبية ، ص 34.

[4]- الأعمال الشعرية الكاملة، ص155.

وأول ما يلاحظ هنا هو أن الشاعر حدد مكان المسافات الخضراء فهو ليس مكان طبيعي بل هو داخل مجرد في الوعي. إلا أن الانزياح كله حدث على مستوى السطر الثاني ليظهر للوهلة الأولى وكأنه مجرد تلاعب بالألفاظ فقد وصف عود الثقاب بالأزرق والنيران بالأخضر. **ثقابا/أزرق نيران/خضراء** لكن هذا التلاعب بالألفاظ ولد دلالات جديدة للألوان فالصورة تحمل تداعيات ذكريات الطفولة والشباب فقد نشأ النواب في طفولته في بيئة عراقية كلها ماء ومساحات خضراء، وفي شبابه عندما هرب من السجن كانت الأهوار الموطن الذي استقبله وضمد جراحه والأهوار بلد مشهور بمناظره الطبيعية الخلابة، وأضاف للونين الأزرق والأخضر نار الحنين والشوق.

المضاف	المضاف إليه	دلالة المضاف	دلالة المضاف إليه	
الثقاب	الأزرق	الاشتعال	دلالة أولى	دلالة ثانية
			الماء	التطهير والأمل
النيران	الخضراء	الاحتراق	الطبيعة الخضراء	الخصب والنماء

حيث جسدت ثنائية الأزرق والأخضر غربة الشاعر وحنينه إلى موطنه الأصلي فالأزرق هو دال زمني يشير إلى المستقبل القادم، أما الأخضر فيحمل دال مكاني وزماني في نفس الوقت، دال مكاني بالنسبة لموطن الشاعر ودال زماني بالنسبة للماضي الخصب.

وهذا ما يفسر انتشار اللونين الأزرق والأخضر في شعره بكثرة فقد حل من ناحية التوظيف اللون الأزرق أولا ثم اللون الأخضر.

"فللأزرق سيادة لونية على مشاهد النواب الشعرية"[1]وهو يحمل عدة دلالات متنوعة ولكن أهمها دلالة التطهير والأمل والصفاء الروحي فهو ذو دلالة معراجية يكاد يلامس الكشف الصوفي ومثال على ذلك قوله[2]:

يا مسيل الفرس الزرقاء في روح الغسق

وعلى سرجك ينثال رماد الليل والغمد موشى

بعراكات العصافير وفجر المشمش

الأزرق مسترخ على راحة أقدامك

انه الفجر بزرقته المتوهجة / فرس زرقاء، وهي تبدو في المشهد اللوني السابق فرسا معراجية، تحمل روح الشاعر الوثابة في سماوات الأسرار، وهي تتوثب بفرس الفجر إلى معراجها بينما يشدها إلى الأرض إشراق الطين / ارض

[1] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة في غياب القمر دراسة في شعر النواب، بحث منشور على الرابط التالي: **alnoor.se/extra/Alasadey.doc**، شوهد يوم: 2017/03/02، على الساعة 18:30، ص20

[2]- الأعمال الكاملة، ص50.

الوطن، في واقعية تمزج الأرضي بالفردوس / الحلمي"[1]، ويبدو اللون الأزرق ذو دلالة مقدسة بالنسبة للشاعر فهو الرابط بين السماء والأرض بدلالته المعراجية فانظر كيف يعبر عن انتقال روح الشهيد إلى السماء أو زفة الشهيد حيث يقول في مطلع قصيدة يوميات عروس الانتفاضة"[2]:

بدأ الصمت

والطرقات الصغيرة

حطّت على كتفها صبرها

والدموع المباركة الزرق

كانت تضيء البيوت

أمام الغروب العظيم

ورياح السموات

تمسح زرقتها بالغسل

فما زال من بقع الدم

نجمات عشق تضيء وتخبو

وفي هذا المقطع يروي الشاعر "حادثة مشهورة وقعت على مدخل مدينة نابلس في الانتفاضة الأولى، يوم حاول جنود الاحتلال الإسرائيلي دفن شباب من قرية سالم أحياء"[3]، وتكمن قداسة الصورة في لون الدموع الأزرق/ يضيء البيوت، وسرعة عروج روح الشهيد إلى السماء قبل أن يجف دمه مما لطخ السماء ببقع دم وتجلى ذلك في رياح السموات/ تمسح زرقتها بالغسل /فما زال من بقع الدم، وبقع الدم هذه حملت دلالة أخرى بالنسبة للشاعر فهي **نجمات عشق تضيء وتخبو** وكأنها تشير إلى ثورة قادمة وهذا ما جعل اللون الأزرق يحمل دلالة التطهير والأمل ولذا نجد في أغلب الانزياحات المتعلقة باللون الأزرق إلا وحملت معنى الاتقاد والاشتعال الداخلي مثل قوله"[4]:

حملتني ريح الغيب إلى درب

تترقرق فيه بواكير الصبح

---

[1]- علي طالب الأسدي، بناء السفينة في غياب القمر، ص20

[2]- الأعمال الكاملة، ص57..

[3] - أوس داوود يعقوب، مظفر النواب شاعر الثورات والشجن (المختارات الشعرية)، ص28.

[4]- الأعمال الكاملة، ص 235.

وأول عصفور زقزق في الأفق الأزرق ملتهبا

يبدو هذا المشهد يحمل رؤيا استشرافية للمستقبل من خلال ريح الغيب / بواكير الصبح / الأفق الأزرق الملتهب فقد جسد اللون الأزرق بالنسبة للشاعر عالم الكشف والرؤى حيث يقول في موضع آخر يثبت صحة ما نقول"[1]

كشف المحجوب دعوني الآن أتم الرؤيا

وتندى وجهي.. وعرقت شفتي

والتهبت عيناي

كما كرتين من اللهب الأزرق تتقدان

بدمع زيتي أخضر

وانغمست قدماي بسماء أخرى ونظرت

سماء فوقي وسماء تحتي.

ترسم الصورة هنا غضب الشاعر لكن بدلالة غير مألوفة وهي قد تكونت من صورتين:

الصورة الأولى: شكلها اللون الأزرق واللون الأخضر.

العينان لهيب أزرق فعادة لون اللهيب يكون أحمر، ولكن اللهيب الذي يقصده الشاعر لهيب غير عادي إنه لهيب التطهير القادم، الدمع لونه أخضر فعادة الدمع لا لون له، ولكن هنا أضاف صفة أخرى للدمع وهو أنه زيتي وكأن اللون الأخضر تحولت دلالته إلى وقود الثورة.

والصورة الأخرى تشكلها اللون الأزرق بدلالة غير مباشرة من خلال السماء:

وانغمست قدماي بسماء أخرى ونظرت

سماء فوقي وسماء تحتي.

وتبدو أغرب صورة هنا هي (وانغمست قدماي بسماء أخرى) فكيف تنغمس القدمان في السماء، إنها سماء الحلم والأمل، فالصورة كلها سموات من التداعيات المتقدة فقد ارتبط بالسماء وما لها من دلالة إيحائية بأمل قادم بعد أن كشف المحجوب ونستطيع أن نكتشف السماء الأولى وهي الشوق إلى وطنه وأهله، والسماء الثانية هي سماء الأمل المتقد الذي يحمل التغيير القادم وإنذار بالثورة القادمة التي ينتظرها الشاعر فهي التي تحقق عودته إلى موطنه وأهله.

[1] - المصدر السابق، ص269.

أما اللون الأخضر"فهو يحتل المرتبة الثانية في شعره"[1] وقد حدثت عدة انزياحات على مستواه جعلته ذو دلالات مختلفة وربما حتى متناقضة ففي قصيدة بحار البحارين نجده يجعل اللون الأخضر مناقضا للمنطق الصوفي، ثم يجعله لون من الألوان الصوفية حيث يقول"[2]:

فعنقك تمتد بأكثر مما قسم الله لها

قال كذلك قد خلقت

هذا منطق صوفي...

أين تصوفت، وجسمك ينضح لذات خضر

أسكت...

يبدو هنا اللون الأخضر مناقضا للمنطق الصوفي حيث جسد اللذات المحرمة التي تتنافى مع أخلاق الصوفي مما جعل الشاعر يستغرب هذا المنطق الصوفي، فالصوفي يتصف بالنقاء والصفاء بعيد كل البعد عن اللذات والشهوات المحرمة، وفي نفس القصيدة نجد دلالة اللون الأخضر مناقضة تماما لهذه الدلالة حيث جعل اللون مقرونا بالخمرة الصوفية ليعطيه دلالة الخصب الروحي حيث يقول"[3]:

أرهم أن السعفة تنفع...

لا بأس بجرعة خمر

تخضر لها عيناك وتذكر

ها أنت.

مصابيحك ترتعش الرعشة الحلوة للسكر

وتأخذ بكامل قوتها

ماذا ستخبرنا

أرقص قبل البدء... أريكم فرحي

ها أني أرقص... أضحك

ها أني... أني... أني

ثم يصير الرقص وقورا

[1] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة في غياب القمر، ص20

[2]- الأعمال الكاملة، ص526.

[3] - نفس المصدر، ص531.

حيث يشع البعد الصوفي لخمرة الوجود بلون أخضر، هو علامة الخصب، الذي تنبته تجليات المعرفة في سكرة الصوفي / غرفة في الذات الأخرى الأثيرة وانفصاله عن عالم المحسوسات"[1].

أما الدلالة الثانية فتظهر في قوله"[2]:

كمرجان البحر

بلادي ملك الورقاء

أضاع العشب

وضاجع في الأرز

بكارة عشتار خضراء

وقام من العمش

يطهر بكارات الشبق البصلي

فعشتار العراقية الأسطورية / آلهة الخصب البابلية، تحمل بكارة الأرض التي يفتضها الماء بدلالته الذكورية فيتفتق رحم الأرض بالخير والبركة، بركة العناية الإلهية، فبكارة عشتار الخضراء، تعلنها بساتين ونخيل الرافدين وبهذا يتواصل النواب مع شعائر أسلافه، ويتجدد في أرض العراق تاريخاً ووعيا بحضور الماضي"[3]. فالصورة هنا تحمل دلالة الماضي الضائع فالشاعر في نظره قد ضاع من عمره أجمله بسبب غربته عن موطنه وأهله.

ومن اللوحات التي تشكلت من خلال الانزياح اللوني كذلك نجد في قوله"[4]:

من زرقة الشفتين

كتبنا الأغاني الحزينة

كان البنفسج ينمو بأضلاعنا آخر الليل

انتظروا الشمس

لم ندر من أين في بادئ الأمر جاء الرصاص

تثقب ضلعي وضلع رفيقي.

---

[1]- علي طالب الأسدي، بناء السفينة دراسة في شعر النواب ، ص20

[2]- الأعمال الكاملة، 312.

[3]- علي طالب الأسدي، بناء السفينة دراسة في شعر النواب ، ص22.

[4]- الأعمال الكاملة، ص348.

تبدو الصورة هنا صورة كئيبة حزينة على الرغم من توظيفه للونين الأزرق والبنفسجي إلا أن تلاعبه بدلالة الألفاظ أضفى عليها جو جنائزي حزين من خلال الفعلين **ينمو/ تثقب**، فالفعلين يوحيان بدلالة **الولادة / الموت** وتبدو الدلالة المركزية كلها في اللون البنفسجي ومن خلال هذا التوظيف للون البنفسجي تظهر لنا براعة الشاعر وخبرته بالألوان فاللون البنفسجي هو ناتج عن امتزاج اللون الأزرق واللون الأحمر، فالأزرق يحمل دلالة الأمل مما جعله يتناسب مع الفعل (**ينمو**) أما اللون الأحمر فيحيل الدم، والدم يحيل إلى الموت مما جعله يتناسب مع الفعل(**يثقب**) ليصبح اللون البنفسجي يحمل دلالة الأمل المقتول فالانزياح يبدأ من السطر الأول(**من زرقة الشفتين**) ليمتد إلى السطر الثالث حيث يزداد المعنى غرابة بخروجه عن الأصل من إضفاء صفات أكثر حياة على اللون البنفسجي الأولى صفة من خلال الفعل ينمو والثانية صفة إنسانية تبدو أكثر غرابة ودهشة بتحديد مكان النمو من خلال شبه الجملة (**بأضلاعنا**) لتنتقل كل الدلالة من الطبيعة إلى داخل الشاعر من أفكار وتداعيات فيصبح اللون البنفسجي يجسد حلم الشاعر إلا أنه حلم لم يعمر طويلا إذ أنه اغتيل مع طلوع الشمس، وهناك دال زمني على النمو والموت وهو آخر الليل والليل يشكل دال زمني ودال لوني، فالدال الزمني هو الثلث الأخير من الليل أي وقت السحر والدال اللوني هو اللون الأسود إلا اللون الأسود يخفت قليلا فيصبح أكثر انسجاما مع اللون البنفسجي واللون الأسود فيه دلالة تشاؤمية فقد شبه الظلم بالظلام إلا انه يمكن أن يكون الشاعر هنا قد وظفه بدلالته الحقيقية فقد شكل غطاء لحلمه فقد اغتيل حلمه مع مغادرة الليل (**انتظروا الشمس**) فمع طلوع الشمس ثقب مكان نمو الحلم ليؤدي بموت الحلم، وربما تكون هنا إشارة إلى محاولة فراره إلى الاتحاد السوفياتي وإلقاء القبض عليه من طرف المخابرات الإيرانية.

وأكثر ما يميز اللون البنفسجي هو أنه لون سوريالي ما حضر في صورة إلا وأحالها إلى صورة سوريالية يكتنفها الغموض والحلم، والنموذج السابق خير دليل على ذلك، فلهذا فإن اللون البنفسجي لا يحتفظ بنفس الدلالة في الشعر النواب فقد أتى بعدة صور مختلفة فهو يحتل المرتبة الثالثة بعد الأزرق والأخضر من ناحية التوظيف، فهذا اللون يتنقل من مكان إلى مكان يتلاعب به الشاعر كيف يشاء فنراه ينمو بين أضلع الشاعر ثم ينتقل إلى ثيابه، وثم إلى الحديقة وبعدها إلى الغبار ثم إلى الضباب، وتارة يكون لونا صامتا يخيم عليه الحزن عندما يقترن بالثياب أو الحديقة، وتارة يكون لونا هلاميا مع الضباب والغبار، فمثلا يقول"[1]:

دموعك صمت

ثيابك بدعة صمت مقلمة بالبنفسج

[1]- الأعمال الكاملة، ص330.

لم يبق رز بها

وحقيبتك حزنك قد ضيعت قفلها

وبدعة الصمت تشكل حزن الشاعر الذي يحاول أن يخفيه إلا أن البنفسج فضحه فظهر حزنا هادئا، فكيف يخفي حزنه وثيابه بدون أزرار، وحقيبة الحزن بدون قفل مفتوحة للجميع يمكن أن يكتشفها بسهولة، إنه الحزن والصبر امتزجا فكانت خلاصة الامتزاج اللون البنفسجي الصامت، وفي نفس المعنى نجده يقول"[1]

تنظف مغسلة

أو تبلط حجرة حزن

تمد الحديقة سكتتها النرجسية صوبك

أنت مرايا تصير إذا لمستك الحديقة

إنها صورة موغلة في الغموض فقد جمع الشاعر بين عدة دوال متباعدة المدلولات **المغسلة/ الحجر/ الحديقة/ المرايا** كلها تتميز بالحسية لكنها تجسد التداعيات النفسية للشاعر، فالحجر يجسد الحزن الثقيل الذي يتراكم داخل الشاعر بهدوء مخيما عليه اللون البنفسج الساكت الذي هو عبارة عن انعكاس الحديقة على ذات الشاعر الكئيبة. وهذا الحزن الكئيب يكون أكثر انتشارا خارج ذات الشاعر فيكون مثل الغبار وهو يحمل دلالة الوحدة بعد أن يتخلى عنه الأصحاب حيث يقول"[2]:

صحبك المدمنون على نفسهم

غادروا مرتين

اغلقوا بالحجارة والصمت

واللامبالاة ابوابهم

والغبار بلون البنفسج يا سيدي

فهنا اللون البنسفجي يحمل دلالة الوحدة والانعزال فكل انعزل لوحده أغلق على نفسه وكأن الغبار البنفسجي قد فرقهم.

ونجد اللون البنفسجي حاضرا في اللوحة الغزلية لكنه بانزياح أقل غرابة إذ أنه اقترن بالضباب والضباب هو أقرب للون البنفسجي حيث يقول"[3]:

---

[1] - المصدر السابق، ص334.
[2]- نفس المصدر، ص 335.
[3] - نفس المصدر، ص520.

حبيبتي...

كتبت أحزاني على الجسور

والنساء

كتبت عمرك الصغير

في بنفسج الضباب

البنفسجي هنا صار ستارا أو وعاء خبأ فيه الشاعر اسم حبيبته فلهذا نفهم لم كانت دلالته في أغلب الأحيان تحيل إلى الحزن الهادئ وهو مرتبط بذات الشاعر وما يخالجها من شعور بالألم والحزن ومرارة الغربة يلجأ إلى أحلامه يقول"[1].

ويرجع الأسرى

الذين فحمتهم رحلة الليل

سوف يعود يعود مركبي العتيق مثلهم

لكنني مدبق القميص بالدم البنفسجي

والصمغ

الذي تفرزه العودة.

مرة أخرى يمزج بين الأمل والألم من خلال اللون البنفسجي الذي وصف به الدم ولكن هذا الدم ليس دما طبيعيا صادرا من الجسد، بل يفرزه حلم العودة إنه شوق جارف سيطر على الشاعر ودبق قميصه، وهناك ملاحظة من خلال ثنائية الدم/ العودة، وكأن الشاعر في شوق للعودة ولكنه متردد بسبب تداعيات الذكريات القديمة وما حصل معه من أحداث في وطنه فعبر عنها بالدم.

ومن الألوان التي حدثت على مستوياتها انزياحات نجد اللون الأسود لكن بدرجة أقل من الألوان السابقة يقول النواب"[2]:

علمهم ذاك حسين الأهوازي

من القرن الرابع للهجرة

علمهم علم الشعب على ضوء فانوس

[1] - المصدر السابق، ص304.
[2]- نفس المصدر، ص159.

لا والله

على ضوء الظلمة

فالخرق الدلالي هنا واضح على مستوى ثنائية **ضوء/ الظلمة** وهي ثنائية متناقضة فكيف جمع بينها الشاعر فالضوء تكون دلالته السطوع والنور فكيف يضاف إلى الظلمة التي لونها أسود قاتم. "فلقد أراد الشاعر أن يبالغ صعوبة الأوضاع والأحوال التي كان الأهوازي (القائد القرمطي المعروف) ينشر تعاليمه فيها بين الفالحين، فكان ينشر تعاليمه ويعلم الناس في القرن الرابع الهجري باجتماعات سرية على ضوء فانوس وبظروف قاسية بسبب مطاردات السلطة له ولأتباعه، فلم يكتف الشاعر بهذا القدر من الإثارة لشحن الصورة وتجسيم الموقف، إذ كان يريد أن يبين بأن الفانوس ذاك من الضآلة بحيث كان يشبه الظلمة فقادته المبالغة إلى استعمال جديد وغريب لمدلولات الكلمات، إن ضوء الظلمة هو اشتقاق ربما لم يرد إلا في قاموس النواب وتعبيراته المتفردة بالغرابة المحببة ذات الدلالة الواقعية في نفس الوقت"[1]، ونجده مرة أخرى يجمع بين الضوء والظلمة في قوله"[2]:

لا شيء هنالك في أفق العالم وا أسفاه سوى بعض بصيص

تخلقه الظلمات مخافة أن تندلع النار وتحتدم النذر

مرة أخرى يجمع بين الظلمة والنور لكن هذه المرة نور ضئيل مجرد بصيص فجاءت "صورة فريدة في غرابتها، حين يولد الضوء من رحم الظلمة بإرادتها الشريرة ليكون لونا زائفا يخدع العيون الباحثة عنه ويسوّف تطلعاتها الثورية"[3]

وما دمنا هنا نتكلم عن اللون الأسود فلابد أن نشير إلى أن اللون في الشعر النواب يشكل حضور أقل بالنسبة إلى الأزرق والأخضر والبنفسجي هذا من جانب حضور الألوان باللفظ، أما حضورها من خلال مدلولاتها فالعكس تماما حيث يعتبر الأسود أكثر حضورا وتشكيلا لصور النواب إلى جانب اللون الأزرق من خلال مدلول الليل والبحر، فالليل والبحر أحبهما النواب وتعلق بهما إلى حد كبير فالنواب بحار لا يبحر إلا ليلا باتجاه من يحب ويعشق فلهذا "نجد ثلاث مفردات أحبها وأكثر من استخدمها وملازمتها في شعره بل ودللها كثيرا فوق سطوره، تلك الكلمات هي (البحر/ العشق/ الليل) ... غير أننا وجدناه يتعلق بكلمة الليل ويدمن على ملازمتها"[4] وهذه الملازمة لمفردة الليل جعلت اللون الأسود يطغى على لوحات النواب ويحيل دلالة ألوانها في أغلب الأحيان

[1] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، ص 169.
[2]- الأعمال الكاملة، ص 203 .
[3]- علي طالب الأسدي، بناء السفينة دراسة في شعر النواب، ص27.
[4] - باقر ياسين، مظفر النواب حياته وشعره، مرجع سبق ذكره، ص181.

إلى دلالة ألم وعذاب، وقد استطاع النواب أن يجمع بين الألوان المتناقضة لتتآلف مع بعض وتعبر عن حالته ببراعة فنجده يجمع بين اللون الأسود الموحش مع اللون الأزرق الذي يحمل دلالة التطهير والأمل والحلم من خلال جمعه بين الليل والبحر وكان لابد له من سفينة لركوب البحر وتبدو هذه السفينة تائهة في البحر ليلا حيث يقول"[1]:

ومنذ نهارين في حدة المتناقض

هذي السفينة يدفعها

ويدافعها الابتداء

وما هذه السفينة إلا روح الشاعر وما تحمله من تداعيات بين الحاضر/الليل، والحلم/البحر، وهذا ما جعل الكثير من الأشياء يتغير لونها وحتى الصوت صار له لون يقول"[2]:

وأسأل عن نورس

صاحب الروح في زمن البرق

يوم كانت المحيطات تنام في حضني نشوى

وما زال ثوبي أخضر من مائها

يا له من زمن مرَّ

بين ألف من السنوات الفتية

يا وجد ما كنت دون حماس

وما ظل في خاطري الآن

إلا النشيج اللجوج من اللجج النيلجية

والزبد الأرجوان... المعتق في غسق اللآلئ

والزبد الأرجوان... المزخرف بالليل

ترسم هذه اللوحة تداعيات الماضي الخصب الجميل والعشق الصوفي له من ألم الحاضر الأسود النيلجي من جهة أخرى والخوف من المستقبل القادم واستحالة تحقيق الحلم فقوله في المقطع الأول: **يوم كانت المحيطات تنام في حضني نشوى/ وما زال ثوبي أخضر من مائها** إنه الماضي المستمر فالاستعارة هنا على مستوى العلاقة الاسنادية بين اسم الناسخ وخبر الناسخ (ما زال) ليعطي دلالة العشق الصوفي بحلول ماء المحيطات داخل الذات فتتحول إلى

[1]- الأعمال الكاملة، ص103.
[2] - نفس المصدر، ص102.

أرض خصبة لزراعة العشق عبر عنه باخضرار ثوبه فاللون الأخضر لون صوفي وهذه الصورة المخصبة بالعشق الصوفي مضت ولم يبق منها إلا صوت أسود جراء أمواجها السوداء يشكل نحيبا وأما المستقبل ما هو إلا حلم أزرق يطغى عليه الحاضر الأسود **الزبد الأرجوان/في غسق اللآلئ، الزبد الأرجوان/ المزخرف بالليل**

هذا مثال على اقتران البحر مع الليل لكن الملاحظ على أغلب الصور التي كان حاضرا فيها البحر والليل أنها تحمل دلالة صراع الشاعر مع واقعه الحاضر الذي يريد الرحيل عنه إلى عالم بديل، حيث يقول"[1]:

تغيرت مستعجلا أيها الفرح الضجري

وأصبح محشر أغربة سطح قلبي

ينحنح قبيل مغيب الهلال

عروس السفائن

إني انتهيت على سطحك الذهبي

ورأسي إلى البحر يهفو رائحة اللانهايات

إن الشاعر هنا يهرب من الواقع الذي حوّل قلبه كله إلى سواد (**محشر أغربة سطح قلبي**) فقلبه لا يسكنه إلا الأغربة السود جرّاء ما يحدث له في الواقع إنها تداعيات الغدر والخيانة تحتم عليه البحث عن عالم بديل بواسطة سفينة غير عادية فهذه السفينة سطحها ذهبي تبحر في بحر غير محدود لا ينتهي ومن خلال دلالة الألوان والانزياحات التي حدثت على مستواها بإضافتها إلى مسميات غير ملازمة لها في الأصل، يمكن أن نفسر كيف يتنقل الشاعر عبر عوالمه:

قلب له سطح تسكنه الأغربة (السواد) ← "عالم الغدر والخيانة"[2] ← واقع الشاعر

سفينة سطحها ذهبي ← "عالم الحكمة والسمو"[3] ← روح الشاعر

بحر اللانهايات (الأزرق) ← "عالم الصفاء والأمل"[4] ← حلم الشاعر (العالم البديل للواقع)

ومن الألوان التي تلاعب النواب في دلالتها حسب تداعياته النفسية ليعبر من خلالها بصورة أقرب لنفسه وما يخالجها من شعور نجد اللون الوردي بدلالته الأصلية وغير الأصلية "فاللون الوردي بطبيعته الشفيفة وضعفه الجميل لا ينتمي إلى إيحاءات الحزن وفضاءات الغربة، فهو فرح حرك، لون أنثوي إن كان في الألوان ثنائية جنسية، ولذلك

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص102، ص103.

[2] - يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ص 22.

[3] - نفس المرجع، ص22.

[4] - نفس المرجع، ص22.

كثر في ثياب النساء، واشيائهن الخاصة، فهو لونهن، لون أجوائهن وخيالاتهن وعوالمهن، انه لون اللذة والتوهج الجسدي"[1]، يقول في مطلع بحار البحارين"[2]

أطيل لدى موضع أسرار الخلق زياراتي...

وتفتح قلبي في الماء بكل المسك

وأرسلت يدي إلى الأعشاب المسكونة

فالتصق الشبق الوردي لماء الليل عليها ...

واختمرت لغة وتنفس في الأيل

ما أوقح لذته ..

يبني بغزالات أربعة ..

ينزع عنهن ثياب ربيعين

فالصورة هنا تعبر عن الاندفاع الغريزي والتمتع باللذة الحسية من خلال **الشبق الوردي/ ماء الليل** الذي أضفى على الصورة نوع من الحركة والرغبة الجامحة "فالابتهاج الحسي لماء النهد يتجسد في التصاق الوردي / ممثلاً للتداعيات الحسية المشبوبة على يدي الشاعر مطلقة في (الأنا) تلك العلامة الذكورية العارمة الأيل"[3].

وعلى الرغم من طبيعة اللون الوردي وحساسيته الجميلة إلا أن الشاعر استطاع أن ينقل دلالته من الأجواء الرومانسية إلى دلالات ثورية ليعبر به عن جثث الأطفال حيث يقول في قصيدة تل الزعتر"[4]:

هذا اللحم

يفوح دخانا ورديا

يصبغ خد الدين

بحمرته..

ابتعدوا

ابتعدوا..

ابتعدوا..

[1] - بناء السفينة دراسة في شعر النواب، طالب الأسدي، ص 28.
[2]- الأعمال الكاملة، ص91.
[3] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة، دراسة في شعر النواب، ص29.
[4]- الأعمال الكاملة، ص 465.

الصورة تحمل واقعا مريرا يبدو الشاعر متأثرا به إلى حد بعيد وهو هذه الجثث المتناثرة حيث عبر عنها باللحم، الذي تفوح من رائحة **دخان وردي/ يصبغ خد الدين بحمرته** ليعطي دلالة تعبر عن سن الطفولة وأحلامها البريئة التي يفتك بها كل يوم ظلما وجورا وهي عار على الدين وأي دين يرى جثث الأطفال ولا يحرك ساكنا ولندعم معنى هذه الصورة المتداعية من أعماق الشاعر نورد هذا المقطع من نفس القصيدة حيث يقول"[1]:

ماذا ثمن الطفل الواحد..؟

ماذا ثمن الغمازة..؟

ماذا ثمن العينين الضاحكتين صباحا..؟

ماذا ثمن الحمل الطيب

في زاوية الخيمة..؟

هنا تتضح الدلالة أكثر حيث الشاعر متأثر جدا بجرائم بشعة استهدفت أطفالا في عمر الورود، وأجنة في بطون أمهاتهم، ومن خلال تحديده المكان، (**زاوية الخيمة**) نفهم أن الشاعر يقصد مخيمات اللاجئين وما يحدث فيها من جرائم.

إن أغلب الألوان في شعر النواب كانت تنزاح عن دلالتها الحقيقية راسمة صورة من صور واقعه المرير ممزوجا بتداعياته النفسية، وربما اللون الأحمر فقط الذي حافظ على دلالته وذلك أنه منسجم مع نفسية الشاعر الثائرة ، ودلالته "العنيفة"[2] والثورية هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يشير إلى منحى أيدلوجي حيث أنه لون يرمز للحزب الشيوعي الذي كان الشاعر في يوم من الأيام أحد أعضائه و "إن كانت شيوعيته مشروطه بألّا تضيع حقوق الكادحين وراء شعارات ضخمة جوفاء، وهو يمثل للدعوة الاشتراكية بشواهد عربية إسلامية مثل : ابي ذر الغفاري والإمام علي بن أبي طالب، والحسين الاهوازي ويعدهم أقدم من ماركس في تطبيق الاشتراكية"[3] ، ويظهر ذلك في قوله"[4] :

ما اتفههم ..ما اتفههم ..

حملوا الميناء

وبيت المال

---

[1] - المصدر السابق، ص463.
[2]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص 22.
[3] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة دراسة في شعر النواب، ص33.
[4] - الأعمال الكاملة، ص515.

ورايتك الحمراء

هذه **الراية الحمراء** / **الدعوة للثورة** ، **والميناء** / **ملاذ الشاعر** ومرفأ خلاصه من متاهة البحر العاصف المليء بقراصنة الثورات وسراقها، اللصوص الذين يسرقون ثورات الفقراء، ثم يسخرونها للاستبداد بهم وزيادة فقرهم ، واحتكار مكتسباتهم (**بيت المال**) / العلامة التي تشير إلى ماضي النهب المنظم للشعب وحاضره الممثل في الإيداعات السرية في بنوك الرأسمال الطاغي"[1] وواضح هنا الراية الحمراء هي العدل والمساواة في كل شيء التي كان يدعو إليها الحزب الشيوعي، وإن كان اللون الأحمر يحيل كذلك إلى تداعيات الماضي من خلال الطقوس العراقية القديمة حيث يقول"[2]:

دع الريح يهدهدك الهدهدة الإهداء

نذرك كان كثير الشمع الأحمر والآس

ومرت كل شموعك من تحت الجسر

حيث تحيل هذه الصورة القارئ العراقي إلى الطقوس الشعبية العراقية أو ما يعرف بـ "صينية النذر المعروفة في الشعائر الشعبية العراقية، تصبح شموعها لدى الشاعر من **دم الأضحية** / **الشمع الأحمر** في ازدواجية الصورة الشعرية"[3].

وهناك بعض الانزياحات التي حدثت على بعض الألوان المهمة في شعره لابد أن نشير إليها مثل اللون الأبيض حيث يقول"[4]:

وحماري

يترك في الليل مجرة حزن بيضاء

يخوض في العشق يشاركني طربي

طرب الكون

هنا أعطى لحزنه دلالة الطهر والصداقة من خلال وصفه باللون الأبيض (**مجرة حزن بيضاء**)فدلالة اللون الأبيض عادة تكون "للطهر، والصديق، ونور إلهي"[5]، حيث جعل الحزن الطاهر صديقا ورفيقا له وهو حزن بطيء من خلال دلالة الحمار، و كذلك هو بحجم المجرة.

---

[1] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة في شعر النواب، طالب الأسدي، ص33.
[2]- الأعمال الكاملة، ص6.
[3] - علي طالب الأسدي، بناء السفينة دراسة في شعر النواب، ص34.
[4]- الأعمال الكاملة، ص254.
[5]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص22.

اللون الأصفر حيث يقول"[1]:

مما أنادهم بعبي

فارغ قلبي وملآن

بهم

وجديد

رابني كم عتقا

أسمع القبرة الصفراء

تنعاهم

تمط الأفق

وهنا الصورة تحمل حزنه على رفاق الندامى الذين تفرقوا بين موت ورحيل حيث عبر عن نعيهم **بالقبرة الصفراء** وقد وصف القبرة باللون الأصفر للدلالة على الشر حيث دلالة اللون الأصفر هي" شر من شرور العين"[2] وقد عبر بالقبرة للدلالة على أخبار موتهم واحدا تلو الآخر فما انفكت الأخبار السيئة تصل إليه.

هذه بعض الأمثلة على الانزياحات التي حدثت على مستوى أهم دلالة الألوان والتي كانت عبارة عن تداعيات نفسية للشاعر جسدها في صور لونية جديدة ومبتكرة من خلال إضفاء دلالات جديدة على الألوان التي استعملها فكانت تثير الدهشة والتوتر في المتلقي، إذ حاولنا أن نقف على أهم الألوان التي تجسدت فيها انزياحات واضحة فهدف هذا الجزء من البحث لم كيفية توظيف الألوان بل سعى تلمس الصورة الرمزية المتداعية من خلال الألوان، حيث استنتجنا أن الشاعر قد برع في استعمال الألوان من خلال المزج بينها في صور متجانسة مولدا منها دلالات جديدة، حيث كانت الألوان الأكثر انزياحا كانت مجسدة في (الأزرق، الأخضر، البنفسجي، الأسود) حيث طغى على صوره اللونية اللونين الأزرق والأسود فالأزرق كان أكثر حضورا من خلال البحر، والأسود كان حضورا من خلال الليل وهو ما جعل الألوان المرافقة لهما في الصورة تنزاح عن دلالتها الأصلية إلى دلالات جديدة معبرة عن الحالة النفسية للشاعر بتداعيات الماضي الخصب والحاضر الأسود للشاعر فكانت أغلب الدلالات تحيل على الغربة والثورة التي يسعى الشاعر إليها تقريبا في جل أعماله الشعرية.

---

[1]- الأعمال الكاملة، ص142.

[2]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص22

ومن خلال تتعبنا لظاهرة الانزياح على مستوى الخمرة والألوان في هذا المبحث تبيّن لنا أن الشاعر قد أكثر من توظيف الخمرة بعدة دلالات مختلفة وذلك لانسجامها مع نفسيته التي تبدو نفسية معذبة منهكة جراء الغربة والمنفى وما لقيه من ظلم على أيدي الحكام المستبدين الذين باعوا كل شيء حتى أوطانهم وشعوبهم وهذا الشعور بالحزن واليأس تجلى كذلك على مستوى الانزياحات اللونية بدرجة كبيرة لكون الشاعر رساما خبر الألوان ودلالتها وكثيرا ما تشكلت الصورة في شعره بواسطة الخمرة والألوان معا، حيث لاحظنا أن الشاعر قد جمع بين الخمرة والألوان في صورة واحدة في غير موضع من شعره فمثلا كما رأينا قوله موظفا اللون الأخضر والخمرة في صورة واحدة:

لا بأس بجرعة خمر

تخضر لها عيناك وتذكر

فالخمرة هنا تجعله يتذكر الماضي الخصب الجميل، وكذلك من الأمثلة التي ذكرناها سابقا نجده موظفا اللون الأحمر والخمر في قوله:

وكأنك لم تقنع بشهادتك الأولى

يا سيف الله تفيض بخمرة دينك

أو ما كنت ومن كنت

أو أنت من الخمر الأحمر

لم يخرج بالسلطة يوما

وتؤمن بالأسلحة النارية

فصورة الخمر الأحمر هنا من خلال السياق لا تحيل أبدا إلى الخمر الحقيقي، بل إلى الثورة والدماء من خلال الأسلحة التي ذكرها إلى جانب الخمر الأحمر، والصور التي شكلها الخمر والألوان في شعره هي صور متنوعة وثرية مثلا يقول معبرا عن شوقه وحنينه"[1]:

سقطت زهرة لوز

عفة

في كأسه

احمرت عيناه شوقا

[1]- الأعمال الكاملة، ص140.

وتلظى شيقا

تركت من تاجها

في خمره

غيمة تعرق

فزهرة اللوز التي سقطت في خمره سببت له تداعيات الماضي والحنين إلى أهله، ومن بين من هذا المثيل نجده كذلك يرسم صورة غزلية حزينة من خلال اللون الأسود والخمر في قوله"[1]:

ليس صاحب بيننا إلا أخ السكر الكلام

إن تمادت راحتي في عزفها الأسود

في شعرك يا سيدتي

فلا صاحب للشاعر هنا إلا السكر، واللون الأسود الذي صار صوتا يعزف على شعر امرأة.

وفي بعض الأحيان يتشابك الليل والكأس والملح في لون واحد حيث يقول"[2]:

يا جنة مرّ فيها الله ذات ضحى

لعل فيها نواسّيا على قدحي

فحار زيتونها ما بين خضرته

وخضرة الليل والكاسات والملح لقد سكرت من الدنيا

وهذا مقطع من قصيدة اللون الرمادي التي يصف فيها دمشق وما كان فيها، حيث أن كل شيء كان بهيا جميلا يستمد خضرته من زيتونها، وهذا الشوق لدمشق جعله يسكر من الدنيا ككل.

وفي الأخير لا نزعم في هذا المبحث البسيط أننا قد أتينا على صور الخمر والألوان ودلالتها في شعر النواب، إنما هي بعض الصور فقط حاولنا الوقوف فيها قدر المستطاع على أهم دلالتها، فالمجال يبقى مفتوحا للبحث والتعمق أكثر ، فموضوع الخمرة والألوان موضوع خصب وثري حيث شكل ميزة ظاهرة في شعر النواب.

[1] - المصدر السابق، ص10.
[2]- نفس المصدر، ص13.

خاتمـة

أهم النتائج التي توصل إليها البحث في الأخير نوجزها فيما يلي:

- الصورة الرمزية جاءت موحية بأهم الأحداث الذاتية التي عاشها الشاعر خلال نضاله السياسي، مصاحبة لأهم الأحداث الجسام التي كانت تعصف بالوطن العربي وهذا ما يفسر طغيان الشخصيات وأسماء المدن على شعره.

- أهم الدلالات التي أفضت بها الصورة الرمزية أغلبها تمثلت في محورين هما: الثورة والاغتراب

- اتبع الشاعر في وصفه للأنظمة العربية والحكام أسلوبي التصوير الساخر والتحقير، حيث مثلت السخرية الواقع المر الذي يعيشه المواطن العربي مما جعلها مرآة تعكس حياة خربة صدئة تستدعي الضحك عليها، أما التحقير فقد كشف من خلاله حقيقة القمم العربية التي صارت هي في حال ذاتها عورة وجب سترها بالتخلص منها، لينقلب أسلوبي السخرية والتحقير إلى دعوة الشعوب العربية إلى الثورة من أجل استرجاع الكرامة والحرية.

- كان شعر مظفر النواب سجلا حافلا بالأحداث النضالية ذات الرهافة السياسية الخاصة، التي تتخذ العنف الثوري منهجا وأسلوبا فهو يؤرخ بشعره تاريخا وجدانيا لهذه الأحداث يمجدها ويمجد أبطالها ففي شعره نقرأ عن (خالد أكر خالد الاسلامبولي سليمان بن خاطر جهيمان العتبي، ناجي العلي الشيخ إمام..) والقائمة طويلة، هدف الشاعر من التغني بهذه البطولات هو تحريض الشعوب والدفع بها إلى الثورة على الظلم، إذ يصبح الفدائي رمزا من رموز البطولة والتضحية يحتذى به على مر العصور.

- اختيار شخصيات تراثية تتميز بالصدق الثوري لكي تكون رموزا فاعلة في شعره لكل منها وظيفتها فعلي مثل الثورة فهو ملك الثوار، وأما الحسين فقد جسد الفداء فهو رأس الثورة المضطهدة، وأبي ذر مثل الداعي للثورة والمنفى.

- أما المدن فقد تمثلت أبرز خصائص الصورة في شعره، فهي تعطي الصورة رمزا عربيا وقوميا، إضافة إلى الرمز الاجتماعي والطبقي الذي يشكل أساسا معروفا لفكر الشاعر، ذلك أن هاجس البحث عن العدالة في المكان لطالما أرّق النوّاب، ليكون سببا في نفوره من الواقع وما فيه من ظلم واستبداد .

- كثيرا ما حملت صورة المدينة من خلال مساراتها دلالة القهر الاجتماعي والقمع السياسي الذي كان يمارس من طرف الحكومات ضد شعوبها.

- عمد الشاعر إلى ذكر المدن والأماكن باسمها في شعره من أجل تجسيد الصورة المأساوية لواقع الوطن العربي فكان حضورها على شكل مدنسة التي تعج بالثورات والفقر، أو مدن مستباحة على شكل امرأة مغتصبة.

- المدينة عند مظفر النواب، عالم كامل، ولكنه عالم يملك مفاتيح الجمال، ومن عوالمها تترافد الأكوان والجنائن، إذ هي السحر المطلق والنشوة الحلم، مثلما هي القضية (القضية الفلسطينية وكل المدن المستباحة)، وهي الرمز الماجد للانتماء للوطن العربي بصفة عامة وللعراق بصفة خاصة.

- ومن خلال تتعبنا لظاهرة الانزياح على مستوى الخمرة والألوان تبيّن لنا أن الشاعر قد أكثر من توظيف الخمرة بعدة دلالات مختلفة وذلك لانسجامها مع نفسيته التي تبدو نفسية معذبة منهكة جراء الغربة والمنفى وما لقيه من ظلم على أيدي الحكام المستبدين الذين باعوا كل شيء حتى أوطانهم وشعوبهم وهذا الشعور بالحزن واليأس تجلى كذلك على مستوى الانزياحات اللونية بدرجة كبيرة لكون الشاعر رساما خبر الألوان ودلالتها وكثيرا ما تشكلت الصورة في شعره بواسطة الخمرة والألوان معا، حيث لاحظنا أن الشاعر قد جمع بين الخمرة والألوان في صورة واحدة في غير موضع من شعره.

ولا نزعم أن البحث قد جاء على كل الرموز الموجودة في المدونة إنما اخترنا أكثرها ظهورها وانتشارا في المدونة، إلا أن الأمر الايجابي في هذه المحاولة هو أنها تسنى لنا الوقوف من خلالها على بعض الظواهر في شعر مظفر النواب التي نرى أنها تستحق أن تكون مجالا للدراسة نذكر منها مثلا: مستويات الانزياح ودرجاته، كذلك صورة الليل ، الأماكن المائية كذلك هي تحمل من الدلالة والجدة ما يخولها إلى أن يفرد لها بحث خاص باعتبار الشاعر ابن بيئة مائية، السجن والسجين من خلال تسليط الضوء على تجربة الشاعر داخل السجون، توظيف الموروث التراثي كذلك يعتبر ميزة في شعره خاصة نهله من تجارب شعراء التراث العربي خاصة المتنبي والمعري، وهناك الكثير من المواضيع التي يمكن لأي دارس تناولها فالشاعر قد همش كثيرا من طرف النقاد على مر عقود من الزمن كان نتاجه الشعري لا يقل عن الشعراء الرواد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

1- أدونيس (أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.

2- الأسدي (علي طالب)، بناء السفينة في غياب القمر، دراسة في شعر مظفر النواب، بحث منشور على الرابط التالي:**alnoor.se/extra/Alasadey.doc** ،شوهد يوم 2017/03/02، على الساعة 18:30.

3- الأسطة (عادل)، الصوت والصدى مظفر النواب وحضوره في فلسطين، نابلس فلسطين 1999م.

4- اسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، 1966م.

5- - التفسير النفسي للأدب، ط4 ، دار العودة بيروت- لبنان1981 م.

6- بحراوي (حسين)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م

7- البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.

8- البياتي (عبد الوهاب)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1995م.

9- الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط07، 1418هـ/1998م.

10- - الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، ط2، ط1385،2هـ/1965م.

11- الجرجاني (عبد القاهر)، أبو بكر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة، ط1، تحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل بيروت- لبنان- 1991م.

12- - دلائل الإعجاز –تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي- ط1- مطبعة الفجالة الجديدة- القاهرة، 1969م.

13- الجندي (أنور)، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1985 بيروت.

14- الجوهري، (إسماعيل بن حما)د، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: احمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين ، بيروت لبنان ط1، 1376ه 1956م.

15- الحاوي (إيليا)، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980م.

16- حمد (عبد الله خضر)، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

17- حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة والأنوثة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010 HTTP://WWW.AWU-DAM.ORG

18- خالد (عبد الكريم هلال)، الاغتراب في الفن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي ط1، 1998م.

19- الخيام (عمر،) رباعيات الخيام، تحقيق أحمد رامي.

20- الخير (هاني)، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، دار ومؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، جرمانا، ط1، 2009م.

21- داود (أنس، الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د.ط) 1975.

22- الذهبي (الامام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان)، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، شارع سوريا،ج2.

23- راضي (جعفر محمد)، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ط) 1999م.

24- بن أبي ربيعة (عمر)، ديوان شعر، تحقيق: بشير مهيوب، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934/1353 .

25- زاده (عباس طالب)، رسول بلاوي، التناص القرآني في شعر يحيى السماوي، جامعة فردوسي، الجمهورية الإيرانية.
26- زايد (علي عشري زايد)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا- مصر، 2002م.
27- - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر د.ط، 2006.
28- - فصول في نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1998.
29- الزبيدي، (السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مادة صور، مطبعة حكومة الكويت، 1385-1965.
30- الزوزني (أبي عبد الله الحسن بن أحمد)، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط3، 1997م.
31- الزيات (أحمد حسن)، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967م.
32- الشايب (أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1993م.
33- شايف (عكاشة)، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، دط، د.ت.
34- أبوشوارب (محمد مصطفى أبوشارب)، وأحمد محمود المصري، جماليات الأداء الفني قراءات في نصوص أدبية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، (د.ت)
35- صالح (بشرى موسى)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1994م.
36- صالح (نضال)، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
37- الصباغ (رمضان)، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.

38- الطائي (أبو تمام حبيب بن أوس)، ديوان الحماسة، شرح أحمد حسين بيسج، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1418هـ/1998م.
39- بن أبي طالب (الإمام علي)، نهج البلاغة، تحقيق صبري ابراهيم السيد، تقديم: عبدالسلام محمد هارون، دار الثقافة، الدوحة، قطر،1406هـ/1986م.
40- عبد الغني (رحاب)، بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2015.
41- عبد الفتاح (كاميليا)، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007.
42- عبيد (كلود)، جمالية الصورة في الجدلية بين العلاقة الفن التشكيلي، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011م.
43- عبيد (محمد صابر)، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، (د.ط) دار نينوى، دمشق- 2011م.
44- - فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 1430هـ/2010م
45- عزام (محمد)، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001.
46- العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، د ط، د.ت.
47- عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري القاهرة/ دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1،1424هـ/2003م.
48- عقاق (قادة)، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

49- العلاق (علي جعفر)، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1990م .

50- غيلان(كاظم)، مظفر النواب الظاهرة الاستثنائية، دار مكتبة عدنان بناية المكتبة البغدادية، ط2، 2015م.

51- ابن فارس، (أحمد بن زكريا أبو الحسين)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والتوزيع، ط2، مصر، 1969م.

52- فتوح (أحمد محمد)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977م.

53- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت- لبنان 2005م.

54- الفيصل (سمر روحي)، السجن السياسي في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983م.

55- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى (مكتبة الخانجي)، القاهرة، ط3،(د.ت).

56- القط (عبد القادر)، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، مكتبة الناشر 1988م.

57- ابن كثير (الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل)، مختصر تفسير القران الكريم، دار النصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، دت.

58- كندي (محمد علي)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2003م.

59- المتنبي (أبو الطيب)، ديوان شعر، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الناشر العربي، بيروت، لبنان (د.ت).

60- المديني (احمد)، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

61- مرشد (أحمد)، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م.

62- المقرئ (أحمد بن محمد بن علي الفيومي) "المصباح المنير" المكتبة المصرية- صيدا-بيروت- سنة1417هـ/ 1996م.

63- المقري (نصر بن مزاحم)، وقعة صفين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، ط3.

64- ابن منظور: (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم) ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير-محمد أحمد حسب الله- هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف.

65- ناصر (محمد)، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925/1975)، دار الغرب الإسلامي-بيروت ط2، 2006 م.

66- ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، 1958م.

67- النواب (مظفر)، الأعمال الكاملة، الإسراء نابلس فلسطين 2015.

68- - الأعمال الكاملة، دراسة وإعداد: إسلام إبراهيم، فاروس للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

69- نوفل (يوسف حسن) الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د.ت).

70- هلال (محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة بيروت 1983م.

71- - النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر- القاهرة، 1997م.

72- الوالي (محمد)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت، لبنان ط1، 1999م.

73- الورقي (السعيد)، لغة الشعر الحديث مقوماته وطاقاته الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983م.

74- واصل (عصام حفظ الله)، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011/1431م.

75- ياسين (باقر)، مظفر النواب حياته وشعره، دار الغدير، ط2، 2003م

76- اليافي (نعيم)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1983م.

77- يحيى (أحلام)، ويشرئب النخيل مآذن شعرية في أرض السواد، نينوى، للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1.

78- يعقوب (أوس داوود)، مظفر النواب شاعر الثورات والسجن، صفحات للنشر والتوزيع،ط1، 2010م.

79- يوسف (علي حسيني)، الإمام حسين في الشعر العربي الحديث، ط1، كربلاء: العتبة الحسينية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية.

الرسائل والأطروحات:

80- أعبيد (بشير) ، الهزيمة في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة الدراسية: 2008 – 2009

81- بلعلى (آمنة)، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 1988-1989.

82- بوزياني (خالد)، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية عند البلاغيين والأسلوبيين، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر2007م.

83- عزواني (حكيم)، الصورة الفنية بين الترجمة والتأويل، مذكرة ماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015 – 2016

المجلات والدوريات:

84- بوحلاسة (نوار)، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، 2012م.

85- الجابري (فوزية لعنوسي غازي)، المرأة في شعر مظفر النواب، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، المجلد 08، العدد03، 2009م.

86- تابتي (فريد)، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة منشورة على الرابط التالي: www.asjp.ceist.dz.

87- صالح (أفراح ذياب)، حضور الخمرة في شعر مظفر النواب، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد 22 (4) 2011م.

88- عسكري (محمد صالح شريف)، انعكاسات الرفض في الشعر العربي المعاصر (الأعمال الشعرية لمظفر النواب نموذجاً)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية. HTTP://AIJH.MODARES.AC.IR

89- هويدي (محمد عبد الحسين)، الاغتراب في شعر مظفر النواب"الوتريات الليلية أنموذجاً" كلية التربية جامعة المثنى.

المواقع الالكترونية:

90- بلاوي(رسول)، آليات التعبير في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان 2015م. (مقال منشور على الانترنت)، ينظر الموقع الالكتروني التالي:http://www.adeebk.com/kasaedy/plaz/new_page_198.htm .

شوهد يوم 2018/06/17 على الساعة: 22:45.

91- حشايشي (سهام)، لغة الوعي في الخطاب الشعري عند مظفر النواب. (مقال منشور على الانترنت) ينظر الرابط التالي:

http://revue.ummto.dz/index.php/pla/article/viewFile/936/770

شوهد يوم 2018/06/17 على الساعة: 18:35

93- صالح (قاسم حسين)، التحقير الجنسي في شعر مظفر النواب السياسي، مركز النور، 2011/10/15، ينظر الرابط التالي: www .m.ahewar.org » s.asp

شوهد يوم 2018/04/03 على الساعة: 17:13

94-عمر (صالح علي)، السخرية في شعر أحمد مطر، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، ينظر الموقع الالكتروني الآتي:

19694HTTPS://WWW.ALFASEEH.COM/VB/SHOWTHREAD.PHP?T شوهد يوم 2018/04/18 على الساعة: 21:41

95- المنصوري (عبد اللطيف)، الرمز في الأدب: HTTP://ELMANSOURI60.BLOGSPOT.COM/2014/03/BLOG-POST_5064.HTML

موقع اليوتيوب:

96- مظفر النواب، قصيدة "في الوقوف بين السموات وراس الامام الحسين، منشورة على الانترنت، ينظر الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=hpvq6hhnsGA
شوهد يوم 2017/05/03 على الساعة 18:30

97- قصيدة "رباعية الصمت الجميل"، منشورة على الانترنت فيديو على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=pyPv8pIsWdE ، شوهد يوم: 2017/09/16 على الساعة 21:45

98- قصيدة "قافية الاقحوان" منشورة على الانترنت فيديو على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=7metMNeDbhc شوهد يوم 2017/03/22 على الساعة: 1745

99- "**قصيدة رحيل**" منشورة على الانترنت فيديو على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=M7DVqBye10E شوهد يوم 2018/03/22 على الساعة 18:21

الفـهرس

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
مدخل : مفهوم الصورة والرمز	06
• الصورة	06
• الرمز	17
الفصل الأول الشخصيات في شعر النواب	30
أولا: الشخصيات المعاصرة	39
– الشخصيات السياسية	39
• الصورة الكاريكاتورية	42
• الصورة التحقيرية	46
– الشخصيات الثورية	53
• نمط عام	53
• نمط خاص	57
تانيا: الشخصيات التراثية	68
– الشخصيات القرآنية	68
– الشخصيات التاريخية	74
الفصل الثاني المدينة في شعر النواب	89
أولا: المدن ومساراتها	93
– المدينة	93
– مساراتها	97

ثانيا: أسماء المدن	110
– المدينة المدنسة	110
– المدينة المرأة	121
الفصل الثالث تداعيات الصورة الرمزية	140
أولا: من خلال الموروث التراثي	140
– الموروث القرآني	142
– الموروث الشعري	148
ثانيا: من خلال الانزياح الدلالي	155
– الانزياح على مستوى الخمرة	157
– الانزياح على مستوى الألوان	164
الخاتمة	185
قائمة المصادر والمراجع	188
الفهرس	198

الملخص

ملخص المذكرة

الملخص:

حاولنا في هذه البحث دراسة **الصورة الرمزية في شعر مظفر النواب**، أحد رموز النضال السياسي في الوطن العربي. وقد جاء البحث في فصول ثلاثة، ومدخل ومقدمة وخاتمة.

ففي الفصل الأول تتبعنا دلالة الشخصيات وما ترمز إليه من أبعاد، حيث وجدنا أنها لم تخرج غالبا عن نمطين اثنين هما: الشخصيات التراثية والشخصيات المعاصرة.

وفي الفصل الثاني حاولنا الوقوف على فضاء المدينة ومساراتها وما تحمله من دلالات وأبعاد رمزية، وقد استخدمنا تصنيفا يعتمد على خصوصية كل فئة من المدن.

وفي الفصل الأخير قمنا ببحث تداعيات الصورة الرمزية في شعره، وخلال ذلك اتضح لنا أن التراث كان أبرز مصدر لهذه الصور. ونفس الشيء ينطبق على الانزياح الدلالي، حيث وجدناه يتحقق على مستويين بارزين هما: الخمرة والألوان. لنخلص إلى خاتمة حاولنا فيها تدقيق أبرز النتائج على النحو الآتي:

* تعدُّ الصورة الرمزية إحدى أبرز الأدوات التي يستعين بها الشعراء في بناء قصائدهم، وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم في الحياة من جهة. وإحدى أهم الوسائل الفنية الفاعلة التي يُتوسّلُ بها للوصول إلى إدراك تجربة الشاعر.

* وأهم نتيجة توصل إليها البحث في النهاية هي: أن الصورة الرمزية في شعر (مظفر النواب) جاءت موحية بأهم الأحداث الذاتية التي عاشها الشاعر خلال نضاله السياسي، مصاحبة لأهم الأحداث الجسام التي كانت تعصف بالوطن العربي وهذا ما يفسر طغيان الشخصيات المعاصرة والتراثية وأسماء المدن العربية والأحداث التي جرت على مسرحها في شعره، وقد جاءت صوره في الكثير من الأحيان مشحونة بالتداعيات النفسية التي عبر عنها من خلال توظيفه للجسد الأنثى والخمرة والألوان.

ملخص المذكرة

Résumé:

Dans cette recherche, nous avons essayé d'étudier le limage symbolique dans les poèmes de Mudhaffar Ennawab, un des symboles de la lutte politique dans le monde arabe, notre recherche est répartie en troix chapitres le contenu, l'introduction et la conclusion.

Dans le premier chapitre, nous avons discuté de la signification des personnages et de leurs dimensions symboliques: ils sont généralement issus de deux types, de personnages: les personnages traditionnels et les personnages contemporains.

Dans le deuxième chapitre, nous avons essayé d'identifier l'espace de la ville, ses chemins et ses implications symboliques en utilisant une classification basée sur la spécificité de chaque catégorie de villes.

Dans le dernier chapitre, nous avons examiné les répercussions sur limage symbolique, et il nous est apparu clairement que le patrimoine était la source la plus importante de ces images. La même chose s'applique au déplacement sémantique, où nous trouvons qu'il est atteint à deux niveaux dont les prédominants sont : le vin et les couleurs. dans la conclusion nous avons essayé de vérifier les résultats les plus importants comme suit:

L’image symbolique est l'un des outils les plus importants utilisés par les poètes pour construire leurs poèmes, pour incarner leurs sentiments et la ville d’autre dans la vie. l'un des moyens artistiques les plus importants que cherche à la réaliser le poète et c’est l’illustration de sa vie poétiquement et symboliquement.

partir, nous avons tenté de démontrer l'image symbolique dans la poésie du poète Irakien (Mudhaffar En-nawab) afin d'explorer ses manifestations dans sa poésie.

Finalement , le résultat le plus important de la recherche est: que l'image symbolique dans la poésie de (Mudhaffar En-nawab) était évocatrice des plus importants auto-événements et expérience dominance par le poète au cours de sa lutte politique, accompagnés des événements les plus marquants qui ont secoué le monde arabe, ce qui explique la des personnages contemporains et traditionnels et les noms des villes arabes et les événements qui ont eu lieu. Ses images étaient souvent lourdes d'implications psychologiques exprimées par l'emploi du corps féminin, du vin et des couleurs.

ملخص المذكرة

Abstract :

This research basically attempts to study the symbolic image in the poetry of the Iraqi Muddhafar Ennawab, an iconic figure of the political struggle in the Arab World. In terms of structural formula, the work is divided into three chapters, coupled with a generic theoretical inception, an introduction and, of course, a conclusion.

The first chapter explores the significance as well as the symbolic dimension of characters that remarkably flactuate between two basic types: traditional and contemporary. In the second one, the emphasis shifts to neatly examine the portrayal of the city space and its various, manifold aspects to grasp the nature of allegoric emblems and symbolic indications permeated within.

Such an examination functions through the use of a particular taxonomy relied on the specificity of each single category of cities. Then, the last chapter integrally sheds fresh light on the repercussion of symbolic in the verses of Muddhafar Ennawab, and it openly reveals how literary heritage turns to be major, flowing fountainhead watering these symbolic representations.

The same thing could be applied to the semantic displacement that is recurrently embodied through two chief moulds, that is wine and colours. To conclude, the research endeavours to scrutinise the major outcomes which are as follows:

- The symbolic image is by and large most effective and artistic tools used by poets to compose their poems, it is widely invested to personify the bard's condensed feelings and emotions, and also to express their mosaic ideas and deep perceptions about life.
- Particularly in the Ennawab's poetic body, the symbolic image functions to unearth the poet's own experience during his political struggle, accompanied with stormiest highly crucial events that shake the Arab world to the core. This clearly explains the domination of traditional and contemporary characters, names of Arab cities and, most prominently, tremendous occurrences taken place in the heart of these cities in his poems whose allegoric depictions are largely fraught with a set of psychological oscillations and crises expressed through the employment of woman's body, wine and colours.