جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلّية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربية– الدراسات العليا

تقاطعات اللُّغة الشعريّة في نَشيد أوروك لِعدنان الصّائغ

رسالة مقدمة

إلى مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ تخصص الأَدب

من الطالبة

إسراء فهمي ناصر

بإشراف

أ. د. علي متعب جاسم

١٤٤٧هـ ٢٠٢٥م

الفصل الأَول

التقاطع الشعريّ والسرديّ

المبحث الأَول: التركيب الشعري

المبحث الثاني: البناء والدلالة

المبحث الثالث: التركيب السردي

المبحث الرابع: الإِيقاع الشعري

أولًا: مدخل:

قبل قراءة نص الصائغ ورصد مظاهر الشعرية فيه، أَرى ضرورة الوقوف عند تعريف هذه القصيدة الطويلة التي تبدو نصًا مفتوحًا؛ لأَنَّ اتساع التداخل بين الشعري والسردي يوحي للقارئ بذلك ((إذ إنَّه يجمع في تكوينه بنى شعرية وسردية وينفتح على المعرفي والتشكيلي، كما يلتحم فيه الملحمي والأُسطوري بالواقعي والفنتازي بالطبيعي والخاص بالعام والسلطوي بالشعبي، في جدل كتابي يسعى لتوليد نص جديد يتنكر لأُصوله، أَو يغيبها كمزايا فنية))[١] ولكنْ لنترك الشاعر عدنان الصائغ يُعرّفه ـ شعرا ـ حيثُ يتضمّن وصفه الكثير من السمات والمميزات، إذ يقول إنَّ (("نشيد أوروك" هو اختصارٌ لكلِّ ما مرَّ على هذه الأَرض من حروب وحضارات وطغاة يمتزج فيها التاريخ والأَساطير والفلسفات والسحر والسير الذاتية والتراث الفكري والإنساني والعقائد والجنس والأَشخاص والأَحداث، ليُشكّل هذيانًا مسعورًا أَقرب إلى صرخات احتجاج على ما يحدث، وترد إشارات واقتباسات ورموز وإحالات أَذكر بعضها لإيضاح ارتباطها الفني والفكري والدلالي في تكوين النص))[٢]، فالشاعر على دراية كاملة بما في نصه من تداخل وتمازج بين الأَجناس والأَنواع الأَدبية، تحضر نية القصد في الكتابة على هذا الشكلِ المتقن؛ إذ إنَّ ((نشيد أوروك" مجموعة شعرية حارقة ثائرة في لغة جلاده تثبت أَن الشعر أَرقى الوسائل للدفاع عن حق الإنسان في الحياة والحرية))[٣]، تسعى الباحثة في هذا الفصل إلى كشف التداخل

---

(١) الشعر العراقي المعاصر الرؤية وأَنساق التشكيل، دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، د. علي متعب جاسم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥، ٣٩٩.

(٢) الأَعمال الشعرية، نشيد أوروك، عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، مج٢، ط٣، ٢٠١٧، ٥٥١ ـ ٧ .

(٣) نشيد أوروك" للشاعر العراقي عدنان الصائغ ملحمية تختصر كل أَوجاع العالم، جان م. صدقة ، صحيفة "نداء الوطن" اللبنانية ٢٣ تشرين الثاني ١٩٩٦.

بين الشعري والسردي والحكائي في تركيب القصيدة، وكيف لذلك أَن ينتج التقاطع بين اللّغة الشعريّة والسردية، ولا بدَّ من نظرة على نصوص من التراث النقدي العربي تحدث فيها أَصحابها عن هذا التداخل بين النص الشعري والسردي فنجد أَنَّ ((أَبي العباس أَحمد ثعلب، قد جعل اقتصاص الأَخبار من فنون الشعر، كما ونجد أَنَّ ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) يشير إِلى دور الحكايات في النص الشعري، وأَنَّ على الشاعر المُجيد تضمين الحكايات في نصه، وتتواصل الإِشارات إِلى ظاهرة حضور الجانب القصصي في النص الشعري عند ابن أَبي الإِصبع في كتابه (تحرير التحبير) بل نجد حازم القرطاجني في منهاج البلغاء يذهب إِلى أَنَّ حضور القصص في النص الشعري قد أَهمله الدرس النقدي ووجب وضع القوانين لذلك))[١] ، ولقد حدث تحول واسع في بنية الشعر المعاصر بعدما أَصبح الأَدب العربي يمتلك جنسين مستقلين راسخين، هما الشعر والنثر بشتى أَنواعهما، بعدما كان الأَدب يعتمد على جنس واحد أَلا وهو الشعر، وقد ((أَشار كريس بالديك إِلى إِمكانية استخدام مصطلح "السرد" في مجال الشعر، وأَطلق عليه اسم "الشعر السردي" وعرفه بأَنَّه "نوع من الشعر يروي قصة بطريقة مختلفة عن الشعر الدرامي والغنائي وهذا ما يعتبر أَساس مصطلح "الشعر السردي" الذي يدخل القصة إِلى فضاءها الخاص ليقدمها من خلال البناء الشعري بطريقة مختلفة عن السرد المباشر، وهذا ما يعتبر إِدخال الأَجناس الأَدبية إِلى النص الشعري ولكنْ الشعر بقوته يحدد تلك الأَجناس بنفسه ويمزجها به، ويبقى الشعر متربعًا على عرشه النصي ويفرض سلطته على كلِّ الأَجناس الأَدبية التي يدعى إِليها))[٢]، إِنَّ ازدهار النثر بأَنواعه المختلفة رواية

---

(١) البنية السردية في النص الشعري متداخل الأَجناس الأَدبية، نماذج من الشعر الجزائري، د. محمد عروس، مجلة إِشكالات ، الجزائرية ، ع١٠، ٢٠١٦، ١٤٦.

(٢) تجليات السرد في البناء الشعري، قصيدة " كُل بعقلي قطعة سكر" للشاعرة سارة الشريف، محمد عبدالله الخولي، الحوار المتمدن–العدد: ٧٢٠١ – ٢٠٢٢ / ٣ / ٢٥ .

وقصة وغيرها جعل من الشاعر المعاصر في مساحة واسعة تسمح له بالمزاوجة والإفادة من عناصر وتقانات الأَنواع الأُخرى في قصيدته وهنا يكمن التقاطع الذي تبحث عنه الباحثة بين لغة الشعر والنثر، و((ينفتح النص الشعري على نحو يسمح له بدمج أَجناس أَدبية أُخرى وصهرها في بنيته الفنية، ويبقى الشعر مهيمنًا بسلطته على جميع الأَجناس الأَدبية الأُخرى التي يستدعيها، ويندمج معها في إِطار فني واحد يقوده الشعر، ويبقى متفوقًا على جميع الأَجناس الأُخرى بتلك السلطة التي ترفض قبول غيرها، وعندما يصبح للنص الشعري ضمن بنيته العامة مساحة سردية لا بدَّ للشاعر من طريقة ليُكيّفها مع غرضه الشعري))[١]، ومع ذلك فإِنَّ ((محاولة البحث عن الجوانب السردية في النص الشعري هي محاولة للكشف عن مظاهر وتجليات تداخل الأَجناس الأَدبيّة في النص الشعري وعلى الرغم من ذلك يبقى النص الشعري ذو البنية السردية مختلفًا عن النص الروائي والقصصي، في لغته الفنية وأُسلوبه التعبيري، مهما أَوغل في السردية))[٢]؛ لذلك فإِنَّ ((السرد الحكائي في النص الشعري هو الذي يمكن أَنْ يبعده عن الطابع الغنائي الذاتي وينقله إِلى طابع إِنساني. فلا يصبح النص الشعري تعبيرًا عن تجربة ذاتية فحسب، بل يصبح تصويرًا لتفاعل أَحداث وصراع شخصيات، بما فيه من مواقف وأَحداث وحوار وفضاء، يحيط بالموقف إِحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أَقرب ما يكون إِلى التشكيل السردي الحديث وكان ذلك من الشاعر تخليًا عن بعض غنائياته متجهًا للدرامية والموضوعية))[٣]، وهو ما يمكن أَنْ يُحوّل التجربة الشعرية الذاتية إِلى تجربة إِنسانية ينقل النص الشعري من نقاء الجنس الأَدبي إِلى تداخل الأَجناس الأَدبية، وعلى

---

(١) تجليات السرد في البناء الشعري– قصيدة – كُل بعقلي قطعة سكر: ٢٥.

(٢) البنية السردية في النص الشعري متداخل الأَجناس الأَدبية ، ١٥١.

(٣) البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، محمد زيدان، ع١٤٩، الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة ، مصر، د.ط، ٢٠٠٤، ٢٠.

مستوى الدلالة الكبرى للنص، فأَرى أَنَّها تمثل حوارًا مطولًا ومنفتحًا بين الشاعر ومتلقي النص، أَيْ أَنَّه يبحث عن قارئ فطن ذو خيال خصب يُمكنه الإجابة عن التساؤلات التي سيطرحها في القصيدة وهي كثيرة ومتنوعة، سوف نطلع عليها في رحلة البحث.

المبحث الأول

التركيب الشّعريّ

إنَّ تشخيص عناصر التركيب الشعري في أَيِّ نص ينطلق من تحديد الأَبرز منها في ذلك النص ، فقد نجد بعضها في نص بشكل مطرد وذاتها قد لا نجدها في نص آخر، وهذه العناصر تنحصر في مباحث مثل (التقديم والتأخير، الذكر والحذف، التعريف والتنكير، أَساليب الطلب، وأُسلوبي النداء والتعجب، والوصل والفصل) وغيرها الكثير، فإذا كانت ((اللّغة عنصرًا من عناصر الشعر المهمة فلا بدَّ للشاعر أَنْ يَسلُك فيها مسلكًا خاصًا، ليستطيع فيها أَنْ يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول، ومعنى هذا أَنَّ عليه أَنْ يختار فيتحرى الجميل المناسب والأَنيق الحسن))[١] فهي عملية انتقاء الأَلفاظ بعناية تامة للوصول لأَفضل نسق شعري يؤدي وظيفته الشعرية التي يجب أَن تُؤثر في المتلقي.

أ . التقديم والتأخير:

هو أُسلوب بلاغي عربي أَصيل اهتم به الدرس البلاغي العربي قديمًا وحديثًا، ويدرس ضمن المستوى الأُسلوبي للنص الأُدبي ويُعدُّ ضمن أَساليب المغايرة التي يعمد الشاعر إِليها لجعل نصه مختلفًا ومغايرا، وقد خصص عبد القاهر الجرجاني له بابًا كاملًا في كتابه إِذ قال عنه:((هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفترّ لك عن بديعه، ويفضي بك إِلى لطيفهِ، ولاتزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثُمَّ تنظر فتجد سبب أَنْ راقك،

---

(١) لغة الشعر بين جيلين، د. إِبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ١٠.

ولطف عندك إنْ قدَّم فيه شيء، وحول اللّفظ عن مكان إلى مكان))[١] وقد وجد هذا الأُسلوب في قصيدة نشيد أوروك بوصفه جزء من التركيب اللّغوي لها وأَحد عناصر تحقيق الانزياح التركيبي الذي ينتج الشعريّة داخل هذا النص الهائل.

ـ تقديم الخبر:

يبدأُ الشاعر القصيدة بتكرار استعمال شبه الجملة في مطلعها، إذ يمثل هذا الأُسلوب إِجابة لسؤال محذوف يمكن تقديره بـ (أَين ستلقي قصيدتك هذه وماذا سيكون مصيرها؟) فيُجيب قائلا:

في المحافل .....

.. أَو في المزابل

في الأَغاني التي كرزتها الإِذاعاتُ

في حجر القحط يجرش ضحكَ السنابل

في دروب الصحافة في اللادروب

الغروب الذي سالَ

.... أَو مالَ

من قال: إِنَّ القصيدة لا تنتهي في جيوب المقاولْ

في مقص الرقيب [سينسى عويناته القزحية

---

(١) دلائل الإِعجاز، ٨٣.

... فوق سرير البغيّ]

فيشطبُ . في الصبح . نِصفَ القصيدةِ

كي تستقيمَ مع الميَلان الأَخير لوَزن الوظيفة

.....(١)

كان تقديم الخبر (شبه الجملة)؛ لبيان الظرف التي ستنتهي إِليه القصائد فلا طائل من كتابتها؛ لأَنَّ خيارات وجودها محدودة ومقيدة، إِمّا أَنْ تُهادن فتنتهي في جيب المقاول الساعي لشراء صوت القصيدة، أَو سوف يكثفها الرقيب عبر حذف ما يراه خارجًا عن نسق السلطة.

ب. الحذف:

نشيد أوروك قصيدة طويلة تضمّنت ذكر أُمور عديدة، وعلى الرغم من عظمة بنائها إِلا أَنَّها لم تسلم من أُسلوب الحذف، إِذ ((إِنَّ الإِيحاء الذي يهدف إِليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر أَلّا يُصرّح بكلِّ شيء، بل إِنَّه يلجأ أَحيانا إِلى إِسقاط بعض عناصر البناء اللّغوي ممّا يُثري الإِيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أُخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة))(٢) فالحذف أُسلوب بلاغي يستخدم لتأدية وظيفة محددة في داخل النص الأَدبي، شعرياً كان أَم سردياً، ففي الشعر يؤتى به لأَسباب عديدة، أَبرزها قد يكون لإِضفاء سمة التعظيم على الأَمر المحذوف أَو لعدم أَهمية المحذوف، ولكنَّ السبب الأَبرز هو السياق الإِيقاعي للبيت

---

(١) نشيد أوروك، ٧ . ٨.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ٥٧.

أَو السطر الشعري، وأَمَّا في السرد فوظيفته إِعطاء طابع التشويق تارة والاختصار والإيجاز تارة أُخرى، فقد نجد في أَحيان كثيرة أَنَّ مؤلف النصّ السردي قد اختصر مراحل وأَزمنة وانتقَلَ إِلى مرحلة جديدة عبر هذه الأَساليب المهمة ((فهو ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللّغات الإِنسانية، حيثُ يميل الناطقون إِلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أَو إِلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتمادًا على القرائن المصاحبة حالية كانت أَو عقلية أَو لفظية))[١]

ـ حذف الخبر

مثال ذلك قوله:

أَحتاج عشرَ رئاتٍ
لأَصرخ،

لكنَّني.....)..... الغزاةُ ينامون في بيتنا..[٢]

لجأ الشاعر إِلى حذف جملة خبرية بعد (لكنَّني) تاركاً البياض مفتوحاً للتأويل وليعطي للمتلقي حرية الاتساع الدلالي في تقدير وزيادة مدى الاستدراك عبر خلق ((تلك المساحة البيضاء التي تركها الشاعر واعيًا في القصيدة، وقد برزت هذه التقنية في القصيدة الحديثة منذ عهد الرواد واستغلها الشعراء جيلًا بعد جيل لما وجدوه فيها من معين يساعد على إِكمال دلالة يوضحها المذكور في النص، وربمَّا ليشير أَحيانا للدلالة على تعدد المعاني))[٣] بوصفه نوعاً من النكرة المقصودة التي

---

(١) ظاهرة الحذف في الدرس اللّغوي، طاهر سليمان حموده، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإِسكندرية، ١٩٩٨، ٤.

(٢) نشيد أوروك، ٧١.

(٣) الشعر العراقي المعاصر" الرؤية وأَنساق التشكيل" دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، ٢١٩.

تفيد الشيوع والشمول والاستغراق في تخييل دلالات أَكثر من التي قد يذكرها النص الشعري، ويُعدُّ الحذف من الانزياحات التركيبية المهمة ((إذ يُلاحظ في الشعر حذف أَشياء لا ترى محذوفة في الكلام العادي، ولكنْ لا يُعدُّ ذلك انزياحا إلّا إذا حقق غرابة ومفاجأة))[١] ؛ إذ لا بدَّ من تحقيق الفائدة المرجوة من استعماله وإلّا كان مجرد تكثيف محض، فالانزياح يظهر من جراء الحذف الذي يجعل المتلقي مشدودًا إلى النص ويصبح مشاركًا منتجًا في للنص المفقود.

ج. أَساليب الطلب

١. الإستفهام

يستعمل الشاعر الاستفهام للوصول إلى أَجوبة ينتجها التخييل في ذهن المتلقي؛ الذي يجعله منتجاً لدلالات تتبني عليها رؤية النص ودلالاته الكبرى، فهو((استعلام ما في ضمير المخاطبة وطلب حصول صورة الشيء في الذهن))[٢]، وهذا الأُسلوب نجده بكثرة في نشيد أوروك بوصفه نصًا قائمًا على التساؤلات الكبيرة حول كلِّ ما حصل في وطن الشاعر، وتُلاحظ الباحثة أَنّ أُسلوب الاستفهام كغيره من الأَساليب المختلفة والمتنوعة في القصيدة لم يكن منفصلًا عن سياقه الشعري والسردي فقد نجد استفهامًا على لسان شخصية داخل النص أَو صوت الشاعر المتخفي خلف راوٍ معين، ومنها قوال الشاعر عدنان الصائغ:

ما الذي سأَقول لهم كلّما رن سوطٌ على جلد قلبي، رقصتُ من الأَلم المر

---

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأُسلوبية، د. أَحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥، ١٢٥.

(٢) التعريفات، الشريف أَبي الحسن علي بن محمد الجرجاني، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط٣ ، ٢٠٠٩، ٢٢.

أَصرخ يا وطني

والمحقق يشتمني غاضبًا: أَيُّها الكلبُ قل أَيَّ شيءٍ سواه....(١)

يقدِّم الشاعر للمتلقي صورة المفارقة بين نداء الوطن ونداء غيره للاستجارة به، فمن خلال الاستفهام المتقدّم في بداية المقطع أَعلاه يرسم الشاعر الإرصاد الحاصل من لدن الشخصية، فهو يفكر بالإجابة قبل نزول السوط على جلده، ذلك يدل على تكرار حالة التعذيب، إذ أَصبحَ خبيرًا في الإجابات التي يجب أَنْ تقدّمها الضحية أَو من الذي سيناديه في تلك اللحظات العصيبة.

وقوله:

هل هدأَ القصفُ كي أُبصر الآن أُمي تجيءُ بياضًا وأَسأَل عن نسوةٍ يترملن في

السلمِ

أَكتبُ تاريخَ أَهلي كما ينبغي ليتيمٍ(٢)

وفي هذا المقطع يتساءل الشاعر عن جدوى الحرب ونتائجها التي تمخضت فتوقف القصف أَدى إلى موت الحضن الدافئ وهنا بنقل الصدمة الوجودية؛ إذ تحوّل موت الأم إلى صورة بياض أَي إلى غياب كامل يُثير الفقد والخذلان، ويسأل عن فائدة السلام والنساء تحولنَ إلى مرملات بغير معيل، ليكشف عن مفارقة جارحة فحتى السِلم لا يحمل بشارة حياة بل يُرسل الترمل واليتم ،وماذا يفيد يتيم من كتابة التاريخ وقد فقد أَركان بيته؟، تلك أَسئلة وجودية بها حاجة إلى من يجيب عنها،

---

(١) نشيد أوروك، ٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ١٠٨.

فالانزياح يكمن في طبيعة اللّغة، فالنسوة ترملن في السِلم فكيف إذا قامت الحرب، هي مفارقة تُقدّم دلالة ساخرة تكون مبررًا منطقيًا للانزياح الدِلالي داخل النص، وهكذا يصبح الاستفهام عند الصائغ استراتيجية للكشف عن عبثية الحرب ومعضلة السلام معاً.

وفي قوله أيضًا:

فماذا جنيت من الحرف يا كاغديُّ

أَلَمْ ترَ عمرو بن بحر يبيع بسيحانَ أَسماكه والكلام المحمص

تجحظ عيناه ممّا يراه بأَسواق ذاك الزمان(١).

فهو يؤنب الفقيه المعتزلي ((أبوعبدالله الحسين بن علي البصري، الفقيه المتكلم، كان من أَئمة الحنفية ورأس المعتزلة، وُلد سنة ٣٠٨هـ وتُوفيَّ سنة ٣٦٩هـ))(٢) الملقب بـ(الكاغدي)؛ لانعدام فائدة ما قدمه من علوم لهذه الأُمة، ويذكّره بأُستاذه الجاحظ الذي كان إِمام عصره ومع ذلك كان يبيع السمك في أَسواقِ البصرة، إِذ يحاول الشاعر أَن يسقط دلالات هذا المقطع على ما جرى في حقبة الحصار الاقتصادي على العراق وما وصل إِليه المثقف العراقي من ضنك وبُؤس وفقر جعله يبيع مكتبته ليوفر لقمة العيش أَو ليمتهن مهن تحط من صورته في المجتمع، كل هذا جرى في سياق شعري ممتزج بين السرد وأَبعاده الدلالية.

ومن ذلك قوله مستفهما:

---

(١) نشيد أوروك، ٢٢٠.

(٢) سِير أَعلام النبلاء، تصنيف: شمس الدين محمد بن أَحمد الذهبي، تحقيق: أَكرم البوشي، مؤسسة الرسالة، بيروت . لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ٢٢٤ . ٢٢٥.

هل الكتب أَحذيةُ العلماء

هل اللحدُ مهدُ.....؟

هل تجرُّ الحضارات شعبًا إِلى الغزواتِ،

وتتركه يتعفن مثل الفطائس؟

هل يخسر البحر أَمواجَهُ، مثلما يخسر القلب أَحراشَهُ في الصداقات؟

هل بدأَ الكونُ من قبَّةٍ في العماء؟(١)

يطرح الشاعر مجموعة تساؤلات عميقة ويترك الباب مفتوحًا للإِجابة عنها، عن بداية التكوين وهل الموت بداية لحياة جديدة؟ ، وهل؟ وهل؟ وهل؟ ، هذه الأَسئلة كلُّها توكيد ودليل على حجم التيه والشتات الذهني الذي يعانيه الشاعر ممّا يحصل حوله، والتقاطع يظهر عبر هذا الأُسلوب الحكائي في النص.

وقوله:

أَقول لفاوست

من باعنا للشياطين؟

لا مشترٍ لك آخر.....

ومن سيؤرخنا بعد موتِ المُؤرخ؟(٢)

---

(١) نشيد أوروك، ١٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ٢١.

في الجمل الاستفهامية المذكورة آنفا يوظف أُسطورة الساحر فاوست ويستدعيه ليحاوره متسائلًا عمّن ابتاعهم للشيطان بوصفه خبيراً في صفقات البيع مع الشيطان، ويطرح سؤالًا يدل على ديمومة الموت في وطنه، بحيثُ لم يبقَ أَحد ليروي ويؤرخ ما حصل لشعبة، وذلك تساؤل وجودي يبحث عن توثيق وجود الإِنسان وأَهمية التأريخ في هذا التوثيق.

٢. **الأَمر:** هو طلب المتكلم من المخاطب فعل أَمر معين ومحدد، ويتضح عبره رغبات وميول ذلك المتكلم، إِذًا ((هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إِذا كان الأَمر حقيقيا))[١]، وقد يخرج الأَمر لأَغراض مجازية فيفقد الأَمر شرط اللزوم ، ويخرج لتحقيق مقاصد أُخرى مثل الالتماس والدعاء، إِذ يُقصد بالالتماس طلب فعل الأَمر عبر حوار قائم بين متساويين في المرتبة والقدر، من باب التلطف لا اللزوم، كما يتضح في النص الآتي:

أَقول لِأَصاحبه

ارفعوه لعلَّ سُهيلا يقرُّ بعينيه

لا تنبشوا قبره ..

ابحثوا عنه في عرق الكادحين ....[٢]

في هذا النص المبني بأُسلوب الأَمر الحقيقي يتناص الشاعر مع مالك بن الريب في قصيدته المشهورة عندما رثى نفسه قائلا:

---

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أَحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ج٣١٣/١.

(٢) نشيد أوروك، ٤٦٤.

أَقــول لأَصــحابي ارفعــوني فإِنَّــه يَقــرُّ بعينــي أَنْ ســهيلٌ بــدا ليــا(١)

فقد شكّل هذا التناص معادلًا موضوعيًا لحالة الاغتراب في نص مالك بن الريب والصائغ، فكلاهما كان يبحث عن الأَمن النفسي عبر التعلق بسهيل الذي يلوح في سماء أَهله وذويه، فضلاً عن وجود ملامح الحوارية في هذا النص.

ولا يكتفي الشاعر بأُسلوب الأَمر الصريح وإِنَّما يَعمد لاستعمال صيغة اسم فعل الأَمر السماعي المبتكر، ويتضح في قوله:

إِذا سقط المرءُ أَصبح

مخبررررر...

أش أش أش أشششششش!!

(يسحب عبّودُ أُذني إِلى فمه: حين تخرج، يا صاحبي، لا تسر مع مومسةٍ، أَو شرطيٍّ، بدرب وإِن ضاق)(٢)

ففي هذا المقطع الحواري يظهر الأَمر بصورة مختلفة تتلاءم وتوافق حجم خطورة إِبداء الرأي في زمن المخبرين، فجاء بصيغة أَمر خاصة تستعمل في مواضع محددة، وتأتي الخصوصية من بيئة استعمال هذا الأَمر، فهو ينتمي لاستعمالٍ يومي غير الفصيح، عادة ما يرد في محاولة كتم حديث سري أَو غير معلن.

٣. **النهي:** هو أُسلوب بلاغي يتحقق عن طريق صيغة واحدة لا ثانية لها . لا الناهية والفعل المضارع و((يراد به طلب الكف عن حصول فعل؛ مثل لاتهمل))(٣).

---

(١) ديوان مالك بن الريب، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، د. ت، مج١٥، ج١، ٨٩. ويُنظر: ذيل الأَمالي والنوادر، تأليف: أَبي علي القالي البغدادي، دار الفكر، بيروت، د.ط ، ١٣٦.

(٢) نشيد أوروك، ٣٩٧.

(٣) معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، د. محمد إِبراهيم عبادة، مكتب الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١١، ٢٨٦.

كقول الشاعر: لا تنتظرْ أَحدًا يا أَمير البلاد المشرد.

لا تنتظرْ مطرًا لؤلؤًا بكلسِ الغيومِ ولا حجرًا في السدوم(١).

يتداخل أُسلوب النهي مع أُسلوب السرد عبر صوت الراوي الذي يطلب الرحيل لعدم جدوى البقاء عن طريق تأكيد جملة النهي (لا تنتظرْ)، فالأَرض مجدبة لا ينفعها مطر من غيمة أَو حجر من سديم أَبعد.

وقوله في موضع آخر:

لا تلتفت لخراب البلاد التي كنتَ ودَّعتها في الأُفول على مضضٍ

لا تلتفت للوراء

فماضيك قبرك

كان يجوب المطاراتِ من دون أَن يترك شبَّاكه لحظةً(٢).

هي دعوة نهي لترك الماضي الأَليم المرتبط بالوطن الذي خرّبته الحروب، من صوت مهيمن على مفاصل القصيدة بأَكملها، صوت الراوي الحكيم، وعند قراءة السطر الأَول والأَخير من هذا المقطع يجد المتلقي نفسه أَمام تركيب سرد واضح، إِذ يمثل ذلك التقاطع بين الشعري والسردي.

وقوله:

لا تأمنْ.. قلبُ الشرطي أَجلفُ من ظلف الجاموس يا أَحمد(٣).

---

(١) نشيد أوروك، ٣٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ١٧٤ . ١٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ٢١٨.

يمثل الشرطي هنا السلطة الجائرة بشتى صورها، تلك السلطة المتصفة بالقسوة والانحطاط أَكثر جلافة وصلابة من قدم الجاموس وأَكثر منه في الدنو والوطاءة، فالشاعر قَرنَ قلب ذلك الشرطي بظلف الجاموس عن قصدٍ، فقلبه منغمس بالوحل كما هو حال ظلف الجاموس، فالنهي جاء حقيقيًا ليصوّر خطورة الاقتراب من السلطة أَو أَحد أَطرافها أَو من يمثلها، هذا النهي الصادر من الصوت الحكيم المتواصل في طيات القصيدة.

وفي موضع آخر يقول:

سيدتي ..... صحتُ عبّودَ لا تلتفتْ فالبنادق تفتحُ سيقانَها وتهرُّ...(١)

تحتوي جملة النهي على انزياحٍ مختلفٍ عبر منع شخصية عبّود من الالتفات، فالقوة المعادية غاشمة لا تميز بين مواطن صالح وطالح، إذ يُصوّر البنادق بمخلوق يمتلك سيقانا يصرف فضلاته كلّما أَراد، فذخيرتها قذرة ستُنهي حياتك، وما أَعطى لجملة النهي جمالية الشعرية هو الانزياح المتحقق من استعمال الفعل (تهرّ) الذي أَحال على قذارة المُخرجات من سيقان البندقية.

وقوله:

لا تسر مع مومسةٍ،

أَو شرطيٍّ، بدرب وإن ضاق)(٢)

يستمر الصوت الخبير المهيمن على القصيدة في تقديم نصائحه، عبر المزاوجة بين نتيجة السير مع مومس في درب ضيق وبين شرطي، نهيٌ يُصوّر

---

(١) نشيد أوروك، ٢٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ٣٩٧.

أَخلاق الشرطي في زمن الخراب، فالشرطي أَضحى معادلًا موضوعيًا للمومس في جميع أَحوالها، وهذه المزاوجة تفتح خيال المتلقي على صور عديدة، وما فتح البابَ أَمام تلك التخييلات جملة (وإِن ضاق).

المبحث الثاني

البناء والدلالة

إنَّ الجانب الدلالي يسمو في بناء نشيد أوروك ولاسيما (التشبيه ـ الاستعارة ـ والكناية) فقد احتشد النص بعديد مِن الأَمثلة المتضمّنة لهذه الفنون؛ لأَنَّ الشاعر كتبها على مددٍ متعددة ومختلفة في عناصرها العامة التي تجعله يسلك طرقها للوصول إِلى الدلالة المطلوبة، وبذلك يخرج عن الأَنساق الاعتيادية بغية المغايرة، وذلك((خروج متعمد مقصود على المعاني العادية للكلمات أَو ترتيبها؛ لاكتساب طزاجة وقوة في التعبير، وتلك اللّغة تستعمل الاستعارات والتشبيهات والمحسنات البديعية لعقد الصلات بين أَشياء غير متشابهة، ولخلق جرس صوتي وصور جديدة))[١]، تُعمق دلالات القصيدة وتُسهم في صناعة الشعريّة.

أَولاً: التشبيه: هو ركن رئيس وعنصر مهم وأَداة ضرورية في صنع شعرية أَيّ نص وبناء صوره فهو ((الوصف بأَنَّ أَحدَ الموصوفين ينوب مناب الآخر بأَداة التشبيه))[٢]، وتشبيهات الصائغ بديعة و تحمل صفة الجدة، منها قوله:

كنت أَراكَ وراءَ الزجاجِ المكيفِ عينين مثل الينابيع صافيتين، وثغرًا يبيسًا كحقل بلادي[٣]

---

(١) معجم المصطلحات الأَدبية، إِبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، د. ط ، د. ت ، ٢٩٦.

(٢) كتاب الصناعتين، تصنيف: أَبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أَبو الفضل إِبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٦، ٢١٣.

(٣) نشيد أوروك، ٥٤٨.

يتضمّن هذا النص تشبيهين يعطيان صورتين متناقضتين، فالأُولى تنبض بالحياة والأُخرى يابسة عطشى لقطرة ماء كي تزهر وتنمو، لأَنَّ هذا الانزياح عبر تصوير وجه عابر، أَعطى دلالة على وجود الرؤية وغياب الإنتاج، إذ صفاء الينابيع تقاطع وتصادم مع جفاف الحقل.

ويقول أيضا:

السنينُ التي قوَّست ظهرَهُ كالمحارةِ من ثقلِ ما حَمَلَه(١)

ففي هذه التشبيه يُصوّر الصائغ ظَهرَ الشخصية الذي أَضحى كالمحارة في تقوّسِها وقساوتها بسبب ما عاناه، فلا يمكن إِصلاح ذلك الاعوجاج وإِن حَصَلَ ذلك فسيكون عرضة للتلف.

وقوله:

أَرى:

أَعناقًا، كالبصل اليانعِ

في أَسواقِ الكوفةِ

تتنظرُ القطف(٢).

إِن تشبيه الأَعناق بالبصل الناضج يحيلنا إِلى جزءٍ من خطبة الحَجاج بن يُوسف الثقفي في الكوفة قائلًا: إِني أَرى رؤوسًا قد أَينعت وحان قطافها، وهذا التداخل

---

(١) نشيد أوروك، ٤٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ٣١٨.

بين الشعري والنثري يخبّرُ عن التقاطع بين الإثنين وعن فقدان الأَمن في وطنٍ أَضحى بعض من فيه ضحايا الجلاد وأَعوانه.

وقوله:

كأَنَّ جنودَ المظلاتِ أَبسطُ من لغتي يهبطون بلا وطنٍ(١)

يخلق هذا التشبيه صورة حسية، قائمة على تشبيه لغته وجنودها برجال المظلات، ولكنَّ الفرق أَن لغته تملك وطنا، وربمَّا يتمثل الوطن الفعلي للّغة بالورق الذي ستكتب عليه، أَما جنود المظلات لا يملكوا وطنًا فهم يهبطوا حيثُما وحسبما تقضي الأَوامر، وبقيَّ أَنَّ نعترف بأَنهما يتشابهان ويتشاركان ساحة المعركة فالجندي يقتل بسلاحه واللغة بالفكر والرأي ووجهات النظر.

يبدو التقاطع جليًا في هذه النصوص السابقة كلها، على اختلاف ما تتضمّنه وتحتويه؛ إذ إنَّ اخلاط الشعري بالسردي عبر استعمال الشخصيات والفضاءات المختلفة والوصف والحوارية وغيرها من العناصر كان سبباً في وجود انزياحات متنوع بين التركيبي والدلالي والإيقاعي أَنتجت مستوىً عالٍ من الشعريَّة في نصّ نشيد أوروك.

ثانياً: الاستعارة: ((نقل العبارة عن موضوع استعمالها في أَصل اللغة إلى غيره لغرض؛ وذلك الغرض إمّا أَنْ يكون شرْح المعنى وفضل الإبانة عنه، أَو تأَكيده والمبالغة فيه أَو الإشارة إليه بالتقليل من اللفظ أَو تحسين المعرض الذي يبرز فيه))(٢)، فإنَّ عملية النقل لهدف محدد وغرض واضح مقصود من لَدن المبدع،

---

(١) نشيد أوروك، ١٤٥.

(٢) كتاب الصناعتين ٢٤٠.

كما وتُعرف أَيضا بأَنَّها :((ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره للأَجل المبالغة في التشبيه))[١]، ويُلاحظ المتلقي في هذا الحد أَنَّها تدل على نية هذا الفن ومن يستعمله على ارتكاب الانزياح التركيبي المنتج للشعرية في النص الشعري، منها قول الصائغ:

ما الذي كان يحدث لو قصّر الله عمرَ الطغاة، لتعلو سنابلُ أَعمارنا خارج السور [٢].

ففي جملة (سنابل أَعمارنا) يُصوّر الشاعر مأساة المواطن الذي أَضحى ضحية حروب الطغاة التي قصّرت عمره الذي شبهّه بالسُنبلة التي حُصدت قبل ارتفاعها وبلوغها، فالانزياح الحاصل من استعارة (السنابل) للعمر أَعطت شعريّة عالية لهذا السطر الشعري، ((إذ الكلمة في الشعر ليست فضيلتها فيما تقرره، بل فيما تتعاطاه من قوى ذاتية تتراءى في محيّاها وصوتها وآثارها الخفية في السياق))[٣]، أَي بما تمتلكه من إِحالات دلالية تعطي للنص ثراءً وعمقاً وشعرية.

وقوله:

ما الذي سأَقول لهم كلّما رن سوطٌ على جلد قلبي، رقصتُ من الأَلم المُر[٤]

فكيف يكون للقلب جلدا، في هذه الاستعارة يجسد الشاعر للمتلقي أَنَّ القلب هو كائن موازٍ لصاحبه يملك جلدا يُحس بوساطته أَلم السِياط وعذابات

---

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أَحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ج١ ، ١٤٠.

(٢) نشيد أوروك ، ٥٠٣.

(٣) التركيب اللّغوي للأَدب، بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا، د. لطفي عبد البديع، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧، ١٦٦.

(٤) نشيد أوروك، ٣٠٥.

السجن، فإنَّ ((غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورةٍ وجدانية))[١] مميزة، وذلك شكل جديد من أَشكال الانزياح الذي ينتج الشعرية داخل النص، وإنَّ ((ميكانيزم الشعريّة تتمثل في لحظتين: أَولاهما تعرض الانزياح حين تخرق نظام اللغة فتشوش إرسالية النص وتُربك مسار تلقيه على مستوى البنية، وهذه الحالة مدعاة لحضور اللحظة الثانية حيثُ يتم تأويل أَو تصحيح ذلك الخرق، وبهما يُعاد الانسجام إلى الرسالة حيثُ تتحكم الخلفية المعرفية فتسهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص، ومن ثّمَ تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل، وهكذا يكتسب النص شعريته))[٢] ، إنَّ هذا التنظير الواضح يؤدي إلى فهم جيد لطبيعة عمل الانزياح وكيفية إنتاجه للشعرية، فالقارئ الجيد في كل مرة يواجه نصًا جيدًا ذا مستوى عالٍ من الخروقات يعايش هذا التشويش في الرسالة الكلامية وإنْ كان للحظات، حتى تسعفه خلفيته المعرفية بغية فهم ذلك الخرق وماذا أَراد الشاعر به؟ ففي قوله:

في المساءاتِ نوح كمانٍ تصاعد من رئة الأَرض[٣]

يتجلى ذلك التشويش أَمام القارئ لبرهة حتى يستجمع أَجزاء تلك الصورة ويفهم دلالاتها، إذ يتضمّن هذا السطر الشعري استعارتين كبيرتين في (نوح كمان) و(رئة الأَرض) والاثنان يتعاضدان ليشكلا صورة متكاملة كبرى تدل على مشهد الضيق والحزن، استعارة الشاعر رئة للأَرض دلالة على الحياة فهي صورة مجازية

---

(١) النقد الأَدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ٣٥٩.

(٢) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ٣١٤.

(٣) نشيد أوروك، ٢٢١.

تبدو الأَرض بها كائنًا حيًّا يتنفّس ويحسُّ بالضيق وينوح كما الكمان، تلك الآلة الموسيقية التي تتصف بصوتها الحزين.

ويقول في نص آخر:

هذا الغروبُ بجاكيتِهِ الجوخِ يجلس قربي،

مكتئبًا يتلهى معي باصطيادِ بقايا النهار(١)

عبر استعارة معطف سميك للغروب يعمد إِلى أَنسنة الفضاء، إِذ يمسي الغروب رفيقًا ظلَّ وفيًا لدلالاته الملازمة له، فالاكتئاب صفة ملازمة للغروب، بوصفه مرحلة انتهاء يوم، حيثُ يلهو معه في اصطياد اللحظات الأَخيرة من النهار، وهي الأُخرى أَمست ضحية هذا الجو الكئيب العبثي، والتقاطع يبرز بهذه التداخلات بين الاستعارة والأَنسنة، فضلًا عن الحوار المسكوت عنه بينهما فالصحبة تتطلب هذه الحوارية.

(١) نشيد أوروك، ٦٣.

المبحث الثالث

التركيب السّردي

في البدء يستوجب المقام الوقوف عند مفاهيم السرد والحكاية، قبل الولوج إلى الحديث عن تركيبهما، فالسرد والحكي مفهومان مرتبطان مع بعضهما، فلا يمكن الحديث عن أَحدهما من دون التطرق للآخر، وعلى وفق المفاهيم الحديثة التي تُعنى بتعريف النصوص الهجينة التي تتقاطع مع أَنواع أَدبية مختلفة لا تُعدُّ الجملة السردية مستقلة بذاتها أَو منحصرة في بيئة إِجناسية واحدة، بل امتدت مساحة توظيفها إِلى النص الشعري، وهذا التقاطع خَلقَ النصوص الشعرية الحديثة وعلى رأسها قصيدة نشيد أوروك، لا بدَّ لنا منْ أَنْ نفرق بين فعل الكتابة التي يقوم بها الصائغ وفعل السرد الذي يقوم به صوت الراوي داخل القصيدة، بذلك سيكون ((فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقي يختلف عن فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل))[١] ولنستعرض بعض تعريفات السرد المعروفة ليتبيّن لنا حدود المفهوم ومساحة اشتغاله، إِذ يُعرف بأَنَّه ((الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أَنَّ قصة واحدة يمكن أَنْ تُحكى بطُرق متعددة، ولهذا السبب فإِنَّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أَنماط الحكي))[٢]، أَي أَنَّ تلك الطرائق هي الكفيلة ببناء الحكاية بصور متعددة أَو ما يطلق عليه المبنى الحكائي، فالشاعر الحاذق هو الذي يوظف هذه التقانات لخدمة نصّه الجديد.

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ٢٤٣.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأَدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٠، ٤٥.

كما يُعرف بأَنَّه: ((عرض لحدث أو متوالية من الأَحداث حقيقية أَو خيالية، يُعرض بواسطة لغة مكتوبة))[١] وانطلاقا من هذه المفاهيم يمكن للمتلقي أَنْ يجد هذا النمط في النص الشعري الحديث، بشرط أَن يتضمّن قصة أَو حوارًا سرديًا بارزًا بعناصره ومقوماته، ليمكننا بعد ذلك اعتبار ذلك المقطع أَو السياق محتويًا على تقاطع.

أ . الوصف:

هو عنصر من عناصر السرد يستخدمه الكاتب ليُقدّم صورة وافية عن حدث أَو مكان أَو موقف معين ((فصوت الراوي يعرض الأَحداث، ويُصوّر المواقف وفق رؤية ومنظور خاص، عندئذ تكون القصيدة فضاءً للحكي، ولرصد حركات الشخصيات وتصوير الأَحداث، والأَمكنة والانفعالات وتتبع سيرورة الزمن، وكل ذلك ينقل النص الشعري من طابعه الشعري إِلى طابع سردي خالص))[٢].

ومنها قول الصائغ:

في أَولِ الفجرِ

دس له حارس السجن كيسًا صغيرًا

فخبأه بين أَحضانِهِ

صامتًا لا يريمُ

. أَهذا إِذًا كل ما ظلَّ من صاحبي؟

---

(١) حدود السرد، جيرار جنيت، ت: بن عيسى بوحمالة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢، ٧١.

(٢) البنية السردية في النص الشعري متداخل الأَجناس الأَدبية، ١٥٠.

آخر الليل أَبصرته حذرًا يفتح الكيس، منزويًا بين دمعتِه والشموع المذابة للنصف، يقرأُ في المحوِ.. يقرأ، حتى تماهى مع الكلمات وشف فما عدت أُبصره، فبكيت..(١)

ففي هذا الوصف الدقيق يقدم الشاعر صورة عن تداخل عناصر السرد في نصه الشعري، واصفًا على لسان الشخصية حال صاحبه، بين شموع مذابة للنصف، فهذه المزاوجة تظهر جلية، فكيف يتماهى الإنسان حتى يصبح شفافًا لا يُرى؟، إذًا هو تداخل بين الشعري والسردي في مكان واحد.

وفي قوله:

الشجيرات في مكتب الأَمن ترمقني باخضرارٍ لئمٍ وتشخر تحت التقاويم، تُنجب أَمساخها في المخازن، أَوراقها مثل تيجان ممفيس دحرجها كاهنٌ أَعورٌ

ثُمَّ بال عليها

فماعتْ(٢)

ففي هذا النص الذي يصف به مشهدًا فنتازيًا غرائبيًا مختلطًا بالأُساطير القديمة، ليشكِّل مشهدًا يُبيّن فضاعه غُرف التحقيق المغلقة، التي أَمسَت أَشبه بمشاهد رعب غريبة.

وفي قوله:

كانَ ليلُ المدينةِ يهمي نجومًا من الدمع تلمع في حلكِ النائحاتِ أَمام

---

(١) نشيد أوروك، ٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ١٤٥.

القبور التي انداست فاستحال الترابُ خدودًا مخمشةً بأَناملهنَّ الرقيقة(١)

يشكل الوصف هنا مشهدًا مظلمًا حزينًا عبر اجتماع كل العناصر التي تدعو لذلك (الليل . النائحات . القبور . التراب . الخدود المخمشة) هذا الفاصل من الوصف قد يخدم مقاطع القصيدة الأُخرى، فهو يأخذ بيد المتلقي إِلى الأَجواء التي يريدها الشاعر ليجعله منجذبًا دومًا لنصٍ تتداخل فيه عناصر مختلفة تتنوع بين شخصيات شتى وفضاءات متباينة، وهذه التنويعات تجعل النص أَكثر فاعلية وتألقًا، وعندها يظهر بأَجمل وأَبهى حُلة للشعريّة.

وقوله في موضع آخر:

فتشت جيوبي في خجل عن منديلٍ لمْ أَلمَسْ غيرَ قصاصة شعر.. ماذا لو أَمسحُ

فيها أَنفي المحمرُّ أَمام ذهول العينين الآسرتين، دخان القاعة ما زال يحاصرُ أَنفاسي. أَسعل أَكثر.. أَخرُج معتذرًا ... كان رذاذ المطرِ الناعم ينعش روحي من ضيق اللوحات وبؤسِ الأَلوان المغبرة في ذاكرتي(٢)

في هذا المقطع يتداخل الشعري مع السردي عبر أُسلوب الوصف المتقن، بوصفه مساحة يخرج فيها وعبرها الشاعر إِلى أَخذِ نفسٍ عميقٍ بعد قول شعري طويل وقبل الرجوع إِلى سياق القصيدة العميق.

وقوله:

في آخرةِ الحفلة، أَلقيتُ قصيدةَ شعرٍ عن عينيها، فارتجَّ الحفل الصاخبُ

---

(١) نشيد أوروك، ٣٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ٢٦٧.

بالتصفيق. ارتبكت حين التفتَ الطلابُ لعينيها الزرقاوين، فأَسبلت الرمشَ

المجنون الناعس في خجل(١)

على الرغم من الجو العام المتوتر للقصيدة فإنها لا تخلو من الحس الرومانسي، ففي هذا المقطع ينزاح الشاعر عن تلك الأَجواء ليصف للمتلقي سحر العينين الزرقاوين، في أَجواءٍ رومانسية حالمة.

ب . الحوار:

إنَّ اللّغة الحوارية في القصيدة المعاصرة أَصبحت جزءًا من بنيتها الأَساسية، فلا يِكاد يخلو أَيُّ نصٍ معاصرٍ من الحوار لاسيما القصائد متداخلة الأَجناس ومنها نشيد أوروك، و((إنَّ الحرية في التعبير واستخدام الحوار الداخلي والاقتباس والرمز والأُسطورة المأخوذة من الحياة اليومية وملامح التأريخ العربي والإنساني أَصبحت من الخصائص الفنية التي تميّز القصيدة الجديدة من غيرها من النماذج الشعرية الأُخرى في أَدبنا المعاصر))(٢) فالشاعر يَعمدُ إلى توظيفها سعيًا منه إلى توسيع الأَبعاد الدلالية لنصه الشعري، فهذه العناصر تأتي بقرائنها المختلفة خدمة لذلك النص.

ومن ذلك نجده في قول الصائغ:

كانَ المفوضُ ينقل عينيه

بين الأَضابير

---

(١) نشيد أوروك، ٣١٩.

(٢) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ١٠٣.

يزبدُ محتدمًا

. أَكُنتَ تخط الشعارات ضِدَّ الوطن؟

. الحكومة ليست وطن

. .....

. .....

. خائن(١)

يتضح من خلال انتقال فعل القول أَو الحوار في هذا المقطع فعّال بين شخصية المفوض المحقق والمواطن صاحب وجهة النظر الواضحة والجلية الذي يرى أَنَّ الوطن من الثوابت لديه وأَنَّه ليس له ذنب بما يُفعل فيه وعبره بقاطنيه.

وقوله:

فصاحَ بعسكرِهِ:

ويلكمْ اثقبوا الليلَ.

هذا الظلامُ يُكلكلُ أَعجازَهُ

فوق صدري

ويخنقني،

أَيُّكم يحملِ الشمسَ يحصلْ على خلعةٍ وفتاةٍ،

---

(١) نشيد أوروك، ٣٦٨.

فهاجت رماح الجنود وماجت،

فقام إليه حكيمٌ من الهند: يا سيدي، لن يُصيبَ جنودك جنح الظلامِ وإنْ مَلأوا البحر والرمل ....(١)

في هذا النص يتجلى الحوار عبر استعمال أُسلوب الأَمر الصريح، فضلًا عن الملل الذي أَصاب شخصية الملك حيثُ يعاني من طول الليل الذي يقاسيه؛ ولذا نجده يتناص مع أمرئ القيس في معلقته عند لوحة وصف الليل عندما أَنشد قائلا:

فَقُلْــتُ لَــه لَمّــا تَمَطَّــي بصُــلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَــازًا وَنَــاءَ بَكَلْكَــلِ (٢)

هذا الحوار بين الملك والحكيم يفضي ويُبين ما حلَّ بالملك من ضجر من جراء طول الليل، وربمَّا يكون هذا الليل وهمٌ وظرف غير حقيقي، بل هو حال البلاد وما وصلت إليه أَحوال العباد، كلُّها إسقاطات على ما جرى في وطن الشاعر وما حل لشعبه.

وفي نص آخر يتضح الحوار جليًا، إذ يقول:

تصرخ في ردهات الفنادق فارغةٍ: أَين رحلوا؟

.....

يشاكسها العسكرُ العابرون السكارى:

---

(١) نشيد أوروك، ٣٠٦ .

(٢) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أَبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٠، ١٨، ويُنظر: شرح المعلقات السبع، للأَديب الحسين بن أَحمد الزوزني، مكتبة النهضة ، بغداد، د.ط، ٢٣.

إذا كنتِ عرّافةَ الغيبِ قولي:

متى تنتهي الحرب؟

تشتمهم: يا خناثى، متى تشبعون نساءَكُم تنتهي الحربُ

لكنَّ حربك لن تنتهي

_ أَنا .....؟

.....

.....(١)

تتعدد الحوارات في النص السابق إِذ تنادي المومس باحثة عن زبائن جدد مستفهمةً عن اختفائهم، وفي حديثٍ تهكمي ساخر يسأَل العسكر الذين سئموا الحرب واستطالوا زمنها عن وقت انتهائها، ويُلاحظ القارئ كيف انتهى الحوار بالحذف الذي ظل محصورًا بين المومس والقائد الفذ؛ إِذ يجد الشاعر أَنْ لا طائل من ذكر هذه الحوارية، والأَفضل هو الانتقال إِلى سياق جديد، فقد مَثّلَ هذا الحذف انتقالًا لبداية مشهد ولقطة جديدة، وهذا الأُسلوب يمثل أُسلوبًا سرديًا خالصًا، وهنا يتضح التقاطع والتداخل بين الشعري والسردي.

وفي مقطع آخر ساردًا ومحاورًا ينشد الصائغ قائلا:

الدم ينزى على جسمه كلّما لّوحته السياط ولكنَّه كانَ يزدادُ صمتا، أَقول له لا تكن صحن شهدٍ أَمام الذباب، ستفنى ويبقى الذباب يُحَّومُ في الأُفق منتشيًا. ما الذي كان يحدث لو قصَّر اللهُ عمرَ الطغاة، لتعلوا سنابل أَعمارنا خارج الأَسوار(٢)

---

(١) نشيد أوروك، ٣٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ٥٠٣.

جاء هذا المقطع بنوعين من الحوار الأَول دايلوج والثاني منولوج، فالأَول كانَ موضوعيًا يقدم النصح للشخصية المخاطبة بأَنْ يبقى صامدًا لكي لا يصبح مائدة للذباب، وأَمّا الثاني، فيتمثل بالحوار الداخلي، إذ يستفهم متمنيًا أَنْ يُقصّرَ أَعمار الطغاة وكأَنَّهم خالدون، فهو يعاني حالة يأس من زوالهم يقيناً من استحالة موتهم، كل هذه الأَحاسيس المتداخلة بين الحوارين مثلت تقاطعا بين الشعري والسردي، ويمكن للمتلقي أَنْ يلمس الترميز في استعمال الذباب الذي يمثل أَذناب السلطة الجائرة.

ج. الشخصيات والأَعلام:

كان لهذا القسم من النص نشيد أوروك الحظ الأَكبر، إذ تكاد لا تخلو صفحة من ذكر شخصية أَو اسم علم وتوظيفها في سياق القصيدة، وتُقسم الشخصيات والأَعلام التي استدعاها الصائغ إلى تاريخية وأُسطورية ومعاصرة وشخصيات خاصة بالنص الشعري.

أَولًا: التاريخية:

في هذا القسم يستدعي الشاعر شخصيات وأَعلام تاريخية عديدة يحاول يوظّفها داخل السياق الشعري لتأدية وظيفة محددة من أَجل إيصال ورسم دلالة معينة، ومن أَبرزها تلك الشخصيات ما يلي:

يوسف (عليه السلام) إذ قال فيه:

ولم يزل الملتحون

أَمامَ مرايا الزمان الحليق

يفكّون أَلغاز سورة يوسف هل قُدَّ من دُبرٍ عمرُنا أَيها الربُّ؟

مزقني الجبُّ لا الذئبُ

منذ رأيتُ الكواكبَ تستجدُ لي

وأَنا ساجدُ تحت سوط المحققِ: من أَين تعرف يوسف؟

يا سيدي، قلتُ أَضغاثَ أَحلامٍ.. ومرَّ(١)

إذ لم يكتفِ الصائغ باستعمال شخصية يوسف بل وظّفَ جزءًا من قصته يعطي لمعاناته بُعدًا أَكثر عمقًا، فضلًا عن التحوير في القصة لكي تُلائم ما جرى له، وهنا تكمن الشعريّة عبر الانزياح بين سجود الكواكب وسجوده هو تحت سوط الجلاد، فالبون شاسع بين المشهدين، ولكي يتخلص من تلك العذابات استعمل سياقاً آخرَ ليدعي أَنها أَضغاث أَحلام وخيالات غير حقيقية، فالشاعر استثمر القصة خير استثمار، لكي يتماهى مع دلالتها القارة في ذهن المتلقي ويفيد من هذه المعرفة المسبقة بقصة يوسف لخدمة نصه الشعري.

ثانيًا: الأُسطورية:

يستثمر الشاعر ثنائية (شهرزاد وشهريار) لتمرير دلالة معينة معتمدًا على ثيمة هذه الثنائية، إذ يقول:

أَنا شهريارُ الغريرُ رأيتُ الأَيائل تمرحُ قربَ ينابيعِ قصري، فوَّفتُ سهمي فما ناش إِلّا دمي يتقطَّرُ فوقَ مواقدهنَّ بعطرِ حكايا مكائدهنَّ ويضحكنَ من ملكٍ أَهبلٍ لمْ ينلْ من لمى شهرزادَ سوى مضغةِ القصّ. في النص...(٢)

---

(١) نشيد أوروك، ٣٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ٢٤٣.

إذ يمثل شهريار معادلا لشخصية الحاكم المنشغل بالملذات، متبجحًا بالأَنا المتعالية غير مكترثا بكلِّ ما جرى، إذ يمثل هذا الأُسلوب إسقاطًا على الشخصية المعاصرة التي يريد الحديث عنها بالتلميح لا بالتصريح.

ثالثًا: شخصيات من تأليف الشاعر: وأَبرز هذه الشخصيات الماثلة دائما أَمام المتلقي شخصية (عبّود) وشخصية الجنرال والرقيب والمفوض والحارس والسجان والمحقق والمحرر والمقاول والنادل وغيرها الكثير.

عن المحقق يقول الصائغ:

وراح المحقق بالغليون يدخنني فوق طاولةِ الاعترافات.....

.....

غطَّيت رأسي بملحفةِ السجنِ مملوءةٍ بالصرخات والقمل

نمت عميقاً (١)

إذ إنَّ المحقق شخصية محورية من الشخصيات التي لا تغيب في نشيد أوروك، إذ تحمل طابع القسوة والحدة التي تتمتع بها السلطة المنتمي لها، فالاحتراق والدخان بداية لعذابات جعلها مخفية خلف النص دل عليها الحذف الذي اعتمده الشاعر، وهنا تتضح التقاطعات عن طريق التداخل بين الشعري في تعبير(يدخنني) وبين السردي في وجود شخصيتين (المحقق والشخصية التي يستجوبها) وهذا التقاطع مدعاة لخلق شعرية واضحة تجذب المتلقي نحو النصّ.

وأَمّا عن شخصية الرقيب فقال:

---

(١) نشيد أوروك، ١٤١.

لمْ ينتبه للرقيب يقرني، ويّصبُّ لجاريَ كأسًا على صحتي(١)

تلك الشخصية المهيمنة على أَجواء مكان الاحتجاز والعالِم بأَخبار السجناء قبل اعترافهم، أَصبحت جزءًا مهمًا من نص القصيدة، وهناك شخصيات (حقيقية) يَعرِفها الشاعر يأتي ذكرها بوصفها جزء من ذاكرة الشاعر.

منها قوله:

مر أَهل الدواب بعبدة يبكون موت جواميسهم(٢)

و(عبدة) كما يعرفها الصائغ هي امرأةٌ تنتمي لقومٍ ريفيين يرعون الجاموس على ضفاف نهر الكوفة، هذا التوظيف يقدم خدمة للنص بوصفه شكلاً من أَشكال التنوع في الشخصيات، فقد خصص جزءًا من الشخصيات الفاعلة في نص القصيدة لشخصيات عاصرها الشاعر وهو أَعلم بتاريخها وأَعرَف بمساحة توظيفها في نصه الشعري.

د. الفضاء الشعري: (المكان والزمان)

تتعدد الأَمكنة والأَزمنة في نشيد أوروك لتشكل فضاءً وحيزًا تدور فيها الأَحداث والشخصيات بشكل فعّال ومنتج للشعرية داخل النص.

أَولًا: المكان

للمكان حضور واسع في نشيد أوروك بمختلف أَنواعه وأَشكاله العامة والخاصة، وله سطوته وهيمنته على ذهن المتلقي، فهو يرسم حدود المشهد عنده،

---

(١) نشيد أوروك، ٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ٢٩٣.

وعادة ما يذكره بنسبة أَكثر من ذكره للزمان؛ لذا فهو أَسبق من الزمان في التخييل الحاصل عند المتلقي، وهو ((من أَكثر الأَنساق الفكرية في بناء القصيدة الحديثة تعقيدًا، فهو ليس كيانًا حاملًا لكلِّ التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو ذلك التكوين الذي يُولِّدُ المشاعر))[١]، التي ترتبط به بشكل وثيق ومن تلك الأَماكن التي وردت في نشيد أوروك: (الشارع . الزنزانة . المخفر . الحانة . البيت . المقهى . المدينة . المقبرة) فالمكان عنصر لا يمكن أَن يغيب في مثل هذه النصوص التي تتسم بتداخل الأَجناس ((فلا شك في أَنَّ استثمار العنصر المكاني قد أَضفى على القصيدة بُعدًا سرديًا اشترك مع سواه من مظاهر السرد الأُخرى في تخليق الشعرية وتحريك السياق الغنائي التعبيري ليعانق دراما الحياة الماثلة فيه))[٢] فالمكان في نشيد أوروك خاص بها مكان يتلاءم مع سياقاتها المختلفة، يظهر متسقًا مع لغة النص ليخدم دلالته، ولكنَّنا لا نتكلم عن المكان الحقيقي وإنما ذلك العالم المختلق فهو يمتلك الاسم ذاته ولكنَّه لا يطابق الواقع بحذافيره ويتطلب ذلك الوعي التام باستعمال فضاء المكان، وإنَّ ((الوعي به لا يتم إلّا من خلالِ تحويل الصورة المادية إلى صورة حسية باللّغة))[٣]، يستوعبها المتلقي بوساطة التخييل، فالمكان عنصر فاعل في النص الشعري يأخذ دوره بين عناصر مختلفة.

ومثال ذلك قوله:

رأيت رؤوس الكلام يموتون

---

(١) إشكاليّة المكان في النص الأَدبي "دراسات نقدية"، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٤، ٣٩٤. ٣٩٥.

(٢) نظرية التلقي" أُصول وتطبيقات" د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠١ ،١٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ٣٩٥.

في سجن غردار

حتى استفاق من الحُلم الملك الغرنوي

فقام إِلى شرفة القصر منزعجًا

فرأى الأُفق أَسودَ مثل غراب(١)

في هذا النصّ يجتمع مكانان مختلفان متناقضان في الأَوجه كلِّها، هما (السجن والقصر) فكلّ واحد منهما يعطي دلالة خاصة به مختلفة عن الآخر، الأَول رمز العذاب والغربة والثاني رمز للحرية والسعادة، ولكنْ على الرغم من ذلك أَضحى القصر وشرفاته أَشبه بالسجن الكئيب، وما يهمنا في هذه القراءة هو تحديد الفضاء الذي تدور فيه أَحداث الحكاية في هذا المقطع الشعري الممتلئ بالتقطعات والتداخلات المختلفة، فالشاعرُ أَراد بوعيه تحويل القصر والسجن إِلى أَماكن محسوسة بعيدًا عن الأَبعاد المادية التي يمتلكانها.

ونقرأُ قوله عن المكان أَيضا:

كانَ يجوبُ المطارات من دون أَنْ يترك شباكه لحظةً، هائمًا في البلادِ وأَحزانه تجلس القرفصاء، بسجن أَبي غريب(٢)

يمثل المكان فضاء لحركة الشخصية داخل العمل السردي ونطاقًا وحيزًا يحفز مخيلة المتلقي ليكتمل عند المشهد في ذهنه، لقد اجتمعت كل هذه الأَماكن في سياق واحد للدلالة على التشظي بين فضاءات متعددة في ذهن الشاعر، فما بين المطار والسجن علاقة الأَضداد تظهر عبرها سمة كل منهما حيثُ الأُلفة والعداوة،

---

(١) نشيد أوروك، ٣٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ١٧٥.

الراحة والأَمل بمقابل التعذيب والسهر، جميعها سعت لخلق التقاطع بين السردي والشعري.

ثانيًا: الزمان

ترد أَلفاظ مختلفة تدل على الزمان ومشتقاته في نشيد أوروك منها (النهار، الليل، الصباح، الفجر) وغيرها الكثير التي تدل على الجناح الثاني من جناحي الفضاء السردي، إِذ يحدد هذا النوع من الفضاء الوقت ويجعله أَكثر دقة ورسوخا في ذهن المتلقي.

مثل ذلك قوله:

يفجعني في المساءات نوحُ كمانٍ تصاعد من رئة الأَرض ممتلئًا بالعذابات، أَبحثُ في الطرقات عن الله(١)

يظهر الزمان فاعلا في هذا النص إِذ (المساءات) أَمست ظرفًا دائمًا لصوت الحزن الكئيبة، فالشاعر عمد لصيغة الجمع دلالة على تكرار تلك الأَزمنة بكلِّ متعلقاتها الداعية لذلك الجو الكئيب وتلك العذابات.

كان لمفردات هذا المبحث أَمية خاصة؛ لأَن النص الشعري يتميز بها عن غيره بوصفه نصاً متجدد يتقاطع ويمتزج مع جنس النثر في مفاصل كثيرة عبر استعمال عناصر السرد وتقاناته فيه بشكل ملحوظ، بوساطة ما قدمتُه في المبحث مثل الوصف والحوار والشخصيات والفضاء السردي، كلُّ ذلك ساهم في خلق شعرية النص عبر الانزياحات التركيبة والدلالية الواقعة في النص الشعري.

---

(١) نشيد أوروك، ٢٢١.

المبحث الرابع

الإيقاع الشّعريّ

قد ((لا يخفى على أَحدٍ تلك الصلة الحميمية والجوهرية بين الشعر والموسيقى، فكما ينبع الشعر من إِيقاعه الداخلي موازاة مع حركة النفس كذلك تنبعث الموسيقى من ذلك النبض أَو النشاط الباطني))[١] للمشاعر الصادقة المنبثقة من حالة التوهج الشعري، والتي تنسجم تماما مع إِيقاع النص؛ لذلك نجد ((إِنَّ موسيقى الشعر تعمل على تهيئة الجو، وخلق الاستعداد النفسي لدى المتلقي ليستقبل اهتزازات الشاعر وانفعالاته ليتم التأثير وتستيقظ العواطف والأَحاسيس فتثار الأَشجان والذكريات الكامنة، بما تحمله من تجارب مشابهة وما يصاحبها من حالات شعورية ونفسية تكون أَهداف الشاعر متحققة معها في الإِيحاء والإِشارة بما تكنه نفسه وتداعبه خواطره من أَفكار وأَحاسيس))[٢]

يتضمّن المبحث الثالث ما يخص الجانب الإِيقاعي الخارجي والداخلي؛ إِذ ((يُعنى الباحث الأُسلوبي بدراسة الصوت أَولا؛ ذلك لأَنَّ اللغة في جزء من تعريفها المتداول: (أَصوات)، فهو معني بتحديد طبيعة الصوت فالنص العربي قديمه وحديثه متضمّن للصوت سواء أَكان نثرًا أَم شعرا، وبدرجات متفاوتة يمكن مسها ضمن أُطر

---

(١) شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول، د. خيرة حمرة العين، دار اليازوري، عمّان، الأُردن، ط١، ٢٠١١، ٢٤٨.

(٢) القِيم الجمالية في شعر الكميت بن زيد الأَسدي ، آيات عبد جوني، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٦، ٤٢.

إيقاعية تشكل مع بعضها دلالة صوتية))[١] وهذه الدلالة يمكن للمتلقي الواعي أَنْ يلمسها عبر ملاحظته لطريقة ((اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ثُمَّ المشاكلة بين أَصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أُخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة))[٢] إذ تكمن الغرابة في هذا التوافق العجيب بين أَجزاء النص الشعرية الداخلية والخارجية لتكوّنَ وتصنع فيما بعد هذه الدهشة الناتجة عن انزياحات النص الشعري.

أَولًا: الإيقاعي الخارجي:

أ. **القافية:** تتجلى القافية في القصيدة في مواضع كثيرة على طولها، و((لمَّا كان الشعر قد وُجد في الأَصل للغناء أَي للتلحين واللحن فيه نقرات موسيقية أَو نغمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي))[٣] ولكنَّ هذا التكوين الموسيقي يختفي ويظهر في نشيد أوروك كلَّما احتاج إِليه الشاعر في تحديد موسيقى مقطع محدد.

من ذلك قوله:

كُلّما سفحوا دمنا في الحروب

---

(١) حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، د. فاضل عبّود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١١، ٧٩.

(٢) الفن ومذاهبه ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٦، ١٩٦٠ ، ٨٠ .

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٦، ١٩٨٧، ٢١٥.

نما زهرُ تيجانِهم في السهوب(١)

القافية هنا تبدو منسجمة مع الدلالة التي أَعطتها لفظتا (الحروب والسهوب) فازدهار تيجان الطغاة وعروشهم متوقف على سفك الدماء، فالاستعارة في (زهر تيجانهم) قدمت معنى خطيرًا يتمثل في ارتواء الزهر بالدم لا الماء، تلك صورة للوحشية والدموية التي وصل إِليها هؤلاء الطغاة.

وفي قوله:

أَعناقا، كالبصل اليانع

في أسواق الكوفة

تنتظر القطف

وأُخرى أَتعبها الرقص

وأُخرى شظّاها القصف(٢).

تتجلى القافية في هذا المقطع بشكل واضح لترسم صورة التقابل بين القطف والقصف، إِذ ثمة جناس ناقص بين اللفظتين فضلًا عن مدة زمنية بين ما أَحالت عليه لفظة (القطف) في الموت المترقب بتلك الأَعناق وأَعني وعيد الحجاج ببعض أَهل الكوفة، و(القصف) الذي يتوعد الرقاب في وقتنا الحاضر، فالموت مستمر بوظيفته ما بين قطف الأَعناق بالسيف أَو بالقنابل فقد تعددت الأَسباب والموت واحد، فـ(القطف والقصف) تدلان على حقبتين داميتين من تاريخنا البعيد

---

(١) نشيد أوروك، ١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ٣١٨.

والقريب.

وفي موضعٍ آخر من النشيد تبدو القافية بشكل مختلف إذ يقول:

فأَين نساؤك يا سعدُ؟

منشغلات بجمع الغنائم

لا آيمٌ بينهن تنوح

فما تنفع الفتوح

ولا شجر تحته، نستريح

ولا وطنٌ،

..... أَو ضريح

أَنحيا الحياةَ، قتيلًا يجرُّ قتيلا

أَم نكتفي بالقليلِ من العمر

والعمر ريح.....

.....(١)

وللقافية في هذا المقطع وقع ملموس في التداخل بين الشعري والسردي(الحكائي) وليعطي دلالة الضياع الذي أَحس به الشاعر، فإِنَّ بداية المقطع تُحيل إِلى معركة القادسية وما يحيط بالمعركة من ظروف تدعو لعدم الراحة

(١) نشيد أوروك، ٢٨٠.

والطمأنينة، فالقافية في (تنوح، نستريح، ضريح، ريح) جميعها أَكدت دلالة الضياع والحيرة، فضلًا عن الحذف الذي وُجد في خاتمة المقطع فهذا الفراغ يقدم احتمالات كثيرة يتركها الشاعر للمتلقي كي يتخيل هذه الدلالات المتعددة.

وقوله:

ياما اشتكينا لكلِّ الجرائد ظلم الحكومة والبقّ

ياما.... فيمسح عبّودُ في ردنه ساخرا: الجرائدُ مشغولةٌ بنجوم المحافل

والنساء الخمائل

.... وما تتطلبه المرحلةْ

آه.... حارتنا الموحلة

آه ..... أَوجاعنا القاتلة(١)

ينتج تقابل القافية بين (المحافل والخمائل) من جهة و(الموحلة والقاتلة) بعدًا دلاليًا ساخرًا أَنتجته صورتان مختلفتان، فهناك مجتمع غير مكترث لما يحصل للشعب من مهازل متمثلا بالحكومات ومن تبعها، التي قرنها بالبعوض فهي طفيليّات تعتاش على دم الشعب كما البعوض، ومجتمع يعيش الضنك والفقر الوحل والموت، فلا جدوى من الشكوى، كلّ ذلك أَدى إِلى الجزع والتيقن من عدم حصول أَيّ تغيير يلوح في أُفق المستقبل القريب أَو البعيد.

---

(١) نشيد أوروك، ٣٠٢.

ب . الوزن:

إنَّ تفعيلات القصيدة بُنيَت على إيقاع المتدارك والمتقارب، والأَول منهما ((سُمّيَّ متداركًا؛ لأَنَّه تدارك المتقارب ولحق به؛ إذ إنَّه شقيق له متولد عن قلب تفعيلته))[١]، وبوصفهما من البحور السريعة التي تستدعي نوعًا من تلاحق الجمل وهو ما يقربها من طبيعة السرد الذي يستدعي إنتاجًا متواصلًا للتراكيب، فضلاً عن أَنَّ هذين البحرين يتيحان نوعاً من التسريب العاطفي الانفعالي للشاعر وقدرة واضحة للاستمرارية التي تتسق مع دلالة الجملة المكونة للمقطع الشعري.

من ذلك قوله:

أَهبطُ يهبطُ سِربُ ذباب ليغطي كومة أَزبال نثرتها قطط الأَفكار[٢]

فتفعيلات هذا المقطع جاءت على بحر المتدارك وقد اتسقت مع دلالة سرعة الهبوط، مع الانزياح المتحقق من الاستعارة في (قطط الأَفكار)؛ لذا كان الوزن هنا جزء من عملية الصياغة الشعرية، فسرعة وزن البحر تتناسب مع دلالة النص، إذ اتفقت مع دلالة (هبوط سرب الذباب) ومع سرعة الشتات والفوضى الذهني الذي خلفته الأَفكار المتسارعة كسرعة القطط.

ثانيًا: الإيقاع الداخلي:

يصوغ الشاعر تراكيب قصيدته بناء على حالة شعورية منبثقة من اللحظة التي أَراد فيها كتابة نصه، محاطة بالجو النفسي الملائم؛ لذا ((فإنَّ الشاعر بحاسته

---

(١) العروض والقافية بين التراث والتجديد، د. مأمون عبد الحليم وجيه، مؤسسة المختار للنشر والطباعة، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧، ٢٦٩.

(٢) نشيد أوروك، ٣١٦.

الموسيقية لا يحتاج إلى معرفة بتلك الموازين المعقدة))[١]، إنَّما هي لحظات تجلّي تتلاحم وتتسق فيها الدلالة مع الإيقاع، وبذلك يكون الإيقاع الداخلي لأَيّ نصٍ قائم على مفاصل وعناصر أُخرى، يشترك فيها النص الشعري والنثري على حدٍ سواء ومنها ما يأتي: **أ . التكرار:**

هو ظاهرة أُسلوبية يعمد إليها الشاعر لتأكيد وتثبيت فكرة معينة في ذهن المتلقي، كما يؤدي وظيفة إيقاعية داخل النص، فهو ((من الوسائل اللّغوية التي يمكن أَنْ تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا واضحًا))[٢]، وفي نشيد أوروك نجد هذه الظاهرة جلية ومنتشرة ومتمكنة من جميع القصيدة، ومن ذلك تكراره للجمل وللأَفعال والأَسماء والأَحرف.

كما في قوله:

أَشادوا عماراتها من ضلوعك يا صاحبي: حجرًا حجرًا ونسوك على

عتبةِ الآه تنحت بيتا من الحُلم:

مرت بكَ

المركبات الأَنيقةُ .....

مرت مشاحيف أَسلافنا

مر عبد الكريم قاسم

---

(١) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، شركة دار السلام، بيروت ، لبنان، ط٣، ٢٠١١، ٣٢.

(٢) عن القصيد العربية الحديثة، ٦٠ .

على نهر دجلة

يرنو لما سيجيءُ

من الدم والطمي

مر بي النفّري وأَدخلني سم إِبرته .....

مر الرصافي في عنقه بسطة التتن.....(١)

يستمر هذا التكرار في ثمانِ عشرة صفحة ليشكل مشهدًا استعراضيًا فنتازيًا لمرور هذه الأَسماء المتفرقة التي يستحيل أَنْ تجتمع في مكان وزمان واحد، فقد سرد ما يدور في هذيان جمجمته من فرط ما لاقاه من عذابات مختلفة، وليعطي إِيقاعًا داخليًا لسياق النص.

وفي موضع آخر من القصيدة يقول:

أَكفرُ بالثائرين يبيعون أَنقاضَ ثوراتهم بالمزادات

أَكفرُ بالمتشاعر، بوق المديح، بسوق المزادات

أَكفرُ بالعاشقين يكيلون أَشواقهم بالملاعقِ أَو بالمزادات

أَكفرُ بالعمرِ تحملُنا ريحُهُ للمزابل أَو للمعاقل أَو للمزادات

أَكفر بالنادبين أَمام طلول التواريخ

يبكون عصر المزاداتِ

---

(١) نشيد أوروك، ٢٨١ .

أَكفر،

أَكفرُ، أَكفرُ، أَكفرُ

أَكفرُ، أَكفرُ، أَكفرُ، أَكفرُ، أَكفرُ

أَكفرُ، أَكفرُ .....(١)

يعمد الصائغ لتكرار هذا الفعل تحديدًا لتأكيد درجة التذمر واليأس والامتعاض التي وصل إليها من جراء ما وجد في وطن الحروب والمتناقضات، فتكرار الفعل (أَكفر) أَعطى إيقاعًا للمقطع يتلاءم مع إيقاع دلالة التململ والجزع الذي أَصاب الشاعر، فلا يشفي غليله من المتناقضات التي ذكرها سوى لفظ (أَكفر) وهنا يظهر الانزياح المنتج للشعرية، عبر استعمال لفظ يومي يمكن للمتلقي فهم أَبعاد دلالته؛ لذا فإنَّ وجود التكرار في مثل هذا النص الشعري ((له أَهميته الكبرى في عملية إنتاج الإيقاع، فهو ضروري وعضوي حتى لو كان في أَبسط مستوياته))(٢)، إذ يقدم تأكيدًا وتثبيتًا لحالة التذمر والسَأَم التي قد يصل إليها الإنسان الشاعر بعد خيبات عديدة وسقوط للمُثل العليا التي قد آمن بها في يوم ما أَمام ناظريه.

ب . الجِناس: يُعرف الجناس الذي يُسميه أَبو هلال العسكري بالتجنيس؛ إذ يقول فيه ((التجنيس أَنْ يُرِدَ المتكلم كلمتين تجانس كلٌ واحدةٍ منهما صاحبتها في تأَليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمة تُجانس الأُخرى لفظاً واشتقاق معنى، ومنه ما يُجانسه في تأَليف الحروف دون المعنى))(٣)، لذلك يعمد الشاعر إلى

---

(١) نشيد أوروك، ٣١٢.

(٢) القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاق الشعرية الأُولى . جيل الرواد والستينات، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط٢، ٢٠١٠، ٢٠٠.

(٣) الصناعتين ، ٢٨٩.

تفعيل إيقاعات داخلية عبر توظيف أَنواع الجناس المختلفة لخلق جِرسًا داخليًا يخدم الإيقاع الكلّي للنص أَو للمقطع من ذلك قوله:

أَمرُّ على ساحة الطفِّ

أَنظر تلك الشفاه التي عفرتها الحوافرُ

تمتدُّ أَرضًا من الصمت بين الحجاز وبين المجاز

لا يسع العصر عصرين أَو مَلِكين

فانتخبوا:

شاهدًا أَو شهيدًا

قاتلًا أَو قتيلا(١)

وفي هذا المقطع يشتغل الجناس على رسم الإيقاع الداخلي عبر أَلفاظ (الحجاز، المجاز) و(شاهد وشهيد) و(قاتلا وقتيل) ليكوّن صورة كلّية لوصف صوت الراوي ونصائحه بأُسلوب شعريٍ متقن، وعندئذ يتضح التقاطع بين السردي والشعري، ففي النص السردي المحض لا يسعى المؤلف إِلى أُسلوب بلاغي معين ليعطي لنصه إيقاعًا داخليا، وإِنما يكون منشغلا في رسم جمله السردية وحبكتها.

ومثل ذلك قوله:

وأَنت وراء المتاريسِ تشتلُ صبرك صبيرةً في العراء .....

هل عمرنا غلطٌ ؟

---

(١) نشيد أوروك، ٨٧.

أَطفالنا غلطٌ

والسنون التي سقطت قبل أَسنانِنا غلطٌ(١)

إنَّ الإيقاع الداخلي الذي شكّله الجناس بين (صبرك ـ صبيرة) أَعطى دلالة عميقة على مرارة الواقع الذي يعيشه في العراء، والجناس بين (السنون ـ أَسناننا) دل على بكارة الأَحلام التي أُجهضت، فالحرب أَحرقت الصبي، فهل هناك خطأ في حسبة العمر؟، وتلك السنين التي ذهبت سُدا رغم حداثة العمر، و((إنَّ الشخصية التي يخاطبها الشاعر ما هي إلّا نفسه، وإنَّ الهموم التي يعلّقها الشاعر على أَكتاف الشخصية هي همومه))(٢)، هذا النص الذي امتلك روح السرد بوساطة المونولوج الداخلي امتزج مع الإيقاع الداخلي الذي نتج عن الأَلفاظ السابقة وهنا يبرز التقاطع الذي نبحث عنه.

د. إيقاع النبر:

يكتفي الشاعر في أَنواع الإيقاع السابقة بتأديتها عبر النص المكتوب، فالمتلقي يتوصل إليها ويلمسها ويحسها عن طريق لفظها بوصفها نصًا مكتوبا، ولكنْ ثمة شكلًا آخر من الإيقاع الداخلي الذي حوَّله الشاعر من صوت ملفوظ إلى مكتوب عبر رسمه بطريقة لفظه المسموع، وهذا الشكل أَعطى للنص الشعري بعدين مهمين: الأَول يتمثل بالانزياح عن الأُسلوب السائد في كتابة القصيدة التقليدية، والثاني يتمثل في إكمال رسم المشهد المصور بالكلمات، وهنا يكمن التقاطع بين الشعري والسردي وإن للنص الأَدبي نوعين: ((هما النص القرائي والنص الكتابي،

---

(١) نشيد أوروك، ٣٧٠.

(٢) الشعر العراقي المعاصر الرؤية وأَنساق التشكيل، دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، ٣٦٢.

والقارئ أَمام النص ليس مُستهلِكا إنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له))[١]، بوصفها نصًا موازيًا للنص الإبداعي، فالمتلقي يصنع نصه الخاص بعد عملية القراءة للنص الشعري.

ونذكر هنا قوله:

تنحدرُ القطراتُ: تُـ،

تك، تك، تـ، تـ، تك،

تـ، تك،

تك،

تـ..

ك

....[٢]

فإنَّ صوت تساقط قطارات الماء لا يمكن استيعابه من لدن المتلقي إلّا بوصفها أَو الإخبار عن تساقطها، ولكنَّ الشاعر أَراد إكمال تلك الصورة عبر كتابة لفظ خرير قطرات الماء بوصفها طريقة يتوسل إليها لتحقيق النبر.

وقد تبيّن للباحثة أَنَّ الشاعر قد أَثرى متن قصيدته بحشدٍ هائل من التراكيب اللغوية والأَساليب البلاغية العربية الأَصيلة، ما يشي بتوافر إمكانية عالية ووعٍ تام في

---

(١) سرديات الخطاب النقدي في الشعرية العربية، د. علي خذري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥، ٢١٦.

(٢) نشيد أوروك، ٣٧٥.

تشكيل نصّه الشعري؛ إذ إنَّ عملية رسم جمل النص بصورة تجعله منزاح عن المألوف تتطلب دربة ودراية تامة في فن الكتابة الشعرية الحديثة التي تسعى إلى خلق الشعريّة الخاصة به؛ بوصفها هي المحرك الأَساس في مثل هكذا نصوص شعريّة كبيرة.

Ministry of Higher Education
University of Diyala
College of Education for Humanities
Department of Arabic Language

Intersections of Poetic Language in *Uruk's Anthem* by Adnan Al-Sayegh

A Thesis submitted to the council of College of Education for Humanities, University of Diyala in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master of Arts in Arabic Language and Literature

By

ISRAA FAHMI NASER

Supervised by

PROF. ALI MITIEB JASIM (PHD)

١٤٤٧ AH ٢٠٢٥ AD

Abstract

The aim of this thesis is to examine a significant long poem that stands out among contemporary Iraqi and Arab poetry: *Uruk's Anthem* by the Iraqi poet Adnan Al-Sayegh. This poem is remarkable for its profound themes and issues, addressing the condition of modern humanity in times of war and peace. It embodies the poet's genuine experience and suffering under various circumstances, blending emotions with diverse human stances. This interplay creates an internal conflict within the poem's fabric through a host of characters brought to life by the poet's rich imagination, through which he voices his perspectives on the events that have shaped his homeland.

The significance of this study lies in its focus on the poem's rich language, which interweaves elements from various generic and stylistic contexts. The researcher seeks to trace the intersections within the poem's language that produce linguistic deviations contributing to the poem's distinctive poetic discourse.

This thesis consists of a prelude, three chapters, and a conclusion summarizing the main findings, along with a list of sources and an English abstract. The prelude, entitled *An Introduction to Poetics: Concepts and Perspectives*, is divided into three sections. The first discusses Arabic poetics in classical criticism by tracing the contributions of Al-Jahiz, Abd al-Qahir al-Jurjani, Hazem al-Qartajanni, Al-Farabi, Ibn Sina, and Ibn Rushd, highlighting their views on the elements that realize poeticity in creative texts. The second section explores the efforts of modern Arab critics such as Mikha'il Na'ima, Abbas Mahmoud al-Aqqad, Muhammad Kanuni, Youssef Iskandar, and Noufal Abu Ragheef, revealing their diverse perspectives on Arabic poetics. The third section outlines the influential theories of Jan Cohen, Roman Jakobson, and

Kamal Abu-Deeb, who have provided clear frameworks for approaching the concept of poeticity and understanding its impact within literary texts.

The first chapter investigates the intersections between poetic and narrative language, covering four sections: the first analyzes poetic structure in *Uruk's Anthem*, the second discusses the duality of structure and meaning, the third examines narrative construction and its key elements, and the fourth addresses the internal and external forms of poetic rhythm in the poem.

The second chapter is dedicated to the study of integrative structure and includes three sections: symbolic references in *Uruk's Anthem*; interpretive references produced by specific linguistic devices employed by the poet; and aesthetic references embedded in the poem.

The third chapter, entitled *The Intersection Between Poetic and Epistemic Dimensions*, comprises three sections. The first explores the intersection of poetic and historical aspects, the second examines the intersection between the poetic and the religious, and the third analyzes the intersection between the poetic and the psychological. These intersections reveal a text that is rich in diverse semantic, intellectual, and epistemological dimensions.