



الجامعة الإسلامية بغزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

دراسة بعنوان

تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة

**THE INTERFERENCE OF LITRARY RACESIN IRAQI
CONTEMPORARY POEM**

إعداد الباحث:

أحمد محمد أبو مصطفى

120100657

إشراف:

الدكتور/ وليد محمود أبو ندى

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية من كلية
الآداب بالجامعة الإسلامية - غزة

1436هـ - 2015م

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

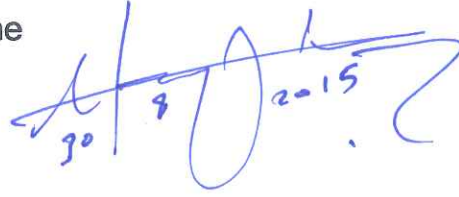
DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification

Student's name

Signature

Date:

 2015
30

اسم الطالب: احمد أبو مصطفى

التوقيع:

التاريخ: 2015 / 12 / 30



هاتف داخلي 1150

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا

الرقم.....ج س ع/35/Ref

التاريخ.....2015/06/15 Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ أحمد محمد إبراهيم أبو مصطفى لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، وموضوعها:

تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الاثنين 28 شعبان 1436هـ، الموافق 2015/06/15 الساعة الثانية مساءً بمبنى طيبة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

.....	مشرفاً و رئيساً	د. وليد محمود أبو ندى
.....	مناقشاً داخلياً	د. ماجد محمد النعماني
.....	مناقشاً خارجياً	أ.د. عبد الفتاح أحمد أبو زائدة

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في كلية الآداب/قسم اللغة العربية.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ونزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

مساعد نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. فؤاد علي العاجز



الإهداء

إلى والدي العزيزين
الذين كانا دوماً الرافعة السامقة
نحو الأعلي

شكر وتقدير

حرصاً منا على ذكر ذوي الفضل، وانطلاقاً من قول
المصطفى صلى الله عليه وسلم: "لا يشكرُ الله من لا يشكرُ الناسَ"
فإني أتوجه بخالص الشكر وجزيل الثناء للدكتور الفاضل/

وليد محمود ندى أبو ندى

لما بذله معي من جهد كبير، ولما وجهه لي من نصائح
وتوجيهات سليمة ساهمت في إنتاج هذا العمل وإخراجه في أبهى
صورة.

كما أتوجه بالشكر للأستاذ الدكتور/ عبد الفتاح أبو زائدة،
والدكتور/ ماجد النعامي اللذين شرفاني بقبولهما مناقشة هذه
الأطروحة.

وأقدم بالعرفان والشكر للدكتور/ غسان زهير أبو نمر
للمساعدة الكبيرة التي قدمها لي في جلب المراجع من بيروت
ومصر، وأشكر أيضاً للأستاذ: عاطف الدرة "أبو بلال" صاحب
مكتبة الكلمة للجهد العظيم الذي بذله معي في تأمين العديد من
المراجع والمصادر النادرة.

الباحث

فهرس المحتويات

الإهداء.....	ب
شكر وتقدير.....	ج
فهرس المحتويات.....	د
توطئة.....	1
سبب اختيار الموضوع.....	2
منهج الدراسة.....	2
أهداف الدراسة.....	2
الدراسات السابقة.....	2
الفصل الأول- الأجناس الأدبية.....	5
الجنس الأدبي (تعريفه: لغةً واصطلاحاً).....	7
ثانياً- تاريخية الأجناس الأدبية.....	14
التداخل في مدونة العرب الأدبية.....	35
الفصل الثاني- البنية المسرحية في القصيدة العراقية المعاصرة.....	52
تمهيد (تعريف المسرحية وأنواعها وعلاقتها بالشعر).....	53
المبحث الأول- الشخصيات.....	59
المبحث الثاني- الحوار.....	117
المبحث الثالث- الصراع.....	164
الفصل الثالث- عناصر الرسالة في القصيدة العراقية المعاصرة.....	194
تمهيد (الرسالة: التعريف والأنواع والعلاقة بالشعر).....	195
تداخل الرسالة مع الشعر في الشعر العراقي المعاصر.....	196
الفصل الرابع- عناصر السرد القصصي في القصيدة العراقية.....	216
تمهيد.....	Error! Bookmark not defined.
المبحث الأول- الشخصية.....	220
المبحث الثاني- الأحداث.....	277
المبحث الثالث- المكان.....	302
المبحث الرابع- الزمان.....	338
النتائج والتوصيات.....	373
المصادر والمراجع.....	375

الشعر صعب وطويل سلمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه
والشعر لا يستطيعه من يظلمه
يريد أن يعرّبه فيعجمه(1)

1 مجموع أشعار العرب، ديوان رؤبة بن العجاج، جمع وتحقيق: وليم بن الورد البروسي، دار قتيبة للطباعة والنشر، الكويت (د.ت) (د.ط)، ص188.

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة..

حازت المسألة الأجناسية مساحة واسعة من مساحة النقد الأدبي قديماً وحديثاً، وقد عدها بعضهم صلب الممارسة النقدية، إذ لا يمكن إطلاق أي حكم نقدي على أي من النصوص، إلا بعد الكشف عن هويته الأدبية؛ لذا اهتم النقاد منذ القدم بتقسيم الكلام إلى منظور ومنثور، وميزوا كل صنف منهم بقواعد خاصة تختلف عن قواعد الصنف الآخر، وبقي ذلك التقسيم متبعاً حتى يومنا هذا؛ لكن مع اتساع الأفق الحضاري، وزيادة التقدم العلمي والتكنولوجي، وازدياد التعقيد في حياة الإنسان المعاصر، ولدت نظريات تدعو إلى التحرر من التقسيمات القديمة، وكسر القواعد الكلاسيكية للعملية الأدبية والنقدية، بحجة عدم تلبية تلك القواعد القديمة لمتطلبات التعبير عن واقع الحياة العصرية، وقصورها كذلك على التعبير عن هموم الإنسان العربي وقضاياها في عصرنا الحالي.

لذا ابتكر الشاعر العربي وسائل تعبيرية جديدة، عوضاً عن الوسائل الموجودة سلفاً؛ كي يستطيع التماشي مع الواقع، وما يلم به من أزمات، وتمثلت تلك الوسائل في استعارة إمارات وأدوات الأجناس الأدبية الأخرى، مثل: الأدوات السردية والدرامية، وتوظيفها في الشعر، كي يستطيع من خلالها النفاذ إلى غاياته التعبيرية، وقد مثلت هذه الأدوات بالنسبة للشعراء انطلاقة شعرية جديدة، فلم يعد الشاعر كما قال نزار قباني: حاجباً على باب أمير المؤمنين أو سائساً في إسطنبول؛ بل أصبح تائراً مناضلاً من أجل قضايا الإنسانية والأمة جمعاء⁽¹⁾.

إن انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى كسر حاجز الرعب الذي كان مشيداً بين اللغة الفصحى واللغة المحكية، فقد حرر الشعر من التقليد والصنعة، وفك شيفرات التعقيد التي كانت تعتريه، واقترب من أفهام العامة، وهنا نجح الشاعر في توصيل رسالته المنشودة، فاللغة لم تعد أسيرة القواميس وإنما صيرت كما قال قباني: "عصفوراً صغيراً على نوافذ الناس، كل الناس"⁽²⁾.

وسنتعمق في هذه الدراسة في دراسة التداخل بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى، وسنتجلى الطريقة التي وظف بها الشعراء إمارات الدراما، والرسالة، والسرد داخل القصيدة، والأثر الذي تركه ذلك التوظيف.

(1) الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، 691/2.

(2) السابق، 687/2.

وسيسعى الباحث لاستجلاء ذلك من خلال نماذج لشعراء العراق الأربعة: بلند الحيدري، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، بدر شاكر السياب.

سبب اختيار الموضوع:

يعود سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع إلى:

1- قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت مسألة التداخل الأجناسي في القصيدة العراقية، وخاصةً عند الشعراء المذكورين سلفاً.

2- العلاقة الجدلية الشائكة حول علاقة الشعر بالنثر، وخاصة مع ولادة شكل أدبي مشوه يدعى قصيدة النثر.

3- الغنى الفني والجمالي الذي تحظى به القصيدة العراقية المعاصرة، ووضوح الملامح السردية والدرامية في هيكلها الفني.

منهج الدراسة:

اتبع الباحث في الدراسة المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، ثم تحليل بنيتها، وبيان علة توظيفه ووجوده، والأثر الذي خلفته في النص.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء التداخل الأجناسي في القصيدة العراقية المعاصرة، وبيان القيمة الفنية لتوظيف التداخل، ثم بيان انفتاح الشعر العراقي على الأجناس الأدبية، وتقييم ظاهرة التداخل، وما عادت به من فائدة فنية وجمالية على النص الشعري.

الدراسات السابقة:

لقد تناولت العديد من الدراسات موضوع التداخل الأجناسي وأهمها:

1- دراسة (بسمة عروس) الموسومة بـ: (التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، وهي في الأصل أطروحة دكتوراه في اللغة العربية أعدت بإشراف د/ حمادي صمود عام 2004، وتناولت فيها الباحثة معنى التفاعل ومسالكه ومفهومه،

وقد تحدثت عن التمازج بين الأجناس الأدبية، وطبقت ذلك على كتاب النمر والثعلب، ثم تحدثت عن تداخل المقالة مع فنون الألغاز والمديح والوصية وغيرها.

2-تداخل الأنواع الأدبية: وهو عبارة عن مجلدين ضخمين جمعت بهما أعمال المؤتمر النقدي الثاني عشر المنعقد في جامعة اليرموك بإربد الأردن، بتاريخ 22-24 تموز 2008، وقد طبعت هذه الأعمال في عالم الكتب الحديث في إربد، وتمحورت حول تداخل الأجناس الأدبية، مثل: تداخل المسرحية مع الرواية والسرد مع الشعر، والدراما مع الشعر وغيرها.

تقسيمات الدراسة:

قسم الباحث الدراسة إلى مقدمة وأربعة فصول:

تناول في الفصل الأول تعريف الجنس الأدبي والتطور التاريخي لنظرية الأجناس الأدبية، ومواقف النقاد العرب والأوروبيين من مسألة التجنيس، كما تعرض الباحث للمسألة الأجناسية في التراث النقدي العربي، ثم تعرض لمسألة التداخل: تعريفاً وتوضيحاً وتصنيفاً وتشكياً.

أما الفصل الثاني فقد خصصه الباحث للحديث حول البنية المسرحية للقصيدة العراقية المعاصرة، وقد قسمه إلى تمهيد وثلاثة مباحث، تحدث في التمهيد عن تعريف المسرحية وأنواعها وعلاقتها بالشعر، وتمحور المبحث الأول الموسوم بالشخصيات حول بناء الشخصية الدرامية في القصيدة العراقية المعاصرة في شعر أربعة شعراء معروفين، هم: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف.

أما المبحث الثاني فقد تناول فيه الباحث توظيف شعراء العراق لتقنية الصراع داخل قصائدهم، وكيف عبر شعراء العراق عن صراهم مع المجتمع ومع السلطة عن طريق توظيف هذه التقنية، أما المبحث الثالث فقد تمحور حول الحوار الدرامي وتوظيفه في القصيدة العراقية المعاصرة.

وخصص الفصل الثالث للحديث عن تداخل عناصر الرسالة مع القصيدة في الشعر العراقي، وقد درس الباحث الرسالة الشعرية عند ثلاثة شعراء، هم: عبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وبلند الحيدري.

أما الفصل الرابع والأخير فقد تمحور الحديث فيه عن عناصر السرد القصصي في القصيدة العراقية المعاصرة، وقد قسمه الباحث إلى تمهيد وأربعة مباحث، تناول في التمهيد تعريف العمل القصصي وأنواعه، وعلاقته بالقص، وتمحور المبحث الأول حول بناء الشخصية

السردية في القصيدة العراقية المعاصرة، أما المبحث الثاني فتمحور حول بناء الحدث الشعري في القصيدة العراقية، والمبحث الثالث خصص للحديث عن المكان السردى وتوظيفه في القصيدة العراقية، وأخيراً كان المبحث الرابع يدور الحديث فيه حول الزمن السردى.

وختم الباحث الدراسة بالعديد من النتائج والتوصيات.

الفصل الأول
الأجناس الأدبية
التعريف - التقسيم - التداخل

توطئة

من سنن المولى عز وجل أنه عند خلق الكون لم يخلقه على أساس واحد، أو على شاكلة واحدة، وإنما خلق الله الخلائق مختلفين في الشكل، والتكوين، والمشارب، وميز الله الخلق بعضهم عن بعض، فلم يجعل الإنسان كالحيوان، وإنما ميّز الإنسان بالعقل عن غيره من سائر المخلوقات، كذلك لم يجعل البشر متشابهين؛ إنما فرق بينهم في اللون، والجنس، والعرق، وجعلهم على حد ما وصفهم في الآية الكريمة: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتَقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (1)

فالاختلاف سنة الله عز وجل في خلقه ولن تجد لسنة الله تبديلاً.

غير أن الاختلاف بين البشر انعكس على مخرجاتهم لهذه الحياة، وهذا طبيعي لأن كل شيء وليد البيئة التي يحيا بها، أو وليد من يصنعها، ومن بين هذه النتاجات الإنسانية كان الأدب، فالأدب هو الحالة المعنوية والنفسية والحضارية لشعب أو أمة في حقبة معينة، وهو انعكاس لما يدور في الوجدان البشري كذلك انعكاس لواقع الحياة المعاشة، ويعد أرقى وسيلة للتعبير عما يدور في خلجات النفس الإنسانية.

ومن الطبيعي إذا كان الأدب أحد النتاجات الإنسانية فيجب أن يكون مختلفاً في تكوينه، منسجماً مع طبيعة الاختلاف التي تسود التكوين البشري، فالبشر مقسمون بين عربي وأعجمي وتقي وفاجر وغير ذلك.

كذلك هو الأدب مثل البشر مقسم إلى أجناس وأنواع، كل جنس مختلف عن الآخر في الشكل والمبنى؛ لكنهم يجتمعون في التعبير عن المشاعر الإنسانية.

لكن هذا التقسيم لم يأت عفواً؛ بل جاء من إيمان المبدع النابع من تطور الحياة وتقلبها حوله، فالنظرية الأجناسية أو المسألة الأجناسية كما يحلو للبعض تسميتها، حازت على دراسة ونقاش مستفيضة، فبعضهم يؤيد وبعضهم يعارض؛ لكن تبقى المسألة الأجناسية موجودة بقوة على الساحة النقدية؛ لأن النقد الأدبي بدونها لا تستقيم له قناة، وتتعطل في الآن نفسه وظيفته.

وفي هذا الفصل سنتعرف على بضعة أمور هي:

(1) سورة الحجرات: 13/49.

1-الأدب بين الجنس والنوع.

2-نظرية الأجناس الأدبية، والتعريف بهذه النشأة، القيمة النقدية.

3-الأجناس الأدبية عند نقاد أوروبا.

4-الأجناس الأدبية عند النقاد العرب.

5-التداخل بين الأجناس الأدبية في النقد القديم.

6-التداخل بين الأجناس في النقد الحديث.

7-مسالك التداخل في الأدب.

بين الجنس والنوع :

اختلف النقاد فيما بينهم على تسمية التقسيمات الأدبية، فمنهم من أطلق عليها أجناسًا، ومنهم من أطلق عليها أنواعًا، وبين هاتين اللفظتين يدور السؤال هل هي أجناس أدبية أم أنواع أدبية؟

للتعرف على ذلك يجب معرفة معنى كل لفظة على حدة من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أولاً- الجنس والنوع لغة:

تجمع معظم المعاجم العربية على أن الجنس هو الضرب من الشيء، وهذا ما نراه في تعريف ابن منظور بقوله: "الجنس هو الضرب من كل شيء، من الناس، ومن الطير، ومن حدود، والعروض، والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل والإبل جنس من البهائم العجم⁽¹⁾.

وعرف الفيروز أبادي الجنس في معجم القاموس المحيط بقوله:

"الجنس بالكسر أعم من النوع. وهو كل ضرب من الشيء، فالإبل جنس من البهائم والجمع أجناس وجنوس وبالتحريك جمود الماء وغيره، والجنيس العريق في جنسه، وكسكيت

(1) لسان العرب، ابن منظور الأفرقي، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 2003م، 51/6.

سمكة بين البياض والصفرة، عن ابن دريد أن الأصمعي كان يقول: الجنس المجانسة من لغات العامة غلط لأن الأصمعي وازع كتاب الأجناس وهو أول من جاء بهذا اللقب".⁽¹⁾

ومن خلال التعريفين السابقين، نلاحظ أن ابن منظور والفيروز أبادي اتفقا على عدة نقاط وهي:

- الجنس هو الضرب من الشيء.
- الجنس أعم من النوع.
- الجنس من المجانسة وهي المشاكلة والمقاربة.

لكن لو عدنا إلى تعريف ابن منظور للجنس سنجد في تعريفه يلفت انتباهنا إلى شيء مهم وهو: أن الجنس يتناول حدود النحو والعروض، وهذه إشارة واضحة منه إلى عدم قصور الجنس على الأمور المحسوسة، وإنما شموله أيضاً على فروع اللغة من نحو، وعروض؛ ولكن ماذا قصد ابن منظور بقوله عن حدود النحو والعروض؟ بالرجوع إلى كتب النحو، وخاصة كتاب شرح المفصل لابن يعيش؛ نجد ابن يعيش في تعريفه للكلمة والكلام يقول: "الكلمة هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع وهي جنس تحته ثلاثة أنواع: الاسم والفعل والحرف"⁽²⁾.

والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى ويسمى الجملة⁽³⁾، ونحن لا يعيننا في كلام ابن يعيش إلا قوله هي جنس تحته ثلاثة أنواع، إن تعبير ابن يعيش يعطي إيحاءً واضحاً بأنه كان فطناً لمعنى الجنس، وقد طبقه على النحو، ووضع الكلمة في محلها الصحيح.

النوع لغة:

يذكر ابن منظور في لسان العرب تعريفه للنوع بقوله: "هو أخص من الجنس، وهو أيضاً الضرب من الشيء، قال ابن سيده له تحديداً منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواع قلّ أو كثر، قال الليث: النوع والأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب، والثمار، وغير ذلك، وحتى الكلام، وقد تنوع الشيء أنواعاً"⁽⁴⁾.

(1) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8، 2005، ص537.

(2) شرح المفصل، ابن يعيش، منشورات عالم الكتب بيروت، د.ت، ج1، ص18.

(3) ينظر: السابق، 18/1.

(4) لسان العرب، 433/1.

وعند الفيروز أبادي في كتابة القاموس المحيط لا يختلف عن ابن منظور كثيراً، فهو يتطابق مع ابن منظور في تعريفه يقول الفيروز أبادي: "النوع كل ضرب من الشيء، وكل صنف من كل شيء، وكل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس"⁽¹⁾.

ومن خلال سرد التعاريف السابقة نلاحظ أن المعجمين اتفقا على جملة من النقاط وهي:

1- النوع: الضرب من الشيء.

2- النوع: جزء من الجنس.

3- النوع: أخص من الجنس.

وهذا ما تتفق عليه جميع المعاجم العربية بأن النوع أخص من الجنس، وعند أخذ شروح المعاجم لهذه الكلمة نجد أنها تحتوي على التماثل والتشابه، وهذه الفكرة تشير إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم.

أما شروح لفظة نوع فقد رأينا كيف تدور حول الانحراف والجزئية والتنوع في آن واحد، وهي تختص بشكل أكبر بالتعيين والتخصيص.

الجنس والنوع اصطلاحاً:

يعرف الجرجاني الجنس في كتاب التعريفات بقوله: "اسم دالّ على كثيرين مختلفين بالأنواع، وكلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو، من حيث كذلك، فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع، والخاصة، والفصل القريب"⁽²⁾.

ونرى في تعريف الجرجاني للجنس طغيان الفلسفة بشكل واضح على التعريف، لكننا نستطيع القول أن المتأمل لتعريف الجرجاني يستنتج منه عدة نقاط وهي:

1- الجنس اسم يدل على أصناف كثيرة.

2- الجنس يتصف بالكلية ومكوناته متباينة في التكوين.

3- الماهية لها دور فاصل في تحديد الجنس.

(1) القاموس المحيط، ص769.

(2) التعريفات، للعلامة على بن محمد الحسيني الجرجاني، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، القاهرة- مصر، ط1، 2007، ص134.

أما أبو البقاء الكفوي في معجمه الكليات فيتطرق إلى لفظة الجنس، ويستفيض في الحديث عنها على عكس الجرجاني، فيعرفه بقوله: "هو عبارة عن لفظ يتناول كثيراً، ولا تتم ماهيته بفرد من هذا الكثير كالجسم"⁽¹⁾.

ثم يتطرق بعد ذلك إلى وصف الجنس بالكلية، وذلك بقوله: الجنس من الطبيعات الكلية، وهي موجودات خارجية كما ذهب إليه في قوله تعالى "إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا"⁽²⁾ (سورة الشرح: 5/94).

كما يقسم الكفوي الجنس إلى أنواع هي:

1- الجنس الخاص: وهو ما يشتمل على كثيرين متفاوتين في أحكام الشرع للإنسان.

2- النوع الخاص: هو ما يشتمل على كثيرين متفقين في الحكم "كالرجل".

3- العين الخاص: وهو ما له معنى واحداً في حقيقته...⁽³⁾.

ثم يتطرد الكفوي في حديثه فيعطي الأجناس تقسيماً آخرًا، وهذا التقسيم من حيث العلو والدنو، فيقسمها إلى أربعة أجناس:

1- جنس عال: وهو الذي تحته جنس وليس فوقه جنس، كالجوهر على القول بجنسيته.

2- جنس سافل: هو الذي فوقه جنس وليس تحته أي جنس، كالحيوان.

3- الجنس المتوسط: هو الذي فوقه جنس وتحته جنس كالجسم النامي.

4- الجنس المنفرد: هو الذي ليس فوقه جنس ولا تحته جنس، قالوا: لم يوجد له مثل كما أن الجنس يدل على الكثرة، ويدل على جوهر المحدود⁽⁴⁾.

ولا يغفل الكفوي عن الإشارة إلى أن الجنس أعم من النوع، وبعدها يتطرق الكفوي إلى الجنس عند النحاة والفقهاء: "فيقول هو لفظ عم شيئين فصاعداً فهو جنس سواء اختلف نوعه أم لم يختلف، ولا يكون جنساً حتى يختلف بالنوع، مثل الحيوان: فإنه جنس للإنسان والفرس".

(1) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء الكفوي، تحقيق: د. عدنان درويش، ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط2، 1982، 149/2.

(2) ينظر: السابق، 149/2.

(3) ينظر: السابق، 149/2.

(4) السابق، 149/2.

ومن تأملنا في تعريف أبي البقاء للجنس يُلاحظ عدة أمور، وهي:

- الجنس مكون من أنواع كثيرة ومختلفة.
- لفظ الجنس يتصف بالكلية.
- الجنس يدل على الكثرة الجامعة.
- الجنس هو الضرب من الشيء وهو أعم من النوع.
- الجنس عند الأصوليين أخص من النوع.

النوع اصطلاحاً:

يعرف الجرجاني النوع بقوله: "اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة"⁽¹⁾.

ويقسم الجرجاني النوع إلى قسمين:

1- النوع الإضافي: وهي ماهية يقال عليها وعلى غيرها: الجنس قولاً أولاً، أي: بلا واسطة كالإنسان، بالقياس إلى الحيوان، فإن ماهية ما يقال عليها وعلى غيرها كالفرس والجنس وهو الحيوان⁽²⁾.

2- النوع الحقيقي: كلي مقول على واحد أو على كثيرين، متفقين في الحقائق في جواب ما هو. فالكلي جنس، والمقول على واحد، إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص، وقوله: على كثيرين، ليدخل النوع المتعدد الأشخاص، وقوله متفقين بالحقائق، ليخرج الجنس، فإنه مقول على كثيرين مختلفين بالحقائق⁽³⁾.

أما عند أبي البقاء الكفوي في الكلليات فإننا نجد يتكلم عن النوع غير كلام الجرجاني، ويذكر مكوناً أصغر من النوع وهو الصنف فيقول: "النوع كل من الإنسان والفرس فإنه نوع من الحيوان، إذا قيد بالرومي، أو العربي، أو غير ذلك، من العوارض التي تشخص بها كان صنفاً"⁽⁴⁾.

(1) التعريفات، ص 391.

(2) ينظر: السابق، ص 391.

(3) ينظر: السابق، ص 392.

(4) الكلليات، ص 331.

وهنا يُلاحظ ظهور مصطلح جديد وهو الصنف، والصنف كما يفهم من لغة الكلام: هو وحدة وهو أصغر من النوع، وهو أيضاً أحد مكونات النوع، ولم يتطرق إلى النوع كما ورد عند الجرجاني.

لكن هناك تقارب في المفهوم؛ حيث يتحدث الاثنان عن النوع بأنه أخص من الجنس، وهو الضرب من الشيء.

وهناك ملاحظة أخرى، وهي: أن تعريف الجرجاني كان وفق اصطلاح المناطقة ولم يكن شاملاً للنوع عموماً؛ وذلك لأن النوع له في كل علم تعريف خاص، فمثلاً: لو تطرقنا إلى تعريف هذا النوع من الفلسفة النموذج محددًا وثابتًا ووراثيًا؛ بحيث لا يمكن في المرحلة الحالية أن يتم بينه وبين نموذج آخر هجين دائم⁽¹⁾.

لذا فإن كل علم يرى الجنس والنوع من منظوره الخاص، وانطلاقاً من هذا المنطق يرى الناقد مفهوم الجنس الأدبي وفقاً لما تقتضيه الممارسة النقدية؛ لهذا سنستعمل لفظة نوع للدلالة على الفنون الأدبية الصغيرة التي تحتوي على فنون أصغر منها.

نظرية الأجناس الأدبية:

أولاً- تعريف الجنس الأدبي:

يأتي مصطلح الأجناس الأدبية في المعاجم الأدبية تحت قسمين: الأول هو للنوع، والآخر للجنس.

• أما النوع: فيشير إلى طبقة خطاب يتم التعرف عليها بفضل مقاييس اجتماع اللغة.

• أما الجنس أو النوع: فتنظيم عضوي لأشكال أدبية، كما يمكن تمييز الأنواع الكبرى من الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية التي تقوم على محورين متميزين:

1- مفهوم كلاسيكي: يقوم على تعريف غير علمي للشكل، وللمضمون، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي: الكوميديا، والتراجيديا.

2- مفهوم واقع الأصالة: التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردية⁽²⁾.

(1) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، 511/2.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص223.

أما معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصرة، فيتطرق إلى مفاهيم عديدة لها علاقة بالجنس وهي:

1- **الجنس الأدبي:** "ويعرفه بمجموعة الصفات والخصائص الفنية التي يتميز بها شكل أدبي معين، وتجعله في حالة استقرار عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى"⁽¹⁾.

2- **دراسة الأجناس الأدبية ويعرفها:** "بأنها دراسة قائمة على أساس معالجة الخصائص الفنية أو الجمالية وأبرزها في كل من الرواية، الشعر، والعمل المسرحي"⁽²⁾.

3- **الأجناس الأدبية:** "هو مصطلح يستخدمه النقاد أو الباحثون للدلالة على شتى أنماط الأشكال الأدبية؛ رواية كانت أم قصة طويلة، أو قصيرة، أو شعراً منظوماً، أو منثوراً.

وهناك مصطلح يأتي على الهامش وهو الأنواع السردية ويعرفه:

"بأنماط السرد المختلفة ماضٍ بسيط، وضمير غائب في القصص التاريخية، والحاضر، والماضي المركب وضمير المتكلم المخاطب"⁽³⁾.

ونلاحظ أن المعاجم السابقة استخدمت لقطتي: الجنس والنوع، وكان المعجم الثاني أدق من الأول في الاستخدام؛ لأنه استعمل لفظ الجنس للعموميات، واستعمل لفظ النوع للجزئيات؛ ذلك أن الأنواع السردية جزء من جنس كبير هو النثر؛ لذا خصصها بنوع دون جنس، كما نعرف الجنس أعم من النوع.

وعند لطيف زيتوني فالجنس الأدبي هو: "اصطلاح عملي يستخدم في أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية، ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره"⁽⁴⁾.

(1) معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، سمير حجازي، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد، د. ط. د. ت، ص 101.

(2) السابق، ص 102.

(3) السابق، ص 102.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، بيروت، مكتبة لبنان، ط 1، 2002، ص 67.

ويعرف تودوروف الجنس الأدبي بـ: "مجموعة من الخصائص تتصل بالكيان البنيوي لكل جنس أي إلى خصائص استدلالية، أو إنها تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الأدب تتيح لها أن تصبح ظواهر تاريخية"⁽¹⁾.

أما فنسن فيعرف الجنس الأدبي: "بصيغة فنية عامة لها مميزاتها، وقوانينها الخاصة وهي تحتوي على فصول، أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد"⁽²⁾.

وبعد الاطلاع على التعريفات السابقة يمكن تعريف الجنس الأدبي: أنه مجموعة من الصفات والمزايا البنيوية والأسلوبية والفنية التي يتميز بها الشكل الأدبي وتجعله في استقرار وانفصال عن الأشكال الأدبية الأخرى.

ويمكن تبرير هذا التعريف بالقول إن الجنس مضبوط ببني وقواعد وأنظمة تفرقه عن غيره من الأجناس، وحتى لو كانت الأجناس متشابهة في بعض المزايا النوعية والخصائص الأسلوبية، فإن هناك بعض الاختلاف في بنيتها، وهذا الاختلاف يمنحها الاستقلال ويمنحها الإبداع والتجدد.

ثانياً - تاريخية الأجناس الأدبية

ليس تقسيم الأدب بالشيء الجديد على النقد الأدبي أو مسألة طارئة، تؤثر قليلاً ثم تندثر مع الزمن، وإنما هو شيء راسخ في بنية التاريخ النقدي، والحضارة الإنسانية، وهو ضارب جذوره في القدم حيث يصل إلى الحقبة اليونانية وتعاضمها في أثينا، فقد كان أول تقسيم للأدب نابغاً من جداول تلك الحضارة، وأول من قام بهذا العمل هو الفيلسوف أفلاطون.

تكلم أفلاطون عن نظرية المحاكاة، ولكنه وسمها بنظرية (المثل) وتقوم نظرية المثل على معتقد بأن الإله خلق المثل الأول لكل شيء في الحياة وهذا كامل متكامل، ولا يمكن لمسه على

(1) القصة الروائية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: د. خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص41.

(2) نظرية الأنواع الأدبية، فينسن، ترجمة: حسن عون، القاهرة- مصر، د. ط، 1985، 22/1.

الواقع لأنه مستحيل، كذلك عدّ أفلاطون أن كل موجودات الأرض ما هي إلا جزئيات محاكية لعالم المثل⁽¹⁾.

وقد طبق أفلاطون هذه النظرية على الشعر، فعّد الشاعر مصوراً لما حوله، ويحاكي ظواهر الأشياء دون البواطن، والشعر في رأي أفلاطون تقليد وبعْد عن الحقيقة⁽²⁾.

وبعد أفلاطون أتى تلميذه أرسطو، وقد لاحق أرسطو أستاذه في أفكاره مع إضافة بعض التحديث عليها، فقد استبدل أرسطو نظرية المثل بنظرية المحاكاة؛ لكنها لم تختلف عن نظرية المثل، فالمحاكاة عنده تشبه نظرية المثل عند أفلاطون مع اختلاف غير قليل بينهما، ويكمن هذا الاختلاف في أن أرسطو لا يعتمد في محاكاته على عالم المثل والمدينة الفاضلة، ولا يستمد إلهامه منها، وإنما يستمد محاكاته من الطبيعة ويعتمد عليها، وهي بعيدة عن الحقيقة، فالشعر والفن يحاكي الطبيعة، ويحاول تقليدها، ورسم معالمها في داخله، وهذا إن دل فهو يدل على أن الشعر من إنتاج الطبيعة وهو مرتبط بها⁽³⁾.

وتجدر الملاحظة أن أرسطو لم يطبق نظرية المحاكاة على جميع الفنون الأدبية، وإنما طبقها على الفنون الشعرية والأدبية التي كانت موجودة آنذاك، وهي: التراجيديا، والكوميديا والملحمة.

أولاً- التراجيديا:

وتعني في اللغة الحزن والمأساة، وقد عرفها أرسطو: بالمحاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة؛ لأنها مشغوفة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، وكل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه بشكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة، والخوف، وبذلك يحدث التطهير⁽⁴⁾.

(1) ينظر: فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: مصر، د. ط، د.ت، ص 61.

(2) ينظر: السابق، ص 61.

(3) ينظر: السابق، ص 62.

(4) ينظر: السابق، ص 95.

كما وضع أرسطو مقومات عديدة للتراجيديا، وقال بأنها وحدة كلية تقوم على ستة أجزاء وهي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرثيات المسرحية، الغناء⁽¹⁾.

ثانياً - الكوميديا:

وتعني الضحك أو الملهاة، ويعرفها أرسطو بمحاكاة لأشخاص رديئين، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة عند كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعاً خاصاً من الأشياء المثيرة للضحك، والذي يعد نوعاً من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخاطئ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألماً أو أذى⁽²⁾.

وبعد استعراض تعريف أرسطو للكوميديا نراه يتناولها بنوع من السطحية، فالكوميديا قد تكون هادفة وتحمل فكرة نبيلة، ويعبر عنها بشكل يجعل الجمهور يتقبلها، واليوم في عصرنا الحديث تستخدم الكوميديا في النقد البناء، وتستخدم أيضاً في إيصال أفكار معينة للجماهير، وهناك من يفلسف الكوميديا ويراهما الجسر الممدود بين عالم الواقع وعالم الخيال.

وبالرغم من التعقيد الذي يسيطر على هذا التعريف إلا أنه يمتاز بالدقة والعمق، وذلك لأنه ينفي نظرية المحاكاة لأرسطو ويوجه الكوميديا نحو نظرة الحقيقة والفعل.

ومن الجدير بالذكر أن أرسطو لم يضع عناصر تقوم عليها الكوميديا كما وضع للتراجيديا والملحمة ولكننا من خلال قراءة متفحصة لمفهوم الكوميديا لدى أرسطو نستطيع الاستدلال على عناصر الكوميديا الأرسطية، وهي كالاتي:

1- أفعال الناس الرديئة ما دون المستوى.

2- فعل خاطئ أو فعل ناقص.

3- فعل مثير للضحك.

ولا بد من الإشارة إلى أن الأفعال الخطأ ليست مثيرة للضحك في كليتها، فمثلاً لو قام شخص بقتل شخص آخر فهذا فعل خطأ؛ لكنه ليس مثيراً للضحك، وإنما مثير للاشمئزاز والنقزز، وذلك بسبب فظاعة الفعل ورداءته، وكذلك لما يسببه من ألم للآخرين.

(1) ينظر: فن الشعر، ص96.

(2) ينظر: السابق، ص88.

ثالثاً - الملحمة:

هي الشكل الثالث من أشكال المحاكاة الأدبية عند أرسطو في كتابه فن الشعر، ويعرفها أرسطو "بأنها محاكاة لفعل جاد، من الطبيعة، من الخوف، والشفقة إلى التطهير، على أن تتم هذه المحاكاة في أسلوب شعري رصين"⁽¹⁾.

كما وضع أرسطو مكونات الملحمة واشترط وجودها في النص الأدبي كي نستطيع إطلاق اسم ملحمة عليها، وتقوم عند أرسطو على عدة أقانيم، وهي: التحول، والتعرف، ومشاهدة المعاناة، والفكر، واللغة. كما صنف أرسطو الملحمة إلى عدة أنواع، وهي: الملحمة البسيطة، والمركبة، والخُلقية، والمتعلقة بالمعاناة⁽²⁾.

وعمل أرسطو على الموازنة بين الملحمة والتراجيديا، وبين نقاط التشابه والخلاف بين الفئتين السابقين⁽³⁾.

ولم تنته نظرية المحاكاة عند أرسطو، وإنما بقيت مؤثرة في الآداب الأوروبية فترة طويلة، وما يدل على وردوها في كثير من الكتابات النقدية في القرن الثامن عشر الميلادي؛ ولكن أُدخل عليها بعض التعديلات الطفيفة، فانقلت من محاكاة الشعر للطبيعة، إلى محاكاته للأفراد، وهذا ما دل عليه قول يونج Yong: المحاكاة نوعان: محاكاة للطبيعة، ومحاكاة للمؤلفين الآخرين، والأولون هم الذين نسميهم أصحاب الأصالة⁽⁴⁾.

واستمرت نظرية المحاكاة في وجودها خلال القرن التاسع عشر؛ ولكن مع التطور الذي أصاب جميع المناحي في أوروبا أدى إلى تدهور النظرية وأقول نجمها، وكان سبب ذلك قصورها، فهي لم تشمل جميع الأنواع الشعرية، كما أهملت المشاعر وركزت على الطبيعة، وهذا ظن خطأ بسبب نقصان الطبيعة في بعض الأحيان، فيضطر الشاعر لإكمال هذا النقص من عنده، والجميع يعرف أن العمل الفني يقوم على أربعة مقومات، هي: العمل نفسه، والفنان، والجمهور، والطبيعة أو الكون، واهتم أرسطو بثلاثة مكونات، وأهمل واحدة وهذا ما أدى إلى سقوط نظريته.

(1) فن الشعر، ص 199.

(2) ينظر: السابق، ص 202.

(3) ينظر: السابق، ص 206.

(4) ينظر: القصة الرواية المؤلف دراسة في الأنواع الأدبية، ص 19.

أما في الأدب العربي فلم تؤثر نظرية المحاكاة فيه ألبتة، وعلى الرغم من ترجمة كتاب أرسطو وتلخيصه إلا إن العرب لم يتأثروا بها، ولم يلقوا لها بالاً، ويعود ذلك إلى صعوبة تطبيقها على الشعر العربي، وعدم شمولها جميع أنواع الشعرية⁽¹⁾.

واستمر تقسيم أرسطو للأدب ماثلاً في أوروبا حتى بداية القرن العشرين، وظل النقاد الأوروبيون متمسكين بتقسيم الأجناس الذي وضعه أرسطو قبل ألف سنين، ولم يغيروا في التقسيم الأجناسي شيئاً؛ ولكن مع التطورات التي أصابت المجتمع الأوروبي، والشوط الطويل الذي قطعه في الحضارة والتقدم، أعاد النظر في تقسيم أرسطو للأدب، وبدأت تتشكل عنده أرضية خصبة لميلاد النظرية الأجناسية، وهذه النظرية التي أيدها بعض النقاد الحدائين، وعارضها آخرون، ووقف فريق من النقاد موقفاً وسطاً بين المؤيد والمعارض.

أما الفريق المؤيد للنظرية فيقول بوجود الأجناس الأدبية، وأن الممارسة النقدية على النص لا تتم إلا بعد معرفة نوع النص وبنيته ومحتواه، وأول من بوب نظرية الأجناس الأدبية في الغرب هو فردينارد برنيوتير (1849-1906)، كان مدرساً بمدرسة المعلمين العليا ومديراً لمجلة المعلمين، وقد نشر العديد من الأبحاث والدراسات التي تؤكد على علاقة ترابطية بين الأدب والعلوم الطبيعية، واستنتج في ضوء نظريات داروين ولامارك وسبنر، أن في بعض الضروب الأدبية ما يشابه الأنواع في مملكة الحيوان من حيث التطور والتسلسل المعروف⁽²⁾.

وقد كانت نظرية بروننير في تطور الأدب تهدف إلى استنباط قانون يُمكنه من تفسير العوامل البيئية، وتأثيرها على الجنس الأدبي طوال رحلته في الزمان أو المكان، خالقة في النهاية جنساً جديداً يجمع عناصره من بقايا أجناس سابقة، ومن المتوقع أن يكون هذا الجنس أرقى مما سبقه من الأجناس⁽³⁾.

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالها مساءلة الحداثة، محمد بنيس، دار توبقال للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط2، 2001، ص15.

(2) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، أحمد زكي كمال، الشركة المصرية للنشر - لونغمان، القاهرة- مصر، ط1، 1997، ص32.

(3) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، ص32.

ومن الملاحظ أن (برونتير) أصاب في بعض النواحي في نظريته، وجانب الصواب في نواحٍ أخرى، وكان يود الاعتراف بالإنتاج الأدبي الضخم الذي يعارض فكرته، وكانت دراساته ذات طابعٍ تقريرى ملزم، والفن كما هو معروف رافض للتخطيط؛ بل يخرج من تلقاء النفس بطريقة ارتجالية، والفن حدس وحس باطني يداعب الإنسان، وهو مرآة كما يقول الدكتور (جونسون) في (شكسبير): "إنه يحمل لقائه مرآة صادقة للحياة والطبيعة"⁽¹⁾. (توثيق)

وبعد (فرينارد برونتير) أتى ليف من النقاد الأوربيين الذين استفاضوا في الحديث عن نظرية الأجناس وماهية الجنس الأدبي، وكل ناقد من هؤلاء تحدث عنها بمنطق مختلف عن الآخر، وهذا ما سنعرضه بالتفصيل.

وأول هؤلاء النقاد كان الناقد الألماني (كارل فييتور)، وقد تحدث عن الأجناس الأدبية بمقاربة نمطية تعتمد على الشكل والتكوين للجنس الأدبي، وتأثر في حديثه عن الأجناس بالرؤية الفلسفية التي كانت سائدة ذلك العصر⁽²⁾، وقد نبه (فييتور) إلى الخط الكبير الحادث جراء استخدام مصطلح الجنس؛ ذلك لأنه يطلق على الأجناس الكبرى في الأدب، وهي: الملحمة، والمأساة، والشعر الغنائي⁽³⁾، وفي الوقت نفسه هناك من يستعمله للدلالة على أشكال أدبية مخصصة، مثل: الأقصوصة، والملهاة وغيرها، وهنا يؤكد (فييتور) أنه لابد من قصر مسمى الجنس على فئة دون أخرى من الأشكال الأدبية، ويستند في قوله هذا إلى تفريق العلوم الطبيعية بين الجنس والنوع، كما يرى بقاء مسمى الأجناس للثلاثة الكبرى، وإطلاق مصطلح الأنواع على المخصوصات التي سميت أجناساً.

و(كارل فييتور) باعتقاده هذا يتكئ على موقف (جوته) الناظر إلى الأجناس الثلاثة الكبرى على أنها الأشكال الطبيعية للشعر؛ لأنها المعبرة كما يظن عن الكائن البشري، ورأيه بالواقع بغية السيطرة عليه، كذلك يفسر (فييتور) هذه الأشكال الثلاثة وفقاً لما رآه (كانط) من

(1) دراسات في النقد الأدبي، ص32.

(2) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية، عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادى صمود، منشورات النادي الثقافي بجدة رقم 99، ط1، 1994، ص15.

(3) ينظر: السابق، ص16-17.

الأسس الثلاثة للروح، فالمأساة تستند إلى مملكة الرغبة، والملحمة تضاف إلى ملكة التعرف، والشعر الغنائي يعبر عن مملكة الإحساس، وكل هذا الملكات تتوحد في العمل الأدبي⁽¹⁾.

ويقر (كارل فييتور) بأن الأجناس الأدبية نتاج فني غامض الأصول، وعلى الرغم من هذا الإقرار يحاول (فييتور) وضع أصول للجنس الأدبي، فيرى بأن أصل الجنس عناصر شكلية ومضمون محدد، و مع الزمن اكتسبت شرعية وثباتاً، وترابطت مع بعضها وتحورت وفقاً للأزمان التي مرت عليها⁽²⁾.

وتحدث (كارل فييتور) عن العناصر المشكلة للجنس الأدبي، ونفى أن يكون الجنس الأدبي يقوم على عنصر واحد؛ بل يتكون الجنس الأدبي من ثلاثة عناصر، وهي: المحتوى النوعي، والشكل الخارجي، والشكل الداخلي⁽³⁾.

و يشترط (فييتور) وجود العناصر كاملة لميلاد الجنس الأدبي، ويظهر الجنس الأدبي عنده في التاريخ مع الآثار الفردية؛ ولكن يحافظ على شكل نفسه ولا يذوب فيها؛ بل يتعالى عليها، ويشدد على أن ماهية الجنس تُستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب.

ومن خلال استعراض آرائه في الجنس الأدبي، ومكوناته، وماهيته، وأصله فإننا نلاحظ تركيزه على الشكل، والمضمون، ووحدة الجنس، وما يحتويه، والنمط الذي يتشكل فيه الجنس، وهذا ما يجعل رأيه يدور حول النمطية المغرقة في الفلسفة.

أما الناقد (روبرت شولس) فقد تناول قضية الأجناس الأدبية في جهة تفاعلية، وهذا يظهر في بحثه المتعلق بصيغ التخيل، فهو يؤكد في دراسته على وجود إنشائية للتخيل الأدبي، ويعود هذا لسببين: الأول - لقيمة التخيل الذاتية، والآخر - لقيمه البيداغوجية، والقيمة الأولى تتمثل في كون الإنشائية تساهم في اكتشاف الإنسان لصيغ وجوه ذاته، أما الثانية فتتجلى في استحالة تدريس كل الآثار، ومن ثم فإنه يستعاض عن ذلك بتدريس قواعد الأشكال الأدبية التي تؤدي إلى إيجاد وسيلة مجردة لتنظيم النصوص المنفردة⁽⁴⁾.

(1) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص19.

(2) ينظر: السابق، ص28.

(3) ينظر: السابق، ص30.

(4) ينظر: السابق، ص86-87.

ويربط (شولس) قبول فكرة التخيل بقبول نقد الأجناس؛ لأن فكرة التخيل عنده متصورة أجناسياً، وهو يؤكد على هذا بفصل الخيال عن الشعر الغنائي، كما أنه يوضح اختلاف الخيال في أبنية الكلام التي لا يخضع للمحاكاة، فيعدُّ الخيال جنساً أدبياً لوحده مستقلاً عن غيره من الأجناس، ويبالغ (شولس) بعد ذلك ويعدُّ أن لمقامي: القراءة والكتابة طبيعة أجناسية خاصة بها⁽¹⁾.

كما ويعد (شولس) أجناسية الكتابة والقراءة أنها إبداع الكاتب، ويكمن هذا الإبداع في أن الكاتب عندما يكتب يترك مسافة بين إنتاجه وبين الأعمال السالفة له، ويسعى بكل قوة إلى إظهار إنتاج مختلف عن إنتاج الآخرين، ويرى أيضاً أن الفنان العبقرى هو الذي يثري السنة الأدبية باستغلال القديم ودمجه في الحديث، أو توظيف التراث داخل أعماله الأدبية أو تقنين أعماله الأدبية مع الوضع الاجتماعى الذي يعيشه⁽²⁾.

أما أجناسية القراءة عنده فهي صيغة القارئ لعنصر التخيل قبل إصدار أي ردّة فعل، وعليه كذلك اكتساب القواعد قبل القدرة على الكلام، وقد تبنى نظرية (هيرش) القائلة: إن التصور التمهيدى الذي يحدث لشارح النص يكون كل ما يفهمه من هذا النص فيما بعد، كما أن السياق الذي تتم به القراءة له تأثير على فهم العمل الأدبى⁽³⁾، ويعدُّ (هيرش) السياق كذلك أجناسياً، وسبب اعتباره هذا هو اعتقاد القارئ فرضية الجنس، أو نسبة القارئ النص لجنس معين منذ اللحظة الأولى للقراءة كما أن القارئ يكتشف الطبيعة المتفردة للأثر الأدبى المقروء بعدما يعاين الصلات التي تربط النص بنصوص أخرى مشابهة له⁽⁴⁾.

و يتأثر (شولس) في حديثه عن الأجناس الأدبية بآراء (تودروف) القائلة بأن الأجناس الأدبية تقوم على منهجين منفصلين، هما: الاستنباطى والاستقرائى، ويرى (شولس) أن هذين المنهجين متلازمان ومترابطان؛ كي نستطيع وضع نظرية مثالية للأجناس التخيلية، ويعطى (شولس) هذه النظرية اسم نظرية الصيغ بدلاً من الأجناس، ويطلق هذا المصطلح على هذه النظرية؛ لأنها مقتصرة على الآثار الفردية منظوراً إليها من زاوية علاقتها بالسنن النوعية القابلة للتحديد التاريخى⁽⁵⁾.

(1) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص 94.

(2) ينظر: السابق، ص 97، ص 99.

(3) ينظر: السابق، ص 100.

(4) ينظر: السابق، ص 101.

(5) ينظر: السابق، ص 101.

وصلب نظرية الصيغ يقوم على اختزال الآثار التخيلية في ثلاث نبرات جوهرية، تمثل هذه النبرات صيغ التخيل القاعدية، وتقوم هذه بدورها على علاقات ثلاث، تربط بين عالمي التخيل والتجربة، وقد يكون التخيل أفضل من التجربة⁽¹⁾، أو مساوٍ لها أو أسوأ منها، وتلك الأمور الثلاثة توسم عادة بالأسماء الآتية: الرومانسية، والواقعية، والهجائية، ويقول (شولس) إن مفهوم الأجناسية يقع بين اثنين من المفاهيم الثلاثة السابقة؛ ولكن بين أي من المفهومين يقع؟ يجيب (شولس) على هذا السؤال بقوله: "إن هذه العوالم الثلاثة تنتج حقلاً واسعاً من الإمكانيات، وهي لا تقف عند هذا، وذلك بسبب تمثيلها نقاط البداية والوسط والنهاية بالنسبة إلى هذه الإمكانيات"⁽²⁾، والأجناس الأدبية تقف بين المفهومين اللذين يقتربان من العالم الذي يرسمانه، كذلك يعطي (شولس) موقفاً من استخدام الرسم التخطيطي في النقد الأدبي، فهو مؤيد له ويرى أنه يساعد الناقد على إدراك بعض صلات القربى وبعض وجوه التخيل⁽³⁾.

ومن خلال الاطلاع على الرسم التخطيطي الذي اقترحه (شولس) سنجده معقداً، وغير مفهوم، ولا يصلح تطبيقه على جميع النصوص؛ وذلك لاعتماده على البحث في عنصر التخيل دون العناصر الأخرى.

ومن خلال استعراضنا السابق لآراء (شولس) في نظرية الأجناس الأدبية نرى تركيزه التام على مسألة التخيل، والتعصب المطلق لتجنيس الأدب وقد بالغ (شولس) في هذا التعصب.

وقبل الحديث يجدر بنا الإشارة إلى مسألة التخيل أو عنصر الخيال داخل النص، فقد اشترط بعض النقاد اشتغال النص الأدبي على عنصر التخيل كي يكتمل، ويتم إطلاق اسم الشعر عليه، وأبرز هؤلاء كان (ابن سينا) و(حازم القرطاجني)، وفي ظني أن عدم اشتغال النص على هذا عنصر ليس أمراً معيباً في النص، وهذا يعود إلى بعض النصوص التي لا تتقبل عنصر التخيل في داخلها، وخصوصاً النصوص الوصفية التي تتحدث عن وصف وقائع وأحداث وغيرها.

(1) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص102.

(2) ينظر: السابق، ص103.

(3) ينظر: السابق، ص103.

الفريق الداعي لهدم الأجناس الأدبية:

مثلاً رأينا التطرف في الدعوة لتجنيس الأدب وتقسيمه بشكل صارم على يد (أرسطو) و(شولس) و(بورنتير)، فإن هناك تياراً ولد من رحم الرومانسية يتطرف في نقيض التقسيم والتجنيس، وتقوم هذه الدعوة على إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية، وعدم إرهاب الإبداع الأدبي بمثل هذه التقسيمات.

وكان أول من دعا إلى ذلك (فكتور هوجو)⁽¹⁾ الذي دعا في مقدمة كرومويل إلى إعادة الأنواع إلى حالتها الأولى، وهاجم قواعد الكلاسيكية الصارمة، وقد سار على دربه عالم الجمال الإيطالي(كروتشه) في كتابه الموسوم بالمجمل في فلسفة الفن المنشور في العقد الثاني من القرن العشرين ويقول فيه : "أن تقولا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إذ الفن هو الغنائية أبداً، وقولا إن شئت هو ملحمة العاطفة ودرامتها، و(كروتشه) في حديثه هذا يعتبر الحدث والعاطفة هما ما يشكلان مضمون الأثر الفني وبواسطتها يتم التعبير الكلي⁽²⁾.

ويمكن التعقيب على كلام (كروتشه) بالقول: إن (كروتشه) يرى الأدب عفويًا يصدر عن المبدع أو الأديب دون أن يفكر مبدعه في قيود الأجناس؛ وذلك لأن المبدع يخرج الأشياء بشكل تلقائي، ولا يوجد أي قوانين تلزمه وتضبطه بشكل معين يقيده به، وما يدل على أن الإبداع غير مرتبط بالقوانين والأجناسية، أن المبدع يأتي كل مرة بأشياء جديدة فيما يبده، وهذا شيء لا مفر منه ولا إنكار له؛ لكن (كروتشه) وفي نفس كتابه الذي يحارب فيه التصنيف الأجناسي للأدب يطالنا بقول مناقض لدعواه الأولى، وفيه لا ينكر فائدة تقسيم الأدب إلى أجناس، وتتمثل الفائدة في تفسير الدراسة الأدبية ويؤكد ذلك بقوله:

مما لاشك فيه أننا ننسخ شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج عفوي وتلقائي، ولا لأجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى ذلك

(1) ينظر: المجمل في فلسفة الفن، كروتشه، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 1947، ص47-48.

(2) ينظر: السابق، ص50.

كوسيلة عملية تعيد الانتباه والذاكرة، أن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية⁽¹⁾.

ونستطيع الاستنتاج من كلام (كروتشه) أن التقسيم الأجناسي ما هو إلا تقليد أعمى، وكلاسيكية صارمة أن لها الرحيل، وسبب ذلك فرضها القيود على الإبداع؛ لكن يبقى التقسيم الأجناسي مهماً، ليس للمبدع أو الأديب فقط، وإنما للناقد أو لدارسي الأعمال الأدبية أيضاً.

وبعد (كروتشه) أتى دعاة متطرفون في نفي النظرية الأجناسية، وعلى رأس هؤلاء كان الناقد (موريس بلانشو) الذي دعا إلى ترك الأدب، وعدم الاهتمام به ويدل على ذلك قوله:

الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع وخارج التصنيفات: نثر، شعر، رواية شهادة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف ويتكرر للقوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، ومن كل تأكيد يجعله ثابتاً أو واقعياً⁽²⁾.

ويقصد (بلانشو) بكلمة الكتاب في كلامه السابق بالنص الأدبي، ف(بلانشو) يدعو إلى التركيز على النص وسبر أغواره دون الالتفات إلى قضية جنسه، ونسبه، وتقسيمه، وفي ظني أن (بلانشو) تأثر في آرائه بالمدرسة البنيوية التي تدعو إلى التركيز على النصوص دون الالتفات إلى نوعها، ونسبها، وصاحبها.

لكن على الرغم من رفض (بلانشو) للتقسيم الأجناسي، ودعواه المتطرفة لترك الأدب إلا إنه لم يستطع التخلص من التصنيف الأجناسي، ويدل على ذلك إشارته إلى بعض المفاهيم الأجناسية في كلامه⁽³⁾.

فهو يشير إلى القانون السردى للسرد، ويفرق بين السرد والرواية، فالسرد فعلٌ حدثٌ، لكن الحدث في السرد يقلب العلاقات ليثبت زمناً خاصاً به، وينظر (بلانشو) إلى الرواية نظرة خاصة، فهي نظرة لا تقول إلا الأشياء العادية والمعتدة، كذلك يراها فناً بلا مستقبل، ورغم هذا

(1) ينظر: المجلد في فلسفة الفن، ص96.

(2) ينظر: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، جدة، مارس، 2005، العدد 55، ص371.

(3) السابق ص372.

يرجع فيناقض نفسه، فيقول إن الرواية "هي أسعد الأنواع بالرغم ما يقال عن انتهاء أجلها وعقمها عن إنتاج أعمال مهمة جديدة"⁽¹⁾.

إن كلام (موريس) لم يذهب مع الريح كما ذهب كلام من قبله؛ بل تأثر به العديد من الروائيين وحملوا نظريته في الكتاب، وطبقوها وتأثروا بها في إنتاجهم الأدبي، نري ذلك جلياً في كتابات (بوتور) و(جريبية) و(سوليزر) ومجموعة مثل: (تل - كل*)، وهناك مقولة صادقة صدرت عن (موريس بلانشو) في نقد الرواية وهي قوله: "حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقاً لكل قواعد الزمن التاريخي الماضي والحاضر بضمير الغائب فإنه بطبيعة الحال لا يصادف أدباً"⁽²⁾.

وقد أصاب (بلانشو) في حديثه هذا، ذلك لأن الرواية لها دفء خاص، وهي مفعمة بالحيوية السردية القائمة على شمول جميع وسائل السرد في بنيتها، ولو أتت الرواية مسرودة على ضمير الغائب فقط دون الأدوات السردية الأخرى لانتقت عنها صلة الرواية وأصبحت حدثاً تاريخياً عادياً حصل في زمن سابق وانتهى، كذلك سيطغي عليها الجفاف العلمي بحيث إنها تتحول إلى تاريخ يردد دون أن يكون له أي صدق أدبي.

سلف لنا الذكر أن (موريس بلانشو) أثر على جماعة (تل - كل)، وهذا التأثير لم يكن موضعياً وإنما كان بشكل جوهري، وأبرز من ظهر تأثير (بلانشو) على آرائه كان الناقد الفرنسي (رولان بارت) صاحب نظرية موت المؤلف، ومثلما تعمد (رولان بارت) قتل المؤلف، عزم كذلك على قتل الأجناس الأدبية، وكان متطرفاً للغاية في إنكارها، وتجنب حتى في كتاباته استخدام لفظة جنس أو نوع واستعاض عنها بمصطلح النص والكتابة، وحدد دلالة كل مصطلح من هؤلاء⁽³⁾.

وقد نضج مفهوم النص عند (بارت) في بحثه الموسوم ب: من العمل إلى النص ونشر هذا البحث عام 1971، وقد قدم فيه بارت نظرية مركزة عن طبيعة النص من وجهة تفكيكية ويقول في هذا المجال: "إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، ص 372.

(2) السابق: 375.

(3) السابق، ص 50.

(4) السابق، ص 50.

ومن كلام (بارت) نستنتج تركيزه على النص دون غيره، وجعله النص يتخطى جميع الحدود والقيود من حوله، وهذا انعكاس لنظرية موت المؤلف، وانعكاس لبنائية (بارت) على موقفه من الأجناس الأدبية، بينما يأخذ مفهوم الكتابة عند (بارت) معنى الأدب النموذجي، والذي تتم خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها، وتشتتها في ذات الصفحة، وهي بهذا المعنى الجديد كلغة خاصة شخصية، وهي ليست وسيلة بل غاية، وهي فعل لازم وليس متعدياً، ولأن الكتابة خلخلة فهي تهشم كل تصنيف، ولا تنتج إلا النصوص والنص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية⁽¹⁾.

ويسير (بارت) على نهج أسلافه في عملية رفض التقسيم الأجناسي؛ لكنه لم يستطع التملص من التقسيم الأجناسي، ويدل على ذلك ما أتى به في دراسته عن تعريف النص، فقد تكلم فيها عن التراخيديا، وتحدث عن الرواية الجديدة وخلا حديثه عن موت المؤلف، لأنه في هذه الدراسة يعطي مثلاً عن الرواية التي لا يظهر فيها المؤلف إلا لمدعو في شخصية من شخصياتها، وهذا كله يصب في عجز (بارت) عن إنكار الأجناس والمفاهيم الأجناسية مثل رواة، سرد، تراخيديا، وغيرها⁽²⁾.

وبعد عرض آراء أبرز الداعيين لهدم الأجناس الأدبية ورافضي التقسيم الأجناسي الأدبي، نخلص بالقول: إن التقسيم الأجناسي لا يمكن إنكاره، ولا يستطيع أحد نفي التقسيم الأجناسي لما فيه من فائدة في دراسة الأعمال الأدبية، ومعرفة طرائق نقدها؛ ولكن يبقى التساؤل: ما السبب الذي دفع هؤلاء النقاد إلى الدعوة لهدم الأجناس؟

إن السبب الرئيس الذي دفعهم لمثل هذه الدعوة هو الأعمال الهشة والمزعجة التي بدأت تولد بطريقة مشوهة في الأدب المعاصر، وهي في معظمها خارجة عن نطاق التجنيس الأدبي، وتنتهك جميع القوانين والقيود الأربعة، وهذا ما يُصعب دراستها وتفكيك بنيتها، وهناك فريق من النقاد عدّها مجرد حثالة وقمامة وليس لها أي معنى لأنها تسير في اتجاه أشوه.

(1) درس في السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: رشيد بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص48.

(2) ينظر: السابق، ص36.

والسبب الثاني الذي دفع النقاد لإطلاق مثل هذه الآراء هو الحديث السائد في عصرنا هذا عن أدب اللانوع، وعن الأنواع المنتهكة، وهذه إحدى ثيمات أدب الحداثة المتمتع، فهو يتصف بالتجميعية، والشذرية وتوجهه نحو المتلقي في أغلب الأوقات⁽¹⁾.

أما السبب الثالث فيتمحور حول فكرة التفكيك التي تسيطر على الفكر الأوروبي الحديث في جميع المجالات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وتلقائياً انتقلت إلى المجالات الأدبية، على مدار التاريخ مارست الدول الاستعمارية الغربية سياسة التفكيك على الدول المستعمرة، فقد كانت تسعى لهدم المركز وإحلال الهوامش، فيتم تدمير مركز الدولة وتحل مكانها الحزبية والطائفية والمذهبية، وهذا يخلق حالة من الفوضى داخل الشعب، وفي الوقت نفسه تُسير دولة الاحتلال الشعب وفقاً لسياساتها.

وفلسفة التفكيك تمارس على الفكر، وتدعو إلى لا نهائية الدلالة أو بمفهوم آخر الدلالة المطلقة، وهذا يولد تخبطاً في تفسير النصوص، وحالة فوضى تجعل الفكر فارغاً من مضامينه وجوهره مما يحدو بالأفكار إلى التعدد اللانهائي حتى تصل إلى حالة العدمية الفكرية.

وفلسفة التفكيك مارست ذلك القهر على الأدب، فالتفكيك يؤمن بموت المؤلف وغياب النص، وهلامية الدلالة، ولا يحق لأحد لأن يعيد بناء النص سوى القارئ الذي يخمن الدلالات دون تيقن منها؛ لأن فلسفة التفكيك منتشرة ومهيمنة هذه الهيمنة على الفكر الأوروبي، كان من الطبيعي رؤية هؤلاء النقاد للأجناس من زاوية تفكيكية؛ لذا كانت الدعوة لهدمها.

لكن دعوات التفكيك والهدم لم تلق الرواج الكافي والآذان المصغية لها حتى تأخذ أصداء واسعة، فقد بقيت الأجناس الأدبية ولم ينكرها أحد، حتى الشعرية الحديثة لم تتخل عن مقولتها، وعدتها ضرورة حميمة لوصف الإبداعات الأدبية، وأساساً لكل تصنيف.

الأجناس الأدبية من زاوية الإبداع:

ويرى بعضهم المسألة الأجناسية من زاوية إبداعية، وفي مقدمتهم الفرنسي (جيرار جنيت)، الذي طرح جميع آرائه في المسألة الأجناسية في كتابه (مدخل لجامع النص)، ويُناقش (جنيت) في هذا الكتاب تقسيم الأجناس الأدبية منذ عصر (أفلاطون) و(أرسطو) حتى عصرنا الحديث، وهذا ما جعل الدراسة ذات أهمية كبيرة.

(1) القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، مقالة جوفافان كلر، ترجمة: خيري دومة، نحو نظرية اللانوع، ص194.

يبدأ (جيرار جنيت) دراسته هذه بالحديث عن الوهم الإرجاعي، "والمقصود به هو إرجاع التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية " الشكل الغنائي _ الشكل الملحمي _ الشكل الدرامي " إلى (أرسطو) وهناك من يرجعه إلى (أفلاطون)، وهذا خطأ شائع؛ لأن هذا التقسيم يعود للرومانية وليس إلى بدايات النقد الأدبي عند الإغريق، ويحذر (جنيت) من سيادة هذا التقسيم بسبب اكتسائه ثوب الخلود، وانبعث نظريات مخطئة عنه، وتقديس الثالوث الأجناسي الذي لم يغير النقاد شيئاً فيه⁽¹⁾.

ثم يعرض جنيت في كتابة آراء بعض النقاد الأوروبيين المشهورين أمثال: (ويليك وارن)، باختين، وغيرهم، وهؤلاء هم الذين أكدوا على سيادة الوهم وسيطرته على النقد الأوربي في أوربا، وقد أرجع (جنيت) الوهم إلى القرن الثامن عشر، واستشهد على ذلك بنص أورده في أحد كتبه مقتبساً إياه من كتاب فن الشعر لأرسطو⁽²⁾.

ويستطرد (جنيت) في مناقشة المسألة الأجناسية وإرجاعها إلى أصولها، ويلاحظ أن (أفلاطون) قد قسم الأجناس وفقاً لنظرية المثل أو المحاكاة في لغة (أرسطو)، وبقي (جنيت) يناقش الأجناس وفقاً للنظرة الأفلاطونية والأرسطية على مدار صفحات الكتاب إلى أن انتهى في خاتمة الكتاب إلى خلاصة القول في مسألة الأجناس الأدبية، وأهم تلك الآراء:

-يري (جنيت) أن الاطار النظري للتفريق بين الأجناس الأدبية يجب أن يوضع ثلاث اعتبارات أمامه، وهي: التيماتيك، والصيغة، والشكل⁽³⁾، وهذه واجبة لتحديد بنية أي نص، كذلك تسمح للباحث دراسة الأجناس بشكل مستمر كشرط أولي لدراسة التحولات التاريخية التي تغزو الأجناس الأدبية، وتحدد التعالق بين النص وغيره من النصوص⁽⁴⁾.

يُضمن (جنيت) في كتيبه العديد من المصطلحات الخاصة بالتعالق بين النصوص، ويبدأ بالمصطلح العام، ثم يخصص ويعود إلى المصطلح العام بنبرة جديدة.

(1) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، د.ت، 16.

(2) ينظر: السابق ص، 20.

(3) ينظر: السابق، ص84.

(4) ينظر: السابق، ص86.

ف(جنيت) يبدأ حديثه عن التعالق بين النصوص بمصطلح يدعوه التعالي النصي، والذي يعني به: معرفة كل ما يجعل النص في علاقة جلية أو خفية مع غيره من النصوص⁽¹⁾.

ثم يُضمن مصطلح التعالي النصي عدة مصطلحات خاصة، وأولها التداخل النصي: ويقصد به الوجود اللغوي سواء أنسياً كان، أم كاملاً، أم ناقصاً، لنص في نص آخر. وهذا ما نطلق عليه في لغتنا الأدبية مفهوم التناص⁽²⁾.

ويلي مصطلح التداخل النصي مصطلح يُدعى ما فوق النصية، وقد عرفه (جنيت): بعلاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، ويرى كذلك أن هذا المفهوم ينص نفسه على الزوج التقابلي اللغوة/ اللغة الواصفة.

وبعد حديثه هذا يتطرق إلى الجانب الآخر للعلاقات بين النصوص، ويعد أن أهم علاقتين بين النصوص هما: علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، ويتفرع عن المحاكاة فرع آخر سماه المحاكاة الساخرة التي تُولد فكرتين متباينتين، إلا إنها كما يعدها (جنيت) متداخلتين، ويطلق على تلك العلاقات اسم النظير النصي، و يعد النظير النصي مساوياً للتعالي النصي بشكل كبير⁽³⁾.

ويضيف جنيت إلى مصطلح التعالي النصي قضية عمومية جديدة، وهي: علاقة التداخل بين النص وغيره من أنماط الخطاب الأخرى التي ينتمي إليها النسان، هذا الإطار يتعلق بتداخل الأجناس، ويعدها يقترح (جنيت) عدة مصطلحات انتهى إليها، وهي: جامع النص، والجامع النصي أو جامع النسيج⁽⁴⁾.

ويصر (جنيت) في حديثه على جامع النص، ويهمل المصطلحين الآخرين، ويفهم مصطلح جامع النص عنده بالتمازج بين الأجناس الأدبية، ودال نص واحد، أو بلغة أوضح هو تداخل الأجناس الأدبية، ويعد (جنيت) أن تداخل الأجناس في جنس واحد يولد لنا جنساً جديداً، أي جنساً أدبياً هجيناً من تداخل الأجناس.

وبعد عرض آراء (جنيت) في مسألة الأجناس الأدبية يمكننا القول بأن (جيرار جنيت) أكد على وجود الأجناس الأدبية، وأقر بها ولم ينكرها؛ لكنه عمل على إبداع نظرية جديدة تكون

(1) ينظر: مدخل لجامع النص ، ص90.

(2) ينظر: السابق، ص91.

(3) ينظر: السابق، ص91.

(4) ينظر: السابق، ص92.

وسيطرة بين الفريق المؤمن بوجود الأجناس، والفريق الآخر المعتقد بعدم وجودها، كذلك يلاحظ بأن (جينت) كان حديثاً في طرحه، وأنه حاول خلق شيء جديد في مسألة الأجناس؛ لكنه في ظني فشل في ذلك؛ لأن جامع النص الذي نادى به وآمن بوجوده غير موجود أصلاً، أما توالد جنس هجين من تداخل عدة أجناس فلا يمكن أن يحصل؛ بسبب جمود بنية الأجناس، وعدم القدرة على تفكيك هذه البنية الصلبة، وحتى لو حدث تداخل بين الأجناس الأدبية في أحد النصوص، فهل نستطيع أن نطلق عليه اسماً جديداً؟ بالتأكيد لا، والدليل على ذلك أن الشعر اليوم تتداخل معه الفنون النثرية، ورغم ذلك لا يمكن تغيير اسمه إلى جنس آخر؛ لأن الشعر بقي محافظاً على مقوماته على الرغم من دخول بعض العناصر السردية عليه، كما دخل الشعر على الرواية وعلى القصة القصيرة وغيرها... إلا إن كل جنس يبقى له خصائص معينة، تميزه عن الأجناس الأخرى، وهذا ما يؤكد لنا أن ولادة جنس جديد لا تتم سوى في حالة وجود خصائص تميز هذا الجنس عن غيره من الأجناس، وتجعله مستقلاً وبعيداً عن التهجين.

أما الناقد الثاني وهو (تودورف) فلا تكاد تخلو أي من كتاباته إلا وتتاول فيها مسألة الأجناس الأدبية بالتفصيل الممل؛ حيث يرى أن أصل الأجناس الأدبية عبارة عن أجناس أخرى قديمة، ويبرر ذلك بقوله: "فالجنس الجديد تحول على الدوام عن تحول لجنس قديم على الدوام أو لعدة أجناس قديمة تحول بعكس النظام، أو بعملية نقل، أو تنسيق"⁽¹⁾.

ونرى أن (تودورف) يؤمن بوجود الجنس الأدبي، وأنه مثل الكائن الحي ينمو ويتطور ويتغير مع الزمن. ويقسم (تودورف) النظرية الأدبية إلى خمسة تقسيمات، وهي:

1- تصنيف الأدب إلى نوعين: شعر ونثر⁽²⁾.

2- تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع:

- الملحمة.
- الدراما.
- الشعر الغنائي.

3- المقابلة بين التراجيديا والكوميديا.

4- نظرية الأساليب الثلاثة:

(1) ينظر: القصة، الرواية، المؤلف، مقالة تودورف الأنواع الأدبية، ترجمة: خيري دومة ص44.

(2) ينظر: السابق، ص51.

- الرفيع.
- المتوسط.
- الوضع.

5- الأشكال البسيطة للأدب التي نادى بها (أندرس يولس)، وهي تسعة أشكال:

- السيرة البطولية.
- الساج.
- الأسطورة.
- الأحجية.
- القول المأثور.
- الحالة.
- الميروابل.
- الحكاية.
- الطرافة⁽¹⁾.

وانتهى (تودورف) في حديثه عن الأجناس الأدبية برأي، يقول: إن الأجناس الأدبية تعيش حالة اندماجية في نظرية أرحب منها، وهي نظرية الخطاب وعلم القص⁽²⁾.

وبعد استعراض آراء النقاد الأوروبيين في العصر الحديث في مسألة الأجناس الأدبية، نستطيع الجزم بأنهم على اختلاف مشاربهم، لم ينكروا وجود الأجناس الأدبية، التي فرضت نفسها على النقد، فلا نقد دون أجناس، حتى دعاة هدم الأجناس وإزالة الحدود من بينها اعترفوا بها بشكل غير مباشر؛ لهذا تطورت نظرية الأجناس الأدبية في نطاق محدود، ولم تُلزم الأدباء والكتاب بقواعدها، والسبب في ذلك أيضًا هو مرونتها وإمكانية مزجها وبنائها على أساس الشمولية والثراء، مما جعل النقاد يبدون العديد من الآراء فيها، وتصبح محط اهتمام للجميع.

(1) القصة، الرواية، المؤلف، ص 60.

(2) ينظر: السابق، ص 62.

موقع الأجناس الأدبية في التراث النقدي القديم:

لقد اهتم النقاد العرب منذ القدم بتقسيم الكلام إلى أنواع، ومنذ الجاهلية كان الكلام مقسماً إلى شعر ونثر، وبقيت هذه الثنائية إلى يومنا هذا، ولم تتغير نهائياً؛ بل عمل النقاد القدماء على تأكيدها من خلال كتابتهم النقدية، ولم تعرف المدونة النقدية العربية نوعاً ثالثاً للكلام إلا عند (طه حسين) في العصر الحديث الذي قسم الكلام إلى نثر، وشعر، وقرآن، أي عدَّ القرآن نوعاً خاصاً من أنواع الكلام، مع العلم أن القرآن ينضوي تحت النثر؛ لأنه قائم الاسترسال والسرد، فهو ليس شعراً؛ لأنه خال من الوزن والإيقاع الشعري، وهو ليس نثراً فنياً، إنما هو نثرٌ من نوع خاص يرتقى فوق جميع أنواع النثر؛ بسبب طريقة نظمته، وعذوبة لفظه، وعظمة قيمته، وبيان فصاحته.

وللإطلاقة على موقع الأجناس الأدبية في المدونة النقدية القديمة، علينا العودة إلى كتب النقاد القدماء الذين سادوا خلال عصر التقدم والازدهار للدولة الإسلامية، وأول ناقد وصاحب فضل في النقد هو (أبو هلال العسكري 1004م) صاحب كتاب الصناعتين، فقد عد العسكري الكلام جنساً كبيراً يتفرع منه جنسين أصغر منه، هما: الشعر والنثر، أو المنظوم والمنثور، وقرر تشابهاً بينهما⁽¹⁾، وتكمن أوجه التشابه بينهما في سهولة المطلع وجودة المقطع، وحسن الرصف، والتأليف، وكمال الصوغ والتركيب، وقد قسم أجناس الكلام المنظوم إلى ثلاثة، وهي الشعر والرسائل والخطب⁽²⁾. وهو يقول في ذلك: أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب⁽³⁾، ونرى أن أبا هلال العسكري قد صنف الخطب والرسائل مع منظوم الكلام، وعلى الرغم من أنه يعدها من الفنون النثرية في مواضع أخرى من كتابه، لكن لما صنفها هذا التصنيف؟ لقد وضع العسكري تصنيفه هذا على أساس الأهمية و الصياغة ومكانة من يستخدم هذه الفنون فالرسائل والخطب ذات أهمية كبيرة لدى رجال الدين ولسلطان⁽⁴⁾ وحسن تأليف وعناية في التركيب.

(1) ينظر: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ترجمة: مفيد مقيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص69.

(2) ينظر: السابق، ص79.

(3) ينظر: السابق، ص79.

(4) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، عبد العزيز شبيل، دار محمد على الجامي، تونس، ط1، 2001، ص363.

مثلاً يحتاج الشعر وقت نظمه ذلك ولأنهم أصحاب رفعة ومقام، فلا يجوز أن يخرج عنهم كلام بذيء أو سخيّف وسفيه؛ لأن ذلك يضر بهم ويدني من رقيهم، فلا يختلفون عن وضعاء الناس ودهمائهم، وعلى الرغم من كل هذا الحرص، إلا إنهم كانوا خلال القرن الرابع الهجري يحبون الاستماع إلى الأدب الوضيع والبذيع، فقد كان الفصل ابن يحيى البرمكي يطرب لسماع شعر أبي نواس الماجن، وفي الوقت نفسه يرفض مقابلته؛ لمجونته، وفسقه وخلاعته، ويبحث له سر جائزته مع الأصمعي⁽¹⁾.

أما الأجناس النثرية عند العسكري فهي الرسائل والخطب، وقد صنفها ضمن النثرية؛ لأنها لا تحتاج كما يعتقد إلى حسن سبك وجودة تأليف أي تعتمد على البلاغة، فكلما تزداد البلاغة ينسب إلى المنظوم، وكلما تنقص ينسب إلى المنثور، وهذا يعود إلى الاعتقاد السائد أن النظم أفصح من النثر، وأن الصياغة هي الأمر الذي دعا العسكري إلى اعتبار الخطب والرسائل إلى النثر بسبب من يستعملها؛ لأن الخطب والرسائل بين العامة والدهماء لا تحتاج جزيل الصياغة وحسن تركيب كما يستعملها⁽²⁾ رجال الدين والدولة، فيغلب عليها البساطة وعدم التكلف، ومن هنا نبع اعتبار العسكري لها من الفنون النثرية؛ لكن لا بد من الإشارة إلى ملاحظة، وهي إقصاء العسكري لفنون نثرية كانت سائدة في عصره مثل: المقامة، والحكم والأمثال والنوادر والأخبار والسير، وتركيزه على الرسائل والخطب، ويمكن تفسير ذلك بأن أبا هلال العسكري كان محكوماً بهاجس الدين والسلطة، وهذا ما جعله يعمي بصيرته الأدبية عن التطرق إلى تلك الأجناس ولم يجدها جديرة بالاعتبار؛ لأنها لا تصب في خدمة الدين والسلطان مثل الرسائل والخطب.

أما قدامة بن جعفر، فله كتابان: الأول موسوم بنقد الشعر، والآخر موسوم بنقد النثر أو البرهان في وجوه البيان⁽³⁾، وقد عرّف قدامة الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽⁴⁾، كما وعدّ قدامة الشعر جنساً، ويظهر ذلك في قوله: فقولنا: قولٌ دال على أصل الكلام الذي هو

(1) ينظر: طبقات الشعر، ابن المتعز عبد الله بن المتوكل، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1981، ص216-217.

(2) ينظر: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، جدلية الحضور والغياب، ص364.

³ ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، (د.م)، ط3، (د.ت)، ص13.

⁴ السابق، ص16.

بمنزلة الجنس للشعر⁽¹⁾، وقد حدد قدامة الأغراض التي اختص بها الشعر دون النثر، وهي: المديح، والهجاء والنسيب، والمراثي، والوصف والتشبيه⁽²⁾.

أما الفنون النثرية في نظر قدامة بن جعفر فتتقسم إلى أربعة أقسام: الخطابة، والترصد، والاحتجاج، والحديث، ويبدو ذلك في فاتحة الباب، وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة، أو ترسلًا، أو واحتجاجًا، أو حديثاً⁽³⁾.

وفي ظني أن قدامة في تقسيمه هذا قد مزج المكتوب بالمنطوق، ونرى في تقسيمه تأثراً واضحاً بتقسيم الفلاسفة للكلام، فالاحتجاج لا يمكن اعتباره جنساً أدبياً؛ لأنه لا يحمل سمات بنيوية خاصة كسائر الأجناس الأدبية، ثم إنه يعتمد على المجادلة والحوار، وغايته الإقناع والتأثير، وليست هذه غاية أدبية، مثل: الشعر، والخطبة، والقصص، وغيرها؛ لكن يبقى قدامة ابن جعفر صاحب السبق الأول في دراسة الشعر من حيث الموقف والبواعث النفسية، وما يرتب على ذلك من اختبار المعاني وطرق الصياغة.

ولا نغفل الحديث عن التقسيم الأجناسي عند أحد أعمدة النقد القديم وهو أبو حيان التوحيدي؛ حيث نظر إلى المسألة نظرة مرنة ومتقدمة نوعاً، فهو يرى أن بلاغة الكلام جملة، لا تفرق بين الشعر والنثر والخطابة، فأحسن الكلام عنده هو: ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلاًلاً رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم⁽⁴⁾ ومن ذلك القول نراه يقر بالعلاقة بين الشعر والنثر، وأن الإبداع لا يتوقف عند حدود الشعر فقط، وإنما ينتقل إلى النثر مثلما هو في الشعر. أما صاحب المقدمة عبد الرحمن ابن خلدون فيخصص فصلاً للحديث عن أقسام الكلام ويقسم فيه الكلام إلى شعر ونثر ويعرف الشعر: بالكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية⁽⁵⁾.

أما النثر عند ابن خلدون: فهو الكلام غير الموزون، ويضع ابن خلدون تقسيمات للنثر في قوله: أما النثر فمنه السجع الذي يؤتي به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة

¹ نقد الشعر: ص17.

² السابق، ص17.

³ ينظر: كتاب نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبد الحكيم العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ط.)، 1982، ص43-53.

(4) الامتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، (د.ت.) 145/2.

(5) مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، ط1، 2010، ص516.

تسمى سجعاً، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً، ولا يقطع إلى أجزاء؛ بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم⁽¹⁾.

ومن كلامه نستنتج أن أجناس النثر عنده هي: الرسائل، والخطب، والشعر جنس قائم بذاته مستقل عن غيره، وفي خصوص ذكر الدعاء في قوله "ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترغيبهم" فلا يمكن أن يكون جنساً أدبياً مستقلاً؛ بل هو نمط من أنماط النثر وليس له أي بنية لغوية أو أسلوبية.

ويشدد ابن خلدون على أن كل فن له أساليب تختص به ولا يمكن أن تصلح لفن آخر، وهذا ما جعله ينكر على كتاب زمانه إدخال أساليب الشعر وموازينه إلى النثر، وخاصة الإكثار من السجع، والتزام القوافي والبدء بالنسيب، وهناك من استخدام تلك الأمور في المخاطبات السلطانية، وقد كره ابن خلدون ذلك، وبرر رأيه بقوله: إذا كانت أساليب الشعر تباح فيها اللوذية وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال وكثر التشبيهات، الاستعارات⁽²⁾.

إن ابن خلدون كان محقاً في رأيه هذا؛ لأن المراسلات السياسية والرسمية لا مجال فيها للوصف الطويل، وإلا سيصاب قارئها بالملل؛ لذا يُفضل فيها القصر وسرعة الطلب وعدم الإطناب والاستطراد⁽³⁾.

من خلال العرض السابق للتقسيم الأجناسي في النقد الأدبي القديم، نرى عدم نضح في تلك التقسيمات واستثنائها العديد من الفنون الأدبية مثل المقامة والسير الأخبار وحديث السمر، وذلك لأنها من الآداب الشعبية، أو ما يسمى أدب الدهماء، وقد طغت على تقسيم الصبغة الرسمية التي تصب في مصلحة الدين والدولة.

التداخل في مدونة العرب الأدبية:

أولاً- في معنى التداخل

(1) مقدمة ابن خلدون ، ص516.

(2) السابق، ص516.

(3) السابق، ص517.

التداخل في اللغة: هو التشابه والالتباس ودخول الأمور بعضها في بعض، أي ببساطة الاندماج والاتحاد⁽¹⁾.

ويعد مصطلح التداخل من أبرز المصطلحات الأدبية واللغوية في النقد الأدبي المعاصر، وهذا نتيجة التطور المهول الذي أضحت به الحياة العصرية؛ لذا نرى مصطلح التداخل مهيمًا على معظم الدراسات النقدية لما يولده من أشكال أدبية ولغوية جديدة. ونحن هنا بصدد الحديث عن التداخل بين الأجناس الأدبية، وعلّة التداخل الأجناسي تعود إلى عملية التأثر والتأثير داخل الأدب، وهي عملية معقدة وقديمة للغاية.

وقبل الخوض في تفاصيل التداخل الدقيقة علينا استعراض الأشكال العامة للتداخل.

وأول عملية تداخل في تاريخ الأدب كانت بين الأدب اليوناني والأدب الروماني، إذ تأثر أدب الرومان بأدب اليونان مع احتلال الرومان لأثينا عام 146 ق.م، وهذا التداخل الأدبي أدى بدوره إلى ولادة لون جديد من الدراسة الأدبية تمثلت في دراسات المقارن التي أنضج فكرتها الناقد الفرنسي (جون جان أمبير)، وقد قامت هذه الدراسات على البحث في العلاقات والوشائج التي تربط بين الآداب ومعرفة أشكال التأثير والتأثير فيما بينها⁽²⁾.

أما الشكل الثاني من أشكال التداخل في الأدب فهو التداخل النصي، وهذا ما عكف على دراسته منذ البداية النقاد الأمريكيون، وتوسعوا فيه وقد أوجد لدينا مصطلح التفاعل النصي أو ما يسمى في النقد العربي بالتناسل⁽³⁾.

وقد عرف الأدب العربي التناسل منذ بواكيره الأولى؛ لكن لم يأخذ اسمه الدارج حاليًا، فقد كان يطلق عليه مسمى السرقة، وقد تحدث عنها النقاد القدماء، وألفت فيها العديد من الكتب أبرزها كتاب المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، وقد خصص لها ابن رشيقي بابًا خاصًا في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

يرى ابن رشيقي أن السرقة تكون في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في العادة، والمستعملة في الأمثال والمحاورات، كما يرى ابن رشيقي أن السرقة لا تطلق إلا على من أخذ اللفظ بمعناه أو قلبه عن وجهه⁽¹⁾.

(1) لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، 290/11.

(2) الأدب المقارن، محمد غيمي هلال، دار العودة، بيروت، د.ط، 1999، ص21.

(3) ماهية التناسل، عبد الستار الأسدي، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، عدد28، إبريل، 2000، ص95.

وفي ظني أن ابن رشيق قد صدق في هذه المقولة؛ لأن السرقة لا تظهر عند من أخذ المعنى وترك الألفاظ؛ وهذا لأن كل إنسان يعبر عما في نفسه بعبارات وألفاظ قد تتشابه مع عبارات الآخرين وجملهم، ولو فرضنا أن حدث حادث أمام شخصين سيصف الشخصان الحادث بمعنى موحد وعبارات موحدة لكن بأسلوب مختلف عن بعضيهما.

أما التقاء الخواطر في الوصف أو الكلام فموجود، وليس أدل من قول طرفة بن العبد:

وقوفا بها صحي على يقولون: لا تهلك أسى
مط _____ يهم وتجا _____ (2)

وقد تشابه بيت طرفة مع قول امرئ القيس:

وقوفا بها صحي على يقولون: لا تهلك أسى
مط _____ يهم وتحمل _____ (3)

ونلاحظ تشابه البيتين في كل الألفاظ واختلافها في الروي؛ حيث أن روي الأولى هو حرف الدال، أما الأخرى فهو حرف اللام. وهذا ما كنا نعني به التقاء الخواطر.

أما ابن وكيع في كتابه المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره فقد عالج المفهوم من زاوية سرقة المعنى دون اللفظ، وحقيقة هذه لا تعد سرقة للسبب الذي ذكره سالفاً وهو أن المعاني تتحد والألفاظ، وقد هاجم ابن رشيق طريقة ابن وكيع التي اتبعها في معالجة السرقات في شعر المتنبي، ويظهر هذا في قوله:

"أما ابن وكيع فقد قدم في صور كتابه عن أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا لصدور الأول، أن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف مثل ما سمي اللديغ سلمياً، وما أبعد الإنصاف منه"⁽⁴⁾.

ومن خلال هذه القطعة فإننا يتبدى هجوم ابن رشيق على ابن وكيع وهذا الهجوم نابع عن القصور في معالجة ابن وكيع لسرقات الشعر عند المتنبي.

(1) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ص242.

(2) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، ص197.

(3) السابق، ص133.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص133.

ومن خلال استعراضنا لمفهوم السرقة يمكن اعتباره تمهيداً واضحاً لولادة مفهوم أوسع يعبر عن تفاعل النصوص فيما بينها ألا وهو مفهوم التناص الموجود في النقد المعاصر.

وقبل الحديث بإسهاب عن مفهوم التناص يجب توضيح هذا المفهوم من خلال تعريفه، ومصادره، وأركانه.

تعريف التناص:

يُعرفُ التناص "بالمفهوم الذي يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب، والنقد، أو العلم على علاقة بالنصوص الأخرى، وأي هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشرٍ على النص الأصلي"⁽¹⁾.

كان هذا باختصار تعريف التناص، وهو مفهوم واسع وفضفاض، تكلم عنه الكثير من الأدباء والكتاب والنقاد، وأُعطى عدة مسميات، فقد تكلم عنه (باختين) وسماه حوارية النصوص، وقد تحدثت عنه (جوليا كريستينا) باستفاضة في كتابها علم النص وربطته بالسميات الحديثة، وبالسنية التحويلية التي ابتدعها (ناعوم تشومسكي)، لذا كانت كريستينا ترى أن النص الأدبي مكان لتحويل النصوص السابقة أو المزامنة له، مما يتيح عنه ضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها⁽²⁾.

ومهما يكن من تعريفات التناص فهي في النهاية تعني تداخل النصوص وتبادلها التأثير فيما بينها، كذلك نستطيع اعتبار التناص التطور الطبيعي لمفهوم السرقة الشعرية لكن على شكل أوسع وأكبر، إذ تتجاوز مصادر التناص النصوص الشعرية؛ بل تمد بصرها لتستدعي التاريخ، والأديان، والأشعار، والنصوص الأدبية الأخرى من أساطير، وقصص تراثية، وحكاية شعبية، وغيرها.

كما أننا نستطيع استيضاح مفهوم التناص وماهيته من خلال ما قدمه (جيرار جنيت) عن العلاقات التناصية، وقد قسمها إلى خمسة أنماط، وهي:

(1) ماهية التناص، مجلة فكر ونقد، ص 91.

(2) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري، محمد فتح الله مصباح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2011، ص 25.

أولاً- التناص: وقد ركز فيه على

- **الإستشهاد:** "وهو أن تكون العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق مباشرة مع وضع علامات تنصيص، سواء عبرت الإحالة على المرجع أم لم تعبر عنه"⁽¹⁾.
- **السرقية الأدبية:** وهو استعارة أو افتراض غير مصرح به، ولذلك فهي أقل شرعية من الاستشهاد التلميح وفيه تكون العلاقة غير مقررّة.⁽²⁾

ثانياً- النص الموازي: وتشتمل على العناوين، والتقديم، والتذييل، وما شابه ذلك، وقد سماه (جنيت) بالعبّات⁽³⁾.

ثالثاً- النمطية الواصفة: وهذا يتعلق بالنصوص النقدية التي تجعل من النصوص الأخرى موضوعاً لها تتحدث عنه وتعلق عليه⁽⁴⁾.

رابعاً- النص المتفرع: وهو النص الذي يشتق من نص سابق له عن طريق التحويل والتقليد، وهذا شيء مألوف في الأدب؛ لأنه لا يوجد نص لا يتأثر بغيره من النصوص السابقة أو المزامنة لهج لكن التأثير يكون بدرجات، وكلما تكون النصية المتفرعة لنص أقل كثافة وتصريحاً، يكون تحليلها بقرار تأويلي من القارئ⁽⁵⁾.

خامساً- الجامعية أو المعمارية النصية: وهي علاقة خرساء تختص بتصنيف الأجناس للجنس الأدبي، ومعرفة موقعه من الأجناس، هل هو رواية، أم شعراً، أم قصة، أو غير ذلك؟ وفي النص الأدبي يجب أن يُصرّح عن جنسه، وهذا ما تدور حوله فكرة تفاعل الأجناس، وقد أطلق (جنيت) عليه اسم النص الجامع⁽⁶⁾.

ويجب التنويه بأن (جيرار جنيت) اعتمد في دراسته للتناص على أنماط الشعرية الغربية، ولا نستطيع تطبيق هذه الأنماط على الشعرية العربية؛ إلا إذا جعلناها تتسم بالمرونة والسعة كي يتم العمل بها، ويعود هذا العسر في تطبيقها على الشعرية العربية لاتساعها، ووجود مصطلحات

(1) ينظر: تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري، ص25.

(2) ينظر: السابق، ص25.

(3) ينظر: السابق، ص25.

(4) ينظر: السابق، ص25.

(5) ينظر: السابق، ص25.

(6) ينظر: مدخل الجامع النص، ص90.

فضفاضة لا تستوعبها هذه الأنماط، فعلى سبيل المثال هناك مفهوم التشطير⁽¹⁾، ويعد فريداً من نوعه؛ حيث لا يعد سرقة، ولا نقيضه، ولا تكبيراً، ولا استشهاداً، ولا شيء مما ذكره (جنيت) عن أنماط التناص، فهو نوع خاص يشبه في محتواه التضمين والمعارض؛ لكن هو ليس هذا ولا ذلك، وإنما يمكننا عده من النصوص المتفرعة أو المشتتة؛ لأنه يقوم على التقليد والمحاكاة لنص سابق له، ثم يعاد إنتاجه في ثوب دلالي جديد.

علاقة التناص بتداخل الأجناس الأدبية:

يعرض (جيرار جنيت) في خضم حديثه عن العلاقة بين تفاعل النصوص وتفاعل الأجناس عدة مصطلحات وهي: الانحراف الساخر، المحاكاة الساخرة، المعارضة، أما الانحراف الساخر فيعرفه بأنه: الاحتفاظ بالمضمون الجدي للنص والاكتفاء بخلط وهلهة الألفاظ والعبارات والأسلوب⁽²⁾.

أما المحاكاة الساخرة: فهي تحويل النص الجدي إلى نص هزلي، وتغيير اتجاهه من حيث المعنى والسياق، والبلاغة، أما المعارضة فيعرفها: "بأنها محاكاة للنص في أسلوبه، وبلاغته، ومضمونه، وهي تهدف إلى إنجاز نص ثان، يكون كالنسخة عنه أو أقرب منه؛ لكنها في ذات الوقت ذات بعد أجناسي"⁽³⁾.

بعد عرض المفاهيم الثلاثة السابقة يقوم (جنيت) بإقصاء مفهومي: الانحراف الساخر والمحاكاة الساخرة من دائرة العلاقة بين التفاعل النصي والتفاعل الأجناسي، ويحافظ على مفهوم المعارضة ويعده الرابط المتين بين مفهومي التناص ومفهوم التفاعل الأجناسي، ويبرر ذلك بقوله: إن هناك مجالاً بين النص الأدبي والجنس الأدبي، في هذا المجال يتم الاختلاف والائتلاف، فإذا حصل اختلاط صار هناك وحدة بين الجنس والنص، وإن حصل اختلاف يحدث تنافر بين الجنس والنص، والأمر الآخر الذي ذكره (جنيت) هو عدم القدرة على محاكاة النصوص بصورة مباشرة، وإنما تتم المحاكاة بصورة غير مباشرة.

(1) يعرف التشطير: بإضافة الشاعر أشطرًا على أشطر أبيات قالها غيره غالبًا، أو أن يعمد الشاعر إلى أبيات غيره، فيضم إلى كل شطر منها شطرًا يزيد عليه عجزًا لصدده وصدرا لعجزا. للمزيد راجع كتاب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية بيروت، 1979، ص 147.

(2) ينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة النماذج من الأجناس النثرية القديمة، بسمة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 98.

(3) السابق ص 99.

وهذا ما يجعل المعارضات غير موجودة إلا للأجناس الأدبية دون غيرها حسب رأيه⁽¹⁾.
أما السبب الرئيس الذي يسوقه (جنيت) في ربط المعارضة بالتناص وتفاعل الأجناس فهو:

• المعارضة ذات بعد أجناسي وهذا يعود لصفيتين تلازمان المعارضة وهي:

1. النص المعارض يترسخ كنموذج لا للمحاكاة فحسب، وإنما تغدو خصائصه النصية والأسلوبية خصائص عليا وراقية⁽²⁾.
 2. النص المعارض يصبح مرجعاً ومثالاً للمعارضة، وبهذا تتحول بهذه الصورة إلى ممارسة تقدم النصوص على أنها نماذج أجناسية راقية.
 3. إن نموذج معارضة النص من كينونته إلى كينونة أجناسية، تجعل منه نصاً يحتذى به.
- ولهذا عد (جنيت) المعارضة نوعاً من أنواع التناص؛ لأنها تتحول إلى نصوص تشبه الأجناس الأدبية، وهذا الرابط الرئيس بين تداخل النصوص وتداخل الأجناس⁽³⁾.

إن المبادئ التي طرحها (جنيت) حول علاقة تداخل النصوص بتداخل الأجناس لا نستطيع تطبيقها على الشعرية العربية، وذلك لأنه استوحى هذه المبادئ من الشعرية الغربية، والشعرية الغربية تختلف في أركانها ومضامينها عن الشعرية العربية، ثم إن مفهوم المعارضة عنده يختلف عن المعارضة في الشعر العربي، فالمعارضة في المعنى الاصطلاحي لها عند العرب: بأن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر آخر يتفق معه في بحرهما ورويها وموضوعها سواء كانوا متعاصرين أم في غير عصرهم⁽⁴⁾؛ لكن هناك بعض الانحراف والاختلاف اليسير بين القصيدتين، وفي العادة يكون الاختلاف والنقص في حرف الروي أو القافية، ولا بد من الإشارة إلى أن المعارضة تكون داخل جنس واحد وهو الشعر، وتختص به فقط دون الأجناس الأخرى، على عكس المعارضة في الشعرية الغربية؛ لأنها عند الغرب تعني تقليد أو استدعاء أسلوب، أو طريقة، أو فنان، وهي في النمط الرابع من أنماط التناص عند (جنيت).

(1) ينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 100.

(2) ينظر: السابق، ص 99.

(3) ينظر: السابق، ص 99.

(4) ينظر: تاريخ المعارضة في الشعر العربي، محمد محمود نوفل، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983.

أما الناقد (لوران جيني) فرؤيته مختلفة عن رؤية (جنيت)، وتكمن في ابتكاره مصطلح النص الأصلي، ويعرفه (جيني) بقوله: في جنس من الأجناس الأدبية يكون قصارى اللغة أن تسطر جملة من البنى التي تتحقق، والتي تكون في ذات الآن بُنى دلالية، وشكلية مكونة بذلك ما يسمى النص الأصلي⁽¹⁾.

ونلاحظ في مفهوم (جيني) للنص الأصلي أنه شامل لجميع الأجناس، ولا يستثني منها جنساً أدبياً على عكس (جنيت) الذي أقصى الانحراف الساخر، والمحاكاة الساخرة، وصب اهتمامه على المعارضة معتقداً أنها الرابط بين التناص وتفاعل الأجناس؛ لكن ما الذي دفع (لوران جيني) إلى التوجه نحو هذا الاعتقاد؟

إن (جيني) قد بنى هذا الاعتقاد على اعتبار أن آثار التفاعل لا تظهر إلا من خلال النص الأصلي للجنس، ويعود هذا إلى ما قاله (يوري لوتمان) أن لغة أي نص فني ما هي إلا في داخلها نموذج فني، وهذا النموذج ينتمي في بنيته إلى المضمون، ويعتقد (لوتمان) أن اللغة تمتلك طابعاً ثابتاً، وكل اللغات الفنية لها هذا الطابع الخاص؛ لأنها تكيف المعنى؛ لذا فصورتها الفنية هذه تصبح معبرة عن المضمون⁽²⁾.

وفي ظني أن مسألة النص مسألة خارجة عن الواقع النقدي في الأدب العربي، فالأجناس الأدبية عندنا نحن العرب تقسم بصفات ثابتة لا يمكن الإخلال فيها؛ وحتى مسألة النص الأصلي فلا وجود لها في الأدب العربي، وذلك بسبب الفروق الصارمة والحدود القوية الفاصلة بين جنس وآخر، فلا تستطيع أن تطلق على الشعر نثراً أو على النثر شعراً، وهذا يعود إلى خصوصية كل منهم وما يميزه عن الفنون الأخرى.

وبعد استعراض آراء الناقلين: (جيرار جنيت)، و(لوران جيني)، يمكننا استخلاص الرأي الآتي: ما ذكره النقاد من آراء في علاقة التناص وتفاعل الأجناس لا يمكن انطباقها على الأدب العربي، وهذا يعود إلى الحدود الصارمة التي تضعها الشعرية العربية بين فنون الأدب، وهذه الآراء التي وضعها الناقدان وضعت مناسبة للشعرية الغربية وهي لا تناسب الشعرية العربية، وهذا يعود إلى البنية الخاصة للشعر العربي فلا وجود فيه لنصوص أصلية للأجناس؛ وهذا لأن كل جنس ولد وتطور بالانفصال عن الأجناس الأخرى، والمعارضات كما ذكرنا تختلف في

(1) ينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 100.

(2) ينظر: السابق، ص 101.

الشعرية العربية عنها في المفهوم الغربي، إذن هناك سؤال ملح يطرح نفسه بقوة، ما هو وجه العلاقة بين التناص وتداخل الأجناس في الأدب العربي؟

للإجابة عن هذا السؤال وجب علينا تأمل الأدب العربي بنظرة تحليلية، هذه النظرة سنتقي بالإجابة عن هذا السؤال. إن الأدب العربي واسع الأفق، وقابل للتأثير والتأثر، وهو أدب منفتح على غيره من الآداب الأخرى، وقد ظهر هذا جلياً في تداولية الهندسة الشعرية للقصيدة العربية، وأخذها منح جديدة، وتأثرها بالتقدم في الحقل الأدبي العالمي.

و بالعودة إلى السؤال السابق الخاص بعلاقة التناص بتفاعل الأجناس، علينا الإشارة إلى عدة قضايا تختص بالموضوع مثلاً، إن هناك نقاداً يجعلون من مفهوم التناص مفهوماً دالاً على جميع أشكال التفاعل، سواء تفاعلاً نصياً أم أجناسياً، فبعضهم يستبدل مصطلح التداخل بمصطلح التناص، ويقول مثلاً: تناص الشعر مع غيره من الفنون⁽¹⁾، تناص الشعر مع القصة وغيرها.

وهذا يعطينا فكرة بأن التفاعل أو التداخل الأجناسي، يعد نوعاً من أنواع التناص، أما الرابط الآخر فهو حضور فن داخل فن أو حضور جنس داخل جنس، مثل: حضور القصة داخل القصيدة أو الرسالة داخل القصيدة وغير ذلك...، أو اتخاذ أشكال أخرى مثل: نظم المنثور ونثر المنظوم، وهذا يحصل كثيراً في الأدب العربي، ونرى قصصاً تاريخية كثيرة حولها الشعراء إلى قصائد يتغنون بها، وعلى سبيل الذكر، فقد نظم حافظ إبراهيم قصة عمر بن الخطاب وموقفه من زوجته عندما صنعت الحلوى⁽²⁾، فقد أمرها رضي الله عنه برد الحلوى إلى بيت مال المسلمين؛ لأنهم أحق بها منه، كذلك نرى نظم المنثور في السير؛ حيث إن معظم سير العرب تم نظمها في قصائد، مثل: سيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة الزبير سالم، وغيرها من السير...، وهذا يدل على التمازج الواضح بين التناص وتداخل الأجناس؛ ولكن كيف يقع هذا التمازج؟

هذا الارتباط بين التفاعل الأجناسي والتناص عن طريق التوحد واستدعاء النص الأصلي، إذ يقوم الكاتب، أو المبدع، أو الشاعر بجلب القصة الأصلية أو النص النثري الأصلي وتحويله إلى شعر، وفي أغلب الأحيان تعج هذه النصوص بالتناص التاريخي، والتفاعل الأجناسي، إذ توجد عناصر القصة داخل القصيدة، كذلك تكون القصيدة مقتبسة من قصة

(1) ينظر: التناص في شعر المقاومة، د. كمال غنيم، مجلة جامعة الخليل، 2007.

(2) ديوان حافظ إبراهيم، حافظ إبراهيم، ضبط: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط1987، 3، ص77.

تاريخية، أو سيرة شعبية ما كان هذا باختصار علاقة التناص بالتفاعل وهي علاقة تبادلية لا توجد في كل النصوص، وإنما في بعض النصوص ذات الأبعاد التاريخية والاجتماعية.

تداخل الأجناس الأدبية:

تعد قضية تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها من القضايا التي طفت على سطح النقد الأدبي في العصر الحديث، وهذا نتيجة الكتابة ضد الأجناسية، أو رفض تجنيس الأدب؛ لكن في الحقيقة كانت موجودة في المدونة النقدية منذ القدم، وقبل الحديث عن تداخل الأجناس بالتفصيل علينا تعريف تداخل الأجناس، ومعرفة الأجناس الأدبية التي تتداخل فيما بينها.

أولاً- تعريف التداخل:

يعرف تمازج الأجناس: بـ" صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنماطها وأنواعها وأشكالها عن أصل واحد، أو سلالة واحدة، بحيث نستدل في الجنس الأدبي على مظاهر وأمارات دالة على جنس آخر، أو دالة على العرق الأجناسي الذي ينظم جملة الأجناس برمتها"⁽¹⁾.

ويمكننا باختصار تعريف تداخل الأجناس بـ: حضور تقنيات جنس أو تقنيات أجناس أدبية داخل نص ينتمي إلى جنس معين في مجال الأدب، ويكون هذا الجنس على علاقة بالأجناس الأخرى التي تمارس تأثيراً مباشراً أو غير مباشرٍ على الجنس الأصلي.

ولا بد من الإشارة إلى أن تداخل الأجناس قد ظهر على سطح الأدب مع طغيان الفكر الرومانسي على الأدب الإنساني، ومن المعروف أن المدرسة الرومانسية تكسر الحدود، وتفتح آفاق الإبداع ولا تلقي بالاً للقوانين والفواصل الصارمة؛ لكنها في الوقت نفسه حافظت على الحدود الفاصلة بين كل جنس⁽²⁾.

إن النص عند كتابته ينسب إلى جنس أدبي، ولا توجد نصوص مشوهة النسب غير منسوبة لعائلتها الأدبية؛ لكن بالإمكان تبادل العناصر المكونة لأجناس فيما بينها، وملاحظة حضور جنس داخل جنس آخر، وعلى الرغم من هذا، فإنه من غير الممكن تمييع النص وجعله هلامياً لا يعرف وجهه من قفاه، لأن مصير هذه النصوص في العادة تكون في سلة المهملات، وهي خارجة عن سلطة الأدب، ولا يمكن نسبتها إليه.

(1) التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 130.

(2) ينظر: السابق، ص 131.

ونستطيع وضع تصنيف يتناسب مع التطور المستمر للحياة الأدبية والمتراق مع التقدم العلمي المخيف الذي يشهده العالم اليوم، وخصوصًا بعد طغيان مسائل التمازج الأجناسية بقوة على وجه النقد الأدبي المعاصر. وهي كالاتي:

أولاً- الأجناس الكلية: وهي الأجناس العامة والتقسيم التقليدي للكلام، وقد اعتاد العرب تقسيم الكلام إلى منثور ومنظوم، وهذه الأجناس يتفرع منها أجناس جزئية.

ثانيًا- الأجناس الجزئية: وهي الواقعة تحت سلطة الأجناس الكلية، ومتفرعة عنها، وكل جنس كلي ينضوي تحته عدة أجناس جزئية، فالشعر لا ينضوي تحته أجناس، لكن ينطوي تحته أنواع، أما النثر فينضوي تحته القصة، والمسرحية، والمقالة، والرسالة.

ثالثًا: الأنواع العامة: وهي الواقعة تحت الأجناس الجزئية، وهي متفرعة عنها، فيتفرع من كل جنس نثري عدة أنواع: القصة: ويتفرع منها الرواية، والقصة القصيرة، والسيرة. أما المقالة فتتقسم إلى نوعين هما: الخاطرة، والمقالة الأدبية، وتتقسم الرسالة إلى إخوانية وديوانية، أما المسرحية فهي مقسمة إلى نوعين: الكوميديا، والتراجيدية.

رابعًا: الأنواع الخاصة: وهي الواقعة في أسفل سلم الأجناس؛ وسميت خاصة لأنها تتفرع عن الأنواع العامة، فمعظم الأنواع تتفرع عنها أنواع خاصة بها، وسن فصلها ذكرًا:

الرواية:

تتقسم الرواية من حيث أنماط الكتابة إلى ما يقارب من عشرين نمطًا، وقد ذكرها طه وادي في كتابه الرواية السياسية، وهي كالاتي: رواية تاريخية، رواية اجتماعية، رواية بوليسية، رواية الخيال العلمي، رواية عاطفية، رواية سياسية، رواية ملحمية، رواية درامية، رواية السيرة الذاتية، رواية الأجيال، رواية تسجيلية، رواية أسطورية، رواية الحدث، رواية الشخصية، الرواية الفلسفية أو الرمزية، رواية الأصوات المتعددة،...، الرواية الجديدة، رواية اللارواية أو رواية الشكل المفتوح⁽¹⁾.

أما المسرحية فالأنواع الخاصة متفرعة عن نوعيها العامين: الكوميديا والتراجيديا، أما الكوميديا فيندرج تحتها عدة أنواع خاصة وهي: الكوميديا، والميلودراما، والملهاة، ويندرج تحت التراجيديا: المسرح الرومانسي، والمسرح البرجوازي.

(1) الرواية الآن، عبد البديع عبد الله، الآداب، القاهرة، ط1، 1990، ص48.

أما السيرة فيندرج تحتها نوعان من السيرة، هما: السيرة الذاتية، والسيرة الغيرية، ويندرج تحت السيرة الغيرية السيرة الشعبية، ولكل نوع من هذه الأنواع خصائص فنية ولغوية يختص بها عند الكتابة، ويمكن وضع خارطة أجناسية للتصنيف السابق.

تداخل الأجناس الأدبية:

لا أحد ينكر في يومنا هذا اختلاط الأجناس الأدبية، ومدى تمازجها فيما بينها فلم يعد الشعر مقتصرًا على الوزن والقافية، كما كان في مرحلة طفولته، وإنما تطور ليأخذ من النثر بعض خصائصه كي يواكب العصر الذي يُنظم فيه، ولعل قضية التداخل الأجناسي حديثة العهد في الطرح والدراسة، إلا أننا نلمس بعض التلميحات لهذه القضية في التراث النقدي القديم عند العرب، وأولها نراها في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، إذ يذكر رأي الشاعر دعبل الخزاعي في شعر أبي تمام فيقول: "وروى أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتاب الشعر عن محمد بن القاسم بن مهدي عن الهيثم بن داود عن دعبل أنه قال: ما جعله الله من الشعراء؛ بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر، ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء" (1).

ومن كلام دعبل نرى شيئاً غريباً وليس مألوفاً وهو تشبيه شعر أبي تمام بالخطب والنثر، ولعل هذا التشبيه ناتج عما غيره أبو تمام في بنية القصيدة العربية، فجعلها أيسر في فكرتها ونظمها، وتمرد على القواعد الكلاسيكية المعروفة للقصيدة، وهذا ما أربك نقاد ذلك الزمان، وجعلهم يهاجمون أبا تمام وأسلوبه، ومدرسته الشعرية.

ونلمس لمحة مماثلة للمحة السابقة عند أبي حيان التوحيدي في كتابه المقابسات إذ يقول: "وقع هذا ففي النثر ظل النظم، ولولا ذلك ما خفّ، ولا حلا، ولا طاب، ولا تحلا، وفي النظم ظل النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده، ومصادره، وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلاقته" (2).

ويتضح من كلام أبي حيان انسحاب النثر على الشعر، وانسحاب الشعر على النثر، وهذا ما يخلق عذوبة في تمازج الفنين السابقين، ويمكن الاستنتاج من حديث أبي حيان عن

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، منيل الروضة، 1944، ص21.

(2) المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: علي السندوبي، دار المعارف للطباعة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص137.

اختلاط أنماط الكتابة بين النظم والنثر، بأن هذا الاحتكاك أو الالتماس بين هذه الفنون يسبب تداخلها، ويولد لنا أجناساً هجينة ناتجة عن تلاحق كلا الفنين.

ولا يتوقف الوعي بقضية التداخل عند أبي حيان التوحيدي، بل نلمس الوعي بالقضية عند ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر، إذ يقرن فن الرسالة النثري بالشعر كما يقرن الخطابة بالشعر، وهذا يفهم من قوله: " فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر وإذا فتشت في أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة تقريباً أو بعيداً، ويجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وقر الحكماء⁽¹⁾."

ومن هذا الاقتباس نلمس روح التقارب بين الشعر والنثر، وفي الحقيقة هناك من عدّ الخطبة والرسالة من الفنون الشعرية، وهذا رأي أبي هلال في كتابه الصناعتين، وبرر هذا الرأي بقوله: "أنهما يحتاجان سبكاً خاصاً وانتقاءً لغوياً دقيقاً⁽²⁾، وهذا يعد إشارة واضحة لتداخل الأجناس وتبادل القسامات بين الأجناس الأدبية."

وعند حازم القرطاجني نلمس حساً قوياً بقضية التداخل الأجناسي، إذ يتحدث عنه بلغة شبه واضحة فهو يورده لكن بمسميات مختلفة، ونرى ذلك في تعبيره عن مفهوم التداخل بالإشراب، وهو مصطلح معروف في علم الأصوات، والإشراب في الصوتيات: هو أن يشرب صوتٌ صوتاً آخر، وأن يأخذ صوتٌ خصائص بعض الأصوات المشربة مثل: غنة النون على سبيل الذكر⁽³⁾.

أما الإشراب عند القرطاجني في تسريب ألوان الجنس المشرب، ألوان صنف آخر مغاير له، فيكون فيه مزيج من الجنسين، جنسه والجنس الممزوج به، وينوه القرطاجني إلى أن الإشراب لا يعني سيطرة أحد الجنسين على الآخر أو طغيانه عليه، فالجنس الأصلي يظل المهيمن على النص؛ لكن تتعلق به آثار جنس آخر، فتكون مثل المسحة أو الغلالة تنتشر عليه⁽⁴⁾، ومن شرح القرطاجني لمفهوم الإشراب يكون أول من تحدث عن فكرة التداخل الأجناسي بشكل واضح

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1988، ص90.

(2) انظر: فكرة الأجناس الأدبية ومرجعيتها عند أبي هلال العسكري، فاضل عبود التميمي، المورد: م 38، العدد2، السنة 2011، ص89.

(3) منهج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتاب الشرقية، تونس، ط1، ص12.

(4) ينظر: السابق، ص12.

وجدي، يشبه إلى حد كبير المصطلح المتداول هذه الأيام، وكأنه يشير إلى النص المفتوح، وهذا يعد تطوراً كبيراً في النقد العربي.

وآخر ناقد من القدماء نلمس عنده فكرة التداخل الأجناسي هو ابن الأثير صاحب كتاب الوشي المرقوم في حل المنظوم، وقد تطرق في هذا الكتاب إلى قاعدة حل العقد، وهي ضرورة أن يكون اتجاه الحل من المنظوم إلى المنثور وليس العكس، ولا من النثر إلى النثر، وهذا يعود لسببين الأول: أن الشعر أوفر معنى من النثر، وقد حصل على اهتمام النقاد منذ القدم، والسبب الآخر أن نقل المعاني من مجال إلى آخر في مجالات الكتابة يختلف عنه تمام الاختلاف، وهو أخفى واستمر في عملية الحل⁽¹⁾، وفيما بعد يستعرض ابن الأثير في كتابه طرق حل النظم، ويعددها ويفصلها جميعاً، لكن القارئ لكتاب ابن الأثير يفاجأ بأن تحويل النصوص الذي يبيغيه من الشعرية إلى النثرية هو عبارة عن تحويل وتهجير أجناسي، إذ يتعلق بكسر الحواجز بين الشعر والنثر، والخروج من سلالة أجناسية إلى سلالة أخرى، وما يسمى حل العقد: هو عبارة عن ظاهرة أدبية يبطنها عمق أجناسي، وهذا يزيل الستار عن عمق التشابه بين الشعر والنثر في الدلالة والقيم الجمالية والأدبية.

تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر:

لقد أضحت الحضور الأجناسي داخل الشعر العربي ظاهرة لا يمكن إنكارها، ذلك الحضور الأجناسي نتج عن التطورات التي أصابت القصيدة العربية منذ بدايات عصر التنوير، وتأثر الأدب العربي بالآداب الوافدة من أوروبا مع الاحتلالات التي جثمت على صدر الأمة العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين، وقد أصيب مبنى القصيدة العربية بتغيرات مهولة، تمثلت التغيير في شكل القصيدة وهندستها، الذي تجلى في شعر التفعيلة، ولم يعد سر نجاح الشعر في نظمه وسبك قوالبه وأوزانه، وإنما أصبح قياس نجاحه كما قال إبراهيم اليازجي بغرضين هما: تجسيم المعاني والمبالغة في إظهارها، والتأثير في النفس بحدث من الأحداث، ورأى اليازجي كذلك أن كل ما تضمن شيئاً من هذه الأغراض، وأثر في النفس تأثيراً قوياً حسب شعراً، وإن لم يكن ذا وزن وقافية⁽²⁾.

(1) ينظر: الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، بغداد - العراق، (د.ت)، ص706.

(2) ينظر: الحوار الأدبي، محمد أبو الأنوار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987، ص374.

وقد سار إبراهيم المويلحي على درب اليازجي، وأيده حينما عرف الشعر بقوله: "إظهار ما خفي من الحقائق المعنوية"، ورأى أن الشعر يوجد في المنثور كما في المنظوم إذا نشأ عنه تأثير في النفس⁽¹⁾.

لقد فتح المويلحي بكلامه هذا باب التغيير على مصراعيه في بنية الشعر المعاصر، ولم يتوقف الأمر عند المويلحي؛ بل قفز ليصل إلى شعراء كبار فحول، مثل: حافظ إبراهيم في مقدمة ديوانه فقد رفض المفهوم التقليدي للشعر القائم على الوزن والقافية بقوله:

"أما قول أصحاب العروض بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فليس هذا من الشعر في شيء، وقد وُفقت جماعة المنطق بعض التوفيق حين قالو: إن الشعر هو كل ما أحدث أثراً في النفس، وخيره ما كان موزناً إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة، ونثره أخرى"⁽²⁾.

وهكذا أصبح الشعر العربي لا يقوم على الوزن والقافية؛ بل أصبح يقوم على الشعورية وليس بمفهومها التقليدي القائم على الغنائية، والنظم الموزون، لقد فتحت هذه الآراء الباب على مصراعيه دخل فيها الشعر مرحلة جديدة هي مرحلة شعر التفعيلة أو ما سُمي بالشعر الحر، في هذه المرحلة التي كانت بداية رحلة الشعر العربي في مرحلة التيه الحديث، فقد خلعت القصيدة العربية شكلها التقليدي، وتخلت عن القوافي، وحافظت على الأوزان، كما تخلت عن الشكل الهندسي التقليدي للقصيدة العربية المتمثل بالشطرين أو ما يسميه النقاد بيت الشعر، المكون من صدر وعجز، وإنما صارت تقسم إلى تفعيلات، هذه التفعيلات تنقسم إلى سطور، وقد ظهر هذا النمط الشعري مع كثرة النوائب التي حلت بالأمة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، وضياح فلسطين عام 1948، وكثرة الحوادث الأليمة في الوطن العربي المكوم بالاستعمار، والتخلف، والأوبئة المختلفة، فأصبح لزاماً على الشاعر في تلك الحقبة ابتداع طرائق جديدة للتعبير عن المآسي التي تدور حوله، و عما يتعرض له أبناء الأمة من ضياح، وخصوصاً أن طرائق الشعر وأساليبه القديمة لا تلي الحاجة؛ لأنها محصورة في قوالب فنية وعروضية لا تخرج عنها؛⁽³⁾ لذا كان ميلاد الشعر الحر على يد الشاعرة العراقية نازك الملائكة وأول قصيدة خطتها كانت قصيدة الكوليرا عام 1947 في مصر وقالت فيها:

(1) ينظر: الحوار الأدبي، ص 376.

(2) السابق، ص 377.

(3) ينظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1995، 46/2.

سكن الصمت

اصغ إلى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات⁽¹⁾

ومن المقطع السابق نلاحظ التحديث في النص الشعري إذ تحررت الشاعرة في قصيدتها من القافية، ولم تلتزم بقافية واحدة، وإنما تنوع فيها كما تشاء، ثم نلاحظ انهيار الشكل الهندسي للقصيدة التقليدية، وإحلال شكل آخر مكانه، ومع انهيار شكل القصيدة التقليدي، والتحرر من القوافي الموحدة، كانت فاتحة لتسلل الأجناس النثرية إلى قلب القصيدة العربية، الأمر الذي ولد لنا شكلاً آخر من الشعر، وهو الشعر الحدائي الذي ابتدعه أدونيس في ديوانه أغاني مهيار⁽²⁾، ثم تطور ذلك ليولد لنا من دياجير الغموض قصيدة النثر التي لا تعرف هل هي شعر أم نثر؟ وهي في الحقيقة بعيدة ومناقضة للشعر وليس لها علاقة به؛ لأنها كلمات منثورة لا تحمل وزناً ولا تقفية، وتكتب على طريقة شعر التفعيلة، أي تعتمد نظام السطر الشعري، وهذا ما دحضته نازك الملائكة عندما أعادت نثر إحدى قصائد محمد الماغوط على صفحة نثراً عادياً، فخرجت تشبه الخاطرة الأدبية مع ما ينتابها من صور جمالية، وتخير للألفاظ والتلوين، وهي بعنوان المسافر، قال فيها الماغوط:

"بلا أمل، بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما، بقع الحبر وأثار الخمر الباردة على المشمع اللزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الذي يمص دمي هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيداً بعيداً، وراء المدينة الغارقة في مجال السل والدخان، بعيداً عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحديق

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط1، 2008، 147/1.

(2) الشعر والوجود، دراسات فلسفية في شعر أدونيس، عادل ظاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2000، ص7.

في ساقياها الهزيلين وسعالها البارد يأتي ذليلاً يائساً عبر النافذة المحطمة، والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد"⁽¹⁾.

ومصطلح قصيدة النثر فتح الباب أمام الجهلة والمتطفلين في دخول عالم الأدب، وكتابة ما يشاؤون من النصوص الموتورة والمشوهة وإصاقها بالشعر، وهذا أخطر شيء يواجه الشعر العربي، والأدب بصفة عامة؛ لأنه يفقده رونقه، ويفسد عليه مظهره، ويفشله في إيصال هدفه.

على الرغم من تراجع قيمة الشعر الفنية في يومنا هذا، إلا إن الشعر لم يفقد رونقه، وبقي بعض الشعراء الأصوليين يدافعون عن الشعر العربي، ولا يسمحون بتمييعه، على الرغم من استخدامهم الفنون النثرية داخل النص الشعري إلا إن هذا الاستخدام يعزز نبرة القصيدة الشعرية، ويسهم في إيصال القصيدة إلى هدفها بشكل جيد؛ لذا أخذت القصيدة تتشكل إلى العديد من الأنماط، فأصبحت القصيدة رسالة وقصة، وسيرة، ومسرحية.

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط3، 1967، ص184.

الفصل الثاني
البنية المسرحية في القصيدة العراقية المعاصرة
الشخصيات - الحوار - الصراع

تمهيد

تعريف المسرحية:

تعرف المسرحية على أنها : الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي، بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، وهو مؤلف من الشعر أو النثر، يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بوساطة الأحداث أو الحوار على خشبة المسرح⁽¹⁾.

وهناك من يعرف المسرحية على أنها إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بوساطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف⁽²⁾.

أما الدكتور سمير حجازي فيعرف المسرحية في معجمه على أنها: نصوص فنية تخضع لمعايير وقواعد نظام السرد وتحمل دلالات معينة على أساس وضعها داخل أحداث ممثلة في مكان خاص أمام جمهور مشاهد⁽³⁾.

هناك من يعتقد أن المسرحية خالية من السرد وتعتمد على الحوار بشكل رئيس؛ إلا إن سمير حجازي في تعريفه أكد أن المسرحية خاضعة لمعايير نظام السرد. والباحث مع رأي حجازي؛ لأن السرد ينقسم إلى نوعين :

الأول- الحكى والرواية، والثاني- هو السرد المشهدي، أي السرد الذي يطغى عليه الحوار غالبًا، أما الجزء المختص بالحكاية فيكون ضئيلًا، ودومًا ما يكون مختصًا بالحوار وشرحه، ونجد هذا النوع من السرد بشكل غزير في المسرحيات؛ وذلك يعود لبنائها المعتمد على الحوار⁽⁴⁾.

(1) معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، ص117.

(2) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين التعاقدية العمالية، صفاقس- تونس، 1986، ص323.

(3) معجم مصطلحات الأدب و الحضارة، ص76.

(4) مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، أربد، ص471.

وبعد استعراض تعريفات المسرحية نستنتج أن المسرحية هي : عبارة عن نص أدبي مبني بطريقة فنية ودرامية، يخضع لقواعد السرد المشهدي ويحمل أفكارًا معينة، وغايته التمثيل على خشبة المسرح.

أنواع المسرحيات :

مع تطور العلم الحديث وتقدم الحياة بشكل عام اندثر فن التراجيديا مع أفول العصر الكلاسيكي، وأصبح الحكم على التراجيديا غير مرتبط بمحتواها؛ بل مرتبطاً بنهايتها، فإذا كانت النهاية سعيدة وانتصر البطل على خصومه كانت تعد من الملهاة، أما إذا انتهت بهزيمة البطل وقتله فهذه تعد مأساة، كما أن هناك العديد من النقاد أكدوا موت التراجيديا وعدم قدرتها على العودة إلى الحياة؛ لأنها تحتاج قيما فياضة وإيماناً عالياً بالإنسان، وكلا الحاجتين حطمهما العلم والتقدم الحضاري، ثم إنهم يرون أن المأساة تحتاج إلى شاعر عظيم، وهذا ما يستحيل اليوم، أن يولد شاعر يكتب بالعقلية الإغريقية⁽¹⁾.

وقد حاول الكثيرون ابتكار أنواع مسرحية كي يسدوا الفراغ الذي خلفه موت المأساة، فابتكروا نوعاً سموه الكوميديا الدامعة⁽²⁾ التي كانت تعتمد على الشعر في لغتها، وظهرت كذلك المأساة البرجوازية أو الدراما البرجوازية على يد الفيلسوف الفرنسي (ديدرو)؛ لكن سرعان ما اندثرت هذه الأنواع وخصوصاً بعد الثورة الفرنسية، وسيطر بعدهما فن الدراما الحديثة الذي ترسخ مع التقدم الحضاري وبدا ملاصقاً لحياة الشعوب والطبقات أكثر من أي زمن آخر⁽³⁾.

أما الكوميديا أو الملهاة فقد حافظت على وجودها على مدى العصور، على عكس التراجيديا، وسبب ذلك يعود إلى عدم نخبوية الكوميديا، وعدم تجمدها في قوالب معينة تسير وفقها، ويعود هذا إلى عدم وصولنا لقواعد الكوميديا وضعها أرسطو، وقد تطورت الكوميديا على مدار الزمن، ويقسم عز الدين إسماعيل الكوميديا إلى عدة أنواع هي : ملهاة الأخلاق والملهاة الرومانتيكية⁽⁴⁾.

والفارص، أما محمد مندور في كتابة الأدب وفنونه فيقسم الكوميديا إلى ثلاثة أقسام: الفارص : وهو مسرحية هزلية هدفها الرئيس إثارة الضحك على النكات والحركات البهلوانية، ولا

(1) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، ص139.

(2) ينظر: السابق، ص140.

(3) ينظر: السابق، ص140.

(4) ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، ص139.

يحتوي على أي حبكة أو شخصيات، وينظر إليه على أنه من الفنون المنحطة. والفودفيل: وقد انتشر في فرنسا، وهو عبارة عن مسرحيات سخيفة وسطحية الهدف. وفن الكوميديا الأصلي: وهو فن ذو هدف نقدي اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي وقد تطور في العصر الحديث⁽¹⁾.

ولا تقتصر أنواع المسرحية على التراجيديا والكوميديا؛ بل ظهرت أنواع جديدة للمسرحية نتجت عن نماذج الملهاة والمأساة مثل: الملهاة الباكية، وقد انتشرت في القرن السابع عشر، وكانت تنقسم إلى قسمين: قسم يحتوي على قصة جادة ويتحرك نحو النهاية المأساوية وفي المشهدين الأخيرين ينقلب إلى نهاية سعيدة، والقسم الآخر يحتوي على المأساة والملهاة معاً؛ ولكن ينتهي في العادة بنهاية سعيدة⁽²⁾.

وهناك أنواع أخرى من المسرحية مثل: الميلودراما: وهي مسرحية موسيقية، تعتمد على الوقائع أكثر من الشخص و تتميل إلى العواطف الحادة، كما يوجد نوع مسرحي يدعى الماسك وهي عبارة عن احتفال في الهواء الطلق ويرتبط بأعياد الميلاد، ويجمع في تكوينه بين العواطف والحوار والملابس والرقص، ويحتوي على قصة بسيطة في طبقها وذات مدلولات رمزية، وهذا الفن كان يقام في تصور المملوك و الأمراء وكان ذا تكلفة عالية، وانتهى في نهاية القرن السابع عشر⁽³⁾.

وظهرت فنون مسرحية في الاتحاد السوفيتي، وأشهر تلك الأنواع المسرحية كان الأوتشرك، ويحتوي الأوتشرك على استطلاعات لإحدى الظواهر الاجتماعية، ويرصد مدى تأثيرها على الحياة، ويقوم في النهاية نتيجة وحلاً لهذه الظاهرة، الأوتشرك في العادة ينفر من التقاليد المسرحية المعروفة ولا يتقيد بها⁽⁴⁾.

وظهرت في ألمانيا المسرحية الملحمية على يد الكاتب الألماني (برتولد برخت)، وهي عبارة عن مشاهدة تقدم للجمهور؛ كي يتصور الجمهور حكماً على قضية من القضايا، ويتميز التمثيل في هذه المسرحية بأنه يقوم على عنصر التعريب، أي أن الممثل يعد نفسه غريباً عن

(1) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، ص120.

(2) ينظر: الأدب و فنونه، عز الدين إسماعيل، ص139.

(3) ينظر: السابق : ص140.

(4) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، ص121.

الدور الذي يؤديه، وكما يستعان في هذه المسرحية بوسائل تكنولوجيا مثل: الأشرطة السينمائية، واللافتات، ولوحات الشعر⁽¹⁾.

وأخيراً ظهر نوعٌ مسرحي متمرد على جميع قواعد المسرحية المعروفة وهو مسرحيات اللامعقول التي تقوم على العبث وعدم احترام الأصول، ويقدم هذا النوع من المسرحيات صورة مشوهة للحياة والحقائق، ويعبر عن الأمراض الذي يمر بها في هذا العصر⁽²⁾.

أما في أدبنا العربي فإن تصنيف المسرحيات يختلف عن تصنيفها في الأدب الغربية، ويخضع تصنيف المسرحية إلى مضمونها، وعن الأحداث التي تدور بها، فيمكن تقسيم المسرحية في الأدب العربي إلى مسرحية اجتماعية، ومسرحية مأساة تاريخية، ومسرحية سياسية، والمسرحية الذهنية، وهناك المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تنتشر في الصحف والمجلات⁽³⁾.

علاقة الشعر بالمسرحية:

يرتبط الشعر والفن المسرحي بعلاقة وثيقة للغاية، وهذه العلاقة ليست وليدة عهد قريب، وإنما هي وليدة عهود ماضية، فقد ارتبطت المسرحية بالشعر عن طريق رابطين، هما: لغة المسرح، استعارة الشعر بعض تقنيات المسرح، وهذا ما سنوجز الحديث عنه.

أولاً- لغة المسرحية:

سبق أن ذكرنا في الفصل السابق أن المسرحية نشأت في بلاد الإغريق، وكانت المسرحية منذ ميلادها تقوم على الشعر، فقد كانت النصوص المسرحية تكتب شعراً وتقوم على لغة الشعر، والدليل على ذلك أن (أرسطو) في كتابه فن الشعر عدّ المسرحيات التراجيدية والكوميديّة جزءاً من الشعر، ونرى سمة الشعر طافحة في النصوص المسرحية الشهيرة مثل:

أوديب ملكاً لسوفكليس، مسرحيات أرسطوفانيس، ومسرحيات أسخيلوس وغيرها، من كتابات المسرحيين: الإغريق والرومان للمسرح، إلا إن المشاهد التي كان يمثلها الكهنة في أداء طقوسهم الدينية كانت مبنية على لغة الشعر ولم تكن نثرًا⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، ص122.

(2) ينظر: السابق، ص122.

(3) ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، ص140.

(4) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، أحمد زكي كمال، ص169.

وفي أدبنا العربي كانت باكورة المسرحيات التي كتبت على الشعر، وأبرز كتابها كانوا من الشعراء، ونرى كذلك أن المسرحيات الشهيرة هي التي استخدم الشعر في طريقة كتابتها، ولا نرى أن المسرحيات التي قد حققت شهرة واسعة مثل المسرحيات الشعرية، ونلمس حس الشعر الغنائي في المسرحيات الشعرية بشكل جلي فمثلاً في مسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي تصادفنا مقطوعة شعرية غاية في الروعة الموسيقية وهي جبل التوباد، الذي يقرأ هذه المقطوعة يحس بالغنائية العالية التي تتمتع بها، ولو أنها ليست من ضمن هيكل المسرحية وحوارها وأحداثها، لأمكن تصنيفها قصيدة جميلة يتذكر فيها الشاعر أيام طفولته وصباه التي قضاها على ذلك الجبل⁽¹⁾.

كما نلمس الحس الغنائي في مسرحيات عزيز أباظة فهو سائر على درب شوقي في الكلاسيكية والإتباع، ونرى بعض القصائد الغنائية في مسرحياته الشعرية، وحتى في جيل الحداثة نلاحظ وجود النبرة الغنائية القوية في المسرحيات الشعرية الحداثية، فلو نظرنا إلى مسرحيات مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، فطريقة الحوار والبناء فيه تعتمد على الشعر، وليس الشعر العمودي، وإنما شعر التفعيلة، وعلى الرغم من ذلك إلا إن معظم المقطوعات الشعرية وخصوصاً الطويلة منها ذات صدى غنائي واضح، وهذا مثال بسيط سقناه للدلالة على العلاقة المتينة التي تربط الشعر الغنائي بالمسرحية⁽²⁾.

وهناك قضية أخرى طفت على السطح مع تطور فن المسرحية وصعود نجمه، وهي المفاضلة بين الشعر والنثر في كتابة المسرحية، فالمسرحيات كتبت شعراً في البداية؛ لكن اليوم طغى النثر على كتابة المسرحية؛ لسهولة وعدم تقيده بشيء، كما أنه يسمح بخروج الطاقات الإبداعية عند الكاتب.

ثانياً - استعارة الشعر تقنات المسرحية:

من الأسماء التي تطلق على المسرحية لفظة دراما، وهذه اللفظة تعني الصراع، كما وسبق الذكر أن الصراع من الأسس التي تقوم عليها المسرحية، والجميع يعلم أن حياة الإنسان كلها قائمة على الصراع وإلا لما توصل الإنسان إلى ما هو عليه اليوم، إذ لم يمر بالصراع مع ما يعيقه ويقف في وجهه، إذن الصراع سنة إلهية أوجدها الله عز وجل منذ الأزل ولا يمكن لأحد إنكارها أو الإفلات منها.

(1) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، ص113.

(2) السابق، ص113.

والشعر في نهاية الأمر يمر بحالة الصراع كما يمر بها باقي البشر؛ لكنه يعبر عن صراعه هذا بنظم الشعر وتأليف القصائد؛ لأن القصيدة تولد عن صراع حقيقي بين الذات والشاعرة و الذوات الأخرى مع الاختلاف في النمط والشكل، ولا ينتج هذا الصراع بصورة فردية، وإنما يجب أن يقابل الشعور شعور آخر كي يتحقق الصراع، وإن لم يحدث ذلك فإن الصراع لا وجود له.

إذن الشاعر يعبر عن صراع يدور في هذه الحياة، ويمكن ملاحظة ذلك في الشعر العربي منذ ميلاده، فالشعراء العرب قبل الإسلام كانوا يصفون المعارك والغزوات التي كانت تخوضها قبائلهم، وحتى في صدر الإسلام فعل الشعراء كذلك ما يفعله الشعراء اليوم وما سيبقى إلى الأبد، ولا يقتصر الصراع على المحاربة؛ بل هناك صراع الإنسان مع نفسه، ومع من حوله، ومع الطبيعة وغيرها. ... وهذا ما دأب الشعراء على توثيقه ووصفه قبل معرفة المسرح وأدواته، كما أن الشعر استعان بتقنية أخرى من تقنيات المسرحية وهي الحوار، وهناك العديد من القصائد القديمة التي وظف فيها الشعراء الحوار للتعبير عما يجول في خاطرهم، والسبب في ذلك أن الحوار هو المظهر الحسي للحدث أو الفكرة التي يعبر عنها الشاعر.

المبحث الأول الشخصيات

تعرف الشخصية الدرامية بأنها اصطلاحٌ يصف الفرد من حيث هو كلاً موحدًا من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن سواه⁽¹⁾.

ولدراسة الشخصية الدرامية فإنها تؤخذ من أبعاد عديدة، أهمها: البعد المادي البدني، والاجتماعي، والبعد النفسي السيكولوجي⁽²⁾.

وتحتل الشخصية في المسرحية مكانة مهمة، وتتسم بصفة لا توجد في الأعمال الأدبية إلا وهي الدرامية، أي الإثارة، فهي محملة بالتوتر المهول، وشخصية حساسة وملفتة للنظر، ونلمس هذه الحساسية في الشخصيات داخل القصيدة الدرامية⁽³⁾ وأول قصيدة تصادفنا هي قصيدة (أوديب) لـ(بلند الحيدري)، وبها ثلاث شخصيات كلها حملت صفات الإثارة والحساسية في القصيدة وهي: الصورة، وأوديب، والجوقة، وكل شخصية من هذه الشخصيات لها وظيفة معينة ودلالة خاصة تؤديها في القصيدة، وتتنوع الشخصيات في قصيدة أوديب فنلاحظ السمات الظاهرة لكل شخصية، وكل شخصية يمكن تصنيفها حسب السمات التي تمتاز بها.

يعمل بلند الحيدري في هذه القصيدة على استنطاق الصورة، وجعلها كيانًا بشريًا، مثل أي إنسان؛ لكن الصورة في حديثها تفعل فعلاً سرديًا؛ لأنها لا تشارك في الحوار بصورة مباشرة بل تصف حالة أوديب، ونرى أن القصيدة تبدأ بالصورة وتكرر الصورة في حديثها.

فالصورة في القصيدة بمثابة البداية في المشهد المسرحي، الذي تبدأ به كل مسرحية، ثم إن الصورة تعكس دور المرأة التي تعكس الحال، وهذا ما نلاحظه في مقطوعة الصورة، إذ يدور الحديث عن وصف أوديب والحالة التي أضحى بها:

(1) بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورياً (د.ط)، 2003، ص237.

(2) ينظر: فن كتابة المسرحية، لاجوس أجري، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص101.

(3) مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، (د.ت)، (د.ط)، ص42.

وَتَصِيحُ يَدَاهُ

وَتَطْلُ عَلَى لَيْلِ عَيْنَاهُ

وَتَغُورُ خُطَاهُ

أَحْلَامٌ سَوْدَاءَ .. وَمَتَاهُ

يَا أَلْفَ سَمَاءٍ .. أَيَّنَ اللَّهُ (1)

نرى في الافتتاح وصفاً لحال أوديب التائه الحائر، والأعمى الذي لا يرى، فأوديب في الأسطورة سمل عينيه و فقد حاسة البصر، عندما علم بالحقيقة الفظيعة بأنه قتل أباه وتزوج أمه، وأنجب منها فلم يكن منه إلا أن سمل عينيه.

ورحل عن مدينته (2) وهذا ما يدل عليه قول الشاعر :

وَتَصِيحُ يَدَاهُ

وَتَطْلُ عَلَى عَيْنَاهُ

نلاحظ تكرار " وتصيح يده " في غلق كل مشهد أو مقطع من مشاهد القصيدة، لأنها مرتبطة بحاله الدائم بعد معرفته الحقيقة، ونرى الشاعر يختم مقطع الصورة بتساؤل أين الله؟ والشاعر في هذا التساؤل يحمل معاني عديدة، ويمكن تخمين الحذف أين الله؟ كي يعفو عني بما اقترفته من جرائم، بحق والدي ووالدتي؛ لأن أوديب في نهاية الأسطورة بعد أن يسمل ويأخذ ابنته (أنتونجي)، ويذهب خارج المدينة كي تغفر الآلهة له ذنبه، يظل خارجها حتى يموت (3).

أما الشخصية الثانية فهي شخصية أوديب:

يبدأ كلامه فور انتهاء الصورة من وصفه، وهو رمز للضياع والتشرد والخطيئة؛ لذا وجدت في علم النفس عقدة أوديب، وحكايته معروفة في الأدب العالمي، لكن الشاعر هنا لا يقصد بأوديب الأسطورة المعروفة؛ ولذا يتقنع بشخصية أوديب؛ لتدل على ما مر به في حياته

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، دار سعاد الصباح، القاهرة- مصر، ط1، 1993، ص451.

(2) ينظر: أوديب ملكاً لسوفوكليس، د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، (د.ط)، 1995، مصر - القاهرة، ص45.

(3) ينظر: السابق، ص48.

من معاناة، فالحيدري كأديب عاش حياته في المنفى مشرداً بين الدول، إلى أن استقر به الحال في لندن حتى توفي فيها عام 1996م، ونستشف ذلك من قوله حينما يتحدث أديب عن نفسه⁽¹⁾:

مهجور كالليل أنا

كالصمت أنا

وهنا

قرب يدي

ملء غدي

دنياي دجى مقرر⁽²⁾.

ومن التفعيلات الشعرية الأنفة نرى حجم التشرد والضياع الذي يحياه الشاعر، فالحيدري لم يعرف الاستقرار طوال حياته، فمن يوم انتمائه للحزب الشيوعي العراقي، وتأثره بالأفكار الماركسية رفض حياة الثراء والغنى والترف التي كان يحيى بها مع أهله، وترك قصر والديه في بغداد، واتجه إلى العمل السياسي مع الحزب، ورفع شعارات العدالة الاجتماعية، وحقوق الجماعة وغيرها من شعارات الماركسية الزائفة التي لم تحقق منها شيئاً⁽³⁾.

ويستمر الحيدري في التمتع بأديب بسبب تشابه حياته معه أكثر من الحياة التي يعيشها، وعن مدى التشاؤم الذي يحياه والسوداوية التي تملأ لغته!! في قوله على لسان أديب:

آه لو تدري

ما أطول رحلاتي في صدري

في عيني المبقورة

(1) ينظر: أديب ملكاً لسوفوكليس، ص 49.

(2) الأعمال الكاملة، ص 451 - 452.

(3) ينظر: بلند الحيدري.. اللعنة الكردية وتجهيل الريادة، تهاني فجر، مجلة الغاؤون اللبنانية، العدد 30-آب 2010، نسخة إلكترونية.

رحلات تمتد طوال اليوم

في اليقظة

في النوم⁽¹⁾

وهنا في هذا المقطع يصل الحيدري إلى ذروة التمتع بشخصية أوديب، فهو يصف أوديب الأعمى ذا العينين المسمولتين اللتين لا يرى بهما شيئاً، وقد استخدم الحيدري رحلات الجمع للدلالة على التيه والحيرة والمستقبل المجهول، ثم إن الحيدري كردي القومية، متقلب بين عراقيته وكرديته، حائرٌ إلى أي منهما ينتسب، وهذا ولد أزمة للحيدري وجعل التشاؤم والحزن يسيطران عليه ويظهر ذلك في قوله:

لا الضحكة تغفو في صدري

لا الرغبة مدت رجليها

واستلقت سرّاً في سري

لا الصورة

درب في الرحلة للفجر

آه لو تدري⁽²⁾

تكرار النفي في المقطع السابق ؛ يدل على شدة التشاؤم والحزن اللذين يسيطران على نفس الحيدري، هذا التشاؤم ناتج عما مر به الحيدري في حياته من صدمات ونكبات، فلقد تعرض للاعتقال على أيدي السلطات العراقية، وتعرض للنفي والتعذيب، ثم فقد إخوته في الانقلاب الذي نفذه عبد السلام عارف عام 1964م على الرئيس عبد الكريم قاسم، وبالنظر إلى زمن كتابة القصيدة فإن الديوان نشر عام 1968م في لبنان.

وفي تلك المرحلة وما سبقها وخصوصاً من عام 1963م، عندما تعرض بلند الحيدري للاعتقال على يد سلطة الانقلاب وتعذيبه وسجنه، وكذلك اعتقال زوجته دلال المفتي مدة من الزمن، كل هذا جعل الاكتئاب والسواد يطبق على بلند وجعل التشاؤم جزءاً لا يتجزأ من شخصية

(1) الأعمال الكاملة، ص454.

(2) السابق، ص455.

بلند الشعرية والأدبية⁽¹⁾، ولا ننسى شيئاً مهماً وهو تأثر بلند بالشعر الإنجليزي وخصوصاً الشاعر ت. س. إليوت، والمعروف أن ت. س. إليوت كتب قصيدة سماها الأرض اليباب بعد الحرب العالمية الثانية، وصف فيها الدمار والخراب الذي حل ببلده إنجلترا، وقد نالت هذه القصيدة اهتماماً واسعاً، وصيتاً ذائعاً في ميدان الشعر الحديث، إذ تأثر بها العديد من الشعراء العرب، وهذا رد فعل طبيعي على أجواء الحرب والدمار⁽²⁾.

في نهاية القول، لو أردنا تصنيف شخصية أوديب وفقاً لما ورد على لسانه في القصيدة، سنجدها شخصية كئيبة وحزينة ومتشائمة وحائرة، لا تدري أين الحاضر؟ وما مصيرها في المستقبل؟ وهذا انعكاس لشخصية الشاعر؛ لأن الحيدري تقنع بأوديب كي يستطيع التعبير عما يدور في خلجات نفسه من معاناة وتشقت وضياح.

الشخصية الثالثة والأخيرة هي:

الجوقة كما هو معروف هي إحدى المسميات التي تطلق على الفرقة الغنائية، وكان للجوقة أهمية عظمى في المسرحية اليونانية، إذ كان للجوقة مدخل خاص تصعد منه إلى خشبة المسرح، وتوجه خطاباً إلى جمهور المتفرجين، وقد كانت الجوقة مستخدمة في الكوميديا والتراجيديا، وللجوقة العديد من الدلالات، فيمكن أن تكون صوتاً للخير أو الشر، ويمكن أن تكون صوتاً للحق أو للباطل، ويمكن أن تكون صوتاً للشيطان أو الملائكة، فدلالاتها مرتبطة بما يرد على لسانها من حديث وموقف⁽³⁾.

والجوقة في قصيدة أوديب يملأ حديثها الاستعلاء والتكبر وخصوصاً النبذة العنجهية في قولها:

يا صمماً في الروح المقرورة

يا مدة أيد مبتورة

... اتركنا

.. ألم خطواتك

(1) ينظر: بلند الحيدري واللعنة الكردية، مجلة الغاؤون، نسخة إلكترونية.

(2) ينظر: حول تأثير ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث، عمر أزرارح.

<http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=562&cat=19>

(3) دراسات في النقد الأدبي، ص 182.

.. اتركنا

أعزز آهاتك

في ذاتك

... اتركنا

يا قرفا من دنيا مهجورة

اتركنا

اتركنا

اتركنا(1)

من حديث الجوقة السابق نراه ممثلاً بالنداء والأمر، وخصوصاً فعل الأمر اتركنا، والذي تكرر ست مرات في مقطوعة واحدة.

وتطلب منه الرحيل من أمامها، وتصفه أوصافاً بشعة مثل: الصمت الذي يرمز إلى الموت هنا، ووصفهم إياه بمدة الأيدي المبتورة لتدل على عجزه، ووصفهم إياه بالقرف من دنيا مهجورة أو من عالم آخر، لتدل على وضاعة هذا الإنسان والتبخيس في كيانه وقيمه، وفي المقطوعة الثانية نرى الجوقة تنظر إلى أوديب بمنظور اليأس وتصفه بالمخبول والقادم من جهة مجهولة، ونستشف من حديث الجوقة أنها ترمز إلى القيم البالية في المجتمع، ويمكن أن تكون رمزاً للطبقة الأرستقراطية في المجتمع، وفي ظني أن الرمز الثاني هو الأصح.

بعد استعراض شخصية الجوقة ومدلولاتها يمكننا تصنيفها بأنها شخصية رئيسة لما تلعبه من دور في القصيدة.

أما في ديوان عبر الأبعاد الثلاثة، فالشخصيات خيالية، وليس لها وجود على الأرض؛ لكنها تحمل في طياتها بعداً رمزياً، يمثل أشياء وأناساً حقيقيين على الأرض، كما أنها شخصيات غير محسوسة، ولا تشارك في أعمال الحياة؛ بل هي شخصيات تصدر أصواتاً من داخل النفس

(1) الأعمال الكاملة، ص452، 453.

البشرية لتعبير عن الصراع الذي يعصف بها، فكل صوت من هذه الشخصيات يعبر عن حالة أو فكرة تتصارع مع الأفكار الأخرى.

وتشبه الشخصيات في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة الشخصيات الروائية، والسبب في ذلك التشابه هو أن الحيدري قد استمد الفكرة وتأثر بـ(ديستوفسكي) في روايته الإخوة الأعداء، وكل صوت في ديوان الحيدري يقابل شخصية من شخصيات رواية الإخوة الأعداء، فالصوت الأول المجهول الاسم، يقابل شخصية الابن المتهم بقتل أبيه وهو ديمتري، والصوت الثاني يقابل شخصية القاضي، وهكذا فكل صوت تقابله شخصية تناسبه، وسنتعرض لكل شخصية بالتفصيل⁽¹⁾.

وأول شخصية في القصيدة هي شخصية المتهم أو "الابن القاتل"، وهي الشخصية الأساسية للقصيدة، ويصدر عنها معظم الحوار، ففي حوارها تبت الشكوى وتعبّر عن الهموم، وهي شخصية كما سبق غير محسوسة، وليس لها اسم، فهي مضطهدة ومظلومة وعدم سُمها يدل على اضطهادها أكثر فأكثر، ولعل الحيدري جعلها بدون اسم لكي تدل على الطبقات المسحوقة في المجتمع؛ لأن الطبقة المسحوقة لا أحد يعرفها، ولا يتم التعرف عليها إلا وقت الجريمة ووقت المنفعة الآتية منها، وفي ذلك يقول:

لَمْ أَعْرِفْ لِي اسْمًا . لَا أَدْرُكُ مَا اسْمِي

فَلَقَدْ مَاتَتْ أُمِّي

وَأَنَا لَمْ أُوَلَدْ بَعْدُ بِمَعْنِي فِي اسْمِي

وَلَأَنِّي لَمْ أَحْمِلِ اسْمًا

لَمْ أَعْرِفْ مَنْ كَانَتْ لِي أُمًّا . .. فَتَلَّتْ أَبِي⁽²⁾

ولو نظرنا نظرة عميقة في المقطوعة السابقة سنجد الصوت الأول يسرد سيرة حياته والحديث يدور بصيغة المتكلم "أنا"، وكيف كانت مأساوية لما تعرض له من الظلم، فهو لم يقتل والده؛ بل قام بالجريمة غيره، وعند تأملنا للقصيدة أكثر سنجد أن الشاعر يستخدم الأم ليس فقط

(1) ينظر:، ديستوفسكي الأعمال الأدبية الكاملة، رواية الإخوة، كارمازوف، ترجمة: سامي الدروبي، دار ابن رشيد، بيروت - لبنان، ط2، 1985، مج 16.

(2) الأعمال الكاملة، ص484.

للدلالة على الأمومة بالمعنى المعروف؛ بل حملت الأم هنا رمزاً آخر وهو رمز الوطن أم للإنسان، والحيدري عاش خارج وطنه العراق مشرداً ومنفياً ومتنقلاً من بلد إلى بلد، ثم إن الحيدري كردي القومية، وهذا ما جعله يحيى حياة الضياع؛ لصعوبة الوضع السياسي لدى الأكراد، فهم يعيشون أقليات في الدول ولا يعاملون معاملة قومية مستقلة.

وخلال الحوار، نرى الصوت "المتهم" يحاول تبرئة نفسه من جريمة قتل أبيه، ويسخر من المحكمة، لأنه وقع عليه ظلم، واتهم بقتل والده زيفاً وظلماً، ويدل على ذلك:

القَاعَةُ ذَاتُ القَاعَةِ مُنْذُ العَهْدِ التُّرْكِيِّ

العَدْلُ أَسَاسُ المُلْكِ أَوْشَكَ أَنْ أَضْحَكَ لَوْلَا

أَنِي

أَتَرَسَّبُ فِي الظَّنِّ

فَأَوْشَكَ أَنْ أَبْكِي (1)

ويستمر تطور الأحداث حتى النهاية، ويعدم الابن البريء بتهمة لم يقترفها، ويكون مكان إعدامه عند مفرق الطريق بالقرب من الجبل، وبعد إعدامه يبعث من موته ليظل الأمل، فهذا الابن البريء جعله الحيدري رمزاً للتجدد والثورة والتقدم، ومهما قمعت السلطات قوى التقدم إلا إنها تبقى وتنتصر، وأكثر ما يدل على رمزية الشاب قوله :

شَاهَدْنَا شَيْئاً لَمْ نَفْهَمْهُ، وَرَأَيْنَا حَقّاً لَمْ نُدْرِكْهُ

وَرَأَيْنَا فِي عَيْنَيْهَا نَبْعِي مَاءٍ

قَمَرًا

وَنُجُومًا

وَسَمَاءَ

وَرَأَيْنَا الجَسَدَ العَارِي، رَغَمَ الصَّنْعِ الجَائِعِ

(1) الأعمال الكاملة، ص484.

والريح الملعونة واللَّيْلَ الدَّاجِي

ابْنِي لَمْ يُشْنَقْ . . ابْنِي مَا مَاتَ

مَنْ مَاتَ إِذْنُ فُرْبِ الْمَفْرُقِ؟ . . يَا رَبَّنَا⁽¹⁾

يتضح من المقطوعة السابقة التي حملت العديد من الرموز، أن الابن البريء كان بمثابة الشمعة التي احترقت كي تضيء الطريق، فهو رمز للإنسان النبيل، والتقدم، والتطور، والتمرد على الظلم والتخلف، ففي العادة لا يتحقق للدول الارتقاء إلا بعد بذل الضحايا، وهذا ما حدث في كل الثورات التي سعت نحو الحرية والتحضر، فقد دفعت مهراً غالياً لتحقيقها، فلا بد من سقوط الضحايا كي يتحقق العدل وينتشر السلام.

نرى الحيدري قد استخدم الرموز المسيحية في القصيدة، فالقيام من القبر بعد الصلب، هو اعتقاد سائد عند النصارى، فهم يعتقدون أن عيسى بن مريم بعد صلبه ووضع في القبر، قام من موته كي ينتشر العدل، وينقذ البشر من ذنوبهم، وهذا وارد في الكتاب المقدس⁽²⁾؛ لكن الحيدري استخدم القيامة والبعث للدلالة على التجدد والخلود، وأن القيم الحسنة لا تموت رغم ما تتعرض له من قتل.

ونعود لنؤكد الجانب النفسي للحيدري في هذه القصيدة، فالحيدري كان من المعارضة لحكم حزب البعث في العراق؛ لذا وضع الحيدري هذه الرمزية لبطل الديوان، وأكد من خلاله على أن الحق سينتصر في النهاية مهما تجبر الظلام.

أما الشخصية الثانية في القصيدة فهي شخصية الأب:

وهنا ليس لها صوت، وليست شخصية محسوسة؛ بل هو شخصية ليست موجودة، ويتصدر الحيدري ديوانه حوار عبر الأبعاد الثلاثة، فأول جملة في الديوان هي: "حذار.. حذار.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ"⁽³⁾.

وينسب الحيدري هذا القول لـ(ديستوفسكي) في روايته الإخوة الأعداء، ومع البحث في الرواية لم نجد هذه الجملة إطلاقاً، وإنما صدرها الحيدري لتعطي معانٍ باطنية تفهم من قراءة

(1) الأعمال الكاملة، ص523.

(2) الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس، مصر، ط5، 2006، ص152.

(3) الأعمال الكاملة، ص473.

الديوان، أما فكرة قتل الأب فليست جديدة العهد، فقد استقاها (سوفليكس) من قصة الملك (قورش) وبنى عليها ملحمة أوديب ملكاً⁽¹⁾، ثم أخذها (شكسبير) ووظفها في مسرحيته هاملت، كما بنى عليها (ديستوفسكي) روايته الإخوة الأعداء، وأعطى فيها الأب صورة بشعة وقبيحة، فهو سكير وزاني ويلاحق العاهرات ومهمل لأبنائه، ولعل هذا نابع من نفسية (ديستوفسكي)، فلقد أكد (فرويد) في دراسته عن (ديستوفسكي) أنه كان مصاباً بعقدة أوديب، وعنده الرغبة الجامحة في قتل والده، فقد وصف والده في إحدى المرات قائلاً: "لقد كان رقيق العواطف انفعاليًا، نعم انفعاليًا وشريراً"، وقد مر الحيدري بنفس تجربة (ديستوفسكي)، فقد تعرض للقهر من والده وقد حكى ذلك في مذكراته: لم أكن أفهم أبي، ولم يكن يفهمني، فتركت القصور⁽²⁾، وهذا يدل على صرامة والده التي اصطدم فيها منذ كان صغيراً، وهذا أثر في شخصيته كثيراً.

تعتبر شخصية الأب في هذا الديوان عن السلطوية، فالأب رمز للسلطة، ولكنها هنا تمثل السلطة المفرطة والمطلقة والظالمة، السلطة القذرة والديكتاتورية اللعينة، كما مثلت ذلك عند (ديستوفسكي) في روايته الإخوة كارمازوف، وبالعودة إلى العبارة التي صدر بها الحيدري ديوانه، فإنه لا يقصد بها قتل الأب من الناحية العضوية، إنما كان يقصد بها عكس ما طلب، فهو يؤيد الخروج على الأب وتجاوزه، فهو فعل ذلك مرتين: الأولى عندما ترك قصور والده، وذهب للعيش وحيداً، والأخرى عندما تمرد على السلطات العراقية وانتقد الفساد والظلم، ورحل خارج وطنه حتى وافته المنية في لندن عام 1996م⁽³⁾.

وما يدل على تأييده لفكرة التمرد على الأب أنه جعل بطل الديوان أو الشخصية المتهمه بقتل الأب رمزاً للبطولة، والشرف، والتقدم، فهو يصلب مثل المسيح، ويخرج من قبره مرة أخرى ليدل على خلود الحق وانتصاره على الظلم في النهاية. وأن الظلم والشر مهما خيما، لا بد أن يأتي اليوم الذي تنتشع فيه غمامته، ويحل مكانه صفاء الحق وطهره.

أما الشخصية الثالثة فهي الجوقة النسائية:

وسبق وذكرنا عند تحليلنا لقصيدة أوديب أن الجوقة تحمل الصورة التي تحكي عنها، أي أن حديثها يعطينا دلالة، وفي هذا الديوان تأخذ الجوقة النسائية مساحة واسعة من الحوار،

(1) ينظر: الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة حوار عبر الأبعاد الثلاثة أنموذجاً، عبد الحي على مهلهل، مجلة جامعة ذي قار، ع4، م2، آذار، 2007، ص2.

(2) ينظر: بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر، عابدة كنعان ملحم، دار سعاد الصباح، القاهرة مصر، ط1، 1198، ص26.

(3) ينظر: السابق، ص39.

ويكون صوتها ممثلاً لصوت الرحمة والشفقة والحنان، فهي تدعو للأب رغم ظلمه وجبروته أن يقبله الله شهيداً، ويدل على ذلك قولها:

باسمك ولد

وَبِاسْمِكَ اسْتَشْهَدُ فِي أَرْمَنَةِ الضِّيقِ

يَوْمَ أَنْ عَرَفَكَ فِي الْحَرِّ الْمُطْلَقِ

يَوْمَ أَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فِي الْعَبْدِ الْمُوثِقِ

رغب فيك

رغب عنك

فَكَانَ أَنْ تَارَ عَلَيْكَ، فُقُتِلَ

كذلك تحاول الجوقة النسائية التخفيف عن القاتل وتسوق الأعدار لفعلته؛ كي لا يحكم عليه بالموت، ونستنبط ذلك من قول الشاعر على لسانها:

سَاعَةً أَنْ وُلِدَ فِي الرَّغْبَةِ

نَسِيكَ فِي الْوَعْدِ الْقَائِمِ فِي النَّارِ

وَفِي الْقَارِ وَفِي

الرَّهْبَةِ

فَتَيْبِسُ نَدْبَاهَا

جَفَتْ شَفَقَاهُ عَلَى نَدْبَيْهَا

سَأَلَ عَنْهَا فِيهِمْ

وَتَسْأَلُ عَنْ وَجْهِ أَبِيهِ لِيَعْرِفَ قَاتِلَ أُمِّهِ

صَرَخُوا فِي وَجْهِهِ

مَا اسْمُكَ. . . مَا اسْمُكَ. . . ؟ مَنْ لَا اسْمَ لَهُ لَا أُمَّ لَهُ (1)

ومن الجوقة النسائية نأخذ صوت الأم الدال على الحنان والحياة الجديدة، الأم الملتصقة بابنها التي تحضنه وتدافع عنه دائماً، يقول الشاعر على لسان الأم:

يَا رَبِّ

لَقَدْ أَسْقَطَهُ حِفْذُهُمْ فِي الْعُرْبَةِ

هَجَرْتُهُ مَسَافِئُهُمْ. . . سَحَبُوا أَرْضَهُمْ

مِنْ بَيْنِ خَطَايَاهُمْ

فَكَانَتْ أَنْتَ، وَكُنْتَ الْقَاتِلَ

والمقتول به (2)

نرى حنان الأم المتدفق من المقطع السابق، وكيف هي الأم حريصة كل الحرص على أن يُبرأ ابنها ويخرج من همه، فهي لا تطيق رؤيته خلف القضبان يتعذب ويتأذى؛ لهذا بدأت تسوق له المبررات علماً تخفف عنه شيئاً من العقوبة.

وتظل الجوقة النسائية تحمل رمز الحياة المتجددة، والخلود الدائم، حتى في نهاية الديوان يجعل الحيدري المرأة رمزاً للخصوبة والنماء والتجدد، وهذا تأثر بفكرة الخصوبة التمزجية في الأساطير القديمة، يقول الشاعر على لسان الجوقة المشتركة:

رَبَّنَا. . . رَبَّنَا. . . رَبَّنَا

شَاهَدْنَا شَيْئاً لَمْ نَفْهَمْهُ. . . وَرَأَيْنَا حَقّاً

لَمْ نُدْرِكْهُ

وَجَهَ امْرَأَةً مَحْفُورٍ فِي جَبَلٍ قُرْبِ الْمَفْرَقِ

وَرَأَيْنَا فِي عَيْنَيْهَا نَبْعِي مَاءٍ

(1) الأعمال الكاملة، ص 487.

(2) السابق، ص 489.

قَمْرًا

وَنَجُومًا

وَسَمَاءً⁽¹⁾

من خلال ملاحظتنا لرمزية المرأة عند الحيدري، نراه يعطيها رمزًا خاصًا للنماء، على عكس الأدباء الآخرين، الذين نظروا للمرأة على أنها رمز للشؤم والنحس، مثل: المعري، وطه حسين وغيرهما.

أما الشخصية الرابعة فهي الجوقة الرجالية:

وهي نقيض الجوقة النسائية، وترمز في الديوان للقيم والعادات البالية التي تحاصر البطل الثائر وتعيقه عن الحركة، وفي العادة يبدأ التقدم والاتجاه نحو التحضر والتغير بالثورة على القيم القديمة والبالية التي تحد من الإبداع، وتحبس الأفكار النيرة، وتحافظ على المجتمع متخلفًا ورجعيًا؛ كي لا ينظر إلى المستقبل، وبقاء هذه القيم مرهون بتخلف المجتمع؛ لذا نلاحظ الحكام الديكتاتوريين حريصين على أن يعم المجتمع التخلف والجهل؛ كي لا ينتبه أحد إلى تصرفاتهم، وهذا ما نوه له الكواكبي في كتابه "طبائع الاستبداد في مصارع الاستعباد" فالمجتمعات الحية الفاعلة هي التي تتطور باستمرار ولا تبقى متمسكة بتلايب الماضي السحيق⁽²⁾.

ويصور لنا الحيدري الجوقة الرجالية بكل الصفات السيئة، فهي قاسية القلب، متحجرة، وتشهد الزور، ولا تقول الحق، فصوتها في الديوان صوت الظلم والجور، صوت الموت الذي يحاصر البطل من جميع الجهات، هي صوت السوء، والعمل الرديء للمجتمع، صوت الجهل الذي يتكلم دون علم أو معرفة، هي صوت الفناء، وصوت الزيف والتزوير، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسان الجوقة الرجالية:

لِيُبَارِكَ مَنْ يَرْتُونَ الْأَرْضَ

لِيَقُولَ لَهُمْ :

(1) الأعمال الكاملة، ص 523.

(2) الأعمال الكاملة، عبد الرحمن الكواكبي، تحقيق: محمد جمال طحان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، 2004، ص459.

طُوبَى لَكُمْ فِي الْجُوعِ

فِي الْعَطَشِ

فِي الْحُزْنِ

فِي الْمُزْنِ السَّاقِطِ بِاسْمِ الرَّبِّ

لِيَقُولَ لَهُمْ:

لَنْ يَفْسِدَ مِلْحُ الْأَرْضِ (1)

كل ما ذكر على لسانهم لا يوحى إلا بالشؤم والكآبة، وحتى إنهم يشهدون الزور لكي يوقعوا بالبطل وهم لم يروا شيئاً، يقول الشاعر على لسان الجوقة الرجالية:

لَا عُذْرَ لِهَذَا الْإِنْسَانِ

سَدَتْ أُذُنَاهُ، فَلَمْ يُبْصِرْكَ وَرَاءَ الصُّلْبَانِ

أَجَلْ يَا رَبُّ

جَحَدْتُ شَفَنَاهُ عَطَايَاكَ فَكَانَ الْخَاسِرَ

فِي النُّكْرَانِ

وَكَانَ . . . وَكَانَ . . . وَكَانَ

لَا عُذْرَ لِهَذَا الْإِنْسَانِ

فَلَقَدْ شُفِنَاهُ

وَرَأَيْنَا خَنْجَرَهُ الْغَائِرِ فِي قَلْبِ أَبِيهِ

وَسَمِعْنَا دَمَ ذَلِكَ الْمَظْلُومِ

يَنْعَبُ مِثْلَ الْبُومِ (1)

(1) الأعمال الكاملة، عبد الرحمن الكواكبي، ص 489.

ثم إن الجوقة لا يذكر على لسانها إلا الموت، وهذا ما يدل على أنها داعية هدم، لا تملك غير ذلك؛ لأنها لو توقفت فلن تجد شيئاً آخر تدعو له، وهؤلاء هم دعاة التخلف والرجعية، يستمرون في دعوتهم كي يحققوا مكاسب مادية، مقابل قتل المجتمع كله، وقد أجاد الحيدري تصوير الجوقة وصفاتها ونعيبها المستمر بالإعدام للبطل الذي رفض العيش بمهانة وذل.

يقول الشاعر على لسان الجوقة الرجالية:

ربنا . . . ربنا . . . ربنا

يَا مَنْ سَمِعْتَ بِأُذُنِنَا

يَا مَنْ رَأَيْتَ بِعَيْنِنَا

بَارِكُهُمْ فِي الْقَتْلِ، فَلَوْلَا اسْمُكَ مَا قُتِلُوا⁽²⁾

وفي مقطوعة أخرى يطالبون بالإعدام، ويتكرر ويصرون على ذلك؛ لأن هذا البطل لو بقي سيفسد عليهم حياتهم وسيكشف سوءاتهم للشعب حتى يثور عليهم، ويدل على ذلك قول الشاعر:

مَاذَا قُلْتُمْ وَبِمَاذَا تَقْتُونَ؟

فليعدم . . . يعدم . . . يعدم . . . فليعدم

بِاسْمِ الرَّبِّ . . . سَيُعَذِّمُ

بِاسْمِ الشَّعْبِ . . . سَيُعَذِّمُ

بِاسْمِ الْقَانُونِ⁽³⁾

ولا تقف رمزية الجوقة الرجالية عند القيم البالية؛ بل ترمز كذلك للمتاجرين بالأخلاق والدين، الذين يتخذون الدين والمبادئ ذريعة وستاراً؛ كي يعيشوا في الأرض الفساد، يقول الشاعر على لسان البطل:

(1) الأعمال الكاملة، عبد الرحمن الكواكبي، ص 497.

(2) الأعمال الكاملة، الحيدري، ص 485.

(3) السابق، ص 485.

وَكُنْتُ

كُلَّ الْأَرْضِ،

كُلَّ الْجَنَّةِ السَّمْحَاءِ فِي الدَّرَبِينَ

طُوبَى لَكُمْ

مَا أَرْحَبَ السَّمَاءَ بَيْنَ غَمَضَتِي جَفْنَيْنِ

مَا أَنْجَسَ الْجَنَّةَ إِذْ نَبَّأَهَا بِالِدِينِ (1)

ومن خلال تأملنا للجوقة الرجالية ورمزيتها عند الحيدري، نراه اختلف عن الكثير من الشعراء الذين عدوا الرجال الأمل والخلاص والأبطال، وهذا ما هو متعارف عليه بين المجتمعات العربية منذ الجاهلية، فقد كانوا يفضلون الذكر على الأنثى، وما زالت هذه النظرة قائمة في المجتمعات الشرقية إلى اليوم؛ لكن الحيدري يمتلك نظرة مغايرة للنظرة السائدة، ولعل نظرتة هذه مرتبطة بالاتجاه اليساري الذي يساوي بين الرجل والمرأة، أو بالأفكار التي جاءت مع بداية القرن العشرين، التي دعت إلى تحرير المرأة وتعليمها؛ لتأخذ دورها في المجتمع.

أما الجوقة المشتركة:

وهي الصوت الخامس في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ومن اسمها تدل على أنها الموقف المتوسط والمعتدل بين الجوقة النسائية الحنون، والجوقة الرجالية الصلب والعنيد، وتدل أيضاً على الحيرة والتهيب بين فئات الشعب، والفئة المنتفعة من الفساد والجور، والفئة المؤيدة للثورة على الظلم؛ لذا لا يوجد لها موقف واضح من الفعل الذي قام به البطل؛ لهذا نرى كل الكلمات الصادرة عنها تعبر عن الرجاء والدعاء، وفي النهاية تنسحب وتقف موقف المتفرج، ولا تفعل شيئاً.

أما دلالتها على الموقف المتوسط بين الجوقتين: الرجالية والنسائية، فيدل على ذلك قول الشاعر على لسان الجوقة المشتركة:

رَبَّنَا . . رَبَّنَا . . رَبَّنَا

(1) السابق، ص 490.

تَعْلَمُ أَنَّنا لَسْنَا مِنْ هَؤُلاءِ وَلَا هَؤُلاءِ

وَأَنَّنا وَجْهَكَ فِي الرِّجاءِ

وَأْمُرُكَ فِي البِقاءِ

فَلَا تُؤاخِذَنَّ الرَّائي بِجَرِيرَةِ ما رَأى

وَلَا السَّامِعَ بِمَشِيئَةِ ما سَمِعَ⁽¹⁾

نرى صوت الجوقة يصدر منه الرجاء والدعاء، فهي بالفعل تمثل الشريحة الوسطية في المجتمع، فإذا قامت الثورات تنقسم الشعوب عادة إلى ثلاثة أقسام، قسم مع الحاكم، وقسم مع الشعب، وقسم يحاول الإصلاح بينهما، وفي نهاية المطاف يسيطر أحد القسمين الأولين، وإذا طال أمد الحرب بينهما، يفشل القسم الثالث في عمله، فينطوي على نفسه، وينسحب من المعركة، وهذا ما حصل مع الجوقة المشتركة، فهي في البداية تكون مستقلة وحيادية، ويدل على ذلك قولها "تعلم إننا لسنا من هؤلاء ولا هؤلاء"، وتدعو القاضي إلى النظر في حكمه، والتأني في الأمر، قبل إصدار الأحكام، وتتواصل تمثيل دور الوسيط بين الفئات المتصارعة، وتبين أن الضرر قد وقع على الجميع بعملية القتل، وهذا يشبه صوت من يزعمون أنهم عقلاء، فهم عند الهبة الشعبية ضد الظلام، يهبون بإطلاق المناشدات والدعوات لوقف القتال والاحتكام إلى الحوار، وهذا قمة السلبية؛ لأن الفريقين المتصارعين لا يستمعان إلى دعواتهم المهترئة والعقيمة، فالمعركة تكون حياة أو موتاً، ويتواصل القتال بينهما إلى أن يسحق طرف منهم الآخر، يقول الشاعر على لسان الجوقة المشتركة:

مثلك في الصِّيفِ الدَّاهِبِ وَالصِّيفِ الآتِ

مثلك في الحَجَرِ السَّاقِطِ فِي المَوْتِ بِلا مَأْساةٍ

مثلك في دَرْبِ المِحْرابِ

يَا رَبِّنا

أَفَرَدْتَنَا فِي البُعْدِ فَرَأَيْنا الكُلَّ، وضعنا سَرَك

(1) الأعمال الكاملة، ص476.

فِي الْأَجْزَاءِ

صَرْنَا حَقَّكَ فِي الْقَاتِلِ مَذْ صَارَ حَقَّكَ

فِي الْمَقْتُولِ (1)

ثم بعد ذلك تأخذ الجوقة المشتركة صفة أخرى، فتقر بأنها مثل الفئات المتحاربة، هي مثل البطل والحاكم تشترك معهم في بعض الصفات، هذا الإقرار لم يكن في البداية، إذ نفت أن تكون من صف البطل أو صف الحاكم وقيمه المتعفنة؛ ولكنها هنا تقرر أنها مثلهم، وما يقع عليهم يقع عليها، تتأثر به، وتؤثر فيهم، ثم تخرج بصوت فلسفي لعله سيكون مقدمة للمواقف التي ستأخذها لاحقاً، يقول الشاعر على لسان الجوقة المشتركة:

رَبَّنَا . . رَبَّنَا . . رَبَّنَا

هَلَّا غَفَرْتَ لَنَا ذُنُوبَنَا

فَهَا نَحْنُ كَهَوْلَاءِ وَهَوْلَاءِ

نَنْرَسِبُ فِي هَوِيَّتِهِمْ وَنُتَوُّهُ فِي الْمَسَافَةِ الصَّبِيَّةِ

مَا بَيْنَ عَيْنَيْهِمْ

شِئْنَا أَنْ نُبْصِرَ . . لَمْ نُبْصِرْ

شِئْنَا أَنْ نَسْمَعَ لَمْ نَسْمَعْ

فَالْأَرْضُ مَسَافَاتٍ يَا رَبَّ . . الْأَرْضُ

مَسَافَاتٍ

وَلِكُلِّ مَسَافَةٍ،

أَبْعَادٌ قَدْ تَبَدُّدُ مِنْ هَذِي الْعَيْنِ (2)

(1) الأعمال الكاملة، الحيدري، ص486.

(2) السابق، ص513.

هنا ينبعث بلند ببعد فلسفي عميق، فهو يتحدث عن المسافة الفاصلة بين الأشياء، فلا أشياء متشابهة في هذا الكون، فالجبل نقيضه السهل، والصدق نقيضه الكذب، والحياة نقيضها الموت، كل الكون ثنائيات ونقائض، وبين كل شيء ونقيضه مسافة واسعة، المهم في هذه النقائض الاعتراف بذاتها، ولا نخلط النقيض بالآخر، ولا يستمر التباس النقيض مع نقيضه؛ بل تأتي الساعة التي يفصل كل منهما عن الآخر؛ لكن الحيدري قد وضع بعداً لكل شيء في الحياة، وهو الحق، فقد عدَّ الحق الميزان الذي يوزن به الأشياء، وهذا تأثرٌ بفلسفة الحق عند هيجل، وقد اعترف الحيدري بتأثره بها في إحدى لقاءاته الصحفية⁽¹⁾، يقول الحيدري على لسان الجوقة:

والحقُّ هو البعدُ المُتحرِّكُ بين الأشياء

بينَ الإنسانِ

وظلِّ الإنسانِ

بينَ الزَّمنِ المُتغلِّغِ في الداخلِ

وَالزَّمنِ المُتَحَرِّرِ فِي الخَارِجِ⁽²⁾

ثم يصدر موقف فلسفي أكبر، يتعلق بقانون التدافع، السنة التي أوجدها الله عز وجل بين خلقه، ولولا وجود هذه السنة لفسدت الأرض، فالإنسان يدفع الإنسان، والحق يدفع الباطل، والحب يدفع الكراهية، وفي النهاية تنتصر قوى الخير، وتندثر قوى الشر، يقول الشاعر:

صيرتَ الواحدَ منهم نفيًا للآخرِ

ليكونَ الموتُ خلودك في الأرضِ

يا رَبَّنَا

في الحُبِّ وفي البُغْضِ⁽³⁾

بعد هذه الرؤية الفلسفية تأخذ الجوقة المشتركة دور المنسحب واليأس الذي عجز عن فعل أي شيء، وعن تحقيق أي إنجاز في الأزمنة التي تواجهه، ويدل على ذلك قول الشاعر:

(1) الأعمال الكاملة، الحيدري، ص 467.

(2) السابق، ص 467.

(3) السابق، ص 514.

أقبلنا شاهد عدلٍ . . . لم يُبصر شيئاً

لم يسمع شيئاً

لم يدرك إلا بُعدك بين الأشياء

يصير رجاء في القلب

ويصير فناً في القلب⁽¹⁾

نستنتج من مغزى الحديث الرغبة الواضحة في الانسحاب من المشهد، ويدل على ذلك القول: " قبلنا شاهد عدل . . . لم يبصر شيئاً . . . لم يسمع شيئاً"، فكيف يريد الشهادة على أمر لم يسمعه أو يره، وفي ظني أن الشاعر أراد معنىً باطنياً غير المعنى السائد، فلعله يقصد أنهم لا يرون الخطايا، ولا يسمعون الكذب والتزوير، وما يدل على ذلك قول الشاعر:

"لم يدرك إلا بعدك بين الأشياء"، والبعد بين الأشياء كما وضح الشاعر في موضع سابق في الديوان هو الحق، فالجوقة هنا اختلفت رمزيتها فأصبحت ترمز إلى الفئة الفاضلة في المجتمعات، وفي ظن الحيدري أنه لا وجود لهذه الفئة، ولا يمكن تحقيق مثل هذه الفئات في مجتمعات عصرية تحكمها المادة والمصلحة.

وأخيراً تنتقل الجوقة المشتركة في نهايات دورها؛ لتلعب دور الواصف للأحداث، وغير المؤثرة، وهي كما سبق وذكرنا تعادل في دورها الفئة السلبية التي لا تشعر بما يحصل من حولها، وإنما تكتفي بتوجيه الأسئلة والانتقادات، ويبرز دورها الواصف للأحداث في نهاية الديوان، عندما يقول الشاعر على لسانهم في حالة البطل بعد تنفيذ حكم الإعدام فيه:

شاهدنا شيئاً لم نفهمه . . . ورأينا حقاً لم ندركه

وجه امرأة مخفوراً في جبلٍ قرب المفرق

ورأينا في عينيها نبغي ماءً

قمرًا

ونجومًا

(1) السابق، ص 515.

وَسَمَاءَ

صَوْتُ امْرَأَةٍ قَالَتْ:

ابني لَمْ يُشْنَقْ . . ابني مَا مَاتَ

- مَنْ مَاتَ إِذَنْ قُرْبَ الْمُفْرَقِ . . يَا رَبَّنَا⁽¹⁾

بعد تحليل الشخصيات التي وردت في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، نرى الحيدري قد نزع عنها صفات الشخصيات الأدمية، وجعلها أصواتاً تعبر عن الفعل الإنساني، فالحيدري نجح في مسرحة النفس الإنسانية، وهذا نجاح بارع يعد لشاعر معروف مثل الحيدري، وهناك نجاح آخر يعد له وهو خلق ازدواجية للرمزية في كل صوت؛ لأن كل صوت كان يحمل رمزين: رمزاً في النفس، ورمزاً في المجتمع، ولا يتقن تجسيد الرموز إلا شاعر مقتدر.

أما سعدي يوسف فنمثل على بناء الشخصية الدرامية عنده في قصيدة "أوراق من ملف المهدي بن بركة"، وفيها عدة شخصيات، هذه الشخصيات التي وظفها سعدي يوسف هي شخصيات واقعية، وكل شخصية من الشخصيات تحمل دلالة معينة، وتمثل شريحة معينة من الخلق، وقد رسم لنا الشخصيات الرئيسية في هذه القصيدة من خلال المونولوج، ولم يرسم لنا ملامح الشخصيات الثانوية؛ بل اكتفى بوصفها، أما الشخصيات الرئيسية فهي: المهدي بن بركة، والمخبر، وكلاهما تقوم عليهما القصيدة؛ لأن الصراع ينشب بين هذين الاثنين، فهما ضد بعضهما، وكل واحد يعمل على فناء الآخر؛ بسبب اختلاف التوجهات والقناعات، ونبدأ بالشخصية الأولى والرئيسية، وهي شخصية المهدي بن بركة، وهي شخصية حقيقية، فقد كان المهدي بن بركة زعيماً للمعارضة المغربية، وكان من المناضلين ضد الإمبريالية العالمية، وليس فقط كذلك؛ بل سعى ابن بركة في فترة من الفترات إلى تكوين تحالف دولي ضد الاستعمار، كما نجح في عقد مؤتمر القارات الثلاثة في هافانا عام 1966م؛ لتنسيق الاتصال بين جميع الحركات الثورية في العالم، وقد أثار هذا غضب الولايات المتحدة الأمريكية عليه، وقد كانت المخابرات الأمريكية أحد المشاركين في تصفيته عام 1965م⁽²⁾.

(1) الأعمال الكاملة، الحيدري، ص 523.

(2) ينظر: موسوعة السياسة، عبد الوهاب الكيالي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، (د، ط)، 1999، 368/5.

يرسم لنا سعدي يوسف شخصية ابن بركة من الناحية الاجتماعية، فابن بركة كان يعيش في باريس، وكان إنساناً كريماً؛ حيث نراه يدعو المخبر لتناول العشاء معه، وهذا يدل على طبيته وطمأنينته للآخرين:

قَالَ لِلْمُخْبِرِ:

اليومَ: هَلْ نَتَعَشَى مَعاً؟ مَرَّ بِالْمَطْبَعَةِ⁽¹⁾

وابن بركة يحافظ على نظام حياته اليومية، فهو يشرب القهوة في كل صباح؛ لكن يبدو أن صباح يوم مقتله تأخر ولم يشرب القهوة، وذهب ولم يعد:

فِي الصَّبَاحِ تَأَخَّرَ عَن شُرْبِ قَهْوَتِهِ، ظَلَّتِ العُرْفَةُ

الجَانِبِيَّةُ مَغْمُورَةً بِالصِّبْيَاءِ إِلَى الفَجْرِ .. . وَهَلْ كَانَ يَقْرَأُ؟

بَارِيسُ نَفْتَحُ شَاحِنَاتِ الأَقَالِيمِ بِالجَزْرِ

المُتَوَرِّدِ والخَضْرَاءِ المَشْبَعَةِ⁽²⁾

ونرى ابن بركة المحبوب من قبل الناس والمناضل من أجل جياع اللاجئين، وهذا ليس أمراً خطأ؛ بل هو صحيح تمام الصحة، فقد فاز ابن بركة بنسبة عالية من أصوات دائرة الرباط في انتخابات عام 1963م⁽³⁾، ومن بعدها حقدت السلطة عليه، وهذا ما نراه من قول الشاعر:

هَآ هُمْ جِيَاغُ المَغْرِبِ العَرَبِيِّ يَنْتَشِرُونَ بِاسْمِكَ

يَنْتَشِرُونَ عَلَى إِسْمِكَ المَمْنُوعِ أَوْرَاقَ الخَلَايَا وَالحَدَائِقِ⁽⁴⁾

وابن بركة لا يعشق القصور الفخمة والمتاع الزائف؛ بل يفرغ نفسه تماماً للشعب واللاجئين والفقراء، ويذهب باستمرار لمناطقهم؛ ليتقدمهم ويساعدهم بشيء ما على حياتهم:

قَالَ لِي المُخْبِرُ: "عَادَ مَنْ رِحْلَةَ فِي الصَّوَاغِي"

(1) الأعمال الكاملة، سعدي يوسف، 137/1.

(2) السابق، 137/1.

(3) ينظر: موسوعة السياسة، ص 367.

(4) الأعمال الكاملة، 138/1.

إِذَنْ كُنْتُ فِي حَارَةِ بِالْحَزَامِ الشُّيُوعِي

حيث الأفاقة القادمون من المدن المتسولة النور

أَوْ مِنْ مَسَاجِدِ تِلْكَ الْفُرَى وَهِيَ تَنْهَارُ فِي لَيْلِهَا الْمُطْمَئِنِّ (1)

ثم نلاحظ بعد ذلك ابن بركة الخائف والحريص على أمنه، فقد سخرت الدولة المخبرين وضباط الأمن، وكلفتهم بمطاردة ابن بركة؛ لهذا فإنه متوجس خيفة منهم فهو يحس بأنهم يلاحقونه في كل مكان يحس بأنهم على جانبيه، ويتحسسون نبضات قلبه، هو يحس بهم وهم يقتلون؛ لذا فإن ابن بركة سيحرص على أمنه، فقام باتخاذ العديد من الإجراءات مثل: محاولته ترصد الباب، ووضع جهاز إنذار، وتحصين النوافذ، لكن على الرغم من هذه التحصينات إلا إنهم يتسللون إلى بيته ويجلسون في مكتبه:

إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: يُجَالِسُنِي عَلَى كُرْسِيِّ مَكْتَبِي فَتَى مِنْهُمْ

وَيَشْرَحُ لِي شُؤُونِي

حَاوَلْتُ أَنْ أَتَرَصَّدَ الْبَابَ الْوَحِيدَ

غَيْرْتُ مَفْتَاحِي

وَصَعْتُ جِهَازَ إِنْذَارٍ بِذَاكِرَتِي

هَجَرْتُ مَوَائِدَ الْبَارَاتِ

حَصَّنْتُ النُّوَافِذَ بِالنُّحَاسِ (2)

ورغم كل العقبات والعذابات التي تعترضه إلا إنه يبقى واثقاً بنفسه، لا يخاف ولا يهادن الشر والظلم، ومهما بلغ التهديد إلا إنه لن يتراجع عن موقفه، وسيبقى عليها حتى لو كلفه ذلك حياته:

أَنَا لَا أُجِيدُ الرَّقْصَ

أَحْمَلُ فِي الشُّوَارِعِ رَأْيَتِي، لَمْ أَخْفِهَا يَوْمًا

(1) الأعمال الكاملة، 1/139.

(2) السابق، 1/140.

وَرُبَّمَا انْتَهَيْتِ إِلَيَّ عَنْ حَطِّأ

وَرُبَّمَا لَمَحْتُكَ فِي بَدَايَاتِ الْمَسِيرَةِ

وَلَكِنَّ أَعْنِيَةَ الشَّوَارِعِ لَمْ تَضِقْ يَوْمًا كَمَا ضَاقَتْ هُنَا⁽¹⁾

لقد شاهدنا كيف رسم سعدي يوسف شخصية ابن بركة، فقد صور لنا عدة صور، فابن بركة كان مناضلاً ومحروباً، ويخافُ على نفسه في ذات الآن؛ لكن على الرغم من كل ذلك إلا إنه إنسان نبيل يعطف على الفقراء والجياع، وواثق بنفسه لا يخاف الموت في سبيل الفكرة والعدالة.

أما الشخصية الثانية التي رسمها لنا سعدي يوسف، وهي شخصية ضابط الأمن، وهذه الشخصية الغامضة التي لا يدري أحد عن أهدافها وتحركاتها، فقد تأتي وتذهب دون أن نحس بها، وهي شخصية ضدية لابن بركة، وقد وصف لنا سعدي يوسف ملابس ضابط الأمن بما يتناسب مع شخصيته الغامضة والشريرة، فضابط الأمن يرتدي معطفاً مطرياً، وقبعة جوخ، ونظارة، ويسيطر عليه القلق، فهو لا يتحرك إلا بعد الالتفات حوله، حتى عندما يشرب القهوة، لا يشربها مثل الناس؛ بل يشربها رشفة رشفة، ومن ناحية الصفات الجسمانية فهو شخص طويل سريع الخطى غير واضح الملامح، وهذا يتناسب مع نفسية ضابط الأمن الذي يلاحق المناضلين أمثال ابن بركة:

إِنَّهُ الشَّخْصُ ذُو الْمِعْطَفِ الْمَطْرِيِّ...الَّذِي كُنْتُ

فَأَجَأْتُهُ مَرَّةً...يَدْخُلُ الْمَشْرَبَ الْآنَ...يَجْلِسُ قُدَّامَ

بِنِ بَرَكَةَ الْمُتَحَدِّثِ... يُحَكِّمُ نَظَارَتِيهِ، وَيَنْزِلُ

حَافَةَ قَبْعَةِ الْجُوخِ، وَيَشْرَبُ قَهْوَتَهُ : رَشْفَةً

رَشْفَةً...كَأَنَّ ضَابِطَ أَمْنٍ

هذه الشخصية تبقى ملازمة لابن بركة؛ لأنها مكلفة بملاحقته والإجهاز عليه، لكي يخدموا صوته، فلم يعجب الظلام أن يستمر ابن بركة صداً بالحق والثورة على الاستبداد؛ لذا فإنهم اتخذوا القرار بقتله، وابن بركة يقف في المطار لكي يسأل الآتين من موطنه عن بلاده،

(1) الأعمال الكاملة، 1/141.

لفت انتباهه هذا الشخص فسأله عن جو الرباط؛ لكنه لم يجبه وأخفى نفسه عنه، وقد التقاه ابن بركه في مشرب اللاجئين المغاربة؛ لكنه تعمد إخفاء نفسه عن ابن بركه واستدار عنه ثم توجه لابن بركة في منزله وأجهز عليه:

حِينَ وَجِدْتُ الَّذِي كَانَ فِي الْجَيْشِ حَتَّى عَشِيَّةِ أُمْسِ

فَهَا هُوَ دَا هَادِيٌّ وَحَدُهُ، يَشْرَبُ الشَّايَ. هَلْ كُنْتُ شَخْصًا ذَكِيًّا؟

لَقَدْ دَخَلَ الشَّخْصُ ذُو الْمِعْطَفِ الْمَطْرِي

تَلَقَّتْ، ثُمَّ اسْتَدَارَ إِلَى حَيْثُ يَجْلِسُ ذَاكَ. تَرَكَتُهُمَا

وَأَتَّجَهْتُ إِلَى حَيْثُ يَسْكُنُ بِنُ بَرَكَةَ الْمُتَأَخَّرِ.

أَحْسَسْتُ أَنِي أَغَامِرُ⁽¹⁾

لقد رسم لنا سعدي يوسف الشخصيات الرئيسية بالتفصيل، وهي شخصية ابن بركة وشخصية ضابط الأمن، ولم يرسم لنا الشخصيات الثانوية الأخرى، فقد وردت هناك عدة شخصيات، مثل: المخبرين، واللاجئين الأفارقة، وجياع المغرب العربي، وكل هذه الشخصيات أوردها سعدي يوسف لتعزز الصراع وتدفع حركته إلى الأمام.

بعد الفراغ من الحديث عن بناء الشخصية في شعر سعدي يوسف ننتقل اكتناه بناء الشخصية الدرامية عند عبد الوهاب البياتي، وهو من أوائل الشعراء الذين أشاروا إلى ضرورة استخدام الأدوات الدرامية داخل شعرهم، ويتجلى ذلك في قوله: "إن حضور الزمن بوحدياته الثلاث في القصيدة يمنح هذه القصيدة طاقتها الشمولية في التعبير، ووجودها المتجدد أبداً، أما العنصر الدرامي في القصيدة فهو أمر طبيعي؛ وذلك لأن الوجود نفسه هو دراما كبيرة وليس برؤية رومانسية باهتة⁽²⁾؛ لذا كان لحضور الدراما صدى واسع في أشعار البياتي، ونلمسها بوضوح في العديد من القصائد على رأسها قصيدة "موت المتنبي، وعذاب الحلاج".

تتألف قصيدة موت المتنبي من مئة وستة عشر سطراً شعرياً، مقسمة على عشر دورات، وقد نظمها البياتي على بحر الرجز، الذي وزنه مستقعلن، أما عن بنية الشخصية الدرامية فهي

(1) الأعمال الكاملة، 1/141.

(2) مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات (مقارنة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي، د. محمود جابر عباس، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، مج30، أكتوبر. ديسمبر، 2001، ص167.

ليست شخصية ذات سمات بدنية وفكرية؛ بل شخصية تاريخية استمدها الشاعر من التاريخ؛ وتقع بها ليعبر بها عن مأساة المبدع في عصرنا الحاضر، ورسم لنا البياتي الشخصيات من خلال تقنية تعدد الأصوات، فلم يعط الأصوات تسميات معينة، وإنما رتبها الصوت الأول فالثاني وهكذا، وكل صوت من تلك الأصوات يعبر عن شخصية عاصرت المتبني، وكان لها موقف معه، أما الدورة الأولى في القصيدة الموسومة باللجنة الأولى فهي تمثل صوت الشاعر المتبني، ورؤيته في عصره:

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فأنت بحار بلا سفينة

وأنت منفي بلا مدينة

صليبك الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

ييني عشه

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالماً عاث به التجار والساسة، يا قصائد الطفولة اليتيمة

لتحترق نوافذ المدينة⁽¹⁾

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 2008، مج1، ص497.

يطرح الشاعر في المقطع السابق رؤية المتنبي لعصره ولمدينة بغداد التي كانت حاضرة الخلافة العباسية، وهذه الرؤية سوداوية وتشاؤمية، فجميع رموز الكرامة، والعزة، والشرف تموت فيها بسبب سيادة الخليفة السكران والعمور والخصيان، وهنا يعبر الشاعر عن النفي، والضياع، والتشرد، والغربة التي يشعر بها المبدع عندما يثور على الظلم والاستبداد، وهذا يحملنا إلى سيرة المتنبي؛ الذي كان ينتقد الظلم والخليفة السكران بسبب سلوكه السيء تجاه الرعية، ويتبدى ذلك جلياً في قوله:

بكل منصلتٍ ما زال منتظري. .. حتى أدلت له من دولة الخدم

شيخ يرى الصلوات الخمس نافلةً. .. ويستحل دم الحجاج في الحرم

وكلما نطحت تحت العجاج به. .. أسد الكتائب رامته ولم يرم⁽¹⁾

أما الصوت الثاني فهو صوت أبي الفضل الكوفي:

الرخ مات

بيضة تعفنت في طبق الخليفة

الرخ صار جيفة

في طبق من ذهب.. يا زبد البحار

ويا خيول النار

توثبي واقتحمي الأسوار

ومزقي الشاعر والدينار

ولياكل الخليفة الأوراق والغبار

ولتسلم الأشعار⁽²⁾

(1) شرح ديوان المتنبي، أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 58-59.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، 498/1.

وأبو الفضل الكوفي كان أحد أعيان مدينة الكوفة، وقد اتصل به المتنبي بعد عودته من البادية إلى الكوفة، وتحكي المصادر التاريخية أن أبا الفضل كان مؤرخاً، وكان دؤوباً في تسجيل حوادث الزمان، وقد أمر معز الدولة البويهى بحرق مكتبته⁽¹⁾ لأنه كان مؤرخاً لتلك الفترة التي ساد فيها البويهيون.

أما الصوت الثالث فهو صوت المتنبي في ضميره:

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة⁽²⁾

يحيل السطران السابقان إلى سيرة المتنبي، فقد ورد في ترجمة المتنبي أنه قد خرج من حلب إلى مصر، وكان يحكمها آنذاك كافور الإخشيدي، وقد مدح المتنبي كافوراً، وكان كافور يجزل له العطاء، ومكث في مصر أربع سنوات، ثم فارقه عندما علم بطلب كافور له كي يأسره أو يقتله، وكان ذلك ليلة عيد النحر⁽³⁾.

أما الصوت الرابع فيمثل ابن خالويه النحوي:

أنا شجبت جبهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها النور والحياه

أغمدت في أشعاره سيفي

وأفسدت مريديه، وضللت به الرواه

جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه⁽⁴⁾

(1) النزوع القومي العربي في شعر أبي الطيب المتنبي بقلم: ليلي الدردوري

http://www.philopress.net/2014/10/blog-post_19.html

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، 499/1.

(3) ينظر: البداية والنهاية، للإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي، تحقيق: محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، ط1، 2009، 292/11.

(4) ديوان عبد الوهاب البياتي، 499/1.

بالعودة إلى سيرة المتنبي، فقد ذكر ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان، أن المتنبي كان حاضراً في أحد مجالس سيف الدولة، فحدث نقاش حاد بينه وبين ابن خالويه النحوي، فوثب ابن خالويه وضربه بمفتاح كان معه على وجهه وجبهته، فشجه، وخرج دمه يسيل على ثيابه⁽¹⁾، ويعبر ابن خالويه عن المتملق، والطماع، والحاسد للمتنبي الشاعر الناجح.

أما الصوت الأخير في القصيدة فهو صوت الشاعر بعد ألف عام:

عيونه الطينية السوداء

تسبر غور الجرح في السماء

حصانه يصهل في المساء

على تخوم المدن الغبراء

يورد نبع الماء

حصانه عبر المراعي الخضر والتلال

يوقظ في حافره النجوم والأطفال

يوقظ في ذاكرة السنين

اللهب الأسود والحب الذي يموت في ظل السيوف⁽²⁾

يتبدى في صوت الشاعر العائد بعد ألف عام نبرة القوة، ونبرة التحدي، فهو بقتله أو بموته لا يعني فناءه؛ بل يمثل ميلاده من جديد؛ لأنه فجر ثورة الحقيقة والعدالة، التي ملأت الأرض، وأضحت عاصفة مدمرة لكل المستبدين والقيم المهترئة التي يتكئون عليها، وهنا يتجلى توحد البياتي مع المتنبي، فكلاهما يحمل رسالة الشاعر، ومن أجل تأديتها يتعرضون للتشريد والغربة والقتل.

تقنع البياتي في القصيدة بالشاعر العربي المتنبي*، ولعل لجوء البياتي إلى توظيف تقنية القناع في القصيدة جاء بفوائد عديدة، فهو يغنيها دلاليًا، وفنيًا، وجماليًا، كذلك يخفف من حدة

(1) ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ط.)، 1978، مج1، ص122-123.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، 502/1.

الغنائية والمباشرة، ويذوب فيه صوت الشاعر، عوضاً عن خلقه لموقف درامي وفني يضيف على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات⁽¹⁾.

أما القصيدة الثانية التي سنستكنه فيها بناء الشخصية الدرامية هي قصيدة عذاب الحلاج وتقع في ست دورات، وقد نشرها البياتي في ديوانه سفر الفقر والثورة عام 1964، وهي على بحر الرجز، ولعل البياتي نظمها على هذا الوزن؛ لما يتميز فيه هذا الوزن من اضطراب وسهولة في السماع ووقوع في النفس⁽²⁾، وهذا ما يحتاجه البياتي في إيصال رسالته الباطنية لهذه القصيدة، فهو يريد أن تصل إلى مسامح الأمة عذابات المثقف العربي، وصراعه ضد الاستبداد والرجعية.

أما الشخصيات في القصيدة، فهي ليست شخصيات خيالية، أو شخصيات واقعية من الواقع المعاش؛ بل شخصيات تاريخية استدعاها البياتي من التاريخ لتكون قناعاً له، يضعه ويعبر عما يجول في خاطره عبرها، وقد تقنع البياتي في هذه القصيدة أبا منصور الحلاج، الصوفي المعروف، والقناني عند البياتي: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى فيها أكثر الشعر العربي"⁽³⁾، ويشترط في الشخصية التي يتقنع بها الشاعر أن تحمل سمات دالة، وتحمل كذلك موقفاً يربط بينها وبين ما يريد الشاعر التعبير عنه⁽⁴⁾؛ لذا اختار البياتي شخصية الحلاج ليقنع بها؛ وذلك لأنها شخصية تربط بين الماضي والحاضر، وهي شخصية الزاهد الثوري والشاعر المتأنف، وهي تعبر أيضاً عن جميع المثقفين والفنانين والشعراء في عصرنا الحالي الذين يتعرضون للظلم والاضطهاد على يد السلطة المستبدة.

يجسد البياتي شخصية الحلاج منذ البداية، فيفتتح القصيدة بمقطع يعنونه بالمرید، وفيه يخاطب الشيخ الصوفي المرید بعد التوبة والدخول إلى حضرة الصوفية:

سَقَطَتْ فِي الْعِثْمَةِ وَالْفَرَاغِ

(1) ينظر: بنية القصيدة المعاصرة، ص 209.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 1، 1997، ص 53.

(3) تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات دار قباني للنشر، بيروت - لبنان، ط 1، 1986، ص 34.

(4) ينظر: السابق، ص 37.

تَلَطَّحْتَ رُوحَكَ بِالْأَصْبَاغِ

شَرِبْتَ مِنْ آبَارِهِمْ

أَصَابَكَ الدُّوَارُ

تَلَوَّنْتَ يَدَاكَ بِالْحَبْرِ وَالْغُبَارِ

وَهَا أَنَا أَرَاكَ عَاكِفًا عَلَى رَمَادِ هَذِي النَّارِ

صَمْتُكَ بَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ، تَأْجُكَ الصَّبَارُ

يَا نَاجِرًا نَاقَتَهُ لِلجَارِ

طَرَقْتَ بَابِي بَعْدَ أَنْ نَامَ المَغْنِي

بَعْدَ أَنْ تَحَطَّمَ القَيْئَارُ⁽¹⁾.

من السابق نسمع صوت الشيخ يخاطب مريده-الحلاج- ويعاتبه ويأنبه؛ لأنه غاص في فساد السلطة والحكام، وشرب من آبارهم، وتقرب إليهم، وتزلف لهم، وبالعودة إلى التاريخ وسيرة الحلاج، نجد أن الحلاج أقام فترة في قصور الخلافة، وشرب من منابعها، وكانت له منزلة عالية لدى حاشية الخليفة، وخصوصًا بعدما عالج الخليفة المقتدر بالله من مرض ألم به، وفعل كذلك مع أم الخليفة؛ بل تقلد الحلاج منصب مستشار الوزير الحسين بن حمدان⁽²⁾؛ لهذا نلمس عتاب الشيخ الصوفي له، فعلاقة الصوفية بالحكام منعدمة؛ بل إن الصوفية موقفها متشدد من الحكام والعلاقة معهم، وقد أورد القشيري في رسائله حكايات عن انعدام العلاقة بين الصوفية والطبقة الحاكمة، وأبسط مثال على ذلك حكاية رابعة العدوية، يقال بأنها خاطت شقًا في قميصها في ضوء شعلة السلطان، ففقدت قلبها زمانًا حتى تذكرت، فشقت قميصها فوجدت قلبها⁽³⁾، فهذه القصة وغيرها من القصص والنصوص الصوفية تؤكد على ضرورة الابتعاد عن السلاطين، وهو بالنسبة للصوفية من أبواب الورع.

(1) الأعمال الكاملة، 9/2.

(2) ينظر: البداية والنهاية، ابن كثير، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، المجلد السادس، ط1، 2010، 185/11.

(3) ينظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، عبد الكريم القشيري النيسابوري، تحقيق: نواف جراح، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص58.

ونعود لمسألة القناع، فقد سبق وقلنا إن البياتي اتخذ من الحلاج قناعاً له، وقد تعرض البياتي إلى تجربة الحلاج نفسه، فحاز العديد من المناصب الرسمية في الدولة العراقية، فتولى عام 1985 إدارة التأليف والترجمة في وزارة المعارف العراقية، وفي عام 1986 عين البياتي مستشاراً ثقافياً في وزارة الإعلام العراقية⁽¹⁾، فقد مر الاثنان بالمأساة نفسها والتجربة؛ لذا توحد البياتي مع قناعه وعبر عما في نفسه.

بعد ذلك يجيب المريد- الحلاج- على تأنيب شيخه له بسبب تقصيره في الاجتهاد والتصوف، ومقارعة لذات الدنيا:

مَنْ أَيْنَ لِي وَأَنْتَ فِي الْخُفْرَةِ تَسْتَجَلِي؟

وَأَيْنَ أَنْتَهي وَأَنْتَ فِي بَدَايَةِ الْإِنْتِهَاءِ⁽²⁾

من السطرين السابقين نلاحظ الهوة الشاسعة بين المريد والشيخ، فالشيخ وصل إلى مرحلة الفناء الكلي مع الله عز وجل، ويدل على ذلك استخدامه كلمة انتهاء، وهذا يظهر عجز المريد أمام شيخه، ويكشف جهله بالطرق الصوفية التي توصل الإنسان إلى مرحلة الفناء، فيسدي له الشيخ النصيحة، ويخبر بالطريق الموصلة إلى هذه المرحلة:

مَوْعِدْنَا الْحَشْرُ، فَلَا تَقْضِ خَنْمَ كَلِمَاتِ الرِّيحِ فَوْقَ الْمَاءِ

وَلَا تَمَسَّ صَرْعَ هَذِي الْعَنْزَةِ الْجَرَبَاءِ

فَبَاطِنِ الْأَشْيَاءِ

ظَاهِرُهَا - فَظَنَّ مَا تَشَاءُ⁽³⁾

في الأسطر التالية ينصح الشيخ مريده بالأسطر التي توصل الكشف والغناء في محبة الله عز وجل، فالشيخ ينصح مريده بأن يتفهم الأشياء بالتجربة، ويقطع الشيخ على المريد سبيل فهم الأمور بالمنطق العقلي؛ بل يركز على تمسك المريد بالطرق الصوفية، والزهد في الدنيا التي شبهها بضرع العنزة الجرباء؛ كي يستطيع أن يصل إلى مرحلة الكشف.

(1) الأعمال الكاملة، 9/2.

(2) عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992، ص85-86.

(3) الأعمال الكاملة، 9/2.

بعد ذلك ينتقل المرید إلى المستويات الصوفية العليا بعد أن يسمع كلام شيخه، ويتعد عن ملذات الدنيا وشهواتها:

مَنْ أَيْنَ لِي، وَنَارُهُمْ فِي أَبَدِ الصَّخْرَاءِ

تَرَاقِصَتْ وَأَنْطَفَأَتْ

وَهَا أَنَا أَرَاكَ فِي ضُرَاعَةِ الْبُكَاءِ

فِي هَيْكَلِ النُّورِ غَرِيْقًا، صَامِتًا، تُكَلِّمُ الْمَسَاءَ⁽¹⁾

تبدو الصورة في الأسطر السابقة وضاءة في قلب الشيخ الذي يرى مریده بقلبه، قد قطع طريقاً طويلاً في مشوار الصوفية، وبات محاطاً بالنور الإلهي، ولقد ورد في سيرة الحلاج أنه كان قاسياً على نفسه، وكان زاهداً لدرجة الحرمان المخيف، ومما يقال عن زهده وتعذيبه لنفسه، أنه عندما ذهب إلى الحج لم يكن يبرح صحن المسجد إلا للطواف أو الطهارة، ولم يكن يبالي بالشمس أو المطر، والكل يحمل إليه كوز ماء وقرصاً من أقراص مكة، فيشرب شربتين من الماء، ويقضم أربع عضات من القرص، ويضع بقيته على كوز الماء ويحمل الكوز عنه، وهذه من أعنف المجاهدات والرياضات التي فعلها الحلاج⁽²⁾.

بعد هذه الرياضات والمجاهدات يصبح المرید صوفياً طاهراً ويرتفع إلى أعلى درجات الصوفية، وهذا ما نستشفه في الدورة الثانية: رحلة حول الكلمات، فقد رسم لنا البياتي شخصية الحلاج الذي انتقل من المرید إلى القطب من خلال المونولوج الذي يظهر به الحلاج؛ لكنه في الوقت نفسه يختلف عن المتصوفة في عصره، ويعود ذلك إلى أن تصوفه اكتسى بعداً اجتماعياً، وهذا مخالف لأراء المتصوفين القدامى، الذين يقولون بالعزلة عن المجتمع، والابتعاد عن الحياة الدنيا، وعدم التلوث في مشاكلها؛ لكن الحلاج لجأ إلى الطرق الصوفية؛ كي يحل مشاكل مجتمعه:

يَا مُغْلَقَ الْأَبْوَابِ

الْفُقْرَاءُ مَنَحُونِي هَذِهِ الْأَسْمَالَ

(1) الأعمال الكاملة، 109/2.

(2) ينظر: التصوف في الشعر العربي الإسلامي، عبد الحكيم حسان، دار العرب للدراسات والنشر والترجمة، دمشق - سوريا، د.ط، 2010، ص324.

وَهَذِهِ الْأَقْوَالُ

فَمُدَّ لِي يَدَيْكَ عَبْرَ سَنَوَاتِ الْمَوْتِ وَالْحِصَارِ

وَالصَّمْتِ وَالْبَحْثِ عَنِ الْجُدُورِ وَالْآبَارِ⁽¹⁾

من المقطوعة السابقة تتجلى لنا واجبات الحلاج الاجتماعية، فاهتمامه بقضايا المجتمع ومشاكله يدل عليها استخدام العديد من الألفاظ، مثل: فقراء، أسمال، موت حصار، وهذا ما دفع بعض مشايخ الصوفية للحقد على الحلاج، وتأليب السلطة عليه، مثل: شيخه الجنيد، والعديد من شيوخ الصوفية.

ومن وقفوا من الحلاج موقف العداء؛ بسبب الالتفاف الجماهيري حوله، وحب الناس له، فهو ليس ككل الصوفية، هو إنسان ثائر مثابر، يحرص على مجتمعه؛ لذا ورد في سيرة الحلاج أن أهل البلاد كانوا يدعونه بأسماء مختلفة، فأهل الهند كانوا ينادونه بالمغيث، وأهل ماسين وتركستان بالمقيت، وأهل خراسان بالميميز، وأهل فارس وأهل خوزستان ينادونه بالشيخ حلاج الأسرار. هذا النفوذ واعتقاد الناس بالحلاج أثار ضغينة الشيعة والصوفية فما فتتوا إلا ليكيدوا له كي يتخلصوا منه.

وتتجلى صورة القديس الصوفي المهتم بمجتمعه والثائر على الظلم، ويتم التركيز على البعد الدعوي والاجتماعي في شخصية الحلاج عندما يقول البياتي:

مَا أَوْحَشَ اللَّيْلَ إِذَا مَا انْطَفَأَ الْمَصْبَاحُ

وَأَكَلْتُ حَبْزَ الْجِيَاعِ الْكَادِحِينَ زُمُرُ الدِّبَابِ

وَصَائِدُ الدُّبَابِ

وَحَرِبْتُ حَدِيقَةَ الصَّبَاحِ

السُّحْبُ السُّودَاءُ وَالْأَمْطَارُ وَالرِّيَّاحُ

وَأَوْحَشَ الْخَرِيفَ فَوْقَ هَذِهِ الْهَضَابِ

وَهُوَ يَدَّبُّ فِي عُرُوقِ شَجَرِ الرَّقُومِ، فِي حَمَائِلِ الصَّبَابِ⁽¹⁾

(1) الأعمال الكاملة، 109/2.

في المقطوعة السابقة يظهر انتقاد الحلاج الصوفي للوضع الاجتماعي الذي تحياه الأمة آنذاك، فهو لا يختلف كثيراً عن وضعنا اليوم، فالوحشة تصيب المجتمع والفساد ينتشر فيه، عندما يسود ظلام الاستبداد ويطفأ مصباح العدالة، وقد قصد البياتي بخبز الجياح الكادحين أموال الفقراء، التي ينهبها الحكام المشار إليهم بزمر الذئاب، أما صائدو الذباب فقد قصد الشاعر بهم المستكينين والجبنا، وهي عكس إلحاق الداعية للثورة.

ولا نغفل هنا استخدام البياتي لبعض الألفاظ الدالة على الكآبة والتعاسة، مثل: جياح، أوحش، خريت سوداء، خريف، ضباب، كل هذه الكلمات تدل على سوء حالة المجتمع وخصوصاً أنه استخدام مفردات ذات صيغ جمعية، مثل: جياح، كادحين، ومفردات حملت صيغ اسم التفصيل، مثل: أوحش، واستخدام الشاعر الألوان لكي يدل على مزيد من الكآبة والحزن والموت، فاستخدم السحب السوداء لتدل على الخراب والدمار الذي حل بالحديقة، ولعل البياتي يقصد بها وطنه العراق الذي خربته أيدي الفساد، وخصوصاً أن ظهور هذه القصيدة تزامن مع قمع الحكومة العراقية بقيادة عبد السلام عارف للحزب الشيوعي، وهروب معظمهم خارج العراق، ولتتكمّل دائرة وصف الواقع المرير لحياة الحلاج/ البياتي، يعلق المقطع بقول الشاعر: "في خمائل الضباب"، وظف البياتي صيغة الجمع ليعلق المقطع السوداوي. والخمائل تعني في اللغة: المهبط الغامض من الرمل، أو هي موضع الأشجار الكثيفة المتشابكة التي لا يرى بها شيء⁽²⁾، أي وظف لفظة الخمائل ليدل على الظلام الدامس الذي يلف المجتمع نتيجة الحكم الاستبدادي، والوضع المزري الذي يعيشه البشر، وزاد على ذلك الظلام، ظلمة الضباب، أي شبه البلاد بالمنطقة الكثيفة الأشجار وقد لفها الضباب، فلا تكاد تبصر شيئاً منه.

ولا نغفل شيئاً مهماً في المقطوعة السابقة، وهو التناص القرآني، فاستخدم لفظة لم ترد إلا في القرآن الكريم، وهي شجرة الزقوم، وقد وظفها الشاعر لتتناسب مع استخدامه لفظة الخمائل والضباب كي يغلق دائرة الكتابة في القصيدة، ولفظ شجرة الزقوم آت في القرآن الكريم في قوله: "إن شجرة الزقوم طعام أثيم، كالمهل يغلي في البطون، كغلي الجحيم"⁽³⁾، وهذا يدل على أنها شجرة ملعونة وخبيثة المنبت والطلع؛ لذا توعد الله بها الكافرين، وقد نقل دلالتها الكريهة لتدل على فداحة الكارثة التي يمر بها المجتمع آنذاك.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص11.

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، مج 11، ص265-266.

(3) سورة الدخان، 44/43، 44، 45.

في نهاية المقطع يرسم البياتي صورة الحلاج المضحي من أجل مجتمعه، والمكرم لضيوفه، المتأمل في الخلق، والباحث عن الحقيقة:

وَالصَّمْتُ وَالْبَحْثُ مِنَ الْجُدُورِ وَالْآبَارِ

وَمَزَّقَ الْأَسْدَافَ

وَلِيَقْبَلَ السِّيَافَ

فَنَاقَتِي نَحْرَتَهَا وَأَكَلَ الْأَضْيَافَ

وَارْتَحَلُوا

وَهَا أَنَا أَقْلِبُ الْأَصْدَافَ

لَعَلَّهَا أُورَاقُ وَرِدٍ طَيَّرَتْهَا الرِّيحُ فَوْقَ مَيْتٍ، لَعَلَّهَا أَطْيَافٌ (1)

يكمل البياتي الدورة السابقة، وحتى يتم وصف الرجل الصوفي القريب من الناس، المضحي من أجلهم، الثائر على ظلالهم، يجب أن يتوافر فيه صفات عديدة، مثل: الكرم والتضحية والفداء، والشجاعة، فما يدل على الكرم والجود قوله: " فناقتي نحرتها وأكل الأضياف"، ويرتبط نحر الناقة بمفهوم التضحية من أجل المجتمع، ومسألة نحر الناقة وردت في قصة لأحد المتصوفة، أنه في أحد الأيام نزل قيس بن سعد بن عبادة البادية، عند رجل، فقام الرجل بنحر ناقته في اليوم، فأكلوا منها قليلاً، وفي اليوم الثاني، نحر الرجل ناقة أخرى، فقالوا له: ما أكلنا من التي نحرت البارحة، فرد عليهم: لا أطمع أضيافي الغاب، وبقي على هذا الحال ثلاثة أيام حتى رحلوا، وتركوا له مائة دينار، فلحقهم الرجل وأرجع لهم مالهم وأنشد يقول:

وَإِذَا أَخَذْتَ ثَوَابَ مَا أُعْطِيْتَهُ فَكَفَى بِذَلِكَ لَنَايِلَ تَكْدِيرًا (2)

وتبع مسألة نحر الناقة قول الشاعر: (وارتحلوا) هنا تناقض مع القصة السابقة، فضيوف الحلاج أكلوا ناقته ورحلوا عنه، ويقصد هنا البياتي بلفظة ارتحلوا أي نكروا الجميل وتركوا الشاعر وحيداً، ونعود للمقطع السابق في استخدام الشاعر كلمات مثل: السيف، والأسداف، من هذه الألفاظ ينبعث نفس الظلم والقهر، لكن في الوقت نفسه يشهد فيها الإنسان الثورة نفسها على ذلك

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص11، 12.

(2) ينظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص161/162.

الظلم والعدوان، وخصوصاً الكلمات التي ارتبطت بفعالين، هما: مزق، يقبل، وكأن الثاني نتيجة للسبب الأول، فقدوم السيف مرتبط بتمزيق ليل الظلم والاستبداد، والأصداف تعني الليالي الحالكة الظلمة، ومفردها سدف⁽¹⁾، وورودها بعد الفعل فرق توحى بقوة الثورة، التي سيحاول الخليفة المستبد قمعها بواسطة السيف.

يختتم البياتي المقطع بالحديث عن الوسائل التي وجب على الثائر اتباعها من أجل نجاح ثورته، فالكلمة وحدها لا تصنع ثورة على المستبد:

وَهَا أَنَا أَقْلِبُ الْأَصْدَافَ

لَعَلَّهَا أُورَاقُ وَرِدٍ طَيَّرَتْهَا الرِّيحُ فَوْقَ مَيِّتٍ، لَعَلَّهَا أَطْيَافٌ (2)

يشير البياتي إلى حقيقة مهمة، وهي أن انتصار الثورة لا يأتي بالكلمة فقط، وقد قصد بقوله السابق أنه يقلب الأصداف التي تبصق للؤلؤ، وتشير الأصداف هنا على الشك والإحباط⁽³⁾، في دور الكلمة في انتصار الثورة وهذه ليست المرة الأولى التي يرمز للأصداف بهذا الرمز، فقد استخدم ناجي علوش هذا الرمز في قصيدة عنوانها: "على شواطئ المدينة الخراب":

عَلَى شَوَاطِئِ الْمَدِينَةِ الْخَرَابِ

مَا أَكْثَرَ النُّحَاسَ وَالْحَدِيدَ وَالصَّدْفَ

مَا أَكْثَرَ الْمُقَاتِلِينَ دُونَ مَا هَدَفَ (4)

ويبدو أن البياتي قد تأثر بعلوش، واستعمل هذا الرمز للصدف، ويبدو أن الصدف قد حمل هذه الدلالة لأنه مغلق ولا بد من فتحه كي تؤخذ اللؤلؤة منه، أي بمعنى آخر الصدف مسألة تعتمد على الحظ، إما أن يوجد أو لا يوجد، وفي السطر الأخير من المقطع يفهم من قول الشاعر الحيرة المسيطرة عليه، وأي دور ممكن أن يلعب القدر في انتصار ثورته، وينم على ذلك

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، المجلد التاسع، ص177.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ص12.

(3) ينظر: ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، رؤبين سنير، دار الساقى، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص217.

(4) السابق، ص218.

استخدام ألفاظ تدل على اليأس والإحباط، مثل: لعل الذي يفيد الرجاء، طيرتها، وأطياف، أوراق ورد، كل هذه الألفاظ تعطي مؤشراً على الشك في مصير الثورة المنتظرة.

في المقطع الرابع تتجلى ملامح الثورة الحلاجية التي تضطرم نارها ضد السلطان الجائر:

بُحْتُ بِكَلِمَتَيْنِ لِلْسُلْطَانِ

قُلْتُ لَهُ: جَبَانٌ

قُلْتُ لِكَلْبِ الصَّيْدِ كَلِمَتَيْنِ

وَنَمْتُ لِيلَتَيْنِ

حَلَمْتُ فِيهِمَا بِأَنَّي لَمْ أَعُدْ لَفَظَيْنِ⁽¹⁾

يصارح الحلاج السلطان أو الخليفة بحقيقته الجبانة، وهنا تبدأ الثورة الحلاجية بالاشتعال ضد الحاكم الظالم الجبان، الذي كان يتحكم فيه في تلك الفترة، ووزراؤه من الأعاجم، والسلطان هنا لا يرمز إلى الخليفة فقط، وإنما ينسحب إلى الزعماء والسلاطين الظلمة كافة في كل مكان وزمان، فالمستبد جبان يخاف مواجهة رغبته، فيسلط عليهم كلابه؛ كي يقمعهم وينكلوا بهم.

وكذلك فعل الحلاج، فثار في وجه السلطة المستبدة، والتف حوله العامة، فخاف رجال السلطة منه؛ لذا دبروا له المكيدة، واتهموه بالزندقة والكفر والخروج عن الملة؛ لهذا اعتقلوه ونكلوا به بعد أن عقدوا له محاكمة هزيلة وشكلية وحكموا عليه بالإعدام⁽²⁾:

وَصَحَّ فِي خَرَائِبِ الْمَدِينَةِ

الْفُقَرَاءُ إِخْوَتِي

يَبْكُونَ، فَاسْتَيْقِظْتُ مَدْعُوراً عَلَى خَطَا الزَّمَانِ

وَلَمْ أَجِدْ إِلَّا شُهُودَ الزُّورِ وَالسُّلْطَانَ

حَوْلِي يَحُومُونَ، وَحَوْلِي يَرْقِصُونَ إِنَّهَا وَلِيمَةُ الشَّيْطَانِ

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، 15.

(2) ركعتان في العشق، ص 217.

بَيْنَ الدِّتَابِ، وَهَذَا أَنَا عَزِيَانُ⁽¹⁾

يرجع البياتي في هذه المقطوعة إلى سيرة الحلاج ومحاكمته في بغداد، فعندما رأت السلطة الالتفاف حوله، حقد عليه أبناء مذهبه من الصوفية، وحقدت عليه السلطة السياسية، وكذلك حقد عليه الشيعة ذوو النفوذ في السلطة السياسية؛ لذا ألقوا القبض عليه، واتهموه بأربع تهم، أولها قوله أنا الحق، وتأويله معنى الحج عند عدم القدرة، والتهمة الثانية هي التي قضت عليه، فأباح القاضي دمه، وأسرع حامد بن العباس لسفك دم الحلاج وقتله⁽²⁾، وسبب حقد حامد بن العباس عليه هو أنه كان شيعياً، وكان لا يحب الحلاج لمنافسته للشيعة وإعلان السنة عليهم، لهذا السبب كان حامد متعطشاً لقتل الحلاج وسفك دمه⁽³⁾.

في المقطوعة السادسة المعنونة: رماد في الريح، يصف بها البياتي حال الحلاج بعد المحاكمة الهزيلة التي عقدت له، وحكموا عليه بالموت فيها، ومن الواضح أن العنوان يعطي دلالة على ما حدث، فقد قاموا بصلبه وسط المدينة وقطعوا يديه، وحزوا رأسه، وأحرقوا جسده، ونثروه في دجلة، وعلقت رأسه وسط بغداد وبعد أن طيف بها.

عَشْرُ لَيَالٍ وَأَنَا أَكَابِدُ الْأَهْوَالِ

وَأَعْتَلِي صَهْوَةَ هَذَا الْأَلَمِ الْقَتَّالِ

أَوْصَالَ جِسْمِي قَطَعُوهَا

أَحْرَقُوهَا

نَثَرُوا رَمَادَهَا فِي الرِّيحِ

دَفَاتِرِي

تَنَاهَبُوا أَوْزَاقَهَا

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 15.

(2) ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير الجزري، تحقيق: سعيد بن محمد السناري، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2010، 426/5.

(3) ينظر: الحلاج الأعمال الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 65.

وَأَحْمَدُوا أَشْوَأَقَهَا(1)

نرجع إلى سيرة الحلاج، فقد حكم القاضي على الحلاج بالموت، فأخذ الجند الحلاج من منزله إلى مقتله، وكان ينشد قائلاً:

طَلَبْتُ الْمُسْتَقَرَّ بِكُلِّ أَرْضٍ فَلَمْ أَرِ لِي بِأَرْضٍ مُسْتَقَرًّا
أَطَعْتُ مَطَامِعِي فَاسْتَبَعْدَتْنِي وَلَوْ أَنَّي قَنِعْتُ لَعِشْتُ حُرًّا(2)

عندما أخذ ليصلب في جذع النخلة أخذ الحلاج يردد منشداً، وهو يمشي متبخترًا، وفي رجليه ثلاثة عشر قيداً:

نَدِيمِي غَيْرُ مَنْسُوبٍ إِلَى شَيْءٍ مِنْ الْحَيْفِ
سِقَانِي مِثْلَ مَا يَشْرَبُ فَعَلِ الضَّيْفِ بِالضَّيْفِ
فَلَمَّا دَارَتِ الْكَاسُ دَعَا بِالنَّطْعِ وَالسَّيْفِ
كَذَا مَنْ يَشْرَبُ الرَّاحَ مِنَ التَّيْنِ فِي الصَّيْفِ(3)

ثم أخذ الحلاج، وصلب في جذع النخلة، وقيل أنهم جلدوه ألف جلدة بالسياط، ومع كل جلدة كان يقول أحد ، ثم قطعت يده ورجله، فلما اصفر وجهه، مسح بدمه على وجهه، كي يخفي الاصفرار، ثم حزوا رأسه، وعلقوها في وسط المدينة، وأحرقوا جسده، وذروا رماده في نهر دجلة(4)، لم تكن لحظة موت الحلاج أو إعدامه نهاية مسيرة الحلاج الثورية؛ بل مثلت لحظة ميلاد له؛ لأنه رحل جسداً وبقي فكراً وعقيدة، فالرماد الذي ألقى في دجلة أصبح سماداً تتغذى به شجرة الثورة، ودمه الذي سال منه أصبح ماءً تروى به بذرة الثورة على الظلم:

أَنَا هَذَا بِلَا أَسْمَانَ

حَرٌّ كَهَذِي النَّارِ وَالرَّيْحِ، أَنَا حُرٌّ إِلَى الْأَبَدِ

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 19.

(2) البداية والنهاية، ابن كثير، 6/190.

(3) السابق، 6/191.

(4) ينظر: السابق، ص 191.

يَا قَطْرَاتِ مَطَرِ الصَّيْفِ، وَ يَا مَدِينَةَ مَا عَادَ مِنْهَا أَبَدًا أَخَذُ

مَوْعِدُنَا الْحَشْرُ، فَلَا تُدَاعِبِي قَيْئَارَةَ الرِّيحِ

أَوْصَالَ جِسْمِي أَضْبَحْتَ سَمَادُ

فِي غَابَةِ الرَّمَادُ

سَتَكْبُرُ الْعَابَةُ، يَا مُعَانِقِي

وَعَاشِقِي

سَتَكْبُرُ الْأَشْجَارُ

سَنَلْتَقِي بَعْدَ غَدٍ هَيْكَلِ الْأَنْوَارُ

فَالزَّيْتُ فِي الْمَضْبَاحِ لَنْ يَجِفَ، وَالْمَوْعِدُ لَنْ يَفُوتَ⁽¹⁾

من المقطوعة السابقة نرى كيف جعل البياتي لحظة موت الحلاج هي لحظة ميلاده، فالقتل والموت للجسد، والفكرة لا تموت بموت صاحبها؛ بل تستمر وتبقى، وهذا ما يدل عليه استخدام البياتي لمفردات، مثل: ستكبر، غابة، أشجار، لن يجف الزيت، الموعد لن يفوت، كل هذه تشكل حقولاً دلالية تدعم دلالة واحدة، وهي دلالة الاستمرار والبقاء للحلاج رغم موته.

الشخصية الثانية في قصيدة عذاب الحلاج هي قصيدة مهرج السلطان، وقد أوردها البياتي في المقطع الثالث في القصيدة تحت عنوان فسيفساء، وتعنى الفسيفساء قطع الرخام الملونة التي تجمع مع بعضها؛ لتكون صورة جميلة، وهذا المقطع الذي جاء بصيغة الحكاية الشعبية يتكلم عن مهرج السلطان، وليس لسيرة مهرج السلطان أي روابط ظاهرية بسيرة الحلاج الذي قطعها هذا المقطع:

مَهْرَجُ السُّلْطَانِ

كَأَنَّ وَيَأَمَّا كَأَنَّ

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص19-20.

فِي سَالِفِ الْأَزْمَانِ

يُدَاعِبُ الْأَوْتَارَ، يَمْشِي فَوْقَ حَدِّ السَّيْفِ وَالذُّخَانِ

يَرْفُصُ فَوْقَ الْحَبْلِ، يَأْكُلُ الزُّجَاجَ، يَنْتَبِي مُغْنِيًا سَكْرَانًا

يَقْلِدُ السَّعْدَانَ

يَرْكَبُ فَوْقَ ظَهْرِهِ الْأَطْفَالَ فِي الْبُسْتَانِ

يَخْرُجُ لِلشَّمْسِ إِذَا مَدَّتْ إِلَيْهِ يَدَهَا، اللِّسَانَ

يَكْلُمُ النُّجُومَ وَالْأَمْوَاتَ

يَنَامُ فِي السَّاحَاتِ⁽¹⁾

يرسم البياتي في هذه المقطوعة الجانب الاجتماعي لشخصية المهرج، فهو إنسان مهمته العزف على الأوتار، وعمل الخوارق: مثل المشي على حد السيف، والرقص على الحبال، وتقليد القروذ في حركتها وخفة قفزها، وهو يمتع الأطفال ويضحكهم ويسليهم، وهم في الحديقة يمتطون ظهره ويلعبون معه، وهذا المهرج مميز عن غيره بأنه يكلم النجوم والأموات، وهذه الخوارق قائمة على الخداع البصري. ومهرج السلطان يبدو فقيراً، ليس له مأوى؛ لأنه ينام في الساحات، وهذا يعبر عن وضع اجتماعي متدني وحقير، ولا يعطي أحدًا بالألمثل هذه الطبقة في المجتمع.

ثم يروي الشطر الثاني قصة حب المهرج لبنت السلطان، رغم الفوارق الطبقيّة الكبيرة بين

الاثنين:

كَأَنَّ يُحِبُّ ابْنَةَ السُّلْطَانِ

يَحْيَا عَلَى ضِغْفَافِ نَهْرٍ صَوْتِهَا

وَصَمَّتْهَا

لَكِنَّهَا مَاتَتْ، كَمَا الْفَرَّاشَةُ الْبَيْضَاءُ فِي الْحُقُولِ

تَمُوتُ فِي الْأَفْوَالِ

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص13.

فَجُنَّ بَعْدَ مَوْتِهَا

وَلَاذَ بِالصَّمْتِ وَمَا سَبَّحَ إِلَّا بِاسْمِهَا

وَدَاتَ يَوْمَ جَاءَنِي

يَسْأَلُنِي

عَنْ الَّذِي يَمُوتُ فِي الطُّفُولَةِ

عَنْ الَّذِي يُوَلَدُ فِي الكُهُولَةِ

رَوَيْتُ مَا رَأَيْتُ

رَأَيْتُ مَا رَوَيْتُ

كَأَنَّ وَيَأْمَا كَانَ⁽¹⁾

عاش المهرج على حبه لابنة السلطان؛ لكن قصة حبه كتب عليها الفشل؛ لأنها انتهت بموت ابنة السلطان فتحطم قلب المهرج، وجنَّ جنونه وبقي يذكر اسمها كعادة العشاق والولهى، وقد توجه يوماً للشيخ الصوفي الحلاج ليسأله عن حاله، فأدبه الشيخ الصوفي وأقنعه بالالتحاق بركب الصوفية وترك ملذات الدنيا، وهذا يمثل ميلاداً جديداً للمهرج، بعد تركه الملذات ومتاع الدنيا؛ لكن هناك تساؤل، لمَّ أورد هذا المقطع وسط القصيدة؟ والناظر إليه ظاهرياً يظنُّ أنه لا علاقة له بجو القصيدة، وما يسيطر عليها من صراع وتطور في سيرة الحلاج؛ لكن هناك علاقة باطنية تختفي وراء السيمياء التي حملها، تجعله مترابطاً مع غيره من مقاطع القصيدة، هذه الدلالة تكمن خلف الرمزية التي حملتها شخصية المهرج، فهي ترمز للطبقة السلبية في المجتمع، أو هي رمز للخداع، والزيغ الذي تحياه المجتمعات المدنية الحاضرة، وهناك من يعدها رمزاً لقيم المدينة المعاصرة⁽²⁾، وفي ظني أن المهرج هو رمز للطبقة السلبية في المجتمع، التي لا تحرك ساكناً، وتعيش كالدواب، لا همَّ لها سوى الأكل والشرب، ولا تعترض على خطأ، كما أنها مطيعة لكل من يأتي لحكمها، ويدل على ذلك اسم بطل هذا المقطع "مهرج السلطان" أي لا قيمة له عند السلطان سوى إضحاكه وتسليته وليس له شيء بعد ذلك.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص13-14.

(2) ينظر: ركعتان في العشق، ص124.

وقبل إقفال الحديث عن شخصية المهرج لا بد من الالتفات إلى الطريقة التي رسم بها البياتي شخصية المهرج، وهي على طريقة القصص الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة، ويتضح ذلك من قوله: كان ياما كان، رأيت ما رويت، وكان وياما كان، نرى استعمال البياتي للفعل كان الذي يحيلنا إلى الزمن الماضي الذي حصلت فيه القصة، والبنية الحكائية للمقطع حملت للمتلقي هدفاً تعليمياً، يرمي إلى القول بأن الحكمة في ترك الملذات ومتاع الدنيا، والتأدب بالزهد، والتعشق والتصوف؛ لأن الإنسان يولد من جديد عندما يسلك هذا الدرب، وهذا ما يدلله قول الشاعر: "عن الذي يولد في الكهولة" أي أن المهرج ولد عندما التحق بركب الصوفية.

أما بناء الشخصية الدرامية عند بدر شاكر السياب، فيتجلى بقوة في قصيدته حفار القبور وبين الروح والجسد، أما حفار القبور ففيها شخصيتان، هما: حفار القبور، وهو بطل القصيدة، والأخرى، هي المومس التي يعاشرها حفار القبور في بيت البغاء في المدينة، وهي شخصية رئيسة على الرغم من الدور الصغير الذي تلعبه في القصيدة؛ لأن كل الحوارات والأحداث والأفعال التي يقوم بها الحفار هي من أجل المومس.

أولاً- حفار القبور:

وهي الشخصية الرئيسية في القصيدة، وقد رسمها السياب من الناحية الجسمية والناحية النفسية والوجدانية، أما صفاتها من الناحية البدنية فحفار القبور طويل القامة، ضخم الجثة، كفاه جامدتان مثل الصخور الجليدية، وهن محاطات بهواء من القبور اللاتي تحفرهن، وعينه مجوفة مخيفة فكأنها في شق صخرة محفورتان، وهن ليست كالعيون البشرية، بل كعيون الوحوش في الأساطير، فلا لمعان فيهن ولا دموع بداخلهن، تحقان والشر يفيض منهن، والحدق ينبع منهن كشلالات الحمم البركانية المتدفقة حول البركان، وكفاه جائعتان تطلبان إحد الموتى في القبور، وكأن صفات حفار القبور تتطابق مع المكان الذي يعيش فيه الحفار وهو المقبرة، ويدل على ذلك قوله:

فانجاب عن ظل طويل

يُلقِيهِ حَفَّارُ الْقُبُورِ

كَغَفَانِ جَامِدَتَانِ، أَبْرَدُ مِنْ جِبَاهِ الْخَامِلِينَ

وَكَأَنَّ حَوْلَهُمَا هَوَاءً كَانَ فِي بَعْضِ اللُّحُودِ

فِي مُقَلَّةِ جَوْفَاءِ خَاوِيَةِ يَهُومٍ فِي رُكُودٍ

كَفَّانٍ قَاسِيَتَانِ جَائِعَتَانِ كَالذُّنْبِ السَّجِينِ

وَقَمِّ كَشِيقٍ فِي جِدَارٍ

مَسْتَوْحِدٍ بَيْنَ الصُّخُورِ الصُّمِّ مِنْ أَنْقَاضِ دَارٍ (1)

لقد رسم السياب صورة قبيحة جداً لمنظر حفار القبور، فسوره بالوحش، وبالذئب السجين الجائع المتعطش إلى اللحم كي يأكله، وهذا التصوير لشخص الحفار ملائم مع المكان الذي يعيش فيه، فالمقبرة كما هو معروف مكان مهجور لا تسكنه إلا الطيور الناعبة والغربان وغيرها، وصفاته الجسمية تتناسب أيضاً مع مهنته، فهو يستطيع أن يدفن أعز أحبائه دون الحزن عليه والتأثر به؛ لذا أجاد السياب رسم صورة حفار القبور وتصويره بشكل مناسب مع الأجواء التي يحيا بها.

أما صفات حفار القبور النفسية فيمكن استنباطها من المونولوج مع نفسه، فهو إنسان سادي يتلذذ بعذاب الناس الآخرين، ولا يعيش إلا على مصائبهم وأحزانهم، فهو لا يستطيع العيش دون أن يموت البشر، ويدفنهم كي يأخذ أجراً على الدفن؛ لذا نراه يتمنى أن يهلكهم الله لأنهم قوم فاسقون، كما أهلك الأقسام السابقة، مثل: عاد وثمود:

وَهَرَّ حَفَّارُ الْقُبُورِ

يُمْنَاهُ فِي وَجْهِ السَّمَاءِ، وَصَاحَ رَبِّ أَمَا تَنْوُرُ

فَتَبِيدُ نَسْلَ الْعَارِ .. تَحْرِقُ، بِالرُّجُومِ الْمُهْلِكَاتِ

أَحْفَادَ عَادٍ، بَاعَةَ الدِّمِّ وَالْحَطَايَا وَالذُّمُوعَ؟

يَا رَبُّ مَا دَامَ الْفَنَاءُ

هُوَ غَايَةُ الْأَحْيَاءِ فَأَمْرٌ يَهْلِكُوا هَذَا الْمَسَاءَ

سَأْمُوتُ مِنْ ظَمَاءٍ وَجُوعٍ (1)

(1) ديوان بدر شاكر السياب "الأعمال الشعرية الكاملة"، تأليف بدر شاكر السياب، تحقيق، سمير بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 2009، ص446.

هنا تبرز سادية حفار القبور، فهو كالكائن المتطفل الذي يعيش على دم غيره، ويسبب له الأذى والضرر والموت كي يبقى حياً، كذلك ما يدل على ساديته أكثر هو تمنيه اندلاع الحروب، فهو يسأل عن الحروب التي سمع بها في البلدان الأخرى، لماذا لم تصل العراق، وتحط عن نخيله في الأرياف ومدنه، وزيادة بذلك يحلم حفار القبور، أن تصبح الدماء من غزارة سيلها خمراً معتقاً يشربه، ويدل على ذلك قول الشاعر:

نُبُنْتُ أَنْ الْقَاصِمَاتِ هُنَاكَ مَا تَرَكَتْ مَكَاناً
إِلَّا وَحَلَّ بِهِ الدَّمَارُ .. فَأَيُّ سُوْقٍ لِلْقُبُورِ!
حَتَّى كَأَنَّ الأَرْضَ مِنْ ذَهَبٍ يُضَاحِكُ حَافِرِيهَا
حَتَّى كَأَنَّ مُعَاصِرَ الدَّمِ دَافِقَاتُ بالخُمُورِ!
أَوَاهِ لَوْ أَنِّي هُنَاكَ أُسَدٌ، بِاللَّحْمِ النَّثِيرِ (2)

إن هذه السادية القبيحة التي يتمتع بها حفار القبور تقلبه في النهاية وحشاً، وتصل ساديته أكثر من ذلك إذ يتمنى تحول عيون الموتى إلى لؤلؤ كي ينظمها في عقود وبيوعها:

حَتَّى تُحَدِّقَ أَعْيُنَ المَوْتَى، كَأَلْفِ اللَّالِي
مِنْ كُلِّ شِبْرٍ فِي المَدِينَةِ .. ثُمَّ تُنْظِمُ كَالعُقُودِ
مِنْ هَذِهِ الأَرْضِ الخَرَابِ .. فَيَا لأَعْيُنِهَا وَبَالِي (3)

كذلك يظهر توحش حفار القبور وقبح ساديته في تمنيه إبادة الأرض وما عليها من رجال كي تبقى النساء ويفعل فيهن ما يفعل، وحتى يشبع شهوته منهن، وهو يقطع نذراً على نفسه إذا أمطرت البلاد بالقذائف، وانتشر الموت بين الناس أن يزرع ورداً يسقيه بالدم، وسيرصف الأرض نقوداً من الأجر الذي يتلقاه من دفنه للموتى، وأنه سيخلع حذاءه ويغدو يمشي حافي القدمين، وهو يعد أحذية الجنود القتلى، بعد دفنهم، ثم بعد ذلك يستبيح نهود النساء الأرامل والثكالى، ويدفن الطفل الصغير، وي طرح أمه كي يمارس معها الرذيلة، وهي حزينة عليه، ثم يغرس أصابعه بنديبها كي تتألم ويتلذذ بألمها. ويدل على ذلك قول الشاعر:

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 447.

(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص 448.

(3) السابق، ص 449.

وَأَعُدُّ أَحْذِيَةَ الْجُنُودِ... .

وَأَخْطُ فِي وَحْلِ الرَّصِيفِ وَقَدْ تَلَطَّخَ بِالدِّمَاءِ

أَعْدَادَهُنَّ.. لِأَسْتَبِيحَ عِدَادَهُنَّ مِنَ النُّهُودِ

وَسَادِفُنِ الطِّفْلِ الرَّمِيِّ وَأَطْرَحُ الْأُمَّ الحَزِينَةَ

بَيْنَ الصُّخُورِ عَلَى تَرَاهَا

وَلَسَوْفَ أَعْرِزُ بَيْنَ تَذْيِهَا أَصَابِعِي اللَّعِينَةَ⁽¹⁾

لكن حفار القبور على الرغم من وحشيته القبيحة هذه إلا إنه يلوم نفسه قليلاً، لكن هذا اللوم لا يستمر طويلاً؛ إذ تطغى ساديته ووحشيته، بأنه ليس حقيراً وحده، وإنما كل المجتمع حقير مثله، ثم إن له مبرراً قوياً، فهو لم يتعلم ولم يقرأ الكتب الضخام كي يتغير فكره ويتحضر، ولم يندمج في المدينة حتى يأخذ طباع أهلها، فهو ليس مجرمًا؛ لأنه لم يقتل أحداً كي يأخذ مكانه، ثم إن حفار القبور يلقي باللوم على مجتمعه ومن يدعون الحضارة، فهم القتلة ومن يستحل دماء الشيوخ والنسوة والأطفال، وهم كذلك من يقتل الأبناء والأمهات، وهم سبب صناعة شخصية مثل حفار القبور، ويدل على ذلك قول الشاعر:

أَنَا لَسْتُ أَحَقَّرُ مِنْ سِوَايِ.. وَإِنْ قَسَوْتُ فَلِي شَفِيعُ

إِنِّي كَوَحْشٍ فِي الْفَلَاءِ

لَمْ أَقْرَأِ الْكُتُبَ الضَّخَامِ.. وَشَافِعِي ظَمًا وَجُوعُ

أَوْ مَا تَرَى الْمُتَحَضِّرِينَ

الْمُزْدَهِيْنَ مِنَ الْحَدِيدِ بِمَا يَطِيرُ وَمَا يَذِيغُ؟

مَهْمَا أَدْنَأْتُ فَلَنْ أَسِفَّ كَمَا أَسْفُؤَا.. لِي شَفِيعُ

إِنِّي نَوَيْتُ.. وَيَفْعَلُونَ، وَإِنَّ مَنْ يَبْدُ الْبَنِينَ

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص450.

وَالْأَمْهَاتِ وَيَسْتَحِلُّ دَمَ الشُّيُوخِ الْعَاجِزِينَ

وفجأة وفي خضم هذه القسوة الشنيعة، وهذا السيل الهادر من السادية والبشاعة، يصحو ضمير حفار القبور للحظات قليلة لا تستمر طويلاً، ويبدو أن حفار القبور أيقظ ضميره كي يشعل جذوة الشر في نفسه أكثر؛ لأن الإنسان الشرير لا يفعل الخير إلا ليذكي الشر، أو يكون من خلف فعله شر يضر به الآخرين، يقول الشاعر على لسان حفار القبور:

وَأَحْيَيْتَاهُ أَلَّنْ أَعِيشَ بِغَيْرِ مَوْتِ الْآخِرِينَ

وَالطَّيِّبَاتِ: مِنَ الرَّغِيفِ إِلَى النَّسَاءِ إِلَى الْبَيْنِ

هِيَ مِنْهُ الْمَوْتَى عَلِي فَكَيْفَ أَشْفَقَ بِالْأَنَامِ؟⁽¹⁾

ولا تبقى شخصية حفار القبور شخصية سادية؛ بل هي شخصية تمتلك الملامح المازوخية، لا تكتفي بالتلذذ بتعذيب الآخرين فحسب؛ بل تتلذذ في تعذيب نفسها أيضاً؛ لأنها شخصية مضطربة مريضة، فهو يتمنى أن يموت موتة شنيعة، إذا لم تتحقق رغباته وأمانيه في موت الآخرين ومعاقرة الخمر، وارتكاب الفواحش، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسانه:

أَظَلُّ أَحْلَمُ بِالنَّعُوشِ، وَأَنْفُضُ الدَّرْبَ الْبَعِيدُ

بِالنَّظَرَةِ الشَّرَّاءِ، وَالْيَأْسِ الْمُظَلَّلِ بِالرَّجَاءِ

يَطْفُو وَيَرْسُبُ، فِي السَّمَاءِ كَأَنَّهَا صَنَمٌ بَلِيدُ

لَا مَأْمَلٌ فِي مُقَلَّتِيهِ.. وَلَا شَوَاطِئُ.. وَلَا رِثَاءُ؟

لَوْ أَنَّهَا انْفَجَرَتْ نُفْقَهُ بِالرُّعُودِ الْقَاصِمَاتِ

لَوْ أَنَّهَا انْكَمَشَتْ وَصَاحَتْ كَالذَّنَابِ الْعَاوِيَاتِ

فَاتِ الْأَوَانِ، فَحَطَّ لَحْدَكَ وَاثَرِ فِيهِ إِلَى النُّشُورِ

لَوْ أَنَّهَا انْطَبَقَتْ عَلَى كَأَنَّهَا فَمَّ أُفْعُونَ

لَوْ أَنَّهَا اعْتَصَرَتْ قَوَايِ

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 449.

وَمَاتَ ظِلُّ الْأَرْجُوانِ⁽¹⁾

وعلى الرغم من الانحراف الأخلاقي الذي تتسم به شخصية حفار القبور، والسادية العالية والاضطراب النفسي، إلا إن شخصيته يتصادف معها أحياناً نفحات إيمانية تخرج منها عن دون قصد، مثل خطابه الله عز وجل كي يحاسب البشر، ويخسف بهم الأرض على ذنوبهم، ويناشد الله عزو جل كذلك إنقاذه من حالة الظمأ والجوع التي تكاد تقتله، وبعد التعرف على شخصية حفار القبور من الجانب البدني، والجانب النفسي، يبقى شيء واحد يجب التعرف عليه وهو الرمز الذي قصده السياب من توظيف شخصية حفار القبور في القصيدة، وهناك رأيان، وهما: حفار القبور يرمز للحاكم الظالم الطاغية، الذي يعيش على ضرر الآخرين وموتهم، أي مصائب القوم فوائده، وقصيدة حفار القبور صدرت عام 1952، وفي تلك الفترة من تاريخ العراق كان الجو حساساً، وكان يحكم العراق الوصي على العرش عبد الإله، ومن المعروف عن عبد الإله أنه كان مستبداً وعميلاً للإنجليز، وقد قام بعمليات تصفية وإعدامات كثيرة في صفوف الوطنيين العراقيين⁽²⁾.

كما تحدث الأستاذ إحسان عباس عن رمزية أخرى لحفار القبور، وهذه الرمزية مرتبطة بالحياة الشخصية للسياب، وفيها يرمز حفار القبور لوالد السياب، رمز السياب لوالده بهذا الرمز؛ لأن والده دفن أمه وأهمل أبناءه وتركهم، واصطدم السياب في تلك المرحلة بنجاسة الثقافة في المدينة، واستغرب الانحلال الذي يسودها، وصدم أكثر بعد فشل تجربة الحب، الذي جعله من رواد بيوت الخنا والمواخير.

طفق السياب على تفرغ شهوته في تلك البيوت الوبيئة، وكما قال الأستاذ إحسان عباس: إن السياب ابتدع شخصية حفار القبور؛ كي يتلذذ بعذاباته نفسه الداخلية بعد فشله، وكي ينتقم من والده سبب ذلك الفشل⁽³⁾.

وشخصية حفار القبور التي ابتدعها السياب تكمن في الرمز الأول، وهو الحاكم الطاغية الذي لا يعيش إلا على فناء غيره، ونتأكد أكثر من هذه الرمزية بالإطالة على حياة السياب، فقد كان السياب في بداية حياته يسارياً ماركسياً، والوقت الذي صدرت فيه القصيدة هو عام 1952م، وهذا العام تحديداً له مكانة خاصة، إذ بدأت حركة التمرد على الأنظمة الرجعية التي زرعها الاحتلال الإنجليزي، وقد بدأت الثورة في مصر بالإطاحة بنظام الملك فاروق، ومن

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص455.

(2) ينظر: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص163.

(3) ينظر: السابق، ص164.

البديهي أن يكون للدعوات التي صدرت من مصر تأثير على العالم العربي لما تلعبه من دور قيادي وحيوي في المنطقة العربية، وعلى الصعيد العراقي فقد انفجرت أزمة مهولة في ذلك العام وخصوصاً بعد رفض الحكومة العراقية تأميم شركة النفط العراقية والشركات الأجنبية الأخرى، وكانت نتيجة هذا الرفض وخيمة؛ إذ اندلعت المظاهرات والاحتجاجات التي عمت جميع أنحاء العراق، وقد شارك السياب فيها بقوة، وقد واجهت الحكومة هذه الاحتجاجات بحملة قمع رهيبة واعتقالات في صفوف الوطنيين، مما حدا السياب إلى الهرب إلى إيران، ومن ثم إلى الكويت، وبعد انتهاء الأزمة عاد إلى العراق⁽¹⁾.

كل هذا السرد التاريخي للأحداث التي رافقت إصدار السياب، تؤكد بقوة أن حفار القبور يرمز للحاكم المستبد، وقد كانت الحكومة العراقية في تلك الحقبة، وخاصة في عهد الوصي على العرش عبد الإله، يمارسون سلوكاً استبدادياً وديكتاتورياً مع الشعب، وكان السياب رافضاً تماماً لهذا السلوك، وهو ما نلحظه في قصيدته حفار القبور، والعديد من القصائد، مثل: شهداء الحرية، سجين، وغيرها من القصائد، ويبقى السؤال: ما الذي دفع السياب لاستخدام الرمز في شعره؟ يعود الأمر لسببين: الأول- التجديد في الشعر العربي في تلك الفترة والتمرد على نظام الشعر العامودي، والتأثر بالشعراء الأوروبيين أمثال: (لوركا)، (بودلير)، (ت. س. إليوت)، وغيرهم. والثاني- قد يكون اتجاه السياب في شعره للرمز بسبب خوفه من السلطات العراقية، فلو تكلم صراحة وانتقد ممارسات السلطة لتعرض للأذى والضرر ولمنع من نشر كتاباته⁽²⁾.

الشخصية الثانية- المومس:

وهي الشخصية الثانية في قصيدة حفار القبور، ولم يترك السياب للمومس وصفاً بدنياً ونفسياً كما وصف حفار القبور، فهي ذات وجه جميل، وأذرعها متقترعة، وذات أكتاف ناعمة، وشعر معطر وجميل، وكذلك هيفاء الجيد متألقة، وعيونها فانتات وجماليات، والنور يخرج منهن، ونفسها له نفحة جميلة وناعمة عند تقابل الوجه، وقد قال الشاعر على لسان الحفار:

الأذْرُعُ الْمُتَقَتَّرَاتُ، وَزَهْرَتَانِ عَلَى الْوَسَادِ

نَسَجَتْهُمَا كَفَّ مَخْضَبَةُ الْأَطَافِرِ .. زَهْرَتَانِ

تتفتحان على الوسادة كالشفاة، وتهمسان

(1) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، ص13.

(2) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، د.ط، 2011، ص215.

نَعْمًا يَذُوبُ إِلَى رِقَادِ

وَنُغُومَةُ الْكَتِّينِ، وَالشَّعْرُ الْمُعَطَّرُ، الشُّحُوبُ

وَالنُّورُ مَنْقَلَتًا مِنْ الْأَهْدَابِ تَنْقَلُهُ الطُّيُوبُ

قَلْفًا كَمَصْبَاحِ السَّفِينَةِ رَاوِحَتِهِ صَبَا لِعُوبِ

وتخافق الأظلال في دعة ووسوسة الحرير⁽¹⁾

وقد وصف السياب لنا الوضع الاجتماعي للمومس، فهي ترتزق من البغاء وممارسة الرذيلة، وليس لها خلق ولا يحكمها دين أو قيم، ولا تستقبل أحدًا إلا ومعه نقود؛ لأنها تعيش على الرذيلة التي ترتكبها، وأما مسكن المومس فهو الحانة التي تقع في المدينة، فهو بيتها الذي تحيا فيه، وهو مصدر رزقها الأساسي، وهذا ما نفهمه من القصيدة؛ لأن الشاعر لم يذكر المومس إلا وارتبط اسمها باسم الحانة، وهناك تشابه بين المومس وحفار القبور، ويكمن هذا التشابه في غاية كل منهما، حفار القبور يدفن الموتى؛ كي يشبع رغبته وشهواته ونزواته؛ وكي يستطيع العيش، والمومس تمتهن البغاء كي تؤمن مأكلاً ومشرباً، فكل منهما يضحي بشيء من أجل الحياة، حفار القبور يضحي بإنسانيته وكرامته، والمومس تضحي بشرفها من أجل لقمة عيشها، وهناك وجه آخر للشبه بين المومس وحفار القبور وهو أن الاثنين ضحية المجتمع الذي يعيشان فيه، فلو كان المجتمع محترماً لما سمح بوجود هذه الظاهرة، والسياب استخدم شخصية المومس لتوجيه النقد للأحوال السياسية والاجتماعية التي سادت العراق في هذه الحقبة.

وفي نهاية القصيدة رسم لنا السياب نهاية المومس، وفرح حفار القبور بالجنّة التي دفنها، وأخذته نقوداً عليها، فالجنّة كانت جنّة المومس التي لطالما حلم الحفار بلقائها، وأنه كان ينتظر نعشاً جديداً يدفنه؛ كي يأخذ المال ويذهب إلى المدينة للقاء المومس، وهذه المرة جاءت المومس عنده؛ لكنها جنّة هامة لا حراك فيها، وواراها الثرى كما وارى غيرها من الجثث دون علم بها، ويدل على ذلك قول الشاعر:

لو حدث التابوت عنم فيه.. أو رفعت يداها

أو هبة للززع النكباء حاشية الغطاء

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص453.

تحت النجوم الساهمات

لكاد ينكر من رآها

ماتت كما ماتوا، وواراها كما وارى سواها

واسترجعت يداها من يداها المحطة الدفينة

ما كان أعطاها وإن حملت يد امرأة سواها⁽¹⁾

وتبرز الكارثة أكثر عندما يبقى حفار القبور المال الذي أعطاه للعاهرة لكن بيد غير يدها، ويطير من شدة الفرح، ويبقى يحلم بلقائها ومعاقرة الخمر في حافة المدينة.

ويبقى السؤال الأخير، لمن رمز السياب بشخصية المومس؟ والسياب لم يورد شخصية المومس لتبقى كما هي مومسًا؛ بل أراد لها شيئًا يلامس الواقع، فالجميع يعرف أن السياب عندما كتب قصيدة حفار القبور كان شغله الشاغل الحديث عن الظلم والاضطهاد والطبقات في المجتمع، وسبق لنا الذكر أن شخصية الحفار ترمز للحاكم الظالم الذي يعيش على فناء غيره؛ لكن هذا الرمز يجبرنا على عدة رموز للمومس، فالمرأة عادةً ترمز إلى الحياة والتجدد والحنان والرحمة، وعند بعض الشعراء من أمثال المعري وغيره من المتشائمين، ترمز إلى الشر والفتنة والخداع، والسياب هنا وضع المومس في رمزية أخرى تتباين تمامًا مع الشعراء والأدباء، فقد استخدم المومس ورمز بها إلى الطبقات المسحوقة، وإلى الضحية التي يمتص الحاكم المتجبر دمها ثم يدفنها ويتخلص منها في نهاية المطاف، وهذا ما حصل مع المومس فقد دفنها حفار القبور واسترد ما كان قد أعطاها من مال نظير ما فعل معها، وما يؤكد لنا استعمال السياب للمومس كرمز للشعب المقهور والمسحوق، أنه لم يجعل لها اسمًا معينًا دليلاً على أنها نكرة لا أهمية لها، وقد عمم السياب المومس كي تنطبق على جميع الشعوب المضطهدة التي ترزح تحت الحكم الظالم، وهناك من الشعراء من جعل للمومس رمزية الشعب المظلوم، على سبيل المثال: مظفر النواب في قصيدته في الحانة القديمة، لم يفرق بين الشعوب المظلومة والمومس، ويظهر ذلك في قوله:

سـيـدتي نـحن بـغايـا مـثـلك

يـزـنـي القـهـر بـنـا

(1) ديوان بدر شاكر السياب ، ص457.

والدين الكاذب والخبز الكاذب والفكر الكاذب والأشعار⁽¹⁾

بعد استعراض موقف مظفر النواب نفهم أن رسالة السياب التي يريد إيصالها للقراء أن كل ساكت عن حقه ويرضى بالظلم فهو مثل المومس التي تتجر بالبغاء ولا شرف له، وقد أيد نظرة السياب مظفر عندما خاطب العاهرة وقال لها: نحن مثلك وإن كان يزني بك واحد فنحن يزني بنا خمسة.

الصراع:

تقوم قصيدة حفار القبور في معناها على الصراع من أجل البقاء على قيد الحياة، فحفار القبور شخصية لا تعيش إلا على فناء الآخرين، فإذا توقف الموت وأضحى الناس مخلدين فإن حفار القبور سيهلك من الجوع والظماً؛ لذا منذ بداية القصيدة يتمنى حفار القبور هلاك الناس والخسف بهم؛ لأنه لو لم يمت أحد في ذلك المساء فإن حفار القبور سيضحى جائعاً، ويدل على ذلك قول الشاعر:

يــــا رب مــــا دام الفــــناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء⁽²⁾

نستقرئ من المقطع السابق شدة حقد حفار القبور وانعدام الشعور الإنساني، فهو يتمنى الموت للآخرين؛ كي يحقق منفعة مادية؛ لكنه لا يلقي بالاً لشعور أهل الميت وهم يفارقون ابنهم، وهذا يدل على شدة الصراع بين حفار القبور والمجتمع من حوله.

وفي الآن نفسه تشتعل في نفس حفار القبور صراعات مريرة، وخصوصاً بين الخير والشر، فحفار القبور شرير النفس في الأصل مضطرب الاتجاه، لا يعرف إلى أين يتجه؛ فحديثه قائم على الفناء وتمني الخراب والشرور للآخرين كي يستطيع العيش، فعلى الرغم من هذا الحديث العنيف إلا إنه ينتابه في بعض الأحيان نزعة خيرية ما تبرح إلا وترحل سريعاً، وكأن حفار القبور يستدعيها كي تشعل حقه أكثر فأكثر، ويدل على ذلك استتكاره على نفسه حياته القائمة على موت الآخرين، مع إنه كان يتمنى موتهم منذ لحظات، ويبرز ذلك في قول الشاعر:

(1) ديوان مظفر النواب شاعر الغربة والترحال، مظفر النوال، تحقيق: عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة- مصر، ط1، 2009، ص284.
(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص447.

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين
والطيبات: من الرغيف إلى النساء إلى البنين
هي منة الموتى علي: فكيف أشفق بالأنام؟(1)

لكن فترة صحوة ضمير حفار القبور ليست طويلة، إذ يظل مستمراً في شروره، وفي نزعته العدوانية تجاه المجتمع، ويبرر هذا النزاع العدوانية بأن المجتمع هو سبب عيشه هذه الحياة الحقيرة، وهو لم يقرأ ولم يتعلم كي يتطور ويصبح إنساناً واعياً؛ بل بقي جاهلاً بهيمياً، والسبب في ذلك ظلم المجتمع له، وفي النهاية يبرئ نفسه من كل ذنب، ويلقي اللوم والذنب على المتحضرين، ويتهمهم بأنهم سبب الخراب والمجاعة التي يعيش فيها الناس في عصرنا الحاضر.

سلف الذكر أن حفار القبور شخصية مضطربة نفسياً؛ فهو يتمتع بنزعة سادية قوية، ويتمتع بنزعة مازوخية قوية؛ لذا نرى حفار القبور يتمنى الهلاك لنفسه كما يتمناه للآخرين، وهذا يبين التطاحن الرهيب بين السادية والمازوخية في نفس حفار القبور، وفي ظني أن لجوء حفار القبور إلى التدمير الكلي للذات والفناء ناتج عن اليأس والعوز الذي يمر به، فيظن أنه سيحل كل مشكلاته، ويحقق رغباته، وهذا تعزيز للصراع الداخلي العميق في نفسه، ويتضح ذلك من قول الشاعر:

أظل أحلم بالنعوش، وأنفض الدرب البعيد
بالنظرة الشزراء، واليأس المظلل بالرجاء
يطفو ويرسب، من السماء كأنها صنم بأيدي
لا مأمل في مقلتيه.. ولا شواظ.. ولا رثاء؟
لو أنها انفجرت تقهقهه بالرعود القاصفات
لو أنها انكشيت وصاحت كالذئاب العاويات
فات الأوان، فخط لحدك واثو فيه إلى النشور
لو أنها انطبقت على كأنها فم أفعوان
لو أنها اعتصرت قواي
وممات ظل الأرجوان(2)

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 449.

(2) السابق، ص 455.

والملاحظ في القصيدة أن الصراع الداخلي يطغى على الصراع الخارجي، ولعل هذا ناتج عن اضطراب الشخصية عند حفار القبور، فهو لا يفكر إلا في نزواته وشهواته، حتى الصراع الخارجي هو صراع سلبي لا يؤثر فيه حفار القبور نهائياً؛ وذلك بسبب عجزه عن فعل أي شيء، وإنما يتمنى مثل العجزة أن يصاب العالم بالهلاك والدمار، ويغفل أنه إنسان يعيش في الكون، وأن ما يصيب الناس والمجتمع سيصيبه مثله، ولعل تفكيره بهذه الطريقة يرجع إلى مكان عيشه؛ حيث إنه يسكن في المقبرة حول أطراف المدينة أو بعيداً عنها، حتى الثورة التي يدعو إليها حفار القبور في خضم صراعه مع المجتمع هي ثورة تهديمية وليست ثورة تعميرية، وهذا يدل على فشله ويأسه وعجزه؛ لأنه لا يقوى على فعل شيء.

أما القصيدة الثانية التي سنتناول فيها بناء الشخصية عند السياب هي قصيدة بين الروح والجسد، وتقوم القصيدة على ثلاثة شخوص، هم: شاعر الروح، وشاعر الشهوة، والمحبوبة، ونبدأ بشخصية شاعر الروح، فهو من الناحية الجسمانية عيونه جميلة، وكيانه ضعيف من شدة الخطوب، و شدة النحافة، وقوامه طويل، وفارع، لكن عيونه جذابة وجميلة، أما من الناحية المادية فهو فقير معوز لا يملك ما لا يكفيه، ومن الناحية النفسية فقد صور السياب شاعر الروح إنساناً رقيقاً حساساً محباً للآخرين، حتى حبه للنساء حب عفيف ليس بفاجر، وهو إنسان قنوع غني النفس، حُرْم من المال لكنه وهب القناعة، وكذلك فإن شاعر الروح يبحث عن الدفء والحنان؛ لذا فهو متعلق بأمه التي كانت نبع الحنان الأول، وقد أحب شاعر الروح إحدى جاراته الجميلات؛ لكن حبه لها يمتاز بالعفة، ويتعد عن الآثام والرذيلة.

هَذَا الْجَرِيحُ وَجُرْحُهُ لَا يُضْمَدُ جَارَ الْغَرَامِ عَلَيْهِ فَهَوَ مُسَهَّدُ

صَبَّ أَطَارَ الصَّفْوِ مِنْ أَضْلَاعِهِ قَلْبَ يَمُرُّ بِهِ الْهَوَى فَيَعْرِدُ

أَوْحَى إِلَيْهِ الشَّعْرُ مِنْ آيَاتِهِ سِحْرًا تَحِلُّ بِهِ النُّفُوسُ وَتُعْتَمِدُ

بَاتَتْ تُحَلِّقُ فِي الْأَعَالِي رَوْحُهُ نَشْوَى، وَبَاتَ خَيَالُهُ يَتَّصِدُ

وَأَهِيَ الْكَيَانَ كَأَنَّ خُطْبًا هَدَّهُ دَاوَى الشِّقَاةَ لِطُولِ مَا يَتَنَهَّدُ

وَهُوَ الْمُعْظَلُّ مِنْ قَوَامِ فَارِعَ يَسْبِي الْعُيُونَ وَوَجْنَةً تَتَوَرَّدُ

لَمْ يَعْطَ مِنْ قَالِ سِوَى أَحْلَامِهِ وَكَفَى بِهَا مِنْ تَرْوَةٍ لَا تَنْفَدُ

مَا زَالَ صَرْفُ الدَّهْرِ أَنْبَى أُمَّهُ تَأْسَوُ الْجِرَاحَ بِكَفِّهَا أَوْ تُضْمَدُ

عَفَ الْغَرَامُ بِحَسْبِهِ مِنْ حَبِيهِ

نَظَرَ يَعْفُ عَنِ الْإِثَامِ وَيُعِيدُ⁽¹⁾

وقد رمز السياب بشاعر الروح الإنسان العفيف؛ لأن العفة صفة من معاني الروح، فبالعودة إلى معاجم العربية نجد الروح ذات معانٍ إيجابية، مثل: السرور، والرحمة، والفرح، وتعني النفس، وهناك من عرف الروح بالجوهر العاقل المدرك لذاته من حيث مبدأ التصورات، ومن التفحص السريع لمعنى الروح في اللغة والفلسفة⁽²⁾، نرى الإيجابية الواضحة الدالة على المعنى؛ ولهذا وسم السياب شاعر الروح بالفضيلة والقناعة وغيرها من الصفات الحسنة ويدل على ذلك قوله:

بَاتَتْ تُحَلِّقُ فِي الْأَعَالِي رُوحَهُ نَشَوَى، وَبَاتَتْ خَيَالُهُ يَتَّصِدُ
لَمْ يُعْطِ مِنْ مَالٍ سِوَى أَحْلَامِهِ وَكَفَى بِهَا مِنْ ثَرْوَةٍ لَا تَنْفَدُ⁽³⁾

الشخصية الثانية: شاعر الشهوة:

يختلف شاعر الشهوة عن شاعر الروح في جميع الصفات والسمات، فشاعر الشهوة من الناحية الجسمانية جميل الشكل، وجسمه وقده طويل، وليس سميناً؛ بل ذو منظر حسن، ومن الناحية المادية فاحش الثراء، يغري بالمال الفتيات الوضيعات، وفي أحد الأيام أحب فتاة تدعى أوليس واعتقد أنها مثال للثقى والعفاف، ومع الأيام انكشفت حقيقتها وزيفها وكذبها عليه، وهذا ما ترك أثراً كبيراً في نفسه، ويدل على ذلك قوله:

حَتَّى أَحَبَّ وَضِيْعَةً غَدَارَةً أَلْقَتْهُ فِي جَنَبَاتِ لَيْلٍ مُظْلِمِ
قَدْ كَانَ يَحْسَبُهَا مَثَالاً لِلثَّقَى وَالظَّهْرَ وَالْخُلُقِ الرَّفِيعِ الْأَمْزَمِ
حِيناً وَكَذَبَتْ اللَّيَالِي ظَنُّهُ وَأَنْجَابَ كُلِّ سِرِّ مُسْمِهِمْ⁽⁴⁾

وقد شهد شاعرُ الشهوة انقلاباً مفاجئاً في حياته، وخاصة بعد اكتشافه خداع الفتاة التي عشقها فانعكس ذلك بالسلب على حياته، فتبدل من إنسان صالح إلى فاسق وضال، وأصبح أعمى عن الحقيقة والصالح، مسخرًا نفسه في قضاء الشهوات، ولا يأمن النساء، فقد أصيب بعقدة نفسية تجاههن، وأصبحت نظرته للمرأة متركزة على الشهوة والجنس، ولا يرى المرأة كأننا بشرياً له أحاسيس ومشاعر؛ لذا رأينا السياب يقول :

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 281.

(2) ينظر: معجم الكلمات، أبو البقاء الكفوي، القسم الثاني، ص 373-374.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، ص 281.

(4) السابق، ص 282.

وَيْلَاهُ سَاءَ بَـكُلِّ خَوْدٍ ظَنُّهُ وَارْتَدَّ يُخْرِقُ ظَنُّهُ بِالْمَأْتَمِ (1)

تحول بعد ذلك نحو الشيطان، كما صار الشر يجري في عروقه، والحقد يملأ قلبه على جنس النساء، وفي أحد الأيام رأى إحدى النساء فأحبها؛ لكنه أكن لها الشر في قرارة نفسه، وأضمر لها الانتقام والتشفي من جنس النساء من خلالها.

فَأَحَبَّ غَانِيَةً فَهَيَّا سُمَّهُ سِرّاً وَخَبّاً صَارِمًا فِي الْمَبْسُومِ (2)

ويبقى الحديث عن الاسم، فالشاعر قد رسم شاعر الشهوة بهذه الصفة لتناسبها الشخصية، فهو إنسان يفني حياته من أجل شهواته، وقد عبر السياب عنه بما يتناسب مع الاسم الذي وسم به.

3- المحبوبة:

رسم لنا السياب شخصية المحبوبة بأنها إنسانة جميلة وصغيرة في العمر، أي في ريعان شبابها، وقلبها متعب من الحياة، وأما نظراتها فتدل على الهموم التي تحملها على كاهلها، حتى ابتسامتها ابتسامة كاذبة ليست ابتسامة حقيقية، وكذلك هي إنسانة جاهلة بالخبث والرجس الذي يملأ الحياة، وعندما أحبت لم تكن تعرف دنس العشق والغرام وإلى أي مكان سيوصلها⁽³⁾.

ونستنتج من الأبيات أن المحبوبة تدعى (أليس)، وهذا اسم قد ورد كثيراً في الأدب العالمية، فهناك قصة (أليس) في بلاد العجائب لكاتب إنجليزي، وورد أيضاً في ملحمة الإلياذة لهوميروس، وكان (أليس) يلعب دور البحار والغواص الذي يخوض المعارك والمغامرات حتى يصل إلى مبتغاه⁽⁴⁾، واسم (أليس) في اللغة العربية يعني الخيانة والغدر والخداع، ويعني كذلك اختلاط العقل والجنون كما قال ابن منظور⁽⁵⁾، ولعل السياب اختار للمحبوبة هذا الاسم ليبدل به على خيانة النساء، ويدل أيضاً على الديوث الذي يستهزأ به، فبالتمعن في القصيدة نستشف من حديث شاعر الشهوة أن (أليس) _المحبوبة_ تتجه إلى ممارسة الرذيلة معه، ويدل ذلك على قول الشاعر على لسانه:

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص282.

(2) السابق، ص282.

(3) ينظر: السابق، ص282.

(4) قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، د.ط، 2010، ص138.

(5) ينظر: لسان العرب، مج 6 / ص254.

أَهْوَى عَلَى تِلْكَ الشَّفَاهِ فَأَرْتَوَى حِينًا وَأَرْشَفُ كَيْفَ شِئْتُ رَحِيقَهَا
وَأُمْدُ كَفِّي أَيْنَمَا شَاءَ الْهَوَى فَأَعُودُ أَقْطِفُ نُورَهَا وَشَتِيتَهَا⁽¹⁾

لكن على الرغم من الالتباس والتناقض الذي يحيط بشخصية المحبوبة، فهي ساجدة بين الجهل والخيانة؛ إلا إن السياب أراد أن يفلسف هذه الشخصية ويجعل منها رمزاً، وفي ظني أن المحبوبة ترمز للحياة الدنيا، فإذا كان شاعر الروح يرمز للفضيلة، وشاعر الشهوة رمز للرذيلة، فإن المحبوبة ترمز للحياة الدنيا التي يسلك فيها الإنسان إما درب الفضيلة، أو درب الرذيلة، وقد ذهب السياب في اعتقادي إلى هذا الرمز، فمن يذهب للرذيلة يتجه نحو الزنا، والنساء فتنة وبهن تقاس قدرة تحمل الإنسان وصبره على البلاء.

(1) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، 284.

المبحث الثاني الحوار

يعرف الحوار بأنه: "حديث بين شخصين أو أكثر، تضمه وحدة الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، هذه العناصر تتوافر إلا نادرًا في الحوار المألوف في الحياة اليومية"⁽¹⁾.

وهناك من يعرفه بالقول: "إنه نمط من أنماط التعبير يتحدث فيه شخصيتان أو أكثر، وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والإفصاح، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار"⁽²⁾.

وقد عرفه سمير حجازي بقوله: "مصطلح يدل على تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية"⁽³⁾.

ونستج من عرض التعريفات السابقة أن الحوار: عبارة عن حديث يدور بين شخوص المسرحية، ويحمل في طياته دلالات محددة، وأفكار معينة.

وتكمن أهمية الحوار في المسرحية في كشفه للشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أي أبعاد الشخصية الأربعة: المادية والجسمانية والاجتماعية والنفسية⁽⁴⁾، وتأتي الأهمية الثانية في كشف الحوار عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها⁽⁵⁾، والثالثة تكمن في كشف الحوار عن الأحداث المقبلة التي ستقع في المسرحية⁽⁶⁾، والأهمية الرابعة للحوار هي الكشف عن الصراع وتطوره، ودفعه باتجاه الذروة فالنهاية، كما يبين الحوار طبيعة الصراع والقوى المتصارعة والقدرات العقلية التي تتمتع بها⁽⁷⁾.

(1) من اصطلاحات الأدب الغربي، د.ناصر الحافي، دار المعارف، مصر، (د.ط.)، 1959، ص39.

(2) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص222.

(3) معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة، ص74.

(4) ينظر: فن كتابة المسرحية، لاجوس أجرى، ترجمة. دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، (د.ط.)، (د.ت.)، ص411.

(5) ينظر: السابق، ص412.

(6) ينظر: السابق، ص413.

(7) ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط.)، 2003، ص281.

ويجب الإشارة إلى أن الحوار الجيد يجب أن يكون معبراً عن الشخصية الصادر عنها تعبيراً حقيقياً لا افتعال فيه، ويجب كذلك أن يكون موافقاً للبيئة التي تعيش فيها الشخصيات، ويجب أيضاً الابتعاد فيه عن التثرثرة والحذقة، وجعله يسيراً وسلساً يفهمه الجمهور، وتصل من خلاله رسالة المسرحية⁽¹⁾.

أما الحوار عند الحيدري فنستطلع في قصيدتين، هما: أوديب، وحوار عبر الأبعاد الثلاثة، فنرى قصيدة أوديب مبنية على الحوار بين ثلاث شخصيات، هي: الجوقة، الصورة، أوديب، وقد سبق الذكر إلى ما ترمز كل واحد من تلك الشخصيات، ودورها في القصيدة، أما الآن سنطرق باباً آخر من أبواب المسرحية في القصيدة، وهو الحوار الذي صور به الصراع بين الشاعر ومجتمعه، وينقسم الحوار إلى حوار داخلي وحوار خارجي، أما الحوار في قصيدة أوديب فهو حوار خارجي مباشر يتضح بين أوديب والجوقة، وفيه يتحدث أوديب عن نفسه وترد عليه الجوقة، ويتضح في قول الشاعر على لسان أوديب:

مهجور كالليل أنا

كالصمت أنا

وهنا

قرب يدي

ملء غدي

دنياي دجى مقرر

وَ أَنَا الْإِنْسَانُ الْمَعْرُورُ

أَعُورُ

أَعُورُ

أَعُورُ⁽²⁾

(1) ينظر: فن كتابة المسرحية، ص414 - 415.

(2) السابق، ص452.

في هذه المقطوعة يتجلى الحوار المباشر بأوضح أشكاله، ونستشف من خلاله النرجسية العالية لدى الشاعر، إذ يفرض في استخدام ضمير المتكلم أنا وإحالاته، كذلك يعتمد على الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرارية، وهذا نوع من العرض المباشر للكلام، وينهي كلامه بسؤال هو أين الله؟

ولعل الحيدري قصد باستخدام هذا النوع من الحوار التعبير عما يدور في خلد. ويعرف الكل أن من وظائف الحوار الرئيسية دفع الأحداث إلى الأمام، والكشف عن الشخصيات. وحوار الحيدري ساهم في دفع الأحداث، إذ بالسؤال الذي ختم فيه المقطوعة استقر المتلقي أو السامع، وأجبره على أن يرد عليه، وهنا المحاور الآخر، وهي الجوقة التي قنع بها مجتمعه، ولعله بسؤاله أين الله؟ قصد شد انتباه الطرف الآخر، والكل يعلم أن المجتمعات الشرقية محافظة ومتدينة، ولا تقبل النقاش في قضايا تمس العقيدة؛ لذا كان رد -المجتمع- الجوقة عنيفاً على سؤاله، بأن طلبوا منه الرحيل وتركهم؛ لأنه مقرف، وضال، وعاجز، ويظهر ذلك في قوله:

أُتْرِكُنَا

أَعْرِزْ أَهَاتِكَ

فِي دَاتِكَ

أُتْرِكُنَا

يَا قَرَفًا مِنْ دُنْيَا مَهْجُورَة

أُتْرِكُنَا(1)

وهو يرد على كلام الجوقة ويحاكيها؛ لكن ليس باللهجة نفسها التي خاطبته بها؛ بل بنوع من اللين والمسكنة أو بأسلوب مثير للشفقة، فبدل من رد الشتائم والتحقير، اكتفى الحيدري بعرض همومه الدائمة وعجزه عن حل مشاكله، التي يعد المجتمع جزءاً منها، ويؤكد استمراريته في رحلة التيه:

أَه لَوْ تَدْرِي

(1) الأعمال الكاملة، ص 452-453.

ما أطول رحلاتي في صدري

في عيني المبقورة

رحلات تمتد طوال اليوم

في اليقظة

في النوم

لا الضحكة تغفو في صدري⁽¹⁾

نستشف من حوار الحيدري مع المجتمع، عظم بلائه، وتعقيد شخصيته وتفكيره التي لا تتناسب مع مجتمع منغلق، مخدر بالخرافات ومحاط بالاستبداد، لا يستطيع فعل شيء، ولا يقوى على النهوض بنفسه.

لذا نجح الحيدري في استخدام الحوار لإيصال فكرته التي يريدتها للمتلقي، وهذا هو الهدف الرئيس الذي سعى لتحقيقه، واستعان بالحوار للوصول إلى قلب قارئ قصائده وعقله.

أما القصيدة الثانية التي يتجلى بها الحوار فهي قصيدة عبر الأبعاد الثلاثة:

والحوار من أهم العناصر التي تميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية؛ لأنها تقوم في مبناها على الحوار، ويساهم في رسم ملامح الشخصيات، وبيان مكونات نفسياتها، كما يساهم في تطوير الصراع وتصاعده، علاوة على تطور الأحداث باتجاه الذروة حتى النهاية. وقد استخدم الحيدري الحوار في ديوانه حوار عبر الأبعاد الثلاثة، وكان الحوار العمود الفقري في بناء قصائد هذا الديوان، إذ يقوم الحديث والوصف والصراع عن طريق الحوار بين الأصوات المتعددة في القصيدة، وينقسم الحوار في القصيدة إلى حوار داخلي وحوار خارجي.

أولاً- الحوار الداخلي:

القصيدة في الأساس حوار داخلي؛ لأنها تدور داخل نفس الإنسان، فكل صوت من الأصوات الثلاثة يمثل شيئاً ما داخل النفس البشرية، وهذا ما وضحاه سلفاً؛ لكن مسرحة

(1) الأعمال الكاملة، ص452.

القصيدة وجعل الحوار متعدد الأصوات، انتقل بهذا الحوار من داخلي إلى خارجي، وأصبح لا يدور بين الإنسان ونفسه، وإنما بين شخص ومجموعة من الأشخاص من حوله.

أما من ناحية الحوار الداخلي فإننا لا نجد إلا بنسب ضئيلة داخل الديوان، ولا يقوم بالمونولوج إلا البطل في حديثه مع نفسه، وحتى هذا غير موجود في القصيدة؛ بل كلها حوارات من الأصوات التي تسود القصيدة، ولعل المبعث من انعدام وجود الحوار الداخلي "المونولوج" في القصيدة هو إرادة الشاعر بأن تأخذ القصيدة منحى أكبر من بعدها النفسي؛ بل تمتد إلى بعد اجتماعي يظهر في كل صوت ليعبر عن فئة معينة في المجتمع.

الحوار الخارجي:

يقوم الديوان في مجمله على الحوار الخارجي، ولا نجد أي أثر للحوار الداخلي، والحوار الخارجي هو الحوار الذي يحدث بين شخصين أو بين مجموعة من الأشخاص، والحوار في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة يدور بين البطل والقاضي، والجوقة الرجالية، والجوقة النسائية، والجوقة المشتركة، ويمكن تقسيم الحوار الخارجي حسب الأغراض التي أفادها إلى أربعة أقسام، هي: حوار الدفاع: وهو ما يصدر عن البطل، وحوار الرحمة، وحوار الظلم والجبروت، وحوار الحيرة.

أما حوار الدفاع فهو المتمثل في الحديث الصادر عن البطل، فمن لحظة اتهامه بقتل أبيه حتى يعترف البطل بهذه الجريمة، ويبدأ بسرد الأسباب والدوافع التي دعت لارتكابها، ونستطيع تقسيم حوار الدفاع إلى قسمين، هما: حوار المعاناة والحوار الثوري.

وتكمن المعاناة عند البطل في تربيته وإهمال والده له منذ الصغر، حتى إنه لم يعطه اسماً كبقية الأولاد، فقد عاش حياته مشرداً في الشارع يظهر ذلك في قول الشاعر على لسان البطل:

إِنْ جَاءَ مَسَاءٌ

أَمْسَيْتَ رَصِيفاً فِي الشَّارِعِ

تَسْحَقُنِي أَقْدَامُهُمْ

أَبْيَضُ بِهَا حِيناً... أَحْيَاناً أَسْوَدُ

إِنْ جَاءَ صَبَاحُ

أَصْبَحْتُ قُمَامَةً زَيْلٌ لَا تُعَدُّ

وَ رَغِيْفًا نَتْنًا فِي كَفِي طِفْلِ جَانِعٍ⁽¹⁾

يشرح الشاعر على لسان البطل المعاناة التي كان يعيش فيها بسبب إهمال والده له، وعدم الاكتراث به، وتركه تشتت معاناته مع المساء؛ لأن الخلق بكل صنوفه وأجناسه يأوي إلى الراحة في المساء، ولا يبقى أحد في الطرق إلا شذاذ الآفاق وضالي الطريق، وقد استخدم الشاعر المساء ليدلل على الكمد الذي يعتري البطل نتيجة الإهمال والظلم من قبل الأب، ولا تقف المعاناة عند البطل فقط، فالبطل هنا يرمز إلى المضطهدين في المجتمع الذين يتعرضون لظلم السلطة والحاكم، ولا يجدون ما يأوون إليه إذا حل المساء، ويستمر حوار المعاناة على طول الديوان، وخصوصاً في الحديث الصادر عن البطل، ونلمس حديث المعاناة في قول الشاعر على لسان البطل:

فَلَقَدْ مَاتَتْ أُمِّي

وَأَنَا لَمْ أُوَلَدْ بَعْدُ بِمَعْنَى فِي اسْمِ

وَ لِأَنِّي لَمْ أَحْمِلْ اسْمًا

لَمْ أَعْرِفْ مَنْ كَانَتْ لِي أُمًّا... قَتَلْتُ أَبِي⁽²⁾

نلمس من حديث الشاعر على لسان البطل معنيين من وراء هذا الحديث، أما الأول فهو المعاناة التي عاشها البطل في صغره نتيجة إهمال والده له؛ لدرجة أنه لم يعطه اسمًا كباقي البشر، والآخر معنى التمرد والثورة على الظلم؛ لأنه انتقم من والده الذي كان ظالمًا له، أو بعبارة أخرى انتقم من السلطة الغاشمة التي كانت تضطهده، كذلك تحمل معاني التبرير للعمل الذي قام به، فهو من خلال سرده للأحداث التي مر بها في صغره، أن هذه الأحداث والهموم هي السبب الرئيس في دفعه نحو سلوك الانتقام من والده.

كذلك يحمل الحوار الخارجي في القصيدة معاني الاضطهاد والظلم الساقط من الطبقات العليا على المجتمع، وهذا الحوار يطلق عليه حوار الجبروت والظلم وهو صادر في أغلبه على

(1) الأعمال الكاملة، ص 500-501.

(2) السابق، ص 484.

لسان الجوقة الرجالية، وقبل أن تلج الجوقة الرجالية في الحديث يبدأ حوار الظلم من البداية، فعندما يصدح البطل بصرخة الحق في وجه الظلام يطلب من السجين السكوت؛ كي لا يزعجهم في نومهم:

نَمَّ أَيُّهَا الْمَجْنُونُ.. نَمَّ نُرِيدُ أَنْ نَنَامَ

نَمَّ أَيُّهَا اللَّعِينُ.. نُرِيدُ أَنْ نَنَامَ

نُريدُ أَنْ يَعْتِنَتَنَا الظَّلَامَ

تدل هذه المقطوعة الصغيرة على أن الظلمة لا يحتملوا صرخة الحق أو سماع صوت الحرية؛ لذا طلبوا من البطل النوم، والنوم هنا يعني السكوت عن الحق، وليس النوم بمعناه الفيزيائي، والأمر بالنوم هنا تلازم مع الشتائم، فهم وصفوه بالمجنون؛ لأنه قال الحق وتمرد على الظلم، فالجميع في البداية يصفه بالمجنون، وعندما تصل الثورة إلى الذروة يصبح كل من وصفه بالجنون تابعين له يطلبون رضاه، ويشاركونه ثورته، فالثورة في بدايتها فكرة ثم معركة ثم نصر، كذلك نلاحظ بذاءة لسان المتكلمين معه بوصفه باللعين؛ لأنه يطالب بالسيادة ويحض المجتمع ومن حوله على التغيير.

ونرى كذلك حوار الديكتاتورية والظلم في قاعة المحكمة، عندما يشكك في عدالة المحكمة ويكشف سواتها القبيحة؛ لأنها تعمل عكس ما ترفع من شعار "العدل أساس الملك"، وهي تحكم بالظلم، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسان البطل ساخرًا من ذلك:

الْعَدْلُ أَسَاسُ الْمُلْكِ

مَاذَا..؟! ؟

الْعَدْلُ أَسَاسُ الْمُلْكِ

صَهٍ . . لَا تَحْكُ

كَذِبٌ . . . كَذِبٌ . . . كَذِبٌ . . . كَذِبٌ

الْمُلْكُ أَسَاسُ الْعَدْلِ

أَنْ تَمْلِكَ سَكِينًا . . تَمْلِكُ حَقَّكَ فِي قَتْلِي

صه. . لا تحك

ما أكذبهم. . ما ألعنهم

العدل أساس الملك أو شك أن أضحك لولا

أني

أترسب في الظن (1)

ونلاحظ رد هيئة المحكمة العنيف على البطل عندما شكك في شعارها الزائف الذي لا تعمل به؛ وذلك لأن الظالم يبقى مُصرّاً على التعامي عن الحق وطم آذانه عنه؛ لذا لا يريد سماع كلمة الحق من أحد؛ لأنه لا يستمر إلا في الضلال والباطل والبهتان.

وفي المحطة الأخرى لحوار الجبروت والظلم نرسو على حديث الجوقة الرجالية في حوار مع القاضي وإصرارها العنيد على إعدام البطل؛ بسبب ثورته على الظلم، فالجوقة الرجالية ترمز للقيم المتأكلة والبالية التي تحاصر البطل وتحاول القضاء عليه، ويظهر ذلك في قول الشاعر على لسان الجوقة الرجالية:

يا من رأيت بعينينا

باركهم في القتل، فلولا اسمك ما قتلوا

أذنبهم منك، فكنت، في مسقط نورك فيهم

وعدهم بالحق.. فالحق.. هم

وكان المتكبر لك بينهم. . فأدين بحقك فيهم

.....؟ مسافاتهم

فالجزة هو الكل لديهم (2)

(1) الأعمال الكاملة، ص481.

(2) السابق، ص488-489.

نلمس من هذه المقطوعة الشعرية مدى حقد الجوقة الرجالية، ورائحة التحريض النتنة على البطل؛ كي لا يبقى أحد يرفع صوته بالحق، ويتطور حوار الجوقة الرجالية من التحريض على البطل إلى المطالبة بقتله لما ارتكبه من جرائم، فهي لا ترى له عذراً إطلاقاً فيما ارتكب، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسان الجوقة الرجالية:

اللَّهُمَّ أَسْمِعْنَا

لَا عُدْرَ لِهَذَا الْإِنْسَانِ

سَدَتْ أَدْنَاهُ فَلَمْ يُبْصِرْكَ وَرَاءَ الْقُضْبَانِ

أَجَلٌ يَا رَبِّ

جَحَدَتْ شَفَتَاهُ عَطَايَاكَ فَكَانَ الْخَاسِرَ فِي النُّكْرَانِ⁽¹⁾

نرى عدم قبول الجوقة الرجالية لأي عُذر يصدر عن البطل مهما كان مقنعاً؛ لذا تنتقل الجوقة فيما بعد إلى المطالبة الصريحة بقتله، وإعدامه، وإعدام الرحمة؛ لأنه في وجهة نظرها مجرم، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسانها:

لَا تَرْحَمِهِ.. فَتُصِيرُ الرَّحْمَةَ

دَرْباً لِلْقَاتِلِ وَالْمُجْرِمِ وَالْأَبْقِ

مَأْوَى لِلْسَارِقِ مِنْ بَيْتِ أَبِيهِ

إِرْثُ الْإِنْسَانِ إِلَى الْإِنْسَانِ⁽²⁾

نلمس من هذه القطعة الشعرية قوة تحريض الجوقة الرجالية على البطل، وعلى مدار القصيدة تبقى هذه النبرة التحريضية في ازدياد، وصولاً إلى نهاية الديوان؛ حيث يحكم القاضي بما أرادته قوى التخلف والرجعية، فتحكم بإعدام البطل والتتكيل به.

(1) الأعمال الكاملة، ص 497.

(2) السابق، ص 498.

وأخيراً حوار الرحمة الصادر عن الجوقة النسائية، وهي تطالب القضاء بالترهيب قبل إصدار الحكم على البطل، وستتناول مقتطفات صغيرة ونحللها؛ كي ندلل على هذا الحوار، وأبرز ما يدل على ذلك في القصيدة قول الشاعر على لسان الجوقة النسائية:

كَانُوا ضِدَّكَ، سَاعَةً أَنْ كَانُوا ظَنُّوا أَنَّهُمْ نَعِمُوا بِمَحَبَّتِكَ

أرضوا ودك

بِاسْمِكَ قَالُوا: فَلْيُنَزِّلْ هَذَا الابْنُ الْعَاقِ

هَذَا الرَّاعِبُ أَنْ يُصْبِحَ ضِدَّكَ فِي الْمَجْدِ الْبَاقِ

فَقَنُّوا فِيهِ

وَتَأَبَّدَ فِيهِمْ

عَاشَ الْإِنْسَانُ نُزُوعاً فِي الْإِنْسَانِ وَمَاتُوا فِي صُفْرَةِ كَفَيْهِ

وسكته عَيْنِيَّة⁽¹⁾

يبرز في القطعة الشعرية السابقة مدى حرص الجوقة النسائية على البطل، وشدة لومها على المجتمع المتخلف الذي يحاصر البطل بأفكاره المسمومة وقيمه البالية، وكذلك يتضح من هذه المقطوعة دعوة من الجوقة النسائية إلى الحكمة والتعقل، فالجوقة النسائية ترمز عند الحيدري إلى الحياة والتجدد والرحمة؛ لذا فإنها تدعو إلى النظر في أسباب الجريمة التي حصلت، والنظر إلى أحوال البطل، وعدم سماع آراء الجوقة الرجالية المطالبة بقتل البطل، وإيقاع أشد العقوبات، كما يتضح من المقطع السابق تضخيم الجوقة الرجالية، فهم يزعمون أن البطل أراد أن يكون إلهًا، فتفكيره مثل تفكير الطبقات المسحوقة في المجتمع التي لا تفكر إلا في حياة كريمة وعدالة اجتماعية تمنحها حقوقها كاملة.

وبعد تتبّع الحوار الخارجي في القصيدة، وكيف تمكن الحيدري من توظيف تقنيات المسرح والدراما داخل ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة؛ بحيث أصبح بالإمكان أن يطلق عليه مسرحية بكل بساطة؛ لأن مبناه مثل مبنى المسرحية، نستنتج أن الشاعر قد أبدع في استخدام

(1) الأعمال الكاملة، ص 494-495.

تقنيات المسرح من حوار، وشخصيات، وزمان، ومكان، وغيرها، دون فقدان الحس الغنائي للقصيدة، فقد بقي الصوت الغنائي واضحاً في الديوان على الرغم من طوفان الدراما الذي تجرّفه.

ويتجلى الحوار عند السياب في قصيدته حفار القبور ويأخذ مساحة واسعة منها؛ ولكنه حواراً بين شخصين أي حوار خارجي "ديالوج"؛ بل حوار داخلي "مونولوج"، ولعل السياب قصد باستخدام هذا اللون من الحوار؛ كي يناسب شخصية حفار القبور، فشخصية حفار القبور شخصية مريضة انطوائية بعيدة عن المجتمع والبشر؛ حتى اتصالها بالعالم محدود ويقتصر على زواره في المقبرة الذين يأتون بموتاهم، أو ذهابه لبيوت البغاء؛ لإشباع غريزته؛ لذا فإن حفار القبور لا يجد ما يقوله للناس؛ لأنه شخص فارغ من المحتوى والمضمون، حتى في حديثه مع نفسه، لم يتكلم كلاماً معقولاً يسمع؛ بل تحدث بأشياء يندى لها الجبين؛ لذا نجح السياب في صناعة الشخصية الدرامية ووضع لها ما يناسبها من حوار داخلي يليق بالتكوين النفسي لمثل هذه الشخصية.

يمتد الحوار الداخلي في قصيدة حفار القبور على مدى الأربعة مقاطع المكونة للقصيدة، ففي المقطع الأول يمتد المونولوج على مدى أكثر من سبع صفحات، وفيها يرسم المونولوج شخصية حفار القبور وملامحها وأبعادها وقناعتها، فهي شخصية لا تعيش إلا بموت الآخرين، وقد نبذها المجتمع وظلمها؛ لذا كانت النتيجة هذه الشخصية ذات الملامح القاسية والنفسية المريضة التي تتمنى فناء المجتمع وهلاكه، وتصفه بأنه أحفاد قوم عاد الذين كذبوا سيدنا هود ورفضوا الإيمان برسالته.

وَهَزَّ حَفَّارُ الْقُبُورِ

يُمْنَاهُ فِي وَجْهِ السَّمَاءِ، وَصَاحَ رَبِّ أَمَا تَنْوُرُ

فَتَبِيدُ نَسْلَ الْعَارِ .. تَحْرِقُ، بِالرَّجُومِ الْمُهْلِكَاتِ

أَحْفَادِ عَادٍ

باعة الدم والخطايا والدموع

وفي المقطع الثاني يأخذ المونولوج مساحة ليست بالهينة، ويتركز في معظمه على وصف الحالة المادية، فهو إنسان فقير لا يملك المال، وإن ملكه فإنه يكون بكميات قليلة، وإن حصل عليه فإنه ينفقه في الحرام وعلى الخمور والبغايا في المدينة، كما يكشف المونولوج رغبة

حفار القبور في التواصل الاجتماعي مع المدينة على الرغم من حقدته عليها وتمنيه زوالها وهلاكها.

وأخيراً نؤكد أن السياب استخدم المونولوج؛ لكي يكشف لنا عن الشخصية، ومن خلال الشخصية نستطيع قراءة المجتمع؛ لأن هذه الشخصية وليدة الأوضاع الاجتماعية، ومن خلال حديث حفار القبور مع نفسه نستطلع الفساد الاجتماعي الذي يهيمن على المجتمع العراقي آنذاك، وكذلك يمكننا استقراء الحالة السيئة التي كانت تسود المجتمع، وتقسيمه الطبقي الذي كان سبباً رئيساً لولادة شخصيات مريضة مثل حفار القبور.

أما القصيدة الثانية التي يتجلى فيها الحوار فهي قصيدة بين الروح والجسد، وتتكون من خمسة مقاطع شعرية، يلعب الشاعر فيها في المقاطع الأربعة الأولى دور الراوي، ففي المقطع الأول يصف شاعر الروح، وفي المقطع الثاني يصف شاعر الجسد، وفي المقطع الثالث يصف المحبوبة، وفي الرابع يصف اللقاء والمكان الذي التقى فيه الشاعران، والشاعر راوٍ عليم؛ لأنه يعرف كل شيء، ويتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الداخلي، والتأمل، والاحتكاك، كذلك هو من يحرك الأشياء، وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعياً من الآخرين؛ ولأن الشاعر أكثر وعياً بتجربته، فإن وعيه يتحرك باتجاه النص، والنص يتحرك في اتجاهه رغبة في تحديد علاقته بالعالم⁽¹⁾.

وفي المقطع الخامس يقع الحوار المباشر بين الشاعرين، ويمتد على مساحة خمس صفحات، ويمتاز الحوار بالخارجية أي حوار خارجي؛ لأن الذي يقوم به شخصان، هما: شاعر الروح، وشاعر الجسد، ولا نرى مشاركة المحبوبة في هذا الحوار، وبالإمكان تقسيم الحوار من حيث المضمون إلى قسمين: الأول- يتغزل فيه الشاعران بالمحبوبة، ويبين كل منهم نظريته إلى العشق، فشاعر الروح ذو نظرة عفيفة، فيناجي شاعر الروح بكلام شاعر الشهوة الذي يتغزل بأليس بطريق صريحة، وقبيحة، ومنافية للأخلاق، وهذا يسترعي شاعر الروح عليه؛ لكن الأنكى من ذلك دعوة شاعر الشهوة لشاعر الروح بترك الحب العفيف والاتجاه إلى الحب الساقط، وتمسك شاعر الشهوة بحبه على الرغم من محاولة شاعر الروح تركه، ويدل على ذلك قوله:

هِيَآتْ لَسْتِ تُبَارِكُ هَذَا الْهَوَى لَأَ الصَّادُ يُورِثُنِي السَّلْوُ وَلَا النَّوَى

(1) ينظر: آليات السرد في الشعر المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة- مصر، ط1، 2006، ص47.

وَحَلَفْتُ مَا أَنَا تَرْكَأ حُبِّي لَهَا ظَمِيءُ الْفؤَادُ يَدِ الرَّمَانِ أَمْ ارْتَوَى⁽¹⁾

بعد ذلك يبدأ شاعر الشهوة باستقزاز شاعر الروح، وما يفتأ أن يصف اللقاء الذي سيحصل بينه وبين المحبوبة، وأنه لن يدع من جسمها شيئاً إلا وسيلمسه، وأنه سيهوي على شفيتها، ويمسك خصرها، ويداعب مفاتها، وهو يستمرئ ذكر هذا الكلام ليحرق قلب شاعر الروح الذي ينكب متوسلاً له أن يتوقف عن إحراق قلبه بهذا الحديث، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسان شاعر الروح:

لَا تَقْسُونَ وَرَحْمَةَ يَا صَاحِبِي فَالْقَلْبُ يُوشِكُ مِنْ صَنَا أَنْ يُحْرَقَا⁽²⁾

أُحْلَفِي أَشْكُو لَظَى حُبِّي أَرْجِعُ
بِالْمَاضِيَّاتِ الزُّهْرِ مِنْ أَيَّامِنَا
لَا تَعْدُونَ عَلَيَّ التِّي مَلَكْتُهَا
لَوْ جِئْتَ جَاءَتْكَ الْعَوَانِي خُشَعًا
لَا تَقْسُونَ عَلَيَّ الْفؤَادِ الْمُوجِعِ
بِالْمُهْجَةِ الْحَرَى، يَفِيضُ الْأَذْمُعِ
رُوحِي، وَدَنَّاكَ غَيْرَهَا فَاسْتَمْتِعْ
يُنْظُرْنَ نَظْرَةَ وَامِقٍ مُتَطَّلِعِ⁽³⁾

أما القسم الثاني من الحوار: ففيه يناقش الشاعر كلاً من شاعر الروح وشاعر الشهوة بعلاقة الروح بالجسد، وتتسم المناقشة بالإغراق في الفلسفة؛ لأن هذه القضية جدلية بامتياز، ولا يستطيع أحد بناء موقف محدد فيها حتى النبي عليه السلام، عندما سئل عن ماهية الروح أنزل الله عليه قرآناً يقول: "يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي"⁽⁴⁾.

بالعودة إلى نظرة الشاعرين في العلاقة بين الروح والجسد، نرى أن شاعر الروح يؤمن بالعلاقة المتلازمة والمتشابكة بين الروح والجسد، فإذا كانت الروح طاهرة كان الجسد مثلها، وإذا كانت خبيثة كان الجسد خبيثاً، والعكس، فلا وجود لروح طاهرة وجسد مدنس، فالجسد الدنس يدنس الروح؛ لأنهما شخص واحد لا انفصال بينهما ويدل على ذلك قول الشاعر:

رُوحٌ مُطَهَّرَةٌ وَجِسْمٌ فَاجِرٌ
الرُّوحُ وَالْجِسْمَانُ شَخْصٌ وَاحِدٌ
وَلَا أَقِرُّ لَكَ أَبْهَذَا الدَّاعِرُ
إِنْ عَفَّ هَذَا عَفَّ ذَاكَ الْآخِرُ

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 284.

(2) السابق، ص 285.

(3) السابق، ص 285.

(4) سورة الإسراء، 85/17.

هَلْ رُوحَهَا أَنْ قُلْتَ يَوْمًا جِسْمَهَا فَمَلَأْتَهُ دَنَسًا وَعَارًا طَاهِرًا⁽¹⁾

ويؤكد شاعر الروح في موقع آخر على تلك العلاقة المتينة بين الروح والجسد، وأنهما لا ينفصلان وإن فسد الجسد تفسد، أو هي الفاسدة في الأساس وهي من تساعد الجسد على الفساد، ويشبهه بالإنسان المرتدي للثوب فإذا دنس الثوب كان الذنب واقعا على لابسه:

الجِسْمُ لَوْلَا رُوحُهُ لَمْ يَفْسُد فَهِيَ الَّتِي صَرَخَتْ بِهِ أَنْ يَغْتَدِي

وَإِذَا الرِّدَاءُ تَدَنَسَتْ أُرْدَانُهُ بِمُدْنَسٍ فَالذَّنْبُ ذَنْبُ المُرْتَدِي⁽²⁾

يتخذ شاعر الشهوة موقفاً مغايراً من هذه القضية، إذ يؤمن بالانفصال التام بين الروح والجسد، فيعتقد أن الجسد إذا كان دنساً فإن الروح تبقى طاهرة، وإذا دُنست الروح فإن الجسد يبقى طاهراً، فقد عشق شاعر الشهوة جسم المحبوبة وليس روحها، وهذا يعد عشقاً بهائئياً غريزياً، وقد سبق الذكر أن شاعر الشهوة بوهيمي، واسمه يدل عليه، حتى إنه إنسان منزوع الغيرة والكرامة، ونستنتج ذلك من قوله لشاعر الروح، أن لا ضير عليك، فأنت تعشق روحها، وروحها لم تدنس؛ بل جسدها الذي دنس، فلو صاحببتها فلا تثريب عليك، المهم أن ما تعشقه لم يحدث فيه شيء، ونلمس ذلك في قول الشاعر:

أَفَأَنْتَ تَعَشَّقُ جِسْمَهَا أَمْ رُوحَهَا فَيَا نُوحُ لَمْ يَرَ شَارِبًا أَوْ طَائِعًا

مَا زَالَ نَاطِرُهَا الحَزِينُ الأَسْوَدُ يُذَكِّي لَكَ جَدْوَةً لَا تَحْمَدُ

وَإِذَا عَشَقْتَ مِنَ الكُؤُوسِ بَرِيقَهَا فَاشْرَبْ سَنَاها وَأَثْرُكُنْ رَحِيقَهَا

مَاذَا يُضِيرُكَ أَنْ يَكُونَ شَرَابُهُ صَابًا، وَحَسْبِي أَنْ تَرَى تَصْفِيَقَهَا

ما زلت تضمن ودها ووصالها ماذا يضيرك أن يكون رفيقها؟؟⁽¹⁾

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 284.

(2) السابق، ص 287.

يتمترس شاعر الشهوة حول رأيه أكثر، ويصمم بأن الروح منفصلة عن الجسد، وأن أذى الجسد لا يؤثر في الروح، كما أن الروح لا تشبه الجسد، فيمكن أن تكون الروح خبيثة والجسد طيب، والعكس، ويدل على ذلك قول الشاعر:

الرُّوحُ لَيْسَتْ بِمِثْلِهِ جُثْمَانُهُ لَا تَجْزِيهِ بِذُنُوبِ جِسْمِ خَائِهِ⁽²⁾

يَا رَبُّ جِسْمٍ غَارِقٍ فِي قُبْحِهِ قَدْ ضَمَّ رُوحاً زَائِغاً مَا زَائِغُهُ

لَرُبِّ جِسْمٍ مُعْجَبٍ لَكَ حُسْنُهُ قَدْ ضَمَّ رُوحاً شَائِغاً مَا شَائِغُهُ

أما الحوار عند عبد الوهاب البياتي فيتجلى بقوة في قصيدة موت المتنبي، إذ تقوم القصيدة على الحوار الخارجي المؤسس على تعدد الأصوات، ففي البداية يأتي صوت اللعنة الأولى، ثم الصوت الثاني، فالصوت الثالث، يليه الصوت الأول، ثم الصوت الرابع، ثم الصوت الثاني، فالمرثية، ثم اللعنة، وتختتم بصوت الشاعر بعد ألف عام، يأتي في المقدمة اللعنة الأولى، وهي بمثابة رؤية المتنبي لعصره والفساد الذي طغى عليه:

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذه الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فأنت بحار بلا سفينة

وأنت منفى بلا مدينة

صليبك الغراب في المقاطع الحزينة⁽¹⁾

(1) السابق، ص286.

(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص286-287.

تتبدى في الدورة الأولى من الحوار الرؤية السوداوية لعصر المتنبي الذي عم به الفساد،
والمتنبي يصرح بغضبه على مدينة بغداد التي سادها العور والعبيد والضفادع العمياء، في الدورة
الثانية يدخل الصوت الثاني وصوت أبي الفضل الكوفي:

الرخ مات

بيضة تعفنت في طبق الخليفة

الرخ صار جيفة

في طبق من ذهب.. يا زبد البحار

و يا خيول النار

توثبي واقتحمي الأسوار⁽²⁾

يعلن أبو الفضل الكوفي موت الرخ وهو طائر أسطوري ورد في حكايات ألف ليلة وليلة،
يرمز إلى القوة والمنعة⁽³⁾، وموته يعني موت النخوة والإباء في ذلك العصر؛ لذا يتمنى الكوفي
أن تقتحم خيول النار أسوار المدينة، وتحرق الشعراء المزيفين والمرتزة، وأحذية الخليفة السكران،
وليسلم شعر المتنبي المليء بالفخر، في الدورة الثالثة يكشف الحوار الداخلي صوت ضمير
المتنبي وموقفه من كافور الإخشيدي:

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة⁽⁴⁾

(1) الأعمال الكاملة، 497/1.

(2) السابق، 198/1.

(3) الموسوعة الحرة (ويكيبيديا).

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%AE_\(%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%AE_(%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1)

(4) الأعمال الكاملة، 499/1.

ثم تأتي الدورة الرابعة، ويكشف فيها الحوار صوت المتنبي ورؤياه في عصره وملوك
زمانه:

السيف كان ريشتي

وراية الفجيرة

هممت أن أكسره

هممت أن أبيعته

أرانب هم الملوك، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعة⁽¹⁾

يكشف الحوار عن رؤية المتنبي في عصره، رأيه في ملوك ذلك الزمان، فهو يصفهم
بالأرانب، ويسم ذلك العصر بالشنيع، وفي الدورة الرابعة يكشف الحوار صوتاً جديداً هو لابن
خالويه النحوي، وفيه يعرض الحوار الصراع بين الشاعر وغيره من أدباء ذلك الزمان:

أنا شجبت جبهة الشاعر بالدواة

بصقت في عيونه

سرقت منه النور والحياة

أغمدت في أشعاره سيفي

وأفسدت مريديه، وضللت به الرواة⁽²⁾

ساهم الحوار في الدورة السالفة في كشف موقف ابن خالويه من المتنبي، وقد استعمل
الشاعر في ذلك الحوار الداخلي؛ ليفضح به حقد ابن خالويه على المتنبي، وبدأ بالضمير أنا
الذي يحيل على الذات مباشرة، فكل الأفعال التي تلت الضمير أنا منسوبة لابن خالويه، ولا
يتوقف الأمر عند ذلك؛ بل ساهم الحوار في إطالة الصراع القائم بين المتنبي وابن خالويه، وما
سببه ابن خالويه للمتنبي خلال هذا الصراع.

(1) الأعمال الكاملة، 499/1.

(2) السابق، 499/1.

في الدورة السابعة يساهم الحوار في وصف حالة المتنبي بعد عودته إلى وطنه من

مصر:

الشاعر الغارق في الأحزان والأعلال

يعود من غربته ممزقاً جريحاً

ماذا تقول الريح؟

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

والساسة واللصوص والتجار والأنذال⁽¹⁾

يكشف الحوار في الدورة السالفة عن هيئة الشاعر بعد عودته هارياً من مصر إلى العراق، فقد عاد حزيناً ممزقاً شريداً، وعندما صدم بوطنه الذي أصبح وطناً للعبيد والساسة الفاسدين، والتجار، واللصوص، والأنذال، عاد لوطن ليس فيه خير لأحد؛ لذا كان لا بد من الفرار منه.

بعد فرار الشاعر من وطنه في الدورة السابعة، يفصح الحوار في الدورة الثامنة الموسومة بالمرثية عن مصير الشاعر الثائر:

تمزقي يا راية الحب فأنت الشاهد الوحيد

عشرون سيفاً، آه يا عراقنا، أغمد في قيثاره

في قلبه الطريد

ضفادع من كل فج أقبلت تؤبن الفقيد

ضفادع تشرب خمراً

تأكل الثريد

(1) السابق، 500/1.

إنه الطوفان، يا قصائد الشهيد⁽¹⁾

يوضح الحوار في هذه الدورة عن مصير المتنبّي المتمثل في الموت، وهذا ما يشي به عنوان الدورة الموسومة بالمرثية، ثم يفصح الحوار عن الحالة بعد موت الشاعر، فقد أقبل الشعراء المثقفون المزيّفون والمرتزقة الذين رمز لهم البياتي بالصفادع تأبين الشاعر القتيل، دون السؤال عن قتله أو فيم قتل؟ لكن تبقى قصائد الشاعر الثورية حية، وملهمة لضمير الثوار، وممرغة أنف الظلام في الوحل.

ويعرض الحوار في الدورة التاسعة الموسومة باللعنة الثانية رؤية الشاعر لمستقبل مدينته:

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حواقر الخيل والضباع

تأكل هذي الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة

أرى على قبابك الغربان

تحجب وجه الشمس بالنعيب، يا جارية السلطان⁽²⁾

يطرح البياتي في هذه الدورة رؤية المتنبّي لمدينة بغداد في المستقبل، فالأمور لن تبقى كما هي؛ بل يتوقع المتنبّي دمار المدينة، وفناء سلطانها، فالخيول والضباع ستدمر كل شيء، والفئران ستعذب بالمخازن والخزائن، التي يطرحها المتنبّي للمدينة، وتحقيق الرؤية يعني انهيار وضياع الحكم الفاسد والمستبد، وهذا ما يمهد العودة للشاعر في الدورة العاشرة الموسومة بالشاعر بعد ألف سنة:

عيونه الطينية السوداء

(1) الأعمال الكاملة، 501-500/1.

(2) الأعمال الكاملة، 501/1.

تسبر غور الجرح في السماء

حصانه يصهل في السماء

على تخوم المدن الغبراء

يرود نبع الماء

حصانه عبر المراعي الخضر والتلال

يوقظ في حافره النجوم والأطفال

يوقظ في ذاكرة السنين

اللهب الأسود والحب الذي يموت في ظل السيوف⁽¹⁾

يوضح الحوار في الدورة الأخيرة مستقبل الشاعر، وعودته إلى مدينة بغداد فرحاً بعد ألف عام من رحيله، هذه العودة تمثل خلود الشاعر أو المبدع⁽²⁾، وأنه إن رحل عن الحياة بجسده، فإن أفكاره، وأشعاره، باقية خلفه، تخلده على مر العصور⁽³⁾، وقد جعل البياتي عودة المتنبي موقظة لكل الأشياء الجميلة التي ماتت سابقاً في المدينة، فقد ولى نسل الظلام، والعار، والهزيمة، وأتى فجر الحرية يطرق أبواب المدينة الأسيرة من جديد.

من خلال إطلالتنا على الحوار في القصيدة، فقد وظف البياتي الحوار ليكشف به عن الشخصيات التي عاصرت المتنبي، في ذلك الزمان، وساهم الحوار في الكشف عن رؤية المتنبي

(1) الأعمال الكاملة ، 502/1.

(2) يقول الدكتور/ حميد الشابي: ارتبط الموت في كتابات الشعراء المعاصرين بفكرة الانبعاث، انبعاث الأمة من سقوطها وانحطاطها بحيث يصبح الموت معادلاً للحياة؛ ومنطلقاً لبداية جديدة، ومثال ذلك قول السياب: أود لو غرقت في دمي إلى القرار/ لأحمل العبء مع البشر/ وأبعث الحياة أن موتي انتصار. (راجع: الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، د. حميد الشابي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2013، ص213).

(3) يقول الشاعر الكبير نزار قباني واصفاً خلود المتنبي في الذهنية العربية: والمتنبي هذا يقف وحده في كفة الميزان، ويقف الزمان كله في الكفة الأخرى.. يبدو لي رجلاً لا جنسية له. ولا جواز سفر.. رجلاً يقفز على جبهة العصور كلها.

إن سيف الدولة حادث تاريخي، ولهذا فهو قابل للموت، أما المتنبي فهو (حادث شعري) خارج سلطة الموت". (راجع: قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط9، 2000، ص9).

لعصره ولمستقبل مدينته فيما بعد، وساهم كذلك في الكشف عن الصراع الذي كان منصرباً بين السلطة والشاعر، والذي انتهى بغاء القتلة وخلود المبدع/ الشاعر، وأخيراً كشف لنا الحوار عن العالم النفسي للشخصيات وموقف بعضها من بعض.

أما الحوار عند البياتي فسنتناوله في قصيدة عذاب الحلاج، يغلب على قصيدة عذاب الحلاج المونولوج -الحوار الداخلي-، وهي تبدأ بالحوار بين الشيخ ومريده في المقطع الأول، وهو المقطع الوحيد الذي يتجلى فيه الحوار الخارجي فيبدأ بعتاب الشيخ للمريد . الحلاج:

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر والغبار

وها أنا أراك عاكفاً على هذه النار

صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار

يا ناحراً ناقةً للجار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثارة⁽¹⁾

نلاحظ عتاب الشيخ -القطب- لمريده الحلاج، الذي سبج في ملذات الدنيا ونسي حب الله والآخرة، ويدل على ذلك استخدام الشاعر لكلمات مثل: العتمة، الفراغ، الأصباغ، دوار، غبار، وحبر، كل هذه الألفاظ تصنع شبكة دلالية؛ لتعزز وصف حالة المريد قبل التوبة والعودة إلى الزهد والحياة، والضمير هم يعود على السلطة والحاكم، وخصوصاً يقصد الشيخ في قوله لمريده، أنك ضعت وتلوثت من ذلك اليوم الذي تعاونت فيه مع رجال السلطة، فيجب تركهم كي تتطهر روحك بارتياك طريق الصوفية، كذلك استخدام الشاعر الأفعال بصيغة الماضي:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص9.

سقطت/ تلطخت/ أصابك/ تلوثت/ طرقت/ نام/ تحطم، وقد أتت الأفعال بهذه الصيغة؛ لتعزز صورة المرید قبل التحاقه بركب التصوف، وهنا يجسد لنا البياتي الشخصية الحلاجية من خلال الحوار، وقد استخدم الأفعال المضارعة، مثل: أراك/ ناحراً؛ ليدل على استعداد المرید للارتقاء في طريقة الصوفية، ولا نغفل في المقطوعة السابقة الانتباه إلى دلالة بعض الألفاظ، فقول الشاعر صمتك بيت العنكبوت تناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: "كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً"⁽¹⁾، وهناك مثل عربي يقول: أوهن من بيت العنكبوت؛ لكن الشاعر نقل الدلالة إلى الصمت الذي يسود بين المرید والسلطة، هذا الصمت الذي يحمي المرید ويقف حائلاً بينهم وبينه، مثلما وقفت العنكبوت حائلاً بين الرسول صلى الله عليه وسلم والمشرکين في غار ثور في أثناء الهجرة من مكة إلى المدينة⁽²⁾، ويمكن تتبع دلالة البياتي لبيت العنكبوت في أبيات من الشعر لابن رشيق القيرواني تحمل الدلالة ذاتها:

أيها الموحى إلينا. .. نفثة الصل الصموت

ما سكتنا عنك عياً. .. رب نطق في السكوت

لك بيت في البيوت. .. مثل بيت العنكبوت

إن يهن وهنا وفيه. .. حليتا سكاني وقوت⁽³⁾

ويبدو أن البياتي استخدم بيت العنكبوت؛ ليكون رمزاً للضعف الذي يسبق القوة، أو السكون قبل أن تهب العاصفة، فلن يبقى المرید صامتاً على الظلم إلى الأبد؛ بل سيرفع صوته ويثور على الظلم؛ لكن الصمت مؤقت، وشبهه ببيت العنكبوت ليدل على وهن هذا الصمت وضعفه، وأنه مع أول صرخة في الثورة سينتهي هذا الصمت.

ثم يدق خطاب الشيخ لمريده ليدل على البعد الاجتماعي في شخصية المرید في قوله: يا ناحراً ناقته للجار، يدل نحر الناقة على الإيثار والتضحية من أجل الآخرين؛ لأن الناقة كانت أعلى ما يملكه الإنسان في ذلك العصر، وقد فصلنا الحديث عن نحر الناقة ومقامه عند الصوفية في الحديث عن شخصية الحلاج.

(1) سورة العنكبوت، 29/29.

(2) ينظر: البداية والنهاية، 160/2.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، 202/1، ديوان ابن رشيق القيرواني، جمع وتحقيق وشرح: محي الدين ديب، المكتبة العصرية بيروت- لبنان، ط1، 1998، ص52.

أما قول الشاعر تاجك الصبار، فهو تناص ديني مع المسيحية، ويرمز الصبار إلى العزوف عن الحياة الدنيا، وهنا وحد البياتي بين شخصية الحلاج والمسيح -عليه السلام- في المعاناة التي يتعرض لها دعاة الإصلاح والأنبياء، وتاج الصبار أو الشوك موجودة في الإنجيل: "فحينئذ أخذ بيلاطس يسوع وجلده، وضفر العسكر إكليلاً من الشوك، ووضعوه على رأسه والبسوه ثوب الأرجوان"⁽¹⁾.

وهناك من يظن أن علاقة أو تأثيراً ما كان للمسيح على الحلاج، وهذا ما دفع البياتي لأن يوحد بين الحلاج والمسيح، وهناك من يدعي أن الحلاج أعدم وفي رأسه تاج.

في المقطع الأخير: طرقت بابي بعد أن نام المغني/ بعد أن تحطم القيثارة، هنا يتجلى في خطاب الشيخ الصوفي للمريد وعتابه له، فالمريد غرق في الشهوات وملذات الدنيا، وعندما تعرض لحادث في حياته رجع إلى شيخه، ويمكن استشفاف ذلك من قول الشاعر مات المغني، وتحطم القيثارة، فمات وتحطم يحملان دلالة الفناء، والخراب، والمصيبة، أما المغني والقيثارة، فيرمزان إلى ملذات الدنيا الفانية، فالغناء يدل على اللهو واللغو، والقيثارة آلة موسيقية وهي تدل على اللهو كذلك، ولعل البياتي استعمل موت المغني وتحطم القيثارة رمزاً لملذات الدنيا، تأثيراً منه بقول الصالحين: الغناء يميت القلوب؛ لذا ربط البياتي بين موت المغني وصحة ضمير المرید، وعودته لدرج الصوفية وتركه ملذات الدنيا.

في المقطع التالي يرد المرید على عتاب شيخه، ويتضح ذلك من تغيير ضمير المخاطب، الذي يبين اتساع الفجوة بين المرید وشيخه، فالمرید مازال يقف على أعتاب التصوف، والشيخ وصل إلى مراتب عليا في التصوف.

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي

وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء⁽²⁾

يتضح من السطرين السابقين جهل المرید بمدارك المتصوفة، ودل على ذلك استخدامه الاستفهام من أين لي؟ وهو السؤال الدال على الفقر في الصبر والزهد، ويدل أيضاً على الهوة الواسعة بين المرید وشيخه الذي وصل إلى مراحل عليا في مدارك التصوف، ويدل على ذلك استخدام كلمات مثل تستجلي، وانتهاء، فالاستجلاء عند المتصوفة اكتشاف نور الله، أما الانتهاء

(1) الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، ص 150.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ص 9.

فهو الفناء، ومفهومه عندهم: هو عدم شعور الشخص بنفسه، وتبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية، والانتقاع عن الخلق، وأن لا ترى غير الله في الوجود، وهذا قمة الفناء عندهم؛ لذا استخدم البياتي كلمات مثل: الانتهاء والحضرة؛ ليدل على الدرجة العالية التي وصل إليها الشيخ، في حين أن المرید لم يفهم الحالة التي يعيش بها شيخه؛ لذا يرد عليه الشيخ رداً حاسماً يعلمه فيه الطريقة التي يتوخاها إلى سبل الصوفية ومداركها؛ لأنه إن لم يجرب ويذوق فلن يصل إلى شيء:

موعدا الحشر، فلا تقض ختم كلمات الريح فوق الماء

ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء

فباطن الأشياء

ظاهرها. فظن ما تشاء⁽¹⁾

يوجه الشيخ أمراً لمریده بعدم المحاولة في فهم أشياء لا تفهم إلا بالتجربة، والسعي إلى ذلك يشبه محاولة فك شيفرة أمواج الماء الناتجة عن هبوب الريح فوق الماء، ثم يعطي الشيخ مریده الطريقة التي يصل بها إلى درجة عالية في التصوف، وتتمثل هذه الطريقة في الابتعاد عن الدنيا وملذاتها وترك شهواتها، وهذا واضح في قوله: "ولا تمس ضرع هذه العنزة الجرباء"، فقد رمز للدنيا بالعنزة الجرباء، وهذا تناص مع أحاديث كثيرة وردت في السنة الشريفة يذكر بها رسول الله -صلى الله عليه وسلم- أن الدنيا لا تساوي شيئاً وأنها مثل جناح البعوضة، وهناك حديث شبه الدنيا بالجيفة، ويكمل الشيخ النصيحة لمریده؛ كي يتعلم ويندرج في الصوفية، وينصحه بأن لا يحاول فهم الأمور التي لا تفهم بالطرائق العقلية؛ بل لا تفهم إلا بالتجربة الزاهدة، وهنا يتضح من قوله: "فباطن الأشياء/ ظاهرها . فظن ما تشاء"، أي أن الظاهر يشبه الجوهر، ومهما تفكر وأنت في هذه المرحلة فلن تصل إلى شيء، حتى تدرك معاني الزهد والتصوف، وأول هذه المعاني البعد عن الحياة.

وينتهي المقطع الأول بأربع تفعيلات تأتي على لسان المرید المتردد والمتسائل، وهو

سرعان ما ينتقل إلى موقف الصوفي المفارق لشهوات الدنيا، والمتعمق في التجربة الصوفية:

من أين لي وناهم في أبد الصحراء

(1) ديوان البياتي، ص 10.

تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هيكل النور غريقاً، صامتاً تلکم المساء⁽¹⁾

من الأسطر السابقة يتضح لنا تحول المرید عن شهوات الدنيا، واتجاهه للصوفية والارتقاء في درجاتها، ويتضح ذلك في قوله: "من أين لي وناهم في أبد الصحراء/ تراقصت وانطفأت"، ولعل البياتي هنا رمز بالنار لشهوات الدنيا التي ابتعد عنها المرید، ويدل على هذه الرمزية قوله: تراقصت وانطفأت، فالشهوات مثل النار؛ لأنها تؤدي بالإنسان إلى جهنم، وقد انطفأت هذه الشهوات إلى الأبد وخدمت عندما اتجه المرید -الحلاج- إلى التصوف.

في السطرين الأخيرين نلمس صوت الشيخ مرة أخرى وهو يخاطب تلميذه الذي ابتعد عن شهوات الدنيا وتركها، وانخرط في التصوف وبلغ منزلة عظيمة، وهذا يدل عليه:

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

وفي هيكل النور غريقاً، صامتاً، تلکم المساء

نستشف من المقطع السابق المرحلة العظيمة والدرجة الرفيعة التي وصل إليها المرید، في مدارك الصوفية، ويتضح ذلك من استخدام ألفاظ مثل: ضراعة البكاء/ هيكل النور غريقاً/ صامتاً، كل هذه الألفاظ تدل على الغرق في الصوفية، والبعد عن الدنيا، اكتسب معنى فلسفياً صوفياً وليس معنى عادياً أو فيزيائياً، فالنور في الفلسفة الصوفية هو: الوجود والحق⁽²⁾، وهو اسم من أسماء الله تعالى، وهو تجليه باسم الظاهر أعني الوجود الظاهر في صور الأكوان كلها، وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الذاتية، والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب، وعند ابن عربي النور: كل وارد إلهي يطرد السكون عن القلب⁽³⁾.

أما الغرق: فهو توسط مقام الولاية، لاستيلاء المحبة، والانغماس في غمار الثقة، والاستغراق في بحر الحكمة، والسكون إلى الحق والركون إليه⁽⁴⁾، وكل هذه الألفاظ تعبر عن

(1) ديوان البياتي، ص10.

(2) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، 510/2.

(3) ينظر: معجم الاصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنارة، القاهرة- مصر، ط1، 1992، ص118.

(4) ينظر: السابق، ص339 وما بعدها.

المستوى الدلالي والصوفي الذي يقصده الشاعر في قصيدته، حيث ما بلغ المرید من درجة عالية، أما قوله تكلم المساء، فقد اختار الشاعر وقت المساء بسبب ما يحمله من دلالة الانتهاء والارتحال واقتراب الأجل، وهو فاصل بين الليل والنهار، حيث ضمور زمن الوضوح؛ ولعل الشاعر اختار وقت المساء ليعبر بها عن نهاية الحياة الشهبانية، والملذات الدنيوية، وانصراف المرید إلى الزهد والاقتراب من الله عز وجل، وارتحاله في ملكوته عن طريق التقشف والمجاهدة.

أما في المقطع الثاني من القصيدة، وهو يحمل رحلة حول الكلمات، ومن عتبة العنوان يتجلى الحس الصوفي، فكلمة عند الصوفية تعني: ما تكنى به الماهيات، والأعيان، والحقائق، والموجودات الخارجية، والمعنية، والغيبية، والخارجة بالكلمة الوجودية، والمجردات بالمفارقات⁽¹⁾.

أما لفظة رحلة: وهي مرادفة للسفر وتعني: سير القلب عند أخذه في التوجه إلى الحق بالذكر والرحلات، والأسفار أربعة عند المتصوفة⁽²⁾، ومن تفسير عنوان المقطع السابق نرى التشابك بين المستوى الصوفي والشعري والتاريخي في القصيدة، وهذا ما سنبحثه في المقطع:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياح الكادحين زمرُ الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديثه الصباح

السحب السوداء، والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدب في عروق شجر الزقوم، في خمائل الضباب⁽³⁾

ترتكز القطعة السابقة على المونولوج الداخلي، وحوار الشاعر مع نفسه الذي استخدمه في التعبير عن الواقع المرير الذي كان يعيش فيه الحلاج، ويدل على ذلك استخدامه كلمات

(1) ينظر: السابق: ص88.

(2) التعريفات، ص198-1999.

(3) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص11.

ذات دلالة زمنية، مثل: الليل، الخريف، الضباب، وكل هذه الكلمات تحمل دلالة الخراب والدمار وسوء الحال، أما على صعيد استخدامه لكلمات حملت دلالات سيئة، فمثل: زمر الذئاب الذين رمز بهم إلى الطبقة الحاكمة في المجتمع، وصائدو الذباب إلى أذئاب الطبقة الأولى، والفارغي الأشغال، والعاطلين عن العمل، والجياع الكادحين وهم عامة الشعب المظلوم الذين تتناهشهم أنياب الحكام وأذئابهم، ثم رمز إلى وطنه العراق بجديقة الصباح التي أمطرت عليها وخربتها السحب السوداء التي ترمز إلى الدمار، والغضب، والخراب، ثم نرى البياتي يرسم واقعه الاجتماعي المرير ويشبهه بالشجر الكثيب الذي حط عليه الضباب فلا يكاد يُرى فيه شيء، وهذا حال الشعب الذي عمي وصم عما يحصل له من ظلم واضطهاد.

في القطعة الشعرية السابقة نرى تجلي المستوى الاجتماعي في القصيدة، ويستمر المونولوج؛ لكن هذه المرة تتجلى شخصية المتصوف الذي يحزن على حال أبناء الوطن المضطهدين، فيناجي الله عز وجل أن يعينه على همته في إنقاذ هؤلاء الخلق، ورفع شأنهم؛ لأنهم وضعوا أملهم فيه، ولن يتراجع عن ذلك حتى لو كلفه حياته.

يا مسكري بحبه

محيري في قربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار⁽¹⁾

تحتوي المقطوعة السابقة على قمة الصوفية، وخاصة السطران الأولان منها، فكل كلمة لها معنى عند المتصوفة: فالسكر هو غيبة بواردٍ قوي، وهو يعطي الطرب والالتذاد، وهو أقوى من الغيبة وأتم منها⁽²⁾، وعند الحنفي السكر هو: عبارة عن دهشة تلحق سر المحب في مشاهدة

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 11.

(2) معجم الاصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ج 2، ص 25

جمال المحبوب فجأة⁽¹⁾، أما الحب فيعني: أن تهب كلك لمن أحببت فلا يبقى لك منك شيء، أما الحيرة فيراد بها: بديهية ترد على قلوب العارفين عند تأملهم وحضورهم تحجبهم عن التأمل والفكرة⁽²⁾، والقرب: هو قرب العبد من الله - عز وجل - بكل ما تعطيه السعادة بالمكاشفة، والمشاهدة، والانقطاع عما دون الله - عز وجل -⁽³⁾، ويتضح من السابق أن الحلاج يناجي الله - عز وجل - أن ينصره في محنته؛ لأن الفقراء وضعوا أملهم به، وهو يرجو من الله إعانته في هذه السنوات القفار، ثم إن البعد الاجتماعي يظهر في المقطع السابق وخاصة استعمال الشاعر ألفاظاً، مثل: فقراء، أسمال، أقوال، موت، حصار، كل هذه الألفاظ تعطي إشارة على الوضع السيء الذي يعيشه المجتمع، والذي نذر الحلاج نفسه ليغيره، ويتضح من ذلك مناجاته لله: "قدم لي يديك عبر سنوات الموت والحصار"، وليس كما قال (رؤبين سنير): إن الحلاج يتحدى الله عز وجل لأنه لم ينصر عباده الفقراء⁽⁴⁾، وهو يثور من أجلهم لكي ينصفهم، وهذا قول مغلوط لا أساس له من الصحة؛ لأن الصوفية مؤمنة بالله إيماناً عظيماً، ويستحيل أن يتسلل لديهم هذا الاعتقاد، ثم إن قضية الحلاج التي نادى بها عادلة، والله عز وجل لا يضيع أحداً ثار لأجله أو لعباده المظلومين.

في القطعة الأخيرة من المقطع تبدأ جذوة التحدي للظلم بالنهوض، وتبدأ تقدح شرارة الثورة، وهذا ما يعرب عنه الصوفي الثائر من أن الليل قاب قوسين من التمزق، ولم يبق له في الدنيا شيء صالح إلا نعله:

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل السيف

فناقتي نحرتها وأكل الأضياف

وارتحلوا

(1) ينظر: معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت - لبنان، (د.ط.)، 1980، ص131.

(2) ينظر: السابق: ص237.

(3) ينظر: التعريفات، ص280.

(4) ينظر: ركعتان في العشق، ص113.

وها أنا أقلب الأصداف

لعلها أوراق ورد طيرتها الريح فوق ميت لعلها أطياف⁽¹⁾

ينزع الشاعر في القطعة السابقة إلى التعبير عن شعور الحلاج بالضيق والكمد، وأنه يريد التحرر من الحالة التي يعيشها، فهو يحس بالكره والألم، وهو يرى الناس تظلم دون فعل شيء لهم؛ لذا فهو يضحي بحياته من أجل الآخرين، دون الانحراف عن قيمه الصوفية والزاهدة، فهو يستغلها ليكون شفيحاً للبؤساء والفقراء، ويدل على تضحيته نحر الناقة وتقديمها لضيوفه، الذين ما فتئوا أن أكلوها ورحلوا عنه وفكروا جميله، ويختتم الشاعر المقطع بيأس الحلاج، وتفكيره بجدوى محاولته في التغيير، ومدى نجاحها، وقد دل على ذلك توظيفه لألفاظ مثل: طيرتها الريح، أطياف، وأصداف، والأصداف ترمز للفشل والفقر، وقد ذكرنا سالفاً هذه عند ناجي علوش، أما الأطياف فهي الخيالات التي تأتي للإنسان في نومه، وهنا تدل على يأس الحلاج من الثورة؛ لأنها ستقوم دون دعم ودون تأييد يذكر، وهذا استباق وتوقع للأمر التي ستحصل فيما بعد.

في المقطع الرابع تندلع الثورة الحلاجية ضد الظلم، هذه الثورة التي بدأت بمصارحة السلطان بحقيقته التي تكون مرة عليه ولا يستطيع احتمالها، وهنا يتوحد الشاعر مع الحلاج قناعه؛ لأن البياتي كان يتمنى في نفسه أن يقول هذه الكلمات للسلطة السياسية في العراق، وفي الحقيقة لم يقل الحلاج هذه الكلمات للخليفة.

لكن البياتي قالها على لسان الحلاج؛ كي يشبع هذه الرغبة، وهذا ما يدل عليه قوله في نهاية المقطع: حكمت بالموت على قبل ألف عام، كذلك تتشابه في هذا المقطع المستويان: الصوفي والتاريخي؛ حيث نلمس روح الصوفية التي تسري فيه من خلال الألفاظ، وكذلك روح السيرة التاريخية التي تستنبط من خلال الأحداث التي وردت فيه:

بجت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

قلت لكلمتين للصياد

ونمت ليلتين

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص11-12.

حلمت فيها بأني لم أعد لفظين

توحدت

تعانقت

وباركت أنت أنا⁽¹⁾

ينبعث من الشق الأول من المقطع صدى الثورة الحلاجية ضد الاستبداد، والتحدي الصارخ والمباشر للسلطان، وخاصة استخدام مفردة (بحت) وما تحمله من معنى باطني، فالبوح في اللغة هو الإظهار، وإخراج مكنونات النفس، وتستعمل كلمة بوح في إظهار الأشياء المشينة، فمثلاً نقول كفوفاً بواحا، أو تستخدم للتعبير عن إظهار الأشياء المكتومة مثل: الخيانة⁽²⁾، ويمكن أن تعبر عن الكراهية، وقد وظفها البياتي هنا ليعبر بها عن كراهيته للسلطان وتحديه له، وهنا شبهه بكلب الصيد، وتكمل الدائرة التي رسمها البياتي في المقطع الثاني؛ حيث أورد ذكر صائدي الذباب، وزمر الذئاب، وبقي ضلع المثلث الأخير؛ كي يكتمل ثالوث الظلم وهو كل الصيد الذي يحرص على وجود الفئتين السابقتين؛ لأنه مرتبط بوجودهم، وبعدها نام ليلتين، ويجب التوقف قليلاً عند هذا السطر الشعري، فنوم ليلتين يعني أنه ارتاح بعد تحديه للسلطان - كلب الصيد - وشعر بعد هذا التحدي أنه حقق شيئاً عظيماً كافأه الله عليه بأن توحد معه أو حل فيه كما يدعي المتصوف، وهذا يذكرنا بأبيات شهيرة للحلاج يقول فيها:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا. .. نحن روحان حللنا بدنا

نحن، مذكنا على عهد الهوى. .. تُضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصرته. .. وإذا أبصرته أبصرتنا⁽³⁾

هنا نلاحظ انصهار البياتي مع الحلاج، وكيف تأثر بالحلاج كثيراً، وكيفية تجلي المستوى الصوفي فيه، وخصوصاً استخدامه للألفاظ: توحدت، تعانقت، وباركت، أنت، أنا، وهنا ينبع الفكر المتصوف والإيمان بالمطلق بحلول المعشوق بعاشقه.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص15.

(2) ينظر: لسان العرب، 2/486.

(3) الحلاج الأعمال الكاملة، قاسم محمد عباس، ص330.

أما الشق الثاني من المقطع الشعري ففيه يربط البياتي بين المستوى الصوفي والمستوى الاجتماعي في القصيدة، وهذا الربط يتأتى من خلال الثورة التي قام بها الفقراء، وساهم بها الحلاج، ودفع ثمناً باهظاً لقاء ذلك، فاعتقل وأتى بشهود الزور؛ لتكتمل فصول المحاكمة الهزلية وحكم عليه بالإعدام:

تعاستي

ووحشتي

وضح في ضرائب المدينة

الفقراء إخوتي

يبكون، فاستيقظت مذعوراً على وقع خطا الزمان

ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان

بين الذئاب، ها أنا عريان

قتلتني

هجرتني

نسيتني

حكمت بالموت على قبل ألف عام

وها أنا أنام

منتظراً فجر خلاصي ساعة الإعدام⁽¹⁾

في المقطع السابق تتجلى روح الثورة التي بعثها الحلاج في بداية هذا المقطع -في الشق الأول منه- ويستمر فيه بربط المستوى الصوفي بالمستوى الاجتماعي والواقعي التي ترنو له

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، 153.

القصيدة، وتم ذلك من خلال استخدام تعبيرات، مثل: تعاستي ووحشتي، فهذان التعبيران هما همزة الوصل الصوفية والمجتمع، فالحلاج يلقي المسؤولية في فشله في ثورته وحاله في الدنيا على معشوقه الذي تركه في هذه الحال، رغم أنه تورط في محبته، فكيف يتركه فريسة للذئاب ولكلب الصيد -السلطان-، ثم يصف الشاعر ثورة الفقراء التي ساهم الحلاج بها، وكيف خرج الفقراء يبكون، وهو كان نائماً فاستيقظ على الواقع المرير الذي يعيشه الناس، فلم يجد أمامه إلا شهود الزور الذين انكبوا ليشهدوا عليه؛ كي يقتلوه في المحاكمة التي عقدت، والتي أصبحت فيما بعد تدل على الظلم الذي صدره السلطة، وقد استند البياتي في وصف المحاكمة إلى المصادر القديمة التي وصفت المحاكمة، وأصدق وصف للمحاكمة نجده في مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور؛ حيث وصف المحاكمة وشهود الزور وصفاً دقيقاً، إذ قال:

صفوفاً صفواً صفواً

الأجهر صوتاً والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه منقبل

قالوا صيحوا زنديق كافر

صحنا زنديق كافر

قالوا: صيحوا فليقتل إذا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إذا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا . فمضينا⁽¹⁾

(1) مسرحية مأساة الحلاج، صلاح عبد الصبور، ص20.

يصور صلاح عبد الصبور محاكمة الحلاج، وحجم الهزلية والسخرية التي كانت تحط عليها؛ لأنه يظهر فيها تلقين شهود الزور والإمعان للحديث واضحاً، فالأمر قولٌ صادر من السلطة، وهم ينفذون هذا الأمر بحذافيره، ويقال أن البياتي عندما كتب قصيدته عذاب الحلاج؛ تبادل مع صلاح عبد الصبور بعض المصادر عن الحلاج⁽¹⁾، ويبدو التأثير والتأثر واضحاً بين الاثنين، ونعود للرمزية التي عناها البياتي في بعض الألفاظ، فمثل شهود الزور يشير البياتي هنا إلى المثقفين المتكسبين في كل عصر، والشعراء الذين يقتاتون من موائد السلطة، والواقفين بصفها باستمرار، أما السلطان فيشير البياتي بالسلطة المستبدة في كل مكان وزمان، وينتهي مقطع المحاكمة بالحكم عليه بالإعدام، وهنا نرى توحد البياتي مع قناعه في قوله: "حكمت بالموت على قبل ألف عام"، فالحلاج حكم بالموت وهو مصير كل شاعر ثائر على الظلم، مثل البياتي الذي هجر وطنه، ومات في منفاه بدمشق.

في المقطع الخامس المعنون بالصلب، يقوم المونولوج على استرجاع حياة الحلاج من حين دخوله الصوفية إلى الوقت الذي يعيشه، والمصير الذي لاقاه، بعد ثورته على الظلم، بمناجاته لله - عز وجل -

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلمني

ومد لي داره

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

والبرص والعميان والرقيق

(1) ينظر: ركعتان في العشق، ص 131.

وقال لي إياك

وأغلق الشباك⁽¹⁾

يتذكر الحلاج نفسه قبل دخوله التصوف، عندما كان لاهياً في الدنيا، الذي وصفها بأنها سنوات العقم الفكري والمجاعة الروحية، وكيف أن الله أخرجه منها وسد جوعه الروحي، وباركه وعانقه، وأدخله نور الهدى والمعرفة، وحذره من الالتفات إلى الفقراء والعميان والرقيق، الذين ناضل من أجلهم الحلاج، أي أن يبقى ملتفتاً فقط إلى الإله الصوفي الذي ذاب في عشقه، ولا يلتفت إلى المجتمع إطلاقاً، وهذا واضح من قوله: إياك، وأغلق الشباك، والانغماس في قضايا المجتمع؛ لأنه لا يجوز للصوفي ذلك إطلاقاً.

ونلاحظ الدمج بين الحلاج والمسيح، وهذا الدمج ظاهر من العنوان الذي حمل الصלב، وكذلك استخدامه ألفاظاً، مثل: البرص، وقاطعوا الطريق، والعميان، فهذه الفئات الثلاث لكل وحدةٍ منهن قصة مع المسيح، فالبرص كان يشفيهم من برصهم الذي لا دواء له، وكذلك العميان الذين يعيد لهم أبصارهم، وهاتان من معجزات المسيح -عليه السلام- وقد ورد ذلك في قوله تعالى: "أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله، وأبرئ الأكمه والأبرص وأحي الموتى بإذن الله"⁽²⁾، أما قاطعوا الطريق فعلاقتها بالمسيح -عليه السلام- كما ورد في إنجيل يوحنا، أن المسيح عندما صلب، كان على جنبه الأيمن لص وجنبه الأيسر لص آخر: "وكانت الساعة الثالثة، فصلبوه وكان عنوان علته مكتوباً ملك اليهود وصلبوه ومعه لسان، واحد عن يمينه وآخر عن يساره"⁽³⁾.

في الشق الثاني من مقطع الصלב يرجع البياتي إلى سيرة الحلاج التاريخية، فقد اندفع شهود الزور والقضاة الفاسدون؛ كي يوقعوا به، وأخذ السياف دوره وقطع رأسه، وشرعوا في اقتلاع آثاره كي يقضوا عليه إلى الأبد:

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

(1) ديوان بعد الوهاب البياتي، مج2، ص17.

(2) سورة آل عمران، 114/3.

(3) الكتاب المقدس، إنجيل مرقس، ص7.

وبصقوا في البئر، يا محيرتي

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رماداً هامداً

من أين لي يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتي عشائي الأخير في وليمة الحياة

فافتح لي الشباك، مد لي يديك آه⁽¹⁾

يبدأ هذا الشق بواو الاستئنافية، التي تفيد الترتيب الزمني التسلسلي للأحداث التي حصلت مع الحلاج، من إحراق كتبه، ونهب بيته وبستانه، والمقصود بالبستان صومعته التي كان يتعبد بها، ثم يناجي الحلاج معشوقه الإلهي بعبارات: يا محيري ومسكري، وهذه المناجاة تجتمع مع ما سبق؛ لتدل على الخلاف الذي دب بين الحلاج وفكر الصوفية، الذي يضع سوراً بين المتصوف والمجتمع، ونرى ذلك من استخدامه ألفاظاً مثل: طردوا الأضياف، والأضياف هم الذين أكلوا ناقته التي نحرها لهم، وهم من كان يضحى من أجلهم، والنار أخدمت، وهذا يعيدنا إلى المقطع الأول في قوله: من أين لي ونارهم في أبد الصحراء تراقصت وانطفأت، أما قوله: يا مغلق الأبواب والعقم واليباب، فيناظر قوله: من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي؟ لكن الأمر اختلف في الأول كان يصور علاقة الوصل في المحبوب الإلهي، أما في هذه المرة فأصبح الأمر أعقد؛ لأنه عجز عن الالتزام بالتجربة الصوفية والانعزال عن المجتمع، أما لفظة اليباب فتشير إلى تأثير البياتي بقصيدة ت. س. إليوت. (الأرض اليباب)، أما العقم فالمقصود به سنوات العقم الروحي والضلال، وهنا يعني قوله: أنك يا رب أنشلتني من المجاعة الروحية والعقم وأدخلتني طريق الصوفية، فلا تتخل عني اليوم.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص17-18.

أما في السطرين الأخيرين فيضع البياتي الحلاج في تعادل مع المسيح، في التضحية والفداء، ويدل على ذلك استخدامه مصطلحات مثل: مائدتني، عشائي الأخير، أما المائدة فهي التي دعا المسيح الله أن ينزلها إلى بني إسرائيل كمعجزة تدل على نبوته، وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى: "اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون عيداً لأولنا وآخرنا"⁽¹⁾.

أما العشاء الأخير المقصود به آخر عشاء تناوله المسيح مع أصحابه ليلة القبض عليه، والعشاء الأخير يحمل دلالة التضحية والفداء، فقد ورد في الإنجيل: "وفيما هم يأكلون، أخذ يسوع خبزاً وبارك وكسر، وأعطاهم وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدي، ثم أخذ الكأس وشكر وأعطاهم فشربوا منها كلهم، قال لهم: هذا هو دمي للعهد الجديد، الذي يسفك من أجل كثيرين"⁽²⁾.

ومن سيرة الحلاج نرى المعادلة التي صنعها البياتي بينه وبين المسيح، فقد ضحى الحلاج بحياته فداءً لقيم التصوف ومسالكه، وفداءً لأهل السنة والجماعة؛ لأن الشيعة كان لهم الدور الأكبر في قتله؛ وذلك بسبب ازدياد نفوذه وتأثيره على القصر فخاف الشيعة على نفوذهم وتقليص دورهم فدبروا قتله⁽³⁾.

وفي السطر الأخير تكون النهاية ويستغيث الحلاج، وهذا ما نستنتجه في قول الشاعر:
فافتح لي الشباك ومد لي يديك آه، هذه استغاثة الحلاج الأخيرة قبل موته، يرجو المولى أن يفتح له شباك النور، ثم يسلم الروح، وهذا ما يدل عليه كلمة آه.

في المقطع الموسوم برماد مع الريح يصور لنا التنكيل بجثة الحلاج بعد إعدامه وصلبه، ويتجلى فيه المستويان: الشعري والتاريخي، أما على المستوى التاريخي فيعبر عن آخر محطة في حياة الحلاج وهي إعدامه، فقد تم ذلك بطريقة، والمقطع الأخير يلخص لنا فيه البياتي عبر المونولوج ما حصل مع الحلاج، مع تداعي المستوى التاريخي الذي نكرناه والمستوى الاجتماعي والصوفي ويتجلى ذلك في بداية المقطع:

عشر ليال وأنا أكابد الأهوال

وأعتلي صهوة هذا الألم القتال

أوصال جسми قطعوها

(1) سورة المائدة، 114/5.

(2) إنجيل مرقس، ص 67.

(3) الحلاج الأعمال الكاملة، ص 71.

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح

في الشق السابق نستوضح سيرة الحلاج وكيف قتله ونكل به جنود الخليفة المقتدر؛ لكن على الرغم من التنكيل إلا إن البياتي صور الحلاج في صورة الفارس أو البطل النبيل الذي يتحمل كل التنكيل والتعذيب من أجل الفكرة النبيلة التي آمن بها، ونستنتج ذلك في قول البياتي: "اعتلي صهوة هذا الألم القتال" فرغم التعذيب والتنكيل لم يتألم ولم يستسلم، واستخدام كلمة صهوة يدل على الصمود والتحدي للأذى الهائل الذي لحق به، وهذا يرجعنا إلى سيرة الحلاج وإعدامه، فيروى أنه عندما قطعت يده، اصفر وجهه فوضع يده المقطوعة على وجهه؛ كي لا يظهر اصفرار وجهه وضعفه⁽¹⁾، وهذا يعد من شجاعة الحلاج وصموده في وجه الظلم، ثم يتطرق المقطع إلى التنكيل بجثة الحلاج بعد قتله وإحراقه، أملاً في القضاء على رسالته وطمسها وهذا ما نجده في المقطع الآتي:

دفاتري

تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها

ومرغوا الحروف في الأوصال

دمي بأسمائي⁽²⁾

من الأسطر الشعرية السابقة يتضح لنا حجم المعاناة التي مر بها الحلاج، حتى بعد موته سعت السلطات إلى طمس أفكاره، والقضاء عليها، ومحو سيرته من الوجود، حتى إنها منعت تداول كتبه أو نشرها أو قراءتها، وقد شخص البياتي هذه المحاولات بالتعبير عنها باستخدام ألفاظ مثل: دفاتري، تناهبوا، أخمدوا، تدنيس الحروف، كل ذلك لم يقض على رسالة الحلاج الروحانية؛ لأن تدنيس وتدمير الدفتر والورق لا يصيب إلا الجانب المادي فقط، ولا يؤثر على الجانب الروحاني، حتى قتله لم يقض على رسالته؛ بل نفخ فيها الروح من جديد، وحررها من قيود المادة، وعادت إلى عاشقها الإلهي:

(1) ينظر: التصوف في الشعر العربي الإسلامي، ص 327.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ص 19.

دمي بأسمائي

أنا هذا بلا أسمال

حر كهذي النار والريح أنا حر إلى الأبد⁽¹⁾

تصور هذه الأسطر رحلة العلاج بعد إعدامه، وتحوله من كيان مادي إلى لطيفة روحية، وإلى رسالة خالدة لا تتقيد بقيود الحياة والمادة، وهذا التدرج يبدأ من الموت وتلطيف الأسمال بالدم إلى التحرر من قيود المادة، ثم إلى الخلود الأبدي وعودة النفس إلى الأصل الإلهي، والمقصود بهذا التحول التدريجي من المادة إلى المعنى الروحي هو خلود رسالة العلاج الإيمانية والاجتماعية وهذا ما نلمسه من المقطع الأخير في القصيدة:

أوصال جسمي أصبحت سمادًا

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

ستلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعود لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والندرة لن تموت⁽²⁾

نرى في الأسطر السابقة معاني الخلود المتدفقة للرسالة العلاجية، فلا يحسب أعداؤه أنهم استطاعوا بقتله طمس فكره ودعوته؛ لأن موت العلاج كان بالنسبة له حياة جديدة، وهذا يحيلنا إلى قوله:

اقتلوني يا ثقاتي.. .. أن في قتلي حياتي

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 19.

(2) السابق، مج 2، ص 19.

ومماتي في حياتي . . وحياتي في مماتي

أنا عندي: محو ذاتي . . من أجل المكرمات

وبقائي في صفائي . . من قبيح السيئات

سئمت روعي حياتي . . في الرسوم الباليات

فاقتلوني واحرقوني . . بعظامي الغانيات⁽¹⁾

وهذا لا يعني أن موت الحلاج أو حرقه فيزيائياً يعني قتله إلى الأبد، فالأبطال والعباقرة على شاكلة الحلاج لحظة موتهم تكون ساعة ميلادهم الجديدة، وبدأ دورة في الحياة تكون أعنف من دورة الحياة الفيزيقية التي عاشوها في حياتهم الأولى، وهذا يتضح في استخدام البياتي لألفاظ تدلل على الاستمرار والحياة الأبدية مثل: سماء، وغابة، وشجرة، لن يجف، ولن يفوت، لن تموت، هذه الألفاظ حملت دلالة الاستمرارية والبقاء للدعوة الحلاجية حتى بعد قتله، أما معانقي وعاشقي، فهذان خطابان من الحلاج إلى محبوبه بأن العلاقة بين الاثنين أصبحت صافية لا تشوبها شائبة، وخصوصاً بعد هلك الجسد الخبيث، واستوتت الروح الطاهرة إلى معشوقها الإلهي، أما قوله في هيكل الأنوار فهو تأثر بكتاب نجم شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي هياكل النور⁽²⁾، ومن هنا رأينا كيف جسد البياتي معاناة الحلاج ومأساته ونضاله من خلال استعمال تقنية الحوار بشقيه: الداخلي والخارجي في القصيدة.

أما الحوار في شعر سعدي يوسف، فيتجلى في عدة قصائد، وفي هذه القصائد:

تستند لغة الحوار في المسرحية عادة على تعدد الأصوات والشخص، وقد نقل سعدي يوسف هذه الصفة من المسرحية إلى الشعر، فأنتج قصائد درامية بامتياز قائمة على الحوار وتعدد الشخص، حتى إنها للوهلة الأولى ترسم لك مشهداً مسرحياً متألقاً، مليئاً بالبعد الفكري والعاطفي والاجتماعي، وهناك قصائد كثيرة لدى سعدي يوسف قائمة على الحوار، أمثال: قصيدة أصداف، المحكومين، انجراف، إلى إحدى الجزائريين الخمسة، إلى عبد الوهاب البياتي، ثلاثة جنود، وأبراج من قلعة سكر، والأخضر بن يوسف ومشاغله، وغيرها من القصائد، وسنتناول بعض القصائد بالتفصيل، أولاً قصيدة أصداف، وهي قصيدة قصيرة لا تزيد عن ستة أسطر شعرية، لكنها مفعمة بالحوار وقائمة عليه، ويدور الحوار بين الشاعر وزوجته وابنتيه: سهام

(1) الحلاج، الأعمال الكاملة، قاسم حسن عباس، ص294.

(2) ينظر: هياكل النور، شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي، (د.ط)، دار الشروق، القاهرة- مصر

وشيراز، والشاعر في هذه القصيدة له صوتان: داخلي وخارجي، وقد وظف هذين الصوتين ليعطي القصيدة فضاءً أوسع:

قَالَتْ لِي سِهَامُ: أُرِيدُ قَوَاقِعَ وَأَصْدَافَ

قَالَتْ مَزِيمَ سَوَاراً مِنْ الْأَصْدَافِ

وَقَالَتْ شِيرَازٌ قَلَادَةً⁽¹⁾

يتنامى الحوار بعد ذلك على لسان الصوت المعبر بضمير المتكلم أنا، أي الشاعر، وهنا جاء الطرف الآخر؛ ليساهم في خلق فضاء الرؤية، فالأصوات الثلاثة صاحبة رؤية طلبية، إذ تطلب الأم وابنتها من الوالد أصدافاً وحلياً؛ لكن رد الوالد يشكل صدمة درامية للطرف الآخر، وهذا ما يولد شعوراً جديداً، وصوت الشاعر أتى ليتقاطع مع الأصوات السابقة:

أَمَّا أَنَا

فَكَيْفَ لِي أَنْ أَجِدَ اللُّؤْلُؤَ

لِكَيْ أَجْمَعَ الْأَصْدَافَ؟؟؟⁽²⁾

تتجلى فنية سعدي يوسف بأنه وظف الصوت الداخلي متجاوزاً صوته الخارجي، الذي يتسم بالإيجاب؛ لذا وحتى يكون هناك تطور في الرؤية يكشف الصوت الداخلي عن موقفه المضاد والمتصادم من خلال الاستفهامات المثيرة للحيرة التي تلف الشاعر معترفاً في قرارة نفسه بعجزه عن تلبية الطلبات، تتبدى النزعة المسرحية أكثر في قصيدته المحكومون، فمن خلال حديث المحكومين وكلامهم يرسم سعدي يوسف مشهداً مسرحياً، مؤثراً ودراماتيكياً؛ حيث ينصب حديث المحكومين على وصف زنزانة الإعدام وساعته المؤلمة، وتتكون القصيدة من عشرة

(1) ديوان سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، سعدي يوسف، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص147.

(2) السابق، مج2، ص147.

توقيعات، كل توقيعة تحمل عنواناً، هذا العنوان هو صوت لأحد الأشخاص، والتوقيعات مرتبة كالآتي: الصوت، المحكوم الأول، الصوت، المحكوم الثاني، الصوت، المحكوم الرابع، الصوت، المحكوم الخامس، الرؤيا.

وتبدأ القصيدة بحديث الصوت، وفي ظني أن الصوت هنا يمثل الجوقة أو هو صوت لها، ويبدأ الصوت بوصف في رسم منظر المحكومين المحزن، هذا المنظر كان قاسياً جنائزياً مليئاً بالنشيج والأحزان:

فِي عَمَّةِ الإِعْدَامِ، كَأَنَّ عَلَى سَلْسِلِهِمْ جَنَاحَ

أَصْوَاتِهِمْ يَنْبُوعُ أُغْنِيَةٍ تَدُورُ بِهَا الرِّيَّاحُ

الْحَارِسُ اللَّيْلِيُّ يَشْرُبُهَا، وَيَفْهَمُهَا السِّلَاحُ

فِي عَمَّةِ الإِعْدَامِ، كَأَنَّ عَلَى سَلْسِلِهِمْ صَبَاحٌ⁽¹⁾

يصح صوت المحكوم الأول بعد صوت الجوقة، ويعكف المحكوم الأول على وصف حاله قبيل ساعة الإعدام، ويصف المكان الذي يقيم فيه، ويصف حاله هو كذلك، فهو مسجون داخل الزنزانة، والغرفة مظلمة والضوء شحيح، أما حاله فهو مريض بالحمى، والليل والعتمة تزيد عليه مرضه؛ لكن تبقى الابتسامة، على الرغم من هدير البحر الذي سيغرقه، وهو لن يودع أحداً:

إِنِّي أَحَدِكُمْ، وَضُوءُ السِّجْنِ يَسْحَبُ كَالسَّنَابِلِ

فِي غُرْفَةٍ سَـ_____وَدَاءِ

صَـ_____وَتِي مِنْهُ لَ جُرْجِي

أَبَـ_____دَا عَمِي قَـ_____

إِنِّي أَحَدِكُمْ وَفِي عَيْنِي يَرْتَجِفُ الْحَرِيْقُ

وَاللَّيْلُ وَالْحَمَّى وَيَرْتَجِفُ الْمُقَاتِلُ⁽²⁾

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص275.

(2) السابق، 275/1.

يعود صوت الجوقة من جديد، وصوت الجوقة هنا تنسكب على وصف الموت الذي يحيط بالمحكومين في كل مكان، فهو كالوحش الذي يفتك بالمدينة، ثم يأتي بعده صوت المحكوم الثاني ينطوي على اللحن الجنائزي الذي رسمه المحكوم الأول؛ فسمفونية اليأس والأحزان تبقى مستمرة، وتتطوي التوقيعة الثانية على وصف المحكوم الثاني لحاله، وحال مدينته الجريحة، فالرجال والجنود يزمجرون في الشوارع عند المساء، ويتم إطلاق النار على كل شيء يتحرك، وضحاياهم هم النساء والأطفال الذين يلقون ويلقون على قارعة الطريق دون تكفين أو دفن:

كَانَ الْمَسَاءُ، وَكُنْتُ أَرَى النَّسَاءَ
يَصْرُخْنَ، وَالطَّلَقَاتُ تَصْرُخُ، وَالرِّجَالُ يُزْمَجِرُونَ
وَالشَّارِعُ الْمُهْتَزُّ بِالطَّلَقَاتِ، وَالِدَّمُ وَالْمَسَاءُ
وَرَأَيْتُ قَتْلَانَا هُنَاكَ
أَكْفَأْنَهُمْ بِرَدِّ النُّجُومِ
وَشَفَاهُمْ تُلْجِيَةً، كَالشَّمْعِ تَرُقُبُهَُا الْغُيُومُ⁽¹⁾

ثم يأتي الدور لصوت الجوقة من جديد، فتوجه صوتاً يملأه التحدي للظلم والجبروت، ترسل صوتاً مليئاً بالإنذار والوعيد للمستبد الذي يعذب المساجين، والذي ذاق من ظلمه وجبروته شيئاً، فكل بيت سفك فيه الدم ودخل فيه الموت.

يأتي بعد صوت الجوقة الدور للمحكوم الثالث؛ لكن سعدي يوسف حذف كلامه، واستعاض عنه بالنقاط الدالة على الحذف، وجعل منه خمسة سطور شعرية، والحذف يمثل عند سعدي يوسف صمتاً منقوفاً، هذا الصمت المنقوطة اشتهر به سعدي يوسف في أشعاره، فهو يسعى إلى التغيير وكسر الحاجز بين الفنون والأشياء⁽²⁾، ولعل سعدي يوسف قصد بالحذف عند المحكوم للدلالة على الصمت، فالمحكوم الثالث لم يستطع الكلام، ولم يستطع أن يصف ما يمر به من حال سيئة من شدة هول التعذيب الذي رآه السجن، فاللغة لا تستطيع وصف بشاعة حاله

(1) ديوان سعدي يوسف، 276/1.

(2) ينظر: سعدي يوسف مدرسة تحليلية، ص73.

ورداءة سجنه؛ لذا بقي صامتاً، والصمت هنا أبلغ من حيث الذكر كما قال الجرجاني: ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة"⁽¹⁾.

بعد المحكوم الثالث يأتي صوت المحكوم الرابع؛ ليكمل اللحن والنشيج الجنائزي الذي بدأه سابقوه؛ لكن لحنه الحزين فيه شيء من الأمل، فهو يرى أزهار الليمون وهي تتشع بالسواد والحزن بائن عليها؛ لكن على الرغم من ذلك فهذه الأزهار مكتسية بلون الليل المعتم البهيم.

ثم يطالعنا صوت الجوقة من جديد معلناً أن الفرج يولد من الحزن، والأمل يولد من رحم اليأس، وأن الموت لن يطفئ جذوة الحياة المستعرة بلهيب الطموح والتحدي والأمل:

فَعَلَى النُّجُومِ الشَّاحِبَاتِ سَنَى،

وَكُلُّ الأَرْضِ ذِكْرَى، المَوْتُ

لَنْ يَرِثَ الحَيَاةَ،

وَلَنْ يَكُونَ وَلَنْ يَمُرَّ"⁽²⁾.

ويتملى صوت المحكوم الخامس بالتحدي فوق البنادق والسلاح، يعلن أنه سيبقى متمسكاً بشعاره ومبادئه التي كافح من أجلها، ولن يثنيه عن ذلك شيء، وصوت أمه يأتيه في السجن ليثبتته على مبادئه؛ وكى لا يفت في عضده شيء، وينزع منه الخوف من زلزلة الإعدام.

وأخيراً تأتي الرؤيا لتعيد الأمل، وتقتل اليأس المسيطر على النفوس، ونؤكد أن المدينة ستبقى منارة للأمل على الرغم من وجه العذاب المرعب الذي تعتريه، فإنها تمتلك وجهاً من ورود، وجهاً جميلاً، وهي ككل المساجين ساكنوها يعملون ويحلمون بالفجر الجديد، الذي تطل فيه أشعة الشمس، وتجرف دياجير الظلمة التي فرضها الاستبداد، ومهما استمر المستبد في حصد أرواحهم، إلا إن الحياة تبقى على الرغم من الموت، ويفنى المستبد وتبقى الحرية:

وَالنَّاسُ فِيهَا يَعْلَمُونَ، وَيَعِشُونَ

وَكُنْخُلَةٌ فِي الفَجْرِ وَجْهُ مَدِينَتِي. .. كُلُّ المَنَازِلِ

(1) دلائل الإعجاز في رواية الإنجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المدني، جدة-السعودية، د. ت، ط1، 1983، ص124.

(2) ديوان سعدي يوسف، 278/1.

تَمْتَدُّ فِي الْآفَاقِ مُشْرَعَةً، وَمِثْلَ السَّعْفِ تَجْمَعُهَا الْجُدُورُ

وَالنَّاسُ فِيهَا يَعْرِفُونَ، مِنَ الزُّهُورِ .. مِنَ البُدُورِ

أَنَّ الحَيَاةَ تَطَّلُ رُغْمَ المَوْتِ أُغْنِيَةَ تَدُورُ⁽¹⁾

الحوار في قصيدة المهدي بن بركة

الحوار:

أما القصيدة الثانية التي نلمس بها الحوار المسرحي فهي قصيدة من أوراق المهدي بن بركة.

ونعرف أن قصيدة أوراق من ملف المهدي بن بركة استخدم فيها الشاعر الحوار؛ لكن ليس الحوار الخارجي؛ بل المونولوج "الحوار الداخلي"، ويظهر في هذا المونولوج صوتان، هما: صوت الشاعر وصوت المهدي بن بركة بطل القصيدة، أما صوت الشاعر فلا يمكن أن نعهده مونولوجاً، ويعود هذا في الغالب؛ لأنه يلعب دور السارد أو الراوي⁽²⁾، ولا يأخذ حيزاً كبيراً في القصيدة؛ بل إن الشخصية التي تقنع بها الشاعر هي التي تحوز على المساحة الأوسع وحظها الأوفر من مساحة القصيدة، وهذا يجعلنا نركز على المونولوج أو حوار المهدي بن بركة مع نفسه، ونهمل صوت الشاعر.

يتوزع المونولوج في قصيدة أوراق من ملف المهدي بن بركة على جميع أجزاء القصيدة، ويأخذ مساحة واسعة فيها، ويساعدنا المونولوج فيها على رسم شخصية المهدي بن بركة، ودفع عجلة الصراع إلى الأمام، فالمهدي بن بركة يتكلم بصيغة الأنا وكأنه في اللاوعي، ويشرح لنا ما حدث معه بالتفصيل.

ويمكن تقسيم المونولوج في القصيدة إلى أجزاء، فالجزء الأول من المونولوج يتحدث عن مخاوف المهدي بن بركة، وشدة مراقبة المخبرين له، فهم كما يقول ابن بركة: يتحسسون كل

(1) ديوان سعدي يوسف، ص 19-20.

(2) ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (د.ط.)، 1997، ص 27.

شيء فيه، حتى شرايينه، وهو يحس بهم في كل مكان حتى على الأوراق التي يكتب عليها، ويحس بهم يجلسون على الأريكة وكرسي الكتابة معه، ومن شدة مراقبتهم له، فإنهم يعلمون كل شيء، ويشرحون له شؤونه، حتى إنه حاول ترصد الباب وتركيب جهاز إنذار، وهجران الباربات والحانات التي يسكر فيها ويقول ما لا يعيه، وحتى إنه ركب النحاس على نوافذه، ولكن لا فائدة من ذلك، فعندما يفتح غرفته أو مكتبه يجد عشرة جالسين يتناولون القهوة فيها:

أَمْ سِ الْمَخْبِرِينَ عَلَي جَنِبِي
يَتَخَسَّسُونَ عُصْـوَنِي الْأُولَى
وَرَعَشَةَ هَذَبِي الْأُولَى
وَرَائِحَةَ الشَّرَائِينِ الْغَرِيبَةِ
إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: أَصَابِعُهُمْ تَحْسُ بَرِيقَ عَيْنِي وَهِيَ
تَبَخَّرَتْ عَنْ مُعَادَاةِ السَّجِينِ
إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: عَلَى وَرَقِ الْكِتَابَةِ يَتْرُكُونَ أَوَائِلَ الْبَصْمَاتِ
يَغْتَصِبُونَ أَزْهَارَ الْحَبِيبَةِ
إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: يُجَالِسُنِي عَلَى كُرْسِيِّ مَكْتَبَتِي فَتَى مِنْهُمْ
وَيَشْرَحُ لِي شِئُونِي (1)

أما الجزء الثاني من المونولوج وفيه يحكي المهدي بن بركة قصته في المطار وهو يراقب المسافرين القادمين من المغرب، فقد رأى رجلاً لفت انتباهه، وكان هذا الرجل طويلاً ومشيته طويلة مثله، فسأله المهدي عن الأحوال في الرباط؛ لكن الرجل لم يعره اهتماماً، وأخفى وجهه عنه، ثم يعود ابن بركة إلى مقهى المهجرين المغاربة، ويرى الرجل نفسه ثانية؛ لكن الرجل يكرر حركته ثانية، ويستدير وبيتعد عن المهدي بن بركة من جديد:

في المطار تلبثت بين رجال الجمارك.. كنت أراقب
كل الذين يجيئون من ساحل المتوسط، أيقظني رجل
من رتابة تلك الوجوه التي تقطع المعبر الضيق
الصدر، شاخصة نحو ما تحمل العريبات، وما تفعل
الفتيات، وما تشتره المغاور (1)

(1) ديوان سعدي يوسف، 139/1-140.

وفي الجزء الثالث من المونولوج يتحدث ابن بركة عن ثقته بنفسه، وعن العروض التي رفضها، وأنه لا يخاف الموت على الرغم من إحساسه بأنه يلاحقه من مكان إلى آخر، وهو يشبهه بخف الراقصة التي تراود السكارى عن أنفسهم حتى يقعوا في شركها، وهو كذلك لا يجيد الرقص والتملق، والتزلف إلى الحكام الظلمة من أجل تحقيق مصالح شخصية، وهذا ما حصل مع ابن بركة فعلاً، ففي آخر أيام حياته حاولت الحكومة المغربية استمالة ابن بركة لصالحها؛ لكنه رفض كل عروضهم وهو يعرف أن مصيره القتل:

القتل يلبس خف راقصة تراودني..
تري المدن الغربية قاعة للرقص ضيقة
لماذا تنظرين إلي هادئة؟
أنتنظرين خطوتي الأخيـرة؟
أننا لا أجيد الرقص....
أحمل في الشوارع رايتي لم أخفها يوماً

وربما انتهيت إلي عن خطأ⁽²⁾

وفي القسم الرابع يتحدث المهدي بن بركة عن مقتله، وكيف طالته يد الغدر كي تسكت صوته الذي يصدح بالحق، وقصة مقتله تدور فيما يأتي، أنه عندما وقف عند باب العمارة هاجمه رجل كان قد شاهد عينيه، يعني ذلك أنه الرجل الذي كان قد شاهده في المطار، ويُدّ تحمل خنجرًا مغربيًا هاجمته، وهذا يدل على أن من قتله هم أجهزة المخابرات المغربية، وابن بركة صمت عندما رأى الخنجر المغربي يشق طريقه إلى نحره، وهو مخطوف في سيارة داكنة اللون:

عند باب العمارة هاجمنا رجلٌ كنت شاهدت عينيه
يوم المطار... يد ترتدي خنجرًا مغربيًا تهاجمني...
لم يكن لي سوى الصمت... خنجره المغربي يشق الطريق
إلى صخر خنجرتي... وهو يجلسني في مؤخر سيارة

(1) ديوان سعدي يوسف، 140/1.

(2) السابق، 141/1.

ويوظف سعدي يوسف المونولوج ويستتطق شخصية ابن بركة المغتالة في سرد الروايات التي طافت حول قصة مقتل المهدي بن بركة، فهناك رواية تقول: إن المهدي اختطف وحمل من فرنسا إلى المغرب، وقتل في المغرب وقدمت رأسه على طبق في إحدى العشاءات الملكية. وهناك من يقول: إنه حمل من فرنسا إلى المغرب، ووضع جسده في حوض من الأسيد وذاب في هذا الحوض ولم تعرف له جثة؛ ولكن في نهاية القول: إن ابن بركة قتل في فرنسا وحمل إلى المغرب وأخفيت جثته وقضيته إلى يومنا هذا، وقد سجل لنا سعدي يوسف هذه الحادثة في الأسطر الشعرية الآتية:

فتحت عيني اللتين تحوم الأسماك حولهما...
 رأيت العالم السسفي مماء
 مترقًا بين انكسار الضوء والحجر القديم
 يدان موثقتان خلفي
 دارت الأسماك حولي

كنت ألمح في التماعتها السماء

في نهاية القصيدة يحكى: إن ابن بركة وهو مخطوف من باريس أو محمول الجثة من باريس إلى الرباط كانت يده مريوطتين؛ لكن على الرغم من قتله وأسرته إلا إن الأمل باقٍ عنده، وأنه سيأتي يوم وتصلح فيه الأحوال، وأن أفكاره باقية بعد موته إلى يومنا هذا:

إنني أعبر البحر المحبط
 يدان موثقتان خلفي
 والريبات قريبة:
 أسوراها الرملية الصفراء تدنو وهي تهبط
 ثم تدنو وهي تهبط

ثم تدنو وهي تهبط
كانت الأسوار أشجارًا و أطفالاً ودماء

وبهذا نكون قد أنهينا تداخل المسرحية مع الشعر العراقي، ورأينا كيف وظف شعراء العراق عناصر المسرحية داخل القصيدة؛ كي تستطيع القصيدة تلبية حاجاتهم في التعبير عن معاناتهم وواقعهم المرير الذي يحيونه.

المبحث الثالث

الصراع

الصراع: " يعرف بأنه مناظرة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما بالحدث الدرامي"⁽¹⁾.

وهناك من يعرفه بالاصطلاح السيكولوجي الذي يستخدم للدلالة على تنازع في نفس المرء بين نزواته ومحرمات المجتمع، أو عند الانسجام بين الذات والمحيط الخارجي يؤدي إلى توتر فيما بينهما⁽²⁾.

وقد عرفه إبراهيم فتحي في معجمه بقوله: "هو ذلك الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة أفكار ومصالح وإرادات تحاول كل واحدة منها هزيمة الأخرى"⁽³⁾.

ونستنتج من التعريفات السابقة أن الصراع هو: حالة صدام وتوتر تنشأ بين الشخصيات نتيجة عدم الانسجام وتضارب المصلحة الشخصية مع مصلحة الآخرين.

ويعد الصراع أحد المقومات الرئيسية للدراما؛ لأن أحد معاني الدراما هو الصراع في أي شكل من أشكاله⁽⁴⁾، وهناك أهمية أخرى للصراع، وهي إعطاءه النصوص إثارة وجاذبية خاصة، ومن دون الصراع فإن النص المسرحي يفقد مضمونه ولا يسترعي اهتمام أحد إليه. وهذا ما أكده الناقد الفرنسي (فرديناند بروننتير) في قوله: فالصراع هو جوهر الدراما وخاصيتها اللازمة، فالدراما دائماً تعني بممارسة الإنسان لإرادته في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به من خلال عرض هذا الصراع بين هذه الذوات نستطيع أن نستكشف صفاتها وإبعادها النفسية"⁽⁵⁾.

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1985، ص 63.

(2) معجم فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة، سمير حجازي، ص 49.

(3) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص 222.

(4) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، أحمد زكي كمال، ص 198.

(5) ينظر: البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، د. عماد حسيب، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2011، ص 23.

كما يساعد الصراع على كشف نفسية الشخصيات من الداخل، ومعرفة نمو الأحداث وتطورها، فالأحداث ترتبط بالصراع ارتباطاً وثيقاً وخصوصاً أنها تتصاعد مع تطور الصراع بين الشخصيات من خلال خاصية الضد التي هي الأفتنوم الأساسي للصراع⁽¹⁾.

وقد قسم المسرحيون درجات الصراع إلى أربع درجات، هي⁽²⁾:

صراع راكد بطيء الحركة والتأثير.

صراع متوثب يحدث بلا تدرج.

صراع صاعد مؤثر ومتدرج.

صراع راهص على وشك النشوب.

ويجب الملاحظة أن التقسيم السابق لدرجات الصراع متعلق بالحركة المسرحية، فكما تخفف الحركة على مستوى الأداء والتأثير يكون الصراع راكداً، وكما تكون طبيعية وقوية يكون الصراع متوثباً، ودوماً يقوم الصراع على جذب الأحداث ورفعها إلى أعلى وإنزالها إلى أسفل.

أنواع الصراع :

ينقسم الصراع إلى نوعين: صراع داخلي وصراع خارجي، أما الصراع الخارجي: فهو يدور بين الشخصية وغيرها من الشخصيات أو بين الإنسان وعوامل الطبيعة، أو بين الإنسان والتقاليد الاجتماعية، أو مع الطبقات الاقتصادية، أي خارج نطاق الإنسان⁽³⁾.

ونلمس الصراع في شعر بلند الحيدري في قصيدته أوديب، ويدور الصراع في القصيدة بين أوديب ونفسه، وأوديب ومن حوله، وهو انعكاس للصراع الذي كان متأجراً بين بلند وأهله من جهة، وبينه وبين السلطة الحاكمة لبلده من جهة أخرى، والصراع كما هو معروف ينشأ نتيجة التناقضات الحاصلة في الشخصية الواحدة أو مع الشخصيات الأخرى، وكما ذكرنا في فاتحة الفصل: إن الصراع ينقسم إلى داخلي وخارجي، أما الصراع الداخلي في القصيدة فهو صراع أوديب مع نفسه؛ بسبب التناقضات التي تملأ شخصيته، وحالة التيه والحيرة واليأس المطبقات عليه، ويتضح ذلك من بداية القصيدة، حينما يستنطق الصورة:

(1) البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ص25.

(2) معجم المصطلحات الدرامية، إبراهيم حمادة، ص52.

(3) السابق، ص55.

وَتَصِيحُ يَدَاهُ

وَتُطَلُّ عَلَى لَيْلٍ عَيْنَاهُ

وَتَغُورُ خُطَاهُ

أَحْلَامَ سَوْدَاءَ وَمَتَاهُ (1)

الصراع الباطني

يتضح الصراع الباطني أكثر في شخصية أديب " قناع الشاعر " عندما يقول :

أَه لَوْ تَدْرِي

مَا أَطْوَلَ رِحْلَاتِي فِي صَدْرِي

فِي عَيْنِي الْمَبْقُورَةِ

رِحْلَاتٌ تَمْتَدُّ طَوَالَ النَّوْمِ

فِي الْيَقِظَةِ

فِي النَّوْمِ

لَا الضَّحْكَةُ تَغْفُو فِي صَدْرِي

لَا الرَّغْبَةُ مَدَّتْ رِجْلَيْهَا (2)

وَاسْتَلَقْتُ سِرًّا فِي سِرِّي

لَا الصُّورَةَ

دَرَبٌ فِي الرِّحْلَةِ الْقَجْرِ

أَه لَوْ تَدْرِي

(1) الأعمال الكاملة، ص 451.

(2) السابق، ص 455.

مَا أَتَعَبَ رِحَالَتِي لَا تَطْلُبُ مِينَاءً⁽¹⁾

يتضح في المقطوعة السابقة كيف تتجلى ذروة الصراع النفسي في نفس بلند، وقد جسد هذا الصراع النفسي في مجموعة من الكلمات الدالة والعديد من الإحالات، مثل: أطول، رحلاتي، طول، أتعب، كذلك استخدم آه الدالة على الوجد والألم في مطلع المقطع، ولو ركزنا النظر جيداً سنلاحظ ملامح الصراع تظهر من ثنايا بعض الكلمات التي حملت معانٍ باطنية، مثل: رحلات جمع رحلة، وقد استخدمها الشاعر للدلالة على عدم الاستقرار النفسي، والحيرة التي تسيطر على النفس دون أن تعرف الراحة والأمان، وقد كرر "رحلات" ثلاث مرات بصيغة الجمع، ومرة واحدة بصيغة المفرد عندما قال: "درب في الرحلة للفجر"، ونرى أنه ذكر رحلات نكرة لتدل على الكثرة؛ ولكنه ذكر الرحلة معرفة لتدل على التحديد، وهي رحلته للفجر، ولعل الحيدري يقصد برحلته للفجر، أي الرحلة لنيل حريته؛ لأنه تعرض للاعتقال غير مرة، وقد نفي من وطنه، ويمكن تحميل الفجر تفسيراً آخر هو عودته إلى وطنه العراق والعيش فيه بأمان. ويبقى الحديث عن سبب حدوث الصراع في نفس الشاعر.

ويتجلى الصراع الخارجي بين الشاعر والمجتمع، أو بين الشاعر والسلطة المستبدة الحاكمة، ويتجلى الصراع أكثر ما يكون في القصيدة على لسان الجوقة، وسبق الذكر بأن الجوقة رمز للقيم البالية والعفنة التي تحكم المجتمع، أو هي رمز للمجتمع الأرسقراطي الذي طرد منه بلند، وما يدل على الصراع الخارجي، قول الجوقة:

يَا صَمْتًا فِي الرُّوحِ المَقْرُورَةِ

يَا مَدَّةَ أَيْدٍ مَبْتُورَةِ

أَتْرَكْنَا

لَمَلَمَ حُطُوتَاتِكْ

أُتْرِكْنَا

أَغْرَزْ آهَاتِكْ

فِي دَاتِكْ

(1) الأعمال الكاملة، ص 455.

أُتْرُكْنَا (1)

نلاحظ أن خطاب الجوقة موجه بشكل مباشر إلى أوديب، ونحس وكأنه خطاب القيم المتعفنة والمجتمع الأرسقراطي، موجة إلى الحيدري المتمرد على ثرائه، والكافر بكل الأرسقراطية والغرور المترتب عليها؛ لذا طلبوا منه الرحيل؛ كي لا يفسد عليهم حياتهم، ويوقظ ضمائرهم إن كانت موجودة، فهؤلاء الناس يحيون كالأنعام، تفكيرهم مقصور على إشباع غرائزهم البهيمية والاهتمام بالأشياء السطحية، ووجود شخص مثل الحيدري بينهم لا يناسبهم؛ لأنه يفكر بالمجتمع المسحوق وقد دفع ثمناً كبيراً لتفكيره هذا، فقد طرد ومنع من المشاركة في جنازة والده.

ثم نراه يعيد الخطاب إلى الجوقة -المجتمع الإقطاعي- ويرد على طلب رحيلهم فيقول:

أَوْ لَوْ تَدْرِي

مَا أَطْوَلَ رِحْلَاتِي فِي صَدْرِي

فِي عَيْنِي الْمَبْعُورَةِ

رِحْلَاتٌ تَمْتَدُّ طَوَالَ الْيَوْمِ (2)

يمكن استنتاج شيء من المقطوعة وثورة الشاعر على المجتمع بأنه سيستمر ومُصِرٌّ على مبادئه، ولن يتركها مهما فعلوا له.

ويتجلى الصراع بكل صورته الدرامية في قصيدة عبر الأبعاد الثلاثة، سواء كان داخلياً أو خارجياً، كما أنه يأخذ مساحة واسعة من النص؛ لأن الديوان في الأصل تقوم حكايته على الصراع بين الإنسان وذاته، والصراع بين العدل والظلم، والخير والشر، أو بين الرجعية والتخلف مع التقدم والحدائث، كل هذه الأوجه للصراع وظفها الحيدري بطريقة فنية جميلة، يهيب لك من جمال توظيف تقنية الصراع أنك تشاهد مسرحية على خشبة المسرح عنوانها: "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

ونبدأ بالصراع الخارجي، وسلف الذكر أن الصراع الخارجي هو الصراع الذي يدور بين شخص وآخر أو شخص ومجموعة من الأشخاص.

(1) الأعمال الكاملة، ص 453.

(2) السابق، ص 455.

فالصراع في هذا الديوان يدور رحاه بين البطل غير المسمى، أو بين البطل والسلطة والقيم المهترئة في المجتمع، أي بمعنى أصح هو صراع يدور بين قوى الخير والعدل، ويرمز لها البطل، وقوى التخلف والظلم ويرمز لها الأب المقتول، والجوقة الرجالية التي تصر على إعدام الابن المتهم بقتل أبيه.

الصراع الأول- وهو صراع بين الأب وابنه، فالابن قتل أباه انتقاماً لنفسه، وبسبب إهمال والده له في الصغر، وتركه متشرداً في الشوارع، يتسول لقمة يسد بها رمق جوعه، وهذا الصراع لا يقف عند صراع بين الابن ووالده المهمل؛ بل يرمز إلى صراع بين الحاكم الظالم، والشعب المقهور، فالحاكم المستبد يستعبد شعبه ويذله، ويملي عليهم ما يشاء، سواء كان برضاهم أو كرهاً عنهم، والشعب ما يفتأ أن يجد الفرصة المناسبة للإطاحة بهذا الحاكم، وهذا ما حدث للابن الذي تحمل قسوة الاستبعاد من والده طويلاً، حتى أتت الفرصة المناسبة؛ كي يقتله، فقتله وتخلص منه والدليل على ذلك قول الشاعر:

فَأَنَا يَا نَاسَ بِلَا اسْمٍ

سَكِينٌ أَوْغَلَ فِي قَلْبِ أَبِي

وَطَرَقَتِ الْأَبْوَابُ . . بَاباً . . بَاباً

وَرَشَوْتُ الْأَبْوَابَ

اسْتَجَدَيْتُ امْرَأَةً . . طِفْلاً . . شَيْخاً

وَشَبَاباً

مَا رَدُوا لَّا بَابَ يَنْفُكُ وَلَا شُبَاكَ يَفْسُدُ

إِنْ جَاءَ الْمَسَاءُ

أَمْسَيْتُ رَصِيْفًا فِي الشَّارِعِ

تَسَحَّنِي الْأَقْدَامُ (1)

(1) الأعمال الكاملة، ص500.

كان هذا تصويراً واضحاً لمعاناة الابن بسبب إهمال أبيه له، وتركه في الشوارع لا يجد طعاماً ولا ماء، يتسول رزقه من الناس، هذا بدلاً من قيام والده بالعناية به، وهنا يتأثر الحيدري بـ(ديستوفسكي) في روايته الإخوة الأعداء، فالابن (سماداركوف) يقوم بقتل والده (فيودور كارمازوف)؛ بسبب معاملته السيئة له، وعيشه كخادم في بيت والده⁽¹⁾.

كذلك يتجلى الصراع الخارجي في صراع البطل مع القيم البالية والرجعية في المجتمع، فبطل ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة كان معبراً عن شخصية الحيدري المتمردة على الواقع وعاداته وقيمه، وكذلك هو البطل، فالقيم البالية تحاصره وتمنعه من إكمال مشواره في الرقي؛ لذا يقوم باتهام مجتمعه بالزيف والكذب والبطلان ونستظهر هذا من قول الشاعر:

كَرَّرْتُ

أَلْفَ مَرَّةٍ

بَأَنَّنا زَائِنُونَ . . زَائِعَةٌ أَيَّامُنَا

وَ زَائِفٌ إِلَهُنَا

وَإِنَّ ثُقُبَ بَابِنَا

لَيْسَ لَهُ مُفْتَاخٌ⁽²⁾

وفي موضع آخر من القصيدة يتجلى الصراع بين العدل والظلم في العالم، فها هو البطل يقارع من يديرون المحكمة، ويكشف زيف عدل محكمتهم، التي لا تحكم إلا بالظلم وترفع شعار: "العدل أساس الملك"، وما يحدث لا يمت لهذا الشعار بصلة، ويمكن استنباط ذلك من قول الشاعر:

الْعَدْلُ أَسَاسُ الْمُلْكِ

صَهٍ . . لَا تَحْكُ

(1) ينظر: الأعمال الكاملة ديستوفيسكي، رواية الإخوة، كارمازوف، مج 16، ص 121 وما بعد.

(2) الأعمال الكاملة، ص 511.

كَذِبٌ . . . كَذِبٌ . . . كَذِبٌ . . . كَذِبٌ

المُلْكُ أساسُ العَدْلِ

أَنْ تَمْلِكَ سَكِينًا . تَمْلِكُ حَقَّكَ فِي قَتْلِي

صَهٍ . لَا تَحْكُ

مَا أَكْذَبَهُمْ . مَا أَلْعَنَهُمْ

العَدْلُ أساسُ المُلْكِ أَوْشَاكَ أَنْ أَضْحَكَ لَوْلَا

أَنْتِي

أَنْرَسَبُ فِي الظَّنِّ (1)

من المقطع الشعري السابق نلاحظ نبرة الصراع المتسارعة والمرتفعة، فالبطل جريء جدًا، ويسفه في القضاء في قاعة المحكمة، ويشكك في عدالتها، ويؤخر في عبارة العدل أساس الملك لتصبح الملك أساس العدل، وهو تلاعب في الألفاظ استخدمه الحيدري ليدلل على غياب العدالة من مجتمعنا، وعدم الالتفات لها، وأن القوة أصبحت مهيمنة على العدل، فالعدل يسقط أمام القوة، وتختزل العدالة في القوة، فإذا امتلكت القوة استطعت امتلاك كل شيء، وصنعت عدالة خاصة بك، ثم إن التكرار في كلمة كذب أربع مرات كان للدلالة على شدة زيف القضاء وعدالته، فالشاعر استخدم مصطلحات، مثل: كذب، أكذبهم، ألعنهم، أضحك، الظن، وكلها وظفت لتكون سمة للظلم وفقدان العدالة؛ لكن على الرغم من محاولات البطل الدفاع إلا إن الباطل يغلب؛ ولكن يبقى الحق حيًا في النهاية.

الصراع الداخلي :

هو صراع بين الإنسان ونفسه، أو بين قوى الشر وقوى الخير داخل الإنسان نفسه، وهو لا يخرج عن نطاق الشخصية الواحدة.

(1) الأعمال الكاملة، ص481.

ونلمس هذا الصراع بشكل واضح في ديوان حوار الأبعاد الثلاثة، ومساحة هذا الصراع هي نفسية البطل المتمرد، فهناك صراع بين الحق والباطل، وهذا يطالعا في بداية القصيدة، ويدل عليه قول الشاعر على لسان البطل:

عَدَا إِذَا مَا اسْتَيْقَظْتَ زَنْزَانَةَ السَّجِينِ

إِذَا التَّقَى الْمَسْجُونُ وَالسَّجَانُ

يَسْتَفُطُ فِي عَيْنَيْهِمَا وَجْهَانُ

الله

وَالشَّيْطَانُ

وَلَيْسَ إِلَّا قُوَّةُ الْجُدْرَانِ

شَهَادَةَ صَفْرَاءَ كَالْبُهْتَانِ⁽¹⁾

هنا تجلى النزاع بين الحق والباطل في نفس البطل، فقد استخدم الشاعر لفظ الجلالة الله ليرمز به إلى الحق، واستخدم لفظة الشيطان ليرمز به إلى الباطل، والصراع بين الحق والباطل سيبقى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

ونصادف في هذا الديوان صراعاً داخلياً آخرًا بين الجهل والحكمة، أو بين الخبيث والبراءة، ويتجلى ذلك في قول الشاعر على لسان البطل:

وَصَمْتُ . . . وَهَا أَنَا

أَسْفُطُ فِي بُعْدِي الْأَوَّلِ

وَجْهِي يَغْرَقُ فِي وَجْهِي

عَيْنِي تَبْحَثُ عَنْ عَيْنِي

هَا أَنَا

(1) الأعمال الكاملة، ص 475.

أَمْزَقُ بَيْنَ اثْنَيْنِ

رَجُلٌ يَصْمِتُ فِي طِفْلِ يَسْأَلُ⁽¹⁾

من المقطع السابق نلاحظ سيطرة الصراع على نفسية البطل، فهو في حيرة من أمره، لا يستطيع حسم وجهته، لا يعرف إلى أين سيذهب؟ ومع من سيقف؟ فهو في حالة بحث عن الحقيقة التائهة في أزقة عالم النفس المتوحش، وقد أجاد الحيدري تصوير صراع البطل النفسي، فجعل أعضاء الجسم، مثل: العين والوجه تحملان دلالات غير المعاني المعروفة، فيقصد بعيني تبحث عن عيني هنا معنى العين مجرداً وليس مقصوداً، فالعين الأولى المقصود بها عضو الإبصار لدى الإنسان، أما العين الأخرى فيقصد بها معناها المجرد وهو الإنسانية والحكمة، والبياض دليل الصفاء والطهر والنقاء⁽²⁾.

ونتبحر كذلك في قوله: وجهي يغرق في وجهي، هنا يحيلنا الحيدري للتفكير بمعنى فلسفي للكلمات المنطلقة من أعماق الأبطال في حديثه عن نفسه، وصراع الثنائيات الذي يحطمها ويفرض عليها التيه، فكلمة وجه الأولى يقصد بها الوجه بالمعنى الفسيولوجي، أي وجه الإنسان، أما وجه الأخرى فهي رمز للنفس، أي يبحث البطل عن نفسه، عن شخصيته، وأين هو يقف؟ وما يدل على ذلك، القول الذي تلاه: عيني تبحث عن عيني، ونعود إلى البعد الأول، فالقصيدة اسمها حوار عبر الأبعاد الثلاثة، والبعد الأول في القصيدة يكمن في علاقة الإنسان بذاته، وهذا ما يدور حوله هذا المقطع، ونرى في النهاية تحوله إلى الحيرة الشديدة التي تعترى نفسية البطل بين الانضمام لرجل صامت، وطفل يسأل، وقد استخدم الفعل أتمزق ليدل على الحيرة الشديدة، في ظني أن الشاعر أورد الرجل الصامت رمزاً للحكمة والمعرفة، والطفل رمزاً للرقعة وقلة المعرفة، وقد تستحمل هاتان اللفظتان وجهاً رمزياً آخرًا، فيمكن أن يكون الرجل الصامت رمزاً للخبث والخديعة والمكر والدهاء، والطفل رمزاً للبراءة والغباء، ويجرفني الاعتقاد نحو الوجه الثاني؛ لأن البطل في الأساس يعاني من تيه بين الثنائيات، وفي هذا الموضع تتجسد ثنائية الخبث والبراءة، التي اختزلها الشاعر في الرجل الصامت والطفل السائل، ويتعجر الصراع كذلك في نفس الشاعر بين المروءة والندالة عندما يرى امرأة تستنجد به كي يقتل المعتدى عليها، وهو لا ينجدها؛ لأنه غارق في التوبة والندم على ما قام به من قتل أبيه، يقول الشاعر على لسان البطل:

هَآ أَنَا

(1) الأعمال الكاملة، ص 582.

(2) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، مج 2، ص 115.

أَسْقَطُ فِي بُعْدِي الثَّانِي

عَيْنِي تَبْحَثُ عَنْ عَيْنِ أَبِي

عَنْ مَوْتِ إِنْسَانٍ

هَا أَنَا

أَتَمَرِّقُ بَيْنَ اثْنَيْنِ

هَذَا الْمَرْمِي عَلَى الدَّرْبِ، صُرَاخُ امْرَأَةٍ

يَسْتَنْجِدُ بِي

أَقْتُلُهُ . . . أَقْتُلُهُ . . . أَقْتُلُهُ

وَأَنَا الْغَائِرُ فِي التَّوْبَةِ حَتَّى الذَّنْبِ⁽¹⁾

يتضح الصراع الداخلي في هذه المقطوعة كما في سابقاتها، هذا الصراع الناتج عن الاضطراب الذي أصاب شخصية البطل نتيجة ما قام به من جريمة نكراء وهي قتل أبيه، والمقصود هنا البعد الثاني، هو علاقة الإنسان بالمطلق، وهنا يبرز البعد الباطني لكلمات القصيدة، فالحيدري أرادها فلسفة مرتدية ثياب الدراما أو المسرحية، أي إنه يمكن تصنيف ديوان حوار الأبعاد الثلاثة على أنه مسرحية فلسفية، صاغها الحيدري؛ كي يعبر فيها عن الصراعات التي تملأ النفس البشرية، أي صراع الثنائيات الذي سبق ذكره، وفي المقطوعة السابقة نرى الأفعال التي وظفها الشاعر لتدل على الصراع، مثل: أسقط، أتمزق، أغرق، اقتله، يستجد، ولو تأملنا هذه الأفعال لوجدنا أنها لا تصدر إلا في حالة الصراع، وهي مرتبة لتدل على الحالة الهرمية للصراع وما ينتهي به عادة، فهو يبدأ بالسقوط في الأخطاء، ثم البحث عن حلول لهذه المشاكل والأخطاء، ثم الحيرة بين الحلول، ثم في النهاية الحسم، وفي الصراعات عادة ما تنتهي نهاية سلمية، ومنها ما ينتهي نهاية مفاجئة.

وبالعودة إلى تفسير البعد الثاني وهو علاقة الإنسان بالمطلق، فالمطلق عند الفلاسفة يحمل العديد من المعاني، وأهم تلك المعاني التي يعنون بها عند (هيجل)، فالمطلق عند (هيجل) يعني اللحظة السامية لنمو الفكرة، وهو وعي مطابق لموضوع مجرد عن الضرورات الطبيعية،

(1) الأعمال الكاملة، ص 503.

ويتحقق المطلق عند (هيجل) على ثلاثة مستويات، الأول- مستوى المثل الأعلى للجمال: وهو الفن، والثاني- هو مستوى الحقيقة: وهو الدين، والأخير- هو مستوى التعبير عن الحقيقة: وهو المعرفة العقلية⁽¹⁾ إذن المطلق عند (هيجل) هو الجمال، والحقيقة، والمعرفة العقلية، والحيدري كان يقصد بالمطلق المعنى الهيجلي؛ لأنه تأثر بفلسفة هيجل وخصوصاً فلسفة الحق، وهذا ما أقر به في إحدى مقابلاته الصحفية. ويمكن أن يعني المطلق الله عز وجل؛ لأن الله ذو صفات مطلقة لا يحدها حد، ولا يربطها قيد، وفي ظني أن الحيدري قصد بالمطلق ذلك، أي علاقة الإنسان مع ربه، وهذا يفسد الاعتقاد الأول؛ لأن الله عز وجل هو الحق والحق اسم من أسمائه الحسنی وصفة من صفاته العلی.

ويبقى النظر في رمزية المرمي على الدرب، صراخ المرأة، هنا المرأة رمزت للضعف، ولعبت دور الضحية التي تتعرض للاعتداء، وتستتجد ولا تجد من ينجدها، والبطل عندما سمع صراخها، تفجر فيه الصراع بين الخير والشر أكثر، وهو تائب ولا يستطيع القيام بشيء لإنقاذ الضحية من مفترسها، وهذا يعكس مدى الحيرة التي وقع فيها البطل بعد قتله لأبيه.

نأتي أخيراً للمحطة النهائية للصراع الداخلي في نفس البطل وهو عدم ثقته بنفسه، ونزعة النقص المسيطرة عليه؛ بسبب ما عاناه في نشأته من إهمال وظلم واضطهاد، يقول الشاعر على لسان البطل:

وَمَرَّةً رَكَضْتُ خَلْفَ ظِلِّي

حَاوَلْتُ أَنْ أُمْسِكَهُ

حَاوَلْتُ أَنْ أَصِيرَ فِيهِ كُلي

وَعِنْدَمَا انْحَنَيْتُ

كَانَ مُنْحَنِياً مِثْلِي

مُحَدِقاً مِثْلِي

فِي كُرَّةٍ عَتِيقَةٍ مِنْ وَجْنَتِي الطِّفْلِ

ظَلَّتْ بِلَا أَرْضٍ وَلَا زَمَانٍ

(1) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ص 389-390.

ظَلَّتْ بِلاَ ظِلِّ (1)

تعبّر المقطوعة السابقة عن ملامح التيه والاضطراب التي تعتري نفسية البطل؛ لأنه لا يمكن للإنسان الإمساك بظله، وقد وضح لنا الحيدري صورة الإنسان المبالغ في التيه والضياع، وفي ظني أن الحيدري قد قصد بالظل معناه الصوفي الباطني، فالظل عند الصوفية ليس ما نسخته الشمس؛ بل هو الإنسان الكامل المتحقق بالحضرة الواحدية، وهناك مصطلح الظل الأول الذي يعني العقل الأول⁽²⁾، إذن نستنتج أن الحيدري وظف الظل بالمعنى الصوفي أي العقل، وعندما قال: حاولت الإمساك بظلي، لم يقصد الظل بالمعنى الفيزيائي وإنما قصده المعنى الصوفي، والعقل رمز للتفكير الذي يقود الإنسان أما لجحيم أو لرغد، وهذا ما يؤكد قوله: وعندما انحنيت كان منحنياً مثلي. . محدقاً مثلي، الانحناء هنا رمز للتفكير العميق الذي لا طائل منه، والتحديد رمز للنظر بدهشة للأشياء؛ لأنه لو كان ينظر بحكمة وتفكير عميق لقال أتأمل؛ لكن الانحناء ثم تلاه التحديق دلالة على فقدان بوصلة التفكير السليم وضياع الشخصية، كان هذا الصراع الداخلي في ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ونخلص من العرض السابق أن الصراع الداخلي يكشف عن السمات النفسية لشخصية البطل، فهو مضطرب وتائه وحيران ولا يعرف طريقاً معيناً، كل تلك السمات ناتجة عن المعاناة التي عاشها البطل في حياته منذ الصغر حتى شب ولم يجد من يرشده إلى طريق الصواب؛ فأفرغ كل شحنات الحقد والكراهية بقتل والده الذي أهمله في صغره.

أما الصراع عند بدر شاكر السياب فيتجلى في قصيدة بين الروح والجسد، وقد جعل من الصراع صراعاً خارجياً لأنه ينشب بين اثنين، هما: شاعر الروح، وشاعر الجسد، ولا نرى في القصيدة أي نوع من الصراع الداخلي؛ لأن البناء النفسي والقيمي للشخصيات لا يسمح بتناقض الشخصية مع نفسها، فكل شخصية مقتنعة بمجموعة من الأفكار لا تتنازل عنها، وكل شخصية تمثل جانباً من جوانب الحياة، فشخصية شاعر الروح تمثل الفضيلة والعفة، وشخصية شاعر الشهوة تمثل الرذيلة والدناءة والوضاعة، وقد أحسن السياب اختيار الأسماء بما يناسب القيم التي تحملها.

وقد خلق الشاعر وجهين للصراع: وجه جلي، ووجه خفي، أما الوجه الجلي فهو الصراع بين شاعر الروح وشاعر الجسد على المحبوبة، فشاعر الروح يريد المحبوبة (اليس) عفيفة طاهرة نظيفة لا يشوبها دنس ولا رجس، وهو يعشق روحها الطاهرة، على عكس شاعر الشهوة الذي لا

(1) الأعمال الكاملة، ص 505.

(2) ينظر: التعريفات، ص 235.

ينظر إلى الروح؛ بل يعشق جسدها، ويعده مكاناً لإفراغ الشهوات والنزوات؛ لذا نرى الصراع يتجلى في قول الشاعر على لسان شاعر الروح:

أَتَحِبُّ صَاحِبَتِي وَحُبِّي طَاهِرٌ وَهَوَاكَ حُبٌّ فَاجِرٌ لَمْ يُشْرِفِ
نَزَّهَتَهَا عَنْ قَوْلِ جَبْرِ قُلْتُهُ كَادَتْ تَغْصُ بِهِ لَهَاةُ الْمُغْرِفِ (1)

يبدأ الصراع مع بداية الحديث بين الشاعرين، ففي البداية يحيى شاعر الروح شاعر الشهوة، ويبدأ شاعر الروح بالتغزل بالمحبوبة، فيصدمه شاعر الشهوة بتغزله بها، وأنه يحب (أليس) محبوبة شاعر الروح، فتبدأ نبرة الحديث تتصاعد بين الاثنين، ويتصاعد معها الصراع إلى أن يصل إلى ذروته عندما يصف شاعر الشهوة أفعاله التي سيقوم بها عند لقائه (أليس)، وهذا ما لا يستطيع تحمله شاعر الروح؛ فيرجو من شاعر الشهوة التوقف عن هذا الحديث؛ لأنه أحرق قلبه، ويدل على ذلك قول الشاعر على لسان شاعر الروح:

لَا تَقْسُوْنَ وَرَحْمَةً يَا صَاجِبِي فَالْقَلْبُ يُوشِكُ مِنْ ضَنَاءٍ أَنْ يُحْرَقَا
أَمْحَلِفِي أَشْكُو لَطْفِي الْحُبِّ أَرْجِعْ لَا تَقْسُوْنَ عَلَى الْفُؤَادِ الْمُوجِعِ
بِالْمَاهِجَاتِ الزُّهْرِ مِنْ أَيَّامِنَا بِالْمُهْجَةِ الْحَرَّى، يَنْبِضُ الْأَدْمَعِ (2)

ويبدأ الصراع من أجل المحبوبة يأخذ منحناً آخرًا، فيسقط الصراع في دوامات التناقضات، ويقع خصوصاً في دوامة الصراع بين الخير والشر، أو الفضيلة والرذيلة، وهذا الوجه الخفي للصراع في القصيدة؛ فيدخل الشاعران في صراع بين الروح والجسد، وعلاقة كل منهما بالآخر، ويأخذ كل منهم موقفاً مغايراً للآخر في هذه المسألة؛ فيعتقد الأول أن الروح مفصولة عن الجسد، فإذا دنس الجسد بقيت الروح طاهرة، ويدل على ذلك قول الشاعر بلسان شاعر الشهوة:

الرُّوحُ لَيْسَ بِمُشَبِّهِ جُثْمَانَهُ لَا تَجْزِهِ بِذُنُوبِ جِسْمِ خَائِنَهُ
يَا رَبِّ جِسْمٌ غَارِقٌ فِي قُبْجِهِ قَدْ ضَمَّ رُوحاً زَانَهُ مَا زَانَهُ
لَرُبِّ جِسْمٍ مُعْجَبٍ لَكَ حُسْنُهُ قَدْ ضَمَّ رُوحاً شَانَهُ مَا شَانَهُ
لِجِسْمِ ثُوبٍ مِنْ تُرَابٍ هَيِّنٍ لَا يَدَعُ أَنْ دَنَسَ عَلاً أَرْدَانَهُ (3)

(1) الأعمال الكاملة، ص284.

(2) السابق، ص285.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، ص286.

وفي نهاية القصيدة يسيطر شاعر الشهوة على الحديث، ولا يترك لشاعر الروح أي مساحة، ويستمر في الهجوم على شاعر الروح ويصفه بالمخدوع، ويؤكد وجهة نظره التي ذكرها في البداية بأن المرأة للفراش وللغريزة، وليست لشيء آخر غيره، وأن هدفها الأول والأخير هو تحقيق اللذة والشهوة، وليس لها هدف آخر سواه، يقول السياب على لسان شاعر الشهوة:

لَا زِلْتُ حَرَانَ الْجَوَانِحِ مُتَعَبًا صَبًا تُقَارِبُ مُبْغِضًا مُتَجَنِّبًا
عَشَّكَ رَوْحَاتِيَّةً خَدَاعَةً مَا أَنْ تُنْيَاكَ عِنْدَ خَوْدٍ مَطْلَبًا
هُنَّ الْعَوَانِي هُمَّهُنَّ مِنَ الْهَوَى أَنْ يَسْتَفِدْنَ لَدَاذَةً أَوْ مَكْسَبًا
لَا أَنْ يَهْنِمَ بِهِنَّ غِرُّ شَاعِرٍ يَزُؤُو فَيَرْجِعُ بَاكِيًا وَمُشَبَّبًا⁽¹⁾

من الأبيات نستنتج أن إرادة شاعر الشهوة انتصرت على شاعر الروح؛ فقد ختمت القصيدة بحديث شاعر الشهوة، ولا ننسى التذكير بأن هذه القصيدة قد ضاع منها أبيات كثيرة، ونحن نتعامل مع الأبيات التي في حوزتنا، ولا نعلم من سادت إرادته عند تكلمة القصيدة؛ لكن الواضح من الأبيات الموجودة أن شاعر الشهوة ساد وانتصر على شاعر الروح؛ لكن لماذا جعل السياب النصر لنظرة شاعر الشهوة، كما رسخ النظرة البهيمية التي لا ترى المرأة إلا للفراش والغريزة. إن الدراسة المتعمقة والتجول المتأمل في شعر السياب نراه لا يضع المرأة إلا في زاوية قذرة وشنيعة، فقصائده عن المرأة مثل: المحبوبة المدنسة، وثورة على حواء والمومس العمياء، لا نرى المرأة إلا في صورة البغي، ولعل هذا نابغ من نفسية السياب المحطمة، التي ذاقت خيانة النساء، فقد مر السياب بتجربة حب فاشلة أدت به إلى أن يكون أحد الرواد الكبار لدور البغاء، ومعايشة المومسات، ولعله بفعله هذا يخفف ألم الخيانة التي وقعت عليه من حبيبته⁽²⁾، نستنتج أن صوت شاعر الشهوة هو صوت السياب، ورؤية شاعر الشهوة للمرأة هي رؤية السياب المذبوح بخيانة محبوبته، فقد أراد السياب بانتصار شاعر الشهوة أن ينتصر هو، ويشعل جذوة النصر بعد أن خمدت ناره في وحل الهزيمة أمام النساء.

ننتقل للحديث عن الصراع في شعر البياتي، وأول قصيدة وظف بها الشاعر هذه التقنية قصيدة موت المتنبي، وفيها يتأجج الصراع بين قوتين، هما: الشاعر أو المبدع من جهة، والسلطة والمثقفين المتملقين لها من جهة أخرى، والصراع في القصيدة صراع صاعد، يبدأ من نقطة صفر، ثم يتصاعد حتى يصل إلى ذروته، ويبدأ الصراع من الدورة الأولى التي يطرح فيها الشاعر رؤيته لمدينة بغداد:

(1) السابق، ص 287.

(2) ينظر: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص 164.

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فأنت بحار بلا سفينة

وأنت منفي بلا مدينة

صليبك الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

يبني عشه

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالماً عاث به التجار والساسة، يا قصائد الطفولة اليتيمة

لتحترق نوافذ المدينة⁽¹⁾

يستخدم الشاعر في الأسطر السابقة الألفاظ لتعبر عن بدء الصراع، فهو يوظف الأفعال المضارعة مضافة لها لام الأمر لتشير إلى المستقبل، مثل: لتحترق، لتذبل، ليحتضر، ثم نراه يوظف المضارع بصيغة الماضي؛ كي يأتي به ويدفع عجلة الصراع، مثل: يموت، ينعب، يبني، وبعدها يكرر في نهاية المقطع السطر الأول؛ ليؤكد على رؤيته السوداء والمشؤومة للمدينة؛ وليبشر باحتدام الصراع في المستقبل، فالنوافذ هنا لم تحترق، والنسر يحتضر، والأوراق لم تذبل بعد، والضباع لم تأكل الجيف؛ لكن مع وقوع هذه الأحداث ينطلق الصراع بقوة، وما يفجر الصراع هو ما يحدث في الشق الثاني من رؤية الشاعر لعصره:

ولتحكم الضفادع العمياء

(1) ديوان بدر شاكر السياب، 497/1.

وليسد العبيد والإماء
وماسحو أحدىة الخليفة السكران
والعور والخصيان
سفينة الضباب يا طفولتي
تطفو على بحر من الدموع
تشيخ في مرفأها
تجوع، تزني على رصيفهم
تستعطف الخليفة الأبله
تستجدي
تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع
سفيتي شائخة القلوع
لكنها والبحر في انتظارها تهم
بالرجوع(1)

تمخض الشق الثاني كنتيجة للمقطع الذي سبقه، فإن احتضر النسر الذي يرمز إلى القوة والعظمة⁽²⁾، وظهر الغراب، وانتشر الجيل الذي مزقته الهزيمة، وعاث بالناس التجار والساسة، فإن البلاد لن يحكمها إلا العور والخصيان والخليفة السكران، أما سفينة الشاعر هنا فيقصد بها وطنه المسلوب الجريح تنتهك على أيدي الحاكم المستبد المتخلف -الخليفة السكران-؛ لكن في النهاية تعود إلى البحر، ويعني الشاعر بالبحر هنا أنها تعود لأصلها وعزتها السابقة.

ومن هنا يأخذ الصراع في التصاعد، وتتبدى تلك التصاعدية في الصوت الثاني:

الرخ مات

بيضة تعفنت في طبق الخليفة

(1) ديوان بدر شاكر السياب، 497/1.

(2) ينظر: أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، د. أيمن تعيلب، دار العلم والإيمان، دسوق- مصر، ط1، 2011، ص81.

الرخ صار جيفة

في طبق من ذهب. ... يا زيد البحار

و يا خيول النار

توثبي واقتحمي الأسوار

ومزقي الشاعر والدينار

ولياكل الخليفة الأوراق والغبار

ولتسلم الأشعار⁽¹⁾

يتطور الصراع في المقطع الثاني، فالبيضة قد تعفنت، والرخ الذي كان يحتضر في المقطع الأول مات وأصبح جيفة هنا، ونتيجة ذلك يطالب أبو الفضل الكوفي خيول النار، أن تقتحم المدينة؛ كي تمزق أقانيم الاستبداد المتمثلة في الشاعر المتملق، والمثقف المنافق، والدينار الذي يمثل المال، وبعد ذلك تسلم الأشعار الصادقة.

في الصوت الثالث يأخذ الصراع منحى آخر، فبدل الصراع مع السلطة يسيطر الصراع على نفسه:

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة⁽²⁾

يشير السطران السابقان إلى الصراع الذي عم نفس المتنبي بعد فراقه سيف الدولة الحمداني، فقد مدح كافور الإخشيدي، رغم أنه كان يأبى مدح الملوك العجم، وقد قال في شعره

في كل أرض وطأتها أمم. ... ترعى بعبد كأنهم غنم⁽³⁾

(1) ديوان بدر شاكر السياب، 498/1.

(2) السابق، 499/1.

(3) ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان (د.ط)، 1983، ص 93.

لكن خروجه من عند سيف الدولة دفعه لمدح كافور الإخشيدي؛ كي يغيظ سيف الدولة الحمداني، وعلى الرغم من ذلك ظلت نفسه تنازعه إلى سيف الدولة حتى بعد رحيله من مصر، فقد مدح سيف الدولة بقصيدة مطولة مطلعها:

ما لنا كلنا جَوِّ يا رسول.. أنا أهوى وقلبي المتبول

كلما عاد من بعثت إليها.. غار مني وخان فيما يقول

أفسدت بيننا الأمانات عينا.. ها وخانت قلوبهن العقول⁽¹⁾

ثم يأتي الصوت الأول، معلناً حالة اليأس والسقوط، وهذا يساهم في تطوير الصراع:

السيف كان ريشتي

وراية الفجيرة

هممت أن أكسره

هممت أن أبيعته

أرانب هم الملوك، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعه⁽²⁾

تتبدى في الأسطر السابقة السوداوية التي يطرحها الشاعر لعصره، فالسيف والقلم لا قيمة لهما، ولو كسرا أو باعهما صاحبهما لن يجلبا له شيئاً؛ بسبب ضعف الملوك، وسوء العصر، ثم يدخل الشاعر في صراع جديد، هذا الصراع ليس مع السلطة السياسية، وإنما مع أذئابها من المثقفين والشعراء:

أنا شجبت جبهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقته منه النور والحياة

(1) شرح ديوان المتنبّي، النيسابوري، ص608.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1، ص499.

أغمدت في أشعاره سيفي⁽¹⁾

يمثل هذه الفئة من المتملقين ابن خالويه الذي كان حاقداً على المتنبي، وضربه في أحد الأيام على رأسه، وهنا يصل الصراع نقطة الذروة، فالشاعر بعد أن خاض صراعاً مع الساسة والمتفقين المتملقين يرجع إلى وطنه:

الشاعر الغارق في الأحزان والأغلال

يعود من غربته ممزقاً جريح

ماذا تقول الريح؟

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

والساسة والصوص والتجار والأنذال⁽²⁾

نلمس في الأسطر السابقة تشابكاً بين المستوى الأدبي والتاريخي في القصيدة، وهذا ما يحيلنا إلى سيرة المتنبي، فبعد خروجه من مصر وعدم تحقيق مراده في نيل الإمارة، عاد إلى مسقط رأسه في الكوفة، وكان في تلك الفترة يائساً وحزيناً⁽³⁾، حتى إن سيف الدولة الحمداني بعث له الهدايا كي يغريه بالعودة إلى حلب؛ لكن المتنبي رفض العودة بسبب حالة اليأس والإحباط التي كانت تسيطر عليه، وبقي في الكوفة رداً من الزمن⁽⁴⁾.

في الدورة الثامنة الموسومة بالمرثية يصل الصراع إلى النهاية، فالشاعر يقتل على يد قاطع الطريق:

تمزقي يا راية الحب فأنت الشاهد الوحيد

عشرون سيفاً، آه يا عراقنا، أغمد في قيثاره

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1/ 449.

(2) السابق، 500/1.

(3) ينظر: المتنبي، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة- السعودية، (د.ط)، 1987، ص373.

(4) ينظر: شرح ديوان المتنبي، للنيسابوري، ص608.

في قلبه الطريد

ضفادع من كل فج أقبلت تَوْبِن الفقيد

ضفادع تشرب خمراً

تأكل الثريد

تقيء شعراً

إنه الطوفان، يا قصائد الشهيد⁽¹⁾

تحيلنا الأسطر السالفة إلى العتبة الأولى في النص وهي موت المتنبي، وهنا يقتل الشاعر وينتهي الصراع الذي كان يصرم على مدار القصيدة؛ لكن صراع المتنبي لم يكن صراع الشاعر ضد السلطة فحسب؛ بل كان صراع العرب ضد الأعاجم من فرس وأتراك سيطروا على الدولة في تلك الأثناء، وعاثوا فيها خراباً، وهذا ما أشار إليه المتنبي في شعره عندما قال:

أحق عاف بدمعك الهمم. .. أخذت شيء عهداً بها القدم

وإنما الناس بالملوك وما. .. تفلح عرب ملوكها عجم

لا أدب عندهم ولا حسب. .. ولا عهود لهم ولا ذمم

بكل أرض وطأتها أمم. .. ترعى بعبد كأنهم غنم⁽²⁾

لقد مثل المتنبي في تلك المرحلة ضمير العروبة والصحة القومية الأولى، وحتى ميله لسيف الدولة، ومدحه كان نابعاً من عروبة المتنبي، فقد كان يرى سيف الدولة فخر العرب وهامتهم؛ لأنه كان يدافع عن حياض الإسلام، في وقت كان الترك والفرس يتآمرون عليه، ويتمنون هزيمته⁽³⁾.

ويتجلى الصراع كذلك في قصيدة عذاب الحلاج التي تقوم في جوهرها على الصراع بين المثقف الحر والسلطة الاستبدادية، فالمثقف الحر هو الحلاج الذي رفض الظلم والطغيان،

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، 500/1.

(2) ديوان المتنبي، ص93.

(3) ينظر: الكامل في التاريخ: أبي الحسن على بن محمد بن أبي الكرم المعروف بابن الأثير الجزري، علق عليه: سيد السناري، دار الحديث، القاهرة- مصر، 2010، 19/6.

وصرخ بأعلى صوته في وجه الديكتاتور وهو الخليفة، وصارحه بحقيقته، وهذا أدى إلى غضب الخليفة عليه، وبيدأ الصراع في قصيدته منذ مطلعها، فالبلاد يسودها حالة من الظلم والطغيان، ويلزمها ثورة؛ كي تغير حالها إلى الأفضل، وهنا نلمس طلب الشيخ من مريده -الحلاج- أن يترك الدنيا وينخرط في صفوف الصوفية، ويصلح من نفسه؛ كي يكون داعياً لإصلاح المجتمع:

وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذه النار
صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار
موعنا الحشر، فلا تقض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولا تمس ضرع هذه العنزة الجرياء
فباطن الأشياء
ظاهرها. فظن ما تشاء
من أين دنارهم في أبد الصحراء
راقصات وانطفأت
وها أنا أراك في ضراعة البكاء⁽¹⁾

في الدورة الموسومة برحلة حول الكلمات تتفاعل شخصية البياتي مع الحلاج، فيصبح الأول يتكلم من خلال الثاني، وفيها أيضاً يبدأ الصراع بالتصاعد إلى أعلى، وتبدأ المحنة تزداد باطراد، فالبياتي يروي محنته التي تشبه محنة الحلاج، وفيها يوجه البياتي المناجاة لله عز وجل بأن يهديه إلى الصواب، فالفقراء الذين علمهم منحوه الثقة، وهو يحس بأنه عاجز عن إثبات هذا لنفسه وتلبية مطامحهم؛ لذا يطلب من الله أن يمنحه المساعدة والفرج؛ كي يحقق أحلامه:

يا مسكري بحبه
محيري في قربه
يا مغلق الأبواب
الفقراء منحوني هذه الأسمال
وهذا الأفول
فمد أي يدك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت يبحث عن الجذور والآبار
وفرق الأسداف

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص10-11.

وليَقْبِ السُّلطانَ _____
 فنناقِ نَحْرَها وأَكْلَ الأضْيافِ _____
 وارْتَحِ _____ وَا(1)

ونلاحظ أن التجهيز للثورة واتخاذ القرار بها يتضح في المقطع الثاني؛ لكن البياتي يفاجتنا، ويقطع الصراع فجأة، ويدخل في بناء صراع آخر، وهو صراع مهرج السلطان الذي أحب بنت السلطان ولم ينلها زوجة له؛ ولكن البياتي ساق لنا هذه الشخصية ليقارن بينها وبينه، ويصور حالة التماهي الكبيرة بين شخصية المهرج وشخصيته، فالمهرج يقضي حياته في العبث وعمل الحركات؛ كي يسعد الصغار ويضحكهم، وفي الحقيقة لا يقصد بها إضحاك الأطفال، وإنما يقصد بها إضحاك ابنة السلطان؛ لأنه يحبها، فالمهرج ضحية النظم الاستبدادية، وكذلك الحلاج أيضاً، فعند الالتقاء بين هاتين الشخصيتين تتجلى حالة من التجلي والوجد والكشف عن الحضور الدائم للإرادة الإنسانية في مواجهة الظلم والاستبدادية.

وفي الدورة الرابعة يرتفع الصراع إلى ذروته، وتتدلع الثورة الحلاجية ضد الظلم، ويصاح السلطان بحقيقته القبيحة في تحد واضح للاستبداد وأدعياء السلطان، قال كلمته ليفضح فيها الحاكم المستبد ويشعل الثورة في النفوس الميتة، من أجل مواجهة العريضة والطغيان، قال كلمته وهو يعلم أنه سيصلب ويقتل؛ لكنه قالها لأنها الخلاص الوحيد للتوحد في مواجهة الموت المادي للإنسان وصولاً إلى المطلق والوجود، والتي ستكون قرينة الحقيقة التي استشهد من أجلها الحلاج:

أنا من أهوى _____ وممن أهوى أنا (2)

نرى اتحاد البياتي المطلق بقناعه التاريخي الحلاج عبر رؤية حلولية بياتية جديدة، فقد حل البياتي داخل الحلاج؛ ليروي ظلم زمانه كما روى الحلاج في السابق:

بحسب بكلمة _____ين للسلطان
 قلت لـ _____ه: جبانان
 قلت لكلب الصياد _____ين
 ونموت لبياتين _____ين

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ص 15.

(2) الحلاج، الأعمال الكاملة، ص 15.

حلمت فيهما أنني لم أعد لفظين
توحدت تعانقت وباركت أنت أنا⁽¹⁾

وفي الدورة الخامسة تأخذ جذوة الصراع في الخبو، ويجني الحلاج ثمن ثورته على الاستبداد، وخذلان الدهماء وأصحاب الضمائر الميتة، فالحلاج يصلب حتى يموت، بعد أن يدخل محاكمة شكلية سخيفة هزلية، وكأنها فصل من فصول الكوميديا السوداء التي تمارس في زمان يكون فيها الاستبداد كلمة، فالجميع تخلى عن الثائر وتركه يواجه مصيره المرعب:

أوصال جسمي قطعوه
أحرقوه
نثروا رماده في الريح
دفنوني
تنهبوا أوراقه
وأخمى دوا أشواقها

لكن على الرغم من إعدام الحلاج وموته مادياً؛ إلا إن لحظة إعدامه كانت ساعة ميلاد جديدة، فالحلاج لم يميت كما اعتقد قاتلوه، فهو مثل كل ثائر نبيل على الظلم يبقى اسمه وتبقى ذكراه نبراساً؛ ليضيء طريق من خلفه من الثوار والمتقفين الأحرار؛ ولتتبع الأمل في النفوس؛ ليزول الطغيان وينتشر الحب والسلام:

أوصال جسمي أصابحت سماد
ففي غابرة الرماد
ستكبر الغابرة، يا معانقي
وعاشي
ستكبر الأشجار
سنانتي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعود لن يفوت

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص15.

(2) السابق، ص19.

والحرج لمن ييّرأ والبذرة لمن تموت⁽¹⁾

فلحظة الميلاد، ساعة الموت تنبأ بها الحلاج، وقد تنبأ أيضًا بأن الصراع بين الظلم والعدل سيدوم ولن يموت حتى لو أعدم الحلاج؛ لأنه يولد من جديد في مدن النور الأزلي، ويتجلى ذلك في قول الحلاج :

أقتلوني يا ثقاتي إن فني قتلي حياتي
ومماتي فني حياتي وحياتي فني مماتي
أنا عندي محو ذاتي أجمل المكرمات⁽²⁾

وأخيراً ننتقل إلى الحديث عن الصراع في شعر سعدي يوسف، ونلمسه في معظم قصائده؛ لأن الصراع جزء لا يتجزأ من حياته؛ لذا يسيطر على معظم قصائده نزعة الصراع، وخصوصاً صراع الثنائيات: القريب/البعيد، الماضي/الحاضر، الخير/الشر، العدل/الظلم، وغيرها... وسنتناول قصيدة أوراق من ملف المهدي بن بركة؛ لنكشف عن حيثية الصراع عند سعدي يوسف.

تتكون قصيدة أوراق من ملف المهدي بن بركة من 300 سطر شعري موزعة على ست صفحات وجزء صغير من الصفحة السابعة، والقصيدة قائمة على عمودين هما: المونولوج وهو في حد ذاته صراع داخلي-، والصراع، وسنتناول هنا الصراع، ويدور الصراع فيها بين المتناقضات، ويتم بين قوتين: إحداهما تمثل الخير، والأخرى تمثل الشر، فالتى تمثل الخير هي شخصية المهدي بن بركة، وهي شخصية حقيقية، فقد كان المهدي بن بركة أحد الأركان الأساسية لحركة التحرر العالمية في المغرب الغربي، وأحد المناهضين للإمبريالية العالمية؛ لذا نلاحظ أن سعدي يوسف قد دمج مع مجموعة أخرى من الشخصيات؛ كي يسهم ذلك في دفع حركة الصراع إلى الأمام، وقد اختار سعدي يوسف الشخص؛ لكي تكون قضية ابن بركة الرئيسة.

والشخص هم الجياع، والمرأة، واللاجئون، وهؤلاء كانوا يشكلون الصوت الإيجابي لدى ابن بركة، فقد كان المهدي بن بركة يخوض غمار الحياة السياسية؛ كي يدافع عن فقراء المغرب، وضحايا الحروب ومحاربة الاستعمار؛ لذا فإن هذه الشخصيات تتعقب ابن بركة؛ لأنه يمثل لها أمل التحرير والنصر والفكاك من الهموم التي تعترها:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص19-20.

(2) الأعمال الكاملة، الحلاج، ص294.

أَفِي الْمِعْطَفِ الْخُبْرُ وَالْجِبْنُ وَالْبُرْتُقَالَةُ؟

هَا هُوَ ذَا خَارِجٌ

وَالسَّلْمُ الْمُنْتَظَمِينَ أَدْرَكَتُهُ. .. حِينَ أَبْصَرْتُ عَيْنَيْهِ

فَرَزْتُ أَنْ أَتَّبِعَهُ(1)

وفي المقابل يأتي الصوت الثاني الهدام صوت الجراد، ومن يخوض الصراع ضد ابن بركة، ويتمثل هذا الصوت في ضابط الأمن والمخبرين، ودائماً هذا الصوت يتعقب ابن بركة محاولاً قمعه والسيطرة عليه، وإخماده؛ لأن ابن بركة يشكل إزعاجاً لهم:

إِنَّهُ الشَّخْصُ ذُو الْمِعْطَفِ الْمَطْرِيِّ

فَاجَأَتْهُ مَرَّةً. . يَدْخُلُ الْمَشْرَبَ الْآنَ. . يَجْلِسُ قُدَّامَ

بْنِ بَرَكَةَ الْمُتَحَدِّثِ. . يُحْكِمُ نَظَارَتَيْهِ، وَيَنْزِلُ

حَافَةَ قُبْعَةِ الْجَوْحِ: يَشْرَبُ قَهْوَتَهُ رَشْفَةً

رَشْفَةً. . . كَانِ ضَابِطاً أَمِيناً(2)

ويشتد الصراع ويتصاعد بشكل كبير عندما يتحد الشاعر مع ابن بركة، وهنا تتصاعد المقاومة والنضال ضد الظلم، فسعدي يوسف ذو باع طويل في النضال ضد الطغاة، وقد دفع ثمناً كبيراً لقاء ذلك؛ حيث قضى حياته في السجون، ثم قضى الجزء الآخر في المنفى:

جَلَسْتُ عَلَى عَتَبَةِ الْبَيْتِ مُنْكَسِراً ذَابِلاً. . حَامِلاً وَجْهَ

بْنِ بَرَكَةَ الْمُتَأَرْجِحِ بَيْنَ الْحِزَامِ الشُّيُوعِيِّ، وَالْبَيْتِ وَالْقَهْوَةِ السَّاخِنَةِ(3)

وتتحد أبعاد الصراع كلها عندما يرسم لنا سعدي يوسف المواجهة بين المتكلم أو الذات المهزومة، والذات المسيطرة القوية، وهذا ما يدفع الصراع إلى الأمام، ويزيد التوتر في القصيدة

(1) الأعمال الكاملة، سعدي يوسف، 1/138.

(2) السابق، 1/139.

(3) ديوان سعدي يوسف، 1/140.

ويرفع مؤشر المأساة فيها، فابن بركة يخافهم ويحس بهم أنهم مثل ظله في البيت، في مكتبه، في كل مكان يدخله، ويجلس فيه:

إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: أَصَابِعُهُمْ تَجِسُّ بِرَيْقِ عَيْنِي وَهِيَ تَبْحَثُ

عَنْ مُعَادَلَةِ السَّجِينِ

إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: عَلَى وَرَقِ الْكِتَابَةِ يَتْرُكُونَ أَوَائِلَ الْبَصَمَاتِ

يَعْتَصِبُونَ أَزْهَارَ الْحَبِيبَةِ

إِنِّي أَحْسُ بِهِمْ: يُجَالِسُنِي عَلَى كُرْسِي مَكْتَبِي فَتَى مِنْهُمْ

وَيَشْرَحُ لِي شَأُونِي (1)

ويتصاعد حضور التوتر في القصيدة على المستويين القصصي والدرامي، فمقاطع القصيدة تكشف عن صراع زمني بين الماضي والحاضر، وقد عمل سعدي يوسف على تجسيد الحاضر باستخدامه صيغة المضارع، وبدأ بها القصيدة، وهذه الصيغة تدل على الاستمرارية:

يَتَبَادَلُ وَالْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ الرَّسَائِلُ، كُ الْطَوَابِعِ

صُورَتَهُ، وَالْحُطُوطِ الَّتِي يَدْرُسُ الْخُبْرَاءُ إِندِفَاعَاتِهَا

حَطُّهُ، كَانَ يَحْفَظُ تَارِيخَ مَوْلِدِهِ (2)

الْقَتْلُ يَلْبَسُ حُفَّ رَاقِصَةِ تْرَاوُدُنِي (3)

وتبلغ حركة الحاضر بأن تمتد إلى المستقبل في حركة مقاومة للقوى الهدامة والرجعية، المتمثلة في الحكومة الظالمة، كما تؤكد على استمرارية ابن بركة حتى بعد موته، فاسمه يبقى نبراساً يضيء درب المناضلين من بعده:

هَا هُمْ جِيَاعُ الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ يَنْتَشِرُونَ بِاسْمِكَ

(1) السابق، 139/1-140.

(2) ديوان سعدي يوسف، 137/1.

(3) السابق، 141/1.

يُنْشُرُونَ عَلَى اسْمِكَ الْمَمْنُوعَ أَوْزَاقَ الْخَلَائِيَا وَالْحَدَائِقِ

هَآ هُمْ جِيَاعُ الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ مِثْلِي

يَمْنَحُونَ بِهَاءِكَ السَّرِيَّ سَرَّهُ (1).

ويستمر سعدي يوسف في استخدام الزمن المضارع؛ ليدل على ما وقع من عذابات على الطرف المهزوم، حتى استخدام الزمن الماضي يفتح دلالة على الحاضر والمستقبل، فالطرف المهزوم يبقى معذباً:

تَبْدِينَ شَاحِبَةً، رَأَى قَسَمَاتِكَ الْفُقَرَاءُ صَيْفَ الرَّبَاطِ

هَلْ تَذْهَبْنَ مَعِي؟

سَنَدْخُلُ عَتَمَةَ الْحَانَاتِ

سَنَدْخُلُ عَتَمَةَ الْأَكْوَاخِ

سَنَدْخُلُ عَتَمَةَ التُّكْنَاتِ

سَنَدْخُلُ عَتَمَةَ الْوَطَنِ (2)

ويصور لنا سعدي يوسف الزمن الماضي، بأنه لم يسلم من القوى الهدامة، والرجعية؛ المطاردة للبطل في كل مكان والمتابعة لحركاته وسكناته:

قَالَ لِي مُخْبِرٌ: عَادَ مِنْ رِحْلَةٍ فِي الصَّوَاغِي

إِذْ كُنْتُ فِي حَارَةِ الْحِرَامِ الشُّيُوعِي

حَيْثُ الْأَفَارِقَةُ الْقَادِمُونَ مِنَ الْمُدُنِ الْمُتَسَوِّلَةِ النُّورِ (3)

وفي نهاية القصيدة يستخدم سعدي يوسف الماضي ليدل على رؤية في المستقبل، هذا المستقبل الواعد المليء بالتفاؤل عكس الحاضر السيء المليء بالظلم والجور:

أَسْوَارُهَا الرَّمْلِيَّةُ الصَّفْرَاءُ تَدْنُو وَهِيَ تَهْبِطُ

(1) السابق، 138/1.

(2) السابق، 138/1.

(3) ديوان سعدي يوسف، 138-139.

ثُمَّ تَدْنُو وَهِيَ تَهْبِطُ

ثُمَّ تَدْنُو وَهِيَ تَهْبِطُ

كَانَتْ الْأَسْوَارُ أَشْجَارًا وَأَطْفَالًا وَمَاءً (1)

الفصل الثالث
عناصر الرسالة في القصيدة العراقية المعاصرة

القصيدة/الرسالة

تمهيد:

مفهوم الرسالة:

تعد الرسالة من الأجناس الأدبية الأساسية، وتعرف بأنها: نمط من الكتابة يشبه في بعض جوانبه نمط الكتابة الأدبية يهدف إلى إبلاغ شخص؛ أو أشخاص نوعاً معيناً من الفكر المصحوب بنوع من الانفعال⁽¹⁾.

ويعرفها إبراهيم فتحي في معجمه ب: خطاب رسمي على وجه الخصوص يتميز بطابعه التعليمي، وتختلف الرسالة عن الخطاب المعتاد أو الذي جرى عليه العرف، بأنها تتخذ صبغة أدبية عن وعي، ومقصود بها النشر عمداً⁽²⁾.

ومن خلال التعريفات السابقة نستنتج بأن الرسالة هي: خطاب يرسله شخص إلى آخر أو مجموعة من الأشخاص يحمل فكرة معينة أو يقصد به إيصال أخبار وأنباء معينة.

أنواع الرسائل :

يعرف التاريخ العربي الأدبي نوعين من الرسائل: الأول ديواني "رسمي"، والثاني إخواني. و الرسائل الديوانية هي الصادرة عن ديوان الحكم، وتعنى بأمر الدولة والرعية؛ ولذا فإنها دقيقة المعلومات ومراعية للمراسلات المتعارف عليها في المكاتبات ذات الصبغة الرسمية، ومن هذا النوع: العهود والمواثيق، والتقاليد، والمناشير، والفتوحات، وانتقال الحكم، والتنويه، والإحماء، والاذنام، والدعوة إلى الطاعة، والحث على الجهاد. وهذا النوع من الرسائل باق ليومنا هذا، واكتسب عدة أسماء مثل: كتاب، خطاب وغيرهما⁽³⁾.

أما الرسائل الإخوانية أو الشخصية فهي ما يتبادلها عامة الخلق، وهذا النوع قريب من الأدب في صياغته وألفاظه، وللرسالة الإخوانية أغراض عديدة أبرزها: الشكر، والاعتذار،

(1) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص 169.

(2) السابق : نفسه

(3) ينظر: في النشر العربي قضايا وفنون ونصوص، د. محمد يونس عبد العال، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان القاهرة- مصر، ط1، 1996، ص 162.

والشكر، والتهنئة، والمديح، والهجاء، والاستماعة، والاستعطاف، والاستبطاء، والشفاعة، والعيادة، والتعزية، والدعابة، ويمكن أن نلحق بها الرسائل الفلسفية، والوعظية، والدينية⁽¹⁾.

تعريف الرسالة الشعرية :

يعرف سمير حجازي الرسالة الشعرية في معجمه بظاهرة توصيلية، ذات بينة خاصة تربط بين الظاهر اللغوية والبلاغة والظاهرة الإعلامية، انطلاقاً من الدلالة العامة للغة، والدلالة الفنية والشكلية للنص⁽²⁾.

أما في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فتعرف بـ"قصيدة ينظمها الشاعر على شكل خطاب في أي موضوع"⁽³⁾، ومن التعريفين نستنتج أن الرسالة الشعرية: هي قصيدة ينظمها الشاعر ليضمناها أفكاره، ومشاعره، وعواطفه، ويعبر فيها عن تجربة معينة مر بها، أو يضمناها أفكاراً يود إيصالها إلى متلق معين.

وتسيطر عليها الشمولية⁽⁴⁾.

تداخل الرسالة مع الشعر في الشعر العراقي المعاصر:

قبل الولوج في الحديث عن تداخل الرسالة مع الشعر في العصر الحديث، علينا تحديد السمات العامة للرسالة الشعرية؛ كي نستطيع من خلالها التفريق بين الرسالة الشعرية والقصيدة العادية، وهذه السمات نستنتجها من قول عبد الملك بو منجل: "قد يكابد الشاعر تجربة تقتضي أن تبلغ خطاباً إلى متلق معين مقصود، هنا معبر لتحول القصيدة إلى رسالة، ولما كان شكل الرسالة مرتبطاً بتقاليد شكلية معينة هي ما يكتنف المقدمة من تحية، وما يلتزمه الخطاب من ضمير المخاطب، وما يضطلع به النص من مهمة تتراوح بين الإقناع والتأثير... فإن كل قصيدة تتضمن هذه الخصائص يمكن أن تعد رسالة"⁽⁵⁾، ومن القول السابق يمكن الاستنتاج بأن السمات العامة للرسالة الشعرية هي:

1- خطاب موجه لمتلق أو مقصود معين.

(1) ينظر: في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، ص162.

(2) معجم مصطلحات الأدب والحضارة، سمير حجازي، ص128.

(3) معجم مصطلحات اللغة والأدب، ص100.

(4) ينظر: السابق، ص28.

(5) تداخل الأجناس في القصيدة العربية، عبد الملك بومنجل، مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص905.

2- يلتزم فيه الشاعر بضمير المخاطب.

3- تهدف القصيدة إلى الإقناع والتأثير.

وكل قصيدة تتوافر فيها الخصائص السابقة تعد رسالة شعرية، وسنحاول استقصاء هذه الخصائص في قصائد شعراء العراق الأربعة: بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري.

أولاً- عناصر الرسالة الشعرية في قصائد سعدي يوسف:

يوظف سعدي يوسف تقنيات الرسالة في بعض قصائده؛ لتصبح القصيدة فيما بعد رسالة شعرية بامتياز، وأوضح نموذج ممكن سياقه على ذلك قصيدة (إلى عبد الوهاب البياتي)، ومن العتبة الأولى -العنوان- نلمس الخصيصة الأولى للرسالة، فالعنوان أتى على صيغة شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور، وقد اكتتف العنوان الحذف، فشبه الجملة وجب أن تسبق بكلمة توضح مكون النص؛ لكن الشاعر هنا خول القارئ بتعبئة الفراغ، وإكمال المحذوف، وهذا ما يثير قريحة القارئ، ويغريه بالبحث عن الجزء المفقود، وقد وظف الشاعر الحذف هنا كما يقول شعيب حليفي: "ليؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه؛ لكن بينها رابط خفي"⁽¹⁾، ويمكن تخمين العنوان المحذوف برسالة إلى عبد الوهاب البياتي.

تقع قصيدة إلى عبد الوهاب البياتي في أربعة وعشرين سطرًا شعريًا، موزعة على خمسة مقاطع شعرية غير متساوية في عدد الأسطر، وقد نظمها الشاعر على بحر الرجز، وعروضه هو مستعلن، وفي ظني أن العلة من استخدام بحر الرجز تأتي من تعداد استعملاته، ثم إن بإمكانه استيعاب الروح النثرية المسيطرة على القصيدة، وقولبتها في شكل موسيقى شعري.

أما عن خصائص الرسالة الشعرية في القصيدة فتتوافر ثلاثتها فيها، وأول خصيصة تتضح في القصيدة هي توجيهها إلى متلق معين أو مقصود بعينه، أو يمكن تسميتها بالقصدية، والشخص المقصود بالخطاب هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، وقد كتبها الشاعر سعدي يوسف عام 1955، وفي تلك الأثناء كان عبد الوهاب البياتي قد غادر العراق هارباً من بطش

(1) النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، ع46، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، نيقوسيا- قبرص، 1992، ص92.

حكومة نوري السعيد⁽¹⁾، بعد اعتقاله وتعذيبه في المعسكرات السعيدية، وهذا ما يتجلى مطلع القصيدة.

الريح من منفاك تأتي نحو بصرتنا القديمة

الريح تحمل كل شيء نحو بصرتنا القديمة

حتى الحكايات الأليمة

حتى أغانيك العظيمة⁽²⁾

وتتجلى القصيدة في القصيدة وخصوصيتها أكثر من تكرار ذكر اسم الشاعر عبد الوهاب البياتي عدة مرات، في قول الشاعر:

وسفائن وملاحون يا عبد الوهاب

للخبز يا عبد الوهاب

والبصرة الخضراء يا عبد الوهاب⁽³⁾

حيث النخيل يموت يا عبد الوهاب⁽⁴⁾

يكرر الشاعر ذكر عبد الوهاب أربع مرات، وفي مواضع مختلفة، وقد هدف الشاعر من التكرار تعزيز القصيدة والخصوصية التي حملتها، كذلك أدى التكرار دوراً تعبيرياً واضحاً أوحى من خلاله الشاعر سيطرة العنصر المكرر على الفكرة في القصيدة⁽⁵⁾، ثم إن التكرار جعله الشاعر مرآة يعبر بها عن محبته وعشقه للمرسل إليه عبد الوهاب البياتي.

ويترتب على وجود الخصيصة الأولى وجود الخصيصة الثانية للرسالة الشعرية، وتتمثل هذه الخصيصة في سيطرة ضمير المخاطب على جو القصيدة، فنجد ضمير المخاطب ظاهراً في كلمات: منفاك، زرتها، غنيت، رأيت، عينيك، وقد وظف الشاعر ضمير المخاطب ليعزز

(1) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1، ص9.

(2) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص524.

(3) ديوان سعدي يوسف 524/1.

(4) السابق، 525/1.

(5) ينظر: شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، ص203.

الخصوصية، وليوهم للقارئ بأنه يدير حواراً مباشراً مع الشخصية المخاطبة، أو المرسله لها الرسالة.

أما الخبيصة الثالثة من خصائص الرسالة الشعرية تتمثل في الهدف الذي تحمله الرسالة، وهو يتراوح بين التأثير والإقناع، ويلمس ذلك جلياً في القصيدة، فالمغزى من القصيدة هي دعوة من سعدي يوسف لصديقه الشاعر عبد الوهاب البياتي إلى زيارة مدينة البصرة؛ للاطلاع على الأحوال فيها، ويستخدم الشاعر في سبيل تحقيق هذا المغزى اللغة والوصف كأداة للتأثير والإقناع، فيبدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة عبد الوهاب البياتي المنفي:

الريح من منفاك تأتي نحو بصرتنا القديمة

الريح تحمل كل شيء نحو بصرتنا القديمة

حتى الحكايات الأليمة

حتى أغانيك العظيمة⁽¹⁾

يخاطب الشاعر في هذه المقدمة عبد الوهاب البياتي في منفاه، لدغدغة عواطفه، والإيحاء له بالتواصل الدائم معه عبر الريح التي تمثل ساعي البريد، أو أداة اتصال بين الشعارين، فهي تحمل أخبار البياتي وشعره إلى العراق، وهنا يوحى سعدي يوسف إلى البياتي تحيته العظيمة له، وعدم قدرته على نسيانه، ونرى الشاعر يستخدم التكرار في المقطع السابق، فقد كرر كلمة الريح مرتين، وهنا يحمل التكرار طاقة شعورية دلالية، ثم عن كلمة الريح تمنح إيقاعاً غرضه التوكيد، وتحمل في ثناياها كذلك شدة الشوق للشاعر المنفي عبد الوهاب البياتي، أما الحكايات الأليمة فيقصد بها الشاعر معاناة عبد الوهاب البياتي في منفاه، وتنقله وترحاله من بلد إلى بلد، ويقصد بالأغنيات العظيمة قصائد عبد الوهاب البياتي التي نظمها في منفاه، وخاصة ديوانه أباريق مهمشة الذي صدر في تلك المرحلة⁽²⁾، وفي هذا الديوان خط البياتي خطواته الأولى كشاعر فحل من شعراء العصر الحديث.

ويواصل الشاعر سعيه لتحقيق هدفه من خلال توظيف الوصف، ففي المقطع الثاني من القصيدة يصف الشاعر مدينة البصرة، وجمالها، وملاحيتها في البحر، وأنهارها وجدولها الجميلة:

(1) ديوان سعدي يوسف، 524/1.

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي: مج 1، ص 5.

البصرة الزرقاء.. .. آلاف الجداول والنجوم

النهر والبحر الحنون

وسفائن ترسو وملاحون يا عبد الوهاب

البصرة الزرقاء أغنية حنون⁽¹⁾

يصف الشاعر مدينة البصرة وجمالها، ويلونها بالأزرق وذلك بسبب دلالاته على الهدوء والبرودة، كذلك هو لون البحر الهادئ والمزاج المعتدل⁽²⁾، وهو منعش وقادر على خلق أجواء خيالية ويضفي جواً من البرودة على المحيط، وهنا قصد به الشاعر لون الماء، فمدينة البصرة تقع على الخليج العربي، وهي البوابة الجنوبية للعراق، وفيها يلتقي نهر دجلة والفرات، فيكونان شط العرب الذي تلهه البساتين، وتعتمد عليه البصرة في معيشتها.

وقد كرر الشاعر اللون الأزرق مرتين؛ ليدلل على جمال البصرة والراحة النفسية التي سينعم بها زائرها عند رؤيته منظرها الخلاب الساحر، ثم تعرض لوصف جانب من حياة البصريين، والمهن التي يتعاطونها، وأكثر مهنة منتشرة بينهم هي الصيد في البحر، وهنا أكمل الشاعر وصف الوجه المشرق لمدينة البصرة:

لكن ملاحى السفينة

المجهدين يزمجرون

أغنية للبحر، دامية حزينة

للخبز والريح المزمجر والسفينة

للخبز يا عبد الوهاب⁽³⁾

يقدم الشاعر الوجه الآخر لمدينة البصرة، وقد اختزل هذا الجانب في معاناة الملاحين في البحر، فهم الطبقة المعذبة والمنهكة، والضائعة حقوقها، وكل تلك المعاناة التي تتعرض لها

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص524.

(2) ينظر: دلالة الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله حمدان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس- فلسطين، ص51

(3) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص524.

من أجل الخبز، وقد وظف الشاعر ألفاظاً تدل على تلك المعاناة مثل: دامية، حزينه، المجهدين، المزمجر، كما كرر الشاعر كلمة الخبز مرتين؛ ليدل على شدة المعاناة التي يمر بها ملاحو البصرة.

في المقطع الثالث يعود الشاعر لترغيب عبد الوهاب البياتي بزيارة البصرة، ويلجأ في سبيل تحقيق هذه الغاية إلى وصف البصرة، وما يدق على أرضها:

والبصرة الخضراء يا عبد الوهاب

لوزرتها يوماً لغنيت المدينة

والبحر والعمال والنار الدفينة

لرأيت أعماق الجنوب

حيث العيون الداميات تشع نيران الضغينة

حيث النخيل يموت يا عبد الوهاب

حيث النساء الجائعات

يقتلن في بؤر المدينة⁽¹⁾

يصف الشاعر في مطلع المقطع السابق مدينة البصرة بالزهو والخضرة؛ لكنه يفصل فيما بعد معاناتها، والحوادث الأليمة التي تقع على أرضها، من موت النخيل، وهنا يشير موته إلى موت الأصالة والنخوة في صدور البشر، وقتل النساء الجائعات في وسط المدينة، وانتشار الحقد والضغينة في صفوف سكان المدينة، والنقمة على ما يعيشونه من مذلة.

والجدير بالذكر أن الشاعر نراه قد وظف التكرار بشكل كبير في ذلك المقطع، بحيث أصبحت بعض كلمات لازمة يكررها في افتتاح بعض الجمل، مثل: (حيث) التي كررها ثلاث مرات، وجاء تكرارها من أجل تعزيز الإيقاع الموسيقي في القصيدة⁽²⁾، والتخفيف من حدة النثرية التي تسيطر عليها، أما اللازمة الأخرى التي تكررت فهي اسم المخاطب عبد الوهاب، وجاء ذلك للإمعان في التخصيص، وزيادة التأثير على المخاطب.

(1) ديوان سعدي يوسف، 524/1-525.

(2) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، القاهرة- مصر، ط3، 1976، ص230.

يختتم الشاعر رسالته إلى البياتي بخاتمة قصيرة، يعبر فيها عن أمنياته ورجائه بأن تتحقق الغاية التي راسل البياتي من أجلها:

أترى ستومض في ندى عينيك بصرتنا القديمة

وهجاً وأغنية عظيمة⁽¹⁾

يفوح من الخاتمة رائحة التمني والرجاء، وخاصة أن الشاعر وظف الاستفهام ليفيد التمني، وهنا جاء التمني لدغدغة عواطف المخاطب ومشاعره؛ وهو وسيلة من وسائل التأثير والإقناع، وتليين القلب اتجاه المتكلم.

وقبل قفل الحديث عن الرسالة الشعرية عند سعدي يوسف لابد من الإشارة إلى بعض الظواهر الفنية التي اكتتفت القصيدة، من ناحية القافية كانت السيادة في القوافي لحرف الهاء، مثل: قديمة: حزينة، سفينة، وفي ظني أن الشاعر وظف هذا الحرف في القافية لدلالته على التأوه والألم، ولمناسبته لواقع المدينة الذي وصفه الشاعر في القصيدة، نأتي أخيراً لحجم الأسطر الشعرية في القصيدة، وقد جعلها الشاعر متفاوتة في الطول، فمنها ما كان قصيراً، ومنها ما كان طويلاً، ولعله قصد من ذلك إضفاء نوع من القيمة الجمالية والدلالية على القصيدة.

الرسالة الشعرية عند عبد الوهاب البياتي:

سلك البياتي مسلك غيره من الشعراء المحدثين في توظيف رسائل تعبيرية جديدة، يستطيع من خلالها الإفصاح عما يجول في خاطره من هموم ذاتية، واجتماعية، وسياسية، ومن ضمن تلك الرسائل عناصر الرسالة؛ حيث استعارها من النثر، ووظفها في متون بعض قصائده؛ ليعبر من خلالها عن أفكار أراد إيصالها لمتلقين مقصودين بعينهم، ويتجلى توظيف عناصر الرسالة في العديد من القصائد أبرزها: كتابة على قبر عائشة، ورسالة حب إلى زوجتي:

أولاً: رسالة حب إلى زوجتي:

تتألف قصيدة رسالة حب إلى زوجتي من ستة وعشرين سطرًا شعرياً، وقد نظمها الشاعر على البحر الكامل الذي وزنه متفاعل، ومن عنوان العتبة الأولى للقصيدة تتبدى ملامح الرسالة؛ حيث يعنون الشاعر القصيدة برسالة حب إلى زوجتي، وقد جاء العنوان على شكل الإضافة،

(1) ديوان سعدي يوسف، 525/1.

وسبق الذكر أن العناوين التي تحمل تلك الصفات تكون ذات ارتباط وثيق بالمتن الشعري، وتحمل طبيعة دلالية ونحوية ولغوية خاصة، تؤثر في صياغة المعنى وتوجيه التأمل⁽¹⁾.

والتأمل لقصيدة رسالة حب إلى زوجتي يلحظ بها سيادة خصائص الرسالة، وأول خصيصة ممكن لمسها هي القصديّة أو مخاطبة مقصود بعينه -المرسل إليه- وهنا يخاطب الشاعر زوجته هند البياتي، التي تحملت معه آلام التشرد والمنافي، ويمكن استشفاف حب البياتي العميق لزوجته هند من خلال العديد من قصائده، فقد أهداها ديوانه بستان عائشة، وأتى الإهداء بالصيغة الآتية: "إلى زوجتي العزيزة هند، لم أعرف سوى حبك على هذه الأرض، فحبيبي من جديد، فحبك يكبر الطفل/ الشعر الذي هو أنا⁽²⁾"، أهداها كذلك أعماله الكاملة وكتب لها في الإهداء: إلى زوجتي التي حملت معي صليب الأمل من منفي إلى منفي⁽³⁾، ولم يكتف الشاعر بالإهداءات؛ بل عبر عن حبه العميق لها بعدة قصائد، أشهرها قصيدة إلى هند التي يقول فيها:

عيناك مدريد التي أسعدتها

عيناك قندهار

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيهما، احترقت

دمر الإعصار

جزيرتي، وأغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية⁽⁴⁾

أما الخصيصة الثانية من خصائص الرسالة التي تتبدى في القصيدة فهي محاولة التأثير والإقناع، ويمكن لمس ذلك من مغزى القصيدة، فالبياتي يود التعبير عن حبه لزوجته، ووفائه لها؛

(1) ينظر: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، انفتاح

العنوان الشعري، نافع حماد محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009، ص168.

(2) ديوان بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 1994، ص5.

(3) ينظر: الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، حسن عبد عودة حميد الخاقاني، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د. علي كاظم أسد، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ص142.

(4) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص55.

لأنها تحملت معه آلام التشرد والمنافي، وفي سبيل سلك البياتي درب سعدي يوسف، وظف الوصف واللغة من أجل تحقيق غايته، فافتتح القصيدة/ الرسالة بوصف عيني زوجته:

عيناك من منفى إلى منفى تصبان الحريق

يا أخت روعي، في عيوني، في فضاء

صحراء حبي، في عميق

جرحي، الحريق⁽¹⁾

يشرع الشاعر في مطلع القصيدة بوصف عيني زوجته، وهن يتنقلان معه من منفى إلى منفى، ويكابدان المشقة والتعب في سبيل حب زوجته، وقد بدأ بذكر العينين دون سائر أعضاء الجسم؛ لأنهن بؤرة جمال مثيرة بما تحمله من إمكانية تواصل تتجاوز حدود اللغة، وهن أشد أجزاء الجسم تعبيراً عن الشخصية الإنسانية ومقر النفس، وكاشفة الروح⁽²⁾؛ لذا يركز الشاعر على وصف العيون في موضع آخر في القصيدة:

عيناك قنديلان من ذهب ونار

حمامتي! ذهب ونار

وجلنار

يتوجهان، الليل في منفاي

في خضر الدروب

وفي ينابيع الجبال

وفي سهوب⁽³⁾

ولأن العينين هما كاشفة النفس ومقرها، فقد جعلهما الشاعر مرآة يطل عبرها على وطنه العراق، ويكشف الواقع المروع الذي يعيشه:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1، ص225.

(2) ينظر: شعرية الجسد الجاهلي، فحص أثر الجسد في القصيدة الجاهلية، د. محمد حسين محمود، دار مجد لاوي، عمان-الأردن، ط1، 2013، ص46.

(3) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1، ص225.

وطني البعيد

حيث الربيع يموت محترق الشفاه

عريان، والأطفال في أوراده يتدثرون

والخبز يغمس بالدموع

وحيث آلاف الجباه

للشمس ترفع في تحد وانتصار

حمامتي، يا أم طفلي، في انتصار⁽¹⁾

يسيطر على المقطع السابق السوداوية والأوضاع المزرية التي يعيشها العراق، فوظف الشاعر ألفاظاً ذات دلالات سيئة، مثل: يموت، عريان، دموع، محترق؛ لكن على الرغم من سيطرة هذا الوضع الرديء إلا إن الشاعر يبشر بالأمل والنصر، الذي سيتحقق بفضل الصامدين من أبنائه، الذين يتحدون القهر والذل.

فضلاً عن ذلك سعى الشاعر من خلال القصيدة إلى التأثير على زوجته، ودعدة مشاعرها تجاهه، وخاصة أنه قد دأب في القصيدة على التأكيد والإعلان لها عن حبه العميق:

يا أخت روعي، يا غرامي، يا نداء

شعبي وأحلامي وبيتي، يا عبير

غابات كردستان في فجر مطير⁽²⁾

يرسم الشاعر لزوجته صورة زاهية وجميلة، يهدف من خلالها الولوج إلى قلبها، والتأثير فيه، فقد وصفها بأنها نداء الشعب وأحلامه، وعبير الغابات الكردية في أثناء الفجر الممطر؛ وليعزز مشاعر التقدم في تحقيق غايته، يختتم القصيدة بالتوحيد بين زوجته وشعبه، ويعلن عن استعداده التضحية والجوع من أجلها:

وإليك غنيت الضحى والليل والغد والربيع

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، 225/1-226.

(2) السابق، 225/1.

وهتقت: يا وطني

لعينها أجوع

ولعين شعبي العامل، الفلا، منتصراً أموت⁽¹⁾

لقد ساد القصيدة/ الرسالة نغمتان: غزلية وسياسية معاً، أما النغمة الغزلية فركز بها الشاعر على وصف زوجته والتغزل بها، وأتت النغمة السياسية في نهاية القصيدة عندما وصف الشاعر أحوال وطنه الرديئة تحت الحكم الديكتاتوري، ثم بشر بالانتصار عليه، وأخيراً جاء إعلانه عن استعداده للجوع من أجل زوجته، والموت في سبيل وطنه وشعبه المظلوم.

بعد الفراغ من الحديث عن غاية الرسالة من تأثير واقتناع، ننتقل إلى الحديث عن الخصيصة الأخيرة من خصائص الرسالة، وهي سيادة ضمير المخاطب داخلها، وقد افتتح الشاعر القصيدة به عندما قال: عيناك، عوضاً عن استعماله في كلمات عديدة مثل: عيناك قنديلان، وإليك غنيت الضحى، وقد جاء ضمير المخاطب ليعزز الخصوصية للمرسل إليه، وليزيد درجات القصيدة في الرسالة.

يجب الإشارة إلى ظواهر أسلوبية اكتتفت القصيدة، وأبرز هذه الظواهر هي ظاهرة التكرار، فقد لجأ الشاعر إلى التكرار بكل أصنافه، فقد كرر التراكيب، والحروف والأسماء، أما التكرار التركيبي فنراه في تكراره أسلوب النداء في قوله: يا أخت روعي، يا وطني، يا غرامي، يا عبير، يا أم طفلي، وتكرار النداء هنا يشي بأهمية المنادي، ومكانته الرفيعة في نفس الشاعر، ثم إن النداء يحمل قيمة أسلوبية مؤثرة، يعبر فيها الشاعر عن قلقه، وبحثه الدؤوب عن الحب والتماسه لدى المنادي، وتكرار النداء جاء هنا ليدل على قلق الشاعر المتزايد، واضطراب نفسه العنيف على زوجته ووطنه.

أما النوع الآخر من التكرار فهو تكرار الحرف، ونلمسه في قول الشاعر:

في خضر الدروب

وفي ينابيع الجبال

وفي سهوب⁽¹⁾

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، 226/1.

يكرر الشاعر حرف الجر في ثلاث مرات، يفيد في الظرفية المكانية، وتكراره يشير إلى ازدياد المساحة المكانية⁽²⁾، كما يضيف نوعاً من العمومية على الأشياء، ويحمل دلالة صوتية تساهم في تعزيز البناء الموسيقي في القصيدة⁽³⁾.

أما الفضاء النصي للقصيدة، وحجم الأسطر الشعرية فيها، فقد تفاوتت أحجام الأسطر بين الطول القصير، ولم يلتزم الشاعر بحجم معين لكل سطر، وقد جاء التفاوت؛ ليكون علامة على الثبات الإيقاعي في القصيدة، وليعبر كذلك عن تمسك الشاعر بالقصيدة، ورفضه الانغماس في النظرية، ونسيان جنس القصيدة الذي يحكم قوانينها الداخلية.

أخيراً نأتي إلى الحديث عن لغة القصيدة، فقد كانت اللغة سهلة وسلسلة، ولا يكتنفها الغموض، وكانت أقرب إلى اللغة المحكية، وهذا يخدم غاية الشاعر في إيصال فكرته للمخاطب.

أما القصيدة الثانية التي تلمح بها أمارات الرسالة الشعرية فهي قصيدة كتابة على قبر عائشة، وهي مقطع من قصيدة كلمات إلى حجر التي تعد جزءاً من ديوان الموت في الحياة، وتتألف القصيدة من واحد وعشرين سطرًا شعرياً، وقد نظمت على بحر الرجز ووزنه مستعلن، وسلف لنا الذكر بأن الشعراء أكثروا من النظم على الأرجاز بسبب كثرة تعجيلات هذا البحر، وقدرته على استيعاب الملامح النظرية التي ممكن أن تضيف على القصيدة.

إذن عائشة الرمز الأنثوي الذي تذوب فيه كل النساء، وكل الرموز الأنثوية، رمز الإبداع الخلاق والقناع المعبر عن الشاعر وشخصيته، "وربما كانت عائشة أكثر رموز البياتي استخداماً للتعبير عن النزوع الدافق، والملح، وتكرر باستمرار لتؤكد عمق هذا الهاجس الذي يشكل قطباً عميقاً في تجربة البياتي ورؤياه"⁽⁴⁾.

أما المخاطب في القصيدة فهو الشاعر عبد الوهاب البياتي، فعائشة معشوقته المولودة من خياله، وهي ترسل له هذه الرسالة تطلب منه فيها الحزن والبكاء عليها، وراثؤها بعد موتها.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1/225.

(2) ينظر: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، مقدمة من عبد القادر على زروقي، إشراف: علي خذري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج خضر، الجزائر، ص53.

(3) ينظر: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص203.

(4) الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، نفسه

نأتي للخصيصة الثانية من خصائص الرسالة محاولة الإقناع والتأثير في المقصود -
المخاطب-، ويوظف الشاعر في سبيل تحقيق هذا الهدف أساليب وتقنيات يسعى عبرها إلى
التأثير في نفس المتلقي، فيبدأ القصيدة بتوجيه النداء للساعي الذي سيوصل الرسالة إلى الشاعر،
وهو راكب نجران:

يا راكباً نجران

بلغ ندماي إذا ما طلع النهار

واقطحت مدينة الموتى خيول النار

وشط بي المزار

أن لا تلاقيا ولا لقاء⁽¹⁾

وراكب النجران الوسيط الذي يوصل الرسالة، شخصية استدعاها الشاعر من التاريخ،
ومهمة هذه الشخصية إيصال رسائل الأموات إلى الأحياء، وقد استمدتها البياتي من قصيدة قالها
عبد يغوث الحارثي⁽²⁾ عندما وقع في الأسر ودقت ساعة إعدامه:

فيا راكباً، إما عرضت فبلغن. ... ندماي من نجران أن لا تلاقيا

ولو شئت نجتني من الخيل نهدة. .. ترى خلفها الحو الجياد تواليا⁽³⁾

فراكب نجران أو قاصدها هو رسول الأموات إلى الأحياء، فمثلاً حمل رسالة عبد يغوث
الحارثي، يحمل رسالة عائشة المكتوبة على قبرها إلى عشيقها البياتي، وقد ضمن المقطع الأول
في الرسالة ألفاظاً تهز المشاعر، وتولد الحزن فيها لما تحمله من معاني دالة على الفراق وعدم
العودة، مثل: لا تلاقيا، مدن الموتى، خيول النار، وكل هذه التراكيب ذات دلالة تشاؤمية توحى
بالفراق واللاعودة.

وتواصل عائشة رسالتها للشاعر وتطلب منه الوقوف أمام قبرها، والبكاء على أيام

الطفولة:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص192.

(2) شاعر جاهلي.

(3) ديوان الشعر العربي، أدونيس، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط5، 2010، ص157.

وابك على طفولتي أمام صمت القبر

وقف على أطلال هذا القلب

مصلياً للرب

فمن هنا أقبلت

ومن هنا رحلت⁽¹⁾

تسأل عائشة الشاعر البكاء على فراقها، وعلى أيام الطفولة، وقد خصت ذكر تلك الأيام؛ لأنها أجمل أيام حياة الإنسان، فالطفولة هي مرحلة البراءة والفطرة، مرحلة الجمال الروحي، فلا شيء يثقل كاهل الطفل، ولا مسؤولية تكدر عليه حياته، عوضاً عن كونها فترة اللاواقع، فالأطفال دوماً يعيشون في الخيال، وفي أحلام اليقظة، وعندما يكبروا يصطدمون في الواقع البشع الذي يعيشه الإنسان اليوم.

وهدفنا كذلك من التركيز على الطفولة إلى دغدغة مشاعر المخاطب، بتذكيره تلك الأيام، وهو ما يستدعي مضاعفة الحزن والشجن على فراق عائشة.

في الأسطر الأخيرة من القصيدة يصف الشاعر على لسان عائشة رحلتها نحو الموت، ويصف الأرض التي تحتضن جثمانها:

أحمل أسمائي معي للقبر

وحسرة الأرض التي لم يغسل المطر

جبينها الشحب في السحر

ولم تذق حلاوة القبل

في حمرة الطفل

ولم يضاجع عريها أحد

فهي حارسة الموتى إلى الأبد

تمنو على صخورها الأعشاب

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص192.

وبنعب الغراب⁽¹⁾

تتحدث المقطوعة السالفة عن الأرض لم ينلها المطر، ولم ينتبه لها أحد، أرض الموت والقبور التي لا يصلها ضوء الشمس، وتتمو الأعشاب على سطحها، وتنعب الغريان في سمائها، وهذه الصفات موجودة في المقبرة، ويمكن أن يكون المقصود فيها أرض العراق وطن الشاعر المنفي بالإكراه عنه، فقد أمسى مقبرة بسبب الحكم الاستبدادي وبسبب النزاعات السياسية على أرضه آنذاك.

ننتقل إلى القصيدة الأخيرة من خصائص الرسالة الشعرية، وتتمثل في سيادة ضمير المخاطب، ولا نلمس في هذه القصيدة وجوداً لضمير المخاطب؛ بل وظف الشاعر تقنيات أخرى؛ ليعزز قصدية الخطاب وخصوصيته، فقد طغى استعمال أسلوب النداء في يا راكبا نجران، ثم وظف أفعال الأمر، مثل: بغل، وابك، وقف، وجاء الأمر بصيغة المشتق في قوله: مصلياً للرب، وكل ذلك حل محل ضمير المخاطب، وأفاد المباشرة والتخصيص.

نأتي أخيراً إلى الفضاء النصي للقصيدة، فقد كانت الأسطر الشعرية متفاوتة بين الطول والقصر، وقد وزعت على الصفحة توزيعاً خاصاً، له جمالياته بحيث يخدم أغراض الشاعر الدلالية في القصيدة، كما ترك الشاعر بياضاً في نهاية القصيدة، ويشمل البياض معظم الصفحة، وفي العادة يفيد البياض الحذف⁽²⁾، وقد انتهى الشاعر عند وصف المقبرة، والبياض تركه للمتلقى ليكمل هذا الوصف؛ وليبني عليه معاني جديدة، فالشاعر لم يستطع إكمال النص بسبب الحالة النفسية السيئة والصعبة التي يعيش فيها نتيجة فقد محبوبته.

أما القوافي في القصيدة فلم تأت موحدة؛ بل جاء كل سطرين أو ثلاثة بقافية معينة، فمرة كانت الراء، وتارة التاء، وتارة الدال، وأخرى الباء، وتغيير القوافي يوظفه الشاعر لخدمة الغرض الشعري كما إنه يعطي حرارة في الدلالة والموسيقى الشعرية.

الرسالة الشعرية عند بلند الحيدري:

كسابقه من شعراء العراق يلجأ الحيدري إلى توظيف عناصر الرسالة داخل قصائده، ونجد ذلك يتجلى في قصائد، مثل: رسالة من بيروت، ورسالة الرجل الصغير، وغيرهما من القصائد، وسنحاول في الدراسة استجلاء عناصر الرسالة في قصيدة رسالة من بيروت، تتألف

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص192-193.

(2) ينظر: الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه، سلام مهدي رضوي الموسوي، إشراف: د. سواد شرف مكلف، د. سالم يعقوب يوسف، مجلس كلية التربية، جامعة البصرة، العراق، ص184.

القصيدة من ستة وعشرين سطرًا شعرياً، وقد نظمها الشاعر على البحر المتدارك، الذي وزنه فاعلن، ومن العتبة الأولى نلتمس عناصر الرسالة الشعرية، فالعنوان المكون من مبتدأ محذوف وخبر وجار ومجرور، فكلمة رسالة ثم يتبعها التركيب من بيروت يشدان انتباه القارئ، وهنا الشاعر ليس مرسلًا أو مستقبلاً؛ بل جاء دور الشاعر الوسيط الذي ينقل الرسالة، أما المرسل فهو مدينة بيروت العاصمة اللبنانية، التي كانت مقر الثورة الفلسطينية، وقد قامت إسرائيل باجتياحها عام 1982؛ للقضاء على منظمة التحرير الفلسطينية، ودام حصارها أكثر من ثمانية وثمانين يوماً، وفي النهاية انسحبت منظمة التحرير وغادرت إلى تونس⁽¹⁾.

نأتي لخصائص الرسالة الشعرية، وتطالعنا أول خصيصة متوافرة في القصيدة، وهي خصوصية المخاطب، في بيروت هنا تخاطب في رسالتها المطران كبوجي⁽²⁾، وهذا نكشفه من حاشية العنوان التي نقل فيها الشاعر قول المطران كبوجي: "حزينة نفسي حتى الموت لهذه المذبحة"⁽³⁾، وهنا تساهم حاشية العنوان "في فك شفرات كثيرة في المتن النصي، لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرة الواعية من مساحة إبداع النص، وفي توسطها المفصلي والحيوي المؤثر بين عتبة العنوان، والمتن النصي، متزاحمة أحياناً مع عتبة الإهداء"⁽⁴⁾، أما المذبحة التي ذكرها كبوجي فيقصد بها مذبحة صبرا وشاتيلا التي قامت بها الميلشيات اللبنانية والجيش الإسرائيلي عام 1982 بعد اجتياح بيروت وانسحاب منظمة التحرير الفلسطينية منها.

ننتقل للخصيصة الثانية من خصائص الرسالة الشعرية وهي التأثير والإقناع، وعلى مدار القصيدة توجه بيروت خطابها إلى المطران كبوجي برقة ورفق، محاولة في ذلك تخفيف آلامه وحزنه ومواساته في المصيبة التي ألمت بشعب فلسطين، وخاصة مذبحة صبرا وشاتيلا، فتبدأ القصيدة بالخطاب المباشر، وكأن المطران مائل أمامها:

(1) ينظر: موقــــــــع ويكيبيــــــــديا، الموســــــــوعة الحــــــــرة، حــــــــرب لــــــــبنــــــــان، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86_1982

(2) المطران هيلاريون كبوجي، رجل دين مسيحي عربي مناضل، ولد في حلب عام 1925، عرف باتجاهه الوطني والقومي، اعتقلته سلطات الاحتلال الإسرائيلي عام 1974 بتهمة تهريب أسلحة ومساعدة الفدائيين بتنفيذ عمليات داخل الكيان، أطلق سراحه بعد وساطة من الفاتيكان، وتم نفيه خارج فلسطين عام 1977.

(3) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 629.

(4) شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري، د. محمد صابر عبيد، المركز العربي للدراسات والنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2005، ص 51.

أقول: حزين أنت

يا أكبر من كل الحزن

أقول: بأن الأسوار السود، وأن الأبواب الموصودة

امتصت ظلك حتى من باحات السجن؟

وبأنك رغم الأسوار

ورغم الأغلال ورغم الأبواب المسدودة

لم يوهنك سوى حزني⁽¹⁾

تتبدى في الأسطر السابقة لغة الرفق والحنان التي تتحدث بها بيروت المدينة التي نسفها الشاعر، وجعلها امرأة أو أما تخفف عن ابنها آلامه وأوجاعه، بلغة رقيقة هادئة تحتوي في داخلها على معاني المديح والعظيم، فتصفه بأنه أكبر من الأحزان، وأكبر من أسوار السجن، وهنا تصل به إلى درجة الأسطورة؛ لكن كبوجي مثل أبطال الأساطير ضعفاء أمام حزن أحبابهم وخلانهم، فهم واجهوا من متاعب ولقوا من مصاعب، لا يتسلل الخور إلى نفسها مهما تعرضت لكوارث وحوادث، كما تكشف الأسطر السابقة صفحة من حياة المطران كبوجي، ويكمن هذا الجانب في الاعتقال والسجن الذي تعرض له المطران كبوجي على يد الاحتلال الصهيوني، عندما كان يساعد رجال المقاومة الفلسطينية على تنفيذ عمليات فدائية داخل فلسطين المحتلة⁽²⁾.

ثم تواصل بيروت مخاطبة المطران كبوجي بكلماتها الرقيقة المؤثرة، محاولة التخفيف من حدة أحزانه وهمومه:

أقول بأن عذابي يرهقك الآن.. .. وإني

أصبحت كجلاديك.. .. وإني

صيرت ليايليك طوالاً، معتمة كدروب الظن

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 629.

(2) ينظر: موسوعة السياسة، عبد الوهاب الكيالي، 92/5.

تعاتب بيروت المطران كيوجي، وتستنكر عليه حزنه وألمه عليها، فهي لا تريد أن تكون
مثل سجانیه وجلادیه، تقسو عليه بألمها وما يقع بها من فظائع، ثم تتوحد بيروت في خطابها مع
المطران كيوجي، فترة موتها بموته، وألمها بألمه، وصمتها بمصته:

أقول: بأنك لن تعرف موتك إلا ساعة موتي

وبأنك لن تنكر صوتك إلا حينه تذبل صوتي

وبأنك بي

وبأرضي . . وبشعبي . . وبحبي

تبقى أكبر من كل الموت

يا أكبر من كل الموت

لبيك . . أجل . . لبيك

فها إنني أرب من كيفيك إليك فلا تحزن⁽¹⁾

تفجر بيروت نبع حنانها الدافق على المطران كيوجي، ثم تحاول رفع معنوياته مثلما
بدأت في مطلع الرسالة، فتساوي بينها وبينه، وتجعله مساوياً لها بأرضها، وشعبها، وبحبها، فهو
بالنسبة لها الأسطورة العظيمة، أو النسر الملق الذي يسد بجناحيه الأفق، مرخياً على المدينة
المحبة والأمان، وتستمر بيروت في مسلسل رفع المعنويات، وتؤكد له أنها بجانبه دوماً، وأنها
شديدة القرب منه فلا يحزن على شيء؛ لأنها سترجع بصورة أبهى وأجمل:

سأجيبك فجراً . . فرحاً . . ألقاً

وستبقى بعض سمائي في عيني . . فلا تحزن

يا الحامل بين ملاءته الدنيا . . كل الدنيا . .

هيئات . . فمن مس بإصبعه طرفاً من ثوبك

يحيى

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 630.

هيات

هيات. . فمثلا ما مات

ومثلي يبقى حيا⁽¹⁾

يختتم الشاعر القصيدة بخطاب بيروت الذي تزرع من خلاله الأمل في نفس كبوجي الحزينة، فهي تؤكد له صمودها، وبقاءها جميلة بعيون الشرفاء من بينهم، رغم ما حل بها من دمار، ثم ترفع الحالة المعنوية أكثر لديه، وتؤكد له بأن من مس طرف ثوبه سينفى ويموت، والموت يبقى بعيداً عن المطران؛ لأنه لو رحل جسداً سيبقى سيرة وثورة لهابة تحرق المحتلين والمستعمرين.

نتنقل إلى السمة الأخيرة للرسالة الشعرية، وهي سيادة ضمير المخاطب، ويُلاحظ في القصيدة منذ مطلعها استعمال الشاعر لضمير المخاطب المنفصل أنت في عدة مواضع، وكذلك استخدامه الضمير المتصل الكاف الدالة على المخاطب، مثل: ثوبك، مثلك، موتك، صوتك، لبيك، كفيك، وفي ظني أن الشاعر قد أكثر من توظيف ضمائر المخاطب ليوهم المتلقي بواقعية الرسالة، وخاصة واقعية المرسل، ثم إنه أراد بالإكثار من استعمال ضمير المخاطب تدعيم الخصوصية والقصدية للمرسل إليه أو المخاطب.

أما الظواهر الأسلوبية التي سادت القصيدة فتبرز ظاهرة التكرار، فقد كرر الشاعر الاستفهام (أقول) مرتين في مطلع القصيدة ثم في مقدمه المقطع الثاني، والاستفهام أفاد من الناحية البلاغية الإنكار التوبيخي؛ لكنه هنا مزج بنوع من الألم، والحسرة، والعتاب، فيبروت تستتكر على المطران حزنه ووجعه عليها؛ لكن في ذات الآن تريد التخفيف من هذا الحزن، وزرع الأمل في نفسه مجدداً، وفي العادة يعبر الاستفهام عن التوتر، والحيرة، والتردد⁽²⁾، وكل هذه الصفات نلمحها في بيروت الحزينة الخائفة على ابنها كبوجي من الحزن، وتأتي كذلك سمة أسلوبية أخرى وهي الحذف، وخاصة الحذف داخل السطر الواحد، مثل قول الشاعر:

وبأرضي. . وبشعبي. . وبحبي

لبيك. . أجل. . لبيك

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 630-631.

(2) ينظر: اللغة والإبداع، د. محمد العبد، دار النشر للجامعات، القاهرة- مصر، ط2، 2007، ص66.

سأجيبك فجراً . فرحاً . ألقاً

هيهات . فمثلك ما مات⁽¹⁾

يستخدم الشاعر تقنية الحذف في الأسطر السابقة، والحذف هنا جاء ليعبر عن بناء لغوي جديد، يهدف إلى تشكيل إيقاع مليء بشعور العظمة والرفعة المتطاولة الناتجة عن البنية اللغوية الجديدة⁽²⁾، التي تعبر عن التوحد بين الشاعر وبيروت بشكل كبير، كما يوظف الشاعر الحذف؛ "ليوفر حياة في خيال المتلقي، وهو بذلك يبقي عرى الاتصال بين المتلقي والنص حية، كما أن الحذف يعد من الوسائل التي يستعين فيها الشاعر لبناء تضافر أسلوبية، يعمل على ترابط الدلالة المطروحة وتماسكها⁽³⁾.

نختم تحليل القصيدة بالحديث عن الفضاء النصي لها، وأطوال الأسطر الشعرية، فقد اتسمت الأسطر فيها بالطول، وتقريباً كانت متساوية، وهذا يعكس الاستقرار والثبات في نفس الشاعر في أثناء كتابته لهذه القصيدة، أو بالأحرى يعكس الثبات والقوة في نفس المرسل ببيروت، وهي تؤكد للمطران صمودها وقوتها.

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 630-631.

(2) ينظر: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص 222.

(3) ينظر: البيئة اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط2، 2010، ص 50.

الفصل الرابع

عناصر السرد القصصي في القصيدة
العراقية المعاصرة

تمهيد: علاقة الشعر بالقصة

يحمل الخطاب الشعري قصة لا يتوقف وجودها على ملامح البساطة فيتم إبرازها وإظهارها وحسب، بل هو عمل سردي في قالب شعري⁽¹⁾، وقد ارتبط الشعر بالقصة بعلاقة قوية فهناك الكثير من الوشائج التي تربطهما ببعض، وهناك نوع من أنواع الشعر يسمى الشعر القصصي، وقد اهتم النقاد قديماً وحديثاً بدراسة الوشائج التي تربط كلا الجنسين ببعضهما البعض⁽²⁾، وانقسمت الآراء إلى فريقين، فهناك فريق يرى أن لا علاقة بين الشعر والقصة، وهذا الفريق يستمد آراءه من المدرسة الكلاسيكية الراضية للتقارب بين الأجناس، فقد اعتبر أصحاب هذه المدرسة الشعر جنساً صافياً لا يقبل الاختلاط بفن أدبي آخر، وبرروا هذا الرأي بأن السرد أخباري لا إثارة فيه وهو من سمات الرواية وقد عدوها من الأجناس الدنيا، والقص وضعي واعتباطي، وهذه الصفات لا تنطبق على الشعر، وقد خرج هؤلاء النفر من النقد بمفهوم "الشعر الخالص" الذي يخلو من السرد والإخبار والقص، وفي الحقيقة فقد بادر شارل بود لير إلى التبشير بهذا النوع من الشعر عام 1857، وكان بود لير يرى أن الجمال هو أساس الشعر وجوهه⁽³⁾.

وسار على هذا الدرب الناقد الفرنسي جان كوهين وقد أورد آرائه في كتابيه المعروفين وفي مقاله خاصة بالصورة الشعرية، وقد رأى كوهين أن التعارض بين الشعر والنثر بما هو الحامل للكتابة القصصية، فقد رأى كوهين أن الشعر لغة عاطفة ووجدان، أما النثر فهو لغة فهم وإمعان، والمعنى الشعري يتشكل بالإيجاء أما المعنى النثري يتشكل بالمطابقة بين الدال والمدلول، كما قاس كوهين الشعر بالعدول عن المؤلف من الكلام إلى الكلام السامي، وكلام كوهين حددت بوقفه تجارب الشعر الفرنسي، وعد النثر العلمي خالياً من أي شعرية لانعدام العدول فيه⁽⁴⁾.

أما الفريق الآخر فهو الفريق المنادي لتفاعل الشعر مع السرد، وأبرز هؤلاء النقاد يوري لوتمان الذي دعا في كتابه بنية النص الفني إلى أن الخطاب المتداول بين الناس والخطاب النثري شيء

(1) ينظر: السيمياء والتأويل، دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، د. أحمد عمار مداس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 143

(2) ينظر: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي، د. احمد الجوة، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22 تموز 2008، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص58، 59

(3) ينظر: السابق، ص58، 59

(4) ينظر: السابق، ص59

واحد والخطاب المنظوم حاصل بعد النثر، وهو خطاب مركب بالمقارنة بالخطاب النثري المعدود بسيطاً⁽¹⁾.

وقد استشهد المؤلف بأمثلة من الإنتاج الأدبي الروسي، واستنتج بعدها أن الأمر لا يسلم من التعارض بين الجنسين وقد بيّن هذا بقوله: يستحيل على المرء ألا يلاحظ هذه المفارقة العجيبة، أن اعتبار الشعر والنثر بنائين مستقلين، معزولين عن بعضهما قابلين للوصف دون تعالق، الشعر هو الخطاب المنظم إيقاعياً والنثر هو الخطاب العادي، سيؤول بالناظر فيهما بطريقة غير منتظرة- إلى استحالة تحديد هذه الظواهر، فحين يصطدم الباحث بوفرة الأشكال الوسيطة سيكون مدفوعاً إلى التسليم باستحالة رسم حد فاصل بين الأبيات والنثر⁽²⁾.

وفي ظني أنه ليس بالإمكان إنكار التفاعل بين القصة والشعر، وذلك لأننا نلمس بشكل واضح عناصر السرد القصصي داخل بعض القصائد، ولا يمكن أن نضع حدوداً فاصلة تصل إلى حد الصرامة بين الأجناس الأدبية، وهذا يعود إلى طبيعة الأجناس الأدبية المشابهة للأجناس البشرية المائلة إلى الاختلاط والتمازج وتبادل الخبرات والعناصر.

أما في النقد الأدبي الحديث فقد اهتم النقاد العرب بظاهرة التداخل بين الشعر والقصة، وقد طرقتوا باباً في عدة دراسات، كانت أول دراسة للدكتورة عزيزة مريدن، وحملت عنوان القصة الشعرية في العصر الحديث، وقد تعرضت بالدراسة والتحليل إلى ما يقرب مائتي قصيدة للشعراء معاصرين وحديثين وقد قسمت دراستها إلى بابين: الأول- درست فيه الأقصوصة في الشعر العربي المعاصر، والثاني درست فيه القصص الشعرية الطويلة، وقد كانت دراستها تقليدية وكلاسيكية إلى حد بعيد، ولم تظهر فيها أوجه العلاقة بين الشعر والقصة⁽³⁾.

وقد تطرق عز الدين إسماعيل لهذه الظاهرة في كتابه الشعر العربي المعاصر، وقد خصص لها فصلاً سماه بالنزعة الدرامية وقد تحدث فيه عن القصة الدرامية، واعتبر الدراما أرقى أشكال التعبير الأدبي، وتكلم كذلك عن تطور الشعر من الغنائية إلى الغنائية الفكرية، وقد أورد أيضاً أشكال التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وأسلوب قصصي شاع استخدامه في تجربة الشعر الجديدة، وقد كان مألوفاً منذ أن استخدمه امرؤ القيس " وعرف عز الدين إسماعيل مفهوم

(1) ينظر: السابق، ص 60

(2) ينظر: السابق: نفسه

(3) ينظر: القصة الشعرية في العصر الحديث، د. عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1984

القصة في الشعر بقوله: والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي⁽¹⁾.

وقد نوه عز الدين إسماعيل إلى قضية مهمة وهي: أن القصة المستخدمة في الشعر المعاصر تطور عما كان يسمى تمثيلا في البلاغة القديمة، وأن التوفيق بين الشعر والقصة عمل صعب يتطلب شاعرا له مقدرة تفوق القصاص، وقد حدد كذلك وجوه التفاعل بين القصة والشعر، وقال: بأن القصة تستفيد من الشعر التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية⁽²⁾.

وقد تناول حاتم الصكر مسألة التفاعل بين القصة والشعر في دراسة تفصيلية وسمها بـ: "مرايا نرسيس الأنماط والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة"، ويبدو من العنوان أنه يعطي فكرة عن الدراسة قبل الاطلاع عليها، وقد برر حاتم الصكر اختياره لهذا الموضوع بسبب إهماله النقاد الجانب الدرامي والقصصي في القصيدة العربية، وعدم الاهتمام بها بالرغم من وضوحها جليا داخل البناء الشعري⁽³⁾.

بعد عرض بعض آراء النقاد العرب في مسألة التداخل بين الشعر والقصص، نستنتج بأن النقاد العرب اعترفوا بهذه الظاهرة، وأمنوا بها ولم يفصلوا الشعر عن القصص، ولعل هذا الاعتراف نابع من تكوين الشعر العربي وبنيته في القدم وفي الحداثة، فالقصص متداخل مع الشعر منذ الشعر الجاهلي مروراً بالإسلامي والعباسي وحتى يومنا هذا، فظاهرة تداخل السرد مع الشعر واضحة وجلية وهي حاضرة بقوة في النص الشعري، لذا لا يستطيع أحدا إنكارها إطلاقاً، وفي هذا الفصل سنبحث أوجه التفاعل بين الشعر والقصة في القصيدة العراقية المعاصرة، محاولين استجلاء عناصر القصة التي استعارها الشعراء العراقيون ووظفوها في قصائدهم، كما سنسعى لنبيين دلالة هذه العناصر وتلته استعارتها وتوظيفها في القصيدة.

(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط2)، 2007، ص300

(2) ينظر: السابق، ص301

(3) ينظر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

المبحث الأول الشخصية السردية

تعرف الشخصية على أنها كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها، وهناك العديد من التعريفات للشخصية نذكر منها:

1. هي مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو الكائن الحي.

وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معان نوعية أخرى وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية⁽¹⁾ -

2. هناك من يعرف الشخصية من منطق لساني ويعتبرها علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تعيش داخل الرسالة أو في النص السردى حالها كحال بقية العلامات الأخرى، فهي ليست إنسانا واقعيًا، بل كائن لغوي مستندا أو معطى في النص، مبني ببناء لغوي خاص⁽²⁾

أما سعيد علوش فيخصص الشخصية للأدب الروائي ويعتبرها بأنها فكرة من الأفكار الحوارية، التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية⁽³⁾. وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعرف الشخصية بأنها : أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية⁽⁴⁾.

ومن التعريفات نستطيع القول بأن الشخصية هي: كائن خيالي أو واقعي، يحمل علامة لغوية معينة، ويحمل أيضا مجموعة من السمات والملامح التي تميزه عن الآخرين، يلعب دورا في أحداث القصة أو المسرحية.

(1) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص210.

(2) ينظر: المصطلح السردى في النقد الأدبي الحديث، د. احمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص379

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص126.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص208

الشخصية السردية الشعرية:

ولاستجلاء بناء الشخصية في الشعر، سنتناول بناء الشخصية عند جملة من شعراء العراق، وفي مقدمتهم سعدي يوسف وقصيدته "حسون الذي يعمل أشياء كثيرة".

تتكون قصيدة حسون من خمسة وعشرين سطرًا شعريًا، وهي منظومة على إيقاع الرجز، ويوظف الشعراء هذا الإيقاع في القصائد التي تحمل طياتها جواً صراعياً أو متناقضاً⁽¹⁾، وتشبه العتبة الأولى للنص أن "حسون" فتى من طبقة الأبطال الشعبيين الذين يمتلكون قدرات عجائبية للقيام بكل شيء:

هَوَ مِنْ قَرِيَّتِنَا أَيُّضًا، لَهُ وَجْهٌ صَغِيرٌ

إِنَّ هُدْبِيهِ طَوِيلَانٌ....

وَفِي عَيْنَيْهِ صُبْحٌ

وَيَقُولُونَ عَلَى أَضْلَاعِهِ جُرْحٌ قَدِيمٌ⁽²⁾

يرسم لنا سعدي يوسف ملامح طفل القرية "حسون"، فهذا الطفل من قرية الشاعر فتى من لحم ودم لا شخصية من ورق، ويحمل كل صفات أهل القرية الطيبين، وتتركز عدسة الوصف على وجه حسون، لأنه صورة الكائن وموطن هويته الفردية، وهو يمتلك الحق في تمثيل الجسد والإنابة عنه، وكذلك يساعد على كشف الظواهر النفسية التي تصطرع داخل الإنسان⁽³⁾، وحسون طفل بريء يحمل وجهها صغيرا كوجوه أطفال القرية:

هَذَا فَتَى فَاِنْ إِذَا كُنْتَ قُلْحُ

والهدبان الطويلان علامتان على الجمال الوسيم المرسوم على الوجه الصغير، والعينان بؤرة الجمال المثيرة، وهما أداة التواصل، وكل سحر الذات والشخصية ينبثق منهما، فهما أفنن ما في

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا على دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص53.

(2) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص539.

(3) ينظر: شعرية الجسد الجاهلي، فحص أثر الجسد في القصيدة الجاهلية، د. محمد حسنين محمود، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013، ص28.

الوجه، وهما مقر النفس وكاشفا الروح⁽¹⁾، وقد ربط سعدي عيني حسون بالصبح، عندما قال " وفي عينيه صبح"، فعيون حسون يسكنهما الصفاء والأمل والرجاء فهي شخصية بريئة متفائلة، تحب الناس ولا تكره أحداً، ويتخذ الشاعر من الوصف الحسي لفتى "حسون"، متكناً لأن يحدثنا عن براءة حسون وعزمه وصفاء نفسه.

وجرح حسون يدل على كده في الحياه، وهو علامة مميزة له عن غيره، كسائر أبطال السير الشعبية الذين يحملون على أجسامهم جروحاً تميزهم عن غيرهم من الناس⁽²⁾، ونرى الصفات الجسدية والنفسية لحسون تنسجم مع مكان "القرية" الذي يعيش فيه.

ويكشف سعدي يوسف _ في مقطع شعري جديد _ عن أخلاق "حسون" الاجتماعية:

إِنَّهُ يَعْرِفُ كُلَّ النَّاسِ فِي بَابِ الطَّوِيلِ

مَنْ لُصُوصِ التَّمْرِ حَتَّى الْمَخْفَرِ الرَّابِضِ فِي صَمْتِ النَّخِيلِ

إِنَّهُ يَعْمَلُ أَشْيَاءَ كَثِيرَةً

وَيَبِيعُ الطَّيِّبَ وَالْحَمْرَ... وَأَشْيَاءَ كَثِيرَةً⁽³⁾

يعرفه الجميع ويثقون به ويدخل بيوت القرية، ويعرف اللصوص ورجال المخفر، ويجمع الشاعر بينهما في مشهد واحد، كأنهما شيء واحد اجتماعاً في لوحة، وهو كادح بسيط كسائر قريته يعيش على بيع الطيب والخمور والليمون.

ومعرفة حسون بالمتناقضات في قريته وبتفاصيل حياة أهلها، إحدى ثيمات البطل الشعبي، وقد رسم الشاعر البعد الاجتماعي لشخصية "حسون" عن طريق العرض الخارجي، إذ يقوم السارد/الشاعر بتقديم شخصية حسون الاجتماعية عبر الرسم الخارجي⁽⁴⁾.

ثم يدلغ الشاعر إلى نفس حسون ويصور لنا _ عبر حوار مع أمه _ سماته النفسية:

رَائِعاً يَدْخُلُ كُلَّ الْبُيُوتِ

(1) ينظر: فكرة الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، موسوعة الجمال الهيجلي، دار الطليق، بيروت، د.ت.

(2) ينظر: أدب السيرة الشعبية، فاروق خورشيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، ص95.

(3) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص539.

(4) ينظر: تحليل النص السردي، ص45.

مُسْرَعًا كَالطِّفْلِ:

أُمَّاهُ، تَعَالِي

مَنْ؟ عُيُونِي أَنْتَ، يَا وَرَدَ الشَّمَال!

أَيْنَ أَلْفُ الْبُرْتُقَال؟

.....

(1)

تظهر الأسطر السابقة براءة حسون وطهارة نفسه، وانطلاقه الفطري، ثم استعمال النداء يا "ورد الشمال" يشير إلى صوت المحبة الصادر من الأم تجاه ابنها البريء، ثم لتأكيد هذه البراءة تتوجه الأم لابنها باستفهام يظهر حنان الأم ومحبتها لابنها وهو قولها: أين ألف البرتقال؟ ويلى ذلك سطران من النقاط الدالين على الحذف، أو ما يسمى الصمت المنقوط، وقد وظّف سعدي يوسف هذه الظاهرة بشكل كبير في دواوينه، لما لهذه الظاهرة من أثر على البنية النصية واللغوية للقصيدة⁽²⁾، لكنّ الجانب النفسي عند حسون رسمه لنا سعدي يوسف من خلال الطريقة الدرامية، المتمثلة بالحوار، فقد ظهر صوتان في القصيدة جسدتا هذه القيمة النفسية، وهذان الصوتان هما: صوت الأم، وصوت حسون، وكلا الصوتين أظهرتا براءة حسون وبراءة أمه وسعادة إنسانية غامرة، لكن حسون الفتى البريء يتمنى أمنية تبدو شريرة:

..... قَالَ لِي يَوْمًا وَمِلءُ اللَّيْلِ أَزْهَارًا صَغِيرَةً

وَعَلَى كَيْسٍ مِنْ اللَّيْمُونِ قَدْ نَامَتْ يَدَاهُ

أِهْ لَوْ يَحْتَرِقُ الْمَخْفَرُ....أَهْ!... (3)

أمنية حسون غير البريئة "أن يحترق المخفر"، ولعل هذه المفارقة التي حملها السطر الأخير، هي رسالة القصيدة، فحسّون البريء يتمنى حرق المخفر، وهو ليس ابن تنظيم ديني أو سياسي، ولم يكن بحاجة إلى منظري السياسة والثورة لكي يعرف ماذا يمثل "المخفر" في حياة الإنسان

(1) ديوانه: 539/1.

(2) ينظر: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص218.

(3) ديوانه: 539/1.

العراقي، فالمخفر يمثل الدولة والنظام والاستبداد والفساد، إذ لا فرق بين "الصوص ورجال المخفر"، وأمنية حرق المخفر هي أمنية كل إنسان عراقي عاش الرعب والخوف والإذلال في مخافر العراق الممتدة على طول الوطن.

وتبدو ظاهرة الحذف أسلوباً مميزاً في السطر الشعري، إذ يعبر الصمت عن محذوف كلامي متعمد، يترك فيه الشاعر المجال للمتلقي لإتمام هذا النقص⁽¹⁾، وهذا الحذف يدل عن الألم الذي فاض من القلب البريء وانسكب على بياض الصفحة.

ويتكئ الشاعر/السارد على الطريقة التحليلية غير المباشرة في تقديم الشخصية مباشرة من خلال وصف مظهرها الخارجي وإمكاناتها الفكرية والمادية والاجتماعية، ويكون ذلك باستخدام أسلوب الحكاية والإخبار ويستخدم في هذا الوصف صيغة الماضي، لأنها تأتي في عرض الشخصية أثناء التداخلات المستمرة في السرد⁽²⁾.

ويمنح توظيف الشخصية في النص الشعري حرارة للدلالة الشعرية ويكسر رتابة الغنائية المجردة للقصيدة، وهذا يصب في صالح الدلالة الواسعة والخصبة التي تتولد عن القصيدة.

(1) ينظر: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص 221.

(2) ينظر: المصطلح السرد في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 403.

أما القصيدة الثانية فسنلج فيها لنستجلي بها بناء الشخصية في شعر سعدي يوسف، قصيدة أنطونيو بيريز من غواتيمالا، وتتكون هذه القصيدة، من ثمانية وعشرين سطرا شعريا، وهي منظومة اعلى البحر الرمل بتفعيلات المحذوفة؛ فاعلاتن، ولعل الشاعر اختار هذا البحر ليتناسب مع المستوى الغنائي في القصيدة، وذلك لأن القصيدة تبدأ بشكل سردي ثم يبدأ إيقاع الغنائية الحزين في الارتفاع حتى يصل إلى ذروته في النهاية.

أما عن رسم الشخصية في القصيدة فقد رسم لنا سعدي يوسف الشخصية من عدة جوانب، ابرزها الجانب الجسدي والاجتماعي، ولعله تطرق لهذين الجانبين بسبب أهميتها بالنسبة للشخصية نفسها، فهي شخصية واقعية، والقصيدة أشبه بمرثية لها. فمن الناحية الجسدية رسم لنا سعدي يوسف أنطونيو بيريز مثل أبطال السيرة الشعبية، فهو إنسان قوي، وعيانه لامعتان، وشفاته مبتسمتان، وجميل الوجه، وخده سمران:

كَانَ أَنْطُونِيُو قَوِيًّا

لَامَعَ الْعَيْنَيْنِ تَغْفُو أُغْنِيَّة

مِنْ الْأَغَانِي الْأُوْدِيَّة

أَبْدَأَ عَلَى شَفْتَيْهِ⁽¹⁾

في الأسطر الشعرية السابقة جسد لنا سعدي يوسف الناحية الجسمانية لأنطونيو بيريز بما يتناسب مع الدور الذي ستلعبه هذه الشخصية في المجتمع، فوسم أنطونيو بصفتين أساسيتين هما: قوة الجسم، والذكاء، وهاتان الصفتان ملازمتان لبطل السير الشعبية⁽²⁾، لأنه منوط به محاربة الشر ونشر الخير والفضيلة، وبدون هاتين الصفتين لا يمكنه ذلك، ونلاحظ أن الشاعر استخدم لفظة لامع عندما وصف العينين، ذلك لان العينين، تعبر عن صاحبهما، وتكشفان ما يكن في نفسه، وهما مقر النفس وكاشفة الروح⁽³⁾، لذا اللعان الذي في العيون يشير إلى صفاء النفس ونقاؤها، وكذلك يشير إلى طيبة النفس وحبها وهذا شرط أساسي من الشروط التي يجب أن تتوفر في أبطال السير الشعبية.

(1) 522/1

(2) ينظر: ادب السيرة الشعبية، ص96.

(3) ينظر: شعرية الجسد الجاهلي، د. محمد حسين محمود، ص46،

وقد رسم الشاعر وجه انطو نيو وجعله وجها جميلا، خداه سمرات اللون محترقات بالشمس الجنوبية:

إِنَّهُ أَنْطُونِيُو بِيْرِيْزُ ... لَقَدْ كَانَ جَمِيْلًا

مِثْلَ بَحَارٍ صَغِيْرٍ

أَسْمَرَ الْخَدَّيْنِ مِنْ شَمْسِ الْجَنُوبِ⁽¹⁾.

نستشف من الأسطر السابقة حرص سعدي يوسف على رسم صورة بهية لبطله القصيدة انطو نيو بيرييز لذا جعل وجهه جميلا، وهذا يجب أن يتوافر في أبطال السيرة الشعبية، ثم لَوْن خديه باللون الأسمر، ولهذا اللون دلالة خاصة، وقد ربط العرب هذه الدلالة بالأرض، فجعلوا اللون الأسمر يدل على التراب والأرض وكذلك يدل على الأصالة، وللون الأسمر كذلك يرمز إلى العرب والعروبة، ويرمز كذلك إلى الإنسان العربي والصحراء.

وما يرتبط بهذه المفاهيم، ولا تتوقف دلالة الأسمر عند ذلك بل تتعدى هذه الأمور لتشير إلى الشقاء والكدر، والعمل، وخاصة حينما يستخدم في سياقات التضحية والنضال من أجل المستقبل⁽²⁾، وفي هذه القصيدة دلت سمرة الخدود عند انطو نيو بيرييز على الشقاء والتعب وخاصة انه ربط السمرة بالشمس الجنوبية الحارقة، ويمكن تأويل السطر الأخير: بأن انطو نيو من كثرة عمله وشقائه تحت الشمس تحول خداه من اللون الأبيض إلى اللون الأسمر، وهذا يذكرنا بمقولة إبراهيم باشا: أن شمس مصر أحرقت وجهه وجعلته اسمرًا مثل المصريين⁽³⁾، أما الدلالة الأخرى للسمرة هنا، هو ربط انطو نيو بالعرب والعروبة وبالعراق خصوصا، وذلك لأن سعدي يوسف قرن أنطونيو بيرييز بالشيوعيين العراقيين عندما قال:

كَانَ أَنْطُونِيُو مَعَ الدَّرْبِ الْمُضَاءِ

مِثْلَ الْأَفْرِ الرَّفَاقِ

(1) 523/1.

(2) ينظر: اللون ودلالته في الشعر العربي السوري الحديث، هدى الصحنائي، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، سوريا، 1992، ص 202.

(3) ينظر: تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر، عبد الله إبراهيم، شوقي الجمل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط 1، 1997، ص 146.

في بلادي... في العراق⁽¹⁾

ومن الأسطر السالفة نستنتج أن سعدي يوسف عزب انطونيو وجعله مثله عربيا، لأن كليهما كان يعتقدان انهما مناضلان من اجل الإنسانية، وأخر ما دل عليه اللون الأسمر وجمال الوجه، هو من ملامح البطل في السير الشعبية، فسمرة الوجه ضرورية لتكتمل صورة البطل في السيرة وأبرز أبطال السير ذوي الوجوه السمراء: عنتر بن شداد، أبو زيد الهلالي، وجاء ذلك ليدل على القوة والبأس⁽²⁾.

صور سعدي يوسف بعض الشخصيات الاجتماعية مثل شخصية انطونيو بيريز بما يتناسب مع الشخصيات البطولية في السير الشعبية، فأنطونيو بيريز محبوب من جميع الناس، وخصوصا عندما يلقونه يحيونه ويعانقونه وخاصة رفاقه في الحزب الشيوعي:

إِنَّهُ أَنْطُونِيُو بِيرِيْرُ وَقَدْ كَانَ الرَّفَاقُ

أَبْدًا يَلْقُونُ أَنْطُونِيُو الْعَزِيْرُ

بِالتَّحَايَا وَالْعِنَاقِ⁽³⁾

من الأسطر السابقة تتبدى محبة الرفاق لأنطونيو، وقد استعمل الشاعر لفظة التحايا جمع تحية لتدل على كثرتها، وكثرة التحايا يدل على زيادة المحبة، وما يعمق دلالة المحبة هو العناق، لأنهم من شدة حبهم لأنطونيو يحيونه ثم يعانقونه عند لقائه، وخاصة وقت المساء، وهو الوقت المعتاد للقاءات الحزبية، ويظهر انطونيو بعيون شغفة بالأشواق فهو مثل النبي الذي يسعى لإنقاذ قومه:

كَانَ عِنْدَ الْأُمْسِيَّةِ

يَلْتَقِي فِي الْحَزْبِ وَالْعُمَالِ

أَنَا يَا رَفَاقُ.....

وَيُضِيءُ الشُّوقُ عَيْنِيهِ وَيَعْشَاهُ انْطِلَاقُ⁽⁴⁾

(1) 522/1

(2) ينظر: أدب السيرة الشعبية، ص110.

(3) 522/1

(4) 522/1

كَانَ أَنْطُو نُبِيًّا

كَالَّذِينَ

لَوْنُوا تَبْرِيْزَ فِي الْفَجْرِ الْحَزِينِ

كَانَ أَنْطُو نُبِيًّا دُونَ دِينِ⁽¹⁾

يتضح في التفعيلات السابقة تقديم أنطونيو كشخصية اجتماعية محبوبة من الجماهير، وهذا ما يدل عليه استخدام ألفاظ الزهو والأمل مثل: الشوق، وبضيء، وانطلاق، نبي، لونوا، كل هذه الألفاظ ساهمت في رسم شخصية أنطونيو من الناحية الاجتماعية، لكن هناك لفظ واجب التوقف عنده وهي لفظة نبي، ولا يقصد بها المعنى التقليدي القائل: من أوحى إليه بملك، أو ألهم في قلبه، أو نبه بالرؤيا الصالحة⁽²⁾، بل يقصد بها معنى صاغه الشاعر من فلسفته الخاصة، وهذا المعنى ويكمن المعنى في النضال والدفاع عن الحقوق المنهوبة، خاصة حقوق الطبقة العاملة، وبرهن على ذلك بانتماء أنطونيو للماركسية التي ترفع شعارات الحقوق، والعدالة، والمساواة وغيرها، وأكد الشاعر في قوله: "كان أنطونيو نبياً دون دين"، وهنا نقل سعدي يوسف دلالة لفظ من السياق الديني إلى السياق الاجتماعي، والفكر المقصود: أن كل من يدافع عن الحقوق ويحارب ضد الظلم يصلح أن يطلق عليه لقب نبي، فالنبوة كما يراها سعدي يوسف ليست مرتبطة بالدين فقط، بل مرتبطة بكل الأعمال النضالية من أجل حقوق الفقراء والطبقات المضطهدة.

ثم يوحد الشاعر بين أنطونيو بيرييز والشيوخيين العراقيين، ويؤكد على وحدة الرسالة والهدف الذي يعتقده سويماً، وأنهم لن يفرطوا فيها ولن يتنازلوا عنه:

كَانَ أَنْطُونِيُو مَعَ الدَّرْبِ الْمُضَاءِ

مِثْلَ آلاَفِ الرِّفَاقِ

فِي بِلَادِي.....فِي الْعِرَاقِ⁽³⁾

(1) 522/1

(2) ينظر: التعريفات، ص 377

(3) 523/522/1

وفي نهاية القصيدة يرصد الشاعر مصير انطو نيو بيريز، وكيف دفع ثمن ثورته على الظلم والطغيان، فقد حصل له مثلماً يحصل لكل الأبطال والمدافعين عن الحق، فداءً للحرية، فاستقبل مصرعه لكنّ الراية لا تسقط بل يحملها أجيال بعدهم:

إِنَّهُ مَاتَ قَتِيلًا

أَنْتَ يَا أَنْطُونِيُو بِيرِيزُ الْعَزِيزُ

أَنْتَ يَا مَنْ مَرَّقُوكَ

قُرْبَ مَبْنَى الْحِزْبِ....

إِنَّ غَوَا تَيْمَالًا

وَالْهَوَى، وَالرَّايَةَ الْحَمْرَاءِ، مِنْأ تَتَّعَالَى⁽¹⁾

وفي النهاية يختتم سعدي يوسف القصيدة، أو سيرة أنطونيو بسطرين شعريين، ينبعث منهما التحدي والإصرار على مواصلة درب أنطونيو في النضال، فموت أنطونيو لا يعني موت الثورة، وسيخلف أنطونيو من يكمل مسيرته:

إِنَّ غَوَاتِيمَالًا

وَالْهَوَى، وَالرَّايَةَ الْحَمْرَاءِ، مِنْأ تَتَّعَالَى

ركز الشاعر على اللون الأحمر لأنه يحمل دلالة الموت والدم، ويمكن كذلك أن يحمل دلالة التضحيات الفداء في سبيل المبدأ⁽²⁾ وهناك من يعتبره دلالة على الحب والجنس⁽³⁾، لكن هنا جاءت دلالة اللون الأحمر للإشارة على الموت والتضحية والفداء من أجل القضية التي يحملها أنطونيو ورفاقه، وتدل كذلك الراية الحمراء على راية الحزب الشيوعي ذات اللون الأحمر، وعلى طرفها المنجل والمطرقة الدالتان على الدفاع عن حقوق الطبقة العاملة⁽⁴⁾، وقبل ختام الحديث

(1) 523/1

(2) ينظر: الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، فايز عارف سليمان القرعان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، 1984، 124. 128

(3) ينظر: اللغة واللون، احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص111

(4) ينظر: اثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، شعر: محمود درويش، سميح القاسم، وتوفيق زياد، د. رقية زيدان، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين المحتلة، ط1، 2009، ص95.

عن رسم الشخصية في شعر سعدي يوسف، نلاحظ أن سعدي يوسف استخدم ضمير الغائب هو في رسم الشخصية، سواء في قصيدة حسون أو قصيدة أنطونيو بيريز من غواتيمالا ولعل استخدامه لهذا الضمير نابع من الفسحة التي يمنحها ضمير الغائب للسارد أو الراوي، فهو يحمي الراوي - الشاعر - من الوقوع في الكذب، ثم إنه يشعر الإنسان بالحقيقة أو وجود شخصيات حقيقية التي يتكلم عنها الشاعر، واستخدامه أيضاً يدعم مصداقية الشاعر⁽¹⁾، لذا نرى سعدي يوسف قد استخدمه في قصائد سرديّة عديدة، : مثل اغتيال محمد بن عبد الحسين، وميت في بلد سلامة.

الدعامة الأهم والعنصر الأكثر تأثيراً في العمل القصصي، وتكاد لا تخلو قصة إلا واحتوت على الشخصيات وذلك لما تلعبه الشخصيات من دور مؤثر وفعال في صناعة الحدث وإنشاء المواقف، والبقاء على مسرح الأحداث فترات طويلة حتى نهاية زمان القصة.

أما الشاعر الثاني الذي سنستجلي عنده بناء الشخصية الشعرية هو بلند الحيدري، وسنتتبع بناء الشخصية في قصيدتين هما: توبة يهوذا، وعودة الضحية، ونبدأ بقصيدة عودة الضحية وتتكون هذه القصيدة مما يزيد عن خمسين سطر شعرياً، وقد كتبها الشاعر على بحر، وهي وردت في ديوانه الأخير وهو آخر الدرب، وقد كانت أول قصيدة فيه، ولعل عنوان الديوان متعلق مع عنوان القصيدة، فالحيدري عندما أصدر هذا الديوان عام 1993 كان يبلغ من العمر سبعين عاماً تقريباً، وقد قضى معظم هذه السنوات متنقلاً من منفى إلى منفى حتى حطت به الرحال في لندن، ليتوفى بها عام 1996⁽²⁾، من عنوان القصيدة - العتبة الأولى - يوحى لنا بأن الحيدري بدأ يشعر بنهاية أمره، وان حياته لن تطول، فكلمة عودة في القصيدة وكلمة آخر في عنوان الديوان توحى بعلاقة تشابكية، يفهم منها أن ضحية الاستبداد والظلم وصل آخر طريقه، ولا بد من العودة إلى وطنه، وهذا ما لا يتحقق للحيدري فهو يموت منفيًا، مثله مثل باقي الشعراء الذين حملوا رسالة الشعر ليعبروا بها عن الحقيقية ويدافعوا فيها عن العدالة وهذا يذكرنا بقول البياتي في قصيدته سأبوح بحبك للريح وللأشجار :

يَمُوتُ الشَّاعِرُ مَنُفِيًّا أَوْ مُنْتَحِرًا أَوْ عَبْدًا أَوْ خَدَّامًا فِي

هَذِي النُّبْعِ السُّودَاءِ، وَفِي تِلْكَ الْأَقْنَاصِ الدَّهْبِيَّةِ، حَيْثُ

الشَّعْبُ المَأْخُودُ العَارِي مِنْ حَدِّ المَاءِ إِلَى حَدِّ المَاءِ، يَمُوتُ

(1) ينظر: في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، ص 178-179

(2) ينظر: بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر، ص 18

بِطَيْءٍ، تَحْتَ سَيَاطِ الْإِزْهَابِ، وَجِيداً، مَعْرُولاً، مَنُوبِذاً

مَحْرُوماً، قُرْبَ الْأَقْنَاصِ⁽¹⁾

ومصير الحيدري كمصير غيره من الشعراء الثائرين على الظلم، فقد مات منفياً، وحيداً، ومعزولاً عن بني جلدته، وفي هذه قصيدة عودة الضحية أمنيات الحيدري الأخيرة في حياته، وهي العودة إلى الوطن، والتخلص من الظلم والاستبداد.

لقد دأب الحيدري في شعره على تصوير الصراع بين الحق والباطل، والظلم والعدل، وغيرها من الثنائيات التي ملأت شعره، وفي هذه القصيدة يقدم لنا الحيدري الصراع بين الضحية والجلاد، وذلك من خلال تقنيات السرد والدراما التي وظفها في ثنايا القصيدة. وأول العناصر السردية في القصيدة هي الشخصيات، فقد استخدم الحيدري تقنية القناع في القصيدة، وكان رسم الشخصيات السردية قائماً على التناقض حتى يحبك العقدة جيداً، والشخصيات هنا شخصيات تاريخية، استمدها الحيدري من التاريخ الإسلامي، وأول هذه الشخصيات هي شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي والي العراق في عصر الدولة الأموية، 75-95هـ وقد اشتهر الحجاج بظلمه وقسوته، وفتكه بالعباد وقتله لأهل العراق دونما سبب⁽²⁾، وهنا يقدم لنا الحيدري شخصية الحجاج من خلال الحوار، وخاصة ما ينطق به الحجاج، أي أن الشخصية تقدم نفسها:

فِي أَرْضٍ مَا اتَّسَعَتْ

إِلَّا.....

لِصَدَى صَوْتِ الْحَاكِمِ بِاسْمِ الشَّيْطَانِ

يَصِيحُ:.....بِأَنَّ لَا

لَا شَيْءَ سِوَى ظِلِّي.. لَنْ أَبْقِيَ شَيْئاً

إِلَّا ظِلِّي

وَبَرِيقِ السَّيْفِ الْمَسْلُوقِ

وَدَمًا مَطْلُوقِ

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج2، ص432.431

(2) ينظر: البداية والنهاية، ابن كثير الجذري، ص 214-215

وَصَدَى صَوْتِي (1).

رسم الحيدري في الأسطر الشعرية السالفة صورة الحاكم الظالم والمستبد، وقد استخدم في ذلك المنولوج أو الحوار الداخلي، أي الحاكم المستبد هو الذي قدم نفسه بالصياح ونلاحظ استخدام لفظة الصياح ذلك لأن معناها اللغوي: الصوت الشديد أو الصوت الخارج من الإنسان بأقصى طاقته⁽²⁾، والحاكم المستبد كان يصيح بأقصى طاقته تفاخراً وتجبراً، وابتغاء المعرفة للناس بقوته وجبروته، وكى يزرع الخوف في قلوب معارضيه، وجاء مضمون صياحه ليؤكد على استبداده فهو حاكم باسم الشيطان، وخصوصاً في قول الشاعر: لا شيء سوى ظلي.. لن أبقى شيئاً إلا ظلي، تفتح الجملة السابقة أفقاً لغوياً واسعاً يدل على مدى استبداد الحاكم، خاصة استخدام الشاعر للتوكيد اللفظي، المتمثل في تكرار الجملة، لكن التكرار هنا ليس بنفس الأدوات، فالجملة الأولى كانت تحمل استثناء، وقد استخدم جاء هذا الاستثناء بسوى في الشق الثاني من التوكيد اللفظي باستخدام أداة الاستثناء إلا، فسوى أداة استثناء بمعنى غير ولكن نبذة الاستثناء ضعيفة، فجاء الاستثناء بإلا ليقوي الاستثناء السابق بسوى، ويؤكد أن المستبد لن يبقى إلا ظله، ويفني الآخرين المعارضين له، ثم يواصل الحيدري رسم شخصية المستبد الذي يحكم بالسيف والدم، والذي يقوم حكمه على الجماجم وقتل من يخالفه، ويستخدم في ذلك عبارات بريق السيف المسلول، والدم المطول، ونلاحظ ارتباط السيف المسلول بالدم، أي انه سيبقى السيف مشهوراً في وجوه العباد، حتى يخيفهم، بإيراده لفظة مطول ملازمة بالدم، والمطول يعني به المهذور، فبقاء الحاكم المستبد مرهون بوجود السيف المشهور وإهدار دم العباد، وهذه صفة ملازمة للحكم الاستبدادي.

ثم نلمح مستوى تاريخياً، يعود إلى سيرة الحجاج بن يوسف خاصة خطبته التي ألقاها يوم توليه العراق، حيث قال فيها: "إني لأنظر إلى الدماء بين العمائم واللحي قد شممت عن ساقها تشميراً"⁽³⁾، وهذا ما ينسجم مع قول الشاعر: وبريق السيف المسلول، والدم المطول.

وفي الشق الثاني من كلام الحجاج يوجه تهديداً لضحاياه ولضحية مقصودة وهي سعيد بن الجبير، وهذا التهديد بقطع الرأس، وقلع العينين، وقطع اليدين، لن يثني ابن جبير عن تحديه له:

ثِقْ أَنِّي: سَأَعْلِقُ رَأْسَكَ فِي بَابِ الْقَلْعَةِ

(1) الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، ص 761

(2) ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الاثير، ج3، 325

(3) ينظر: لسان العرب، ابن منظور الافريقي، مج2، ص616.

وَسَاقَلَعُ عَيْنَيْكَ

أَقْصُ يَدَيْكَ

وَلَنْ أَسْمَحَ أَنْ تُسْكَبَ مِنْ أَجْلِكَ دَمْعُهُ

وَسَأَبْقَى اللَّيْلَ الْجَائِمَ فِي كُلِّ دُرُوبِ الصَّيْغَةِ⁽¹⁾

تعبّر الأسطر الشعرية عن ظلم واستبداد الحجاج، يتجلى ذلك في تهديده البشع لابن الجبير بقطع الراس وتعليقه على باب القلعة؛ كي يكون عبره للناس، وقد اختار القلعة لأنها في العادة تكون أعلى مبنى في المدينة والجميع يراها، ونلاحظ أن الشاعر استخدم عدة ألفاظ لتدلل على الاستبداد والظلام مثل: أعلق، أقلع، دمعة، الليل، الجائم، وتفوح من هذه الكلمات السوداوية والعنف، وخاصة استخدام الليل الجائم، وعند تأمل كلمة الجائم، هي اسم فاعل من جثم ومصدرها جثوم، والجثوم في اللغة هو: اللصاق في الأرض وملازمتها، أما الجُثام: فهو الكابوس الذي يقع على الإنسان وهو نائم⁽²⁾، وأظن أن الشاعر قد قصد بكلمة الجائم المعنى الثاني، وليس الأول، ذلك لارتباطه بالليل؛ لأنه شبه الحجاج بالليل الجائم، أي الكابوس الذي تعيشه الرعية في كل طرقات البلدة، ويجدر الذكر أن توظيف صيغة الجمع في كلمة دروب جاءت دالة على الشمول، والشمولية هي عادة الحكم الاستبدادي، وهكذا هو حكم الحجاج بن يوسف.

في المقطوعة الثانية التي يتحدث بها الحجاج بن يوسف بعد حوار مع سعيد بن جبير تعزز صورة الحاكم المستبد أكثر فأكثر، لأن الحجاج ينفذ تهديده الذي أباح به في بداية القصيدة:

يَا جَلَاذُ...أُقْتَلُهُ...أُقْتَلُهُ...أُقْتَلُهُ

أَنْتُزُ لَحْمَ سَعِيدِ بْنِ جُبَيْرٍ

فِي كُلِّ دُرُوبِ الصَّيْغَةِ

لِذَنَابِ الصَّيْغَةِ

لِكِلَابِ الصَّيْغَةِ⁽³⁾

(1) الأعمال الكاملة، ص 762

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، حج 12، ص 96.

(3) الأعمال الكاملة، ص 763

يبدأ الحجاج حديثه بأسلوب النداء يا جلاّد، ثم الأمر بقتل سعيد بن جبير، ويلاحظ تكرار فعل الأمر اقلته ثلاث مرات، هذا التكرار يفيد التوكيد اللفظي من الناحية النحوية، أما من الناحية الدلالية فيدل على أن الحجاج قد ضاق ذرعاً من سعيد ابن جبير وهو في هذه اللحظات في قمة الغضب وذروة شهوة الانتقام، وما يؤكد هذا استخدامه أسلوب الأمر مرة أخرى في مطلع السطر الثاني فعل الأمر انثر، وقد جاء الأمر لتتكيل بابن جبير بعد قتله؛ ولتتكيل بابن جبير أكثر أمر بعدم دفنه بل إلقاء لحمه في الطرقات لكي تأكله الكلاب والذئاب.

لقد نسج الحيدري شبكة من الألفاظ نجح من خلالها في رسم صورة المستبد، وقد تمثلت هذه الألفاظ في: جلاّد/ اقلته/ لحم/ ذئاب/ كلاب وهذه الألفاظ شكلت شبكة دلالية ساهمت في تصوير شخصية المستبد.

وعلى سعيد المستوى التاريخي في المقطوعة فإنها تحيلنا إلى حادثة مقتل سعيد بن جبير على يد الحجاج، وخصوصاً السطر الأول: يا جلاّد اقلته...اقلته...اقلته، فقد ورد في سيرة الحجاج انه عندما استفز من النقاش مع ابن جبير قال: "يا حرسى، اضرب عنقه، فضربت عنق ابن جبير، فنذر رأسه عليه لاطئة صغيرة بيضاء"⁽¹⁾، أما الجزء الثاني من المقطوعة فيدخل في العالم النفسي للحاكم المستبد، واعتقاده بفوائد قتل خصومه ومعارضيه -الحاكم المستبد- للرعية، وما يظنه الحجاج سيتحقق من قتل ابن جبير:

فَأَنَا وَحْدِي الْمَوْقِطُ فِي مَوْتِكَ مَجْدِي

وَأَنَا وَحْدِي

سَأُضِيئُ دُرُوبَ الْحَيِّ

بَعَيْنِي جَلَادٍ أَوْ سَجَانُ

سَأَمُدُّ بِأَرْضِي مِنْ عِنْمَةِ الْفَيِّ قَبْرِ

وَلِأَلْفِ مَكَانُ

وَأَنَا وَحْدِي الْخَارِجُ مِنْ مَعْنَى

(1) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، ت. إحسان عباس، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج2، ص 373.

فِي زَمَنِ مَحْكُومٍ بِزَمَانٍ

وَسَأَلْتُكَ عَلَيْكَ طَحَالِبٌ صُفْرًا كَالْبُهْتَانِ⁽¹⁾

تتبدى المكنونات النفسية للمستبد، ومعتقداته التي يؤمن بها كي يدوم ويستمر حكمه فالمستبد يعتقد بأن قتله للرعية ولمعارضيه، وظلمه لشعبه يصنع له مجداً يخلد نفسه فيه، وهذا اعتقاد ضال وباطل، لأن المجد لا يُبنى بجماجم المظلومين، بل يبنى بالإنجاز وبخدمة الرعية، والعدل في حكمهم، وتبدو الصفة الثانية من صفات المستبد، وهي تمجيد الذات، وعبر عنها الشاعر باستخدام الضمير أنا، وقد استخدم الشاعر هذا الضمير لأنه يحيل على ذات المتكلم، أي يخصص الصفة له وحده، ثم أن ضمير الأنا يستطيع التوغل في النفس؛ فيكشف عن نواياها الحقيقية، ويقدمها للقارئ كما هي⁽²⁾، ويتضح ذلك في القصيدة بأن ضمير أنا المتكلم قد وظفه الشاعر يدل على نفسية المستبد المريضة، والسادية التي تسيطر عليها، ثم يعبر عن أكثر عندما يقول: سأمد أروصي من عتمة ألفي قبر ولألف مكان، وهذا يذكرنا بقول السياب في قصيدة حفار القبور "درب كأفواه اللحد"⁽³⁾، ويعني بذلك أن المستبد يجعل من البلد قبراً لأهلها، فهم أموات في صورة الأحياء، ويبدوون حياتهم عندما ينهضون للثورة على الاستبداد، ولترسيخ صورة المستبد يرى محاولة الحجاج طمس اسم ابن جبير وسيرته، ومنع أي إنسان تذكره أو السؤال عنه وتحديدًا في خطب الجمعة، وتتجلى محاولة الطمس في قول الشاعر "وسألتك عليك طحال صفرا كالبهتان"، يلفت انتباه المتلقي أن الشاعر اختار الطحالب الصفراء من دون أنواع الطحالب، فهناك العديد من الطحالب منها الصفراء والخضراء، البنية وغيرها لكن الشاعر اختار الطحالب الصفراء؛ لأنها تعيش تحت الماء ولا تصلها الشمس؛ لذا فلونها أصفر لعدم فاعلية مادة الكلوروفيل فيها، وعدم إنجازها عملية البناء الضوئي، هذا من الناحية العلمية⁽⁴⁾، أما من الناحية النقدية فتوظيف الطحالب الصفراء على وجود تناص معرفي بين الشعر وعلوم الأحياء الأخرى، هذا التناص وظفه الشاعر في خدمة النص ليعبر فيه عن نفسية المستبد، وعقليته، وطريقة تفكيره، وجاء اختياره للون الأصفر لارتباط دلالاته بأجواء النص، فهو يدل على الموت، والمرض، والغدر، والخيانة، والكذب⁽⁵⁾، وفي القصيدة حمل اللون الدلالات السابقة، وقد أكد الشاعر بقوله:

(1) الأعمال الكاملة، ص 763

(2) ينظر: في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، ص 184-185

(3) ديوان بدر شاكر السياب، ص 453.

(4) ينظر: الموسوعة العلمية الشاملة، أحمد شفيق الخطيب، يوسف سليمان خير الله، مكتبة لبنان ناشرون،

بيروت، لبنان، (د.ت.)، (د.ط.)، ص 316

(5) ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2، ص 76

صفرا كالبهتان والبهتان يعني: الكذب أو الافتراء الذي يتحير من بطلانه⁽¹⁾، وهو أعلى درجات الكذب، وقد جاء الشاعر بلفظه البهتان لتدل على شدة القسوة والعنف التي يرتكبها المستبد في حق ضحاياه، ويقصد الشاعر بالسطر الشعري الأخير، أن المستبد سيطلق الإشاعات والافتراءات على ضحيته، حتى يخفي ذكرها من الوجود.

أما الشخصية الثانية في القصيدة فهي شخصية تاريخية استمدها الحيدري من زمن الحجاج، وهي شخصية سعيد بن جبير، أحد التابعين، وقد أخذ العلم عن عبد الله بن عباس، وكان أبرز علماء ذلك الزمان في الفقه، والتفسير، والدين، وله قصة شهيرة مع الحجاج بن يوسف، فقد تمرد ابن جبير على الحجاج بسبب ظلمه وجبروته، وبعد فشل التمرد الذي قاده ابن الأشعث، اقتيد سعيد إلى الحجاج، وتحدهاه ولم يخف من بطشه وتهديده له، ودار بينهما حوار ساخن استقر الحجاج فأمر بقتله، فدق عنقه ومات عام 95هـ⁽²⁾.

وفي القصيدة رسم لنا الحيدري شخصية ابن الجبير بما يتناسب مع تاريخها، وقد اتبع الطريقة الدرامية في رسمها، وهي الطريقة القائمة على الحوار الثنائي أو الخارجي، وهنا في القصيدة نجد مقطوعتين صادرتين عن سعيد ابن جبير، من خلال هاتين المقطوعتين سنتضح طريقة رسم الحيدري شخصية ابن جبير، أما المقطوعة الأولى فهي الصادرة عن سعيد بن جبير بعد تهديدات الحجاج، وتفوح منها نبرة التحدي، إذ أن سعيداً لا يأبه بتهديدات الحجاج ووعيده بالقتل وقلع العيون وقص الأيدي، بل يؤكد فيها على أن موته حياة له، وكابوس على قاتله:

لَكِنِّي يَا حَجَّاجَ

وَكَمَا تَعْرِفُنِي

سَأَطْلُ بِصِيصًا يَتَّقِيوُ وَعَدًّا فِي ضُوءِ الشَّمْعَةِ

قَدْ يُصْبِحُ شَمْسًا قَمْرًا نَهْرًا

فَجَرًّا يَبْرُغُ مِنْ عَيْنِي مَشْنُوقٍ فِي بَابِ الْقَلْعَةِ⁽³⁾

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور الافريقي، مج2، ص13

(2) ينظر: وفيات الاعيان، ابن خلكان، مج2، 371 وما بعدها.

(3) الأعمال الكاملة/ ص762

يعرب الشاعر عن قوة سعيد بن جبير وثباته على الحق، وإيمانه المطلق بقضيته، وإن التهديد والوعيد بالقتل لا يثنيه عما وهب نفسه له، حتى لو قتل فإنه بعد موته يبقى أملاً لمن بعده، فهو فكرة وموته جسدياً لا يعني فناء فكرته في مواجهة الظلم والاستبداد، وقد وظف الحيدري الألفاظ بما يتناسب مع الفكرة السابقة حيث ربط ابن جبير بكلمات تدل على الزهور والأمل مثل: البصيص، وعد، ضوء، شمس، قمر، نهر، كل هذه الألفاظ تعطي انطباعاتاً حسناً ومريحاً، وكلها أيضاً تأتي بعد الليل أو الظلام، على عكس الألفاظ التي استخدمها في رسم الشخصية للحجاج، فهي كانت تجسد الشؤم، والكآبة، والخسران، ونلاحظ أن الشاعر تدرج في إعطاء الأمل، فقد بدأ بالبصيص وهو يعني في اللغة: البريق، والتلألأ، واللمعان⁽¹⁾، ثم يتطور البصيص إلى ضوء الشمعة، ثم إلى الشمس، أو القمر، أو الفجر، وهذا التدرج في تطور الضوء أو اللمعة، يشير به الشاعر إلى أن الحرية لا تؤخذ طوعاً أو مرة واحدة، وإنما يتزع بالتضحية، والفداء، ودخول مسالك الموت من أجلها، وقد أكد الشاعر ذلك باستخدام لفظة يتقيؤ فهي فعل مضارع واستخدامه جاء هنا ليدل على الاستمرار والصيرورة في سنة التغيير القائمة على زوال الظلم وإقامة العدالة، أما معنى التقيؤ في اللغة: إخراج أو إلقاء ما في البطن، والقيء يخرج بسرعة وبقوة وهو إجباري، وكذلك هي الحرية والعدالة فإنها إجبارية تأتي لتمزق أسداف الظلم والجور وتحل نورا على من يستحقها، في الشق الثاني من المقطع يتجلى تحدي ابن جبير للحجاج، ويطلق له تهديداً مبطناً يحذر فيه من التمادي في غيه وجبروته، وما ستكون عاقبته في المستقبل نتيجة أفعاله:

فَأَنَا أَعْرِفُ أَنْ الْقَاتِلَ

إِذْ يَسْتَنْجِدُ بِالْمَقْتُولِ

يُوسِعُ فِي ذِكْرَاهُ الدُّنْيَا

خَبْرًا مِنْ زَمَنِ مَجْهُولٍ

زَمَنِ يَنَّمَى الْقَاتِلُ لَوْ كَانَ هُوَ الْمَقْتُولُ⁽²⁾.

يتنوع الشاعر في المقطع السابق ويتوحد مع شخصية ابن جبير، فهو حالة يشابه حال ابن جبير، الذي وقف في وجه الحجاج وظلمه، فقد اختفى الحيدري خلف ابن جبير ليدلي بما يشاء

(1) ينظر: لسان العرب، مج7، ص6

(2) الأعمال الكاملة. ص762

من حديث، ويبيث ما يشاء من رسائل تفوح منها رائحة التحريض على الظلم والطغيان، أما على صعيد رسم الشخصية فيبرز في المقطوعة السابقة معنى مرتبط بـابن جبير، ومتشابك مع سيرته وقصة قتل الحجاج له، ويتمثل هذا المعنى في ندم الظالم على ظلمه وقلته الأبرياء، لأنه في ساعة من الساعات سيتهاوى عرشه وتخور قواه، ويأتي لساعة الحساب، وفي هذه الساعة بالذات يتمنى القاتل أن يكون مكان المقتول، وهذا يوافق ما ورد في سيرة ابن جبير وحادثة قتله؛ حيث ذكر ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان أن ابن جبير عندما أمر الحجاج بقتله دعا الله فقال: " اللهم لا تسلطه على أحد يقتله بعدي"، وبعد ما قتل ابن جبير أصيب الحجاج في عقله، فكان كلما عزم على النوم: أخذ ابن جبير بمجاميع ثوبه يقول له: يا عدو الله، فيم قتلنتي؟ فيستيقظ مذعوراً، ويقول: مالي ولسعيد ابن جبير؟⁽¹⁾ وذكر هذا الحادثة يعيدنا إلى العتبة الأولى في النص وهي العنوان عودة الضحية وما تلاها من قول الحجاج سالف في القطعة الثانية للحوار الصادرة عن ابن جبير يؤكد فيها الشاعر على بقاء جذوة الحق مشتعلة في مواجهة الباطل، ومهما قتل المستبد فإنه لن يفني الناس جميعاً ولن يقتل روح الثورة فيهم:

لَكِنِّي يَا حَجَّاجَ

وَكَمَا تَعْرِفُنِي . . سَأُظَلُّ هُنَا . . وَهُنَاكَ

وَفِي أَلْفِ مَكَانٍ

وَعَدَا . . رَعْدًا . . غَيْمًا

مَطَرًا تَخْضَرُ بِهِ النُّعْمَى

وَسَأُوقِظُ فِي مَوْتِكَ حَتْفِي

وَسَيَكْبُرُ تَارِيخٌ مِنْ جُرْحٍ فِي كَفِّي

مِنْ زَمَنِ مَجْهُولٍ⁽²⁾

يتبدى للقارئ في المقطوعة السابقة قوة الأمل عند ابن جبير، أثناء تحديه طاغية بحجم الحجاج، وهو يوصل رسالة للحجاج الثقفي، بل لكل حجاج في أي زمان ومكان أن للظلم نهاية، وأن المقتول أو ابن جبير موجود في كل عصر، لا يموت وإن قتل سعيد بن جبير سيظهر غيره على

(1) ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ص 373، 374.

(2) الأعمال الكاملة، 764

مدار الزمن حيثما وجد الظلم، ونلاحظ في الأسطر السابقة تشابكاً بين الدلالة والتاريخ، فمن الناحية الدلالية استعان الشاعر بكلمات إشارة إلى الأمل والبقاء، ووظف الأفعال المضارعة الدالة على الصيرورة مثل: أظل، تخضر، أوقظ، يكبر، تعرفني، أما من ناحية الأسماء فقد استخدم الشاعر كلمات ذات دلالة حياتية حسنة مثل: وعد، رعد، غيم، مطر، نعمى، وكل هذه الكلمات تنذر بالبقاء والاستمرار وقد قرن الشاعر هذه الكلمات بالضحية التي يقتنع بها، ويضع نفسه مكانها، فهو مثلها ضحية النظام الاستبدادي الذي كان يحكم بلده، أما من الناحية التاريخية جاء السطر السادس من المقطوعة ليحيلنا إلى سيرة ابن جبير مرة أخرى وقد قال الشاعر فيه: "وسأوقظ في موتك حتمي" قيل أن الحجاج وهو يحتضر كان يغشى عليه ثم يفيق ويقول: مالي ولسعيد ابن جبير؟ مالي ولسعيد ابن جبير؟⁽¹⁾ فقتل سعيد ظل كابوساً ملازماً للحجاج في حياته وفي مماته. وفي السطرين الآخرين يؤكد الشاعر على أن الحرية لا بد من بذل الدماء من أجلها، فهي الشجرة التي لا تينع إلا بدماء الأحرار، وهذا ما يؤكد الشاعر بقوله:

وسيكبر تاريخ من جرح في كفي من زمن مجهول

جعل الشاعر الجرح بمثابة الأرض التي تخرج منها شجرة وهي التاريخ، هذا التاريخ الذي سيروي قصة ابن جبير وتحديه للحجاج وتمرده على الظلم كي يكون عبرة لجميع البشر، ويكون ابن جبير قدوة للشرفاء والأحرار، ولم يحدد الشاعر زماناً معيناً بل جعل زمان مجهول، ليبدل على الشمول والعموم فلو حدد الزمن لأفشل رمزية ابن جبير الثائر والضحية. ولا نغفل في المقطوعة ذكر التناص الذي وظفه الشاعر ليعبر به عن فكرته التي رمى إليها وهي فناء الظلم وبقاء العدل، وحياة الثوار الأبدية في قلوب الأحرار، ونجد التناص في قوله: "مطراً نخضر به النعمى"، وذلك تناص أدبي مع قول الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي في قصيدتها الشهيدة المهجورة:

وَرَحْنَا نَسْأَلُ الْأَنْوَاءَ

شِرَاعاً يَحْمِلُ النُّعْمَى، وَكِنْرًا يَحْمِلُ السُّقْيَا

مِنَ الْأَعْدَاءِ

عَطَاءً لَفَعْتَهُ النَّارَ

تَجُودُ بِهِ يَدُ الدُّنْيَا

(1) وفيات الأعيان، ص 374.

أَكَلْنَاهُ . فَشَبَّتْ نَارُهُ فِينَا

فَيَا نُعْمَى تُعَزِّينَا (1)

نستوثق من الأسطر السابقة تأثر بلند الحيدري بقصيدة سلمى الجيوسي، وخاصة توظيف كلمة نعمى التي تعني في اللغة: " اليد البيضاء الصالحة والصيغة والمنة وما أنعم به عليك" والتناص هنا لا يتوقف عند اقتباس كلمة نعمى فقط، فهذه الكلمة وردت في سياق مشابه بين القصيدتين فقصيدة الحيدري تتحدث عن ضحية الظلم والاستبداد سعيد بن جبير الذي ينتفع به، وقصيدة الجيوسي تتكلم عن مجزرة دير ياسين التي ارتكبتها عصابات الاحتلال الصهيوني في عام 1948، وتختص الجيوسي بذكر الممرضة بلايسة القتيلة، والتي كانت مدرسة في القرية (2) ولا يقف التشابه بين الجيوسي والحيدري عند ذلك، فكلا الشاعرين حملا نفس الهم ونفس الوجد، فالحيدري كردي معارض للنظام العراقي، وهو مشرد ومنفي من موطنه، وأما الجيوسي فهي فلسطينية بلادها محتلة وهي منفية ومشردة منها، (3) لذا رأينا ملامح الغربة بين الاثنين الذي ولد إحساساً غريباً تخوض عنه هذا النص.

أما القصيدة الثانية التي سنكشف عن بناء الشخصية السردية فيها توبة يهوذا، وقد نشرت هذه القصيدة في ديوان الشاعر خطوات في الغربة عام 1965، وتتكون القصيدة من إحدى خمسين سطراً شعرياً وقد نظمها الشاعر على بحر الرمل وزنه فاعلاتن، وقد وظف الحيدري في هذه القصيدة شخصية جلبها من التاريخ، وهي شخصية يهوذا الأسخريوطي الذي كان أحد حوارى السيد المسيح الاثني عشر، وهو التلميذ الذي خان المسيح وسلمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة من الفضة، وبعد ذلك ندم على فعلته ندماً شديداً، ورد المال لليهود وقتل نفسه (4).

وفي القصيدة يجسد لنا الحيدري شخصية يهوذا وتوبته من خلال استخدام الحوار الداخلي - المنولوج - المسموع، وقد لجأ الحيدري لهذا اللون في رسم الشخصية لأنه يذيب الفوارق بين

(1) ديوان العودة من النبع الحالم، سلمى الخضراء الجيوسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1960، ط1، ص68.

(2) السابق نفسه

(3) ينظر: موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، د. سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1997، ج1، ص174.

(4) ينظر: البحث عن يسوع، قراءة في الأناجيل الأربعة، د. كمال الصليبي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص 89.

الشخصية والزمن، وهذا يخدم الشاعر لأنه لم يجعل للشخصية زمناً محدداً، بل جعل عنصر الزمن مفتوحاً⁽¹⁾، وسنلمس ذلك أثناء الدراسة.

يبدأ الشاعر القصيدة بخطاب موجه من يهوذا لصغاره، يصف لهم شهرة ذنبه خطيئته، وتقوح من الخطاب رائحة الندم، فالجميع يعلم بخطيئته والجميع يذكر هذه الخطيئة، فهي أضحت مرتبطة باسمه:

يَا صِغَارِي

أَنَا أَذْرِي أَنْ عَارِي

قِصَّةُ تَنْسَابُ مِنْ دَارٍ لِدَارٍ

أَنَا أَذْرِي

كُلَّمَا التَّفَّ شِتَاءً حَوْلَ نَارٍ

وَإِذَا مَا شِغْفَةً مَرَّتْ بِاسْمِي

مِثْلَ اسْمِي

ذَكَرُوا اسْمِي

وَاسْمِي خُنْجَرٌ يُوعَلُ فِي قَلْبِ صِغَارِي⁽²⁾

من الأسطر الشعرية السالفة يتضح ندم يهوذا، وخوفه وحزنه الشديد على نفسه، نظراً لما ارتكب من جريمة بحق المسيح . عليه السلام . وقد تمثلت جريمته بتسليم المسيح لليهود كي يحاكموه ويصلبوه فيما بعد،⁽³⁾ ويبدأ الحيدري القصيدة بأسلوب النداء يا صغاري، حيث يشرع يهوذا في سرد شعوره اتجاه نفسه واحتقاره لها بسبب فعلته الشنيعة، فيهوذا يعرف أن قصته مشهورة، وأن جميع الألسنة تلهج بها، ومرتبطة ارتباطاً شرطياً بذكر اسمه، فعندما يذكر اسمه تتداعى إلى الذهن جريمته، هذا الإثم لا ينعكس فقط على يهوذا، بل يتعذب به صغاره، ونلاحظ أن الحيدري قد وظف الألفاظ لتعبر عن هذا الندم والحسرة، فقد أكثر من استخدام الألفاظ ذات الدلالة

(1) ينظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص 184، 185

(2) الأعمال الكاملة، ص 309

(3) ينظر: البحث عن يسوع، ص 89

المعنوية السيئة مثل: عاري، إثم، خنجر، شقاء، كل هذه الألفاظ شكلت شبكة دلالية حملت في طياتها معاني الحسرة على النفس جراء ما ارتكبت من جرائم، ويجدر الملاحظة أن الشاعر استعمل كلمة إثم ولم يستخدم ذنب؛ وذلك لعظم الاسم وغلظته، فهو في اللغة: " أن يعمل الإنسان ما لا يحل له" (1)، وقد جاء استخدام الحيدري ليدلل على عظم الجريمة وفداحتها.

في المقطع الثاني ينتقل الحيدري لوصف جرائم يهوذا الذي اقترفها فترة حياته، وما انعكست عليه فيما بعد من شرور ولعنة أصابته، فلم تنفعه رغم ثراه الذي جمعه باللصوصية والكذب:

أَنَا أَدْرِي

أَنَّ مَا لَصَّتُهُ كَفَّاي

وَمَا شَادَتْ يَدَاي

مِنْ فُصُورٍ لِعَدِي

لَمْ تَعُدْ غَيْرَ شُهُودٍ لِدِمَارِي

أَنَا أَدْرِي

أَنَّ مَا كَنَزْتُ فِي اللَّيْلِ

مِنْ وَيْلِ بَرِيءٍ

وَقَفِيرٍ

مِنْ دَمٍ أُهْرِقَ مَرَضَاءَ شُرُورِي

يَسْتَحِيلُ الْيَوْمَ فِي النُّورِ

شُهُوداً لِإِنْهِيَارِي (2)

تبدأ المقطوعة السابقة بجملة بسيطة أنا أدري، والدراية تعني العلم بالشيء، ونرى استخدام الضمير أنا في رسم الشخصية، وهذا الضمير يخرج من داخل النفس البشرية، ومعرفة ما يدور

(1) ينظر: لسان العرب، مج 12، 5

(2) الأعمال الكاملة/ 310

في خلدتها، لذا بدأ بتعداد الجرائم التي ارتكبتها، وأول جريمة اقترفها يهوذا هي السرقة، وهذا يرجعنا إلى حكاية يهوذا مع المسيح، فقد كان يهوذا أحد تلاميذ المسيح الاثني عشر، وكان مؤتمناً على صندوق المال الذي كان ينفق منه المسيح على نفسه وتلاميذه، وهذا موجود في إنجيل يوحنا: " فقال واحداً من تلاميذه، وهو يهوذا سمعان الأسخريوطي. . لماذا لم يبيع هذا الطيب بثلاثة مائة دينار ويعطى للفقراء؟ قال هذا ليس لأنه كان يبالي بالفقراء بل لأنه كان سارقاً، وكان الصندوق عنده وكان يحمل ما يلقي فيه"، (1) وهذه أول سمة بنائية في شخصية يهوذا، فهو إنسان سارق، كان يسرق من المال الذي أوتمن عليه، والسرقة تشير إلى انعدام الأمانة والمسؤولية، ثم يومئ الشاعر إلى أن ما نتج عن سرقة تحول إلى لعنة على السارق، فالقصور والرغد الذي عاش فيه يهوذا، تحول للعنة تدمره وتسحقه، ثم يحيلنا الحيدري إلى الإنجيل مرة أخرى، كي نرصد جريمته الأفظع وحتى تسليم المسيح مقابل المال، فقد اتفق يهوذا مع الكهنة على تسليمهم المسيح مقابل ثلاثين ديناراً من الفضة "تدخل الشيطان في يهوذا الذي يدعي الاسخريوطي، وهو من حملة الاثني عشر، فمضى وتكلم مع رؤساء الكهنة، والقواد، والجند كيف يسلمه إليهم، ففرحوه وعاهدوه أن يعطوه فضة، فواعدهم وكان يطلب منهم فرصة ليسلمه إليهم خلواً من جمع" (2) وبعد تسليم المسيح وقتله وصلبه حسب ما يعتقد النصارى، لا يهنأ يهوذا بالنقود التي أخذها لقاء خيانتة للمسيح، فيندم ندماً شديداً، ثم يقتل نفسه. (3)

في الشق الثاني من المقطوعة تتضح الحقيقة ليهوذا، وأن كل ما ارتكبه من جرائم ضد الأبرياء والنقود التي سرقها من مال الفقراء، ومرضاة للشر النازع في نفسه تتحول يوم الحساب إلى أدوات لتدميره وانهيائه، وقد وظف الشاعر الفعل المضارع يستحيل أي بمعنى تتحول وتتغير من حال إلى حال، ففي الماضي كانت الثروة والمال أعمت بصيرته وبصره عن الحقيقة التي هي النور، لكن عندما انبلج الأمر وسقط يهوذا، تحول ما صنعت يده إلى شهود بل إلى جلادين يساهمون في تدميره وعقابه.

في المقطوعة الثالثة يوحد الشاعر بين يهوذا والحاكم المستبد، ويصبح يهوذا متكلماً باسم الحاكم الظالم الذي يبوح بشرويه وهو نادم على ما فعل:

أنا أدري

(1) إنجيل يوحنا، 604/36

(2) إنجيل متى، 17-15-14 /26

(3) أعمال الرسل، 18-17-16-15/1

أَنَّ شَعْبِي يَأْكُلُ الْحِقْدُ عُرُوقَهُ
كُلَّمَا أَبْصَرَ بِي الْوَحْشَ الَّذِي دَاسَ حُقُوقَهُ
كُلَّمَا أَبْصَرَ بِي اللَّيْلَ الَّذِي سَدَّ طَرِيقَهُ
أَنَا أَدْرِي
أَيُّ وَحْشٍ
أَيُّ لَيْلٍ
كُنْتُ يَا شَعْبِي عَلَيْكَ
أَنَا أَدْرِي
كَيْفَ أَلْقَيْتُكَ فِي الدَّرْبِ
وَلَمْ أَتْرُكْ لَدَيْكَ
غَيْرَ جُوعٍ
وَدَمَازٍ (1)

يلبس الحاكم في المقطع السابق قناع يخودا الاسخريوطي، فيوحد بين صوت المستبد وصوت يهوذا الذي يمثل قناع الخطيئة في كل زمان ومكان، وقد لجأ الشاعر إلى توظيف تقنية القناع في القصيدة ليخفف من حدة النبرة الغنائية، ومن ثم يبعد عنه بطش السلطة لأنه لا يستطيع التصريح بأفكاره بطريقة مباشرة، لأنها ستسبب له الإيذاء والسجن من قبل الحكومة، لذا يلجأ الشاعر بالتصريح بآرائه وأفكاره على لسان الشخصية التي يقتنع بها، وهناك سبب آخر دفع الشاعر للجوء إلى القناع، ويتمثل هذا السبب في سرعة الانتقال من الفكرة إلى فكرة ومن صوت إلى صوت دون حدوث خلل في البناء النصي، (2) ففي بداية القصيدة كان صوت يهوذا النادم على خطيئته، ثم توحد يهوذا مع المستبد، وأصبح يتكلم بلسان المستبد، فتوبة يهوذا هي توبة

(1) الأعمال الكاملة، 310/311.

(2) ينظر: بنية القصيدة المعاصرة، خليل الموسى، ص 213-214.

المستبد الذي ظلم شعبه ودمره، ومن وجهة نظر الشاعر أن المستبد لا توبة، وأفضل شيء له هو أن يحرق نفسه بالنار.

نعود إلى ما سبق في المقطوعة الشعرية لنرى كيف توحد لسان يهوذا مع لسان المستبد الذي يعبر عن ندمه على ما فعل في شعبه، فأبناء شعبه ينظرون له على أنه وحش أغلق في وجوههم الأبواب، وجوعهم ودمرهم، فهو مثل الليل الذي غشي بعتمة السبل، وسدّ في وجه شعبه باب الأمل. وقد رسم لنا الحيدري شخصية يهوذا في المقطوعة السابقة من خلال شبكة ألفاظ دلالية حملت السوداوية في معانيها، فنلاحظ سيادة الألفاظ ذات المعنى السيء والقبح فعلى صعيد الأسماء نراه استعمل أسماء مثل: الحقد، الوحش، الليل، جوع، دمار، أما على صعيد الأفعال فقد أتى بالأفعال المضارعة نتيجة للأفعال الماضية، فالمضارع مثل: يأكل هو نتيجة الماضي أبصر، داس، سدّ، فحركة المضارع جاءت لتعبر عن الضدية أو المغايرة بين الماضي والحاضر، لأن الحاضر نتيجة الماضي.

ينتقل الشاعر في المقطع الرابع بالقصيدة للحديث عن الطريقة التي يمكن أن يكفر بها عن ذنوبه، وهو مختار في إيجاد سبيل لتوبته، حتى لو حكم عليه بالموت، فإن الموت لا يمحو خطاياهم وموبقاته التي اقترفها بحق شعبه:

يَا صِغَارِي

أَيُّ جَذْوَى لِأَعْتَدَارِي

بَعْدَ أَنْ أَحْرَقْتُ حَتَّى بَيِّتَ جَارِي

يَا صِغَارِي

إِنَّ حُكْمَ الْمَوْتِ لَنْ يَمْسَحَ عَارِي

عَنْ جَبِينِي

فَهُنَا

أَلْفُ قَتِيلٍ

وَهُنَا

أَلْفُ صَغِيرٍ لَمْ يَنْلُ غَيْرَ سُجُونِي

أَنَا أَدْرِي

أَنَّ حُكْمَ الْمَوْتِ لَنْ يَمْسَحَ عَارِي

فَأَنْكُرُونِي يَا صِغَارِي

وَأَتْرُكُونِي

اتْرُكُونِي لَعْنَةً تَرْحَفُ فِي التَّارِيخِ

مِنْ نَارِ لِنَارٍ

عَلَّهَا

تَغْسِلُ

عَارِي⁽¹⁾

يبرز في المقطوعة الشعرية السابقة صوت يهوذا الخافت النادم المرصع بالخطيئة، وتبدو من حديثه أنه قد وصل إلى طريق النهاية، فهو يرى أن لا جدوى لاعتذاره، لأن اعتذاره لن يصلح شيئاً مما أفسد، ويدل على هذا استخدام الشاعر الاستفهام أي جدوى لاعتذاري؟ على شدة التخبط والحيرة في إيجاد طريقة يعتذر بها، فالاستفهام بأي يأتي ليميز أحد المتشاركين في أمر يعمهما⁽²⁾، وهنا يوجد طرق أسف واعتذار كثيرة لكنها لا تصلح؛ بسبب عظم الجريمة وبشاعتها، هذه الجريمة تمثلت في حرق بيت الجار، ويجب التوقف عندها قليلاً، فقد ذكر الشاعر حرق بيت الجار منفرداً وهنا تناص مع القصة التي وردت في التراث الإسلامي بأن حاكماً متجبراً خرج في أحد الأيام من قصره، فعندما عاد نظر من أعلى القصر فوجد كوخاً بجانب القصر، وسأل لمن لهذا الكوخ؟ فقيل له لامرأة عجوز، فأمر بهدم الكوخ، وعندما عادت المرأة وجدت الكوخ مهدوماً، فدعت الله على الحاكم فهلك الحاكم ودمر قصره⁽³⁾، من القصة السابقة نرى تعلق صفة الإساءة إلى الجار من صفات البنائية لشخصية الطاغوت، وقد وظفها الحيدري لكي يكمل رسم شخصية المستبد، وزاد في وصف الجرائم قتل ألف إنسان، وسجن كل الصبيان والصغار، ونتيجة كل هذه الجرائم فيهوذا - المستبد - لا يفتتح بأن توبته مقبولة حتى لو قتل نفسه، فالموت لن يكفر عن خطاياهم بحق البشرية والشعب، وهذا الحديث يحيلنا إلى سيرة يهوذا مرة أخرى، فبعد تسليم المسيح لليهود وصلبه، قبض يهوذا النقود، واشترى بها بستاناً، وما لبث أن ندم ندماً شديداً على فعلته

(1) الأعمال الكاملة/ص312

(2) ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف أبو بكر السكاكي، ت. نعيم زوزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983، ص312.

(3) ينظر: الكبائر، الحافظ شمس الدين الذهبي، ت. مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ص68.

فانتحر ومات ويدل على ذلك ما جاء في سفر أعمال الرسل على لسان بطرس أحد تلاميذ المسيح:

"أيها الرجال الإخوة، كان ينبغي أن يتم هذا المكتوب الذي سبق الروح القدس مقاله بفم داود، عن يهوذا الذي صار دليلاً للذين قبضوا على يسوع كان معدوداً ببيئنا وصار له نصيب في هذه الخدمة، فإن هذا اقتنى حقلاً من أجره الظلم، وإذ سقط على وجهه انشق من الوسط، فانسكبت أحشاؤه كلها"⁽¹⁾.

لقد جعل الشاعر نهاية المستبد مثل نهاية يهوذا، فالمستبد يطلب من صغاره إنكار نسبهم له، لأن هذا النسب سيجلب العار لهم، مثل العار الذي جلبه يهوذا لنفسه بفعلته الشنيعة، وفي النهاية يطلب المستبد تركه؛ لأنه سيصبح لعنة تنتقل بين نيران الخطايا لتحرقها وتكوي من لطحوا أيديهم بدماء الأبرياء.

ويجدر الملاحظة أن الحيدري وضع آخر ثلاث كلمات بالقصيدة كل واحدة فيهن في سطر مستقل، ولعله أراد بذلك عمل حذف من خلال البياض الذي تركه، وهو بهذا الحذف يعطي القارئ مساحة لمأه وتأويله، كما يلعب هذا الحذف دوراً أساسياً في بناء التشكيلات الدلالية لدى الملتقى، لأنها تقوم بإعمال العقل وتأخذ باتجاه تلوين هذا البياض⁽²⁾.

وبعد الإطالة على طريقة الحيدري في رسم الشخصيات، نلاحظ أن الحيدري استعمل في رسم الشخصيات لديه الطريقة الدرامية، وأبرز أدوات هذه الطريقة الحوار والقناع وقد رأينا ذلك في القصيدتين السالفتين، ولعل اعتماد الشاعر في معظم قصائده على الأدوات الدرامية ناتج عن الحياة المعقدة التي عاشها، والتي ملأتها الصراعات والتناقضات، وأنسب أدوات التعبير عن حاله هي أدوات الدراما، لأنها مليئة بالتوتر والانفعال.

بعد الانتهاء من الحيدري ننتقل لاستجلاء رسم الشخصية في شعر عبد الوهاب البياتي، فقد جسد البياتي الشخصية في أكثر من قصيدة في شعره، نذكر من هذه القصائد: المخبر، أبو زيد السروجي، محنة أبي العلاء، مذكرات رجل مجهول، القطب والمريد وغيرها... وسنتناول قصيدتي المخبر ومذكرات رجل مجهول بالتحليل لنكشف عن كيفية بناء الشخصية لدى البياتي.

(1) أعمال الرسل، 1-18، 19، 20

(2) ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 189.

تتكون قصيدة المخبر من تسع وثلاثين سطرًا شعرياً، وقد كتبها البياتي عام 1970، عندما كان في وطنه العراق، وهي منظومة على بحر الرجز، ولعل استخدام الشاعر لهذا البحر في نظم القصيدة نابع من قدرة الرجز على استيعاب النثرية العالية التي تفعم بها القصيدة، فتظهر السردية والنثرية بشكل جلي داخل القصيدة.

والقصيدة في محتواها تقوم على وصف شخصية المخبر، وهي شخصية لها علاقة قوية بالوعي الجمعي لدى المثقفين والشعراء العراقيين، فالمخبر لديهم شيء يثير القرف والاشمئزاز والتقزز، ذلك بسبب ما يمثل من وجه السلطة المستبدة القبيح، وهذا ما سيتضح من خلال وصف البياتي له في القصيدة، وقد رسم البياتي المخبر من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، أما من الناحية الجسمية:

السيدُ البرمِلُ

قَفَاهُ بَطْنُهُ وَبَطْنُهُ قَفَاهُ (1)

المخبر رجل بدين وسمين، وهو مثل البرميل، فالشاعر قال السيد البرميل، لأنه ذو سيادة جوفاء مثل البرميل أجوف من الداخل وفارغ، ومن بدانة المخبر لا يعرف بطنه من قفاه، فهو مثل الصندوق المربع متساوي الأضلاع ليس له قبل أو دُبر، بل هو دبر بلا شك، ثم يضيف البياتي للمخبر في صفات جسمية من صفات النساء:

تُدِّيَاهُ تَدْيَا مُومِسٍ عَارِيَةٍ فِي الشَّمْسِ

تَقْتَحُ سَاقِيهَا لِقَاءَ فِلْسٍ

لَهُ قُرُونُ التَّيْسِ وَالْخَرْتَيْثِ

وَوَضِحَكَّةُ الْخَنْبَيْثِ (2)

يتضح من الأسطر السابقة أن الشاعر جعل جسم المخبر مثل جسم المرأة المومس، فهو له أثناء مثل أثناء النساء العاهرات اللواتي يظهرنها لكي يغوين الرجال بهن، وقد خصها البياتي بالعري أي أنها مكشوفة للجميع، ولتدل أيضاً على رخص، ودناءة المخبر، وديانته، كما وضع للمخبر صفات تتم على شخص قواد وديوث، وهي قرون التيس والخرتيث، ففي عشرينات القرن الماضي

(1) ديوان عبد الوهاب البياتين مج 1، ص 314.

(2) 314/1

كان يميز بيوت الخنا والبيغاء بوضع قرون التيس عليها لتكون علامة لها، وقرون التيس تدل على الدياثة وعدم الشرف⁽¹⁾، وهذه الصفات منحها الشاعر للمخبر، فهو مثل المرأة العاهرة التي لا شرف لها، ثم يعزز البياتي تلك الأوصاف بضحكة الخنيث، والخنيث هو المخنث الذي بين الذكر والأنثى، ونرى الشاعر قد أضاف صفات الخنثى والمومس لينزع جميع صفات الرجولة عن المخبر، ولكي يوغل في إصباغ صورة قبيحة عليه.

أما الصفات العقلية التي منحها الشاعر للمخبر، فهو ذو مقدرة عقلية رهيبة، ويمتلك إمكانات كبيرة في الحفظ والتجسس، والإحصاء، وهو ذو لسان ذرب ومهذار:

ذَرِبُ اللِّسَانِ

يَحْفَظُ شِعْرَ الْمُتَنَبِّي، وَيَقُولُ الشَّعْرَ أَحْيَانًا بِلَا أَوْزَانِ

لَكِنَّهُ يُحْطِئُ فِي الإِمْلَاءِ وَالإِعْرَابِ

يَلْقِطُ فِي عَيْنِهِ الحُرُوفَ وَالْحُطُوطَ وَالْأَرْقَامَ

يُحْصِي نُقُودَ العَابِرِينَ وَهِيَ فِي جُيُوبِهِمْ تَنْقُصُ أَوْ تَزْدَادُ

يُعِيدُ مَا يَقُولُهُ أَوْ قَالَهُ الإِمَامُ

فِي حُطْبَةِ الجُمُعَةِ أَوْ فِي مَأْتَمٍ يُقَامُ

يُنْقِنُ فَنَّ الكَذِبِ وَالتَّرْوِيرِ فِي الأَحْكَامِ⁽²⁾

يرسم البياتي شخصية المخبر في الأسطر السابقة على الطريقة التحليلية، فالبياتي هو من يمسك بخيوط الشخصية ولا يسمح لأحد بالاقتراب منها⁽³⁾، وقد ركز على وصف شخصية المخبر من الناحية العقلية والكلامية، جرت العادة في أن يكون المخبرون ذوي لسان مهذار وهذه الصفة عبر عنها البياتي بقوله ذرب اللسان لكن بالرغم من قدرته على حفظ الشعر وخاصة شعر

(1) ينظر: تاريخ البغاء العلني والسري في بغداد،

<http://www.alzakera.eu/music/vetenskap/Historia/historia-0221-2.htm>

(2) 314/1

(3) ينظر: بنية القصيدة المعاصرة، خليل الموسى، ص 254

المتنبي الذي خصه الشاعر بسبب امتلائه بالفخر، والحماسة، وهجو السلاطين (1) إلا أنه يقول الشعر لكن شعر المخبر بدون وزن.

وهذا يشير إلى عجزه عن مجازاة المثقفين والشعراء أيضاً، والشعراء الذين هم ضحاياه في الغالب، فهناك علاقة كيدية بين المخبر والمثقفين، فالمخبر يتمنى أن يكون مثل المثقف، لكنه لا يستطيع بسبب قصور ذهنيته وفقر قدراته، وهذا ما يدفع المخبر للتشفي بالمثقف والوقوف ضده وتعذيبه، لأن المخبر في الأغلب إنسان سادي يستمتع بتعذيب الآخرين، وذلك هو البناء النفسي لشخصية المخبر، ثم يركز البياتي على قدرة المخبر على الحفظ ويخصص في ذلك خطب الجمعة، والخطب في بيوت العزاء، خص البياتي هذه المواضيع بالذكر بسبب كثرة اجتماع الناس في مثل هذه المناسبات، والمخبر يعد وجوده ضرورياً، كي ينصت لما يقوله الإمام، والسبب الآخر هو منع الإمام من التحريض على الظلم أو على أسياذ المخبر المستبدين، نلمح في السطر الخامس والسادس صفتين أساسيتين يجب أن يتمتع المخبر، وهي بعد النظر، أي دقة الرؤية للأمر في الملامح، وقراءة الأشياء الخفية، ويركز على كل حرف، ورقم، فمن خلال هذه الدقة والتتبع يعرف المخبر كل شيء، ومن خلالها أيضاً يستطيع المخبر إيجاد ضحاياه، أما الصفة الأخرى وهي معرفة النقود في جيوب العابرين والمارة، وهنا لا يعني الشاعر أن المخبر يفتش المارة، بل مهمة المخبر هي المراقبة، فهو يراقبهم ويحكم عليهم من خلال شرائهم وإنفاقهم للنقود، لهذا يستطيع المخبر التعرف على كمية المال التي يملكها الإنسان.

أما عن قدراته الكلامية؛ فالمخبر يمتلك قدرة فائقة على التزوير والكذب، فهو رجل ذو وجهين، في الصباح يكون لسانه جميلاً ورطباً مع الناس، ويظهر في قوله بأنه إنسان طيب، وفي المساء يتحول إلى منشار يقطع لسانه لحوم ضحاياه، ويقدمهم قرابين للمستبد كي يسحقهم وينفيهم من الوجود، ثم إنه يستخدم لسانه لطمس الحقائق وإحلال الباطل مكانها:

يُتَقَنُ فَنَّ الكَذِبِ وَالتَّرْوِيرِ فِي الأَحْكَامِ

.....

لِسَانُهُ حُبْلٌ غَسِيلٌ فِي الصُّحَى وَفِي الدُّجَى مُنْشَارٌ

تُنْشَرُ فِيهِ جُنُثُ الأَمْوَاتِ

وَقَطَعُ الحَدِيدِ وَالأَحْجَارِ

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، ج1، 1، 795

وَحِرْقَةٌ تُمَسَّحُ فِيهَا كَلِمَاتُ اللَّهِ (1)

أما الناحية الاجتماعية رسم البياتي شخصية المخبر بأنها شخصية محتقرة من قبل العامة، وليس لها أدنى أهمية أو أقل احترام، فينظر له الناس على أنه رجل وضع و قدر، وحياته في الشوارع والأسواق ممدداً ومشرداً آفاق:

رَأَيْتُهُ فِي مُدُنِ الشَّرْقِ وَفِي أَسْوَاقِهَا يَبْصُقُ فِي عَيْونِهِ الْحَدَادُ

وَبَائِعِ الخُصَارِ وَالْعَطَارُ

وَهُوَ عَلَى الرَّصِيفِ فِي مَذَلَّةِ القَوَادِ

مُمدِّدًا، يَتَّبِعُ فِي عَيْونِهِ وَقَعَ خُطَى الأصْوَاتِ وَالشِّفَاهِ

وَيَقْرَأُ المَكْتُوبَ فِي دَفَاتِرِ الأَطْفَالِ

وَمُرْقِ الجَرَائِدِ الصَّفْرَاءِ

وَكُتِبِ الأَسْفَارِ

وَيَتَّبِعُ الطُّيُورَ لِلْمَنْفَى وَيَبْنِي دُونَهَا أَسْوَارَ

وَيَنْصَبُ الشِّرَاكَ

لِعَاشِقِ النُّورِ الَّذِي تَأْكُلُهُ النُّورُ فَوْقَ السَّوْرِ

وَهُوَ عَلَى صَلِيْبِهِ مُرْتَجِلٌ وَكَائِنٌ مَوْجُودٌ

وَرَأْفُضٌ مَرْفُوضٌ (2)

جسد البياتي شخصية المخبر من الناحية الاجتماعية بشكل مقزز، فقد وضعها في وضعية وضعية دنيئة معدومة الكرامة إطلاقاً، هذه الشخصية محصور تواجدها في الأسواق، وفي مدن الشرق، وقد خصص وجود المخبر في السوق لأنه أكثر مكان يرتاده الناس، وتجتمع فيه جميع فئات المجتمع، ويستطيع فيه المخبر انتقاء ضحاياه ومعرفتهم، أما مدن الشرق فقد وجد المخبر

(1) 315/1

(2) 315/1

فيها ليعبر عن الاستبداد الذي يحكمها، والتخلف والرجعية الذي ترزح تحت نيره، وفي بيئة خصبة لتواجد المخبرين.

ليعبر عن حقارة المخبر ووضاعة شخصيته، جعل البياتي الحداد، وبائع الخضار، والطار، يبصقون في عيونه والحداد هنا رمز للنار، وبائع الخضار يشير إلى الطعام والمعيشة، والطار يشير إلى الدواء، وثلاثتهم يعبرون عن طبقات المجتمع التي تنظر إلى المخبر نظرة دونية وحقيرة، ثم ربط البياتي حقارة المخبر بالمكان، فلا يختار المخبر سوى مكان دنيء وحقير يجلس فيه، وهو رصيف الشارع مثل المتسولين، ويكون في جلوسه ذليلاً مثلما هو القواد الذي ينتظر الزناة كي يأخذهم ليمارسوا الرذيلة مع العاهرة التي يكسب من خلفها المال، لكن جلوس ليس لجلب زبون لعاهرات يرهاهن، بل جلوسه لمراقبة الناس، والتصنت على حديثهم، ومعرفة ما يكتب في دفاتر الأطفال والقطع الممزقة من الصحف الصفراء، وقد وصف الصحف الصفراء، لأن اللون الأصفر يدل على الكذب والخيانة والخداع، يشير كذلك إلى الموت والمرض،⁽¹⁾ وكذلك هي صحف الدولة المستبدة.

ومن مهام المخبر أيضاً تتبع المعارضين المنفيين، والحرص على عدم عودتهم للبلاد، وهنا شبههم الشاعر بالطيور؛ لأن الطير في النهاية ترجع إلى موطنها التي خرجت منه، لكن المخبر يبني الأسوار لتصطدم الطيور فيها، ويمنعها من العودة إلى وطنها، ثم إنه يعادي كل من يطالب بالحرية، فهو ينصب الأفخاخ والشراك لعشاق النور، وقد أخذ النور هنا المعنى الصوفي، ويعني النور عند أهل التصوف: هو حقيقة الشيء الكاشفة للمستور، لذا يحرص المستبد على قتل هذا الفئة،⁽²⁾ المحبة للحقيقة والحرية فنرى المخبر يبني الأسوار كي يوقعها ثم يصلبها عليها ويتجلى في قول الشاعر:

لعاشق النور الذي تأكله النور فوق السور

وهو على صليبه مرتحل وكائن موجود

ورافض مرفوض

(1) ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص76

(2) ينظر: معجم المصطلحات والإشارات الصوفية، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، عبد الرزاق الفاشاني، ت. سعيد عبد الفتاح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 2008، ج2، 365

قام البياتي في القصيدة بانزياح للدلالة، فنقلها من دلالة عقابية، إلى دلالة للتضحية من أجل الحرية، أما حمل الصليب على الظهر والرحيل، فالصليب يعبر على الفداء والتضحية من أجل الآخرين، وهنا نرى تأثر البياتي بالرموز المسيحية، فالنصارى يعتقدون وفق ما ورد في الإنجيل أن المسيح بصلبه وقتله، افتدى البشر وأسقط عنهم ذنوبهم وقد ورد ذلك في الإنجيل: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي، الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا"⁽¹⁾ أما الرفض والمرفوض فهو إشارة إلى الإنسان الثائر، فهو رافض لكل أشكال الاستبداد والظلم، وفي نفس الوقت هو مرفوض وغير مرغوب فيه عند الطغاة والبعثاء؛ فيبقى مرتحلاً حتى يجد سماءً تظله.

في نهاية القصيدة يتنبأ البياتي بمصير المخبر، ونهاية تكون نمطية، ومعروفة، فهو حذاء السلطة وأجيرها الأمين:

وَالسَّيِّدُ الْبُرْمِيلُ

يَظْهَرُ فِي كُلِّ زَمَانٍ وَمَكَانٍ شَاهِدًا، مُزَوَّرًا قَوَادِمًا

فِي حَرَمِ الطُّغَاةِ

وَفِي طَوَائِرِ اللُّصُوصِ، وَصُفُوفِ مُخْبِرِي السُّلْطَانِ

يَسْرِقُ أَسْلَابَ الضَّحَايَا سَاعَةَ الإِعْدَامِ

يَتْلُو عَلَى الْجَلَادِ وَالضَّحِيَّةِ الآيَاتِ

وَعَبْرَ التَّارِيخِ وَالْعِظَاتِ

وَيَنْتَهِي كَمَا انْتَهَى اللُّصُوصُ وَالشُّطَّازُ

عَبْدًا إِلَى أَسْيَادِهِ وَخَادِمًا لِلْبَيْعِ وَالْإِيْجَازِ⁽²⁾

نرى كيف جعل البياتي المخبر شخصية حقيرة، ولم يتوقف الأمر عند ذلك، بل جعلها تظهر في كل زمان ومكان، تعبر عن الطبيعة الخبيثة، فالمخبر لا يظهر إلا كذاباً قوادماً جالساً في بلاط الحكام الطغاة، أو يوجد بين اللصوص ومخبري السلطات أمثاله، وهذه الأماكن تتناسب مع

(1) إنجيل متى، 26-27-28-29

(2) 315/1

شخصية حقيرة مثل المخبر، وينتهي به الأمر مثل اللصوص، أو أحقر من اللص، بل هو خادم وضيع إلى المستبدين يحركونه كما يشاؤون.

يبدو لنا مما تقدم أن البياتي استخدم الطريقة التحليلية من الخارج في بناء شخصية المخبر، فالبياتي هو المتكلم، وهو الذي يصف، ويمسك في خيوط الصورة ويتحكم بها، وقد استخدم البياتي هذه الطريقة كي لا يسمح لنا برؤية المخبر إلا من الزاوية التي يراه فيها،⁽¹⁾ ولذلك هو يهجو أكثر مما يصفه.

أما القصيدة الثانية التي سنتناول فيها بناء الشخصية قصيدة مذكرات رجل مجهول، وتتكون القصيدة مما يزيد عن خمسين سطراً شعرياً، وقد نظمت على بحر الرجز، وقد ذكرنا سلفاً سبب استخدام الشعراء لهذا بحر ويكمن السبب في قدرته على استيعاب أي عناصر سردية أو درامية، ويزيد من وقعات الغنائية، وقد وردت قصيدة مذكرات رجل مجهول في ديوان أباريق مهمشة، ومن العتبة الأولى للديوان -العنوان- نرى حجم التعالق بين عنواني الديوان والقصيدة، فالإبريق المهشم هو الإنسان المذلول والخانع الذي حطم البياتي شخصيته في هذه القصيدة*.

أما عن بناء الشخصية في القصيدة، فقد رسم لنا البياتي الشخصية من خلال الحوار الداخلي، وبضمير المتكلم أنا، وهنا لم يكن للشاعر أي دور في وصف الشخصية، بل كان صوت الشخصية هو المسيطر على جو القصيدة، يبدأ البياتي قصيدته بداية موضوعية كالتعبير عن بطله في صورة شعرية موفقة، تكشف عن هذه الشخصية، وهي طريقة الشاعر في كشف شخوصه "بتحليلها على هيئة ملامح تومئ إلى كيان خاص"⁽²⁾:

(1) ينظر: بنية القصيدة المعاصرة، خليل الموسى، ص 254

(2) ينظر: مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات (مقاربة نقدية في البنية السردية والدرامية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي، د. محمود جابر عباس، مجلة عالم، ع2، مج30، أكتوبر، 2001، الكويت ص 172
*يرمز البياتي بالأباريق المهمشة إلى كل القيم التي يرفضها من ذل وهوان، وخضوع، واستبداد وظلم، وقد اختار الأباريق لأن الأباريق خاوية من الداخل، فيسهل تحطيمها، وكذلك هي القيم البالية خاوية يجب تدميرها وزوالها، ونفهم ذلك من قول البياتي في القصيدة التي حملت اسم الديوان:

الله والأفق المنور والعبيد

يتحسون قيودهم:

"تبع جديد!

نبع تفجر في موات حياتنا

نبع جديد

فليدفن الأموات موتاهم

أَنَا عَامِلٌ أُدْعَى سَعِيدٌ

مِنَ الْجَنُوبِ

أَبَوَايَ مَاتَا فِي طَرِيقِهِمَا إِلَى قَبْرِ الْحُسَيْنِ

وَكَانَ عُمْرِي آنَذَاكَ

سَنَتَيْنِ - مَا أَفْسَى الْحَيَاةَ

وَأَبْشَعَ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ

وَالْمَوْتُ فِي الرَّيْفِ الْعِرَاقِيِّ الْحَزِينِ

وَكَانَ جَدِّي لَا يَزَالُ

كَالْكُوكَبِ الْخَاوِيِ عَلَى قَيْدِ الْحَيَاةِ (1)

يرسم البياتي في الأسطر الشعرية السابقة شخصية بطل القصة، الذي يعرف عن نفسه بضمير المتكلم أنا، وقد استعمل الشاعر هذا الضمير لإذابة الحاجز الزمني بين الكاتب والشخصية التي تتحدث في القصيدة، ثم أن ضمير المتكلم يحيل إلى الذات ويجذب الانتباه لها، واستخدامه يعطي السرد قوة كبيرة، كذلك يعمل ضمير المتكلم على توليد رغبة لدى السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليلم عليها الناس (2) وهذا يتناسب مع عنوان القصيدة، فهي في محتواها يوميات لرجل مجهول اسمه سعيد يعيش في الجنوب العراقي، وهو يتيم الأب والأم، فقد مات والده وهما متوجهان لزيارة مرقد الحسين بن علي، ويعني ذلك أن مذهبه شيعي فالشيعة هم فقط من يقصدون مرقد الحسين ويقدمون له، وموت

=وتكتسح السيول

هذه الأبواب القبيحة والطبول

ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع" 128/1

وهناك من قال بان الأبواب المهمشة هي الأمة العربية الميته، لكن باعتقادي أن الأبواب هي الأنظمة السياسية والاجتماعية في العالم العربي، فالقصيدة تحمل المفاهيم الثورية، ومضمونها يشير إلى تشييد مدينة فاضلة. (ركعتان في العشق، رويين سنير، ص 24، 25).

(1) 201/1

(2) ينظر: في نظرية الرواية، ص 184، 185

أبويه وهما في طريقهم لقبر الحسين يشير إلى العزم على الثورة ضد الفساد والاستبداد، كما فعل الحسين بن علي رضي الله عنه - عندما رفض بيعه يزيد بن معاوية (1)، وقد تيمم العامل سعيد وعمره عامين، أي وهو صبي رضيع، وقد تكفل جده بتربيته، ومن المقطوعة السابقة يفهم الحالة المادية الصعبة لسعيد، فهو رجل فقير وحياته صعبة وبائسة، وهذا ما نفهمه من السطر الرابع والخامس في المقطوعة الأولى، وقد نتج عن حالة الفقر والعوز توجه سعيد نحو العمل، ليصبح عاملاً فيما بعد، مثله مثل سائر أبناء الشعب العراقي الذين يعيشون تحت وطأة الفقر، فيتجهون إلى العمل كي ينقذهم من حالة الفقر العوز، أما اسم بطل القصيدة سعيد فقد اختار الشاعر الاسم على عكس الصفات التي تحملها الشخصية وهذه مفارقة كبيرة، قد يقصد بها الشاعر السخرية من الحكومة أو من العقلية المتخاذلة، كيف لا؟ والشاعر رسم رجلاً تعيساً وبائساً باسم سعيد، وهو مستمد من السعادة، فأى سعادة تلك لرجل بائس يعيش حياة قاسية، ينتهي المقطع السابق بوصف سعيد لجده، الذي يشبه الكوكب المطفأ المعتم في السماء، والبعيد عن الأرض، وهو رمز للشعب العراقي الخانع للحكومة المستبدة، ولكل الناس الفارغين الذين يعيشون على الأرض أمواتاً متحركين.

في المقطع الثاني يحكي سعيد معاناته ويبدأ بطرح تساؤلاته على الحاكم المستبد، ومن خلال تلك تساؤلاته تفهم الحياة القاسية التي كان يعيشها:

أَعْرِفْتُ مَعْنَى أَنْ تَكُونَ؟

مُتَسَوِّلاً، عَرِيَّانَ، فِي أَرْجَاءِ عَالَمِنَا الْكَبِيرِ!!

وَدُقَّتْ طَعْمَ الْيُنْمِ مِثْلِي وَالصِّيَاغُ؟

أَعْرِفْتُ مَعْنَى أَنْ تَكُونَ؟

لِصَا تُطَارِدُهُ الظَّلَالُ

وَالْحَوْفُ عَبْرَ مَقَابِرِ الرَّيْفِ الْحَزِينِ! (2)

يطرح سعيد في الشق السابق العديد من الأسئلة، هذه التساؤلات التي تثيرها شخصية سعيد حول نفسها، ولا تجد لها أجوبة، هدفها عرض الأفكار وإذ كان التصارع بين الشخصية وخارجها، وذلك

(1) ينظر: الكامل في التاريخ، لابن الأثير، ج3، ص94.

(2) 201/1

الصراع يتخذ أنماطاً مختلفة، وهي تجسد الصراع الأبدي بين الظلم والعدل، ومن التساؤلات التي تطرحها الشخصية يمكن استنتاج صفاتها (1) فقد عاش سعيد يتيماً وفقيراً، لدرجة وصلت به أنه تسول على الطرقات ولم يجد ما يستر به بدنه من حر الصيف وبرد الشتاء، وقد كان سعيد في أثناء تلك الفترة يعيش في المقابر على أطراف الأرياف، فهو رجل مجهول الجميع يطارده مثل اللصوص، ولا أحد يهتم به، ونلاحظ أن البياتي رسم الشخصية من خلال اللغة، فالألفاظ التي وردت المقطع ذات دلالات سوداوية، مثل: متسول، عريان، يتم، خوف، مقابر، حزين، كل هذه الألفاظ تقع في دائرة الحزن والبؤس، كما استخدم البياتي الاستفهام، أكثر من مرة، وكان هدف الاستفهام استنكارياً محضاً، فهو يوجه الأسئلة وهدفه استنكار واستعظام حياة البؤس التي عاشها، في حين أن بعض الناس كانوا يعيشون في رغد ورفاهية، لكن بالرغم من حياة البؤس والذل والحزن التي عاشها، إلا أنه عفيف النفس، صاحب نفس عظيمة ولا يستجدي أحداً، ولا يشكو همه لأحد، وقد منعه حياؤه وعفة نفسه الوقوف على باب القصور ليستجدي الآخرين:

إِنِّي لِأَخْجَلُ أَنْ أُعْرِي، هَكَذَا بُؤْسِي، أَمَامَ الْآخِرِينَ

وَأَنْ أَرَى مُتَسَوِّلاً، عَرِيَّانَ، فِي أَرْجَاءِ عَالَمِنَا الْكَبِيرِ

وَأَنْ أُمْرَغَ ذِكْرِيَّاتِي فِي التُّرَابِ

فَنَحْنُ يَا مَوْلَايَ قَوْمٌ طَيِّبُونَ

بُسْطَاءُ، يَمْنَعُنَا الْحَيَاءُ مِنَ الْوُقُوفِ

أَبْدَأَ عَلَى أَبْوَابِ قَصْرِكَ جَائِعِينَ (2)

تكشف الأسطر الشعرية السابقة جانباً مهماً من جوانب الشخصية لدى سعيد، وهو العفاف والحياء، فهو يخجل من أن يراه الناس متسولاً على الطرقات في بلد مليء بالثروات والأموال، فسعيد من طبقة متواضعة وطيبة وبسيطة، وهي طبقة العمال، لكن الحياء وعزة النفس يمنعان أبناءها من التسول، وقد أورد الشاعر هذه الصفة ليرفع بها من شأن الطبقة العاملة، ويبين أن لهذه الفئة حقوقاً كغيرها من الفئات حقوق كغيرهم من الفئات.

في المقطع الثالث من المذكرات يقع حدث مهم مع سعيد، وهو وفاة جده،

(1) ينظر: قصيدة الشخصية، د. علي عباس علوان، من بحوث مهرجان المرید السابع، 1986، ص18.

وَمَاتَ جَدِّي كَالْغُرَابِ، مَعَ الْخَرِيفِ

كَالْجُرْدِ، كَالصُّرُورِ، مَاتَ مَعَ الْخَرِيفِ

فَدَفَنْتُهُ فِي ظِلِّ نَخْلَتِنَا وَبَارَكْتَ الْحَيَاةَ

فَنَحْنُ يَا مَوْلَايَ، نَحْنُ الْكَادِحِينَ

نَفْسَ، كَمَا تَنْسَ بِأَنَّكَ دُودَةٌ فِي حَقْلِ عَالَمِنَا الْكَبِيرِ. (1)

تعبر المقطوعة السابقة عن حادث جمل حصل مع سعيد، أدى به إلى هزة في كيانه الشعوري، فقد مات جده كالغراب، أو كالجرذ والصرصور، وقد وصفه بذلك ليعبر عن كم هي حياة الإنسان الفقير حقيرة، ومليئة بعدم القيمة طالما بقي صامتاً على الظلم والاضطهاد الذي يتعرض له، وأنه يموت في نهاية الأمر، ولا أحد يلقي له بالاً، بسبب عدم إعطائه قيمة لنفسه في الحياة، وقد دفن سعيد جده في ظل النخلة، وترمز النخلة هنا إلى الصمود والأصالة، كما ترمز إلى الوطن (2) العراق الذي يضحى أبناءه من أجل رفعتة وشرفه، ويدفنون في أرضه كي يسمو به، وهنا يريد الشاعر إيصال الفكرة القائلة بأن أبناء الوطن عندما يضحون من أجل وطنهم يصبحون مثل السماد الذي تتغذى عليه النخلة، أو مثل الحطب الذي تستعر فيه جذوة النار.

في السطرين الأخيرين من المقطع السابق يخاطب الشاعر الحاكم، ويذكره بحقيقة الإنسان بأنه مهماً علا وتجبر وتكبر يبقى تافهاً وحقيراً، وأنه يشبه الدودة في هذا الحقل، ومصيره المحتوم الموت، وتتبدى ملامح اليسارية لدى البياتي، خاصة استخدامه كلمة الكادحين، ودعوته على لسان سعيد للمساواة بين الطبقات الاجتماعية وهذه إحدى دعوات اليسارية والاشتراكية (3).

في المقطع الرابع تتطور الشخصية وتتحرك باتجاه الهجرة من القرية، فقد مات جده ولم يبق له أحد في القرية، ثم أن الحرب اندلعت في تلك الفترة:

وَهَجَرْتُ قَرْيَتِنَا، وَأُمِّي الْأَرْضُ تَحُلُمُ بِالرَّبِيعِ

وَمَدَافِعُ الْحَرْبِ الْأَخِيرَةِ، لَمْ تَزَلْ تَعْوَى هُنَاكَ

(1) 302/1

1 ينظر: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، محمد صالح الخرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005، ص 23

(3) ينظر: أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، ص 24

كِكَلَابِ صَيْدِكَ لَمْ تَزَلْ تَعْوِي فِي الصَّقِيعِ

وَكَانَ عُمْرِي آنَذَاكَ

عُشْرِينَ عَامَ

وَمَدَافِعِ الْحَرْبِ الْأَخِيرَةِ لَمْ تَزَلْ تَعْوِي . . عَشْرِينَ عَامَ

مَوْلَايَ . . تَعْوِي فِي الصَّقِيعِ (1)

يتبدى على شخصية سعيد الخوف والتوتر، فقد اندلعت الحرب وهجر قريته، ويُقصد بالحرب هنا احتلال الجيش البريطاني للعراق عام 1941، بعد اندلاع ثورة رشيد عالي الكيلاني، وإسقاط الحكومة الهاشمية بقيادة الوصي على العرش عبد الإله، وهروبه خارج العراق، أما العشرون عاماً فهي عمر البياتي عندما أعادت بريطانيا احتلال العراق (2)، وهنا يتخفى البياتي خلف سعيد، ويعبر عن مأساة الإنسان العراقي بلسان سعيد، أما كلاب الصيد فترمز إلى جنود السلطان وزبانيته، وبالرغم من انتهاء الحرب إلا أن المدافع والكلاب ما زالت تصدر أصواتها، لأن المستبد أعلن الحرب على شعبه، ولم تسكن نار الحرب حتى اليوم، وقد جعل الشاعر الكلاب تعوي في الصقيع، وكلمة الصقيع تعني الجليد، فهو يريد القول بأن البلاد كلها تعيش في خراب، ودمار، وشتاء، وهنا يكمل البياتي الدائرة التي بدأها، فجده مات في الخريف، والحرب اندلعت في الشتاء، والأرض تحلم بالربيع الذي سيأتي بعد الخريف والشتاء.

في المقطع الخامس تدخل شخصية طوراً متقدماً، فشخصية سعيد شخصية نامية متحركة، وهي بطل القصيدة، ومن سمات شخصية البطل وفرة المعلومات والعلامات والإشارات عنه في القصيدة، وهناك صفة أخرى هي تزويد البطل بصفات مميزة له لا تعطي لغيره من الشخصيات (3) وهذه الأمور توفرت في شخصية سعيد، فهو في المقطع الخامس تتطور حياته ويتأثر بالعلم الذي تعلمه، وبالكتب التي قرأها؛ فيختلف مستوى خطابه للمستبد ويتطور:

مَا زِلْتُ خَادِمَكَ الْمُطِيعِ

لَكِنَّهُ عِلْمُ الْكِتَابِ

وَمَا يُثِيرُ بِرَأْسِ أَمْثَالِي مِنْ الْهَوَسِ الْغَرِيبِ

وَيَقْظَةُ الْعَمَلِاقِ فِي جَسَدِي الْكَنِيبِ

(1) 202/1

(2) ينظر: موسوعة السياسة، مج 1، ص 907، 908

(3) ينظر: تحليل النص السردي، محمد بو عزة، ص 56، 57، 58.

وَشُعُورِي الطَّاعِي، بَأْنِي فِي يَدَيْكَ ذُبَابَةٌ تُدْمَى،

وَأَنْتَ عَنكُبُوتٌ

وَعَصْرُنَا الذَّهْبِيُّ عَصْرُ الكَادِحِينَ

عَصْرُ المَصَانِعِ وَالحُقُونِ

مَا زَالَ يُعْرِينِي بِقِتْلِكَ أَيُّهَا القِرْدُ الحَقِيرُ (1)

في السطر الأول يستمر سعيد محتفظاً بذات الشخصية التي بدأ بها، لكن هنالك تغيير طراً على شخصية سعيد، جعله يثير التساؤلات والحيرة في نفسه وعقله، وسبب التغيير جاء من تعلم العلم، ولعل البياتي يقصد بالعلم هنا المعرفة بالنظرية الماركسية والاشتراكية التي تدعو للحرية والمساواة، لهذا سيؤدي وعي سعيد يجعله إنساناً ماركسياً أو شيوعياً، ينمو في نفسه شيء كبير لم يفكر به من قبل، كذلك يهز تفكيره وشعوره بأنه فريسة في يد الحاكم، فالعلم الجديد الذي تعلمه سعيد -الشيوعية- قد فهم منه أن هذا الزمن ليس زمن الطغاة والمستبدين، بل هو زمن الكادحين والعمال والفلاحين، وهذا يغري سعيد بقتل المستبد، ومن هنا تنطلق شرارة الثورة في نفسه، وقد انتقل من مخاطبة المستبد بمولاي إلى وصفه بالقرد الخليع، تظهر في الأسطر السابقة روح الواقعية الاشتراكية، وعناصر البروتيتالية المتمثلة في دكتاتورية الطبقة العاملة، وهذا ما يمكن أن نفهمه من قوله: عصر الكادحين/ عصر المصانع والحقول/ ومن المعروف أن البياتي من الشعراء الملتزمين بالواقعية الاشتراكية (2)، وقد نظر لهذه الفكرة التي يؤمن بها على لسانه سعيد الشخصية المخترعة.

في المقطع الخامس يخاطب سعيد الحاكم المستبد، ويوضح للحاكم سبب عدم ثورة الشعب ضده، والسبب الرئيس هو جهلهم بحقوقهم في الحياة، وخاصة حقهم في تقرير مصيرهم، وحقهم في المعاملة الأدمية:

مَوْلَايَ أَمْثَالِي مِنَ البَسْطَاءِ لَا يَتَمَرَّدُونَ

لَأَنَّهُمْ لَا يَعْلَمُونَ

بِأَنَّ أَمْثَالِي لَهُمْ حَقُّ الحَيَاةِ

وَحَقُّ تَقْرِيرِ المَصِيرِ

وَأَنَّ فِي أَطْرَافِ كَوَكِبْنَا الحَزِينِ

(1) 203/1

(2) ينظر: الالتزام في الشعر العربي، د. أحمد أبو حاقه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979،

تَسِيلُ أَنْهَارُ الدِّمَاءِ
مَنْ أَجَلَ إِنْسَانَ الغَدِ الْآتِي السَّعِيدِ
مَنْ أَجَلْنَا، مَوْلَايَ، أَنْهَارُ الدِّمَاءِ
تَسِيلُ فِي أَطْرَافِ كَوَكَبِنَا الْحَزِينِ (1)

يوجه سعيد كلامه للحاكم، ويوضح له بما يشبه ما يبعث الطمأنينة للمستبد، أن البسطاء والعوام لا يثورون ولا يتمردون، فهم صائدو ذباب فارغي الأشغال، والسبب الرئيس في عدم تمردهم هو جهلهم بحقوقهم، وخاصة حقهم في الحياة الكريمة كالنفس لا كالحوانات والجرذان يموتون كما مات جده من قبل، والحق الثاني الذي يجب معرفته هو حق تقرير مصيرهم، ويسعى البياتي في تلك الأبيات لإيصال فكرة تقول أن لا ثورة دون العلم، فالجهل لا يقود أصحابه إلى تمرد سليم، ثم يؤول إلى فكرة مهمة وهي أن بقاء المستبد مرتبط بجهل من يحكمهم، فإذا تعلموا ونفضوا غبار الجهل عنهم خلع المستبد ورحل عنهم، بسبب زوال دعائم حكمه وخاصة دعامة الجهل.

ولا يكفي العلم وإزالة الجهل لإزاحة المستبد إيجاد الإنسان الكريم السعيد، بل يجب بذل الدماء لتحقيق هذا الهدف وهذا يُذكر بقول الشاعر ناصيف اليازجي:

حَالٌ بِهَا طَابَ التَّبَسُّمُ لَلْوَعْيِ وَالْمَوْتِ عَابِسُ
وَحَلَا بِنَا بَذَلُ الدِّمَاءِ فَسَفَكُهَا لِلْجَوْرِ حَابِسُ (2)

لذا تسيل أنهار الدماء في أنحاء الكرة الأرضية في سبيل انتزاع الحقوق، والقضاء على الظلم، ولعل البياتي قصد بالدماء التي تسيل في أطراف الأرض، الحرب الكورية، فقد كانت تلك الحرب بمثابة صدام بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي، وقد صدر ديوان أباريق مهمشة في أوج الحرب الكورية عام 1954، والبياتي كان في تلك الفترة كان منطوياً تحت لواء الحزب الشيوعي⁽³⁾، ومن الطبيعي أن يؤيد المعسكر الشرقي الاشتراكي، ضد المعسكر الغربي الرأسمالي.

في المقطع الأخير ويؤرخه الشاعر بالتاسع عشر من تشرين الثاني، ينتقل سعيد من الريف إلى بغداد، لكن المطاردة ما زالت موجودة، كأنه لم يغادر الريف:

(1) 203/1

(2) يقظة العرب تاريخ حركة العرب القومية، جورج أنطونيوس، ت. إحسان عباس، د. ناصر الدين الأسد، دار، ط1، ص15.

(3) ينظر: الالتزام في الشعر العربي، ص443.

اللَّيْلُ فِي بَغْدَادَ، وَالْدَّمُ وَالظَّلَالُ

أَبْدًا تُطَارِدُنِي كَأَنِّي لَا أَزَالُ

ظَمَانُ عَبْرَ مَقَابِرِ الرَّيْفِ الْبَعِيدِ

وَكَأَنَّ إِنْسَانَ الْعَدِ الْآتِي السَّعِيدِ

إِنْسَانُ عَالَمِنَا الْجَدِيدِ

مَوْلَايَ يُوَلَّدُ فِي الْمَصَانِعِ وَالْحُقُولِ (1)

في المقطع السابق هجر سعيد القرية، وذهب إلى المدينة، لكنه وجد بؤس القرية في المدينة، وأن المدينة أتعتس حالاً من القرية، وهنا يختفي البياتي خلف سعيد، فقد مر البياتي بهذه التجربة، وانتقل من القرية إلى المدينة، ووجد التعاسة والزيف في المدينة وقد دون شعوره هذا في قوله:

"شيء ما كان يلج في طلب التعبير عنه، شيء كان يجول بنفسي، ولد حينما بدأت - للمرة الأولى - إقامتي في بغداد، كانت مدينة مزيفة، قامت بالصدفة وفرضت علينا، لم تكن تملك حقيقة المدينة، أكثر من تشبيهها أو مهرج (2) "

وفي هذه القصيدة يعبر البياتي عن شعوره بالاغتراب في المدينة، فهو يشبها بمقابر الريف البعيد، مثلما شبها السياب في قصيدته حفار القبور عندما قال:

درب كأفواه اللحد

لولا التماعات الكواكب وانعكاس من ضياء

تلقيه نافذة ووقع خطي تهاوى في عياء

يصدي به الليل العميق (3)

فالمدينة بالنسبة للشعراء العراقيين الذين نشأوا في الأرياف، وانتقلوا للعيش فيها هي شيء فاسد وتافه ومزيف، معدوم القيم والأخلاق، لهذا ينظر البياتي إلى الإنسان الجديد والسعيد ليس ممن

(1) 203/1

(2) 203/1

(3) ديوان بدر شاكر السياب، 453

يسكن المدن، لأن ساكن المدينة بالنسبة له مزيف، بل الإنسان في نظره العامل المتواجد في الحقل، والمصنع، ونظرته مستمدة من الماركسية فالسعيد هو الماركسي الذي يعيش في مجتمع اشتراكي يضمن له حقوقه وحياته الكريمة.

أما الشخصية الثانية في القصيدة فهي شخصية الجد، وهي شخصية مسطحة ليس لها دور نهائياً في القصيدة، وقد قدمها الشاعر على لسان سعيد، وقد ذكرنا ما يرمز له في تحليل المقطع الأول، وهناك شخصية مسطحة أخرى وهي شخصية الحاكم التي يخاطبها سعيد في معظم مقطع القصيدة بلفظة مولاي، لكن الشاعر لم يفسح لها المجال للتعبير عن نفسها، بل أوماً لها في إشارة مقتضبة وردت على لسان سعيد، ولعل الشاعر قصد بذلك إفساح المجال في القصيدة لشخصية سعيد وإهمال رسم شخصية الحاكم أو المستبد، كي يؤكد على الرسالة التي يوجهها في القصيدة بأن المستبد زائل، والبقاء للمظلومين من العمال والمزارعين وغيرهم من فئات الشعب.

من خلال التحليل لطريقة رسم البياتي للشخصيات في القصيدة السابقة، نلاحظ أن البياتي تقنع بشخصية ابتكرها من خياله، ليعبر بها عما يجول في خاطره، وليوصل على لسانها العديد من الرسائل، وينتمي القناع هنا إلى القناع المخترع، فهو من ابتكار خيال الشاعر، وقد جعل القناع مبتكراً، لأنه يعبر عن أفكار جديدة غير موجودة في التراث، وتتمثل هذه الأفكار في الفكر الاشتراكي المستمد من المفكرين الماركسيين.

ونأتي أخيراً لاستجلاء بناء الشخصية في شعر بدر شاكر السياب، وسنتناول قصيدته المطولة المومس العمياء، وسنحاول من خلالها الكشف عن طرق رسم الشخصية المتنوعة التي اتبعتها السياب في القصيدة، تتكون قصيدة المومس العمياء من خمسمئة وأربعين سطراً، وقد نظمها السياب على البحر الكامل، وذلك ليتناسب مع مضمون النص، وليعزز الاندفاع الإيقاعي فيها، ويبرز الموسيقى، ويعمق بنية الصراع والسرد داخلها⁽¹⁾

لقد أثارت قصيدة المومس العمياء عقب صدورها لغطاً كبيراً على السياب، خاصة أنها صدرت عام 1954، وفي ذلك الحين كان السياب منخرطاً في العمل مع الحزب الشيوعي العراقي، وقد كشفت قصيدة المومس العمياء انفصام السياب عن الرابطة الشيوعية، واتجاهه ناحية الرابطة القومية العربية.⁽²⁾

(1) مرايا نرسييس، حاتم الصكر، 197

(2) ينظر: بدر شاكر السياب، حياته وشعره، 196

أما عن الشخصيات في قصيدة المومس العمياء، فهناك شخصية واحدة رئيسية، وباقي الشخصيات ثانوية، أما الشخصية الرئيسية وبطلة القصيدة هي المومس العمياء، تدعى سليمة، وقد أطلق السياب عليها اسم سليمة، ليحاكي البيئة الريفية التي استمد منها هذه الشخصية⁽¹⁾، وشخصية المومس العمياء سليمة شخصية خيالية ابتدعها السياب من خياله لتعبر عن قضايا سياسية واجتماعية، لكن للمومس مرجعية واقعية، فقد أورد حاتم الصكر في كتابه مرايا نرسييس خبراً نشر في مجلة الحاصد العراقية في شهر كانون الأول عام 1930 يفيد بمقتل مومس عمياء بالمبغى العام في بغداد بثمان وعشرين طعنة⁽²⁾، وفي ظني أن السياب استثمر هذه الحادثة ونظم القصيدة متأثراً بها، وقد رسم لنا السياب شخصية المومس من الناحيتين الاجتماعية والنفسية، واستعمل في رسم الشخصية الطريقتين، التحليلية، والدرامية أو التمثيلية، أما من الناحية الاجتماعية فيبدأ السياب بذكر أصل المومس وقصتها المأساوية، فسليمة فتاة عربية عراقية كانت في صغرها تعيش في الريف العراقي، وفي أحد الأيام رأت سرباً من البط طائراً في السماء فطلبت من والدها أن يصطاد لها بطة، وأثناء مطاردته لسرب البط دخل مزرعة إقطاعي، فقتله الإقطاعي ظاناً بأنه يسرق قمحاً ناضجاً من مزرعته:

طَلَّقَ فَيَصْمِتُ كُلُّ شَيْءٍ .. ثُمَّ يَلْفَظُ فِي جُنُونٍ

هِيَ بَطَّةٌ فَلَمْ انْتَقَصَتْ؟ وَمَا عَسَاهَا أَنْ تَكُونُ؟

وَلَعَلَّ صَائِدَهَا أَبُوكِ، فَإِنْ يَكُنْ فَسَتَشْبَعُونَ

وَتَخْفُ زَاكِضَةً حِيَالَ الْبَحْرِ كَيْ تَلْقَى أَبَاهَا

هُوَ خَلْفَ التَّلِّ يَحْصِدُ . سَوْفَ يَعْضَبُ أَنْ رَأَاهَا

مَرَّ النَّهَارُ وَلَمْ تُعْنَهُ . وَلَيْسَ مِنْ عَوْنِ سِوَاهَا

وَتَنْظُلُ تَرَّ فِي النَّلِّ وَهِيَ تَكَادُ تَكْفُرُ مِنْ أَسَاهَا

يَا ذِكْرِيَا تُعَلِّمُ عَلَامَ جِنْتِ عَلَى الْعَمَى وَعَلَى السُّهَادِ

لَا تُمَهِّلِيهَا، فَالْعَذَابُ بَأْنُ تَمْرِي فِي اتْنَادِ

(1) ينظر: مرايا نرسييس، ص 206

(2) ينظر: مجلة الحاصد، ع 1 كانون الأول، 1930، السنة الثانية، ص 9، نقلاً عن مرايا نرسييس حاتم الصكر، ص 202

قُصِي عَلَيْهَا كَيْفَ مَاتَ وَقَدْ تَصَرَّحَ بِالِدِمَاءِ

هُوَ وَالسَّنَابِلُ وَالْمَسَاءُ

وَعُيُونُ فَلَّاحِينَ تَرْتَجِفُ الْمَذَلَّةَ فِي كَوَاهِهَا

وَالْعَمَمَاتُ: رَأَهُ يَسْرُقُ وَاخْتَلَجَاتُ الشِّفَاءِ (1)

يرسم السياب شخصية سليمة في صغرها من خلال الطريقة التحليلية، حيث الشاعر هو السارد وهو الراوي العليم الذي يقدم الشخصية ويعرف عنها كل شيء، ويظهر ذلك جلياً في الأسطر السابقة حيث لا صوت إلا صوت الشاعر، وقد لجأ السياب إلى هذه الطريقة ليكون هو المتحكم في مجرى السرد، ولا يظهر له صوتاً آخر يفسد البناء الفني، ونرى في الأسطر السابقة رسم السياب لمشهد مقتل والد سليمة، وكيف شخص حالة المذلة في عيون الفلاحين الذين كانوا ينظرون إلى المقتول ظلماً، ولم يحركوا ساكناً لإنقاذه.

بعد مقتل والدها تتطور الأحداث في حياتها، وتتدلح الحرب ويأتي الجنود من البلاد والبعيدة والبحار إلى العراق ويستبيحوا كل ما فيه، ومن بين الفتيات المستباحات كانت سليمة، وجارتها ياسمين:

وَاللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ شَاءَ

أَنْ تَقْدِفَ الْمُدُنَ الْبَعِيدَةَ وَالْبِحَارَ إِلَى الْعِرَاقِ

آلَافَ آلاَفِ الْجُنُودِ لِيَسْتَبِيحُوا فِي رُقَاقِ

دُونَ الْأَرْزَاقِ أَجْمَعِينَ

وَدُونَ الْأَفِّ الصَّبَايَا، بَنَتْ بَائِعَةَ الرِّقَاقِ:

تِلْكَ الشَّقِيَّةَ، يَاسْمِينَ

ذَلِكَ اسْمُ جَارَتِهَا الْجَدِيدِ، فَلَيْتَهَا كَانَتْ تَرَاهَا

هَلْ تَسْتَحِقُّ اسْمًا كَهَذَا: يَاسْمِينُ، يَاسْمِينُ؟ (1)

(1) ديوان بدر شاكر السياب/ ص 429

تتعرض سليمة بعد اغتصابها من جنود الاحتلال إلى مأساة جديدة، فقد استخدمها الرجال استخداماً سيئاً لمعتهم، واستدرجوها بوعود الزواج منها، لكنهم خدعوها، وثار أبناء عشيرتها لقتلها ليغسلوا عارهم، وهي هربت إلى المدينة وامتهنت البغاء هناك:

وَتَلْتَفُوها يَعْْبُونَ بِها وَمَا رَجِمُوا صِباها

لَمْ يَبْتَغُوها لِلزَّواجِ لِأَنَّها امْرَأَةٌ فَقِيرَةٌ

وَاسْتَدْرَجُواها بِالوَعْدِ لِأَنَّها كَانَتْ غَرِيرَةٌ

وَتَهَامَسَ الْمُتَقَوْلُونَ فَتَارَ أَبْناءُ العَشِيرَةِ

مُتَعَطِّشِينَ عَلى المَفَارِقِ وَالذُّرُوبِ إلى دِماها⁽²⁾

يناقش السياب في المقطوعة السابقة مشكلة اجتماعية، تتمثل في القتل بدافع الشرف، أو غسل العار، وتعتبر سليمة عن غيرها من الفتيات اللواتي يتعرضن لهذه الأزمة، فهي مرآة للمرأة العراقية الضحية للعادات والتقاليد الاجتماعية، وهذا ما ولد الحقد في نفس سليمة وجعلها تكره الرجال، وتسعى للانتقام منهم، بنقل مرض السفلس للرجال الذين يتصلون بها في المستقبل، بعد ذلك تمتهن سليمة البغاء في المدينة، وتصبح مومسا في المبغى العام ببغداد كما تصبح وجهة لطلاب الشهوة، ولكنها تمرض ويتغير اسمها بعد مرضها وعماها إلى صباح:

حَتَّى اسْمَها فَهَدَّتهُ واسْتَنْتَرَتْ بِأَخْرِ مُسْتَعَارَ

هي مُنْذُ أن عَمِيَتْ صِباُ

فَأَيُّ سُخْرِيَةٍ مَرِيرَةٍ!

أَيْنَ الصِّباُ مِنْ الظُّلَامِ تَعِيشُ فِيهِ بَلا نَهَازَ

وَبَلا كَوَاكِبَ أَوْ شُمُوعٍ أَوْ كَوِيٍّ وَبِدُونِ نَارٍ؟⁽³⁾

(1) ديوان السياب، 431/430

(2) ديوان السياب، ص 434.435

(3) السابق: ص 433

يحمل اسم صباح مفارقة عجيبة، فالاسم عكس المسمى تماما، فالصباح يشير إلى الأبصار، والحياة، والنور، لكن المومس هنا عمياء، إذن ما الذي دفع السياب أن يسميها صباح؟ يعلل البعض أنه أطلق هذا الاسم ليطابق الواقع الذي تعيشه المومس في المدينة، فاسم صباح من الأسماء المنتشرة في المدينة⁽¹⁾، ولعل هذا التعليل مستمد من قول إيان وات: "لكي يدرس النقاد والمحدثون الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده في تقديم شخصية ما على أنه فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمي بها الأفراد في الحياة الاعتيادية"⁽²⁾.

وفي ظني أن السياب سماها صباح ليتناسب الاسم مع الوضع الاجتماعي الجديد، الذي اكتسبته، فاسم صباح يعطي إشارة على التفاؤل، والراحة، والاطمئنان، لأنه مرتبط بالسفور والنشاط والحيوية، وهو أيضاً ذو طابع فني، وله علاقة بمهنة المومس، ويمكن تدعيم هذا القول برأي بعض الباحثين الأوروبيين بأن الأصوات في اسم العلم لها علاقة بين خصائصه الجسدية والنفسية⁽³⁾.

وفي المبعي ترزق صباح بطفلة من الخطيئة والإثم، وتسمى هذه البنت رجاء، حيث لا أمل ولا رجاء، فتموت رجاء وهي رضية وترحل عن الحياة التعيسة:

مَا الْعُمُرُ؟ مَا الْإَيَّامُ؟ عِنْدَكَ، مَا الشُّهُورُ؟ وَمَا السِّنِينَ؟

مَاتَتْ "رَجَاءٌ" فَلَا رَجَاءَ. تَكَلَّتْ زَهْرَتِكَ الْحَبِيبَةَ!

بِالْأَمْسِ كُنْتُ إِذَا حَسَبْتُ فَعُمَّرَهَا هِيَ تَحْسِبِينَ

مَا زَالَ مِنْ فَمِهَا الصَّغِيرِ

طَرَاوَةٌ فِي حُلْمَتَيْكَ، وَكَرَكَرَاتٌ فِي السَّرِيرِ

كَانَتْ عَزَاءُكَ فِي الْمُصِيبَةِ،

(1) ينظر: مرايا نرسييس، ص206

(2) ظهور الرواية الإنجليزية، إيان وات، ت. يؤنيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، ع78، العراق، 1980، ص18.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 35-63.

وَرَبِيعَ قَفْزَتِكَ الْجَدِيَّةِ (1)

نلمح في الأسطر السابقة تجسيد السياب لمكانة رجاء عند أمها صباح، فرغم أنها كانت ابنة خطيئة وإثم، إلا أنها كانت بمثابة شيء يخفف عنها ألم البلوى والحياة الكئيبة التي تعيشها، لهذا سميت البنت الصغيرة رجاء، وهو مأخوذ من معنى الأمل والحياة الزاهية في المستقبل، ولا يجب إغفال جانب في المقطوعة السابقة، وهو استخدام السياب لعلامات الترقيم بشكل كبير مثل: علامات التعجب والاستفهام، الفواصل، الأقواس، النقط، ويمكن تفسير هذا الإفراط في استخدام علامات الترقيم هو تحديد الانتقالات الصياغية والدلالية، وهو جزء من اهتمام الشاعر بالسطح الكتابي كي يظهر مميزاً (2).

أما الصفة الاجتماعية الأخيرة للمومس العمياء وهي العروبة، فقد جعل السياب سليمة الصباح عربية عراقية وكان له هدف من وراء ذلك:

كَالْقَمَحِ لُونُكَ يَا ابْنَةَ الْعَرَبِ

كَالْفَجْرِ بَيْنَ عَرَائِشِ الْعِنَبِ

أَوْ كَالْفُرَاتِ عَلَى مَلَامِحِهِ

دِعَهُ الثَّرَى وَضَرَاوَةَ الذَّهَبِ

لَا تَتَرَكُونِي فَالْصُّحَى نَسَبِي

مِنْ فَاتِحٍ وَمُجَاهِدٍ وَنَبِي

عَرَبِيَّةٌ أَنَا: أُمَّتِي دَمُّهَا

خَيْرُ الدِّمَاءِ . . كَمَا يَقُولُ أَبِي (3)

تتكلم المومس العمياء هنا ليس بلسانها فقط، بل باللسان الجمعي العربي، فقد تعلمت من والدها أن العرب هم خير الأمم، والسياب جعل المومس ترمز للأمة العربية المستباحة والمتفرقة بسبب

(1) الديوان / 443

(2) ينظر: أساليب الشعرية العربية، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص175

(3) الديوان/ 440 - 441

الأهواء والمصالح، وصارت مطية للغرباء والمستعمرين يفعلون بها كما يشاؤون⁽¹⁾، وتتبدى كذلك الروح القومية العربية للسياب، وهي التي أثارته له مشكلات عديدة مع رفاقه في الحزب الشيوعي.

وأخيرا نأتي للجانب الأخير في الناحية الاجتماعية وهو الجانب المادي أو الاقتصادي، فالمومس عندما كانت شابة جميلة، كانت وجهة لطلاب الشهوة، لكن عندما كبرت ووصلت إلى سن الأربعين وأصابها العمى، أصبح الزناة وطلاب الشهوة يعرضون عنها:

وَيْلَ الرَّجَالِ الْأَغْبِيَاءِ وَوَيْلَهَا هِيَ مِنْ عَمَاهَا!

لِمَ أَصْبَحُوا يَتَجَبَّبُونَ لِقَائِهَا؟ أَيُّضًا جُعُونَ

عُيُونَهَا، فَيَخْلِفُوهَا وَحَدَهَا إِذْ يَعْلَمُونَ

بِأَنَّهَا عَمْيَاءُ؟ فِيمَ يَكَابِرُونَ وَمُقَلَّتَاهَا

مَا كَانَتْ فَحَدَيْنِ أَوْ رَدْفَيْنِ؟ وَهِيَ بِهِؤْلَاءِ

أَدْرِي، وَتَعْرِفُ أَيَّ شَيْءٍ فِي الْبَغَايَا يَشْتَهُونَ

بِالْأَمْسِ، إِذْ كَانَتْ بَصِيرَةً،

كَانَ الرَّبَائِئُ بِالْمِنَاتِ، وَلَمْ يَكُونُوا يَقْنَعُونَ⁽²⁾.

لقد أثر العمى على المومس، فقد تغيرت النظرة لها بعد أن عميت وهي تصف الرجال بالغباء، لان عيونها لا يضاجعن الرجل، بل يضاجع الأفخاذ والأرداف، وهي تصف الرجال بالأغبياء لانهم تركوها ولم يعودوا يقبلون عليها.

أما البناء النفسي للشخصية المومس، فهي تتمتع ببناء نفسي غريب، وتحمل صفات في شخصياتها معاكسة لما تفعله، وقد كشف السياب الناحية النفسية من خلال المنولوج الحوار الداخلي، وأول ما نلمس عند المومس هو وجود النزعة الدينية، فالمومس يئست من الحياة ومن

(1) ينظر: بدر شاكر السياب شاعر الوجد، أنطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.

ط، د. ت، ص 133

(2) الديوان/438

العذاب الذي تلاقيه في حياتها، وقد حدثت نفسها بالانتحار، لكن صوت الدين الذي ترتب عليه يمنعها من ذلك:

"لَوْ اسْتَطِيعُ قَتَلْتُ نَفْسِي" هَمْسَةً خَنَقَتْ صَدَاهَا

أُخْرَى تُوسُّوسُ: "وَالْجَحِيمُ؟ أَتَصْبِرِينَ عَلَى لَظَاهَا؟

وَإِذَا اكْفَهَرَ وَصَاقَ لَحْدُكَ، ثُمَّ صَاقَ، إِلَى الْقَرَارِ

حَتَّى تَعَجَّرَ مِنْ أَصَابِعِكَ الْحَلِيبُ رَشَاشَ نَارٍ

وَتَسَاءَلَ الْمَكَانَ: فِيمَ قَتَلْتِ نَفْسَكَ يَا أَثِيمَةَ؟

وَتَطْفَأُكَ إِلَى السَّعِيرِ تُكْفِّرِينَ عَنِ الْجَرِيمَةِ⁽¹⁾.

الأسطر الشعرية السابقة غنية بالإشارات والتناص الديني، وقد وظف السياب التناص الديني ليشير إلى عمق العقيدة الإسلامية في النفس، وأول الإشارات الدينية التي نبصرها قوله وأخرى. أما التناص الديني الثاني فنجده في قوله: والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟ وهنا يشير السياب إلى عقوبة المنتحر عند الله عز وجل في الإسلام، وهي دخول جهنم خالداً فيها، وقال تعالى: "ولا تقتلوا أنفسكم أن الله كان بكم رحيماً"، ومن يفعل ذلك عدواناً وظلماً فسوف نصليه نارا وكان ذلك على الله يسيراً⁽²⁾، ونرى المومس تعرف جيداً عقوبة المنتحر، تسيطر عليها نزعة دينية تمنعها عن ارتكاب جريمة الانتحار، والإشارة الثالثة للتناص الديني وهي قول الشاعر: وإذا اكفهر وضاق لحدك/ ثم ضاق إلى القرار/ حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار/ وهذا يتوافق مع ما ورد في الأثر، بأن القبر عندما يغلق على صاحبه، يضم ضمة تتداخل فيها أضلاع الإنسان ببعضها⁽³⁾، أما الإشارة فتوجد في قول الشاعر: وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة/ وتطفأك إلى السعير تكفيرين عن الجريمة/ يشير الشاعر في السطرين الأخيرين إلى العذاب الذي

(1) الديوان/432-433

(2) سورة النساء، الآية 39، وقد تأثر السياب كذلك بحديث الرسول -عليه السلام- فقد قال: من تردى من جبل فقتل نفسه فهو نار جهنم يتردى فيها خالداً مخلداً فيها ابداً، ومن تحسى سماً فقتل نفسه فسمه في يده يتحساه في نار جهنم خالداً مخلداً فيها ابداً، ومن قتل نفسه بحديدة فحديده نفي يده يتوجأ بها في نار جهنم خالداً مخلداً فيها ابداً، رواه البخاري/ راجع السنة، سيد سابق، مج2. دار التراث، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص431

(3) ينظر: إحياء علوم الدين، الإمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (ت 505)، ت سعيد إبراهيم، درا

الحديث، القاهرة، مصر، ج5، 1994، ص 124 - 125

يلقاه الميت في قبره، وخصوصاً إذا كان كافراً أو منتحراً وما شابه ذلك، أما الملكان فيقصد بها منكر ونكير اللذان يتوليان سؤال الإنسان الميت عن دينه، وربه، ورسوله، فإن كان مسلماً وسع الله له في قبره وإن كان كافراً ضيق الله عليه قبره، وجعله حفرة من حفر النار⁽¹⁾.

يسهب الشاعر في إيراد الإرشادات الدينية، وهذا يشير إلى أن المومس ذات نزعة إيمانية في نفسها، وهذا يتناقض مع الفعل الذي تقوم به المومس، ولعل السياب زرع تلك النزعة في نفس المومس، ليقول أن المومس فتاة طبيعية وهي بعيدة عن أفعال الزنا والقوادة، لكن الظروف التي مرت بها أجبرتها على فعل ذلك، فالمومس ضحية المجتمع والعشيرة اللذان لم يرحمها، وضحية الفقر الذي دفعها للتقريب بشرفها كي تأمن لنفسها المأكل والمشرب.

ونلمح كذلك في هذه الجزئية، وخاصة تساؤلات المومس تأثر السياب بمسرحية المومس الفاضلة لجان بول سارتر، والتي تدور فكرتها حول مومس ترفض الإدلاء بشهادة زور تتهم فيها أحد الزوجين بجريمة قتل، ويضغط عليها احد أعضاء السيناتور الأمريكي كي تفعل ذلك، لكنها ترفض ذلك رفضاً مطلقاً⁽²⁾، وهنا نرى التلاقي بين سارتر والسياب، فكلاهما يحاول التأكيد على الفكرة السابقة بأن المومس ضحية للمجتمع.

أما الصفة الأخرى من صفات المومس النفسية فهي الحقد على جنس الرجال، رغم أنها تقف منهم، وحقدتها نابع مما فعل الرجال معها، فقد تيممت على يد رجل إقطاعي، ثم نقل لها رجل عدوى مرض السفلس، وقد غرر بها الرجال بوعود الزواج وما رحموها، وانتهكوا شرفها وعرضها، لذا فهي عازمة على الانتقام لنفسها ولأبيها، ويتمثل انتقامها بنقل عدوى السفلس إلى كل رجل يعاشرها أو يضاجعها:

سَتَجُوعُ عَاماً أَوْ يَزِيدُ، وَلَا تَمُوتُ، فَفِي حَسَاهَا

حَقْدٌ يُورَثُ مِنْ قِوَاهَا

لِلثَّارِ الرَّهِيْبِ

وَالدَّاءِ فِي دَمِهَا وَفِي فَمِهَا. سَنَنْفُثُ مِنْ رَدَاهَا

(1) ينظر: السابق نفسه

(2) ينظر: المومس الفاضلة مسرحية من فصل واحد ولوحتين، جان بول سارتر، ت عبد المنعم الحفني، مطبعة الجبلأوي، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت).

وَفِي كُلِّ عِرْقٍ مِنْ عُرُوقِ رِجَالِهَا شَجَاً مِنْ الدَّمِ وَاللَّهْيَبِ

شَجَاً تَخَطَّفَ مُقْلَتَيْهَا أَمْسُ، وَمِنْ رِجُلٍ أَتَاهَا

سَنَرْدُوهُ هِيَ لِلرِّجَالِ، بَأَنَّهُمْ قَتَلُوا أَبَاهَا

وَتَلَقَّفُوهَا يَعْجَبُونَ بِهَا وَمَا رَحِمُوا صِبَاهَا⁽¹⁾

تفوح من الأسطر الشعرية كمية الحقد والكراهية التي تغلي في قلب المومس على الجنس الذكوري، ولا يتوقف هذا الحقد عند ذلك، بل يمتد ليطل حقدًا على المجتمع وعلى كل ما هو موجود، لذا نراها تعلن التمرد على الوجود والإرادة والمشية التي جعلتها من دون آلاف الصبايا بأئسة جائعة فقيرة، وانتهى بها الأمر إلى العمى والمبغى، ويتبدى هذا التمرد الوجودي في عدة مواضع: الموضع الأول عندما تتذكر حادثة قتل والدها، وتتساءل عن توضع اللوم؟ وأين هو العدل في الحياة التي تعيشها:

حَتَّمْ عَلَيْهَا أَنْ تَعِيشَ بِعَرَضِهَا، وَعَلَى سِوَاهَا

مِنْ هَؤُلَاءِ الْبَائِسَاتِ، وَشَاءَ رَبُّ الْعَالَمِينَ

أَلَا يَكُونُ سِوَى أَبِيهَا بَيْنَ الْأَفْرِ الرَّجَالِ-أَبَاهَا

وَقَضَى عَلَيْهِ بَأَنْ يَجُوعَ

وَالْقَمْحُ يَنْضِجُ فِي الْحُقُولِ مِنَ الصَّبَاحِ إِلَى الْمَسَاءِ

وَبِأَنَّ يَلِصَّ فَيَقْتُلُوهُ.....⁽²⁾

أما الموضع الثاني الذي تعلن فيه المومس التمرد على المشية والإرادة، أو بالأحرى على نظرية القضاء والقدر عندما تذكرت حادثة دخول المستعمرين الإنجليز إلى العراق واستباحته، واغتصاب الفتاة اليتيمة المسكينة سليمة، وبعدها تركت لقمة سائغة للبغاء:

وَاللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ شَاءَ

أَنْ تَقْدِفَ الْمُدُنَ الْبَعِيدَةَ وَالْبَحَارَ إِلَى الْعِرَاقِ

(1) 434-435

(2) ديوان بدر شاكر السياب: ص 430

الأف الأف الجنود ليستبيحوا في زقاق

دون الأزيمة أجمعين

ودون الأف الصبايا، بنت بائعة الرقاق

تلك الشقية: ياسمين⁽¹⁾

أما الموضع الثالث الذي تتمرد فيه المومس على الإرادة والمشية هو عندما تنتقد وضع المرأة في المجتمع، فلا سبيل إلى الطعام إلا ممارسة البغاء، أو يكن حواضن أو خادمت أو متسولات، يتوسلن الطعام من الرجال المحسنين، ويستبيح كرامتهن وأعراضهن الأشرار والمجرمون:

وَمَنْ الَّذِي جَعَلَ النِّسَاءَ

دُونُ الرِّجَالِ، فَلَا سَبِيلَ إِلَى الرَّغِيفِ سِوَى البِغَاءِ؟

الله-عز وجل- شاء

أَلَا يَكُنَّ سِوَى بَعَايَا أَوْ حَوَاضِنَ أَوْ إِمَاءَ

أَوْ خَادِمَاتٍ يَسْتَبِيحُ عَنَّا فَهِنَّ الْمُتْرَفُونَ

أَوْ سَائِلَاتٍ يَشْتَهِيَنَّ الرِّجَالَ الْمُحْسِنُونَ!!⁽²⁾

تفوح من المقطوعات الثلاثة السابقة رائحة الاعتراض والتمرد على معتقدات البشر السذج، الذين يعلقون كل عوامل فشلهم على شماعة القضاء والقدر، وقد تسود هذه الحالة في فترات الضعف والانهازية التي تمر بها الأمة، فعندما تعجز الشعوب عن مواجهة التعقيدات والمشكلات، تلجأ لتعزية نفسها بالغيبايات، وترى أن كل المصائب التي تحل عليها نابعة من الإرادة الإلهية، فدخل المستعمر واستغلال خيرات البلاد نابع من الإرادة الإلهية، والحكم الظالم والتسلط والفقر قضاء وقدر، وغيرها من المصائب التي تعلق على هذه الشماعة، وقد حاول الاستعمار ترسيخ هذه النظرية لدى الشعوب التي يحتلها ويهدف من ورائها قتل روح المقاومة والتشبث بالحق من خلالها، ويبدو لي أن السياب في مناقشته لهذه القضية على لسان المومس تلاقت أفكاره بأفكار

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ص 430

(2) السابق: ص 431

الشاعر السوري نزار قباني في قصيدته خبز وحشيش وقمر التي صدرت في نفس العام الذي صدرت فيه قصيدة المومس العمياء 1945، وفيها يتطرق الشاعر إلى هذه القضية قائلاً:

مَا الَّذِي عِنْدَ السَّمَاءِ؟

لِكُسَالِي.....ضُعَفَاء.....

يَسْتَحِيلُونَ إِلَى مَوْتِي إِذَا عَاشَ الْقَمَرُ...

وَيَهْرُونَ قُبُورَ الْأَوْلِيَاءِ...

عَلَّهَا تَرْزُقُهُمْ رُزَاً وَأَطْفَالاً...قُبُورَ الْأَوْلِيَاءِ

وَيَمْدُونَ السَّجَاجِيدَ الْأَنْبِيَاءِ الطَّرْرُ..

وَيَتَسَلُّونَ بِأَفْيُونٍ نُسَمِّيهِ قَدْرًا...وَقَضَاءً⁽¹⁾..

ونلاحظ توافق السياب وقباني في مناقشتهم لمسألة العجز العربي وأسبابه، وما يسوقه أصحاب العقول الساذجة بأنه قضاء وقدر، لقد طرح السياب على لسان المومس تساؤلات عديدة تتعلق بالمسألة الوجودية، لكنه طرحها بتمرد وثورة على التقليد فهو يشارك فيه المتمردين الوجوديين أمثال سارتر وكامو⁽²⁾، وسبق الذكر أن السياب تأثر في قصيدته المومس العمياء بمسرحية الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر، وتستمر المومس بطرح تساؤلاتها بمزيد من الحدة، والعمق والإحاطة بالمشكلات الوجودية حتى تصل إلى قرار نهائي يختص بوجودها:

وَتُحِسُّ بِالْأَسْفِ الْكَظِيمِ لِنَفْسِهَا: لِمَ تُسْتَبَاحُ؟

الهِرُّ نَامَ عَلَى الْأَرِيكَةِ قُرْبِهَا.. لِمَ تُسْتَبَاحُ؟

.....

وَتَدُقُّ فِي أَحَدِ الْمَنَازِلِ سَاعَةً... لِمَ تُسْتَبَاحُ؟

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، ج1، (د.ت)، ص 365

(2) ينظر: الالتزام في الشعر العربي، د. أحمد أبو حاقه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979،

الْوَقْتُ آذَنٌ بِأَنْتِهَاءِ وَالرَّبَائِنُ يَرْحَلُونَ

لِمَ تُسْتَبَاحُ وَتُسْتَبَاحُ عَلَى الطَّوَى. لِمَ تُسْتَبَاحُ؟

كَالدَّرْبِ تَدْرَعُهُ الْقَوَافِلُ وَالْكِلَابُ إِلَى الصَّبَاحِ؟⁽¹⁾

تطرح المومس هذه التساؤلات، وتكرر التساؤل الأهم "لم تستباح؟" هذا التساؤل الذي يهدر على لسانها لا تجد له إجابة، وخصوصاً بعد انصراف الزبائن والسكران والزناة، وهذا يفجر حقدتها على جنس الرجال وتقرر نقل السفسلس إليهم، فهم من أوصلها إلى هذا الشقاء وقد مثلنا على حقدتها سالفاً.

رأينا طريقة رسم السياب لشخصية المومس العمياء في القصيدة، وبقي ذكر رمزية المومس، ترمز المومس العمياء إلى الأمة العربية المستباحة والمهانة، الضعيفة العاجزة فاقدة الملامح، فالعيون هن أشد أجزاء الجسم تعبيراً عن الشخصية، وهما كاشفات الروح والنفس⁽²⁾، والضرير الذي بلا عيون لا يعرف كنه نفسه أو شخصيته لذا جعل السياب المومس عمياء لترمز إلى ضياع الهوية، والتخبط، والاضطراب.

أما الشخصيات الثانوية أو المسطحة في القصيدة فهن والد سليمة، وابنتها رجاء، وزوجة الشرطي الذي يعمل في حي البغاء، وقصتها أنها كانت تنتظر زوجها إلى الصباح حتى يعود، وحالتها المادية صعبة، فتقع فريسة أحد الزناة الأثرياء، وبعدها تمتهن هذه المرأة حرفة البغاء:

لَكِنَّ بَائِسَةً سِوَاهَا حَدَّثَتْهَا مُنْذُ حِينِ

عَنْ بَيْتِهَا وَعَنْ ابْنَتِهَا، وَهِيَ تَشْهَقُ بِالْبُكَاءِ

عَنْ زَوْجِهَا الشَّرْطِيِّ يَحْمِلُهُ الْغُرُوبُ إِلَى الْبَغَايَا

كَالْعَيْمَةِ السُّودَاءِ تَنْزُرُ بِالْمَجَاعَةِ وَالرَّزَايَا

.....

عَيْشٌ أَشَقُّ مِنَ الْمَنِيَةِ وَأَنْتِصَارٌ كَالْفَنَاءِ

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ص 433.

(2) ينظر: شعرية الجسد الجاهلي، ص 46.

وَطَوَى يَعْجُبُ مِنَ الدِّمَاءِ، وَسُمُّ أَفْعَى فِي الدِّمَاءِ

وَعُيُونُ زَانٍ يَشْتَهِيهَا، كَالْجَحِيمِ يُشْعُ فِيهَا

سِحْرٌ وَشَوْقٌ وَاحْتِقَارٌ، لَأَحَقَّتْهَا كَالْوَبَاءِ

وَالْمَالُ يَهْمِسُ أَشْتَرِيكَ وَأَشْتَرِيكَ فَيَشْرِيهَا⁽¹⁾

يعرض السياب على لسان المومس قصة غيرها من المومسات، فزوجة الشرطي وما حصل من انحرافها اتجاه البغاء هو نتيجة الوضع المتردي، فهي ضحية مثل المومس العمياء ولا تختلف عنها في شيء، ويلاحظ أن السياب لم يهتم برسم الشخصيات الثانوية كثيرا وجعلها شخصيات هامشية وعابرة تنقصها روح الحوار والصراع، والحدث الدرامي الخلاق، وركز على رسم شخصية المومس لأنها الضحية، والمتمردة، والمراقبة لأحداث القصيدة معاً، وهذا أدى إلى انعدام صورة الوصف في القصيدة⁽²⁾.

نستنتج من العرض السابق لبناء الشخصية في القصيدة العراقية المعاصرة أن الشعراء لجأوا للأقنعة بشتى أنواعها كي يستطيعوا التعبير عن نظرتهم للحياة، والوضع السياسي، والاجتماعي، ونراهم جلبوا شخصياتهم من التراث، ومن الخيال، ومن الأديان، لكي يقتربوا من الواقع، ويوصلوا أفكارهم بسلاسة ويسر.

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ص 432.

(2) ينظر: مرايا نرسييس، حاتم الصكر، ص 206.

المبحث الثاني الأحداث

تعد الأحداث من المقومات الأساسية في العمل القصصي، والأحداث هي القلب الذي يدور حوله باقي عناصر القصة، فبدون الأحداث لا يوجد قصة من الأساس لذا نرى الإنسان منسجماً مع القصة ومؤثرة به لأنها في الحقيقة مجموعة من الأحداث التي تجمع مع بعضها لتكون الحكمة التي تعد ذروة العمل القصصي.

وقبل الولوج في ماهية الأحداث وجب تعريف الأحداث لغة واصطلاحاً، فكلمة أحداث جمع كلمة حادث والحادث في اللغة: هو ما يجد ويحدث ومؤنثه الحادثة، ويجب التفريق بين الحادث والحادث فالحدث يعني الصغر في السن ويختلف عن الحادث الذي هو بمثابة الواقعة، فالحدث صفة للعمر وللحادث لما يقع من أشياء⁽¹⁾.

ويعرفها ميك بال: بالانفعال من حال إلى حال داخل العمل القصصي سواء كان رواية أو قصة. وهناك من يعرف الأحداث بأنها: فعل الشخصية، وحركتها داخل القصة وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولا سيما الشخصية⁽²⁾.

ومن تعريفات الحدث السابقة بالإمكان الاستنتاج: أن الحدث هو الفعل الصادر عن الشخصية والوقائع التي تحدث في القصة وهو مرتبط مع مكونات القصة الأخرى بروابط فنية متينة.

وفي هذا المبحث سنسعى إلى الكشف عن آليات بناء الحدث في الشعر العراقي، وأول قصيدة نستجلي فيها هذا الأمر هي قصيدة ميت من بلد سلامة لسعدي يوسف، وقد نظم سعدي يوسف هذه القصيدة عام 1957، ويصف فيها حادثة مقتل رجل يدعى عبد الله، ويبدأ الشاعر سعدي يوسف القصيدة بالحدث الأخير، وهو موت عبد الله، ثم يصف سكان البلدة الأحياء الذين هم مثل الأموات في هذا البلد:

قَدْ مَاتَ عَبْدُ اللَّهِ... وَالْأَمْوَاتُ فِي " بَلَدِ السَّلَامَةِ

يَمْضُونَ كَالْأَحْيَاءِ فِي صَمْتِ الدُّمُوعِ

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور الإغريقي، ص147، 148.

(2) بناء الحدث في الفن القصصي، رؤية تنظيرية: د. صبري مسلم/ مجلة جامعة اليرموك، ع60، 1998، ص42.

وَالنَّاسُ فِي " بَلَدِ السَّلَامَةِ

يُنْسُونَ حَتَّى الْمَوْتِ حِينَ يَرَوْنَ قَرِيَّتَهُمْ تَجُوع

لَكِنْ سَارُوِي كَيْفَ عَبْدُ اللَّهِ مَاتَ (1)

يسيطر صوت الراوي على المقطع الأول، والراوي هو الشاعر، وهو راوٍ عليم يمسك بيده خيوط الأحداث (2)، وقد شرع في سرد قصة عبد الله القتل من النهاية، من لحظة الموت الذي جعلها منطلقاً لوصف حياة الناس في بلد السلامة، فالحياة كئيبة، وأهل القرية جياع، ومن الجوع ينسون الموت، ورغم حياتهم القاسية فإنَّ الشاعر سيروي مأساة مقتل عبد الله، ليتحرك إلى الأمام ويضعف في مشهد الموت:

كَانَ الظَّلَامُ يُكْفِنُ الضُّوءَ الْأَخِيرُ

وَتَلَوُّهُ أَحْدَاقُ الْفَوَانِيسِ الْعَتِيقَةِ مُطْفَأَتْ

لَا صَوْتٌ.. .. لَا إِنْسَانٌ.. .. صَمْتُتْ كَالصَّلَاةِ

والليل يلتهم الحياة

من قلب عبد الله وهو يموت

في بلد السلامة

مهمش الأضلاع تغمره الدماء

والأرض تشرب والنجوم

حمراء واسعة. وبعد الله مات (3)

يبدأ الشاعر المقطع بوصف زمان جريمة قتل عبد الله ومكانها، فالظلام يسيطر على كل شيء، لا ضوء ولا صوت، المكان خالٍ من البشر حتى الفوانيس مطفاة والصمت يلف المكان، ووسط كل هذا الصمت والظلام، هناك عبد الله مرعي على مهشمة أضلاعه، وغارق في دمه،

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1، 500.

(2) ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص47

(3) 500/1

والأرض ترتوي من هذه الدماء، وقد اختار الشاعر اللون الأحمر ليتناسب مع واقع الجريمة، فالأحمر يدل على الدم⁽¹⁾، وعبد الله مات، هنا انتهى الشاعر إلى النقطة التي بدأ منها وهو موت عبد الله، وقد بنى الحدث على النسق الدائري، الذي يقوم على العودة إلى نقطة الانطلاق السردية، ويجدر الذكر أن الشاعر لجأ إلى التكرار في نهاية المقطع، فقد كرر جملة وعبد الله مات، وقد وردت هذه الجملة في مطلع القصيدة في قوله: قد مات عبد الله، وتكررت أيضاً في نهاية المقطع الأول في قوله: كيف عبد الله مات؟ ويستخدم الشاعر التكرار ليعزز بناء الحدث والعودة إلى النقطة التي بدأ منها⁽²⁾، ثم أن التكرار يعزز الجمالية والموسيقي داخل القصيدة⁽³⁾، " وهو لا يبعث على السأم أو النفور ولا يمس كيان القصيدة العضوي أو ترابطها الفني⁽⁴⁾، وهنا لجأ الشاعر للتكرار بهدف التوكيد والإفهام، ويساهم كذلك في تعجير إحساس الشاعر بالحنن الثقيل والكآبة على موت عبد الله⁽⁵⁾.

بعد موت عبد الله يدخل الشاعر في عملية وصفية لعبد الله القتيل، أو بالأحرى لجثة عبد الله المدرجة على الطريق:

قَدْ مِتَّ وَحَدَّكَ أَيُّهَا الْمَلَقَى جَرِيحاً فِي الصَّبَابِ
عَيْنَاكَ غَارِقَتَانِ بِالْمِ وَالْتُرَابِ
وَبَقِيَتْ طُولَ اللَّيْلِ وَجْهًا لِلرِّيَّاحِ
وَدَمًا يَذُوقُ النَّمْلَ مِنْهُ فِي الصَّبَاحِ
مُتَخَثِرًا كَالْتَمْرِ فِي بَلَدِ السَّلَامَةِ⁽⁶⁾

- (1) ينظر: دلالة الألوان في شعر نزار قباني: أحمد عبد الله حمدان، ص 41
(2) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية، د. صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 93.
(3) ينظر: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة (مقاربة نصية)، نجوى محمد جمعة، مجلة آداب البصرة، ع 44، 2007، ص 111.
(4) ينظر السابق نفسه، نقلاً عن: النبي السردية في شعر السيتات العراقي (مقاربة نصية) خليل شيرزاد على، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد 1999.
(5) ينظر: شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية) ص 203.
(6) 500 / 1

نلمح المساحة الوصفية التي منحها الشاعر لعبد الله القتيل، وقد لجأ الشاعر إلى الوصف لتناسبه مع الحدث، فالوصف لا يلائم الأشياء غير المتحركة⁽¹⁾، ثم أن الوصف هنا حقق وظيفة توضيحية وتفسيرية دلت على معنى الموت السياقي في القصيدة⁽²⁾.

يجعل الشاعر المقطع السابق وصفاً لعبد الله ساعة مقتلة كي يمهد للمرثية التي سيختم بها القصيدة، ومنها يعلن عن حزنه على عبد الله:-

يا من هويت وأنت تحلم بالمواسم

مثل المسيح حملت سعفه

وبقيت طول الليل مصلوباً تحشرج دون رفه

إنا سواء أيها الرجل العظيم

يا ميتاً لم ننسه يوماً ولن ننساه يوماً

يا حامل الستين، يارباً مدمي⁽³⁾.

يختتم الشاعر القصيدة بمرثية يستذكر بها عبد الله القتيل، ويصل به إلى درجة الأسطورة، فقد شبه قتل عبد الله بقتل السيد المسيح وصلبه، ثم يخاطب عبد الله بلغة الحزن والأسى، وقد ختم الشاعر القصيدة بخاتمة تلخيصية تتسم بالتكثيف والأداء السردي المتقن⁽⁴⁾، ويعتمد الشاعر في هذه الخاتمة على تلخيص الأحداث لبناء فضاء جديد للقصيدة، ومعظم الأفعال تعتمد على الحكي، وهي تدل على الحوار مثل: هويت، تحلم حملت / بقيت / تحشرج/ ثم انتقل الشاعر من الحوارية إلى الغياب ليحقق تراتباً زمنياً يدلل فيه على فناء بطله⁽⁵⁾ ويجدر الملاحظة أن الشاعر قد كرر حرف النداء أكثر ثلاث مرات، ويفيد تكرار حرف النداء الندبة، وإعلان

(1) ينظر : ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، د. ط، ص 108.

(2) ينظر : آليات السرد في الشعر المعاصر، ص 117.

(3) ديوان سعدي يوسف، مج1، 500.

(4) ينظر : التجربة، العلامة القصصية، د. محمد صابر العبيدي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 43.

(5) ينظر : آليات السرد في الشعر المعاصر.

الفجعية، والتوحد مع الضحية والمفجوع، وفي القصيدة يتوحد الشاعر مع ضحيته عبد الله
ويبرز هول الأمر وأهميته المنادى المفجوع به⁽¹⁾.

أما القصيدة الثانية التي سنكشف فيها ماهية بناء الحدث السردي هي قصيدة حالة، وتتكون هذه
القصيدة من أكثر من عشرين سطراً شعرياً، وقد صدرت عام 1975، في ديوان الليالي كلها،
وقد بدأ الشاعر الحدث في هذه القصيدة بالحديث عن الشخصية وما تقوم به من طقوس تقليدية
كل صباح:

شيخ في العشرين

يستيقظ دوماً في ساعات الصبح الأولى

يمشط شعراً مبلولاً

ويدير المذراع، وينصت للباكين

يختار قميصاً وردياً

وحذاءً ذا كعب عال، كتاباً أبيض

يقرأ شيئاً منه، وإذ ينهض

يصنع ما يقرأ كرسيّاً في غرفته⁽²⁾.

يشرح السارد في سرد ما يقوم به بطل القصيدة من أعمال كل صباح، وهنا يراعي الشاعر
التراتب الزمني عن طريق استخدام الأفعال المضارعة / يستيقظ، يمشط، يدير، يختار، يقرأ،
ينهض، يصنع، فأفعال الشخصية مرتبة، وتعتبر شخصية مملة ورتيبة، وتقليدية ولا تجديد
في حياتها، وهذا يحيلنا إلى العنوان المكون من كلمة واحدة - حالة - فهي تعبر عن حالة
شخص نمطي تقليدي، يستمر الراوي - الشاعر - في وصف عمل بطل القصيدة:

حيث العلم المأجور

(1) ينظر : شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص 211 .

(2) ديوان سعدي يوسف، ص 100.

ثلاثة أطفال بدناء :

أولهم: لا يقرأ حتى نفسه

ثانيهم: ضيع في مزيلة رأسه

ثالثهم: يحلم بالفقراء (1).

يصف الشاعر الأطفال الثلاثة، ومن خلال وصفه يتشكل الحدث، فالثلاثة يتصفون بالبدانة، وتشير بدانتهم إلى غيابهم وبطنتهم، وضعف فطنتهم، فالأول غبي مجهول لا يعرف نفسه، والثاني لا هم في الحياة ورأسه موضوعة في مزيلة الحياة، وهذا يرمز للفشل والعار اللاحق به، أما الثالث فيحلم بالفقراء، ومع الحياة النمطية الذي تحياها الشخصية تتجه إلى عمل مناقض للأعمال السابقة التي سردها الشاعر بتتابع، وهنا ينتقل في الحديث عن الشخصية من المضارع إلى الماضي:-

كل مساء يغلق شيخ في العشرين

شقته، وينام وحيداً

أمس استيقظ في منتصف الليل

تناول موساه

وحز بيسراه وريداً

وأدار المذيع

وأنصت للآتين (2).

تعبير الأسطر السابقة عن تطور في الحدث، فقد كسر الراوي النمطية والتتابع، سار في الحكي تصاعدياً حتى يصل بالحدث إلى الذروة، فنقل الحديث من صيغة المضارع إلى صيغة الزمن الماضي، ليكسر رتابة السرد ويصعد بالحدث، فقد فعلت الشخصية شيئاً غير مألوف، لم تفعله من قبل، انتحرت بجرح يدها بالموس، وقطعت وريدها، وثُركت تنصت حتى يأتي من

(1) السابق، ص 100.

(2) السابق ص 100.

يدفنها، وقد وضع الشاعر للحدث خاتمة إخبارية، وهذه الخاتمة كانت تحتوي على مجموعة من الوقائع التي أخبر بها الراوي، وقد تميزت هذه الخاتمة بالتركيز والتكثيف العالي الذي اتجه ناحية بؤرة النهاية⁽¹⁾، ونرى في قصيدة حالة أن الشاعر رتب الأحداث فيها تبعاً لنسق البناء المتتابع، فقد اتخذ سرد الأحداث شكلاً تدريجياً متتالياً، إذ ابتداء من الصباح:

يستيقظ من النوم/ يمشط الشعر/ يفتح المذياع، وينصت للبكاء/ يلبس قميصاً وردياً وحذاءً كعبه عالٍ/ ينهض ويذهب إلى العمل/ وصف الأطفال الثلاثة/ الانتحار والموت.

ونجد بناء الأحداث وفقاً للنسق المتتابع في قصيدة لِمَ لِمَ يعتذروا؟؟ لبلند الحيدري تتألف "القصيدة من ما يقارب ثلاثين سطراً شعرياً، ويعبر فيها الحيدري عن حزنه وغضبه من أصدقائه الذين وعدوه بالمجيء للاحتفال معه بعيد ميلاده وفي النهاية الثالث والستين، ويبقى جالساً ينتظرهم وتمر الساعات تلو الساعات، ولا أحد من أصدقائه يأتي، وفي النهاية يضع كفيه على عينيه/ ويغفي نائماً في صمت مرير.

يعرض الشاعر الحدث في القصيدة عن طريق الحوار الداخلي، فالشاعر هو من يتكلم، ويبدأ قصيدته بما فعل من تزيين المنزل استعداداً؛ لاستقبال الضيوف القادمين للاحتفال معه في عيد ميلاده الثالث والستين:

زينت الدارا

أعددت سنادين الورد ورتبت الأزهارا

الحرر على مقربة من أزهار بيض

والزرق بجانب حمر

وقلت سأنتظر

كل الأشياء تعد لميعاد فلماذا لا أنتظر؟! (2)

(1) ينظر: التجربة والعلاقة القصصية، ص 110

(2) ينظر: التجربة، والعلامة القصصية، 110.

تنطلق أحداث القصيدة من نقطة البداية وهي تزيين البيت، ووضع الزهور فيه، وقد وضع جلب الشاعر زهوراً ذات ألوان ملائمة لمثل تلك المناسبة، فاللون الأحمر يدل على البهجة، والفرح، والمحبة⁽¹⁾، ويدل اللون الأزرق على الصفاء والامتداد والراحة النفسية⁽²⁾، وكذلك مرتبط.

بالهدوء والبرودة⁽³⁾، أما اللون الأبيض فهو من الألوان الباردة، ويعطي دلالة على الهدوء، والجمال، والصفاء والوضوح، ويبعث الراحة في النفس البشرية⁽⁴⁾ وقد نسق الشاعر ألوان الزهور بحيث تتناسب مع بعضها، كي تعطي مظهراً جميلاً، يعبر عن المناسبة الفرحة التي يود الاحتفال بها، وبعد هذا الترتيب والتجهيز للاحتفال ينتظر الشاعر رفاقه ليأتوا كي يحتفلوا، وهنا يحس بطول الليل المقيت ونار الانتظار التي تتأكله:

الليل طويل

والصبر على الليل طويل

والشمعة حبلي بضياء لن يخفت قبل الفجر

اليوم اجتزت الستين

بثلاث سنين⁽⁵⁾

يصف الشاعر في الأسطر السابقة شعوره ليلة عيد ميلاده، فتلك الليلة طويلة وشاقة، وما يجعلها طويلة طول انتظار أصدقائهن تخلف أصدقائه عن حضور اللقاء ولد شلالاً من التساؤلات انساب في صدر الحيدري، تلك التساؤلات تأجج نار الصراع في نفسه ومعها يتصاعد الحدث:

فلماذا لا أنتظر

(1) ينظر: دلالة الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله حمدان، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2008، ص 51

(2) ينظر السابق: ص 38

(3) ينظر: دلالة الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، أحمد عبد الله حمدان، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2008، ص 51.

(4) ينظر: السابق، ص 38.

(5) الأعمال الكاملة: ص 803، 804.

ورفاق طريقي كثر

منتصف الليل يدق الواحدة. .. الثانية. .. الثالثة

ما من أحد

الرابعة. ... الخامسة

هل شتَّ بهم وعد عن وعدي

هل نسي الكل بأني اجتزت الستين

بثلاث سنين!؟

وبأن الموعد قد لا يصبح مرمى في وعد. .. (1)؟

يسيطر على الشاعر في المقطع السابق حالة من الحيرة والاغتراب، وتظهر هذه الحالة من خلال طرحه العديد من التساؤلات على نفسه، فقد وعده أصدقاؤه بالإتيان لحضور الحفلة معه، لكن لم يأت أحد، وهو ما زال يسائل نفسه عن رفاقه الكثر، وعن السبب الذي منع مجيئهم له، ونراه استخدم كلمة رفاق بدلاً من لفظه الأصدقاء، وهذا انعكاس ليسارية الحيدري، فاليسار وأعضاء الأحزاب الثورية والاشتراكية يدعون الزميل أو الصديق بالرفيق، أي رفيق الدرب ورفيق السلاح⁽²⁾، وتستمر تساؤلات الحيدري الدالة على الحيرة ويساعد على إثارة التساؤلات الوسط الذي يجلس فيه، وخصوصاً أن الساعة تدق وكأنها تدق رأس الحيدري وقلبه، ويبدأ الحيدري في تساؤلاته بطرح أسئلةً يختلق من خلالها أعداءاً لرفاقه، فيبرر فعلهم بأنهم ذهبوا لموعد آخر، أو نسوا أنه قد بلغ الثالثة والستين من العمر، ويلاحظ على الحيدري توظيف التكرار كثيراً في المقطوعة السابقة، فقد العدد الثالثة والستين مرتين، وفي موضعين متفرقين، وكان هدفه من التكرار التثبيت والتوكيد، ونراه كرر توظيف الاستفهام ثلاث مرات، مرتان بهل، ومرة بلماذاً، ويعزز الاستفهام المعنى العام لجوهر القصيدة، ويعبر كذلك عن حالة الضيق والكدر التي يعيشها الشاعر.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع التالي لوصف الشمعة التي احترقت من طول مدة اشتعالها، ومن خلال وصفها يصعد الشاعر الحدث، ويعلن الغضب على رفاقه الذين خذلوه:

(1) الأعمال الكاملة، ص 804.

(2) ينظر: أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، د. رقية زيدان، ص 76

الشمعة تجمع آخر ما أبقى منها الزمن النزر

ما أبقى من ظل سد جداراً

من ظل لملم في جنحيه النارا

وظلال أخرى باهتة

وسؤال يلتف على شفتي

لِمَ لَمْ يعتذروا. !؟..

لِمَ لَمْ يعتذروا. !؟.. (1)

يوظف الشاعر وصف المكان من حوله لزيادة التوتر، فالشمعة كادت أن تحترق كاملة، ومعها يحترق قلبه من الانتظار، ويتردد على شفتيه الاستفهام الاستكاري لِمَ لَمْ يعتذروا؟ وقد كرره الشاعر ليؤكد على توتره وغضبه من أصدقائه، ويزيد نبرة الصراع في نفسه، كما أن الاستفهام ولد الفكرة الأساسية في القصيدة وأحالنا إلى عنوانها، وبعد يأس الشاعر من مجيء أصدقائه يرمي رأسه على المنضدة، ويضع كفيه على وجهه ويغفي نائماً:

منضدة صماء

رأس مرمي على المنضدة الصماء

ما من أحد

إلا دقائق الساعة يحتاز حدود الوعد

وإلا الرأس المرمي

وإلا الشمعة تتآكل من دون رجاء

أدنى كفيه لعينيه وأغفى

في صمت مر

(1) الأعمال الكاملة، ص 803-804

في ليل قد لا يسأل عن معنى الفجر⁽¹⁾

يذهب الشاعر إلى وصف المكان الجالس فيه، فهو مكان خالٍ ليس فيه إلا المنضدة الصلبة، والشمعة المحترقة، ودقات الساعة التي تجاوزت موعد حضور رفاقه، وهي مرتبطة بحالة التوتر والقلق الناتجة عن انتظارهم وقتاً طويلاً، ويوظف الشاعر سلطة المكان الفارغ، والمؤثرات السمعية المتمثلة بدقات الساعة التي تدفع الحدث إلى الأمام، فينتقل من حالة الغضب والتوتر إلى حالة من السكون، فالشاعر يضع يديه على وجهه ويغفي نائماً، فينتهي بذلك حوار مع نفسه بالصمت المر أو الغيظ المكظوم في تلك الليلة الطويلة.

لقد ختم الشاعر القصيدة خاتمة تلخيصية أعاد من خلالها إنتاج الحدث وبلورة الفضاء النصي⁽²⁾، وقد قامت هذه الخاتمة على الرؤية الخارجية للشخصية، إذ قام بتخليص القصيدة عن طريق الأفعال السردية مثل: تجتاز، تتأكل، أدنى، يسأل، وبذلك عبرت الخاتمة عن أحوال الشخصية طوال القصيدة.

أما بناء الحدث في شعر عبد الوهاب البياتي من خلال قصيدتين هما: المغني والأمير، والأمير السعيد، تقع قصيدة المغني والأمير في ثمانية عشر سطرًا شعرياً، ويبدأ الحدث في القصيدة بوصف المغني وهو جالس على الحصيرة يتكلم مع الأمير، ويسرد له حلمًا قد رآه طلبه الأمان منه:

كان على الحصيرة

ممدًا مناجياً أميره:

يا قمر الزمان

أسالك الأمان

فإنني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويجز رأسك الجلاد

(1) الأعمال الكاملة : ص 805.

(2) ينظر : التجربة والعلامة القصصية، ص 114.

وتجذب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملة بالجباه والقضاة

وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

مسحورة تطير في الهواء (1).

يسرد المغني حلمه للأمير، ومن خلال سرد المغني يتصاعد الحدث، فيبدأ التصاعد من طلب المغني الأمان، وطلبه يؤول بقوله كلاماً مزعجاً للأمير، وقول المغني بأنه رأى في الأحلام حتى لا يغضب الأمير عليه، فما رآه المغني مصير الأمير البشع، فالتاج تحول إلى حذوة حصان، ورأس الأمير قطعها الجلال، الشتاء جاف والحقول جافة جدباء، ويموت جُباة الضرائب والقضاة المزورون، وهذا كله ينذر بنهاية حكم الأمير الظالم، وقد رأى المغني في اليقظة السجادة المسحورة، وقد جعل الشاعر لون السجادة حمراء لما يحمله الأحمر من دلالة على الموت والدم، وفي العادة يمشي الأمراء والملوك على السجادة الحمراء، لكن طيرانها في الهواء يعني انهيار حكم الأمير ونهايته، ولا نغفل الذكر أن السجادة المسحورة مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، ومن قصة علاء الدين والمصباح العجيب خاصة(2).

بعد انتهاء المغني من حديثه للأمير، ينتفض الأمير ويضحك ثم يهمس للجلاد بأمر قتل المغني، وهنا يتصاعد الحدث حتى الذروة، وبعدها يطبق الصمت على المكان:

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئاً وبكى

فاصطفت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وسكت الفيثار

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ص 28.

(2) ينظر : ألف ليلة وليلة.

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار⁽¹⁾

يأتي المقطع الأخير ليكشف عن ردة فعل الأمير السيئة على كلام المغني، فبالرغم من منحه الأمان في البداية إلا أنه قد غدر به وقتله في النهاية، وقد قدم البياتي المغني على أنه ضحية الأمير المستبد ونزواته⁽²⁾، خاصةً في خاتمة الحدث، فقد ختم الشاعر القصيدة خاتمة إخبارية عبر عنها الراوي - الشاعر - في الأسطر الأخيرة، فانقلبت الحديث بالأفعال من صيغة المضارعة إلى صيغة الماضي مراعاة للترتيب الزمني فالأفعال التي احتواها المقطع الأخير جاءت بصيغة الماضي مثل: انتقض، قال، بكى، انقلبت، سكت، انطفأ، أغلقت، وكل تلك الأفعال تحمل دلالة الموت والحزن، وأخيراً نأتي للحديث عن النسق الذي رتبت عليه القصيدة، فقد تم ترتيب الأحداث وفقاً للنسق المتتابع، وجاءت الأحداث مرتبة دون قطع: المغني ممدد على الحصيرة.

رواية المغني للأمير حلمه/ ثم انتقاض الأمير/ وتلاه الهمس للجلاد/ ثم إغلاق الأبواب/ وسكون القيثارة وانسدال الستار/ ونهاية حياة المغني الذي ابتدأت القصيدة بوصفه وانتهت بقتله.

لكن بناء الحدث في قصيدة الأمير السعيد يختلف عن بنائه في قصيدة المغني والأمير، فالحدث في الأمير السعيد بناه الشاعر على النسق الدائري، وكرر الجملة التي بدأ بها عدة مرات، فقد بدأ الشاعر من نقطة النهاية، وهي طلوع الصبح، وسكوت شهرزاد ثم انطلق يصف الأمير الحزين:-

وأدرك الصباح، شهرزاد

فسكنت وعاد

(1) 28/2.

(2) يصور البياتي المغني كضحية للأمراء في غير قصيدة، ومن هذه القصائد قصيدة المغني والقمر التي يقول فيها : رأيت يلعب بالقلوب والياقوت / رأيت يموت / قميصه ملطخ بالتوت / وخنجر في قلبه / وخيط عنكبوت / يلتف حول نابه المحطم الصموت / وقمر أخضر في عيونه / يغيب عبر شرفات الليل والبيوت / وهو على قارعة الطريق في سكينه يموت. (461/1).

ولا تقتصر صورة المغني على الضحية، بل يصوره الشاعر في قصائده أخرى بصورة النائر على الظلم، وأبرز قصيدة تدل على تلك الصورة قصيدة ثلاث رباعيات ويقول فيها : لكن غرقت في صمتي، وفي بئر حياتي الأسود العميق / لأنني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان / وضعت قلبي في إفاء، وضعت السيف في إفاء / محبوبتي امتلكتها، تقطر من شفاهها الصهباء / مدحت بالغناء / لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان. (1 / 422).

إلى نفس الحزن، والشعور والضياع

وأنت في حديقتي تسير

يا سيدي الأمير!

منفرداً، سعيد

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسنة

في قصرها الوردي، في أرجوحة الضياء (1)

يبدأ الشاعر القصيدة بتقنية الحذف، ويوظفها الشاعر لتدل على استمرار الحكي، فشهرزاد التي تقوم بالحكي طوال الليل تتوقف عند الصباح، وتكمل الحكاية في الليلة التالية، وعندما تسكت شهرزاد عن الحكي يلف الحزن قلب الأمير، وهذا يتضح من الإحالة على ضمير متكلم، الوارد في إليّ، من هنا يبدأ تصاعد الحدث، وهو مترافق مع سكوت شهرزاد وعودة الحزن، والشعور بالضياع وتتفجر هنا روح الاغتراب والمنفى اللتان تستوليان على قلب الشاعر، فيتحول من مروى له إلى راوٍ (2)، ويتبادل الأدوار هو شهرزاد، يبدأ الشاعر بسرد حكاية الأمير عن طريق ضمير المخاطب أنت، فالأمير يمشي وحيداً، ويحلم بالأميرة الصغيرة الجميلة وهي جالسة في قصرها الوردي، تجلس على الأرجوحة المضيئة، ثم توجه الأميرة الجميلة نداءً للأمير تدعوه فيه أن يأتي إلى قصرها:

وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء

يا فارس الضباب

عرج على قصري في السحاب

إني هنا وحيدة في الباب

من زهر الليمون واللباب

(1) ديوان بن عبد الوهاب البياتي، مج1، ص 215.

(2) ينظر : الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، حسن عبد عودة حميد الخاقاني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2006، ص 190.

ضفرت إكليلاً لك، الغداة
أموت يا فارسي الصغير
إن لم تعد إليّ، يا فراشة تطير
في حلمي يا حبي الأخير
وأنت لا تغدو ولا تروح
كأنك التمثال، لا تبوح
بما وراء الصمت من آفاق
يخاف من مجهولها العشاق⁽¹⁾

يستمر سرد الأغنية على لسان الراوي، ومع سردها يتصاعد الحدث في الحكاية، فالأميرة الحسنة تدعو فارسها إلى الصعود لقصرها فوق السحاب، فهي أميرة خرافية تنتظر الأمير ليأتيها؛ ويكمل قصة العشق معها، لكنها لا تظفر بما تريد، فالأمير متصلب مثل الصنم لا يتكلم ولا يتحرك، ويطبق عليه الصمت، فهو خائف من ولوج مجاهيل العشق، فيحترق قلب الأميرة على تجاهل الأمير لها وحب غيرها من النساء:

وهكذا، يا أيها الأمير
يحترق القلب، ولا يبقى سوى الرماد
وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد
إليّ نفس الحزن، والشعور بالضياح وأنت في حديقتي تسير
تحلم بالنافورة البيضاء
وبالعصافير وبالغدير

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي / مج 1 / 215.

في ليلة مقمرة خضراء

ولا ترى وجهي الذي شوّهه البكاء

وقلبي الكسير

يسألك الرحمة والغفران

لأنني أحببت - والله على غرامنا شهيد

والأرض والإنسان

وصيفة الأمير الحسناء⁽¹⁾

لقد احترق قلب الأميرة وأنهت شهرزاد حكايتها للأمير عند الصباح الذي تسكت عنده دوماً، وهنا كرر الشاعر ما بدأت به القصيدة في الأسطر الثالث، والرابع، والخامس، ويلجأ الشعراء للتكرار عادة ليكسر مضمون الفكرة التي يود إرسالها، وليزيد من جمالية القصيدة ويعزز فنيته⁽²⁾، ثم ينتقل الشاعر لوصف الأمير بعد سكوت شهرزاد، لكنه كان يحلم خلاف ما كان به في المقطع الأول، ففي المقطع الأول كان يحلم بالأميرة الحسناء التي تغني له أغنيات الهجر واللقاء، أما هنا فيحلم الأمير بالنافورة البيضاء والعصافير، والغدير، وأن لا يرى وجه الأميرة الذي شوّهه الحزن والبكاء، وهو يطلب منها الغفران لما اقترفه معها، فهو قد تركها وأحب وصيفتها الجميلة، وقد أنهى الشاعر القصيدة نهاية حواريه، هدف من خلالها إثبات وجهة نظره، وليعبر عن تساؤلاته التي تدور في خده، وفي نهاية القصيدة يأخذ الشاعر محل القصاص الذي يقص الحكايات للصغار، وكأنه يروي لهم حكاية من كتاب ألف ليلة وليلة:

حكايتي، يا أيها الصغار

تمت، في ليلتنا المقبلة القمرء

أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء⁽³⁾

(1) السابق / 216.

(2) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو اصبع، ص 93.

(3) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 216.

يختلف بناء الحدث عند بدر شاكر السياب عنه عند البياتي، فالسياب يعتمد النسق المتداخل في بناء الحدث الشعري، ولا تكون القصيدة خاضعة لتراتب زمني معين، وإنما يتقدم فيها الزمن ويتأخر حسب ما يراه الراوي، وسنكشف عن ذلك من خلال الإطلالة على بناء الحدث في قصيدة المومس العمياء، وتدور أحداث هذه القصيدة حول فتاة اسمها سليمة من أصل عربي، تعيش في أسرة فقيرة، وكان والدها يعمل حصاداً في الريف العراقي، وذات يوم سمعت صوت طلق ناري فظنت أن والدها قد اصطاد لها بطة، ولكنها تفاجأت بوالدها مضرراً بدمه وقد قتله الإقطاعي لأنه اتهمه بسرقة القمح الناضح من الحقول، وصار الفلاحون يهمسون رأه يسرق، وتتدلع الحرب بعد فترة ويغتصب الجنود سليمة، ثم تقع فريسة للرجال الذين يعدونها بالزواج، ولم يتزوجوها، فترحل من الريف إلى المدينة هرباً من أخيها ورجال العشيرة فتحترف البغاء هناك، ويصبح اسمها صباح، وعندما تكبر في السن تصاب بالعمى، فيعرض عنها طلاب الشهوة والزناة، وعندها تصاب بالإملاق، وتحس بالجوع⁽¹⁾.

يقدم لنا السياب في قصيدة أحداث القصة بشكل متداخل، فهو يعمد إلى تقديم الحاضر على الماضي، أو المستقبل على الحاضر، فيبدأ السياب سرد الأحداث من الزمن الحاضر، فيصف المبعى وأحوال البغايا فيه، ثم يطرق لسرد الحدث الأول والذي سيكون فاتحة للاستدعاء الأحداث في الماضي، وهو دخول بائع الطيور حي البغاء وكان ينادي على من يشتري طيوره، وهنا تفرع المومس العمياء صباح، وتخرج لرؤية الطيور:

ويمر عملاق يبيع الطير، معطفه طويل

حيران تصطفق الرياح بجانبيه وقبضتاه

تتراوحان: فللرؤاء يد وللعب الثقيل

يد وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

تدمي كأثناء العجائز يوم قطعها الغزاة

خطواته العجلى، وصرحته الطويلة: "يا طيور

هذه الطيور، فمن يقول تعال.. .."

(1) ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره، إحسان عباس، ص 195.

أفزعها صдах

يأتيه من غرف البغايا كاللهات من الصدور

يد تشير إليه عن كئيب، وقائلةً تعال⁽¹⁾

يصف الشاعر في المقطع السابق شكل بائع الطيور عند دخوله البغاء، فهو رجل عملاق،
ويحمل الطيور في يده، ومع مناداته المستمرة على الطيور هنا - تظهر شخصيته المومس
العمياء، ويبدأ الشاعر في تقديمها وينطلق الحدث في التصاعد:

بين التضاحك والسعال

عمياء تطفئ مقلتها شهوة الدم في الرجال

وتحسسته كأن باصرة تهم ولا تدور

في الراجحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور

وتوسلته: "فدى لعينيك - خلني بيدي أراها "

ويكاد يهتك ما يغلف ناظريها من عماها⁽²⁾

بعد ظهور المومس العمياء سليمة، وتكليم بائع الطيور، تنفجر هنا ذاكرة المومس باسترجاع ما
حصل في حياتها، وقد رسم لنا السياب هنا اللحظة الأولى التي دفعتها لاحتراف مهنة البغاء،
وذلك لرسم المفارقة بين ماضيها وحاضرها، وقد بدأت الاسترجاع التذكري منذ كانت صغيرة
وكيف قُتل والدها على يد الإقطاعي

طلق.. فيصمت كل شيء.. ثم يلغظ في جنون

هي بطة فلم انتفضت فما عساها أن تكون

ولعل صائدها أبوك، فإن يكون فستشبعون

وتخف راکضةً حيال النهر كي تلقي أباه

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 428.

(2) السابق، ص 428، 429.

.....
فُصي عليها كيف مات، وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها⁽¹⁾

الغمغات: " رآه يسرق "، واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها، فتصرخ، " يا إلهي، يا إلهي

لو أن غير " الشيخ " وانكفأت تشد على القتل

شفنتين تنتقمان منه أسىً وحباً والتياعا⁽²⁾

تتفجر من الأسطر السابقة حياة البؤس التي كانت تعيشها سليمة، وخاصة منذ مقتل والدها ومن هنا تبدأ المعاناة، وما يزيد الطين بلة قدوم المحتلين إلى العراق، واغتصابها من قبل جنود الاحتلال:

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق

تلك الشقية ياسمين⁽³⁾

بعد هذا الاستدعاء التذكري ينفجر في نفس المومس تساؤلات عديدة عن وضع النساء في المجتمع، وهذه التساؤلات تحمل اعتراضات كبيرة على مصير المرأة في المجتمع العربي:-

ومن الذي جعل النساء

(1) السابق، 429.

(2) ديوان بدر شاكر السياب / ص 430.

(3) السابق / 430

دون الرجال، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء

والله عز وجل شاء

ألا يكنّ سوى بغايا أو حواضن أو إماء

أو خادمت يستبيح عفافهن المترفون

أو سائلات يشتهين الرجال المحسنون !! (1)

بعد نهاية الاعتراض على مصير النساء في المجتمع يتطور الحدث تصاعداً، وتستمر المومس بسرد قصص لنساء في المجتمع كُنَّ ضحية الفقر والعوز، وهذا دفعهن لممارسة البغاء، وأبرز حكاية زوجة الشرطي عباس الذي كان حارساً في حي البغاء، وكان يعود لزوجته متأخراً وفي أحد الأيام يشتهي أحد الزناة زوجته فيغيرها بالمال، ويشترها ثم تمتهن البغاء فيما بعد:

لكن بأئسة سواها حدثتها منذ حين

عن بيتها وعن ابنتيها، وهي تشهق بالبكاء

عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا

كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا

أزراره المتألفات على معالق كل باب

مقل الذئب الجائعات ترود غاباً بعد غاب

وخطاه مطرقة تسمر، في الظلام على البغايا

أبوابهن إلى الصباح. فلا إتجار بالخطايا

إلا لعاهرة تجاز بأن تكون من البغايا

عيش أشق على المينة، وانتصار كالفناء

وطوى يعب من الدماء وسم أفعى في الدماء

(1) السابق نفسه.

وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشع فيها

سخرٌ وشوقٌ واحتقار، لا حقتها كالوباء

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها⁽¹⁾

ينتقل الشاعر من سرد قصة زوجة عباس إلى المومس سليمة مرة أخرى، وهنا تعترض سليمة على الحياة التي تعيشها مما يدفعها للتفكير في الانتحار، ولكن الوازع الديني وخوفها من عذاب القبر وسؤال الملكين يمنعها من ذلك، وهنا يتصاعد الحدث باستخدام الحوار الداخلي الذي يعطي مزيداً من التوتر ويرفع درجة الصراع في نفسها:

لو أستطيع قتلت نفسي همسة خنقت صداها

أخرى توسوس "و الجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟"

وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار

حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان فيم قتلت نفسك يا أئيمة

وتطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة⁽²⁾

بعد تفكيرها هذا يتحول السارد إلى ذكر التغيرات التي اعترتها بعد إصابتها بالعمى، فلم يعد اسمها سليمة، بل أصبح اسمها صباح، وهنا يتطور الحدث ليعبر عن الحالة الجديدة التي دخلت بها المومس، فقد اختلف الوضع عن السابق، وقد نقل إليها أحد الرجال مرض السفلس وهذا جعلها ناقمة على جنس الذكور وتتعهد بالانتقام منهم.

ستعيش للثأر الرهيب

والداء فيها دمها وفي فهمها، ستنتفث من رواها

في كل عرق من عروق رجالها شبحاً من الدم واللهب

(1) ديوان بدر شاكر السياب/ ص431

(2) السابق/ 432 - 433

شجاً تخطف مقلتيها أمس، من رجل أتاها

سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباه⁽¹⁾

وهنا يتحول الشاعر إلى استرجاع حدث يساهم في تصاعد الأحداث، وهو وعود الرجال للموسم بالزواج، ثم العبث بها وتركها، وثورة أبناء العشيرة ليقتلوها غسلًا للعار، وهذا دفع بها للهرب من الريف إلى المدينة واحتراف البغاء:

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرة

واستدرجوها بالوعد لأنها كانت غريرة

وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيرة

متعطشين على المفارق والدروب إلى دماها⁽²⁾

يتردى بعد ذلك وضع الموسم صباح إذ تصبح عمياء، ويعرض عنها طلاب الشهوة، وهذا يؤدي إلى زيادة فقرها وعوزها، وهنا يأخذ الحدث منحى تصاعدياً باتجاه أحداث متصاعدة أكثر:

ويل الرجال الأغبياء، وويلها هي من عماها!

لم أصبحوا يتجنبون لقاءها؟ أيضاً جعون

عيونها، فيخلفوها وحدها إذ يعلمون

بأنها عمياء؟ فيم يكابرون ومقلتاها⁽³⁾

تفسر الموسم إعراض الرجال بسبب غيرة من زميلتها ياسمين التي تضع لها الطلاء، وتجعل وجهها قبيحاً، بهدف صرف الزبائن عن صباح، فهي حاقدة وغيورة منها، لذا تتعمد تقبيح منظرها بالطلاء كي ينفر منها الرجال:

(1) السابق/ 434

(2) ديوان بدر شاكر السياب/ 435

(3) السابق/ 438

ولعل غيرة "ياسمين" وحقدتها سبب البلاء
فهي التي تضع الطلاء لها وتمسح بالذرور
وجها تطفأت النواظر فيه....

كيف هو الطلاء؟

وكيف أبدو؟

- وردة.. .. قمر... ضياء!

زور.. وكل الخلق زور،

والكون مين وافترء(1)

تكبر سليمة . صباح . في العمر وتصل إلى سن الأربعين، وهنا يذهب شبابها وتبدأ علامات
الشيخوخة عليها، وينتشر الشيب في رأسها، والرجال أصبحوا يستهزئون بها:

ذهب الشباب!! فشييعه مع السنين الأربعين

ومع الرجال العابرين حيال بابك هازنين

وآتي المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب

فاستقبله على الرصيف بلا طعام أو ثياب

يا ليتك المصباح يخفق ضوءه القلق الحزين(2)

ثم تتذكر بعد ذلك بنتها رجاء، التي كانت ثمرة من البغاء والفجور، وهنا يكسر السارد سلسلة
السرد، ويسترجع رجاء وحزن والدتها العميق على موتها، فقد كانت تعتبرها بصيص الأمل الذي
يخفف عنها وطأة همومها، من فقر وعمى وعوز:

ما العمر؟ ما الأيام؟ عندك، ما الشهور؟ وما السنين؟

(1) السابق/ 437

(2) ديوان بدر شاكر السياب/ 441

ماتت "رجاء" فلا رجاء ثكلت زهرتك الحبيبة!

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هي تحسبين

كانت عزاءك في المصيبة

وربيع قفرتك الجديبة

كانت نقاءك في الفجور، ونسمة لك في الهجير⁽¹⁾

يختم السياب قصيدة المومس العمياء خاتمة بوصف الحال التقليدي للمومس نهاية كل ليلة، فما ورد على طول القصيدة من أحداث هو يتكرر كل ليلة معها، وقد انتهت هذه الليلة، وهي ستنتظر سواها:

مات الضجيج وأنت، بعد، على انتظارك

تتصتين، فتسمعين

رنين أقفال الحديد يموت، في سأم، صداه:

الباب أوصد

ذاك ليل مر...

فانتظري سواه⁽²⁾

يختم السياب أحداث القصيدة خاتمة وصفية، حيث يصف فيها حال المومس مع نهاية الليلة التي حصلت فيها أحداث القصيدة، فهذه الليلة ككل الليالي التي مرت على المومس العمياء، فهي تسمع أصوات الأقفال والأبواب توصد، ومعها يوصد الأمل في قلبها، لتنتظر ليلة أخرى لعل الفرج يأتي فيها.

بعد استعراض بناء الحدث في القصيدة العراقية نختم الحديث بالقول، أن بناء الحدث الشعري لم يختلف عن بناء الحدث القصصي إلا بالدرجة لا بالنوع، وقد تميز الحدث الشعري بالكثافة، والتركيز العالي للغة التي ساهمت في بنائه وتصاعديه الصراع فيه، أما من ناحية بداية الحدث

(1) السابق/ 443

(2) السابق/ 444

ونهايته أو خاتمته فهي مثل الحدث القصصي لا تفترق عنه في شيء ، فالطرق التي ختم بها الشعراء قصائدهم السردية هي ذاتها التي يختم بها الروائيون والقصاصون قصصهم.

المبحث الثالث

المكان

يعرف المكان بـ: الوسط أو الحيز الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات وتنمو وتتطور وتتلقى منه المؤثرات المختلفة، كأن يكون قصراً أو مدينة⁽¹⁾.

أما لوتمان فيعرف المكان من منظور سيميائي بـ: مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية مثل الاتصال والمسافة⁽²⁾

والتعريف الأول أدق وأشمل من التعريف الثاني، فالجميع يعرف أن المكان له سلطة خاصة على الإنسان ومنذ القدم أشار الأدباء والعلماء كافة إلى هذه النقطة، ثم أن التعريف الأول أوجز هذه السلطة، بأن جعل الأحداث والشخصيات تنمو وتتطور في المكان، وليس في شيء آخر وقد جاء تعريف لوتمان متعاملاً مع المكان على أنه مكان داخل الرواية أو العمل القصصي يختلف عن المكان الواقعي، وها يأتي من وجهة نظر السيمولوجيا، التي تفصل النص عن واقعه، وتعطي أهميتها لبنية النص وخصائصه⁽³⁾.

وقد احتل المكان مكانة بارزة وذات أهمية عظيمة داخل القصيدة السردية لشعراء العراق، ومثل لهم الإطار الذي يعبرون من خلاله عن مأساتهم، وأزماتهم، واغترابهم وضياعهم، وسنبرهن على ذلك بتناول قضية المكان السردية في عدة قصائد للشعراء العراقيين، ونبدأ بالشاعر العراقي سعدي يوسف، حيث يتجلى المكان السردية في معظم قصائده التي تحمل طابع السردية، وأول قصيدة نتناولها هي وفاء إلى نقرة السلطان، وتتكون هذه القصيدة من ثلاث مقطوعات الأولى يصف فيها الشاعر سجن نقرة السلطان ويستذكر أيام الحبس فيه، فقد تعرض سعدي يوسف للاعتقال والحبس بسبب انتمائه للحزب الشيوعي، وقد أودع سجن نقرة السلطان خلال فترة الخمسينات⁽⁴⁾:

على شرفاتك التسعين

(1) معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصرة، سمير حجازي، ص 90

(2) ينظر: جماليات المكان، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 69

(3) ينظر: مشكلة المكان الفني، 89

(4) ينظر: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص 16.

رأينا أنجم الصحراء تدنو، وهي رملية

تنزل فوهات أو عقارب أو زهيرات

وفي قاعاتك العشر

عرفنا ضجعة الأسفلت والريح السديمية⁽¹⁾

يبدأ الشاعر القصيدة بمخاطبة السجن وكأنه إنسان يقف أمامه، وينطلق بعدها في استنكار أيام السجن بشاعته، وسوداويته، فالسجن يتكون من تسعين شرفة، وهو في قلب الصحراء، ومن هذه الشرفات تنزل العقارب، والفوهات، أو الفتحات، وهناك في السجن عشر قاعات، كان السجناء ينامون فيها على الأسفلت، وكانت تكويهم الريح الحارة، ونرى في المقطوعة السابقة أن الشاعر قد جعل اللغة مساهمة في رسم المكان وبشاعته، فالسطر الثاني الذي يصف فيه نجوم الصحراء وهي تقترب منهم، يشير إلى عظم العذاب والأذى الذي كانوا يلاقونه في السجن، ثم يتذكر الشاعر الرسائل التي كان السجناء يرسلونها إلى ذويهم عن طريق زملائهم المفرج عنهم، وتبرز هنا مفارقة كبيرة فالسجناء يقولون إننا بخير في القاعة الأولى، لكن المكان هنا عكس الحالة:

وآلاف الرسائل

"إنني في القاعة الأولى

بخير.. .. أرسلوا" ..

والقاعة الأولى

كمصطبة من الصخر

كتابوت من الصخر

تفتح بابها الخشبي، والأسفلت يلتهب

وأخر زهرة في الرمل والصابون تضطرب

.. قليلاً ..

.. لحظة ..

(1) ديوان سعيد يوسف/ مج1/ ص338.

ويلفها اللهب⁽¹⁾

يعكف الشاعر في على وصف القاعة الأولى في سجن نقرة السلطان الرهيب، وهذا الوصف يأتي ليميز المفارقة التي حملتها الأسطر الأولى من المقطع السابق، فالشاعر وهو سجين يرسل لأهله أنه بخير، وهو موجود في القاعة الأولى، وهذه القاعة جحيم مقيم، كالمصطبة الصخرية، أو كالتابوت الحجري، ولها باب خشبي، وبها إسفلت حرارته رهيبه، حتى أن الأرض غير صالحة للزرع، فأخر الأزهار لفها اللهب وقضى عليها، ونرى أن توظيف المفارقة الكامنة في قوله أنه بخير رغم وجوده في مكان رهيب وقاتل مثل ذلك المكان، جاءت لتبشر بالأمل، وأن السجن لا يفت في عضد المعتقلين كي يثنيهم عن مواقفهم التي سجنوا من أجلها، فالسجن هنا اكتسب دلالة أخرى غير الدلالة المتعارف عليها، فأصبح يعني بالنسبة للشاعر منطقة موجبة، تدل على الصمود، والانطلاق، والتحرير.

في المقطوعة الثانية الموسومة بمرثية إلى هادي طعين، يعرض الشاعر فيها قصة أحد ضحايا سجن نقرة السلطان، ومن العتبة الأولى للمقطوعة نرى الحزن والكآبة تفوحان منها، فهو يبدأ بكلمة مرثية التي تحمل معنى الموت والنفاء، وقد أرخ الشاعر مواقف حياة هادي طعين المرتبطة بنقرة السلطان:

في 1948 . كنت عامل ميكانيك سجيناً في نقرة السلطان

في 1958 . كنت في نقابة الميكانيك بالبصرة . مطلق السراح حديثاً من نقرة السلطان

في 1968 . مضت ثلاثة أعوام على موتك بالسل في نقرة السلطان⁽²⁾

نرى في أن الشاعر قد اتبع في المقطوعة السابقة أسلوباً يقترب إلى التقريرية، وقد استخدم فيه الأرقام لتحمل دلالة توثيقية⁽³⁾، كما أتت الأرقام لتعبر على أهمية الزمن عند المنفى، والمطاردة، والمشرد، فالشعور بطول الزمن وقسوته يشعر به المعتقل داخل السجن، ثم أن التواريخ قد أتت لتمثل مفاصل في حياة هادي طعين، الذي فقد روحه في نقرة السلطان نتيجة الإهمال الطبي والجوع، فقد أصيب بمرض السل داخل أسوار السجن، وتوفي على إثره، ومن السطر الأخير نفهم أن هادي طعين قد توفي عام 1965.

(1) السابق: ص 338

(2) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص 339

(3) ينظر: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص 57.

أما المقطع الثالث فقد جاء بعنوان مكاني موقف شرطة السماوة 1978، ويحمل العنوان هنا مفارقة عميقة، فالشاعر كتب القصيدة عام 1968، وهنا يبرز توقع الشاعر للسجن بعد عشر سنة، وترتبط هذه التوقية بما قبلها، فقد أنهى الشاعر المقطوعة السابقة، بعام 1968، وبدأ هذا المقطع بعام 1978، والفرق بينهما عشر سنوات، وهذه السنوات تمثل السنوات المصيرية في تاريخ العراق، كما أنها تدل على تنامي الأحداث داخل السجن، وزيادة بشاعته وقسوته ويبدأ سعيد يوسف المقطع بداية غير مألوفة يكتنفها نوع من الغموض:

السيارة الأولى

1، 2، 3، . . . 30

السيارة الثانية

1، 2، 3، . . . 30

السيارة رقم 100:

1، 2، 3، . . . 30

لو تأملنا في الأرقام السابقة سنجدها تحمل معنى يريد الشاعر إيصاله من خلال تفتيت التركيبية، فلو قمنا بعملية حسابية بسيطة هي $3000 = 30 * 100$ ، أي يعني أن هناك 3000 معتقل يموتون في نقرة السلطان، وهذا المعنى الذي أراده الشاعر، ولم يخبر به مباشرة وإنما أراد الإخبار به بطريقة غير مباشرة ليكون مؤثراً بصرياً يعبر به عن مدى بشاعة الواقع الذي يعيشونه السجناء في نقرة السلطان⁽¹⁾.

في المقطع التالي يؤكد الشاعر على ما أراده من معنى في المقطع الأول، وهنا تبرز بشاعة المكان وسلبيته، فنقرة السلطان تبنى من عظام القتلى والضحايا الذين يتساقطون فيه:

ستبنى نقرة السلطان، أعرف أنها تبنى

بالآلاف العظام، وأنها طابوقة في إثر طابوقة

سترفع سورها، وتراقب الأعناق مشنوقة

(1) ينظر: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص 57.

على شرفاته التسعين⁽¹⁾

يصور لنا الشاعر في الأسطر السابقة نقرة السلطان بصورة بشعة، فقد بُني وارتفع بعضام القتلى، وسبق أن أورد في المقطع السابق أن 3000 أسير يموتون في نقرة السلطان، وكلما ترتفع الأسوار تظهر الأعناق المشنوقة على شرفات السجن، لكن نقرة السلطان بالنسبة للشاعر ليس سجنًا بل هو قصر حجري، ورغم كل الفظاعات التي فيه لم ينسأه، ولم يكرهه، بل للسجن معنى آخر عند الشاعر:

أتحسب نقرة السلطان في تاريخنا سجنًا؟

أتحسبنا نسيناها؟

أتحسبنا كرهناها؟

أتحسبنا هجرناها؟

أما قلنا بأننا لن نعود لقصرنا الحجري

وإن تتناوح الأرياح والمطر

سيمحوها، ويمحو لسعها منا؟⁽²⁾

يطرح الشاعر أسئلة عديدة في المقطع السابق، وهو بهذه التساؤلات يطلب من المتلقي تغيير وجهة نظره في معتقل نقرة السلطان، فالشاعر لم ينسأه، ولم يهجره، ولم يكرهه، فكل ما تعرض له في السجن لم يكسر نفسه أو يضعفها، وفصل العذاب الذي عاشه داخل المعتقل زال مع أول رشة مطر ورياح لامسته، لكن بالرغم من التفاؤل والأمل، إلا أن آثار التعذيب والإهانة ما زالت باقية عليهم، فنقرة السلطان بني بعرق جبينهم النازف والمعذب، بني بعضامهم وأجسادهم:

ولكننا بنيناها

بماء جباهنا الحجر

بصفر وجوهنا، بعروقنا المنزوفة المعنى

وحلينا على أعتابها ساعة الخطر⁽¹⁾

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1/ ص 340

(2) السابق: ص 340

في المقطع الأخير للقصيدة يودع الشاعر سجن نقرة السلطان، ويطلق أمنيته بأن يلتقي بنقرة السلطان وهو قد تحول بستاناً:

وداعاً نقرة السلطان.. ..

وداعاً نقرة السلطان.. ..

إلى أن نلتقي.. ولربما، ولربما، يا نقرة السلطان

يكون أمامك سورك،.. مرة،.. .. بستان⁽²⁾

ينهي سعدي يوسف القصيدة بمخاطبته سجن نقرة السلطان، وتعبّر لغة المخاطبة عن أهمية السجن لدى الشاعر، والأثر الذي تركه فيه، لكن الشاعر يتمنى العودة لنقرة السلطان وهو بستان جميل وليس سجنًا، وقد دل على ذلك باستخدام لفظة لربما مرتين، وقد جاء هذا التوكيد ليعبر عن أمنية الشاعر الخفية الكائنة في هدم نقرة السلطان وتحويله من إلى بستان.

ونأتي أخيراً للحديث عن الفضاء النصي للقصيدة، ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية وعلى مساحة الورق⁽³⁾، وقد اتبع الشاعر طريقة الكتابة العمودية حيث استغل جزءاً من الصفحة، وكانت الكتابة موضوعة على اليمين، وهي عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة بأكملها، وكانت هذه الأسطر متفاوتة الطول، وهذه الطريقة تتناسب مع كتابة الأشعار وهي الطريقة السائدة لكتابة الأشعار على النمط الحديث⁽⁴⁾، لكن في مرثية إلى هادي طعين رأينا الشاعر يكتب بالطريقة الأفقية، حيث استغل الصفحة بشكل عادي وبدأت الكتابة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وهذا يعبر عن تلاحم الأفكار والأحداث في ذهن الشاعر⁽⁵⁾، وهو يعبر عن أحد ضحايا معتقل نقرة السلطان، ولينتاسب أيضاً مع الحدة النثرية العالية التي سيطرت على تلك التوقيعية.

(1) السابق: ص 340 - 341

(2) ديوان سعدي يوسف: مج1/ ص 341

(3) ينظر: بنية النص السردي، احمد لحميداني، المرز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، ط1، 1991،

ص 55

(4) ينظر السابق، ص 57

(5) ينظر السابق: ص 56

أما المكان في قصيدة ميت في بلد سلامة، فيختلف عن المكان في قصيدة وفاء لنقرة السلطان، فالمكان في القصيدة الأولى متخيل أو مبتكر من ذهن الشاعر، ولا وجود له على الأرض، والأحداث التي وقعت في البلدة تتفانى مع اسمها، فالقصيدة تعرض موت عبد الله في بلد السلامة، فالموت والسلامة بينهما تضاد يولد مفارقة عجيبة يتولد عنها شيء من السخرية والعجب، فكيف يجتمع الموت مع السلامة، ولا يصف سعدي يوسف المكان مباشرة، بل يشرع في مقدمة القصيدة بوصف أحوال الناس في بلد السلامة:

قد مات عبد الله.. والأموات في بلد السلامة

يمضون كالأحياء في صمت الدموع

والناس في بلد السلامة

ينسون حتى الموت حين يرون قرينتهم تجوع⁽¹⁾

يبدأ سعدي يوسف بوصف أحوال سكان البلدة، فأحياؤها مثل الأموات، وقرينتهم جائعة، وقد أعطى وصف أحوال الناس في البلدة مقدمة للحدث الرهيب الذي سيتبع لاحقاً، فلقد حمل الوصف هنا وظيفة إيهامية⁽²⁾، توهم المتلقي بأنه يتعامل مع حقائق على الأرض، أي تحيله إلى العالم الخارجي، ثم ينتقل الشاعر من وصف المكان العام . بلدة السلامة . إلى وصف المكان الخاص الذي وقعت فيه الحادثة الرئيسية وهي قتل عبد الله:

كان الظلام يكفن الضوء الأخير

وتلوح أحداق الفوانيس العتيقة مطفآت

لا صمت.. لا إنسان

صمت كالصلاة

والليل يلتهم الحياة

من قلب عبد الله وهو يموت في "بلدة السلامة"

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص 500

(2) ينظر: بناء الرواية "دراسة لثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص82.

ملقى يموت، مهشم الأضلاع، تغمره الدماء⁽¹⁾

تسيطر على مكان مصرع عبد الله العتمة، وفوانيس الشارع مطفآت، والصمت مخيم، في وسط هذا عبد الله مرمي على الأرض، أضلاعه مهشمة ويملاًها الدم، وتقوح السوداوية التي خيمت على المكان لتتناسب الحدث الفظيع الذي وقع فيه، وهذا ما أبدعه الشاعر من خلال استخدام ألفاظ ذات طابع ظلامي وسوداوي مثل: يكفن، الأخير، العتيقة، مطفآت، الصمت، مهشم، الموت، يموت، كل هذه الألفاظ عبرت عن مستوى عالٍ من التشاؤمية، والحزن، والموت الذي سيطر على المقطع، وهذا ولد المفارقة القائمة على الضدية، فالموت لا يجتمع مع السلامة، والقتل في قلب بلد السلامة.

أما الفضاء النصي في القصيدة، فكما ذكرنا سلفاً أن الشعر يكتب بالطريقة العمودية، أي يستغل جزء من الصفحة، وهنا كتبت القصيدة كما كتبت سالفتها على هذه الطريقة لأنها الطريقة الملائمة في كتابة القصائد.

ننتقل لاستكشاف توظيف المكان في شعر بلند الحيدري: وسنتجلى جمالياته من خلال قصيدتين هما: لكي لا ننسى، والمدينة التي أهلكها الصمت، أما في قصيدة لكي لا ننسى فالمكان هو كردستان العراق، خاصة مدينة حلبجة الكردية، وهذا ما تبينه حاشية العنوان التي يقول فيها: "في السابع عشر من شهر آذار 1988 قصف النظام العراقي "حلبجة" في كردستان العراق بالقنابل الكيماوية وراح ضحيتها آلاف القتلى⁽²⁾، ومن العنوان وحاشيته نستنتج أن القصيدة كتبت لتخلد المذبحة التي حصلت في مدينة حلبجة الكردية، وهذا ما عبر عنه العنوان "لكي لا ننسى"، وقد جعل الشاعر من العنوان والحاشية مفتاحاً للولوج إلى القصيدة، وأول مكان يطالعنا في القصيدة هو البيت، وقد أظن الشاعر في وصفه عن طريق الاسترجاع التذكري والعودة إلى الخلف:

ما زلت أرود بيتاً كان لنا
كان يمد ذارعيه على وهج في فجر
سيجيب به وعد. . أو حلم
كان لبيتي شباكان صغيران
أذكر أنهما كانا أصغر من عيني إنسان
أصغر من أن تعلق في الخشب المتهرئ

(1) ديوان سعدي يوسف، مج1، ص 500

(2) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، ص 769

شمس أو تكبر أكوان⁽¹⁾

يركز الشاعر في المقطوعة السابقة، على وصف شبابيك البيت، فهما صغيران مصنوعان من الخشب المهترئ والقديم، لكنهما في نفس الآن بالنسبة للشاعر منفذ الضوء إلى المنزل الريفي الصغير، فصفت الشباكين تتناسب مع صفات البيوت التي تبنى في تلك المناطق الجبلية، خاصة مدينة حلبجة الفقيرة، يصف الشاعر باحة المنزل:

باحة بيتي كانت لا تعدو فرجة

راحة طفل

إذا سرت تعثرت بظلي⁽²⁾

يبدو أن فناء البيت كان صغيراً جداً، وقد عبر الشاعر عن صغره بتشبيهه بباطن يد الطفل، ولشدة صغر المنزل كان إذا سار فيه أو تحرك تعثر بظله، لكن بالرغم من صغر المنزل في المساحة إلا أنه كان واسعاً جداً في وجدان الشاعر، ثم أن الطريق إليه مليءً بالبساتين الخضراء:

ولقد علمني ابني

أن حدود الدنيا في بيتي دون مكان

علمني أن أعرف نفسي في قطرة ظل

علمني أن لبيتي درياً يمتد لألفي بستان⁽³⁾

ثم يطرق الشاعر ويصف باب بيته، فهو ليس ككل الأبواب، بل هو باب ذو ماهية خاصة، مشرع للجميع يبشرهم بالسلام والأمان:

أن لبيتي باباً

يتهدج عبر سؤال وسؤال

(1) السابق: ص 770

(2) السابق: ص 770

(3) السابق: ص 770

وطوال ليالي وليال
ويقول تعال إلي
يا أنت الآتي من أي مكان كان
ومن أي زمان
علمني أن أترك باب الدار مشرعة
فادخلها يا أنت الآتي من أي مكان وزمان
ادخلها بسلام وأمان⁽¹⁾

يستطرد الشاعر في وصف باب بيته، فالباب بالنسبة له فتحة الأمل والسلام، وقد استطرد في وصف الباب؛ لأنه أول نقطة يلج منها إلى البيت، ومن خلالها تعرف حقيقة المنزل، فالباب بمثابة حامي البيت وكاشف ما في داخله، وقد وصفه الشاعر بتلك الصفات ليتوافق مع وصفه للمنزل فيما بعد، ووصفه كذلك للفضاء الأوسع، وهو فضاء كردستان:

ولكم كان البيت صغيراً
كان صغيراً كالقلب
وكان كبيراً كالقلب
غنياً بالدفء وبالحب⁽²⁾

يجعل الشاعر من البيت مكاناً للألفة والمحبة، يتجاوز فيه التصور المجرد للمنزل قائم على شكل هندسي معين، أو حقيقة عينية، بل يعتبر البيت عالماً مفتوحاً يستمد من خلاله الأحلام، والحنين، والحب، بل هو مستودع الذاكرة الذي يستشعر الإنسان من خلاله الحاجة إلى الحماية واللجوء، "فالمكان الذي يحبه الإنسان يرفض بقاءه منغلقاً دوماً، إنه يتوزع، ويبدو كأنه يتجه

(1) الأعمال الكاملة: ص 770-771

(2) السابق: ص 771

إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة⁽¹⁾.

لذا جاء وصفه للبيت معبراً عن حالة الألفة، والمحبة، والدفء النابعة منه، وأكثر ما يدل على ذلك هو تشبيه البيت بالقلب، لأن القلب مركز الإحساس والشعور لدى الإنسان، وهو منبع العواطف الإيجابية والسلبية، وقد قصد الشاعر بقوله صغيراً كالقلب الدلالة على صغر مساحة المنزل الجغرافية، أما قوله كبيراً كالقلب فقد قصد به التعبير عن المحبة والدفء والحنان الذي يبعثه البيت لساكنيه، لذا يتوحد مع مكونات البيت، ويعتبر نفسه مثل باب البيت وشباكيه الصغيرين:

وكشباكي بيتي .. وكباب البيت

ننام بعين ملأى بالأحلام الخضر

على سفح من جبل في كردستان⁽²⁾

يتبدى في التفعيلات السابقة تشابك في المستوى الدلالي للألفاظ، فالشاعر قد جسد بيته وجعله مثل الإنسان وجعل له شباكيه أي مثل العينين، فثلما تستقبل العيون الضوء لتتمكن من الرؤية، فإنّ الشباكين ينفذان ضوء الشمس من خلالهما كي ينير البيت وينشر فيه الدفء والأمان، وفي السطر الثالث حدد الشاعر المكان الأوسع الذي يقع البيت في نطاقه وهو سفح جبل كردستان الذي تقع عليه مدينة حلبجة الكردية كي يُمهّد لنقله سردية، ينتقل فيها من فضاء الألفة والمحبة إلى فضاء آخر يسوده التشاؤمية، والكآبة، وتقوح منه رائحة الموت:

أمس

وإذا كانت كل عيون صغارك يا بيتي

يا بلدي

تسبح في ألق الشمس

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،

ط1، 2000، ص72

(2) الأعمال الكاملة: ص 771

وتطل ندى من كل زهيرات النرجس

والورد

هبت ريح مسمومة

نفثتها عينا بومه

لتسم كل صغارك يا بيتي . . يا بلدي

قتلت فيمن قتلت . . . ولدي

سرفت فيمن سرفت . . ظلّي

الدرب لبيتي أمسى مقبرة تمتد لألفي مقبرة

في كردستان⁽¹⁾

يبدأ الشاعر المقطع باسترجاع ما كان عليه الوضع بالأمس القريب، عندما كانت البلاد هادئة يعمها التفاؤل مطمئنة، والشمس تغطيها بأشعتها لتزيدها جمالاً وألقاً، حدث شيء رهيب ومفرغ، نقلت فيه البلاد من حال الأمل إلى الموت والحزن، تمثل ذلك في ضرب المدينة بالغازات السامة وبالأسلحة الكيماوية، وقد أدى ذلك إلى مقتل الكثير من الأطفال والنساء ودمار كبير في المكان، وقد أحدث نقلة من فضاء الأمل والحياة إلى فضاء النكبة والدمار.

وقد ربط الشاعر تجربة البيت وما وقع فيه بمدينة حلبجة الكردية وبوطنه العراق، فما حصل في البيت من موت، ودمار، وضياح يعبر عما يحصل في وطنه العراق، وقد جاء هذا الربط ليعبر فيه عن الفاجعة الإنسانية التي حصلت نتيجة تدمير البيت، ولا يقف هذا الربط عند ذلك بل جعل الشاعر ذاك الربط توحيداً بين العام والخاص أي اختزل العراق وحلبجة في البيت، وهذا جعل البيت يتمتع بحبس تأملي، إنساني، مفتوح على الوطن والعالم، " لكونه واحداً من أهم العوامل التي تدمج أفكار، وذكريات، وأحلام الإنسانية، ومبدأ الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة"⁽²⁾ أما الفضاء النصي للقصيدة، فقد كتبها الشاعر بالطريقة العمودية، وشغلت كتابته حيز الصفحة

(1) الأعمال الكاملة: ص 772

(2) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ص 39

الأيمن، وقد سلف الذكر بأن الشعراء والكُتاب يتبعوا هذه الطريقة لأنها أنسب طريقة لكتابة الشعر، ولتمييزه عن الأجناس الأخرى.

أما المكان في قصيدة المدينة التي أهلكها الصمت هو العاصمة العراقية بغداد، ومن العتبة تفوح رائحة الشؤم والسواد وخاصة من كلمتي أهلك والصمت، فكلاهما مترادفتين تعبران عن الموت والفناء، وهذا ما يؤكد متن القصيدة، إذ يشرع الشاعر في تصوير مدينة بغداد وكأنها الأنثى المغتصبة والمنسية من الذاكرة:

بغداد تلك المسببة. . تلك المنسية

ما بين الجثة والمسمار

بغداد ما حاصرها جند الفرس

ولا أغوتها فرس

ما راودها إعصار أو نالت منها نار⁽¹⁾

نرى بأن الشاعر قد بدأ بوصف واقع مدينة بغداد المزري، ليكون بوابة لاسترجاع بغداد وتاريخها المشرف، فهي المدينة الصامدة التي لم يستطع جند الفرس حصارها وإذلالها، ولم تتل منها الحرائق والأعاصير، لكن بالرغم من هذا الصمود والثبات إلا أن المدينة هلكت، وسقطت، وماتت، والسبب في ذلك هو جرح داخلها ينزف فخارت قواها:

بغداد ماتت من جرح فيها

من خرس أعمى شلّ لسان بنيتها

تلك المسببة ما كانت وطنا

ما كانت إلا سجنًا

يلتف بجدران سوداء وأسوار

ما كانت ليلاً لنقول وراء الليل نهار⁽¹⁾.

(1)الأعمال الكاملة/ ص 723

يوضح الشاعر في الأسطر السابقة سبب موت بغداد، فالمدينة قد ماتت بسبب صمت أبنائها على الاستبداد، وتحولت من الوطن الدافئ الذي يجمع أبنائه تحت عباةته إلى سجن جدرانه سوداء معتمة، وأسوار عالية تحجب النور عن بغداد وأبنائها، والظلمة تسيطر عليها فتصبح ليلاً سرمدياً لا نهار فيه، ونرى أن الشاعر قد رسم سوداوية المدينة من خلال الألفاظ، ذات الدلالة التشاؤمية مثل: ماتت، جرح، خرس، شلّ، سجن، سوداء، ليل، وكل هذه المفردات تحمل دلالة تشاؤمية، وقد أوردها الشاعر لتشير لعظم المأساة والكارثة التي حلت بالمدينة؛ بسبب استبداد الحكام، وسكوت أبنائها على هذا الظلم، ثم يكرر الشاعر أوصاف المدينة من جديد وخاصة وصفها بالمنسية والمسبية، وهذا التكرار يفيد التوكيد للصفتين السابقتين، ويؤكد كذلك سبب هلاك المدينة المتمثل في الصمت:

بغداد تلك المسبية.. تلك المنسية

أهلكها الصمت

فما عادت إلا صحراء لا يسكنها إلا الموت

ولا تعرفها غير الأحجار

كادت أن تصبح في يوم ما... في زمن ما

شيئاً في سر

ليست أكثر من سر يتململ في هدأة غرفة

كادت أن تصبح وعداً في عينين

وعهداً في أفلام زرق (2)

يحيط الشاعر ببغداد بنظرة قاتمة سوداء فبعد وصفها بالمسبية وبالمنسية، نراه يكرر سبب هلاكها ونسيانها، ثم يقزمها أكثر فأكثر، ويجعلها سراً موجوداً في غرفة، تلك الغرفة التي يجلس بها الشاعر ورفيقه يحلمان بمدينة السلام وهي حرة بهية يطلقان فيه قوارب الورق على مياه نهر دجلة فتتمضي سائرة دون توقف عند أي مرسى أو أي ضفة:

(1) السابق: ص 723-724

(2) الأعمال الكاملة / ص 724

كدنا أن نحيا فيها حلماً
وزوارق من ورق يحملها التيار فتنساب
خفافاً لا تسأل عن مرسي
يلجمها في ضفة
وتمنينا أن تصبح برقاً يفصح عن لهفة
.... ولكن... (1)

يواصل الشاعر حديثة عن مدينة بغداد وحلمه بأن تعيش بحرية، وأن تصبح ومضة برق تعبر
عن شوق الملهوف ولوعته، ولكن ينقطع الحلم بصوت غريب، فيطلب منه صديقه الإصغاء لذاك
الصوت:

اضغ. .. اضغ
وأصغيت، ، وأرهفت السمع ولكني
لم أسمع شيئاً
اضغ. ... اضغ
وضحكت. .. هذا صوت القطة في بيت الجار
ذاك. . حفيف لوريقات الأشجار
لا تأبه لهما. .. لا شيء سوى القطة
لا شيء سوى صوت حفيف الأشجار (2).

ينتقل الشاعر في المقطع السابق من المكان الكلي مدينة بغداد إلى مكان جزئي، وهو المنزل
الذي يعيش فيه ويجلس مع صاحبه، ويحدث هذا الانتقال عن طريق الحوار فخطاب صاحبه له
يقطع سيل الأحلام الجارف الذي كان يسبح فيه الشاعر، ينقله إلى الواقع المر الذي تعيشه

(1) السابق / ص 724 - 725

(2) الأعمال الكاملة / ص 725

المدينة، فالحوار، "جاء به الشاعر من أجل التعبير عن تجربته المعقدة والرغبة في بناء نصي بعيداً عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيداً عن أحادية الصوت ورغبة في تعددها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة يريد الشاعر التعبير عنها"⁽¹⁾، ونرى أن وتيرة الحلم ما زالت مستمرة لدى الشاعر، فصديقه مضطرب جداً وهو هادئ جداً، ويحاول طمأننة صديقه بأن لا أصوات مريبة، بل الأصوات أليفة وجميلة، مثل صوت القطعة وصوت حفيف الشجر ويحاول توكيد ذلك باستخدام القصر في قوله: لا شيء سوى صوت القطعة، لا شيء سوى صوت حفيف الأشجار، ويستمر على وتيرة الهدوء والاطمئنان هذه، ويحاول تهدئة روع صديقه أكثر:

وضحكت. .. هذا صوت القطعة في بيت الجار

ذاك. .. حفيف لوريقات الأشجار

لا تأبه لهما:

لا شيء سوى صوت القطعة

لا شيء سوى صوت حفيف الأشجار⁽²⁾

نلاحظ أن الشاعر يحاول جعل المكان أليفاً خاصة تأكيده على ذكر الصوتين القطعة وحفيف أوراق الشجر، لكن المكان في المقطع تتخلع منه الألفة وتسيطر فيه الوحشة والخوف والاضطراب:

وتدق يد باباً أربع دقائق

ويدق القلب من الرهبة آلاف الدقات

اضغ. .. أو لم تسمع، أو لم تلمح شيئاً. .. !؟

إني ألمح ظلاً يتربص خلف الشباك

وأوشك أن أتلمس في عتمة عي. .. نيه. .. أجل

في عتمة عينيه. .. أجل. .. وجهي الباكي

(1) ينظر: آليات السرد في الشعر المعاصر، عبد الناصر هلال، ص 156

(2) الأعمال الكاملة، ص 725

فغدأ سيعد التقرير

يعد التبرير لقتلك فينا، وبنا، يا بغداد

وعلينا الإقرار، فنحن الجثة والمسمار

وأنت المنسية ما بين الجثة والمسمار⁽¹⁾

تتقلب الأمور في المقطع السابق فالأحلام التي كان الشاعر غاصاً بها تتقطع مع دقائق الباب الأريح، فقد أثارت تلك الدقات الخوف والقلق في نفسه، لأنها دقائق المخبر أو رحل الأمن الآتي ليعتقله أو يقتله فيما بعد، ونرى أن الشاعر قد وظف الحوار في المقطع السابق كي يدفع عجلة الصراع القائم بين المثقف والسلطة، ثم أن الحوار هنا جاء ليولد الإحساس بواقعية المشهد وما يحدث للمثقف العربي من قمع واضطهاد على يد الحكومات المستبدة⁽²⁾، ويواصل في المقطع الذي يليه الحوار، وتدخل فيه شخصية جديدة وإن لم يفصح عنها الشاعر، لكن يفهم بأنها شخصية رجل الأمن:

كنتم سهرانين إلى وجه الصباح

كنا سهرانين إلى وجه الصباح. .. ولكننا

ماذا يعني ذلك. ..؟ ماذا يوحي. ..؟

كان على الكرسي المخلوع الضلعين

وفوق الطاولة السوداء

وقرب الفانوس المرتجف الأضواء

أوراق بيضاء وأخرى صفراء بلون القبح⁽³⁾

يفهم من خلال الحوار أن الشاعر انتقل من البيت مكان الألفة والأمان، إلى السجن أو مركز الأمن، وهذا مكان معادٍ أو مكان سلبي؛ لأن الشاعر قد أرغم على الذهاب إليه وهو لا يشعر

(1) الأعمال الكاملة: ص 726

(2) ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقته السردية) الفاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990، ص 94

(3) الأعمال الكاملة: ص 726

فيه بالطمأنينة والأمان، ويعبر عن ذلك الحوار الذي يدور بين الشاعر ورجل الأمن فهو لا يشي ببادرة إيجابية، بل تفوح منه رائحة الفوقية والتسلط، وخاصة الاستفهام المبطن في الجملة الأولى، ثم أن الشاعر يطرق في وصف المكان على لسان رجل الأمن، وهو يصف جزءاً من المكان، الطاولة وما يحيط بها من أثاث، والمكان الذي وصفه الشاعر يوحي بالكآبة فالطاولة لونها أسود، ونعلم أن هذا اللون يدل على التشاؤم، والحزن، والكآبة، والفانوس ضعيف الضوء يوحي بالعممة والكآبة، أما الأوراق الصفراء فترمز إلى الموت، والحزن، والمرض، ويرمز الكرسي المخلوع الضلعين إلى العجز، والفقر، والعوز، والصورة مجتمعة تشير إلى سوداوية المكان وحالة الخوف التي تكتنفه، ويواصل الشاعر وصف المكان على لسان رجل الأمن:

وكان هناك كتاب مفتوح

كالسر المفضوح

وبقايا قلمين

ماذا يعني أنك تقرأ.. أنك تكتب

أنتك تسهر حتى الصبح

ماذا يعني ذلك..؟.. ماذا يوحي..؟! (1)

أكمل الشاعر في المقطع السابق وصف المكان الذي كان جالساً فيه، وذكر ما احتواه من كتاب مفتوح، وبقايا قلمين، وهذا دليل على أن الشاعر - المتهم - قد كان يسهر لوجه الصبح، وهذه بحد ذاتها تهمة في قاموس الاستبداد، لأن المستبد بقائه مرتبط بالجهل، والتخلف وهو يرفض أن تعليم رعيته أو تثقيفها كي يبقي جائماً على قلبها، وتجدر الملاحظة أن الشاعر قد أسهب في وصف المكان، وكان يهدف ذاك الإسهاب الوصفي إلى وظيفيتين الأولى تفسيرية والأخرى إيهامية، أما التفسيرية فقد أراد الشاعر ومن الوصف الكشف عن عوالم الشخصية الفكرية والثقافية، من خلال وصف المكان الذي تقطنه (2) ويفهم من الوصف أن الشخصية هي شخصية مثقفة وقارئة ويشير إلى ذلك: الأوراق، الكتاب المفتوح، وبقايا القلمين، أما الوظيفة الإيهامية فقد

(1) الأعمال الكاملة: ص 727

(2) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ج2، ص94.

أراد الشاعر من خلال الوصف إعطاء إشارة للمتلقي بواقعية المكان والأحداث وقد صور لنا الشاعر المكان وكأنه صورة فتوغرافية كي ينجح في الغاية التي قصدتها سلفاً.

يظهر في المقطع الأخير مكان آخر، وهو ساحة مدينة بغداد:

وستعدم في ساحة بغداد

وعلى صدرينا لافتة أكبر من بغداد

اعلم. .. كي لا تعدم. ... أعلم. .. كي تسلم

ممنوع أن تقرأ. .. أن تكتب

أن تحكي. .. أن تبكي. .. أن تسأل حتى

ما معنى بغداد

ما معنى أنك إنسان أو حيوان

أو أنك أكثر من حجر منسي في بغداد

ممنوع أن تصبح أكثر من ساقين لعاهرة

في كفين لقواد (1)

يتمظهر في المقطع السابق المكان الخاص الأخير في القصيدة، فبغداد هي المكان العام، وأحداث القصيدة تدور في ثلاثة أماكن أو ثلاثة أجزاء من المدينة هما: المنزل، والسجن، والساحة، وقد تطرقنا سابقاً إلى المنزل والسجن، أما ساحة بغداد فتعد مكاناً مشابهاً للسجن من حيث النوع، فهي مكان سلبي مغلق ومعادي، لأنه مرتبط بحدث معين في القصيدة وهو إعدام الشاعر أو المعارضين للنظام، وقد وصف الشاعر حال المحكوم عليهم بالإعدام وخاصة اللافتة التي تعلق على صدورهم، وقد جعلها الشاعر كبيرة أكبر من بغداد نفسها، كي يدلل على موت بغداد وفنائها، فيأفطة الإعدام تغطيها، وهناك صورة جمالية قصد الشاعر إيصالها، فلافتة الإعدام ليست أكبر من بغداد من الناحية الهندسية أو الفيزيائية، بل المقصود هنا أنها تغطي

(1) الأعمال الكاملة/ ص 727

صدر المحكومين، فبغداد في قلوبهم ومن أجلها يموتون، وهذا يعبر عنه قوله "ما معنى بغداد / أنك إنسان أو حيوان / أو أنك أكثر من حجر منسي في بغداد.

يكرر الشاعر في المقطع الأخير ما قاله في المقطع الأول من القصيدة، وهو موت بغداد وهلاكها بسبب صمت أبنائها على الاستبداد والظلم الذين يقع عليهم:

بغداد ماتت من جرح فيا. .. من جرح فيها

من خرس أعمى شل لسان بنيتها

بغداد أهلكتها الصمت

فليس لنا فيها. ... وليس لها فينا. .. إلا الموت

وإلا الجثة والمسمار⁽¹⁾

يقصد الشاعر بالتكرار في المقطع السابق التوكيد على سبب هلاك المدينة المتمثل في صمت وسكوت أبنائها على ممارسات النظام المستبد عليهم، ثم أن التكرار يحمل قيمة فنية وجمالية، ومكنت في زيادة الدفعة الموسيقية، وتعزيز بناء القصيدة ثم غايته التوكيد والإفهام، ويعد مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، ولتكثيف إحساسه⁽²⁾، وترابطها الفني⁽³⁾ وأخيراً نرى أن بغداد هنا قد مثلت مكاناً تاريخياً لم ينفصل عن الزمان، وتبين ذلك من خلال ما لعبه المكان - بغداد - من دور أساسي في تصاعد حركة الأحداث ومنح الحكمة ثراء دلاليّاً كبيراً⁽⁴⁾.

بعد الفراغ من الحديث عن المكان في شعر بلند الحيدري ننتقل للحديث عن المكان في شعر عبد الوهاب البياتي، ولم يختلف المكان عنده عن غيره من الشعراء، فالأمكنة السائدة في شعره هي: الوطن، والمدينة*، والقرية، والمنزل، والمسجد، والبستان وغيرها، وستستكشف وصف الأمكنة

(1) الأعمال الكاملة / ص 728

(2) ينظر : عن بناء القصيدة الحديثة، على زايد عشري، دار الفصحى للطباعة، (د.ط)، 1977، ص 60.

(3) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، ص 93.

(4) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الثاني / الوصف وبناء المكان، د. شجاع سلم الغاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، 44 / 59.

* يعلل النقاد اهتمام الشعراء بالمدينة بسببين هما: الأول: مصدر الاهتمام بموضوع المدينة وهذا آتي من تأثر الشعراء العرب بالشعر الغزلي، وخاصة قصيدة الأرض اليباب، أما الثاني: وهو الخوف من تجرد المواضيع الشعرية نتيجة اهتمام الشعراء بنفس الموضوعات (ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل، ص 326-327).

من خلال نظرة تأملية إلى عدة قصائد، وأول قصيدة هي مذكرات رجل مجهول، "فسعيد بطل
القصيدة يمر بعدة أحداث على طول القصيدة، تلك الأحداث تقع في أماكن معينة، ويمكن تقسيم
الأمكنة في القصيدة إلى مكانين هما المكان العام المتمثل بالعراق، والمكان الخاص المتمثل
بالريف والمدينة اللذان يقعان داخل حدود العراق، وقد ركز الشاعر على الأمكنة الخاصة دون
العام، وأول مكان ذكر في القصيدة هو الريف الجنوبي للعراق، وهذا ما نفهمه من تعريف
الشخصية بنفسها في مطلع القصيدة:

أنا عامل، أدعى " سعيد "

من الجنوب

أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين⁽¹⁾

يرد في المقطع السابق مكانان هما جنوب العراق، وقبر الحسين، وقد جعل الشاعر بطله من
الجنوب العراقي؛ لأن المعروف عن الجنوب تاريخياً تردي أحواله الاقتصادية والسياسية، وسيادة
الفقر والبطالة فيه، ثم أن الاحتلال عندما قدم إلى العراق بدأ يزحف إلى العاصمة من الجنوب،
وأول مدن سقطت في يده هي مدن الجنوب البصرة، والكوفة، والناصرية وغيرها، ومعروف عنه
تاريخياً التعرض للتهميش والاضطهاد، وهو مرتبط بجميع الثورات والتمردات التي اشتعلت في
العراق منذ العهد الأموي حتى القرن العشرين⁽²⁾ أما المكان الثاني وهو قبر الحسين ويقع في
مدينة النجف الأشرف، وقد ارتبط في القصيدة بمقتل والدي سعيد، لكن هناك معنى خفياً لقبر
الحسين، فلم يأت اختيار الشاعر لربط هذا المكان بموت والدي سعيد عفويًا، بل كان مقصودًا،
فقبر الحسين ذو بعد رمزي ودلالي، فيرمز قبر الحسين إلى الثورة على الظلم والاستبداد، ويدل
على التضحية والفداء من أجل نشر العدل والمساواة، والوقوف في وجه الظلم، والعبودية، ذلك
لأن الحسين بن علي - رضي الله عنه - ثار على يزيد بن معاوية ورفض بيعته، وعلى إثر ذلك
قتل قتل في واقعة كربلاء عام 62 هـ⁽³⁾، وقد أورد الشاعر هذين المكانيين؛ لأنهما يتواءمان مع
شخصية سعيد بطل القصيدة، وصاحب المذكرات، فهي شخصية ثورية متمردة على الواقع التي

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، ج1، ص 201

(2) ينظر: موسوعة السياسة، ج5، ص364

(3) ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، ج3، ص165.

تحياه، كما جعل البياتي المكان وصفاته سبباً دافعاً للثورة، فقد ربط المكان بدلالات الفقر، والجوع، والذل، وغيرها من الصفات السيئة التي تدفع النفس للتمرد:

ما أفسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت في الريف العراقي الحزين⁽¹⁾

يصور الشاعر في الأسطر الثلاثة السابقة قسوة الحياة في الريف، وقد حمل هنا المكان دلالة معادية وسلبية، لأنه ارتبط بالموت وقسوة الحياة، وقد وصفه الشاعر بالحزين ليدلل على مدى - سوئه وقسوته، ثم يربط الزمان بالمكان، فاختر الليل ليتم رسم الصورة السوداوية والعدائية للمكان الذي يعيش فيه، ويستمر الشاعر في رسم تلك الصورة السوداوية في المقطع الثاني الموسوم بـ 13 مايس، ويظهر ذلك في قوله:

أعرفت معنى أن تكون ؟

لصاً تطارده الظلال

والخوف عبر مقابر الريف الحزين!⁽²⁾

ويهجر سعيد الريف والقرية بسبب الحرب، ويتجه للعيش في المدينة ؛ وفيها تحدث تغييرات جوهرية على شخصيته، نتيجة تلقيه العلم يحدث على تفكيره تغييرات كبيرة مثل: تعلمه واكتسابه المعرفة، وتزداد الثورة تأججاً في نفسه على الظلم والاستبداد:

لكنه علم الكتاب

وما ينير برأس أمثالي من الهوس الغريب

ويقظة العملاق. في جسدي الكئيب⁽³⁾

(1) 201/1

(2) 201/1

(3) 203/1

يربط الشاعر التغيير الذي حصل في البناء الفكري للشخصية بالمكان الذي هاجرت إليه، فمن المعروف دوماً أن المدينة متطورة ومنفتحة أكثر من القرية، كما تنتشر المدارس والجامعات وكافة المؤسسات العلمية في المدينة، لذا فإنَّ سعيد عندما هجر القرية إلى المدينة اندمج مع حياة المدينة، وولج مسالكها، وهذا ما طور تفكيره وعمق معرفته بحقوق الإنسان بالعيش الكريم والعدالة الاجتماعية:

مولاي: أمثالي من البسطاء لا يتمردون

لأنهم لا يعلمون

بأن أمثالي لهم حق الحياة

وحق تقرير المصير

وأن في أطراف كوكبنا الحزين

تسيل أنهار الدماء

من أجل إنسان الغد الآتي السعيد (1)

ذُكر أن المدينة قد أحدثت تغييراً في البناء العقلي للشخصية، لكن ذلك التغيير لم يتوقف عند معرفة الشخصية بحقوقها في العيش الكريم بل تتطور إلى أن أصبحت تتكلم ببعد عالمي، وهنا تتبدى النزعة الأممية التي تتخطى الحدود، ويصبح فيه التأثير معبراً عن جميع الثوار ضد الظلم في العالم، لكن رغم التغييرات التي أحدثتها المدينة في شخصية بطل القصيدة سعيد، إلا أنها بالنسبة له لم تختلف كثيراً عن الريف العراقي الذي هجره:

الليل في بغداد، والدم والظلال

أبدأ تطاردوني كأني لا أزال

ظمان عبر مقابر الريف البعيد

وكان إنسان الغد الآتي السعيد

إنسان عالمنا الجديد

مولاي ! يولد في المصانع والحقول⁽¹⁾

يرد في الأسطر السابقة المكان الأخير التي تقع فيه الأحداث وهو مدينة بغداد، التي هاجر إليها سعيد من الريف، لكنها لم تختلف عنه، فالسوداوية، والحزن، والكآبة التي كانت تسيطر على الريف هي نفسها تسيطر على بغداد، وحاله لم يتغير في المدينة عن حاله في الريف فالخوف، والمطاردة هما السمة الغالبة لحياته في الريف والمدينة، تعاسة سعيد وحياته الكئيبة كان سببها الاستبداد والظلم الذي يحكم بلده ويفسد فيها، لكن بالرغم من هذه السوداوية والتشاؤم يخرج الأمل في نفسه بأن يولد إنسان جديد، وقد ربط ولادة هذا الإنسان بمكان محدد، وهو المزارع والحقول، وهذا يدل على الإنسان الجديد هو العامل أو بالأحرى هو الإنسان الشيوعي.

أما عن علاقة الشخصية بالأماكن يربطها الشاعر بعلاقة مختلفة فعلاقتها بالريف علاقة نفور وانتماء في نفس الآن، ويظهر الانتماء للريف في مطلع القصيدة، لكن هذا الانتماء يتحول إلى نفور عندما يهجر الريف إلى المدينة بسبب الحرب التي اشتعلت في الأرياف، أما علاقة الشخصية بالمدينة علاقة نفور وتماه في نفس الوقت، فعلاقة التماهي تتضح من التغير الذي طرأ على الشخصية عندما رحلت إلى المدينة، فقد تطبعت بطباع أهلها، وأبرز تغير هو تلقي العلم والاختلاف الذي طرأ على تفكير الشخصية، فقد أصبح يعرف حقوقه وواجباته، أما علاقة النفور فقد اتضحت في نهاية القصيدة عندما تكرر ما كان في القرية في المدينة.

بعد الفراغ من استجلاء المكان في شعر القصيدة السابقة نلاحظ أن المكان فيها اتسم بالسلبية والمعاناة سواء كان ريفاً أم مدينة، وقد اكتسبت المدينة وجهة سياسية، فهي بالنسبة للشاعر مركز صراع، وفيها دخلت الشخصية البطلية . سعيد . حلبة هذا الصراع، ونستطيع هنا اعتبار المدينة مكاناً مسرحياً لأنها اتسمت بضعابية الملامح والمحدودية، وهي كذلك بؤرة الصراع وموئله⁽²⁾

يتبدى كذلك المكان في قصيدة محنة أبي العلاء المعري، لكن الشاعر لم يصف المكان بشكل تفصيلي بقدر ما كان مكاناً رمزياً، وإطاراً للحوادث التي تدور على ظهر المقاطع الثلاثة من القصيدة، ويبدأ ظهور قصر الأمير، في المقطع الثاني الموسوم بالعباءة والخنجر، وهنا يعطي دلالة سلبية على العبودية، والخنوع، وعدم القيمة، وهذا حال الناس الذين تستعبدهم السلطة

(1) 203/1

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج2، ص28

وتجيرهم لخدمتها موهمة إياهم بأنها تمن عليهم بالطعام، واللباس، والشراب، وهي في الحقيقة
تقتلهم قتلاً بطيئاً:

شربت من خمر ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى والضجر

أصبحت في بلاطة حجر

ليلاً بلا سحر

قيثارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية، مسمار

صفرًا يدور في الفراغ آلة تدار⁽¹⁾

يتبدى في الأسطر الشعرية السابقة سلبية المكان، فالشاعر بعد أن عاشر الأمير وأكل من
طعامه وشرب من خمره أصبح عبداً له، وهذا ما أدى إلى أن يصبح حجراً في بلاط الأمير،
كائناً بدون إحساس، أو شيئاً خرباً لا قيمة له مثل القيثارة المقطعة الأوتار، أو العباءة البالية
الغير مستعملة والمهترئة، ولا يتوقف معنى الأسطر السابقة عند الشاعر فقط، بل تشير إلى
جميع الشعراء والمتقفين الذين والوا الأمراء والمستبدين، وأصبحوا بيادق يحركونها كما يشاؤون،
أو حجارة في بلاط الأمير ينقلها كيف شاء، وفي المقطوعة التالية الموسوعة بالمغني الأمير
تبرز سلبية المكان بشكل أكبر من سابقتها، فمجلس الأمير المأطر لهذه الأحداث تزداد عدائته
وسلبيته بسبب إراقة دم المغني الذي انتقد أميره:

فانتقض الأمير ثم ضحكاً

وقال للجلاد شيئاً وبكى

فاصطفت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار⁽¹⁾

نرى تحول المكان وتغيره في نهاية المقطع فقد اختلف المكان وعاثت فيه الفوضى المتمثلة بانقلاب أواني الطعام والشراب، ويتبعها سكوت القيثار وانطفاء المصباح وإسدال الستار ؛ ليدل على موت المغني ضحية الأمير المستبد الماجن، أما في المقطع الرابع الموسوم بسقط الزند يصف فيه الشاعر الشخصيات التي تتوافد على مجلس الأمير، وتلك الشخصيات تساهم في زيادة السلبية والعدوانية التي يتسم بها مجلس الأمير:

مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر، دعي، داعر نام

كان إذا ما أنشدوا أشعارهم - ينام

مفلطحاً ومتخماً

وكلما

أنشد منهم أحد تملما⁽²⁾

يصف الشاعر وصف الأمير ومن يرتادوه من شخصيات، فالشعراء المتكسبون وصفهم الشاعر بأنهم مثل دواب الأرض والهوام، وهم صعاليك وكاذبون، وأميرهم حقير مثلهم، والتقاء تلك الشخصيات الحقيرة سويماً يساهم في زيادة حقارة المكان وسلبيته، فالمكان مرتبط ارتباطاً كبيراً بالشخصيات، وله سلطة خاصة عليها، ويؤثر فيها وهي كذلك تؤثر فيه⁽³⁾، ويمكننا اعتبار مجلس الأمير مكاناً مسرحياً لا تسامه بالضبابية، والمحدودية، والسلبية، ونراه خاضعاً للأشخاص وتابعاً لها.

(1) 28/2

(2) 29/2

(3) ينظر: تحليل النص السردى، ص 107

نأتي أخيراً لاستجلاء المكان السردي في شعر بدر شكر السياب، وسنستكشف في قصيدتين هما: حفار القبور، والمومس العمياء، أما قصيدة حفار القبور فقد دارت أحداثها في ثلاث أماكن هي: المقبرة، والحانة، والمبغى، وقد نالت المقبرة نصيب الأسد من الوصف والذكر، فالأحداث تنطلق منها ثم تعود وتنتهي فيها، وقد ركز السياب على وصفها وصفاً دقيقاً، بسبب ارتباطها بالشخصية الرئيسية - حفار القبور " والسبب الثاني هو استخدام الشاعر لوصف المقبرة كي يتمكن من خلالها العبور إلى عالم حفار القبور النفسي والعقلي⁽¹⁾، وقد وصفها السياب عند ساعة الغروب، وشمس الأصيل تقترب من الغياب، والمقبرة عند سقوط ضوء الشفق الأحمر على القبور تعطي منظرًا مربعاً، يتخيل فيه الإنسان أن الجنة والعمارة غطت المكان، ويهيأ له خياله أن القبور ستنتسخ ويخرج منها الأموات صراعاً إلى يوم الحساب:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

واه كما ابتسم اليتامى، أن كما بهتت شموع

في غيبه الذكرى يهوم ظلهم على دموع⁽²⁾

ثم يصف الشاعر المدرج النائي والمنطقة التي تحيط بالمقبرة:

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه

وتتأبب الظل البعيد.. .. يحرق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شبابه الخرب البليد

والجو يملؤه النعيب⁽¹⁾

(1) ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل موسى، ص 243

(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص 445

يصور الشاعر المقبرة وكأنها بيت مهجور مخيف مليء بالأشباح التي ترعب وتخيف يأتي يحاول دخوله، ومما يزيد المكان رعباً الظلمة التي تسيطر عليه، والعمى الذي يطبق على أرجاءه، وصوت نعيب الغريان الذي يملأ المكان، فبيث الخوف والرعب في نفوس من يحاول الاقتراب، ويواصل السياب رسم الصورة المرعبة للمقبرة، فيصف المكان الخالي التي تقع فيه، وهي على أطراف المدينة، والريح تضرب فيها، فيسمع صدى صفيها ويتلاشى فيما بعد:-

فتردد الصحراء، في يأس وإعوال رتيب

أصداءه المتلاشيات

والريح تذروهن، في سأم على التل البعيد

وكأن إحدى الساحرات مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء:

تومي إلى سرب من الغريان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعالي ثم فاض على مراقيه الفساح

فكأن ديوان القبور

فارت لتلتهم السماء وتشرب الضوء الغريق

وكأنما أذف النشور

فاستيقظ الموتى عطاش يلهثون على الطريق⁽²⁾

يستمر السياب في رسم الصورة المرعبة في ساعة الغروب، فليست الأرض مخيفة فحسب، بل سماءها مرعبة، والناظر إليها لوهلة يكاد قلبه ينفطر من الرعب، فالديدان كأنها خرجت من القبور وامتصت الضوء كي يطبق مكانه الظلام، والأموات قاموا لاهثين من قبورهم ينتظرون ساعة الحساب، ويلاحظ هنا حرص السياب على رسم صورة قائمة للمقبرة، ليبين الحياة السيئة والمخيفة التي يعيشها الحفار، ثم أن المقبرة بوصف السياب لها تجاوزت الأبعاد الهندسية

(1) السابق، ص 445

(2) ديوان بدر شاكر السياب، ص 452

المخطوطة لها، صعد بها الشاعر نحو الخيال كي تكتسب الوظيفة النفسية والدلالية المرسومة لها، ولم يكتفي بوصف المقبرة من الخارج، بل ذهب بعيداً في وصفه عندما وصف القبر من الداخل، ويصف الجهد الذي يبذله الحفار في حفره، وكأن الريح والرمال تعانده في عمله ؛ لأنهما لا يريدان كشف جثث الموتى للأحياء :

والقبر يفغر الفم في انتظار

في انتظار

ما زلت أحفره ويطره الغبار

تنتاب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل

مما تعصر أعين الموتى وتتضح الجلود⁽¹⁾

لكن بالرغم من الصورة القائمة والكئيبة التي حرص السياب إبرازها للمقبرة، إلا أنها بالنسبة للحفار مغرية ومكان لكسب النقود ومحل ارتزاقه، لأنه يحصل على المال مقابل دفن الموتى، وهذا ما يبين الطبيعة السادية للحفار، لقد حملت المقبرة وظيفة دلالية ورمزية كبيرة أخرجتها من كونها مكاناً فيزيائياً، فهي ترمز إلى المدينة الفاسدة، وإلى العراق المستباح، وأهل القبور هم شعب العراق الصامت على استبداد الحاكم حفار القبور

أما المكان الثاني في القصيدة وهو الحانة، لكنها لم تتل النصيب الكافي من الوصف مثل المقبرة، وجاء بها السياب لتكمل دائرة الفهم الجسدي والشهواني لشخصية حفار القبور⁽²⁾:

النور ينضح من نوافذ حانة عبر الطريق

وتكاد رائحة الخمر

تلقني على الضوء المشبع بالدخان وبالفتور

ظلاً كألوان حيازي واهيات من حريق

ناء، تهوم، في الدجي الضافي، على الوجه الحزين

(1) السابق: ص 447

(2) ينظر: بنية القصيدة المعاصرة، خليل الموسى، ص 247

وتلوح أشباح عجاف

خلف الزجاج.. يهيم في الضوء السرابي الغريق

ويشد حفار القبور على الزجاجاة باليمين

وكمن يحاذر أو يخاف

يرنو إلى الدرب المنقط بالمصابيح الضئال⁽¹⁾

لقد وصف الشاعر الحانة وصفاً وكأنه يشاهدها من الخارج، فبدأ بوصف نوافذها الذي ينضج منها الضوء، لكن هذا الضوء تغير تكوينه الفيزيائي؛ ليصير من اللا حالة إلى حالة مادية بعد اختلاطه برائحة الخمر ودخان السجائر؛ فتحول إلى ما يشبه السائل الذي يخرج من المزاريب - النوافذ- وهناك داخل الحانة الزبائن الجالسون، ومنهم حفار القبور الذي يمسك زجاجة الخمر في يمينه، ويراقب المصابيح الخافتة في طريق المدينة، وهنا يبرز اغتراب الحفار المكاني والنفسي، فهو يعيش في المقبرة، ولا يدخل المدينة إلا بعد الحصول على المال، وهذا يتجلى علاقة الحفار بالمدينة فهي علاقة قائمة على النفور والمغايرة، ودل على ذلك حديث الحفار لنفسه، بأنه لن يستطيع دخول المدينة بهذا المبلغ الزهيد من المال، الذي لا يساوي ثمن طلاء المومس الأحمر الذي تضعه على شفتاها، وهو ما يجعل الحفار يتجه إلى الحانة؛ لأن العلاقة التي تربطه بالحانة علاقة تماهٍ، فالحفار ملتزم بتقاليد الحانة وطقوسها، ولا يجلس فيها إلا وزجاجة الخمر في يمينه، كما أن الحانة بالنسبة للحفار هي المكان الذي يهرب فيه من واقع الحياة القاسية التي يعيشها، وتتم عملية الهروب بالسكر والغياب عن الوعي، والانتقال إلى عالم الخيال الذي يحلم فيه بالنساء المومسات والخمور.

في المقطع الثالث من القصيدة يورد الشاعر مكاناً جديداً وهو المبغي، وقد أورده الشاعر ليكمل فيه حلقة الفهم الجسدي والشهواني لشخصية الحفار، فتبدأ بالمقبرة التي يكسب منها المال، ثم الحانة التي يسكر فيها ويغيب عن الوعي، ثم المبغي الذي يحلم الحفار ويجاهد للحصول على المال كي يمارس شهواته ونزواته، وقد جاوز السياب بين المبغي والمقبرة، ونستشف ذلك من وصف المبغي في المقطع الثالث:

درب كأفواه اللحد

(1) ديوان بدر شاكر السياب: ص 450

لولا التماعات الكواكب وانعكاس من ضياء

تلقيه نافذة ووقع خطي تهاوى في عياء

يصدى له الليل العميق، وحارس تعب يعود

وسنان يحلم بالفراش، وزوجه تنكي السراج

وتتوجج التتور صامته وأخيلة اللهب

تضفي عليها ما تشاء من اكتئاب وابتهاج

ثم اضمحل الحارس المكدود والنغم والرتيب⁽¹⁾

يشبه الشاعر الطريق إلى المبعى بأفواه المقابر، ثم يصور الشاعر المبعى نفسه من الخارج، فالنافذة تخرج منها أضواء خافتة، وهناك حارس للمبعى يعود لزوجته بعد انتهاء نوبة حراسته، وفي أثناء انصراف هذا الحارس يأتي الحفار بخطواته المتلاشية الخفيفة، فهو يتسلل إلى المبعى كي لا يراه أحد وهنا يصور الشاعر ضرباً من ضروب البغاء السري الذي كان منتشرًا في العراق آنذاك، ثم يكمل الشاعر الحدث الخاص بقدم حفار القبور ووصوله إلى المبعى السري، ويصف الشاعر هنا باب المبعى فهو مصنوع من الخشب، وموغل في القدم ومن شدة قدمه تضعضع وضعف، وللمبعى شباك تنظر منه المومسات ليتعرفن الزبائن القادمين إليه:

وقع الخطى المتلاشيات كأنه الهمس المريب

ما زال يخفق من بعيد

وتململت قدمان، وارتفعت يد بعد انتظار

وهوت على الباب العتيق، فأرسل الخشب البليد

صوتاً كإيقاع المعاول حين إدبار النهار

بين القبور الموحشات. وأطبق الصمت الثقيل،

وأطل من إحدى النوافذ، وهي تفتح في ارتياب

(1) السابق: ص 453-454

وجه حزين. . ثم غاب!

وتحرك الباب المضعضع وهو يجهد بالعويل

وتقول أنثى في اكتئاب

" ضيف جديد " ثم تفرك مقلتيها في فتور⁽¹⁾

يتبدى التوحد بين المقبرة والمبغى في الأسطر السابقة، ففي بداية المقطع وصف السياب الطريق إلى المبغى بأفواه اللحد، وفي السطر الخامس وصف السياب صوت دقات باب المبغى بأنها صوت المعاول التي تحفر القبور عند المساء، وكأن السياب يود القول بأن المبغى مقبرة أخرى، فالمبغى مقبرة للأحياء تموت فيه الروح، والأخلاق، والقيم، وسكان المبغى أموات مستباحون، لا حول لهم ولا قوة، ورواد المبغى هم أموات أخلاقياً، وقيماً، ويعبر على ذلك استعمال المومس لفظة ضيف جديد، وهذه العبارة وظفها حفار القبور في المقطع الثاني عندما أتوا بميت ليدفنوه، وهذا دليل إضافي على التوحد بين المقبرة والمبغى، والمكانان يحملان الرمزية ذاتها فهما رمز للعراق المستباح الواقع تحت نير ووطأة الاستبداد.

يبقى الحديث عن ماهية العلاقة التي تربط الحفار بالمبغى، تلك العلاقة قائمة على الانتماء، فالحفار مثلما ينتمي إلى المقبرة لأنها مكان سكناه، ومنها يحصل على رزقه، فإن علاقته في المبغى قوية، فهو حلمه الذي يكد من أجله، لكنه في ذات الآن لا يستطيع ارتياد المبغى إلا إذا ملك مالاً، وهذا ما يولد نوعاً من التعقيد في العلاقة بين الحفار والمبغى.

بعد الفراغ من استجلاء المكان في قصيدة حفار القبور، ننتقل لاستجلاء المكان في قصيدة المومس العمياء، وتدور أحداثها في عدة أماكن هي: المدينة، المبغى، القرية، أما المكان الرئيس الذي تدور فيه معظم الأحداث هو المبغى، ولكن لم ينل وصفاً تفصيلياً في القصيدة، بل أشار الشاعر إليه عن طريق الأحداث التي حصلت فيه، وأول إشارة للمبغى كانت في بداية القصيدة في قول الشاعر:

وانسلت الأضواء من باب تتأب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفرشات العطاش

(1) السابق 454

يبحثن في النيران عن قطرات ماء . . عن رشاش

لا تتقلن خطاك فالمبغى " علاتي " الأديم⁽¹⁾

ويذكر الشاعر أيضاً سور المبغى عندما تتذكر المومس العمياء قصة يأجوج ومأجوج، وتقارن السور الذي بناه ذو القرنين بسور المبغى، لكن سور يأجوج ومأجوج يتهدم ذات يوم، أما سور المبغى ما زال يقيدهن، ويشد المومس إلى هذا العالم البذيء، وهذا السور يرمز إلى القيد الذي جعل النساء حواضن وإماء في المجتمع⁽²⁾:

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبيرة

... الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه

من قبل يأجوج البرايا توأم هو للسعير!⁽³⁾

بالرغم من الإشارات الضئيلة التي وردت للمبغى، إلا أنه كان مسرحاً لمعظم حوادث القصيدة، وهو الفضاء الذي تحركت فيه معظم الشخصيات، فانتظار المومس للسكرارى ومضاجعتهم كانت تتم في المبغى والشرطي الذي كان يزاول الحراسة أيضاً كان يحرس المبغى:

الحارس المكدود يعبر والبغايا متعبات⁽⁴⁾

ومساومة المومس هي وزميلاتها على الدفع كانت تتم في المبغى:

يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور⁽⁵⁾

وزوجة الشرطي التي اشتراها أحد الزناة، قد تمت العملية في المبغى:

وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشع فيها

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ص 424

(2) ينظر: دلالة المكان في شعر السياب، لمى محمد يونس حميد القيسي، رسالة ماجستير، كلية تربية البنات، جامعة بغداد، 2000، ص 180-181، نقلاً عن: الفضاء السردي في قصيدة المومس العمياء، د. نجوى محمد، مجلة آداب، جامعة ذي قار، ص 131.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، ص 436

(4) السابق: 424

(5) السابق: 435

سخر وشوق واحتقار، لاحقتها كالوباء ..

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشريها⁽¹⁾

والموس عندما أنجبت ابنتها رجاء، كانت ولادتها في المبعي، وموتها كذلك:

ما العمر؟ ما الأيام؟ عندك، ما الشهور؟ وما السنين؟

مات " رجاء " فلا رجاء. ثكلت زهرتك الحبيبة

بالأمس كنت إذا حسبت ف عمرها هي تحسبين⁽²⁾

كل هذه الأحداث وقعت في المبعي، وإن لم يحدد الشاعر وصفه وشكله وملامحه، إلا أنه احتل مساحة واسعة من القصيدة، وأصبح المكان الرئيس لكل الأحداث، وذلك بسبب العلاقة التي تربط المومس بالمبعي فهي علاقة تماهٍ وانتماء، فالمومس تتماهي مع المبعي عندما تجلس تنتظر الزناة ليضاجعوها، وتتماهي أيضاً معه، عندما تؤدي الوظيفة الموكلة إليها فيه، فهي بغي ويجب أن تحافظ على قوانين المبعي ولا تخل فيه لأنها جزء منه.

أما عن الانتماء فالمومس تنتمي للمبعي، لأنه مكان تجمع المومسات، وهن يأوين إليه كي يجمعن المال، ويحصلن على أقاتهن مقابل بيع أجسادهن، ثم أن المومس كانت تعتبر المبعي ملجأ لها بعد هروبها من القرية إلى المدينة خوفاً من أبناء العشيرة الذين ثاروا ليقتلوها.

القرية:

حازت القرية على نصيب لا بأس منه فيه من الوصف ومن الأحداث التي وقعت عليها، وقد ارتبطت القرية بطفولة سليمة - المومس - وأبرز الأحداث التي وقعت فيها قتل والد الطفلة سليمة، عندما حاول سرقة القمح من حقول أحد الإقطاعيين:

فُصِّي عليها كيف مات وقد تضرج في الدماء

هو والسنابل والمساء

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

(1) السابق: 432

(2) السابق: 434

والغمغمات: " رآه يسرق "، واختلاجات الشفاه
يخزين ميته، فتصرخ: " يا إلهي، يا إلهي ..
لو أن غير " الشيخ ! " وانكفأت تشد على القتل
شفتين تنتقمان منه أسي وحباً والتياً
وكأن وسوسة السنايل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون: " رآه يسرق " في الحقول
حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعاً⁽¹⁾

لقد حرص الشاعر على تصوير مجتمع القرية في الأسطر السابقة، وذلك ليميزه عن الأمكنة التي سترد في القصيدة، وقد دلت الألفاظ: السنايل، فلاحين، الجداول، النخيل، البيادر، الحقول، كل تلك الألفاظ أتت من وحي القرية وتنتمي إلى المجتمع الريفي، لكن القرية بالنسبة لسليمة مكان سلبي، لأنه مرتبط بمقتل والدها، ومرتبب كذلك بالظلم الإقطاعي للفلاحين البسطاء، وعلاقتها بها علاقة نفور ومغايرة، فسليمة تركت القرية وهربت إلى المدينة بسبب خداع الرجال لها وممارسة البغاء معها، وهذا جعل أبناء قبيلتها يثورون، وأرادوا قتلها غسلاً للعار، فهربت إلى المدينة وأكملت حياتها هناك.

أما المكان الأخير الذي ورد في القصيدة هو المدينة، وقد لمح إليها الشاعر في مطلع القصيدة عندما قال:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة. مثل أغنية حزينة⁽²⁾

وقد لمح الشاعر مرة أخرى إلى المدينة عندما وصفها بالعمى في قوله:

عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة⁽³⁾

(1) السابق: 429-430

(2) السابق: 423

(3) السابق: 423

وتجدر الملاحظة أن الشاعر جعل الأماكن مغيبة في القصيدتين سواءً حفار القبور أو المومس العمياء، والمكان المغيب هو: المكان الذي تختفي خصوصيته، ويكتفي المؤلف بالإشارة إلى ملامحه الحقيقية، أو قد لا يشير إلى ذلك فيغيبه تغييباً مطلقاً⁽¹⁾ " ونلاحظ سيادة الأماكن المغيبة في كلتا القصيدتين، فالقرية، والمبغى، والحانة، والمدينة، والمقبرة ولم يحدد الشاعر موقعها، ثم إنّه لم يعط الأماكن تسميات معينة، بل تركها دون تسمية تشير إليها، ولعل الشاعر أراد من تغييب الأماكن العمومية، والشمولية وإيصال فكرة بأن هناك حفار قبور ومومس عمياء في كل مكان في هذا العالم، فنموذج الحفار والمومس العمياء هو نموذج يتكرر في كل مقبرة، ومبغى، وحقل، وحانة وغيرها من الأماكن.

(1) ينظر: الفضاء الروائي في أدب مؤنس الرزاز، نجوى محمد جمعة البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية التربية، 2012، ص 148، نقلاً عن: الفضاء السردى في قصيدة المومس العمياء، د.نجوى محمد، مجلة جامعة ذي قار، ص 136.

المبحث الخامس

الزمن

يعد الزمان أحد العناصر الرئيسية من مكونات العمل القصصي، ويعرف الزمان في اللغة: هو اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمن أو الزمان هو العصر، أما في المعجم الوسيط فالزمن في اللغة هو الوقت أو العصر أو الدهر (1).

الزمن اصطلاحاً:

يعرف الجرجاني الزمن في كتابه التعريفات بـ : مقدار حركة الفك الأطلس عند الحكماء وعند المتكلمين: عبارة عن متجدد معلوم، ويقدر به متجدد آخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس (2).

أما البقاء الكوني فيعرف الزمان بأنه: "عبارة عن امتداد موهوم غير قار الذات متصل الأجزاء، يعني أي جزء يفرض ذلك الامتداد لا يكون نهاية لطرف أو بداية لطرف آخر أو نهاية لهما على اختلاف الاعتبارات كالنقطة المفروضة في الخط المتصل فيكون كل أن مفروض في الامتداد الزماني نهاية وبداية، وكل من الطرفين قائمة بها" (3).

ويختلف النقاد في تعريف الزمان فالبعض يراه حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان، والزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع، (4) وهناك من يرى الزمن بأنه: خيط وهمي مسيطر على كل الأنشطة والأفكار (5)، وهناك من يعتبر الزمن مفهوماً مجرداً لا يدرك بوجه صريح في نفسه، لا يرى ولا يسمع، ولا يلمس، ولا يشم، ولكنه يدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء، فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما (6)

(1) ينظر: المعجم الوسيط، ص 426.

(2) التعريفات، على بن محمد بن علي الجرجاني، ص 191.

(3) ينظر: الكليات، أبو البقاء الكوناني، 405.

(4) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب ط1، 1991، ج، ص10.

(5) ينظر: بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1982، ص27.

(6) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 202

"تستنتج أن الزمن مفهوم هلامي لا يتمتع بتعريف محدد وإنما يعرف من وجهة نظر الشخص صاحب التعريف، ولا يمكن أن نجد تعريفاً علمياً محددًا وواضحاً له.

ونحن هنا لا يعنيها إلا الزمن في النص السردي أو العمل القصصي، ويجب التمييز بين صنفين من الزمن في النص السردي هما: من الحكيم، وزمن السرد؛ أما زمن الحكيم أو زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للنتابع المنطقي.

أولاً: المفارقات السردية:

وتنتج هذه المفارقات عندما لا يتطابق زمن ترتيب الوقائع في الحكاية مع زمن ترتيبها في الخطاب السردية، ويولد عدم التطابق بينهما حركتين زمنيتين هما: الاسترجاع، والاستباق⁽¹⁾.

الاسترجاع:

يُعرف الاسترجاع: بتداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة الراوي في الزمن الحاضر أو في اللحظة الآتية للسرد⁽²⁾، ويوظف الاسترجاع ليحقق عدة أمور هي:

- سد ثغرات النص.
- أو التذكير بأحداث ماضية.
- أو تسليط الضوء على شخصية أو حدث ما.
- أو تفسير حدث معين، أو تغيير دلالات الأحداث وتأويلها تأويلاً جديداً

وفي بعض الأحيان يهدف الاسترجاع إلى خلخلة النظام الزمني، وكسر روتين الطبيعة⁽³⁾.

وبعد تأمل قصائد شعراء العراق الأربعة ذات الطابع السردية وجدنا فيها العديد من المقاطع التي تحمل الاسترجاع في طياتها، ونبدأ في رحلة استكشاف الاسترجاعات مع سعدي يوسف من خلال عدة قصائد، وأول قصيدة نلمح فيها الاسترجاع هي قصيدة ميت من بلد سلامة، حيث

(1) ينظر: خطاب الحكاية، بحيث في المنهج، جيرار جنيت، ت. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، (د.م)، ط2، 1997، ص47.

(2) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 24.

(3) ينظر: السابق، نفسه

يسترجع الراوي فيها الطريقة التي قتل فيها بطل القصيدة عبد الله، عن طريق رواياتها للمستمعين المفترضين.

لكن سأروي كيف عبد الله مات؟

كان الظلام يكفن الضوء الأخير

وتلوح أحداق الفوانيس العتيقة مطفآت

لا صوت.. لا إنسان..

صمت كالصلاة

والليل يلتهم الحياة

من قلب عبد الله وهو يموت في بلد السلامة

ملقى يموت مهشم الأعضاء، تغمره الدماء⁽¹⁾

يسترجع الراوي المكان والزمان الذي قتل فيه عبد الله، وقد اختار الشاعر الزمان ليلاً كي يتناسب مع كارثية الحادثة وعظم إجرامها، فالليل يتحرك فيه المجرمون، وتنشط فيه الكائنات المعتمة والمفترسة.

ويلاحظ أن الشاعر قد بدأ الاسترجاع بالفعل الماضي كان، وهو الفعل الدال على زمن العودة إلى الوراء واستدعاء ما حدث في الماضي القريب أو البعيد، وقد وظف الشاعر الاسترجاع هنا ليسلط الضوء على الشخصية والحدث الذي وقع معها المتمثل في قتلها غدرًا.

ونلمس كذلك استخدام تقنية الاسترجاع في قصيدة الخيط، حيث يسترجع الشاعر مذكراته مع أصدقائه الأربعة، وكيف رواده الموت قبل أعوام لكنه أفلت منه:

إنني أحسست بالموت قريباً

قبل أعوام..

(1) ديوان سعدي يوسف: مج1/ص 500

ومازال كعيني قريباً

إنني ألمحه كما كنت أراه⁽¹⁾

ويأتي الاسترجاع الأخير في القصيدة عندما يتذكر الشاعر عدد أصدقائه الواقفين معه، وهم أربعة أشخاص، ويتذكر أيضاً الشارع الذي كانوا يقفون به، والحجارة تملؤه كأنها المطر، ويبدو أن ذلك اليوم كان يشهد مظاهرة ضد الحكومة، لذا كان الشارع مليئاً بالرصاص والحجارة، لأن المتظاهرين في العادة يقذفون رجال الأمن والشرطة بالحجارة.

نحن كنا أربعة

وعلى الشارع آلاف العصافير تطير

من حجر

كانت الدنيا مطراً

من حجر

كانت الأرض إناء من رصاص.. وبشر⁽²⁾

أما الاسترجاع الثالث فيأتي عندما يتذكر الشاعر اقتراب الموت منه، وكيف نظر للموت هنا بأنه فكرة عذبة وجميلة، ومن خلالها يلمس أعماق الحياة.

ذلك اليوم رأيت الموت يدنو

فكرة فيها عذوبة

وارتعاش

لحظة ألمس في أعماقها الحياة

خطوة مملوءة ثم أموت⁽³⁾

برصاصة

(1) ديوان سعد يوسف: 504

(2) السابق: 504

(3) السابق: 504 - 505

يطغى على الاسترجاعات الأفعال الماضية مثل: كانت، رأيت، كنا، هذه الأفعال على التذكر والعودة إلى الماضي، وقد وظف الشاعر الاسترجاع ليسلط النظر على الحدث الذي وقع ذلك اليوم.

أما الاسترجاعات في شعر بلند الحيدري فنجدها بكثرة وأبرز قصيدتين احتوتا على استرجاعات بشكل كبير، قصيدة لكي لا ننسى، وقصيدة حوار الألوان، أما الاسترجاع في قصيدة لكي لا ننسى فالقصيدة بأكملها استرجاع لما وقع في مدينة حلجة من أحداث عام 1988 عندما ضربت بالغازات السامة، وفيها يسترجع الشاعر البيت ومكوناته والطريق إليه، وولده الذي قتل في تلك الناحية، ويبدأ الاسترجاع من مطلع القصيدة:

ما زلت وإن غبشت ذاكرتي

ما زلت وإن أطفأها الهرم

ما زلت وإن جف على طرفي عيني قذى ودم

ما زلت أرود بيتاً كان لنا

كان يمد ذارعيه على وصبح في فجر

سيجيء به وعد . أم حلم⁽¹⁾

يغلب على الأسطر السابقة صيغة التذكر المنطلقة في الحاضر لتمتد إلى الماضي وقد عبر الشاعر عنها بالأفعال المضارعة ما زلت، أرود، ثم انطلق إلى الماضي ليكون مدخلاً لوصف المكان الذي كان يعيش فيه، وقد استخدم لينفذ إلى الوصف الأفعال الماضية كان، جف، أطفأها، لكنه وظف الفعل كان ليعود به إلى الخلف ويسترجع منظر البيت:

كان لبيتي شباكان صغيران

أذكر أنهما كانا أصغر من عيني إنسان

أصغر من أن تعلق في الخشب المهترئ

شمس أو تكبر أكوان

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 769

باحة بيتي كانت لا تعدو فرجة

راحة طفل

إن سرت تعثرت بظلي⁽¹⁾

يوظف الشاعر الاسترجاع في المقطع السابق كقيمة جمالية يسلط من خلالها الضوء على المكان الذي كان يحيا به في الماضي الجميل، ويظهر من خلاله جمال ذلك المكان ونقائه، وهناء الحياة التي كان يعيشها، ثم يسترجع الشاعر شخصية جديدة وهي ابنه الذي كان يعيش معه تلك الحياة الهانئة السعيدة:

ولقد علمني ابني

أن حدود الدنيا في بيتي دون مكان

علمني أن أعرف نفسي في قطرة ظل

علمني أن لبيتي درياً يمتد لألفي بستان⁽²⁾.

يأتي الاسترجاع السابق ليعلمنا الضوء على شخصية أصبحت غير موجودة في الوقت الحاضر، وقد جاء الشاعر بهذه الشخصية ليكمل رسم الصورة الجميلة للحياة السعيدة التي كان يحياها في ذلك المكان، ويستطرد الشاعر في استنكار ملامح حياته والمكان الجميل الذي كان ينام فيه قرير العين ومرتاح الفؤاد:

أذكر أنا.. .. كنا

وكشباكي بيتي.. .. وكباب البيت

ننام بعين ملأى بالأحلام الخضر

على سفح من جبل كردستان⁽³⁾

(1) السابق: 769

(2) السابق 770

(3) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 771

أما الاسترجاع الأخير في القصيدة فيتذكر فيه الشاعر الحدث الرهيب الذي حصل في القرية وحولها إلى جحيم، وهو ضرب المدينة بالغازات السامة والأسلحة الكيماوية، فقتلت ولده ودمرت بيته، وحولت المدينة إلى مقبرة تفوح منها رائحة الموت:

هبت ريح مسمومة

نفثها عينا بومة

لتسم كل صغارك يا بيتي.. .. يا بلدي

قتلت فيمن قتلت.. .. ولدي

سرفت فيمن سرفت.. .. ظلي

الدرب لبيتي أمسى مقبرة تمتد لألفي مقبرة

في كردستان⁽¹⁾

يسترجع الشاعر في المقطع السالف ما أحدثته الغازات السامة من قتل ودمار وموت، ونرى غلبة الأفعال الماضية الدالة على التذكير والاسترجاع مثل: هبت، نفثت، قتلت، سرفت، أمسى، وقد وظف الشاعر الاسترجاع في هذا المقطع ليسلط الضوء على الحدث الذي حصل، ثم أن الاسترجاع هنا لعب دوراً تفسيراً، فقد فسر به الشاعر العتبة الأولى للقصيدة، وهي العنوان "لكي لا ننسى".

فأتى للاسترجاع في شعر عبد الوهاب البياتي، فقد طغى الطابع السردى على معظم قصائد البياتي، وأبرز قصيدة نلمس فيها الاسترجاع بشكل جلي هي قصيدة محنة أبي العلاء، وخاصة المقطع الموسوم بالمغنى والأمير، ويأتي الاسترجاع في هذا المقطع عندما يشرع المغنى في استنكار حلمه الذي رآه وهو نائم:

إنني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويهز رأسك الجلال

(1) السابق: 772

وتجذب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملة بالجباة والقضاة

ويحكم العصاة والأشباه⁽¹⁾

يبدأ الاسترجاع السابق بالفعل الماضي وفيها يسترسل بسرده ما رآه في منامه، لكن الاسترجاع لم يلعب دوراً ذا أهمية عالية فقد أتى به الشاعر للتذكير بأحداث ماضية أو بالأحرى لخلخلة النظام الزمني، كي يشوق القارئ ويشد انتباهه.

ويوجد الاسترجاع بكثرة في قصيدة مذكرات رجل مجهول، حيث يفهم من العنوان أن القصيدة في أغلبها استرجاع لما مرَّ بذلك الرجل من أحداث وأول استرجاع يصادفنا في القصيدة هو استرجاعه لموت والديه عندما كان يبلغ عامين من عمره:

أبوي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين

وكان عمري آنذاك

سنتين . ما أقصى الحياة

.....

وكان جدي لا يزال

كالكوكب الخاوي على قيد الحياة⁽²⁾

يأتي الاسترجاع ليوضح الحياة القاسية التي عاشها بطل القصيدة سعيد، وأولى المتاعب التي واجهها في حياته وهي موت والديه وهم متوجهون إلى زيارة قبر الحسين، وتولى جده رعايته في صغره حتى كبر، وقد هدف الشاعر من استخدام تقنية الاسترجاع تسليط الضوء على حادثة قتل أبوي سعيد؛ لأنها مفتاح الحياة المأساوية التي سيحياها فيما بعد، وتقديم شخصية غير موجودة في حياته حالياً وهي جده الذي وصفه بالكوكب الخاوي.

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي: مج2/ص 28.

(2) السابق: مج1/ص201.

ويأتي الاسترجاع الثاني في القصيدة عندما يتذكر سعيد موت جده، ودفنه بالقرب من شجرة النخيل، وقد مات جده في فصل الخريف، واختار الشاعر هذا الوقت ليتناسب مع الحدث، لأن فصل الخريف تذبل به الأوراق وتسقط من على أغصانها، ولا تثمر الأشجار فيه.

ومات جدي، كالغراب، مع الخريف

كالجرد، كالصرصور، مات مع الخريف

فدفنته في ظل نخلتنا وباركت الحياة⁽¹⁾

لا تختلف وظيفة الاسترجاع هنا عن غيره من الاسترجاعات، فقد وظفه الشاعر ليسلط النظر على حدث مؤثر ترك بعض البصمات على حياته، أما الاسترجاع الأخير في القصيدة يأتي في المقطع الخامس وفيه يتذكر بطل القصيدة سعيد هجرته من القرية إلى عندما اندلعت الحرب وكان يبلغ عمره آنذاك عشرين عاماً:

وهجرت قريتنا، وأمي الأرض تحلم بالربيع

ومدافع الحرب الأخيرة، لم تزل تدوي، هناك

وكلاب صيدك لم تزل تعوي في الصقيع

وكان عمري آنذاك

عشرين عام⁽²⁾

يغلب على الاسترجاعات داخل النص توظيف الزمن الماضي، مثل: هجرت، مات، دفنت، وغيرها من الأفعال الماضية التي وظفها الشاعر ليعبر بها عن العودة بالذاكرة إلى الخلف، ثم أن الشاعر وظف الاسترجاعات كما سلف وذكرنا ليسلط الضوء على الأحداث التي وقعت، وكى يسد بها بعض الثغرات النصية، حتى يكتمل الارتباط بين أجزاء القصيدة.

ننتقل للكشف عن الاسترجاع في شعر بدر شاكر السياب، والمتأمل لشعره سيلمس ذلك بقوة، وخاصة في قصائده ذات الطابع السردى، وسنتجلى هنا الاسترجاعات في قصيدة المومس العمياء، وقد استعمل فيها الشاعر هذه التقنية سبع مرات، وجاءت هذه الاسترجاعات على لسان

(1) 202/1

(2) 202 /1

الراوي تارة، وعلى لسان الشخصية تارة أخرى، أما الاسترجاعات التي تمثل النوع الأول أي الواردة على لسان الراوي المطلع على حياة الشخصية، هو استرجاعه لحياة المومس قبل قتل والدها:

قد كان - حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة

ثغراً يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء

لأب يقبل وجه طفله الندي أو الجبين

أو ساعدين كفرختين من الحمام في النقاء⁽¹⁾

يسترجع الشاعر هنا ماضي الفتاة سليمة وطفولتها، عندما كانت نقية وطاهرة، وشريفة، قبل أن تمتن البغاء، وهنا أتى الاسترجاع ليقدم شخصية والد المومس سليمة، أما الاسترجاع الثاني يكمن في استنكار حادثة مقتل والد سليمة على يد الإقطاعي.

قصي عليها كيف مات وقد تضرّج بالدماء

هو والسنابل والمساء

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات: "رأه يسرق" ... "واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها، فتصرخ يا إلهي، يا إلهي⁽²⁾

يبدأ الشاعر باستعادة الماضي، وهو مخزون في الذاكرة يستدعيه الشاعر ليذكر به، ويخلل به النظام السردي العام، وهذا ما يخلق نوعاً من الإثارة والتشويق، ويأتي الاسترجاع الثالث على لسان الراوي عندما يتذكر الراوي قصة زوجة الشرطي التي اشتراها الزناة واحترفت البغاء بعد ذلك:

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 425

(2) السابق: 429 - 430.

لكن بأئسة سواها حدثتها منذ حين

عن بيتها وعن ابنتيها، وهي تشهق بالبكاء

عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا

كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا

وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشعّ فيها

سخر وشوق واحتقار، لاحقتها كالوباء

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها⁽¹⁾

يعرض الشاعر في هذا الاسترجاع مأساة امرأة أخرى احترفت البغاء، وهي تشبه مأساة سليمة، وقد وظف الشاعر الاسترجاع هنا لسد ثغرة في النص، وليعبر عن أحوال جميع المضطهدات اللواتي دفعتهن ظروفهن الصعبة لاحتراف البغاء، ويريد الشاعر من خلال الاسترجاع إيصال فكرة بأن ما حدث مع سليمة يحدث مع غيرهن من النساء، وأن المجتمع هو من يخلق المومس أو البغي، فهي لا توجد من العدم.

ويسترجع الشاعر قصة يأجوج ومأجوج التي كانت قد سمتها سليمة في صغرها وتأتي هنا في المقارنة بين سور المبعي، وسد ذي القرنين الذي حبس فيه يأجوج ومأجوج:

سور كهذا حدثها عنه في قصص الطفولة:

"يأجوج" يغرز فيه، من حنق أظافره الطويلة

ويعض جندله الأصم، وكف "مأجوج" الثقيله

تهوي، كأعنف ما تكون على جلامده الضخام⁽²⁾

يستذكر الشاعر ما كان يقص على المومس أيام الطفولة، فمن المعروف أن الأطفال في الأرياف في ملطع حياتهم يشرعوا في التعليم الديني، وتقص عليهم القصص الدينية، ومنها قصة يأجوج ومأجوج، وهنا وظف الشاعر القصة ليغني القصيدة فنياً وجميلاً، ويعطيها بعداً رمزياً

(1) ديوان السياب / 431-432

(2) السابق / 436

ودلائياً أكثر، وحمل استرجاع قصة يأجوج وظيفة أخرى تمثلت في إضاءة مرحلة الطفولة، والإطالة على حالها قبل احتراف البغاء.

أما الاسترجاع الذي أتى على لسان الشخصية، فتمثل في استرجاعها لابنتها رجاء التي كانت ثمرة من ثمار البغاء:

ماتت "رجاء" فلا رجاء تكلت زهرتك الحبيبة!

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هي تحسبين

كانت عزاءك في المصيبة

وربيع قفرتك الجديدة

كانت نقاءك في الفجور، ونسمة لك في الهجير⁽¹⁾

يأتي الاسترجاع في هذا المقام ليلقى الضوء على شخصية جديدة في النص، وهي شخصية الرضيعة رجاء ابنة المومس سليمة، التي كانت ابنة للبغاء، تشارك أمها في العذاب، ومن خلال إطلائنا على الاسترجاعات داخل الشعر العراقي، يلاحظ أن حملت قيمة فنية، وقد وظفها الشعراء لتقديم شخصية جديدة أو لتسليط الضوء على حدث معين، أو لسد ثغرة من ثغرات النص.

الاستباق:

ويسمى التوقع أو الاستشراف ويعرف بأنه: تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآتية للسرد⁽²⁾، ويوظف الاستباق في عدة أمور أهمها: إثارة عنصر التشويق لدى القارئ وأحياناً يأتي بهدف الخداع، أو سد بعض الثغرات في النص القصصي، أو يأتي ممهداً لأحداث الشخصيات ممكن أن تظهر فيما بعد أو يأتي لكسر

(1) السابق/ 443

(2) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة/ ص 66

رقابة النص السردي، ومع ذلك يجب أن يكون هنالك مسافة نصية بين الاستباق وتحققه إذا كان مؤكداً الحدوث، حتى لا ينسأه القارئ فيفشل الهدف الذي جاء من أجله الاستباق (1).

ويختلف الاستباق الشعري عن الاستباق في الرواية والقصة، فالاستباق الشعري لا يمكن تصنيفه إلى داخلي وخارجي وغيرها من أنواع الاستباق وذلك بسبب عدم اكتمال العناصر السردية داخل القصة، ثم أن الاستباق في الشعر موجود داخل القصائد بشكل شذري، ويوظفه الشاعر في الأغلب كتقنية ليعبر عن المستقبل القادم، لذلك يوظف الشاعر الفعل المضارع مع حرف السين وسوف الدالتان على ما سيأتي من الزمان.

عند قراءة قصائد شعراء العراق سنجدهم قد وظفوا تقنية الاستباق داخل قصائدهم، فعند الشاعر العراقي سعدي يوسف نلمس توظيفه للاستباق في قصيدة الهارب الليلي، حيث يتوقع الشاعر لبطل القصيدة أن يمضي ليلته من شهر مايو بكتابين وسروال قديم، وأن يرجع لاحقاً بالسلامة:

هذه الليلة من مايو .. سنمضي يا صديقي

بكتابين وسروال وعتيق

أترى ترجع يوماً بالسلامة..

وعلى صدرك تهتز حمامة؟(2)

يسيطر على الاستباق السالف لغة المستقبل، أو ما سيأتي من الزمان، وخاصة توظيف الشاعر لحرف السين الدال عليه مع الفعل المضارع تمضي، ونراه يستخدم الفعل المضارع ترجع/ تهتز، وهنا حمل المضارع دلالة المستقبل، وقد وظف الشاعر الاستباق من أجل تشويق المتلقي وشد انتباهه للشخصية الثورية التي تتمحور حولها القصيدة.

ونلمس الاستباق أيضاً في المقطع الثالث من قصيدة وفاء إلى نقرة السلطان الموسوم بموقف شرطة السماوة وفيه يتوقع الشاعر أن سجن نقرة السلطان سيبنى بعظام القتلى والضحايا الذين يسجنون فيه:

(1) ينظر: القصة العربية.. عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، ناصر المواقف،

دار النشر للجامعات، ط3، 1997، ص 156

(2) ديوان سعدي يوسف/ مج1/ 510

ستبنى نقرة السلطان، أعرف أنها تبنى

بالآلاف العظام، وإنما طابوقة في إثر طابوقة

سترفع سورها وتراقب الأعناق مشنوقة

على شرفاته التسعين... (1)

يتوقع الشاعر في الأسطر السابقة بناء سجن نقرة السلطان من عظام القتلى النزلاء، وهذا يعبر عن وحشية المكان وقد وظف الشاعر الاستباق هنا لتشويق المتلقي وشد انتباهه للكارثة التي تحدث في ذلك السجن المرعب.

ويأتي الاستباق في نفس القصيدة على شكل أمنية في آخرها، حيث يتمنى الشاعر أن يرى نقرة السلطان حديقة أو بستان:

وداعاً نقرة السلطان. ...

وداعاً نقرة السلطان. ...

إلى أن نلتقي. ...

ولربما، ولربما، يا نقرة السلطان

يكون أمام سورك، مرة، بستان (2)

يعبر الشاعر في هذا الاستباق الوهمي أو استباق زائف عن أمنيته التي لا يمكن تحقيقها، ولعل الشاعر أراد من هذه الأمنية التعبير عن آماني الشعب العراقي في العدالة والديمقراطية والعيش الكريم، فنقرة السلطان مكان للاضطهاد والظلم الذي يمارس على شعب العراق.

نلمح كذلك استخدام بلند الحيدري لتقنية الاستباق بشكل كبير داخل قصائده وبرز قصيدة نلمس فيها استخدام هذه التقنية قصيدة عودة الضحية، ففيها يتجلى الاستباق على لسان بطلها سعيد بن جبير، فالاستباق الأول يرد على لسان سعيد بن جبير عندما يتوقع بنهاية مأساوية للظالم، وأمنية المستبد أن يكون الضحية عندما تحل عليه النهاية.

(1) 340 /1

(2) 341/1

فأنا أعرف أن القاتل

إذ يستنجد بالمقتول

يوسع في ذكره الدنيا

خبراً عن زمن مجهول

زمناً يتمنى القاتل فيه لو كان هو المقتول⁽¹⁾

يرسم الشاعر في الاستباق مصير الإنسان المستبد عندما تحل نهايته، فهو يتمنى أن يكون مكان من قتلهم أو مكان ضحاياه، وهنا يوظف الشاعر الاستباق للتمهيد لما سيأتي من أحداث ترسم معها مصير المستبد.

أما الاستباق الآخر في القصيدة يأتي على لسان ابن جبير، وفيه يؤكد على بقاء فكرة الثورة ومقاومة الاستبداد بعد موته.

سأظل هنا. . وهناك

وفي ألف مكان

وعداً. . وعداً. . غيماً

مطراً تخضر به النعمى

وسأوقظ في موتك حنفي

وسيكبر تاريخ من جرح في كفي

من زمن مجهول⁽²⁾

يتوقع الشاعر بقاء بطله حياً بعد موته، وأن قتل الحجاج لسعيد لم يكن سوى بداية نهاية الحجاج وفناءه، وبقاء ابن جبير حياً في قلوب الشرفاء والمناضلين من أجل الحرية.

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: ص 762

(2) السابق: 764

ويستخدم الشاعر تقنية الاستباق في قصيدته المدينة التي أهلكها الصمت، ويأتي الاستباق عندما يتوقع الشاعر أنه سيعدم في الساحة العامة بمدينة بغداد، لأنه كان سهراناً يقرأ ويكتب ليلاً.

وسنعدم في ساحة بغداد

وعلى صدرينا لافتة أكبر من بغداد

اعلم. . كي لا تعدم. .. اعلم. . . كي تسلم

ممنوع أن تقرأ. . . أن تكتب

أن تحكي. .. أن تبكي. .. أن تسأل

ما معنى بغداد⁽¹⁾

يأتي الاستباق هنا في نطاق الذاتية، فالشاعر يتوقع مصيره بعد أن تم اعتقاله من قبل الأمن، وأخذة إلى الساحة كي يعدم، وقد وظف الشاعر التوقع هنا ليتنبأ بما سيحصل من أحداث، وبما سيكون مصيره، ونلمح الاستباق كذلك في الأسطر الأخيرة من قصيدة لكي لا ننسى، وفيها يتوقع الشاعر مصيراً بشعاً لمن ارتكبوا هذه المذبحة، وسوف يكون هلاكهم بشكل بشع، وسترجع إلى أرض كردستان البساتين الخضراء الجميلة.

لكن غدي الآتي

وحساب الأموات

ودماء القتلى ستطارد وجه الشيطان

من هذي المرأة لتلك المرأة

من ألف زمان ولألف زمان

وسيتلف الحبل على عنق الجلاد

وستلعن أمسك كردستان

(1) الأعمال الكاملة/ 727

وستبرأ من رجسك بغداد

وسترجع للأرض الحلوة كل بساتين

النرجس والأوراد

وسيولد ولدي ثانية في كل الأولاد⁽¹⁾

يغلب على بداية كل سطر استخدام حرف السين الذي يعني سوف الدالة على ما يأتي من الزمن، ثم استخدام الأفعال المضارعة مثل: يلتف، ترجع، يولد، تطارد، وقد جاء المضارع هنا ليعبر عن المستقبل القادم، ينتمي هذا الاسترجاع إلى النوع الخارجي، فهو يتجاوز نقطة النهاية التي وصل إليها السرد، فقد توقف السرد في القصيدة عند الدمار الذي حل في المدينة بعد قصفها بالغازات السامة، وجاء هذا التوقع ليرسم مصير من قاموا بقصف المدينة وتدميرها، وقد وظف الشاعر الاستباق هنا ليمهد لما سيأتي من أحداث تعكس مصير من قاموا بالمجزرة في حلبجة، ثم عودة الأرض الخربة إلى جمالها ورونقها السابق.

ونجد البياتي يوظف تقنية الاستباق داخل معظم قصائده التي تحمل نبذة سردية، ونرى هذه التقنية جلية في قصيدته مذكرات مجهول، حيث يتوقع الشاعر على لسان بطل القصيدة سعيد بأن الإنسان السعيد، وإنسان العالم الجديد، هو الإنسان العامل الذي يولد في المزارع في الحقول:

وكأنَّ إنسان الغد الآتي السعيد

إنسان عالمنا الجديد

مولاي! يولد في المصانع والحقول⁽²⁾

أما الاستباق الثاني في القصيدة فيأتي عندما يتوقع سعيد موت جده:

وكان جدي يزال

كالكوكب الخاوي على قيد الحياة⁽³⁾

(1) السابق/ 272 - 773

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي/ مج1/ص 203

(3) 201/1

يتوقع سعيد وفاة جده وهذا نابع من وصفه له بالكوكب الخاوي الفارغ من الداخل، وقد تحقق ذلك في المقطع الرابع، فقد مات جده ودفنه قرب النخلة، وهذا الاستباق ينتمي إلى الاستباقات الداخلية التي لا تتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد، أما الاستباق الأول المتعلق بميلاد الإنسان الجديد فهو استباق خارجي تجاوز نقطة النهاية إلى مدى أبعد منها، وقد وظف الشاعر تقنية الاستباق في القصيدة ليلسط الضوء على الأحداث والشخصيات ستأتي لاحقاً، وأبرز حدثين هما موت جده، وميلاد الإنسان الجديد في المزارع والحقول.

ويستخدم البياتي تقنية الاستباق في قصيدة نار الشعر، وهي إحدى قصائده في ديوان بستان عائشة، ويأتي الاستباق في مطلع القصيدة على لسان عائشة، عندما تتوقع الطريقة التي سيموت بها الشاعر مذبوحاً أو مشنوقاً:

قالت: "ستموت غداً، مسموماً في المنفى

أو مذبوحاً في سكين صديق أو مخبر سلطان"⁽¹⁾

يستعمل الشاعر كذلك الاستباق في قصيدة من أوراق عائشة، وهنا تتوقع عائشة قتل الشاعر على يدها، ثم حمل رأسه لقبيلتها، كي تعبده وتحرقه ساعة اقتتالها، ثم تبني معبداً يحمل اسمه يكون مأوى للطيور أثناء المجاعة:

قالت: سأقتله

وأحمل رأسه لقبيلتي

صنماً، لتعبده

وتحرقه، إذا اقتتلت

وفي الصحراء أبني معبداً للحب

يحمل اسمه

تأوي إليه الطير، في زمن المجاعة

أرتدي الأسمال

أعقر ناقتي. في باب معبده أنوح"⁽²⁾

(1) 468/2

(2) 460/2

ويحتوي الشق الثاني من القصيدة على استباق آخر، فعائشة تتوقع حمل عشيقها كالخاتم في
إصبعها على مر العصور، وهذا ينم عن استلام عشيقها التام لها:

قالت: سأحمله

إذا مرت عصور

خاتماً في إصبعي

وأنوح في جوف الضريح⁽¹⁾

يغلب على الاستباقات السالفة استعمال السين الدالة في: سأقتله، سأحمله، ثم استخدام الأفعال
المضارعة ليعزز الدلالة المستقبلية، وقد أتى الاستباق هنا خارجياً، تجاوز فيه الشاعر نقطة
السردي النهائية وظفه ليلسط فيه الضوء على أحداث آتية فيما بعد.

أما بدر شاكر السياب فقد وظف كغيره تقنية الاستباق في قصائده ذات الطابع السردية، وأبرز
قصيدة يلاحظ فيها هذه التقنية هي المومس العمياء، فقد استعمل السياب الاستباق في خمسة
مواضع، وأول موضع نجد فيه الاستباق عند توقع الشاعر عيش المومس العمياء سليمة في
الضنك والأسى، والجوع بعد انصراف السكارى، وتركها وحيدة تقاوم الحياة، وهنا يتأجج الحقد في
قلبها على جنس الرجال، فتقرر رد مرض السفلس لهم لأنهم سبب مأساتها:

وانصرفوا سكارى يضحكون:

فليرحلوا، ستعيش، فهي من السعال ومن عماها

أقوى، ومن صخب السكارى

فامض عنها يا أساها

ستجوع عاماً أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها

حقد يؤرث من قواها

ستعيش للثأر الرهيب

والداء في دمها وفي فمها ستنتفث من رواها
في كل عرق من عروق رجالها شجاً من الدم واللهيب

شجاً تخطف مقلتيها أمس، من رجل أتاها

سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباه⁽¹⁾

يلزم حرف السين الأفعال المضارعة في النص، وهذا يدل على تأكيدها ما سيأتي في المستقبل أو في الزمن اللاحق، وهذا يعني أن هذه الأحداث لن تحقق في الوقت الحاضر، وإنما ستحقق في المستقبل، وربما لا تحقق لأنها تقديرات نسبية ليس هناك ما يؤكد حصولها، أما الموضوع الثاني الذي ورد فيه الاستباق هو أثناء الحديث عن قصة يأجوج ومأجوج، والتوقع بميلاد طفل يسمى إنشاء الله يهدم السور المحاصره بعد ألف عام من بنائه، لكن سور البغايا لا يمكن الخلاص منه:

والسور باق لا يقل. .. وسوف يبقى ألف عام

لكن أن . شاء . الإله

طفلاً كذلك سمياه

سيهب ذات ضحى ويقلع السور الكبير

... الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه

من قبل يأجوج البرايا هو توأم للسعير!⁽²⁾

جاء الاستباق هنا ليحمل بين طياته مفارقة كبيرة، فالسارد يعرف أن سور البغايا باق إلى الأبد، لكنه تنبأ بميلاد الطفل الذي سيقلع السور، وسرعان ما زال هذا الأمل وانعدم، بفعل كبر الطفل وشيخوخته دون فعل أي شيء، فيبقى السور كما هو.

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 434

(2) ديوان بدر شاكر السياب: 436

ونلمس الاستباق كذلك عندما تتكرر المومس في الانتحار، فتتراجع عن الفكرة لأنها تتوقع ما سيحدث لها بعد انتحارها في القبر، فتتوقع سؤال الملكين لها، وضمة القبر لجسدها، وأخذها إلى جهنم وحرقتها فيها:

"لو أستطيع قتلت نفسي" همسة خنقت صداها

أخرى توسوس: "والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟"

وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار

حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة

وتطفاك في السعير تكفرين عن الجريمة⁽¹⁾

يتم التنبؤ حالة المومس البرزخية بعد موتها، وعقاب المنتحرة في قبرها، ونرى غلبة الأفعال المضارعة على النص، وقد أتى المضارع ليشير إلى ما سيقع من أحداث في المستقبل، أما الموضوع الرابع الذي نجد فيه الاستباق يجسد الشاعر شخصية الأب والابن ويخاطبها بشكل شخصي وكأنهما أمامه:

وأنت ويحك يا أباها

ماذا تريد، وعم تبحث في الوجوه؟ ويا أباها

اطعن بخنجرك الهواء... فأنتما لن تقتلاها..

هي لن تموت:

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت"

ستظل . مادامت سهام التبر تصفر في الهواء

تعدد ويتبعها "أبولو" من جديد كالقضاء،

(1) السابق/ 437

وتظل تهمس، إذ تكاد يده أن تتلقفاه

"أبتي . أغثني " بيد أنك لا تصيخ إلى النداء⁽¹⁾

يحمل الاستباق كغيره من الاستباقات التنبؤ بالمستقبل، لكن بالرغم من دلالات الاستباقات السيئة والقائمة، إلا أنها تبقى في عداد الأحلام أو الأشباح التي تطارد المومس أينما ذهبت.

وأخيراً تجدر الملاحظة بأن الاستباقات الواردة في قصيدة المومس العمياء حملت طابع الخارجية، وقد تجاوزت نقطة السرد النهائية، لأنها كانت عبارة عن تنبؤات للمستقبل ممكنة الحصول أو ربما غير ممكنة، ثم إنها قد أتت في سياق تسليط الضوء على الأحداث التي قد تحصل مع المومس سليمة.

المستوى الثاني: تقنيات تسريع الزمن وتبطنته:

بعد الفراغ من الحديث عن المفارقات الزمنية ننتقل إلى الحديث عن تقنيات تسريع الزمن وتبطنته، وتكمن تقنيات تسريع السرد في عرض الأحداث التي امتدت لسنوات طوال في أسطر قليلة، وتتمثل في الحذف والتلخيص، أما تقنيات تبطئ السرد فيعني بها: عرض الأحداث التي تستمر لساعات قصيرة في صفحات طويلة، وتتمثل بالمشهد والوقفة⁽²⁾.

أولاً: الحذف أو التجاوز:

الحركة المتجاوزة: وفيها يتجاوز زمن الأحداث زمان النص، أو يتجاوز فيها القاص عن زمن الأحداث وزمن النص معاً⁽³⁾، ويعرف أيضاً بـ: "حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع، فلا يذكر عنها السرد شيئاً"⁽⁴⁾.

(1) السابق/ 427

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010، ص 124.

(3) القصة العربية.. عصر الإبداع، ص159، وهناك من يطلق على التجاوز نقطة الحذف، وهذا سائد في معظم كتب النقد الأدبي، لكنني فضلت استخدام اللفظة التجاوز التي استخدمها د. ناصر الوافي في كتاب القصة العربية، وذلك لدقة هذا اللفظ عن غيره من الألفاظ- الحذف- وبالعودة إلى المعجم نجد معنى التجاوز هو الاغضاء والتخفيف، ومنه حديث رسول الله (ص): تجوزا في الصلاة أي خففوها وأسرعوا بها"، والتجاوز في النص السردية يأتي من ضمن حركة تسريع السرد وهذا ما يتفق مع المعنى اللغوي لكلمة راجع: لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، مج5، ص384، تحليل النص السردية، محمد بو عزة، ص95.

وقد وظف شعراء العراق هذه التقنية في قصائدهم بشكل واضح وجلي، وذلك لما يتسم به الشعر من تكثيف وتركيز في لغته وبناءه، وهذه التقنية تتواءم مع طبيعة القصيدة، وأول شاعر يطالعنا استخدم هذه التقنية هو سعدي يوسف في قصيدته ميت من بلد السلامة، حيث حذف الشاعر الطريقة التي قتل بها عبد الله، والأحداث التي مرت أثناء عملية القتل، وانتقل ليصف عبد الله المقتول:

كان الظلام يكفن الضوء الأخير

وتلوح أحداق الفوانيس العتيقة مطفآت

لا صوت. .. لا إنسان. .

صمت كالصلاة

والليل يلتهم الحياة⁽²⁾

لقد استعمل الشاعر البياض ليحذف به أحداثاً كثيرة استغنى عن ذكرها، وترك معرفتها للمتلقي من خلال فهمه لأسطر الشعرية التي تلي الحذف، وهذا النوع من الحذف ينتمي إلى الضمني. ونجد كذلك هذه التقنية مستخدمة بكثرة في شعر بلند الحيدري، وأبرز نموذج على ذلك قصيدة لما لم يعتذروا!

منتصف الليل يدق الواحدة. .. الثانية. .. الثالثة

ما من أحد

الرابعة. .. الخامسة

ما من أحد

هل شت بهم وعد عن وعدي⁽³⁾

(1) تحليل النص السردى: محمد بوعزة، ص 94

(2) ديوان سعدي يوسف/ مج1/ ص 500

(3) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري/ 804

يحذف الشاعر في الأسطر السابقة الأحداث التي مر بها خلال الساعات الخمس المذكورة، ويكتفي بتعداد الساعات فقط وهذا يمثل نموذجاً للحذف المعلن الذي يصرح به الكاتب بالفترة المحذوفة.

ويستخدم عبد الوهاب البياتي ذات النوع من الحذف في قصيدته منكرات رجل مجهول، وخاصة أنه يوظف التواريخ في القصيدة، وبين كل تاريخ وآخر مسافة شهر، وفي معظم الأحيان يحذف الشاعر الأحداث التي مرت بالشخصية خلال هذا الشهر، وأبرز نموذج للحدث في القصيدة يأتي في المقطع الخامس عندما يحذف الشاعر الأحداث التي مرت بها الشخصية خلال عشرين عاماً:

وهجرت قرينتنا، وأمي الأرض تحلم بالربيع

ومدافع الحرب الأخيرة، لم تزل تعوي هناك

وكلاب صيدك لم تزل مولاتي تعوي في الصقيع

وكان عمري آنذاك

عشرين عاماً

ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل. .. عشرين عاماً⁽¹⁾

يحذف الشاعر في الأسطر السابقة الأحداث التي مرت به خلال الحرب والأحداث التي حصلت معه خلال عشرين عاماً، وهنا يصرح الشاعر بالحذف ولم يسهب في ذكر الأحداث التي مر بها خلال العشرين، ولعل مرجوع ذلك إلى عدم أهمية تلك الأحداث أو لسرعة السرد، وفي ظني أن الشاعر لجأ إلى الحذف بسبب مواءمة النص الشعري لهذه التقنية، والسبب الآخر كان في الكثافة التي يمتاز بها الشعر عن النثر.

وتلمس ذات التقنية في شعر بدر شاكر السياب، وأبرز نموذج يبرهن على استعمال الشاعر لها هو قصيدة المومس العمياء، فقد استخدم فيها السياب الحذف بنوعيه المعلن، والضمني، أما الحذف المعلن فيظهر في قوله:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي/ مج1/ ص 202

مر النهار ولم تعنه، وليس من عون سواها

وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟⁽¹⁾

ويعلن الشاعر كذلك الحذف في قوله:

عشرين عاماً قد مضين، وشبت أنت، وما يزال

يذرذر الأضواء في مقل الرجال

لو كنت تدخرين أجر سناه ذاك على السنين

أترين⁽²⁾

يلاحظ في المقطعين السابقين استخدام الشاعر كلمات دالة على الحذف مثل: مر، مضين، فاستخدامه لهذه الكلمات جاء ليحذف أحياناً ليست ذات أهمية كبيرة في النص، ثم أن السياق قد تطلب ذلك، وقد اختزل الشاعر القول كي لا يطيل، وليوصل الفكرة للمتلقي بشكل سريع وسلس.

أما النوع الآخر من الحذف وهو الضمني، وقد زخرت به القصيدة، وعبر الشاعر عنه بالبياض، وأبرز نموذج يمثل له:

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها

يا ليتها إذن انتهى أجل بها فطوى أساها⁽³⁾

يوظف الشاعر الحذف في النص السابق ليفصل به بين مشهدين سردين، الأول هو قصة زوجة الشرطي الذي احترفت البغاء، والثاني هو حديث المومس لنفسها وتفكيرها بالانتحار، وهناك موضع آخر احتوى على حذف ضمني وظهر في قول الشاعر:

حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعاً

(1) ديوان بدر شاكر السياب/ ص 429

(2) السابق/ 442

(3) ديوان بدر شاكر السياب/ 432

وتحس بالدم وهو ينزف من مكان في عماها⁽¹⁾

يحذف الشاعر في المقطع السابق أحداثاً كثيرة مرت بالمومس، من يوم مقتل والدها وهي طفلة، إلى وقتها الحاضر وهي عمياء، وقد ساهم ذلك في تسريع الحركة السردية، ثم أن الشاعر وظف الحذف ليسهل عملية الانتقال من مشهد إلى آخر، فالمشهد الأول هو مشهد قتل الوالد عندما كانت سليمة في مرحلة الطفولة، والثاني هو مشهد سليمة المومس العمياء في زمنها الحاضر، ومن خلال الاطلاع على توظيف ظاهرة الحذف في الشعر العراقي، يلاحظ أن الشعراء وظفوا هذه الظاهرة بشكل جيداً، واستخدموها في الإحالة إلى مسكوت عنه غير متعين، لكنه ذو دلالة معنوية⁽²⁾.

ثانياً: المشهد:

يقصد بالمشهد: المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته، ويسمى السرد هنا بالسرد المشهدي⁽³⁾.

ويعرف المشهد أيضاً: بتساوي زمان الحدث مع زمان النص، وتتحقق هذه الحركة في المشهد، ويقسم المشهد إلى قسمين:

1. **مشهد حوارى:** خارجي أو داخلي، ويقصد به توقف السرد وإسناد السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل من السارد أو وساطته، وهنا يسمى السرد سرداً مشهدياً.
2. **المشهد الحدتي:** حيث توصف الأحداث وصفا محايداً دون محاولة لاختصارها أو إطالتها في زمن يقارب زمن النص⁽⁴⁾.

(1) السابق/ 430

(2) ينظر: مرايا نرسييس: حاتم الصكر، 213

(3) تحليل النص السردى: محمد بو عزة، ص 95

(4) ينظر: القصة العربية عصر الإبداع، ص159، وهناك من يطلق عليها مصطلح المشهد: ويعرف: بذكر الأحداث واستقصائها بكل تفصيلاتها ومفاصلها، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب ويكون في الزمن السردى أقصى حالات بطنه (راجع: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص279، المصطلح السردى في النقد الأدبي العربي الحديث، ص369

وتزخر قصائد شعراء العراق بهذه التقنية، فقد أبدع الشعراء في توظيفها داخل نصوصهم، فيطالنا بلند الحيدري في قصيدته المدينة التي أهلكها الصمت بحوار بين الشاعر ورجل الأمن

كنتم سهرانين إلى وجه الصبح

كنا سهرانين إلى وجه الصبح. . ولكنا

ماذا يعني ذلك. .؟ ماذا يوحي. .؟(1)

لقد أبطأ الشاعر حركة السرد في القصيدة، وأبطأ معها إيقاع الزمن وعمل على تكسير الرتبة السردية، وعرض المشهد بشكل مفصل، لكي يستطيع من خلاله تسليط الضوء على الفضاء الرئيسي للقصيدة وهو فضاء الظلم والقهر والاستبداد الذي يتعرض له الإنسان المثقف في العالم العربي.

ويستخدم الحيدري هذه التقنية في قصيدة الشاهد المقتول حيث ينهى الشاعر قصيدته بمشهد حوار بينه وبين الأمير:

من قتل المقاوم الأخير. .؟...

من قتل ال. .؟..

أعرف من

قل من هو

من هو من

لو قلت من

لصرت يا عطوفة الأمير

الشاهد المقتول في المقاوم الأخير

= يعرف السرد المشهدي ب: أن يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ويكتفي من القسم الحكائي بتعليق يحيط بالحوار وشرحه. (حول نظرية النثر" الشكلاونيون الروس نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982، ص28

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 726

أنا وأنت أيها الأمير

أنا وأنت أيها الأمير⁽¹⁾

أنهى الشاعر القصيدة بالمشهد الحواري، وأبطأها سرعة السرد، ولعل ذلك جاء مدروساً، فقد قصد الشاعر من إبطاء السرد والدخول في المشهد شد القارئ وتشويقه إلى معرفة من قتل المقاوم الأخير؟ ثم أن الشاعر ختم القصيدة بالمشهد؛ ليلسط الضوء على القضية الأساسية التي سيطرت على الجو العام لها، وهي قتل المقاوم الأخير.

أما سعدي يوسف فيستخدم هذه التقنية بشكل ملحوظ في قصائده، وخاصة قصيدته الأربعة 9 آذار، ويختلف المشهد فيها عن المشاهد الحوارية، بل يأتي المشهد هنا على شكل حكاية داخل القصيدة وفيها يقدم الشاعر الأحداث متزامنة مع زمن النص:

في الدرب، لم تكن الخطى تعبى.. .. لقد كانوا ثلاثة

يمضون نحن السجن

امرأة.. .. وتلميذ.. .. وشيخ

كانوا لأحمد يحملون التبغ.. .. والشوق المسهد والطعام

وعلى خطاهم آخرون لغير أحمد يحملون

من السماء، وتبغ قريرتهم.. .. وأغنية ابتسام

إنَّ الظهيرة عند باب السجن أفجع ما تكون!⁽²⁾

أبطأ الشاعر حركة السرد من خلال رسمه المشهد السابق، وقد قصد من المشهد كسر رتابة السرد، ثم بيان فظاعة السجن وسوئه، وما يحدث للمساكين داخله، وقد رصد الشاعر حركة الشخصيات في طريقها إلى السجن، وما تحمل معها للسجين.

ونلمح استعمال لتقنية المشهد الحواري في قصيدته حانة على البحر المتوسط، وفيها يكون الحوار بين الشاعر وامرأة في تلك الحانة:

(1) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 577

(2) ديوان سعيد يوسف / مج1 / 443

هل تريد شيئاً من الثلج؟

لا... (1)

ويكرر الشاعر في نفس القصيدة المشهد الحواري، ويكون كذلك بينه وبين المرأة:

أنت لا ترقصين!

ربما بعد كأسين.. ..

شيئاً من الملح؟

لا.. (2)

تأتي المشاهد الحواريّة في القصيدة لإبطاء حركة السرد، والكشف عن أفكار الشخصيات ومشاعرها اتجاه بعضها البعض، ويتجلى ذلك من إجابة المرأة للشاعر بلا، دليل على عدم تقبلها له، ورفضها أي خدمة يقدمها.

أما في شعر عبد الوهاب البياتي فنراه يوظف تقنية المشهد في معظم قصائده، بل أن معظم قصائده مشاهد، وأبرز قصيدة تتجلى بها هذه التقنية قصيدة محنة أبي العلاء، فهناك حوار وسط السرد يدور بين الأمير وأحد جلساءه:

أنشد منهم أحد تململا

وقال لا!

مولاي، هل يخفى القمر؟

ويغضب الأمير

ويصفع الشاعر، فالقمر

يغيب كل ليلة في صفحة الغدير⁽³⁾

(1) 204 / 1

(2) 205 / 1

(3) ديوان عبد الوهاب البياتي / مج 2 / ص 29

يأتي المشهد ليوضح مدى استبداد الأمير، ومدى ذلة الصعلوك وغبائه، ويلاحظ تخفيف الشاعر من السرعة السرديّة، كي يتمكن القارئ من الاطلاع على حقارة شخصية الأمير والصعلوك الآخر الذي يرتاد مجلسه.

نأتي أخيراً لاستطلاع توظيف السياب لتقنية المشهد، ونراه قد وظفها في معظم القصائد ذات الطابع السردية مثل أنشودة المطر، حفار القبور، المومس العمياء، وسنتناول هنا قصيدة المومس العمياء وطريقة توظيف المشهد بها، استخدم الشاعر في القصيدة المشهد بشقيه الحوارية والقصصية، فيتمثل المشهد الحوارية في الحوار الذي يدور بين المومس سليمة وزميلتها في العمل باسمين:

وجهاً تطفأت النواظر فيه....

كيف هو الطلاء؟

وكيف أبدو؟

- وردة.. قمر... ضياء!

زور.. وكل الخلق زور،

والكون مين وافترء (1)

يوظف الشاعر المشهد الحوارية ليفصح من خلاله عن حركة الشخصيات المتحاورة، ويكشف علاقة كل واحدة منها بالأخرى، ثم يتجلى من خلاله البواطن النفسية لكل شخصية منها، أما المشهد الذي جاء على هيئة حادثة عرضية في القصيدة هو مشهد بائع الطيور أثناء دخوله حي البغاء:

ويمر عملاق يبيع الطير معطفه طويل

حيران تصطفق الرياح بجانبه، وقبضاته

تتراوحان: فلرداء يد ولعبة الثقيل

يد وأعناق الطيور مرنحات من خطاه

(1) ديوان بدر شاكر السياب/ 438

تُدْمِي كَأَثْدَاءِ الْعَجَائِزِ يَوْمَ قَطَعَهَا الْغَزَاةَ
خَطَوَاتِهِ الْعَجَلَى، وَصَخْرَتِهِ الطَّوِيلَةَ: يَا طَيُورَ
هَذِهِ الطَّيُورِ، فَمَنْ يَقُولُ تَعَالَى..

أَفْزَعَهَا صَدَاهُ

يَأْتِيهِ مِنْ عَرَفِ الْبَغَايَا كَاللِّهَاتِ مِنَ الصَّدُورِ

وَيَدِ تَشِيرِ إِلَيْهِ عَنْ كَثْبٍ، وَقَائِلُهُ تَعَالَى!(1)

عرض الشاعر في المشهد الأحداث عرضاً مفصلاً ودقيقاً، وقد هدف من هذا العرض المفصل تسليط الضوء على الفضاء الرئيس للقصيدة المتمثل في البغاء، وأسبابه، وزمانه، ومكانه، وحركة الشخصيات داخل المبنى.

ثالثاً: الوقفة(2):

ويطلق عليها الاستراحة، ويقصد بها: ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع، وتوقف السرد فترة من الزمن(3).

وقد استخدمت هذه التقنية مثل سابقتها في الشعر العراقي، فنجدها عند الشاعر سعيد يسوف في قصيدته ميت في بلد سلامة، حيث يتوقف الشاعر عن سرد قصة موت عبد الله، وينتقل إلى وصف جنته بعد الموت:

قَدِ مَتَّ وَحَدَكِ أَيُّهَا الْمَلْقَى جَرِيحاً فِي الضَّبَابِ

عَيْنَاكَ غَارِقَتَانِ بِالْدَمِ وَالتَّرَابِ

(1) ديوان بدر شاكر السياب/ 428

(2) تنقسم الوقفة إلى نوعين هما: الوقفة الوصفية، وترتبط بلحظة معينة في القصة حيث يكون الوصف توقف أمام شيء أو غرضاً يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه.

ب. الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطة استراحة يستفيد فيها السرد أنفاسه (بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 175)

(3) ينظر: تحليل النص السردية/ ص 96

وبقيت طول الليل وجهاً للرياح

ودمماً يذوق النمل منه إلى الصباح

متخثراً كالتمر في "بلد السلامة"⁽¹⁾

وصف الشاعر صورة عبد الله القتيل ليبين فظاعة الجريمة التي وقعت في القرية وقد جاء الوصف هنا بوظيفة إيهاميه حيث عمل على إيهام المتلقي بواقعية الحدث ومصداقيته.

ونجد هذه التقنية مستعملة عند بلند الحيدري في قصيدته المدينة التي أهلكها الصمت، حيث جاءت الوقفة على هيئة وصف للمكان الذي كان يسهر فيه الشاعر، وهو غرفته الخاصة:

كان على الكرسي المخلوع الضلعين

وفوق الطاولة السوداء

وقرب الفانوس المرتجف الأضواء

أوراق بيضاء وأخرى صفراء بلون القيح

وكان هناك كتاب مفتوح

كالسر المفضوح

وبقايا قلمين⁽²⁾

كشف المقطع الوصفي عن التعالق بين فضاءين كانا مسيطرين على القصيدة، الفضاء الأول هو فضاء المنزل، وهناك فضاء أوسع يكمن في الظلم الذي يحكم المدينة، وقد أتى الوصف هنا ليربط بين هذين الفضاءين، وليتم رسم الصورة المظلمة للمدينة التي أهلكها الاستبداد.

ويوظف البياتي الوقفة في قصائده، وتظهر جلية في قصيدة مذكرات رجل مجهول، وتأتي الوقفة فيها على هيئة مقطع وصفي لجذ سعيد بطل القصيدة، حيث يقول الشاعر:

(1) ديوان سعدي يوسف/ مج1 / ص500

(2) الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري/ 726

ومات جدي، كالغراب، مع الخريف

كالجرذ، كالصرصور، مات مع الخريف

فدفنته بالقرب من نخلتنا وباركت الحياة⁽¹⁾

يأتي الوصف ليبين كم كانت قيمة الجد حقيرة في المجتمع، فهو عندما مات لم يسأل أحد به، فقد مات مثل الكائنات الحقيرة أمثال الصراصير، والجرذان، والغربان، وقد وظف الشاعر الوصف ليكمل الصورة القبيحة للأرياف ويكشف من خلالها عن امتهان الإنسان وانحطاط قيمته في عصر الاستبداد.

ويستخدم البياتي تقنية الوقفة في قصيدة الموت في الظهيرة، حيث يعن الشاعر في وصف غرفة السجن التي يقبع فيها العربي بن مهدي:

تمر أسود في نافذة السجن، دليل

وحمامات وقرآن وطفل

أخضر العينين يتلو

سورة "النصر" وقل

من حقول النور، من أفق جديد

قطفته يد قديس شهيد⁽²⁾

يأتي المقطع الوصفي هنا ليصف الزنزانة القابع بها العربي بن مهدي، وقد وظفه الشاعر في الكشف عن الفضاء الذي يتحرك فيه الزعيم العربي بن مهدي، وسخر الوصف بكل أدواته من أجل تحقيق هذا الهدف.

أما الوقفة في شعر بدر شاكر السياب فتلمس جلية في قصيدته المومس العمياء، وظفها الشاعر في عدة مواضع، وقد وجدت على شكل مقاطع وصفية أبطأت سرعة السرد، وأول موضع نلمس فيه الوقفة، عندما وصف الشاعر البغايا والمومسات داخل المبعى:

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي/ مج 1/ 202

(2) 263/1

الحارس المكدود يعير، والبغايا متعبات
النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ تكلى، باكيات
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات
وكأن عارية الصدور
أوصال جندي قديم كلوها بالزهور
وكأنها درج من الشهوات، تزحمه الثغور
حتى يهدم أو يكاد، سوى بقايا من صخور⁽¹⁾

يوظف السياب الوصف هنا ليكشف عن الترابط بين فضاء الزمن وفضاء البغاء وتأثيرها على القصيدة، فتركيز الوصف على المومس وعلى وصف زميلاتها الأخريات في المبعى عزز هذا التعالق، أما وصف المومس فقد أتى على هيئة حوار داخلي صرح به الشاعر لسان المومس:

كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات، على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني.. فالضحى نسبي
من فاتح، ومجاهد، وبني
عربية أنا: أمتي دمها

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 425

خير الدماء .. كما يقول أبي

في موضع الأرجاس في جسدي، وفي الثدي المدال

تجري دماء الفاتحين. .. فلوثوها. .. يا رجال⁽¹⁾

يرسم الشاعر للمومس بصورة تفصيلية ليرغب الزناة ومرتادي المبغي بها، فقد أعرضوا عنها بسبب عماها، وهذا الإعراض دفع الشاعر؛ ليفصل المزايا التي تتمتع بها المومس، ثم عقد صورة تشبيهية بينها وبين ما هو جميل في الحياة كي يزيد الرغبة بها.

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 441/440

النتائج والتوصيات

أولاً- النتائج

حاولنا طوال هذه المتابعة لتجليات تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، أن نكشف ضرورة التداخل الأجناسي وتوظيفه داخل المتن الشعري، ودوره في تخصيب الإبداع الشعري، وإغناء القيمة الفنية والجمالية للقصيدة، ومن خلال ذلك خرج الباحث بعدة استنتاجات أهمها:

1- نظرية الأجناس الأدبية هي العمود الفقري للنظرية النقدية قديماً وحديثاً، ولا يمكن لأحد إنكارها إطلاقاً، حتى من أنكرها ونفى وجودها تراجع وعاد لها، بسبب القواعد والقوانين التي تحكم كل جنس وتميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

2- إن التداخل واستعارة الشعراء أمارات أجناس أخرى وتوظيفها في القصيدة، لم تؤثر على القوانين التي تميز الشعر عن غيره من الأجناس، ولم تطغ في الآن نفسه العناصر السردية أو الدرامية على القصيدة؛ بل وظفها الشاعر كأدوات يعزز بها إيقاع القصيدة، وينمي بها المعنى؛ ليزيد بها القصيدة حرارة، وغنى دلاليًا وجماليًا.

3- إن استعارة الشاعر لأدوات الدراما والسرد في القصيدة؛ ساهم في تيسير اللغة الشعرية، وإبعادها عن التكلف والصنعة، وتقريبها إلى اللغة المحكية، التي تنفذ إلى قلوب القراء وعقولهم بسرعة، وهذا يساهم في تحقيق الشاعر لغايته المنشودة، وإيصال ما يريد إلى قرائه.

4- إن كل جنس من الأجناس الأدبية له قوانينه الخاصة التي تميزه عن الأجناس الأخرى، وأهم ميزة للشعر هي الإيقاع والموسيقى، ورغم توظيف الأدوات الدرامية والسردية في القصيدة، إلا إنها لم تؤثر على البناء الإيقاعي والموسيقى للقصيدة.

5- سمح التداخل الأجناسي للشاعر بتوظيف وسائل جديدة لتعزيز المعنى، وأبرزها القناع بأشكاله كافة، وخصوصاً التراثي والتاريخي، فلم يعد الشاعر يتعامل مع التاريخ على أنه مجرد ركام من الوقائع والأحداث، وإنما أصبح يعبر به عن تجربة واسعة متعددة الجوانب، تمثل قضايا الإنسان التي طرحت على مدار العصور السالفة.

ثانياً - التوصيات

- 1- دراسة الشعر العراقي المعاصر من زوايا أخرى مختلفة عن الزوايا التقليدية، فنصوصهم الشعرية تحتوي على العديد من التيارات: الصوفية، والوجودية، والسريالية وغيرها.
- 2- التركيز على دراسة شعر بلند الحيدري، وكشف جوانب الشعرية فيه، والإشارة بدوره الريادي المسلوب والمهمل في حركة الشعر العربي المعاصر.
- 3- إعادة دراسة مفهوم الشعرية من جديد، والاتفاق على اصطلاح محدد للشعرية والشعر، حتى لا ينفذ المتطفلون إلى الأدب، ويصنعوا أشكالاً مشوهة يطلقون عليها شعراً.
- 4- دراسة التداخل بين الشعر والخطبة، وإعادة إحياء هذا الجنس القديم، واستجلاء علاقته بالشعر، وكيفية استفادة الشعراء من توظيف الخطابة داخل قصائدهم.
- 5- الاهتمام بدراسة الظواهر الأسلوبية واللغوية في قصائد شعراء العراق، واستيضاح تأثيرها على البناء الشعري للقصيدة.

المصادر والمراجع

أولاً- القرآن الكريم

ثانياً- الكتاب المقدس (أسفار العهد القديم والجديد)

ثالثاً- الكتب

1. أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، شعر: محمود درويش، سميح القاسم، وتوفيق زياد، د. رقية زيدان، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين المحتلة، ط1، 2009.
2. أحكام صفة الكلام، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1985.
3. إحياء علوم الدين، الإمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (ت505)، تحقيق: سعيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة- مصر، ج5، 1994.
4. أدب السيرة الذاتية، د. عبد العزيز شرف، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة- مصر، ط1، 1992.
5. أدب السيرة الشعبية، فاروق خورشيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994.
6. الأدب المقارن، محمد غيمي هلال، دار العودة، بيروت، د.ط، 1999.
7. الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004.
8. الأدب وفنونه، محمد مندور، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1980.
9. أساليب الشعرية العربية، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
10. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1997.
11. أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، د. أيمن تعيلب، دار العلم والإيمان، دسوق- مصر، ط1، 2011.
12. إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد العربي، فتحية عبد الله، مجلة علامات للنقد، المجلد14، ج55، مارس 2005.

13. الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط1، ج1، 2008.
14. الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط1، ج1، (د.ت).
15. الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، دار سعاد الصباح، القاهرة- مصر، ط1، 1993.
16. الأعمال الكاملة، آليات السرد في الشعر المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة- مصر، ط1، 2006.
17. الأعمال الكاملة، عبد الرحمن الكواكبي، تحقيق: محمد جمال طحان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، 2004.
18. الالتزام في الشعر العربي، د. أحمد أبو حاقا، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1979.
19. ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1989.
20. الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، (د.ت).
21. أوديب ملكاً لسوفوكليس، د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مصر - القاهرة، (د، ط)، 1995.
22. البحث عن يسوع، قراءة في الأناجيل الأربعة، د. كمال الصليبي، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1999.
23. البداية والنهاية، للإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي، تحقيق: محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، ط1، ج11، 2009.
24. بدر شاكر السياب شاعر الوجد، أنطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، د. ط، د. ت.
25. بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 1994.

26. بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر، عايذة كنعان ملحم، درا سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
27. البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، د. عماد حسيب، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط 1، 2011.
28. بناء الرواية "دراسة لثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.
29. بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة- مصر، ط1، 1982.
30. بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي، د. أحمد الجوة، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22 تموز 2008، جامعة اليرموك، اربد، الأردن
31. البناء الفني (رواية حرب العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ج1، ط1، 1994
32. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الثاني / الوصف وبناء المكان، د. شجاع سلم الغاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، 44 /
33. البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005
34. بنية الشكل الروائي، حسن بحرأوي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990.
35. البنية القصصية ودورها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د.ط)، 1975.
36. بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، د. خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2003.
37. بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، حميد الحميداني، المركز العربي الثقافي، بيروت- لبنان، ط1، 1996.
38. البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ- مصر، ط2، 2010.

39. التجربة، العلامة القصصية، د. محمد صابر العبيدي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2009.
40. تاريخ الأمم والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (ت:310)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1979.
41. تاريخ المعارضة في الشعر العربي، محمد محمود نوفل، مؤسسة الرسالة، بيروت 1983.
42. تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر، عبد الله إبراهيم، شوقي الجمل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 1997.
43. تجربتي الشعرية: عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، (د.ط)، 1968.
44. تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات دار قباني للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1986.
45. تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1985.
46. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2010.
47. تداخل الأجناس في القصيدة العربية، عبد الملك بومنجل، مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، مج1.....
48. التصوف في الشعر العربي الإسلامي، عبد الحكيم حسان، دار العرب للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، سوريا،
49. التعريفات، للعلامة : علي بن محمد الحسيني الجرجاني، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، القاهرة- مصر، ط1، 2007.
50. التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة النماذج من الأجناس النثرية القديمة، بسمة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.
51. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط3، 2010.

52. تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري، محمد فتح الله مصباح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011.
53. الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، ج2، 1995.
54. جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة دراسة في المكونات الفنية، عبد اللطيف الذكري مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان ط1، 201.
55. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2000.
56. جماليات المكان، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، دار قرطبة، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1988.
57. جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992.
58. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية، د. صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1979.
59. الحلاج الأعمال الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار رياض الريس، بيروت- لبنان، ط1، 2002.
60. الحوار الأدبي، محمد أبو الأنوار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987.
61. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقته السردية)، الفاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990.
62. حول نظرية النثر " الشكلايون الروس نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط- المغرب، ط1، 1982.
63. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيارر جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، (د.م)، ط2، 1997.
64. دراسات في النقد الأدبي، أحمد زكي كمال، الشركة المصرية للنشر - لونجمان، القاهرة- مصر، ط1، 1997.

65. درس في السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: رشيد بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1993.
66. دلائل الإعجاز في رواية الإنجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المدني، جدة - السعودية، ط1، 1983.
67. دوستوفسكي الأعمال الأدبية الكاملة، رواية الإخوة، كارمازاف، ترجمة: سامي الدروبي، دار ابن رشيد، بيروت - لبنان، ط2، مج16، 1985.
68. ديوان ابن رشيق القيرواني، جمع وتحقيق وشرح: محي الدين ديب، المكتبة العصرية بيروت - لبنان، ط1، 1998.
69. ديوان الشعر العربي، أدونيس، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط5، 2010.
70. ديوان العودة من النبع الحالم، سلمى الخضراء الجيوسي، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1960.
71. ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (د.ط)، 1983.
72. ديوان بدر شاكر السياب "الأعمال الشعرية الكاملة"، تأليف بدر شاكر السياب، تحقيق: سمير بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 2009.
73. ديوان حافظ إبراهيم، حافظ إبراهيم، ضبط: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة - مصر، ط3، 1987.
74. ديوان سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، سعدي يوسف، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1988.
75. ديوان عبد الوهاب البياتي، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت - لبنان، (د.ط)، مج1، 2008.
76. ديوان مظفر النواب شاعر الغربة والترحال، مظفر النواب، تحقيق: عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة - مصر، ط1، 2009.
77. الرسالة القشيرية في علم التصوف، عبد الكريم القشيري النيسابوري، تحقيق: نواف جراح، دار صادر، بيروت - لبنان، ط1، 2001.

78. ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، رؤبين سنير، دار الساقى، بيروت- لبنان، ط1، 2002.
79. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، د.ط، 2011.
80. الرواية الآن، عبد البديع عبد الله، الآداب، القاهر، ط1، 1990.
81. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ع57، 1980، ج1.
82. سيد سابق، مج2. دار التراث، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
83. سيمياء الخطاب الشعري في التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، انفتاح العنوان الشعري، نافع حماد محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009.
84. السيمياء والتأويل، دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، د. أحمد عمار مداس، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011.
85. شرح المفصل، ابن يعيش، منشورات عالم الكتب، بيروت، د.ت، ج1.
86. شرح ديوان المتنبي، أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، ط1، 2010.
87. شرح ديوان رئيس الشعراء امرؤ القيس، أبو بكر عاصم بن أيوب البطلبيوسي، تحقيق: محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2011.
88. الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 2007.
89. الشعر والوجود، دراسات فلسفية في شعر أدونيس، عادل ظاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2000.
90. شعرية الجسد الجاهلي، فحص أثر الجسد في القصيدة الجاهلية، د. محمد حسنين محمود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2013.
91. شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري، محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007.

92. شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، كتاب الرياض، عدد (83) أكتوبر، منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 5000.
93. صفوة التقاسير، محمد علي الصابوني، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط9، مج2، د.ت.
94. صفوة التقاسير، محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم، بيروت- لبنان، ط1، ج3، 1981.
95. طبقات الشعر، ابن المعتز عبد الله بن المتوكل، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1981.
96. ظهور الرواية الإنجليزية، إيان وات، ترجمة: يؤئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، ع78، العراق، 1980.
97. عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992.
98. العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة.
99. عن بناء القصيدة الحديثة، علي زايد عشري، دار الفصحى للطباعة، (د.ط)، 1977.
100. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1988.
101. فكرة الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، موسوعة الجمال الهيجلي، دار الطليق، بيروت، د.ت.
102. فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1996.
103. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
104. فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1996.
105. فن كتابة القصة، حسين القباني، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط3، 1979.

106. فن كتابة المسرحية، لاجوس أجرى، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، (د.ط)(د.ت).
107. في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، د. محمد يونس عبد العال، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة- مصر، ط1، 1996.
108. قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، د.ط، 2010.
109. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8، 2005.
110. القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: د. خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
111. القصة الشعرية في العصر الحديث، د. عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 1984.
112. القصة العربية.. عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، ناصر الموافي، دار النشر للجامعات، ط3، 1997.
113. قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط9، 2000.
114. قصيدة الشخصية، د. على عباس علوان، من بحوث مهرجان المرید السابع، 1986.
115. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، القاهرة- مصر، ط3، 1976.
116. الكامل في التاريخ: أبو الحسن علي بن محمد بن أبي الكرم المعروف بابن الأثير الجزري، علق عليه: سيد السناري، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2010.
117. الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، د. حميد الشابي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2013.
118. الكبائر، الحافظ شمس الدين الذهبي، تحقيق: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة- مصر، د.ت، د.ط.
119. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: مفيد مقيحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1984.

120. كتاب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية بيروت، 1979.
121. كتاب نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبد الحكيم العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1982.
122. الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، تحقيق: د. عدنان درويش، محمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982، ط2.
123. لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 6، ط1، 2003م.
124. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان، ط1، 2002.
125. اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، دار النشر للجامعات، القاهرة- مصر، ط2، 2007.
126. اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط2، د.ت.
127. ماهية التناص، عبد الستار الأسدي، مجلد فكر ونقد، السنة الثالثة، عدد28، إبريل 2000.
128. المتنبّي، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، (د.ط)، 1987.
129. المجلد في فلسفة الفن، كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 1947.
130. مجموع أشعار العرب، ديوان رؤبة بن العجاج، جمع وتحقيق: وليم بن الورد البروسي، دار قتيبة للطباعة والنشر، الكويت (د.ت) (د.ط).
131. مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، د.ت.
132. مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
133. مسرحية محاكمة في نيسابور، عبد الوهاب البياتي، بيروت- لبنان، مطابع دار الصحافة، 1963.

134. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار الفتح للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط9، 2010.
135. المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2012.
136. معجم الاصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنارة، القاهرة- مصر، ط1، 1992.
137. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.
138. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1985.
139. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعااضدية العمالية، صفاقس- تونس، 1986.
140. معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان ، ط1، 1985.
141. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1985.
142. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط2، 1984.
143. معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، سمير حجازي، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد، (د. ط)، (د. ت).
144. معجم المصطلحات والإشارات الصوفية، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، عبد الرزاق القاشاني، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط3، 2008.
145. معجم فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة، سمير حجازي،
146. معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، دار الميسرة، بيروت- لبنان، (د. ط)، 1980.

147. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف أبو بكر السكاكي، تحقيق: نعيم زوزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983.
148. المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: علي السندوبي، دار المعارف للطباعة، القاهرة، (د.ط)، د.ت.
149. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحيوي، دار أفريقيا الشرق، ط1، 1991.
150. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، ط1، 2010.
151. من اصطلاحات الأدب الغربي، د. ناصر الحافي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1959.
152. من مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت).
153. منهج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتاب الشرقية، تونس، ط1، 1966.
154. الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، ط1، 1944.
155. موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية، الشيخ: محمد التهانوي، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت- لبنان، (د.ت).
156. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، د. سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1997.
157. موسوعة السياسة، عبد الوهاب الكيالي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (د، ط)، 1991.
158. الموسوعة العربية العالمية، ترجمة: عن دائرة المعارف العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1996.
159. الموسوعة العلمية الشاملة، أحمد شفيق الخطيب، يوسف سليمان خير الله، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، (د.ت)، (د.ط).

160. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا على دار الشروق، عمان - الأردن، ط1، 1997.
161. المومس الفاضلة مسرحية من فصل واحد ولوحتين، جان بول سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الجبلاوي، القاهرة - مصر، ط1، (د.ت).
162. المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة - مصر، (د. ط)، 1997.
163. نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، عبد العزيز شبيل، دار محمد علي الجامي، تونس، ط1، 2001.
164. نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادى صمود، منشورات النادي الثقافي بجدة رقم 99، ط1، 1994.
165. نظرية الأنواع الأدبية، فينسن، ترجمة: حسن عون، القاهرة - مصر، 1985.
166. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، الرباط - المغرب، ط1، 1991.
167. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، (د.د)، ط3، (د.ت).
168. هياكل النور، شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي، دار الشروق، القاهرة - مصر، (د.ط).
169. الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، بغداد - العراق، (د.ت).
170. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، (د.ط)، 1978.
171. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة - مصر، ط1.
172. يقظة العرب تاريخ حركة العرب القومية، جورج أنطونيوس، ترجمة: إحسان عباس، د. ناصر الدين الأسد، دار، ط1.
173. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالها مساءلة الحداثة، محمد بنيس، دار توبقال للنشر والتوزيع، الرباط - المغرب، ط2، 2001، ص15.

الدوريات والمجلات :

1. إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، جدة، العدد 55، مارس، 2005.
2. التناص في شعر المقاومة، د. كمال غنيم، مجلة جامعة الخليل، 2007.
3. النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين، مجلة الوحدة، العدد 49.
4. مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات (مقارنة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي، د. محمود جابر عباس، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 2، مج 30، أكتوبر-ديسمبر، 2001.
5. التداخل بين الرسالة والقصيدة عند الكتاب الفاطميين، د. محمد صالح، د. إبراهيم النعانة، مجلة جامعة دمشق، دمشق- سوريا، العدد 1، مج 28، 2012.
6. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين أحمد بن فضل العمري، ت. إبراهيم صالح، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، نيقوسيا- قبرص، العدد 46، 1992.
7. مجلة المجمع الثقافي، أبو ظبي- الإمارات، العدد 112، 2002.
8. مجلة الحاصد، العدد 1، كانون الأول، 1930.
9. بناء الحدث في الفن القصصي، رؤية تنظيرية: د. صبري مسلم، مجلة جامعة اليرموك، العدد 60، 1998.
10. بنية الرواية والفيلم، د. عبد الله إبراهيم، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 4، 1993.
11. أبينة الحدث في رواية الحرب، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة العراقية، العدد 9، 1988.
12. بناء الحدث في شعر نازك الملائكة (مقاربة نصية)، نجوى محمد جمعة، مجلة آداب البصرة، العدد 44، 2007.
13. الفضاء السردى في قصيدة المومس العمياء، د. نجوى محمد، مجلة آداب، جامعة ذي قار.

14. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاص، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت
15. بلند الحيدري.. اللعنة الكردية وتجهيل الريادة، تهاني فجر، مجلة الغاؤون اللبنانية، العدد 30-آب 2010، نسخة إلكترونية.
16. الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة حوار عبر الأبعاد الثلاثة أنموذجاً، عبد الحي علي مهلهل مجلة جامعة ذي قار، العدد4، المجلد2، آذار، 2007.
17. فكرة الأجناس الأدبية ومرجعيتها عند أبي هلال العسكري، فاضل عبود التميمي، المورد، العدد2، المجلد38، 2011.

الرسائل الجامعية :

18. أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" لمحمود درويش مقارنة أسلوبية، رسالة ماجستير، إعداد: عبد القادر علي زروقي، إشراف: علي خذري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج خضر، الجزائر، 2012.
19. البنى السردية في رواية خيرى الذهبي "الزمان والمكان"، رسالة ماجستير، إعداد: صفاء المحمود، إشراف: غسان مرتضى، جامعة البعث، دمشق - سوريا، 2009.
20. ترجيحات الإمام ابن القيم الحوزي في كتابه الروح، دراسة وتحليلاً، رسالة ماجستير، إعداد: عامر سليمان داود، إشراف: د. ياسين شحدة ياسين، الجامعة الإسلامية، غزة، 2008.
21. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، إعداد: حسن عبد عودة حميد الخاقاني، إشراف: أ.د. علي كاظم أسد، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2006.
22. جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ، رسالة دكتوراه، إعداد: محمد صالح الخرفي، جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، 2005.
23. الحداثة في شعر بلند الحيدري، رسالة دكتوراه، إعداد: سلام مهدي رضوي الموسوي، إشراف: د. سواد شرف مكلف، ود. سالم يعقوب يوسف، مجلس كلية التربية، جامعة البصرة- العراق ، 2011.
24. دلالة الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، إعداد: أحمد عبد الله حمدان، جامعة النجاح، نابلس - فلسطين، 2008.

-
25. دلالة المكان في شعر السياب، إعداد: لمى محمد يونس حميد القيسي، رسالة ماجستير، كلية تربية البنات، جامعة بغداد، 2000.
26. الرسالة الشعرية في العصر العباسي، رسالة ماجستير، إعداد الطالب: إبراهيم عواد، إشراف: أ.د. حماد حسن أبو شاويش، جامعة عين شمس، القاهرة- مصر، 1999.
27. الفضاء الروائي في أدب مؤنس الرزاز، رسالة دكتوراه، إعداد: نجوى محمد جمعة البياتي، جامعة البصرة، كلية التربية، 2012.
28. اللون ودلالاته في الشعر العربي السوري الحديث، رسالة دكتوراه، إعداد: هدى الصحنائي، ، جامعة البعث، سوريا، 1992.
29. البني السردية في شعر الستينات العراقي (مقاربة نصية)، رسالة ماجستير (مطبوعة على الآلة الكاتبة)، إعداد: خليل شيرزاد علي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1999.
30. الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، إعداد: فايز عارف سليمان القرعان، جامعة اليرموك، 1984.

المواقع الإلكترونية :

31. الموسوعة الحرة (ويكيبيديا)

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%AE_\(%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%AE_(%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B)

32. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86_1982

33. تاريخ البغاء العلني والسري في بغداد،

<http://www.alzakera.eu/music/vetenskap/Historia/historia-0221-2.htm>

34. النزوع القومي العربي في شعر أبي الطيب المتنبي بقلم: ليلي الدردوري

http://www.philopress.net/2014/10/blog-post_19.html

35. حول تأثير ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث، عمر أزراج

<http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=562&cat=19>

المخلص

تدور هذه الدراسة حول تداخل الاجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة , وقد حاول الباحث استجلاء التداخل الأجناسي في قصائد أربعة شعراء عراقيين ينتمون إلى جيل الرواد وهم : بلند الحيدري , وسعدى يوسف , وبدر شاكر السياب ,وعبد الوهاب البياتي .

وتناول الباحث في الفصل الأول نظرية الأجناس الادبية من وجهة نقدية وتاريخية , وعرض فيه أهم اراء النقاد في النظرية الأجناسية , وخلص إلى تقسيم للأجناس الأدبية في العصر الحديث .

وتطرق في الفصل الثاني إلى توظيف الشعراء العراقيين لعناصر الدراما المسرحية داخل القصيدة , وأهم تلك العناصر هي : الشخصيات , الحوار , الصراع , وقد تعرض الى ماهية ذلك التوظيف والأثر الذي خلفه على بناء القصيدة العراقية .

كما تعرض في الفصل الثالث الى توظيف الشعراء لعناصر الرسالة داخل القصيدة , وقد وضح مميزات الرسالة الشعرية , وكيف استطاع الشاعر تحويل القصيدة إلى رسالة .

أما الفصل الرابع والأخير فقد دار الحديث فيه حول تداخل عناصر السرد القصصي في القصيدة العراقية , وأهم تلك العناصر : الشخصيات , الاحداث , الزمان , والمكان .

كما عمل الباحث على بيان ماهية توظيف عناصر السرد داخل القصيدة , والأثر الذي تركه ذلك التداخل بين السرد والشعر , وتكشف العلاقة الوطيدة بينهما .

وخلصت الدراسة الى عدت نتائج أبرزها : أن لا فصل بين العناصر السردية والدرامية والغنائية في القصيدة , والنتيجة الاخرى تمثلت في أن عناصر الدراما والسرد ساهمت في تعزيز البناء الفني في القصيدة ونقلها من الغنائية الى الموضوعية .

Abstract

This research discusses the interference of literary genres in Iraqi contemporary poem ,the researcher tries to clarify the generic interference in the poetry of four Iraqis poets who belong to the pioneer of generation and they are: Blend Haidari, Saadi Youssef, Badr Shaker Sayyab, and Abdul-Wahab al-Bayati .

In the first chapter, the researcher shows the literary genres theory from historical and critical point. Then ,the researcher shows the most important views of critics about the generic theory .finally , the research divides the literary genres in modern era .

In the second chapter , the researcher discusses how the Iraqis poets take the advantage of dramatic elements inside the poem and the most important elements are : characters ,dialogue and conflict . In addition , the researcher clarifies the influence of that elements on the building of Iraqi poem .

In the third chapter ,the researcher talks about how the poets employ the elements of letter inside the poem ,the research explains the merits of poetic letter and how the poet converted the poem to a letter .

In the fourth and the final chapter , the researcher talks about the overlapping of narrative elements within the contemporary Iraqi poem and the most important elements are : characters , events ,time and place .

The research focuses on how the narrative elements are employed inside the poem and its effect on the interference between the narration and poetry so the researcher exposes the closed relation between them .

The research is concluded to many results :

There is no separating between dramatic, narrative and lyrical elements in the poem .

The dramatic and narrative elements contributed to strengthen the technical construction in the poem and transfer it from musical to objectivity.