شعر هلال ناجي
محاولة لدراسة أسلوبية إحصائية

أ.د. سمير كاظم الخليل
الجامعة المستنصرية-كلية الآداب

محاولة لدراسة أسلوبية في شعر هلال ناجي:

تميل الدراسات النقدية الحديثة الى جعل النص الادبي نصاً لغوياً أولاً، وإن دراسة لسانيات النص أمر لابد منه لأن وقائع الاسلوب ((لا يمكن التقاطها إلا على مستوى اللغة))[١]، ولقد مرت دراسة الاسلوب بمرحلتين مهمتين درس في اولهمل ضمن علم البلاغة وكان ذلك على مستوى الدراسات العربية أو الاوربية حيث تم تحديده من خلال معطيات علم البلاغة لا غير .

أما المرحلة الثانية في دراسة الاسلوب فهي التي تحرر فيها الاسلوب من البلاغة تدريجيا ليصبح فيما بعد علماً مستقلاً له مبادئه ومقولاته وإجراءاته الخاصة وينزع نحو الوصفية بدلاً من معيارية علم البلاغة[٢] وكما مرَ الأسلوب بمرحلتين ضمنية واستقلالية ، فأنه لم يستقر له تعريف واحد جامع مانع ، وقد نظر إليه من زوايا متعددة ومختلفة افرزت تعريفات كثيرة منذ ان قال بوفون Buffon ((ان الأسلوب هو الرجل نفسه))[٣]، حتى الدراسات اللغوية والألسنية الحديثة التي قالت على لسان تودروف بأن ((الأسلوب هو الرجلان)) بعد اكتشاف دور المتلقي في عملية الاسلوب.[٤]

وجهات النظر هذه تباينت في النظر الى الاسلوب وقد حصرها الباحثون في ثلاثة: الاولى: تركز على المنشئ او مبدع النص الادبي .

والثانية: على المتلقي. والثالثة: على النص الادبي نفسه مثبتاً عن مؤلفه والتي تركز على المنشئ وتلتمس مفاتيح الاسلوب في شخصيته، لأن اسلوبه يكشف عن نمط تفكيره، والتي تركز على المتلقي تلتمس ((مفاتيح الأسلوب في ردود الافعال والاستجابات التي يبديها

---

[١] علم الاسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل م فصول ع خاص بالاسلوبية: ص ٥٤.

[٢] ينظر مدخل الى علم الاسلوب : ص ٤٥ .

[٣] أثر اللسانيات في النقد الادبي : ٩١ وينظر الادب وفنونه : ٢٣ .

[٤] ينظر الاسلوب والاسلوبية: ٥ـ ٨ والاسلوب، دراسة لغوية احصائية: ٢٣ وما بعدها والبلاغة والاسلوبية: ٣٣ – ٣٩.

القارئ أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص ومن ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي))[١]، أما التي ركزت على النص نفسه فقد عزلت كلاً من المنشئ والمتلقي وذهبت تبحث عن مفاتيح الأسلوب من خلال وصف النص وصفاً لغوياً.[٢]

لقد أفادت الدراسات الحديثة في مجال التقدم بدراسة الاسلوب من مقولة العالم السويسري ((دي سوسيير)) في التفريق بين اللغة والكلام. فاللغة نظام من الرموز متعارف عليه بين الناس يشتمل على الوحدات والابنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها. اما الكلام فهو الفعل الفردي او الاستخدام المعين في حالة معينة لهذا النظام اللغوي وهذا الاستخدام يطابق في عموم النظام ويختلف عنه في تفصيلاته الجزئية من فرد الى آخر[٣]، فيعتمد الكاتب أو المتحدث الى اختيار ما يتاح له من هذا النظام.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الاسلوبية لم تكن جميعاً على منهج واحد، فهي تتوزع بين الاسلوبية الجمعية كأسلوبية الاجناس الادبية والعصور والمذاهب الادبية، والاسلوبية الفردية ، وسوف تكون الاسلوبية الالسنية أو اللغوية Linguistic Stylistic هي الاسلوبية التي اعتمدناها في دراسة قصائد هلال ناجي ، وسوف تقوم الدراسة لأسلوبه على اربعة اسس تشكل منهجنا في هذا البحث:

الأساس الاول: إن الدراسة الاسلوبية تكتفي بالقطعة الواحدة من النص لتكشف منها اسلوب المبدع، وعلاقة اسلوبه بشخصيته، وتقف على عدة مقدمات تعطي حصيلة ذلك الاسلوب .

الأساس الثاني: إن الدراسة الاسلوبية تتدرج من الصحة اللغوية حتى الاسلوب المعجز الاداء .

الأساس الثالث: يتناول الأسلوب من حيث الكلمة والجملة ويشمل ذلك طول الكلمة أو الجملة، تكرار الكلمة في النص، بينها الصرفية، اختيارها لاداء مدلول معين أو عدة مداليل ، غرابتها أو الفتها .. الخ.

---

[١] الاسلوب ، دراسة لغوية احصائية : ٢٩ .

[٢] ينظر اثر اللسانيات في النقد الادبي: ٩١ – ٩٢ وينظر الاسلوب دراسة لغوية احصائية: ٢٩.

[٣] ينظر مدخل الى علم الاسلوب: ٢٨ – ٢٩. والاسلوب والاسلوبية، كراهام هاف: ٣٥ .

وهو ما يتصل بمبدأ الانزياح (الانحراف) في الاسلوب أي الخرق او التصرف ضمن حدود قواعد اللغة .

الأساس الرابع: ويتعلق بما يسمى علم الاسلوب الاحصائي أو الاسلوبية الاحصائية Statistic Stylistics حيث ازدادت الحاجة مؤخراً الى الاستعانة بالاحصاء في توثيق النتائج ورسم الصور الشاملة لاساليب الكتاب والذي يعنينا مما يتعلق بالاحصاء في هذا البحث معادلة بوزمان المعدَلة A.Busemann التي اتخذت الشكل الآتي:

نسبة الفعل الى الصفة = عدد الافعال / عدد الصفات

ويمكن اختصارها الى: ن ف ص أي نسبة الفعل الى الصفة .

ان هناك الكثير من العوامل التي تؤثر في هذه المعادلة منها نوع الكلام. فالكلام المنطوق يمتاز بارتفاع (نسبة ف ص) في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب، وترتفع في النصوص الشعرية وتنخفض في النصوص النثرية وهكذا .

فإذا جئنا الى تفحص اسلوبية شعر هلال ناجي من خلال دواوين الشاعر المطبوعة والمخطوطة، علينا أولاً تصنيفها قبل الخوض في محاولة تحليلها اسلوبياً:

يتوزع شعر هلال ناجي في مجمله بين الاخذ بالاغراض الشعرية جميعاً تقريباً، فيه الغزل والهجاء والرثاء والوصف والاخوانيات والشعر السياسي (الوطني والقومي)، والفخر.. الخ. فضلاً عن وضوح النزعة القصصية في شعره، ولم تقف شاعريته عند حد معين فهي متدفقة سيالة في كل موقف وفي كل حادث سواء أكان عاطفياً أم وطنياً ((وهو لا يقف عند الفكرة يحللَها ويدور حولها، ولا عند الخاطرة يستبطن اغوارها ولكنَه يقف منها موقف المصور التأثري يؤديها بضربات قلمه السريعة

الخاطفة فتخرج الصورة مكتملة تستهوي رائيها))[١] وتتراوح قصائده بين الطول المتوسط والقصائد القصار والمقطوعات الثنائية.

ولعل أهم رافد من روافد شاعرية هلال ناجي يكمن ((في حبه للحياة الايجابية بكل صورها))[٢]، وهلال ناجي باختصار شديد كما يقول عنه احمد كمال زكي ((طاقة خصبة)) وموهبة برهنت على أصالتها مرات ومرات، ولقد بعثت هذه الموهبة القصيد التقليدي في ثوب قشيب ، وحافظت على قواعد الفن المتوارثة دون ان تبالغ في تنميق وفي تزويق))[٣]، أما جميلة العلايلي فتقول عنه ((إنه إنسان له عقل فيلسوف وقلب شاعر يتفاعل مع أحاسيسه مع كل حدث من أحداث العروبة .. جمع في طبيعته مواهب الباحث المحقق ولباقة الصحفي المصور))[٤].

ولابد لنا قبل البدء بالبحث عن خصائص أسلوب هلال ناجي من خلال شعره لابأس ان نذكر دواوينه حسب تاريخ صدورها لكي يتسنى لنا رصد تطور أسلوبه وقدراته الشعرية، وهي على التوالي:

١. اغنية حزن الى كركوك ، ط ١ بيروت ١٩٥٩ .
٢. ساق على الدانوب ، بيروت ١٩٥٩ .
٣. الفجر آت ياعراق ، القاهرة ١٩٦٢ .
٤. مرفأ الذكريات ، بيروت ١٩٦٤ .
٥. هذا جنى زرعك ياسامري ، بيروت ١٩٦٨ .
٦. ملحمة الوفاء ، بغداد ١٩٧٦ .
٧. في خريف العمر (مخطوط) ضم الاغراض الآتية: الوطنيات، المرافئ، الوجدانيات ، الاخوانيات ، الاهاجي ، من الشعر القضائي .

الخصائص العامة في اسلوب هلال ناجي:

إن الخصصية الاولى التي تلقانا في قصائد هلال ناجي هي الصلة الواضحة الدالة بين عنوان القصيدة ومضمونها الشعري ، فلم يشكل العنوان جملة شعرية مستقلة

---

[١] شاعر اللمحات المضيئة ، من مقالة مصطفى السحرتي : ٥ – ٦ .
[٢] المصدر السابق ، من مقالة احمد كمال زكي : ٥٤ .
[٣] المصدر السابق : ٢٧ .
[٤] المصدر السابق : ٤١ .

فارقة حسب، بل ان جملة العنوان جملة تلخيصية مكثفة لمضمون القصيدة الشعري، فقد يجعل شطر بيت من قصيدته عنواناً لها بلا شك يختار الشطر الذي يمثل المغزى أو الدالة العامة لقصيدته أو ما كان يسمى ببيت القصيد إن صح التعبير، كقوله فقصيدته التي بعنوان ((هذا جنى زرعك ياسامري))[١] وهو شطر من بيت له جعله عنواناً للديوان ايضاً ، يقول فيه:

خذها أبا فجرة لا تبتئس هذا جنى زرعك ياسامري

وقد فعل مثل ذلك في قصيدته ((ايها الصائدون هاكم فصيدوا))[٢] اذا كان العنوان شطراً من بيته القائل:

وتكاد العاهات فيك تنادي ايها الصائدون هاكم فصيدوا

وكذلك قصيدته التي بعنوان ((سقط العشاء بكم على سرحان))[٣]، اما قصيدته التي بعنوان ((وافترقنا ياحبيبة))[٤] وهي من الشعر الحر فكان عنوانها في الاصل سطراً شعرياً فيها . ولابد من الاشارة الى أن العنوانات التي على هذا النمط تمثل نسبة ضئيلة في شعره قياساً الى النمط الثاني الذي يمثل نسبة اكبر واعني به استخدام الشاعر لعبارة وردت في القصيدة وتمثل جزءأ من شطر قد تكون من الحشو أو القافية وهذا شائع في مجمل شعره لايجد الباحث صعوبة في ملاحظته ، والعبارة التي يختارها عنواناً هي بلا شك تلخص الدلالة المطلوبة أو الضوء الاحمر الذي يدعوك الى التوقف بسبب اهميتها الدلالية ، ولعل عنوان القصيدة لديه يمثل اطاراً جزئياً لخلق الايحائية . ولأن كان آخر ما

---

[١] هذا جنى زرعك ياسامري : ٩ .

[٢] المصدر السابق : ١٩ .

[٣] المصدر السابق : ٢٣ .

[٤] ساق على الدانوب: ١٥٤ وتنظر ص ٩٨، وينظر ديوانه: مرفأ الذكريات: ٥٩ قصيدة ((كل ثغر مرت عليه شفاه)). وديوانه هذا جني زرعك: ٢٣ قصيدة ((سقط العشاء لكم على سرحان)) وديوانه في خريف العمر (مخطوط): ٣١ قصيدة ((فيالك فذًا قابل لالموت مولعاً)) وص ٣٥ قصيدة ((شع كالنجم وانطفأ)).

يكتب من القصيدة فإنه يمثل أول مثير اسلوبي كلما كان مشحوناً بدلالات تكثف المحتوى، وتتجاوز وظيفة تأطير النص ونسبته الى مؤلفه، وهي وظيفة يقوم بها ما يصطلح على تسميته بـ ((العنوان المسمي)) تمييزاً له عن ((العنوان السياقي))[١] الذي يعد مدخلاً دلالياً أي انه بنية افتقار تغني بما يتصل بها من (نص/متن) ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي، بحيث لا يمكن فهم العنوان منقطعاً عن نصه ولا تدرك اشارته إلا عبر العلاقة بينهما.[٢]

ومن قصائده التي مثلت هذا النمط من العنوانات الدلالية قصيدته ((اشواق اليهود))[٣] التي اختار عنوانها من عبارة وردت في البيت التالي :

فعن اليهود بربعنا اهديك اشواق اليهود

وفي قصيدته ((فتنة النار))[٤] ، اختار العنوان من هذا البيت :

ومضت لتدفن فتنة النار بكثيف نسيان واستار

ولعله يضيف (الـ) التعريف الى عبارة في قصيدة ويجعل منها عنواناً كقوله في قصيدة ((المسخ المسخر))[٥]:

انت مسخ مسخَر عقله تحت ظلفه

ولكنه في الاغلب الاعم يختار العبارة كما هي في القصيدة ويجعلها عنواناً، وهو ما اشرنا اليه سابقاً . وتجسد في قصيدته ((كنت دنيا أمومة))[٦] التي قال فيها:

وما كنت أماً كنت دنيا أمومة ودنيا حنان مدَ جنحاً فأوسما

---

[١] ينظر ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي : ٨٥ .

[٢] ينظر المصدر السابق : ٩ وشعر البردوني دراسة اسلوبية (رسالة ماجستير) : ٥ .

[٣] ساق على الدانوب : ٧٦ .

[٤] المصدر السابق : ١٢٤ .

[٥] اغنية حزن الى كركوك : ١٧ .

[٦] في خريف العمر (مخطوط) : ٣٠ .

وكذلك فعل في قصيدته ((بلسانه إسهال))[١] التي تضمنت العبارة السابقة بقوله:

ساءلت سامراء أهو حفيدها هذا الذي بلسانه إسهال

ويفضي التأمل في عناوين قصائد هلال ناجي ((الى ما تتسم به من تفاوت طولاً وقصراً وتعدد لانماطها التركيبية التي تتعالق مفرداتها مستثمرة طاقات المجاز والتحويل والمنافرة، فتفارق دلالة المطابقة الى دلالة الايحاء، فتندهش بما يأتلف فيها من متنافرات أو ما يتقارب فيها من متباعدات تثير المتلقي وتشده الى جمرة النص))[٢]، ونعثر على قصائد كثيرة لدى هلال ناجي تحمل عنواناً من مفردة واحدة قد تكون مستعارة من القصيدة أي لها وجود حي داخلها وتتم عن دلالة القصيدة العامة، أو نعثر على مفردة تصف أو تخبر لتحفز على استكناه الدلالة العامة وتؤكدها، وهذا النمط من العنوانات هو الاكثر في شعر هلال ناجي ، ومن ذلك قوله في قصيدته ((عروبتي))[٣] التي وردت فيها مفردة كانت عنواناً لها يقول :

عروبتي نبع سخي العطاء عواطف مزحومة بالعبير

وكذلك قصيدته التي بعنوان ((جَمِل))[٤] التي يقول فيها :

لا شمس لا رمال لا صحراء ياجمـــل

ومثلما قصيدته التي بعنوان ((ديوث))[٥] التي ورد فيها المفردة التي اصبحت عنوانا، يقول فيها :

ولو ينادى بما في المرء من صفة أدركت أنك بين الناس ديوث

---

[١] هذا جني زرعك : ٨ ، وتنظر ص ١٧ ، ص ٢.

[٢] شعر البردوني ، في (رسالة الماجستير) : ٦ .

[٣] الفجر آت ياعراق : ٢٤ وتنظر قصيدته (بغداد) ص ١٧ وقصيدته (ياولدي) ص ٣٥ .

[٤] ساق على الدانوب : ١٨ .

[٥] هذا جنى زرعك ياسامري : ١١ وتنظر قصيدته ((اريحي)) ص ١٨ .

وفعل مثل ذلك في قصيدته ((ذراع))[١] التي يقول فيها :

ذراع ترفرف مثل الجناح وأخرى تراح على الشاطئ

أما في قصيدته ((ياأماه))[٢] فقد جعل المفردة الاخيرة التي مثلت قافية البيت الاخير عنواناً لها، وكأني بالشاعر اراد ان يؤكد لوعته افقد امه وتأوهه عليها بدءا وانتهاءاً في دائرة حزن مغلقة لا يستطيع الخروج أو الخلاص منها ، يقول:

صلّى الإله ومن يطوف بعرشه والأكرمون عليك يا أماه

ومما يدخل في هذا النمط استخدام الشاعر لمفردة واحدة تلخص المغزى أو توحي به دون أن يستعيرها من القصيدة ، وهي من اختراعه اعتماداً على فكرة القصيدة الاساسية القصيدة التي ابدعها ، ويتمثل ذلك في قصائده ((قسم)) و ((كركوك)) من ديوانه ((اغنية حزن الى كركوك)) و((غروب)) و ((مغرورة)) و ((حياة)) و((كتاب)) و((ثغر)) و ((موعد)) و ((حب)) و ((اخاء)) من ديوانه (ساق على الدانوب) وقصيدة ((إباء)) و ((حنين)) و ((مشاكسة)) من ديوانه ((الفجر آت ياعراق)) وهكذا بقية الدواوين .

ومن اللافت للنظر أن ديواناً واحداً شذ عن كل الدواوين الاخرى وكل أنماط العنوانات المذكورة فيما سبق ، اذا اكتفى الشاعر فيه بجعل حروف بجعل حروف الرّوى عنواناً لكل قصيدة ، مما صيّر الديوان قصيدة طويلة نظمت على كل الحروف الهجائية حيث جعل كل حرف رويا ومن ثم عنواناً لقصائد الديوان أو مقطوعاته ، ولعل الشاعر اراد لملحمته ان تتخذ الاحرف الهجائية رويا لها دون استثناء عامداً متعمداً راغباً في التذكير باعتزازه بتلك الاحرف وتقديسه لها ، وهذه المحاولة في اعتقادي جريئة قربته مما أسماه النقاد العرب بـ ((لزوم ما يلزم)) وقد اختلفت عدد الابيات المنظومة تحت كل حرف ، فمرة تكون ثلاثة عشر بيتاً كما فعل في (حرف اللام) وثلاثة ابيات كما في حرف (الكاف

---

[١] ساق على الدانوب: ٩٨، وتنظر قصيدته (نقود) ص١١٣ و(الاخير) ص١١٦ و(سؤال) ص١١٩.

[٢] في خريف العمر: ٣٤، وتنظر قصيدته (همسة) ص٥٢ وقصيدته (لعلها) ص٦٣ و(سافض) ص٨١.

) وهذه المحاولة لم تتكرر في شعره بعد ذلك. لانها قصيدة وفاء كتبها في رثاء صديقه حازم سعيد وظف فيها له كل حروف العربية لتخلده وتؤكد وفاءه له.

والخصيصة الثانية في شعر هلال ناجي هي اننا لم نسجل لدى الشاعر ميلاً أو ترجيحاً للجملة الاسمية على حساب الجملة الفعلية أو بالعكس ، وكأن الشاعر راصد يلاحظ هذا التوازن الغريب بين هذين النوعين من الجمل ، وهذا في اعتقادي يؤشر استقرار شخصية الشاعر وتوازنها بين الثبات والحركة أو قل هو يتحرك بمستوى الثبات الذي يختزنه مما يجعل شعره يمثل التراث والمعاصرة والمحافظة والتطور والعمودي والحر. مما يؤكد رأينا السابق ميل الجملة الشعرية لدى هلال ناجي الى التمسك بمعيارية الجملة اللغوية دون انحرافات كثيرة ، مع تجديده الواضح في الافكار والموضوعات والصور والاساليب فجملته في الاغلب معيارية الترتيب ، ويتضح ذلك في قصيدته ((نيكول كاستان)) [1] التي تراوحت بين الجملتين الاسمية والفعلية ، يقول فيها :

الفجر تثاءب في هدبي
والسائق يسرع بالركب
والى حبي ..
ثغر من ابداع الرب
امتص شذاه في الدرب
والسائق يمضي في وثب

إن من يتأمل الجمل الاسمية المتلاحقة في هذه القصيدة يلاحظ بأن واحدة لم تشذ عن الترتيب المعياري المعهود للجملة العربية ، فالمبتدأ يتلوه الخبر وتتلوهما الفضلة من شبه الجملة المتمثلة بالجار والمجرور أو الظرف، والضمير في (شذاه) يعود الى متقدم لفظاً ورتبة ((ثغر)) فضلاً عن كون ((ثغر)) مبتدأ مؤخر لانه فكرة لا يجوز الابتداء به، وإذا بقينا في القصيدة نفسها والتمسنا منها جملاً فعلية على النحو الآتي:

سأُفرد شيئاً من شعري
لو ذقت الطِيبَ من خمري
.....

[1] مرفأ الذكريات : ٢٦ – ٢٧ .

وتلاقت شفاهنا في نعيم

وجدنا الأمر نفسه في الترتيب ، فلا تقديم ولا تأخير ، وهما من المجال الحر المفتوح على أوسع أبوابه في العربية لوجود خاصة الأعراب التي لا تفسد إعراب الكلمة اذا تقدمت أو تأخرت ، ولكن يجب ان لا ننسى أن الالتزام بمعيارية الجملة العربية ليست هي المشكلة في إبداع الشعر ولا تغض من شأنه حين يجعل الشاعر من فاعل جملته ليس من جنس الفعل ولا مما يقع تأثيره فيه بمعنى تغير الإسناد، وكذلك جعل الصفة ليست من جنس الموصوف والمضاف اليه ليس من جنس المضاف وهكذا، فقولنا مثلاً :
((مشى الرجل)) و ((الرياح الشديدة)) و ((ماء البحر)) كلها جمل معيارية التركيب تقرر حقيقة هدفها التوصيل وهذا مما يخرج من دائرة الشعر عامة ومن شعر هلال ناجي على وجه الخصوص .

اننا حينما نقول ((مشى الجبل)) و ((الرياح الهوجاء)) و ((ماء الملام)) فيها معيارية ايضاً انها حقيقة مما يدخلها في فن الشعر (الاستعارة) وهذا ما يسمى بانزياح النسبة أي عدم خرقه للقواعد النحوية غير أنّه يخرق الإسناد بوساطة المجاز، ومثل هذه الطريقة تؤدي الى استيطان الأفكار ونقل تأثيراتها بما تخلقه من صور شعرية، لأن النحو في اللغة أشبه بالبنيان الصوري للعمليات الفكرية (الأدبية) ويدل في بعض الأحيان على اتجاه الذهن في ترتيب الخواطر، ومن هنا كان من غير الممكن ان يظهر الفكر الأدبي على مسرح الكلام بدون جملة تستند الى القواعد اللغوية والنحوية))[1] ، المهم ان الجمل السابقة على الرغم من معياريتها تحولت من الحقيقة الى المجاز أي الى الشعرية وهذا ما لاحظناه في شعر هلال ناجي .

فإذا استعنا بما قررناه في المقدمة النظرية لبحثنا هذا حول طمس الأسلوب في شخصية المبدع لرأينا ان الفكرة الشعرية واضحة وملحة ومؤثرة في ذهن هلال ناجي الى حد لا تحتمل معه الغموض ، وقلقلة مستقرات الجملة المعيارية ولهذا خلا شعره من الغموض والتعقيد ، وخلا من الصور المركبة . وإذا علمنا ان الاتصال الوثيق والطويل بالتراث قراءة ودرساً وتحقيقاً يرسخ الاستقرار على معيارية الجملة التراثية فإنه لا يغض عن شعريتها . ولعله يلتزم في بعض قصائده الجملة المعيارية بحرفيتها وبإصرار شديد

[1] اللغة الشاعرة : ٨ .

ليؤكد حقيقة الموضوع الذي يتناوله ، لا سيما حين يتعلق الأمر بشعبه ووطنه وهو يراهما يذبحان أمام عينيه ، يقول في قصيدته ((خاصة هو)):[1]

قتّلى ثم قتّلى يا عصابات واسحلي
أنت أضحوكة الورى وهوان التذلل
أنت بغض مجسد ونفيات عالم
شهد الله أنكم نطفة من مآثم

او كقوله في قصيدته ((اطفال كركوك))[2]:

في بلدتي جنينة الزيتون
ابصرت بالصغار ينشدون
هيهات ان تكون
بلدتنا عاصمة الشقاء
العملاء الحمر واليهود ..

ولعل لغة القانون تتحكم هنا في الشعر ليدين الطغاة ويفضح اعمالهم الدنيئة من دون تزويق او تزييف ، ولغة القانون لغة صارمة واضحة لا تحتمل المجاز والاستعارة واركض خلف الدلالات البعيدة وشاعرنا في موقف الادانة والتحريض ، اذا عرفنا ذلك كله وان صاحبنا اديب محقق وحام بارع زال عجبنا عن التزامه واحترامه وخشوعه امام الجملة التراثية بكل تراتيبها.

ولابد من الإشارة الى ان كلامنا السابق لا يلغي وجود جمل كثيرة في شعر هلال ناجي فيها تقديم و تأخير لا يصلان الى حد الإطاحة بمعياريتها، ونحن نتحدث عن نسب إحصائية تغلب الأولى على الثانية يقول في قصيدته ((خاصة هو))[3] الآنفة الذكر:

كدرب الاساطير كالامنيات
تلوى بكركوك نهر صغير

وقوله في قصيدته ((متسول من كركوك))[1]:

---

[1] اغنية حزن الى كركوك : ١٧ – ١٨ .

[2] المصدر السابق : ١٩ .

[3] اغنية حزن الى كركوك : ١٤ .

لخاطر الله اعطني فلسطين

وقوله في قصيدته ((لا تيأسي كركوك)) [٢]:

وعلى النجيع أحس طيف محمد

وقوله في قصيدته ((سلاماً أرض ليبيا))[٣]:

سما للمؤمنين بأن عرباً مشتتة مطامحهم ، نثار

وقوله في قصيدته ((دمعة))[٤]:

بسيطة كانت أحاديثه لكنها ذات أفانيـن

وقوله في قصيدته ((نفثة وفاء في موكب الرثاء))[٥]:

عدّواً للمظالم لا يحابي جريئاً في التحدي والصيال

واذا أحس الشاعر أنّ الالتزام الدقيق بمعيارية الجملة قد يقف بينه وبين ما يريد التعبير عنه، ازال هذا الحائل وامكانيات اللغة تتيح له ذلك عاى نحو مانرى من حذف حرف النداء ((يا)) الذي يقف بين الشاعر والمدينة التي يخاطب حاجزاً لغوياً . ومن ثم . نفسياً في قوله:

لا تيأسي كركوك ملء فم الضحى[٦]

وكما يوفق في عدم استخدامها يوفق في استخدامها في قصيدته ((سؤال))[٧] يقول فيها :

يا ثغرها ماذا جرى

فنمت في دلال ؟!

.....

يا سحرها انتفاضة

---

[١] المصدر السابق : ٢٤ .

[٢] المصدر السابق : ١٢ .

[٣] في خريف العمر (مخطوط) : ١٤ .

[٤] المصدر السابق : ٢٣ .

[٥] المصدر السابق : ٤٤ .

[٦] اغنية حزن الى كركوك : ١٢ .

[٧] ساق على الدانوب : ١٣٦ .

أطلقها سؤال !!

ويستخدمها استخداماً مزدوجاً في بيت واحد يحذفها ويذكرها في قصيدته ((حب))[١]:

حبيبتي يا غزلاً شائقاً أنا هنا القريض والكتب

ومن اللافت للنظر في شعر هلال ناجي كثرة استعماله لحرف النداء (يا) مما يشكل نسبة عالية قياساً على أي حرف آخر فلا تكاد تتصفح قصيدة حتى تعثر على(يا) النداء مرة على اقل تقدير، وهذا مما يشكل مؤشراً أسلوبياً على استحالة تحقيقه لكثير من أمانيه، أو لاندهاشه مما يرى ويسمع أو يثير استغرابه، أو لأنّه حاد الطباع يرغب في إصدار الأوامر الى الاخرين.

أما على مستوى اللفظة فأننا سجلنا تكرر لفظة ((الحلوة، حلو)) تكراراً واضحاً مطّرداً مما يؤشر رغبته الجامحة في حب الجمال وذوبانه فيه، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر ان الشاعر كرر اللّفظة اكثر من سبع وعشرين مرة في ديوان واحد هو ((مرفأ الذكريات)) وردت في قصائده حسب التسلسل: ((ثلاث رسائل الى شهيد)) و((لقاء في الغرب)) و((نيكول كاستان)) و((اللقاء الاخير)) و((يوهنا الهولندية)) و((الليلة الأخيرة)) و((أغنيتان نرويجيتان)). وتتكرر المفردة في بعض القصائد اكثر من اربع مرات وهذا التكرار لا يدل على عجز الشاعر هلال ناجي عن ايجاد بديل لها بقدر ما تشير المفردة بتكرارها الى النزعة الغزلية الحسية المادية لديه، ويمكن ان نستشهد ببعض الابيات ليطلع عليها القارئ:

قلت للحلو : ما بلادك يا حلو فقالت في الضياء نضوب [٢]

سألت جاري الحلو في حاننا من اين ياحلوة ؟[٣]

قلت إنّي ياحلوتي في ارتياب لست ادرى في ساعتي ما جوابي [٤]

---

[١] المصدر السابق : ١٥٣ .

[٢] مرفأ الذكريات : ١٧ .

[٣] المصدر السابق : ٣٨ .

[٤] المصدر السابق : ٤٥.

ومن الملاحظ أن مفردة ((يا حلوة)) ومؤنثها تتكرر في القصائد التي ينال فيها الشاعر ((حلوته)) وتختفي في القصائد التي يحرم الشاعر فيها من النوال والوصال، ومنها قصيدته ((الى امرأة مجهولة))[1] التي يقول فيها :

يا أيها المكحل الجفون
مرتّش الأهداب
يا تارك البحار دون لون
وناقلاً الى السماء زرقة الاطياب
فلتوصد الأبواب
أخاف أن اغرق في العيون

أما على صعيد المستوى الصرفي للفظة فأنّه لا يخرج الى أوزان صرفية غير مألوفة في الشعر العربي العمودي، ولكني سجلت ميله الواضح الى استعمال الوزن ((فعلل)) الرباعي ومشتقاته، ففي ديوانه ((أغنية حزن الى كركوك)) يستخدمها في قوله:

رشرش المرجان في كل ثنية (ص ٣٦)

وقوله : وقرعت الكأس بالكأس وثرثرنا طويلاً (ص ٤٢)

وقوله : وتناهى من (كاترين غناء آيرشّي) فهدهدت أعصابي (ص ٤٧)

وقوله : كل أطباقه توشوش نشوى من هنا تكون البداية (ص ٥٩) وفي ديوانه ((ساق على الدانوب)) استعملها في قوله : في البحيرات ترقرقن كأنغام روية (ص ١٦)

وقوله : والشط فدفه ضياء حالم (٢٩)

وقوله : قرقرة العقرقر تبجحي وزمرّى (ص ٣٨)

وقوله : يستنهض الغافين إنّ بلية تكرار جلبب شرها الأوطانا (ص ٦٧)

وفي ديوانه المخطوط ((في خريف العمر)) استعملها في قوله :

وتحتي الظلم قد عشعش (ص ٧٤)

فالأفعال (ذرذر) و(رفرف) و(رشرش) و(ثرثر) و(هدهد) و(وشوش) و(قرقر) و(رقرق)و(عشعش) .. الخ . وغير التي ذكرتها كثير في دواوينه . تعكس رغبة الشاعر في تكثير المعنى وتوسيع الدلالة من خلال استخدام فعل بصيغة صرفية تبدو مكررة أو ان

[1] المصدر السابق : ٤٣ .

الفعل مؤلف من قسمين متشابهين يكثران المعنى ويطيلان حركته ويتركان الشاعر يصور الأمر وكأنه التفاف تام حول المعنى في حركة دائرية لا سيما انّ أكثرها أفعال تقترب من الجانب الحسي ، ناهيك عن دور تلك الأفعال في إحداث إيقاع خاص من خلال تكرار الأصوات فيها وانسجامها .

كما سجّلت ميله الى استعمال صيغ التصغير ولا سيما في كلمة (نهير) فقلما تأتي على نهر بصورتها المعروفة وهو أمر لافت للنظر حقاً ، يقول في قصيدته ((لقاء في الغرب))[١]:

وعلى ثغرة نهير لحـون صافها في كرومنا عندليب

وفي قصيدته ((الى امرأة مجهولة))[٢] يقول :

نهر عطر سال

من عيونها وذاب

وفي قصيدته ((آذان الفجر)) [٣] يقول :

وفي الافق الحاني خويط محبب

وهذا التفضيل لصيغة التصغير يدل على تحبب الشاعر للاسم الأصلي واحتياجه اليه ويرسخ هذه الحاجة وهذا التحبب كون الاسم مصغراً ولعله في مواضع أخرى يستخدم التصغير في مجال الاحتقار والاستصغار لا سيما في هجائه أو في شعره الوطني وهو يتحدث عن بعض الحكام السياسيين أو من يدور في فلكهم.

إن مما يلاحظ على شعر هلال ناجي خاصية الميل الى المفردات الرشيقة القصيرة والى أوزان الفعل غير الطويلة وكذلك فعل مع الصفات ، ولحساب متوسط طول الكلمة لديه وحساب نسبة الفعل الى الصفة نأخذ نماذج أربعة من قصائده ومن دواوين متعددة له بصورة عشوائية على رأي (ماركوف) ولتكن تلك القصائد :

((غبية في باريس)) من ديوانه (ساق على الدانوب) و((حكاية من لندن)) من ديوانه (مرفأ الذكريات) و((قراءة في توقيع نهلة)) من ديوانه (في خريف العمر) و((أقصوصة كف ممدودة)) من ديوانه (الفجر آت يا عراق).

---

[١] مرفأ الذكريات : ١٦ .

[٢] المصدر السابق : ٤٤ .

[٣] ساق على الدانوب : ٥٦ .

نجد ان متوسط الكلمة في القصيدة الاولى = ٥ر٤

ومتوسطهما في القصيدة الثانيـة = ٢ر٤

ومتوسطهما في القصيدة الثالثـة = ١ر٤

ومتوسطهما في القصيدة الرابعـة = ٨ر٤

وعليه يصبح معدل طول الكلمة في عموم شعره تقريباً = ١٥ر٤

ويشير هذا الرقم الى عزوفه عن استخدام المفردات الطويلة اذ أنه معدل متوسط على العموم ، فهو لا يميل كما يبدو من تلك النسب وتلك التي أجريتها على قصائد أخرى في شعره الى (الأوزان الصرفية الطويلة ، وكذلك الصفات والأسماء ، فهو يختار منها أقصرها واكثرها رشاقة وجمالاً وهذا ينسجم مع الحساب الرياضي الذي توصلنا اليه أما معدل نسبة الفعل الى الصفة فكما يلي :

في قصيدة ((غبية من باريس)) : ن ف = ١٦ = ٦

ص ١

في قصيدة ((حكاية من لندن)) : ٠٠٠٠ = ١٠ = ٥ر٢

١٤

في قصيدة ((قراءة في توقيع نهلة)) : ٠٠٠٠ = ١٤ = ٢٧ر١

١١

في قصيدة ((أقصوصة كفّ محدودة)) : ٠٠٠٠ = ١٧ = ٧

١٠

وهكذا نرى النسبة ترتفع في القصيدة . اعني نسبة الفعل الى الصفة . ذات المنزع القصصي لميلها الى الحركة والتعبير عنها بالأفعال دون الصفات أو على حساب الصفات لما يتطلبه السرد القصصي من حركة دائبة أرادها الشاعر لقصيدته.

وفي الختام نقول أنّ شعر هلال ناجي ملئ بظاهر أسلوبية أخرى لا يتسع صدر هذا البحث لاستيعابها لكثرة النماذج الشعرية التي يمكن ان نستشهد بها الا إننا توقفنا في هذا البحث عند ابرز الظواهر الأسلوبية التي يمكن لأي قارئ حصيف، بله الدارس، يلتقطها بيسر بسبب هيمنتها على شعره، وهي ظواهر تنم عن رغبة الشاعر في الاهتمام بشعره وحرصه عليه ومحاولة الدفاع عن أصالته، حتى نراه لا يسمح باختراقات أو

انحرافات لقواعد النحو ولكنه بالمقابل ما الى الانزياحات المجازية وهو دليل يؤشر أثر الثقافة التراثية وقدراته التحقيقية البارعة في استخداماته اللغوية وأسلوبه الشعري ، ويبقى هلال ناجي شاعراً ملهماً واسع الافق قادراً على التعبير عن أعباء تجربته وهمومه ومشكلات عصره.

مصادر البحث ومراجعه

١. أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث : توفيق الزيدي
الدار العربية للكتاب . ليبيا ، تونس ١٩٨٤ .

٢. الأدب وفنونه : د . عز الدين إسماعيل
دار الفكر العربي . القاهرة ط ٣ ١٩٦٥ .

٣. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : د . سعد مصلوح
دار الفكر العربي : القاهرة ١٩٨٤ .

٤. الأسلوب والأسلوبية : كراهام هاف ، ترجمة : كاظم سعد الدين
دار آفاق عربية . بغداد ١٩٨٥ .

٥. أغنية حزن الى كركوك (شعر): هلال ناجي (د . مط) . بيروت ١٩٥٩ .

٦. البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيمائي لتحليل الشعر : هنري بليث
ترجمة : محمد العمري . منشورات دراسات . الدار البيضاء ط٢ ١٩٨٩ .

٧. ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي : محمود عبد الوهاب
(الموسوعة الصغيرة ٣٩٦) دار الشؤون الثقافية . بغداد ١٩٩٥ .

٨. ساق على الدانوب (شعر) : هلال ناجي
دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٩ .

٩. شاعر اللمحات المضيئة : مصطفى السحرتي وآخرون .

دار الكتاب العربي . القاهرة ١٩٦١ .

١٠. شعر البردوني : سعيد سالم الجريري .
(رسالة ماجستير غير منشورة). كلية الآداب . الجامعة المستنصرية ١٩٩٧.

١١. الفجر آت يا عراق (شعر) : هلال ناجي .
دار الرضا للطباعة . القاهرة ١٩٦٢ .

١٢. في خريف العمر (ديوان مخطوط) : هلال ناجي .

١٣. علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة : د . صلاح فضل
م فصول ع خاص بالأسلوبية ، مصر ١٩٨٤ .

١٤. اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد
مكتبة ألا نجلو مصرية . القاهرة ١٩٦٠ .

١٥. مدخل الى علم الأسلوب : د . شكري محمد عياد
(د . مط) الرياض . السعودية ١٩٨٢ .

١٦. مرفأ الذكريات (شعر) : هلال ناجي .
دار الأندلس . بيروت ١٩٦٤ .

١٧. مقالات في النقد الأدبي : هلال ناجي
منشورات دار الورود . بيروت ١٩٧١ .

١٨. ملحمة الوفاء (شعر) : هلال ناجي
دار الرسالة . بغداد ١٩٧٦ .

١٩. هذا جنى زرعك يا سامري (شعر) : هلال ناجي
دار الرشاد . بيروت ١٩٦٨ .

٢٠. هلال ناجي أديبا : محمد مندور وآخرون
مؤسسة المعارف . بيروت ١٩٦٥ .