د. علي عباس علوان

تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق

اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج

Riyadh Hamza

الفصل الثاني

علي الشرقي

اضطراب الرؤية ومشاكل القصيدة

(١)

اذا كانت الدلالة اللغوية لكلمة (الجديد) تختلف الى حد كبير عما تعنيه دلالة كلمة (التطور) ، فكيف يمكن ان نفهم أوجه هذا الاختلاف في مجال الفن ؟ ، وبالتالي كيف يمكن أن نفهم مواصفاتها وحدودهما حين نتحدث عن خط التطور في الشعر العراقي الحديث في ضوء ما استعرضنا من الظروف الموضوعية والخصائص العامة لشعراء هذه الحقبة والمتغيرات الجديدة التي شاركت في تكوينهم النفسي ؟

ولعلنا لا نحتاج ــ بدءا ــ ان نؤكد أن مشاكل الفن لا تخضع في العادة لهذه الاساليب المنطقية من تحديد أو تعريف كالذي يمكن أن تعرف به أية قضية أخرى أو تحد ، ذلك أن الفن في معناه الواسع أعقد من ان يحد على الرغم من المجاهدات الموضوعية طوال التاريخ الانساني للوصول الى قيم وتقاليد محددة في هذه الساحة العريضة .

وليست الصعوبة في ذلك ترجع الى تعدد أوجه العملية الفنية ودورانها ــ على أقل الاعتبارات ــ بين (الفنان) و(الفن) و(المتلقى) فحسب ، مما يصعب معها التحديد الدقيق وبالنسبة لهذه الاوجه المختلفة والى أي منها يصح التعريف ويستقر التحديد . وانما يضاف الى ذلك أن هذه الاوجه الثلاثة تتعلق بمناشط انسانية غاية في الدقة والغموض وترتبط ارتباطا وثيقا ــ لم تكتشف اسراره حتى الآن ــ باخصب ما في (الوجدان) الانساني وبأكثر قدراته واسراره عمقا وصعوبة واستجابة للتحديد في ميدان الجماليات[١] .

على أن هذه الدلالة اللغوية ، بمعناها الاشاري ــ كما قرره ريتشاردز ومن قبله كولردج[٢] ــ تستطيع أن تضع بين ايدينا معاني محددة لالفاظ (الجديد) و(المتطور) ، وربما استطاعت أن تعينا أكثر بتقديم نقيض (الجديد) وهو (القديم) ، ونقيض (التطور) وهو (الجمود) ، وقد تفهمنا ان (التطور) قد يكون نحو الاحسن والاجود او نحو الأسوأ والأردأ

---

(١) الاستاطيقي او علم الجمال لفظة حديثة تعني علم الوجدان او الشعور وقد ظهرت حين قرر (مير) الالماني تلميذ (بومجارتن) ان علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل » ويعد بومجارتن المؤسس الحديث لهذا العلم . انظر (النقد الجمالي واثره في النقد العربي) ــ روزغريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٥ .

(٢) انظر مفهوم ا.ا « ريتشارد عن اللغة (الانفعالية) و(الاشارية) كتابه **The meaning of Meaning** الذي لخص ابرز افكاره مصطفى بدوي في المقدمة التي كتبها لكتاب (مبادىء النقد الادبي) لرتشاردز نفسه ص ٦ ــ ٧ . وبشأن رأي كولردج انظر (كولردج) لمصطفى بدوي القاهرة ١٩٥٨ ص ٩٥ .

فتعالجه بلفظ آخر هو (التقدم) ونقيضه (التأخر) الا أن هذه اللغة (الاشارية) ، العلمية لا تستطيع أن تحدد لنا بدقة كل هذه الاعتبارات في الفن .

وليس أدل على ذلك من أننا نتناول في مجال الدرس الفني (التجديد) و(التطور) عادة في معانيهما النسبية دون أن نكون ، في واقع الأمر ــ قد تكونت في أذهاننا معاني محددة وثابتة ومطلقة . بمعنى أننا اذا أردنا أن نسجل مواصفات (القصيدة الجديدة) فاننا لا نطمح أن تكون هذه القصيدة ــ ولا سيما في التكنيك ــ مبتكرة تماما ، واصيلة تماما وجديدة كل الجدة . ذلك أن (الجديد) في اللغة الاشارية يعني شيئا مناقضا تماما (لشيء قديم) ، الا أنه في الفن لا يكون كذلك ، بل ربما تعذر تحقيقه . وليس معنى ذلك أن (الجديد) هو ظاهرة (متطورة) من (القديم) وخارجة عليه فحسب ، وانما يضاف الى ذلك تعذر ابتكار هذا الجديد من (المطلق) ودون أن يقف وراءه (الماضي) و(القديم) في الخبرة والتقاليد .

واذا ما أستعرنا الحقل النباتي للتشبيه ، فسنجد ان أية نبتة جديدة لا بد من أن تكون قد مرت بسلسلة من التطورات البايولوجية لتصل الى نبتة أخرى ذات سمات مختلفة ، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة باصولها النوعية . ولعل هذا التشبيه يقربنا من وجهة نظر اليوت في مفهوم (التطور والاصالة) لقصيدة الشعر ، حين رفض ، في المقدمة التي كتبها لديوان « ازرا باوند » المسمى (قصائد مختارة) عام ١٩٢٨ ، ما يسمى (استخراج نوع مختلف) في الشعر ، بعد ان قسم الشعراء الى ثلاثة أقسام « قسم يقلدون التكنيك ، وقسم يطورون التكنيك ، وقسم يبتكرون التكنيك » وانتهى الى أن (الابتكار) كلمة خاطئة في الشعر ، وان « القصيدة الاصيلة اصالة خالصة هي قصيدة رديئة رداءة خالصة »[٣] .

والذي نريد توكيده هنا ، أن حركة التطور ، هي في حقيقتها ، جزء من التجديد ذاته في الفن ، وأن الاختلاف الشديد يقع عادة في مدى العمق الذي يستطيع الشاعر أن يطور به قصيدته ، ومقدار الاتساع والشمول اللذين يتم بهما هذا التطور . بمعنى أننا حين نرصد خط التطور في حركة الشعر العراقي لا بد وأن نضع في اعتبارنا الجانب النسبي الذي أحدثه الشاعر في مجال التقاليد الشعرية أولا ، كما نضع في اعتبارنا الاطار الزماني والمكاني ، الذي أحاط بتلك التقاليد ومدى مشاركته ، في تقدم الشاعر أو عرقلته ، نحو تقاليد جديدة .

---

(٣) ازراباوند تأليف ج.س. فريزر ؛ عرض وتقديم ماهر شفيق فريد ــ مجلة الشعر (الثقافة والارشاد القومي ــ القاهرة) . العدد الثامن . السنة الاولى ص ١٠٧

ذلك أن الاعتبار الأول لا يقدم لنا رصدا وتفسيرا لظاهرة اجتماع نزعتين متناقضتين لرؤية الشاعر فحسب ، كالذي رأيناه من اجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية في بعض قصائد هذا الجيل من الشعراء ، وانما يساعدنا ايضا على تقديم الخطوات التفسيرية المعقولة للتجديد الضخم الذي أحدثه جيل الشعراء الشباب بعد الحرب الثانية وانجازاتهم الهامة في حركة الشعر الحر . أما الاعتبار الثاني ، فعلى الرغم من أنه لا يدخل في مادة الابداع بقدر ما يدخل في صنع مهمة الدوافع اليه كما يقرر يونج[٤] ، فهو يساعدنا على الرصد التاريخي لبدايات زحزحة الموقف التقليدي الغارق في تقليديته الى ملامح النزعة الرومانسية وسماتها في تغير الرؤية الشعرية واختلاف وضع الشاعر من موقف (القائل الفصيح) الى موقف (المعبر عن ذاته) حيث يبدأ انحناء الكون نحو داخله ، وآثار هذه المظاهر والاختلافات في نسيج القصيدة .

(٢)

وبهذا المعنى ، اذا انتهينا مطمئنين للموقف السابق ، أمكننا اعتبار الشاعر (على الشرقي) أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته . ويجيء هذا الاعتبار اذا ما علمنا أن نشأة الشاعر كانت في مدينة النجف ، تلك البيئة الادبية التي كانت شديدة الاهتمام بالقديم والاحتفاظ به واكباره اكبارا شديدا حتى اكتسب هذا القديم قدسية ، بقدسية المرقد المقدس الذي تضمه . ومنها خرج اعلام الشعر الكلاسي كالجواهري والشبيبي والحبوبي والصافي النجفي وصالح بحر العلوم وغيرهم كثير . حتى لقد عد موقع (الشعر) في النجف من سماتها الاساسية وكان موقعها منه « نادرة من النوادر واعجوبة من الاعاجيب يعنى اهلها بالشعر وسماعه والحديث عنه عنايتهم بالمسائل اليومية من أكل وشرب »[٥] .

ومعنى ذلك أن الشعر ــ ومعظم أهل المدينة المقدسة يتعاطونه حتى البقالين والعطارين واصحاب الحرف[٦] ــ لم يكن معاناة نفسية وتعبيرا عن الشاعر والاحاسيس لحاجة ذاتية بقدر ما كان تقليدا وصناعة والاعيب ، حتى لقد سهل قوله عند قائليه فأصبح « بمثابة سيكارة متى اراد المدخن تدخينها فما

---

(٤) المحاكاة ــ سهير القلماوي ــ الطبعة الثانية ١٩٧٣ ص ١٣٥ .

(٥) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ــ الدكتور علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري ــ بغداد ١٩٧٣ ج ١ ص ٢٧ .

(٦) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية . جعفر الخليلي . النجف ١٩٧٠ ص ٥ ــ ٦

عليه الا أن يقدح لهم قدحة من زناده أو يولع لهم عود ثقاب .. »[٧] . أما مفهوم الشعر والفن ، فقد ظل كما هو عليه منذ القرن التاسع عشر ، بل أن الشاعر النجفي كان يعيش في عصور الشعر القديمة ، وكان الشاعر القديم يعيش بينهم في الربع الأول من القرن العشرين ، يعيش الشاعر الجاهلي « ... باصحاب المعلقات (حيا) كأن لم تمض عليه أربعة عشر قرنا .. والعباسي بابي نؤاسة وبشارة ومهياره ، ومن قال انه عباسي وليس نجفيا ؟، ان (القدامى) أحياء يأكلون ويشربون كما يأكل أو يشرب أي من هؤلاء »[٨] . أما هذه الافكار الجديدة ومفاهيم الشعر والثقافة التي تحملها صحف مصر وبلاد الشام والآستانة ، ومن بينها كتابات شبلي شيل وامين الريحاني وشعر شوقي وحافظ وايليا ابي ماضي وجبران « .. ففيها ما يناقض الفكر النجفي المناقضة كلها ... مما يعد حراما وكفرا والحادا »[٩] .

في هذا الجو المكتظ بالقديم والمحافظة المتزمتة يحس علي الشرقي بالتناقض بينه وبين بيئته ، فلقد قرأ هو وبعض رفاقه واقاربه من عائلة الجواهري هذا الجديد الذي كانت تحمله صحافة الخارج فاعجب به ، ولا سيما قصائد ابي ماضي وشكوكه وحيرته وشعر جبران ونعيمه ، « فقد كان يراهم قريبين جدا من نفسه ووجدانه »[١٠] ، ومن خلال هذا الجديد يتجه الى مجموعة من الرفاق الجدد ، غير رفاق الدرس التقليديين في الحلقات اتهموا عادة بانهم « طائفة من المجددين الذين تمردوا على التقاليد وتعاطوا الاصلاح »[١١] عاقدا معهم أواصر الصداقة ، يحضر (ندوتهم) المنعزلة عن الابصار ، فيجدها « ناديا لا يشبه المألوف من الاندية التي تعقد في ذلك البلد[١٢] .

أما تلك الاندية التقليدية الكثيرة ـ خاصها وعامها ـ فلم يجد فيها « غير مجاجة الكأس يحتميها ، ولكن بمرارة وتنغيص ، لا يحمد الساقي ولا ابريقه ، ويحسب تلك المباحث وذلك الجدل الصاخب عجاجة سفت من البادية على تلك المدينة .. التراب فيها أكثر من الشراب »[١٣] . أما ادباؤها المبرزون

(٧) المصدر السابق ٤٤ .

(٨) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ـ علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري ج ١ ص ٤٧ .

(٩) المصدر السابق ٤٥ .

(١٠) حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/١/١٥ وقد اذن بنشره .

(١١) الاحلام ـ علي الشرقي بغداد ١٩٦٣ ص ٧٣ .

(١٢) المصدر السابق والصفحة .

(١٣) عواطف وعواصف ـ ديوان الشرقي . بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

فلم يجدهم أكثر من « جمالة حطب الأدب[١٤] ، وأدبهم لم يكن غير أدب ديباجة ، الصياغة فيه أكثر من الشاعرية ، فقصائدهم صورة جامدة وضعت في قوارير الالفاظ التي تفوقها في الجزالة ، والاتجاه ولادبي غير بين ، والاغراض مشوشة ، والوزن لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجس الوتر ، والقصيدة ذات الوان تضيع الوحدة الاصلية[١٥] .

هذه المفاهيم التي يخلص اليها الشرقي منذ مطلع شبابه في نقد الموقف التقليدي يوضحه بشكل ادق في عام ١٩١٣ ، فيقرب به من الاطار العام للنظرية الرومانسية القائل بأن « الشعر تعبير وجدان الشاعر واعماقه » ، فيعرف الشعر قائلا « أن الشعر شظايا قلب الشاعر ، اذا كان قلبه مملؤا غراما وشوقا افرغ شيئا ليستريح ، واذا كان حماسا وفخرا تنفس شعرا ليحرق الناس بناره ، واتباعا لهذه الحقيقة الراهنة اعتقد أن المرأة اذا هذبت ، كما يهذب الرجل اليوم ، أصبحت اشعر منه ، لأنا اذا علمنا أن الشعر ترجمة في النفس يحركها الخيال والتصوير ، فهي اشعر لانها أشد خيالا وأكثر هواجسا »[١٦] اما اللغة الشعرية فيقول عنها منتقدا الشاعر كلاسي « .. أما اللغة فليست مهنة اكتسابية يتدرج اليها في زوايا الموسوعات اللغوية فينحت منها ما ينقل على السامع وينفر الطباع . ان لفظة (العنقفيز) و(العنجبوس) و(البعبوع) ممجوج بارد ليس من اللغة العربية اليوم وان كان منها أمس . ان هذه الألفاظ قد كسحت وكنست عن الفصحى فاصبحت مزبلة اللغة ، لا تسكن الا في زوايا المعاجم ... فلا يليق بالكاتب أن يثلج بها صدرا أو يحنى لها رأس يراعه اجلالا .. ليس على الكاتب الا أن يتقن جوهريات اللغة والمأثورات من تلك الفوائد ، واقتناء السهل كي لا ينوشه قحط الألفاظ فيصبح فقيرا لا يسعه أداء الهواجس والخواطر .. »[١٧] .

ويستمر مفهوم الشاعر بعد ذلك بوضوح مع قراءاته للشعر الجديد وما تحمله الصحافة والدواوين والكتابات من آراء مدرستي الديوان ، والمهاجر فيقول « الشعر يفيض ولا يستنبط .. والشاعر متبوع لا تابع »[١٨] ، ثم يصنف موقعه من الشعر التقليدي « ... نشأت وفي رغبة عن الاسلوب والموضوع القديمين ، لاني لا أجد في الأسلوب جرس الشعر وهو تلك القطع الموسيقية

---

(١٤) كلمتي في الجواهري ـ المقدمة التي كتبها الشاعر لديوان الجواهري الأول ١٩٢٨ ص (ا ـ ل) .

(١٥) عواطف وعواصف ـ ديوان الشرقي بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

(١٦) آداب الكتابة ـ علي الشرقي . مجلة العرفان ـ صيدا . المجلد الخامس ج ٢ ديسمبر ١٩١٣ .

(١٧) المصدر السابق .

(١٨) آراء علي الشرقي ـ مجلة الحرية ـ بغداد العدد ١ ـ ٢ تموز ١٩٢٥ .

التي تتألف فتكون القصيدة .. واذا كان هناك شيء فليس توقيعا مؤثرا على العواطف أو انجذابا للروح . أما الموضوع .. فقل ليس فيه شيء من روح العصر ، وانما هي جملة ارواح قديمة منسوخة أو معبرة من وراء زجاج الالفاظ لذلك نشأت متمردا على الموضوع والاسلوب »[١٩] .

(٣)

تلك أبرز آراء الشاعر التي تحدد موقفه من قضية تطوير القصيدة وتجديد الشعر ، وهي ، وأن كانت لا تمثل ثورة على تقاليد الفن أو تغيرا جذريا في المفاهم ، فانها تنبيء عن تحرك في الجو العام وتشير الى دلالة ذات اهمية ، وبخاصة وان الشاعر يطلق هذه الآراء في بيئة محافظة تصل في الرؤية التقليدية الى حدود القداسة قبل الحرب الاولى وما بعدها بقليل ، حيث كانت القوى المحافظة ، في العراق وليس في النجف وحدها ، تقاوم هذه الآراء مقاومة شديدة ، « وكانت تهمة الالحاد والمروق من الدين أقل ما يرمي به شاعر عصري »[٢٠] .

وللشرقي كتابات ثرية عديدة يكشف فيها عن فهم دقيق لتغيرات عصره ، وعن توقه نحو الحرية والديمقراطية والحياة الشعبية ، ومعارضته الشديدة لاشكال الحكم الفردي والمطلق وايمانه الشديد ودعوته المستمرة للأخذ بتيار الحضارة الأوربية والسير على نهج مصر ونهضتها في الربع الأول من هذا القرن[٢١] . واذا كانت هذه الآراء مكملة لموقفه من القصيدة التقليدية ، متناسبة مع ضيقه بالقديم واشكاله ، فان ما يتمثل في شعره من آثار هذا المفهوم هو الهام عندنا .

لقد جاءت قصيدته المبكرة (قفص البلبل)[٢٢] ، التي كتبها الشاعر وهو في السادسة عشرة من عمره[٢٣] ، تحمل شيئا من هذه المفاهيم وذلك

---

(١٩) علي الشرقي يتحدث عن الشعر ـ جريدة البرهان . بغداد . العدد الثامن تشرين ثان ١٩٢٧ .

(٢٠) انظر محاضرة مهدي البصير عن (الشعر العراقي الحديث) . مجلة دار المعلمين العالية . بغداد العدد الاول . المجلد الثالث . حزيران ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٢١) انظر سلسلة مقالاته التي بلغت احدى وثلاثين مقالة بعنوان (النوادي العراقية) . جريدة النهضة . الاعداد ١٩ ـ ٥٧ لسنتي ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨ .

(٢٢) عواطف وعواصف ٢٠٠ .

(٢٣) ولد الشاعر في النجف عام ١٨٩٤ وتوفي ببغداد عام ١٩٦٤ . انظر بشأن سيرته : (شعراء الغري) علي الخاقاني ج ٧ ص ٥ ـ ٨ . وقد كتب الشاعر سيرته من خلال ذكرياته ولا سيما أيام النشأة والتكوين في كتابه (الاحلام) بغداد ١٩٦٣ وقد كتب هذه القصيدة (قفص البلبل) عام ١٩١٠ . انظر الديوان .

الموقف وتكشف عن احساس حاد بالتناقض الواقع بين الشاعر وبيئته ، فاذا هو بلبل سجين في قفص المدينة وتقاليدها . يتطلع الى حياة جديدة وآفاق رحيبة ؛ يصور هذه العلاقة المتوترة بقوله :

وما بلد ضمني سجنه ولكنه قفص البلبل
ترف جناحاه لم يستطع مطارا فيفحص بالأرجل
لقد اقفلوا باب آماله فحام على بابه المقفل
خفوق الحشي وخفوق الجناح تحير مهما يطر يفشل
مروع يلوذ بجنب الشقيق وما راعه غير صوت الخلى
تنفض لولا سقيط الندى ينوش جناحيه لم يبلل
ثقيل على غصن الياسمين خفيف على صهوة الشمال
ينام فيحلم بالسانحات ويصحو فيسبح في الجدول
يناوله الزهر غض الطعام هنيئا ويكرع بالسلسل
وما اشتاق الا خميل الورود وشوق الخطيب الى المحفل
فعين الى الزمر الرائمات وعين الى سربها المقبل

وتستمر القصيدة بهذه الروح ، ليصل الشاعر الى قوله :

تعالى فبي عبرة للضعيف ولا حظ في العيش للاعزل
سأملأ جيلي الذي عشت فيه حنينا الى جيلك المقبل

ولعل أبرز ما يلاحظ في القصيد محاولة الشاعر التعبير عن واقعه النفسي واحاسيسه من خلال استعماله (رمز) البلبل ومدلولاته ، ومحاولاته ـ بالحلم والتأمل ـ الانطلاق الى عالم الطبيعة والحياة الجديدة ، في الفاظ بسيطة واستعمالات لا تخلو من ايحاء وجدة في قصيدة الشاعر العراقي ، فضلا عن غياب روح الخطابية ونبرة الوعظ والتراكيب الفخمة والالفاظ الجزلة والصفات العامة والمشاعر المكرورة التي يمكن أن تقال في كل غرض . ومعنى ذلك ، ان الشاعر يعبر عن تجربته الخاصة ، وهو بهذا يكاد يغادر مدرسة الزهاوي والرصافي ومفاهيمهم وأساليبهم .

وأهم من ذلك ما نجده في هذه الفكرة الواحدة التي سيطرت على أهتمام الشاعر فجاءت لتمر في نسيج القصيدة بيتا بيتا في شيء من التطور والانسجام . واذا كنا نلاحظ أن (البؤرة) التي تنبع منها صور الشاعر (بصرية) محضة ، فان مما خفف من هذه البصرية أن الشاعر يدلف الى عالم الطبيعة مرققا من خشونة الحس وغلاظة الملموسات . وهكذا يعمد الشاعر الى شيء من (تشخيص) الطبيعة في صورة هذا البلبل الذي خلع عليه احاسيسه ومشاعره .

لكن ذلك لم يخلص القصيدة من آثار الاتجاه الكلاسي وبعض سماته

المتمثلة في اللغة التي جاءت في بعض تعابيرها وصورها تذكرنا بالقديم المأثور مثل (شوق الخطيب الى المحفل ـ صهوة الشمال ـ الزمر السانحات والرائحات ـ سربها المقبل ـ صوت الخلى) . وعلى الرغم من اختيار الشاعر لموسيقى المتقارب بدبيبه وحركته وقفزه ، فان احساس القارىء بأن حركة البلبل وخفته تكاد تكون مقيدة بهذا الوزن الذي سيطر على جو القصيدة . ومن هنا فان ظاهرة (التوتر) بين الشكل في اللغة والوزن والصور والمضمون تكاد تكون قائمة بين روح الشاعر المنطلقة ومشاعره الحبيسة ، وبين هذا الشكل التقليدي الذي اطر هذه الروح وشدها شدا .

واذا كنا نجد في هذا (البلبل) الذي يستعين به الشاعر وكأنه يستخدم نوعا من أنواع (المعادل الموضوعي) ليخلع عليه مجموعة من الصور وسلسلة من الاحداث والحركات تنبيء عن وجدان الشاعر ، فان ذلك الاستخدام في الواقع ، قد خفف الى حد كبير من غنائية الشاعر وتفجر عواطفه الذاتية وهما ابرز سمات الشعر الغنائي عادة[٢٤] . فالعاطفة لا تبدو مضطرمة عارمة ، ولعل سبب ذلك يعود الى بساطة التجربة التي تعبر عنها قصيدة الشاعر وهو في هذه السن المبكرة .

ولا شك أن عمق التجربة واغتناءها وتعقدها من أهم العوامل التي تثرى قصيدة الشاعر وبخاصة حين تتلون بنغمته الذاتية فيقدمها من خلال ايمانه بها ، حتى لتبدو لقارئه وكأنها شيء تصعب مقاومته[٢٥] . والواقع ان سن الشاعر المراهقة ، لم تكن قد اهلته بعد لتلقي الصدمات النفسية الحادة وتجاربه العميقة تلك الميزة التي تطبع النفس الرومانسية عادة ، ونعني بها الحساسية المرهفة رهافة شديدة . صحيح ان العلاقة بين الشاعر وأعماقه من جهة ، وبين مجتمعه وتقاليده وقيمه الوجدانية من جهة أخرى قد اتسمت بشيء من التناقض واتصفت بالتوتر وبلغت حد التناقض ، فاذا الشاعر يعيش باحساس السجين الذي اقفلت أبواب آماله ، لكن هذا (الواقع) ، وذاك (المثال) لم يصلا بعد الى حدود الاستقطاب بحيث يبدو مردوده حادا ومؤثرا في عواطف الشاعر ونسيج الفن بالرغم من حالة (الانطواء) الطارئة التي يحس بها الشاعر .

---

(٢٤) **Lascelles Abercrombic, Poetry : its music and meaning, P. 61.**

(٢٥) **ibid. P. 61.**

(٤)

ولقد تكفلت الاحداث المتعاقبة وتحرك الشاعر في ميدان الحياة العامة، ومشاركته في الاحداث السياسية والاجتماعية وتلقيه صدمات القدر، باغناء تجاربه الى حد بعيد، وعمقت ذاته وطبعت نفسه بتلك السمة التي تتسم بها نفوس الذاتيين عامة والرومانسيين خاصة، ونعني بها سمة الانطوائية **introvert** . فلقد نشأ الشاعر يتيما منذ الطفولة، فارق ابوه الدنيا وهو في عامه الأول، وعندما أحس الطفل بفجيعة اليتم غادر جده الحياة بعد أن تولى الشاعر بالرعاية. فتودعه امه بيت اخيها، فيقوم خالـه عبـد الحسين الجواهري ــ والد الشاعر مهدي الجواهري ــ برعاية الطفل والعطف عليه، لكنه يجد من ولدي خاله، عبد العزيز ومهدي شيئا من المنافسة أحيانا والسخرية أحيانا مما جعل حياته «منغصة، يعيش طفولة قاسية.. ولم ينظر اليه في البيت بعين الارتياح»[٢٦].

وتتعلق نفسه وهو في سني الدراسة بالشيخ كاظم الخراساني الملقب بأبي الاحرار، احد اساتذته المرموقين. شده اليه دعوته للاصلاح وتعاونه مع السيد جمال الدين الافغاني، وتزعمه الحركة الدستورية في ايران، والتي فشلت بعد ذلك فهاجر الى العراق. لكن الموت سرعان ما يتخطف هذا الداعية المصلح، ويحزن الشاعر لوفاته حزنا شديدا، يعبر عن ذلك بما تهيأ له من الشعر والنثر[٢٧].

وتتتابع الأحداث العامة، فتشتعل الحرب الأولى، وينزل الاحتلال في جنوب العراق، فينفك الشاعر من الخدمة في الجيش العثماني ليلتحق بكتائب الجهاد الشعبي التي نظمها وقادها المجاهد السيد محمد سعيد الحبوبي، وينشط الشاعر في حمل رسائل القائد وتوجيهاته الى مناطق الفرات الاوسط وقبائلها، لكن الانكليز يجتاحون البصرة ويهزمون كتائب الجهاد الشعبي بعد معركة طاحنة، ويموت القائد المجاهد في الطريق[٢٨].

---

(٢٦) من حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) اجري ببغداد في ١٩٧٢/١/١٥ وقد اذنت بنشره .

(٢٧) انظر شعراء الغربي ــ علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ . وانظر رأي الشاعر بالشيخ الخراساني (الاحلام) للشرقي ص ٨٢ . وبشأن الشيخ كاظم الخراساني انظر (اعلام اليقظة الفكرية في العراق) مير بصري ــ ج ١ ص ١٧ ــ ١٨ .

(٢٨) انظر ذكريات الشاعر عن هذه الفترة كتابه (الاحلام) ص ٩٧ ــ ٩٩ .

ويبتعد الشاعر عن الاحداث قليلا متنقلا ما بين ريف (المنتفك) صيف والنجف شتاء، حتى اذا ما ابتدأ الاعداد السري لثورة العراق الكبرى في مناطق الفرات الاوسط كان موقف الشاعر اقرب الى التردد منه الى الحماس والاندفاع. فلقد فشلت ثورة الحجاز التي قادها الحسين بن علي سنة ١٩١٦. وكان هوى الشاعر معها، ثم تبعتها ثورة ١٩١٩ في مصر، فلا يزيده ذلك الا احساسا بالمرارة، فيتجه تفكيره الى أن تكون الثورة ليست في العراق فحسب. وانما ثورة عربية تمتد في كل مكان ضد الاحتلال[٢٩].

لكن آماله تظل مع الثورة وشبابها، يشارك في الدعوة السرية في مناطق الفرات وما حولها، لكنه لا يشترك في احداثها، حتى اذا ما انتكست وفشلت راح للشعر يصور احزانه ويصور آماله المنهارة في رؤية ذاتية جديدة على الشعر العراقي تحملها قصيدته (الربيع المضرج أو ذكرى الثورة)[٣٠]، لا نقرأ فيها غير صور الطبيعة وعلاقة الألوان بالاحداث والثورة والربيع:

الـورد الـــوان فقـــل لرياضنا ... لا تنبتـــي الا بأحمـــر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم ... للـروض غـير شقائـق النعمان
رقـدوا واعـــلام البـــلاد تلفهم ... كالـورد في الاكمـام لا الاكفان

ولعل هذه الاحداث العامة واضطرابها وسرعة تتابعها لم تختص بالشرقي وحده تلقي عليه ظلالها اذ أحس معه جيل كامل من المثقفين العراقيين ممن تطلعوا للتجديد والحرية، لكن احساس الشاعر يظل عادة اكثر عمقا واشد توترا واحسن تنظيما، وها هو يقدم ديوانه (عواطف وعواصف) قائلا «.. ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسمه ديوانا للجيل الذي عشت فيه، متسما بظواهر حياته... وما يتصل بها من آلام وآمال وطوارىء واحداث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية..»[٣١].

ولقد تركت هذه الاحداث العامة أثرها في نفس الشاعر الشاب، فاذا هو يحس باليأس وقد وجد المحتلين ينتصرون ويحكمون العراق، فاذا بآمال الحرية تنهار فينفض يده عن العمل السياسي مبتعدا عن الحياة العامة وتطورها، مختلفا «مع كثير ممن لم تكن لهم عقيدة سياسية ثابتة نافعة»[٣٢] مستجيبا للحاح والدته بالاستقرار والخلود لحياة الدعة والزوجية. وتعد فتاته لليوم

(٢٩) الشعر العراقي الحديث ــ يوسف عز الدين بغداد ١٩٦٠ ص ١٦٥ . وانظر مشاركة الشاعر وعمله ووصفه لاحوال الثورة ومواقعها وبعض قادتها واسرارها (الاحلام) ١٠٦ وما بعدها .

(٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٥ .

(٣١) المصدر السابق . المقدمة ٥ ــ ٦ .

(٣٢) علي الشرقي ــ صبري الزبيدي . جريدة الهاتف العدد ٣٨٧ . آب ١٩٤٥ .

السعيد، فاذا بالقدر يفاجئه بضربة تهز كيانه هزا، فقد ماتت العروس ليلة الزفاف. يصف الشاعر تلك الفاجعة المؤثرة بعد سنوات طويلة فيقول «... وبينا أنا حالم، واذا بي أحس بجفلة أدهشت الجميع، فعم الفتور وانكسر الفرح، وشاعت وشوشة في الزوايا، وعندما فتشت عن الطارق برعشة ووجل افاجأ بالخبر الاسود الذي فررت فيه بآمالي الى الكذب. لقد كسفت الشمس وفتك القدر القاسي وفوجئت العروس بسكتة قلبية فماتت.. لا، لا إني أحسبها نامت وما ماتت..»[٣٣].

وهكذا جاءت قصيدته (شمعة العرس) لتصور هذه التجربة الخاصة، ولتكشف عن عمق جديد في تجارب الشاعر، ولتطلق غنائيته وعواطفه وآلامه. ويختار هذه المرة (الشمعة) ليحاورها ويبثها احزانه، وهي الممثلة لرمز القدر والضياء والأمل والفرح، فاذا بالشاعر يحول هذه الرموز الايجابية الى مناقضاتها السلبية:

شمعة العرس ما اجدت التأسي ... أنت مشبوبة ويطفأ عرسي
انت مثلي مشعولة القلب لكن ... من سناك المشؤوم ظلمة نفسي
يا رعى الله للزفاف شموعا ... يتهافتن حول نعش ورمس
عاكست حظها الليالي فذابت ... خجلا ترسل الدموع بهمس
هكذا ذاب باحتراق فؤادي ... هكذا سورة الدموع برأسي
جلوة ام مناحة لنجوم ... يتناثرن بين سعد ونحس
كان حدسي تذكر الاماني شموعا ... والليالي خيبن ظني وحدسي

. . . . . .

ابدلوها عن المنصة نعشا ... هو عقبى لكل عرش وكرسي
وترى نعشها كباقة ورد ... تتعاطى الاكف فيه بخلس
رقدت رقدة النديم بجنب الكأس ... في ساعة ارتياح وأنس
وبحضن الربيع اغفت وماتت ... ميتة الورد في ذبول ويبس
رفرفت حولها البلابل خرسا ... وبكاها نزع الحلى بجرس

... القصيدة[٣٤].

ومن أبرز ما نلاحظه ان القصيدة بمجموعها تصلنا من خلال نغمة الشاعر الذاتية الواضحة، واذا بالشاعر ينجح في خلق الجو النفسي الذكي

(٣٣) الاحلام ١٢٤ .

(٣٤) عواطف وعواصف ١٩٤

الدلالة. ولا نظن ان نجاح المشاعر جاء من اختياره لالفاظ ذات دلالات موحية وسعت من طبيعة العمل الشعري ذاته، وانما نفترض ان عمق التجربة وصدقها وغناها، قد دفعت هذه الالفاظ ذاتها لتختار لحظة ميلاد القصيدة، ولا نعني بالدلالة اللغوية ما يلائم الموقف الغنائي في الشعر من استخدام ضمائر المتكلم، فذلك امر واضح بل لعل الشاعر اكسب القصيدة شيئا من الحركة والتغاير حينما استخدم ضمائر المخاطب أيضا، فاذا بالنداءات المتكررة للشمعة مرة، وللحبيبة المسجاة مرة أخرى تحدث نوعا من انواع التأثير الدرامي الخفي. والذي نعنيه ان التجربة الغنية التعقيد في العمل الادبي كثيرا ما تقرر الطريقة التي تنبر بها الكلمات وتدفع الشاعر الى الضغط على موسيقى وايقاعات حروف معينة بالذات، تتدافع في مخيلة الشاعر لتشكل المفردات المعبرة عن الواقع النفسي له من خلال معاناته التجربة. وبمعنى آخر فان (الحوافز) تقر في كثير من الاحيان «نوعا من الموازاة ما بين السمات الاسلوبية وعناصر المضمون»[٣٥].

فلقد ترددت بشكل واضح في قصيدة الشرقي ثلاثة حروف بارزة تداعت منها وتشكلت لتدافعها مجموعة من المفردات القريبة من حوافزها. فلقد ولد حرف (الشين) الكلمات التالية: شمعة ـ نعش ـ المشؤوم ـ مشبوبة ـ خشعة ـ شباب ـ دهشة ـ عرش ـ مشعولة.

وقد ولد حرف (السين وهو الروي) هذه الكلمات: عرس ـ رمس ـ نحس ـ يأس ـ خلس ـ كأس ـ نفس ـ همس ـ سنا ـ حدس ـ خرس ـ يبس ـ اسف ـ تمسي ـ التناسي ـ قدس ـ سورة ـ ستور ـ سعد ـ غرس.

وتكرر حرف (الراء) ليفجر هذه الالفاظ: احتراق ـ تناثر ـ رجاء ـ ارتباك ـ تكدر ـ ورد ـ رقاد ـ الربيع ـ رفرفت ـ الترب ـ مواراة.

وقد انهى الشاعر قصيدته بهذا البيت:

حزن واد وارى شبابـــك الا ينبت الورد فيــه من كل جنس

فاذا هو يلخص الموقف النفسي في هذه الكلمات (حزن ـ شبابك ـ الورد ـ جنس) من خلال حافزين تجريديين بين متناقضين تماما هما (الشرور) و(السرور).

---

(٣٥) نظرية الأدب ـ ويليك ، وارين ص ٢٣٥ . وانظر بخصوص علاقة التجربة بنبر الكلمات :

H. Coombes, Literature and Criticism, London. 1971 P. 17.

اما الدلالة اللغوية الثانية التي نلحظها، فهي استخدام الشاعر صيغة الافعال الرباعية بكثرة بدل صيغ الثلاثي. ولا شك في أن الاوزان الراعية ذات المقاطع الطويلة توحي عادة بمعاني الوقع والرنة، وحتى صيغة الثلاثي قلما تركها دون زيادة بألف أو تاء أو تضعيف لتنسجم مع هذا الايقاع الحزين البطيء الممتد «اجدت ـ يطفأ ـ يتهافتن ـ عاكست ـ ترسل ـ يتناثرن ـ خيبن ـ تلاشى ـ تطالعن ـ تتبارى ـ تكدرت ـ فوجئت ـ تباكين ـ ابدلوها ـ تتعاطى ـ اغفت ـ رفرفت ـ تعطلن ـ ينبت ـ وارى ـ يخرج».

لكن ذلك لا يعني بطبيعة الحال ان الشرقي قد استخدم مدلولات وتراكيب في اللغة جديدة تماما، فلعله ما يزال يردد بعض استعمالات اللغة التقليدية أمثال (يا رعى الله ـ تتعاطى الاكف ـ هو عقبى ـ ذابت خجلا ـ جلوة أم مناحة ـ نزع الحلى...). على أن القارىء لا بد ان يلتفت الى هاتين اللوحتين اللتين حرص الشاعر على رسمهما وترتيبهما ترتيبا نفسيا. تتبع صور اللوحة الاولى ـ على بساطتها ـ من هذا التناظر والحوار اللذين اقامهما بين (فؤاده) المحترق و(الشمعة) المشبوبة بعد أن أضفى عليها شيئا من الطابع التشخيصي فضلا عن مدلولاتها الرمزية كالنور والضياء والفرح. لكن الشمعة وقد (عاكست حظها الليالي) لا لتضيء وتفرج، وانما لتذوب حزنا ودموعا. وهكذا يقدم الشاعر مفاتيح هذه اللوحة من أن (الأماني) ما هي الا الشموع التي بدأت تحترق في بكاء وحزن صامتين وليس كما يتصورها الآخرون ويدل عليها مظهرها الخارجي.

أما اللوحة الثانية فقد رسمها لتصور تقدم الشاعر نحو مراحل الفاجعة الاخيرة، ولكنه تقدم هادىء وعميق في بساطة ملفتة للنظر عندما يجمع بين (الاغفاءة) و (الموت) في احضان الربيع والطبيعة. ولنجد بعد ذلك، ما تركه الموت من جهة، وتقاليد الاسرة النجفية من جهة أخرى، فاذا بالحبيبة لا يشار لها بغير ضمائر الغائبة مما اكسبها طابع الغموض والفقد، بعد ان استخدم الشاعر هذا العنصر لربط اللوحتين ولحمهما فاذا كانت اللوحة الاولى قد انتهت بهذا البيت:

كان حدسي تذكو الاماني شموعا والليالي خيبن ظنـي وحدسي

عاد في اللوحة الثانية ليجمع (الاماني) بـ(الشموع) بـ(ضمير الغائبة):

ابدلوها عن المنصة نعشا .....

(٥)

وهكذا استكملت الاحداث والصدمات تجارب الشاعر واثرتها، لتدفعه الى حالة (الانطواء) وهو في ريعان الشباب. فاذا (البلبل) السجين الذي وجدناه عام ١٩١٠ يحاول الانطلاق والفرار، عاد مرة أخرى في العشرينيات ليملأ ديوان الشاعر حوارا وحزنا، ولم تعد (النجف) هي وحدها سجنه، فقد توسعت لتشمل العراق و (الحياة كلها):

أيهـا البلبل المعلق فـي السجن سلام وهكذا لي روح
ان تكـن ذكرياتك الـورد والاطيار فذكرياتي جـروح
كـل يوم يلوح فجر لعينيك فهـلا يوما لعيني يلوح
اصريح وكل دنياك رمز ومتى صادف النجاح الصريح[٣٦]

لقد علمت الحياة الشاعر ان يبعد عن دنيا الآخرين الواضحة المشرقة، فلم يجد في صراحة الآمال والأقوال ما يدفع عنه غائلة الايام، فليردد ألحانه اذن دون كشف:

أيهـا البلبـل المعلـق في السجن سلام هاك الحديث وهات
في طوايـا نفوسنـا مبهمات لـم تعبـر عنهـا سوى النغمات
لا تسلني كشفـا عن اللحـن في القول فاني حجبته عن ذاتي[٣٧]

وهكذا ينتهي (الشاعر ـ البلبل) الى النتيجة الحتمية، فاذا (الشك) راحته و(اليقين) يغدو (عذابا منغصا):

انني قد غدوت انعـم بالشك لأنـي منغص باليقين[٣٨]

لقد اضطربت دنيا الشاعر وفاضت احزان قلبه وآن الاعتراف الأخير بـ(الجبر) نظاما لهذا العالم، اليست تلك النكبات من صنع القدر؟ اما الآمال فليست سوى عالم من المثل (UTOPIA)، ودنيا من الاوهام:

أيهـا البلبـل المعلـق في السجـن هل في الحيـاة سلام
انظـام وللطيـور سجون وانسجـام وفي القصور سوام

---

(٣٦) عواطف وعواصف ٨ .
(٣٧) عواطف وعواصف ٨ .
(٣٨) عواطف وعواصف ٩ .

ان دنيـــا اغـــرت رفاقي طوبيـــات تصوغهـــا الاحلام
ألمس الجبـر في النظـــام ودنيااالـــورد من دون جبـــر نظام[٣٩]

واذا كان الشاعر قد وصل الى حدود اليقين من أن هذا (الواقع) ليس سوى (يوطوبيات) وانتهى الى (لمس) الجبر في نظام العالم، فعلام اذن التفكير في المصير ما دامت مصائرنا هي أيضا رهن كل القدر؟ الم تتخطف هذه الكف (وردة) الشاعر النضرة من قبل:

ايهـــا البلبـــل المعلـــق في السجـــن سلام بحسرة وزفير
طيـب هذي الدنيـا قليـــل لأن الـورد يجتازهـا بعمـــر قصير
بلبلي ان يكـــن مصيرك هذا فعـــلام اهتمامنـــا بالمصير[٤٠]

ويستمر تصاعد الخط النفسي في هذه الصور من الحوار المفعم بالحيرة والشكوك والتساؤل والاحزان، تدور في مائتين وثمانية وعشرين رباعية لتحتل نصف ديوان الشاعر. واذا بهذا (البلبل) تتكرر صورته ويجيء تشخيصه لرمز متغير يقصد اليه الشاعر قصدا. فهو في القسم الأول (سجين) يدور الحوار معه على ثلاثة محاور أساسيه: البلبل ــ قلب الشاعر ــ الروض. لكن هذه المحاور ليست سوى مرتكزات تنطلق منها عواطف الشاعر، وكثيرا ما تتبادل المراكز والمواقف، بل تتسع لتشمل معاني اوسع مما تعنيه، فاذا (البلبل) هو (قلب الشاعر) في كثير من الاحيان:

قفص انت فيـه قد هتـك الستر فهذي روحي وذا سجـن روحي
قبعـت في قرارة السجـــن حيرى بعـد تحليقهـا وبعـد الطموح[٤١]

واذا الروض يتسع ليشمل (الوطن المحتل) بأسره:

لا يضيرنـــك ان غدوت اسيرا كم طليـــق يكابـــد التنكيدا
قفص من جريـدة النخـــل خير من رياض عن طيرها لن تذودا[٤٢]

.....

بلبلي ايـن روضنـــا؟ انـت ادرى انـــي تائـــه وانـــت الدليل[٤٣]

.....

---

(٣٩) عواطف وعواصف ١٤ .
(٤٠) عواطف وعواصف ١٤ .
(٤١) عواطف وعواصف ١١ .
(٤٢) عواطف وعواصف ١٢ .
(٤٣) عواطف وعواصف ٣١ .

بلبلي قد اسرت مثلك لكن زادنـي (لا ابتليـت) لؤم الآسر
سل بلادا تشاهد الظلم مكشوفا لماذا تدثـرت بالستائر[٤٤]

أما (الورد) بأنواعه فكثيراً ما يتسع ليشمل (الحبيبة) المفقودة:

ايهـا البلبـل المعلـق في السجن سلام منه شظايا فؤادي
في ظلال الـوادي يرف شقيق فحنينـي الى ظلال الوادي
وبحضن الربيـع في قبـة الورد يناغـي الصبـاح شاد وشاد
وكلانـا نروح في قبضة الصياد، شلـت يد الصياد[٤٥]

على أن هذا البلبل كثيرا ما يشارك الشاعر حواره الممتد في احوال الناس ومثلهم المنهارة وقيمهم المضطربة، في شكوى دائمة من الحياة[٤٦]، وخيبة أمل عريضة في (العدل)[٤٧]، و(الرجال الأفاضل)[٤٨]، و(فقدان الحقيقة)[٤٩]، و(سخرية الاقدار)[٥٠]، و(غرور الانسان)[٥١]، و(تقييد الحرية)[٥٢]، و(وحشية الانسان)[٥٣] و(حب العزلة)[٥٤]، و(غموض الحياة)[٥٥].

وفي المجموعة الثانية من الرباعيات التي سماها (مع البلبل الطليق) لم تتغير هذه المحاور تغيرا يذكر، الا بمقدار ما تكشف عن ظمأ الشاعر وبلبله الى الهرب نحو عالم الطبيعة، فقد بات التوتر شديدا ما بين (واقع) الشاعر و(مثاله) حتى بلغ حدود الاستقطاب، وكأن هذا الشوق لعالم الغابة والزهور والسكون يحقق للشاعر (بعدا) نفسيا يزاول فيه تحقيق الحلم:

معـي يا بلبـل الروض الى العزلـة في الغابه
سئمنـا النصب المضني وكـل النـاس نصابه[٥٦]

---

(٤٤) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤٥) عواطف وعواصف ١٩ .
(٤٦) المصدر نفسه ١٨ .
(٤٧) المصدر نفسه ٢١ .
(٤٨) المصدر نفسه ٢١ .
(٤٩) المصدر نفسه ٢٥ .
(٥٠) المصدر نفسه ٢٧ .
(٥١) المصدر نفسه ٣١ .
(٥٢) المصدر نفسه ٢٩ .
(٥٣) المصدر نفسه ٤١ .
(٥٤) المصدر نفسه ٣٧ .
(٥٥) المصدر نفسه ٣٧ .
(٥٦) المصدر نفسه ٤٦ .

معـــي يا بلبـــل الروض نقبـــل نسمـــة الصبح
معـــي نسأل بالشدو عن البلسم في الجرح[٥٧]

معـي يا بلبـــل الروض الى شم الرياحين
وعلـــق قفـــص السجـــن بـــأشواك البساتين
أبـــت روح من اللطف بـــأن تركس في الطين
تركت البحـــث والباحث في رحلـــة تكويني[٥٨]

ان الوصول الى حالة (الانسجام) مع هذا الواقع بتحقيق المثل والاحلام بات أمرا مستحيلا لذا يفضل الشاعر ان يدعو بلبله الى عالم ضبابي الرؤى، مجهول الملامح:

معـــي يا بلبـــل الروض الى حانـــة اشباح
عسى ان يكشف السكران مـــا يحجبـــه الصاحي
غمـــوض سره استعصى ولا شبهـــة ايضاح
فخـــير ان نبيـــع البحث في شمـــة قداح[٥٩]

وينتهي الشّاعر، بعد أن تكشف (فساد) الواقع وكثرت (قيوده) وزاد (قبحه)، الى اعلان ضيقه بالحياة الانسانية، متمنيا لو ان الخليقة لم تبعث ثانية بعد الطوفان:

معـــي يا بلبـــل الروض مـــن لوح الى لوح
ويـــح للـــورد ان الورد مأمـــون على البوح
وددت الفلك لم ينج ولـــم يسلـــم على نوح
وتبقـــى الارض للنبت مـــن القيصوم والشيح[٦٠]

ولن نجد جديدا في تطور الخط النفسي عند الشاعر في القسم الثالث الذي سماه (صور ونوازع)، عدا ما نلحظه من اشتداد تعلقه بالطبيعة وانسجام تام معها، حتى لتصبح، وقد توحد معها، دينه وعقيدته:

---

(٥٧) المصدر نفسه ٤٦ .
(٥٨) المصدر نفسه ٤٦ .

(٥٩) عواطف وعواصف ص ٤٤
(٦٠) المصدر نفسه ٤٧ .

انا والطير والناي اقاليم الأناشيد
نغني الدير فليله بتثليث وتوحيد[٦١]

لكن فكرة (الموت) سرعان ما تقلقه وتؤرقه وهو في حالة الانسجام والتوحد، فاذا هو يصور رحلته في الحياة في هذه اللوحة الجميلة:

أنـــا في البحـــر والمغيث — على الساحل هيهات يعبر صوتي
جسدي قارب وقلبـــي شراع — وحياتـــي حبـل وصوتـــي نوتي
اركبونـــي يوم الـــولادة بحرا — سأرى ساحـــلا له يوم موتي[٦٢]

(٦)

لا نريد ان نقف الآن عند صور الشاعر وحرفيته وما نجده فيها من آثار اجتماع النزعتين، وتمثل حالة التوتر بين الشكل والمضمون لا سيما وان في هذه الرؤية شيئا من الجدة في ساحة الشعر في العراق، حتى ليمكننا القول بأن الكون، فيها قد بدأ ينحني نحو الداخل، وبدأ الشاعر يعبر عن مشاعره الذاتية ورؤيته الخاصة. ولكننا نريد الوقوف وقفتين قصيرتين عند ظاهرتين واضحتين تثيران التساؤل والاهتمام:

الأولى ـ (أصول) هذا البلبل وصوره التي رافقت الشاعر طوال حياته المتمثلة في الرباعيات احسن تمثيل. ومن اين جاء؟ وكيف استقر في مخيلة الشاعر وتركز حتى غدا ما يشبه (الرمز المتكرر) الذي يذكرنا ـ مع الفارق ـ ما قاله «وليم بتلر بيتس» عن شعر شلي وصوره (صور الكهوف والبروج) التي كررها حتى صارت (رمزا) متكررا، يستخدمه الشاعر بمزيد من التعمد لغرض رمزي.[٦٣].

ان هذا (البلبل) ليس عربي الشكل أو الجذور، ولم نجد صورته أو (تشخيصه) فيما ألفه الشاعر القديم. وهو يختلف عن تلك (الحمامة) أو (المطوقة) التي نراها في قصيدة الشاعر العربي، فهي تجيء عادة في صورة وصفية ثابتة، سرعان ما ينحرف الشاعر عنها الى احزانه ومشكلته الخاصة بعد ان يثبتها مع مكونات الطبيعة التي يرصد جزئياتها من الخارج، بل كثيرا ما نجدها منفصلة عن موقف الشاعر النفسي الا بمقدار المشابهة والتمثيل ليس

---

(٦١) المصدر نفسه ٥٢ .
(٦٢) المصدر نفسه ٥٥ .

(٦٣) نظرية الادب ـ ويليك ، وارين ٢٤٤ .

غير. كقول مجنون بني عامر:

لقد هتفت في جنح ليل حمامة — على فنن تدعو وانـي لنائم
فقلت اعتذارا عند ذاك وانني — لنفسي فيما قد رأيت للائم
أزعم انـي عاشق ذو صبابة — بليلى ولا ابكي وتبكي الحمائم
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقا — لما سبقتني بالبكاء الحمائم[٦٤]

وصورة (الحمامة) عند الشاعر العربي هي في العادة (المؤثر) الذي يفجر طاقة الشاعر واحزانه. يقول شقيق بن سليك الاسدي:

ولم أبك حتى هيجتني حمامة تعين الحمام الورق فاستخرجت وجدي[٦٥]

أو كقول الآخر:

دعاني الهوى والشوق لما ترنمت — على الايك ما بين الغصون طروب[٦٦]

والأمثلة كثيرة في الشعر العربي، ولعل أبا فراس الحمداني في لاميته الشهيرة (اقول وقد ناحت) من أكثر الشعراء تجويدا في هذا المجال[٦٧]. ولعل سبب هذا التجويد راجع الى محاولة الشاعر الخروج على تلك العلاقة التقليدية التي ألفها الشاعر العربي، ومحاولته اشراك الحمامة في موقفه النفسي بدرجة أكبر، وبصورة أكثر تشخصياً وعاطفة حين يقول (ايفرح مسجون وتبكي طليقة...) أو يقول (تعالي اقاسمك الهموم تعالي...) أو في قوله:

اقول وقد ناحت بقربي حمامة — أيا جارتا لو تعلمين بحالي

لكن هذه القصيدة تظل تجربة منفردة في الشعر العربي لا تتكرر.

والهام في الأمر أن الشاعر لا يخلع على هذه الحمامة احزانه وأشواقه ومشاعره فلا يشخصها ذلك التشخيص الذي يجيده الشاعر الرومانسي الاوربي. وفضلا عن ذلك فان صورة (البلبل) بكاملها ليس لها أصول في الشعر العربي كما نعرف. ربما نجده يناجي (الغراب) أو (البعير) أو (الناقة) أو (أثلات القاع) أو (النخيل) أو (الجبل)[٦٨] لكن مناجاته للبلبل تظل مفقودة.

---

(٦٤) ديوان مجنون ليلى – جمع وتحقيق عبد الستار فراج ، دار مصر للطباعة . ص ٢٣٨ .

(٦٥) النصف الاول من كتاب الزهرة – ابو بكر الاصفهاني – نشره الدكتور ليوس نيكل البوهيمي . مطبعة الآباء اليسوعيين ١٩٣٢ ص ٢٣٩ .

(٦٦) المصدر السابق ٢٤٥ .

(٦٧) للاستزادة انظر المصدر السابق – الباب الثالث والثلاثون (في نوح الحمام انس للمفرد المستهام) ص ٢٣٩ – ٢٥٨ .

(٦٨) انظر امثلة من ذلك المصدر السابق ٢٢٦ ، ٢٧٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ .

فاذا لم تكن صورة هذا البلبل وجذوره في شعر الشرقي عربية، فهل أخذها من شعر الرومانسيين الأوربيين، ولا سيما وأن خليل مطران قد تأثر بها في قصيدته (الى عصفورة مغتربة)[٦٩]، ومن بعده العقاد في ديوانه (هدية الكروان)؟[٧٠]

أما الشعراء الرومانسيون، والانكليز منهم خاصة، فقد استخدموا صورة (البلبل) كثيرا، واشتهرت لهم نماذج منها شهرة كبيرة، فقد كتب كولـردج قصيدتـين عن (العندليـب)، الأولى عام ١٧٩٥ بعنـوان The nightingale [٧١] والثانيـة عام ١٧٩٨ بعنوان The nightingale-aconversation poem [٧٢]، وهي الأكبر شهرة وأهمية عند النقاد، كما أن لجون كيتس قصيدة اسمها (انشودة للهزار) Ode to Anightingale [٧٣]، أما ورد زورث فقد كتب قصيدة عن طير ليلي يشبه الهزار اسمه الوقواق The Cuckoo [٧٤] وقصيدة شلي انشودة القبرة Skylark Ode مشهورة معروفة[٧٥]. والهام في رؤية الشاعر الرومانسي لهذا الطير أنه قد استخدمه استخداما فنيا في غاية البراعة والتأثير في قارئه. فهذه الطيور لم تكن في قصائد الشعراء الا رموزا في مظاهرها المتعددة لحياة الانسان وأحاسيس الشاعر، بل هي جزء من هذا (الجمال) الكلي الذي يتصف به (عالم المثل) عندهم. وفضلا عن ذلك فانهم لم يستخدموها من أجل تشخيصها فحسب، وانما من أجل وضعها (وسيطا) لنقل المحاورة ولتجسيد العواطف وتوسيع افق القصيدة وانتقالها عبر ازمان متعددة من أجل ابراز التوحد التام مع الطبيعة الأم.

---

(٦٩) ديوان الخليل ج ٢ ص ٢١ وعنوانها في الديوان « من غريب الى عصفورة مغتربة » . وللخليل قصيدة ثانية بعنوان (العصفور) ج ١ ص ١٠١ .

(٧٠) انظر سبب تسمية ديوانه هذا في المقدمة والتذييل اللذين كتبهما العقاد لديوان (هدية الكروان) مطبعة الهلال ١٩٣٣ ص ٧ ، ١٥٥ . وانظر اشاراته للكروان ، والبلبل الفارسي والاوربي « وقد اعترف العقاد باطلاعه وتأثره بقبرة (شلي) وقصيدة توماس هاردي عن هذه القبرة . وانظر قصيدة العقاد (قبرة شلي) ومقدمتها النثرية في ديوانه (وحي الاربعين) مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ٣٤ .

(٧١) Goleridge, Select Poetry and prose- edited by : stephen potter, London 1950. P. 270.

(٧٢) The Protable Coleridge, edited, and with an introduction by : I.A. Richards. New Yourk, 1950..PP : 144-148.

وانظر تقييم ريتشارد لهذه القصيدة في المقدمة : PP : 35-37.

(٧٣) The Golden Treasury, London, 1948. ed. 1962 PP : 248-250.

(٧٤) انظر تحليلا جيدا لها في : H. Coombes, Literature and oriticism. P. 46.

(٧٥) ibid. PP : 46-47.

وعلى الرغم من اعتقادنا بعدم جدوى ترجمة الشعر الغنائي بسبب استحالة نقل حرفية الشاعر وأساليبه، فان (مغامرتنا) لترجمة بعض ابيات قصيدة كولردج، هي من أجل توضيح الفكرة فحسب. يقول كولردج مخاطبا الهزار، في قصيدته الحوارية:

ليس بمقدور اليوم الغارق، ولا بقاياه
ان يميزا الغروب، ولا حتى خيط الضوء الرفيع الممتد بكآبة
ولا الألـوان الغريبة المرتجفة
تعال، سوف نرتاح على هذا الجسر المطحلب
انت ترى لمعان المجرى تحت
على سريره الناعم الخضرة، الكل ساكن
ليل منعش على الرغم من ان النجوم خافتة
ومع ذلك، دعنا نفكر في زخات المطر الربيعية
التي تفرح الارض الخضراء، وسوف نجد
السرور في خفوت النجوم ونصغي
الهزار يبدأ أغنيته
«الطير الحزين والموسيقى الى أبعد الحدود»
طير حزين؟ آه ! انها لفكرة تافهة
ليس هناك في الطبيعة شيء حزين
ولكن في ليلة ما، كان هناك رجل متجول، ممزق القلب..

. . . . . .

ومن الواضح ان كولردج لا يريد ان يصف هذا البلبل، أو ينسخه، أو يتعامل معه باعتباره (موضوعا) في الطبيعة، لأن ذلك ـ كما يقول هو ـ معناه أن يضع الفنان في موضع المنافسة غير المجدية مع الطبيعة[٧٦]، وانما يريد من الفنان «ان يعرف جيد المعرفة الجوهر، أو الطبيعة الخلاقة، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الانسان»[٧٧]. وكما قال تاييك الألماني TIEK «ليس هذه النباتات ولا هذه الجبال التي ارغب في استنساخها، وانما هي روحي ومزاجي الذي يحكمني في هذه اللحظة تماما»[٧٨]. واذا كان ورد زورث قد اتخذ من طير الوقواق «مناسبة لصنع

(٧٦) M.H. Abrams, The Mirror and the lamp. P. 329.
(٧٧) ibid, P. 329.
(٧٨) ibid. P. 50.

الخيالات الجميلة، وليكشف من خلالها عن خياله الغريب»[٧٩]، فان كيتس عندما سمع الهزار في (هاميستيد)«قد اتخذه كشفا لتجربته الفنية المعقدة وانعكاسا لترابط الخيال وتشابكه، ولم يكن صوت أغنية الطير هو الذي ابهجه فحسب، وانما عالم كامل من الفكر والخيال، جاءه مقتحما مسرعا في تلك اللحظة»[٨٠].

اما كيتس فقد نجح في ان يلائم بين هدفين، ملاءمة ممتازة وفي آن واحد. عندما خاطب (النايتنج كيل) الذي اوحى له بالقصيدة، فلقد خاطب الفرد ثم تجاوزه الى طير مثالي، فكان الاخير بمثابة رمز للحن غير محدود زمانا ومكانا. وبهذه الطريقة (طريقة تداخل الاشياء) جاءت الاهمية الكبرى لما يفعله الشاعر الرومانسي حين يرتبط بعالم غير مرئي، ولكنه موجود بوضوح، لانه يعرض في قضية حقيقية مفردة[٨١]، ويمكننا أن نفهم فكرة باورا عن (التداخل) في شعر الرومانسيين، وفي قصيدة كيتس بالذات حين نطالع مقطعها الاخير، وقد خاطب هزاره في (تداخل) صوفي:

بعيدا بعيدا، لأني سأطير اليك
ليس محمولا على عربة يقودها باخوس والأصدقاء
ولكن على اجنحة الشعر الخفية
بالرغم من خمول الفكر الذي يعرقل ويربك
سأكون آنذاك معك، والمركب هو الليل

وهكذا استطاعت اغنية كيتس «بملاءمة تامة وروعة ان تدور حول غناء بلبله الاغريقي الاسطورة، والاغنية البروفنسالية، وحول كل الصور الساحرة التي تصل الى ذروتها العجيبة»[٨٢]. بينما جاءت انشودة شلي لقبرته تعبيرا حيا عن فلسفته «في عشق الطبيعة والحلول فيها (Pantheism) اذ امتد هذا الحب الى كل مخلوق من خلال الاعتقاد بوجود الله في كل شيء، في الحياة وفي المواد»[٨٣].

---

(٧٩) H. Coombes, Literature and criticism. P. 47.
(٨٠) Lascelles Abercrombe, Poetry : its music and meaning PP : 58-59 .
(٨١) M. Bowra, the Romantic Imagination. P. 291.

(٨٢) Lascelles Abercrombie, Poetry. P. 59.
(٨٣) مقدمة في الادب الانكليزي ـ جون ملجان ودافن . ترجمة فاضل عبود ١٥٩ ـ ١٦٠ .

ولا نريد التفصيل في صورة الطير واستخداماته في قصيدة الشاعر الاوربي الرومانسي وغير الرومانسي، ولعل ما اثارته قصيدة شكسبير المشهورة (العنقاء واليمام) The phoeinx and the Turtle من مناقشات طويلة بين النقاد حتى وقت متأخر[٨٤]، وبخاصة في حديثهم عن رموزها المسيحية والقروسطية، واستخدام الشاعر لرموز (العنقاء) و(اليمام) و(الشجرة العربية الفريدة) التي هي (النخلة)، في شكل غامض واسلوب درامي مثير، مما تؤكد أصالة الشاعر الاوربي في استخدام هذا الطير نتيجة توفره في موروثه الشعري ولأجيال عديدة.

ولعلنا، بعد هذه الاشارات السريعة لا نحتاج الى تأكيد الحقيقة الظاهرة من أن (بلبل) الشرقي لم يكن منقولا عن صورته في الشعر الاوربي، لا تقليدا ولا تأثرا. ليس بسبب جهل الشاعر العراقي لاية لغة أوربية، أو لأن العقاد ومطران قد اساءا فهم صورة البلبل واساءا استخدامه في شعرهما، اذا افترضنا أن الشرقي قد تأثر بهما فحسب، وانما بسبب ما نجده من هذا الاختلاف الشديد في التعامل مع هذا (البلبل) من جهة، وهذه الدرجة من الغنى والعمق والامتداد التي نجدها في قصيدة الشاعر الأوربي وهو يستخدم هذا الطير في مجموعة من الاساليب الفنية المرتبطة بفلسفته في الفن وبموقفه من الطبيعة، من جهة أخرى.

والواقع ان بلبل الشرقي، كما اتضح لنا، فارسي الأصل، جاء نتيجة لتأثر الشاعر العراقي بما قرأه لشعراء الفرس ولا سيما حافظ الشيرازي وسعدي وجامي والفردوسي والخيام. ونحن نعلم أن الشرقي كان يتقن الفارسية اتقانا تاما، فبيئته الدينية ـ حين كان في أول صباه ـ تغص (بجماعة من ادباء الفرس)[٨٥]، جاؤوا الى المدينة المقدسة لتلقي علوم الشريعة والدين، وكان أحد أساتذة الشاعر في «تلقي مبادىء القراءة والكتابة» رجلا فارسيا[٨٦]، كما أن الشاعر كان قد سافر ثلاث مرات الى كرمنشاه ما بين عامي ١٣٢٥ هـ ١٣٢٨ هـ، أي في حدود عامي ١٩٠٦ ـ ١٩٠٩، مبعوثا من خاله عبد الحسين الجواهري لاستحصال «موارد خاصة لوقفية كان يشرف عليها»[٨٧]، كما أنه قد لازم رجلا فارسيا هو الشيخ محمد الدشتي فترة طويلة يرافقه «اكثر ساعات يوم إثر آخر»[٨٧ب].

(٨٤) انظر الفصل الذي عقده عبد الواحد لؤلؤة حول هذه القصيدة في كتابه (البحث عن معنى) ص ٢٢٩ ـ ٢٤٧ .

(٨٥) علي الشرقي ـ صبري الزبيدي . جريدة الهاتف . العدد ٣٨٧ . آب ١٩٤٥ .

(٨٦) المصدر السابق .

(٨٧) شعراء الغري ـ علي الخاقاني ج ٧ ص ٤ .

(٨٧)ب المصدر السابق والصفحة .

ولعل بيئة الشاعر الخاصة، حيث عاش وتربى في بيت خاله، تؤكد لنا سر اهتمامه بقراءات الشعر الفارسي. ولم تكن الفارسية لغة وأدبا غريبة على جو الاسرة وثقافتها، وهذا الجواهري، ابن خاله، يسافر هو أيضا الى ايران مرتين في عامي ١٩٢٤ و١٩٢٦، وقد «أخذ بطبيعتها فنظم في ذلك عدة مقطوعات»[٨٨]، سبق أن تعرضنا لآثارها في شعره. وذهب الجواهري ابعد من ذلك، بعد أن تمكن من الفارسية، فراح يترجم مقطوعات من شعر حافظ الشيرازي نشرتها الصحافة العراقية ما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ تحت عنوان (من كنوز الفرس)[٨٩].

وحين شب الجواهري كانت أواصر المودة بينه وبين الشرقي معقودة، حتى اذا ما اقدم على طبع ديوانه الأول (بين العاطفة والشعور) عام ١٩٢٨ كان الشرقي يقدم لديوان رفيقه وابن خاله[٩٠]، ولم يفتأ الشرقي يوجه الجواهري ويرعاه أدبيا وفكريا ولقد اكدت ابنة الشاعر الشرقي، ان والدها كان «يقرأ الادب الفارسي قراءة دقيقة ولم تكن تفارقه دواوين سعدي وحافظ والخيام»[٩١]، وقد اكد لنا الشاعر نفسه أنه كان يحفظ رباعيات الخيام بأصلها الفارسي»[٩٢]، كما اشار في احدى رباعياته الى (روض) حافظ الشيرازي و(طير) سعدي[٩٣]. فاطلاع الشاعر اذن على الشعر الفارسي دقيق ومؤكد. اما (البلبل) فقد جاء في صوره العديدة وترجيع غنائه في قصائد الشعراء الفرس، وكأنه ظاهرة ملازمة للشعر عندهم، قديمه وحديثه. وهؤلاء الشعراء «متقدموهم ومتأخروهم كثيرا ما يذكرون (البلبل) كعاشق متيم هائم بحب الورد»[٩٤] وكثيرا ما نجد صورته في رباعيات الخيام من خلال حديثه عن (الورد) و(الهزار) و(الشك) ونداءاته المتكررة للبلبل والكأس والآس والنرجس. يقول الخيام:

وليـــالـــي داود ليســت تعـــــود
والمغنـــي ولـــــى وولى العـــــود

---

(٨٨) ديوان الجواهري ج ١ ــ وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٣ ص ١٦ .
(٨٩) المصدر السابق ٣٦٧ ــ ٣٧٨ .
(٩٠) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ــ مقدمة الشرقي ص (أ ــ ل) .
(٩١) حديث شخصي ببغداد في ١٩٧٢/١/١٥ . وقد اذنت بنشره .
(٩٢) انظر الاحلام ــ للشرقي ص ١٨٤ .
(٩٣) عواطف وعواصف ص ١٨ .
(٩٤) رباعيات عمر الخيام ــ تعريب وديع البستاني ، دار المعارف بمصر . الطبعة الرابعة ١٩٦٩ ص ١٢٨ .

مع امسي واليوم ازهـــر عـــود
فـوقـه بـلبـل يغنـــي لـــورد
شفـه السقـم من غـرام ووجـــد
يـا حبيبـا فـي وجنتيه اصفرار
عاشـت الخمـر لا ذبلت اكتئابـــا[٩٥]

فيقول الشرقي شيئا مقاربا في المعاني والصور:

معـــي يا بلبـــل الروضة من عود الى عود
ودع هذي المزامير تغنـــي عصر داود
لقـــد اقسمـــت بالكأس يمينـــا . بالعناقيد
نشدت الصحـــو في الناس فلم اظفر بمنشود[٩٥ب]

وفكرة (عصر داود) و(لياليه) و(مزماره) تتكرر في رباعيات الشرقي متأثرة بصورها عند الخيام وحسبنا أن نشير الى هذه الشرقية:

ان هـذا المـزمـار وهو قديـم كـل يوم يأتي بلحن جديد
صوت اسحاق مشبها صوت ابراهيم فيه واللحن من داود[٩٦]

أما صور (الورد) و(الاغصان) و(النسيم) و(ريـح الشمـال) و(الشوك والعوسج) كما جاءت في رباعيات الخيام، فقد جاءت آثارها في كثير من رباعيات الشرقي، ومثلها فكرة الخيام الشهيرة وصوره عن (الاجداث) التي يكشفها حواره مع الخزاف وطلب الخيام الدائم ان يرفق بكوز الطين المصنوع من أجساد الجميلات[٩٧]، نجدها عند الشرقيّ متكررة ولا سيما في قصيدته (وادي السلام)[٩٨]، قائلا:

خليلي هجسا واختـلاسا بخطوكم فلـم تطـأوا الا مراقـــد رقاد
فما الربوات البيض في ايمن الحمى وقد خشعـت الا نضائـد اكباد
وهل رادع للنـــاس عن كسر قلة اذا عرفوها من ضلـوع واكباد

---

(٩٥) المصدر السابق ص ٤٨ .
(٩٥)ب عواطف وعواصف ٤٨ .
(٩٦) جريدة الفيحاء ــ بغداد ــ العدد الثاني ، شباط ١٩٢٧ .
(٩٧) انظر رباعيات الخيام ــ تعريب وديع البستاني ص ٧٤ ــ ٧٧ .
(٩٨) عواطف وعواصف ١٣٩ .

ومثلها تأملات الخيام وصوره المشهورة عن (العزلة) في الطبيعة مع الكتاب والحبيب، والبعد عن ظلم الدنيا وفساد العالم[٩٩].

لكن ما يعنينا في هذا الصدد صورة (البلبل)، فهي كثيرة الورود في دواوين الشعراء الفرس، وغالبا ما يرتبط هذا البلبل بعلاقات شتى مع الورد واشكاله. يقول سعدي الشيرازي:

«ان الوردة التي لا لون لها، ولا عطر فيها، عجبا ان يقع البلبل في حبها»[١٠٠]

وبلبل سعدي يشبه بلبل الشرقي في حركته ونشاطه في الطبيعة:

بأول نيسان اذا العام حامل ... بواكير من نفح الى الزهر عاطر
سما لغصون الدوح في الروض بلبل ... فقام خطيبا فوق تلك المنابر
تصباه مطلول من الورد قانئ ... محلاة اوراقه بالجواهر[١٠١]

وكذلك بلبل الشرقي خطيب في الحقول وعلى الاغصان، شديد التعلق بالورد والوانه[١٠٢] أما الورد، فكثيرا ما وصفه سعدي بقصر العمر:

فالورد عمره قصير الامد ... وروضتي تزهو لأخرى الأبد[١٠٣]

فيقول الشرقي:

طيب هذي الدنيا قليل لأن الورد يجتازها بعمر قصير[١٠٤].

والبلبل الفارسي لا يتحدث مع الورد فحسب، وانما يُتحدث للشاعر أيضا، كما يقول سعدي:

اتعلم ماذا قال لي امس بلبل أبا لعيش يا مغرور هل لك اخبار ؟[١٠٥]

فكذلك بلبل الشرقي:

اتعرف ماذا يقول الهزار ... وما ترجمت نغمة الموصلي[١٠٦]؟

---

(٩٩) انظر رباعيات الخيام ص ٥٢ ، ٩٧ ، ٨٢ وقارنها بتأملات الشرقي وصوره في هذا الشأن (عواطف وعواصف) ص ٣٧ ، ٤١ .
(١٠٠) سعدي الشيرازي شاعر الانسانية ـ الدكتور محمد موسى هنداوي . القاهرة ١٩٥١ ص ٣٩٣
(١٠١) كلستان (روضة الورد) سعدي الشيرازي . ترجمة محمد الفراتي . دمشق ١٩٦١ ص ١٨
(١٠٢) انظر (عواطف وعواصف) ص ٢٢ ـ ٣٥ .
(١٠٣) كلستان (روضة الورد) ص ١٩ .
(١٠٤) عواطف وعواصف ص ١٤ .
(١٠٥) كلستان (روضة الورد) ص ١١٠ .
(١٠٦) عواطف وعواصف ٢٠١ .

على أن أكثر ما تأثر به الشرقي من صور البلبل الفارسي، جاء من اشعار حافظ شيرازي التي ضمها ديوانه الضخم (اغاني شيراز)، وبالرغم مما وجدناه من تشابه في تأملات الشاعرين وشكوكهما وسخريتهما الحزينة حين يعرضان للوجود والدنيا وعلاقات الناس، الا أننا سنكتفي بالاشارة الى بعض صور بلبل حافظ وانتقالها الى قصيدة الشاعر العراقي. يقول حافظ:

ـ هذا القفص لا يليق بي انا الطائر الذي يغرد بأعذب الألحان
من أجل ذلك سأمضي الى روضة الرضوان.. فأنا طائر ذلك البستان
ـ ولم ينكشف لبصيرتي السبب الذي من أجله جئت، والى اين يكون ذهابي
فيا اسفا.. ويا ألما.. فانني غافل عن امر نفسي وحسابي
ـ وكيف اطوف في فضاء العالم القدسي
انا سجين في (سراي التركيب) لكياني الجسدي[١٠٧]

ولقد مرت بنا صورة البلبل في (القفص) وترددت كثيرا في شعر الشرقي، كما ترددت هذه الحواريات التي تدور بينه وبين البلبل، ويمكننا أن نضيف هذه الأبيات التي نلمح فيها آثار حافظ وصور بلبله، يقول الشرقي:

أيها البلبل المغرد في السجن سلام في طيه استغراب
يسجن البلبل المغرد قصر وطليقا يعيش فيه الغراب
في نواحي هذي الحياة غموض وشكوك وحيرة وارتياب[١٠٨]

ويقول من رباعية أخرى عن الروح المسجونة في (قفص الجسد):

قفص انت فيه قد هتك الستر فهذي روحي وذا سجن روحي
قبعت في قرارة السجن حيرى بعد تحليقها وبعد الطموح[١٠٩]

ويصور حافظ علاقة البلبل بالورد في هذه الصورة التي صاغها الجواهري شعرا:

كثر الورد ولكن منع الشوك اقتطافا
عشق البلبل وردا هو والشوك تصافى
لا سلا هذا ولا ذاك عن الالف تجافى[١١٠]

---

١٠٧) اغاني شيراز وغزليات حافظ الشيرازي ـ ترجمها الدكتور ابراهيم الشواربي ج ٢ . القاهرة ١٩٤٥ ص ١٩٢ .
١٠٨) عواطف وعواصف ٤١ .
١٠٩) عواطف وعواصف ص ١١ .
١١٠) ديوان الجواهري ج ١ ط ١٩٧٣ ـ وزارة الاعلام ص ٣٧٦ .

فيقول الشرقي وقد نظر الى هذه الصور والمعاني، مخاطبا بلبله:

غير مجد ـ وقد أسرت ـ سؤالي بشراك أسرت أم باختصاف
شمت الشوك كم تحوم على الورد ويحظى سواك بالاقتطاف
أي فرق ما بين ورد وشوك حين تخلو الدنيا من الانصاف

وحسبنا هذه النماذج، فليس غرضنا الاستقصاء، وانما حاولنا التعرف عن أصول هذا البلبل الذي تكررت صورته، وتردد غناؤه عشرات المرات في ديوان الشرقي. ولعل تسمية الشاعر رباعياته بـ(الشرقيات) تثير في الذهن، بعد هذه المقارنات، مفهوما غير مفهوم النسبة لاسم الشاعر، ولعلها تشير الى هذا الروح (الشرقي) الفارسي الذي استمدت منه صور الطبيعة ونغمات العشق والشكوى والتمرد. وألفاظ (السكر) و(الكأس) و(الورد) و(اليقين) و (التأمل)[١١٢].

(٧)

الثانية ـ اما القضية الثانية التي تثير الاهتمام والتساؤل في رؤية الشاعر، والتي تترتب على القضية الأولى، فهي الموقف من الطبيعة عامة. فاذا كنا قد وصلنا الى تحديد تأثر الشرقي بالشعر الفارسي، وانتهينا الى أن (بلبله) فارسي الاصل والسمات والمرائي، امكننا الآن أن نقرر أن هذا البلبل لم يكن حقيقة موضوعية في الطبيعة فهو كما استخدمه الشاعر الفارسي اشبه بالرمز الذي يتطلبه الشاعر الغنائي عادة في الطبيعة، ليحقق من خلاله ذلك (البعد النفسي الذي يريحه بعد رفض (بعد) الواقع الذي يعيشه. كما أن هذا البلبل لم يكن الا (واسطة) يستخدمها الشاعر في اغلب الاحيان لطرح افكاره وتركيز خياله وللتعبير من خلالها عن وجدانه وأحاسيسه، وكأن هذا البلبل (بؤرة تنفذ منها مشاعره بعد طول تأمل.

ولا شك في أن هذا كله مما يمكن أن نعده مختلفا كبير الاختلاف عما وجدنا عليه الطبيعة ومكوناتها وصورها في شعر الكلاسيين، فلقد وجدناها طبيعة (موصوفة) ولم تكن تمثل (بعدا) نفسيا. ومن هنا يمكننا أن نفهم سر غياب الملامح العراقية في (طبيعة) الشرقي. ذلك أن الشاعر لم يكن يهدف الى تصويرها لقارئه، ولم يكن يعني بتسجيل ظواهرها ومرائيها ولا وصف دقائقها، بقدر ما كان يتخذها مفتاحا للرؤية في رباعياته عامة وفي معظم قصائده خاصة. ففي قصيدته (الموسم) يدور الشاعر حول المحاور الثلاثة

---

(١١١) عواطف وعواصف ص ٢٢

(١١٢) انظر هذه الصور في ديوان الشرقي ص ٢٨ ـ ٢٩ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٤ .

التي تعرفنا عليها وهي (البلبل) و(الورد) و(صوت الشاعر) يقيم بينها علاقات وحوارا نحس من خلالهما بتطلعات الشاعر الخفية، لتحقيق مثاله، و (بعده) النفسي، طالبا في نهاية القصيدة المطلق والخلود:

ترمـــز للخلـــد واسحاره اغـــرودة الطـــير واغرودتي
من ذلك الـــوادي واسراره كينونـــة الـــورد وكينونتي[١١٣]

على أن الاهم من ذلك في رؤية الشاعر للطبيعة ما نلاحظه في هذه السمات الثلاثة المضطربة اضطرابا يصل حد التناقض. اما الأولى ففيها يبدو موقف الشاعر من الطبيعة وكأنه يعني تجربة نفسية محددة، تكتمل في الأغلب، باكتمال القصيدة او الرباعية، ولا نريد التمثيل، ففي الامثلة التي عرضناها ما يوضحها. أما السمة الثانية فنجدها في هذا الانخفاض الشديد في نبرة الشاعر الذاتية والضعف الواضح في عواطفه التي تفتقد التفجر والانطلاق، ويكادان يضيعان وسط هذه (الصور) و(المكونات) التي يقدمها الشاعر كبدائل لرغباته وآرائه وتأملاته، عن حديثه الذاتي ونغمته الغنائية.

وتتضح السمة الثالثة في أن الشاعر لا يستطيع اكمال قصيدته في رؤية ذاتية واحدة، اذ سرعان ما تقفز الى السطح بعض الظواهر الكلاسية المترسبة في وجدانه ومخيلته بسبب تربيته ودراسته وتكوينه النفسي في المدينة المحافظة. بحيث بدت هذه السمات ممثلة لحالة من التفاوت الشديد بين خيال الشاعر المتأثر بالشعر الفارسي والملون بصوره وخياله، وبين هذه المباشرة في التعبير والنثرية في العبارة وبروز نبرات الوعظ والخطابية حتى لتغدو بقعا فاقعة في موضوع القصيدة ونسيجها.

من ذلك ما نجده في جملة قصائده التي خصها للطبيعة، أو التي كانت الطبيعة محورها، كقصيدة (كومة من لآلىء ــ من خواطر ظهور الشوير في ربوع لبنان)[١١٤]، وقصيدة (غناء الراعي)[١١٥]، التي يتضح فيها هذا التناقض والاضطراب أشد الوضوح، يرسم الشاعر هذه اللوحة وقد اكسبها الخيال والصور والايقاع شيئا من الاثارة والجمال:

نشر السرح عندما استسمل الليل ورن الصدى وغنـــى الراعي
عرشوهـــا على الخمائـــل باهت كوة القصر زاهيـــات الرباع
ناوحتهـــا الريـــاح وانعطف النهر عليهـــا وابهجتهـــا المراعي

(١١٣) من قصيدة (الموسم) ــ عواطف وعواصف ١١٢ .
(١١٤) عواطف وعواصف ١٤٣ .
(١١٥) عواطف وعواصف ١٥١ .

نشر البـــدر فوقهـــا شبك النور فكانـت كقبـة من شعاع
سكت النهـــر موحشا لا خرير الماء فيـــه ولا رفيـــف الشراع
في غبـار الضيـاع كفنـت آمالي فأدرجـــن في غبـــار الضياع

فهل واصل الشاعر تجربته النفسية في هذه الرؤية وفي هذا التخيل؟

لم يواصل الشاعر هذا الطريق، فسرعان ما ادركته تلك النزعة الخطابية والوضوح الشديد والنثرية في التعبير والمباشرة في تناول الموضوع وتجريده، فاذا بنا نقرأ بعد تلك الابيات:

ما حيـــاة الفـــلاح في كنف الغراف الا موت طويل النزاع
كجـــروح في جسم ميـــت كريم السواقـي ما بـــين تلك البقاع

ويزداد الانحدار، فاذا بالشاعر يفشل فشلا ذريعا حين يوهمنا أنه يقارن بين (كوخ الفلاح) و(قصر الاقطاعي)، فلقد انتهى دور الفن وجاء دور الاخباريات الصحفية والتقريرات الاجتماعية، لنقرأ هذا النظم البارد:

ارتقـت عندنـا الصناعـــة حتى كـل قول وكـل فعـــل صناعي
ونبغنـــا في الاختـــراع جميعا فتأمـل في وضعنـــا الاختراعي
ولـــد النـــاس مطلقـــين ولكن قيدتهـــم سلاسل الاجتماع

والهام من الوجهة الفنية، كيفية حدوث هذا التناقض الشديد في قصيدة الشاعر الواحدة، حين نقرأ بيتا جميلا كهذا البيت:

في غبار الضياع كفنت آمالي فأدرجن في غبار الضياع

ثم لا نبلث ان نقرأ شيئا لا يمت للشعر بصلة كهذا البيت:

ولـــد النـــاس مطلقـــين ولكن قيدتهـــم سلاسل الاجتماع

فما معنى ذلك بالنسبة للفنان؟ هل سببه يرجع الى قصور في خيال الشاعر، أم ضعف في عاطفته؟ أم يعود الى سوء استخدامه اللغة؟ أم هو في الأساس راجع الى خطأ في الفهم الحقيقي لدور الفن وأساليب التكنيك وعلاقة ذلك بما يسمى عادة بالفكر الشعري؟

ان ما نراه اقرب الى الواقع في تفسير ظاهرة التناقض في رؤية الشاعر العربي عامة، في هذه الحقبة، والشاعر الشرقي خاصة، وقوعه فريسة لمفاهيم خاطئة عن الفن ووظيفته، فلقد كان مبدأ (الوضوح) من أهم المبادىء التي نادى بها الناقد القديم وطلبها في قصيدة الشاعر. اذ طالب الناقد القديم بهذا

الوضوح حتى في الاستعارة والتشبيه، وحسبنا ما قاله ابن رشيق القيرواني عن دور التشبيه في الشعر «التشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى الاوضح فيزداد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك[١١٦]». يضاف الى ذلك أن الشاعر الحديث اعتقد اعتقادا جازما ـ نتيجة لتأصيل المفهوم النقدي القديم عن المعنى والمبنى ـ ان وظيفة المعنى والمحتوى الفكري وظيفة هامة وخطيرة في القصيدة، بمعنى أنه لا يمكنه اغفال هذه الوظيفة، والا عد عمله خاليا من (المعنى) والهدف. ومما زاد الأمر سوءاً اعتقاد الشاعر، في كثير من الأحيان، بأنه يستطيع أن يجيء بالجديد في الفكر الشعري، وان (يجدد) المعاني، وهو أمر ـ فيما نعتقد ـ اشبه بالمتعذر. لأن الجديد في الفكر الانساني نادر وقليل ولم يحدث الا في حقب زمنية متباعدة وليس عن طريق الشعراء، انما جاء عن طريق المفكرين والفلاسفة وقلما جاء عن طريق الشعراء والفنانين مهما بلغت عبقرياتهم وانجازاتهم، حتى لنجد اليوت يقول «لا شكسبير ولا دانتي قاما بتفكير حقيقي»[١١٧].

ذلك هو السبب الذي تترتب عليه كل النتوءات والمتناقضات التي نجدها في رؤية الشاعر العربي ونسيج قصيدته في العصر الحديث، لأن الشاعر في هذه الحالة لا يتعامل مع (الافكار) تعاملا شعريا، أي بلمسها لمسا فنيا وبعث الحياة فيها من جديد عندما يجعلها جزءا من عملية التلاحم والتركيب الفني، دون أن يعزلها في فقرات خاصة وحدود ضيقة داخل النسيج. ولا شك أن الشعر هو الذي نتمتع به، وليست المناقشات داخل القصيدة، وان المادة وحدها لا تهمنا حتى يجعلها الشاعر حية.. انه صوت الشاعر الذي يهم»[١١٧ب].

واذا كنا نجد في آراء اليوت بهذا الصدد نوعا من المبالغة حين عد (المعنى) والمحتوى الفكري في القصيدة بمثابة إلهاء لعقل القارىء بينما تقوم القصيدة بعملية التأثير في نفسه تماما كقطعة اللحم التي يلقيها اللص الى الكلب الذي يحرس البيت ليلهيه ليتمكن هو من سرقة البيت[١١٨]، فاننا في الواقع لا نستطيع انكار ما يحدثه المحتوى الفكري من اضطراب في سلاسة النسيج، حين يبرز الى السطح مقررا تقريرا نثريا، دون أن يتماسك مع اجزاء القصيدة ويتلاحم في نسيجها عبر رؤية الفنان. ومعنى ذلك أن نجاح الشاعر في التخلص

(١١٦) العمدة ـ ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد . ط ١ . القاهرة ١٩٣٤ ج ١ ص ٢٥٦ .

(١١٧) نظرية الأدب ـ ويليك ، وارين ١٤١ .

(١١٧)ب **H. Coobes, Literature and criticism. P. 81.**

(١١٨) انظر دراسات في الشعر والمسرح ـ الدكتور مصطفى بدوي . القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢ .

من ظاهرة بروز المحتوى الفكري وانعزاله وبروده، يتوقف على القدر الذي يستطيع به اعادة هذا الفكر وخلقه مرة اخرى في ذهن متلقيه بجعله (موجب دون ان يدفعه بشكل تقرري مفروغ من صحته وامكانية حدوثه. ولن يتم ذلك ـ بطبيعة الحال ـ الا عن طريق استخدامه لغة الصور واسلوب التخيير ولكننا عندما نقول ان الشاعر (يستخدم لغة الصور واسلوب التخيل) لا نعني انه حر مخير في ذلك. بل يصح ان نقول انه مجبر على هذا الاستخدام، فهو يتهرب من دلالات الالفاظ باستعمالاتها الحقيقية، الى استعمالات مجازية جديدة في محاولة لتحديد انفعالاته وأحاسيسه المتنوعة الكثيرة[١١٩]. وهو لا يريد تلخيص تجربته وانفعالاته المتشابكة المعقدة ليقدمها لقارئه في عمومياتها ـ ونحن نعلم ان هذه الانفعالات متحفزة وعلى قدر من الرهافة والحيوية والنشاط والقوة ـ بل هو يريد تقديمها في تفاصيلها الدقيقة معبرة عن رؤيته ووجدانه تعبيرا دقيقاً جداً. ومن هنا كان عليه ان يهرب من اللغة (الاشارية)، كما يسميها ريتشارد، لان هذه اللغة تصف العام ولا تنقل الخاص، انها تشير الى مدلول المشاعر، لا الى المشاعر ذاتها. وتبقى لغة الشاعر الاستعارية التي يخلقها هادما جزءاً من اللغة التقليدية بتشبيهاته واستعاراته ورموزه، وهو ما يمكن تلخيصه بالقول ان التجربة الشعرية هي في الواقع تجربة لغوية جديدة. بمعنى ان الشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا مغايرا لاستخدام الآخرين، وليس معنى ذلك أنه يحدث قوانين لغوية جديدة، وانما يحدث علاقات جديدة بين الالفاظ ذاتها، سواء أوضعها في سياق جديد، أم فجر معانيها بأحد أساليب اللغة العديدة.

وهذا يعني ان الشاعر الحديث ـ والرومانسي في الاساس ـ يختلف اختلافا جوهريا عن الشاعر الكلاسي، لان الأخير حريص على محاكاة الشاعر القديم في استخدام الألفاظ وتراكيبها وسياقها بمواصفات محددة، مع حرصه الشديد على الوضوح مما يستدعي وقوعه اسير معاني القدماء وصورهم، لذا فان الشاعر التقليدي أنما ينافس الشاعر القديم في الاضافات الجزئية احيانا أو في زخرفة القصيدة بمزيد من التشبيهات والصور المعلقة على السياق أحيانا أخرى.

ومن هنا نصل الى غايتنا في أن الصورة في القصيدة لا بد أن تكون هي الفكرة والمضمون والانفعال معا في العملية الشعرية، وبمجرد انفصال الصورة

(١١٩) يقول ستيفن سبندر « انني حقيقة اشعر بالأمان فقط عندما اتعامل بالصورة . وغير ذلك فانني اشعر بالضياع طول الوقت »

The poet Speaks-inter-views with contemporary poets. Edited by: Peter Orr, London. 1966, P. 240.

عن المعنى الذي يمكن أن يحرص الشاعر على توضيحه وابرازه وتقريره، انما تصبح زخرفة وزينة وتنعزل الفكرة عن النسيج انعزالا قبيحا.

وفي رؤية الطبيعة، فان الشاعر التقليدي ـ كما مر بنا في الباب الأول ـ يقدم معانيه في العادة، مضيفا اليها الصور شارحا أو مزينا أو معلما أو مدللا على قدراته، بينما الشاعر الحديث لا يستطيع ان يفصل بين الفكرة والصورة التي تمثلها. وهذا يعني انه لن يكرر التشبيهات القديمة أو يكدس الصور أو يرصد الجزئيات في الطبيعة، إنه حريص على تحديد مشاعره ونقلها من منطقة اللاوعي الى عالم الكلمات والموسيقى والصور. وهكذا فلا بد له من استخدام لغته الخاصة، سياقه الخاص في تعامل متفرد مع اللغة والا تشابهت تجربته ومشاعره مع تجارب الآخرين ومشاعرهم.

ويتبع ذلك بالضرورة سقوط ذلك التناسب المنطقي بين الصورة وأصلها الطبيعي انه لا ينقلها، وليس هو مرآة عاكسة أو قطعة من الشمع تترك اثرا محددا على سطحها مؤثرات الطبيعة المنقولة، وانما هو يمتلك رؤيته الذاتية التي تعرف كيف تصهر الخارج بعد أن عرف الفنان «كيف يلخص ويبسط ويختار ويشكل»[١٢٠] وعلى هذا فان اللغة والصورة والتجربة والفكرة تنتهي عند الشاعر العظيم كلا موحدا منصهرا متشابكا يسميه الناقد هالي (G. Whally) «تركيبة» أو «توليفة» «فنية» لا يفقد فيها أي عنصر من عناصر القصيدة هويته... وتغدو كل الأصوات وكل الالوان وكل الاشكال، بسبب طاقاتها وامكاناتها وبسبب اتحادها الطويل، مثيرة لعواطف لا يمكن تعريفها، الا أنها مؤكدة في الوقت نفسه[١٢١] «وتلك هي النهاية الفنية التي كان بعض الرومانسيين، نقادا وشعراء، يتطلعون اليها حتى نهاية القرن التاسع عشر من خلال مفهومهم الذي يبدو متطرفا وغامضا «القصيدة عالم خاص يكفي نفسه بنفسه» مما دفع ماكليش الى توضيحه بالشعر قائلا:

A Poem should be equal to : Not true .. A poem should not mean But be .

«ان القصيدة يجب أن لا تعادل الحقيقة.
ويجب أن لا تعني شيئا، وانما يجب أن تحقق وجودها»[١٢٢].

وحسبنا هذه الوقفة القصيرة لتحليل ظاهرة التناقض في رؤية الشرقي والشاعر العربي الحديث عامة الذي لا يزال يعتقد أنه مفكر ممتاز مقتدر على ان يجيء بالآراء الجديدة والايديولوجيات المستحدثة يقحمها في شعره، أو يعمد

(١٢٠) **The Spirit of the forms, Haper press and Co., New Yourk. 1941. P. 344.**

(١٢١) **G. Whalley, The poetic process, London, 1953, P. 215.**

(١٢٢) **M.H. Abrams, The mirror and The lamp, P. 283.**

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

ويعنينا، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته. وأول ما نلحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء المكثرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»[١٢٣] وهي عبارة تذكرنا بعبارة قالها خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «.. أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر أختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني».[١٢٤]

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، اذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحدس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (أوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية او نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفتقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)[١٢٥]، (شرار)[١٢٦]، (رمز الحياة)[١٢٧]، (عبرات)[١٢٨] (في الانتحار)[١٢٩]، (تحرش)[١٣٠]، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف ـ المقدمة ص ٥
(١٢٤) ديوان الخليل ـ ج ١ . المقدمة ص ٨ ـ ٩
(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .
(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .
(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .
(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .
(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .
(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

ويعنينا، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته. وأول ما نلحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء المكثرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»[١٢٣] وهي عبارة تذكرنا بعبارة قالها خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «.. أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر أختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني».[١٢٤]

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، اذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحدس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (أوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية او نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفتقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)[١٢٥]، (شرار)[١٢٦]، (زهر الحياة)[١٢٧]، (عبرات)[١٢٨] (في الانتحار)[١٢٩]، (تحرش)[١٣٠]، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف ـ المقدمة ص ٥
(١٢٤) *ديوان الخليل* ـ ج ١ . *المقدمة* ص ٨ ـ ٩
(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .
(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .
(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .
(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .
(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .
(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

لأخيرة ارفع شعره التقليدي من الوجهة الفنية، بالرغم من أنها من أوائل نظمه. ففيها عناية خاصة بالتناظرات الموسيقية التي تذكرنا بحرفية المتنبي وصنعته، فضلا عن محاولات الشاعر اضافة شيء من التجديد في بعض الصور المألوفة. أما الموقف الشعري، فالتوتر واضح وشديد ما بين الشكل (اللغة والوزن) وما بين المضمون (الحب والعاطفة والمشاعر):

فضاء تحـــرك فيـــه النسيم ... وقلـب تحـــرش فيـــه النشيد
نسيمـــكم لا نسيـــم الصباح ... وريحانـــكم لا الربيـــع الجديد
أيـا قلـب صرت دمـــا بالفراق ... فهيهـات هيهـــات قلبـــا تعود
ويـا واحـــدي ابعـــكم الزمان ... بينـــي وبينـــك بيـــد وبيد
قريـــب بعيـــد حبيـــب الفؤاد ... وشر الرفـــاق قريـــب بعيد

لا أن الشاعر، بعد هذه الابيات التي تعبر عن صوت غنائي رقيق، وهو يحاول ن يفك صوره من اصداء المتنبي وتشكيلاته الصوتية المذهلة كقوله:

وابعـــد بعدنـــا بعـــد التداني ... وقـــرب قربنـــا قرب البعاد

لا يلبث ان (يهجم) بعد ذلك على الغرض المباشر، في تقريرية مزعجة ليقول:

مضى كل قطـــر بحاجاته ... وحاجـــة قطـــري شعـــب يسود
مصيبتنـــا اذ يسود الذكي ... ومحنتنـــا اذ يسود البليد
.. الخ.

والذي نراه ان موضوعات الشعر لا تكون جديدة في حد ذاتها ، وإنما لجديد فيها رؤية الشاعر والزاوية التي يختارها لينفذ منها الى الموضوع ، مؤكدا وموسعا هذا الجانب الذي اختاره . والرومانسيون لم يجددوا في موضوع الطبيعة الا حين قدموا رؤية جديدة ونظروا اليها من زوايا جديدة بل ختاروا منها اختيارات محددة ضاغطين على بعض فصول السنة كالخريف لذي طبعوه بنفوسهم الآسية وتغنوا به ، لأنه فصل الضباب والجليد وتجرد غصون وقصف الريح لاوراق الشجر ، ولأن مناظره توحي بالذبول والتحلل والفناء.[١٣١]

كذلك كان لليل في شعرهم موقعه الخاص ، حتى لقد سمي بـ (الليل لرومانسي)[١٣٢] ومن ابرز الموضوعات التي قدمتها رؤيتهم الجديدة ، وصفهم

١٣١) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١٣٦ .
١٣٢) انظر بعض مظاهره وسماته : المصدر السابق ١٣٦ ـ ١٣٩ .

للأسرة ولشؤون الحياة اليومية وحوادثها الجارية ، ويعد ورد زورث من اوائل من تناولوا هذه الموضوعات مصورا حياة الطبقات الصغيرة ، فوصف الفلاحين وحياتهم ومواطن الجمال في معيشتهم ، وقد تبعه الرومانسيون حتى صار تقليدا ومنهجا ، انتهى به الناقد الفرنسي سانت بوف الى وضع الاساس النظري في عبارته المشهورة « ان ورود الشعر تتفتح تحت اقدامنا » بمعنى ان على الشاعر ان يستقي مواده الاولية من الحياة العادية[١٣٣]

ويندرج تحت هذا النوع وصف الريف والقرويين ، ووصف الأطفال والطفولة وهو ما عد جديدا بفضل الادب الرومانسي ورؤية الشعراء الجديدة . كما عرف عن الرومانسيين اهتمامهم الشديد بالتاريخ ، احداثه واساطيره ، حتى اعتبر بعض النقاد ان من اهم انجازات الشعراء الرومانسيين « اعادة اكتشاف العصور الوسطى والقرن السادس عشر وانهم جعلوا من التاريخ هوايتهم الغالبة .. وان الحركة الرومانسية أعادت اكتشاف التاريخ بمنتهى اليقظة والتخيل » .[١٣٤]

أما عنايتهم بالنزعة الانسانية ، وبالانسان فكانت شديدة تتردد كثيرا على ألسنتهم وفي قصائدهم ، ولاسيما بعد قيام الثورة الفرنسية ، فقد ذهبوا الى تقديس الانسان والانسانية ، وكان رجال الثورة الفرنسية يرددون عبارات امثال « الانسانية المقدسة » ، و« مولانا الجنس الانساني »[١٣٥] ، « وبذلك اخذت الثورة الرومانتيكية طابعا شاملا ، فلم تبق محصورة في حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع ، بل تناولت كل شيء حتى العقائد السماوية » .[١٣٦]

وليس من المنطقي ان نلمس كل هذه الموضوعات في ديوان الشرقي ، او نتعرف على رؤية جديدة كل الجدة ، فالواقع الموضوعي ودرجة المتغيرات الاجتماعية والفكرية وثقافة الشاعر كلها لا تؤدي الى ذلك ولا توحي به . الا اننا نلحظ شيئا من ملامح هذه الموضوعات واهتماما ببعضها . من ذلك عنايته بالريف والفلاح عناية شديدة ، وتصويره ريف العراق الفقير البائس مرة وخضرته ومياهه احيانا اخرى في حنين ينتابه ويشده الى القرية والأرض . ويمكننا ان نتصور ان معظم قصائده ، في هذا المجال ، تدور حول فكرة نثرية قالها الشاعر في احد مقالاته وهي « ان كوخ الفلاح هو بيت الأمة الحقيقي وان النهضة والتجديد لا بد وان يأتيا عن طريق اصلاح هذا الكوخ »[١٣٧] وفي هذا

(١٣٣) المصدر نفسه ١٥٧ .

(١٣٤) **Bezun, J., Bomanticism and the modern Ego. PP : 83-84.**

(١٣٥) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٦) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٧) جريدة الهاتف . العدد ٣٨٧ لسنة ١٩٤٥ .

معنى وما يدور حوله جاءت قصائده (معاتبة الطاغي)[١٣٨] و(على ضفاف العراق)[١٣٩] و(على سدة الفرات)[١٤٠] و(منجل الفلاح)[١٤١] ، تصور بؤس الفلاح وكفاحه ضد طغيان الانهر العراقية وفيضانها وشكواه المستديمة من ارباب القصور واصحاب الارض في نزعة وعظية طاغية ونغمة تقريرية تقنية . وكثيرا ما يتجه الشاعر الى (المدينة) ، وبخاصة بغداد ، حيث الدعة والراحة واسباب الحياة الجديدة فاذا هي سبب بلاء الفلاح وبؤسه ، يخاطبها وقد ارتبطت مشاعره بالريف واهله :

كل هذا البذخ يا بغدادنا ... من برقة الحمار او جرف الصخر
من كسرة الفلاح اقداح الطلا ... ومن عصا الراعي الثمار والبطر[١٤٢]
او على الارياف من اعمالنا ... عيونها عضبى تقادحت شرر

وقد يرسم لنا لوحة سريعة ، تلخص حالة الفلاح ، بمواصفات النزعة الكلاسية من مبالغة تفتقد الايحاء ، ومباشرة وتقرير :

يا محنة الفلاح اكدى وقد ... أوى الى مضجعه النابي
وعرضه مدمية كفها ... من لم اشواك واحطاب
نام وقد هدهد اطفاله ... فنبهته دقة الباب
من ذا على الباب ومن دقه ... والعين لم تهجع؟.. انا الجابي[١٤٣]

ولعل مما يهبط بالشعر (الاجتماعي) ليس بروز افكار الشاعر بروزا قبيحا في النسيج ، وفقدان الروابط العاطفية فحسب ، فتلك قضية سبق ان وقفنا عندها . وانما هذه الرؤية الخارجية للمشكلة اولا ، وتلك الصعوبة التي تجابه الشاعر حين يتعامل مع هذه الموضوعات الجاهزة والمشاكل المزمنة ، وبخاصة اذا ما وقف منها موقف الداعية والمصلح ، لا موقف الفنان الحساس ثانيا .

---

(١٣٨) عواطف وعواصف ٢٠٢ .
(١٣٩) عواطف وعواصف ٣٧
(١٤٠) عواطف وعواصف ١٧٦ .
(١٤١) عواطف وعواصف ١٦٣ .
(١٤٢) من قصيدة احلام الحضر ١٢٨ .
(١٤٣) عواطف وعواصف ٨٧ .

وتزيد الرؤية الكلاسية الموقف صعوبة حين يعمد الشاعر الى مظهر هذه الموضوعات الخارجي فتقف وسط نسيجه صلدة ناتئة ، فلا هي قابلة على التلفح والانضواء تحت عواطف الشاعر وأحاسيسه ، ولا هي تكتسب خيالا وصورا مدهشة مثيرة ، ولا هي بالتالي تسمح لمتلقيها ان يعمل خياله ويستخدم قدراته . والذي نخلص اليه ، ان اهتمام الشرقي بالريف واحواله ، وبالفلاح وكوخه وآماله ، وبالزرع والخضرة ، وبالانهار وفيضانها ونكباتها وضيق الشاعر بالمدينة اللاهية على حساب الريف ومأساته هو ما يمكن ان نسجله هنا لاعتبارين : الأول ان هذا الاهتمام يشير الى ارتباط الشاعر النفسي بالريف دون المدينة ، والثاني انه وجه من وجوه الاهتمام بالطبيعة وضيق بأجواء المدن وزيفها ، على الرغم من فشل الشاعر في رؤيته لهذه الموضوعات .

على انه يسجل نوعا من النجاح والتقدم في موضوع آخر نجد له مكانا واسعا في ديوانه ، ونعني به تعامل الشاعر مع التاريخ القديم . ولعلنا ، للمرة الاولى في الشعر العراقي ، لا نجد الشاعر وقد حرص على تسجيل الاحداث التاريخية بالوزن والقافية ، ولا يتذكر ـ بالندب والبكاء والتحسر ـ تلك العهود الغابرة . اذ يتخذ الشرقي من احداث التاريخ وذكرياته مؤثرا لصياغة رؤيته ، ولاعادة كتابة تلك الاحداث من موقف التخيل والتصوير ، فهذه دمشق تتمثل في ذهنه احداثها التاريخية وامجادها وحركة قوادها ، وقعقعة سلاح جندها على هذا النحو :

ذكرت قتيبة والركب فيه ... ملوك الارض يحدوها الخضوع
تبختر في رواق من بنود ... وقد هتفت لأوبته الجموع
ينفض يابس الجنبين درعا ... على حلقاتها يبس النجيع
وباب الدرب يفهق في جيوش ... يسيل بكومها الوادي المريع
لمن هذي المواكب والصفايا ... تهافت وهي باذلة منوع
دمشق انه حلم تلاشى ... وفات فما لدولته رجوع
شخوص من حماتك في الروابي ... يحوط بطيفها شبح مريع

.... القصيدة . [١٤٤]

والهام في هذه الرؤية هو الخيال الذي انتشر حول صور التاريخ واحداثه ، وذلك ما يهم قضية الفن ذاتها . ان الخلاف ما بين الشاعر

(١٤٤) دمشق ـ عواطف وعواصف ١٤٦

الرومانسي والكلاسي في الموقف من التاريخ ينبع من اساسين هامين :

الأول ـ وهو ما يدور حول (الهدف) من تعامل الشاعر مع التاريخ . فاذا كان الشاعر الكلاسي يستعين بالوزن والقافية ليسرد علينا احداثا تاريخية ماضية ، فان هدف الرومانسي يختلف عن ذلك تماما . انه يرتحل الى الماضي طلبا (لبعد) زماني ، تماما كما يهرب الى الطبيعة طلبا للبعد المكاني .

الثاني ـ ويكمن في العلاقة ما بين الفن والتاريخ باعتباره احداثا .

وليس من شك في ان مناقشة ارسطو للقضية في كتابه (الشعر) ، ما زالت موضع عناية الباحثين والنقاد باعتبارها اذكى وادق ما انتهت اليه قضية (الشعر والتاريخ) في الموقف النقدي الكلاسي حتى منتصف القرن السابع عشر . فلقد وضع ارسطو نظرية (الامكانية والاحتمال) باعتبارها عنصرا قياسيا في النظرية الشعرية . وبالنسبة له فقد كان الاحتمال الشعري ذا اثر اقل مع النظام الخارجي للاشياء من علاقات الاجزاء داخل العمل ذاته ، ومن هنا كانت النتيجة ان الاحتمال يمكن ان يماثل حتى المستحيل بالتجربة ، وعلى هذا تصدق مقولة ارسطو الشهيرة :

a likely impossibility is a lways preferable to an unconvincing possibility .

« الاستحالة المحتملة تكون مفضلة دائما على الامكانية غير المقنعة »[١٤٥]

وعلى هذا ، فان التفريق يحدث في كون التاريخ يمثل افعالا مفردة في الماضي بينما يمثل الشعر اشكالا نموذجية متكررة للافعال . او هو يمثل حوادث ليس كما هي ، ولكن كما يمكن ان تكون ، او كما يجب ان تكون[١٤٦]. بمعنى ان « التاريخ يمثل حقيقة خاصة بينما يمثل الشعر الحقيقة الكونية العامة »[١٤٧]. ومن هنا انتهى ارسطو الى رسم الحدود بين (الشعر) و(النثر) حين قارن بين (الملحمة) و(التاريخ) ، فهو لم يعر اي اهتمام لموضوع النظم في تأكيده ، « ان في الامكان ان توضع قصص التاريخ لهيروديت في قالب منظوم ، ولن يخل ذلك بكونها تاريخا ، سواء مع النظم او بدونه »[١٤٨]، والفارق الرئيسي بينهما عنده ، ان موضوع الملحمة هو الاحتمال والمثل الاعلى ، اما موضوع التاريخ فهو الحقيقة[١٤٩]

(١٤٥) **M.H. Abrams, the mirror and the lamp, P. 267.**

(١٤٦) **ibid, P. 299.**

(١٤٧) المحاكاة ـ سهير القلماوي ـ الطبعة الثانية ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(١٤٨) نظرية الانواع الادبية ـ فننت . المجلد الاول ـ ترجمة حسن عون ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(١٤٩) نظرية الانواع الادبية ـ ترجمة حسن عمران ٤٦ ـ ٤٧ .

وهكذا يرتبط الشعر بالفن ، اما النثر فهو اداة من ادوات التعبير الدقيق عن الحقيقة . والاهم من ذلك ان الخلاف يتكشف بعد ذلك في الغاية . اذ ان غاية الشعر غير نفعية ففيه جمال يستهوينا . اما النثر فغايته نفعية عملية ، انه يعلمنا ويثقفنا. اما مقدار ما يضاف من الفن ـ كالنظم ـ الى النثر ، فانه يعتبر امرا ثانويا .[١٥٠] ولقد انتهت هذه الفكرة اللامعة عن التاريخ والشعر على يد آخر النقاد الكلاسيين في اواخر القرن السابع عشر امثال كولي وولر وهوبز ، والأخير هو الذي بسط الفكرة تبسيطا مخلا عندما اعتبر (الحقيقة) و(الاحتمال) قد اصبحا ـ ببساطة ـ عبارةً عن توافق مع النظام المعروف للطبيعة ، وان الشعر لا بد ان يقلد العالم الخارجي كما هو ، ويجب ان لا يمثل اي حادثة مفردة في الماضي والا فانه سوف يصبح تاريخا.[١٥١]

والجديد بعد ذلك ما ادخله ورد زورث على الفكرة في اساسها فقد اوضح ان العمل المناسب للشعر هو معاملة الاشياء ، ليس كما هي ولكن كما تبدو انها موجودة بالنسبة للمشاعر والانفعالات ومثلما تفعل فعلها في روح التخيل الأصيل . ان مادة الموضوع الأكثر تميزا بالنسبة للشعر لم تعد تتكون من افعال لم تحدث ، وانما من اشياء حولت بواسطة الانفعالات وتخيل المدرك . واصبح في مكان التاريخ ، والمناقض له هو (الوصف غير العاطفي) و(الموضوعي المميز للعلم الطبيعي)، وبذلك ابدل ورد زورث التمييز والمناقض غير الكافي ما بين الشعر والنثر ، ابدله بالتمييز الفلسفي المتناقض بين (الشعر) و(مادة الحقيقة) او (العلم) .

هذا هو الجديد في الموقف ، ومعنى ذلك ان الرصافي والزهاوي ومن ينهج نهجهما التقليدي لم يقدموا سوى التاريخ منظوما ، انهم قد (يفيدون) المتلقي وقد (يعلمونه) لكنهم لن يثيروا فيه (جمالا يستهويه) . فقصائدهم يصح ان تدخل في (الوصف غير العاطفي) ، اذ هي اقرب الى (مادة الحقيقة) . وبذلك يختلف عنهم علي الشرقي حين تثار في ذهنه صور التاريخ واحداثه وبقاياه كصورة (البصرة) و(شط العرب)[١٥٢] يجري حاملا اسم الأمة واصداء آثارها ، فاذا خيال الشاعر وعاطفته يعيدان تصوير التاريخ ويبعدان بالموقف من دائرة (الاخبار والعلم) الى دائرة (الاثارة والفن) يقول عن شط العرب :

(١٥٠) المصدر نفسه والصفحات .
(١٥١) **Abrams, The mirror and the lamp, P. 267.**
(١٥٢) **ibid, P. 299.**
(١٥٣) انظر قصيدة (الثغر الباسم) ١٣٥

يرقص الشعـــر على شاطئه وجـلال العـــرب فيـــه محتب
رسم التاريـــخ في انحائه بجـــلاء طابعـــا من ادب
وصبايـــا الفـــن في صهوته اغربـــت في خيـــلاء الموكب
وبنـــات البحـــر تجـــري فوقه طالعـــات من وراء الحجب
كل قوراء على الموج دحت جبـــلا يزحـــف فوق الهضب
قد طوى الشط بساطـا من رضى وتنـــزى جبـــل من غضب
اتراهـــا مدنـــا هاربة مـــن بلاد المغـــرب المضطرب

ان الشاعر لا يريد ان يعيد الماضي فيصوره وانما هو يمزجه بالحاضر كما يختلط الحاضر بالماضي فالرؤية واحدة تنبع من حالة تخيل للشط ومكوناته وآثاره في صور ونقلات لا يريد منها الشاعر ان تخبرنا أو تعلمنا بقدر ما اراد ان يثير احساسنا بالجمال . وهكذا جاءت بعض لوحاته والتفاتاته الى التاريخين العربي والعراقي في جملة قصائد منها (صوت الكوفة)[١٥٤] و(تحية بابل)[١٥٥] و(ذكرى كور واسط)[١٥٦] .

ومن الموضوعات التي اهتم بها الشرقي وتناولها من رؤية خاصة قضية الانسان في العصر الحديث ، احزانه واحداث عصره عامة ولاسيما الحرب العالمية التي اثارت احاسيس الشاعر ومخاوفه وقلقه بشأن مستقبل الانسان الغامض . والملفت للنظر ان الشاعر لا يخطب كما عودنا التقليديون ، وقلما نلمس نزعة الوعظ والارشاد . بل نحن نقف امام لوحات انسانية فيها وصف لاحزان الناس وما اصابهم من روع عظيم ومشاهد الفزع بين النساء والاطفال والشيوخ اثناء الحروب . ربما يبدأ قصيدته بخطاب كما فعل في قصيدته (اوربا) لكنه خطاب يكشف منهج الشاعر ورؤيته لأوربا تحت وابل القنابل :

اوربـــا ربـــة الشعر اتـــى يندبـــك الشعر[١٥٧]

ويكف مطلع (العاصفة)[١٥٨] عن خطة القصيدة واسلوب الشاعر في تناول الحدث :

ريعـــت الارض فقالـــت للقمر سعد الطالـــع ما اشقـــى البشر

(١٥٤) عواطف وعواصف ١٤١ .
(١٥٥) عواطف وعواصف ١٣٢ .
(١٥٦) عواطف وعواصف ١٣٧ .
(١٥٧) نفسه ١١٤ .
(١٥٨) نفسه ٢١٦ .

وتجـــيء قصيدتـــه (وحـــي الليالي)[١٥٩] ، لتتحدث عن آثار القنبلة الذرية على الجنس البشري ، كما تجـــيء قصيدتـــه (وادي العفاريت)[١٦٠] لتسجل مآسي القتالبين المعسكريـــن في الحـــرب الثانيـــة ، والشاعـــر حريص على وصفهمـــابالمجانين :

لا تمعنـــن بتوبيـــخ وتبكيت القوم قد شربوا من نهـــر طالوت

وتوضح قصيدته (مداعبة هر)[١٦١] موقف الشاعر من احلام هتلر والفاشية في غزو العالم وقهر الانسان ، في سخرية لاذعة تصور هتلر وجنونه وتكشف عن حب للانسان في كل مكان . ويبدو هذا الموقف مبكرا عند الشاعر نقرأه في قصيدته (رثاء داعية السلام)[١٦٢] التي كتبها على اثر غرق الباخرة تيتانيك ، واهتمامه من بين ركابها الغرقى بالمستر ستيد « داعية السلام ومن اشد المؤمنين بعلم الأرواح »[١٦٣] .

وهناك مكان للطفولة والأطفال في ديوان الشاعر[١٦٤] ، ويتضح هذا الاهتمام عند الشاعر في صفحة ديوانه الأولى ، حيث يهدي ديوانه لولده الوحيد بهذه العبارة « ولدي احسان .. انت قصيدتي في ديوان الحياة . لقد اطل ابوك من نافذة عمره على العقد السادس ولم يطالعه نجمك السعيد ، وكانت الحديقة خالية من وردة الخلود فلم يكن لي ولد ينشرني الطي .. »[١٦٥]

ولا شك ان (الطفولة) تذكر الشاعر الرومانسي عادة بذلك البعد الزماني الذي يرنو اليه حين كان طفلا يتعامل مع الوجود بالدهشة والبراءة والطهارة ، فليس بغريب ان يشبه الشاعر الاطفال بالورد[١٦٦] . وقصيدته (ايها الوالدون)[١٦٧] بالرغم من انها تمثل تجربة شخصية للشاعر الا انها تكشف عن هذا الاحساس الرقيق تجاه الطفولة اذ رزق الشاعر بعد صبر طويل بنتا وولدا تفاوتت سنهما بما يقرب العامين ، وكانا في يوم من الأيام يدبان امامه ويعبثان فأوحى اليه منظرهما هذه القصيدة :[١٦٨]

---

(١٥٩) عواطف وعواصف ١٨٥ .
(١٦٠) نفسه ٢١٩ .
(١٦١) نفسه ٢٢٢ .
(١٦٢) نفسه ١٥٧ .
(١٦٣) نفسه ـ مقدمة القصيدة .
(١٦٤) نفسه ، انظر ص ٧٢ ، ١٠٣ ، ١٧٧ .
(١٦٥) نفسه ـ الاهداء .
(١٦٦) انظر قصيدته (رذاذ المطر) ١٠٢ .
(١٦٧) عواطف وعواصف ١٧٩
(١٦٨) مقدمة القصيدة النثرية .

ان قلبـــي ارجوحـــة نصبت بـــين مفطومـــة ومنفطم
هزة اثـــر هزة وانا لهمـــا ضاحـــك بمـــلء فمي
لست ادري من الحـــوار سوى بغمـــة من شفـــاه مبتسم
ملـــح الفاظـــه ومنطقه فتـــرة للـــدلال والكلم
حلمـــي في دبيبـــه وأرى عـــدوه مثـــل رقصة الحلم
مر بي خاطفـــا ومـــن عجب مـــر بي خاطفـــا فرد دمي
يتبـــارى واختـــه وانا ذبـت خوفـــا من زلـــة القدم

.....

كجناحـــي طـــير اضمهما كلمـــا رفرفـــا من السأم
فاتـــرات الجفـــون تعـــرض لي فتصب الفتـــور في قدمي

... القصيدة

وتبدو هذه القصيدة ذات اجواء طفولية حرص الشاعر ان يختار لها كل ما يشعر بنزق الأطفال ورقة الاحساس وخفة الحركة . وتكفي الاشارة الى هذا الاختيار الموسيقي الموفق لهذه التشكيلة من بحر الخفيف ، اذ استخدم العروض المحذوفة وضربها المماثل (فاعلاتن مستفعلن فاعلن) مما اكسب القصيدة كلها جوا من الحركة والخفة والقفز . ولا غريب اذن ان تجيء هذه الالفاظ الدالة على الحركة والنشاط امثال (ارجوحة ـ هزة ـ دبيب ـ عدو ـ رقصة ـ خاطفا ـ يتبارى ـ زلة ـ اضمهما ـ رفرفا) كما تعاونت مجموعة الصور (قلبي ارجوحة ـ دبيب الحلم ـ رقصة الحلم ـ رد دمي ـ جناحا طائر) مع اللغة البسيطة على اضفاء جو من البراءة والطهر هما اعلق بعالم الاطفال وابرز سمات الطفولة .

(٩)

اذا كانت تلك ابرز الموضوعات التي تشير الى درجة بسيطة من التطور في الشعر العراقي ضمها ديوان شاعر خلصت رؤيته من بعض خصائص النزعة الكلاسية ، فان الجدير بالملاحظة حقا اسلوب الشاعر في رؤيته للموضوعات التي نسميها عادة الموضوعات العامة ، ونعني بها موضوعات الاحداث السياسية والاجتماعية والفكرية التي تعني قطاعات واسعة من المجتمع . وهنا نجد مجاهدات الشاعر الشرقي تقديم هذه الموضوعات من رؤية فيها بعض الجديد عما ألفناه في شعر الرصافي والزهاوي واضرابهما . حسبنا التعرف الى مقدمات قصائده في هذا المجال لنتعرف على مجرى

القصائد . وقد افتقدت نبرات الخطابة والحماسة ونزعات الوعظ والارشاد .

تبدأ قصيدته (صفير العسس)[١٦٩] – والعنوان ذو دلالة – وقد كتبها الشاعر على اثر مقاطعة الفراتين لانتخاب المؤتمر التأسيسي الذي صنعه الانكليز ، بقوله :

عدنا وعادت حالنا الراكدة يسألنا التاريخ ما الفائدة ؟

وتبدأ قصيدة(اوهام)[١٧٠]التي قدمها للريحاني في زيارته للعراق بتوقيع «رمزي»:

في بلادي مناحة الاوهام وحياتي فيها خيال الحياة

وتبدأ قصيدة (نشيد الزوايا)[١٧١] في تصوير حالة العراق العامة هذه البداية:

يا ضارب العود مهلا اسمع نشيد الزوايا

وعندما ينفجر العراق في مظاهراته الصاخبة عام ١٩٤٨ لاسقاط معاهدة بورتسموث يكتب الشاعر قصيدة ليس لها رابطة أو صلة بذلك الشعر السياسي الخطابي المعهود، وانما يتحدث الشاعر عن (الزورق التائه)[١٧٢]في مياه دجلة، وعن (ملاحين) و (ركاب) و (أمواج) و (عواصف). ولن نجد في طول القصيدة ذات الثلاثة عشر مقطعا لفظة واحدة تمت لمصطلحات السياسة بصلة. ولولا المقدمة النثرية التي وضعها الشاعر بقوله «نظمت عام ١٩٤٨ بمناسبة الارتباك السياسي في العراق وما حدث من زعازع» لما تعرفنا على غرض الشاعر وموضوع القصيدة، وان كانت نهايتها توحي بشيء من ذلك، وكأن الشاعر يخاطب رئيس الوزراء الذي فشل في فرض المعاهدة الجائرة، وفر هاربا الى لندن:

أيا من ترك الزورق للتاريخ والعبره
كطير الماء لا يعرف مأواه ولا وكره
خسرنا النهر والزورق لم نربح سوى حسره!

---

(١٦٩) عواطف وعواصف ٩٢ .

(١٧٠) عواطف وعواصف ١٠٥

(١٧١) نفسه ١٠٨ .

(١٧٢) نفسه ١٢١ ويلاحظ هنا تاثر الشرقي بأجواء وصور علي محمود طه واستخدام (زورقه) المشهور ولكن لغرض سياسي .

وفي شيء من هذا الغموض والايحاء تجيء رواية الشاعر لمأساة فلسطين التي صورتها قصيدته (هزة)[١٧٣] التي تبدأ بهذا المطلع:

صور معلومة مجهولة طفن في ليلي فصاحت المتني
لطمت خدي يد مغلولة آه لو ذات سوار لطمتني

وتستمر مقاطع القصيدة عن لسان (امرأة) منكوبة، تتوالى عليها مشاهد الأحزان ولوحات الفجيعة والمأساة، حتى يصل الى المقطع السابع، وقد انتهى حديث (المفجوعة) ليبدأ حديث (الشاعر) فيخاطبها قائلا:

يا فلسطين ويا أرض الجدود انت امجاد وبعث ونشور
حرثنا من عهد عاد وثمود فرع اشجارك منا والجذور
كم حوينا جنودا وبنود وسكناك قصورا وقبور
اصبح المبكى لنا لا لليهود دالت الدولة فالعيش غرور

أما صورة الوطن العراقي، وبيئة الشاعر الاولى، النجف، فقد حرص الشاعر على تصويرها في نبرة ذاتية، وكأن مرائي الوطن تصيبه بالدهشة والانبهار آنا بعد آن، ويصبح الوطن ملكه الشخصي. حسبنا هذه الابيات من قصيدته (وادي النجف)[١٧٤]

وطني المفدى أي سر في ثراك الطهر عالق
أمن الثرى هذي الدمى ومن الورى هذي الغرانق؟
ومن التراب، وما التراب، خلقت اوراق الحدائق
مرت بصخرتك القرون سريعة مر الدقائق
ملأى بكل طريفة من كل معجزة وخارق

ولكن السؤال يفرض نفسه مرة أخرى: الى أي مدى كان الشاعر يتناول هذه الموضوعات العامة في رؤيته الخاصة؟

الواقع أن رصدنا لبعض الملامح الجديدة في رؤية الشاعر من خلال التأكيد على بعض النماذج، لا يعني ان نغفل الحقيقة الواضحة في ديوانه المتمثلة في احتلال الرؤية الكلاسية جانبا كبيرا منه. فالشاعر لم يستطع ان

---

(١٧٣) عواطف وعواصف ١١٧ .

(١٧٤) عواطف وعواصف ١٣٠ .

يتخلص منها بعد، وقصائده (عيد الأضحى)، (سياط)، (شرار)، (رمز الحياة)، (جلاء المرآة)، (معاتبة الطاغي)، (محنة الاخلاص)، و (عبرات)، فضلا عن ثماني قصائد اشار الشاعر الى أنها من أوائل نظمه[١٧٥]، لا تختلف كثيرا عن الخطوط العامة التي جاءت عليها قصائد الزهاوي والرصافي، لا ينقصها ذلك القدر الوافر من الوضوح التام والدخول للغرض المباشر ونثرية العبارة وجفاف الحس ونضوب العواصف وتحكم نزعة الخطابية والوعظ. وقد يفاجئنا الشاعر في بداية قصائده، بتجربة خاصة صادقة، والنظر للمؤثر من زاوية خاصة، كالذي ابتدأت به قصيدة (ذكرى السعدون)[١٧٦]، والسعدون رئيس وزراء العراق المنتحر، وهو صديق الشاعر في الملمات:

نغـــر الجـــرح فأدمـــى قلمي ودم الامجـــاد يرثـــى بالدم
عن فم الجـــرح ومـــا افصحته سورة حمـــراء تتلى بفمي
اسهـــم من كلـــم تنزعها كبـــد مرشوقـــة بالاسهم

وسرعان ما ينتهي دور الذات والرؤية الخاصة، وها هو جو المناسبة يتحكمه فتركبه تلك النزعة المأثورة في المراثي، واذا بالمعنى يتكرر والصور تتكدس واذا بالنزعة الخطابية ونبرة الوعظ وعمومية الصفات تأخذ طريقها الى نسيجه:

يا عظيمـــا كلمـــا افحصه مـــن نواحيـــه بدا في اعظم

ثم يخاطب العراقيين: (استغلوا ورم القلب ـ اسبروا الجرح ـ انزعوا فتحته ـ نوهوا عن همة ـ)... الخ.

(١٠)

ويحسن بنا ان نتبين آثار هذه الرؤية المزدوجة من جهة، وآثار هذا القدر من تطور الشاعر في تناوله لبعض الموضوعات الجديدة والقديمة من جهة أخرى، لنتعرف على مقدار ما تركته هاتان النزعتان، وتلك الظواهر في اسلوب الشاعر وحرفيته ونسيجه، وأخيرا لنتبين مدى النجاح الذي حققه في التخفيف من حالة التوتر الشديدة الملحوظة ما بين شكل القصيدة ومضمونها.

---

(١٧٥) نفسه ص ٢٢٧ ـ ٢٣٧ .

(١٧٦) نفسه ٢٠٧ .

وأول ما نحاوله في هذا الصدد التعرف على لغته، ولا سيما الخطوط البارزة في قاموسه الشعري. ولقد وجدنا ان رباعيات الشاعر تحمل في مفرداتها مفاتيح المجسات اللغوية التي ينطلق منها الشاعر في تشكيل مادته اللغوية، في الاستعمالات اللغوية وفي التراكيب وفي تكوين الصور. فما هي مفرداته في الرباعيات والتي تنسحب على سائر اجزاء الديوان؟ ولقد وجدنا المفردات التالية هي أبرز قاموس الشاعر: البلبل ـ السجن ـ نفوس ـ نغمات ـ صوت ـ لحن ـ ذات ـ روح ـ الورد ـ الاطيار ـ جروح ـ فجر ـ عيون ـ هبوب ـ شروق ـ افق ـ غروب ـ زيت ـ رمال ـ اقدام ـ قلب ـ فردوس ـ غصن ـ طائر ـ رفرفة ـ نهد ـ جلنا ـ آس ـ ريح ـ عود ـ انفاس ـ الغدير ـ الاوراق ـ الشفق ـ قمرية ـ كنار ـ التغريد ـ ضلوع ـ كبد ـ شراب ـ البستان ـ الشادي ـ كأس ـ الذبول ـ شدو ـ الاقفال ـ حسرة ـ زفير ـ عمر ـ رزق ـ بياض ـ مغـازل ـ أسود ـ حنجرة ـ الطبيعة ـ القصور ـ العش ـ الكواكب ـ المروج ـ منهل ـ الصيف ـ الخريف ـ الشجر ـ الشتاء ـ العاري ـ مثلـوج ـ ثغـر ـ الشقيق ـ عالم ـ مصعوق ـ رواق ـ هيكل ـ الوادي ـ قبة ـ دار ـ حمامة ـ الروض ـ منقار ـ دمعة ـ الخميل ـ شباك ـ افق ـ الربيع ـ ظلال ـ الصباح ـ صدر ـ قيثارة ـ نار ـ الفؤاد ـ العين ـ بحـر ـ ساحل ـ القنابل ـ سجع ـ جسد ـ قارب ـ شراع ـ حبل ـ الولادة ـ الموت ـ الطيب ـ جوانح ـ شراك ـ مفتاح ـ الدجى ـ الكرم ـ الراح ـ خيط ـ الطريق ـ السماء ـ سحب ـ انيس ـ الآل ـ وكر ـ الندى ـ القضاء ـ طل ـ ضوء ـ الذئاب ـ مدى ـ ماء ـ البقلة ـ هواء ـ حديقة ـ نياط ـ رفيف ـ غبار ـ السموم ـ نسيم ـ الريف ـ عقم ـ البكور ـ الأصيل ـ الدليل ـ اللبنة ـ الزجاج ـ الغراب ـ اجراس ـ القوافل ـ الحشاشة ـ نور ـ ريش ـ طرف ـ الخوافي ـ القوادم ـ النهر ـ حبة ـ صقر ـ برعم ـ النجوم ـ النعيم ـ المندل ـ الرغوة ـ مهد ـ القداح ـ اللحد ـ حانة ـ تلعة ـ السنبل ـ العنقود ـ العذق ـ الفحم ـ اللئالى ـ الماس ـ الطين ـ النخلة ـ الغابة ـ لوح ـ غرائز ـ القطن ـ الليف ـ الصوف ـ الفخ ـ حبل ـ فأس ـ حطب ـ قبلة ـ الربيع ـ الأزهار ـ الحباب ـ وقود ـ النحل ـ العسل ـ فطير ـ خبز ـ فلك ـ الطوفان ـ الحشف ـ الافاعي ـ الجآذر ـ عصافير ـ الوحش ـ خمر ـ دخان ـ شعاع ـ ظمأ ـ شعظايا ـ اوحال ـ فيض ـ الانسان ـ دم ـ الميلاد ـ لذة ـ جماجم.

ولسنا نزعم ان هذا قاموس الشاعر برمته، ولكننا نستطيع ان نقول ان هذه المفردات هي ابرز ما تمثل في رباعياته التي تكاد تحتل نصف ديوانه وليس من خطتنا تحليل قاموس الشاعر وتتبع المفردة في صورها المختلفة، فذلك ما لا يتسع له مجال هذا الفصل، لكننا سنكتفي ببعض الملاحظات.

ان كلمات القاموس تمثل مجسات حسية تشترك جميعها في أنها تمثل (عالم الطبيعة) بكل ابعاده، النبات، الحيوان، الجماد، وليس الانسان وافعاله وصفاته الا جزء من هذه الطبيعة. ولعله من الواضح ان الشاعر يستخدم (الثابت) في هذه الطبيعة أكثر من استخدامه (المتغير)، ومما يؤكد هذا أنه يفضل استخدام (الأسماء) و (المصادر) أكثر من (الأحوال) لأن الاسماء والمصادر تعطي الجذور الحقيقية لصور الطبيعة القائمة التي يحرص الشاعر على تحديدها وتسمية الاشياء بأسمائها، بينما تكشف الاحوال عن حالات الطبيعة المتغيرة. ويمكننا ان نلاحظ كثرة هذه الاسماء والمصادر في هذه الرباعية:

أيهـا البلبـل المعلـق في السجن ... سلام من روضك المهجور
لا رواء ولا ابتهـاج لروض ... ليس فيـه انتفـاضة للطيور
لي في صوتـك المردد ... توجيه لوعـي ومـرشد لشعوري
لحنك الخالد الاصيـل الى الفجر ... يهنـي الدنيـا بمطلـع نور[177]

ومن أهم ما لاحظناه على هذه النماذج من قاموس الشاعر، ان عالم الطبيعة يجتمع بكامل تناقضاته فهناك (الورد) كما أن هناك (الشوك)، وهناك (البلبل كما أن هناك (الصقر) والمتناقضات كثيرة: (الارض ـ السماء)، (النار ـ الثلج)، (البكور ـ الاصيل)، (الماس ـ الطين)، (البحـر ـ الساحـل)، (الموت ـ الولادة)، (القفل ـ المفتاح)، (البستان ـ الرمال)... الخ. ومعنى ذلك أن هذه الطبيعة لا تأخذ خطا واحدا منسجما، انما تتشكل من مجموعة المتناقضات التي يتمثلها الشاعر فيوحد بينها في أعماقه ورؤيته، وبمعنى ان الشاعر لا يؤمن بانفصال (الثنائيات) في الطبيعة، وانما هو يؤمن بتوحد الطبيعة ذاتها، وبتوحده هو مع الطبيعة الى حد (الحلول) فيها بشكل من الأشكال. وتبدو الظواهر المتناقضة في قاموس الشاعر أكثر من كونها عملية استخدام الطباق القديم، بل أكثر من كونها تداعيات ذهنية عند الانسان العادي حين يتداعى (الأبيض) بتذكر (الاسود) مثلا. فهي بمعنى آخر نتيجة لآثار عملية التخيل الفني ذاتها. وأبرز وسائله في هذا الشأن استخدام اسلوب

(177) عواطف وعواصف 36.

(الاضافة) اللغوي. من ذلك مثلا اضافة الالفاظ والمواد الحسية الى الالفاظ التجريدية والمعنوية امثال:

رمال التاريخ ـ سجن روحي ـ لغة الروح ـ قافلة الآمال ـ رقصة الحلم ـ جنون الشتاء ـ خمر المعاني ـ مزرعة الخير ـ حانة اشباح ـ كامن وجدي ـ عصا الارهاب ـ اوتار روحي ـ ثوب التطور ـ مصفاة الزمان ـ عفة الطيور.

لكن الشاعر يميل الى اضافة المحسوس للمحسوس اكثر من ميله لاضافة المجرد للمحسوس، ومن ابرز اضافاته للمحسوس: فجر القمر ـ هبوب الفجر ـ افق الشروق ـ انتفاضة الطيور ـ شاعر الورد ـ حنجرة البلبل ـ نار الفؤاد ـ ابن الارض ـ قفص السجن ـ ابن السماء ـ اجراس القوافل ـ حفلة الصباح ـ عضة القيد ـ شبك النور ـ منبر البلبل.

وقد يحدث هذا (التوحد) والتضامم بأسلوب لغوي آخر، هو اسلوب (الوصف) فيصف المعنوي بالحسي، أو العكس، وربما وصف الحسي بالحسي والتجريدي بالتجريدي أمثال: الارض سجن ـ جناحاك قلبي ـ جسدي قارب ـ الربيع الجديد ـ كواكب غرقى ـ الربى حبلى ـ الغناء الصيفي ـ الشجر العاري ـ عالم مثلوج ـ قلبي وكر ـ الواقع المحصل ـ صقري مبرقع ـ دنياي خبز ـ ميول ضاريات.

أما الملاحظة الأخيرة على قاموس الشاعر فهي ميله الى استخدام اخف المحسوسات وأقلها مادية، فهو يستخدم لفظ (الظمأ) بدل (العطش) و(لذة) بدل (شهوة) و(ثغر) بدل (فم) و(لحد) بدل (قبر) و(طيب) بدل (عطر) و(جوانح) بدل (الاحشاء) و(تلعة) بدل (رابية).

ان أهمية المفردة قد تعطينا الطابع العام لمجسات الشاعر واهتماماته في الاختيار وقد تعطينا جذور الصور، لكن الذي تهمنا دراسته وتحليله هنا استعمال الشاعر للمفردة في السياق وداخل التركيب، فقاموس الشاعر، ولاسيما في رباعياته ، ربما يقدم لنا صورة مبالغة، أو حكما غير دقيق عن لغته وأسلوب استخدامه للمفردات بطريقة ذاتية تفرده عن غيره من الشعراء. والواقع اننا استطعنا ان نتبين في استخدام الشاعر ثلاثة مستويات متزاملة تماما، ولم تتعاقب، وانما ظلت ترافق الشاعر حتى سنواته الأخيرة، تكشف عنها رباعياته وموشحاته وقصائده.

المستوى الأول ـ الاستخدام التقليدي للغة من حيث الاهتمام بالجزالة

والفخامة والفصاحة والبلاغة. ونجده في قصائده المبكرة١٧٨ ،كما نجده في قصائد غيرها امثال (قارورة من مدامع) التي يقول منها:

ولم ادر أي الجالبين على الحشى اشد بلاء ناظـــري ام مسامعي
فهـل نافـع أنـــي أكم لواحظي بكفي وأحشو مسمعي بالاصـابع

فهذه التراكيب (أي الجالبين ـ على الحشى ـ اشد بلاء ـ ناظـري ـ مسامعي ـ اكم لواحظي) ليست سوى لغة عباسية تمتلىء بها دواوين الشعر العباسيين كما تذكرنا قصيدة (صوت الكوفة)١٧٩ بلغة الشعر الجاهلي ومطلعها:

لكوفة الجند وهـي المنبـر العالي صوت يردده تاريخنـا الغالي

وفي مثل هذه اللغة التقليدية جاءت قصائده (احلام الحضر)، (تحية بابل) (على ضفاف الغراف)، (وادي السلام)، (دمشق)، (مكوى العتب)، (الدمع) وقد يتفاصح الشرقي ويتقعر باحثا عن الجزل، والغريب، والحوشي كقوله:

انفـت على الغـراف فهـي مدلة لكنهـا ببساطـة الاحقاف
الفارهـات بساطـة وجلالة هذي القصور وغيرهن اثاف١٨٠

وقد تبدو (الاثافي) مفهومة لما رسخ في ذهن القارىء الحديث من صور الشعر الجاهلي والفاظه لكن (الاحقاف) تظل غريبة غير مأنوسة. ومثلها كلمة (البشام) في قوله:

والرياحين التي انبتها سفحك الزاهي تولت والبشام١٨١

ومثلها(رديع)١٨٢و(الوسوق)١٨٣ و(الخريت)١٨٤لكن هذه المادة اللغوية الغريبة وغير المأنوسة قليلة في ديوان الشاعر.

المستوى الثاني ـ وهو ما يشكل ظاهرة غريبة حقا. تلك الظاهرة التي تتمثل في استخدام الشرقي مصطلح العامة العراقية واستعمالاتها لتراكيب الالفاظ. من ذلك قوله:

---

(١٧٨) امثال (عجز وقدرة) ٢٢٧ و(في الانتحار) ٢٢٩ و(طيور الخريف) ٢٣٥ .
(١٧٩) عواطف وعواصف ١٤١ .
(١٨٠) نفسه ١٣٧
(١٨١) الديوان ١٣٣ .
(١٨٢) الديوان ١٤٦ .
(١٨٣) الديوان ١٧٤ .
(١٨٤) الديوان ٨٢ .

ورثت في الجراب دهرا وولت فورثتها جرابها المنفوخا[١٨٥]

ومصطلح (الجراب المنفوخ) من اصطلاحات عامة العراق، يقال كناية عن صاحب المظهر الكاذب، ويقال (فش الجراب)، وقد استعمله الشرقي أيضا فقال:

فشك الله من جراب نفخناه فلم نستفد بنفخ الجراب[١٨٦]

والبيت كله مما تتداوله العامة في العراق ومثله:

أكلا نفسه ويعلس بالالقاء اذني تلميذه المتخوم[١٨٧]

والتعبير (يعلس بالشيء) عامي عراقي، يقال لمن يسحق الشيء بأسنانه ويمضغه بترو. وتقول العامة (الحبل على الجرار) كناية عن استمرار الحدث، فيقول الشرقي:

الحبل ذاك الحبل والجرار ذاك الجرار[١٨٨]

والأمثلة كثيرة مما تشكل ظاهرة واضحة في ديوان الشاعر[١٨٩] . ولا يقتصر الأمر على بيت هناك وبيت هنا، انما تكاد قصائد بكاملها تجيء مكتظة بهذه المصطلحات والاستعمالات العامية أمثال قصائده (عيد الاضحى)[١٩٠] و(السياط)[١٩١] و(قلب الفقير)[١٩٢] فكيف نعلل هذه الظاهرة في شعر الشرقي، لا سيما وأنه كان قد تعلم في تلك الحلقات اللغوية القديمة في مدينة تعنى بأساليب اللغة.الفخمة، والتركيب الجزل والجمل البليغة، ثم نال الاجازات العلمية في مجموعة من هذه العلوم القديمة وكان بين زملائه من المبرزين[١٩٣] ؟

الواقع ان الشرقي لا يتحرج من استخدام هذه المصطلحات والتراكيب العامية والمبتذلة في شعره، بل هو يتعمدها تعمدا، وكأنه حين يضرب بمواصفات اللغة القديمة من فصاحة وجزالة وفخامة وقوة أسر وغريب وحوشي، انما هو يعبر عن وجهة نظر يحرص على تطبيقها وتوضيحها في مقدمة ديوانه اذ

(١٨٥) الديوان ١٠

(١٨٦) الديوان ٧٩ .

(١٨٧) الديوان ٣٢ .

(١٨٨) الديوان ٧٢ .

(١٨٩) انظر بشأن الظاهرة ديوان الشاعر ص ١٥ ، ٢٣ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ١٤٨

(١٩٠) الديوان ١٦٠ .

(١٩١) الديوان ١٦٩ .

(١٩٢) الديوان ١٨٧ .

(١٩٣) شعراء الغري ـ علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ .

يقول «... احاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فأخرج عن الأدب المدرسي حتى لا يكون ما انظم وقفا على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة الى جنب الدواوين »[١٩٤] والسبب عنده ان ادب هؤلاء التقليديين «كان أدب ديباجة، الصياغة فيه اكثر من الشاعرية، فقصائدهم وضعت في قوارير من الفاظ تفوقها في الجزالة »[١٩٥] فاذا اضفنا الى ذلك أن الشرقي كان يعتقد ان مصدر الهامه هو (المجموع لا الفرد)[١٩٦] أمكننا ان نتبين هدف الشاعر ومحاولاته الوصول بشعره، ولاسيما برباعياته المركزة الى أكبر قدر من الناس، بل لعله اراد لشعره من خلال تلك الاستعمالات أن يلمس اوسع الاوساط الشعبية. واذا كنا نجد أن هذه الظاهرة تستحق الاشارة والتسجيل، فليس لانها قريبة من دعوة ورد زورث المعروفة في أن تكون اللغة الملائمة للشعر مأخوذة من احاديث الناس الطبيعية تحت تأثير المشاعر الطبيعية[١٩٧]، فتلك قضية مختلفة تماما وليس لها علاقة باستعمال المصطلح العامي، وانما تستحق التسجيل لانها اشارة تاريخية تعني أن الشاعر العراقي ابتدأ يصرف النظر عن الموقف اللغوي التقليدي باحثا عن موقف جديد وعلاقات لغوية جديدة.

ولكنه يشكو كغيره من شعراء الفترة ازمة تطوير اللغة العربية وقد مرت عليها سبعة قرون مظلمة لم تشهد ساحتها فنا عظيما أو فكرا ذا اصالة وحيوية، ولا تجارب مهمة في حقول التوليد والاضافة والتجديد. ومن هنا لا يجد الشرقي وأمثاله سوى تراكيب العامة ومصطلحهم، بعد أن رفضوا مواصفات القاموس القديم.

ولا شك ان الشرقي قد بسط القضية، قضية استخدام المأثورات الشعبية ولغة العامة، تبسيطا مخلا. ولعل أول ما يشترط في استخدام هذه المأثورات أن تكون في درجة من الحرارة العاطفية التي تشدها الى نسيج الشعر فضلا عن دور الشاعر البارع المقتدر الذي يتمكن من استخدامها بنجاح كبير. انه المقتدر الوحيد ــ والشرقي ليس من هذا النموذج ــ باستعماله الخاص ان يدخل أية لفظة في نسيجه ليرفع منها ويفجر طاقاتها، سواء أكانت عامية أم غير عامية، ومن تحصيل الحاصل ان يشترط في التعامل مع المأثورات الشعبية بعده عن النثرية والتقريرية او الجفاف العقلي، وهو ما نراه متوافرا في استعمالات الشاعر الشرقي. بينما يستخدمها الشاعر المقتدر الاصيل

---

(١٩٤) عواطف وعواصف ــ المقدمة ٤ ــ ٥ .

(١٩٥) عواطف وعواصف ص ٤ .

(١٩٦) المصدر نفسه ص ٦ .

(١٩٧) النظرية الرومانتيكية في الشعر : سيرة ادبية لكولردج ــ ترجمة عبد الحكيم حسان . دار المعارف بمصر ١٩٧١ ص ٢٧٠ ــ ٢٧١ .

منحها دفقة حارة من عواطفه، يجيء بها في موضع دقيق من التجربة كلها تجيء ملتحمة مع النسيج العام.

وحسبنا الاشارة الى النجاح الباهر الذي حققه الشاعر بدر شاكر السياب في هذا الشأن، وبخاصة في قصيدته الرائعة (المومس العمياء) اذ استخدم مطلع أغنية شعبية عراقية مشهورة أجمل استخدام بحيث جاءت جزءا من الحوار الداخلي الذي كان يصطرع في اعماق هذه المرأة البائسة[١٩٨] .

أما المستوى الثالث ـ فيتمثل في هذه البساطة التي نجدها تشيع في لغة الشاعر، وقلما يبحث عن المفردة الفخمة ذات المواصفات المعينة، انما هو معني بأحاسيسه، وبالالفاظ التي تنقل تلك الاحاسيس، دون أن تكون عائقا بغرابتها أو جزالتها ودلالتها القديمة، عائقا لهذا الاداء النفسي المطلوب، او حجر عثرة في سبيل وصولها سريعا لمتلقيها، وسنكتفي بهذا المثال:

أنت ذكرتني الحنين فجالت ... مغريات وحام طيف مثير
هكذا انفس الحيارى تغني ... هكذا يحمل العذاب الضمير
ليس قلبي من الطيور ولكن ... راعه ما رأى فكاد يطير[١٩٩]

لكن عناية الشاعر تبدو احيانا واضحة في اختياره لفظة ذات دلالة موحية تلقي بظلالها على البيت كله كقوله:

وصبايا الفن في صهوته ... أغربت في خيلاء الموكب[٢٠٠]

فقد أحدثت كلمة (خيلاء) تأثيرها بحيث اختصرت مجموعة الفاظ قد لا تغني عنها. ولعل تأثيرها يجيء من توسيع صورة الموكب باضفاء هذه الصفة المعنوية عليه بتغيير سياقها المألوف في الاستعمال، اذ يوصف بها الانسان عادة. فاذا بالقارىء يعيد النظر في البيت من جديد وقد اثاره هذا السياق الجديد. ومن اختيارات الشاعر الموفقة:

سكت النهر **موحشا** لا خرير الماء فيه ولا رفيف الشراع[٢٠١]

---

(١٩٨) الاغنية هي (سليمة يا سليمة) انظر ديوانه (انشودة المطر) الطبعة الاولى ـ بيروت دار مجلة شعر ١٩٦٠ ص ٩٣ . وبشأن تتبع هذه الظاهرة الفنية الناجحة عند السياب انظر قصيدته (هرم المغنيى) من ديوان (منزل الاقنان) ـ ديوان بدر شاكر السياب ، المجموعة الكاملة ـ دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٣٠٧ ، وانظر قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) ص ٥ ـ ١٠ . وانظر قصيدة (عرس في القرية) انشودة المطر ٣٧ .

(١٩٩) عواطف وعواصف ٣٩ .

(٢٠٠) نفسه ١٣٥

(٢٠١) نفسه ١٥١

وقد اثرت كلمة (موحشا) جو البيت كله، وكأنها كانت السبب في انقطاع الخرير وتوقف رفيف الشراع، وكأن هذه (الوحشة) قد هيمنت على المنظر الساكن تماما. ومن ذلك أيضا قوله:

تنفس القــداح صبحـــا مخبرا عن ليلة فاشمم روائح الخبر[٢٠٢]

ولفظة (تنفس) قد تركت شيئا من الحركة في صور البيت كله، وكأن القارىء يتابع تنفس القداح صباحا وما يمكن ان يتبعه بعد ذلك. ونكتفي بهذه الامثلة، لان ظاهرة اختيار اللفظة الموحية ليست شائعة في قصيدة الشاعر، بل هي تجيء نادرة. وحسبنا وجودها كمؤشر لبدايات اهتمام الشاعر العراقي وعنايته باللفظة ذات الدلالة والايحاء.

ومما يناقض هذه الظاهرة، بروز ظاهرة واسعة الانتشار في نسيج الشاعر تمثل الجانب السلبي في التركيب اللغوي. ونعني بها تطرف الشاعر في سهولة الالفاظ واهمال العناية باختيار المفردة حد استعمال المبتذل من اللفظ والكلام العادي مما اضفى جوا من النثرية والتقريرية والبرود افقد النسيج طاقاته وفاعليته. ومما زاد الأمر ترديا ان الشاعر لم يكتف بألفاظ السياسة والمجتمع وماديات الحضارة والفكر والثقافة والنظريات التي حفلت بها قصيدة الشاعر العربي ما بين الحربين، وانما اضاف اليها ألفاظاً محنطة فقدت اشعاعاتها منذ قرون عديدة، كألفاظ الفلسفة والمنطق وعلم الكلام مما تعلمه في صباه في حلقات الدرس الديني، دخلت قصيدته دون استخدام شعري يقلل من جمودها ويكسر أطرها الثابتة، كقوله:

دليـــل العالـــم الثاني خيـــال العالـــم الأول
تباطـــأ في تكاملنا وفي ايجادنـــا استعجل[٢٠٣]

ومن هذا الصنف قوله:

يقولـون بالبرهـــان آمـــن معشر وما نفع ايمـــان يجـــيء ببرهان
فما انا فيما يدرك العقـل مؤمن ولكنمـــا من فوق عقلي ايماني
ولما قضى الوجدان بالديـــن للورى طرحت دليلي واكتفيت بوجداني[٢٠٤]

وآخر الظواهر التي سنشير اليها في لغة الشاعر، والتي لها دلالة معينة، ترادف

---

(٢٠٢) نفسه ١٢٨ .

(٢٠٣) عواطف وعواصف ٤٥ .

(٢٠٤) نفسه ٨٦

المعاني وتقاربها. من ذلك قوله:

سرى وهنـــا بنـــا الزورق لـــم يجنـــح ولا مالا
تهـــادى الـــزورق المشحو ن احلامـــا وآمالا
بها يرقص فوق النهر مزهوا ومختالا[٢٠٥]

فليس هناك فرق كبير من قوله (لم يجنح ـ ولا مالا) وفي قوله (احلاما ـ وآمالا) وفي قوله (مزهوا ومختالا). ولقد سبق أن وقفنا عند هذه الظاهرة في دراسة شعر الجواهري، ولكن الذي يهمنا الآن دلالتها في نزعة الشاعر. أما انها تكشف عن ضعف في قدرات الشاعر وبخاصة حين يستخدمها في القوافي فذلك امر مؤكد لأن القافية ـ كما نرى ـ فخ الشاعر المنصوب وعذابه الدائم. ولكننا نضيف الى ذلك، انها بقية من آثار الشاعر التقليدي. اذ تبرز بين الفينة والفينة اهداف الشاعر القديم في حرصه على الشرح والتوضيح والافاضة. بل واكثر من ذلك، فقد يحلو له ان يدلل على المهارة والصنعة باقتداره على ايراد مجموعة ألفاظ تترادف معانيها وتتقارب. والا فما الفرق بين (ينقذ) و(ينجي) في بيت الشرقي هذا:

فلا ينقـــذه حبل ولا مجذافـــه ينجي[٢٠٦]

هل تحكمته القافية فكشفت عن ضعفه أم ارتد الى موقف الشاعر الشارح المفصل؟ وأي خلاف بين (الاحلام) و(الرؤى) في قوله:

اي احـــلام جسام ورؤى لبني بابـل يجلوهـا ابتسام[٢٠٧]

أو بين (هدموا ـ خربوا)[٢٠٨] و (تخلى ـ تعاف)[٢٠٩]، (المجاذيب ـ المجانين)[٢١٠] .

(١١)

ويمكننا بعد استعراضنا للملامح البارزة في قاموس الشاعر، واعادة النظر اليه من جديد في ضوء المستويات اللغوية الثلاثة التي تترافق في القصيدة

---

(٢٠٥) نفسه ١٢١ .
(٢٠٦) عواطف وعواصف ١٢٢ .
(٢٠٧) نفسه ١٣٢ .
(٢٠٨) نفسه ٩٤ .
(٢٠٩) نفسه ٩٧ .
(٢١٠) نفسه ١١٤ .

بظواهرها السلبية والايجابية ان نتبين الخطوط البارزة في خيال الشرقي وصوره.

وأول ما يلاحظ في صوره، هذه الحسية البارزة في انتقاء جذور الصورة، أو الكلمات الصلبة التي انتقاها، كما مر بنا، من (الأسماء) و (المصادر)، ومن المعروف ان استخدام (الصور الحسية) و (تحديدها) وتسمية (الاشياء بأسمائها) بدل الكناية عنها من ابرز السمات الجديدة التي ادخلها الرومانسيون الاوربيون في مواصفات الصورة، مما جعل مفرداتهم اغنى واقرب الى المحسوس واثارة المشاعر، وألصق بحواس الانسان المختلفة من اصوات وألوان، وأكثر ايحاء بمعانيها[٢١١].

وليس معنى ذلك انهم لم يشخصوا المعنوي من الألفاظ، بل فعلوا ذلك حين تعاملوا مع محورهم الاساسي، الطبيعة. فقد شخصوها بدقة ومنحوها كل مظاهر الانسان وسماته وعواطفه وجعلوها ـ على حد تعبير كولردج ـ «موازية للحياة الانسانية في العواطف والمبادىء والاخلاق والسلوك»[٢١٢]، مشترطا ان يكون الشاعر «قد لحم حياته الخاصة وعواطفه وغلغلها بموضوعات الحس التي هي أشياء ثابتة وميتة في الاساس... ولا تنسخ الموضوعات باخلاص من الطبيعة وانما تحول اليها حياة بشرية فكرية من روح الشاعر نفسه.. التي تقذف بوجودها خلال الأرض والبحر والهواء»[٢١٣].

ولا نظن ان الشاعر العربي والعراقي بخاصة، في هذه الفترة، قد استطاع أن يهضم هذه الفكرة و «يقذف بروحه خلال الارض والبحر والهواء»، وقد يرتفع التشخيص احيانا عن الطريقة الآلية فيكسب الصورة جمالا واثارة، كقول الشرقي:

تربـــة تنبـــت النبـــوغ ونهر دفع المجد في سواقيا تجري[٢١٤]

أو كقوله:

واذا الارض مرقص للاماني البيض تختال في غلائل خضرا[٢١٥]

ولكن اين هي روح الشاعر الملتحمة؟

---

(٢١١) الرومانتيكية ـ محمد غنيمي هلال ١٨٩ .
(٢١٢) Abrams, The mirror and the lamp, P. 294.
(٢١٣) ibid. P. 292.

(٢١٤) عواطف وعواصف ١٧٧ .
(٢١٥) نفسه ١٧٧ .

والأهم من ذلك ان نتساءل: هل التشخيص سمة جديدة استحدثها الشاعر الرومانسي وحده؟ الواقع انها سمة كلاسية اساسا مع الفارق الكبير في استخدامها عند الشاعر الرومانسي. فنحن نجد الشاعر العربي القديم معني بأسلوب تشخيص المعنوي عناية شديدة، فهذا ابو صخر الهذلي يحدثنا عن الدهر في ابياته المشهورة:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
فيا هجر ليلى قد بلغت بي المدى وزدت علي ما لم يكن يبلغ الهجر

وهذا البحتري يضفي سمات مادية، ويخلع على (الهوى) صفات بشرية:

أيام عود الدهر اخضر والهوى تسرب لبيض ظبائها الاتراب

وأبو تمام ذو شهرة في استخدام هذا الاسلوب، باضفائه الصفات الحسية على المجردات، وخلع الصفات البشرية على الجامد، وحسبنا الاشارة الى بيتيه المشهورين:

ان يكد مطرف الاخاء فاننا نغدو ونسري في اخاء خالد
او يختلف ماء الوصال فماؤنا عذب تحدر من غمام واحد

فالمجردات (الدهر) و(الهجر) و(الهوى) و(الاخاء) و(الوصال) قد اكتسبت صفات حسية أو شخصت تشخيصا انسانيا، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان هذه السمة هي أبرز سمات الصورة في الشعر العربي القديم، بل في الشعر الكلاسي عموما. فلقد كان الشاعر الأوربي قبل ورد زورث وكولردج يستخدم هذا الاسلوب المسمى آنذاك بمصطلح (Personification)، ومعناه اضفاء الصفات البشرية على المفاهيم التجريدية. وقد وصفه ورد زورث بانه استخدام ميكانيكي، مما أحال شعر القرن الثامن عشر وما قبله الى «جنون مبيت للشعر الزائف، أو هستريا مخيفة للضعف» كما وصفه كولردج[٢١٦]. واذا كان ورد زورث قد استثنى بعض الاساليب ذات الشكل الميكانيكي في الشعر المتداول Valid poetry ، باعتبارها قوانين تحكم حالة الشاعر[٢١٧]، فان كولردج قد رفض ذلك واصفا هذا الشعر بأنه زائف، في قوله حين رد على ورد زورث «.. كم سيبدو سخيفا وقليل الحكمة استخدام شكل بواسطة شخص، تحت تاثير عاطفة عالية مثل تشخيص كائن تجريدي »[٢١٨].

---

(٢١٦) The Mirror and the lamp, P. 291.

(٢١٧) ibid, P. 291.

(٢١٨) ibid, P. 291.

وهكذا رفض كولردج اسلوب تشخيص المجردات، الا أن أكثر ما ازعج الاثنين ـ كولردج وورد زورث ـ ذلك الاستعمال السطحي للنوع الثاني من انواع التشخيص الذي عرف منذ ايام رسكن Ruskin باسم الـ Pathetic Fallacy وهو اضفاء الصفات البشرية ليس على المجردات، وانما على التفاصيل والجزئيات المادية للكون الطبيعي بارجاع الحياة والعاطفة والفراسة لها[٢١٩]. ومن هنا جاء موقف الرومانسيين من استخدام هذه الاساليب والتفريق بينها حادا ودقيقا، لأنه موقف نابع من خلفية فلسفية تجمع الاهتمام المشترك لفلسفة الطبيعة والفن معا منذ مطلع القرن التاسع عشر، وهي جزء أساسي لمحاولة تنشيط الكون الميكانيكي والمادي الذي نشأ من فلسفات ديكارت وهوبز. لقد كان هذا الموقف عند الشاعر الرومانسي جزءاً من عملية السيطرة على احساس الغربة عند الانسان أمام العالم بواسطة لحم الانقسام بين الموضوع والدافع[٢٢٠].

وتكفي الاشارة ـ في توضيح الموقف ـ الى نظرة ورد زورث الدينية للطبيعة، فقد اعطاها حياة اخلاقية ومشاعر لكل شكل من أشكالها (الصخور، الفاكهة، الزهور...)، لذا فقد انتهى موضوع تشخيص المجردات ان بدا ذنبا لا يغتفر عند الشاعر الذي يستخدمه استخداما بلاغيا، حتى لنجد مصطلحا جديدا مفضلا لديهم يدل على ما يقصدونه وهو الـ Prosopopoeia الذي اشار اليه جوزف وارتن باعتباره «نتاج القوة الابداعية للخيال الدافئ والحيوي والذي بواسطته تعطى الحياة والحركة للاشياء المادية[٢٢١].

وحسبنا هذه الاشارة للقول ان استخدام الشاعر الحديث لأسلوب التشخيص لا يعني انه نابع من رؤية رومانسية تستند الى خلفية فلسفية، وانما هو امتداد للاستعمال الكلاسي في التشخيص واقامة العلاقات بين المحسوس والمجرد.

ومن سمات الصورة البارزة في شعر الشرقي وضوحها وبعدها عن التعقيد والتشابك ولعل اهتمام الشاعر باقامة العلاقات ما بين المادي والمعنوي قد قلل من فاعلية الصور ذات الخيال البصري في كثير من شعره. فالشاعر العراقي، وربما شعراء ما بين الحربين قلما استطاعوا تخليص صورهم من

---

(٢١٩) ibid, P. 291.

(٢٢٠) ibid, P. 65.

(٢٢١) ibid, P. 292.

هذه العلاقات التقليدية ما بين الحسي والمعنوي. ولعل صورة الشرقي في أحسن نماذجها تفتقد التراكم والشرح والتكديس، بحيث يمكننا القول ان الشاعر يقدم مكونات الصورة متناثرة.تاركا عملية ربطها وتجميعها لذهن القارىء وحسن تخيله ومشاركته:

جسدي قارب وقلبـــي شراع وحياتـــي حبـــل وعقلي نوتي[٢٢٢]

لقد تجمعت في هذا البيت مجموعة من وحدات الصور الصغيرة لتكون لوحة (الشاعر ـ السفينة) ومن الواضح ان الشاعر لم يستخدم اية اداة من ادوات التشبيه الظاهرة، لكنه حين يستخدمها فلكي لا يزداد تناثر الصور وتفككها، كالذي نلحظه في قوله:

يا شموعـــا في رياض اشعلتهـــن الشقائق
ورق الـــورد نثار لزفـــاف في الحدائق
كم جنـــاح مثـــل قلبي كبـــزوغ الفجـــر خافق[٢٢٣]

والملاحظ في الابيات ان الشاعر اعتمد المكونات الحسية التالية (شموع ـ رياض ـ شقائق ـ ورق الورد ـ حدائق ـ جناح ـ قلب) والرابط الذي يمكن أن يكون قد شد بين هذه المكونات ليس هو التشبيه، وانما هو لون الحمرة الذي منحته الكلمتان (الشقائق ـ الورد) بينما قامت لفظتا (الشموع ـ الفجر) بلمسات الضوء. فهل اراد الشاعر ان يقول: بأن اشتعال الورد في الحدائق لاقامة حفل زفاف الطبيعة هو من أجل خفقان جناح الشاعر؟

وليس الجواب هو الهام، وانما هذه الفكرة الموسعة التي يحاول الشاعر تكثيفها بصورة صغيرة متناثرة اشبه بالشظايا، لتترك قارئها يحاول ربطها واستخدام خياله وتصوره لاقامة العلاقات بينها. وسنكتفي بالمثل التالي لتوضيح هذه الظاهرة. يقول الشاعر، وقد نلمس آثار الخيام في تأمل صور الوجود وحركة الدهر:

البرايـــا قوافـــل للفناء في طريق الرجاء تطـوي المراحل
لو صعدنـــا الى اعـــالي السماء لسمعنـــا اجـــراس تلك القوافل
موكب سائر حمولته الموتى وليس المحمـــول غـــير الحامل[٢٢٤]

---

(٢٢٢) عواطف وعواصف ٥٥ .

(٢٢٣) المصدر نفسه ٢١٥ .

(٢٢٤) المصدر نفسه ٣٣ .

وبغض النظر عن (المحمول والحامل) التي قد تسرب الى ذهن المتلقي شيئا من آثار علم المنطق، فان الشاعر اراد ان يرسم هذه اللوحة ليكشف معنى كبير وحالة من حالات التأمل. فاستخدم هذه الصور الجزئية (قوافل الفناء ـ طريق الرجاء ـ تطوي المراحل ـ موكب حمولته الموتى) ولقد قامت لفظة (الفناء) ذات الايحاء الخفي بربط هذه الجزئيات بما فيها من تداخل بين الحسي والمعنوي محدثة احساسا غير محدود في ذهن المتلقي، وان كانت فكرة (الموت تحوم حول هذه الصور وتشدها شدا.

وفي صور الشرقي نلاحظ آثار (الضوء) و (اللون)، وأسلوبه في استخدام الضوء اسلوب تقليدي ابرز ما فيه عنايته باستعمال ألفاظ محددة تقترن صورها عادة بالضوء في ذهن القارىء مثل (الشمعة ـ الليل ـ الفجر ـ الاصيل ـ الصباح ـ الكواكب) ونعني بالاسلوب التقليدي استخدام مكونات الالوان وليست الالوان ذاتها بحيث تخف حدة سماتها البصرية ومن ثم تبقى نسبها (ولا سيما الاسود والابيض) ثابتة في ذهن المتلقي دون ان تتحدد في درجات متفاوتة مما يضطر الشاعر الى تحريك الصورة بألفاظ أخرى كالأفعال أو الصفات كالذي جاءت عليه صورة امرئ القيس المعروفة:

وليل كموج البحر ارخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقد اوحى (الليل) بالسواد، لكن الشاعر اراد أن يضيف درجة لهذا اللون مما اضطره الى استخدام (سدوله)، وهذا ابن الرومي يستخدم مكونات الأبيض والاسود في حديثه عن النساء الجميلات، وجوههن وشعورهن:

يا حسن ليل واصباح جمعتهما والليل ملق على الآفاق اكنافا
غر تجللن اسدافا مرجلة على وجوه وضاء جبن اسدافا[٢٢٥]

واذا كان امرؤ القيس قد اثار شيئا في تحريك نسبة السواد بالفعل (ارخى)، ومثله فعل ابن الرومي باستخدام الافعال (تجللن ـ جبن) وباسم الفاعل (ملق) واسم المفعول (مرجلة) فان نسبة الضوء ثابتة في صور الشرقي مما يجعلها تشكو الجمود وقلة الاثارة كقوله:

ودجلة قابلها بدر السما في ليلة كل نواحيها غرر[٢٢٦]

وقد يستخدم الشاعر فعلا لاحداث الحركة وتخليص الصورة من حالة الجمود

---

(٢٢٥) ديوان ابن الرومي : اختيار وتصنيف كامل كيلاني ٢١٠ .
(٢٢٦) عواطف وعواصف ١٢٨ .

والثبات لكنه سرعان ما يعود الى التشبيه المحدد لخطوط الضوء، كالذى نجده في هذا البيت:

شعشع الليل اهـل لبنـان فانظر هل ترى غير كومة من لـئالي[٢٢٧]

ولعل أفضل ما استخدم الضوء في قصيدته (شمعة العرس)، اذ جاءت الشمعة تحمل ايحاءات ضوئية يوزعها الشاعر في جو العرس الاسود:

شمعة العرس ما اجـدت التآسي انـت مشبوبـة ويطفـأ عرسي
انـت مثلي مشعولـة انقلـب لكن من سنـاك المشؤوم ظلمـة نفسي
فوجئـت بالبـكا ومـذ جمد الدمـع تبـاكين باحـورار ولعس

اما اللون فأكثر ما يستخدمه الشاعر ايضا في مكوناته، ولاسيما حسيات الطبيعة كالـورد (الشقيـق ـ البنفسج ـ السوسن ـ الآس ـ الاقحوان ـ الجوري ـ النرجس).

وكالاحجار الكريمة (العقيق ـ اللؤلؤ ـ الجواهر ـ الدر).

على أن الشاعر قلما استطاع أن ينقذ الصورة من الجمود في استخدام الالوان، على الرغم من ادخاله عناصر الفعل، والمضارع خاصة. لكن الصورة، والنسيج عامة، يظلان يشكوان الجمود والثبات بسبب غياب الزخم العاطفي الذي يشد الأجزاء ويمنحها حياة وحيوية. من ذلك قوله:

أتـرى الافـق قبـة من عقيق شفـق الشمس فوقهـا يتوهج
فوق واد منـور بالشقيق مالـت الشمس نحـوه فتموج
نثـر الصحـب قارعـات الطريق اقحوانـا وسوسنـا وبنفسج[٢٢٨]

لقد حشد الشاعر في هذه الابيات الثلاثة مجموعة من الالفاظ الدالة على اللون الأحمر (عقيق ـ شفق ـ الشمس ـ الشقيق ـ الاقحوان) ثم ما لبث ان ادخل لونين آخرين هما السوسن (الأبيض) والبنفسج من أجل التخفيف من هذه الحمرة الشديدة. وحين نتأمل هذه اللوحة بكاملها متسائلين عن سبب جمودها بالرغم من محاولة الشاعر ادخال ألفاظ الحركة والظلال (يتوهج ـ مالت ـ فتموج ـ نثر). ولعل السبب الحقيقي يكمن في أن الالوان موزعة خارج اعماق الشاعر وعاطفته الواهنة. ولعل ما يؤكد رأينا، ان عاطفة الشاعر حين ترتفع

---

٢٢٧) المصدر نفسه ١٤٣ .

٢٢٨) المصدر نفسه ١٢٥ .

وتنفذ خلال الالوان، فانها تخلص النسيج من كثير من الجمود والثبات، كأبياته التي وصف بها شهداء الثورة، وقد وزع لون (الحمرة) في قوله:

الورد ألوان فقل لرياضنا ... لا تنبتي الا بأحمر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم ... للروض غير شقائق النعمان
رقدوا واعلام البلاد تلفهم ... كالورد في الاكمام لا الاكفان[٢٢٩]

اصطبغ البيتان الاول والثاني بلون الحمرة، ثم جاء البيت الثالث ليخفف من كثافتها بألوان العلم الاربعة التي ادخلها الشاعر (الاخضر ـ الابيض ـ الاحمر ـ الاسود) فاذا بالورد الذي جاء في البيت الأول عاما ينقصه التحديد (الورد ألوان) عاد في نهاية اللوحة مخصصا محددا وقد اكتسب معنى جديدا في قوله (كالورد في الاكمام لا الاكفان) فاذا بالثائر الشهيد الملفوف بخضرة العلم، ينبىء بالبعث مرة أخرى مع الربيع الجديد وألوانه.

واذا كانت كل هذه المواصفات في صورة الشاعر، تنتمي الى سمات الصورة الكلاسية في خطها العام، فان الاشارة السريعة الى بعض الاختلافات جديرة بالتسجيل، كتلك الظاهرة التي تحدثنا عنها في تحديد مواصفات الرؤية عند الشاعر. ونعني بها ظاهرة (الايماء) القريب من الرمز حين يعمد الشاعر الى بعض المشخصات في الطبيعة كالبلبل والورد والروض، فيجعلها محورا يستقطب حوله الصور والمشاعر والافكار. ولا نعني بهذه الاشارة ان الشرقي يستخدم الرمز بمعناه الحديث، الا أنه يستخدمه بأكثر من مفهوم الكناية والاستعارة التقليديين اللذين استخدمهما الزهاوي في رباعياته عندما استعار (للعراق) اسم (ليلى)، وكنى عن (الاحتلال) بـ (الزوج) الذي تزوجها عنوة.[٢٣٠]

ولقد اشار الشرقي الى هذه الظاهرة في شعره موضحا اجتماع المفهومين، القديم والجديد لقضية الرمز مما يتفق مع موقفه ورؤيته للشعر والفن حيث تترافق النزعتان الكلاسية والرومانسية وتتلازمان «اما ما يشبه الرمزية التي جاءت في نواحي الديوان، فقد رغبت ان تكون في الاتجاه الذي اريده، لانها اقرب تعبير عما في النفس من الكبت، ولانها الصورة الكاملة للحس الباطني الذي اتحسس به، فهي التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماما ولم يتعود الصراحة في الرأي»[٢٣١]، وهكذا جمع الشاعر بين الحاجة النفسية وعلاقتها بالتعبير الفني الى جانب الكناية التقليدية للتعبير عن

(٢٢٩) المصدر نفسه ٢٢٦ .

(٢٣٠) انظر رباعيات الزهاوي ص ٢٦ ـ ٢٧ ، وانظر ردود مهدي البصير عليه بالشعر مستعملا عين الكنايات ـ ديوان البركان . بغداد ١٩٦٠ ص ٧٥ ـ ٧٦ .

(٢٣١) عواطف وعواصف ـ المقدمة ص ٥ .

تقية سياسية أو رأي صريح، وهو أمر يتمشى تماما مع خط الشاعر الفني وتقلبه بين الجديد والقديم.

ومن الصعوبة العسيرة عزل الظاهرة الفنية وفرزها عن اساليب الصنعة والتقليد بحيث يبدو المؤشر واضحا في تحديد متى تبدأ هذه ومتى تنتهي واين هو التعبير عن (احساس الباطن) واين هي الكناية التقليدية في ديوان شاعر كالشرقي كانت معظم ثقافته ومكوناته النفسية محاصرة باطار القديم ومشاكله. الا أن الاشارة تكفي لمحاولة الشاعر استخدام صور مكثفة ومحاور محددة يخفي وراءها معاني كثيرة، وهي سمة تطور في الفن وحسنة تضاف الى صف الشاعر، لاسيما حين ينجح ـ في بعض الاحيان ـ في استخدام حقائق موضوعية كما في (الزورق، والبلبل، والمرأة ـ فلسطين) لا لتقابل حقائق موضوعية أخرى، والا كانت تشبيهات عادية، أو استعارة مألوفة، وانما يقابلها بمجموعة من المشاعر والاحاسيس والصور والقيم المعنوية المطلقة بحيث تبدو العملية نوعا من التركيز في العمل الشعري وومضات خاطفة تلخص كثيرا من المعاني وتجنب العمل الفني ـ في أحسن الأحوال ـ النثرية والتقرير والمباشرة والشرح والتكرار ـ وهي في مصطلح الفن ـ تعبير عن دقة الانفعالات المرهفة التي يصعب ربطها بالعمليات الحسية التي تصاحبها بحيث لا يتمثلها الا الخيال، من خلال بناء الرمز أو التشخيص[٢٣٢].

ولا نعني ان الشرقي وشعراء جيله قد فهموا هذا الاتجاه المتقدم في فهم الرمز واستخدامه، لكننا نعني ان الشاعر كان يحاول الهرب من تلك الصبغة التقليدية، ومواصفاتُ القصيدة التي انتهت عند الرصافي والزهاوي وأتباعهما مكتظة بالنثرية والوضوح والتكرار والتكديس والخطابية والزخرفة والتصنع.

(١٢)

ولا بد لنا اخيرا أن نتعرف على استخدام الشاعر للعنصر الموسيقي وأساليب النغم والتعامل مع العروض وتخطيط القوافي لنتبين خط التطور في نسيج القصيدة وشكلها وما احدثه الشاعر في هذه المجالات بعد درجة التطور في الرؤية.

لقد مر بنا، في الفصل السابق، ان دعوة تجديد الشكل كانت مطروحة في ساحة الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن. ابتدأت بمطران وجماعة الديوان التي دعت الى طرح القافية احيانا، كما عند شكري، وتنويعها احيانا أخرى، كما عند المازني والعقاد. ثم استمرت هذه الدعوة في آراء ميخائيل نعيمة

---

(٢٣٢) تعريف الفن ـ هربرت ريد . ترجمة ابراهيم امام ومصطفى الارناؤوطي ص ١٤ .

المعبرة عن موقف شعراء المهجر الشمالي، وأبرزها «ان الوزن والقافية لم يعودا من ضرورات الشعر »٢٣٣ ترفدها محاولات أمين الريحاني في الدعوة الى (الشعر المنثور) و (الطلق) متأثرا بآراء ولت ويتمان وديوانه الشهير «اوراق العشب»، ترافقها آراء الزهاوي في طرح القافية قبل الحرب الأولى وتكرار دعوته في العشرينيات. ثم آخر هذه الدعوات التي نادى بها احمد زكي أبو شادي مؤسس «ابولو» في الثلاثينيات، والتي سماها بدعوة (الشعر الحر) Free Verse وملخصها استخدام أكثر من وزن في القصيدة، وبغض النظر عما اذا كانت هذه الدعوات مطروحة بشكل خاطىء لكونها تعالج القضية الفنية من وجه واحد. فاصلة بين الشكل والمضمون. بحيث لا ينبع هذا الشكل وقسماته من حاجة الفنان النفسية، ومن طبيعة عمله الفني، ومقدار درجة التغير في المضمون، فان استجابة الشعراء لتجريب هذه الآراء وتطويرها كانت ضعيفة الى الحد الذي نجد ابرز شعراء الرومانسية. علي محمود طه. يضرب عنها صفحاً، مواصلا السير في استخدام البحر الواحد وفق تقاليد العروض العربي، بل لم تجد دعوة ابي شادي، وهي أكثر الدعوات أهمية «غير النفور والاعراض، فماتت في مهدها وسرعان ما هجرها الشعراء الذين تقبلوها »٢٣٤

والواقع ان قضية الوزن والقافية ظلت تمثل جانبا كبيرا من ظاهرة (التوتر) بين الشكل والمضمون الواضحة في قصيدة شاعر ما بين الحربين، ولم تستطع هذه الدعوات على كثرتها، وتطرفها احيانا ان تقضي على هذه الظاهرة السلبية، لأنها ـ كما قلنا ـ كانت تعالج المشكلة من جهة واحدة وفي تناول يفصم الشكل عن المضمون فصما.

ولم تكن القضية مطروحة في العراق بهذه الدرجة التي كانت عليها في مصر والمهاجر بسبب روح المحافظة الشديدة وسيادة النزعة الكلاسية على ساحة الفكر والثقافة والشعر. ولم تستطع اصداء جماعة الديوان وأبولو المرددة على صفحات المجلات والجرائد ان تؤثر في شكل القصيدة عند شعراء الاتجاه الكلاسي، حتى ان الزهاوي نفسه سرعان ما ترك دعوته لطرح القافية بعد أن جربها في قصيدتين أو ثلاث فلم يسغها ذوق القارىء العراقي الذي تعود رنة القافية الموحدة والوزن الواحد في القصيدة المطولة ولقرون عدة.

ولا نشك في أن الشرقي كان يتابع هذه الدعوات وتلك الآراء، فهو قارىء

---

(٢٣٣) الغربال ـ ميخائيل نعيمة . القاهرة ١٩٢٣ ص ٧ وما بعدها . وانظر عبارته « .. فلا الاوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر كما ان المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة .. » الغربال ـ الطبعة السادسة . بيروت ١٩٦٠ ص ١١٦

(٢٣٤) محاضرات في شعر علي محمود طه ـ نازك الملائكة ـ معهد الدراسات العربية ١٩٦٥ ص ١٨٩

مواظب على تتبع صحافة مصر وبلاد الشام، بل هو معجب بجبران شغوف بقصائد المهجر الشمالي عامة وشعر ابى ماضي وميخائيل نعيمة خاصة «اللذين كان يراهما قريبين جدا من نفسه ووجدانه »[٢٣٥]حتى ليخرج ـ بسبب هذا القرب ـ عن تقاليد مدينته الدينية اذا ما حاول احد شيوخها ان ينال من هؤلاء الشعراء، كالذي حدث عندما رد الشيخ محمد جواد الجزائري بالنظم على قصيدة ابي ماضي الشهيرة (الطلاسم)، وما تعلق منها بالدهرية والشك واللاادرية[٢٣٦]، فما كان من الشرقي الا ان بعث للشيخ الجزائري برقية عاجلة تحمل بيتا واحدا من الشعر:

انت مجنون ولكن لست تدري
أنا أدري ![٢٣٧]

ولا يبدو الأمر غريبا بعد ذلك اذا ما سئل الشاعر عن مذهبه في الحياة فيجيب ان مذهبه هو (الحيرة)[٢٣٨]. ولقد بدا تأثره بأشكال الشعر المهجري واضحا في تخطيط القوافي وتنويعها، وهو ما سنتناوله في غير هذا الموضع. وفي ضيقه بشكل القصيدة التقليدي واصفا وزن قصائد الشعراء التقليديين بأنه «لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجسر الوتر »[٢٣٩] وعلى هذا فهو حريص على تصنيف شعره في غير مدرستهم. « كما انحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد (أي الممتد) الى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الايقاع وبراعة الاختصار، فقد لطف ذوق القارىء حتى اصبح يمل الاطالة »[٢٤٠]

والموسيقى ظاهرة بارزة في شعر الشرقي، تكاد لا تفارقه وفي كل مستوياته وأغراضه، وكأن الشاعر يتطلبها فيحرص عليها حرصا شديدا. واكثر ما تبدو عناية الشاعر في اتضاح ما اسميناه بالتشكيلات الصوتية وظاهرة التنغيم. بحيث تتلاءم الحروف وتتناغم مثيرة في المتلقي نوعا من التأثير الخفي، ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا. نجد هذا التشكيل في احسن قصائد الشاعر (شمعة العرس):

---

(٢٣٥) حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٦) بين عالم ومشكك : لست ادري ، وانا ادري ـ مجلة الاعتدال ـ النجف . العددان الرابع والخامس . مايس وحزيران لسنة ١٩٣٣ .
(٢٣٧) السيدة امل الشرقي ـ حديث شخصي في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٨) مجلة الحرية ـ بغداد ، العدد ١ ـ ٢ تموز ١٩٢٥ .

(٢٣٩) عواطف وعواصف ـ المقدمة ٤
(٢٤٠) المصدر نفسه ٥ .

شمعة العرس ما اجـدت التآسي أنـت مشبوبـــة ويطفـــأ عرسي
أنـت مثلي مشعولـة القلـب لكن من سناك المشؤوم ظلمـة نفسي

فلقد ترك حرفا السين والشين طابعهما الحزين على جو البيتين بعد أن استخدمهما الشاعر بطريقة معينة، اذ جاء الشين في أول كلمة البيت الأول وجاء السين في آخر كلمات البيت، ثم أحدث نوعا من التعاقب الجميل بين هذه الحروف في حشو البيت كله وكذلك فعل في البيت الثاني. وقد يحدث العكس. بحيث لا يجيء التشكيل من تعاقب الحروف، وانما من احداث مسافات متباعدة ونسب محددة بينها فيعمد الى أحد الحروف فيبعده بعدا شديدا. ويقارب بين حرف آخر مقاربة شديدة ليحدث الأثر الموسيقي المطلوب:

كم نشيـد لهـــا بهمس وهجس والذي تسمعون بعض النشيد[٢٤١]

فقد جاء الشين متباعدا تماما بينما تقارب السين تقاربا واضحا. ولعل اسلوب (رد الصدر على العجز) قد احدث اثره هو الآخر حين جاء بكلمة (النشيد) في الصدر ثم جاء بها في نهاية العجز ومن هذه التشكيلات تآلف حرفي الفاء والقاف وتعاقبهما في قوله:

اتـرى الافـــق قبـــة من عقيق شفق الشمس فوقهـا يتوهج[٢٤٢]

وهذا البيت الذي تآلفت فيه حروف ثلاثة هي الباء والراء والحاء:

لبني العرب لا براح عن الحرب والا عن الفخار براحا[٢٤٣]

ومن المهم ان نلاحظ ان هذه الحروف الثلاثة قد اجتمعت في كلمة (الحرب) التي وقعت مشطورة بين الصدر والعجز، ثم تآلفت مرة اخرى في كلمة القافية نهاية للبيت، وكأن الشاعر قد اتخذهما مركزين صوتيين تتجمع عندهما هذه الحروف مرة ثم لتنطلق ثانية. وقد يكرر الشاعر حرفا معينا في شطر واحد، ثم يعمد الى حرف جديد ليكرره في الشطر الثاني:

والغيـــث نث رذاذا في نثارته حب الليـالي يذريهـا بغربال[٢٤٤]

فقد استخدم الثاء ثلاث مرات في الصدر، وتركه الى اللام فاستخدمه ثلاث

---

(٢٤١) المصدر نفسه ١٢٥ .
(٢٤٢) المصدر نفسه ١٢٥ .
(٢٤٣) نفسه ١٨٤ .
(٢٤٤) نفسه ١٤١ .

مرات في العجز وقد أقام حرف الذال رابطا بين هذا التشكيل، اذ جاء الذال في موقعين دقيقين من الصدر والعجز، محاطا في الشطر الأول بتكرار الثاء مرتين. وفي الشطر الثاني مسبوقا باللام مرتين.

وقد يتلاعب الشاعر بنسب الحروف وتوزيعها في بيتين متعاقبين كقوله

يا عصورا ذكراك تعصر قلبي لـو بسكر تعـن لي طار سكري
كل تلك الاحـلام واللمـع الغر تولـت ولا قلامـة ظفر[٢٤٥]

اذ جاء الراء في البيت الأول ست مرات، بينما جاء اللام ثلاث مرات، ثم عكس النسبة في البيت الثانى فجاء اللام ست مرات بينما جاء الراء مرتين اذا استثنينا حركة الشدة. ومن أساليب الشاعر التنغيمية في النسيج التمهيد لحرف معين باستخدامه مرة واحدة في الصدر، ليحشده حشدا في العجز محدثا أثرا موسيقيا بارزا، كهذا البيت:

كل فنـان ترى انمله رسمـت معجـزة لم ترسم[٢٤٦]

فقد مهد للميم باستعماله مرة واحدة في الصدر (انمله)، ثم جاء به في العجز اربع مرات وفي كل كلمات البيت. ومثله هذا البيت في استخدام الميم:

ليلـة المبعـث في تاريخنا وسمت قومي بأحمـى ميسم[٢٤٧]

وقد يحدث العكس تماما، كاستخدم حرف الكاف:

كم كنـوز تحـت أكام لكم ثـروة المجـد بهـذي الأكم[٢٤٨]

وفي هذا البيت تشكيلان دقيقان رسمهما الشاعر ببراعة ملحوظة، فقد استخدم الكاف اربع مرات، واستخدم الميم ثلاث مرات، ولكنه اكمل النسب تماما في الشطر الثاني فجاء بالميم مرتين وبالكاف مرة واحدة، ثم جمعهما معا في القافية وكأنهما انضما انضماما موسيقيا تاما. وأساليب الشرقي كثيرة في هذا التشكيل والتآلف لاحداث التنغيم وسنكتفي بهذا البيت لتوضيح الظاهرة:

---

(٢٤٥) نفسه ١٨٧ .
(٢٤٦) نفسه ٢٠٩ .

(٢٤٧) نفسه ٢٠٨ .
(٢٤٨) نفسه ٢٠٩

هو من يقظتـــه في هلع وهـــم من نومهـــم في حلم[٢٤٩]

والبيت بمجموعه صورة لاستحداثات الشاعر النغمية التي افادت المعنى ولاسيما هذه الهاء التي تخرج من آخر الصدر ومن نهاية الجهاز الصوتي فكأنها بمراتها الخمس قد اضافت هلعا وآهة الى آهات الشاعر الذي وقف يرثي صديقه (السعدون) المنتحر. ثم هذا الايقاع الداخلي الذي مثلثه المقاطع الستة الموزعة توزيعا موسيقيا دقيقا. (هو من) يقابله في العجز (وهم من) ثم (يقظته) يقابله (نومهم) ثم (في هلع) يقابله (في حلم)، فضلا عن الأثر الذي تركته مجموعة الكلمات الطباقية (يقظة ـ نوم) (هلع ـ حلم) من اثر في تركيز المعنى واحداث المقابلة في الذهن. اما الميم الذي جاء مرة واحدة في الصدر فقد كان تمهيداً لحشده في العجز خمس مرات وكأنه يشير الى تدفق الدم وصوره التي شاعت في قصيدة الشاعر لأن المرثي كان قد انتحر بطريقة دموية. ولقد سيطر حرف الميم بهذه الدلالة الخفية على نسيج القصيدة حتى بيتها الأخير الذي جاء بهذا التكرار:

فهـــم ادرى بمـــا نعلمه وهـــم اشجـــى بمـــا لم نعلم

لكن الشاعر يفشل احيانا في استخدام هذا الاسلوب التنغيمي في تكرار الحروف كقوله:

اجلال الجمال يغمـــر لبنـــان ومن فيـــه ام جمـــال الجلال[٢٥٠]

فقد كرر اللام سبع مرات لكنها لم تضف شيئا الى البيت، ولم تستطع ان ترفعه من وهدة التصنع هذه الألاعيب (جلال الجمال ـ جمال الجلال) وكأن الشاعر يعبث بهذه اللامات عبثا. ومثله:

حامـــل الـــورد قل لبلبله نمـــت عن ليلتـــي ولـــم انم[٢٥١]

وكأن الشاعر يجمع اللامات من أجل الجمع والصنعة، فقد استخدم اللام ثماني مرات دون وجه اجادة أو تشكيل موسيقي جميل.

والمد والشدة حركتان متناقضتان (الاولى همزتان: متحركة فساكنة،

---

(٢٤٩) نفسه ٢٠٧

(٢٥٠) نفسه ١٤٣ .

(٢٥١) نفسه ١٧٩ .

والثانية حرفان متكرران الاول ساكن والثاني متحرك) تحدثان اثرا موسيقيا جميلا لو استخدمهما الشاعر الذكي في سياق خاص، اذ تمثلان مراكز صوتية متفاوتة يحس معهما القارىء بانخفاض النغم وارتفاعه. وقد نجح الشرقي في استخدامهما احيانا، وسنكتفي بهذا المثال لتوضيح الظاهرة:

اللطف غبش صفحة الوادي المنور بالشقائق
والرمل مواج السبائك بالشذا الفواح عابق[٢٥٢]

من المؤكد أن حرفي السين والشين شمسيان لا تكتب عليهما الشدة عادة، ولكنها في النبر الموسيقى لا بد من رسمها، وهذا هو ما قصده الشاعر. ولقد جاء البيتان مطلعا لقصيدته (وادي النجف) وفيها يتحدث عن عراقة بلدته وجمالها ونضالها الوطني مشددا على مكانتها كمركز روحي وعلمي تجمعت فيه خطوط ثورة العشرين، ولكن الحكم في بغداد يدير لها ظهره متعمدا اهمالها. وقد قامت حركة الألف الممتدة في كل من (الوادي ـ الشقائق ـ السبائك ـ الشذا ـ الفواح ـ عابق) برفع النبرة عاليا تخفيفا لضغط حركات الشدة التي توزعت على مجموعة كلمات البيتين.

ولقد اهتم الشاعر بالجناس اهتماما كبيرا، والجناس اذا استخدمه الشاعر البارع استخداما ذكيا اضفى نوعا من النغم الظاهر لكن الشرقي يفشل في استخدامه فشلا ذريعا، اذ اختصه هو والطباق لافراغ آرائه وحشد ملاحظاته النثرية وبذلك احدث آثارا معكوسة وسلبية في طبيعة النسيج. ومن ذلك قوله:

فاره في صحوهـــا أو غيمها لم اقل خاب وطـاب الموسم[٢٥٣]

فقد جاءت (صحوها ـ غيمها) في مطابقة باردة، ولم يكسب البيت أي لمعان نغمي في استخدام هذا الجناس الناقص (خاب ـ طاب). وأسوا منه قوله:

رجلـت شعـــرا وقالـــت للغواة هكذا فليكن الشعـر ارتجال[٢٥٤]

والصنعة والتكلف والبرود تشيع في البيت ولاسيما في هذا التجنيس المتكلف (شعر ـ شعر)، و (رجلت ـ ارتجال). ولقد بدا الجناس ومثله الطباق عند الشاعر صناعة واضحة افادها الشاعر من موروثه ولكنـه لم يحسن استغلالهما. والملاحظ، كثيرا، ان الشاعر يحرص على الجمع بين الجناس

---

(٢٥٢) المصدر نفسه ١٣٠ .
(٢٥٣) نفسه ١١٩ .
(٢٥٤) نفسه ١١٨ .

والطباق كلما واتته الفرصة وكأنه يظهر براعته، كقوله:

شراب يا نديمي ام سراب بزقك انه ملآن خال[٢٥٥]

وقد أدخلهما في رباعياته كثيرا، فجاءت وقد شاع فيها برودة الصنعة كهذه الرباعية التي نقتطف منها هذين البيتين دون ترتيب:

يا لدنيا فيها تفتح عقلي ولدين فيه تفتح قلبي
ليتني كنت في الرياض شقيقا لورود بدون عقل ولب[٢٥٦]

لكن اذن الشاعر المدربة واحساسه المرهف بالنغم الشعري قد مكناه في ظاهرة استخدام النغم الداخلي في تناظرات يحس وقعها القارىء. من ذلك:

ثقيل على غصن الياسمين خفيف على صهوة الشمأل

فهناك علاقة (مناسبة) وتقابل نغمي بين (ثقيل ـ خفيف) (على غصن ـ على صهوة) (الياسمين ـ الشمأل). ومثله قوله:

ينام فيحلم بالسانحات ويصحو فيسبح بالجدول

وفي البيت ثلاث وحدات متقابلة ايقاعيا (ينام ـ يصحو) (فيحلم ـ فيسبح) (بالسانحات ـ بالجدول). ومن هذا النوع جاء البيت التالي:

فضاء تحرك فيه النسيم وقلب تحرش فيه الجديد

واذا كانت بين هذه الوحدات (مناسبة) تمثل علاقة في المعنى، فان افضل منها، في اطار النغم الموسيقي، قدرة الشاعر على تفتيت البيت الى أصغر عدد ممكن من الوحدات النغمية بحيث تلبس اللفظة بتكوينها الخارجي ما يقابلها في الوزن الشعري القياسي، وبذلك يتكامل النغم والايقاع والتفعيلة فلا تتمزق او تتفكك صورة الكلمات في البيت، من ذلك ما نجده عند بعض الشعراء القدامى ذوي الاقتدار الموسيقي العالي كالمتنبي وابي تمام والبحتري. فقد استطاع المتنبي ان يطابق ما بين تفعيلة المنسرح وايقاعات نمطه الذاتي في قوله:

فليتها لا تزال آوية وليته لا يزال مأواها
متفعلن مفعلات مفعولن متفعلن مفعلات مفعولن

---

(٢٥٥) نفسه ١٨١

(٢٥٦) نفسه ٨٩ . وانظر امثلة مشابهة لصنعه الطباق والجناس على الصفحات ٥٦ ، ٥٩ ، ٨٩ ، ١١٦

كما طابق ايقاعه مع تفعيلة المتقارب:

وهـــول كشفـــت ونصل قصفت ورمـــح تركت مبـــادا مبيدا
فعـــولن فعـــول فعـــولن فعول فعـــولن فعـــول فعـــولن فعولن

وقد طابق البحتري ملبسا ايقاعه تفعيلات الوافر:

عنانـــي من صدودك ما عناني وعاودنـــي هواك كمـــا بداني[٢٥٧]

مفاعلتـــن مفاعلتـــن فعولن مفاعلتـــن مفاعلتـــن فعولن

والبحتري موسيقي بارع فقد طابق ايقاعاته حتى مع الطويل وهو من اصعب ما يستطيعه الشاعر:

خيـــال ملـــم أو حبيـــب مسلم وبـــرق تجلى أو حريـــق مضرم[٢٥٨]
فعولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعلن مفعولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعلن

وطابق ابو تمام ايقاعاته مع تفعيلات الخفيف:

ففـــراق اصابنـــي من فراق وفـــراق اصابنـــي من ،صدود[٢٥٩]
فعلاتـــن متفعلن فاعلاتن فعلاتـــن متفعلن فاعلاتن

واجمل منه مطابقته مع تفعيلات البسيط:

لم لم امت جزعا لم لم أمت اسفا لم لم امت حزنا لم لم امت كمدا[٢٦٠]
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ان البراعة لا تأتي من المطابقة بين الايقاع الخاص بالشاعر وبين وحدات الوزن القياسي (البحر)، لأن المطابقة في حد ذاتها ليست هامة الا بمقدار ما تمثله من الملاءمة الدقيقة التي يحدثها الشاعر البارع في التعبير عن ايقاعاته الداخلية. ذلك أن الايقاع، كما سبق ان قلنا، هو نمط مكرر، أو تكرار نغمي واعادة لوحدة صوتية بينما (الوزن) يمثل احدى صور هذه النغمة مشكلة بطريقة قياسية معينة ومن هنا فان الشاعر البارع لا يتناسى ايقاعه الخاص لأنه «يشير الى القيمة النسبية والأهمية الكبيرة لادراكه الحسي وشعوره

---

(٢٥٧) ديوان البحتري ــ دار صادر . بيروت ١٩٦٢ . المجلد الأول ص ٢٤١ ..
(٢٥٨) ديوان البحتري ــ المصدر السابق المجلد الاول ص ١١١

(٢٥٩) ديوان ابي تمام ــ ضبطه وعلق شرحه شاهين عطية . بيروت ١٨٨٩ ص ٣٩٣
(٢٦٠) المصدر السابق ٣٩٢ .

وآفكاره»[٢٦١] فلا يفرط به من اجل الوزن القياسي والا كانت النتيجة تكلف موسيقيا لا يمثل معاناة الشاعر وتجربته، وانما يجعل الوزن القياسي بوحداته وتشكيلاته خاضعا لتلك «الوقفات والتشديدات واماكن الهدوء»[٢٦٢] التي تمثل ايقاعه الخاص بحيث يتمكن «من نقل صورة الوزن القياسي الى معانيه وتجربته»[٢٦٣] لا ان ينقل تجربته ومعانيه وافكاره لصورة الوزن.

وفي شعر الشرقي نجد ظاهرة المطابقة بين إيقاع المشاعر وصورة الوزن متمثلة في بعض ابياته كهذا البيت الذي تلبست معظم كلماته تفعيلة المتقارب:

قريب بعيد حبيب الفؤاد وشر الرفاق قريب بعيد[٢٦٤]
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول

فقد تطابقت ستة ألفاظ مع التفعيلة ولم يلحق التمزق سوى اثنين. وهذا هو السبب الذي يفسر لنا احساسنا بهذه النقرات التي تمثلت في البيت وهذه الموسيقية التي لا يستطيع القارىء العادي أن يتجاهلها. ومن ذلك قوله من مجزوء الكامل:

والليل في اشباحه حالان من فرج وضيق[٢٦٥]
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ومثله من الرمل:

كم مليك تركته خالدا قدرة في ريشة أو قلم[٢٦٦]
فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

وكقوله وقد طابق مع السريع:

مهضومة منهوكة حائرة ما أخذت اهبتها للكفاح[٢٦٧]
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلان

---

(٢٦١) H. Coombes, Literature and criticism, P. 20.
(٢٦٢) ibid.
(٢٦٣) ibid.
(٢٦٤) عواطف وعواصف ٢٢٨ .
(٢٦٥) عواطف وعواصف ١٧٤ .
(٢٦٦) المصدر نفسه ٢٠٩ .
(٢٦٧) المصدر نفسه ٩٤ .

ونكتفي بهذه الامثلة لنشير الى الظاهرة النغمية دون أن ندخل في تفاصيل علاقتها بتجربة الشاعر وافكاره. لان هذه الظاهرة قليلة التمثل في نسيج الشاعر.

وخلاصة ما نذهب اليه في بروز ظاهرة التنغيم وعناية الشاعر بالتشكيلات الصوتية، انها ظاهرة ايجابية تماما تكشف عن رهافة واحساس جمالي يمتلكه الشاعر يغني بها نسيجه ويلقي على قصيدته من خلالها بريقا ولمعانا قلما تخطئه عين القارىء المتذوق. لكن الاهم من ذلك علاقة هذه الظاهرة بالشاعر ورؤيته. فهي ألصق برؤية الشاعر الغنائي وقصيدته، ذلك أن تنغيم النسيج وتشكيله من اخطر وسائل هذا الشاعر لتوصيل تجربته والتعبير عن احساسه. فاذا كان الشاعر الدرامي او الملحمي ـ ولا اعتبار هنا للشاعر التعليمي ـ يجد في موضوع مسرحه وتتبع شخصياته في تطورها وصراعها أو في اساطير الشعوب وطفولتها مجاله الارحب وهدفه الكبير، حتى يكاد صوته يختفي وتغيب ملامح شخصيته وبصماته في الدراما والملحمة، فان الشاعر الغنائي الذاتي الرؤية، لا يمتلك هذه الموضوعية ـ وما ينبغي له ـ وانما هو معني بالتعبير عن صوته ووجدانه واعماقه فلا يجد امامه سوى الخيال واللغة والموسيقى. ولعل هذا هو السبب الذي دفع بالجاحظ قديما الى أن يقول عن ترجمة الشعر «الشعر لا يستطاع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه »[٢٦٨] وهو عين السبب الذي دفع كولردج ان يقول عبارته الشهيرة في تحديد مبدئه الثاني في شروط الاسلوب الشعري «.. ان أي ابيات يمكن أن تترجم الى كلمات أخرى في نفس اللغة دون أن تفقد شيئا من فحواها سواء من حيث الاحساس بالترابط أو أي شعور آخر له قيمته هي ابيات بالغة السوء »[٢٦٩] فقد ادرك هذان الناقدان الكبيران ما يمكن أن يصيب النسيج من تمزق وتشويه وبخاصة في اساليبه الموسيقية وتشكيلاته الصوتية. ومن هو المترجم الذي يستطيع ان ينقل، الى لغة اخرى أو في اللغة ذاتها، تلك الاجواء الدقيقة والبصمات الخاصة وذلك الاستخدام الخفي؟ فبعد ان كان النسيج يحمل هذه الاصوات المتعددة المتآلفة بما يشبه الانسجام الصوتي النغمي المعروف بالهارموني، فانه في النقل والترجمة تنتهي القصيدة الى الافكار وحدها بحيث يبرز صوت واحد مفرد حال من التعقيد والتشابك والتنويع حتى ليصبح نوعا

---

(٢٦٨) الحيوان ـ تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، ج ١ سنة ١٩٣٨ ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٢٦٩) النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ سيرة ادبية لكولردج ـ ترجمة د. عبد الحكيم حسان ص ١٦ .

من المونوتون الموسيقي **monotone** وهو المقطع المكرر الممل. ولعل ذلك كان كافيا عند كولردج لكي يربط ربطا محكما بين (الخيال) و(الموسيقى) عند الشاعر في عبارته «ان الاحساس بالابتهاج الموسيقي مع قوة انتاجه هبة الخيال »[٢٧٠]

واذا كان الشرقي قد حقق قدرا من النجاح في بعض أساليب التشكيلات الصوتية ولم يستطع ان يحقق النجاح كله، بسبب بروز النزعة الكلاسية والاهتمام بالصناعة اللفظية لذاتها، كفشله في استغلال الجناس وحرصه على جمع الحروف لغرض الجمع ذاته، فان الخطوة التالية لا بد ان تكون استطلاع مقدرته على التعامل مع الاوزان والبحور في اشكالها القياسية ومدى ما حققه من تحريك لجو الجمود الذي يخيم على اوزان الشعراء التقليديين بسبب محاكاتهم واحتذائهم لقصائد الشاعر القديم في اجوائها الموسيقية والعروضية.

وأول ما يلفت النظر في ديوانه، في قضية الشكل، رباعياته الكثيرة التي احتلت نصف الديوان، اذ قدمها الشاعر على القصائد وسماها بـ(الشرقيات) وكأنه يلمح بذلك الى أن الرباعية نظام شعري عام يكتسب خصوصية حين يطبعه الشاعر ببصماته في استعماله استعمالا متفردا. ويعنينا بهذا الصدد ان نتبين نسبة الاوزان والبحور في رباعياته وموشحاته وقصائده.

* * *

(٢٧٠) وعبارة كولردج هي :
- The Sense of musical delight, with The power of producing it, is agift of the Imagination » : H. Coombes, Literature and criticism, P. 39.

الأشكال	من البلبل إلى السجين	من البلبل إلى الطالبين	صور وسواع	مجموع الرباعيات	الموشحات	القصائد	المجموع العام
١٣٣٠	٩٦	٢٤	١٠٨	٢٢٨	١٢	٥٤	٢٩٤
١٣٤٠	٩٦		٣٣	١٢٩	٤	٨	(١٤١)
١٣٥٠		٢٤	٩	٣٣	١		٣٤
١٣٦٠			٢	٢		٩	١١
١٣٧٠			١٦	١٦	١	٤	٢١
١٣٨٠			٥	٥	١	٦	١٢
١٣٩٠			٨	٨	٣	٢	١٣
١٤٠٠			٢	٢		٣	٥
١٤١٠			٢	٢		٦	٨
١٤٢٠			٤	٤		٣	٧
١٤٣٠			٣	٣		٤	٧
١٤٤٠						٢	٢
١٤٥٠ وغير ذلك			١٧	١٧		٥	٢٢
١٤٦٠ وغير ذلك			٤	٦		١	٥
١٤٧٠ وغير ذلك				٢	١	١	٢

ملاحظات
شذت رباعية واحدة عن أوزان الشعر
الصوص فاخوجاه من المجموع الأصلي وهي القطع المنثور
الرباعيات واحدة ومئتين والباقي التحليل

ان الجدول الاحصائي لاستخدام البحور في ديوان الشرقي يقدم لنا مفارقتين غريبتين:

الأولى ـ ان الخفيف جاء في المرتبة الاولى تماما كما جاء في جدول الاوزان عند الشعراء الكلاسيين ولا سيما عند الزهاوي والكاظمي، اذ جاءت نسبته في ديوان الشرقي ممثلة نسبة ٤٨٪.

الثانية ـ صعود نسبة الهزج ممثلا ١١٪، ثم المجتث ومجزوء الكامل وقد بلغت نسبتهما ٨٪ فما معنى ذلك بالنسبة لاحساس الشاعر بايقاعات البحور وحساباتها الموسيقية؟ وهل يعني ان الشرقي كان يقع اسير استغراق الزمن الموسيقي دون عناية بأهمية العلاقة ما بين تجربته وتلون البحر المناسب كما كانت حالة الشاعر التقليدي؟

الواقع ان الأمر يختلف تماما، والادلة كثيرة اذا نظرنا نظرة دقيقة مقارنة لجدول اوزانه ولجدول اوزان التقليديين. وأبرزها، اننا نجد الطويل والبسيط (وهما بحران من المجموعة الثمانية الاجزاء التي تستغرق في الاستعمال $11\frac{1}{2}$ درجة موسيقية) قد جاءا متقاربين في النسبة، جاء الطويل ٨ مرات والبسيط ٧ مرات، وقد تراجعا كثيرا عن النسبة التقليدية في استعمالات الشعر العربي القديم. بمعنى ان احدهما لم يحتو الآخر ولم يفرغ الشاعر تجربته في واحد منهما دون الثاني اعتباطا.

والدليل الثاني ان الهزج والمجتث (وهما من المجموعة الرباعية الأجزاء التي تستغرق من الزمن الموسيقي ما بين 7 درجات الى $6\frac{1}{2}$) قد جاءا متقاربين أيضا، اذ ورد الهزج ٣٤ مرة وجاء المجتث ٢١ مرة بالرغم من أن المجتث من البحور النادرة الاستعمال وكثيرا ما تحاماه الشعراء. وحتى المجموعة السداسية الاجزاء التي تستغرق $9\frac{1}{2}$ درجة من الزمن الموسيقي جاءت بحورها في صورة متقاربة، جاء الكامل ١١ مرة، والرمل ١٣ مرة والسريع ١٣ مرة، بينما تأخر الرجز بسبب طبيعته الحماسية التي قلما صلحت للاداء النفسي فجاء مرتين. ومعنى ذلك ان الشاعر كان يختار البحر الذي يناسب حاجته النفسية وتجربته في الغالب، فلا يفرغ قصيدته في أول (نمط منظم) يقابل ايقاعاته النفسية.

أما قفزة الخفيف وصعوده الى هذه النسبة العالية، فحسبنا نظرة سريعة الى الجدول لنجد الشاعر وقد استخدمه استخداما خاصا في الرباعيات: اذ جاء في الرباعيات وحدها ١٢٩ مرة، بينما لم يستخدمه في موشحاته سوى اربع

مرات وفي قصائده ثماني مرات وهي نسبة مألوفة تتفق مع نسبة البحور الأخرى كالكامل الذي جاء تسع مرات والرمل والطويل اللذين جاءا ست مرات. وتجدر الاشارة هنا لهذه القفزة التي سجلتها مجزوءات البحور ولا سيما مجزوء الكامل الذي ورد اثنين وعشرين مرة كما استخدم مجزوء الرمل خمس مرات بينما تأخر مجزوء الرجز ومثله مجزوء الوافر بسبب طبيعتهما الحماسية. ويعني ذلك أن مجزوء الكامل لم يحتو مجزوء الرجز تماما ولم يستلب نسبته، كذلك لم يستطع مجزوء الوافر ان يبتلع الهزج، بل حدث العكس فاذا بالشاعر حريص على اعتماده اعتماداً شديدا وبذلك برز الهزج بروزا واضحا مسجلا ٣٤ مرة بينما لم يستخدم مجزوء الوافر سوى مرتين على الرغم من الامتياز الذي منح للوافر في احتواء الهزج كما سبق ان بينا في الباب الأول.

أما الخفيف، فموقعه في الرباعيات موقع خاص يلفت النظر، ليس في نسبته العالية (١٢٩ رباعية) فحسب، وانما في علاقته بمعاني الرباعيات وموضوعها. فقد جاء القسم الأول منها وعددها ست وتسعون رباعية، كلها على وزن الخفيف بعنوان (مع البلبل السجين)، فما معنى ذلك؟ لقد سبق أن عرضنا للخفيف وقلنا إنه ذو ايقاع فيه بطء وخفة، كما أن فيه وقارا وتلونا واضطرابا وفسرنا ذلك كله، بأن الخفيف بحر ممزوج اجتمعت فيه نبرة الرجز الترنمية (مستفعلن) بين بطء الرمل ووقاره (فاعلاتن ــ مرتين).

ولقد فسر الخليل (خفة) الخفيف من وجهة نظر منطقية صائبة فقال «انه اخف السباعيات اي لتوالي لفظ ثلاثة اسباب خفيفة فيه، لأن اول وثاني الوتد المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والاسباب اخف من الوتاد »[٢٧١]، ومعنى ذلك ان الخليل اقتطع من الوتد المفروق سببا خفيفا ليلحقه بتوالي السببين السابقين عليه، ويمكن توضيح كلام الخليل بالصورة التالية:

فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن
توالي الاسباب

الا أن الملاحظ اهتمام الخليل بتوالي الاسباب فحسب، ولم يهتم لموقع الاوتاد وما احدثته في حركة الوزن. ففي الشطر الواحد من الخفيف ترد ثلاثة اوتاد، اثنان مجموعان يتوسطهما وتد مفروق، والمهم ان هذه الاوتاد قد حاصرت مواقع الاسباب محاصرة دقيقة جدا على الشكل التالي:

---

(٢٧١) المختصر الشافي على متن الكافي ــ للدمنهوري ص ٢٣ .

فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن

ومعنى ذلك ان الوتد الأول والثاني حاصرا حركة السببين الخفيفين وقيدا سرعة انطلاقهما، كما ان الوتد الثاني والثالث قد حاصرا ايضا سببين خفيفين بينهما. ومن هنا فان اضطرابا شديدا وقع في حركة ايقاعات البيت، نتيجة لتدفق الأسباب وشد الأوتاد لها. والاوتاد اصلب من الاسباب واثقل، بل ان الاسباب اذا ما زوحفت اعتمدت على الوتد، ولذا فالوتد ـ كما يقولون ـ ضابط الاصل سواء أكان مجموعا أو مفروقا[٢٧٢]، ومن هنا كانت مجابهة الأوتاد واضحة في كبح جماح توالي الاسباب وايقاف انسيابها. ولما كانت الاسباب مندفعة بتواليها وخفتها ثم تجد باستمرار جدار الوتد يكبحها ويشد من عنانها كان من النتائج المتوقعة ان تصعب الملاءمة دائما بين الايقاع الداخلي للشاعر وبين نموذج البحر مما تترك في النهاية تمزقا واضحا في ألفاظ البيت وحدودها أولا وحدوث التدوير المستمر في علاقة الصدر بالعجز ثانيا، فالشاعر لا يستطيع ان يقف على هذا السبب الأخير في نهاية العجز لاسيما وانه قد تخلص توأ من صلادة الوتد المجموع، فلا بد له من أن ينساق وراء الشطر الثاني من البيت وراء اغراء السبب الموجود في بداية العجز، وهكذا يقع التدوير وتتمزق كلمات البيت. يقول الشرقي:

ايهـــا البلبـــل المعلـــق في ... السجـــن سلام باحسن الآلاء
ما منحناك اذ رفعـت عن الأر ... ض جلالا فانـــت ابـــن السماء
الغناء الصيفـي يسكب منـك ر ... روح فانعم بهـدأة في الشتاء[٢٧٣]

ومعنى ذلك أن كل بيت من أبيات الرباعية قد تمزقت معظم كلماته، فقد تمزقت اربع كلمات من مجموع سبع هي كل كلمات البيت، كما أن التدوير قد دخل

---

(٢٧٢) المختصر الشافي على متن الكافي ـ للدمنهوري ص ٧ ـ ٨ . ومما تجدر ملاحظته ان تسميات الخليل للبحور لا تأخذ مقياسا واحدا ، فمرة يستخدم المقياس العددي (عدد الاسباب والاوتاد) ، ومرة القياس الترتيبي لها ، ومرة مقياس الانبساط ، والامتداد في وصف مواقعها . ولذا نجد العروضيين بعده يردون عليه وجه تسمية البحر . من ذلك تسمية (المديد) ، اذ نقل الاخفش عن الخليل انه قال « سمي مديدا لامتداد سباعيه حول خماسييه اي وخماسييه حول سباعييه ، واجيب بان وجه التسمية لا يوجبها المصدر السابق ص ١٤ . وانظر رد العروضيين في تسمية (البسيط) ص ١٥ .

(٢٧٣) عواطف وعواصف ٢٤ وقد رسمنا كلمة (الروح) بالاملاء العروضي لتوضيح الفكرة .

جميع الابيات ايضا. وهكذا يحدث الاضطراب الشديد في اسباب الخفيف واوتاده ويتلاءم تماما مع اضطراب الشاعر وبلبله السجين الذي يرمز (كما مر بنا) الى مجموعة من القيم والرموز السجينة والمعذبة (الشاعر) (الوطن) (اشواق الحب بعد موت العروس).. الخ وكأن هذا الارتفاع والهبوط والتدفق والكبح يحدث في الوزن كما يحدث للشاعر وبلبله.

ويمكننا القول ان حركة الخفيف واضطرابه وتلونه وإغراءه بالانسياب مرة والتأمل البطيء مرة يصلح لغناء الذات والتعبير عن الوجدان ان تمكن منه الشاعر واقتدر على تطويعه دون الوقوع في فخاخه الخفية. ولعل ما يؤكد رأينا هذا الاقبال الشديد على استخدامه عند أكبر الشعراء الرومانسيين العرب، علي محمود طه.

ان نظرة سريعة لجدول اوزانه تؤكد وجهة نظرنا:

الديوان وسنة الصدور	عدد القصائد	الملاح التائه ١٩٣٤	ليالي الملاح التائه ١٩٤٠	الرياح والبحار ١٩٤٣	رصيد وخسر ١٩٤٣
الخفيف	١٣	٥	٥	١	١
الكامل	٦	٥	٣	٣	١
الطويل	٣	٣	٣	١	١
الرمل	٤	٣	٣	٣	٣
المتقارب	٢	٣	٣	٢	٢
السريع	٣			٢	٢
البسيط	١	٢	٢	١	١
المنسرح	١	١	١	١	١
مجزوء الرجز				٣	٣
مجزوء الرمل				٣	٣
مجزوء الكامل		١	١	١	١
مجزوء الخفيف		١	١	١	١
مجزوء الوافر		٢	٢	١	١
منهوك البسيط				١	١
مخلع البسيط		١	١		
ملاحظات					

قصيدة واحدة طويلة جمعت كلها من بحر المتقارب

ولقد اكتفينا بدواوين الشاعر الأربعة، فقد بدأ في ديوانه الرابع يفارق تلك الروح الغنائية الاصيلة وذلك الوجدان الرومانسي الذي طلع بهما على القراء في ديوانه الاول. ومنذ (زهر وخمر) شاعت البرودة في عاطفة الشاعر وتغير معها نسيج الشاعر وحرفيته. وواضح تماما ذلك التنازل المستمر في نسبة الخفيف التي شكلت اعلى درجاتها في الديوان الأول، ثم انخفضت بشدة في الديوان الثاني، ثم توقف الشاعر في التعامل مع الخفيف ليتجه الى المتقارب والكامل ومجزوء الرمل فيجد فيها نقرا وطيشا ورعونة ولا سيما مجزوء الكامل الذي يسجل اعلى نسبة في ديوانه (زهر وخمر)، وهي بحور تتفق مع رحلة الشاعر في الحياة وانتقاله للبحث الدائب عن اللذة والمغامرة في اجواء أوربا ومباهجها.

أما الشرقي، فبعد ان استخدم الخفيف في كل رباعيات (البلبل السجين)، اتجه الى وزن آخر حينما تغيرت حال البلبل الى (البلبل الطليق) وهكذا تغير الوزن كلية فجاءت رباعيات هذا القسم كلها من بحر الهزج. والهزج (مفاعيلن مفاعيلن) من أخف بحور الشعر العربي، فيه رقص وتصدية ونقر وتتابع حتى لتكاد ضربات الايقاع تقفز قفزا وقد سمي هزجا «لأن الهزج ضرب من الاغاني وفيه ترنم والعرب كثيرا ما تهزج به اي تغني »[٢٧٤] ولعل سبب ذلك قصره وصفاؤه وخلوص اوتاده وأسبابه من الاضطراب ولابتداء تفعيلته (مفاعلين) بالوتد المجموع والحاقها بسببين خفيفين وانتظام هذا النمط. وليس اصلح لبلبل منطلق الى الحرية والقفز والحقول من هذا البحر الراقص:

معـــي يا بلبـــل الروض الى شم الرياحين
وعلـــق قفص السجن بـــاشواك البساتين
ابـــت روح من اللطف بـــأن تركس في الطين[٢٧٥]

وتجيء فكرة القسم الثالث من الرباعيات (صور ونوازع) متلائمة مع اختيارات الشاعر للأوزان المتعددة، فالصور كثيرة والنوازع متعددة، لذا فالشاعر يتنقل ما بين المجتث والرمل والبسيط والمتقارب والسريع والكامل ومجزوء الكامل وحتى الرجز والطويل. وقد ينتابه الحزن والهدوء والتأمل فيعاود الاستئناس بالخفيف بين حين وآخر.

---

(٢٧٤) المختصر الشافي ـ للدمنهوري ١٩ .
(٢٧٥) عواطف وعواصف ٤٦ .

ويسجل البشرقي في ديوانه درجة ملحوظة في اختيار الاوزان والاقتدار والتمكن في استخدامها. من ذلك استعماله بحوراً تكاد تكون نادرة في الاستعمال، ان لم نقل مهملة في قصائد الشعراء المحدثين، فهو لا يستخدم من الكامل صورته العامة (عروض صحيحة وضرب مماثل) وانما يعمد الى تشكيلات هذا البحر الكثيرة والغنية بالطاقات النغمية الملونة، كاستخدامه الضرب المقطوع (متفاعل) في مجموعة من رباعياته وقصائده ومنها (محنة الاخلاص) و(معاتبة الطاغي) و(على ضفاف الغراف) و(الربيع المضرج ـ او ذكرى الثورة).

ولا نعني بذلك أن الشاعر قد نجح في تلوين جو قصائده تلك وابراز بريقها الموسيقي، فربما يحدث العكس، فيجد قارىء معظم هذه القصائد ـ عدا *الربيع المضرج* ـ *أن الوزن الجميل قد استحال الى مجموعة من حطام* الرنين، لان الوزن وحده لا يكفي لرفع جو القصيدة واغنائها حين تبتعد عن لغة الصور وتخفت فيها حركة الخيال وتضج التعابير النثرية في نسيجها لتقرير حقائق موضوعية. ولقد استثنينا قصيدة (الربيع المضرج) لأن الشاعر قد ابتعد فيها عن نثرية العبارة وهتافات الخطباء متعاملا بقدر من الصور والخيال والعاطفة ولقد تعرضنا لهذه القصيدة، فلا موجب للتمثيل لها.

ومن اختياراته للاوزان وتشكيلاتها، عنايته بمجزوء الكامل. ومما يلاحظ على هذه العناية ان الشاعر لا يستخدم صورة هذا المجزوء العامة بضربه الصحيح (متفاعلن) وانما يعمد الى اقصى ما يحتمله من طاقات نغمية لاحداث التلوين الموسيقي المطلوب مستخدما هذا المجزوء بضربه (المرفل) باضافة سبب خفيف الى ما آخره الوتد المجموع بحيث تصبح متفاعلن = متفاعلاتن بالترفيل. ومما جاء على هذا الضرب قصائده (العجز الكاذب) (احتجاج) (وادي النجف) وقد خلصت الأخيرة دون الأخريين من برودة النثرية وأساليب الصنعة، وحسبنا الاشارة الى مطلعها فلقد مثلنا لها غير مرة:

اللطف غبش سفحة الوادي المنور بالشقائق

ومن السريع يستعمل ضربه الثاني الذي يسمية العروضيون (الضرب الموقوف المطوي ـ فاعلان) في قصيدتين، تسقط الاولى (رمز الحياة) بسبب رؤيتها التقليدية ووصفيتها وعبارتها المباشرة وسوء اختيار الزاوية في رؤية موضوعها، وكيف يمكن الرؤية التقليدية ان تنظر الى (الساعة) [٢٧٦] دون ان تصفها ذلك الوصف العادي:

---

(٢٧٦) المصدر السابق (قصيدة رمز الحياة) ١٩١ .

تلك الخطـــوط السود ايامنا دارت عليهـــا هذه الدائرات
دورتهـــا في نبضهـــا مثلما الـــدورة في عروقنـــا النابضات

وقد أكمل سوء اختيار قافية المترادف (حيث اجتمع ساكناها) والمبنية على جموغ ملحقة بالمؤنث السالم، فشلها وسقوطها غير أن الشاعر ينجح في استخدام هذا الوزن في قصيدته (مداعبة هر). والصريع يمتلك بطبيعته شيئا من الترفع والتبجح وقدرا من السخرية، وأبيات الشاعر القديم توحي بشيء من ذلك كقول الشاعر:

جاء شقيـــق عارضا رمحه ان بنـــي عمـــك فيهـــم رماح

وكقول الآخر، وقد بدا ساخرا:

ان الثمانـــين وبلغتها قد احوجـت سمعـي الى ترجمان

وفي مثل هذا جاءت قصيدة الشرقي ساخرة من هتلر والفاشية واندحارهما في قدر من ترفع وثقة بمصير الانسان:

كان من القـــوة في منعة مـــا اقتربـت منـــه يد أو جناح
لا يرقص الـــرقصة الا على النـــار ولا يعشق الا الكفاح
قد كان ارسى جبـل شامخ فكيف اضحـى في مهـب الرياح
كيـف اضاء البـدر ليـــلا اما للبطـل المجنـــون فيـــه اقتراح!

ومن الرمل لا يستخدم ضربه المحذوف المألوف الاستعمال (فاعلن)، بل يعمد الى ضربه المقصور(فاعلان)[٢٧٧] وحتى الطويل لا يميل الى استخدام صورته العامة المتداولة في ضربها المقبوض (مفاعلن) بل يستعمل ضربه التـام (مفاعيلن) لما فيه من اكتناز نغمي، وقد ندر استعماله عند الشاعر الحديث، وقد استخدمه البارودي في غير قصيدة، نذكر من احدى قصائده على هذا الضرب البيت التالي:

يقول اناس انـه السحـر ضلة وما هي الا نظرة دونها السحر[٢٧٨]

ونذكر هذا البيت من قصيدة اخرى للبارودي:

أخف على الاسماع من نغم الحدا وألطف عند النفس من زمن الورد[٢٧٩]

---

(٢٧٧) انظر قصيدته (شهقات) ١٨٩ .
(٢٧٨) ديوان البارودي ـ مطبعة الجريدة . ج ١ ص ١٣٤ .
(٢٧٩) المصدر السابق والجزء ص ١٠٠ .

وقد استخدم الشرقي هذا الضرب من الطويل في قصائده (مسامير) (وادي السلام) (هبات)، واذا كنا نسمع في الأولى والثانية حطام رنين، فان الثالثة جاءت في تقليديتها تحمل احزان الشاعر العباسي وشكوى الشعراء العذريين في العصر الأموي:

مضى الليـل ألوانـــاً علي كثيرة ... يجاذبني احلامي السهل والصعب
تململت حتى ما اشتهيت مدامتي ... وبي سأم حتى الى الورد لا أصبو
وما صخرة هذا الذي تسحقونه ... بكبـر واعـــراض ولكنـــه القلب

ومن الأوزان النادرة التي استخدمها الشرقي العروض المحذوفة وضربها المماثل من الخفيف وهي تشكيلة نغمية مثيرة لو تهيأ لها الشاعر المقتدر. ولقد احسن الشرقي استغلالها، بل لعل الشاعر لم يبلغ من النجاح في استخدام موسيقى الاوزان كالذي بلغه في قصيدته (أيها الوالدون)، فقد تلاءمت فكرة القصيدة وهذه التشكلية المثيرة من الخفيف:

ان قلبـــي أرجوحـــة نصبت بـــين مفطومـــة ومنفطم

وحسبنا المطلع، فقد سبق ان عرضنا للقصيدة في غير موضع، انما اجمل ما يلفت النظر في موسيقاها هذه الحركة (المتأرجحة) التي منحها الوزن مما جاء ملائما مع حركة الأرجوحة.

لقد اغرت قدرة الشاعر، وتمكنه احيانا من اختيار التشكيلات الفرعية للبحور والاوزان المناسبة ان يتعامل مع (المجتث) ذلك الوزن المشدود شدا قويا، الصلب الى درجة اليبوسة بسبب كونه (مجتثا) من الخفيف بتقديم (مستفعلن على فاعلاتن). وبتأملنا لمواقع الاسباب والاوتاد في المجتث سنكتشف ان الأوتاد قد تحكمت تحكما تاما، نتيجة صلادتها وثقلها، بعنان النغم وكبحت جماح الأسباب الخفيفة وشلت حركتها تماما.

مس تفع لن فاعلاتن

فلقد وقع السببان الخفيفان بين وتدين الاول مفروق والثاني مجموع فكان ذلك سببا كافيا لكي يسلب الشاعر حيوية التلون والتدفق. وهكذا جاءت مجموعة من رباعيات الشرقي وقصائده ضحية لهذا الوزن الجامد، نذكر من هذه القصائد (عيد الأضحى) (السياط) (شرار) (قلب الفقير). وكأن الشاعر قد احس بعدم صلاحية هذا البحر للاداء النفسي وزخم العواطف، فراح يحشو قصائده بآرائه وافكاره التقريرية، وبعباراته النثرية.

.. على ان الجدير بالاشارة، رغم هذا التراوح بين الارتفاع والهبوط في استخدام الشرقي للعروض وأساليب الموسيقى، انه بعد عن نمط التقليديين في محاكاتهم أشهر قصائد الشعر العربي في اوزانها واضربها وبلغوا من التقليد حدا كانوا فيه (يوقعون الحافر على الحافر) كما يقول القدامى. وبذلك ضيقوا من آفاق النغم في القصيدة العربية. ولا شك ان القوالب الصلدة المشهورة والجاهزة في مجالات (النغم) و (الايقاع) و(الموسيقى) تبدو قيودا ثقيلة على الشاعر الفنان. ولذا فهو يطمح دائما الى احداث التلوين بشتى الطرق، ومنها استخدام التشكيلات غير المشهورة، تخلصا من تحكم الشاعر القديم وطغيان نغمة من جهة، وجذب قارئه من ذلك الجو الذي تثيره محاكاة النموذج القديم، فلا يتيح له فرصة عقد المقارنات في الصور والخيال والمعاني والموسيقى بين النموذجين من جهة ثانية.

والواقع ان عروض الشعر العربي غني واسع في تشكيلاته الموسيقية، فلقد منح الشاعر انماطا مختلفة من الايقاعات والانغام في اغلب البحور ليرضي حاجات الفنان وبحثه عن الجديد. ومن هنا يمكننا ان نقول بان تشكيلات النغم في العروض العربي ليست ستة عشر بحرا، انما هي تتجاوز الخمسين. ان الكامل وحده يقدم للشاعر تسع تشكيلات مختلفة يستطيع خلالها الشاعر الموهوب، ذو الثقافة الموسيقية والاحساس المدرب ان يصوغ تسعة انغام مختلفة، لو تنبه الى حقيقة هامة ودقيقة، تلك هي ان هذه التشكيلات الفرعية ليست (تنويعات) على النغم الاصلي كما تبدو لأول وهلة للشاعر، فاذا هو يفرغ شحنته العاطفية في أول قالب موسيقي يصادفه من هذا البحر، وانما يستطيع بمقدرته العالية على الاختيار ورهافة احساسه على استغلال هذه التشريعات بشكل باهر ومثير منفصل عن البحر الأصلي وكأنه يتعامل مع ايقاع جديد وبحر جديد. وليس هنا مجال التمثيل لمدى النجاح الذي استطاع الشاعر القديم تحقيقه في هذا الميدان.

ويمكننا أن نقول ان الشرقي قد حاول تحقيق شيء من ذلك حتى لو اضطر احيانا الى الخروج عن اطار القوانين العروضية كالذي جاءت عليه هذه الرباعية التي اولها:

لم تسأم الناس الحياة والحياة تكرار[٢٨٠]

---

(٢٨٠) عواطف وعواصف ٧٢ .

ووزنها (مستفعلن مستفعلن مفعولات). وهو وزن يخرج عن الرجز قطعا لان الرجز لا ينتهي بضرب (مفعولات) ابدا. ويجيء هذا الضرب (مفعولات) عادة في بحر المنسرح في عروضه الثانية (المنهوكة الموقوفة) ووزنه (مستفعلن مفعولات) كما تجيء في مشطور السريع في عروضه الثالثة (الموقوفة المشطورة) ووزنه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) ومعنى ذلك ان الشاعر باستعماله اربع تفعيلات قد خرج عن منهوك المنسرح ولم يستعمل مشطور السريع، كما انه قد ابتعد عن الرجز. ونحن لا نعد ذلك خطأ من الشاعر بقدر ما نراه اشارة تدل على حاجة نفسية لديه ـ بالرغم من أن الشاعر لم يكرر هذه المحاولة ـ قد تعني افادته من تراثه العروضي للانعتاق من رتابة النماذج التقليدية المحتذاة.

ومن هذا المفهوم لا نعد الشرقي مخطئا في استخدامه عروض الرمل التامة (فاعلاتن) بعد التصريع في البيت الاول. ففي قصيدته (تحية بابل) صرع البيت الأول فقال:

بابـل يا بلـد السحـر سلام يـا سريـر المجـد والمجـد غلام

لكنه جاء بالبيت الثاني عروضه تامة ايضا فقال:

السرايـا لك والمجـد لواء والصقايـا لك والبـرج رغام

وهي حالة يخطئها العروضيون القدامى والمتزمتون المحدثون[٢٨١]. فهم يرون ان عروض الرمل لا بد أن تجيء محذوفة (فاعلن). والذي نراه ان الشاعر قد خرج لحاجة نفسية وليس بسبب ارتكابه خطأ في خروجه على تقاليد الرمل، لاسيما وقد تبينا تمكنه الجيد من استخدام العروض وبحوره وضبطه للاوزان واتقانه لأشكالها الفرعية خاصة. ولا شك ان دراسته الموروث العروضي في

---

(٢٨١) يبدو ان هذه الظاهرة شاعت عند بعض الشعراء المجددين في موسيقى القصيدة الحديثة ، فقد وجدنا محمود حسن اسماعيل يخرج هذا الخروج على تقاليد الرمل في قصيدته (مرثية زهرة) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٣٧٥ . سبتمبر ١٩٤٠ . ولقد خرج علي محمود طه في حالة مماثلة مما جعل نازك الملائكة ـ على عادتها مع الشعراء المشهورين ـ تخطئه عروضيًا . والغريب ان الاستاذة نازك قد وهمت ـ على ثقافتها العروضية الممتازة ـ في تسمية هذه العلة التي تدخل عروض الرمل (خبنا) ، والصحيح كما ذكرنا وكما يسميها العروضيون جميعا (حذفا) وهي من علل النقص المشهورة . انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه ٢١٥ . وانظر قصيدة علي محمود طه المعنية واسمها (امراة وشيطان) : ديوان علي محمود طه ـ المجموعة الكاملة ـ دار العودة . ص ٥٧٩ .

الحلقات القديمة قد مكنته من ذلك في دربة وتذوق. وليس أدل على ذلك من خروجه في السريع ايضا على مبدأ التصريع. فقد جاء البيت الأول من قصيدة (مداعبة هر) مصرعا:

هتلـــر والآن يلـــذ المزاح أشاكر رأسك هذا النطاح؟

ثم يجيء بالتصريع مرة ثانية بعد أحد عشر بيتا:

قد احتفلنا بالنظام الجديد ــــــــــــــ

ثم يجيء به مرة ثالثة في البيت السابع والعشرين:

لم ينفع الروض احمرار الشقيق ــــــــــــــ

لكننا لا نجد في ارتكاب الشاعر لمجموعة من الضرورات الشعرية ما يبرر ذلك. ومن هذه الضرورات التي كثرت في شعره، تسكين المتحرك كقوله:

دشن التشريـــع في لبنته لحمورابـــي حلال وحرام
هذه اللبنـــة في معجزها خلـدت ما لم يخلـده رخام[٢٨٢]

فقد اسكن باء (لبنة) في بيتين متتاليين رديئين. ومن ذلك تسكينه نون (عنق):

قد شجانـــي اسد في بابل رابض ليس له عنـــق وهام[٢٨٣]

ومثلها اسكان حاء (سحب)[٢٨٤] ،وياء (حيوان)[٢٨٥]، وعكسها تحريك الساكن في قوله:

كانت اذا قطرة عن ارضها حبست تلوب من قطـر ناء الى قطر[٢٨٦]

فقد حرك طاء (قطر) مرتين وفي بيت واحد. وقد يشدد المخفف كقوله:

ومـا يصنـــع الانسان في مدنية يصارعـه دخانهـــا وبخارها[٢٨٧]

فقد شدد خاء (دخان)، دون ان يفيد البيت من ذلك شيئا فظل رديئا باردا. وقد يخفف الهمزة فيجيء التخفيف نابيا، لا سيما حين يكون روي القصيدة راء كقوله:

---

(٢٨٢) عواطف وعواصف ١٣٢ .
(٢٨٣) المصدر نفسه ١٣٢ .
(٢٨٤) نفسه ١٣٣ .
(٢٨٥) نفسه ١٠٢ .
(٢٨٦) نفسه ١٨٦ .
(٢٨٧) عواطف وعواصف ٢٢٩ .

جنت جهنـم فاجتاحـت مزمجرة لا فرق بين مسيء عندها ويري[٢٨٨]

ونكتفي بهذه الامثلة لنؤكد ان ارتكابه للضرورة الشعرية لا علاقة له بظاهرة فنية أو حاجة نفسية تفرضها على طبيعة العمل الفني.

(١٣)

وكما لاحظنا درجة من التطور في استخدام التشكيلات الصوتية وتنغيم النسيج والتعامل مع العروض، كذلك نجد نوعا من التطور في تخطيط القافية واشكالها في ديوان الشرقي. وأول ما نلحظه ان الشاعر قسم ديوانه تقسيما فنيا من حيث اشكال القافية لا من حيث موضوعاتها كما عودنا شعراء الاحياء والتقليديين في تقسيم دواوينهم. جاء القسم الأول بعنوان (الشرقيات) وهي مجموعة الرباعيات. وجاء القسم الثاني تحت عنوان (الموشحات) ثم القسم الثالث (القصائد).

واذا كانت الرباعيات قد شاعت في استعمالات الشعراء منذ العقد الأول من هذا القرن اثر ترجمة رباعيات الخيام كترجمات وديع البستاني، ومحمد السباعي محرر مجلة البيان، والمازني الذي ترجم جزءاً من الرباعيات ونشرها في مجلة (الرجاء) الادبية بحلوان، وكل هذه الترجمات كانت عن الانكليزية، ثم شاعت بعد ذلك ترجمة رامي عام ١٩٢٣، واعقبه الزهاوي عام ١٩٢٤ عن الفارسية، وكذلك جاءت ترجمة الصافي النجفي، وكان كل من الجواهري واحمد حامد الصراف يعد ترجمته للرباعيات عن الفارسية. ثم توالى تعريبها وترجمتها حتى الحرب الثانية حتى لنجد العقاد يقول في احدى مقالاته عن انتشار هذه الموجة الخيامية واستمرارها «فما فتحت كتابا الا اطل منه الخيام بصفحة من صفحاته »[٢٨٩] فان اسلوب الموشح لم يكن منتشرا هذا الانتشار. واذا كانت نازك الملائكة ترى أن علي محمود طه هو اول شاعر ألبس الموشح العربي القديم «ثوبا من الاساليب المعاصرة والافكار الحديثة »[٢٩٠] ، فان الشرقي ـ في الترتيب التاريخي ـ يجيء قبل علي محمود طه. اذ ابتدأ هذا التطويع والالباس ـ بغض النظر عن مدى النجاح ـ منذ عام ١٩٢٥

---

(٢٨٨) نفسه ١٨٦ .

(٢٨٩) مصادفات في الطريق ـ عباس محمود العقاد . مجلة الرسالة . العدد ٦٧٥ . يونيو ١٩٤٦ . وانظر مقالة محمد عبد الغني حسن (رباعيات الخيام) . الرسالة العدد ٥٢٨ . اغسطس ١٩٤٣ .

(٢٩٠) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٢٠٥ .

بموشحته (الشمعة)[٢٩١] ثم اعقبها بـ (رذاذ المطر)[٢٩٢] عام ١٩٢٧ وبذلك احسن صنعا في محاولة تطويع الموشحة القديمة لموضوعات عامة وتأملات في الوجود والوطن وقضايا الانسان.

وبالضرورة، فقد استبعد الشاعر بعض السمات التاريخية للموشح القديم من سمط وغصن وخرجة وقفل، وعمد الى خطوط الموشح العامة محتفظا بخطة مبسطة للقوافي والابيات يلتزم بها. ويمكننا تمييز ثلاثة اشكال من هذه الخطط نعرض لها بايجاز.

١ ـ موشحة المقطوعة الثنائية والرباعية: وفيها يقدم الشاعر قصيدته مقسمة الى ابيات ثنائية احيانا ورباعية احيانا اخرى مع استمرار تقفية اشطر المقطوعة جميعها. ومن المهم ان نشير الى ان الشاعر لم يستطع اخراج موشحة المقطوعة الثنائية من جو الرباعيات التي عني بها عناية شديدة بحيث تجيء الموشحة في مقطوعات غير متلاحمة او تشير الى قدر من التنامي ولا تدور في وحدة موضوعية او عضوية، وكل الذي أحدثه الشاعر ان زاد في الرباعية الواحدة قوافي داخلية كالذي جاءت عليه موشحة (الاحلام)[٢٩٣]على هذا النحو:

حلمـــا في مدينـــة المنصور غفير
قد سمعنـــا ثغـــاء طفـــل صغير فطير

ومثلها موشحة (أوهام)[٢٩٤] وعلى هذا تكون خطة القافية في هذا الشكل مبنية كالتالي

المقطوعـــة	الاولى	أ	أ	أ	أ
المقطوعـــة	الثانية	ب	ب	ب	ب
المقطوعـــة	الثالثة	ج	ج	ج	ج

.وهكذا

وتسجل الموشحة ذات المقاطع الرباعية بعض النجاح بسبب محاولة الشاعر ايجاد رابط يجمع بين هذه المقاطع المتعددة التي تتوالى في الموشحة كالذي

---

(٢٩١) عواطف وعواصف ٩٦ .
(٢٩٢) المصدر السابق ١٠٢ .
(٢٩٣) المصدر نفسه ٩٩ .
(٢٩٤) نفسه ١٠٥ .

جاءت عليه (رذاذ المطر) حيث قدم للمقاطع ببيتين ممهدا لجو القصيدة وتحديد ابعادها، ثم جاءت المقاطع على الشكل التالي في بناء القوافي

المقدمة	أ ب	أ ب
المقطع الاول	ج د ج د ج د ج د	
المقطع الثاني	هـ و هـ و هـ و هـ و	

وهكذا تستمر المقاطع رباعية مع تغير القوافي في كل مقطع. أما الرابط الذي استخدمه فكان رابطا شكليا حيث كرر جملة معينة في اول كل مقطع وهي (آه لو تمطر السماء...)

جاءت في بداية المقطع الاول آه لو تمطر السماء شمائل
وفي بداية المقطع الثاني: آه لو تمطر السماء مروة.
وفي بداية المقطع الثالث: آه لو تمطر السماء شعورا..

وهكذا.

ومن هذا النوع جاءت موشحته (الشمعة)[٢٩٥]، وقد جاء بالرابط بين مقاطعها لفظة واحدة وهي كلمة شمعة. ففي المقطع الاول ـ شمعة كم قد انارت مسلكا
وفي المقطع الثاني ـ شمعة حاملها لا ينصف
وفي المقطع الثالث ـ شمعة طاف بها الجم الغفير...

وليس من السهل ان ينجح الشاعر في اضفاء جو من الحيوية والتماسك على موشحته من خلال رابط لفظي يتكرر في الوقت الذي لا يلتزم العمل الفني بأي رابط ينبع من تنامي الموشحة وتسلسلها، ولا تدور في وحدة موضوعية او تجربة شعورية تشد المقاطع وتنميها. وعلى هذا النحو جاءت موشحاته الاخرى (الموكب)[٢٩٦] (نشيد الزوايا)[٢٩٧] (صفير العسس)[٢٩٨] و(الموسم)[٢٩٩] مجموعة من مقاطع لا رابط بينها سوى الرابط الشكلي الواهن.

٢ ـ الموشحة المقيدة باللازمة: وفي هذا الشكل تبدو الموشحة أكثر تماسكا واقرب الى الوحدة في موضوعها، اذ يعمد الشاعر الى بيت ذي دلالة

---

(٢٩٥) عواطف وعواصف ٩٦ .
(٢٩٦) نفسه ١١٠ .
(٢٩٧) نفسه ١٠٨
(٢٩٨) نفسه ٩٢ .
(٢٩٩) نفسه ص ١١٢

خاصة بموضوع الموشحة فيكرره بعد كل مقطع متخذا شكل (الدور) او (السلسلة) او (القفلة) التي تربط بين المقاطع. كالذي جاءت عليه موشحة (هزة)[٣٠٠] فقد كان البيت المكرر هو:

لطمـــت خدي يد مغلولة آه لو ذات سوار لطمتني

ثم يجيء المقطع التالي على هذا الشكل من القوافي:

أ ب أ ب أ ب أ ب

ثم يعقبه البيت الرابط (لطمت خدي...) ليعقبه مقطع جديد بقواف جديدة.

٣ ـ الموشحة ذات المقاطع المتنامية: ونعني بهذا ان يعمد الشاعر الى تقديم موشحته في مقاطع متعددة مع تغيير القوافي دون ان يلزم نفسه بقيود الموشح الداخلية في مزاوجة القوافي أو عدد الابيات اللازمة او غيرها. الا ان الهام فيها أن الشاعر يقسم الموشحة الى اجزاء ذات افكار متسلسلة تكمل كل مقطوعة ما قبلها ويتخذ المعنى شكلا من اشكال النمو المتصاعد حتى تكتمل في نهاية المقطع الاخير.

وفي ديوان الشرقي نموذجان ينتميان الى هذا الشكل. الاول موشحته (اوربا)[٣٠١] التي حالفها الفشل بسبب هذه الوصفية المسطحة لآثار الحرب، التي حاول الشاعر تقديمها في صور متتالية متلاحقة وقد انتهت باحدى لوحات مآسي الحرب دون أن يتمكن الشاعر من انهائها بوقفة مؤثرة حاسمة يشعر فيها القارىء بنهاية العمل الفني. لكن موشحته الثانية (الزورق التائه)[٣٠٢] كانت على قدر من النجاح في توصيل رؤية الشاعر النفسية وتأملاته. ولقد سبق ان وقفنا عند هذه الموشحة، وقلنا انه لولا المقدمة النثرية التي اثبتها الشاعر لما استطعنا ان نفسر معاني (الملاحين) و(الزورق) و(النهر) و(العواصف) والمهم هذا التدرج الذي راح يضطرد في المعنى مع تقدم المقاطع وتعاقبها حتى انتهى بها الشاعر الى تلك النهاية الذكية التي تشير بغموض الى الوطن ومأساته بين المعاهدات والساسة وضياع الآمال.

تلك هي ابرز الخطوط في تنويعات القافية عند الشرقي، والهام فيها ليس

---

(٣٠٠) نفسه ١١٧ .
(٣٠١) عواطف وعواصف ١١٤ .
(٣٠٢) نفسه ١٢١ .

موضوعاتها او مقدار نجاحها، وانما دلالتها التاريخية بالنسبة لتطور الشعر العراقي الحديث، ومفهوم الشاعر وموقفه من القافية، فلقد سبق ان وجدناه يضيق بالقافية الموحدة في القصيدة المطولة مؤكدا انه ينحرف «عن القصيدة ذات الوزن المديد الى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الايقاع وبراعة الاختصار فقد لطف ذوق القارىء واصبح يمل الاطالة والبعثرة. »[٣٠٣]

وبغض النظر عن درجة نجاحه في تحقيق هذا المفهوم، وابتعاده عن مشاكل القصيدة التقليدية، فان محاولته الافادة من شكل الموشح القديم بتطويره والباسه ثوبا من العصرية، واستخدام هيكله لقضايا جديدة في السياسة والفكر دليل على تحرك الشعر، ودرجة تحسب في خط التطور.

وتبقى لنا ملاحظة اخيرة على قافية الشاعر. لقد وجدنا ان معظم قوافيه يجيء رويها محركا بالكسرة، بينما تقل حركة الفتح او الاطلاق في قوافيه، سواء في الرباعيات او الموشحات اوالقصائد. ولا نريد تقرير حقيقة مؤكدة في هذا الشأن، فتلك من اصعب ما يمكن تحقيقه في فرز الظواهر الفنية ودراستها، ولكننا نميل الى الاعتقاد بأن رأي الشاعر الفرنسي (ريمبو) عن علاقة (الصوتيات الخمس) بالمعاني والالوان وحالة الشاعر النفسية صحيحة الى حد كبير. فالكسرة تعني عنده الاحمرار والثورة والغضب، والفتحة السواد، والضمة الزرقة ..[٣٠٤]

ولقد وجدنا، بعد تأمل ودراسة لحركات الروي في قصيدة الشعر العربي عامة أن توالي الكسرات في البيت او في مجموع القوافي يعني ـ في الغالب الاعم ـ حزنا شديدا وحال انكسار نفسي، او يعني الغضب والثورة والتمرد. والامثلة في الشعر العربي كثيرة جدا، حسبنا الاشارة والتمثيل لبعضها. منها ميمية المتنبي المكسورة الروي وهي من اعنف قصائده دعوة للتمرد والخروج على السلطان.

سيصحب النصل مني مثل مضربه ... وينجلي خبري عن صمة الصمم
لقد تصبرت حتى لات مصطبر ... فالآن اقحم حتى لات مقتحم

وهذا دعبل الخزاعي يخاطب الخليفة المأمون، يذكره بأنه من القوم الذين قتلوا اخاه الامين وانهم:

شادوا بذكرك بعد طول خموده ... واستنقذوك من الحضيض الاوهد

---

(٣٠٣) عواطف وعواصف ـ المقدمة .

(٣٠٤) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ـ روز غريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٨٩ ـ ٩٠ .

وما الذي يمكن ان نستنتجه من توالي الياءات مع الكسرات في قول المتنبي:

ضاق صدري وطال في طلب الرزق قيامـــي وقـــل عنـــه قعودي

ألا نحس بانكسار وهو في بلاد فارس يتحدث عن شعب بوان متذكر غربته:

ولكـــن الفتـــى العربـــي فيها غريـب الوجـه واليـــد واللسان

ثم أليس في دالية ابي العلاء ما يشعرنا بحزنه العميق الدائم:

غـير مجـد في ملتـي واعتقادي نـــوح باك ولا ترنـــم شاد

ثم قوله:

رب لحـد قد صار لحـدا مرارا ضاحـك من تزاحـــم الاضداد

ودفـــين على بقايـــا دفين مـن قديـــم الازمـــان والآباد

وهذا امرؤ القيس يذكرنا توالي الكسرات بحزنه في ليله الطويل:

وليل كموج البحر ارخـى سدوله علي بانـــواع الهمـــوم ليبتلي

ومثله النابغة في همومه وليله:

كليني لهـم يا اميمـــة ناصب وليـل اقاسيـه بطـيء الكواكب

والذي نراه، ان الوقت قد حان لدراسة دلالات الحركات والصوتيات في القصيدة العربية، بعيدا عن الدراسة النحوية ودلالة الحركة على موقع الاسم او الفعل من الجملة، وليت من يدلنا على دلالات توالي حركة الضم سواء في البيت او حروف الروي على المعنى او الواقع النفسي لشاعر كالمتنبي حين قال:

بمـــا التعلل لا اهـــل ولا وطن ولا نديـــم ولا كأس ولا سكن

أريـد من زمنـــي ذا ان يبلغني ما ليس يبلغـه من نفسه الزمن

ومنها قوله:

كم قد قتلت وكم قدمـت عندكم ثم انتفضت فزال القبـر والكفن

وميميته الشهيرة في معاقبة سيف الدولة:

واحـر قلبـاه ممـن قلبـه شبم ومن بجسمي وحالي عنـده سقم

وآخرها قوله:

هذا عتابـــك الا انـــه مقة قـد ضمـن الـدر الا انـه كلم

او في وصف البحتري لقصر المتوكل بعد مقتله:

ولم أر مثل القصر إذ ريـع سربه وإذ ذعـــرت اطـــلاؤه وجآذره
واذ صيح فيـه بالرحيـل فهتكت على عجـــل استـــاره وستائره

او ما تعنيه حركة الفتحة وشيوعها في ابيات المتنبي وهو ينال من عرض عدوه ضبة بن يزيد العتبي حين هجاه قائلا.

ما انصف القـــوم ضبه وامـــه الطرطبه[٣٠٥]

وحين خلص من كافور هجاه وعبر عن خلاص حاله بقوله:

افيقا خمار الهم بغضني الخمرا وسكري من الايام جنبني السكرا.

ومنها:

ولما رأيـت العبـد للحـــر مالكا أبيت إباء الحر من حنق ذعرا[٣٠٦]

وما الذي تعنيه حركة اطلاق الروي بالفتح في ميمية البحتري في حديثه عن انطلاقة الربيع:

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه النوروز في غلس الدجى اوائـــل ورد كن بالامس نوما

أو فائية ابن الرومي في طيف الحبيب، وقد اطلق حركة الفاء بالفتحة:

وكم ألـم فأهـــدت لي محاسنه من الفـواكه والريحـان اصنافا
رمـــان عدن واعنابـــا مهدلة واقحوانـا يسقـي الـراح رفافا
ويانعا من جنـى العنـاب تتبعه قلـب المودع تذكارا وتأسافا[٣٠٧]

ولقد وقفنا على أمثلة كثّيرة في الشعر العربي فوجدنا نوعا من العلاقة بين

---

(٣٠٥) انظر ظروف القصيدة : ديوان المتنبي بشرح العكبري ـ الطبعة الثانية ج ١ ص ٢٠٤ .

(٣٠٦) انظرها في (العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي ـ بيروت ١٨٨٢ ص ٦٤٦ .

(٣٠٧) ديوان ابن الرومي ـ اختيار وتصنيف كامل كيلاني ص ٢١٤ .

لروي، أو توالي حركة معينة في البيت وبين حالة الشاعر النفسية وليس مع رصدها وانما اردنا مجرد الاشارة لهذه الملاءمة واتضاح تلك حيانا كالذي يمكن ان يكشف عنه الجدول التالي في ديوان الشرقي.

افكار الرباعيات	العدد	الروي المكسور	الروي المضموم	الروي المفتوح	الروي المقيد	ملاحظات
البلبل السجين	٩٦	٤٢	٢٢	١٧	١٥	اسقطنا الموشحات البالغة ١٢ موشحا لأن الشاعر يحافظ على حركة موحدة للقوافي المختلفة
البلبل الطليق	٢٤	٢٠	١	١	٢	
صور وخواطر	١٠٨	٦٠	١٧	١٠	٢١	
مجموع الرباعيات	٢٢٨	١٢٢	٤٠	٢٨	٣٨	
-	٥٤	٢٧	٩	٨	١٠	
-	٢٨٢	١٤٩	٤٩	٣٦	٤٨	

سنا نريد تحليل الجدول المذكور ولعل الارقام تشير الى تضخم نسبة كسور في ديوان الشاعر. دخلت حركة الكسر نصف رباعياته تماما فلم يمثل اكثر من ١٢٪. وقد دخلت الكسرة على نصف قصائده كفي الاشارة الى أن أجود قصائد الشرقي الذاتية امثال (شمعة (قفص البلبل) و(أيها الوالدون) (الثغر الباسم) (غناء الراعي) سعدون) (الربيع المضرج) قد جاءت وقد انتظمت الكسرة قوافيها. الكسرات في ألفاظ النسيج لتكشف حالة الحزن والانكسار الشديد الشاعر:

ة النديم بجنب الكأس في ساعة ارتياح وأنس

ومثلها قوله، وقد تلاءمت الكسرات مع الياءات:

وبحضن الـــوادي يرف شقيق فحنينـــي الى ظلال الوادي
وبحضن الربيـــع في قبـــة الورد يناغـــي الصبـــاح شاد وشادي
وكلانـــا نروح في قبضة الصياد اسرى شلـــت يد الصياد

وحسبنا هذه الامثلة لكي نقول بأن الشرقي شاعر يميل الى (الانطواء) وينظر للعالم من رؤية مضطربة مرتبكة، هي رؤية جيله الحزين المرتبك المضطرب في مثله ومشاعره وآماله. ولعل عبارة الشاعر ذاته واضحة في هذا كل الوضوح، اذ قدم ديوانه للقارىء قائلا «.. ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسمه ـ عواطف وعواصف ـ ديوانـاً للجيل الذي عشت فيه متسما بظواهر حياته ومرتبطا بوشائج الحياة ومكانها وما يتصل من آلام وآمال وطوارىء وحوادث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية وما تجدد في النظم والاساليب... فهو مجموعة صور لبيئتي واحوال بيئتي لا اعرف ما اذا جاءت مشوشة أم منسقة، لأن البيئة المصورة لم تكن بالمنسقة تماما ولا بالمشوشة تماما »[٣٠٨]

ولكن ما بقي لقضية تطور الشعر ومواصفات القصيدة هو الهام والجدير بالملاحظة، اذ انعكست ظاهرة الاضطراب و(التشوش) على ملامح القصيدة ونسيجها بسبب هذه الرؤية المضطربة فاذا بالقصيدة تحمل قدرا من سمات التطور سواء في اختيار زاوية الرؤية او في محاولات الشاعر التعبير عن ذاته وتجاربه الشخصية او في موقفه من الطبيعة. لكن هذه الرؤية وتلك السمات في قصيدته لم يكونا سائدين في ديوانه فاذا بتلك النزعة التقليدية وسماتها تجد طريقها مرة ومرات الى قصيدة الشاعر مخفية ملامحه وتجاربه الشخصية. وبعد ان كان الشاعر قد اعاد تشكيل (الظاهر) وفقا لواقعه النفسي ورتب الخارج ليتلاءم مع رؤيته الذاتية، فانه يعود بين الفينة والفينة الى الموقف المناقض تماما.

هذه الرؤية المضطربة هي التي تكشف لنا عن بدايات اهتزاز الموقف التقليدي في الشعر العراقي في فترة ما بين الحربين. وهي التفسير الوحيد لاجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية معا في عدسة الشاعر. وبالتالي اجتماع المواصفات القديمة والجديدة معا في ديوانه.

---

(٣٠٨) عواطف وعواصف ـ المقدمة

وبذلك فانّ مشاكل القصيدة في ضوء هذه الدرجة من الاضطراب و (التشويش) لم تنته، بل زادت تعقيدا. ذلك ان التوتر اكتسب بعداً آخر في قصائد شعراء هذا الجيل، ففضلا عن ظاهرة التوتر بين الشكل والمضمون فهناك ايضا ظاهرة التوتر بين الجديد والقديم في القصيدة الواحدة والديوان الواحد. وما استخدم قوالب الموشحة القديمة وادخال بعض سمات الخيال الفارسي وترديد شكوك ابي ماضي وحيرته والاستعانة بقاموس جبران وألفاظه الظلالية، الا محاولة للتخفيف من هذا البعد الآخر من ابعاد التوتر.

ولعل ذلك كله ناتج عن غياب اهم العوامل الرئيسية للتجديد، ونعني بها اصالة الموقف الشعري النابع من متغيرات اجتماعية وسياسية عميقة. وفقدان المفهوم الجديد والعميق للفن لقلة الاطلاع على الشعر الاوربي، ثم لغياب الشاعر العظيم الذي يحدث الانعطافة الحادة في طريق الشعر وتطويره. ان تطوير الشعر قد يعني ضمنا تجديده، لكن هذا التطوير يتوقف عادة على درجة اصالة الشاعر واكتمال عناصر الابداع في ثقافته ووجدانه.