جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلميَ

جامعة بابل

كلية التربية الأساسية

قسم اللغة العربيّة

المرأة في شعر جواد الحطاب

رسالة قدمتها الطالبة:

آلاء محمد جفات الحسيني

إلى مجلس كلّيّة التربية الأساسية ـ جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د. محمد شاكر ناصر الربيعي

١٤٤٥هـ ـــــــــــــــ ٢٠٢٣م

وعاشروهنّ بالمعروف

سورة النساء، الآية ١٩

إقرار المشرف

أشهدُ أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **(المرأة في شعر جواد الحطاب)** التي تقدَّمت بها الطالبة (**آلاء محمد جفات)** قد جرت تحت إشرافي في قسمِ اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، وهي جزء من متطلباتِ نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ أدب.

الإمضاء:

المشرف:

التاريخ: / /٢٠٢٣

بناء على التوصيات المتوافرة أُرشّح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء:

معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا

التاريخ / / ٢٠٢٣

الإمضاء:

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / ٢٠٢٣

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة أنَّنا اطَّلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ (**المرأة في شعر جواد الحطاب**) وقد ناقشنا الطالبة(**آلاء محمد جفات)** في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( ).

التوقيع التو قيع

رئيسًا عضواً

التاريخ / / ٢٠٢٣ التاريخ / / ٢٠٢٣

التوقيع التو قيع

عضوًا عضواً مشرفًا

التاريخ / / ٢٠٢٣ التاريخ / / ٢٠٢٣

صادق مجلس كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل بتاريخ / /

أ.د علي عبد الفتاح الحاج فرهود

العميد

الإهداء

إلى

أبي

مَطرٌ هواكَ وأنتَ وحدكَ لي دَمُ وَهـواكَ سـرٌّ للجـروحِ وبَلْسَـمُ

أبتـاهُ لي رُوحٌ وروحـي كُلّهـا وَمِـدادُ ذاكرتـي وللعِلـمِ الفَـمُ

و

أمي هِيَ القدرُ الجميلُ الأعذبُ وأريـجُ أنسـامِ الزمـانِ الأطيـبُ

إخواني

لحـــرفي في خـــوالجهم دوي فاحمـد مـن بـه وبـه علـي

أخواتي

شقيقاتي اللواتي همس روحي ساشدوهم ليسمعني القصي

والى الاستاذ المشرف

غَرّدْ على غُصْنِ العلُومِ مُحَمّدُ بِرؤاكَ وَحْدكَ للحروفِ تُجَدّدُ
فالعِلْمُ منكَ قبستُ أحلى وَمْضِهِ وَمَدَدْتني فيما يُرَادُ وَيُقصَدُ

شكر وعرفان

تتبختر أحرفي فوق السطور منطلقةً من شهيق امتناني وزفير أقلامي لتجوب خواطر من كان عمدة مشروعي البحثي حتى آل على مكنون راحته ليفيض نبعاً علميا خلاباً

تجهش له النفوس والعقول بالقبول والرضى:

محمد شاكر الربيعي أيَّها الأب لك الود وعظيم الأمتنان دعائي لك العمر المديد ليستفيد اهل العلم من نبوعك وفيضك.

شكري موصول إلى قسم اللغة العربية متمثلةً برئيسها و أساتيذها الأجلاء الذين كانت نفاحات علومهم تجوب عقولنا لنستنير الحياة فقد وضعوا بأيدينا عكازة الطريق لنستدل دلالة المعرفة.

وخيط العرفان لايزال ممتداً إلى أستاذي القدير صفاء الحفيظ دعائي لك(ادام الله علومك ومكتبتَك السخية) التي كانت الداعمة لهذا البحث.

الباحثة

آلاء محمد الحسيني

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة:	١_٤
التمهيد: المرأة في المجتمع العراقي المعاصر	٥_٢٤
الفصل الأول انماط المرأة	٢٤_٨٣
المبحث الاول: المرأة الأم	٢٦_٤٤
المبحث لثاني: المرأة الحبيبة	٤٥_٦٢
المبحث الثالث: المرأة الرمز	٦٣_٨٦
الفصل الثاني مرجعيات المرأة	٨٤_١٣٨
المبحث الأول: المرجعية الدينية	٨٨_١٠٧
المبحث الثاني: المرجعية الاجتماعية	١٠٨_١٢٢
المبحث الثالث: المرجعية الأسطورية	١٢٣_ ١٤١
الفصل الثالث دراسة فنية لحضور المرأة	١٣٩_٢٠٩

المبحث الأول: اللغة الشعرية	**١٤٣_١٦٢**
المبحث الثاني: الصورة الشعرية	**١٦٣_١٧٩**
المبحث الثالث: الإيقاع الشعري	**١٨٠_٢٠٩**
الخاتمة	**٢١٠_٢١٢**
قائمة المصادر	**٢١٣_٢٢٧**
ملخص البحث باللغة الانكليزية	A

المقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) القائل(لاتدع العرب الشعر حتى تَدَعُ الإبلُ الحنين)، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد: فالمرأة ينبوع الحياة، قامتها الوفاء وترجمانها المحبة؛ ولأنَّها سكن الأرواح ومصدر كل ودٍ؛ تناولتها الأقلام ودونتها السطور وحفِظَها التاريخ، شَعْشَعْ نُوْرُهَا حتى غطى الدراسات الأكاديمية؛ لتتفرد بعنوان خاص بذاتها ومكنونها فهي شمس المعارف في كل الميادين كما أنارت محاور دِرَاسَتَنَا.

أمَّا على صعيد اختيار موضوع الرسالة فقد شكَّلت المرأة منذ فجر الحضارة الشقّ الأكبر في إدارة وصنع الأسرة التي يتكون منها المجتمع، وعلى ذات الصعيد شكَّلت الحيز الأكبر في شعر الحطاب، ومثَّلت جوانب مفصليةً في حياته، الأمر الذي دفعنا لتسليط الضوء على المرأة للكشف والتنقيب عن أبرز مآلات المرأة بتقنيَّة التحليل والدلالة.

قُسِّمت الدراسةُ إلى مقدِّمةٍ وتمهيدٍ وثلاثةِ فصول ومن ثمَّ خاتمةٍ لَخَّصَت أهم النتائج التي وصل إليها البحث، تضمَّن **التمهيد** التابو في المجتمع العراقي المعاصر مع إضاءاتٍ طفيفةٍ للحضاراتِ القديمة في تعاملها مع المرأة.

جاء **الفصل الأوّل** لدراسة **(انماط المرأة)** بثلاثة مباحث، تضمّن **المبحث الأوّل:** دراسة **(المرأة الأم)**، في حين خُصّ **المبحث الثاني:** لدراسة **(المرأة الحبيبة)**، وتضمّن **المبحث الثالث:** دراسة **(المرأة الرمز)**، واشتمل **الفصل الثاني:** على دراسة **(المرجعيات الثقافية لحضور المرأة)** بثلاثة مباحث، تضمّن **المبحث الأوّل:** دراسة (المرجعيات الدينية)، في حين خُصّ **المبحث الثاني:** لدراسة **(المرجعيات الاجتماعية)**، وتضمّن **المبحث الثالث:** دراسة **(المرجعيات الاسطورية)**، وخُصَّ **الفصل الثالث** ل **(دراسة فنية لحضور المرأة)** بثلاثة مباحث، جاء المبحث الاول

تحت عنوان(**اللغة الشعرية**)، وتضمن المبحث الثاني على دراسة(**الصورة الشعرية**)، واشتمل المبحث الثالث على(**الإيقاع**).

ولأنَّ الصعاب أمرٌ منهجي جاء في مجملها أنَّ الدراسات حول المرأة كثيرة وقد وقع على عاتقنا السير بعكس الإتجاه لإثبات ما هو جديد بمعزل عن التقليد، لذا ارتأت الباحثة توظيف التابو تمهيداً وتفصيلاً حول المرأة أولاً، والأمر الثاني أنَّ النقدَ تناول شعر الحطاب في الساحة النقدية بشكلٍ واسع؛ لكنَّه كان نَزَراً في تعاطيه لحضور المرأة.

اعتمدت الدراسةُ على المنهج الوصفي التحليلي؛ لتحليلها واستنطاق دلالاتها وتوظيف القصدية المعهود إيصالها من خلال النصوص الشعرية المختارة.

ولأنَّ أي أعمل لا يقوم إلاَّ على أسسٍ داعمةٍ وأعمدةٍ ترفع سقفَ الإبداع فكان من جملتها كتاب(موسيقى الشعر) لإبراهيم أنيس، وكتاب(اختلاف الرؤى والتلقي) لخالدة خليل، وكتاب(أفعى جلجامش وعشبة الحطاب الجديدة) ل حسين سرمك، وكتاب (تأملات في الشعر النسوي المعاصر) لرحيم الغرباوي.

وفي الختام وعرفاناً منّي برد الجميل لكلّ من كان له فضل المساعدة في وضعي على درب البحث العلمي، وإخراج هذا العمل من غياهب الظلام إلى النور وثراء المعرفة، لا يسعني إلا أنْ أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى أستاذي الفاضل (محمد الربيعي)، الذي أشرف على الرسالة هذه وتحمل معي عبء البحث وتفضل بنصائحه القيّمة، إذ لم يبخل عليَّ بجهد أو معلومة أو إشارة في مصدر مهم أرشدني إليه، فقد كان بمثابة الأبِ قبل أنْ يكون مشرفاً، ممّا وجدته فيه بالمتابعة المستمرة لرسالتي منذ اختيار الموضوع حتى الانتهاء منها، فجزاه الله تعالى عنّي كلّ خير، وجعل ذلك في ميزان حسناته.

والشكرُ موصولٌ إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية، رئيساً وأعضاء هيئة تدريسية، وامتنانٌ يتبعه شكرٌ إلى أعضاء لجنة المناقشة التي ستسهم قراءتهم ومناقشتهم للرسالة في إغنائها علمياً وفكرياً للوصول بها إلى الصورة الأجمل.

وبعدُ ثانيةً: فلقد بذلتُ في سبيل إعداد هذه الرسالة ما بوسعي، ولم أبخل بأيّ جهد حرصاً منّي على تقديم عمل مُتْقَن، فإنْ أصبت فمن توفيق الله تعالى وفضله ثم بملاحظات الأستاذ المشرف وتوجيهاته السديدة، وإنْ أخطأت فمن ضعفي والضَعفُ فطرة، والكمال لله سبحانه وتعالى وحده.

التمهيد

المرأة وتحديات التابو في المجتمع العراقي المعاصر

نظرت المجتمعات البدائية للمرأة نظرةً ازدواجيةً، فمنهم من جعلها مرمى للشكِ والرجسِ ومنهم من يراها ذات قيمةٍ مقدَّسةٍ، وكأنَّها عندهم تمثَّل معادلاً موضوعياً لحياتهم الإجتماعية، ويبدو أنَّ ظاهرة التعسف ضد الأنثى امتدَّت على مرَّ العصور بما لاقته من تهميشٍ واضطهادٍ وحيفٍ واستهدافٍ لهويتها من الرجل الذي يرى في الذكورة قيمةً عليا مقابل دونية الأنوثة واستفحل هذا التصور الخاطئ، ممَّا أفضى إلى تمرّد الأنثى ومحاولتها لكسر التابوات والمحرمات التي وضعها الرجل تحت وطأة التخلف الذي مرَّ به الإنسان في عصور غابرة، وامتدّت آثاره إلى عصرنا الراهن.

والتابو(مصطلح يُفيد تحريم فعل شيءٍ ما، أو قولهُ خوفاً من عواقب تلحقها به القوى الفوقية وبمعناه يشير إلى اللَّا مساس واستعمل في بعض الكتب تابوات مرادفة للتحريمات)[١]؛ إذن التابو مصطلح يدل على المحظور وعلى المحرم الذي ينبغي عدم الخوض فيه، وإلَّا قُوبل صاحبه بالرفض والعقاب[٢]؛ لأنَّه يعد خروجاً عن التقاليد والأعراف الإجتماعية.

يبدو أنَّ التمرد على التابوات منذ فجر التاريخ كان رغبةً لابد من تحقيقها، وإذا نظرنا إلى الماضي ندرك أنَّهُ يضرب بجذوره في أعماق الزمن البعيد، وله آثار تمتد إلى أقدم حضارة في التاريخ، ففي الحضارة السومرية كانت معاملة المرأة فضّة وقاسية على الصعيد الإجتماعي من حيث حريتها وكرامتها، فكان يحق للزوج أنْ يبيع زوجته وأولاده إذا ما أرهقه الدين، كما كان يحق له قتلها غرقاً إذا تخلت عن واجبات الأمومة، كما كان يستطيع أنْ يطلقها أو يتزوج عليها، أمَّا إذا أرادت الطلاق فكانت تُقْتَلْ دونما سبب![٣]، وترى الباحثة أنَّ هذا الرأي غير صائب؛ والدليل على ذلك أنَّ

---

(١) قاموس الدولة والاقتصاد، هادي العلوي، دار الكنوز الأدبية، ط١، بيروت، ١٩٩٧م: ١٦٠.

(٢) المسكوت عنه في رواية كاماراد، محمد بيقة وعمر أبليلة، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة بغاد، المغرب، ٢٠٢٠م: ٥.

(٣) ينظر: مكانة المرأة في بلاد وادي الرافدين وعصر ما قبل التاريخ، ميادة كيالي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث، المغرب، ٢٠١٥م: ٢٩ – ٣٠.

الحفريات المنحوتة تشير إلى أنَّ المرأة السومرية منذ بداية عصر فجر السلالات كانت تتمتع بمركز اجتماعي مرموق، كذلك النصوص المرسومة تؤكد أنَّ النساء السومريات كن يمتلكن العبيد والإماء والنقود الضخمة التي كانت رموز الحضارة السومرية قديماً، وعندما نُمْعِنْ في الأختام الملكية المنقوشة على المواقع الأثرية نجد بصمة النساء جلية عليها، وهذا دليل على أنَّ الآلهة في الحضارة السومرية كانت مؤنثة مثل (أنانا) و(ديم باندا) الملكة السومرية التي نالت مراكز الحكم والسلطة وإدارة شؤون البلاد آنذاك[١]، أمَّا المرأة عند الفراعنة (المصريين القدماء) فقد رافقتها صفة التقديس وارتقت على عرش السلطة الحاكمة، وتدلنا النصوص التاريخية القديمة واللوحات المكتشفة نتيجة الحفريات التي أجريت في مصر على أنَّ المرأة الفرعونية كانت تتمتع بحريتها الكاملة، وقد حطَّمت المرأة الفرعونية قيود التابوات، ونالت مركز السلك الكهنوتي حيث هي السيدة الآلهة أو معبودة الآلهة، وهناك من النساء من تولت الوصاية على إبنها حتى يكبر ويحكم، أمثال الملكة حتشبسوت التي توصف بأنَّها من أقوى نساء الحضارات القديمة بالحكمة والموعظة، وقد تولت حكم مصر ما يقرب من عشرين عاماً، وكانت في الأصل وصية على أخيها الأصغر، إلا أنَّها استأثرت لنفسها بمقاليد الحكم، وكانت ترتدي تاج الفراعنة واللحية الملكية المستعارة الخاصة بالمناسبات الرسمية[٢]، والمرأة عند اليونانيين القدماء كانت إلى حد ما مسلوبة الحرية والمكانة، والشرائع اليونانية لا تكاد تحميها من أي خطر يهددها[٣]، فالمرأة لديهم قُيِّدت بأغلال التابوات دون أن تستطيع تحرير ذاتها من قوقعة واقعها المؤلم، وفي الحضارة الإغريقية نجد أنَّ ملحمتي الإلياذة، والأوديسة كانتا أشبه بمحاولة لشرح مفهوم التابو التي أقرته آلهة (الأولمب) على الأمة الإغريقية،

---

(١) ينظر، تقاليد وعادات الشعوب القديمة، فاضل عبد الواحد وعامر سلمان، دار الكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٩م: ٤٤.

(٢) ينظر: الأسرة المصرية في عصورها القديمة، عبد العزيز صالح، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٨م: ١٤١.

(٣) ينظر: المرأة والأسرة في حضارات الشعوب، وأنظمتها، عبد الهادي عباس، دار طلاس للطباعة والنشر، ط١، دمشق ١٩٨٧م: ١/ ٣٥٠.

وكما هي أيضاً نذيرة بالعواقب الوخيمة في حال المساس بتلك المحظورات، فالمرأة عند الإغريق خضعت لسلطة الجنس والسلطة الحاكمة[١]، على مدى عصورٍ وأزمنة.

أمَّا المرأة الرومانية فقد أسهمت بكسر قيود التابو بصورةٍ خجولة؛ لكن على حساب الجسد، وحازت على بعض حريتها في القانون الروماني بعكس ما كانت عليه المرأة الإغريقية، ونلاحظ في الحضارة الآشورية، أن قيمة المرأة تتباين بين السمو والتدنّي، فقد كانت قيمة المرأة عالية، لكنها أيضاً خضعت للتابو الديني والسلطة الحاكمة، والأشوريون من أقدم الشعوب التي أخضعت النساء للحجاب، وذلك ما أكدته الحفريات في أشور القديمة إذ عثر على لوحات طينية تحتوي على قواعد قانونية، توكد أنَّ الحجاب كان مطَّبقاً على الحرائر دون الإماء والعواهر، وقد سُنّت القوانين الآشورية التي كانت تخص الجرائم الجنسية وتنص على اختبار الماء مثل اتهام رجل زوجته بالزنى، فكان على المرأة المُتهمة أن تلقي بنفسها في النهر؛ لإثبات براءتها وفق المادة (١٧)[٢]، إذاً نلاحظ تزعزع مكانة المرأة في الحضارة الآشورية القديمة، التي أخضعها القانون لتابو الجسد، فكانت تقدم طقس الجسد المقدس كأحد الخدمات الدينية في ظل دين الإلهة.

ونالت المرأة منزلة رفيعة عند البابليين، فقد انخرطت جماعة منهن في خدمة الدواوين والمصالح الأميرية، وكانت المرأة تنتظم في سلك الكهان، ومن حقها التمتع بالملكية الخاصة[٣]، ونجد أن وضع المرأة في بلاد الرافدين كان يدعو إلى الرضا والارتياح نسبياً، كذلك نلاحظ محاولة الملك حمورابي أن ينصف المرأة بوضعهِ قوانين تصون حريتها، وتضعها في المكان المناسب الذي يليق بها وخصصت ما يقارب من تسعين مادة من مجموع مئتين واثنتين وثمانين مادة للمرأة وحقوقها [٤].

---

(١) ينظر ملحمة الإلياذة، هوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٢م: ٣٠

(٢) المصدر نفسه: ٢٨ ـ ٣٠.

(٣) المرأة العربية عبر التاريخ، علي عثمان، دار التضامن للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٥م: ١٦ – ١٧.

(٤) ينظر: مكانة المرأة في بلاد وادي الرافدين وعصور ما قبل التاريخ: ٢٩.

كذلك وجدنا ان التابو له آثار تمتد من العصر الجاهلي، إذ غلب على مجتمعات العصر كثرة الإيماء والعبيد وبهذا سيطر التابو على إدارة المجتمع، أما في العصر الأموي فنجد الشعراء قد حطموا التابو شكلا ومضمونا في رسم صورة المرأة، فكان التوصيف الحسي للمرأة والتغزل بها، يصل أحيانا الى الخروج عن المألوف، من خلال تناولهم لتفاصيل في غاية الدقة؛ بوصف القيم الجمالية والحسية (المادية)، اما في العصر العباسي فنلاحظ التأثّر بالأعاجم في المجتمع العربي واضحا، فأصبح الشعراء يشخصون في المرأة ضروبا من الحسن ويُضْفون عليها ألوانا من السحر(١).

أما في العصر الوسيط، فيرى الدكتور محمد شاكر، انحسار دور المرأة في المجتمع، وعدم استساغة ذكر أسماء النساء في قصائد الشعراء، الأمر الذي جعل صورة المرأة لا تتعدى مستوى التصوير المتخيل لمفاتنها(٢)، وما ان حل مطلع القرن العشرين، حتى برز شاعران جريئان في الساحة الأدبية العراقية وهما جميل صدقي الزهاوي ومعروف عبد الغني الرصافي اللذان يعدان من أوائل الدعاة؛ الى تحطيم التابو المفروض على حرية المرأة العراقية، ومحاولة انصافها وتحريرها(٣).

أما على صعيد الديانات القديمة نستعرض مكانة المرأة فيها إذ ترتسم لنا صورة مؤلمة لواقع المرأة في مجتمع الديانتين اليهودية والمسيحية، فالمرأة في المجتمع اليهود مارسوا بحقها أشكال الظلم والاستبداد، وطغيان التابو الديني على حقوق المرأة اليهودية فتسلب حقها في الميراث، والمرأة عند المجتمع اليهودي لم تكن شيئاً يذكر، وأنها مثل أثاث المنزل تقبع في زاوية، وتنتظر مصيرها المجهول(٤).

---

(١) قاموس الدولة والإقتصاد: ١٦٠.

(٢) ينظر: الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط، د. محمد شاكر الربيعي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م: ١٦٠.

(٣) ينظر: المرأة في الشعر العراقي الحديث(١٩٠٠-١٩٦٠)، عربية توفيق لازم، مجلة كلية التربية، جامعة بغداد العدد (١) لسنة ١٩٩٩م: ١٩٨.

(٤) ينظر: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، زكي على السيد ابو غضة، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م: ٢٩.

أما المرأة في المجتمع المسيحي القديم فقد كانت أرذل من العبيد، بدليل أنَّ عبودية العبيد ليست فطرية، بينما المرأة مأمورة فطرياً، إذ قُبِعَتْ المرأة المسيحية القديمة تحت التابو الجنسي بسبب النفور من جسدها، إذ أصبح لا يتحقق لها الإشباع الجسدي فأنها غالباً ما تصطاد بائساً حقيراً؛ وهذا يعد محاولة منها لكسر التابو، ونتيجة ذلك كانوا يربون أطفالاً، ليسوا من أصلابهم[1]، وهنا نشير الى الفرق بين التشريع الحقيقي للكتب السماوية المقدَّسة وبين التطبيق المجتمعي لليهودية، وحين نأتي إلى الإسلام نجده مخالفا تماما لما جاءت به المجتمعات اليهودية والمسيحية، فمكانة المرأة في المجتمع الاسلامي لا تقل اهمية عن مكانة الرجل، فهم متساوون في الحقوق والواجبات، فالقرآن الكريم يخاطب المؤمنين والمؤمنات، ويؤكد أن الرجل والمرأة من أصل واحد (يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً وَنِسَاء وَاتَّقُواْ اللّهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا)[2]، فهي صلة مودة ورحمة وليست صلة مادية، وإنما أدبية وروحية.

المرأة بمواجهة التابو المعاصر

ظل الاضطهاد والإقصاء يلاحق المرأة في غالبية المجتمعات وتحديدا في مجتمعاتنا الشرقية، مثلما ظلت الثقافة الذكورية تفرض سياقاتها، وتتلبس في أحايين كثيرة لباس الدين أو مفاهيم العشيرة، أو الكتل والأحزاب الرجعية التي تدّعي التقدمية والدفاع عن المستقبل الآمن للمرأة باعتبارها نصف المجتمع، لكن هناك بعداً شاسعاً بين الواقع والادعاء؛ لأن الجميع يسعى الى اختزال كيان المرأة وفكرها وإبداعها من أجل التمتع واخضاعها للسلطة الذكورية، فارضين عليها تابوات قديمة وأخرى مستجدة بحكم العصر الذي تعيش فيه.

---

(١) ينظر: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام: ٢٨٣- ٢٨٤.

(٢) سورة النساء، الآية: ١.

ويمكن تشخيص هذه التابوات بغياب الحرية، وفرض الانصياع التام للرغبات الذكورية، والرضوخ للزواج القسري والعنف الجسدي، وزواج القاصرات، فضلا عن الانكفاء على الذات تجنباً لجرائم الشرف التي يتستر تحت شعارها القتلة.

ويشير أحد الآراء إلى واقع المجتمع العراقي منذ عام ١٩١٤م والى يومنا هذا، قُيَّدت حقوق المرأة العراقية، بإرغامها على الإعتكاف، وعلى حضورها المعنوي في المجتمع، كذلك حد من قضية سفور المرأة، وكان ينفذ أقسى العقوبات بحق النساء السافرات، بذريعة مخالفتهن لتعاليم الدين الإسلامي، كذلك سلطة التابو السياسي الذي كان يرصد محاولات لتحرير المرأة، إذ تعد هذه الأحداث مفارقة كبيرة للتطور الإيدلوجي الذي نادى بهِ العصر الحديث والذي سبب نهضة في مسيرة الحياة الإنسانية [١]، وترى الباحثة أنَّ هذا الرأي غير دقيق، إذ نلحظ أنَّ المرأة بعد عام ١٩١٤م مع بداية النظام الملكي والى قبيل الإحتلال الأمريكي قد كسرت بعض التابوات، إذ ارتفعت في سماء العراق وعلى أرض الواقع أصوات تُنادي بحقوق المرأة وتحريرها، بدليل نشوء عدد من المجلات والصحف النسائية، وكان نشوؤها يمثل بداية تاريخ الصحافة النسوية التي نجحت إلى حد كبير في الدعوة لقضية المرأة وتحريرها، إذ تعد مجلة ليلى التي أصدرتها بولينا حسون في ١٥ تشرين الأول عام ١٩٢٣ أول مجلة نسوية في العراق، ولم يحد النظام آنذاك من قضية سفور المرأة؛ بل كانت نسبة الحجاب في الجامعات العراقية لا تزيد عن ١٠٪ من بين الطالبات في المعاهد والجامعات، فضلاً عن انسيابية الإختلاط بين الذكور والإناث وإقامة الصداقات الودية دون قيود يفرضها المجتمع أو تحدُّها السلطة الحاكمة[٢]، وبعد هذه الحقبة مر العراق في تاريخه المعاصر بأحداث مستقرة بعض الشيء ولا سيما في العهد الجمهوري الأول، ولو تقصينا دور المرأة في الجانب الإقتصادي نلحظ كسرا للتابو على الصعيد المهني والاجتماعي، إذ توَّجت المرأة العراقية نضالاتها في عهد عبد الكريم قاسم، إذ

---

(١) ينظر: أول الطريق الى النهضة النسوية في العراق، صبيحة الشيخ داود، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٨م: ١٠٠

(٢) ينظر: الحرة النسوية (حضارة العراق)، طارق نافع الحمداني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م: ١٣/ ١٩٥.

تسنَّمت الدكتورة نزيهة الدليمي منصب وزيرة البلديات للمدة من ١٩٥٩/ ١٩٦٢م، وشغلت السيدة سَرَيَة الخوجة منصب وزيرة مفوضة في الخارجية العراقية، وجاءت الدكتورة سعاد خليل إسماعيل لتشغل منصب وزيرة التعليم العالي، ولم يقتصر دور المرأة على المناصب الحكومية بل تعداه إلى القطاع الخاص والأعمال الحرة فمنهن المحامية والطبيبة والصيدلانية، هذا إضافة إلى المهن التجارية والأعمال الحرفية كالعمل في المصانع والمعامل المختلفة، وهذا المؤشر يشكل مدلولاً واضحاً لكسر التابو في ظل الحقبة المذكورة[١].

خُلاصةِ ما ذُكِر من دور المرأة في العهد الجمهوري في نهاية القرن المنصرم وصلت المرأة العراقية إلى جانب فردي ومضيء من الحرية السياسية والاجتماعية لما تحقق لها من مكاسب حكومية متمثلة بمنصب(وزيرة) وغيرها من التسميات الوظيفية التي شغلتها المرأة.. مضافاً إليها صدور القانون الذي يحمل رقم ١٨٨ لسنة ١٩٥٩ والذي لاقى في حينه ضجةً كبيرةً واعتراضاتٍ في الأوساط الدينية، وكان أول عمل قامت به حكومة الإنقلاب الفاشي في شباط ١٩٦٣ استبداله بقانون رقم ١١ وكان الهدف من ذلك إلغاء النص الخاص بحكم المساواة في الإرث بين الذكور والإناث[٢]، ثم تذبذب دورها تبعاً لتغير الحكومات التي تعاقبت على سدَّة الحكم، وفي العهد الجمهوري الثاني شغلت المرأة مكانةً في مفاصل الدولة كمديرة مدرسة ومديرة خزينة ومفاصل أخرى في الدولة لكن شرط أنْ لا تخرج عن طوع الحكم الجمهوري والسلطة الحاكمة، وهذا الذي طرحناه من أسئلة على الدكتور ابراهيم السلطاني[٣]

(١) ينظر: الحركة النسوية (حضارة العراق): ٢٩٥.

(٢) ينظر: المرأة العراقية المعاصرة، عبدالرحمن سليمان الدربندي، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٧٠: ٢/٤٠.

(٣) مقابلة شخصية: أ. د. ابراهيم حسن السلطاني، استاذ القانون الجنائي، كلية دجلة الجامعة، ناشط اعلامي ومحلل في قناة كربلاء.

ما هو دور المرأة في النظام الجمهوري الثاني ؟

تتسم فترة العهد الجمهوري الثاني الممتدة من عام ١٩٦٨ وحتى مجيئ الإحتلال في عام ٢٠٠٣ بالفترة العنيفة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وأضفت عليها السياسات العدائية على الصعيدين الداخلي والخارجي فعلى الصعيد الداخلي شن النظام حربا على الأكراد كَمُكَوُن شعبي ثم على المكون الشيعي بعد اتفاضته بعقب احداث كثيرة ومعقدة جميعها قائمة على اساس الحرمان من أبسط الحقوق الأساسية ثم جاء الحصار الاقتصادي وانعكاساته الرهيبة كل هذه الاحداث في ظل هذه الحقبة أثرت بشكل كبير على قدرة المرأة في كسر التابو المفروض عليها ونعتقد أنَّ هذه الظروف القاسية قد خلقت نوع من الهيمنة المختزلة، أما على صعيد بعض النسوة أحدث تحسن لظروف النساء من خلال انتاج حركات احتجاجية مرتبطة بهوية معينة ومتطابقة مع التوافق الفكري للسلطة وهذا ما أدى الى اقتصاره على فئة معينة من النساء وهن اللائي انخرطن في صفوف البعث او المقربات منه او وفق الانتماء المذهبي الذي كان يعد معيار الاخلاص، وهذا ما لا يعد مجالاً لكسر التابو المفروض على المرأة في تلك الحقبة؛ بل أنَّ ما مر به العراق من ظروف وحكم قائم على النار والحديد جعل المرأة تعيش في حالة تابو رهيبة حيث تعرضت للقتل والتعذيب والتنكل وفق حملات ممنهجة قام بها النظام بحجة قتل المومسات ناهيك عن التمثيل الرمزي في ادارة الدولة والذي يتساوى مع الدور البسيط للمرأة في تلك الحقبة[١].

وبعد عام(٢٠٠٣) عندم كُسِرَ الحصار الجائر الذي فرضه الأمريكان على الشعب العراقي تشكَّلت بوادر للخروج عن التابو من قبل المرأة، وعلى الرغم من جشع الإحتلال ورعبه؛ إلا أنَّ ذلك لم يمنع المرأة من النضال لانتزاع حقوقها، ونيل طموحاتها في الحرية والتعليم، وأختيار المهنة التي تحقق لها أحلامها، وبدلاً من أنْ يكون عدو المرأة الحقيقي هو الجهل والتنشئة الإجتماعية الخاطئة، وأنَّ صديقها الحقيقي هو الوعي والمعرفة؛ أصبحت الحرية الشخصية هي العدو، والعلاقة بين

(١) مقابلة مع الدكتور ابراهيم حسن السلطاني، ٢٠٢٣/٨/٤.

المرأة والرجل هي الشيطان الذي يكمن في التفاصيل الإنسانية، وبعدما حلَّ النظام البرلماني لم يختلف في سوداويّة المشهد واضطهاد حقوق المرأة، ونجد حتى في النجاحات الشكلية التي يتحدث عنها الإعلام أو الفضائيَّات المسيَّسة، مثلاً المناداة بحقوق المرأة في الدستور وتخصيص مقاعد نيابية لها في (الكوتا) إذ نصّ التشريع على أن تكون ربع مقاعد المجلس النيابي مخصصة للنساء... لكن هؤلاء النسوة لسن سوى تابعات وأصوات مباعة ومشتراه مسبقاً، إذ لا رأي لهنْ فيما يطرح أمامهن من قضايا تخصُّ المجتمع لتحقق دوراً فاعلاً في صنع القرار ومن ثم فإنَّ الشعارات التي تُطرَح لم تترجمْ على الصعيد الإجتماعي، إذ إنَّ التابوات القديمة قد اتخذت أشكالاً جديدة وصعَّدت ممارسات كانت غائبة تقريباً في السابق، مثل (زواج القاصرات) وعودة (جرائم الشرف) وكان هذا أمراً قاسياً على وضع المرأة النفسي والجسدي، وأنَّ هناك ما يشبه التغييب لحقوق المرأة وظهور تابوات جديدة مضافة لما كان مفروضا عليها[١].

وبقيت قضية المرأة و تحريرها لا تحمل في طيَّاتها ألا مضموناً نظرياً ويبدو أنَّ نظرة المجتمع الفكرية للمرأة في الوقت الحاضر هي مجرد بضاعة بشرية يستهلكها المجتمع لاحتياجات نفسية؛ ألأمر الذي أنجب تخلفاً ثقافياً واجتماعياً، إذ عصفت بالمجتمع العراقي موجة جديدة من التابوات المتسترة تحت وشاح الدين والسلطة السياسية والتي صنفت المرأة على أنَّها مستعمرة اجتماعية من حيث صور السيطرة والإحتلال والإضطهاد والقسوة والإستغلال وتجريدها من أبسط حقوقها الطبيعية في المجتمع، بينما المرأة العراقية الريفية قد وقع على كاهلها أعباء لا تلائم طبيعتها الجسدية، فهي من تقوم بفلاحة الأرض وجني المحاصيل ورعي الحيوانات ومداراتها مع القيام بعمل البيت وما يتطلبه من نقل الماء من أماكن بعيدة وإعداد الطعام لأفراد الأسرة، إذ شكلت المرأة الريفية العمود الفقري للأسرة، وعلى الرغم من جهودها الحثيثة، فهي موضع شك الرجل وارتيابه لأية زلة أو خطأ ما يعرضها إلى الحساب العسير ولاسيما في أي مخالفة سلوكية أو أخلاقية؛ بدعوى أنها تسيء إلى سمعة

(١) ينظر: بحوث ودراسات في علم النفس، د . امل الاحمد، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، ٢٠٠١م: ١١٢.

أسرتها وعشيرتها بين العشائر الأخرى المحيطة بها وكثيراً ما يصل الجزاء إلى القتل، أما المرأة البدوية فهي الأخرى خضعت لتابو السلطة الذكورية حتى أن النساء لا تتناول الطعام ألا بعد أن يتم الرجال تناول طعامهم وأن مراسيم الزواج تتم عادة خارج المحكمة الشرعية الرسمية ونادراً ما يسجل الزواج في المحكمة ألا في ظروف خاصة، أما ظاهرة الحجاب عند النساء البدويات فلا يظهر من أجسادهن غير أعينهن ويرتدين الملابس الطويلة وهن حفاة الأقدام لا يتزين ألا عند الزواج[١]، ويتضح أن البدوية والريفية سُلِبت أبسط حقوقها طالما تخضع للسلطة الذكورية شكلاً ومضموناً.

رؤية الفكر والثقافة

عندما نقف على سلسلة التطورات الفكرية والثقافية التي عاشتها المرأة العراقية في التاريخ المعاصر، نجد أنَّ فكر المرأة الثقافي قد بلغ قمة نضجه وتطوره في ظل حكم العهد الملكي، إذ سعى هذا الحكم الى فتح أفاق جديدة أمام المرأة العراقية وحررها من سلطة التابوات التي كانت مفروضة عليها بذريعة الإستعمار، كما سعى هذا العهد، إلى تفعيل دور المرأة بمشاركة حقيقية في المجتمع العراقي على مستوى التعليم ومحو الأمية، والمساوة بين الرجل والمرأة بالحقوق والحريات من خلال مشاركتها في صنع القرار سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع، إذ ساعدت، هذه الإجراءات على استرجاع ثقة المرأة بنفسها نوعاً ما؛ بعد احتلالها مواقع خاصة في المجتمع[٢]، وفي عام ١٩٢٤ أسست أول جمعية نسوية، تحمل اسم (النهضة النسوية) وكان من أبرز أهدفها التعليم والعمل والتحرير من قيود التابوات، ولم تقتصر نشاطات المرأة من أجل نهضتها في المجال المحلي فحسب، بل أنها نقلت جهودها إلى المؤتمرات والمحافل الدولية التي تشارك فيها الرأي، وتشرح وجهات نظرها، وقد أفادت المرأة العراقية كثيراً من تلك المؤتمرات من خلال الوقوف على المشكلات

(١) ينظر: المرأة العراقية المعاصرة: ٥٠.

(٢) ينظر: حلقة دراسة حول افاق تطوير المرأة بعد تحريرها من الامية في اطار التعليم المستمر، الإتحاد العام لنساء العراق، لبنان، دار الخلود، ١٩٨١م: ٢٧٠

الاجتماعية، التي تواجهها المرأة وكان المؤتمر الإنساني الشرقي الذي انعقد في دمشق ١٩٣٠م، أول مجمع نسوي تشارك فيه المرأة العراقية، وبعد سنتين من ذلك انعقد المؤتمر النسائي في بغداد، وكان انعقاده يمثل مرحلة جديدة من تاريخ الحركة النسوية في العراق، وذلك أن الدعوة إليه كانت تتجاوب مع الإقبال المتزايد على نشر التعليم النسوي(١)، كذلك نجد حركات شعرية نسوية شغلت حيزاً كبيراً في الأوساط الشعبية العراقية أمثال الشاعرة نازك الملائكة ولميعة عباس عمارة التي كان لها الدور الابرز لتعزيز دور المرأة إذ سعت جاهدة الى تكثيف حضور المرأة والارتقاء بهويتها؛ مما جعلها تشكل حركة نسوية شكلت ثورة واسعة في المجتمع العراقي، ففي قصيدة (سائلة) تقول:

يا سيدي من لي بالحياء؟

أمس توسّدت رصيف الجسر

أعدُّ بالأقدام عمرَ الدّهرِ

خُطى ثقالٌ خُدّرت بالخمر

واخرى سراع ما درت من أمري(٢)

هذا من الوان التمرد على التابو الذي تصرح به الشاعرة إذ تستفز القانون المجتمعي الصارم المحمي بتابو السلطة والجنس، ورفضا لما تعرضت له المرأة في حكم السلطة المتعاقبة من اضطهاد وغياب الحريات، وقد شغلت حيزاً كبيراً في شعر الشعراء على امتداد العصور ومازالت المرأة محور نقاش ومحط اهتمام في الواجهة الادبية؛ لأنها جزء اساس من المجتمع الانساني ورغم هذا الدور الكبير للمرأة الا أن فرصتها في أخذ دورها المجتمعي كانت ضئيلة جداً، يتضح من ذلك كيف وظَّفت المرأة قوتها العاطفية أمام الفكر المجتمعي ونالت هيمنة المركز بعد الأرتفاع والإنخفاض في مكانتها فتفاوتت هذه المكانة في المجتمع العراقي، وخاصة عند

(١) ينظر، الحركة النسوية (حضارة العراق): ١٩٥ – ٢٠٠.

(٢) الاعمال الشعرية الكاملة، لميعة عباس عمارة، دار ومكتبة المعرفة الجديدة، بيروت، د. ت: ٣٤ .

الشعراء فكثير منهم وخاصة في العصر الحديث كان لهم الفضل في دق ناقوس الرفض أمام الفكر المجتمعي الذي اصابه الجمود ومن هؤلاء الشعراء الجواهري وهو يقول:

مشت كلّ جارات العراق طموحة سراعاً وقامت دونه العقبات

ومن عَجِب أَنَّ الذين تكفلوا بانقاذ أهليه هم العثرات

غداً يُمنع الفتيان أن يتعلموا كما اليوم تمنع الفتيات[1]

كذلك الشاعر جواد الحطاب والذي هو عينة دراستنا فقد وصف المرأة بأدوار معنوية وحسية على أنها وجه العراق الكادح المناضل حياتيا صاحب الكبرياء وهو يواجه الجشع ورياء السلطة، كذلك نلمس قصائد المرأة عند الحطاب ملغومة بالقصد ولا يمكن للقارئ رفع حرف الا وانفجر عليه بكم هائل من الشظايا الدلالية الذي تدل على استمرار الحياة عبر هذا الكائن، يقول في قصيدة (أم محمد)

فانتفضت

– قبلَ ان يولدَ الفجرُ –

مكدودةً..

لتهاجر نحو الرغيف !!

قيلَ يا امرأة

– قيل –

مِنْ أين هذا التشابه

(١) ديوان الجواهري، دار بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت، لبنان، ط١، مجلد الاول، ٢٠٠م

بين جذوع النخيل وبين يديك؟[1]

إضطرب وضع المرأة ليس على صعيد التعليم وانتشار الأميَّة فحسب، بل كان هناك العديد من المعوقات التي قيَّدت المرأة فكرياً وثقافياً منها العادات والتقاليد التي تحصر دور المرأة في الزواج والإنجاب، والإجبار على الزواج المبكر، وتفضيل الذكور على الإناث في الأسرة عن طريق الإهتمام بتعليمهم دون الإناث، وهناك أمور ساعدت على تهميش دور المرأة منها تفشي الفقر وتردي الوضع الاقتصادي للأسرة، وعوائق الفهم الخاطئ للدين وتصاعد التيارات المتطرفة، ما أحدث شرخاً كبيراً فأصبح موقع المرأة هو الإهمال والتهميش والتبعية للرجل.

فالعقلية العربية الذكورية ولاسيما العراقية تتعامل بفطرتها و تنظر إلى أن المرأة ضعيفة بايولوجياً تجاه الرجل، إذ لا يمكنها تأدية الأعمال ولاسيما الأعمال التي تحتاج إلى قوة جسدية إذ جعله ذلك يقلل من شأنها، فضلاً عن التابوات الدينية التي تنظر إلى أن المرأة عورة جعل التضييق عليها من قبل المجتمع، وهذ ما دعا شعراء العصر الحديث الى الزيادة في الجرأةً وكسر التابوات، على الرغم من الرقابة الصارمة عليهم، أمثال نزار قباني، وحسين مردان، والروائيتين سلوى النعيمي، ونوال السعداوي.

رؤية الجسد

مثَّل جسد المرأة في المجتمع العراقي المعاصر الهامش والمركز في آن واحد، حتى ظلت لعنة الدونية المتسربة من الحضارات المستبدة تطارد جسد المرأة، وبقي التابو مهيمنا عليها ومحاصرا وجودها وحريتها بجنون الرجل الذي يترصدها بسلطته، إذ فرضت الظروف الإجتماعية منذ تاريخ بعيد أن تكون المرأة جسداً فحسب، وهذا ما ذهب اليه الدكتور ابراهيم حسن السلطاني بعد سؤالٍ طُرِح عليه:

---

(١) الاعمال الشعرية، جواد الحطاب، بغداد، منشورا الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٢م: ٦٦ـ ٦٧.

(في الوقت الراهن هل المنظور الى المرأة على انها جسد ام انها شريك في المجتمع؟ وكيف يمكن انصافها واخراجها من دائرة التابو ؟) فأجاب:

للأسف الشديد أنَّ المنظور الجسدي للمرأة في حقيقته يكاد يتغلب على شعارات الواقع؛ فالكلام كثير عن انصاف المرأة ولكن كثيرة هي الافعال التي تجعل المرأة حبيسة التابو الجسدي فهناك دعوة الى تعديل قانون الاحوال الشخصية رقم ٨٨ لسنة ١٩٥٩ المعدل هي واحده من الامور التي تعزز المنظور الجسدي للمرأة من خلال الدعوة الى سلب حضانة اطفالها او تعدد الزوجات دون الرجوع اليها وفي مقابل هذا نجد من البعض وهم انفسهم الذين يدعون الى تعديل قانون الاحوال الشخصية ذاتهم يدعون الى ضرورة انصاف المرأة باعتبارها كل المجتمع وليس نصفه وهذه الحالة تعد أقسى حالة الدعوة الى جعل المرأة حبيسة التابو الذي يفرضه هولاء وليس الأديان السماوية ومنها القران الكريم لقوله تعالى:﴿فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى بَعْضُكُمْ مِنْ بَعْضٍ) آل عمران: ١٩٥.

نعتقد أَنَّ إخراج المرأة من دائرة التابو هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجمل التطورات الإجتماعية للشعوب فاليوم نجد ان الدول المتقدمة اجتماعيا والمستقرة معيشيا تكتسب فيها المرأة فسحة من الحرية والمساواة اكثر من الدول النامية او الدول التي لازالت متأثرة بالذكورية المبنية على اعتقادات متنوعة محاطة بالعادات والتقاليد البالية فالعالم اليوم يمر بتطورات يمكن لنا أنْ نسمَّيها مفروضة وخارج عن إرادة من يفكر بالعودة الى الوراء وأنَّ هذه التطورات من المؤكد أنَّها ستؤثر بشكل كبير على إخراج المرأة من التابوات المفروضة عليها[١]، ولا يخفى أنَّ بعض المجتمعات الشرقية جهلت أنَّ المرأة لها شعور حي كالرجل، ذلك هو الفهم الأنساني للمرأة كانسان مثله تماماً لاشك أنَّ تلك المحظورات والقيود التي فرضها المجتمع على المرأة أدى إلى تهميشها وتعطيل دورها في الحياة، فالمجتمع لم يترك جسد المرأة على حالته الطبيعة[٢]، بل استخدمها أداة لتلبية رغباته ووعاء لأطفاله حصراً، وهذا الذي دفع المجتمع إلى

(١) مقابلة مع الدكتور ابراهيم السلطاني، ٢٠٢٣/٨/٤ .

(٢) ينظر المرأة والجنس، د. نوال السعداوي، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، ١٩٩٠م: ١٣ – ١٤.

إستأصال من جسد المرأة ما يرغب، ويهمل ما يشاء؛ لتصبح المرأة مجرد آلة تنجب الأطفال، متناسيا أنَّه قد وقعت على كاهلها أعباء يتعذر على الرجل تحملها من حمل وتربية أطفال وادارة المنزل، وفقدان لراحة الجسد، كذلك المرأة المتحضرة عانت من قضايا التحرش الجسدي دون عقوبات صارمة تحد من هذا الوباء الذي اجتاح المجتمع وتوغل فيه، وأنَّ انتشار العنف الجسدي أصبح خطراً ينمو يوماً بعد يوم سواء كان العنف باللفظ أم الضرب، وخلف هذا العنف تحولات جوهرية وقيام ثورات نسوية على ثوابت العادات والتقاليد ومحاولة تحطيم التابو الذي أخضع جسدها للسلطة الذكورية.

كان هناك بوادر لحراك ثوري نسوي نادى بتحرير جسد المرأة؛ لتصبح ذات كيان مستقل عن سلطة الرجل الذي أخضعها للتابو طيلة قرون سابقة ولرصد نتائج ذلك الحراك من مُعَاصِرة تّحْمِلُ على عاتقها كل ما هو تابو ومرأة بُغية إنصافها وتخريجها من دائرة (المرأة/ الجسد): فرؤية الفكر الإجتماعي ليس أبجدية مرسخة خلال قرون من الفكر البشري الدولي وأنَّ المرأة مُشكَّلة بجسد، والمرأة بهذا الإتجاه تشعر من الأضطهاد باختيارها جسد وآلة، واعْتُبِرَت شرفٌ للعائلة وليس ملك نفسها بل أنَّها تمثل شرف المكون الاجتماعي؛ لأن الجانب الاجتماعي بني على اساس عشائري، ولان التابو محمي قانونياً ولحد الان قانون العقوبات يؤكد الى الأعذار المخففة بخصوص جرائم الشرف، وهذه تتفاوت في عهد النظام الجمهوري الاول والثاني، إذ انخفضت نسبياً، وازداد هذا الموضوع بعد ٢٠٠٣م وأصبح الافلات من العقاب يتغطى بقضية الانتحار والجرائم المسكوت عنها لاتزال مطْلِقَة و التابو يمثل نقطة في جسد المرأة و يشكَّل القداسة في المجتمع

أمَّا الحركات النسائية في كردستان لاتزال السلطة متغطرسة رغم وجود المرأة في الأماكن العليا وهذا استقصيناه من خلال اتصالنا بالمنظمات النسائية في كردستان وازداد النظر للمرأة نظرة دونية وأنَّها تابعة وخاضعة للسلطة الذكورية ورغم تعديل قانون العقوبات السنة ٢٠٠٣ م لكن الممارسات الإجتماعية لازلت فاعلة في هذا

الجانب ومؤسساتنا موبوئةً بفكر ذكوري عالي والمرأة الآن حتى لو كانت وزيرة فهي لا تستطيع التصرف دون الرجوع الى قرار الرجل في اطار الأسرة والمجتمع[١].

أمَّا من جهة المجتمع العراقي ونظريته للمرأة قالت:

مع أن الجسد الإنساني متكون من رجل وامرأة ونبع فكرة الجسد في المرأة ووجود شخصين مختلفين بايولوجياً والتركيز على هذا الجانب والشعور بالامتلاك، هذه قضية خاطئة وأن الاعتداء على جسد الفتيات القاصرات وهن لا يملكن مشاعر من الكوارث الذي تنتاب المجتمع العراقي واصبح النظر الى جسد المرأة على انه مأمور فطرياً وهذه من الاخطار الجسيمة ومن المفترض أن تكون مستوى المشاركة بين الجنسين في كل شيء ونلاحظ الآن حالات الطلاق مرتفعة جداً بسبب الوحشية على مر العقود[٢]، وان محاولة المساس بموضوع جسد المرأة يُعد نوعاً من أنواع الفرار من مناخ السلطات الضاغطة التي مر ذكرها، إلى سلطة أخرى ألا وهي سلطة التابو على جسد المرأة المعاصرة كون سلطته توظف كل أدواتها الضاغطة لفرض هيمنتها على الجسد كونه يعتبر احتكاراً على حياتنا الاجتماعية؛ وكون الجنس البشري مأواه المرأة[٣]، فالمعادلة تأجُّ بكفِّ الإستقامة إذا ما أُعيد النظر الى المرأة على أنَّها جزء من هذا الكل.

أمَّا على صعيد الثورات التي آلت الى التغيير بقيت بلا تأثير على ارض الواقع وأن المفارقة المؤلمة التي تعرض لها جسد المرأة يندى لها الجبين، فنلاحظ الاسواق الرأسمالية أصبحت تزخر بكثير من الفتيات التي تسعى إلى التسويق؛ لتحقيق أكبر هامش من الربح دون مراعاة كثير من القواعد الأخلاقية والمبادئ الإنسانية والدينية فقامت شركات الإشهار والقنوات الإعلامية بمختلف اتجاهاتها وإيدلوجياتها استعمال جسد المرأة لكونه أحد أبرز الوسائل التعبيرية لدى الإنسان وأحد مرتكزات التواصل

---

(١) مقابلة مع، الحقوقية هناء ادوارد، بغداد، شارع المتنبي، ٢٠٢٣/١/٢٠.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) ينظر، التابو وتشكلات السلطة، وسن مرشد محمود الجبوري، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠١٥م: ٧٣.

العاطفي المؤسس للعلاقات بين الذوات؛ ولان جسد المرأة عضو معبر يمكننا التعبير عن طريق حركات وإيماءات نبقى أحياناً عاجزين عن تبليغها لغويا؛ فبفضل قدرته التعبيرية أصبح يومياً تمرير آلاف بل ملايين الرسائل والصور الإعلامية المشفرة بتشكلات متعددة ومتنوعة للجسد حالة طبيعية، وهذا طمس واضح لقيمة جسد المرأة عندما يستهلك بشكل مروع في وسائل الاعلام لأجل تحقيق اهداف وغايات تغاير الواقع الإنساني والديني والاجتماعي، وجسد المرأة أصبح له غايات استوجبت الحرص على صحته وتناسقه ورشاقته كما أن له غايات لمجتمعه تتضمن قدرته على العطاء وبعده عن الاستهلاك المسرف ندرك أن جسد المرأة يتضمن عند تمام نضوجه اتجاهين اتجاه الاستهلاك واتجاه الانتاج ومن باب الاستهلاك الرهيب والتبذير المهلك[1]، أما على صعيد الطبقة المثقفة في المجتمع فان بعض شعراء العصر الحديث حطموا التابو بتمردات عنيفة أمثال حسين مردان الذي تناول جسد المرأة ولم تأخذ علاقته بالمرأة طابعاً واحداً بل تناولها بأدوار متعددة.

وهناك مجموعة اسئلة أحاطت بالمرأة وقيود التابو المفروض، ارتأينا تسليط الضوء عليها مع الحقوقية هناء أدوارد؛ كونها عاصرت الحقبة الزمنية التي نحن بصدد دراستها وترسيخ جذور التابو منذ ذلك الحين والى يومنا هذا إذ جاء في محور اللقاء: **هل العصر الحديث استطاع ان يتحرر من اصنام التابوات المتجذرة في اعراف وتقاليد الحضارات القديمة؟ ام هو كسر التابوات نظرياً والخضوع تحت جناح سلطتها واقعياً؟**

ان المجتمع العربي الحديث يرفض مثل هذه الأوضاع أن تحدث بأمور كسر التابوات، فالموروثات الإسطورية تقفز للعيون؛ لأنها كانت شائعة ايضاً لدى ذهنية وثقافة شعوب أخرى اكثر قدماً ولم تنهل اسطورتها من مصدر ديني مطلقاً ولا غرور في هذا؛ لأن مرحلة التخلف تتشابه؛ ولأن الاسطورة التي يعيش عليها شعب من الشعوب تشكل جزءاً لا يتجزأ من ذاكرته وضميره ومن بنية مجتمعه الذي لا يهون

(١) ينظر الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الاعلامية (قراءة في الخطاب الاعلامي العربي)، حسن بوحبة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٧١م: ١٢٩.

عليه هدمه بسهولة، يتضح لنا أن الانسان المعاصر تحرر نظرياً وخضع فكرياً وثقافياً وجسدياً لخطوط التابو الحمراء.

ختامًا حول الثنائي(التابو- المرأة) تبين لنا ان التابو ومن خلال التسلسل الزمني عبر التاريخ والحضارة مروراً بالديانات الثلاث، وحتى الاعراف والتقاليد، وما صرح به المجتمع المعاصر والعراقي على وجه التحديد، ان المرأة قد عانت من الظلم والتعسف والنظرة الدونية لها على انها آلة جسد، رغم العبء الكبير الذي يقع على عاتقها في ادارة الجزء الاكبر من المجتمع، إذ تمثل وطناً مصغراً فهي ام للأبناء وزوجة للأب، ومع رصد بعض المحاولات للخروج عن التابو، لكنها جوبهت بردع مجتمعي آل اليها الركون وتَقَبَّلَ الواقع علَّها تجد من ينصفها وينصرها لكن التأرجُحَ في مكانة المرأة كان واضحاً بين الأزمنة و الحضارات على صعيد الدين والسياسة.

الفصل الأول

أنماط المرأة

أولاً: المرأة الأم

ثانياً: المرأة الرمز

ثالثاً: المرأة الحبيبة

المبحث الأول

المرأة الأم

منذ أنْ خلق الله الإنسان، وتكاثرت البشرية، شكَّلت الأم قيمة عليا، فهي الرحم ومهد الحياة، كما أنَّها ملهمة فنون الإبداع، وإذا ما أردنا أنْ نتطرق لمكانتها في الشعر لدى العرب تحديدا، فيمكن القول أنَّها منذ بواكير القصيدة العربية في الشعر الجاهلي وما تلاه من العصور إلى عصرنا الراهن، نجد لها أثراً ليس بالقليل في الحياة، فهي (منبت فتيان العرب، ومعقد فخرهم، ومثار حميتهم، ومستقى أدبهم، وملاذهم إن جدَّ بهم الدهر، ومفزعهم إنْ أشكل عليهم الأمر، ومقولهم إنْ فدح الخطب، وعز المعين تلك هي الأم العربية موطن ثقة الأب، وفخر الابن، وعز العشيرة)[1]، ويحمل معنى الأم الأصالة في اللغة، وموطن النشأة والتكوين، إذ نجد تلك القيمة في المعاجم التي لم تبتعد في تحديد المعنى عن وضع الام بالموضع المناسب فـ(الأم هي الوالدة والجمع: الأمهات)[2]، ويبدو أنها تمثل الرمز الإنساني للقيم العليا، وهي المثال الذي تفخر به الأجيال، وهي الطاقة التي تمدّ الحياة بعناصر الديمومة والبقاء، ولولاها لما تكونت الأسرة، ولما تبقت المثل والأخلاق السامية، ولولاها لفقدت المجتمعات عناصرها الضرورية في التكون والتكوين.

فالأم ينبوع الحبِّ النزيه المجرد من شوائب الأنانية، والدوافع النفعية، وهي التضحية والإيثار والحنان النقي، إذ تغرس في أبنائها كل السجايا الراقية؛ لذلك نرى الشعراء خصوها بثنائهم[3] ولقد رأينا الشعراء، وغير الشعراء يصفون الأم بأنها منبع المحبة، وأصل كل فضيلة إذ ارتقت صورتها؛ لتصبح مقرونة بالرأفة والرحمة والحنان، ومن هنا نجد الدين الإسلامي قدّس رابطة الأمومة، وجعلها ثابتة لا تتعرض للتغيرات، والتبدلات، وبيّن أنَّ رباط الحياة الزوجية لا يمكن أن يتحول إلى رباط أمومة بين

---

(١) المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، عبد الله عفيفي، مطبعة المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٣٢م: ٦٧.

(٢) كتاب العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، م٢، باب اللفيف من الميم: ج ٤٣٣/٨ .

(٣) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي، د. أحمد الحوفي، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، ط٢، بيروت، ١٩٦٢م: ٢٣

الزوج وزوجه، وهو ما نجده في قوله تعالى (وَما جَعَلَ أَزْوَاجَكُمُ اللائِي تُظاهِرُونَ مِنْهُنَّ أمَّهاتِكُمْ)[١]، وحظيت الأم بحضور واسع في الشعر العربي القديم، إذ نجدها توحد منزلة الأم على مرّ العصور، فهي الأم في كل مكان وزمان سواء أكان مصرح بمكانتها أم مسكوت عنها، لكن منزلتها كأم في الشعر الحديث، تختلف عن وجهة نظر العصور الأدبية القديمة، ويبدو هذا أمرًا طبيعيا بحكم اختلاف الفكر والثقافة، وتطور الحياة والطبيعة، فالشعراء على امتداد الزمن ينظرون إلى الأم على أنّها رمزٌ للوطن والأرض؛ لما تحمله من مشاعر إنسانية مفعمة بالنقاء والحنين والقداسة؛ فأصبحت مرآة المجتمع وانعكاس هموم أبنائه[٢]، فلا عجب أنْ نجد شاعرا محدثا مثل جواد الحطاب يحوك نسيج قصيدة الأم بأساليب حداثوية؛ لكونه لا ينظر إلى الأم على أنّها رمزٌ للوطن والأرض فحسب، بل يوظفها معادلاً موضوعياً للحياة، وقد تولّدت صورتها عند الحطاب في الميثولوجيا الرافدينية عبر أنموذج أسطوري لعشتار؛ لأنَّ الشاعر أرادها أن تمثل رحلةً تمهيدية للخلود، إذ يرى الدكتور مزهر الخفاجي (أنَّ أثر الأم الطاغي في حياة الحطاب انتقل إلى مدونته الشعرية، وصار مصاحباً لكلِّ قصائده، وأنَّ القارئ لأعمال الحطَّاب الشعرية الكاملة، سيجد أنَّ هناك حيزاً كبيراً لأمه في سرديته الشعرية) [٣]، فهي حاضرة في شعره؛ بوصفها فكرة يستلهم منها الحنان والعاطفة.

وفي هذا الصدد أشار الدكتور حاتم الصكّر إلى (أنَّ الحطاب يكتب في نصّ قصيدة الأم نصاً موازياً لمتن الموت، في دلالة منه إلى فرادة التناول الشعري، وانعكاس ذلك في متن قصيدته)[٤]، ومثلما يقول الدكتور حمد الدوخي(إن قصيدة الأم عند الحطّاب ملغومة بالقصد، إذ لا يمكن للقارئ العالِم من رفع حرفٍ إلا وانفجر

---

(١) سورة الاحزاب: الآية (٤) .

(٢) ينظر: جدل العام والخاص في شعر رشدي العامل، د. راسم الجرياوي، دار الايام للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠١٦م: ٢٤٢ .

(٣) شعراء قصيدة النثر في العراق، د. مزهر الخفاجي، مجلة المحيط الثقافي المصرية، القاهرة، العدد (٤٢) لسنة ٢٠٠٨م: ١٠٣.

(٤) جواد الحطاب والنسخة العراقية من ارض اليباب، د حمد الدوخي، جريدة الزمان الدولية، ٢٠٢٣م: ٦.

عليه كمٌ دلالي بشظايا بنفسجية تغريه بلعبة الاستمرار برفع الحروف قرائياً إلى منازلها الدلالية، والتمتُّعِ البهيجِ بدغدغة هذه الشظايا الرحمية)[١] ، فالأم تمنح الإنسان الدفء والطمأنينة، كما تمنحه أسباب وجوده، وتعطي كثافة المعنى الحقيقي الذي يجعل منه كائنا إنسانيا، يعمل على صنع الحياة، وبنائها الحضاري، فالشاعر تناول صورة المرأة الأم على وفق التراتب الزمني للقصائد في مجاميعه الشعرية، وفي ضوء ما حملته من مضامين وهي: الحياة، والكرامة، والملهمة، والحرب، والأسطورة (عشتار الخصب)، ففي قصيدته (أم محمد) شكَّلت الأم الحياة والكرامة، إذ يقول:

شَعْرُها..

أمْ جناح حَمامٍ حَلِيبي

وجُهها...

أمْ غبار السنين العجاف

كانَ يمنَحُها: هيبةَ الشهداء[٢]

يوظف الشاعر الأم على أنَّها وجه العراق الكادح المناضل حياتياً، صاحب الكبرياء، وهو يواجه الجشع والرياء، إذ أراد الشاعر أن يبث القناعة في نفس القارئ والمستمع؛ لتقوية النص من ناحية المعنى الذي يبدو عليه الإرباك فـ (حليبي) الذي أراد به الشاعر البياض الساطع في اجنحة الطيور والمعروفة لدى بيئة الشاعر باسم(الصابوني) استعار الشاعر أجنحة الطير دلالةً على اشتعال راس امه شيباً وهنا القحط وشغف العيش بادٍ، إذ يرى في جهاد امه ومقارعتها للخطوب في الدنيا التي تعيشها قد آلت بها الى ماهي عليه، فالشاعر برِع في توظيف اسلوبه الفني من خلال تلك الاستعارة(جناح حمام حليبي)، من هذا أراد الشاعر الربط لرسم صورة فنية واضحة المعالم والدلالات على الرغم من

(١) جواد الحطاب والنسخة العراقية من ارض اليباب: ٦ .

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٥.

إخفاقه في توصيل معنى: عبارة (جناحا حمام حليبي وجهها) سعياً وراء الوزن الشعري (المتدارك) الذي ينزل بالقصيدة إلى كلام النثر، وفي القصيدة نفسها يقول:

قيل: يا امرأة

ـ قيل ـ

مِنْ أين هذا التشابه

بين جذوع النخيل وبين يديك؟

(.. لَمَعَتْ كالفوانيس في الليل ضحكتها)[1]

ورد في هذا النص تشبيه يتعلق بمزايا البيئة؛ لأنه مرتبط بخاصية النخلة وطبيعتها في الشموخ والثبات والكبرياء وحتى الخشونة التي تمثل جدية المرأة ومعاناتها، التي صنعت منها كائناً مختلفاً، ويبدو أننا أمام مشهد تصوري انفعالي، استفهامي، فتشبيه الجلد باليد جاء كناية عن التأصيل والانغماس والقوة و إيحاء دلالي على استمرارية التضحية في الحياة.

والإشارة التشبيهية الجمالية في نهاية المقطع، إذ يضعنا أمام صورة فنية مبتكرة؛ ليكشف لنا كثيراً من المسكوت عنه بدلالة النقاط والأقواس القصدية بوصف الشعر منفتحاً على(الكون الشعري وتناسل معانيه؛ لأنَّ محاولة تسييج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر ألا وهي التمنع والهروب)[2]، في ذلك يرسم لنا بهجة الأم على الرغم من استمرارية الألم والمعاناة، فهي تحرق ذاتها؛ لتلمع بكل كبرياء حين ممارسة طقوس الموت.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٦٧.

(٢) آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، د. بشير تاوريريت، عالم الكتب،ط١، القاهرة،، ٢٠٠٩م: ٢٩.

أما في قصيدة (ياسمين)، فإنَّ الشاعر يربط الموت بوداع الأمهات، إذ يقول:

بانتظار القطار

تجلس الأمهاتُ على "اليطغات"

ويفتحن أشواقهن

فتطير القُبَل

وتحط على شفة الدمع

أوراق تين..[1].

يجسد الشاعر لحظات صبر ولوعات مميتة مقترنة بتوديع الابناء نحو جبهات الموت بوصف القطار هو من يحمل المسافرين وينأى بهم بعيدا، فيشير الشاعر إلى أن الأمهات لم يجلسن في الاماكن المخصصة للجلوس بل اتخذن يطغات ابنائهن أريكة لجلوسهن، فنرى الشاعر يبرع بممازجة رائعة فأبواب الاشواق تفتح على مصراعيها ويفتحن اشواقهن، وفراشات القبل تحط على فلذات الأكباد مستنشقة رحيقهم الذي قد يكون الأخير (فتطير القبل) خلفهم، ثم يكمل الشاعر المشهد التراجيدي فيرسم صورة ذرف دموع الأمهات وهن يودعن أبناءهن، فيصور أن الام في كل لحظة تعيش ذاك المصير المجهول الذي يلقاه الابن حيث كانت الحرب مستعرة والتي سببت غياب الأبناء أما بالموت او الفقد، ثم أشار الشاعر (وتحط على شفة الدمع أوراق تين) والتين يدل على الأمل بالعودة؛ فالشاعر يربط بين العودة والشوق بوصف الشعر يحمل زمنا وجوديا يمتزج فيه الحاضر والماضي بلحظة كلية، إذ يغادر المقاتلون القطار نفسه إلى المدن المبتلاة بالحرب أو على خطوط النار، إذ يقول:

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٢٧.

في المحطّة ينمو الوداع

نرى:

اخضرار طفولتنا في بياض "الشيَلْ"[1]

نجد ما تخلفه هذه الصورة من أسى في النفس، فوداع الابن لامه يشعره عندما يودعها وهي تحتضنه بأنه طفل طرقت ابواب ضياعه الخطوب التي تريد نزعه من موطن نمائه، فاخضرار الطفولة كناية عن بداية حنينه لصدرها المورق بالدفء والحب فيتمسك بها وهذا الشعور هو أوج ما يستشعره الابن حين تحل لحظات الوداع بينما في تلك اللحظة أيضا كأن الحياة تجف بينهما و يجعل الشيل تبيض على الرغم من لونها الأسود من فرط ما يذرف الدمع عليها، أو لعل اخضرار الطفولة يشير به أن الامهات اللاتي بلغن الإفراط في تربية أبنائهن ووصلن بهن حد البلوغ بالتعب والكد والحرمان من أجلهم وهن ينظر إلى اشتداد عودهم و الشاعر يرمز بالاخضرار للأبناء اليافعين بينما بياض الشيل للأمهات اللاتي بلغن من الكبر حتى صارت الشيل بيضاء وهذا الاسلوب من المجاز المرسل وعلاقته المجاورة إشارة الى شيخوخة الامهات[2].

أما على صعيد قصيدة (فلسطينيات) التي يمكن القول إنَّ الشاعر قد استعار عنوانها على أنَّها من عالم (فلسطيني)، وينوِّه الشاعر على دور الأم في الحياة الاجتماعية، ونرصد استغاثته بالمرأة الأم وصرختها بمعادلة الحرب، فيقول:

أمّنا..

زوجينا قنابل عاقلة

واغزلي لسرير الزفاف شظايا

-على وسع قلبي –

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٢٧.

(٢) ينظر: الوافي في تعلم البلاغة، د. رحيم الغرباوي، دار المتن، ط٢، بغداد، ٢٠٢١م: ١٩٩.

أنام بها.. مطمئنّا

أمّنا..

ازرعي سور بيتي

بعشب الزجاجْ

لئلا..

تنطّ دواب القنابلِ

فوق السياجْ

.. وتقطفني!![1]

نجد النص حافلا بالنداء عبر تأقلم الشاعر مع صراعات الحرب، مما دعاه إلى أن يقترح على الأم أن تدخل أدوات الحرب ضمن مرتكزات حياته؛ ولأن الأم محطة إنسانية عظيمة للحنين والعطف والتضحية، ومسألة الرجوع إليها كملاذ آمن، كان ذلك سبباً للاستغاثة بها، كذلك يريد الشاعر أنْ يستعرض هيمنة دور الأم في المجتمع بشكل عام، والمقاتلين الشجعان بشكل خاص عبر (زوجينا، واغزلي، وازرعي)؛ لما تقوم به الأم من أدوار مختلفة.

يضعنا الشاعر أمام صورة تشبيهية لمعادلة الأم للحرب، ويجعلها هي من تخوضها في المقدمة الاحترازية، ثم اشار الشاعر(بعشب الزجاج) الذي ارادة به شظايا البلول التي تزرع فوق سياج المنزل كأداة جارحة ضد متسلقي ذلك السياج، وهذا العمل تم تداوله منذ تسعينيات القرن الماضي لدى عوام الناس، ثم يشخص القنابل وينزلها منزل الحيوان المتسلق (لئلا تنط قنابل الدواب فوق السياج) فالبلاغة التشخيصية جاء بها الشاعر ليلامس روح المتلقي، إذ شبه القنابل بالوحوش المفترسة الهوجاء التي تخترق كل ممنوع والذي مثل له بالسياج المزجج، ومن زاوية اخرى

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٢/١٧٣.

نلمس ان هناك بعدا سياسيا اراده الشاعر من وراء(قنابل الدواب) ثم يعود الى تكرار نداء الاستغاثة بالأم قائلاً

أمنا..

من حدود القنابلِ

حتى هنا

لهم: الأوسمة

ولنا: دمنا!

أمّنا

أمّنا

أمّنا[1]

أشار الشاعر هنا إلى معادلة مريرة (لهم الأوسمة، ولنا دمنا)، فيتحول الألم إلى بطاقة هوية تعريفية لدى الشاعر، تكشف عن مدى القسوة التي يتعرض لها المجتمع العراقي على يد المحتل، فإنَّ الدماء، ترمز إلى العقيدة عند الإنسان المسلم، وربما يستبطن الشاعر معنى آخر، فيشير إلى صّناع الحروب حين يحصلون على الأوسمة كأبطال، وأما الضحايا فليس لهم إلا الدم، وهو دلالة القتل، لكن يمكن أن نرى دلالة اخرى للدم من أنه يمثل نضال العراقيين والذي يمثل عمق صمودهم ومواصلة النضال حتى التحرير.

كما نرى في قصيدة (اختناق) أنَّ الأم قد وردت بصورة المنقذة، إذ يقول:

وحدي

مزدحم بي الشوارع

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٤.

أربعة أرباع الفضاء تخصّني

أتعثر بحجر

فأقول: أبي

أتعلَّق في شجرة

وأناديها: أمي

ما من غيمة

إلا وأصيح بها:

يا... توأم روحي

ضيقة؛ هذه الأرض؛ عليّ[1]

يسعى الشاعر إلى التعلق والارتكاز على الأبعاد النفسية المحيطة به، والمؤثثة لمناخ القصيدة، تلك الأبعاد التي تجلَّت في الألفاظ (أتعثر، ضيقة، أتعلق) لكن هذه الوحدة تهيمن عليها عبارة (مزدحم بي الشارع)، وهي يمكن أن تكون كناية عن ازدحام الأفكار، وانعدام الرؤية الواضحة أمامه، ويبدو هذه الضبابية واضحة بالاقتران الدلالي بين فقد الأب رمز القوة (الحجر)، وفقد الأم رمز الحنان، وما يرافقه (الشجرة)، وفي ظل هذه المتخيلات الماضية يتجه الحطّاب نحو متخيل جديد، فكل غيمة أنثى تمثل له توأم الروح ولعلها معادلاً لكل ما تمنحه الحياة، وهو يحس بضيق الأرض، ومن ثم قد انحاز إلى الطلب المقترن بمرارة الواقع، ورغبة الشاعر للخروج مما هو عليه (ضيقة هذه الأرض عليّ). ويبدو أن الشاعر يعيش نزعة وجودية ولاسيما القلق والاغتراب كونه يعيش واقعا مراً[2] فيحتاج الى من ينتشله؛ لذلك يرى أنَّ الأم هي خير منج له حين يعيش الشاعر حالة الوعي واللاوعي عند كتابة الشعر فيراها في لا

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢١٢ .

(٢) ينظر: الوجود والحرية بين الفلسفة والأدب، د. محمد عناني، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م: ٢٠٩ .

وعيه خير منقذ بقوله (انتشليني)، وقد قدَّم الأم على الأب برمز الشجرة والشجرة تدل على العطاء، فضلا عن أنَّها المظللة من لهيب الصيف فقرنها بالأم المنقذة.

وقد حملت اللفظة أيضاً الألم الذي يعيشه الشاعر وضيق الأرض عليه، واللفظة بواحدة من أشكالها، هي الانتشال المرتكز على الذات الشاعرة الممزقة، أي بمعنى آخر انتشلي ما تبقى من أجزاء، وهي حركة إيقاعية بطيئة، ترصد الهدوء والتصوير المنتج بمجموعة صور كامنة وراء هذا الانتشال، يقول د. مزهر الخفاجي (إنَّ جواد الحطّاب من الشعراء القلائل، الذين يستخدمون المفارقة الشعرية بتجاوزٍ حاذق،... تورية المعنى)[1].

أما على صعيد قصيدة(اللعنة!) والتي تمثل كرامة الأم المناهضة للاحتلال وجرائمه، التي يقول فيها:

ظنون تُركضني

أتخيل أمّي:

تبقّع أثوابها النوايا الرثة

وتغرغر بأنوثتها أصابع الجنود

عيب..

بصوت خافت تتمتم

بعربية

لا تفهمها الأصابع السود[2].

(١) مقابلة شخصية مع د. مزهر الخفاجي، بغداد معرض الكتاب ٢٠٢٢/١٢/١٠م العاشرة صباحاً.
(٢) الأعمال الشعرية: ٣٢٨/٣٢٧ .

إنَّ الحطاب بحكم إشاراته المتعددة لصلافة جنود الاحتلال، وانتهاكاتهم الأعراف، والتقاليد المجتمعية العراقية، وبقصدية إذلال المواطن العراقي من خلال الاعتداء على محرماته[١]، فهو يتعامل مع المرأة الأم بأنَّها عبدة ذليلة له ويحق انتهاكها، من دون الانتباه إلى ما يجتاح هذه المرأة من عواطف متناقضة تتزاحم ردود أفعالها بين الخجل، والحياء، والرفض المصدوم بقوة الحرب والأسلحة، ولذلك هو يقول (لا تفهمها أصابع الجنود السوداء) في هذه القصيدة، نستدل أنَّ الشاعر لديه عدة أوجه لتناول السرد الشعري، كما في المقطع الآتي:

أمهاتنا

لا يصحبن الكلاب إلى النزهة

ولا ينثرن فتات الخبز للنوارس[٢].

هنا نسق واضح يمثل أنَّ أمهاتنا يمثلنَ رمز البراءة والعفة والحياء، فصورة الأم هنا تسكن وجدان الشاعر، وتعد هي منبع الطيب والكرامة وانبعاث الأمل مع كل شروق للشمس، وأفول للمتاعب والأحزان في المساء، وربما القارئ لهذا النص يجده مرتبكاً من ناحية المعنى، فنحن في مجتمع شرقي له تقاليد وعقيدة تجعل من الكلب غير مأنوس في الصحبة؛ لأسبابٍ عدَّة و يشير ذلك أنَّ هناك تفاوتاً بين مجتمعين مختلفين في التقاليد والعقائد، أمَّا النسق المضمر فقد ورد في قول الشاعر:

أمهاتنا:

أدلاء الحمير إلى الحدائق[٣]

---

(١) ينظر: النبوءة في الشعر العربي الحديث (دراسة ظاهراتية)، د. رحيم عبد علي، دار تموز، سوريا، ط١ ، ٢٠١٢م: ٢٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٢٨.

(٣) الأعمال الشعرية: ٣٢٨.

يبدو أنَّ الشاعر كان يُجَسِد فكرة أنَّ الأمومة ليست ألا تجلياً واضحاً للحب والجمال، وأمهاتنا لا تأخذ بيدها الحمير للإعتداء على الزرع، بمعنى لا تدفع السيئين للحياة، وإنّما تنحاز لكل ما هو خير ونبيل، وأشار الشاعر بدلالة مضمرة لمعنى (الحمير) والتي هي هنا تمثّل الوجه الحيواني للإنسان الذي يداهم الجمال والبراءة المرموز لها بالحدائق، ومن خلال سياق النص يمكن الاستدلال إلى أنَّ الشاعر يقصد هنا الأعداء الذين يدهمون البيوت الآمنة، فيحدثون الخراب والقتل، وهو نتاج فعل شيطاني إجرامي نفسي اجتماعي، وليس معادلاً موضوعياً للأمهات، لكن الحقيقة أنَّ متوالية الأم في نسق هذه القصيدة المضمر تتجاور مع الوطن إنْ لم تكن هي الوطن نفسه بكل ما يعانيه أو تعانيه هي من ألم وجور.

وفي مجموعة بروفايل للريح، رسم جانبي للمطر(تنويعات على نصب الحرية) يستدعي الشاعر عوالم جواد سليم النحتية كعناوين فرعية، أهميتها من كونها وحدات دلالية محتضنة لفكرة النص بتركيز وكثافة، تسهم في تصعيد حساسية المتلقي؛ لاقتناص الأفق الشعري؛ فيتخذها بؤراً شعرية، توزع خطوطها حاملة هموم الواقع بكل تداعياته، ففي النص الآتي، يقول الشاعر:

تبرعت الأمهات بصراخهن إلى الحصان

فلا سلاسل تقيد الصهيل..

من همسة آلأف سنة

يتوشح بالحياة

شعفاته: ياما كان...

وحوافره: الريح![1].

(١) الاعمال الشعرية: ٣٥٧ .

نلحظ الشاعر يشكل صورته الرمزية عن طريق التداخل بين التاريخ والحاضر المتمثل في لوحة جواد سليم التي مثلت الفارس والحصان؛ ليرمز من خلالها إلى صمت الحاضر المتمثل بالإنسان الباحث عن الحرية، وهذا ما زاد جمالية الصورة الرمزية في النص الشعري، كذلك استعماله لثنائية الأصوات من صراخ الأمهات، وصهيل الفرس، وهمسة السنين، وحركة حوافر الفرس الخيالية، وصوت هبوب الريح كل هذه اجتمعت؛ لتشكل الصورة الشعرية في النص المتقدم' ثم نجد إشارة الشاعر إلى انعتاق القوة الكامنة في التعبير عن أصالة حضور الأمهات، وتجاوز مرحلة الصمت؛ لأن الحصان رمز الأصالة والقوة والشموخ، وأنّه يجر عربات الملوك علماً بأن جواد سليم، اهتم برمز الثور، ولم يعطِ الحصان اهتماماً خاصاً؛ لأنَّ الحصان حيوان لا يمتلك رمزية الخصب، التي تحملها الحضارة الزراعية في حراثة الأرض، ثم زاوج هذا المشهد بإشارة إلى قدم حضارة العراق، إذ ألحقها بمشهد عبَّر فيه بشيء من المفارقة عن مقتل فيصل الثاني، وهو حدث له علاقة بنصب الحرية، الذي جاء تجسيداً لمرحلة تالية. ويستمر الشاعر برسم صورته الرمزية، فيقول:

مبارك صهيلكنّ أيتها الأمهات

.. زعاف الافعى

لا يرهب التنين[1].

ربط الشاعر المشهد السابق مع اللاحق؛ لأنَّ الإرث الفني القديم، يحمل معه رموزه وتجلياته عبر محاولات الشاعر، تجاوز الزمن واستمرار التجديد دائما، كون الأدب (يتعامل مع أكثر الحقائق جوهرية وأهمية في الوجود البشري)[2]، يعبر الشاعر عن معان حقيقية تكمن في داخله تجاه الحياة والإنسان، ففي القصيدة حّوَّلّ صراخ الأمهات إلى صهيل، وصغر صورة الأفعى أمام قوة التنين، أي أنَّ قدرة المرأة الأم على التحمل، تنبع من مؤثرات فكرية خالدة، تبثها الرموز الاسطورية، التي تلتقي

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٥٩.

(٢) فكرة الثقافة، تيري إيغلتن، ترجمة: لطفية الدليمي، دار المدى، ط١، بيروت، ٢٠١٨م: ٢٣٣.

وتتوازى مع نصب الحرية في أسطورة قتل التنين، هو صورة لأفعوان البحر، وهو من الناحية الرمزية، يمثل قوى الشر، وهي محاولة لخلق العلاقة بين الماضي والحاضر ومحافل الشر، التي تحيط بالإنسان[١].

يتضح لنا في هذا المقطع أنَّ الأمهات يمثلن متوالية للوطن، وهي سمه تميزَ بها الحطّاب عن العديد من أقرانه من الشعراء، فمرة تصبح الأم هي الوطن لديه، ومرة أخرى يصبح الوطن هو رمز الأم، ولربما أشار الى (صهيلكنّ) هنا للدلالة على الولادة الخصب في دفع ابنائهن إلى حياة الكفاح والعمل والاجتهاد، وقد شكل هذا المقطع لوناً من ألوان البناء الشعري القائم على المعنى التبادلي.

وعندما نمعن النظر في ديوان (بدرية نعمة) نجد قصيدة (قبرها أم ربيئة وادي السلام) التي مثَّلت رأس الهرم في مجد الأمومة، إذ يقول الشاعر:

حين كنت أرتكب الحماقات،

وأباشر أهوائي باجتياز خطوط الربّ الحمراء...

أخرج للوعيد لساني:

:ههه... معي: بدرية نعمة

... أعرف أنَّ الله

صديق شيلتها السوداء، كأفراح القديسين[٢].

---

(١) ينظر: الحداثة والرمز الأسطوري في الفن الحديث الفنان (جواد سليم نموذجا)، ناجح المعموري، وزارة الثقافة، دار الفنون التشكيلية، بغداد،٢٠١٣م: ١٤٢ – ١٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٢٩.

الشاعر هنا يسترجع ذاكرة حياته بأكملها، وما صاحبها من حماقات لذيذة القصد بذريعة حرزه المكين ألا وهو كينونة الأم بدرية نعمه في حين يؤكد اطمئنانه للوعيد الذي ينتظره، ويبدو أنَّه في هذا المقطع الشعري يخالف العقائد الدينية؛ فنلاحظ النص حمّال أوجه في التأويل، منها ما هو خدش للأعراف، ومنها ما هو يغور في عمق المعنى الفلسفي لمخاطبة الرب، باعتباره قريباً من ذات الشاعر، وهو يعبر عن فقدان أمه، فنرصد فكرة هذا المقطع مبنية على هاجسين، الأول يحيلنا إلى تأويل متناقض، وهو بين الإيمان حد التماهي الصوفي وخطاب الخالق بأسلوب التعامل بالحبِّ الإلهي، وبين الإلحاد، أو التجديف، وهو أمر مستبعد؛ لذلك فهو ذروة التعبير عن الحزن، أما الهاجس الثاني، فهو التعامل التفصيلي مع أشياء الأم الراحلة مثل الشيلة السوداء التي تأخذ هنا البعد العاطفي المشحون الذي ينتج عن التفاصيل الصغيرة، وأثرها العالي على فاقد الأم.

ويبدو أنَّ هذا اللون من الأداء الشعري، يعطي للنص حرية في التأويل، وربما إعادة النظر في إحالة بعض الشفرات إلى دلالة مختلفة عن الشكل الواضح، كما هو في مخاطبة الله تعالى والإيحاء بأنَّ هناك تجاوزاً هو في حقيقته غير ذلك بالإحالة إلى مقاطع النص الأخرى، فنجد الشاعر يجتهد من أجل رسم صورة مقدسة دلالياً لـ(بدرية نعمة)، ثم اتخذ الشاعر في مقطعه الثاني أسلوب الاستفهام، فيقول:

صوتك المجعد من سيكويه يا أم

منْ سيرسل هدهداتك إلى المصبغة[1].

وهنا تبدأ دلالات الفقد دخول مسرح النص؛ وذلك واضح في مطلع قوله، المميز باسم الاستفهام المكرر (من) وذلك تركه لسطر فارغ والذي يشير للمسكوت

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٠ .

عنه وما يتصل بتلك الانثيالات والاستفهامات التي تركتها بعدها بدرية التي شغلت الشاعر بكل تلك التفصيلات التي ما عادت موجودة بعدها، في حين نستشف من التصريح الأول بماهية الأم التي تجعد صوتها، وهي إشارة غير مباشرة إلى تقدم العمر بها حتى طال الصوت لا الوجه فقط، وغالبا ما يرتبط صوت الأم بالذاكرة عن طريق تلك الهدهدات التي تحمل من الحزن والدموع، وكأنها بهدهداتها ودموعها تغسل ما يعلق الروح من حزن[١]، ثم أشار الشاعر إلى انزياح لفظي(صوتك المجعد) إشارة إلى صوتها المتهدج المائز، والذي يمكن معرفته من بين عشرات الأصوات؛ لحرص الأم عليه، وعلى ما يسعده وراحة باله في أعماله، كما فيه تلميح إلى أنَّ والدته هذه هي من جنس نساء الريف اللاتي تعودن بصوتهن المجلجل وبنغماته العالية اللاتي تخلق الواحدة منهن كياناً نفسياَ وحضورياَ، ولعل الشاعر هنا، ربما أحبَّ هذا الصوت وألِف صداه في أذنه، وبعدما غيَّبها الموت شكَّل لديه فراغاً على الرغم من أنَّه أراد بعبارة (من يكويه) أن يكون أكثر تهذيباً واسترسالاً ورقَّةً، ويبدو أنَّه كان في قمة فجيعته بأمه، وعلى الرغم من زحام الألم الذي يعصف به والفقد الذي حرمه إياها، نرصده يحول المناسبة المحزنة إلى مهرجان شعري يستعرض به السيرة الحياتية لأمه ودورها المؤثر في الأسرة والمجتمع، وفي المقطع الثالث من القصيدة، يقول:

في (الفالة) وال(نحري)

وفي (الزهرة) و(رفيقتها)

نقش الأجداد على جبينك مواقع النجم

وبالإثمد والنيل

بشحم الرماد[٢]

---

(١) ينظر: التشكيل الحداثوي في قصيدة قبرها ام ربيئة وادي السلام لجواد الحطاب، د. اريج كنعان حمودي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد ، العدد (٢٧) لسنة ٢٠١٩م: ١١– ١٣.

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٣٢.

في هذه الجزئية من النص نجد المفارقة قائمة بين الموت المتمثل بالقبر والظلمات، والحياة المتمثلة بالأم الفقيدة، ومن خلال المفارقة الواردة نستدل على أنَّ بدرية نعمه كانت تعيش حياة سلبية، توازي حياة القبر والظلمات، وكأن استحضار الحطاب للرموز الشعبية التي يبني فكرته التأويلية عليها، والتي تعطي الأبعاد الدلالية تقارب ما يريده الشاعر، وما يقرنه مع مشاعره، فنلاحظ الشاعر يوظف قيمتها الوجودية، ويمنحها رمزها الإنساني إلى حد التقديس؛ لكي يخفف صدمة فقده، ويعوض إحساسه بالفقد الداخلي، وبهذا يرتقي بها إلى مستوى الفكرة الصورية، التي تنتج الرؤية الوجودية، على وفق حقول الدلالات التي بها تومئ للمعاني إلى حدّ ما يماثلها مع ما تمثل الأم من قيمة حضورية في رموز الانسان، ونجد قصدية في تأصيل أمومته من خلال المفردات(نقش الأجداد على جبينك، النيل، الأثمد) للدلالة على هويتها العراقية لاسيما الوشم الذي كانت تضعه النساء العراقيات على وجوههن خصوصا نساء الريف[1]؛ ليجعلها خالدة في عالم الخلود، وهذا ما يجسد في نصِّه العمق الأسطوري، فيعطي بعداً أكبر من البعد الآني؛ ليجعل الرمز خالداً، ولا يفنى على الرغم من مغادرة روحه، ثم أشار إلى تقدم عمر الأم، فيقول:

رسموا خرائط عودتهم للأرض على يديك

وها... عدت الى الارض[2].

يضعنا الشاعر أمام صورة كرنفالية! يعبر فيها عن قسوة حياة الإنسان التي لا موعد يُنتظر فيها سوى الموت، وهذه التجاعيد هي ما تركته السنون على وجه الإنسان من مسالك مغلقة ووشم ينطق بمكابدة هذا الإنسان مع الزمن وخيباته وانكساراته، ويدل أن العمر قبل أن يأفل، ويعود إلى الأرض(الموت) يعطي هذه الإشارات، أما الخرائط، فهي إشارة إلى التجاعيد والتقدم بالعمر، وكأنما أراد الشاعر من أنَّ روح المجاهدة والتعب والنصب تحملته هذه الأم، بروح راضية مرضية محبةً

(١) ينظر: استنطاق الحجر (دراسة في شعر جواد الحطاب)، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٩م: ٧٦ .

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٣٢.

وإيثارٍ وتضحيةٍ حتى إذا استوفى في العمر سنينه التي قدرها الله لهذه الإنسانة الصبور عادت إلى مثواها الأخير تاركة الأثر الطيب المحمود.

أما في المقطع السادس من القصيدة، فيقول:

أيوجد قبر للإيجار جوارك

فما اعتدت النوم بعيداً عن شيلتك البيضاء

كأحزان القديسين[1].

نجد النص يعبِّر بشكل واضح عن لوعة الشاعر بالفقدان؛ فيشكل صورة مبتكرة، وجديدة في عالم الرثاء العربي، ونلاحظ انفعال الشاعر القائم على التضاد نحو (الاسود / الابيض) القبر، إحلال الظلام، أبعاد للضوء، يتساوق مع السواد الملتصق بالحياة، يتضح للقارئ عبر تغير دلالة الشيلة بتغير لونها الذي ورد ما غالبا في ثنايا النص سابقاً باللون الأسود، وهو لون شيلة النساء في العراق وشبهه غالبا بفرح القديسين، في حين وردت الشيلة هنا باللون الأبيض دلالة على النقاء، ولباس المؤمنين، فاستحال بتغير الدلالة إلى شبيه بأحزان القديسين، وهو انزياح دلالي آخر بخلق ثنائيات غير مسبوقة بالإشارة إلى الأسود، الذي كان يعني وجودها عنده، فارتبط الأسود عند ذاك بالفرح، في حين استحال الأبيض إلى دلالة الموت أو الفقد، فاكتسب الحزن هنا لوناً أبيضا، فالأم الفقيدة لها القداسة و قبرها محط عناية واهتمام، إذ يرى الشاعر أنَّها كانت موجودة في قبرها بوصفة المكان الذي شهد انتقال الجسد من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة، ونلاحظ تشبثه أن لا يمحو ذاكرته وجود الأم في حياته على الرغم من الفقد الحقيقي لها، وهذا ما يعني سريان روح الأمل، والتطلع في حياةٍ تأبى التراجع والخنوع[2].

---

(١) الاعمال الشعرية: ٤٣٧.

(٢) ينظر: لغة الشعر عند جواد الحطاب، منذر هادي، (رسالة ماجستير) ، كلية التربية، جامعة الكربلاء، ٢٠١٩م: ٤٥- ٤٧.

تبين في ضوء ذلك أنَّ حضور الأم؛ سببه تجذر الحنين الطفولي الذي تسرّب إليه من عوالم القرية، التي جعلت له فضاءً، لإغناء عوالمه وإن غادرها جسدياً، إلا أنَّها رافقته أينما توزعت به الطرقات، وكأنّه هنا يترجم ما ذهب إليه عالم النفس فرويد، حين تطرّق في بعض آرائه إلى ما اصطلح عليه بـ(العودة إلى الرحم)؛ كون الرحم أكثر مكان آمن يلوذ به الإنسان عند إحساسه بالتهديد الخارجي[1]، وهذا الشعور شاع في قصائده، حتى ليمكن الإحساس أنَّ الأم مثَّلت الحياة في شعره بمظاهر الغيرة العراقية ودفع الأبناء لتغيير وجه الحياة من واقعٍ سيء إلى واقع أفضل، كما أنَّه رسم بها وجه وطنه الكادح المناضل حياتياً، كذلك حملت الأم معنى الغربة والحنين من خلال نزعة الشاعر الوجودية، ثم عدَّها الشاعر استغاثة لانتشاله موظفاً أسطورة عشتار التي رمزت للخصب في حضارة وادي الرافدين التي لها دور في إنعاش الحياة آنذاك، وأهم ما أشار إليه الحطَّاب في الأم، هو جعلها مهد اطمئنانه الشعوري الأولي، وواحد من أهم مرتكزاته الشعرية، فنلاحظ بشكل جلي في قصائده عامه شيوع الألفاظ العسكرية التي تدل على المرأة الأم، إذ جعل قصدية الأم غذاء يتذوَّقها المثقفون وغير المثقفين ما أعطى له حرية واسعة يدفع أفكاره وما يعانيه على لسان عامة الناس بملامسة وعيه لشعوره وعواطفهم، فضلاً عن ذلك جعل منها راية للهتاف العربي بوصفها ممثلاً ثقافياً من أجل بناء حضارة عربية، وهي تقف مع أخيها الرجل صفاً واحداً، ثم أنهى الشاعر مسيرته مع الأم فقدانها مصحوباً بانهيار ذاته

(١) فرويد و الأحلام و الجهلة و ذاكرة الدلافين (مقال) هاله ابو ليل – من الموقع الإلكتروني:
https://m.ahewar.org/s.asp?aid=767065&r=0

المبحث الثاني

المرأة الحبيبة

كان الموروث الإبداعي للإنسان ومازال حافلاً بواحدٍ من أهم المواضيع على مر تاريخه، وبلغاته وثقافاته كلها، وهو الكتابة في الحب، وهذا الموضوع عميق في بنية الإنسان العصبية والنفسية وما تسميها الثقافات القديمة بـ(الفطرة) وقد ظلت الكتابة في الحب الشغل الشاغل عند الشعراء والكتاب في كل العصور، وعلى مر الأزمان؛ وذلك وفقاً لمعطيات كل عصر وثقافاته، فقد وصف بعضهم الحبيبة وتغزل بجمالها، وبعضهم الآخر رفع من شأنها الى مرتبة القدسية، وآخرون أعطوها صفة السكن والمكان الآمن والأرض، وقد شغل الحب أخصب العقول فكراً، وأعظم الناس حساً، في شتى بقاع الأرض، وفي أزمانه كافة، و يمكن القول أن الحب لا يمكن فصله عن الوجود الإنساني[١]، ففي الشعر الجاهلي سميت طائفة من الشعراء بـ (المتيّمين)، وعُرِفَ كل واحد منهم بحبيبة وصاحبة له، عاش لها ووهب حياته حبا لها[٢]، ونجد أنَّ شعراء الجاهلية قد صرحوا بأسماء حبيباتهم؛ لأن ثقافة عصرهم سمحت لهم بذلك، مثلما فعل أمرؤ القيس في معلقته:

أفاطِمُ مَهلًا بعضَ هذا التَّدَلّلِ وإن كنتِ قد أَزمعتِ صَرمي فاجملي

أغَرّكِ مني أن حُبكِ قاتلـــــي وأنكِ مهما تأمُري القلـــــب يفعلِ [٣]

أما في العصر الإسلامي فقد قيد التغزل بالمرأة ووضعت مبادئ وأسس لعلاقة الرجل بها كما في قوله تعالى: (وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ

(١) ينظر: الفلسفة الإنسانية في الاسلام، د. سهير فضل الله أبو وافية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٦: ١٤.

(٢)) ينظر: الحب المثالي عند العرب، د. يوسف خليف، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٣: ٧.

(٣)) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م: ٨٦.

بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً)[١]، لكن ثقافة العصر الأموي أنتجت ما سمي بظاهرة الحب العذري وقد عبر عنها الشعراء بعاطفة عميقة قوية، فيها كثيرً من الألم، والتوق إلى الوصل، والقلق من البعد [٢]، واستمر موضوع الحب والغزل بالتطور، حتى أصبح أكثر صراحة في العصر العباسي كما في قول أبي نوَّاس :

كأساً إذا انحدرت في حلق شاربها أجدته حمرتها في العين والخدِّ

تسقيك من عينها خمراً ومن يدها خمراً فمالك من سكرين من بدِّ [٣]

وما أن وصلنا إلى العصر الوسيط حتى تغيرت ثقافة المجتمع، وانحسر حضور المرأة في القصيدة، وحذر الشعراء من ذكر أسماء النساء، فصاروا يقفون على ربوع الأحبة، ويعيدون تكرار أسماء معشوقات سابقيهم من الشعراء، حرجا من ذكر حبيباتهم [٤] ، ولنا مثَّل فيما قال الشاب الظريف:

حييت ياربع الحمى بزرود من مغرم دنف الحشى معمود

يانزهتي الكبرى ومعدن لذتي ومحل أهل مودتي وعهودي [٥]

وقد اختلف تناول الشعر الحديث لموضوع الحب كثيراً عما قبله من العصور، حتى أنَّ الحبيبة اتخذت صوراً عدة لدى الشاعر، ولو تأملنا حضور المرأة في مدونة الشاعر؛ لوجدنا أنه ينتمي إلى الحبيبة في جل قصائده، وهذا الانتماء يمتزج فيه الروحي

---

(١) سورة الروم، الآية: ١

(٢) ينظر: الحُبَّ العذري نشأته وتطوره، أحمد عبد الستار الجواري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٦: ٦٢ – ٦٣.

(٣)) ديوان ابو نواس، تحقيق: بهجت عبدالغفور ، مطبعة القاهرة ، ط١، ١٩٣٧م: ١٢٧.

(٤)) ينظر: الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط، د. محمد شاكر الربيعي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢م: ١٥٥ – ١٥٧.

(٥)) ديوان الشاب الظريف شمس الدين محمد بن عفيف الدين (٦٦١هـ ٦٨٨م)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٥م: ٩٣ – ٩٤.

بالجسدي، فتصبح دراستها محفوفة بالمصاعب حين يستدعي التحليل فصل الحبيبة عن رمزيتها، وتتعدد وجوهها حتى يصعب ملاحقة تجلياتها في تجربة جواد الحطاب، إذ يلتبس الظاهر بالباطن في خطاب شعري ولغوي شديد الدقة يغري بارتياد فضاءات أعمق في التحليل والتأويل وهذا ما تنوي الباحثة في التصدي له في هذا المبحث.

ومن خلال التأمل في قصيدة(رَصْدٌ بَيْروتي)، نلاحظ الحوارية التي أجراها الشاعر مع ذاته في القصيدة التي مثلت فيها الحبيبة الغربة، إذ يضعنا الشاعر في المشهد مباشرة، فيقول:

هاجسٌ

أرّقَ الجمر في نبضه...

فتوجّسَ:

ماننتهي...؟

..انتحبتْ

ـ..لَمْ يرَ امرأة

في الثلاثين تبكي!

قال في نفسِهِ:

إنها تنتحرْ

والنهايات مغلقة

في النزيف المهاجر ما بين جُرفٍ

أحَسَّ بها ارتعشت

.. من البردِ

لا ..

_...من الخوف

_ إذن؟

....[1]

يُبْنَى النص على الشوق والبعد والخوف من الوحدة من خلال(**توجست، انتحبت، تنتحر، من الموت**)، إذ تبنى القصيدة بنائها الفني على مشهد المونولوج الداخلي؛ فالشاعر يجري حوارا مع نفسه بشأن حبيبته البعيدة عنه، ويضعنا الشاعر في قلب الحدث المرعب الذي يخشاه (الإنتحار) والنهايات المغلقة التي لا رجعة فيها إلى درجة أن الشاعر تخيل أن الحدث واقعي وانه احس بارتعاشها التي خيل له أنها من البرد واستدرك قائلا أنها من الخوف فهي تنزف آخر دمائها في المهاجر وديار الغربة بعيدة عن الشاعر.

ولا شك أنَّ المرأة عند الشاعر ذات متحققة، لم يفصل بحواره بين روحها وجسدها، إذ يتعامل معها برؤية ثقافية لما كانت عليه في دائرتها الزمانية والمكانية، أي تتحول المرأة من لذةٍ ومتعةٍ إلى دورٍ آخر، وزاوية نظر مختلفة في الحوار، كونها حاجة ثقافية للتعبير عن الذات والخصوصية، ووسيلة للتخلص من الصور الحسية التي رسمها الشاعر[2]، وفي هذا المقام يقول الدكتور زكريا إبراهيم:(إنَّ الحب الحقيقي هو أشبه ما يكون بالانسجام الرقيق بين الحاجات الحيوية والعواطف الوجدانية، أو هو ضرب من التوافق الخفي بين مطالب الجسم، وبين نوازع الروح أو الحرية، وهذا هو السبب في أننا نجد دائماً في الحب الحقيقي الصادق عوامل المعرفة، والاحترام والرعاية، والمسؤولية قائمة

(١) الأعمال الشعرية: ٢٥/ ٢٦ .

(٢) ينظر: خطاب المرأة في شعر الجواهري، د. رائدة العامري، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الحلة، ٢٠٢١م: ٥٥.

كلها جنباً إلى جنب، فالحب الحقيقي يجمع بين الجسد والروح، ولا يُحْدِثُ تعارضًا بين المادة والمعنى بل يوفق بين الشكل والمضمون)[1]، كذلك أراد الشاعر أن يجسد لغة الجمر، ولونه ولون النهايات، فالنهايات الحمراء دائما ما تكون مخيفة ومظلمة، حتى في حالة الربط بين الجمر والنهايات المغلقة، فقد أراد حالة من الصدام الداخلي، ثم يأخذنا إلى متاهة أخرى، ويزرع صراعا آخر بين ارتعاش البرد وارتعاش الخوف، وهذا يدل أنه حين وصف حبيبته أراد ان يولد الشك ويشارك القارئ في الإجابة، ولهذا وظف الإستفهام، لأنه من أهم بنود القصيدة الحديثة في عصرنا، ثم يربط الحدث الاول بالثاني فيقول:

هَبَطَ الوفرُ التتريّ

كثيفا

بهذا المساء!

... تذكّرَ في بيته

...

أحَسَّ بها ارتعَشَتْ

... ثانية

إنّه جنبها

يَدُهُ.. في يدها

تُداعب أحراش زعترها العربيّ

(١)) مشاكل الحب، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٦٨م: ٢٦٠/١.

وتبحثُ في عَتمَةِ الدَغْلِ

عن نجمة...،

هجرت جذرها في السماء[1]

أشار الشاعر هنا الى حدث آخر، وهو هبوط الثلج ليلا الذي وصفه بالتتري كناية عن قسوته وشدته، وتذكر كيف كان يعيش الهدوء والسكينة في بيته حيث القهوة الساخنة ومعطفه المطري، وهما أكثر الأشياء يحتاجهما الآن، ثم فجأة يذكر لنا إحساسه مجدداً بارتعاشة حبيبته للمرة الثانية لكنها سرعان ما هدأت مثل وحش قتيل كنايةً عن صلابتها في موقف الموت التي تشبه صلابة الوحش حينما يُقتل لكنها ليست وحشاً، بل هي في نظر الشاعر نجمة قتلتها ارتعاشة الموت الأبدية، فمن خلال هذين المقطعين يتضح لنا عمق أحساس الشاعر بحبيبته البعيدة وكيف نقل لنا صدق هذا الإحساس في حوار داخلي يشي بعمق حبه لها وتعلقه بها.

وفي هذا التفاتة لطيفة وتشبيه في غاية الجمال، كما يقول الششتري (شاعر ساحر، وفي فنون الأدب ماهر)[2]، والملفت في هذا المقطع (**يَعرف الآن كم نجمة قتلتها... هجرت جذرها في السماء)** أنه استعمل المساء، والنجمة، والوحش، ويده في يدها، عتمة الدغل، هذه الإشتغالات عبر فيها على حضور الليل بكل تفاصيله، إذ سرد من الفكرة الواقعية، وانتقل إلى الفكرة الشعرية في توظيف هذه المفردات، وفي الجملة الشعرية (عن نجمةٍ هجرت جذرها في السماء) جزء من واقعنا بالحديث في يومياتنا العابرة عن وصف انتهاء أي أمر، فنقول نقلعه من الجذر فقد استعار الشاعر ذلك من واقعنا وتوظيفه شعريا، لذا من ينقل الواقع إلى النص ويستعمله بثيماته يستطيع أن يرسل رسائل الخوف والموت والحب.

---

(١)) الأعمال الشعرية: ٢٦– ٢٧.

(٢)) نزهة الجليس ومنية النفيس، العباس بن علي الموسوي، المطبعة الوهبية، القاهرة ،١٩٧٥م: ٢/ ٣١٣.

أما في نصه الآخر: فقد مثلت الحبيبة الحلم والحرمان الذي يحاول الشاعر الوصول اليه، فيستعرض مشهدًا تراجيديًا في ساحة الوجد، قائلاً:

نَما زَغبُ القلب

إنّ المحّبةَ لم تبتدئ

كرنفالاتها..

والشبابيكُ..

أبصرتُ فيها الضفائرَ

مثلَ المناديل عند الوداع[1]

يخبرنا الشاعر منذ بداية قصيدته أنَّه دبَّ بطريق الهوى، فاستعار بـ (الزغب) ليبين لنا منذ انطلاقة النص أنَّ قلبه خفق بعاطفة الحب، إذ أنَّ الزغب مثل لديه الخفقة الأولى في هذا الحب، ولاشك إنها معادلة شعرية يجسدها الشاعر بما يمتلك من عواطف جيَاشة وحس مرهف؛ ليعبر عن ألم العشق الذي انتابه، فالشاعر هنا لم يكن حظه من الحبيبة سوى أن يتأمل محاسنها المتمثله بـ (الضفائر) فهو يحلم بالوصال الذي لم يتم، غير أنه رسم لنفسه صورة يستشف من خلالها صفات الحبيبة؛ فالشبابيك هي الوسيلة الوحيدة التي أبصر ضفائر الحبيبة منها، فهو يشبهها بمناديل الوداع التي تمثل علامات الحزن، والهجر بعد الوصال كون المناديل في مواقف الفراق تكون مسعفة لإشارات الوداع، إذ عبر الشاعر عن معاناة صادقة نتيجة الحرمان، ثم يقول:

سيّدتي... بين عينيك والقلبِ

بوصلةٌ

---

(١) الاعمال الشعرية: ٥٥.

إنْ تخلّفت عنها...

أمنتْ

وإن رافقتني...

سأقتلْ

..... (١)

استعمل الشاعر المفارقة في خطابه للحبيبة عن طريق اسلوب الشرط فعندما تخلى عن البوصلة والتي اراد بها اللسان واغوائه بمفاتن الكلم، فالشاعر ينزله منزل النفس الأمارة اذ سر فلاحه ونجاته بمخالفته لنفسه ومخالفة هوى الخديعة التي تكمن وراء التعبير، لكن المفارقة الجميلة تكمن بين حب النفس والمتمثلة بقوله(سيدتي) وبين مخالفتها في قوله(إن تخلفت عنها امنت) إذ تملَّكت مشاعره وكيانه فجعلها سيدة ويخبرها أن نظراتها قاتلة بالنسبة له، وهذا فن الانزياح الذي استطاع أن يبوح الشاعر من خلاله بما يجد من شوق في قلبه، وقد ابتعد عن التقريرية ليتحفنا بهذه الاستعارة الفذة، ومن أين يأتي التخلف عن نظراتها وهو المتشبث بحبها والمملوك لها بحبه وهيامه، إذ كان قلب الشاعر يتأجج بتلك العاطفة الحزينة الناجمة عن إحساس دائم بالتهيؤ لحب امرأة قاتلة له، ونجده حساساً مرهفاً ومحروماً ينطوي على نفسه التي اختزنت كل روادع البيئة، إذ مثلت الحبيبة المحذور منه في حياته والعمل على السير بالاتجاه المعاكس من اجل البقاء على قيد الحياة.

وفي قصيدة (احتمالات) التي مثلت الحبيبة فيها المجهول، نرى الشاعر ينساق وراء احتمالاته، إذ يقول:

ربّما..

---

(١) الاعمال الشعرية: ٥٦.

في الأصابعِ:

قاتلةٌ

ربمّا...

في المفاصلِ

عاشقةٌ

ربمّا.

في الأضافر:

صحو الجنون !

فأيُّ احتمالٍ أكون

.الهوى..

أمّ بلادي التي يحفظ الفقراء تضاريسها

مثلما يحفظون..

الأغاني[١].

من عتبة النص (احتمالات) وضعَنا الشاعر أمام مضمونه؛ فالتساؤلات التي اثارها ما هي إلا ما دار في خلجاته واستوقفته يتساءل إلى أي شيء سيؤول أمره مع حبيبته، فهي قاتلة من جهة، وعاشقة من جهة أخرى، ولم ينس الهداية في (صحو الجنون) وهذا كله بكلمة (ربما) التي تدل على الاحتمال، فهو كمن يخاطب نفسه ويطرح اسئلة ليستشف منها شيئاً، فقد أراد الشاعر أن يلجأ إلى ذاته الشاعرة ليخاطبها بصفتها حبيبته

(١) الأعمال الشعرية: ٤٨.

الملهمة لكل ما من شأنه أن يكشف ما بمكنونه لعله يجد جواباً ما بعد أن ألجأته الحيرة، الى أن يعيش اتجاهين الاول(الهوى) والاخر (بلادي) وهذان الاتجاهان تأصلا بداخله ليعقد احتمالًا بينهما، بيد انه يمعن في فقراء بلاده الذين يحفظون تضاريسها كحفظهم لأغانيهم التي يبثون شكواهم عبرها، هذا ما اراده الشاعر، لكن من زاوية اخرة فان الشاعر لم يكن موفقا في نصه(ام بلادي التي يحفظ الفقراء تضاريسها) فمن ناحية الموسيقى احدثت فارقا ايقاعيا يحتاج الى اعادة هيكلة السمع بعيدا عن اول النص، اما فنيا فقد شكل هذا النص ارباكا بين الصور التي رسمها الشاعر اول القصيدة ليفاجئنا بنصه الذي يحتاج الى موضوع اخر يتناسب معه.

فالشاعر والحبيبة يدخلان معاً في إطار داخلي /خارجي، ليؤطرا تجربتهما، فالشعرية بنية توتّرية لعدد من الصور، والتوتر فعل مكاني عندما يجد الشاعر أن موقعة لا يكفي للقول، فيستعير أمكنة أخرى، ثم يتحدث عن مآسٍ تبدو أنَّها صغيرة قياساً بمآسي الوطن[١]، ويبقى الاطار العام الذي يحتوي الشاعر هو قلب من يهوى الذي يمثل غاية الامل المرجو الوصول اليه لكن عند شاعرنا هيهات ذاك الوصول!.

وفي قصيدة (السيّدة العربية) نجد الشاعر يربط حضور المرأة الحبيبة بالوطن، فاذا ما ذُكر الوطن قصد الحبيبة، وحنّ اليها؛ فهو يجسد صورةً مثاليةً للمرأة والحب، فيقول:

تلالُ الضّفائر قد خدّرت ساعديّ

وتشبّثتُ بالبابِ

بالعشبِ

بالقلبِ

(١) يُنظر: استنطاق الحجر: ٤٥.

عشقُكِ قاومته..

مرّة..

مّرتينِ

ثلاثا..

فشلتُ

أزحتُ سبائك شَعْرك

- عن ملتقى الماء بالرافدين -[1]

الشاعر هنا مولع الى حد بعيد بشَعْرِ معشوقته الى درجة انه سخر البلاغة في وصفه، اذ يرسم لنا مشهدا رومانسيا بين حبيبين على أنَّ ضفائرها اتعبت ساعديه وشبهه بالتلال وهي كناية عن طول شعرها وكثافته وهذا كله إشارة إلى العشق المتجذر لحبيبة، وأنه لا ينوي الإفلات من هذا الهيام فهو متشبث بكل تفاصيلها، فتشبثه بالباب هو إشارة على أنه لا يريد فتح الزمن إلى ما بعد العناق ولا يريد أن يمضي الوقت الذي جمعه بحبيبته، وتشبثه بالعشب هو تشبث ببداية حياة جمعته مع حبيبته فهو كمن يريد أن يحافظ على هذه اللحظة التي أشار إليها ب (العشب)، حيث يرعاها لتدوم طويلاً، وتشبثه بالقلب هو تشبثه بحياته التي لا يريد أن يفارقها ومن ثم فراقه لهذه الحياة هو فراقه لهذه اللحظات الجميلة التي جمعته بها، فالقلب موطن الحياة ثم يقر شاعرنا بفشله أمام عشقها الذي قاومه مراراً ليؤكد حقيقة تعلقه بها، ثم يربط بين حبها والوطن الذي فاجأ القارئ بإزاحة شعرها الذهبي عن ملتقى الماء بالرافدين، وهنا جعل الشاعر النص مفتوحاً ليتيح للمتلقي التأمل فيما بعد المشهد الأخير ليعبر عن حب العراقي لوطنه والتقائه به بعد

(١) الاعمال الشعرية: ٧٩.

طول فراق(الحبيبة الوطن)، ثم يمزج الشاعر همه بالهمّ الجماعي للانتماء والإحساس بروح الجماعة، فيقول:

وكنّا

ـ جياع المدينة ـ

نصطفّ كي نأكل الخبزَ

وجهك كان الرغيف[1]

يسعى الشاعر في مقطعه هذا إلى أشراك نفسه مع الجماعة بصفة تتبع من معاناة الإنسان وهي الجوع، إذ يشترك فيها الجميع وأقصى ما يفعله هؤلاء الجياع هو الاصطفاف للحصول على أدنى ما يسد الرمق وهو الخبز، ثم يفاجئنا بأن هذا الرغيف هو وجهها الذي يمثل وجه الوطن وشوق ابنائه اليه لأنَّه مصدر رزقهم وعيشهم فيه وكأن عشق الوطن هو عشق المرأة أو السيّدة العربية تحديداً التي لا يستطيع مقاومة عشقها، وهنا مثلت الحبيبة الوطن.

ولو تأملنا في قصيدة (لتكن قبلاتك آخر اطلاقاتي) التي مثلت الحبيبة فيها الجسد والرومانسية، فيقول:

فأنتِ معي

لمساتك: صف رصاص

قبلاتك:آخر إطلاقاتي

أينَ حدودك؟

---

(١) الاعمال الشعرية: ٨١.

_لا أعرفُ

من أخمصِ روحي

...

تمتدّ بلادي[1]

في هذا المقطع يستهل الشاعر نصه بمخاطبة الحبيبة، بـ (أنت معي) ليعبر عن شعوره حين يخشى غيابها، ويتأكد من وجودها معه؛ لينتقل إلى اخبارها بأن (لمساتها صف رصاص) إذ توغل فيه الشوق حد الثمالة، و لم يجد ما يعبر به الا ما كان حاضراً في ذهنه، وهو صف رصاص الذي يستغرق جميع تفاصيلها من أول لمسه.

وقوله (قبلاتك آخر اطلاقاتي) لم يحتمل إلا أن يوصلها معه إلى أعنف حب له؛ فالإيحاء الرومانسي ديدن الشاعر في نصه هذا والمتمثلة بلفظة (اطلاقاتي)، وهو ما نستشفه منه أنه يقر بالوفاء لحبها وأنه نسي منذ أن هام بها جميع ما مر به من تجارب غرامية، وأبقت ذاكرته على حبها (اين حدودك) وهنا الشاعر يتساءل وهو ما لا ينتظر إجابة لسؤاله؛ لأنه وهو يعلم أنها لم تبتعد عنه، وهي كما وصفها (قبلاتك آخر اطلاقاتي) لكنه أراد بهذا التساؤل أن يثير بنفسه الهيام الذي كان منتظراً لهذه اللحظة التي تكون هي بجانبه ثم يجيب على سؤاله ب (لا أعرف) وهو يعرف لكنه، سؤال المتحير، وجواب المتحير، ثم يتوغل الشاعر في هيامه عندما صنع لروحه (أخمص) يطير منه إلى مفاتن حبيبته التي أصبحت الآن بين يديه بعد أن طال انتظاره لها، لكن هذه الصور الأدبية سرعان ما تنقطع فجأة بعبارة (تمتد بلادي) فقد أدخل الشاعر كلمة بلادي ليشعرنا إن بلاده حاضره معه في كل حين حتى وهو يستقبل مشاعر حسية، وبعد هذا المشهد يلجأ الشاعر الى التمازج الروحي مع الحبيبة بُغية الوصول الى الوجد الذي يسعى اليه وذلك من خلال قوله:

---

(١) الاعمال الشعرية: ١١٤.

فلتصبح أحلامكِ

أكثر من حبّات الحنطة في بيدر قمح

لا القنبلة العاهرُ

لا الموتُ المترهّل يقتطعانك مني..[1]

الذي اراده الشاعر هو استحالة فرز حبات الحنطة في بيدر القمح؛ لأنَّها من جنس واحد وهي اشارة الى مزج روحيهما معا واستحالة فصلهما وهذا ما اشار **اليه (لا القنبلة العاهرة ولا الموت المترهل يقتطعانك مني)** بمعنى اننا نموت ونحيا معا ويبدو أن الشاعر في موقف المتفائل وهو في أصعب الظروف، فنلاحظ هنا يمزج بين الحرب وآلاتها، وبين وصف حبيبته بروح متفائلة، وحتى اللازمة الروحية التي وظفها تحمل روحاً أخرى متطلعة إلى غد مستبشر فأحلام المحبوبة أكثر من حبات الحنطة في بيادر القمح الوفير، هذه الجمل تحمل أملاً لا يعرف اليأس، فالقمح رمز العيش والنماء و الاستمرار في الحياة رغم منغصاتها والحطاب يحول مشهد الحرب المخيف إلى علاقة حب مفرداتها مستعارة من لغة الحرب، وتفاصيل جبهات القتال، فالعاشق المقاتل لم يجد بُدَّاً يُخلصه من هدير الحرب، وهي تعصف بالأرواح غير التمسك بالحُبّ عله يعوضه عن حجم المأساة التي ما انفكت تُطبق على خياله، وتستولى على وجدانه و مشاعره و تملكت كلَّ مظاهر الحياة فأضفت عليها طابعاً قاتما.

اما في قصيدة(روح في العراء) يفاجئنا الشاعر ببكائية مسبوقة بعنفوان وإخفاء دموعه التي يعرف لونها، إذ مثلت الحبيبة(الحياة) وكانت وراء تلك الدموع فيقول:

لن أحمل باقة ورد

لن أشبك بالبابيون قميصي

---

(١) الاعمال الشعرية: ١١٤.

ولن أحتاج لصدرك هذي الليلة

أغلقي الباب وراء مواساتك

أغلقيه..

ولا تطفئي الأنوار..

أريد أن أبكي ـمرّةـ

وأنا

أعرف

مالونَ

دموعي.. (١)

البعد النفسي طاغٍ على نص الشاعر فالعزوف والقلق والتنازل عن كل منمق صرّح به، فالتخلي عن باقة الورد(لن احمل باقة ورد) دلالة خيبة الأمل التي طاحت به من أعلى قمة الهرم الذي بناه ليصل الى حبيبته، ونلاحظ كمية التسارع بالعودة الى الوراء نتيجة الصدمة التي نالت منه (لن اشبك بالبابيون قميصي) بدأت العزلة تدب داخله، من هذا النص نجد أنَّ الشاعر كان المدَلَّلَ والمدَلِّلَ في آنٍ واحد، لكن ثمة أمرٍ مفاجئ قد حدث ارغمه على العودة، وهذا الحدث تمثل بخيانة الحبيبة له(لن احتاج لصدرك هذه الليلة) تحمل دلالة الطعن والخذلان، اذ كان مستعدا لليلة هنيئة ينعم بها لكن موقف الحبيبة كان له فعلاً وقولاً آخر، و عنصر المفاجئة المؤلمة كان الفيصل الحاكم (اغلقي الباب وراء مواساتك) إذ لا يقوى على قبول الاعتذار والمواسات فالألم قد تجذر بسرعة

(١) الاعمال الشعرية: ٣٤١.

ونال من الشاعر ما نال، ويبدأ السعي وراء العزلة(اغلقي الباب... اغلقيه)الشاعر لم يكتفِ بلفظة واحدة بل جاء بالتوكيد اللفظي للفعل اغلقيه والذي اراد به الطرد واشهار العداوة للحبيبة، ومن ثم اكمال العزلة (لاتطفئي الأنوار اريد ان ابكي مرة وانا اعرف مالون دموعي) الشاعر يستشهد بمشهد تراجيدي فهو الفارس الذي تلقى الطعنة وترجل عن صهوة فرس السعادة، ثم يضع يده على جرحه ليعرف كم بلغ حد الطعن والذي مثل له بالدموع، نعم هي الحياة والتي رمز لها بالحبيبة و قد اخذت مآخذها من الشاعر ونالت منه حد الإنهيار او السقوط من اعلى قمة جبل.

في ضوء ما تقدم نجد هناك مناخ مغبراً رسم الشاعر صوره على جدار الحقيقة المؤلمة، وفق الصورة الموجودة داخل نفسه فنجد الحطّاب يمزج بين الحب و الخيبة في وصف الحبيبة؛ فموضوع الحب عند الشاعر باتَ معادلا موضوعيا لخيبات الحياة والانكسار الإنساني فنرى الحطاب يوظف المرأة بأدوار مختلفة يعدها الملاذ والحاضنة التي ينتمي إليها فالتمسنا أن المرأة مثلت الروح والوطن، ثم تمثلها غربة للروح التي تعتري الشاعر حين جعلها حبيبة له، كما مثلت له أيضا انكسارت حياته ومن ثم مثلت له الطهارة والعفة ووجه العراق بكرامته وعزته، كما مثل الجسد بمعزل عن تمثيل الحبيبة

المبحث الثالث

المرأة الرمز

لازم الرمز نصوص الشعراء القدامى والمحدثين على حد سواء؛ كونه يرتبط بالخيال الذهني بمتلازمة حتمية، ذلك أنَّ الشعر يمثل ترجمة للمشاعر الوجدانية المرتبطة بالتصور الذهني عند الشاعر، بَيْدَ أنَّ الشعراء المعاصرون أكثر استمالة للرمز، بسبب شيوع الفلسفة والافكار الحديثة واتباع الإرث الحضاري والفكري، فضلاً عن الهروب من التصريح إلى التلميح لأسباب عدة، منها سياسية واجتماعية ودينية.

فالرمز يومئ إلى أكثر من معنى، أو فكرة، أو عاطفة، وقد يصبح تعبيراً عما لا يمكن التعبير عنه، أي أنَّه يوحي بالشيء دون أن يوضحه، فهو مضمر في جوهره [(١)]،ولما كان الشعر الحداثي يسعى إلى غير المباشرة، إذ (يمنح القصيدة أعماقاً تثير الفكر، وتفسح افاق الخيال)[(٢)]؛ فالرمز يُدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في أعماق النص؛ لكشفْ جوهر المضمون.

ويبدو أنَّ الحطاب اتخذ من الرمز أداةً للتعبير عمَّا طرأ في خلده من أفكار استلهمها من الواقع، وهي مدار الساعة للمجتمع، فعبَّر عنها برموز متعددة، منها رمز المرأة التي مثلت الأم و الأخت و الزوجة و الحبيبة، لكن حين وضعها في السياق أضفى عليها دلالات مشعة ولاسيما في تعبيرها عن القيم سواء أكانت قيماً مقدسة أم مدنسة حسب ما يتوافق ورؤيته الشعرية، فضلاً عن أنَّها منحته شيئاً من التستر لما يريد إبراقه للمتلقين، أو لحاجته القصوى للتكثيف بوصف الشعر الحديث هو اكتشاف اللاوعي وإظهاره في قوالب لغوية تشع معانٍ وإرهاصات من عالم يستوحي الحقائق؛

---

(١) ينظر: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، امية حمدان، منشورا وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية: ٢٦.

(٢) الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه المهندس، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٧٩م: ١٦٧.

ليبثَّها نتاجاً تعبيرياً وارفاً بمعانٍ تترجم واقعنا المحسوس[1]، وذلك بتدفقات الشاعر وهو يعبِّر عن مكنون رسالته التي يسعى إيصالها إلى متلقيه، فاجترح رمز المرأة كوعاء يستشرف من خلاله أفكاره داخل رحم قصائده التي تنوء بالدلالات والمعاني.

ومن ذلك يمكن فهم الرمز على أنه مصدر إشعاع يبوح بالمعاني المضمرة التي تتولد من خلال السياقات التي وردت فيها، والتي تزيد النصوص ثراءً معنوياً، والذي وجدته الباحثة في شعر الحطاب، ولاسيما في رمز المرأة تعدد إيماءاتها، ومدلولاتها؛ لذا سنلقي الضوء على رموز عدة تشير إلى حقيقة كينونة الوجود، وطهارة المبدأ، ورمز الوطن، ومصدر الإنبعاث، وفي أحيان ترمز إلى الغاوية واللاهية، وستسبر الدراسة أغوار نصوص الشاعر؛ كي تستكشف مضمراته الرمزية متتبعة تسلسلاً زمنياً؛ في تنوع رموز المرأة عند الشاعر على وفق ما أومأ إليه من رؤى تجاهها.

إنَّ استقراء منجز الشاعر، ومحاولة الإمساك برمزية المرأة يحيلنا الى تحولات في بنية الرمز، وفي كلتا الحالتين، فإنَّ الرمز يظل متمسكاً بجوهر الدلالة فلا يحيد عنها، وفي هذا التحول يمارس النص الشعري غواية الإقناع، فيخاتل المتلقي في التلميح بشفرة من شفرات النص، إنَّ أغلب القصائد التي ذكر فيها الشاعر المرأة كانت تمثل رمزاً للحقيقة والحياة لاسيما في مجموعته الأولى (سلاماً أيها الفقراء) ولا يعني هذا عدم وجود رموز أُخرى للمرأة بيد أن النسبة الأعلى لرمز المرأة كانت تتعلق بثيمة الحياة، ويبدو أن هذا الامر جاء من خلال الوضع السياسي والاجتماعي السائد في مرحلة كتابة هذه المجموعة، إذ تبنى الشاعر قضية الزخم الفكري، وكان جزءاً من معاناة مجتمعه؛ فانعكس ذلك بصور قصدية، ولا قصدية انتجت لنا رموزاً متعددة واخترقها رمزاً كان هو الأوفر حضاً وهو رمز الحقيقة والحياة.

وقد استقر في فكر العربي منذ القدم وحتى الآن، أنَّ المرأة رمز الحياة وواهبة الخصب، وهذا ما لُمِسَ في مجموعته الشعرية الاولى (سلاماً أيُّها الفقراء)، ولعل الذي

---

(١) ينظر: الكون الشعري وفضاءات الرؤيا، سياحة في تجربة يحيى السماوي الشعرية، د. رحيم الغرباوي، ، دار الينابيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٦م: ١٢-١٣.

يقرأ قصيدة (امرأة من بيروت) يشعر أنَّ الشاعر يخاطب الحياة، ويكشف غطاء الحقيقة عبر المرأة الرمز، إذ يقول فيها:

سقطَ المسرحُ المتجوّلُ

لَمْ تبقَ عند المذيعِ سوى

كلمة الاعتذار..

وأنتِ تدورين، والقتلُ

عند التقاءِ – افتراقِ الشوارعِ

مَنْ قال:

إنّ البلادَ التي علمتكِ الكآبةَ

مثلُ البلادِ التي علّمتكِ... الفرح؟!

اختلجتْ شفتان

اشتعل الضوء الأحمر

... الضوء

احترقت عيناه

مرتّ..

صرخة إنسان!

...

يتأكد من جثّتهِ القاتل! (١)

(١) الأعمال الشعرية: ٤٤_٤٥.

تتجلى المرأة رمزا للحقيقة والتي يحاول الكثير إخفاءها؛ فالمسرح المتجول هنا يمثل الحياة، وعلى هذا الأساس فليس هناك من تناقض في قول الشاعر؛ فالعلاقة بين الحياة والحقيقة جدلية لا تقبل التأويل؛ وأراد الشاعر أن يمسك باللحظة الهاربة من ثنائية الحياة، والحقيقة، و يبدو أنَّه قد أصيب بخيبة أمل مريرة.

ثم نجد الشاعر يعبر لنا عن الحالة النفسية والواقع الاجتماعي المضطرب عبر قوله **(مَنْ قال: إنّ البلادَ التي علمتكِ الكآبةَ، مثلُ البلادِ التي علّمتكِ.. الفرح ؟!)** هنا يشكل صورة عن عالم السياسة الفائض عن حاجتنا، فبدأ بالاستفهام الإنكاري من قال؟ فأشار بالاستفهام إلى شخص مجهول هو في حد ذاته نوع من المراوغة والإضمار اللتان امتاز بهما شعر الحطاب، فيصور لنا مفارقته للواقع، فالبلاد التي اعتادت على الحزن، والكآبة يستحيل أن تكون مثل البلاد التي علمت أبناءها الفرح، والعزيمة؛ فيتضح لنا عبر النص صورة ثورية ساخرة مثلت الواقع المرير[١]، بمعنى أنَّ الحقيقة تؤدي إلى مفترق طرق بين الفرح من إعلانها والكأبة من إخفائها، فنشعر بها متجسدة في عيوننا، وفي أحاسيسنا، ثم تنطفئ في أواخر العمر فنشعر أنَّ الحياة ماهي إلا وهم كبير ينتهي بالتلاشي.

ثم أشار الشاعر الى مشهد تراجيدي عبر قوله: **(اختلجتْ شفتان، اشتعل الضوء الأحمر... الضوء، احترقت عيناه)** هنا يعبر الشاعر عن تَبادلٍ للود والمحبة، والضوء الأحمر في الفكر العربي يمثل طقوس الزواج كما يمثل التقاليد المجتمعية من استمرار هذا العمل إلى نهايته، ولهذا اعتذر المذيع الذي هو الشاعر نفسه! بعد صحوة متأخرة؛ ليحيلنا إلى المقطع الثاني الذي مثلت فيه المرأة رمزاً للحياة، فيقول:

قالت:

– صاحبة البيت المجنونة –

واستعمر عينيها الدمع:

---

(١) ينظر: بنية المشابهة في شعر جواد الحطّاب، سلمى رحيم شعلان، (رسالة ماجستير)، كلية التربية الاساسية، جامعة المستنصرية، ٢٠٢١م: ٦٤ – ٦٥.

في هذا الزمن الملعون...

يتفشّى...

أكثرُ من طاعون!

(٣)

تئزُّ الرصاصاتُ

ها هي...

ها...

غادرتْ قبرها

... نتبادلُ – عبر الرصاص – التحايا

ونسألُ عن بعضنا البعض

(... من ماتَ، ماتَ

ومن لم يَمُتْ

سيُرَشَحُ للموتِ في الوجبةِ القادمة)

...

... يا امرأة

أنا أصغر أبنائها الحاملين عذاباتها

أشهديهِ...[١]

(١) الأعمال الشعرية: ٤٥– ٤٦– ٤٧.

وظَّف الشاعر المرأة رمزاً للحياة لما يحيط بها، إذ تتحول المرأة من (صاحبة البيت المجنون) إلى المرأة التي (غادرت قبرها) وفي هذا التحول، إنَّما تشفر رسائل النص إلى المتلقي، فالمرأة / الحياة يحاصرها الظلم من كل الجهات (الطاعون، الرصاصات) فتستسلم ويتلاشى المستقبل في أفقها ولا حيلة لها إلا مخاتلة المتلقي عبر تحول رمزي جديد، فالذات الشاعرة لعبت دور المرأة لمخاطبة المتلقي، ودولاب الصراع بين الظاهر والباطن قائم بفعل من اشعل فتيل هذا الصراع ألا وهو الضغط على الذات، حتى تلجأ تتبنى فيه المرأة الرمز الانكفاء على ذاتها، واستعادة الخصب مرة أخرى بوساطة اجترار أحلامها وتقييد أمنياتها بأسلوب الارتداد إلى ذاتها إذ يغدو عشق الذات بديلا عنها، ولاشك في أنَّ هذا النقص سيكون واقعا حياتيا تتكفل فيه الأجيال جيلاً بعد جيل، ويغدو اخر الأجيال مكلفا بتلك العذابات والهموم.

عندما نتأمل طويلا في ديوان(سلاماً أيها الفقراء) نجد إشارات أخرى تتواجد في قاموس الشاعر ذات علاقة وطيدة بينها وبين المرأة، فهو اكتسبها عبر مسي، ولاسيما أنَّها كانت ورته الحياتية التي عاشها لاسيما الحروب التي خاضها بلده العراق، وهذا ما صرَّحت به قصيدة (الوَداع) التي تشكل فيها علاقة مرتبطة بين الحرب والمرأة الرمز، فيقول فيها:

يفاجئني

صاحبُ الحانةِ البدويّ

بالسؤال عن امرأةٍ

تتجوّلُ

في ثكناتِ الجنودِ

تُغني لسيناء

لأحلامها الساقطاتِ

على الساحة الدمويّة..[١]

تبدأ القصيدة بعنصر الدهشة وجليا ما ترجمها الشاعر:**(يفاجئني صاحب الحانة البدوي بالسؤال عن امرأة تتجول...)**، فالشاعر هنا لا يستطيع فكاكاً عن علاقة أثيرة متأصلة بينه وبين المرأة، ولنفترض حسنُ النية عند هذا البدوي، وهو يبحث عن شيء مهم، يهمُّ بصره ألا وهي المرأة، إذاً أراد الشاعر أن يجمع بين الطيبة والبساطة، بل والسذاجة عند الرجل البدوي، والمملكة العامرة بالأزهار وعطور المرأة؛ لتكتمل هذه الصورة الأدبية التي نستطيع أن نقول عنها إنَّها عفوية، يحاصرها الوقت ويغفو بين أحضانها الدافئة أمل زاهٍ، تزهر على رنة خطاه أحلام الشاعر البسيطة المتخيلة، فنرصد الشاعر بأنَّه يرمز لهذه المرأة التي تتجول في ثكناتِ الجنود هي الأم التي تدفع بالمقاتلين إلى سوح الوغى راضين مرضيين، وهي الحبيبة التي تثير غيرتهم، وخوفهم.

اذ نجد الشاعر يحاول اللجوء إلى المرأة الأم التي تشكل حضوراً وافراً في صميم الحرب؛ تخفيفاً لحدة الوجع الذي ينتاب ذات الشاعر ازاء صراعات الحرب؛ فالأم هنا ترمز للحرب بكل ما فيها من مباهج من نصر ومن لوعة؛ فالحرب تجلد الحضارة بسوط اللعنة، وهذه المرأة التي هي داعية الحرب، أو رايتها الخفاقة داخل نفس الشاعر(تغني لسيناء لأحلامها الساقطات) بفعل الخيبة، والمرارة الجاثمة في الفم نتيجة استمرار أتونِ الحرب، ويمكن ان نلمح من معالم القصيدة أن ثنائية (المرأة، الحرب) موضوعات لا يمكن الفصل بينهما عند الشاعر؛ لأنها موضوعات متداخلة لا يمكن أن نميز بينهما إلا أن نغور في مساحات هائلة وبعيدة من الإبداع والوعي والثقافة[٢] ثم يشير إلى ما يقول الخفير السياسي، وهو في الظل

وَقَفَتْ تنتظِرْ

– الخفيرُ السياسيُّ في الظلِّ–

قالت لزنبقةٍ قربها

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٠.

:

إنّه الدمُ

خطّ استواء جديدٍ

... وَبَكَت"[1]

تصوير المرأة بالزنبقة التي تمثل رمز الحياة ومودتها، بخط استواء جديد، ولكن هذا الخط ليس جغرافياً كما تعودنا أن نراه، بل هو خط من دم ينزف من جوارح المقاتلين، ومن خاصرة الشاعر المستباحة بالألم: **(قالت لزنبقةٍ قربها إنّه الدمُ خطّ استواء جديدٍ... وَبَكَت)** هنا نرصد دراما شاعرية الحدث، إذ أدخل فيها الشاعر الحاضر الواقع مع الماضي وذكرياته، فادراج المرأة الرمز في نصوصه الشعرية تصنع الحياة المعنوية؛ لذا الشاعر يقوم برفع المرأة إلى درجة المعادل الموضوعي للحياة بكل تفاصيلها فيعدها سيدة المصائر البشرية[2].

يمثل الشعر نوبات الشاعر حين يشعر بانعكاسات الواقع عليه سواء أكان واقعا متوائما مع ما يريد أم واقعا لا يحقق له ما يرغب، فالشاعر وتر حساس يترجم مشاعره تجاه محيطه وفي قصيدة (الرحلة الثانية لجلجامش) التي يقول فيها:

حبّات الزيتون على كفّي

والمهماز بخاصرتي

وانا – الحطاب – دليلي الرؤيا

امرأة تدعوك الطفل

وتأخذ وجهك في كفّيها

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٠ – ٩١.

(٢) ينظر: المرأة (بحث في سيكولوجية الأعماق)، بيير داكو، ترجمة: وجيه سعد، الدار المتحدة للنشر، دمشق، ط٣، ١٩٩١م: ١٦٧.

فاتبعها...

تهديك الى – الواحة –

المهماز بخاصرتي...

أتنفس رائحة اللوحات الحجرية

أسال هذا النهر الواقف عن حكمته

وأصادق وحش البر

يا صاحبة الحانة:

أبحث عن نار

أنضج فيها الحلم

وماء؛ أغسل فيه الليل[1] "

نرصد أن الشاعر يرى المرأة بمجمل القصيدة تتطوف به الى عوالم اليوتوبيا (الحلم) لكن هو يظهرها بمظهر الغانية له (يا صاحبة الحانة أبحث عن نار أنْضَجَ فيها الحلم) فالشاعر أشار هنا إلى رمز المرأة الغانية التي تأخذ بيدها إلى من يرغب الانقياد إلى ما تسول له نفسه من رغائب لا توصله إلى أهداف عليا وقيم سامية، وهو الباحث عن الأمل الموفور بالقيم العليا و في رحلته الطويلة التي صور نفسه أنه من سلالة جلجامش الذي رحل باحثاً عن عشبة الخلود، والتي لاقى فيها المصاعب حتى وصل إليها، لكن بعد العناء الطويل افتقد ما صبا إليه، وهذا ما جعل الشاعر يفيد من رمز المرأة التي أشار إليها بربَّة الحانة التي عاملته كطفل؛ إشارة إلى غلبتها على رأيه وتفكيره وصار منقاداً لها.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٤٤_١٤٥ .

أن اشارة الشاعر (حبات الزيتون على كفي والمهماز بخاصرتي) هنا ليس نداء الأحشاء الذي يستولد الرؤى اللعينة التي تقودنا إلى الخراب بل انها مهماز الغريزة[١]، بذلك يومئ لنا الحطّاب إلى موقفه من المرأة التي مثلت رمز الغاوية (امرأة تدعوك الطفل وتأخذ وجهك في كفّيها، فاتبعها، تهديك الى الواحة) أيّ أن هذه المرأة التي يقف منها موقفاً طفولياً؛ ليست هي تلك الحوَّائية التي وصفتها الأساطير بوصف التوريط، والخروج من النعيم بقرار طرد لا رجعة عنه[٢]، فنستدل أن الشاعر لم يكن موفقاً في توظيف الواحة؛ لأن الواحة عند العرب مظهر من مظاهر الخير، فلماذا وظف المرأة الأولى من أنها تقوده إلى الواحة، وهي في الحقيقة تقوده إلى الغواية؛ لأنها المرأة نفسها صاحبة الحانه؛ فيضعنا الحطّاب أمام مفارقة جليه، لربما أنه أراد أن يتقنع بقناع جلجامش الذي يبحث عن سر الخلود، بينما الشاعر يريد أن ينضج حلمه مثلما حلم جلجامش بالخلود، فهو الفقير الذي يبحث عن ضالته، ثم أشار بقوله (اتنفس رائحة اللوحات الحجرية، أسال هذا النهر الواقف عن حكمته، واصادق وحش البر) نجد الحطاب الذي صوَّر نفسه من أنَّه يعيش في عالم الكهوف والألواح الحجرية فهو صديق لوحوش البر كما هو جلجامش فهو يعيش في عالم خيالي.

لقد أشار الشاعر إلى اجتماع المتناقضات(يا صاحبة الحانة: أبحث عن نار أنضِّج فيها الحلم وماء؛ أغسل فيه الليل) فالحب والكره، والماء، والنار أمورٌ لا يقرها الشعور، فهو من مرتكزات عمل اللاشعور المعروفة، فالمتناقضات في ساحة الشعر أو اللاشعور يلتحم بعضهما ببعض، ويعزز واحدها الآخر في وحدة صراع تلتهب به كل شحنة مع اضدادها؛ فالنار التي تعجل في إنضاج الحلم، هي نار نفسية لا يرسم حدودها المكان، والزمان الواقعيين[٣]، فهو يبحث عن نار الغريزة التي ينضج فيها حلمه، بينما يصورها لنا الشاعر على انَّها؛ تأخذ بوجهه نحو واحة الإغواء؛ فيتحول

(١) ينظر: أفعى جلجامش وعشبة الحطاب: ٤٠.

(٢) ينظر: افعى جلجامش: ٢٥.

(٣) أفعى جلجامش وعشبة الحطاب: ٢٦- ٢٧،

بذلك نصف حي ونصف ميت، فيحيلنا الشاعر إلى أسطورة جلجامش من كونه مخلوقاً من نصف بشري ونصف إلهي، يقول:

..(أوحشني جسدي

وأنا تعبان

فدعيني أرحل)..

...

مولاتي..

الفقر.. داء

وأنا.. محموم

فدعيني ارحل

...

أتحوّل:

نصف حيّ

نصف ميت!! (١)

يجسد لنا الشاعر أن الجرح الراعف الذي لا يندمل في خاصرة وجوده، والذي يدفعه مرهُ الذي عاشه إلى البحث عن بلسمٍ له في رحلة أيامه السبعة، فالشاعر يعلّق آماله بالمرأة ذات السلطة الصارمة فيبث شكواه عبر **(مولاتي الفقراء داء وانا محموم فدعيني ارحل)** اشار هنا الى هيمنة المرأة التي يرمز لها مولاتي صاحبة النفوذ التي يرجى منها انقاذه؛ إذ يكرر بعض المشاهد في القصيدة بدواعي شعوره بالقلق، والمفارقة بين جدلية الإحساس، والفكر الواقع وبين إثبات النمط المتكرر،

(١) الأعمال الشعرية: ١٤٦ – ١٤٧.

وهذا الامر ادى الى عجزه بشحن القصيدة بديمومة الواقع، وتحولها إلى دلالات غرائبية لا حياة فيها[1]

يتغرب كالناسك في مبغى إشارة إلى طريقه الذي اختاره من دون جدوى، وفي اليوم السابع صار يفتش عن امرأة عساها تنقذه من تيهه، فالشاعر هنا أشار إلى غواية حواء لآدم، وكأن شاعرنا يستنهض قصة آدم الذي غوته حواء بفعل الشيطان، الذي جعل المدنس يؤدي بحلمه الذي حاول الوصول إليه إلا أنَّ الغواية التي مثلت المعوقات؛ هي التي جعلته يعيش دون تحقيق هدفه، فواءم الشاعر في ملحمة جلجامش التي كانت الحية سبباً في عدم تحقيق حلم بطلها، بينما في رحلته، فكانت المرأة هي السبب في عدم تحقيق بغيته، كونها ألهته عن ذلك.

أما في قصيدة (ضجيج) فالشاعر يرسم فيها صورة المدينة بغداد رمزاً للمرأة، ويمنحها الصفات المعنوية، فيقول:

.. مَنْ يتذكرك الآن؟

كل يؤوب إلى زوجة وصغار

وبيت...

وموقدِ نار

وأنت المشرّدُ

بغداد..

يمتص ضوضاءها الليلُ

لا تبقى سواك

تقاتل أشباحها

---

(١) ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، د. رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، مصر، ٢٠٠٢م: ١٢٩.

بالجنون!!

ضجّة ثانية

خلّيني والصبابة ياصاحبي

خلّني والصبابة

ماذا تؤمل مني النساء

الذبالة: لا تشتغل

والكآبة: لا تنطفئ

وأنا...

بينهنّ: العناء[1]

نستطيع القول ان الشاعر لا يمكن أن يعزف عن المرأة أو يتركها خلفه في مدونته الشعرية، بل دومًا يضعها في مخيلته ليتمكن البوح بكل ما يريد أن يبثه في نفس المتلقي ؛ ولذا عُدّت المدينة بغداد رمزاً للمرأة التي يتأملها الشاعر او يؤوب إليها[2]، إذ تبدأ القصيدة بالسؤال: من يتذكرك الآن؟ ويبدو من صيغة السؤال أنَّه سؤال المتحير الحزين في ضوء (كلمه يتذكرك) وتحديد وقت طرحه (الآن)، ثم يبدأ الشاعر يشرح التفاصيل المؤدية إلى انبثاق هذا السؤال من أعماق ذاته، ربما الآن يعاني من الوحدة، والغربة أو من كليهما في قوله: (كل يؤوب لزوجة وصغار وبيت...)، ثم يحيلنا إلى مشهد كرنفالي في غاية الجمالية (بغداد يمتص ضوضاءها

(١)) الأعمال الشعرية: ١٣٤ – ١٣٥.

(٢)) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر العراقي المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م: ١٤٠.

الليل)، (الليل) هو صورة فنية معبرة لما تختلج في جنبه، وهذه بغداد هي رمز للمرأة التي ابقت الشاعر وحيداً يقاتل أشباحها، والاشباح ربما تظهر لنا في ديار غير مأهولة أو غير مأنوسة للعيش، أما بغداد فهي مدينة حضرية كبيرة، ولكن الشاعر بالتفاته ذكية أراد أن يوظف التشخيص أنَّ أجواء بغداد ليلاً تشبه حال المرأة التي تلبستها الغربة والوحدة وأصبحت تسكنها الأشرار، فالشاعر يجتهد في إنقاذها والعودة بها الى الحياة التي تتأملها، إذ شكلت هذه الأحداث الدرامية القلق، والصراع النفسي عند الشاعر بدلالة قوله في مقدمة قصيدته (كل يؤوب) فهنا أراد الرجوع الى المَأْوى فقط دون تأمل الاستقرار بين أحضان العائلة؛ لأن الشاعر على دراية بأنَّ الفراق محتَّم، ولو كانت العبارة (كل يؤوي) لأصبحت الصورة الشعرية أكثر إشراقاً وجمالاً في نفوس القراء، و يأتي لنا بعد ذلك بموضوع على هامش الوحدة، والليل، والجنون ألا وهي (النساء) وهو الآن تسكنه الذبالة، وهي نهايات الأشياء الشحيحة، فيما توقد نفسه كآبة لا تنطفئ وهو بين هذه وتلك يمارس طقوس العناء.

واضح أنَّ القصيدة ذاتية الطرح، إذ اجتهد الشاعر أنْ يوصلنا عبرها إلى حالة نفسية متعبه يمر بها، كونه باقٍ وحيداً، بعيداً عن الزوج والمسكن، بصورٍ شعرية، وفنية واضحة المعالم و الأبعاد.

يتجلى لنا بصورة واضحة في هذا المقطع اكتساب مدينة (بغداد) صفات المرأة المعنوية عن طريق إضفائه صفة التشخيص عليها، حتى انبرت فيها الحياة وديمومة العيش؛ فيصورها لنا المأوى الذي ينتمي إليه الشاعر حتى أقام معها مونولوجاً ممتعا، حاول أن يُخفيه عبر المخاطب الغائب الذي يستذكره على طول سياق النص، ولكنه لم يفلح في ذلك؛ لذا فإنّ وعي الشاعر في عملية تبادل بين رمزية المرأة/ المدينة)، فأصبحت المرأة، ذاتاً أخرى لدى الشاعر بوساطة إخفاء بل و إكساء المدينة لباس المرأة [1]،ويذهب الشاعر بعد ذلك إلى طرح سؤال آخر، فيقول:

(١) ينظر: جدل الخاص والعام في شعر رشدي العامل: ٢٧١ – ٢٧٢.

أما نلتقي؟

نحن لن نلتقي...

فوداعاً

وداعاً

ياهوايَ القتيل ياهواي المغرّبَ

لست الأمير

ولست الأميرة

لكننا

من سواد العراق

التقينا على: أمل

وافترقنا على: مستحيل[1] "

يظهر الشاعر قرارة نفسه المتعبة بقوله: (أما نلتقي؟) ثم يدخل قولاً في الموادعة (فوداعا وداعا ياهوايَ القتيل، ياهواي المغرّبَ) حتى يصل إلى بيت القصيد عندما يشرع بالقول (لست الأمير، ولستِ الأميرة لكنَّنا من سواد العراق التقينا على: أمل وافترقنا، على: مستحيل)، فكلمة مستحيل الواردة في آخر النص الشعري، هي التي أججت في نفس الشاعر ما تقدم من كلام، إذاً نلمح من ذلك ان رمز المرأة هو الأمل المفقود وأنَّ المرارة دخلت في نفسه دخولاً يشبه دخول المدينة بما فيها من مباهج وعنفوان، لكن عندما وصلت أموره الذاتية الى طرقها المسدودة، خرجت من فضاء نفسه باللوعة فما إنْ ذكرها وجدها بعيدة المنال، وإن كانت على مرمى بصره كالأمل المرجو وهو كهلٌ لا يقوى على اللحاق.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٣٦.

وحين نمعن النظر في ديوان (شتاء عاطل) نجد قصيدة (S.O.S) التي يعبر الشاعر فيها عن النكبات التي اجتاحت بلادهُ، فيرمز إلى مصادرة حريات الإنسان عبر رمز الأم، فيقول:

زنزانتنا: رَحْم

زنزانتنا.. متديّنة جدا

لا تؤمن بمسائل تحديد النسل!

لم تأخذ يوما... حبّة مانع حمل!!

نحن؛ الأبناء الأكثر من جيش مليكٍ خائف

تنجبنا الزنزانة في طلق واحدْ!!

ياأولاد الزنزانات، اتحدوا

فالزنزانة: أم

والزنزانة: والدْ... "(١)

تعبر القصيدة عن واقع سياسي مؤلم عاشه العراقيون إبان الأنظمة المتعاقبة، ما جعلنا نكتشف عبرها عمق المأساة، والاضطهاد الذي تمارسه الحكومات ضد المواطنين، فيصور لنا الشاعر فيها مصادرة حرية الإنسان عبر رمز الزنزانة، ايّاها(زنزانتنا رحم زنزانتنا... متديّنة جدا لا تؤمن بمسائل تحديد النسل! لم تأخذ يوما حبّة مانع حمل!) هنا أراد الشاعر أن يضع القراء في رَحى التأمل؛ وذلك لقسوة المشهد التراجيدي عبر عنه بقوله (لم تأخذ يوما حّبة مانع حمل)، فيشبه لنا ورع الأم، وتحملها استمرارية الإنجاب بذريعة تدينها؛ فشبهها الشاعر بحال الزنزانة، واستيعابها أكبر عدد ممكن من الأبرياء إشارة إلى استبداد السلطة ضد رعيتها وهذا ما يمثل جريمة بحق الإنسانية، ففي تكراره للفظة (زنزانة) حقق الشاعر غايته المنشودة القائمة

(١) الأعمال الشعرية: ١٩٦.

على توكيده للمعنى الذي أراد تبليغه، إذ دلَّ على تقييد الحرية، وكما حملت معاني القمع للإرادة والحريات، فالقصيدة أذاً نمت عبر مراحل وتشكَّلت عبر تسلسل مرن بمشاهد متلاحقة؛ مما حقق للنص الوحدة والتماسك الذي اتضح من خلال دقائق التفصيلات التي تقلصت به القصيدة من التقريرية؛ لتنتقل إلى الإيحاء بفضل وحدة القصيدة العضوية، لينمو فيها الاهتمام بالحادثة الداخلية، وخلق التوتر النفسي، والتعبير عنها بشكل حدسي[1]، إذ عبَّر الشاعر عن عجز الأنسان من منع الظلم، ووضع حدَّ له.

وتجد الإشارة إلى عمق الألم من استيعاب هكذا أعداد تتكاثر دون جدوى لها (خائف تتجبنا الزنزانة في طلق واحدْد!)، ثم ينتشلنا الشاعر من رحلة الألم؛ لبث العزيمة والإرادة عبر مناداته (ياأولاد الزنزانات، اتحدوا) داعياً لهم بالوحدة والصبر على ماهم فيه من مأساة، مُنيت بها بلاده، فهي لم تثلم إرادة أهله، ولن تحدّ من شجاعتهم وإصراراهم على نيل حرياتهم، وفي تصور آخر لمغزى القصيدة، نرى الشاعر يجعل من زنزاته رحماً ولوداً يضم في داخله أجيالاً من المتأهبين يمكنهم كبح جماح الظالمين مستقبلاً، والوقوف أمامهم بعزم وشجاعة، تجاه مصادرة الحريات، وإشاعة أجواء الخوف والاضطهاد، فهذا الرحم لا يعترف بوسائل القمع، ويبدو أنَّ الشاعر يعد الزنزانات محطة من محطات النضال ضد الحكم الجائر، فهي مسيرة فخر لما فيها من ولاء للوطن، وحب للشعب، ولعل الشاعر بثوريته يجعل من مائدة الشعر ثورة لكل المحرومين؛ وذلك عبر الزاد اليومي، وما يقابله من لقمة العيش (فالكرامة أثمن من لقمة العيش)، و في ضوء ذلك كله يريد الشاعر أن يكون قدوةً للأحرار.

أما في ديوان(إكليل موسيقى على جثة بيانو) ينقلنا الشاعر إلى أجواء الحنان والعطف والرأفة التي تسكن مشاعر المرأة – الأم – الحبيبة – الأخت، وهي تسكب فيضاً من محبتها على ولدها – زوجها – أخيها؛ فتكون بمثابة وطن صغير تؤوي إليه الأسرة، وتنمو آمالها وتطلعاتها في تلك الرعاية النقية، إذ نرى الشاعر يربط هذه

(١) ينظر: أراء في الشعر والقصة، خضير الولي، مطبعة دار المعرفة، ط١٠، بغداد ١٩٥٦م: ٢٤.

الأفكار بقوة في المعتقدات الدينية؛ ليكتبها قناعة عند نفسه، وعند المتلقي، ولنقرأ في قصيدة(الصواريخ بحذافيرها) التي يقول فيها:

أيتها الممرضة:

أطليني بدهان ضد الزنجار

فماذا يفعل (الميكروكروم)

لجسدي الموغل في الشظايا

الشظايا؛ تلبسنا

لتستر عريها

أيتها الزائرة:

لا تجلبي فاكهةً

اجلبي؛ شاشا وقطنا

أمي

الملائكة أكثر أم الطائرات...؟

الملائكة؛ طبعا

ألم تقولي: ملكان على كتفيك... ؟

هذا صحيح...،

– لكنني؛ أرى فوق رأسي؛ عشرات الطائرات

فكيف؟ !)..." (١).

(١) الأعمال الشعرية: ٣٢٢_ ٣٢٥ .

يعيش الشاعر في هذه القصيدة قلقاً وحيرة من جراء الحرب الدائرة، فجسده مثخن بالشظايا، لكن لا يرى سوى المرأة التي تعينه على التخفيف من آلامه؛ كونها تُعدُّ ملجأً يلوذ به، فالمرأة تمثِّل الحبيبة التي يرجو منها زيارته، والتي يمكنها أن تشفيه حين اللقاء بها فنراه يشير إلى الشظايا، إذ لا يعني بها شظايا الحرب، بل عنى الشوق الدافق لها، لكنه استطاع أن يضلل متلقيه بلفظة الممرضة على اعتبار أنها من تعالج الجرحى، فهو يطلب من المرأة الحبيبة أن تأتي بالشاش في إشارة إلى أن تأتي بالحنان والدفء الذي يفتقده لطول مدة الحرب وفراقه لها.

أما المرأة (الأم) في النص، فقد قرنها بالملائكة(ألم تقولي: ملاكان على كتفيك...؟) هنا إشارة إلى النقاء والرحمة والأمان التي تتمتع بها الأم لإضفائه على أبنائها، فهي من تسع كل متألم وحزين بوصفها الرحم الذي يحمل هموم الإنسانية وهناً على وهن، فالمرأة تُعطي الحياة والتفاؤل وإزاحة الهم عن كاهل الإنسان، ولهذا يمزج بين رمز المرأة والوطن(يمدُ تجاربه الفنية بنفسٍ عاطفي خصيب يولد تلك الرؤية الحية حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم يتميز فيه الحب بالوطنية ويمزج فيه صورة المرأة بالوطن، فلا يعود باستطاعة أحد ان يفرق بين عاطفة الحب نحو رمز الحبيبة او الأم، وبين عاطفة الحب نحو الوطن والارض)[1]،فنلمس عبر هذا النص أن المرأة بتحولاتها جاءت بصور متنوعة بدأت في الصورة التي ضمت في محتواها الشوق، وكانت برمز المرأة الحبيبة (الممرضة) باعتبارها ملاك الرحمة، ثم انتقلت إلى صورة المرأة (الام) التي تمثل رمز الحنان والدفء، فضلا عن الأمان والطمأنينة، إذ نجد في مجمل القصيدة أن المرأة شكَّلت معادلا موضوعيا للوطن، بوصف الوطن موئل الإنسان يشعر به حين يكون في ضائقة أوحين يعيش اغترابا نفسياً أو مكانياً، أو تهديداً ضدَّ وطنه، ولاسيما الإعتداءات الإقليمية التي تعرضت لها البلاد، وهكذا فكل ما يمت إلى الطمأنينة والسلام يُرى لدى الشاعر بـ(الأم و الحبيبة)؛ كونهما الكاهل الذي يحمل همومنا حينما لا يجد الإنسان ناصراً أو معيناً.

---

(١) تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، د. محمد عبد الهادي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، العدد (١) لسنة ٢٠٢٠م: ٣.

وينقلنا الشاعر إلى مرثيته التي مثلت رمز المرأة (الوطن)؛ لنمعن في قصيدة (استغاثة أعزل) التي أهداها الشاعر إلى روح الشهيدة أطوار بهجت، ويقول في تقديم قصيدته:

(ها أنا ألبي أمنيتك أخيراً وأكتب عنك قصيدةً، لكنها ويح أصابعي مرثية)[1]، لنحتضر وعيوننا مفتوحة تتمعن وجوه الأعزة في ساعة الرحيل، كنّا نموت بكامل أناقتنا النفسية، وبكامل حشمتنا الجسدية:

القادمون من العتمة...

الهواة بـ (سمكرة) الأجساد

نصبوا الكمائن للغزالة

وتراهنوا:

خارطة العراق على صدرها

ذهب...

أم

شبه؟!

السمكريون؛ الهواة

اشتغلوا؛ بغطرسة؛ على جسد الغزالة

واكتشفوا

أن الخرائط:

من بهجة

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٢

واطوار" [1]

رسم الشاعر عبر هذا المقطع مقتل المراسلة أطوار بهجت فأشار إلى (القادمون من العتمة)، وأضاف (الهواة بـ سمكرة الأجساد)؛ فكان موفقا الى حدٍ بعيد بهذه الاضافة فالمجرمون استخدموا نفس ادوات السمكرة(مطرقة، وسكين، ونار) مع الغزالة المراسلة، وفي ذلك إشارة الى تشويه الأجساد، بينما رمز للشهيدة بأنها (الغزالة) المرهفة التي ستواجه بجسدها الفتي خناجر القتلة المتخصصين بتمزيق الأجساد وتقطيعها، أو بـ(سمكرتها) وهنا يستعمل الشاعر هذه المفردة العامية المطابقة والموفّقة، على الرغم من أنَّها تخزّ روح المتلقي بعمق، فالقتلة يتعاملون مع الجسد البشري مُجرّدين من أية عاطفة بشرية؛ صحفية يقطعون أوصالها بلا رحمة ولا تثير فيهم شيئاً من الأسى، فنلاحظ أن تجردهم المطلق من الحساسية الإنسانية يظهر في تقطيع الجسد بإهمال، والانشغال بالخارطة(خارطة العراق) التي كانت الضحية تحملها على صدرها، ليس بمعانيها الرمزيّة، ولا بتأثيراتها الرادعة؛ ولكن لكونه معدناً ليس بغيتهم سوى تحديد ثمنه وقيمته ! فهم (سمكريون) منشغلون بمعدن الجسد الأصم، ولكنهم يرون الآن المعاني الحقيقية لخارطة الجسد البهي[2]، إذ شكلت هذه المقارنة معدن الخارطة وفردوس الجسد، الذي يتضح من خلالها كم كان الحطاب مرتبكاً ومنفعلاً؛ بفعل لطمة الخسارة العنيفة التي وجهها رحيل الضحية، فالصور الأدبية تجذَّرَ فيها الرمز عند الشاعر، وصارت وثيقة حية على حقد المستعمرين على هذا البلد وأبنائه الطيبين الذين ينشدون العيش الكريم، والحرية الشريفة في بلادهم.

وحين نقرأ في ديوان الحطّاب (بروفايل للريح رسم جانبي للمطر) نجد أنه يضعنا في حلقتين، هما: (الفضاء، والرسم)، إذ يشكل الأول إحدى الولادات المعاصرة لحركة الشباب عربياً وعالميا؛ ليقدم لنا عبر أيديولوجيا نهضوية دعوة للحرية، ولربما لأول مرة تصبح ساحة التحرير سلطة مدنية بامتياز، بدلاً من المعسكرات، فيصفها لنا الشاعر صنواً للحرية، ليؤسس عن طريقها خطاباً وحضوراً سياسياً، وثقافياً معاصراً،

---

(١) المصدر نفسه: ٣٤٣_٣٤٤ .

(٢) ينظر: أفعى جلجامش وعشبة الحطاب: ١٤٣.

كما ويرسم لنا بريشته الحرفية صورة المرأة المشاركة، وهي تخط طريقاً مع أخيها للمطالبة بالحقوق المشروعة[1] فيقول:

..أيتها المرأة

لا ترمي القشّة التي كنستها من ساحة التحرير

فهي من ذرّيّتي...،

و يا أصحاب المطاعم القريبة

نظفوا الأواني جيدا

فعمّا قليل

ستأتينا المسرة جائعة "[2].

يخاطب الشاعر المرأة الساند لأخيها الرجل وهي تحمل راية الهتاف العربي الجديد بكل أطيافه وألوانه، مصورا على أنَّها الشق الآخر في الكفاح، فهي الأم، والأخت، والزوجة، والحبيبة التي شق هتافها اذان الطغاة الطامعين، إذ كل شيء ينتظر فرحة الشعب، فلا استغناء عما هو موجود تحت ظلال الحرية.

يحيلنا الشاعر إلى تأمل منحوتة الأم في نصب الحرية، وهي تحتضن ابنها الشهيد، فيسترسل بكلماته الهادئة، والموقظة في صياغتها والقوة في وصفها، والجزلة في تحريضها ودلالاتها، فضلا عما تحمله من نبوآت فيقول:

ـ.. يا أمناء سرّ الجرح

ارفعوا الأفق.. لتراه

فلا غياب يزوّر دم ابنها

---

(١) ينظر: استنطاق الحجر: ١٢٥- ١٢٦.

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٨٨.

واطمئنّوا،

سرّها في النبع

لن تلوّثَ رحم الأرض

أمطار الفجيعة.

حبة دمع واحدة

من عين أمّ

كافية؛ لتعقيم الملائكة" (١).

ولعل القارئ يرصد في هذا النص مشهداً موجعاً حد الألم (يا أمناء سر الجرح ارفعوا الافق؛ لتراه فلا غياب يزوّر دم ابنها) أشاره إلى الأم وهي تحتضن ابنها الشهيد بدلالة دمه غير المزور وإشارة إلى طهارته وتمسكه بمبدأ قضيته، بينما الأم على الرغم من حزنها و ألمها إلا أنَّها بقيت صامدة حافظة لهذا المبدأ الذي حمله ولدها، واستشهد من أجله، فهي الصابرة المحتسبة والمترفعة على كل الأحزان، ثم يحيلنا الشاعر بقوله(حبة دمع واحدة من عين أم كافية؛ لتعقيم الملائكة) بمعنى أراد الشاعر أنْ يبرز عمق معاناه هذه المرأة التي تلد الرجال، بينما تذرف دمعتها الطهور قربانا آخر للوطن، فالحبة الواحدة من دمع الأم تمثل نقاء السريرة وطهارتها بوصف المبدأ الذي استشهد من أجله ولدها لهو حق أيدته السماء بهذا الإيحاء الشعري لحقيقة التجربة التي نراها تسطع بالإضاءات الداخلية في النص عبر نغمات متتالية، وحكايات تتماسك حلقاتها ومقاطعها وفقراتها، فتتطور وتنمو بشكل متوالية، وتتناغم الصور مع حركة الإيقاع، ونمو الحدث؛ فالقصيدة برمتها تروي حدث التضحية، وجلال المبدأ بومضات من السحر العميق المختبئ وراء المقاطع القصيرة، والشاعر عبر هذه المقاطع القصيرة بيَّن دور المرأة الأم التي تمثل رمز الخصب، والعفة

(١) الأعمال الشعرية: ٣٧٤ – ٣٧٥.

والطهارة ومعاضدة الرجل في الموقف الحضاري الذي عن طريقه يتحقق ما تصبو إليه النفوس في نيل حقوقها.

بناءً على ما تقدم نجد أنَّ المرأة شكَّلت في كتابات الشاعر تسلسلاً خاضعا لتراتب زمني فكانت بدايةً رمزاً للحقيقة إذ رسم الشاعر علاقةً رابطة بينها وبين الحرب، معبراً عن حال العراقيين آنذاك، ثم انتقل عِبر مناخات العصر؛ ليجعلها رمزاً للحياة، فرسمها رمزاً للغواية حين صورها مصدر إغواء له، حتى جعل منها سلطة لمُصادرة الحريات؛ مستمدا افكاره من ملحمة جلجامش، ومن ثم رمز بالإنكسارات والخيبات التي تعرض لها في مسيرة حياته، وانتقل بمتلقيه ليصورها المدينة بغداد، فيمنحها صفاتها المعنوية، ثم نجده يرثيها رثاءاً حاراً، كما جعل منها رمزا للكرامة والهوية؛ ليصل بنا إلى رمز المرأة التي تمثل الهتاف العربي، إلى أن وصلنا برؤيته أن جعل المرأة رمزا للخصب المرتبط بالعفة والطهارة.

الفصل الثاني

تشكلات حضور المرأة

المبحث الأول: المرجعية الدينية

المبحث الثاني: المرجعية الإجتماعية

المبحث الثالث: المرجعية الأسطورية

المبحث الأول

المرجعية الدينية

يمثل التراث الديني ظاهرة شائعة لدى الشعراء القدامى والمحدثين على السواء؛ بوصف الثقافة الطاغية لديهم هي الثقافة الدينية وما يجاورها من عادات وتقاليد تأخذ مادتها اساسا من الدين، والتي تمثل مصدراً سخياً لجميع الشعراء، وقد ترك لنا الأدب العالمي كثيراً من النصوص التي حفلت بالتناص الديني، فقد استمدوا لأدبهم الكثير من الشخصيات والقصص والعبر، كما استلهم الكثير من الشعراء الغربيين من الموروث الإسلامي(١)، وبالمقابل استلهم بعض الشعراء المسلمين من الموروث الديني للديانات الأخرى؛ ما جعلهم يدعمون كتاباتهم بتلك الثقافة التي تمنح النصوص قوة مضمونية مع إضفاء مسحة قدسية تتوق لها نفوس المتلقين عبر (تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً خاصاً يتلاءم مع البعد الذي يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته)(٢).

والشاعر المعاصر صار يلجأ إلى التراث الديني؛ لإغناء تجاربه الشعرية وللتأثير في متلقيه تأثيراً مباشراً؛ لأن التراث الديني الإسلامي، هو (ميراث متفاعل لم يتوقف عن الحركة، ولم ينفصل تاريخياً)(٣)؛ لذا فإنَّ المبدع المعاصر ولاسيما الشاعر قد ارتبط بهذا التراث وتجذر فيه وتفاعل مع مضامينه على نحو متفرد في تاريخ الأدب الحديث والمعاصر حين تمكن من توظيف أغلب معطياته الفنية؛ معالجا بذلك هموماً ضمن رؤى شعرية ارتبط فيها التراث بروح العصر ومؤثراته، فقد استطاع الشعراء المحدثين من تأكيد حقيقته؛ لذا صار الشاعر ينطلق من الموروث الديني وفقاً لفاعلية التواصل مع الذاكرة الجمعية، ومن ثم تصبح مهمته أكثر حاجة إلى التماس الجذر عند تجسيد معطياته؛ لأنه أمام ذاكرة لها جذور ليست بالمنقطعة عن هذا الموروث ومجريات أحداثه، وشخوصه؛ كونه (مازال مصدر إيحاء وشعاع

---

(١) ينظر: الاحتجاج في أشعار أحمد مطر قراءة في التشكيل والرؤيا، د. رحيم عبد علي فرحان، مطبعة الرفاه بغداد، ٢٠٢٠م: ١٣.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩م: ٧٧.

(٣) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي، انور الجندي، دار العلوم للطباعة، القاهرة، ١٩٩٥ :٢٩.

للمؤمنين وغير المؤمنين)[١]، وفي هذا الحال يحكم القارئ على إبداع الشاعر بمدى صلته بالمعطى التراثي للمرجعيات الثقافية، أو حين يتجاوز الشاعر إحاطة القارئ ومعرفه أبعاد موروثه الديني إلى أبعاد رؤيوية لا تخلو من روح الموضوعية، والعصرية، وارتباطها بالماضي والحاضر.

ويبدو أنَّ المرجعيات الثقافية، ولاسيما الدينية منها، تعد ثورةً فكرية وفنية مرتبطة كل الأرتباط بالعقل البشري، فهي تشتمل على كل الطقوس والشعائر التي يحتويها المضمون الديني؛ فيكشف للقارئ ممارسات خاصة يرتبط بها الإنسان مع العالم الروحي أو العقائدي[٢].

إنَّ اللجوء إلى القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية تُفجِّر لدى الشاعر طاقات دلالية وابتكارات إبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز له بناء الرؤى الشعرية، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة بتناص محتواها، يمنح الشاعر قدرة على بناء نصه الجديد.

ولو تمعن الدارس في شعر الحطّاب لوجد الثقافة هي التي تتكلم عما بداخل ذاته؛ بوصفها محلاً ثقافياً، وما يحدث له هو الذي يؤثر في تكوين شخصيته الشعرية وتوجيه سلوكه الأدبي، والذي يعد مستودعاً ثقافياً يوظفه في جسد قصائده [٣]، ولما كان النص الشعري نتاجاً بشرياً يتفاعل مع كل المؤثرات التي لها القدرة على إحداث تغيير في الأفكار أو الثقافة أو الدين أو التأريخ، نجده يمتلك القدرة على جعل المتلقي يقترب من النص والتغلغل فيه؛ ليجد فيه مرجعية الشاعر الثقافية[٤]، التي وظفها لإثارة المتلقي عن طريق ما لديه مخزون ثقافي.

---

(١) قراءة في أدب اليمن المعاصر، د. عبد العزيز، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧م: ٣٠.

(٢) ينظر التراث الديني في شعر بدر شاكر السياب، مريم عبد النبي عبد المجيد، مجلة الخليج العربي، مجلد (٣٧)، العدد (١) لسنة ٢٠٠٩م: ١١٦- ١١٧.

(٣) ينظر: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣، المغرب، ٢٠٠٥م: ١١٨- ١١٩.

(٤) ينظر: المرجعيات الثقافية في شعر بهاء زهير، نوره غزاي علاوي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة تكريت، ٢٠٢٠م:٢٧

والحطاب من الشعراء المعاصرين الذين حولوا الروافد المعرفية والفكرية إلى قصائد شعرية عبَّر بها عن تجربته الحسية، بما تختلج في نفسه من غربة وحنين، وألام قادرة على أن تجسد للمتلقي صورة مبتكرة، أصبحت مرآة لمجتمعه الذي يعبر عن تطلعاته الذي يستشعر به، ولعل مرجعيته الدينية تبدو واضحة في أشعاره، ويظهر ذلك جليا في تجربته الشعرية، فهو كونه نشأ في بيئة قروية جنوبية، إذ تسربت إلى وجدانه موروثات هذه البيئة بما تحتفل به من طقوس دينية، ومن حكايا ومرويات، فضلاً عن أنَّ أول ما تسرب في ذاته الشعرية القرآن الكريم، وقد لمس التحليل منذ قصائده الأولى في ديوان (سلاماً أيها الفقراء) ومروراً بكل الدواوين اللَّاحقة أنَّ الحس الديني ولاسيما القرآني حاضرٌ فيها.

ولعل الأمثلة التي نقدمها من شعر الحطاب التي تمثل دليلاً على مرجعياته الدينية في أشعاره قصيدة (الصواريخ بحذافيرها)، فهو يقول:

(...أمي

-الملائكة أكثر أم الطائرات...؟

-الملائكة ؛ طبعا

- ألم تقولي: ملكان، على كتفيك...؟

-هذا صحيح

-لكني أرى فوق رأسي ؛ عشرات الطائرات

فكيف... ؟؟؟ !!..)

ما أصعب أن تضطر لشرح الموت

لا تستغربوا...

مع هذا العدد الهائل من الأعياد

شعب له كل هذا الحزن

....

من شهد منكم الدمع ؛ فليقتله

هذا وطن

مفتوح للمفاجآت والدهشة...[1].

تبدأ القصيدة باللفظة الأثيرة في قلب الشاعر (أمي)، كون الأم كائن تحيطه هالة من التقديس، إذ تستدعي قرابين الطاعة والولاء؛ لذا فالشاعر بدأ القصيدة بمحاورة تقريرية بينه وبين أمه، فراح يسألها: هل الملائكة أكثر أم الطائرات؟ ذلك حينما كان البلد يخوض حرباً مع قوات الإحتلال الأمريكي، فتجيبه: (الملائكة طبعاً)، ويبدو أنَّ الشاعر يريد أن ينفي ذلك؛ كونه يرى المدنس قد تفوق على فعل الملائكة (المقدس)، فهو يذكرها بقولها الذي تردده دائماً: (ملكان على كتفيك) مؤكدة له ذلك على الرغم من أنَّ الشاعر يرى عشرات الطائرات، وهي تحلق في سماء الوطن وتقصفه بكل ضراوة.

فالشاعر يستنكر أنَّ هناك قوة خفية اسمها الملائكة والتي يمكنها حفظ أبناء بلده، والعشرات تسقط بفعل وحشية العدوان إلا أنَّ الأم مؤمنة من أنَّ المقدس يحيط ببني آدم، فهو يحيلنا نيابة عن رؤية أمه إلى قوله تعالى:﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾[2] وهذان الملكان هما من يسجلان أعمال العباد، ويحفظانه من الشرور، ولعل الشاعر قرن الطائرات بالموت، بينما قرن الأم بالسلام، فهي ببراءتها تؤمن أنَّ الذي يعمل المعروف هو صاحب القضية، وهو من يُكتب له الأجر، بينما من يجاهر بالسوء، فهو ذلك الذي يبقى سادراً في غيه، وما صناع الحروب إلا حملة الأرجاس؛ كونهم يحصدون أرواح الأبرياء، أما تناصه الآخر، فهو

---

(١) الأعمال الشعرية:٣٢٥.

(٢) سورة ق، الآية: ١٧.

مع قول الله سبحانه وتعالى: ﴿فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾[1] بقوله (من شهد منكم الدمع فليقتله) يدل على أن الشاعر يستثمر ثقافته الدينية في فتح آفاق لنصوصه الشعرية؛ كي يبرقها إلى متلقيه الذي هو أقرب إلى منبع الدين وكما يرى أدونيس (أنَّ كل ما يفعله الشعر موجَّه من خلال الدين)[2]، فحوار الشاعر مع أمه هو إشارة إلى أنَّ الأم هي منبع الأصالة والأقرب الى فضيلة الدين الذي يمثل لازمتي الخير والسلام.

وفي قصيدة (عراق.. أبجدية ناقصة) التي يقول فيها:

أنيابة عن الخليقة:

على صراط سياراتهم

يتراكض الأطفال

كالخرز الملوّن من دموع الأمهات

ألا يشكل موتنا

إهانة لعزرائيل..؟؟[3]

يغذي الشاعر قصائده من معتقدات دينية راسخة، فيثير حفيظة المتلقي، فالصورة المبتكرة التي رسمها الشاعر، افتتحها بقوله:(على صراط سياراتهم يتراكض الأطفال كالخرز الملون من دموع الأمهات ألا يشكل موتنا إهانة لعزرائيل)، ويبدو أنَّ الصراط يمثل تناصاً مع فاتحة الكتاب ﴿اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾[4]، فالشاعر اردف بعد كلمة الصراط سيارات، وهي مأخوذة من الجذر سار، والذي اراد به الأثر الحافر لعجلة أو دولاب السيارات؛ فالأطفال جياع وهم سلبوا لقمت عيشهم، بينما

(١) سورة البقرة، الآية ١٨٥

(٢) محاضرات الإسكندرية، أدونيس، دار التكوين، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م: ٧٥.

(٣) الأعمال الشعرية: ٣٣٩.

(٤) سورة الفاتحة، الآية: ٦.

مشـهد الأطفـال، وهـم يتراكضـون علـى ذلـك الأثـر(الصـراط) الـذي تتركـه سـيارات وهمرات المحتلين؛ و الشاعر يصف الأطفال وصفاً دقيقاً بمشهد تراجيدي قالبه الام والحرمان، والجوع بطل ذلك المشهد؛ فالأطفال كالخرز البلوري تبكيهم امهاتم ؛ نتيجة مصيرهم المجهول، ودموع الأمهات تدل على الحسرة والألم من واقع موحش ليس فيه ما يغني، بل ظلت الحياة تسرد بأوجاعها، فالفقر الذي يؤدي إلى الموت؛ نتيجة فعل الاحتلال، فضلاً عن الحرب التي تدوس أبناء الشعب التي ماتزال تسحق أمانيهم.

والذي نراه أنَّ الشاعر حينما أكمل صورته الشعرية آثر أن ينهيها بسؤاله الذي يمثل تعجبه من الموت الذي صار يفتك بالمواطنين من أبناء شعبه، فقال: (ألا يشكل موتنا إهانة لعزرائيل) إنَّ هذا السطر من القصيدة يثير الجدل لدينا على الرغم من مرجعيته الدينية، فعزرائيل هو ملك الموت مهمته قبض الأرواح، والأمر غير المرغوب فيه هو(إهانة لعزرائيل) والشاعر لم يكن موفقا في تعبيره هذا، إذ كان عليه أن يُبقي الصورة التي رسمها في بداية القصيدة مشرقة تنبض بالحياة، ويُحتمل أنَّ ما قصده الشاعر من إهانة عزرائيل إشارة إلى أنَّ من يميت البشر هي قوى أرضية متمثلة بالمارينز، وقوى الإرهاب اللذين أناخا ركابيهما؛ ليفتكا بالناس، أما على صعيد استرساله الشعري قوله:

نسائل مَن

باسم (نقابة قتلى المفخخات)!!

فتات عصافير على ثلاجة الموتى

عولناّ على رحم النهار،

لكن البنادق المصابة بسفلس الليزر

شوهت الولادات

يا نوح..

ما من يابسة

..تعاقب

(أولادك الجبليون)

على

صيد

الحمامات..!!! [1]

نجد في النص انزياحاً في عبارة (لنقابة قتلى المفخخات)، إذ يومئ بها الشاعر إلى الموت المجاني الذي شاع في شوارع مدننا عندما دخلها الاستعمار الجديد، وبسببه تكونت جماعات خارجة عن الدين والقانون والأعراف، فأوغلت في قتل الناس الأبرياء من النساء والأطفال والشباب، ولعله يومئ بلفظة العصافير إلى براءة الأطفال كما الحمامات أشار بها إلى النساء اللاتي سقطن شهيدات المفخخات وأسلحة المحتل، فضلاً عن قتل المئات من الشيوخ والشباب، فهو يركز على تشويه الولادات باستعمال السلاح القاتل المطلى بالسموم؛ ما جعل المواليد يأتون إلى الحياة مشوهين، فهؤلاء الذين ارتكبوا الحماقات بحقهم، هم امتداد لولد نوح الجبلي الذي عصا أباه واعتصم بالجبل، وبهذا يتناص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَابُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافرين﴾[2]، ثم قال سبحانه على لسان ابن نوح: ﴿سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ﴾[3]، إذ رمز الشاعر إلى هذا الحدث الذي أخرج الله سبحانه وتعالى ابن نوح من رحمته حتى عُدَّ من الكافرين، وهذه الرمزية توكأ عليها بتناصه الديني مابين النص القرآني ونص الشاعر الشعري لتحقيق الرمز المعهود احداثه.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٣٩-٣٤٠.

(٢) سورة هود، الآية ٤٢.

(٣) سورة هود، الآية ٤٣.

ولعل نجاح الشاعر في رسم هذه الصورة المستوحاة من المأثور الديني، بربطه الحدث السابق بأحداث الحاضر ربطاً محكماً، والذي يغرينا أنَّه يستوحي من الأمهات دموعهن، ومن الحمامات براءة النساء، بينما العصافير أشار بها إلى الأطفال الذين سقطوا على عتبات المقدَّس؛ كونهم ماتوا أبرياء، بينما عزرائيل ونوح كلاهما يحملان صورة المقدس، ويبدو أنَّ الشعر الجديد هو (الذي يتعامل مع الأفكار والأحاسيس بأساليب فنية تتعالق مع حقيقة الذات وما تلفعت به؛ مما يحيطها من غوائل؛ لتعود إلى حقيقتها الروحية، فتسكبها بذوق فكري يترجم حقيقة الوعي في ضوء المقدس الماكث بأعماق الذات)[1]؛ لذا نجد أحاسيس الشاعر تنبض برؤى مرجعياته الدينية والتي منحت النص تكامل فكرته التي أراد إيصالها إلى متلقيه.

والحطَّاب يكتب عن وعيٍ وبصيرة حين تتأجج مشاعره تجاه حالة واقعية تجعله يضطر أن يوثق أحداثها شعراً، فيتوخى طاقاته العاطفية والثقافية وخياله بلحظة يطلق عليها (لحظة اللاوعي في الإنتاج لما هو وعي مستل من الواقع وإن كان متخيلاً)[2]، أما على صعيد قصيدة (بدرية نعمة) يحاول الشاعر بث أفكاره فيها مستعيناً بجميع مكوناتها، ومنها رافدها العقْدي بقوله:

أقول لصور القديسين

للأولياء الذين تراقبني أعينهم بحنوّ وإشفاق

أنا في حرز مكين، فمعي: بدرية نعمة

لكن يحدث للمرة الأولى

أن تتركني بدرية نعمة

---

(١) تأملات في الشعر النسوي العربي المعاصر، د. رحيم عبد علي الغرباوي، دار المتن، ط١، بغداد، ٢٠٢٣م: ١٢٠.

(٢) فهم النص من الإنتاج إلى التلقي، علي لفتة سعيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م: ٧.

وتذهب يزيارة مجهولة ! [1]

ولأن بدرية نعمة هي أم الشاعر، و حصنه المكين، لكن الذي حدث أنَّ صور القديسين من الأولياء الصالحين مازالت تحنو عليه بشفقة على الرغم من مغادرة بدرية له وهذا ما حدث للمرة الأولى حينما وافاها الأجل، فهو يربط بين الأحراز التي يكتبها بعض رجال الدين لمن يعتقد بها أنَّها تكون حصناً وبين اقتناء صور الأئمة والولاة التي يقتنيها الناس في البيوت؛ لتكون هي الأخرى حصناً منيعاً للبيوت كما يعتقد الكثير فهو يجد أنَّ الحصن سارٍ مفعوله بوجود الصور أم بدرية نعمة.

ثم يسرد لنا حال تلقينها حين وافاها الأجل، وهو يثق بنقائها، فهو حين يعدها حرزاً له، يشير بذلك إلى فطرتها المصبوغة بالطيبة والنقاء، إذ يقول:

يقول الملقّن: اسمعي يا... بدريه "بت" نعمه

وافهمي، انّك ميتّة يا بدريه "بت نعمه"

فإذا سألك الملكان يا بدريه "بت نعمه"

فقولي:

.....

لم ينتبه الملقن إلى سلّة مهملات ملوّنة

أوصى الله، ليرمي الملكان بها ذنوبك اللا مرئيّات

...

... ومأدراك، وأنت نائمة

تتونّس الملائكة

بحياكة ذنوبك اللامرئية، حسنات [1].

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٢٩ – ٤٣٠.

فيقص لنا الحطاب أنَّ الواقع هو غير عالم الميتافيزيقاً الذي تدركه الأرواح الشفافة، ولما كان الشاعر يمتلك هذه الحساسية، فهو بكل تأكيد يستشعر حالها بعد الموت بقوله: (لم ينتبه الملقن إلى سلّة مهملات ملوّنة، أوصى الله ليرمي الملكان بها ذنوبكِ اللا مرئيّات)، فالقدسية التي نزلت بها بدرية عن طريق الشاعر آلت بذنوبها ان تسكن الخفاء حتى ان الملائكة لم تشاهد تلك الذنوب؛ لأن الله مدبر شؤون بدرية قد اثبت ما لها ومحى ما عليها، فهو يحدثها أنَّ الله تعالى هو من أوصى الملكين، بينما الملائكة تروم بحياكتها؛ لتجعلها حسنات، ولعل الذي يراه إحساس الشاعر على وفق قراءة النص ورافده الديني، ولاسيما مفرداته الواردة فيه (الله، الملكان، الذنوب، الحسنات) جميعها تشير إلى مرجعيته الدينية، ثم يؤكد الشاعر أنَّ بدرية هي امتداد لحضارة كانت تتسم بطابع الدين ما يؤيد تحليلنا من أنَّ مرجعية بيئة الحطاب هي دينية بامتياز؛ لذلك نجده يدخل في أعماق الأزمان؛ ليثبت لنا أنَّ بدرية هي من أصول دينية وأنَّ رعاية الله حفَّتها قبل نشأتها الأولى، إذ يقول:

إنَّ الربّ وجدك نامية على ضفاف سومر

فاستخرجك من لحاء الطين

ومن منكّهات القرنفل والقصب

... وقيل لطفولتك ضوع توابل أخرى

فيا ابنة الآلهة والكواكب التسعة

يا بنت اثني عشر وليّا [٢].

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٠ – ٤٣١.

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٣١

فهو يراها من الأولياء الصالحين، إذ وجدها الرب نامية على ضفاف سومر، فخلقها من لحاء الطين الذي طيَّبه بأزكى عطور (القرنفل والقصب) بينما كان يقال أنَّ طفولتها هي عطور توابل حتى وسمها من أنَّها ابنة الرب إشارة إلى اعتقاد السومريين آنذاك بالملكة اننا عشتار.

ولما كان الشعر (أعلى أشكال التعبير، وهو يعبر عن سرِّ اتصال الإنسان بالوجود)[١]، ما جعل الشاعر يمازج بين المعتقدات، فيجعلها في بوتقة واحدة؛ بوصف عوالم الشعور هي (عوالم ماورائية تتجلى طوابعها من خلال اللغة التي تمنحها صور الواقع، وكلما ابتعدت عن التقليد كلما كانت ذات منابع شعرية)[٢]، فنرى الشاعر يدخلنا بعوالم غيبية، وقد أثخن القصيدة بالدين والاعتقادات التي يؤمن بها العوام من خلال الغاطس في لا وعيهم من أجل تحديث نصه نحو عالم ما بعد الحداثة حيث الغرائبية التي باتت تجتاح الفن المعاصر؛ فهو يستعمل ما بوسعه من آليات الشعرية؛ ليوصل ما يمكن إيصاله من أجل أن يجعل بدرية امرأة سماوية، فنراه يقول:

أطلقت صلواتك سهمها

فانشطر الليل إلى قوسيْ قزح[٣].

مثلت المرأة رمزاً من رموز مقدسات الشاعر، فصلاتها سهم شطر الليل إلى قوس قزح، فهي محقت ظلمة الليل وجاءت بأجمل نهار، فالشاعر وظف التضاد بين الليل الذي مثل البؤس وبين النهار الذي مثل اجمل ايام الربيع، إذ جاءت المرأة بتلك الصورة الجميلة لتمحق ظلمة الليل؛ ليمثل بشارة الخصب والنماء في أرض بلاد الرافدين، كما أنه يتناص مع القرآن الكريم في قوله:

وجاء من أقصى المقبرة قمر يسعى

---

(١) الكون الشعري وفضاءات الرؤيا: ١٢.

(٢) الأعمال الشعرية: ١٣- ١٤.

(٣) الأعمال الشعرية: ٤٣٥.

فسمعنا – من ظلفة قبرك الموارية –

كورس أولياء [١]

فقوله (وجاء من أقصى المقبرة قمر يسعى) يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَىٰ قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ﴾[٢]، إذ قرنها بالعبد الصالح الذي أشارت إليه الآية الكريمة، ثم قرن ذلك بالأولياء إشارة إلى قدسيتها، و يسكب عليها هالة من القدسية التي تشع قناعات ببدرية بوصفها امرأة كانت بالفعل هي حرزه المكين، فهو يستوحي من التراث الديني لدى المسلمين العديد من الطقوس والشعائر، فيقول:

فسبحانك...

أعطاكه ربك...

تنزّل الشمعدانات، والنور فيك

قلتِ لي: أمّنْ

... فأمنتُ

وبسملتُ...

وهيللتُ

وحيعلتُ: حيّ عليك بدرية نعمة

ختم اللّٰه على أيامك المسكوتات: رضواني

وعلّق في ذؤابة شيلتك الثريات [٣].

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٥.

(٢) سورة يس، الآية: ٢٠.

(٣) الأعمال الشعرية: ٤٣٦.

إذ يرى الشاعر كل ما يولج في الشمعدانات تقترن أنوارها بها، فهي حين كانت تقول له أمِّن يطيعها، فيأمن ويبسمل ويهلل (لا إله الا الله) ويحيعل(حي على الصلاة، حي على الفلاح) عليها، فهو يرى أنَّ الله سبحانه ختم على أيامها رضوانه، وعلَّق في ذوائب شيلتها الثريات، إشارة إلى رضى الله عليها؛ كونه عاش حياته، وهي راضية عنه.

في النص ثراء لما استقاه من مرجعياته سواء كانت من الديانات القديمة أو معتقدات الشعوب في ممارسة طقوس ما آمنوا به من مقدسات أو ما تثقفه من ديننا الحنيف وجميعها تنم عما يحمله الإنسان من جانب روحي سواء أكان في الوعي الظاهر، أم في اللاوعي الغاطس في أعماق اللاشعور، فالشاعر يرتدي بزته الفنية للغوص في أعماق ذلك العالم الداخلي؛ ليظهر مضمراته عبر قصيدته التي حملت الوعيين الأرضي والغيبي في نص ينوء بالدلالات البينة لما هو غائر في اللاشعور.

يبدو أنَّ نصوص الحطاب الشعرية كثير منها نصوص قابلة للتأويل بوصف (النص المفتوح هو المتعدد النهايات والحامل لعدة تأويلات... يمارس أرجاء المدلولات إرجاءً أبدياً عن طريق تشبثه بالدال الذي يتسم باللعب الحر... بالعلامات)[1]، ودفع الى قراءة عميقة تأملية؛ كون النص يضمر المعاني التي تتوالد من خلال الرموز التي يشحن الشاعر فيها نصه؛ ليجعلها تومئ وتشير مما تتعدد قراءاته.

ولعل قصيدة (استغاثة الأعزل) التي حملت قصة استشهاد الإعلامية والأديبة أطوار بهجت التي قضت نحبها من قِبل قوى الإرهاب ما يمثل قتلاً للكلمة الناطقة التي تحملها قدسية الموقف والمبدأ، إذ يقول:

وماذا عن رحيلك ياقدِّيسة

:عينان خضروان

---

(١) فهم النص من الإنتاج إلى التلقي: ١٢٦– ١٢٧ .

واحتاجهما اللَّه

لإضاءة ليل الجنة..

فارفعي أطراف كفنك؛ وأنت تمشين على الماء

إني؛ أخاف على النجوم أن تبتلّ! (١)

فنرى الشاعر يتساءل عن رحيلها، وهو يصفها بالقديسة؛ كونها ذهبت شهيدة الكلمة المنصفة فأشار إليها بـ(عينان خضراوان) احتاجهما؛ لأن تضيئا ليل الجنة، إشارة إلى مكانتها المبجلة بين الشهداء الذين منزلتهم الجنة، يقول الله سبحانه ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (٢)، فقد استشهدت، وهي تمشي على الماء، والماء هو من المقدسات، فهو المطهر من النجاسات كما أن الله أودع الماء في جنان الخلد يستقي منه الفائزون بالنعيم، قال تعالى: ﴿وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا﴾(٣)، ولكن الذي نقف عنده كيف أنَّ الشاعر يرفع من قدسية الكفن الذي شبهه بالنجوم وهذا التشبيه البليغ يتناسب مع اطوار الشهيدة، فأراد من اقرانها بالنجوم علو مكانتها وشأنها حتى على مستوى قدسية الماء.

ثم ينادي الشاعر بقوله:

من صحراء (سرّ من رأى)

كان (السيّارة) على بعد (بئر) من أطوار

ورغم أنَّها بلا أخوة؛ ولم تقصص رؤياها على المرآة

إلاّ أنَّها رأت أكثر من كوكب يسجد

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٥.

(٢) سورة آل عمران، الآية: ١٦٩.

(٣) سورة التوبة، الآية: ٧٢.

... لكن الغراب هذه المرة، وليس الذئب

يا يوسف...،

ألف ذئب من ذئاب إخوتك

ولا غراب واحد؛ من غربان (ساء من رأى) [1].

الشاعر في هذا المقطع يستحضر قصة يوسف (عليه السلام) ثم يشير إلى (سر من رأى) وهي مدينة سامراء العراقية، بينما يستحضر الشاعر قصة يوسف مرجعاً ثقافياً يعزز بها بناء قصيدته حين ألقاه أخوته في غيابة الجُب، بينما أطوار وهي من مواليد سامراء (كان السيارة على بعد بئر من أطوار)، وقد شبهها الشاعر بيوسف (عليه السلام)؛ لما يراها من منزلة كريمة، لكنها تفرق عنه أنَّها بلا أخوة، ولم تقصص رؤياها على والدها مثلما حدث مع يوسف (عليه السلام) كما ورد في القرآن الكريم حين أوصاه والده بأن لايقصص رؤياه على أخوته بقوله: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ [2]، كما أنَّها رأت أكثر من كوكب يسجد؛ لأنها أصابت كبد الحقيقة في رسالتها السامية، أما من تسبب في مقتلها هو الغراب الذي يعادل ألف ذئب من الذئاب الذي اتُّهم بقتل يوسف، والغراب يمثل رمز الشؤم والبلاء وقد نسبه إلى (ساء من رأى).

أنَّ ربط أطوار بالمقَّدس من قبل الشاعر يمثل قدرته العالية في قراءة الحدث ومنح الفقيدة الشهادة مثلما شهادة الأئمة، فالعامل المشترك بين شهادة اطوار والأئمة هو المكان لا سيما قد نالت منها يد الغدر أمام ضريح الأمامين وهم يدافعون عن حقوق أبناء الشعب آنذاك، ومطالبة السلطة لإقامة العدل بينهم، ومثلما قصة أطوار التي نالت منها يد الغدر والإرهاب وكيوسف حين خانه أخوته وألقوه في الجب، ولولا مرجعية الشاعر الدينية لما قدم لنا هذه الصورة التي برقها لمتلقيه.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٦.

(٢) سورة يوسف، الآية: ٥.

ولعل المرجعية القرآنية حاضرة في شعر الشاعر بوصفها (نمطاً معاصراً يتجلى في تعامل الشعراء... مع النص القرآني، إذ استحضر بموجبه النص القرآني أو استضيف في النص الشعري بهدف إغناء نصوصهم الإبداعية بطريقة (قصدية/ غير قصدية)، مباشرة/ غير مباشرة تتشكل من خلالها نصوصهم الإبداعية)[1]، مما منح نصوصه واقعاً يساير ثقافة المتلقي لإدراك مضامين نصوصه الشعرية.

يتمحور الشعر حول ما يبدعه الشاعر من صور وعلاقات، وما يبذله من نشاط ذهني ونفسي متمثلاً بما يحدثه من تغيير في صور الواقع وعلاقاته؛ ليخلق عالماً جديداً هو في الحقيقة أكثر جمالاً وإثارةً من الواقع، وهنا تكمن عظمة الشاعر وموهبته الخلاقة)[2]، وهو يعتمد على مرجعياته الثقافية في رفد النص، فيحيلها إلى مادة تملأ النص بالثقافة التي تجاري ثقافة العصر، ولو طالعنا قصيدة (أم محمد) التي يقول فيها:

شَعْرُها..

أمْ جناحا حَمامٍ حَلِيبي

وجُهها...

أمْ غبار السنين العجاف

كانَ يمنَحُها: هيبة الشهداء

إنّني واثق لون عينيك

أسودَ

... لا

---

(١) القرآنية في شعر الرواد في العراق، إحسان محمد جواد، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٠٠م: ١٢ .

(٢) الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مسلم حسب حسين، منشورات ضفاف، ط١، البصرة، ٢٠١٣م: ٣٢٦- ٣٢٧.

واثق لون عينيكِ

أصفرَ

... لا

لونُ عينيكِ.. عينيكِ... [1].

بلغت المرأة المناضلة من الكبر عتياً نتيجة السنين العجاف؛ لذا فقد أكلت قوتها، إذ نراه تناص بها مع قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ﴾[2]، كما أنَّه منحها هيبة الشهداء الذين لهم مكانتهم الحقة في جميع ديانات البشر، فأشار إلى بياض الرأس بوصفه وقاراً، وذلك بقوله تعالى على لسان زكريا: ﴿قال ربِّ إنِّي وَهَنَ العَظمُ منِّي واشتَعَلَ الرأسُ شَيباً﴾[3] فذكره سبحانه بالشيب، إشارة إلى كبر سنه، بل ورُقي مقامه وهيبته، ثم يعطف الشاعر إلى وصف لون عينيها بالسواد إلا أنه غير متأكد من ذلك؛ لما غيَّرته السنين بعد مدة فراق لها دام عقود، والذي يغري أنَّه كذلك، إذ إنَّ دلالة السنين التي مرت هي التي حجبت عنه رؤيتها منذ زمن بعيد نلمسه بدلالة نسيانه لون عينيها، لكنه يؤكد أنَّ عينيها ما تزال هي، فضلاً عن لفظة الشهداء وهي لفظة دينية، فالشهيد اسم من أسماء الله الحسنى، وأيضاً تدل اللفظة على من قتل دون أمر مقدس، وهذا ما يؤيد ثقافة الشاعر الدينية في موضوعات شتى ومنها موضوع المرأة.

أما قصيدة (مراثي صاحب الشاهر أو... حارس المقبرة) التي حملت هي الأخرى دلالات دينية تشير إلى مرجعية الشاعر، نجده يقول فيها:

سمّي باسم اللّٰه

باسم الله..

---

(١) الأعمال الشعرية: ٦٥-٦٦.

(٢) سورة يوسف، الآية: ٤٣.

(٣) سورة مريم، الآية: ٤.

طفل الأحرف المجنون

أربكه هواه !

سّمي باسم اللّٰه

باسم الله... [١].

يدل ذلك على اطلاعه على الموروث الديني، فقد ورد في قول رسولنا الأكرم صلى الله عليه و آله وسلم عن أنس أنَّه قال:(من قال – يعني إذا خرج من بيته: بسم الله توكلت على الله ولا حول ولا قوة إلا بالله يقال: له هديت وكُفيِت ووقِيت وتنحى عنه الشيطان)[٢]، ما استدعى الشاعر ابتداءه ببسم الله استعاذة بها من الشرور، وتكرار البسملة جاءت للتأكيد والحث والعجلة والخوف من المجهول، وجاء بالمبتدأ(سمي) مرةً واحدة، واقتصر كلامه على تكرار الخبر(بسم الله)، قاصدا بذلك العجلة والسرعة لتحصين الطفل مما هو محذور، ويخاطب أم المحاسن بقوله:

إنْ جاءكِ

أشعثُ الشعر

ومشقوق الثياب

أحرقي (الحرمل) في عتبة باب

ولتمشّيه ثلاث

فلعل الطفل يصحو

من هوى الجن

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٥٦.

(٢) مختصر صحيح مسلم: الامام زكي الدين عبدالعظيم بن عبدالقوي المنذري، دار المعرفة، ط٤، بيروت، ٢٠١٠م: ٣٦٥ .

وتأثير الإناثْ

ان شاعر اتكأ على العتبة الدينية في مفهوم تقليدى يرجع الى ميثولوجيا مجتمعيه منغمسة في العراقة، فيرسم صوراً شائعة تمثل ثقافة البيت العراقي، إذ لاتزال هذه التقاليد الموروثة شائعة الى يومنا هذا، ولعل الشعر الحداثي هو الشعر الذي يتمتع بالإيماء والإشارة، وما يكنه من دلالات تبوح بها القراءات النقدية الفاحصة.

ثم يرسم الشاعر صورة الجن بثيابه الرثة وشعره الأشعث، فصورة الجن هذه متوارثة عبر مرجعية الشاعر الاجتماعية، و بنا نصه على اداة الشرط وفعل الامر ويختمه بلعل التمني، يتضح كمية الارباك الذي يختلج روح الشاعر، فالأفعال طغت على مكنون التعبير لاسيما وان مراد الشاعر كان مقرونا بالحسد لدى الجن والنساء وهذا موروث شعبي متعارف عليه في المجتمع ان النساء يمتهن الحسد، ويبدو أنَّ ثقافة الشاعر في الموروث الشعبي عميقة الى حدٍ بعيد، إذ كانت النسوة يبخرن بيوتهن بالحرمل على الاعتقاد السائد أنَّ ذلك يبعد الأطفال من شرور الجنِّ وعيون الناس من الحسد، ثم يكرر التوكيد بقوله:

سمّي باسم الله

باسم الله

ياأمّ المحاسنِ

حسّني الطفل الوديع

واجلبي:

قبعة الشمس

وعُكاز الربيع [1].

(١) الأعمال الشعرية: ١٥٧.

ولشعور الأمهات والآباء بضعف الرضيع، فيخاطب الشاعر أم المحاسن بأن تسمِّي على رضيعها، فهو طفل وديع، وأن تجلب له قبَّعة الشمس خوفاً عليه من حرارتها، بينما عكاز الربيع إشارة إلى العربة التي كان يتكئ عليها الأطفال، فهي مصنوعة من الخشب، ليتعلم عن طريقها المشي.

نخلص مما تقدم أن الشاعر أفاد في مضامين نصوصه الشعرية على الموروث الديني، ومنه القرآن الكريم والسنة النبوية، فضلاً عن إيمانه بالجانب الروحي ومنها الشعائر والطقوس التي استوحيت عن وصايا الرسول الأكرم صلى الله عليه، ولاسيما في الأمور الروحية، ويبدو أنَّ الشعر حينما يزخر بالدلالات التي تفيض من كثافة النص، وهي تحمل أبعاداً رؤيوية عن طريق مرجعيات ومنابع ثقافية ما يغني النص سعة منها، ولعل خير الشعر الذي جاء مكثفاً؛ ليقترح على المتلقي الإبحار في أعماقه فيستنبط من درره ما هو ماكث فيه، ولعل الشعر الحداثي هو الشعر الذي يتمتع بالإيماء، والإشارة، وما يكنُّه من دلالات تبوح بها القراءات النقدية الفاحصة.

المبحث الثاني

المرجعية الاجتماعية

أصبح الوعي المرجعي لوناً بارزاً يميز التجربة الشعرية؛ بوصف الشعر هو نموذج اجتماعي تتداعى فيه كثير من نوازع المجتمع فهي غيوم ماطرة لأي شعب من الشعوب كونها (الخزائن المكدسة بالثقافة المتلوّنة والمتوارثة من قبل نوافذ الفكر المجتمعي المطلعة على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم دُوِّنت في كتب التراث أو شائعة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن)[١]، فهي تراث حضاري راسخ في الأمم والشعوب؛ كونها موسوعة من العادات والتقاليد والطقوس المتجذرة في المجتمعات كالمعارف المأثورة وطقوس الزواج، والأزياء الموروثة وأعياد السنة، والمواليد، فالواقع الاجتماعي انغمس في البنيات الأساسية التي تتألف منها موضوعات كثير من القصائد، وتضبط غيوم سمائه بوصفه فعلاً متأصلا في ذاته، إذ إنَّ المرجعية الاجتماعية لا تقلُ شأناً عن المرجعية الدينية؛ ولعل توظيف المرجعية الاجتماعية في تجربة أي شاعر يعمِّد القصيدة بالطاقة الإيجابية التي تساعده في تقشير فاكهة النص الأدبي ما يُعد إدراكاً معرفياً بالموروث الاجتماعي؛ فنجده يسقط بدلالات متعددة[٢]، يكتنز بها النص.

يتضح أن الشعوب تتقن فنون التعبير عن تجاربها، وتدون أفكارها وتوثق خبراتها عن طريق ما تشعر بصائرهم من تجارب؛ فترمي بها إلى الأجيال الأخرى عبر المرجعية الاجتماعية للأجداد والأسلاف التي تترسخ في ذات الشاعر، فيحتسي ثقافته من ذات المنبع.

---

(١) أثر التراث في المسرح المعاصر، سيد علي اسماعيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠م: ٤٠.

(٢) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٢٠.

ولما كان الشعر ذا قيمة اجتماعية، فقد مثلت رؤاه لدى كثير من الشعراء؛ أثراً كبيراً على أفكارهم تجاه الواقع الذي أضرَّت به الأعراف والتقاليد المجتمعية؛ مما جعل أصابع نصوصه تشير إلى معالجة قضايا المجتمع العربي والعراقي؛ إذ إنَّ الشعر (قيمة اجتماعية، والشاعر ملزم فيه بضرورة تمثل قيم الجماعة والتعبير عنها سواء أكانت هذه القيم قد تمت صياغتها أم لم تتم بعد، وليس ثمة شاعر يكتب لعوالمه أو يتنفس ذلك في سريرته، إذ ليس له أن يبتر نفسه من جسم الجماعة التي يعيش بين ظهرانيها)[١]، والحطَّاب هو من الشعراء الذين أضاء بشعره؛ لمعالجة شوائب الواقع الاجتماعي عبر قصائده التي أدانت بعض ظواهر الواقع المعتم ووقوفه على أسباب المعاناة التي حلَّت بالشارع العراقي، فجاءت مجاميعه تحمل رؤاه تجاه الواقع الاجتماعي الذي يعيشه هو وأبناء جيله، كما أنه حين كتب كأنه لا يصارع ما يحدث إنما كان يلمس الواقع المستقبلي[٢]، ويبدو أن ضبابية الحرمان والاضطهاد التي تغلغلت فيه؛ جعلته يبرقها لمتلقيه عبر مرجعيته الإجتماعية.

ولعل المرجعية الاجتماعية تتغذى عن طريق: الاكتساب او اللاوعي الاجتماعي خلال الثقافة التي تمنح مكتسبها معارف جمة مدونة في المراجع ومنها مكتسب من خلال التجارب الحياتية، ولما كان الشعر يتكون من الوعي واللاوعي لينتجا نصاً إبداعياً أي (أنَّ الحال الحاصل في كثير من معتقداتنا هو أنَّها توجد في العادة بشكل مبتدئ غير كامل يمكن أن يدعوه اللاوعي الاجتماعي)[٣]، ومرجعية االمرأة برقت اضواؤها في قصيدة(تداعيات من زمن سابق) إذ جاء فيها:

ـ.. يا بنات الرصافة

إنّي رأيت حبيبي

على قمر أخضر

---

(١) الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة، محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٤م: ٦٥.

(٢) ينظر: الاحتجاج في شعر احمد مطر: ١٠٩.

(٣) فكرة الثقافة: ١٠٣.

إنّه قادمٌ..

من علاماتهِ:

: زهرة من رصاص على ساعديهِ

ومُرتقب في العيون..

فالتشوّق رؤيا

وعرّافةٌ..

قرأت طالعي..

....

دخلتُ المدينةَ

أوقفني الحارسُ الغجري

.. أنت يا رجل

أتُهرّب عطرَ الفرات بلا كمرك ؟!!

ـ.. سيدي

إنَّه سِدْرَة

أستظلّ بها

من هجير التغرّبِ[1].

يبدأ الشاعر نصه ب (يا) منادياً بنات الرصافة (يابنات الرصافة / إني رأيت حبيبي على قمر أخضر، إنه قادم من علاقاته، وعلاماته هذه: (زهرة من رصاص

(١) الأعمال الشعرية: ٧٠-٧١.

ومرتقب في العيون) وهما يدلان على لهجة عسكرية سائدة في أيام الحرب التي انخرط فيها الشاعر مقاتلاً وهو يعود من ميدان القتال في إجازة: ليدخل في مدينة الحبيبة، إذ استوقفه الحارس الغجري؛ ليلصق به تهمة تهريب عطر الفرات، أما لماذا الحارس الغجري فهي نظرة دونية للحارس، ومازال الطالع الذي قرأته له العرافة أمام ناظريه، والعرافة كانت وما تزال عماد لكثير من الناس تقرأ لهم طوالعهم وفألهم، ولاسيما في أيام المحن أو الشدائد أو تقرير المصير ومن ذلك وقت الحرب حين كانت الأمهات والزوجات يرتدن العرافات من أجل أبنائهن وأزواجهن وما سيؤول بهم الحال، وهم يتجهون إلى مصير غير معلوم، أما السدرة فهي شجرة مقدسة في تقاليدنا وأعرافنا تحمي من يستظل بها أو يؤوي إليها رغم رمزية النص لكن القارئ يمتلك مفتاح فضاءاته بوحي الشعر الذي يسكبه الشاعر على أريكة انتظار الحبيبة لحبيبها العائد من جبهة الحرب إلى جبهتها الدافئة، أما قصيدة انتظار التي يقول فيها:

كنت في ليل المدن

غجريا..

تائها

يبحث عن مقهىً

يَلِمُّ الغرباء..

كنت في سجن السفر

راقدا تحت المطر

في صليبي الطَبَقي

زهرةُ حبّي..

تنتظر

اشتراكية أهلي الفقراء[1].

فالشاعر يصف ذاته أنه يعيش في ليل المدنِ تائهاً مومئاً إلى نزعته الوجودية، إذ نراه مضطرباً قلقاً وهو يبحث عن مقهى يلم الغرباء وهذا الشعور يصيب كل إنسان حين يعيش الغربة المكانية، فيبحث عن صحاب يلتقيهم في مقهى أو مكان يتجمعون فيه؛ ليتحدثوا عن معاناتهم، ثم يعرج على الصليب الذي يمثل التضحية والفداء صليب السيد المسيح عليه السلام من أجل الاستغفار من خطيئة آدم كما يعللها الإنجيل[2]، بيد أنَّ الشاعر يدعو إلى إزالة الطبقية من خلال انتظار زهرة حبي التي تنتظر اشتراكية الفقراء، وكأنه يبغي التضحية بتميزه على الآخرين من أجل رفع شعار (الناس متساوون في الحقوق والواجبات)؛ كي يتجنب الجميع الطبقية في تعاملهم وحتى في حياتهم المعاشية في حين كان المجتمع تسوده، وما تزال الطبقية تنهش في أركانه الذي جعله يوظف هذا الأمر في النص.

أما في قصيدة (سلاما أيّها الفقراء) يستعين الشاعر بمرجعيَّاته الاجتماعية ومنها البرجوازية التي تعالت على حساب الفقراء فيقول:

فإنّها الطرقات

ملغومة بالقصائد

والبرجوازية الليلة تغادر أوكارها...

يسكن الفقراء فنجان القهوة المرّةِ

ويرتعشون مثلي !!

سيّدة..

سألت عنك الجازَ

---

(١) الاعمال الشعرية: ٧٧-٧٨.

(٢) إنجيل لوقا، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٠٠م: ٣٦.

ما وجدتكا...!

سيدةٌ..

سألت عني الليل

ماوجدتيني

في الشُرَفِ الملكّية

يسقي فقرُ دمي..

رملَ الزهر الاصطناعي![١]

يتحدث عن معاناة الفقراء، وهو يعقد حواراً مع امرأة، والمرأة هنا مثلت الجانب الآخر من المعاناة، فليس الرجل الفقير وحده من يعانيها، فالقهوة المرة ديدنه، يومئ بذلك إلى مرارة العيش في ظل الطبقية المقيتة، فالبرجوازيون متخمون بخيرات البلاد، بينما الفقراء يرتعشون جوعاً ولعل بعض مفردات الشاعر تؤمئ إلى معان فيها استخفاف بالطبقية، ومنها لفظة (الجاز) التي تمثل الترف، إلا أنَّ المفارقة جاءت من خلال(يسكن الفقراء فنجان قهوة مرة) اراد بها مرارة العيش الذي يعيش الفقراء كمرارة القهوة ولذة العيش لدى البرجوازية فهم ينعمون بشقاء الفقراء، حتى انه اردف(الزهر الاصطناعي) إشارة إلى الحرمان والالم والجوع الذي يسقيه الزهر الاصطناعي، الذي يومئ به إلى الأمل المزيف لكنه يعيش على كفافه، فالذي قصده شاعرنا في نصوصه هي المرجعية المتقوقعة حول التراث، أي تقديس التراث، فنراه يتعامل أصحاب هذا الاتجاه على أساس مصدر تراثي، إذ يقدس الناس كل ما هو تاريخي وذا تراث، ويرفضون كل ما هو متعارض مع الثقافة والتراث[٢]، وبذلك يكون للمرجعية

---

(١) الاعمال الشعرية:٨٥– ٨٦.

(٢) ينظر، مرجعيات التفكير النقدي العربي، بشير ابرير، نقلا عن المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، (رسالة ماجستير)، حنان محمد سعيد الحلاق، كلية الآداب، جامعة قطر، ٢٠٠٣: ٢٩ .

الاجتماعية دور في نضج موضوع القصيدة، والامر ذاته تحقق في قصيدة (الجفاف) التي يقول فيها:

قال الشيخُ:

تَوَكّلْ

قاربنا الإخصاب !

يا أبتي

– قال الطفل –

كيفَ أوَمّ البحر

وفي جمجمتي

سَمَكٌ أصفرَ

كالليمون !

قال الشيخ: توكلْ

قاربنا الإخصاب

وهذا البحر..

وأطرق يبكي !

بين البحرِ

وبين امرأتهِ

سّمَكٌ أصفر كالليمون

وشِباكُ

جَنينٍ كاذبْ[1]

يبدو أنَّ الشاعر نظم القصيدة على وفق الحوارية التي قال بها باختين، فرسم حوارها بين ثلاثة شخوص من أسرة واحدة، وكأنه يصف بها معاناة الحصار وكيف كان العراقيون يعيشون معاناته، فهو يشير إلى من يقطنون الأهوار بعدما أصابهم الجفاف، فحين كان يعيش أهل المدن حصاراً، بينما هم يعيشون حالتين من الحصار: الأول الحصار الذي فرضته الإدارة الأمريكية وأذنابها وسوء إدارة البلاد من السلطة الحاكمة آنذاك، والآخر هو تجفيف الأهوار عليهم من قبل الحكومة الذي جعل السمك يصفر من الجوع، والمرأة الشق الثاني للرجل في تكوين المجتمع والتي طالها الحصار ومعاناته فهي بدلاً من أن تشبع؛ لتعين أسرتها، فيراها هي الأخرى تجوع؛ ليذبل الأبناء، وهذه الظاهرة هي من صلب مجتمعنا الذي عاش جفافاً جعل من الكثير من الناس الذي لا يجد قوت يومه الأمر الذي جعله ينتحر أو يفكِّر بالانتحار، وفي قصيدة (بعض من نثار الذهب) التي يقول فيها:

أجفّف فراقكِ

كما يجفّف القرويون

الفواكه والسمك[2]

يستحضر الشاعر مرجعيته الاجتماعية بتجفيف الفراق لأمهِ خَشية أن تسكنها الأقدار؛ ليرسم بذلك صور تقريرية ينقلها للسامع والقارئ؛ ولأن هذا الموروث سائد في قرية الشاعر ألا وهو فعل التجفيف لألذ الأطعمة (كما يجفف القرويون الفواكه والسمك)، فالشاعر افاد من موروثه الاجتماعي منصبا من العادات والتقاليد في صنع اكلة المسموطة المشهورة في الجنوب، وجاء بالتشبيه للفراق، بتجفيف الفواكه والسمك، فيغرقنا الحطّاب بتحويل دلالة التجفيف من المادية إلى المعنوية؛ ليرسم عبرها مشهداً تراجيدياً صارخاً، استقاه من تأصيل مرجعيته الاجتماعية المُغمسة بهذا الفعل،

(١) الأعمال الشعرية: ١٠٥ – ١٠٦.

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٤٣.

فتجفيف الفواكه والسمك يأتي لغاية وحاجة ملحة هي قوام حفظ عناصر الحياة والوجود، وتدعيم لغريزة صراع البقاء المتأصلة في النفس البشرية، وفي قوله – بتجفيف الفراق– ليتحول إلى ذكرى دائمة البقاء تغذي ذاكرته وتدعم بقاءها حية تحيي وجودها في ذاكرته ووجدانه وحسه، كما تغذي المجففات المادية غريزة حبِّ البقاء وتُدعَم في أحيان بقوة قدرة الجسد على الصراع من أجله، إذ وثق الشاعر بنصه فكرة وجدانية غريبة لكن ترميزها منبثقة من الواقع الاجتماعي الذي يرتبط به الشاعر.

ولعل المرجعية الاجتماعية تلتحق في أحيان بعوالم اللاشعور التي تتجلى في النص، وهي من مدخرات الشاعر فينسجها من دون وعيه لكن يتحراها الناقد عند تحليله للنص فيستمكنها بوصفها مرجعاً من مرجعيات صاحبها، ومن ذلك في قصيدة (حين نسي العنكبوت ادوات حياكته) يقول:

سيرى: قطيع وداعات

يقود مراعي لقاءاته إلى...

.. ولا يستطيع

بمنزله المشيّد في ساعة قديمة

تنام أدوات حياكته

وتسهر العجوز

حشرجات أصابعها فوق المكبّات

تحيك له:

بيتا زجاجيا

جدرانه..

مغسولة بالزئبق !![١]

إذ نـرى تطـابق معنـى بيـت العنكبـوت فـي بدايـة المقطوعـة مـع معنـى البيـت الزجاجي، فكلاهما واهن، واستكمالاً لأبعاد الصورة التي رسمها الشاعر هنا: من أن جدران البيت الزجاجي هذا (مغسولة بـالزئبق) وهذا يتوخى منـه الحذر بعدم تجاوز خطوط تقاليد المجتمع المتعارف عليها والتي تحكم المرأة عندنا مثلما تستدعي مراعاة الرجل لها.

فيصـور لنـا الشـاعر لقاطـات سـريعة مـن موروثـه الاجتمـاعي نجـده مـن خـلال اللفظ(حشـرجات أصـابعها فـوق المكبّـات تحيـك لـه: بيتـاً زجاجيـاً) فتوظيـف العـادات المجتمعية المتراكمة في الذاكرة تقلب المعادلة الشعرية حواريا بين الشاعر والمجتمع ؛ فالفن الأدبي مرة يصرح بالواقع ومرة أخرى يقترح واقعاً جديد، ينغمس في الذوات الانسانية؛ لينثر على متلقيه عبيراً من الفكر المجتمعي.

أن استخدام الرمز الاجتماعي وتوظيفه بالأدب ليس بالأمر الهين اليسير، بل أنَّ ذلك يقتضي من المبدع أكثر غرقاً، ومعرفته التامة بكل جوانب مجتمعه من عاداتهم وتقاليدهم المتأصلة في الذات الانسانية [٢].

أما في قصيدة(تداعيات في زمن سابق) يضع الشاعر بين أيدينا نصوصاً تلوح فـي صورها الشعرية والأدبية مرجعية المرأة الاجتماعية بشكل واضح، وكأن الشاعر لن يستكمل حلقته التعبيرية عن المرأة إلا عبر الرصد الاجتماعي لها كما في النص الأول، يقول:

لو تَعَرّيتِ لي في الفراق من العشقِ

لو حَشْرجاتُ الخلاخلِ

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٠.

(٢) ينظر: الرمز في الشعر العربي، ناصر الوجيشي، مطبعة عالم الكتاب الحديث، ط١، مربد – الأردن، ٢٠١١م: ١ – ٢.

لم تحمل الريح قمصانها راية

لو غدائركِ، والمناديل

لم يقفا..

طائرانِ من الثلج

فوق فؤادي..[1].

ملأ الشاعر نصه بـ (لو) وهي حرف امتناع لامتناع، (لو تعريت لي في الفراق، ولو حَشْرجاتُ الخلاخل لم تحمل الريح قمصانها رأية) و: غدائرك والمناديل لم يقفاه وما بعد هذه الـ (لو) نجد اشارات اجتماعية مبثوثة في النص: الخلاخل، وهي نوع من الحلي كانت ترتديها النسوة للزينة، وحين المشي بها تصدر أصواتاً إيقاعية منتظمة، بينما المناديل في الموروث الاجتماعي علاقة غرق الحالمين في الوداع ؛ فالحلم قيمة من القيم الاجتماعية العربية الأصيلة التي تفرد بها الشاعر المعاصر؛ كونها من فضائل العقل ودليل على كماله [2]، إذاً هي تمنيات، ويدرك الشاعر سابقا إنها تخلو من أي عطر للأمل في المرأة التي يحب أن يراها في حِلة قشيبة يبدو أن انبعاث توظيف الموروثات الاجتماعية ومحاولة الحفاظ على استمراريتها عبر تناسلها وتكثيف حضورها في رحم النصوص الشعرية يؤدي إلى إنجاب ثقافة اجتماعية لاتخلو من روح الإبداع، والأتيان بكل ماهو متجدد لطرحه على الفكر المجتمعي الذي اختلفت رؤاه بتعدد الانتماءات العرقية والبيئية [3]، ولعل الثقافة الاجتماعية لا تتوقف عن العطاء الحقيقي.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٦٩.

(٢) ينظر: تهذيب الأخلاق، يحيى بن عدي بن زكريا، تحقيق: ناجي التكريتي، المطبعة المصرية الاهلية، القاهرة، ١٩٩٢م: ١٦.

(٣) ينظر: التلقي والسياقات الثقافية، د عبد الله ابراهيم، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت، ٢٠٠٠م: ٦١ – ٦٢.

ومن القصائد الاجتماعية التي ينسجها الحطاب في مدونته الشعرية والتي تحمل مدلولات حربية موروثة في الفكر المجتمعي قصيدة (شرق البصرة) التي مازالت في ذاكرة العراقيين تحمل في طياتها ذكريات مؤلمة عن الحرب مع الجانب الإيراني في العام ١٩٨٢م، فقد وقعت خسائر بشرية ومادية كبيرة في الجانبين المتحاربين، ومن ناحية التعبئة الإعلامية، فقد نشط كثير من الشعراء يرثون الشهداء ويصورون البطولة، ويشدون على أيدي المقاتلين من أجل الدفاع عن البلد وحمايته، إذ جعل الجميع يوظف رواياتهم وقصصهم ومقالاتهم بهذا الاتجاه دفعاً للفتنة النازلة وتحجيماً للمأساة، وفي هذا الجو المحزن كتب الشاعر جواد الحطاب هذه القصيدة، التي يقول فيها:

إني جمّعت لهذي الليلة كل شبابي

وتجمّلت بأحسن أثوابي

فأنا"الزين"

وفجر الليلة موعد عرسي

مؤتزرات بـ(صف رصاص) وبنادق برنو

فلترنو:

القمر المحزوز كمنجل جدّي

وشيوخ السنبل

ووفود من قصب البردي

وأهلة كردستان

يجتمعون الليلة عندي

...

فتياتهم، بالسرّ يحملن البنادق

يرتدين ملابس الشبّان

تحت " يشامغ حمراء "أخفين المحنّاة – الزلوف

سمعت امرأة تغني:

فتيان من "سفوان" قد مرّوا

قاماتهم.. نيران

وعيونهم.. جمرُ

بالله يا خلان

يؤرقني أمرُ

(الخبز

من كف النذل مرٌّ)!

.. يايمّه شوفينا

ضرب الخناجر.. ولا

حكم النذل فينا...[1].

يلقف الشاعر مايأفك من الحرب وصراعها القائم، ليجسدها في متن قصيدته؛ ليرسم لنا معاناة عالية من غير تداعٍ من أهول الحرب، ونرصد ذلك في قوله: **(إني جمّعت لهذي الليلة كل شبابي وتجمّلت بأحسن أثوابي فأنا الزين)**.

الليلة يقصد بها الشاعر ليلة بدء الحرب في شرق البلدة، وواضح من سرد سطور القصيدة إنها انفعالية توثيقية تُعنى بالصورة الفنية والجمالية، فالوقت لا يسمح

(١) الأعمال الشعرية: ١١٧_ ١١٨ – ١١٩-١٢٠.

بذلك، ولكن ما يهمنا هنا الآن، هو المقررات التي جاءت في النص وتؤشر بشكل جلي على ارتباط الشاعر بموروثه الاجتماعي، وما يتداول على ألسنة الناس من مفردات وألفاظ شائكة، قام الشاعر بتوظيفها في قصيدته وأدت الغرض المطلوب فيها في تقوية المعاني التي أراد الشاعر أن يوصلها للمتلقي، وما فعلته من أثر محمود في تماسك بنية القصيدة الشكلية، ونجد القصيدة قد رسمت أبعاداً ثقافية اجتماعية بدءاً من العنوان(شرق البصرة) لتقارب الثورة الفكرية و الاجتماعية التي تكبدها ابناء المجتمع العراقي من خسائر جسيمة، فالمحور الأيدلوجيي في النص يتمركز حول المرأة العراقية المجاهدة والمناهضة في ساحات الوغى على البيئة المغلقة التي تنتمي إليها [1]، وأخيراً جاءت القصيدة خطاباً مؤثراً يتسم بالكلمات الاجتماعية التي تثير النخوة لدى العرب والكرد من خلال لفظة **(مؤتزرات بـ صف رصاص وبنادق برنو)**

فلترنو: القمر المحزوز كمنجل جدّي وشيوخ السنبل، ووفود من قصب البردي وأهلة كردستان، يجتمعون الليلة عندي؛ ليبرق لمتلقية الروح الحربية الصارخة بالنخوة والغيرة الوطنية على أرض العراق، ثم أشار إلى ارتداء الزي الاجتماعي المتوارث في هكذا مواقف تدعو للنخوة في قوله: **(تحت " يشامغ حمراء "أخفين المحنّاة – الزلوف سمعت امرأة تغني: فتيان من "سفوان" قد مرّوا قاماتهم.. نيران وعيونهم.. جمرُ بالله يا خلان يؤرقني أمرُ)**، فالمرأة هنا المحرك والعزيمة التي تبث في نفوس الرجال الحمية والغيرة ؛ للدفاع عن الوطن بل لا تكتفِ بهذا الدور فحسب، إذ نجدها شاركت وتأزرت في المقدمات الحربية أُسْوة بأخيها الرجل؛ ليصبح شعارهم (الخبز من كف النذل مرٌّ)! وتأخذ المرأة دورها في إدارة المجتمع والوقوف على ماهية العلاقة الثقافية ذات المرجعيات المتجذرة في نفوس المجتمع، لا سيما الرجال، وهم يتبخترون بضرب الخناجر وبمصارعة الموت(ضرب الخناجر) أمام المرأة الأم(يايمة شوفينا)، ولا يخفى أن نسلط الضوء على عقيدة اجتماعية ثقافية لدى الشاعر وبيئته العراقية' فهو لم يدعُ

(١) ينظر: علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية) د. سمير خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨م: ٨٠ – ٨١.

العدو لرؤية تبجحه أمامه، بل دعا أمه لتفخر برجولته، وهذه الخاصية متجذرة لدى الشعب العراقي لاسيما في مواطن التضحية والفداء. والمرأة لم تكن بمعزل عن هذه المواطن، بل كانت هي الحبل السري لجنين المعركة(وفتياتهم بالسر يحملن بنادق) ويبدو أنَّ الشاعر أراد بالقول أن المرأة العراقية هي أنثى في بيتها، ورجل بساحات الوغى من خلال(**تحت يشامغ حمر أخفين محناة الزلوف**) إذ اخفت مفاتنها بزي الرجال لتغذية الحرب.

وفي أحيان يجعل الشاعر نصه غامضاً؛ لما في الغموض من مدعاة للجمال، ولا سيما حين يجعل المنشئ ستراتيجيات تأويلية يمكن استقراؤها من خلال فك شفرات النص والإيغال في تفسير الرموز وتأمل الصور التي من خلالها يخفي النص معاني وعلى المتلقي إبرازها وملء الفجوات المضمرة والمخفية عن طريق آليات مختلفة يجعل تعددها تعدد التأويلات[1]، بعد فهم رموز النص واستنطاقه بما تحمله من معانٍ مشعة داخل النص.

نخلص مما تقدم أنَّ الشاعر اعتمد في نظم جانب من أشعاره على مرجعياته الاجتماعية فتناول الطبقية التي تتفشى في المجتمعات، ولاسيما العربية حيث تولدت طبقات اجتماعية بسبب الأحداث السياسية وما تسبب في خلق طبقات تعتاش على جهود الفقراء، كما طرح فضيلة الاشتراكية التي دعت لها بعض التيارات؛ لإنصاف المجتمع؛ لجعله يعيش حالة من التوافق الحياتي والرخاء الاجتماعي، وأن دور المرأة في الحياة مثلما هو الرجل في النفع والضرر كما اتكأ الشاعر على مرجعياته المتعددة منها ما هو متداول في بيئته من طقوس وعادات وحتى أقوال ضرب بها المثل وشاعت على ألسن الناس.

(١) ينظر: شعر يوسف الخال (دراسة في مستويات التلقي)، د. سهير أبو جلود، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ٢٠١٥م: ١٦.

المبحث الثالث

المرجعية الأسطورية

أتخذ الشعر العراقي المُعاصر من الأسطورة طرقاً مُتعددة لجريان ما يُريد من خلال مجموعة أفكار، لارتداء المعتقدات عيوناً، وملاحظة الشأن السياسي والديني فتتحول الشخصية الأسطورية إلى غيمة من خلالها يمطر الشاعر ما يُريد دون أن يسقط أو يقف على كتفه غراب أسود ليجد روحه تنغمس في الأمان دون أن يلبس رأسه الخوف مما يبوح به، كما أن استخدام الاساطير يضيء أفق من المستويات المتعددة في التأويل، وإنَّ(الاسطورة بناء أفكار مُتكاملة استوعب خلق الإنسان الوجودي ومصباح شوقه المتوهج التي تضيء الأسرار والغوامض التي يتقيَّئها مُحيطة وهي قصص نرجسية ترتدي لباس التقاليد بمعنى أنها تنتقل عبر الأجيال بالحكايات الوردية فهي ذاكرة تعانق الخلود التي تحفظ أوزان قيمها وأشكال عاداتها وسماء طقوسها وحكمتها)[١]، توهج بريق الأسطورة بمعالجة الكثير من القضايا العقيمة الغارقة بالمبالغات حتى تلك الخُرافات أحياناً، وخلقت أيضا الأقاويل المنمقة المزخرفة الف جناح لتطير تلك التي لا رأس لها، حتى أنَّها تشبه الكلام الباطل وهي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية من أدبية وحربية وصناعية ودينية[٢]، ولأن الأسطورة صورة من صور الفكر البدائي حيث خلدت في الذهن، وارتبطت ارتباطاً مباشرا بالملحمة التي هي أساساً أسطورة تروى عبر شعريتها الخاصة قصصاً وحكايات خرافية مرتبطة بالآلهة[٣]، مازالت عوالم توظيف الأساطير في حدائق الشعر العراقي المُعاصر مُطرّزة بغاية الأهمية.

---

(١) الطاقة الإدرامية للفعل في الفعل الأسطوري، د. حسين علي هارف، دار الكتب والوثائق العربية، بغداد، ٢٠٠٤م: ١٧.

(٢) ينظر: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، المغرب، ١٩٩٨م: ١٨.

(٣) ينظر: من أسطورة إلى الأسطرة والتداخل الإعلامي للأنساق الثقافية، د. صالح العبيدي، جريدة الأديب، السنة الأولى، العدد (٣٤) لسنة ٢٠٠٤م: ٥.

والهدف من استلهامها لا يختلف عن الهدف من استلهام أذهان الشعراء بعض الشخصيات المُعمدة بالتراثية أو طقوس الأحداث التاريخية فجميعها تترنح بالموازنة بين حدث راهن وحدث غائر في جوف التاريخ[١]، فهي ايقونة من ايقونات الأدراك الإنسانية المُغمسة في بئر الغموض حيث استسقاها الشاعر من غيوم خزائن الثقافي ليتنفسها من أصابع يده بنصوص الإبداعية.

وقد مضى الشاعر المعاصر لصنع ادوات الممازجة(التي تمطر الأساطير بالطاقات المُضيئة، وأن يلبس القدرات الغير طبيعية التي فقدتها في شواطئ العلم، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليرسم من خلالهم أفكاره ومشاعره متدفقةٌ التي يتوهج من هؤلاء الأبطال شريط صورتها المثلى، ومن ثم يمتزج رذاذ أبعاد تجربته بهواء معطيات الأسطورة)[٢]، إذن يمكن القول أن المرجعية الأسطورية عند الحطّاب ليست الا ثروة معطاء تنمو في جذورها الى غابات الحضارة العربية هي(حضارة وادي الرافدين) فنجده يستثمر الاساطير عن طريق الترانيم الصوتية في قصيدته الشعرية ليجعل متلقيه يدخل الجنة دون أن يموت(أو تسقط على كتفة نجمة بعد كل سطر).

ويبدو ان الأنهر الجارية في قصائد الحطّاب ليس الا ترسبات من مرجعيته الأسطورية بوصفها؛ (تراثا موجوداً تحيط جميع الامم بلا استثناء فلا غلواً اذا قلنا ان الأساطير كانت عربية بامتياز)[٣]، لذا نجد قصائد الحطّاب تموج في فضاء أسطوري راصدا مدى تأثير الأساطير بالثقافة العراقية وتمازجها مع الفكر المجتمعي، فالخطاب يقدم نصوصه الشعرية بتغليف أسطوري ساحر كما في قصيدة(الرحلة الثانية لجلجامش) نجده يقتطع في البداية جزءاً من الملحمة تتحدث فيها (ننسون) الأم؛ أم جلجامش الى الآلهة (شّمْشْ) وتقول له:

---

(١) ينظر: التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، الدكتور سعد إبراهيم عبد المجيد، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٠م: ٢٣٩.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر: ١٧٩ .

(٣) الاسطورة في الشعر قبل الاسلام، د. احمد اسماعيل النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠م: ٨.

علام اعطيت ولدي جلجامش

قلبا مضطربا لا يستقر

وحثثته..

فأعتزم سفرا بعيدا

– الملحمة–

في نيتي..

ان امتطي البحر..

واضع اللجام في فكيه[1]

يضج النص بنرجسية فائضة، إذ يغرس الشاعر بذرته في تربة متلقيه الفكرية؛ ليقطف ثمرة الإبداع، فيعقد الشاعر مقابلة بين الأمومة والبنوّة إذا اخضرت أغصان الوصف؛ وهو ما يسبر بعد حين بلوحة تعصف رياح تأثيرها في أرواح القراء فـ (الملحمة) ككيان إبداعي أضفى اتساعاً فائقاً على ننسون الأم؛ في حين؛ اضاءت أقمار جرأة المقابلة و أتسعت عيون التحدي بنرجسية الابن وانتشائه الظاهر بقدراته عبر المقارنة التي تؤكد أعتلاء تفوقه وسطوته؛ فجلجامش ذو قلب مطرز بالقلق كطيور الكرك يعتزم السفر بعيداً عن الوطن و يلاقي نزالاً لا يعير أنتباها لكل صوت يأتي من وراء عاقبته، ويمضي في طرق لا يعرف سالكها ويقتل خبايا المارد.

لكن كل هذا من صُنع الآلهة التي منحته القلب القلق والعزم على الرحيل؛ في حين ان قرار الحطّاب ذاتي محض وبالغ الجسارة [2]، على الرغم من أنه يبقى في حدود النوايا:(في نيتي امتطي البحر.. واضع اللجام في فكيه) ولأن جلجامش الابن قد (أُعطي) من الخارج قلباً مضطرباً سيمتطي لاحقاً نحو رحلة صارخة مدمّرة؛ فإن

(١) الأعمال الشعرية: ١٤٣.

(٢) ينظر: أفعى جلجامش وعشبة الحطاب: ٢٣ .

الشاعر الابن يرتدي لباس العزم وينوي الداخل نية عزم غير طبيعية؛ وإذا كان عزم جلجامش من ناحية ثانية – مفتوحاً وغير محدّد الغاية بفعل الاقتباس الناقص من الملحمة الذي ذهب إليه الشاعر بصورة لا شعورية وكان لا عودة منه وهو مفروض أيضاً من الخارج (حثته)؛ فإن الحطّاب يرسم أمامنا هدفاً محدداً (أن امتطي البحر) وهي نية مجنونة أو طفليّة أو حُلميّة أسطورية في كل الأحوال[١]، ولولا التذييل المحدّد لوضعنا الشاعر في خانة واحدة من هؤلاء الثلاثة المجنون أو الطفل أو الحالم، بحكم نية الفعل الخارق، وهناك يبدو الهاجس واعياً في الظاهر على الأقل بالرغم من الانتقاء المقصود الذي قام به الشاعر، ولكن هاجس الأخير يعكس انغماساً في اللحظة اللذيّة الملحمة المُفعمة بالحماس، واندفاعاته الطافحة نتيجة التعب من شواطئ الحياة المتدفقة هناك تتضح بجلاء احتمالات أن تلامس أيادي الضياع؛ ونوافذ المخاطر المتوقعة تفرضها مهمة عقلية (أبوية)؛ وهنا تغييب لشقاء العقل وتساؤلاته المربكة وانغماس كامل في عسل اللذة.. اللعب الحرّ في أحضان مَهْد (أمومي) كون هذا الدفئ الوديع هي عودة إلى البدايات المقدسة لجذور الانسان والتي خط نقوشها على الكهوف البدائية؛ كون اللاوعي المجتمعي يجمعنا بالأم التي كانت معبودة منذ بدايات فجر الحضارات القديمة ولهذا الشاعر يزاوج الضربة الشعرية ليربط حضن الأمومة بالعبادة القمرية وعبادة الارض أيّ (الأم) كما حدث في سومر وهو ضد النظام الأبوي[٢]، إذا جاز التعبير أيضاً اندفاعة بارقةِ تقودها سطوة طفليّة ذات الأجنحة من كرستال تحيطها الف لون.

إذن تصويب الأساطير في قصائد الحطاب لا يعني العودة إليها واقحامها في النص من دون حاجة القصيدة إليها تقليداً أو عرضاً لثقافة الشاعر بقدر ما يعني

---

(١) أفعى جلجامش وعشبة الحطاب: ٢٥.

(٢) ينظر: لغز الشعر الألوهة المؤنثة وأصل الدين والاسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، ط٨، دمشق، ٢٠٠٢م: ٣٢ – ٣٣.

عمليـة تفجيـر طاقـات جماليـة وتوليـد معـانٍ جديـدة فـي الـنص الغائـب الـذي يفتقـر للعبق الأسطوري من قبل [١]

ويستمر الحطّاب في بثه إشارات واضحة وأخرى مُغلفة يستدعي بها إيحاء المقابلـة أو الُمناقضـة مـن مرتكـزات ذلـك المخـزون الأسـطوري المرجعـي ومـا يـزال الشـاعر يشـكل مرتكـز القصـيدة حيـث يتحـدث بضـمير المُـتكلم ثـم يتلاعـب بضمائر المخاطب، والغائب ليكون ذات الشاعر هو المركز الذي يدخل ساحة القصيدة فيقول:

.. أنا_ الحطاب_ دليلي الرؤيا

...

:

امرأة تدعوك الطفل

وتأخذ وجهك في كفيها

فاتبعتها..

تهديك إلى _الواحة_

المهماز بخاصرتي..

أتنفس رائحة اللوحات الحجريّة

.. أسال هذا النهر الواقف ..عن حكمته

وأصادق وحش البرّ[٢]

---

(١) ينظر: التناص الأسطوري في شعر "سميح القاسم، سامية عليوي، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، العدد (٧) لسنة ٢٠١٠م: ٤.

(٢) الأعمال الشعرية: ١٤٤.

بيد يقف على أصابعها الف فراشة يلوح بها الشاعر في هذا النص ملحمة جلجامش كونها من العيار الثقيل تمضي انتاجا بمولودٍ بابليٍّ صرف؛ ليجعل من متلقيه بالوناً تراوده الريح وتلاطمه أمواج غايتي التي يمضي إليها بقوارب دهشته؛ تشبه ركوب أكتاف البحر لماّ تبطنه هذه الرحلة الممتلئةُ بجزور الشقاء القامة من افواه المخاطر يتقمَّصها الشاعر عبر اجساد شعرية طاغية بالدلالة إذ استخدم لقب (الحطّاب) فيُحيل القارئ والسامع إلى أن يترنح بجوار غيمة عسلية إلا وهي المرحلة البدائية من التوهج النفسي لتأخذنا إلى الرحلة التمهيدية من عملية التوهج وتحضير(أنكيدو)؛ لكن الشاعر يعتلي ذروة المُبالغة في الأمر ويحرفه لأنه قائد الرحلة الثانية ليس جلجامش كما يتربع على عرش العنوان؛ بل هو الشاعر نفسه الذي يبدأ من الرحلة الطفيلية ومرحلة الاثارة والدهشة والعُريّ والسقوط بكنوز الفطرة والمضي نحو الاكتشاف.

فنستنشق هواء الحطّاب في هذه الرحلة الأسطورية دليل صارخ على عمق النظرة في أن الطبيعة الشعرية والتعبير عنها ليس أكثر من لون مقنع من وجوه التعبير التصوري التي يغازل الخيال ويستسقي مبتغاه منه [1]، فيحلق بتساؤل

أسال هذا النهر الواقف عن حكمته

وأصادق وحش البرّ

فهو بحاجة إلى من يمده بصوت الخبرة والتوغل وهو يجلس تحت سقف التأمل أن يلمس ذلك ليغرق تحت غيوم جوارح المرأة الأم التي ستهبه من وافر خبرتها بالحياة – حصرا خبرة الانوثة الخصبة التي ستعمد روحه بالماء والعسل (الواحة) والتي تمثل عند العرب مظهر من مظاهر النعيم فيستحضرها الشاعر ليستعرض ماهو عازم اليه او ماتسول اليه النفس من رغائب عبر

امرأة تدعوك الطفل

---

(١) ينظر: أفعى جلجامش وعشبة الحطّاب الجديدة: ٢٥.

وتأخذ وجهك في كفيها

فاتبعتها

تهديك إلى الواحة

هنا نتنفس هوائاً رومانسياً يبوح به الشاعر وجده امام المرأة الداعية لإغواءه؛ إذ يتخذ الشاعر من المرأة التي ترافقه في رحلته الأسطورية ادواراً متنوعة ليجسد حضورها ملجأ للشاعر وملاذا لتغربه الروحي وما يجول في عالمهُ الخفي(١)، فتسوق الشاعر رؤيا قدرية لا يهدأ ضغط إلحاحها؛ فيعبر عن هذا الضغط

المهماز بخاصرتي

أتنفس

رائحة اللوحات الحجريّة..

يستعرض لنا الشاعر الجرح الغائر الذي لا يندمل منه ومازال يتنفس في الخاصرة وجوده، والذي تدفعه مرارته إلى البحث عن العبور إلى حياة أخرى، وبقيت تساؤلات الشاعر طفولية مسكونة بالدهشة التي تثيرها الموعظة الخفية المرتبطة بطبيعة حركة الاشياء تلك الحركة العارية التي تتستر تحت غطاء المجتمع ما وراء ضباب الرحلة الأولى، نصوب الهدف هُنا استغلت الأفعى أو الحية انوثة المرأة واغواء غفلة جلجامش وسرقت قوارب الخلود، حتى باتت كالفصول تُجدّد جلدها عند كل فصل، لكن الأفعى في الرحلة الثانية التي يمضي بها الحطاب؛ ترمي بسنارةِ المعجزةِ ليضيء قمر رؤيا الأحلام؛ في حياة يغلفها الظلام ومن خلال ثوب الإغواء الماكر، فهي؛ أي الأفعى؛... تُهبط من أحراش الرحلة وأرى أن الفعل الملائم هو: تخرج أو تطلع من أحراش الرحلة.. مثلا؛ لكن.. يتضح أن الشاعر مُكلل في أعماقه بطرق الرحلة الحاكمة في التطلع نحو قمم عرائش الألوهة المستقر حسب موروثنا

(١) ينظر: كونية الأسطورة وتحولات الرمز، أمنية غصن، مجلة الفكر العربي المعاصر، القاهرة، العدد (١٣) لسنة ١٩٨١م: ١٤.

الجمعي؛ في الأعالي والسماوات القصيّة.. والأفعى هي الوجه الخاص للأنثى، وهي تلوح للبعل؛ فهي ليست تلك المرأة المزكرشة التي تدعوه الطفل فيقول:

تدعوني: البعل

وتدخلني؛ بجناح غراب

مملكة من دخان [1]

فالخطوة الأولى التي تعج بالنذور رسمتها الرؤيا في السماء الواحة أصبحت الآن خطوةً يأن رأسها بالشؤم، يطلق عليها الغراب بميسم نبوءات الخراب ومُروراً على وجه الموت والدمار.. وبدل الواحة التي كانت تسكن مخيلة الشاعر وهو يتذوق امرأته بات المكان المنتهى غارق بالدخان والرماد.. ومدخل الغواية؛ تتمّ عبره مراحل تحضير ونقلة باذخة؛ في الظاهر[2]، ولكنها مُغرّبة ومستلبة في الباطن؛ كما يعبّر عنه الحال الأخير الذي صار إليه الشاعر:

في الباب الأول: أخلع جلد الغابات

فتلبسني...

ثوباً من لازورد

في الباب الثاني: تستبدل بالزئبق عينيّ

وبالصمغ دمائي

وتزرعني..

شبقاً وحشياً[3]

---

(١) الاعمال الشعرية: ١٤٥.

(٢) ينظر: افعى جلجامش: ٣٠.

(٣) الأعمال الشعرية: ١٤٦.

دخلت الباء على المتروك للفعل (بدل) لكن الشاعر هُنا غير معني بذلك بفعل انهماره المبدع وكأنه يشتهي اِحتضانَ غيمةٍ لا تخدشُ عري الفجر ليتلو على مسمعِ الصمتِ أنشودةَ الاغتِرابِ الحزينة فوقَ أكتافِ غصتهِ يحمل دم الركامِ ويمضي نحو وميضٍ يلوحُ بأجنحةِ الفَجرِ واللَيلُ.. إنه إعداد لتحويل الكيان الإنساني الخلّاق إلى آلة تكاثر انساني؛ إنه نمط الاستعباد وإلغاء لعريّ الطفولة ومسخ للدهشة الأولية الصارخة بملحمة الأشياء والموجودات.. لقد اجتُث جذر الوجود من تربته وصار الحطاب بالرغم من رفاهية التحوّل المادي الذي أصابه؛ غريباً حتى عن جسده الأصلي:

أوحشني جسدي

وأنا تعبان

فدعيني أرحل[1]

لكن المرأة الافعوية الميدوزية تستمر في اصرارها على استكمال عملية التحويل وتواصل إغراءه فلا يزال أمانه:

.. يا بعلي

لم يبق أمامك غير الباب الثالث

فادخله

تجد الملك...[2]

وهل يلبس تاج مجد الرحلة النهائي على جثث خراب الروح والجسد..؟ بالرغم من أن الشاعر رافض لكلّ هذا المجد الذي يجعل السقوط يراود روحه وبراءته؛ إلا أن في داخله صوت دافع خفي يَمضي به نحو حدود مصيدة الإغواء الأفعوانية.. ذلك الدافع

([1]) الاعمال الشعرية: ١٤٦

([2]) الاعمال الشعرية: ١٤٦

نفسه الذي أوقع (آدم) في بئر الفخ الأنثوي.. وهو الدافع نفسه الذي أسقط (أنكيدو) بإحكام واستدرجه من حدائق براءته الفجة.. وإذا كانت الرؤيا التي جاءت بالشاعر إلى مملكة الدخان قد مضت به في الوديان البحث عن شيء جوهري مفقود في أكتماله هو الأنوثة الحانية؛ فإن الأمر قد تحوّل الآن إلى منحى خطير ومُربك؛ فقد صار (بعلا) للأفعى الأنثى الميدوزية؛ وكان بإمكانه أن يرتد على عقبيه عند الخطوة الأولى بدل أن يندفع غصباً خلفها فتغرّبه وتستلبه وتسلخه عن براءته ونقائه وتصادر إرادته – تخصه بالمعنى النفسي – ويبدأ بإعلان رجائه المستكين:

مولاتي..

الفقراء.. داء

وأنا.. محموم

فدعيني أرحل..[1]

يرسم الشاعر لوحة تجسد حالة المعاناة التي تعانق قلبه الذي يرى الحكمة من وراء الجدران مثلنا ترى عتمة الطرق، كتلك القمصان التي تعرف إنه غائب عند الوضوح وكأنه خلاص الحياة الميتة بين فصلين باردين ميتة وعلى كتفها المصابيح، وعلى صعيد قصيدة(نرسيس) تكمن الخبايا الاسطورية وقصدية الشاعر النرجسية وحب الذات المفعمة بالعجب وطغيان الانا العليا على نصوصه الشعرية إذ يقول:

كل من عاشر امرأة

(دون إذني)

عدوي

كل من عاشرت رجلا

(ليس يشبهني)

---

(١) . الاعمال الشعرية: ١٤٧.

خائنة

....

أنا ودّ الإله على الأرض

معجزتي:

أنني بالمحبة أغوي الحياة

لي – كل النساء – فقط

وللآخرين..

الذي

قد تبقى

من الكائنات.[1]

يلبس الشاعر قبعة الغرور ويتنفس رحيق الذات، فعنوان القصيدة يلوح بالاسطورة التي تحملها قوارب المجد لنرسيس الذي تمايل حول يد الآله نمسيس؛ والشاعر يعد شمساً لفتح قرابين كمن يغرق يده اليسرى في الفراغ ويده اليمنى قرب حواف فوات الأوان، الا ان المفارقة: هي النرجسية التي يترنح حولها بطل الاسطورة، وانحدار النص بين (انا) و(كل) اذ تبدأ القصيدة بالعدائية على اقرانه(كل من عاشر امرأة دون اذني عدوي) من الرجال فهو لا يرى احد امامه، حتى المرأة لم تنجو منه؛ التي البسها ثوب الخائنة اذا ما احبت غيره(كل من عاشرت رجلا ليس يشبهني خائنة)، إن الاسطورة المتوهجة في عمق الشاعر والتي قامت على فاعلية المرأة سواء كانت بفعل(الألـه نمسيس) اوالنساء اللاتي أشعلن فتيل حرب الشاعر مع الرجال، إذ اقام الشاعر نصه على اعتاب النرجسية، وفي قوله(انا ود الاله على الارض) يحاكي المتنبي في قوله

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٤.

أيّ محلٍ ارتقي أيّ عظيمٍ اتقي

كلَّ ماخلق الله ومالم يخلقِ

محتقرٌ في ذمتي كشعرةٍ في مفرقي[1]

فالرابط المشترك بين الحطاب والمتنبي هي(الأنا العليا) الطاغية على خلجات النفوس، وان المحرك الاساس والفعال لدى الشاعر هي المرأة كما فعلت (نرسيس الآله)، اعانت اسطورة(نرسيس) الشاعر ليعبر عن مكنونه والتأكيد على استمرار التفرد بملكية النساء دون غيره والخوض في معترك المنافسة في كسب ما يرمو اليه ، وبما ان الاسطورة نص منجز، هذا يعني استخدامها استخداما مجازيا ليس على وجه الحقيقة، ويتجلى ذلك حين يصبح نصا بناءً بالدرجة الأولى، وموقف وعي خاص وشكلا من اشكال التفكير يستخدمه الفنان[2]، قاصدا بذلك اعلى درجات القصدية لحبك نصه المنجز عن طريق ربط ما هو مقدس كالأسطورة وما هو منجز كالنص، ليضفي من قدسية الاسطورة الى منجزه الشعري قاصدا بذلك الدقة والمفهوم.

يطرح الشاعر مفردات تعج بتوهج اسطوري اشعت في قاموس الشاعر لا سيما ماجاء في قصيدة(أوراقٌ من ذاكرةِ زهير بن أبي سلمى) إذ يقول:

فأشهدُ:

أن لا إلهَ سوى النفط

والعشق الدمويّ!!

سلاما على الأهلِ

والنخلِ

---

(١) ديوان المتنبي، دار بيروت،١٩٨٣: ص١٢٩

(٢) التناص نظرياً وتطبيقاً، احمد الزعبي، دار العنوان للنشر والتوزيع، ط٢، السعودية، ٢٠٠٠م: ١١٧.

والواحَةِ العَبِقة

وسلاما على:

البِرّ، و "المستقيمين"

قنّاصةً

وصعاليكَ

مُرْتزقة

وسلاما..

على الطعنةِ – المهرجان

سلاما..

على الرقصةِ الشبِقة

.....

الى أينّ تمضينَ ياحبّةَ قلبي؟

وهذي الرمال التي تتحرّكُ

مجزرةٌ مقفلة!![1]

يستشهد الشاعر بالرمز الاسطوري (إلهَ) فيثير روائح حفيظتنا اثناء تأديه الشهادة العقائدية فيقول (فأشهد: أن لا إلهَ سوى النفط والعشق الدمويّ!!) ثم ينفذ مفاتن التبرير للقراء لوضعه علامة التعجب عما ينطق به وكيف تحولت دلالة الشهادة المتواردة في نشيب الدم عند الأنسان المسلم الا وهي (أشهد أن لا إله إلا الله) فاراد ان يرفع الغطاء عن قسوة المشهد الذي يجلب ألما لمتلقيه عن مايجتاح

(١) الأعمال الشعرية: ٩٩ – ١٠٠.

مجتمعهِ من وحش الجوع وتقديس للعيش الاذع والعشق للنزيف الذي لانفاذ منه نعم، هكذا هو الشعر الحديث جاء بالأفكار الحياتية الطارقة والأساطير التي جعل منها مرتكزاً للمغامراته الشعرية التي تكسر تابوهات المجتمع الثلاثة دون خشية، لينتشلنا بتساؤلهِ(الى أينّ تمضينَ يا حبّةَ قلبي؟ وهذي الرمال التي تتحرّكُ مجزرةٌ مقفلة!!) نلتمسُ هنا أن المرأة التي ترقص في كيان الشاعر متمردة وتحاول الطيران للهروب من واقعها المظلم فيحاول ترويضها بمداعبة روحية كون الجنس الانثوي تسيطر عليه العواطف فيؤكد لها حب القلب النابض له ليصل الى مبتغاه في الاقناع اذ نجده يغلف المبتغى بكناية (الرمل) لتكون دلالة عن عدم استقرار الأحداث فما تعزمين المضي اليه سراب يتلاشى ليعود بهيئة أخرى ليكون مجزرة مقفلة من المصاعب الشاقة الذي يخشيها الشاعر أن تنتاب هذه المحبوبة، ويمكنني الإشادة بما جاءت به مدرسة التحليل النفسي بشأن دراسة نفسية الشعراء الابطال كونهم افرازا منطقيا للحظة تاريخية تحتم ولادته لكي يحقق اهدف مجتمعية والشاعر هي هذه القصيدة وظيفته الاساس تحدي وانقاذ الاخرين والمرأة بشكل خاص من(الخطر المحدق بها ايا كان مصدره)[1]، فالشاعر يكتب تحت هذه الدوافع والأسباب جاعلاً من الحكايا الأسطورية هرماً باذخاً، وبصورة ادبية قد يصعب على القارئ والناقد أن يلمحها أو يعثر عليها الا من تمرس المهنة بإتقان.

وعندما نسبر اعماق قصائد الشاعر، نجدها ملحمة شعرية ذات البناء الأسطوري الممزوج بالديانة المسيحية وما يأتي منها من معتقدات حاضرة في منجز الشاعر كما في قوله:

لحظة حنطة..

على صاج النصب

رماني البرق

ومن حلمة دجلة

---

(١) البطل في الادب والاساطير، شكري عياد، دار المعرفة، ط١، القاهرة ، ١٩٥٩م: ٧.

رضعت روحي

...

و يا أصحاب المطاعم القريبة

نظفوا الأواني جيداً

فعما قليل..

ستأتينا المسرة جائعة [١]

يلمس المتلقي في هذا النص موروثاً هو الحنطة أو القمح أو البُرُّ وكلّها غيوم تمطر في أرض واحدة، والمنتج في رأس جسدها هو الخبز الذي يشع حضوره في قصة السيد المسيح (عليه السلام مع الحواريين ومن خبرهم فيما هم يأكلون أخذَ المخلص خبراً ودعا وكسر، وأعطى تلاميذه، وقال: خذوا فكلوا فهذا هو جسدي)[٢]، فالشاعر يجعل هذه الدلالة روحاً مفتونة بهواء الملائكة، والقمح هو الإله، أمّا الصاج فهو رمز للأم الكبرى التي تمنح الحياة الف مصباح، ولحظة الحنطة هي أصابع تشير إلى حواف الزمن لإنتاج الشواء السريع لأن الجوع لا يُنتظر وهو يترقب لحظة الحنطة على صاج النصب فهو يشارك الأم في دورها، هذا الإله الشاب الذي يمنح الحياة للآخرين معني الشاب وهو مُكلل بهموم الجماعة وتطلعاتها، ويحرص الشاعر على المسيحية التي ارتبطت مع شخصية السيد المسيح(عليه السلام) إذ ذهب الشاعر إلى الاحتفال بها، وجلب الصيد لإقامتها وبعث الحياة من جديد بالولادة التي تحيا بالخصب والنماء الذي بوجود القمح ولما كانت ديمتري آله الحبوب كلها والحنطة على الخصوص اذا كانت تسمى الآله الشقراء نسبة الى لون سنبلة القمح، تعزو الاساطير انها هي من اكتشف القمح وعلمتها لملوك الارض وزراعت الحنطة على ضفاف الانهار[٣]، ودجلة التي يمثل استمرار الحياة و ديمومتها فاستعار لها الشاعر

---

(١) الاعمال الشعرية: ٣٨٧ – ٣٨٨.

(٢) الانجيل النصوص الكاملة: ١٧٤.

(٣) لغز عشتار، فراس السواح، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠٢٢م: ١٢٠.

بصفة الام المرضعة وللام بالرضاعة هذه العلاقة التي تمثل الامومة الحقيقة والبراءة التي يحملها الطفل والامتداد الطبيعي لحياة الانسان ويستمر الشاعر في خطاب الام، ايتها المرأة(لا ترمي القشة التي كنستها في ساحة التحرير فهي من ذريتي)، لان المرأة هي بذرة للخصب؛ فان وصية الشاعر ان تحتفظ بالقشة التي تقشرت عن حبة القمح، ويستمر الشاعر في توضيف الاسطورة، اسطورة الإله الشاب او القشة التي من ذريته ،(يا اصحاب المطاعم القريبة نظفوا الأواني جيداً فعما قليل ستأتينا المسرة جائعة)، يوظف الشاعر (المسرة) فهي من موروثات الديانة المسيحية والتي جاءت على لسان الملائكة عند ولادة السيد المسيح(عليه السلام)(المجد للرب في الاعالي وعلى الارض السلام وبالناس المسرة) عمل الشاعر على تشخيص المسرة وخلع عليها صفة الانسان[1]، ان استحضار الاسطورة يعني العودة الى التاريخ فهي رؤية تستمد مكوناتها من الواقع واتجاهاته، فقد رأى الشاعر المعاصر في الاسطورة هروبا من الواقع، فحمل قصيدته على ظهره ووظف الاسطورة، ناشدا الحرية عبر دلالاتها، جعل الشعر الحديث غامضا احيانا ويحتاج فهمه نسبة لا بأس من الثقافة[2]، بهذا التصوير الفوتوغرافي تعامل الشاعر مع الاسطورة ونقل حقائق المشهد على ارض الواقع المعاش، فالصور الشعرية التي رسمتها مخيلة الشاعر عبر عملية تخطيط مسبق و صهر للمادة ذات الطابع الأسطوري والاستعمال الرائع لفنون البلاغة قد شكلت لوحة متفردة بعمقها وأصالتها وهي منحوتة شعرية تقابل المنحوتة الراسخة في الذاكرة العراقية نصب الحرية وما يحمله من تاريخ العراق الحديث.

أما على صعيد قصيدة الكلب(سربروس) وآلهة الحب في بلاد الرافدين وظف الشاعر خباياه الاسطورية في قصيدته التي يقول فيها:

النجم القطبي وحيد في السموات

والراعي..

---

(١) ينظر: الاسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، ديانا ماجد حسين، (رسالة ماجستير)، كلية الدراسات، جامعة النجاح، فلسطين، ٢٠١٣م: ٨٨.

(٢) ينظر، الاسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. يوسف حلاوي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م: ٣٥.

وحيدٌ في البرية

هل يفهمني أحدٌ ؟

هل يقربني أحدٌ ؟

..ليس مُهمَّاً

يعدو الكلب حواليَّ

وتشتعل الأجراس[١]

ويقصد الشاعر بـ (كلب) الجحيم سربروس الذي تذكره الأسطورة البابلية بينما النجم هي عشتار آلهة الحب في بلاد وادي الرافدين وحين تكون وحيدة يعم الجفاف وهي بانتظار تموز الذي يغيب عنها شهوراً، بينما سكان وادي الرافدين ينتظرون الزراعة والعشب الذي يعتاشون عليه هم وأنعامهم، ولعل الشمس هي المنتظَرة أيضاً، كونها خلف النخل فلم تبزغ، فالأمل يخالج الجميع حتى الحيوانات، كما في قوله:

الشمس وراء النخل

والاغنام تشق بذاكرة الكلب أخاديد.

قال الكلب: سماء معتمة

وتمطَّى

.....

نامت أنثاه، فلم يقربها[٢]

---

(١). الاعمال الشعرية: ١٣٧ .

(٢) الأعمال الشعرية: ١٣٨

ولعل الشاعر يسرد لنا حكاية في نصه لتفاصيل تكاد تكون دقيقة مؤطراً لها من أجل انتظار المتلقي للحدث الأهم فيحاول يضع بعض لمساته على النص ليجعل مقارنة بين أنثى السماء عشتار التي تنتظر الحبيب، وهذه المعاناة من أجل أهل العراق الذين ينتظرون منها سحائب السقيا، بينما أهل الأرض وحتى كلابهم ينعمون بالحب فيما بينهم مشيراً إلى الكلب الذي تنتظره أنثاه بينما له حرية العمل وحرية العودة إليها، ثم يربط بين عشبة الحياة التي وردت في ملحمة جلجامش وافاعي الماء التي اكلت تلك العشبة بقوله:

قال الكلب

:حذارك أنْ تبكي

فثمة ليلٌ يهمي

وليس بإمكاني

أن أفصل دمعك عن أنداء العشب!!

قال الكبش:

سماء معتمة

.. وتدثَّر بالرمل

....

ألقى شبكاً آخرَ

(فاقتتلت فيه أفاعي الماء)!![1]

إشارة إلى أن الحياة هي عبارة عن استخدام للقوة وانتظار الأقدار مثلما هي عشتار ترقب انتظار تموز ومثلما البرايا تنتظر أرزاقها من السماء.

---

(١) الاعمال الشعرية: ١٣٩_١٤٠.

في ضوء ماتقدم يمكننا القول أن حشد الافكار الأسطورية وتجسيدها على اكتاف نصوص الشاعر تسرب من مرجعيته الثقافية التي ارتبطت بعالم أسطوري اعتماداً على ثقافته الموسوعية التي شملت الأساطير حتى يُشعر القراء انه يواكب جميع الأجيال إذ نجد حضور المرجعية الأسطورية منذ مجموعته الأولى(سلاماً أيها الفقراء) مروراً بالدواوين جميعها التي حاك نسيجها برموزه الأسطورية مشيرا إلى الرحلة الأولى لجلجامش تلك الرحلة المريرة التي تتمرأى في تعاقب الليل والنهار واليقظة والنوم والخصب والجدب، فالشاعر يرتدي وشاح جلجامش؛ ليعبر عن الصرخة الفردية وليمزجها بنداء الاحتجاج الجمعي المكتوم؛ فيرسم لعبة نفسية دفاعية تحاصر المرأة ؟ وتصادر حريته ويبدو أن الملحمة وضعت اصبعها الباسط على الجرح الغائر ولكزته في خاصرته وأيقظته مرعوباً فكان لابد أن تجد له الروح اللائبة معنىً جديداً ثم تطفح الأنا العليا عند الشاعر ليطغي على متلقيه بنزعة نرجسية فائقة تتمركز في ذاته شديدة الأنا ليشتهد عبرها إعادة تجسيد الأسطورة الإغريقية(نيرسيس) بيد أنه يستعرض من خلالها سلسلة بطولات العرب الأسطورية ومغامراتهم مع المرأة المعشوقة فيقدمها على شبة تذاكر ذهبية يكرم بها القارئ والناقد الحذق، اما نصب الحرية له اثر طاغٍ في ذوات المجتمع العراقي، فيغمس الشاعر موروث الحنطة الذي نصبه رمز الإلة ليشارك الأم في دورها الذي عده الشاعر الإله الشاب الذي يمنح الحياة للآخرين و مُكلل بهموم الجماعة وتطلعاتهم.

الفصل الثالث

دراسة فنية لحضور المرأة

المبحث الأول: اللغة الشعرية

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

المبحث الثالث: الإيقاع الشعري

المبحث الأول

اللغة الشعرية

تُعد اللغة العربية أهم ركائز تقدم الحياة الثقافية والعلمية؛ بوصفها وسيلة اتصال بين المنتج والمتلقي ولاسيما في ميادين الأدب حتى اصبحت (الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداةً للتعبير)[١]، فهي العتبة الأولى من عتبات التكوين الأدبي، ومنه الشعر، بوصفه يمثل لوناً من الإبداع الحقيقي الذي يكمن في (كيفية تمكن المبدع من ممارسة إبداعه من خلال التغلب على وطأة النظام القديم ولما كانت عجلة التقدم تعتمد على ذوق العصر والبيئة ما يتيح له تطور نظامه؛ ليعيد إدراج الحياة في التجربة الإبداعية ولا يقصيها أو يبتعد عنها جنباً إلى جنب مع محاولة تطويع نظم التواصل مع الجمهور)[٢]، فقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله (إنَّ الألفاظ لا تتفاضلُ من حيث ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها)[٣]، يتضح هذا عندما يستعمل الشاعر اللغة حين يريد (إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة الاعتيادية)[٤]، فاللغة تتفاوت في استعمالاتها من شاعر إلى آخر حسب ثقافته وتجربته الحياتية؛ فهو من يضيف على نقصانها؛ لتصبح مستودعاً جمالياً للإرتقاء بما يبوح به الشاعر.

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط٣، بيروت، م١٩٨١: ١٧٣

(٢) إشكالية الحداثة في الشعو العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، ثائر العاصمي للطباعة، بغداد، ٢٠١٠م: ٧.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٤م: ٤٦.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦م: ٩٥.

ولعل القصيدة (في أسمى تجلياتها محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى، أو أنها محاولة لتحقيق التماسك عبر الانسجام الحاصل مع الواقع المعيش ولما كان الواقع لا ينتمي إلى القصيدة إلا من خلال شرطه اللغوي فإنَّ الشاعر يعيد صياغة الواقع بالواقع انطلاقاً من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأول)[١]؛ لتمنح النصوص سر فرادتها، وتقدم المعاني بطريقة جديدة عن طريق أساليب يستحدثها ذوق العصر؛ لتحقق النصوص غايتها في إحداث دهشة المتلقي بأساليبها الطريفة والمتقنة بإمكانية الباحث ومن ثم إيصال رسالته حسبما يقتضيه المقام.

يرى جان كوهين أن اللغة الشعرية (تتضمن المفارقة وتقوم على الهدم ثمّ البناء: هدم المعاني المألوفة التي تجسدها اللغة الشعرية، ثم إعادة تشكيل النّص وجمع الأضداد ورسم الصور البيانية؛ فتكون اللغة المحور الأساسي الذي يتجسد النص والمحيط الذي يضم متعلقات الفكر والعاطفة)[٢]، كما أنها ذات ميزة خاصة، إذ تثير الكلمات والألوان والظلال في النص وفي جو مفعم بالجمالية والإبداع، وتكمن خصوصة اللغة الشعرية في مغايرتها الكلام المألوف حيث تنتقل بالقراء من لغة قاموسية إلى لغة يعاد تشكيلها من جديد على وفق رؤية الشاعر بعيدًا عن التقريرية الجافة [٣]، إذن فاللغة الشعرية تمثل الخروج من المعتاد والترفع عن العبارات الجاهزة، وتدخل في مجال المفارقة؛ فتستعير شاعريتها من العالم الذي تصفه؛

---

(١) اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م: ٢٧.

(٢) مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م: ١٤.

(٣) ينظر: الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث، قضاياه المعنوية والفنية، محمد كناي، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩م: ٢٧١.

لتثير فينا إحساساً بلذة المشاركة في العمل الفني والذي تكتسب فيه لغة الشاعر خصوصية الشعرية لا يمكن أن تكتسبها في حالات أخرى(والخصوصية موجودة على صعيد اللغة الشعرية ذاتها، فهي التي تميز لغة الشاعر عن آخر)[١].

ولعل من (أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالاً فرادتها، كونها لغة شاعر بعينه، تجسد رؤياه وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر سواه)[٢]؛ ومن ذلك تتأتى أساليب غير مألوفة تثير في المتلقى متعة فنّية تكمن في لذة الاكتشاف[٣]؛ لذلك يمكن القول إن الشاعر خالق كلمات، وليس فقط خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الحرفة اللغوية؛ فيُضفي على تراكيبه اللغوية شفافية وإيحاء خاصاً.

سنتناول لغة الحطاب الشعرية بماهيتها ودلالاتها ورموزها اللغوية التي تحمل خواطر واحاسيس مبتكرة ذات صنعة ادبية، ومن خلال تناول النصوص وجدنا أن شيوع أساليبه اللغوية و البلاغية تمركزت في مجمل تراكيبه، والمماثلة عن طريق الاستعارة وأسلوبي النداء والاستفهام، بوصفها الاكثر بروزا في المجموعة الشعرية مقارنة بالأساليب والموضوعات الاخرة من كناية وتشبيه وتقديمٍ وتأخير، وما يلي قراءة متفحصة لها:

-أسلوب المماثلة:

تُعْرَفْ على أنَّها(تأثير الأصوات المتجاورة بعضها ببعض تأثراً يؤدي إلى التقارب في الصفة أو المخرج، تحقيقاً للانسجام الصوتي، وتيسيراً لعملية النطق، واقتصاداً في

(١) وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل حاوي، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١م: ١٦ .

(٢) في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م: ٢٨.

(٣) يُنظر: بنية اللغة الشعرية: ٤٠.

الجهد العضلي)[١]، وتعرف كذلك: (استبدال صوت مكان صوت آخر وذلك بتأثير صوت ثالث قريب منه فهي تأثير الاصوات بعضها ببعض)[٢]، وقد استعملها العرب في خطبهم واشعارهم مما يمنح نصوصهم مساحة من التأويل فضلاً عن الإيجاز ويبدو أنَّ ماهية اللغة الشعرية تتطلب تكثيف المعاني بتقليل الألفاظ، ولما كان الشعر الحديث يتوخى اقتراح المعاني ومشاركة المتلقي في إنتاج الدلالة ما جعل اللغة تستوعب سيل المعاني بإشارات إيحائية عن طريق الرمز والاستعارة والمجاز، ولعل مبدأ المماثلة هي اقصر الطرق لانبثاق الوظيفة الشعرية اذ يرى جان كوهين: أن الاستعارة (خاصية أساسية للغة الشعرية)[٣] ويبدو أن الشاعر قد وظف الاستعارة في شعر المرأة خير توظيف؛ لما لها من تماثل ما هو مُستبدَل بما هو مُستَبدِل؛ ليضفي على نصوصه ألفاظا مزاحة من سياقاتها؛ لتحل في سياقات جديدة بوصفها مظهراً استبدالياً يرمي إلى توضيح العبارة وتركيز دلالتها، وفيما يبدو أنَّ الشاعر استثمرها؛ ليحقق بها معانيه الدقيقة في الوصف؛ فضلاً عن إضفاء الجمالي في النصوص الشعرية، ومن أمثلته في شعره قوله:

أطلقتْ صَلَواتُكِ سَهْمَها

فانشطرَ الليلُ إِلَى قُوسَي قُزَحِ [٤].

يصف صلوات أمه مستعملاً نسق الاستبدال بالاستعارة المكنية إذ حذف المشبه به وهو الكائن الحي الذي يطلق السهم و استبدله بالمشبه صلواتك؛ لذلك انشطر الليل المعتم الى قوس قزح ولعل اللفظة المستعارة تحمل من الدلالات منها دلالة القدسية، كونها تشطر في صلواتها الليل إلى قوس قزح لما فيها من النور السمائي الذي يتلألأ فيصعد إلى السماء.

---

(١) لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، عبد العزيز مطر، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨م: ٢٤٥.

(٢) دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م: ٣٧٨ .

(٣) اللغة الشعرية: ٢٥٥.

(٤) الأعمال الشعرية: ٤٣٥.

ان الاستعارة في شعر الحطاب هي ميزة من مميزات الشعر العربي والعالمي فقد تعرض لها لاكوف وجونسن بقوليهما(الاستعارة نحيا بها)[١]، لكن الحطاب تميز باستعمالها ألفاظاً مفردة يضيء بها جوانب خفية في نصوصه محدثاً بها مفارقات أسلوبية حين يستبدل بها لفظة بدلاً من اللفظة الحقيقية جاعلاً منها هي الأصل بطريقة المراوغة، فحين يراوغ في استبدال ألفاظه يمنح نصوصه سعة في تأويلها ولاشك أنَّ في نصوصه الشعرية ومن خلال الاستعارة يشكل ميزة أسلوبية تتأسس عليها قصائد المرأة لديه، ومنه في قوله:

_ هل تستعرض المدينة

أمّ..

جاء الجيش الى اللعب معي..

سنلعُب..

لعبة الحكومة و المتظاهرين

ممتطين هراوات

عصيّا كهربائية هذه المرة ![٢]

فهو يخاطب المرأة الصلبة التي لا تمنحه ما يرجوه منها من حب، الامر الذي جعله يتساءل بـ (هل) والتي لا يمكن استعمالها لغوياً؛ كون هل تستعمل للتصديق لا للتعيين لكن نفهم من سياق العبارة أنه يعرض مسألتين في سؤاله فالأول يتساءل عن عرض المدينة له، والآخر عن مجيء الجيش ليلعب معه، وقد أشار بالجيش إلى حبيبته التي تشبه صلابة الجيش تجاه المتظاهرين الذي نسب نفسه لهم مستعيراً الهروات على سبيل الاستعارة المكنية من أنها ستمتطيها، فالهروات بدل الحصان

---

(١) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٥م: ١١٠.

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٦٦ .

وهي سلاح مكافحة الشغب، فنراه بالاستعارة قد فتح أفق النص ليمزج صوراً متعددة ليلوح بها لمغزى واحد هو تعذيبه بمراوغتها الذي يشبه سوح التظاهر وما يلاقيه الشباب من جور وتعنيف فيها، وفي قوله:

كقوس هرم

امشط النعاس عن الغزالة

وأمشي في البعيد

كأنني آتٍ (١)

فالنعاس لايُمشَّط لكن الشاعر يستعير النعاس، فيحذف المشبه به الشعر على سبيل الاستعارة المكنية؛ ليفتح أفق النص فهو من يداري الحبيبة حتى في نومها مشبهاً لها بالغزالة لما تمتلكه من رشاقة وجمال وبراءة.

نخلص أن الاستبدال في الاستعارة مثل لديه ظاهرة أسلوبية منحت نصوصه ثراءً دلالياً ما أعطى المتذوق لشعره قدرة على تأويل نصوصه التي يمتاز بها الشاعر فصارت أسلوباً خاصاً به.

-أسلوب النداء

وهو من الأساليب الإنشائية التي تميزت على انها من أساليب الحوار بين اثنين هما المتكلم الذي يدعو مخاطبه ليلقي عليه رسالته التي يبغي إيصالها لكن في اللغة الأدبية يخرج النداء إلى معانٍ يمكن للقراءة المتفحصة رصدها وتحليل ماهيتها البلاغية، وقد ورد في شعر الحطاب، إذ شكل ظاهرة أسلوبية في شعره فرصدنا توظيف الشاعر لحرف النداء كونه من الأحرف التي تلبي غرض الذات عندما تصف هواجسها الخاصة بها.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٦٤ .

وللنداء حضوره في شعر الحطّاب، واستعماله في قصائده هو(السبيل المفضل في مناجاته؛ ليكشف عما يضطرم في نفسه التي لا تعرف القرار)[1]، فيحاول إثارة المتلقي عبر نجواه للمرأة كما في قصيدة (سلاما أيّها الفقراء) التي يقول فيها:

يا امرأةُ

علّمتني البكاء والمرحَ المرّ

_..انتصف الليل..

هل تأتين معي ؟

_.....

سيدي

فإنّها الطرقات

ملغومة بالقصائد

والبرجوازية الليلة تغادر أوكارها..[2].

يفتتح الشاعر قصيدته بحرف النداء (يا) الذي يحمل في معانيه الدعاء والعطف والحنين، والمنادى – امرأة علمت الشاعر البكاء المر، فيناديها عسى أن يرأف قلبها من أجل أن ترافقه برحلته الشاقة أما هي فتناديه والمنادى لفظة (سيدي) لتقديرها لطلبه لكن (الطرقات ملغومة بالقصائد) ولعل القصائد مليئة بالنقد اللاذع للبرجوازية الذين سيغادرون حتماً، ويحل محلهم الفقراء إشارة الى التغيير الذي يأمله الشاعر.

(١) لغة الشعر عند الجواهري، علي ناصر غالب، الحلة، العراق، ط١، ٢٠٠٥: ٨٤.

(٢) الأعمال الشعرية: ٨٤– ٨٥.

شكل النداء مصدر حوار بين الاثنين المرأة – الحبيب اللذين نادى بعضهما بعضاً؛ ليستشرفوا المستقبل حين تتحقق أمنياتهم لكن بخوف وقلق ينتاب المرأة على عكس الرجل (الشاعر) الذي يحزم همته من أجل حياة أفضل أرادها لهما وفي قوله:

يا امرأة

أنا أصغر أبنائها الحاملين عذاباتها

أشهديهِ..

هو الزمن الصعب

لم تبق عند المذيعِ

سوى طلقة الانتحار(١).

ينادي الشاعر امرأة مقصودة بعينها؛ بوصفه الابن الأصغر لأمه وهو يحمل عذاباتها؛ لأنه يستشعر العذاب الذي تحمله، فالزمن الصعب جعل الجميع يتضور منه حتى مذيع الأخبار الذي ليس له سوى الانتحار للخلاص من الآلام التي أطاحت به من فرط ما يرددها في الإذاعة، وكأن الشاعر في أسلوب النداء ولاسيما، الأداة الياء التي طغت على جميع الأدوات لدى الشاعر، ولعلها استعملت لغرض بلاغي هو الرقة والتحبيب، فهو يلتمس المنادى من أجل أن تشهد الواقع الذي أطاحت به الحروب المقيتة، أما في قصيدة (احتمالات) التي يقول فيها:

آهٍ سيدتي الشاعرة

كلّ شيء تعلَّم نوم المصاطبِ

إلَّايَ..

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٧ .

وحدي أفتش عن غرفةٍ شاغرة

وذراعٍ حنون.. [1].

يمتلك الشاعر احساساً مرهفا يأخذه الى ما تختلج به نفوس الآخرين، فراح يفتش عن غرفة شاغرة وذراع حنون جعله ينادي المرأة الشاعرة التي هي دون غيرها تشعر بمثل ما يشعر به فهما الوتر الحساس اللذان يحسان بالمعاناة التي تدهم أبناء الشعب، ولعله في أحيان لا يذكر أدوات النداء مستعملاً الإيجاز للشعور بقربه من المنادى وهو شعور الذات من أنها الأقرب إليه سواء أكان من منطلق القرب الفكري أو الشعور العاطفي الذي يجمعه بها كما في قوله:

أمَّنا..

زوجينا قنابل عاقلة

واغزلي لسرير الزفاف شظايا

- على وسع قلبي -

أنامُ بها.. مطمئناً

أمَّنا

ازرعي سور بيتي

بعشب الزجاج

لئلَّا..

---

(١) الأعمال الشعرية : ٤٩.

تنطُّ دواب القنابلِ

فوق السياج

وتقطفني!![١]

يجد الشاعر الحنان عند أمه فهو يناديها بأن تزوجه قنابل عاقلة إشارة إلى أن القنابل التي تتساقط هي فوضوية وقاتلة، كما يناديها مرة أخرى من أن تزرع سور بيته بعشب الزجاج وهي سخرية يتهكم بها لما لسقوط القنابل في كلِّ مكان من البلاد، أما في قصيدة عراقستان التي يقول فيها:

أيتها المغرورة ببذخ المعمار

أيتها التي – كانت – لا تُمس

أيتها الدجاجة العجوز

..أهذا القش يلائم بيضتك الذرية ؟؟!![٢]

يبدو تكرار أداة النداء وإلحاحه بوصف الحبيبة بالمغرورة والتي لا تتقبل كسر التابو و يصفها بالدجاجة العجوز التي لا تنجب ولا تمنح ما يمكن أن يتأمله الشاعر ولعل النداء هنا مثل صورة اليأس مما كان يترجاه الشاعر من المرأة الحبيبة التي يرى فيها العصيان.

ويبدو أنَّ أسلوب التكرار رافق النداء لدى الحطاب وذلك (من اجل بناء معانٍ جديدة وثيقة الصلة بالكلمة المكررة)[٣]، فقد أمتازت نداءاته بتلك الظاهرة.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٢_١٧٣.

(٢) الاعمال الشعرية: ٣١٠.

(٣) وهج العنقاء: ٦٥ .

نستشف أن أسلوب النداء شكل لدى الشاعر ظاهرة أسلوبية فهو أفاد منه تقريب صوره وتلازمها للتعبير عما يتلجلج في ذاته حتى جعل من أداة النداء وهي في الأغلب الـ(يا) المهيمنة على الرغم من أنها تستعمل للبعيد لكن وظفها للقريب مجازاً من أجل تعظيم المنادى ويحذفها في أحيان؛ ليشعر المتلقي من أنه القريب إلى نفسه، وقد عبر عن نزعة اغترابه أمام المرأة الحبيبة والمرأة الأم التي طالما يناديها؛ ليعزف أنشودته تجاهها وهل يطلب منها ما تتوق له نفسه تجاههما.

-الاستفهام:

يعد الاستفهام من الأساليب الإنشائية التي تميزت بقدرتها على حمل المعاني المضمرة التي تمثل شعرية النصوص، وتمثل اللغة الشعرية (وسيلة الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه)[١]، ومن ذلك نجد الأدوات والكلمات المستعملة في اللغة الأدبية (تشتغل وفق قوانين تختلف في وظيفتها عن قوانين اللغة العادية التي تعمل في اتجاه منتظم تماماً)[٢]، وقد شاع أسلوب الاستفهام في شعر الحطاب الذي شكل مساحة واسعة، ولعل نزعته الوجودية جعلته يطرح التساؤلات المتعددة ومنها أسئلته عن الوطن المضاع وما يعانيه الشعب من قسوة الأحداث التي مرت على الوطن(وقد ساعد على إذكاء هذه النزعة الحزينة المنطوية بمشاعر القهر والمرارة التي كان يحسها شبابنا العربي في وطن ليس له من الحرية إلا الشعار، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف أقسى ألوان الضغط على الشخصية العربية)[٣]، فالشاعر ينتقل من توظيف المرأة الصلبة القوية والام الحنون الى المرأة الداهية (الحيزبون) إذ يقول:

على جثث العراقيين ؛ عرض التلفاز

مشاهد المسؤولة أمريكية ؛ وهي ترقص فرحاً

ترقص الحيزبون على دمنا

---

(١) عصر السريالية، والآس فاولي، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م: ٢٠.

(٢) اللغة الشعرية: ٢٨ .

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٦٧.

ترقص الحيزبون..

يداها..

علامات سير ؛ تشير إلى: مقبرة

يداها

مضرجتان بحقد قديم

. أكانت تشيل الصخور

لأهرام مصر.. ؟

. أ يعرفها سبي بابل...؟

. أم هي من أهل خيبر...؟

خطيبة (بن ملجم)

زوجة (الشمر)

مومس تيمورلنك

كلّ (سنتمترٍ مربّعٍ) في كفّها

ظلمات ؛ وقتل

اسألوا ؛ دم لوركا

هيَ مَن وضع السيف

في كف قاتل (بوشكين)

هي مَنْ خضّبت سانتياغو

بأصابع (فيكتور جارا)

هي، من ملات بالرصاص

مسدس (حاوي)

وهيَ، مَنْ قتلتْ، تقتل الآنَ مليون طفلٍ عراقيّ[1]

إنَّ ما يتجلى في هذا النص الذي بناه الشاعر على الوعي الحكائي الذي يؤثث لرحلة موجعة دامية، وقد جعل اختباء المعاني في نصه، فهناك أنساق مضمرة تختبئ خلف المعاني الظاهرة منها.

إنّ تشكيل النص يتم من خلال إعادة الماضي لتشكيل الكتابة وتاريخها؛ لتتشكل فسيفساء نصوص وتتشاكل معها على أساس التعالق، فاقتناص اللحظة الآنية للحدث الشعري وربطه بمعطيات التاريخ علامة مهمة وصحية على النص الذي يتخذ من شكل قصيدة النثر نسقاً له.

والحطاب في قصيدته ينتقل بين توظيف المرأة الصلبة القوية والأم الحنون إلى المرأة الداهية (الحيزبون العجوز)، (الحيزبون) وردت عتبة نصية مستقلة؛ وذلك لما عاناه العالم العربي الإسلامى والعراق على وجه الخصوص، فالعنوان بحد ذاته مترامي الأطراف ثائر الأمواج وطرق الملاحة فيه متشعبة تماماً، إنه إيقاع اللحظة لحظة الحدث الذي يحمل في طياته دلالات ومعاني واسعة ومتشعبة تاريخية وحضارية وأسطورية، فضلا عن الموقع الخبري الذي احتلته هذه العينة النصية (الحيزبون) ولعل هذا الوصف ذو مكون يحمل في طياته دلالات الخير والشر معاً، إذ إن الشاعر لم يفصح عن العجوز (الشمطاء) سيئة الصيت التي أراد ذكرها في مجمل القصيدة، واذا ما عدنا إلى النص نجد أن الحطاب يكثر من الاستفهامات التي ظلت علامات بين الأشياء والموجودات تحز في نفسه فقذفها لسانه لغرض الإخبار والتذكير بالأفعال الشنيعة لا أكثر، وعرضه الحقد الدفين، فهو يتساءل بقوله:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٧٦- ٢٧٧.

أكانت تشيل الصخور

لأهرام مصر.. ؟

أيعرفها سبيُ بابل..؟

أم هي من أهل خيبر..؟

فهو الاستفهام التصديقي في (أكانت...)، فهو يريد الإجابة على هذا السؤال ولماذا كل هذا التفرج على جراحات العراقيين؛ وكأنها عقوبة يتقنونها، ونضع تساؤلاً لهذا هل هم من حملوها هذه الأحجار الكبيرة ؟ التي صنع المصريون بها معابدهم؛ كي تكيل لهم هذا الكيل، وفي التساؤل نفسه **(أيعرفها سبي بابل)** الذي كان على يد القائد نبو خذ نصر أم أنَّ هذه الحيزبون هي من أهل خيبر الذين كانوا يكنون الحقد والكراهية لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فالاستفهام هنا قد خرج للتصور من خلال النص، بدلالة وجود أم المعادلة وإذا أمعنا النظر نراه يسمها بسمات أهل خبير علماً أنه عادل بين المرأة المسيحية عند البابليين والمرأة اليهودية في حاضرنا، و نجد الشاعر قد غير من نمطية الاستفهام إلى عرضه على المتلقي ليكون هو المتسائل في قوله:

اسألوا؛ دم لوركا

وهذه الاستفهامات والتساؤلات ماهي إلا لكشف الحقد الدفين الذي يضمره الغرب تجاه الشرق ولا سيما العراق، فإن وزيرة الخارجية الأمريكية (كونداليزا رايز) باعترافات النص وتشريحه وتفكيك رموزه الذي لا تخلو من عودة للتاريخ، نجد تلك الحيزبون الشمطاء ملطخة أيديها بالدم بينما جسدها ممسوخاً بعفونة ابن ملجم ورائحة الشمر، فهي بنت ذلك الحكم صاحب الحصار الاقتصادي في نهاية القرن الماضي وقرار النفط مقابل الغذاء فيبدو أن الشاعر قد خضب قصيدته بالجراحات التي ألمَّت به وأنهكته، فالمرجعية التاريخية والسياسية التي عاشها العراقيون وبكل تفاصيلها من جوع

ونقص من الغذاء فضلا عن موت ملايين الأطفال جراء نقص مقومات الرعاية الأولية ، والشاعر قد أجاب عن هذه التساؤلات آنفاً، ثم شرع بتساؤل آخر، لا يخلو من انزياحات وتأويلات لمغامرة جديدة: (ترقص الحيزبون على دمنا / علامات سير / مضرجتان بحقد قديم).

إنَّ هذه القيم والوظائف هي ما تقوم عليها الكلمات والجمل الشعرية، إذ لا تتشكل إلا في نسق الشعر، وعلى تخومه، فهي هنا تمثل الصدق الفني الذي يتمثل بصدق عواطف الشاعر وإحساساته المرهفة تجاه ما يمر به وطنه وأهله الذي تناهبته غيلان الزمن الراهن، وشكل بشاعة الحاضر الذي يعيشه أبناء العراق، ثم يشرع بتساؤل اخر قائلاً:

من قال:

إنَّ البلاد التي علمتك الكآبة

مثل البلاد التي علمتك الفرح [1].

فشتان ما بين البلاد التي تعلم الكآبة، وبين البلاد التي تعلم الفرح، مستعملاً الاستفهام الإنكاري بالأداة (من) التي تستعمل للعاقل، ولعل قلقه جعله يستعمل هذا الأسلوب الذي يمنحه التعبير عما في داخله بوصف اللغة (هي العاطفة ذاتها، و صورة من صور التجربة)[2]، وينقلنا عبر هواجسه إلى عوالم العشق مستعملاً (رب) وهي حرف تقليل، فيقول:

ربّما..

في المفاصلِ:

عاشقةٌ

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٤.

(٢) الاسلوب واللغة في قصائد فوزي الاتروشي دراسة تحليلية ، د. جمال خضير الجمالي، دار ومكتبة عدنان، ط١، بغداد، ٢٠١٤م: ١٢٣ .

ربّما..

في الأظافر:

صحو الجنون!!

فأيَّ احتمالٍ أكون

.الهوى..

أم بلادي التي يحفظ الفقراء تضاريسها

مثلما يحفظون..

الأغاني [1].

يشير الحطاب إلى جزئيات الجسد وكأن العاشقة بإمكانها أن تتغلغل في أهم مفاصل الرجل وهو المفصل الذي يمكن أن تحرك صاحبه على هواها؛ ليرتبط بها ارتباطاً صميماً، ولربما في الأظافر صحو جنونه ولعل الأظافر تحتمل حمل دقائق الأشياء؛ الأمر الذي جعله يتساءل بالأداة (أي) الاستفهامية عن أي الاحتمالين يكون أ للهوى أم هموم بلاده ومعاناتها التي عبر عنها الشاعر بالتضاريس التي يحفظها الفقراء كالأغاني، ما جعل الشاعر يرتكز على مفاهيم الحداثة الشعرية (كما يوحي أدونيس أن تبعث الميول والمشاعر والاتجاهات وفق ما تؤدي إليه هذه المقاصد من بناء حياة يعمها العدل والنبل والحرية والسعادة والرخاء والسلام)[2]، لكننا رغم هذا الفهم لنصوص الشاعر إلا أننا نراه يعيش القلق، ومن حقه ذلك وهو ابن جيل شاع في بلاده الكثير من المعاناة ما سببت إلى قتل روح الحياة في النفوس، ويسترسل الشاعر بطرح اسئلته الاستفهامية عن طريق ادوات السؤال لديه قائلاً:

---

(١) الاعمال الشعرية: ٤٨.

(٢) في الأدب الحديث والثقافة، د. حبيب يوسف مغنية، دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت، ٢٠١٠م: ١٢٥.

يتحدَّر للقلب هذا العذاب اللذيذ ؟!!

تصوّرتُ:

وجهكِ زورق فضّة

وشعْرك:

نهر حرير(١).

وهو يستذكر عذاب العشق وعلى الرغم من شعوره به إلا أنه يراه ممزوجاً باللذة متسائلاً عن الموضع الذي يتحدر منه هذا العذاب، ويبدو أنه يحمل حيرته بصيغ الاستفهام التي شاعت في نصوصه، فشكلت ظاهرة مميزة في أسلوبه، فالشاعر في استعماله الأساليب الشعرية ومنها أسلوب الاستفهام؛ بوصفه مفتاحا لعقد صلة الحوار؛ الأمر الذي دفع النص ان يعبر عن مدى تأثر الشاعر بالظروف والأحداث التي تحيطه، وفي قوله:

بيتي...

في آخر أصقاع الحزن

وحنانك بيت

أنا طفل

ضيعه الشعر

فما ضرَّك لو آويت(٢).

يبحث الشاعر عن الحنان، فنراه يتساءل بتهكم، فما الضرر إذا ما وجد بيتنا يضفي عليه الحنان، ويبدو أن اللغة البسيطة في أحيان (تكشف عن واقع الشاعر

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٩.

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٤٣ – ٤٤٤

النفسي والاجتماعي والحضاري وكان في ذلك ما يشي بالقيمة الفكرية والشعورية العظيمة لهذه التجربة)[1]، إذ نرى الشاعر يعبر عما يعتريه وهو يخوض تجربته الشعرية التي تحقق له ما يرمي إليه من تفريغ شحناته العاطفية وهو يشبه ذاته بالطفل الذي يحتاج حناناً وفي أحيان يعبر عما يختلجه من أفكار يمكنها أن تساعده في سبك تجربته الشعرية عبر لغة تحمل في أتونها معاني مستخلصه من تجاربه الذاتية.

ولعل نزعته الاخلاقية تجاه أمه لها مزية خاصة أشبه بنزعة المتصوفة فهو يرى المقدس هالة حول أمه يتحقق بها كل ما هو جميل ونقي ومن دون أي عمل تقوم به تتحقق غايات جمالية وأخرى روحية تزيد الشاعر تشبثاً بها، فيقول:

لم تأتِ إلى النبع

لم تحمل جرَّةً ...

لم تشهر كفيها بوجه الغيم...

فكيف على جانبي قدميها الصغيرتين

اصطفت الأمواج...

ولوَّنت _ بالأسود والأبيض_

محفَّتكِ المزركشة [2]

يستعمل الشاعر الاستفهام التعجبي، كيف من دون الذهاب إلى النبع اصطفاف الأمواج وأنَّ محفتها المزركشة قد تلونت بالأبيض والأسود، وبهذا الأسلوب الإنشائي استطاع إخبارنا بأنَّ أمه قديسة تصطف الأمواج عند قدميها ولعله يحيلنا هنا إلى قول الرسول الأكرم صلى الله عليه وآله وسلم:(الجنة تحت أقدام الأمهات)، كما نجد في

(١) التبشير بالثورة وقيمها في الشعر العراقي، د. جلال الخياط، وزارة الثقافة، ط١، بغداد، د. ت: ١٥١.
(٢) الأعمال الشعرية: ٤٤٢-٤٤٣ .

الاستفهام وهو من الأساليب الإنشائية التي لاتحمل صدقاً ولا كذباً وهي غير الخبر لكن الشاعر بقدراته التعبيرية استطاع أنه يحول هذا الأسلوب إلى إخبار وذلك عن طريق فتح نافذة التأويل ليقول أنَّ أمه امرأة مميزة فالخير معقود بأطراف ثوبها الذي اصطفته الأمواج بالأسود والأبيض، إشارة إلى أنها مصدر كل ماهو خير وعطاء، ونراه يتساءل عن قبر بجوار أمه كي يرقد بقربها بقوله:

يحدث للمرة الأولى

أيوجد قبر للإيجار جوارك

فما اعتدتُ النوم بعيداً عن شيلتكِ البيضاء

كأحزانِ القديسين... (١).

ارتباط الشاعر الروحي بأمه جعله يفقد اتزانه، لمنزلتها عنده؛ لأنه لم يعتد النوم بعيداً عن شيلتها البيضاء، ولعل اللون الأبيض يمثل النقاء بينما أحزان القديسين؛ يمثل الانقطاع عن ملاذ الحياة الدنيا والعيش في دوحة الطهر الأبدية ويبدو أن الشاعر يحاول أن ينحو منحًى صوفياً حين يقترب من وصف الأم بقدر ماهو توجه طوعي يستشرف فيه النقاء الروحي الذي يخالجه)(٢)، حين يلامس شعوره صوت الأم الذي يتدفق في حنايا شعوره، وفي قوله:

صوتكِ المُجعَّد من سيكويه يا أمّ

من سيرسل هدهداتك إلى المصبغة (٣)

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٧.

(٢) جماليات الرمز الشعري في شعر يحيى السماوي(دراسة أسلوبية في ديوان تيممي برمادي)، د. جبار ماجد البهادلي، دار الينابيع، ط١، دمشق، ٢٠٢٢م: ٨٧.

(٣) الأعمال الشعرية: ٤٣٠.

ينادي الشاعر أمه متسائلاً من سيكوي صوتها المُجعّد، و(من سيرسل هدهداتها إلى المصبغة) في إشارة إلى حزنه الشديد الذي جعله يستذكر حتى صوتها المجعد وهدهداتها المليئة بالعطف والحنان.

يتضح أنَّ الشاعر وظف أسلوب الاستفهام معلناً بها عن نزعته الوجودية التي مثل مظاهرها شعراً فقد بث فيها قلقه واغترابه وضياعه في عالم اتسم بالفوضى والسوداوية والضبابية نتيجة المعاناة وقسوة السياسات القاسية من لدن الحكومات والقوى الخارجية التي عصفت بالبلاد، فضلاً عن ذلك أنَّ فقدان أمه مثل له الضياع لفقدان مأوى الطيبة والحنان جعله يستعمل هذا الأسلوب الذي شاع في أشعاره ما شكل ظاهرة أسلوبية تفرد بها.

نستشف أنَّ الشاعر قد استعمل في شعره الذي خصصه للمرأة بأساليب غالباً ما تناص فيها مع القرآن الكريم؛ ليقوي لحمة نصوصه الشعرية بمفردات قرآنية فضلاً عن المعاني المضمرة التي وظفها من خلاله، أما أسلوب المماثلة، فقد حقق فيه الانزياح الأسلوبي من خلال استبدال ألفاظ بألفاظ أخرى؛ ليحدث عبرها عنصر الدهشة من خلال كسر أفق توقع المتلقي عن طريق الاستبدالات، فضلاً عن منح العبارة قوة التركيز على المعنى الذي يريد بيانه للمتلقي؛ ولتحميل جمله طاقات تعبيرية فائضة، بما يطلق عليها بفائض المعنى.

أما أسلوب النداء فقد شاع في أشعاره، وقد شغلت (يا) النداء مساحة واسعة استغلها؛ ليعبر عن قيمة المنادى ومكانته الرفيعة، كما أنه حذف الأداة في نصوص أخرى؛ لشعوره بأنَّ المنادى قريب عليه، كما استطاع أن يعبر عما اعتمله من قلق وحزن إزاء الظروف التي تهيمن على البلاد.

بينما شكل أسلوب الاستفهام ظاهرة متفردة في شعره النسوي، إذ أظهر من خلاله نزعته الوجودية، فقد ورد في مضامين أشعاره اغترابه النفسي والمكاني وأبدى حسرته وقلقه وضياعه، وهذا الشعور حتَّم عليه فقدانه لأمه وللحبيبة وضياع الوطن

الذي بحروبه واحتلاله شكَّلت سبباً في ضراوة محنة أبناء الشعب وضياع آمالهم وطموحاتهم المنتظرة

المبحث الثاني

الصورة الشعرية

تشكل الصورة الشعرية المساحة التي تضج بالدلالات الإيحائية، فهي (عنصر رئيسي في العمل الأدبي ومعيار من معايير المفاضلة بين شاعر وآخر، وأساسًا للموازنة منذ القدم، وهي روح القصيدة وقيمتها الفنية المتجددة المبدعة، والمعيار الفني الجمالي للقصيدة على وجه الخصوص والشعر على وجه العموم)[١]، ويمكن أن نلمس ما تثيره الصورة في حقل الأدب، إذ تتصل بكيفيات التعبير لا بماهياتها، فهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور قد يستدعي التأويل.

تأخذ الصورة الشعرية مكانها الطاغ في تكوين النصوص الادبية، لذا فهي مطابقة لعالم اللاشعور؛ كونها موحية ومُضيئة بدلالات متعددة، تفوق اللاشعور؛ لتبتكر آفاقاً إبداعية جديدة.

ولعل الصورة الشعرية لا تستهدف (التعبير عن فكرة فحسب، وإنما تعكس ما يشعر به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد التحدث عنها والعاطفة التي تضيف على الواقع الشيء الكثير)[٢]؛ لذا فأن استحضار الصورة الشعرية في الذهن ما هو إلا إبداع فني ذهني صرف في آنٍ واحد.

والصورة الشعرية ارتقت في نصوص الشعراء المعاصرين، وتربعت على عرش الأناقة الشعرية؛ فهي ليست مجرد ثوب تتزين به القصيدة، وإنما شكلت محوراً ترتكز عليه القيمة التعبيرية للتجربة، وهذا الاتجاه يؤدي إلى روح الشعر، وبذلك فأن الصورة قوة، وهذه القوة تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية غير أن هذه القوة لا تعني الصورة الجديدة لتحقيق الاستجابة، فهناك ألفاظ أو مفردات رثَّت لكثرة

---

(١) إدام الفن (دراسات في الأدب العربي الحديث)، د. فليح كريم الركابي، المركز العلمي العراقي، ط١، بغداد، ٢٠١١م:٩٧

(٢) فصول الشعر، د. أحمد مطلوب، منشورات المجتمع العراقي، بغداد، ١٩٩٩م: ١٦٤ .

استعمالها، لكنها في أحيان قادرة على إثارة الانفعال والاستجابة، اذ تصدى لها الشاعر العراقي المعاصر، فهو القادر على تمثيل الأشياء والمظاهر تمثيلاً يمنحها علاقات فريدة عن طريق التعبير والتواصل معاً[1].

يبدو أنَّ شاعرنا الحطّاب استطاع أن ينسج صوراً معبرة عن واقعه المجتمعي؛ لتمرير ما يريد تمريره تحت غطاء الصور الشعرية التي رسمها؛ لتنسجم مع مختلف المستويات الثقافية، وبذا وجد التحليل لنصوصه التي شكل بعضها جانباً من الغموض الذي يستدعي التأويل، فالشاعر، إذ يعبر عن خلجاته تجاه قضايا أمته نجده يعبر ساخطاً مرَّة وساخراً مرات، وهو يحاول أن ينهض بالهمم تجاه التغيير بسلاح الوعي الذي يمثله الشعر؛ فالحطّاب نسج أبياته الشعرية من تلاوين الصور التي استسقاها من خزينه الذهني والمعرفي وذوقه الفني حتى نجده يلجأ في أحايين كثيرة الوصول إلى مبتغاه.

والحطاب يستقي صوراً من واقعه الاجتماعي، فيسدي عليها طابعاً فنياً معبراً عما يجول في مخيلته وما يشعره إحساسه، فيصور الأم بوصفها رمزا للخصوبة، واقتصاد المجتمع، ليعيد دلالة إنتاجها، فيقول: في قصيدة (ياوطني دعني أقبل شجاعتك) التي شكلت صوراً ذات طابع حزين، وسيادة الوطن كانت في مرمى نيران الأعداء من المحتلين فجاء فيها:

أيتها المجندة

:

صورة أخرى لك

وأنتِ تمتطين ظهر أسد بابل !!

أيها المجنّدون

(١) ينظر: الصورة الشعرية عند بلند حيدر، وسن علي عبد الحسين، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٨م: ١٤.

أحذيتكم تشعرني بالإهانة

فامشوا حفاة

في طرقات

وطني

.. وطني[1]

يلوح الشاعر بكلمات مكثفة ولكنها دالة في اعتماد صورة فنية بصرية للغرباء الذين احتلوا البلاد وأهانوا أهلها بقوله: (أيتها المجندة صورة أخرى لك، وأنتِ تمتطين ظهر أسد بابل!!) فأيّ صعود يصوره الشاعر عبر هذه الوقفة المأساوية ؟ وكم تأويل يلوح به للقراء؛ ليضعنا أمام شفرات الموت البصرية؛ فصعود مجندة من جيش المحتلين الغزاة على رمز القوة والشجاعة في بلاد وادي الرافدين (أسد بابل) إمعاناً في إذلال الشعب وسكوته عما يفعله الغرباء من أفاعيل يندى لها الجبين، إذ شكلت الصورة التي رسمها الشاعر والمعبرة عن هوج الغرباء تصويرا قالبه الكوارث ومحتواه الضياع، فأسد بابل كناية عن الوطن وتاريخه، والمجندة هي المحتل الأمريكي الغاصب، الذي أراد الشاعر من خلالها أن يبين دناءة المحتل، وهو يزج بنسائه في المعارك الى جانب الجنود، يومئ ذلك إلى جبنهم وخوفهم من الموت المحتم لهم على أرض العراق ليستعينوا بالنساء في مواقف لا يتقبلها ضمير الإنسانية.

إن مشهد المجندة الذي جاء به الشاعر لم يكن للنزهة، بل هو رسالة لأخضاع الشعب، ووضع نقطة على هامة الكرامة العراقية، كون الجنس الناعم (المجندة) هي من قامت بهذا الفعل المُشين، ولهذه الصورة وقفة حد الوجع، تقتل أبناء الشعب العراقي الأبي دون أدوات حربية، فهي رسالة محزنة ومدمرة أشارت بها تلك المجندة ؛ لبث الإهانة في الذات العراقية، الذي جعل الشاعر يرسم هذه الصورة ؛ لتكون منغمسة و صارخة بالحواس؛ لإثارة الفزع في الذات العراقية.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣١٣.

ولعله حين يطرز قصيدته بالصور الشعرية يتفنن في توظيف معالم الجمال سعيًا وراء القيمة الخاصة؛ لأنه قادر على اكتشاف معالم اللغة وتصويرها بمهارة بلاغية تحاكي المجاز[١]، بوصف الصورة الشعرية عملية إبداعية راقية تحتاج إلى استدعاء أكثر من حاسة؛ لتشكل عملية البناء الشعري الصرف بما يجسده من خروج عن كل ماهو مألوف، يمثله انسجام وتوحد الحالة الشعورية المسترسلة في وصف الشيء من زاوية واحدة، وهذا مايبرع في تصوير المجال الحسي[٢]، اذ يمزج الشاعر الصرخة الفردية بالهم الجماعي عبر(أحذيتكم تشعرني بالإهانة فامشوا حفاة في طرقات وطني)، نلحظُ هنا مفارقة شعرية عبر هذه الصورة لكنها فتحت للقراء أبواب التأويل على مصراعيها، أهي صرخة بوجه المحتلين الأجانب، وهم يتجولون على تراب الوطن المقدس أم هي رجاء لا حيلة بعدها لتصور التضرع الخجول لهم بأن لا يمسوا قداسة هذا التراب؛ ليقنع الشاعر المتلقين أن هذه الأقدام وهي تزحف على تراب الوطن ليس الا زيارة لتراب مقدس؛ إذ أراد الشاعر أن يعيد لتراب وطنه قيمته الحقيقية عبر هذه الصورة.

وفي قصيدة(بعض من نثار الذهب) التي عصف مضمونها بأم الشاعر وذاق اللوعة بها فقال:

(١)

لَكُم يبدو سخيفا نهار الموت

الا نهارك...

كان يملك ابّهة عجيبة

....

---

(١) ينظر: القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، يوسف اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢. دمشق، ٢٠٠٣م: ٣٣ – ٣٤.

(٢) ينظر شعرية النص عند الجواهري(الإيقاع المضمون واللغة)، علي عزيز صالح ، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠١١: ٤٢٩.

وما دام موتك في أوله

سنرتب لك شمسا

تليق بقامة قيلولتك

....[1]

كان تأثير موت أم الشاعر بادياً على مخارج حروفه وهو يلبسها ثوب الحزن جامعاً بين الصورة الشعرية المتخيلة وموضوعها الذي تَمَثَّلَ بالموت الذي استولت آثاره عليه، ويبدو أن وصف نهار الموت بالسخف، آلَ الى الشاعر ان يطلق عنان التمرد ضد الامر الجلل الذي اصابه، بُغية النيل من النهار او الموت الذي لا يقوى على محاربته، فلجوئه الى اقران النهار بالموت لتقليل فارق القوة بينه والموت ليخاطب النهار عن طريق تشخيصه ومحاكاته باسلوبه البلاغي نتج عنه صورة على اتجاهين أحدهما يشد الآخر: نهار الموت، والشمس التي تسطع على جثة أمه المسجاة منذ وقت قليل (موتك في أوله)، فالشاعر عبر هذه المقطوعة صور مرثاةً تجاوزت قيم المدح المألوفة في قصائد الرثاء إلى حد تجاوز فيه ما تعودت الأذن أن تسمعه والعين أن تقرأه، وهذا يحسب للشاعر الذي يريد أن يأتي بالجديد؛ كي لا تكون أسباب الحضارة الحديثة عبأً على القارئ للشعر من دون أن يكون هذا الشعر مائدة يقتات عليها، وتساعد عبر جماليتها في التخفيف من وطأة ثقل الحياة المعاصرة.

أما على صعيد قصيدة (استغاثة أعزل) الذي يجوب فيها مناخ مأساوي يستعرضه الشاعر بنزعة غرائبية من التمرد، فيقول:

على سِجادة صلاتها

تطحن أمّي دعاءً يابساً

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٤١.

وترشّه؛ قبل النوم؛ على الأولاد[١]

يرسم الشاعر صورة فنية ترتل بلسان ناطق للألم والفجيعة التي مرت بـ العائلة العراقية وهي تصارع ملاحم الحياة بما جرَّته عليها الحرب العراقية الإيرانية، وأن الحطب لهذه الحرب المجنونة هم أبناء الشعب، إذ يلجأ الشاعر إلى الجانب المادي الملموس بخطى معنوية ليشكل به صورة ذات بُهرجٍ عاطفي حنون بطلها الأم، فتجسيم الدعاء وطحنه والانتقال به إلى العالم المادي؛ إشارة إلى الإلحاح بالتضرع، واليباس الذي يؤدي إلى مرارة المستقبل، بما هو محذور نتيجة الحرب القائمة.

فالشاعر عبر مراوغته بالصورة الشعرية في قوله:(تطحن أمّي دعاءً يابسا) وظف هيكلية لصورة ذات حاجة ملحة، ونقل هول الأقدار المرة التي تعصف كل حين بأبناء البلد والذي يترجم هذا الهول الدعاء اليابس المطحون(تطحن أمي دعاءً يابساً).

ثم يعلن الشاعر موقفه تجاه هذه المأساة، إذ يشاهد الأم بهذا الفعل دون تدخل، أيُّ إرادة متعالية كانت تدعوها الأم التي كان دعاؤها كلمات خاشعة بألف نجاح من الوجع الذي يصعد إلى السماء فيغدو يابساً على الرغم من أنها ترشه بعد أن تطحنه على أولادها من دون مصابيح الرجاء، لكنه لا يجد بُدّاً من أن يجعل المتعالي الحامي الذي لم يستطع الإمساك بسحائب الغربان المقيتة[٢]، رسم الشاعر تجاوزاً صريحا عبر هذه الصورة؛ لأن قدرة الخالق أعظم من كل ما ذكر، ولربما الشاعر أُرغِم على هذه الصورة الشعرية الطافحة بملامح الجمال والتمرد؛ لينقل للقارئ حركة اليأس والدمار والتوابيت التي أثقلت أكتاف المجتمع العراقي.

يجول الشاعر في مشاعر القارئ والسامع؛ لينقش صورة أخرى يكثف عبرها صرخة الوجدان المجتمعي وهو يحتطب الحياة من غابة الموت فيقول:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٧.

(٢) ينظر: اختلاف الرؤى والتلقي: ١٢٦- ١٢٧.

وياطور بهجتنا..

تكاثرت أنفلوانزا الأشواك في مزهرية الطيور

فضعي (حجابك المدمّى) على عين العراق

علّه يبصر الفاجعة..[١]

ينطلق الشاعر في تصعيد الأبعاد النفسية عند القراء عبر(تكاثرت أنفلونزا الأشواك في مزهرية الطيور)؛ إذ يستشهد الشاعر بصورة حية من الطبيعة؛ ليرسم شدة التأزم النفسي، إذ شبه الموت بالإنفلونزا، الداء الذي يهاجم الإنسان دون رحمه؛ فيقرنه الشاعر بـ(مزهرية الطيور) وشبه الشهيدة بالطيور التي قصد بها البراءة التي تتمتع بها الطيور كأطوار؛ ليوظف تلك البراءة الوديعة عندما تهاجمها المخاطر التي إشار إليها الشاعر بـ(اشواك الفلاونزة) أيّ الإرهاب الذي تناسل مثل المرض؛ ليقطف أطوار بهجت من حدائق الحياة؛ فأضفى معنى جديداً للموت ضمن مفارقة شعرية على أن يكون الموت طرفاً متجبراً يتلاعب برعونة مقدرات الإنسان؛ ليصبح الإنسان المغدور هو السيد المتحكم الذي يروض الموت[٢]، لتكتمل صورته الشعرية التشبيهية بتناص قرآني من قصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى(اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا)[٣]، نجد جملة تشبيهات جاء بها الشاعر في نصه (فضعي حجابك المدمى على عين العراق علّه يبصر الفاجعة....) ليعزز اللون الصوري البلاغي بديباجة متسلسلة المعاني عبر رموز تشبيهية، فشبه العراق بالنبي يعقوب، وحجابها بقميص يوسف، وشبه أطوار بالنبي يوسف؛ فوجه الشبه بينهما الغدر، لكن الحقيقة المؤلمة أنَّ أطوار دمها حقيقي، والنبي يوسف لم يسفك دمه بل(جاءوا على قميصه بدمٍ كذب)[٤] فعبَّر بهذا التشبيه الصوري؛ لإيصال ما يريد إلى متلقيه، كونه اراد تصوير المأساة بمشاهد تداعب أذواق القراء، وهو يرسم الزوايا الدرامية لحياة

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٦ .

(٢) ينظر: أفعى جلجامش وعشبة الحطّاب الجديدة: ١٤٩.

(٣) سورة يوسف، الآية: ٩٣.

(٤) سورة يوسف، الآية: ١٨.

بؤس عاش عتمته العراقيون بغبار القهر، وقد وفق في رسم أبعاد الحدث عبر صعود وطني مع هذه الصور وألوانها القائمة بالكلمات، وهذه مهمة الشاعر التي تشبه إلى حد ما ريشة الرسام.

ان رسم الصور الشعرية من قبل الفنان بكل ألوان الحلم وأيقونات الحب والألم على جدران المفارقة الشعرية؛ فتجيء القصيدة كإشراقة شمس أو انبلاج ضوء؛ لتزدحم في طياتها كل عناوين الدهشة والجمال والموسيقى والإيقاع والبلاغة والصناعة؛ فشعر الحطّاب يمكن وصفه بحالة إشراق وإبداع لا تشرحها الكلمات، ولهذا استدعى النحت؛ ليشكل صورة المعنى بلمحات بصرية مثيرة بوقائع جمالية، ولعل القارئ لا يمتلك وسيلة، وهو يبتهل في محراب عرشه الشعري أن يظل محايداً، وهو في أوج ذهوله أمام نصوصه الشعرية؛ فالشاعر ناسك من طراز مختلف وهذا ما يعقد مسألة الإحاطة بما تبثها نصوصه من صور شعرية بحتة؛ لتمارس بدورها منح القراء قيمة إضافية، ويتضح أن نصوص الحطاب النحتية على وجه الخصوص صارخة بالخطابات المحلية المباشرة التي تحمل تحت جناحها صوراً سوداوية لاذعة من صلب المجتمع العراقي، فلا توجد قصيدة في منجز الشاعر إلا ترجعك إلى سابقتها؛ ليكرر ظهورها بدلالات أخرى تلوح بنضجها وطرحها برؤى جديدة وهذا ما لمسناهُ في ديوانه (بروفايل للريح) بالمذاكرة مع ديوانه السابق (إكليل موسيقى على جثة بيانو)، يقول في ديوانه السابق: (ما أصعب أن تضطر لشرح الموت) ليعود هنا مداولاً القول:

حبة دمع واحدة

من عين أمّ..

كافية لتعقيم الملائكة[1]

يمكن أن يواجه المتلقي هذه الصورة البالغة حدة العذاب، أهي مفارقة لاذعة أم سخرية حين يرتديها الشاعر بقصدية تقديم صور مجازية، بوصف الصورة(مادة

(١) الاعمال الشعرية: ٣٧٥.

القصيدة وقيمتها الجمالية، وهي انعكاس متقن للحقيقة الخارجية، إنَّ كل صورة تتطلع الى مرآة لا تلاحظ الحياة فيها بقدر ما تلحظ الحقيقة في وجهها)[1]، فالشاعر يقرب صورة الواقع المرير بأساليب مجازية، فيبرقها بطلاء إبداعه، محلقا بأجنحة أرواح القراء بقصديه إثارة الدهشة المعمدة بالوجع، فيفتح نافذة جديدة لتحطيم التابو، اذ نراه يخرج عن المألوف، فجاء بالتشبيه البليغ وعبَّر عن صورة (حبة دمع واحدة من عين أمي، كافية لتعقيم الملائكة)؛ لشبه الدمعة بالحبة ووجه الشبه الغذاء الروحي والعقلي للشاعر وكُلِّيَتِهِ التي يعيش عليها وموطن نماء ذلك الغذاء عين الأم، إذ نراه يستحضر وجع الأمهات الفاقدات زهوة العمر ألا وهي(الأبناء) لكي يصعد الوقع الفادح لموضوعاته، فالشاعر يغضب على المقدس (الملائكة) فيصور عجزهم عن إنقاذ الطفل الذي سقط قتيلاً في ساحة التحرير، وكيف شاهدت الأم جسده المضرج بالدماء، أم تصارع الموت مع لب قلبها ولا أحد يستطيع أنْ يزن صرختها، ودموعها التي لها أنْ تعقم الملائكة على الرغم من شده نقائهم من المدنس، و طهارتهم الإلهية، فيصور الشاعر حبَّة دمع واحدة من عين الأم كفيلة بإيقاظ ضمير المقدس (الملائكة)، وتعقيمهم المجازي، لعلهم ينتشلون الطفل الذي توغلت أوجاع الكون في جسده؛ ويبدو أن هذه الصورة تدعو القارئ للدهشة، والصمت طويلاً أمامها؛ ليتأمل حرقة هذه الدمعة الطازجة التي تغذي الضمير وتعقم المقدس، وتوقظ الصرخة المبطنة بكثرة التأويلات، إذن فعملية التجاوز اللغوي الذي صورها الحطّاب ماهي إلا وسيلة لشرح الموت الذي استباح أبناء بلده؛ فيسير متخطيا سيرورته المعتادة بواسطة التفريع الدلالي، فلاحظ أن الدمعة أنزلقت عن إلفتها عندما أضْحَت حبَّة؛ لتتناسب مع ما يريد إيصاله، ولاشك أنَّ بيئة التعقيم عنصر يحمل نصاعته بنفسه، ومع هذا كان لدمع الأم الأثر البالغ في إضفاء الطهارة على ما هو طاهر في الأصل.

ثم يستمر الشاعر في رسم صورة الاحتضار؛ ليقبر أمل الوطن بالحياة بعد أن دنسه العهر السياسي بظلامية القبر والتلاشي في قوله:

---

(١) إدم للفن: ١٠٧ – ١٠٨.

حين أموت

ادفنوا معي بطارية ضوئية

فأنا أخاف من الظلام[1]

كأنها محاولة أخرى لشرح الموت المحقق لا بسبب الرهبة من ظلامه كما يتبادر في أذهاننا، بل هو تجهيز سفري لحياة القبر منذ فجر طفولة المواطن العراقي، أيّ قبل انبلاج الحياة اليومية التي كان يتأمل الشاعر أن يعيش تفاصيلها، إذ صور لنا الموت الذي أتخم أبناء بلده العُزل ولاسيما الأطفال الذين يتأملون من قاتليهم أن يجهزوا لهم بطارية ضوئية، هنا نجد التفاتة ذكية من الشاعر في توظيف (بطارية ضوئية)، لعله أراد أن يوجز الإسهاب بهذه الإشارة، فلم يقل: ادفنوا معي شمعة أو نافذة أخرى للضوء ؛ لأن الطفل مغرم بالحياة فيريد أن يبقى بين أحضانها بديمومة لا يمسها النفاذ كالشمعة، أو وسيلة أخرى للضوء، فالبطارية هنا أراد بها استمرارية الحياة؛ ما جعله يجهز عفشه السفري للموت، وينتقي أدواته ألا وهي (بطارية ضوئية) بوصفها تغذي الأمل بداخله، وتوقد الأمان بعد الخوف واليأس اللذين سينتابانه في ظلمات القبر.

وعلى صعيد نصوص مجموعة (نثار الذهب) وجدنا صورا شعرية حصيفة جعلتنا نلتمس مبرراً لإعادة دراسة قصيدة الأم مجدداً، وبرؤى شعرية تحمل معاني الحركة والنماء، إذ نجد الشاعر وهو يصور (بكامرته) الأدبية الذي يبرز عن طريقها بلاغة الصورة، سواء كانت تشكيلية أو نحتية، كون نسيج الصورة الشعرية، هو واحد من أهم ما ينتجه العقل البشري؛ لأنه يرتبط بلاوعي الشاعر، فيشكل رسماً إبداعياً تلوح ملامحهُ التصويرية في فضاء النصوص، كأنه خلق جديد حي؛ فالمساحة التي يخصصها الشاعر للأم تجعل كل متعلقات الإنسان مجرد أشياء باهتة الدلالة، فيطبع صور توثيق الغياب المأسوية، ويقدمها لمتلقيه.

وفي نصٍ آخر للشاعر الذي صور فيه الحقيقة المزيفة واستنسخ اليقين، يقول:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٦٧

خدر في الحبر..

أستنسخ اليقين

لأزوّر المقبرة

....

ستنامين..

وأنا

تحت مللٍ ناعم

أنتظرُ

تصحيح مسوّدة الحياة (١)

يقف الشاعر على منصة الألم؛ لتقديم عصارة التجربة الرثائية عبر هذه الصورة ذات الإطار الوهمي، فالموت فعل بليغ ومروع؛ بوصفه يحمل حقيقة لاتقبل النقاش، إذ يصور الشاعر إيماءات صادمة في تلقيها عبر التراكيب(خدر في الحبر، أستنسخ اليقين، لأزور المقبرة) فهو يصور جفاف مشغلات الحياة اليومية التي كانت تغذيها الأم حسب تصوره، فعندما دبَّ خدر الحبر استنسخ اليقين، وما عليه إلا أن يخلع ذاته، ويأتزر بما تبقَّى من ملاحم الذكريات؛ ليعتزم السفر لزيارة المقبرة، فيصور حادثة الفقد بوسائل الصبر؛ ليضع للقراء نقاطاً مفتوحة التأويل لإنتاج الدلالة التي حذفها بقصدية.

ثم ينبئنا عن نوم الأم العميق بقوله: (ستنامين، وأنا تحت ملل ناعم، أنتظرُ تصحيح مسوّدة الحياة) ويبدو أن الشاعر مازال تحت ركام الانتظار، يتأمل بوجع حارق أن تعيد له الأقدار أمه، أو تصحح قليلاً من فاجعة الفقد.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٤٤.

يمضي الشاعر في رسم صورته الفنية التي ترسم ماتركت الأم من لواعج نفسه؛ لينفث حسرته بفقدها في نفوس القراء عبر الألم الذي تضج به الصورة المرسومة في ذهن الشاعر ومترجمها المتلقي؛ ليشارك الشاعر الألم الذي هو بمثابة فرشاة الصورة؛ فنراه ينادي فيها الانتظار المجهول الذي يغذي الصبر على آثار الأم المتبقية تحت ركام الفراق؛ ويبدو أنَّ الشاعر يحترف في رسم الصورة الشعرية؛ لتكون هي "الوسيلة الفنية الجوهرية؛ لنقل التجربة الشعرية؛ والشاعر أصبح يعي أن مهمته ليست في نقل الصور الواقعية والحقائق كما هي، وإنما عليه أن يعيد صياغة الصور الواقعية؛ ليدخلها في أيقونة المجاز لدواعي بث الإثارة و التأثير في نفوس القراء"[1]، هكذا هو الشعر المعاصر صورة عاكسة لأحداث الواقع بأساليب حداثوية تدخل ضمن ملامح الصور المجازية.

أما على صعيد قصيدة (أتكابر بالعشق ياوطني) التي شكلت الصورة فيها المشهد التسلطي وإمعان الضعيف على حساب الجبروت الطاغي المتمثل بالأمريكان فيقول:

حاصرتني – بأيتامها – المدنُ المستباحةُ

والمدنُ المستريبة من آخر الليل

والأمريكانِ

والثُكُنات..

قيل لي:

إننا عاشقون

وحبيبتنا طفلة

...

(١) التيار القومي في الشعر العراقي الحديث في الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩م حتى نكبة حزيران ١٩٦٧م)، ماجد أحمد السامرائي، دار الحرية بغداد، ١٩٨٣: ٤٤٤.

(.. كانت الشفتان

قناديل بغداد

والقلبُ زنبقة

لدفاتر أطفال بيروت نحملها...)[1]

في النص يرسم الشاعر صورة المآسي التي يمر بها العراق ومدنه ولا سيما بغداد، فسعى في قصيدته لإظهار تعاليه بالعشق، والعاشق دائما يكون في حالة جذلى يؤثر الجمال وطيب العيش لكن في الوقت ذاته يبني نصه على التفاتات تكاد تكون مستوحاة من الألم، ولما كان الاحتلال الأمريكي، وما قام به من ممارسات بشعه أراد الشاعر أن يؤرخ المآسي بصور شعرية لافتة وصادقة ومنها استلاب الحريات؛ بوصف الجرائم البشعة ضد الحرائر اللاتي يحملن معاني البراءة جاعلاً من شفاههن أجمل ما في بغداد، إذ صورها بالقناديل والزنابق التي تحيا بها وكأنه أعادنا معهن إلى ليالي ألف ليلة وليلة، ولعل الشاعر شبه القلب بالزنبقة ؛ لما تتصف به بغداد من ترف وبراءة، فهو بالتفاتة ذكية أراد أن يصور تحول الحبيبة إلى ثيب؛، فلم يبق شيء عندها إلا القنوط والاستكانة، وهذا ما أراد الشاعر أن يجيده في صورة فنية ذات أبعاد متكاملة ؛ لأنَّ توظيف الصور الشعرية في متن نصوصه ما هي إلا "أداة تطوير المعاني وتكشف الموضوع وتبلور المواقف حتى أصبحت نسيجا شعريا لا تقوم القصيدة بدونه، وعدت الموضوع الكلي الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه"[2]، ثم يعطف على أطفال بيروت الذين عانوا مثلما عانى اطفال العراق، فالشاعر احترف صياغة صورته الشعرية؛ كونها لا تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عواطف.

ثم يكمل تصويره الفني في نداء المرأة التي يصفها بالنجمة المغتربة، فيقول:

---

(١) الاعمال الشعرية: ٣٠

(٢) دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطميش، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م: ٢٦٨.

حين ناديتُ:

يا نجمة

ثكلتها السفائنْ

لهب البحرُ

والسموات اشتعلنْ

ووجهُ السنابل

احمرّ من خجلٍ

أيّها العابرون تخوم الحجازِ

قفوا..

فعيون القوارِبِ مثقلة بالنعاس[1].

فالشاعر هنا يرسم صوره فنية في انزياح مألوف وآخر غير مألوف عبر (لهب البحر، والسموات اشتعلنْ، ووجه السنابل أحمر، وعيون القوارب مثقلة بالنعاس)، كل الذي جاء من تراكم لفظي يصنع صوراً من مأساة قائمة وغير معلنة، تمتزج في اللامرئي من قضاء شعري بلا حدود، فالمعاناة التي وقعت على عاتق المرأة دعت السموات للاحتجاج، فأثارت بالاشتعال؛ فيستمد صورة المرأة من صور تحاكي الواقع المرير بتصوير فني صرف، فينادي بقوله: (أيّها العابرون تخوم الحجازِ، قفوا، فعيون القوارِبِ مثقلة بالنعاس) هنا استعارة تصريحة أراد بها الشاعر أن يجعل من القوارب محطة لدموع المرأة إزاء معاناتها؛ و الصورة متحركة أمام القارئ مثقلة

(١)الأعمال الشعرية: ٣٠_٣١ .

بالاضطرابات، ثم يواصل الشاعر رسم صوره الشعرية بحبكة متقنة، قوامها المرأة ولهيبها نار اللَّوعة في صدر الشاعر، فيقول:

أطلّ على حانة البحر

كانت حمائم مكّة في القاعِ

يرقصنَ

والنارُ بين جدائلهنّ

تساوم حشد الجنود المغيرة!! (١).

والصورة هنا تحكي جواً من الإلفة المطعمة بالسكينة عبر توظيف الشاعر للمرأة (حمائم مكة) فهو يصورها بكم هائل من الجمال الوديع الآمن المحب للحياة، ولكن ليصنع جواً ملتهباً، وفوضى ضاربة تخلف مرارةً فِي الروح والنفس:(بين جدائلهن، تساوم حشد الجنود المغيرة) هكذا تمكنت هذه الصور الرمزية من تأطير عظم الفاجعة، وتصوير وقائعها على بياض من الورق وسواد في الروح.

ولعلَّ الصورة الشعرية المتعلقة بالمرأة من المميزات اللافتة في شعر الحطاب، كما في قصيدة (أحد عشر كوكبًا) إذ كان قبطانها السجع الذي شكَّل صوتاً إيقاعياً يطرب المسامع برناته الممسوقة في القصيدة، يقول:

تبكي..؟

مدلّلة جراحك يا جسد

عشرون سجانا بخدمتها

وأنا..

أموت..

---

(١) الاعمال الشعرية: ٢٩.

ولا أحد..[1]

سخر الشاعر السجع الذي يمكن أن نطلق عليه(السجع المقلْقَلْ)، والذي مثَّل الإيقاع السمعي في رسم الصورة الشعرية، إذ انتهى مطلع النص(مدللة جراحك يا جسد) بأحد حروف القلقلة وهو حرف (الدال)، وكما هو معلوم أنَّ القلقلة هي: ارتجاج صوت الحرف أو إظهار نبرة الصوت حال النطق [2]، فبين تدليل الجراح ورسم الصورة كان التوافق الموسيقي حاضراً في ذهن الشاعر، فالجراح استولت أنَّاتها جسد الشاعر؛ كا جعله يرسم صورة قائمة على التضاد بين البكاء والآلآم المحدقة به من جهة، والدلال والتبغجج من جهةٍ أخرى؛ لتكون المرأة بطل المشهد المرسوم بدقة هذا التضاد(البكاء/ الدلال) يضع الاذهان في دوامة نزق أجزاء الصورة؛ فصوت حرف الدال وارتجاجه خلَّف موسيقى صورية تُرى بالأذن، كما هو الحال في الموسيقى البصرية التي نسمعها بالعين، فطابع السخرية والغضب التي يتلون بها الشاعر أخذت مأخذها في رسم الصورة الشعرية عن طريق(عشرون سجاناً في خدمتها) فالجراح مسجونة بغضب وكراهية، والخدمة تمثل السخرية من السلطة القامعة الغاصبة، ثم يدهشنا الشاعر اللمسات الأخيرة للصورة المرسومة بـ(وأنا اموت ولا أحد)، إذ جعل نهاية النص بين دفتي قلق كبير؛ دلالة على هول ما أُثخن من جراح ومواجع؛ ليحقق بانسيابية البحر الكامل ذي التفعيلات السريعة الذي ساعد على رسم صورة الأحداث التي لم تتوقف عن انتهاك حرمة الأجساد البريئة قتلاً و ترهيباً ولما لهما من أثر على الصعيد النفسي ، والتي عبَّرت عنه الصورة التي رسمها الشاعر بالدم دون الحبر أو الطبشور، صورة لوحتها الجسد، ومادتها الدم، وضحيتها المرأة ، وبطلها الغاصب، ومشاهدها المتلقي.

نخلص أنَّ الصورة الشعرية المرسومة في شعر الحطاب جاءت على محاور عدة، لكن في (استوديو وكامرا) واحدة، إذ تناول مشهد الأم وفقدها وصوّر الفقد و اليتم الذي حلَّ به تصويراً نابعا من روحه الناطقة، فصنع من الألم شخصاً يوجه له

---

(١) الاعمال الشعرية: ٢٦٥.

(٢) ينظر: هداية المستفيد في احكام التجويد، محمد المحمود، مكتبة الفجر، دمشق، ٢٠٠٠م: ٦٧ .

خطاباً بلاغياً تروم إليه ذاته، ثم عمد الى تصوير الوطن بـ(الكامرا) ذاتها؛ ليثير دهشة المتلقي؛ لما يقوم به المحتل بأضعف جنده التربع على عرش العراق الذي رمز له بأسد بابل، والدعاء المطحون والمرشوش على جبين الأبناء ؛ ليحصنهم من آفة الحرب، أما المرأة الشهيدة فشبهها بيوسف بينما العراق أناطه بدور يعقوب الكظيم ليحقق صورة مؤثرة في متلقيه، ولعل الشاعر كان بارعاً في ترجمة الخيال الشعري بالتناص الصوري الديني الذي أخذ دوره في تجسيد المعنى، ولم يكتفِ بذلك حتى منح دمعة أمه الطهر العام الذي قرنه بالملائكة بمشهد صوري محبوك بتقنية الخيال الشعري، ويبدو خيال الشاعر ينهمر برسم صوره حتى سار بخياله الشعري على أعتاب المقابر بُغيَةَ تعديل مسيرة حياة جمهوره، كما شكلت لديه الموسيقى صورة سمعية تطرق نافذة الأذن بينما الخيال شكل لديه صوراً رصينة ذات هدف سامٍ، وقصدية مرسومة.

المبحث الثالث

الإيقاع الشعري

يعد الإيقاع من أهم الأسس في اللغة الشعرية لدرجة أنَّ الكلام يستدعي التبصر في طبيعة هذه اللغة وكيفية تجسيدها، ولا يعد ذلك ادعاءً مادام (الإيقاع الشعري ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك؛ مما يؤدي حتماً إلى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية)[١]، فالإيقاع يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي في داخل القصيدة، فهو (المعيار الذي نصف وقفه مجموعة من الكلمات الشعرية بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة)[٢]، وللإيقاع الدور الفاعل الذي يقوم بشحن وتكثيف العناصر الشعرية في النص، فهو (النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو مؤثر ما حسي فكري، سحري، روحي، وهو صيغة لعلاقات التناغم أو التعارض أو التوازي أو التداخل)[٣].

ولعل ما يميز اللغة الشعرية تفردها، وسر جمالية إيقاعها الداخلي، ولاسيما التناغم الصوتي فيها، وهو ما يمثل إحساس الشاعر (بالحروف إحساساً خاصاً، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة)[٤]، والذي يتناسق بقانون خفي محكم، يصوره الشاعر في حالة لا وعي منه ما يمنح النص انزياحاً يعدّيه من المألوف إلى غير المألوف، وكلما كان كذلك أصبح أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، كما أنَّ الإيقاع يُعدُّ مظهراً أقوى؛ لوجود الوزن، فهو يسبر أعماق اللغة، ويتفجر عنها، ويكون انبثاق موسيقى الشعر عندئذ انبثاقاً تلقائياً[٥]، ويبدو أنَّ الأديب يملك اللفظة سواء (في وظيفتها، أم معناها، أم في أصواتها، وجرسها، وتصريفاتها، واشتقاقها وإيحاءاتها

---

١ الافكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، أ. ف تشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الحرية للطباعة والنشر، ط١، بغداد، ١٩٧٨م: ٥٦.

٢ اللغة الشعرية(دراسة في شعر حميد سعيد): ٣٣.

٣ حركة الإبداع، د. خالدة سعيد، دار للعودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩م: ١١١.

٤ الصومعة والشرفة الحمراء: ١٤٨.

٥ ينظر إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ٩٦.

ودلالاتها، ومكانتها من السياق)[1]، ومن مظاهر الإيقاع الذي تتّشكل في شعر الحطاب:

الإيقاع الداخلي

المقصود به (إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة إحساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة، بمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية... ومثل هذا المنحى لا يرتبط بإرادة مسبقة واعية، وإنما يرتبط آنياً، بحركة الانفعال التي تقوم عليها الصور الإيقاعية – الرؤيوية وعلى وفق هذا المنطق)[2]، ويبدو أنَّ الإيقاع الداخلي يحقق دوراً كبيراً في (البنية الموسيقية، متمثِّلاً في التعبير والتلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري)[3]، اما الجوانب الايقاعية الأكثر بروزاً لدى الشاعر تمثلت في التكرار والجناس الاشتقاقي وهنا سنفصل المجمل:

- **التكرار**:

يشكل التكرار ظاهرة صوتية شائعة في النصوص الأدبية، لاسيما النصوص الشعرية؛ بوصفه معطىً إيقاعياً يسعى إلى تنغيم النصوص الشعرية عن طريق إحداث الانسجام بين الألفاظ و يشكل ترددات نغمية تضفي عليها جمالاً وبهاءً.

ويبدو أنَّ التكرار يساعد على تقوية النغم المنظم للعناصر الصوتية الأخرى، وهي النغم وتشكيلات الحروف في مقامات موسيقية، والتكرار واحد من أبرز

---

١ عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط١، عمان، ١٩٨٥م: ٦٣.

٢ رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٤م: ٤٣٣.

٣ لغة الشعر الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعارف، ط١، القاهرة، ٢٠١٢م: ٢٠٩.

الأساليب الفنية في الشعر؛ لتشكيل هذا الايقاع[١]، ومما ورد من تكرارات في شعر المرأة عند الحطاب، هو: تكرار الحرف، وتكرار اللفظة، وتكرار التركيب، وللأخذ الى كفة التحليل وكشف الدلالة سنبحر في شاطئ الحروف:

- **تكرار الحرف**

إنَّ ما يمتلكه الحرف من طاقة إيحائية يجعله يمثل صوتيًا طاغياً في حضور ملموس مع تكراره في الجملة أو العبارة حين يشكل إيقاعاً نغمياً ممتلئاً بالدلالات داخل النص، إذ يمَكَّن الشاعر من خلال تعدد الحروف في البيت الشعري على تحقيق القدرة واستجابة المتلقي وتفاعله مع النص عن طريق(خلق قاعدة دلالية تنهض من سياق خاص يرتبط أساساً بالانفعال والعاطفة)[٢]، ولما كان التكرار خصيصة أسلوبية في بنية النص الشعري، فإنَّه يتمتع بدور دلالي على مستوى التركيب والصيغة[٣].

وفي قصيدة (السيدة العربية) التي نراه يقاوم فيها العشق لينوء عنه مما جعل حرف التفشي الشين يخيم على تلك الدلالة، فنجد في قوله:

تلالُ الضفائر قد خدّرَت ساعديّ

تشبثْتُ بالباب

بالعشب

بالقلب

عشقُكِ قاومتُهُ..

---

١ الزمن في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد، د. سلام الأوسي، دار المدينة الفاضلة، ط١، بغداد، ٢٠١٢م: ٢٦٩

٢ الاغتراب في الشعر العراقي، د. محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م: ١٣٠.

٣ ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م: ١٤٧.

مّرة...

مّرتين

ثلاثا...

فشلتُ

أزحتُ سبائك شَعْرك

_ عن ملتقى الماء بالرافدين _ [1].

في الألفاظ: تشبثْتُ، بالعشب، عشقُكِ، فشلتُ، شعرك، صوت الشين، كرره ليظهر مقاومته بالطريقة المحكية بالرفض لهذا العشق لكون هذا التفشي الدال على الرفض والتمرد، فالمرأة الحبيبة هدف مرصود في قصدية الشاعر وعشقها والقرب منها محذور بدليل(عشقك قاومته) لكنه فشل ولم يجد روحه الا اسيرة ذلك العشق، فاستعار بالشين ليعبر عن صموده لكن هيهات، فضلاً عن تكثيف الدلالة بهذا الصوت الدال على المقاومة، أما صوت اللام، فقد تكرر خمس مرات، وهو صوت يحدث إيقاعاً متواتراً بوصفه سلسلة من التعريفات، كما اقترن بصوت الباء الصائت المسترسل مع تكرار اللام؛ ليجسد مدى التلازم والتشبث بقوة، إذ لا انفكاك بينها وبين تلك الأشياء التي يمكنها أن تغري من يريد بها المكوث أو العيش، أما صوت القاف فهو يعمل على الإسهام في دلالة التشتت والقلق وعدم الثبات والاتزان، فهو من حروف القلقة، الكبرى[2]، والقلقة ارتجاج صوت الحرف تماما مثل ارتجاج قلق الشاعر فكان موفقا جدا في اختياره لهذا الحرف في التعبير عن هواجسه، فموسيقى الحرف تؤثر في السامع تأثيراً مباشرا وجدنا لها انفعالا في صورة الحزن حيناً، والبهجة حيناً آخر والحماس أحياناً، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية

---

١ الأعمال الشعرية: ٧٩.

(٢) هداية المستفيد: ٢٦.

معبرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معاً[١]، أما على صعيد قصيدة (بدرية نعمة) فيقول:

وتعاور في برزخه الانسان

اطلقت صلواتك سهمها

فانشطر الليل الى قوسي قزح

وجاء من اقصى المقبرة قمر يسعى

فسمعنا من ظلفة قبرك المواربة_

كورس اولياء [٢].

يأتي الشاعر بإيقاع الأصوات، ليبرهن ان تكرار(الصوت الفردي في أكثر من كلمة، وفي هذا النمط التكراري تستثمر طاقات الصوت النغمية (الإيقاعية) بما يسهم في إيجاد نظام من الانسجام الداخلي – ضمني وغير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة)[٣]، كما يحاول أن يبني بها الدلالة التي يريد إيصالها فصوت القاف هو من أصوات القلقلة، فحين تعاور على أمه (بدرية نعمة) ما يتخيله الشاعر من إرهاصات، صار يتخيلها من أن صلواتها تطلق سهمها وجعل الليل ينشطر إلى قوس قزح، فأحدث مفارقة ساهمت في خلخلة وضع الاستقرار، إذ تحول الظلام نوراً متعدد الألوان، ثم في السطر التالي تكرر القاف في الألفاظ (أقصى، المقبرة، قمر) أيضاً أحدث السياق مفارقة، فبدلاً من أن يقول كائناً حياً جاء بلفظة القمر التي هي ليست من السياق الحقيقي فقد استعارها من سياق آخر فأحدث المفاجأة والذي ساهم في دلالة صوت القاف أيضاً، ثم في لفظة قبرك وهنا جاء القبر على غير عادته أنَّ فيه كورس أولياء بضجيجهم داخل القبر، ولعل الكورس يدل على مجموعة من

---

(١) ينظر، موسيقى الشعر، إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٢م: ١٢.

٢ الأعمال الشعرية: ٤٣٥.

٣ دليل الدراسات الاسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية، ط١، بيروت، ١٩٨٤م: ٩٠ .

الناس كانوا يرتلون الأناشيد في مسارح اليونان الكلاسيكية، بهذا الايقاع الصوتي شق الشاعر طريق الدلالة والتعبير ليصل المتلقي عن طريق التكثيف الشعري الذي يندرج تحت ايقاع الحرف ودلالة التعبير الموسيقي.

وفي قوله:

خدرٌ في الحبر..

استنسخ اليقين

لأزوَّر المقبرة

.....

ستنامين..

وأنا

تحت مللٍ ناعمٍ

أنتظرُ

تصحيح مسوَّدة الحياة[1].

ورد صوت النون والتنوين ثماني مرات، وهو صوت أغن يخرج من احتكاك اللسان باللثة العليا مع خروج الهواء من الأنف، اي هو صوت لثوي أنفي، يدل على التغني والغنج والهدوء[2]؛ الامر الذي يجعله يكرره في سطور متعددة؛ ليجلب الهدوء النفسي حين يستشعر أنَّ أمَّه تنام هادئة مطمئنة.

و في قصيدة (امرأة من بيروت) التي يقول فيها،

---

١ الأعمال الشعرية: ٤٤٤.

٢ ينظر: رماد الشعر: ٤٣٧.

قالت ..

صاحبة البيت المجنونة

واستعمر عينيها الدمع:

في هذا الزمن الملعون :

يتفشّى

أكثر من طاعون! [1].

استحكم الزمن الملعون تعدد الطواعين، ويبدو أنَّ الطواعين ليس أمراض، إنما تعدد البلوى لذلك؛ كرر صوت العين خمس مرات وهو صوت حلقي مجهور يصدر من الحنجرة وهو (أقوى الحروف العربية تمثيلاً لطعم الام)[2]، و اجاد استخدام هذا الصوت في التعبير عن حجم الالم والمعاناة التي عصفت بتلك المرأة، وبدلالة اخرة أنه يدل على اللوعة والألم مما يجري على البلاد التي مثلتها المرأة، ولا يخفى ان صوت النون ايضا كرره الشاعر ست مرات إلا ان صوت العين كان طاغيا بموسيقاه الصاخبة تجلت على صوت النون كون حرف العين حرف حلقي جهوري والنون خيشومي خافت اغن.

و قصيدة (نبوءة) التي قال فيها:

تَفقدَ وجهَ حبيبته:

أزقّتها..

أطفالها..

---

١ الأعمال الشعرية: ٤٥.

٢ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت: ١/ ٩٥

حقيبتها اليدوِيّة

والحدائق..

والمطر الخريفي

توقّعَ..

أن تتألقَ الكواكبُ

في قمصانها..!!

تفقّدها المستعربون

....

تفقّدَ وجه حبيبته:

مفاوزها..

...

دوارقَ الطبقاتْ [1].

شيوع أصوات القاف والتاء، وهما صوتان متناقضان في الدلالة، فالأول صوت من أصوات القلقلة، والتاء هو صوت هامس يفيد السكون والهدوء، وكلاهما يحدث اضطرابا في الدلالة، إذ بدأ النص في تفقد وجه حبيبته، لما يقلقه ليس فقط وجه حبيبته إنما ازقتها واطفالها وحقيبتها والحدائق والمطر من فرط حرصه عليها، فقد أورد القاف (عشر) مرات؛ لتعبر عن لوعته إزاء قلقه على كل شيء جميل فيها بينما وعيه عبَّر عنه بصوت التاء المكرر (ثمان) مرات، ويظهر أنَّ أيقاع الصوتين يبعث

١ الأعمال الشعرية: ٥٢-٥٣- ٥٤.

في النفس تنازع الدلالتين؛ إذ جعل الإيقاع المعنوي يهتز تفاوتاً؛ لمنح الصورة الذهنية ألوان من الدلالة غير المستقرة لاطمئنان الشاعر من جهة وقلقه من جهة ثانية.

إذاً تكرار الحروف في هيكلية القصيدة تعبر عن معان ذات مغزى دلالي تحمل في طياتها موسيقى متنوعة و تخترق جدار السمع لدى المتلقي حتى تسكن هواجسه عن طريق ذلك النغم المتولد عبر الحروف.

- **تكرار اللفظة**

تكرار اللفظ له دور كبير في إيقاع النص، وقد أولت الدراسات اهتماماً له؛ بوصفه ظاهرة أسلوبية عند الكتاب والشعراء، فهو يمنح النص جمالاً موسيقياً، فضلاً عن أنه يزيد من قوة المعاني ورصانتها و يخلق من تجانس بينه وبين المضمون في النصوص[١]، واللفظ المكرر(يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة)[٢]، فيضيء الفكرة ويثريها، وقد شاع تكرار اللفظة في شعر المرأة عند الحطاب، إذ مثَّل لوناً من ألوان الإيقاع حتى شكَّل ظاهرة أسلوبية في شعر الشاعر ومنه ما ورد في قصيدة (السيدة العربية) التي يقول فيها:

رأيت:

الخيوط اللواتي

شددتُ بها مقلتي إلى وطني

فقفي لحظةً..

سأموتُ إذا ما لثمتكِ سيدتي

سأموت

---

١ ينظر: شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي، رحيم عبد علي الغرباوي، دار الفكر، ط١، بيروت، ٢٠١٥م: ٦٨ .

٢ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨١م: ٢٧٧.

أموت...[1].

فلفظة أموت كررها ثلاث مرات؛ ليحدث وقعاً موسيقيا جعله الشاعر ينحسر شيئاً فشيئاً حين حذف (سين) الاستقبال، فأبقى لفظة أموت من دونها و كررها للمرة الثالثة، وهو يحاول أن يجعل من لفظة الموت إشارة إلى فنائه في محبوبته.

وفي قوله:

أنا غافلت ليل الكهولةِ

وركضتُ إلى الشمس

يا: شمس

يا شمس

يا شمس

خذيني لأعشاش أيامي المقبلةْ

فاستدار المكان

فوجدت الطفولة

تتشابك والقنبلة!!

املئي بالثقوب زهور الجسد

واكسري السنبلة ..[2].

فنراه يكرر لفظة الشمس ثلاث مرات؛ ليحدث إيقاعا منتظماً في النص، فضلاً عما يريد نقله من إحساس بالأمل؛ بوصف الشمس التي يناديها طالباً منها نقله إلى

---

١ الأعمال الشعرية: ٧٩ – ٨٠

٢ الأعمال الشعرية : ١٥١ – ١٥٢.

أعشاش أيامه المقبلة؛ و بحثه لموئِل يستقر به، لكنه وجد طفولته تتشابك مع القنبلة، إشارة إلى الحروب التي يراها في قابل أيامه، ولعل تكرار الشمس تمثل شكواه من الزمان الذي قهر حتى الشمس من أنها يمكن أن تختزل الزمان، لكنها لا يمكنها أن تنقذه من أحداثه.

وفي قصيدة (فضاء داخلي)التي يتساءل فيها عن جسد الأرملة مكرراً الاستفهام بـ (لماذا)، يقول:

لماذا صارت الببغاء

تتقن جيدا

تقليد أصوات الرصاص..؟

لماذا الأرملة الشابة

جسدها، المُحقَّقُ المنشور بطبعته الجديدة

لم نعد نشهدُ قرب فصوله: العشاق

..

..

لماذا...

؟؟؟؟؟؟.....[1].

يتصدر النص الاستفهام عبر اسئلة متعددة، إذ بدأ بسؤاله الأول عن الببغاء التي صارت تتقن صوت الرصاص جيدا، ولعله لا يريد جواباً؛ كون الجواب مضمراً في السؤال ذاته لدى المتلقي الحاذق إذ أشار الشاعر لكثرة المعارك؛ إذ جعل الببغاء

---

١ الأعمال الشعرية: ١٨٧ – ١٨٨.

يتقن صوت الرصاص، ثم يكرر سؤالين عن جسد المرأة الفتي؛ إشارة إلى ترملها وهي شابة، فنراه يتعجب بأسلوب الاستفهام؛ لذا كرر الدلالة؛ كما منح السياق صدًى منغَّماً وتوكيداً لدلالة التعجب الذي طرحه بصيغة الاستفهام الإنكاري.

وفي قوله:

على سجادة صلاتها

تطحن أمي دعاء يابساً

وترشّه؛ قبل النوم ؛على الأولاد

...

نماطل الأموات... بالموت

نماطل كاتم الصوت

نماطل المفخخات

نماطل المداهمات

نماطل المحترفين

نماطل الهواة [1].

يكرر الشاعر الفعل (نماطل) ست مرات على التوالي، فيما يسمى بالتكرار التدويمي وهو(ظاهرة إيقاعية تترى على المتلقي فتكبِّل حواسه بفيض موسيقي متوالٍ قوامه الكلمات المكررة)[2]، لما يعتريه من فواجع تجاه ما تقاسيه الأم العراقية جراء ما تقوم به قوى الإرهاب والمحتلون من قتلٍ وترهيب، فهو يحدث لنا تكراراً؛ لما يبديه

---

١ الأعمال الشعرية: ٣٤٧- ٣٤٨ ..

٢ البناء الفني في شعر أبي العتاهية، يوسف طارق جاسم السامرائي، (رسالة ماجستير)، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٤م: ٨٩ .

الأبناء ببعض المقاومة، فالمماطلة هي ليست مقاومة لكن الشاعر يريد إرضاء ضميره تجاه الأم التي باتت تعيش بالجراح لما يلاقي فلذات أكبادها من محن.

- **تكرار العبارة**:

يعد (تكرار العبارة رجعاً أو صدى لصوت الانفعال الداخلي، وهذا ما يحدث عندما يكون التوتر الوجداني هو الذي يفترش القصيدة وقد وصل إلى غايته، وتدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت بعد أن فقده بواسطة تواتره، والقدرة على الاستقرار أو الإبانه عن مشاعره الغائصة)[١]، ويمثل حضوره بروزاً وفاعلية في خلق انساق وبنى تتعاضد لتشكل معمارية النص وبنائيته، فتكرار الجمل يغني المعنى ويرفعها إلى مرتبة الأصالة ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها ويركز الإيقاع، ويركز حركة التردد الصوتي في القصيدة[٢]، ومن ذلك في قول الحطاب في قصيدته (أم محمد) التي يكرر فيها جملة (واثق لون عينيك) وهو يحاول أن يحدث عن طريق تكرارها مفارقة، فنراه يقول:

إنّني واثقٌ لون عينيك

أسودَ

.. لا

واثقٌ لون عينيكَ

أصفر

.. لا

لون عينيكِ... عينيكِ

---

(١) لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م: ٧٢ .

(٢) الشعر العربي الحديث(البنية والرؤية)، سعاد عبد الوهاب الرحمان، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١١م: ١٣٠.

لا أتذكر – بالضبط – لكنني

...[1].

من أجل تأكيد الشاعر على خلجات وجدانه في نفسه جعل يكرر لون عيني الحبيبة، و دلَّ عليه محدثاً إيقاعاً موسيقياً، أحدث بعدها المفارقة بتغيير اللون إلا أنه أبقاه في إيقاع متوازن، فلفظة الأسود بالأصفر كلاهما على وزن (أفعل)؛ دفع نصه الى ان تتشاكل فيه الألوان بيد أنه يركز على الجملة التي يطرحها بكل ثقة، مكرراً لها؛ ليشعرنا من أنَّ عينيها هي ما شغلت عقله ولبّه.

وفي قصيدة (مقطع) التي يخاطب فيها المرأة، فيقول:

املئي بالزهور ثقوب الجسد

واحملي سنبلة

انا جمعت في الطريق بقاياي

–كانت دمائي بعيدة –

وانتظرت الزمان.

...

املئي بالثقوب زهور الجسد

واكسري السنبلة [2].

فنراه يكرر مطلع النص؛ ليختمه بالعبارة ذاتها (املئي بالثقوب زهور الجسد) ففي العبارة الأولى التي أعقبها بـ (واحملي سنبلة) وبعد العبارة المكررة (واكسري السنبلة) يدل على أن وقع التكرار على الرغم أنه أحدث إيقاعاً صوتياً كأنه رد العجز

١الأعمال الشعرية: ص٦٥ـ ٦٦

٢ الأعمال الشعرية: ١٥١– ١٥٢

على الصدر إلا أنه عبَّر عن مدة الانتظار وما سَرَده من أحداث وقعت بين المطلع والخاتمة جعله ييأس، فقرر أن تكسر السنبلة لما وجده من انكسار المشاعر من الألم الموضع الذي أوقعته في قلبه من جراء انقطاعها عنه.

وفي قوله: قصيدة (مأتم زهرة السوسن)

يأتي العسكرُ

–تتجمّع في الشارع كلّ القرية_

يأتي العسكرُ

–وجميلة في شرفتها تبحث عن ثوب الليلك

يأتي العسكرُ

...

– ونقيب بثلاث نُجيمات

يُوقف قدام جميلة خيله–

يأتي العسكرُ

وجميلة في الشارع

تبحث عن أحفاد يأتون –

يأتي العسكرُ

- ونقيب بثلاث نُجيمات يفتح قدام جميلة جعبته-

...

لكنّ جميلة تعشق زهر السوسنة البرية[1].

فنراه يكرر (يأتي العسكر)؛ ليسرد لنا أحداث متتابعة ومع كل حدث يبدأ بـ (يأتي العسكر)، فهو يلوح إلى أثر العسكر على الحياة الاجتماعية؛ ولما لهم من أثر سيء على الناس ويقصد بهم جنود الاحتلال الذين لا يراعون القيم الإنسانية مما دفع الشاعر الى تكرار عبارة (جاء العسكر)؛ ليصل إلى النتيجة المرة عندما حاولوا الأعتداء على جميلة العراقية الطاهرة التي لم ترضخ لهم، كما أنها المرأة التي تحب الحياة العاشقة لزهرة السوسن، وزهرة السوسن ترمز إلى البراءة والنقاء لكنها تلاقى حتفها المحتوم على يديهم، ليقول:

لكن جميلة يأخذها العسكر

-.. والمجنون؟

***..يحمل جثّة زهرة سوسن**

يدفنها في باب القلب

ويبكي.. [2].

ويبدو أن المجنون هو من أحب جميلة بنقاء بيد أنها رحلت عنه بيد أنَّه دفنها في باب قلبه؛ إشارة إلى غرامه بها حتى بعد موتها وحزنه الشديد عليها.

---

١ الأعمال الشعرية:٣٢٣_ ٢٢٤.

٢ الاعمال الشعرية: ٢٢٥.

يتضح أن التكرار في قصائد الشاعر التي اختصت بالمرأة أعطت رونقها في نصوصه، فأدَّت الى خلق تناغم منسجم ليواكب حالة الشاعر النفسية ورؤاه الفكرية، فهو من أهم المرتكزات الإيقاعية التي تكفلته مع التشكيلات الأخرى؛ ما شكل ميزة أسلوبية شاخصة في قصائد الشاعر.

- **الجناس الاشتقاقي**

هو لون من ألوان الجناس غير التام، و (أن تجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة)[١]، فاستعمله الشعراء من أجل تنغيم نصوصهم الشعرية؛ فوظفوا (هذه الاشتقاقات ليولدوا المعاني بأقل أنواع المفردات بما يبعث على الجمال حين يراقصها، وهي في مهادها بتشكيلات صوتية منبثقة منها معززاً الدلالة والصوت معا فهي الفاظ يجمعها أصل واحد في الاشتقاق)[٢]، أي هو توظيف مجموعة من الكلمات المشتقة من الجذر نفسه[٣]، وقد وظفه الشاعر في نصوصه؛ ليضفي عليها جمالاً وتطريباً؛ كما يثري نصوصه بالدلالات المتداعية لفظاً ودلالةً، ومن ذلك في قصيدة (رصد بيروتي) وهو يصف حبيبته، وهما في يوم شتاء قارص:

تذكر في بيته

المعطف المطري

القهوة الساخنة

أحسَّ بها ارتَعَشَتَ

... ثانية

---

١ حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي(ت٧٢٥هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد، دار الحرية للطباعة،١٩٨٠م: ١٩٣.

٢ الكون الشعري وفضاءات الرؤيا: ٣٣٨.

٣ اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: ١٣٢ .

..يعرف الآن كم نجمة

قتلتها ارتعاشاتها [1].

فارتعشت وارتعاشاتها من جذر واحد هو الفعل (ارتعش) لكنهما شكلتا انسجاماً موسيقياً، فاللفظ الأول جاء بصيغة الفعل، بينما الثاني جاء بصيغة الجمع مما أديا نغماً تطريباً في العبارة، لكن الرابط الذي جمع اللفظتين انه تضمن الحبيبة قصدياً بين تاء التأنيث وهاء الضمير، فالمرأة شكلت العامل المشترك لهذا الانسجام الموسيقي بدلالة اراد الشاعر تحقيقها وهي الجمع بين الحبيبة والنجم في الافق البعيد، ولما كان الجناس الاشتقاقي هو لون من ألوان الإيقاع الداخلي، فهو لاريب شكل(وقعاً صوتياً على الإذن، الأمر الذي يؤدي إلى تثبيت حالة شعورية تكون قد نهضت بالاستناد إلى قيمة تعبيرية معتمدة على ألفاظ، ووظيفتها الاشتغال الذي تنطلق من الوجدان الذي يحطم الرؤية البصرية والسمعية؛ ليبني بناءً جديداً (الصورة – الصوت) وصولاً إلى البلاغ الشعري)[2]، إذ تتكاتف الألفاظ ذات القيمة الايقاعية، لتشكل إيقاع النص الذي يتواءم والحالة الشعورية التي كان يعيشها مع حبيبته، وفي نص آخر نجده يقارب بين المشتقات، فيقول:

قالت: أفِقْ

...

أفاق..

وما كانت سوى

قرىً

وقرىً

---

١ الأعمال الشعرية: ٢٦– ٢٧.

٢ الاغتراب في الشعر العراقي: ١٢٩.

عربيّة..

تهيَّؤ للنار

دوارقَ الطبقاتْ [1].

فاللفظتان (أفق –أفاق) الأولى فعل أمر والثانية فعل ماض وهو الجذر الأساس بتشاكلهما مع مقومات الايقاع الأخرى، ولاسيما تكرار لفظة (قرى) ما أضفى على سطور النص قوة نغمية حريصة على جذب متلقيها، فالإيقاع الشعري يمثل نوعًا من المغناطيسية، إنها قوة أو طاقة لها جاذبية تمس أعماقنا، إنها نوع من السحر الأخَّاذ يبهر عقولنا، ويشجي نفوسنا)[2]، وبذلك أخذ الشعر طابعاً مميزاً من بين الفنون الجميلة، وهذا الاشتقاق نراه يسير في ظل جملة المقول لدى المرأة وكأن الشاعر اراد ان يقول: ان كل ما كان او يكون هو نابع من تعابير المرأة منذ (أفق) وتهيئ للحياة وحتى(دوارق الطبقات) وتقلبات الاحوال.

وفي قوله:

انتظركِ هذا المساء تمرِّين

مرَّ المساء..

ومرَّت على العصافيرُ

والوحشةُ الغجريةُ

...

كانت تؤوب الشوارع للبيت [3].

---

١ الأعمال الشعرية: ٥٣– ٥٤ .

٢ الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، عزيز الشوان، مطابع الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ت: ٦١.

٣ الأعمال الشعرية: ٥٦.

فالمتجانسات بالاشتقاق (تمرين – مرَّ – مرَّت) جعل النص يموج بألوان المفردات التي تؤول إلى جذرها فهي (تمنح النص نغماً عِبر تشاكل أصواتها وتكرارها بطريقة مغايرة؛ ما يبعث على التطريب، فضلا عن تكرار الحروف التي تزيد القدرة على التعبير عن المعنى المراد)[1]، وهذه تتيح للمتلقي القدرة على الاستجابة والتفاعل معه، ومن ثم الاقتناع بما يطرحه الشاعر من فكرة يريد إيصالها للمتلقي، فالخطاب الذي يُحمل على اجنحة الاشتقاق صاغه الشاعر متوجها به الى المرأة الحبيبة، فبين(تمرين و مرَّ) تجانس مذكر ومؤنث اراد به الشاعر توظيف التماسك بينه والحبيبة.

وفي قوله:

تمدين لي راحتيك

أمد لك الراحتينِ..

فيورق ما بيننا البرقُ

دائرتين من الكحلِ

دائرة من نحاس [2].

نجد الشاعر يجانس بين الألفاظ ذات الجذر الواحد (تمدين – أمد، راحتيك – الراحين) فتشابه الحروف وافتراق الدلالة؛ وزمن المضارع الذي يغزو هذا الاشتقاق بين تذكير وتأنيث عن طريق الفعل(مد) الذي يوحي الى التقارب والترابط الجسدي بمنهجية التابو وآلة الاشتياق عن طريق الاشتقاق، إذ يحمل هذا الاسلوب المتلقي على الدهشة ما يزيده تطريباً لسماع النص واستيعاب ما فيه بعد استجابته لنغماته التي تستحوذ على عواطفه ومشاعره.

---

١ الكون الشعري وفضاءات الرؤيا: ٣٤٠.

٢ الأعمال الشعرية: ٥٨.

الموسيقى الخارجية

الأوزان

الوزن عبارة عن(قوالب عروضية يستعان بها لتنظيم الايقاع وتوجيهه)[١]، والأوزان تمثل جانبين: إتيانها مع الموضوع و العاطفة بوصف النص الشعري جسداً متكاملاً ينبض مع دفق الشعور الذي يحمل في سلكه اللغة والخيال والعاطفة التي جميعها تمثل موضوعاً ما، تتداعى مع روح الشاعر ولبِّه، يدعمها شعوره ولا شعوره في تكوين النص الشعري، ولعل الموسيقى هي (لغة سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف لها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس وتأثير سحري لا يتوافر في أي فن آخر)[٢]، كما أنَّ الوزن هو (هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات تكهربها بتيارٍ خفي من الموسيقى الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة؛ ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير)[٣]؛ الأمر الذي جعله أكثر الفنون تأثيراً على النفس المتلقية له؛ فالكلام(الموزون ذو النعم الموسيقى يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تبنو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية.

فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضعٍ ما، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر، وذلك حين نتمرن التمرين الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن، فقد نسمع بيتا كبيت شوقى:

---

(١) الايقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٥م: ٢٩.

٢ الموسيقى تعبير نغمي ومنطق: ١٣ .

٣ قضايا الشعر المعاصر: ٢٢٥.

أجل وإن طال الزمان موافى أخلى يديك من الخلى الوافي

فلا يكاد ينطق المنشد بالمقطعين الأولين من البيت حتى تتوقع بعدها مقطعا ثالثاً من نوع آخر؛ لأن الوزن العربي لا يقبل توالى أكثر من مقطعين من هذا النوع الذي يسمى بالمقطع المتحرك أو القصير)[1].

ويبدو لقراءتنا في شعر الحطاب الذي جاء في كثير منه دون وزن إلا حينما تتصاعد عاطفته فنراه ينسج بعض القصائد أو سطوراً داخل قصائده النثرية، والغريب أنَّ شعره خلا من قصائد العمود، ولاسيما في قصائد المرأة لكن الدراسة وقفت على بعض قصائده التي وجدناها تمتطي الوزن الشعري، إذ جاءت على بحر الكامل والوافر والمتدارك الذي اشرك معه شيئاً من تفعيلات المتقارب تبعاً لعاطفته والموضوع الذي يطرقه في قصائده.

ومن قصائده التي كان للوزن دور واضح في إيقاعها هي قصيدة (مأتم زهرة السوسن) التي جاءت من بحر المتدارك الذي اعتراه زحاف الخبن في معظم تفعيلاته في مقطعها الذي يبكي فيه المجنون بعدما ماتت جميلة، ويقول الشاعر عن لسانه:

هكذا نفترق

أيُّها الربُّ وفِّر نداك

واقطع الآن عني المطر

ما ترى من علاك

ليس قلباً

ولكنه: زهرةٌ من حجَرْ [2].

---

(١) موسيقى الشعر: ١١.

٢ الأعمال الشعرية: ٢٢٦.

هَاْكَذَاْ/ نَفْتَرِقْ

فاعلن / فاعلن

أيْيُهَرْ/رِبْبُوَفْ /فِرْنَدَاْكْ/

فاعلن / فاعلن/ فاعلان /

وقْطَعَلْ/ أاْنَعَنْ / نَلْمَطَرْ/

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/

مَاْ تَرَاْ/ مِنْ عُلَاْكْ /

فاعلن/ فاعلان /

ليْسَقلْ/ بنْوَلا/ كنْنَهُوْ/زَهْرَتَنْ / مِنْ حَجَرْ/

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن.

جاءت قصيدته على بحر المتدارك؛ كون النص مشبعاً بالاسترسال من دون توقف، وهو كلام المجنون بعدما فقدَ جميلة وراحت مشاعره تنزف ألماً لفراق الحبيبة حتى جعل بعض تفعيلاته أشبه بالنواح تجاهها؛ جعله يزيد صوتاً ساكنا على تفعيلة فاعلن بما يطلق عليه التذييل (فاعلن = فاعلانْ) [1].

بينما القوافي التي توقف عندها (نلْمَطر، منْ حجرْ) وحرف رويها الراء وهو حرف مكرر يحدث الصدى حين النطق به، فضلا عن استمرارية الحدث، ولعل المجنون بلسان الشاعر يطلب من الرب أن يوفر نداه لوقت آخر، وليقطع عنه المطر؛ إشارة إلى حزنه الشديد، فبالمطر تنبعث الحياة ولعل الدارسة لا توافقه استعمال لفظة المطر في هذا المقام لكن القافية جعلته يضطر لاستعمالها؛ فهي

١ ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، دار البيروتي،، ٢٠٠٨: ١٥

تأتي لدلالة الشر لا للخير، ثم زهرة من حجر، طالباً بذلك أن يتوقف طعم الحياة، فالزهرة من الحجر كالمسخ، إذ لا حياة فيها.

وفي قصيدة (حسد اسود) التي يقول فيها:

. تبكي..؟

....

مدللة جراحك يا جسد

عشرون سجانًا بخدمتها

وأنا..

أموت..

ولا أحد.. [1].

تبْكي مدلْ/ لَلَتن جرا/ حكَ يا جَسدْ

متْفاعِلُن / متفاعلن / متفاعلن

عشْرونَ سجْ /جانن بخد/متها /

متْفاعلن / متْفاعلن / متفا

وأنا أمو / تُ ولا أحد

متفاعلن / متفاعلن.

استعمل البحر الكامل و(هو اكثر بحور الشعر جلجلةً وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله ـ إنْ أريدَ الجد ـ فخما جليلا مع عنصر ترنيمي ظاهر)[1]، وقد

---

١ الأعمال الشعرية: ٢٦٥.

أضمر الحرف الثاني في تفعيلة متفاعلن = متْفاعلن (مستفعلن)؛ ليسارع في تفعيلتي عبارة (عشرون سجَّاناً) التي أستنهضت فيه الألم المضض من عذاب سجن القلب النابض بالحبيبة الغائبة، بينما مع لفظة (أموت)؛ كون الموت حقيقة واجبة وعالم لانهائي أتى بتفعيلة متفاعلن التامة و فيها خمس متحركات مقابل ساكنين؛ ليعلن فيها عدم تشنجه؛ وتأتي منسرحه مع مشاعره التي هي أقل حدة مما لو سكَّن الحرف الثاني من التفعيلة.

وفي قصيدة (احتمالات) يقول:

ربَّما

فاعلن

في الأصا بعِ قاتلةٌ [٢].

فلْأصاْ / بِعِقَا / تِلَتُن

فاعلن / فعلن / فعلن

يحتمل في الأصابع قاتلةٌ و يتخذ بحر المتدارك (فاعلن فاعلن) إلا أنَّه يدخل علَّة الخبن على بعض تفعيلاتها بما ينسجم وما يطرحه من رأي فنراه يحذف الساكن؛ كونه يتحدث عن امرأة نكرة لا عن امرأة بعينها، فيخفف التأزم المعنوي في سطوره، ثم يقول:

ربَّما

فاعلن

في الاظافر صحْو الجنون

---

١ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ٢٦٤/١

٢ الأعمال الشعرية: ٤٨.

فلْأظَاْ / فرِ صَحْ / ولْجِنوُنْ

فاعلن / فعلن / فاعلن

نلمس أنَّه مع لفظة (صحو) يخفف الشاعر(فاعلن)؛ ليجعل منها (فعلن) المخبونة، بينما حين يتأزم مع لفظة (الجنون) يأتي بالتفعيلة كاملة بما فيها الصوت الثاني الساكن، وهذا التخفيف الموسيقي بالتفعيلة مناسبا لترويض نفسية الشاعر مع صحوه فكل ماهو حبيبة تطرب اليه نفسية الشاعر من صحوٍ وجنون، لكن الصوت الموسيقي يختلف بين نغمٍ وآخر باختلاف اللفظة و التفعيلة عن طريق الدلالة الصوتية التي عرفها ابراهيم انيس(الدلالة التي تستمد من طبيعة الاصوات التي تتألف منها الكلمة، وتكون هذه الدلالة زائدة عن تلك الدلالة الاساسية)[١]، فـ (فاعلن) و(فعلن) يعتريهما الاختلاف في الصوت الموسيقي المتولد عنهما، وهذا ما اراده الشاعر.

فأيُّ احتمالٍ أكون [٢].

فأيْيُحْ/ تِمَاْلِنْ/ أكُونْ

فعولن / فعولن / فعولْ

أما لفظة (احتمال)؛ ولكونها لفظة تحمل معنىً مطَّاطاً؛ ينتقل بها الشاعر إلى بحر المتقارب (فعولن) فهو بحر تكاد تكون نغماته من أيسر النغمات[٣]، ولأن هذا البحر من البحور الصافية فالشاعر يسعى لكشف الغبار الذي أحاط به عن طريق الخروج من دائرة الاحتمال الى صحراء اليقين.

ومن قوله:

---

(١) دلالة الالفاظ، ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٨٤م: ٤٦

٢ الأعمال الشعرية: ٤٨

٣ ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب: ٣٣٤/١

الهوى

فاعلن

أم بلادي التي يحفظ الفقراء تضاريسها

أمْ بلا/ دلْلَتي/يحْفظلْ/ فُقَرَا / ء تَضَا/ ريسها

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فعِلن / فعلن / فاعلن

مثلما يحفظون الأغاني

مثْلما / يحْفَظُو/ نلْأغَا/ ني

فاعلن/ فاعلن / فاعلن / فعْ

مرَّةً

فاعلن

قلْت للعشب عشاقك الآن يغفون

قلتُ لل/ عشْبِ عشْ/شاقكَل/ ءانْيغْ /

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

فوق المصاطب فألقى على راحتي

فوْنَ فوْ/ قلْمصا/ طبْ فألْ/ قى على / راحتي/

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

ندى الليلة الماطرة

ندلْلَيْ/ لتلما / طرهْ [1].

فعولن / فعولن / فعوْ.

وحين يجمع بين حبيبته وبلاده أتى ببحر المتدارك والمتقارب، ولعل احتمالاته بين هواه وبين هوى بلاده فجاء بهواه على بحر المتدارك والذي أدخل فيه زحاف الخبن في قوله (فقراء يحفظون تضاريسها) وكأن الحفظ سهل على الفقراء الامر الذي آل به تخفيف من تفعيلة فاعلن بحذفه الثاني الساكن من التفعيلة؛ لما في السكون من حدية، ثم ينتقل حين يصف ندى الليلة الماطرة ويعيش رومانسيتها يغيِّر موسيقى الوزن؛ ليجعلها تتواءم مع انسراح خيالاته؛ لينقلنا مع ليلته الماطرة ليحرك الحرف الثاني ويسكن الثالث؛ ليجعلها (فعولن).

وبذلك نرى الشاعر يلون في تفعيلاته تبعاً للموضوع الذي يتناوله وللعاطفة التي يجري بها موضوعه.

أما قصيدة نبوءة التي يشير فيها الشاعر في الهامش الى أنَّه جمع فيها تفعيلتين هما مفاعيلن و متفاعلن كاساس صوتي لها من أجل تزاوج البحور الشعرية والتي يقول فيها وهو يتفقد وجه الحبيبة:

تفقد وجه حبيبته

تفقْقدوَجْ/ هَحَبِيْبتهْ

مفاعلتن /متفاعلن

أزقَّتها/

مفاعلتن

أطْفالها /

---

١ الأعمال الشعرية: ٤٨ – ٤٩.

متْفاعلن

حقيبتها اليدوية

حقيْبتَهلْ/ يدَويْيتلْ

مفاعلتن / متفاعلن /

الحدائقَ..

والمطر الخريفي..

توقَّع

أن تتألَّقُ الكواكب

في قمصانها..!! [1].

حدائِقوَل/ مَطَرُ لْخَري/فييْتَوقْ / قعَ أنْ/ تتألْلَق ل/ كواْكِبُ فيْ / قمْصانْها /

مفاعلتن /متفاعلن/ مُتْفاعلن / متفا /متفاعلن / مفاعلتن / متْفاعلن.

ولعل البحر الوافر والكامل كليهما من دائرة المؤتلف[2]، فمنهما تشكلت تلك الدائرة وهما أقرب للتفاعل الشعوري، إذ يحملان خلجات الشعور ذاتها، لكنه حاول خرق تفاعيل الأسطر الأخيرة بحذف الوتد متفاعلن، ليجعله (متفا) مع لفظة (توقَّع)، ولعل التوقع هو انعطافة جديدة استغلها الشاعر؛ ليوازن بين المعنى والإيقاع الموسيقي؛ و يقطع تفعيلة (متفاعلن) لينتقل إلى (متفاعلن) وزناً لـ (تتألق ل) وهذا من جميل خلجاته في اللاشعور، ولكن ليس غريباً على الشعر أن يتآلف بحر الكامل والوافر في نسج قصيدة طالما تقترب تفعيلاتهما مشكِّلين دائرة عروضية واحدة بوصفهما يحملان لوناً متقارباً من الخلجات الشعورية، فالشاعر كان محنكاً في استخدام مفاتيح

---

١ الأعمال الشعرية: ٥٢ .

٢ فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م: ١٠٩ .

الوافر في البحث عن كل ما هو حبيبة من(وجهها/ ازقتها/ وحتى الحقيبة)؛ وذلك لان البحر الوافر غني جدا بتفعيلاته الوافرة والتي غالبا ما تأتي تامة، بينما يعاني الشاعر الفقد والابتعاد للحبيبة فاراد بهذا البحر التعويض عن ما يشعر به من نقص وفقدان.

يتبين أنَّ شعر المرأة عند الحطاب يتميز بإيقاع شاع فيه التكرار للحروف والألفاظ والتراكيب التي شكلت بمجملها نغماً ينوء بالدلالات التي تمنح توازناً بين الصوت والمعنى، أي أنَّ الأصوات تحمل دلالة المعاني من أجل اكتمال النص، وهي تتضافر مع مكوناته، كما أن الجناس الاشتقاقي لعب دوراً فاعلاً في إضاءة النص، وأنه شكل إيقاعاً داخلياً يحمل النغم الهادئ الذي يشي بتلوين من الموسيقى والصدَّى المُعبِّر، بينما الأوزان الشعرية جاءت تبعاً لعاطفة الشاعر وخلجاته الشعورية تجاه المرأة التي عبَّأها بالدلالات التي منحت النصوص عذوبة جمالها وسرَّ مضامينها.

الخاتمـــــــة

في ختام الدراسة نقف عند ابرز النتائج والزوايا المضيئة التي شغلتها المرأة في شعر الحطاب والبحث في داخل خبايا النصوص وما انتج ذلك التنقيب من مقصودات وقع على عاتقنا الكشف عنها وتمثلت في:

- ❖ تذبذب دور المرأة منذ الخليقة والى المعاصرة بين الرضوخ والتمرد على التابو والآونة الأخيرة هي الأكثر تمرداً.
- ❖ مَّثلت الأم لدى الشاعر العمود الفقري الذي يبني عليه هامته ليتنفس الصعداء ومثل رحيلها الهيام على وجهه فأصبح أبتر الراي والمشورة.
- ❖ شكلت الحبيبة رؤى مليئة بالتناقضات في حياة الشاعر إذ مثلت خيبات الأمل والوطن الضائع ومصدر الامن والملاذ الحاضن لتمثيل جوانب حياته.
- ❖ يحاكي الشاعر القدامى في تمثيل المرأة إذ صنع منها سهما يرمي به اهدافه السامية والمعادية ليقف خلف ذاك الحصن الرصين الذي رمز به لمرأة
- ❖ المرجعية الدينية مستوحاة من الكم والكثرة من القرآن الكريم فضلا عن ايمانه بالجانب الروحي والعقائد الدينية المجتمعية السائدة لدى الشاعر.
- ❖ مثلت المرجعية الاجتماعية عكازاً يتوكأ عليها لتشكل عنده حسن التخلص والإنتقال الى ما يريد.
- ❖ شكلت الاسطورة ظاهرة لامعة في نصوص الشاعر؛ لكثرة تأثره بالعهد القديم واقتربت نسبة ما يقارب(٣٠%) من مجموعته الشعرية.
- ❖ إنَّ تركيب جمل الشاعر جاءت على الأغلب استفهامية بالدرجة الأولى، ثم يلها المُخَاطِبْ بياء النداء التي شكلت ظاهرة في دواوينه الشعرية.
- ❖ صرخات الألم والعوز تتبع من بين سطور الشاعر وقصيدة (استغاثة اعزل) خير تمثيل.
- ❖ تعدد عدسات كامرة الشاعر؛ لالتقاط الصور الشعرية، أما المواطن الفنية التقطها بعدسة الخيال الفني.

- ❖ جواد الحطاب متقن للإيقاع العروضي لكنه يلجا الى النثر الذي يحمل طابع السرد بوصفه يسرد احداثاً وقصصاً عاشها في حياته العسكرية ومصاحبته للفقراء.
- ❖ شكل التكرار ظاهرة في المجموعة الشعرية وهذا على صعيد الجملة والعبارة والحرف.
- ❖ غموض الشاعر في كتابة نصوصه الشعرية الأمر الذي يمكن المتلقي أنْ يؤول النص الواحد إلى أوجه عدَّة.

ملحق في سيرة الشاعر

جواد الحطّاب في سطور

ولِد الشَّاعر جواد كاظم الحطّاب في ٣١ /١١/١٩٥٠م في مدينة البصرة، عام(١٩٥٦م)، وهو من أسرة عريقة من سلالة الإمام علي بن أبي طالب(رضي الله عنه).

دخل مدرسة الفيصلية الأبتدائية وبدأت حياته بصحبة جده لأبيه العامل في ميناء البصرة، ومن هنا كانت الخطوة الأولى للتعرف على الفقراء والطبقة الكادحة وهذه المعرفة كانت لها إنعكاساً ملحوظاً في شعره سيما ديوانه الاول(سلاماً أيها الفقراء- ١٩٧٨)، وفي عام(١٩٧٥) كانت أُولى ترحال حياته صوب العاصمة بغداد بحكم الوظيفة العسكرية لدى والده في مقر وزارة الدفاع وهناك نشر أول قصيدة له (أتكابر بالعشق يا وطني) في مجلة الاقلام وأُتيحت له الفرصة لصحبة كبار شعراء العراق آنَ ذاك منهم (يوسف الصائغ، رشدي عامل، بلند الحيدري، عبدالرزاق عبدالواحد، سعدي يوسف) بقية شعراء السبعينيات[١].

وأصبح في عام ١٩٧٧ موظفا في دائرة البريد والبرق بعد حصوله على شهادة الدبلوم في الاتصالات، رُفض وفي العام ذاته ديوانه (الفقراء في القلب) من قبل وزارة الثقافة، إذ جاء في تقرير لجنة خبراء الوزارة (طبقته العالية) وأشار اليه عبد الرحمن الربيعي بتغيير العنوان وتقديمه ثانية، وفي عام(١٩٧٨م) وبعد تغيير العنوان الى(سلاماً أيها الفقراء) صدر ديوانه ألأول بوصفه شاعر الفقراء، وفي عام (١٩٧٩) غادر الوظيفة نتيجة الدوام الروتيني، ويدخل عالم الصحافة محرراً في (مجلة المرأة)وفي (دار ثقافة الطفل) إذ أصدرت له الدار في سنوات عمله مجموعة

(١) ينظر، جماليات التجاور: ٢.

شعرِّية(يا قمراً في البصرة) ومجموعة قصصية(تلال يغسلها الصباح)، عام١٩٨٠ كان له رأي آخر مغاير تماماً في حياة الحطّاب إذ اندلعت الحرب العراقية الإيرانية آنذاك فيُقاد الحطّاب جندياً احتياط ويصبح مراسلاً حربياً لمجلة(فنون)[١].

تميز الشاعر بمنجزه الشعري وتم منحه قلادة الإبداع العراقي تثميناً لذلك، شارك في عديد من المهرجانات منها مهرجان الشعر العالمي في براغ، وتُرجمت قصائده الى لغات عديدة منها، (الايطالية، والانجليزية، والالمانية، والكردية)، وله مؤلفات عدة منها: سلاماً أيَّها الفقراء، يومٌ لإيواء الوقت، شتاء عاطل، إكليل موسيقى على جثة بيانو، يوميات فندق ابن الهيثم، تلال يغسلها الصباح،:قصص الأطفال، و يا قمراً في البصرة[٢].

على الرغم من الأحداث الدامية والظروف اليومية الصعبة، فإن الحطّاب لم يغادر العراق، ووسط هذا الجحيم اليومي الذي يعانيه العراقيون في سنوات الإحتلال أخذت المآسي تحاصر الحطّاب، بل تغزوه وتُوغِل في داخله، فهو ذلك الشاعر الذي أراد أنْ يتصدى بقصائده لهذا السَّحاب الأسود الذي يتكدَّس في سماء العراق والعراقيين، لذا تعرض للإعتداء لأنَّه يحتج بأعلى صوته، وبعد أسابيع من شهرة ديوانه(إكليل موسيقى على جثة بيانو) تم استهدافه بقنبلة زُرِعت تحت سيارته، ونجا بأعجوبة من الموت، حتى بات يُعرف بأنَّه الشَّاعر الذي يكاد يقتله موقفه، كتب بعضهم متسائلاً عمَّنْ أراد أنْ يتخلص من الشاعر يريد أنْ يبث الروح في أجساد ترى قوات الإحتلال في حين يلتزم الكثيرون الصمت[٣].

---

(١)جماليات التجاور في شعر جواد الحطّاب: مها سعد سلطان، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، قسم اللغة العربية،٢٠١٥: ٢.

(٢) ينظر، مواقع النت الالكترونية الخاصة بترجمة الشاعر.

(٣) ينظر، بنية المشابهة في شعر جواد الحطّاب: ١٠.

دراسات في شعر الحطاب

- بنية المشابهة في شعر جواد الحطّاب: سلمى رحيم شعلان فرحان، رسالة ماجستير، بإشراف: د. رحاب لفتة حمود الدهلكي، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، ٢٠٢١.
- جماليات التجاور في شعر جواد الحطّاب: مها سعد سلطان، رسالة ماجستير، بإشراف: د. محمد عبد الرسول جاسم، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، قسم اللغة العربية،٢٠١٥.
- تقانات الإيقاع في شعر جواد الحطاب: عبدالجليل مصطفى شعبان، رسالة ماجستير، بإشراف: د. محمد يونس صالح، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية، ٢٠٢٢.
- الانزياح التصوري في شعر جواد الحطاب: سارة عبود محسن، بإشراف: د. أ.د. ابو الفضل سجادي، جامعة آراك، ايران،٢٠٢٢
- حداثة الصورة الشعرية عند جواد الحطاب: منذر هادي حميد الجحيشي، رسالة ماجستير، بإشراف أ. م. د. محمد عبدالرسول سعدي، جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الانسانية،١٠٢١.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب العربية والمترجمة

- أثر التراث في المسرح المعاصر، سيد علي اسماعيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٠م
- الاحتجاج في أشعار أحمد مطر قراءة في التشكيل والرؤيا، د. رحيم عبد علي فرحان، مطبعة الرفاه بغداد، ٢٠٢٠ م
- اختلاف الرؤى والتلقي في شعر جواد الحطاب، خالدة خليل، طبع على نفقة وزارة الثقافة لمشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣ م، ط ٢
- إدام الفن، دراسات في الأدب العربي الحديث، أ.د. فليح كريم الركابي، المركز العلمي العراقي – بغداد، دار ومكتبة البصائر – بيروت، ط ١، ٢٠١١ م
- أراء في الشعر و القصة، خضير الولي، مطبعة دار المعرفة، ط١٠، بغداد ١٩٥٦
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٩٧ م
- استنطاق الحجر (دراسة في شعر جواد الحطاب)، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٩م
- الأسرة المصرية في عصورها القديمة، عبد العزيز صالح، القاهرة الهيئة المصرية العامة،ط٢، ١٩٨٨
- الأسطورة عند العرب في الجاهلية، د حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨م
- الاسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. يوسف حلاوي، دار الآداب، بيروت،١٩٩٨
- الاسطورة في الشعر قبل الاسلام، د. احمد اسماعيل النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١ ٢٠٠م

- الاسلوب واللغة في قصائد فوزي الاتروشي دراسة تحليلية ،د. جمال خضير الجمالي ، دار ومكتبة عدنان ، بغداد ط١ ، ٢٠١٤م
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، بغداد، ثائر العاصمي للطباعة، ٢٠١٠ م
- الاعمال الشعرية الكاملة، لميعة عباس عمارة، دار ومكتبة المعرفة الجديدة، د ت
- الاعمال الشعرية، جواد الحطاب، بغداد، منشورا الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠٢٢،
- الاغتراب في الشعر العراقي، د. محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م
- أفعى جلجامش وعشبة الحطاب الجديدة دراسة نقدية في منجز جواد الحطّاب، د. حسين سرمك، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٨ م
- الافكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته) أ. ف تشرين، ترجمة د. حياة شرارة – دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد–ط ١، ١٩٧٨م
- الاقصوصة الشعرية في الشعر العراقي المعاصر(١٩٠٠– ١٩٣٩ م، د. راسم أحمد عبيس، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ١٠١٥م
- آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، د. بشير تاوريريت، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م
- إنجيل لوقا، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٠٠م
- أول الطريق الى النهضة النسوية في العراق، صبيحة الشيخ داود، مطبعة الرابطة بغداد، ١٩٥٨م
- الايقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٥
- بحوث ودراسات في علم النفس، د. امل الاحمد مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠١م ط١

- البطل في الادب والاساطير، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة ط١ ١٩٥٩ م
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حربي وشركاه، ١٩٨٧
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال المغرب، ١٩٨٦م
- تأملات في الشعر النسوي العربي المعاصر، د. رحيم عبد علي الغرباوي، دار المتن، بغداد، ط١، ٢٠٢٣م
- التبشير بالثورة وقيمها في الشعر العراقي، د. جلال الخياط، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، د–ت
- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥م
- تقاليد وعادات الشعوب القديمة، فاضل عبد الواحد وعامر سلمان، دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٧٩ م
- التلقي والسياقات الثقافية، د عبد الله ابراهيم، دار الكتاب الجديد المتحد،١٢/١ ٢٠٠٠م، علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية) د. سمير خليل، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد _٢٠٠٨م
- التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، الدكتور سعد إبراهيم عبد المجيد، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط١،٢٠١٠ م
- التناص نظريا وتطبيقا، احمد الزعبي، دار العنوان للنشر والتوزيع، السعودية، القطيف،ط٢، ٢٠٠٠
- تهذيب الأخلاق يحيى بن عدي بن زكريا، المطبعة المصرية الاهلية ١٩٠٠ م، تحقيق وترجمة د. ناجي التكريتي، بغداد، جامعة بغداد١٩٩٢م
- التيار القومي في الشعر العراقي الحديث في الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩م حتى نكبة حزيران ١٩٦٧م) ماجد أحمد السامرائي، دار الحرية بغداد، ١٩٨٣

- جدل العام والخاص في شعر رشدي العامل، د. راسم الجرياوي، دار الايام للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠١٦م
- الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الاعلامية قراءة في الخطاب الاعلامي العربي، تأليف الأستاذ حسن بوحبة، دار الكتب العلمية بيروت،لبنان،ط١، ١٩٧١م
- جماليات الرمز الشعري في شعر يحيى السماوي، دراسة أسلوبية في ديوان تيممي برمادي، د. جبار ماجد البهادلي، دار الينابيع، سورية، ط١، ٢٠٢٢م
- الحُبَّ العذري نشأته وتطوره، أحمد عبد الستار الجواري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦
- الحب المثالي عند العرب، د. يوسف خليف، قباء للطباعة والنشر – القاهرة
- الحداثة والرمز الأسطوري في الفن الحديث الفنان جواد سليم نموذجا، ناجح المعموري، وزارة الثقافة، دار الفنون التشكيلية، بغداد،٢٠١٣م
- حركة الإبداع، د. خالدة سعيد، بيروت دار للعودة، ط ١، ١٩٧٩م
- الحركة النسوية(حضارة العراق)، طارق نافع الحمداني، ج١٣، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي(ت٧٢٥هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف ، بغداد ، دار الحرية للطباعة،١٩٨٠م
- خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي، انوار الجندي، دار العلوم للطباعة، القاهرة
- خطاب المرأة في شعر الجواهري، د. رائدة العامري، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ١٤٤١ هـ، ٢٠٢١م
- دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطميش، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢ م
- دلالة الالفاظ، ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٤

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح:محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بمصر، ط٥، ٢٠٠٤م
- دليل الدراسات الاسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٨٤م
- ديوان ابو نواس، مطبعة القاهرة، ط١، ١٩٣٧م
- ديوان الشاب الظريف شمس الدين محمد بن عفيف الدين (٦٦١هـ ٦٨٨م) تحقيق شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م
- ديوان المتنبي، دار بيروت، ١٩٨٣
- ديوان الجواهري، دار بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت، لبنان، ط١، مجلد الاول، ٢٠٠م
- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤م
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٤م
- الرمز في الشعر العربي، ناصر الوجيشي، مطبعة عالم الكتاب الحديث، مربد الأردن، ط١، ٢٠١١ م
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،ط٢، ١٩٧٨م
- الرمزية والرمانتيكية في الشعر اللبناني، امية حمدان، دار الرشيد للنشر ،ط١، ١٩٨١
- الزمن في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد، د. سلام الأوسي، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م
- شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي، رحيم عبد علي الغرباوي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١ ، ٢٠١٥

- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، القاهرة، الدار العربية للطباعة والنشر، د–ت :١/ ٩٥
- الشعر العربي الحديث– البنية والرؤية، سعاد عبد الوهاب الرحمان، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١
- الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط، د. محمد شاكر الربيعي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢، ١٤٣٣م
- شعر يوسف الخال دراسة في مستويات التلقي، د. سهير أبو جلود، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ٢٠١٥
- شعراء قصيدة النثر في العراق، د. مزهر الخفاجي، مجلة المحيط الثقافي المصرية، العدد ٤٢، ٢٠٠٨م
- الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مسلم حسب حسين، منشورات ضفاف، العراق – البصرة، ط١، ٢٠١٣م
- شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع المضمون واللغة، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،٢٠١١
- الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه المهندس، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت: ط٢،١٩٧٩م
- الطاقة الدرامية للفعل في الفعل الأسطوري، د. حسين علي هارف، دار الكتب والوثائق العربية، ٢٠٠٤م
- عصر السريالية، والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة – بيروت، ١٩٨١
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع ، الأردن ، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥م
- فصول الشعر، د. أحمد مطلوب، منشورات المجتمع العراقي، د، ط٢، ١٩٩٥م

- فكرة الثقافة، تيري إيغلتن، ترجمة: لطفية الدليمي، دار المدى، بيروت، ط١، ٢٠١٨م
- فكرة الثقافة، تيري إيغلتون، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي، المدى للاعلام والثقافة والفنون، بيروت – الحمرا، ط١، ٢٠١٨م
- الفلسفة الإنسانية في الاسلام، د. سهير فضل الله أبو وافية، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ٢٠٠٦
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م
- فهم النص من الإنتاج إلى التلقي، علي لفتة سعيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م
- في الأدب الحديث والثقافة، د. حبيب يوسف مغنية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠١٠م
- في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط١، ١٩٩٨م
- في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٠م
- في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية، د. رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، مصر، ٢٠٠٢
- قاموس الدولة والاقتصاد، هادي العلوي، دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٧
- قراءة في أدب اليمن المعاصر، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة بيروت، ١٩٧٧م
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين ، ط٥ ، ١٩٨١م
- القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، يوسف اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣
- كتاب العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، باب اللفيف من الميم،ج٨

- الكون الشعري وفضاءات الرؤيا سياحة في تجربة يحيى السماوي الشعرية، رحيم عبد علي غرباوي، دار الينابيع، دمشق،ط٢، ٢٠١٦
- لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعارف،ط١، ٢٠١٢
- لغة الشعر عند الجواهري، علي ناصر غالب، الحلة، العراق، ط١، ٢٠٠٥
- لغة الشعر– قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧م
- لغز الشعر الألوهة المؤنثة وأصل الدين والاسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط ٨، ٢٠٠٢م
- لغز عشتار، فراس السواح، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢
- محاضرات الإسكندرية، أدونيس، دار التكوين، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م
- مختصر صحيح مسلم: الامام زكي الدين عبدالعظيم بن عبدالقوي المنذري، اعتنى به الدكتور خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت،١٤٣١، ط٤، هـ ٢٠١٠م.
- المرأة – بحث في سيكولوجية الأعماق بيير داكو، تر: وجيه سعد، الدار المتحدة، ط٣، ١٩٩١م
- المرأة في اليهودية والمسيحية والاسلام، زكي على السيد ابو غضة، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع – المنصورة، ط٣، ٢٠٠١
- المرأة العراقية المعاصرة، عبدالرحمن سليمان الدربندي،ج٢، بغداد، مطبعة دار البصري،١٩٧٠
- المرأة العربية عبر التاريخ، علي عثمان، دار التضامن للطباعة والنشر، بيروت ، ط ١، ١٩٧٥

- المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، عبد الله عفيفي، مطبعة المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٣٢م
- المرأة في الشعر الجاهلي، د. أحمد الحوفي، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، بيروت، ط٢، ١٩٦٢م
- المرأة في الشعر العراقي الحديث، ١٩٠٠-١٩٦٠، عربية توفيق لازم، كلية التربية، جامعة بغداد ١٩٩٩
- المرأة والأسرة في حضارات الشعوب، وأنظمتها، عبد الهادي عباس، دار طلاس للطباعة والنشر، دمشق، ج١، ط١، ١٩٨٧
- المرأة والجنس، د. نوال السعداوي، دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ١٩٩٠م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، بيروت، دار الفكر،
- مشاكل الحب، د. زكريا إبراهيم دار مصر للطباعة، القاهرة لاتا، ج١، ط١ ١٩٦٨ م
- مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤
- المقدس والمدنس، المؤلف مرسيا الياد، تـ عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨م
- ملحمة الإلياذة، هوميروس، ترجمة سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،ط١، ٢٠١٢
- الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، عزيز الشوان، سلسلة الفنون، مطابع الهيأة المصرية للكتاب،٢٠٠٨
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، دار البيروتي، ط٣، ٢٠٠٦

- النبوءة في الشعر العربي الحديث (دراسة ظاهراتية)، د. رحيم عبد علي، دار تموز، سوريا، ط١ ، ٢٠١٢م
- نزهة الجليس ومنية النفيس، العباس بن علي الموسوي، المطبعة الوهبية، القاهرة ١٢٩٢ هجري:٢/٣١٣
- النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م، ط٣
- هداية المستفيد في احكام التجويد، الشيخ. محمد المحمود، راجعه. زياد نقشبندي، مكتبة الفجر، دمشق،٢٠٠٧
- الوافي في تعلم البلاغة، د. رحيم الغرباوي، دار المتن، بغداد، ط٢، ٢٠٢١م
- الوجود والحرية بين الفلسفة والأدب، د. محمد عناني، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م
- الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة، محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ٢٠١٤ م
- وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل حاوي، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م
- ينظر إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، ثائر العصامي للطباعة، ١٠١٠م

الرسائل والاطاريح:

- البناء الفني في شعر أبي العتاهية، رسالة ماجستير، يوسف طارق جاسم السامرائي ، كلية التربية، الجامعة المستنصرية ١٤١٥ هـ ، ١٩٩٤م
- بنية المشابهة في شعر جواد الحطّاب، سلمى رحيم شعلان، رسالة ماجستير، جامعة المستنصرية، كلية التربية الاساسية ٢٠٢١

- جماليات التجاور في شعر جواد الحطّاب: مها سعد سلطان، رسالة ماجستير، بإشراف: د. محمد عبد الرسول جاسم، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، قسم اللغة العربية،٢٠١٥.
- التابو وتشكلات السلطة، وسن مرشد محمود الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٢٠١٥ م
- الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث، قضاياه المعنوية والفنية، محمد كناي رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب، العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤
- الصورة الشعرية عند بلند حيدر، وسن علي عبد الحسين، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٢٠٠٨م
- القرآنية في شعر الرواد في العراق، رسالة ماجستير، إحسان محمد جواد، إشراف د. ابتسام الصفار، كلية الآداب/ جامعة القادسية، ٢٠٠٠م
- لغة الشعر عند جواد الحطاب، منذر هادي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة كربلاء، ٢٠١٩م
- المرجعيات الثقافية في شعر البهاء زهير، نوره غزاي علاوي، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، كلية الآداب ٢٠٢٠م
- المسكوت عنه في رواية كاماراد، رسالة ماجستير، محمد بيقة و عمر أبليلة، اشراف، أكرم تكتك، الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية، جامعة احمد دراية ادرار، كلية الاداب واللغات، ٢٠٢٠
- ينظر الاسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، ديانا ماجد حسين، اشراف، د. نادر قاسم، كلية الدراسات، جامعة النجاح، ٢٠١٣

المجلات والدوريات:

- :التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، سامية عليوي، كلية الآداب، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خضير، بسكرة الجزائر، ع٧ ٢٠١٠م

- كونية الأسطورة وتحولات الرمز، أمنية غصن، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ١٣، ١٩٨١ م
- تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، د. محمد عبد الهادي، قسم الآداب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية 3: com yahoo. com had3i
- جواد الحطاب والنسخة العراقية من ارض اليباب، د حمد الدوخي، جريدة الزمان الدولية، ٢٠٢٣م
- فرويد و الأحلام و الجهلة و ذاكرة الدلافين (مقال) هاله ابوليل – من الموقع الإلكتروني:https://m.ahewar.org/s.asp?aid=767065&r=0
- كاظم حبيب يوم المرأة العالمي – ٢٠٠٩ – اهمية وتأثير التمثيل النسبي (الكوتا) في البرلمان ومراكز صنع القرار في تحقيق مساواة المرأة في المجتمع، العدد ٢٥٧٩ في ٨/٣/٢٠٠٩. موقع الانترنت www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=١٦٥١٠٤
- مكانة المرأة في بلاد وادي الرافدين وعصر ماقبل التاريخ، ميادة كيالي، منشورات مؤسسة مؤمنون بلا حدود لدراسات والابحاث، ٢٠١٥
- من أسطورة إلى الأسطرة والتداخل الإعلامي للأنساق الثقافية، د. صالح العبيدي، جريدة الأديب، السنة الأولى، العدد ٣٤، ٢٠٠٤م
- التراث الديني في شعر بدر شاكر السياب، مريم عبد النبي عبد المجيد، مجلة الخليج العربي، مجلد ٣٧، العدد (٢-١) ٢٠٠٩م
- التشكيل الحداثوي في قصيدة قبرها ام ربيئة وادي السلام لجواد الحطاب ، د. اريج كنعان حمودي ، مجلة كلية الاداب، جامعة بغداد ، العدد ٢٧، ٢٠١٩م
- مرجعيات التفكير النقدي العربي، بشير ابرير، الشارخ للمجلات الادبية والثقافية العربية، العدد٤٩، ٢٠٠٣ الاتحاد العام لنساء العراق، حلقة دراسة حول افاق
- تطوير المرأة بعد تحريرها من الامية في اطار التعليم المستمر، لبنان دار الخلود ١٩٨١م

المقابلات الشخصية:

- مقابلة شخصية، د. مزهر الخفاجي، بغداد معرض الكتاب ٢٠٢٢/١٢/١٠م العاشرة صباحاً.
- مقابلة مع، الحقوقية هناء ادوارد، بغداد، شارع المتنبي، ٢٠٢٣/١/٢٠، الواحدة ظهراً
- مقابلة مع، د. ابراهيم حسن السلطاني، استاذ القانون الجنائي، كلية دجلة، الجامعة. ٢٠٢٣/٨/٤

Abstract

Our study tagged (Women in the Poetry of Jawad Al-Hattab) took it upon itself to deal with everything that is a woman through the selectivity of the poetic texts included in it and shed light on the significance that women occupied in our study, which included a preamble and three chapters, as follows:

Preamble: It came to study the taboo in contemporary Iraqi society and how women have remained hostage to the abhorrent taboo since the dawn of civilization and to the present day with wavering attempts to break away from the taboo.

The first chapter (woman's patterns) includes three topics: the first is the mother's woman, the second is about the beloved woman, and the third is about the symbolic woman.

The second chapter included a study of (social references for the presence of women) with three topics. The first topic included (religious references), the second included (social reference), and the third included (legendary reaction.(

The third chapter was titled (An Artistic Study of the Presence of Women), and it included three chapters, the first of which was (poetic language), the second chapter (poetic image), and the third chapter titled (Rhythm), and then a conclusion that summarized the most important findings of the thesis, and how women occupied a space in The poet involved her in every detail of his life, even on the military level

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babylon
Faculty of Basic Education
the department of Arabic language

The woman in the poetry of Jawad Al-Hattab

message submitted
To the Council of the College of Basic Education / University of Babylon
It is part of the requirements for obtaining a master's degree in basic education / Arabic language / Arabic literature

1445 AH **2023 AD**