وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل / كلية التربية الاساسية
قسم اللغة العربية

المرجعيات الثقافية في شعر عارف الساعدي

(١٩٩٥ - ٢٠٢٠)

رسالة تقدم بها الطالب

كرار خضير عبد كيطان الخناني

إلى

مجلس كلية التربية الاساسية/ جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د . رائدة مهدي جابر العامري

١٤٤٤هـ ٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

إِنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلرُّجْعَىٰ

صدق الله العلي العظيم

(العلق: ٨)

إقرار المشرف

أشهد بأنَّ الرسالة الموسومة بـ (**المرجعيات الثقافية في شعر عارف الساعدي ١٩٩٥-٢٠٢٠**) التي تقدم بها الطالب (كرار خضير عبد كيطان الخناني) قد تمت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية/ كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

الإمضاء

المشرف : أ. د . رائدة مهدي جابر العامري

التاريخ ٢٣ / ٣ / ٢٠٢٣

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرشح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء

أ.م.د. راسم أحمد عبيس الجرياوي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ ٣/٣ / ٢٠٢٣

الإمضاء

أ.د. فراس سليم حياوي

معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا

التاريخ ٢٧/ ٢/ ٢٠٢٣

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة أنّنا اطّلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ (**المرجعيات الثقافية في شعر عارف الساعدي ١٩٩٥ – ٢٠٢٠**)، وقد ناقشنا الطالب (كرار خضير عبد كيطان الخناني) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنّها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جداً عالٍ)

الإمضاء

أ.د. محمد شاكر ناصر الربيعي

رئيساً

التاريخ ٢٢ / ٥ / ٢٠٢٣

الإمضاء

أ.د. مسلم مالك بعير الأسدي

عضواً

التاريخ ٢١ / ٥ / ٢٠٢٣

الإمضاء

أ.م.د. راسم أحمد عبيس الجرياوي

عضواً

التاريخ ٢٢ / ٥ / ٢٠٢٣

الإمضاء

أ.د . رائدة مهدي جابر العامري

عضواً ومشرفاً

التاريخ ٢٢ / ٥ / ٢٠٢٣

صادق مجلس كلية التربية الأساسية / جامعة بابل بتاريخ / / ٢٠٢٣

الإمضاء

أ.د. علي عبد الفتاح الحاج فرهود

عميد كلية التربية الأساسية

التاريخ ٢٢ / ٥ /٢٠٢٣

إهداء

إلى ...

- من رباني وعلمني ورعاني وكان الدافع الأول للمضي في إكمال دراستي ...

أبي الغالي

- منبع الحنان ومصدر الحب و الطيب والصبر والأمان ...

أُمي العزيزة

- من تحملت وصبرت طوال مدة دراستي ...

زوجتي الحبيبة

- سـنـدي وذخـري .....

أخواني وأخواتي

- ثمرة فؤادي ....

أطفالي

كـرار

شكر وتقدير

الحمد لله تعالى على كمال خلقه وتمام نعمته وسعة رزقه، والصلاة والسلام على خير خلقه، نبينا وسيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين المنتجبين .

بعد شكر الخالق سبحانه وتعالى، لابد من شكر المخلوق الذي هداه وعلمه وسخره لخدمة عباده

أقدم شكري وتقديري وإمتناني إلى (أ.د . رائدة مهدي جابر العامري) التي شرفتني بقبول الإشراف على رسالةٍ، كان لها الفضل في صياغة فقراتها و إقرار موضوعها، ورعايتها قراءة وتصويباً وتوجيهاً، على حساب وقتها في عملها وبيتها، وهذا يدلُّ على طيب أصلها وسعة صدرها، حتى أصبحت كلمة الشكر عاجزة عن أن تفي جزءاً من اخلاصها وحرصها ونصائحها في سبيل اتمام هذه الرسالة، فأسأل الله تعالى أن يحفظها وينفع بها البلاد والعباد، كما أقدم شكري إلى السيد رئيس قسم اللغة العربية المحترم والسيد مقرر القسم الموقر على حرصهما في اتمام إجراءات البحث .

أساتذتي في كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية، وممن درّسني في مرحلة الماجستير والمراحل الأولية، لكم مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان على جهودكم وتفانيكم، إلى من مدَّ يد العون والمساعدة، زملائي في مرحلة الماجستير، جزيل الشكر لحضراتكم .

الباحث

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة .	أ - ت
التمهيد: الثقافة وأثرها المعرفي .	١ - ١٥
أولاً: قراءة في المفاهيم الثقافية .	٢ - ١٠
ثانياً: الجيل التسعيني ودوره الثقافي .	١١- ١٥
الفصل الأول: المرجعيات الدينية نصاً ثقافياً .	١٦ - ٧٧
المبحث الأول: الإيحاء القرآني .	١٩ - ٣٥
المبحث الثاني: الألفاظ والتراكيب الدينية فكراً ثقافياً .	٣٦ - ٥٩
المبحث الثالث: الشخصيات الدينية واسلوب الحوار والقص .	٦٠- ٧٧
الفصل الثاني: المرجعيات التاريخية والطبيعية .	٧٨ - ١٥١
المبحث الاول: المرجعية التاريخية .	٧٩ - ١١٤
أولاً: الحوادث التاريخية .	٨١- ٩٩
ثانياً: التمثيل المكاني .	١٠٠- ١١٤
المبحث الثاني: المرجعية الطبيعية .	١١٥ - ١٥١
أولاً: تمثلات الطبيعة الصائتة .	١١٧ - ١٣٠
ثانياً: تمثلات الطبيعة الصامتة .	١٣٠ - ١٣٩
ثالثاً: تمثلات المكان الطبيعي .	١٣٩ - ١٥١
الفصل الثالث: المرجعيات الاجتماعية .	١٥٢ - ٢٠٥
المبحث الأول: مرجعية اليومي والمتداول الشعبي .	١٥٥ - ١٧٢
المبحث الثاني: الأنساق المجتمعية العراقية (الفقر والمعاناة، الحزن) .	١٧٣ - ١٨٨
أولاً: الفقر والمعاناة .	١٧٣ - ١٨٢
ثانياً: الحزن .	١٨٣ - ١٨٨
المبحث الثالث: تمثلات (الشخصيات ، الأماكن الحديثة) مرجعية اجتماعية	١٨٩ - ٢٠٥
أولاً: الشخصيات الاجتماعية .	١٨٩- ١٩٧
ثانياً: الأماكن الحديثة .	١٩٧- ٢٠٥
الخاتمة .	٢٠٦- ٢٠٧
المصادر والمراجع .	٢٠٨ - ٢١٨
الملخص باللغة الانكليزية .	A-c

المقدمة

الحمدُ لله ربِ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه، نبينا وحبيبنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين إلى قيام يوم الدين .

الذي يبحر في مياه الشعر، لن يكون في مأمن من الغرق، نتيجة كثرة التيارات والمسارات، التي تحاول قدر الامكان التلاعب في مركب الشعراء، ليتفرقوا إلى عدّة اتجاهات، منهم من فضل الذهاب في ذلك المسلك، ومنهم من سار مع ما فرضه الواقع، فجاء القارئُ والباحثُ محللاً لنتاج هؤلاء الشعراء، ومفسّراً لمرجعيات شعرهم المتعددة والمختلفة في مصادرها وسماتها وألوانها، والشاعر عارف الساعدي أحدُ هؤلاء الشعراء الذين نجد في شعرهم بصمات احياء التراث الشعري شكلاً ومضموناً، لإحيائه لعمود الشعر ومرجعيات التراث المختلفة، كونه أجاد في إرواء قصائده من ينابيع التراث، التي استقى منها ولون بها دواوينه، واضعاً المتلقي في موضع التحليل، مع إبداعه في مواكبة التميز والتألق في عالم التفعيلة، ليكون بذلك مُسايراً لإظهار مخرجات الشعر .

إن موضوع المرجعيات الثقافية لم يكن خاصاً بقدر ما كان عاماً شاملاً، يمكن تطبيقه على أي نتاج شعري، لا سيّما المنضوي تحت مسمى النص الحديث والمعاصر الذي يتيحُ للباحث مساحة اشتغال جيدة تكونت نتيجة سعة إطلاع الشاعر على معطيات الثقافة بهدف أن يوسع من مصادر شعره الثقافية وبالتالي تنوعها، وتشعبها، وقوة تمركزها في زوايا النص الشعري، متوزعة على طول مسار تجربته الشعرية، إذ لم يوظف مرجعية دون أخرى، وانما نهل من التراث الديني، وأردفه بالتراث التاريخي، والروافد المجتمعية حاضرة في نصوص الشاعر، فضلاً عن حضور المرجعية البيئية، بوصفها رافداً ثقافياً يضيف للنص بعداً جمالياً وحساً فنياً، لذا عملنا على دراسة ذلك في موضوع (المرجعيات الثقافية في شعر عارف الساعدي ١٩٩٥-٢٠٢٠) والذي اتبعت فيه منهج النقد الثقافي، الذي يهتم في تفتيش ومتابعة الخزين الثقافي للشاعر، عن طريق البحث في محتوى نتاجه، و الغوص في أعماق النصوص واستكشاف خفاياها وتعالقاتها مع روافد الثقافة المتوفرة، ومدى قدرة الشاعرُ وتمكنه من توظيف الصيغ الثقافية، كون نتاج الشاعر غني بالصور الفنية، ومتعدد الرؤى، وذا روافد شعرية غزيرة، لا بدَّ من تخريجها وتحليلها، فوقع الاختيار على نتاجه لنطبق عليه موضوع المرجعيات الثقافية، كونها تحتاجُ إلى توفر أرض خصبة وواسعةٌ، لتخلق للباحث حرية للإشتغال عليها، وغزارة مرجعيات شعر الشاعر تكفَّلت بتوفيرها، فضلاً عن محاولة استكشاف موضوع (المرجعيات

الثقافية)، كظاهرة بحثية معاصرة لها صداها في ميدان النقد والأدب، وهذه الدراسة ليست الأولى التي تناولت شعر عارف الساعدي، وانما دُرس غير مرة بموضوعات عدة، وجاءت هذه الدراسةُ ضمن مسيرة النقدُ والتحليل لنتاج الشاعرُ، وتحاول استنطاق المسكوت عنه في نصوص الشاعر ضمن موضوع البحث المقرر، كل ذلك يتطلب جهداً من الباحث، ليضيء هذه العتمة للمتلقي .

إذ قسمت الرسالة إلى تمهيد و ثلاثة فصول وتلتها خاتمة ، إذ ظهر التمهيد بعنوان الثقافة وأثرها المعرفي، وتفرع إلى محورين، تكفل الأول بالوقوف على مفهوم المرجع والثقافة في اللغة والاصطلاح تحت عنوان قراءة في المفاهيم الثقافية، في حين وسم المحور الثاني بالجيل التسعيني ودوره الثقافي، وفي الفصل الاول تناولتُ المرجعيات الدينية نصاً ثقافياً واشتملت على ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الاول الايحاء القرآني، وتضمن المبحث الثاني الألفاظ والتراكيب الدينية المتوزعة في نصوص الشاعر، أما المبحث الثالث فحمل عنوان الشخصيات الدينية واسلوب الحوار والقص، وفي الفصل الثاني تم الجمع بين مرجعيتين في مبحثين مستقلين، المبحث الاول جاء تحت عنوان المرجعية التاريخية وبدوره انقسم إلى محورين، مثل الاول الحوادث التاريخية، والثاني التمثيل المكاني، في حين جاء المبحث الثاني موسوماً بالمرجعية الطبيعية التي تفرعت إلى ثلاثة محاور، المحور الاول تمثلات الطبيعة الصائتة، والمحور الثاني تمثلات الطبيعة الصامتة، وجاء المحور الثالث تحت عنوان تمثلات المكان الطبيعي أما الفصل الثالث فكان عنوانه المرجعيات الاجتماعية، وانقسم إلى ثلاثة مباحث، المبحث الاول مرجعية اليومي والمتداول الشعبي، والمبحث الثاني الانساق المجتمعية العراقية مثل الفقر والمعاناة والحزن، في حين انفرد المبحث الثالث بتمثلات الشخصيات الاجتماعية والأماكن الحديثة، التي انقسمت إلى محورين، كان الاول قد مثل الشخصيات الاجتماعية، أما المحور الثاني فكان تحت عنوان الاماكن الحديثة، وختم البحث بأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث وقد استعنت بالعديد من المصادر الأدبية والنقدية والمجلات والبحوث والدراسات الاكاديمية .

ومن الدراسات السابقة التي تناولت شعر الشاعر، هي:

- التجربةُ الشعرية عند جيل التسعينيات" عارف الساعدي إنموذجاً"، ولاء ستار هندي (رسالة ماجستير) جامعة تكريت – كلية الآداب – قسم اللغة العربية، ٢٠١٥م .
- شعر عارف الساعدي " دراسة اسلوبية"، ضياء فوزي حسن (رسالة ماجستير) جامعة الإسكندرية – كلية الآداب – قسم اللغة العربية، ٢٠١٦م .

- لغةُ الشعر عند عارف الساعدي، عباس عبد الحميد عدنان الموسوي (رسالة ماجستير) جامعة كربلاء – كلية التربية للعلوم الانسانية – قسم اللغة العربية، ٢٠١٧م .
- البناءُ الفني في شعر عارف الساعدي، عمر عادل حامد الراشدي (رسالة ماجستير) جامعة الموصل – كلية التربية الاساسية – قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م .
- التداخلُ النصي في شعر عارف الساعدي، رحمن عيسى غركان (رسالة ماجستير) جامعة ذي قار – كلية الآداب – قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م .
- المقدس الديني في شعر عارف الساعدي، د. عزيز حسين الموسوي، دار مسامير للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق – السماوة، ط١ ، ٢٠٢٠م .
- النزعة الدرامية في شعر عارف الساعدي، أمير علي شعلان (رسالة ماجستير) الجامعة المستنصرية – كلية التربية – قسم اللغة العربية، ٢٠٢٢م .

وقبل الختام فإن من تمامُ الخلق وحسنهُ الاعتراف بالفضل ونسبه إلى أهله، فأول ما يجب عليَّ شكره بعد الله سبحانه، استاذتي المشرفة ((ا.د. رائدة مهدي جابر العامري)) التي أردفتني بعظيم حرصها، وطول صبرها، فكانت مثال الام الحريصة، و العالمة المخلصة، التي منحتني توجيهاتها السديدة وآرائها الصائبة في تقويم هذه الدراسة .

وأخيراً فإني لا أدعي الكمال لهذا البحث، لأن الكمال لله وحده جل شأنهُ، و ارجو من الله أن أكون قد وفقت في هذا المسعى، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمينَ، والصلاة والسلام على سيد الخلق والمرسلين وآله المنتجبين .

الباحث

التمهيد : الثقافة وأثرها المعرفي

أولاً : قراءةٌ في المفاهيم الثقافية .

ثانياً : الجيل التسعيني ودوره الثقافي .

أولاً ــ قراءةٌ في المفاهيم الثقافية (المرجع ، الثقافة)

قَبل الدخول الى موضوع المرجعيات الثقافية، لابدَّ لنا أن نَعرف مفهوم هذا المصطلح، عن طريق بيان الدلالة اللغوية والاصطلاحية (للمرجع والثقافة)، بما تمليه علينا المعجمات اللغوية والكتب الادبية، فضلا عن بيان مفـهوم مصطلح (المرجعيات الثقافية)، كمصطلح أدبي متكامل بأبعاده ومعطياته .

مفهوم المرجع :

في اللغةِ:- تضمّنت المعجمات اللغوية جملة من المعاني، التي توضح المفهوم اللغوي للمرجع(*)، إذ تباينت آراء العلماء اللغويين، الذين أوضحوا بأن المرجع لا يأتي على صورة دلالية واحدة، بل متنوعة، إذ انَّ المفهوم الذي قدمه ابن منظور في لسان العرب يقترن بالدلالة على (الحركة)و(الحيز)،وهنـا تتخذ الحَـرَكة صِفة (الانتقال في المـكان)، بوصفها صفة دالة على الـتحوّل والصيرورة (رَجـع، يرجـع، رجعاً ورجوعاً ورجعى)، كما تتخذ الحركة صفة (الانتقال الوجودي)، بـوصفه المثوى النهائي للكائن البشري، واقترانه بصفة العود الابدي او الحتمي (إن إلى ربّك الرجعى)، أي الرجوع، أمّا المرجع بوصفه حيزاً فإنه يقترن بصفة الموضع الجسدي، أي انه يأخذ مجالاً أو حيزاً جسدياً[1]، وكما جاء (ومرجع الكتف ورجعها : أسفلها وهو ما يلي الإبط منها من جهة منبض القلب.... يقال : طعنه في مرجع كتفيه)[2]، إذ يرى الدكتور عبد الرحمن التمارة: إنَّ المرجع في تداوله المعجمي عند العرب يأتي ثلاثي الدلالة: أول هذه الدلالات تجعل المرجع مكاناً محدداً بفعلين حركيين: الأول منهما متعلقاً بالذهاب والرحيل، والاخر يكون متصلاً بالعودة والإياب، وكلاهما يقعان ضمـن حـدود واقعنا المعاش، أما الدلالة الثانية فتقدم الـمرجع على أنه سلطة عـلوية متحكمة في الكينونة الإنسانية، كون الذات البشرية خاضعة لحتمية الرجوع صوب الدار الآخرة، حيث المستقر والعالم الابدي،

(*) لقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١هـ) في مادة رجع (رجع ، يرجع ، رجعا ، ورجوعا ورجعا ورجعانا ومرجعا ومرجعه انـصرف)، (لسان العرب ، ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط ٣، ١٩٩٩ ، مادة رجع: ٥ / ١٤٨) وفي قوله تعالى ﴿ إن الى ربك الرجعى﴾ ، (العلق: ٨)، وقوله تعالى﴿الى الله مرجعكم جميعاً فينبئكم بما كنتم تعملون﴾ (المائدة: ١٠٥) وقوله تعالى ﴿فإن رجعك الله إلى طائفة منهم فاستأذنوك للخروج﴾،(سورة التوبة:٨٣) والمرجع : (الرجوع و- محل الرجوع، وهو ما يُرجع إليه في علم أو أدب، مـن عالم أو كتاب (ج) مراجع)،(المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، مطابع الدار الهندسية، مصر، ط ١، ١٩٨٠، مادة رجع : ٢٥٧)

(١)يُنظر : مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التمارة ، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع ، ط ١، ٢٠١٣م: ٢٧ ــ ٢٨ .

(٢) لسان العرب، مادة رجع:١٥٢/٥ .

فـي حين يرى في الدلالة الثالثة إنّ المرجع جزءاً لا يتجزأ مـن الـجسد الانساني [1]، وبذلك يكون المرجع واسع الدلالة معجمياً .

أما في الاصطلاح :

لكل مصطلحاً أدبياً جذوراً في تراث الأمم، استند إليه النقاد في حد هذا المصطلح في صورة حداثوية، وكان المرجع أحد هذه المصطلحات، إذ نجد في تراث ارسطو(ت ٣٢٢ ق.م) إشارات إلى مفهوم المرجع، في أقواله التي أوضح فيها (إنَّ الشاعر يجري مجرى المصّور، فكلّ واحد منهما حاكى بأحد الأمور الثلاثة: إمّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمّا بأمور يُقال أنها كانت موجودة، وإمّا بأمور يظن أنّها ستوجد وتظهر)[2]،أيْ كلاهما يمتهنان فناً، والفن لابدَّ له من مرجع يستند عليه المُبدع، ليظهره بأجمل صورة، ولذلك نجد الشعر مفعم بالمرجعيات المتنوعة، نتيجة تأثر الشاعر بأغلب الأمور سواء أكانت مادية أم معنوية .

وقد ورد عن بعض النقاد العرب القدامى بعض الإلماحات، التي تشير إلى المفهوم الاصطلاحي للمرجعية، إذ جاء عن الكندي (ت ٢٥٩هـ) قوله (يجب أن يُعظم شُكرنا للآتين بيَسير الحق، فضلاً عمن أتى بكثير من الحق، حيث أشركونا فـي ثمار فكرهم وعلمهم وَسَهَلوا لنا المطالب الحقية الخفية، بما أفادونا من المقّدمات المسّهلة لنا سبل الحق، فإنهم لو لم يكونوا لم يجتمع لنا ذلك)[3]، أي هناك فضل لمن أتى بعلمٍ سهل لنا فيه العديد من المطالب الخفية، ومن المؤكد ان ما تركوه لنا يُعد مرجعاً يستند إليه، واكد إبن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) في كتابه (عيار الشعر) قائلاً: (ينبغي على الشاعر إذا إضطر إلى إقتصاص خبر أو حكاية في شعره، أن يدبره تدبيراً يسلس لهُ معهُ اللفظ والقول، ويطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يُحتمل ان يُخشى بما يحتاج الى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقص يُحذفُ منهُ)[4]، وبهذا كانت صورة توظيف الخبر أو القصة من لدن الشعراء متكاملة لدى ابن طباطبا، بل يوجه الشاعر بأن يكون أكثر حكمة وتدبر في قضية الأخذ والتوظيف، وقد ألمح حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) إلى موضوع المرجع بقوله(إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الاذهان عن الاشياء الموجودة في الاعيان، فكل شيءٍ له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في

---

(1) يُنظر: مرجعيات بناء النص الروائي : ٣٠ .

(2) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة، لبنان- بيروت،(د.ط) ١٩٧٣م: ١٩٦ .

(3)رسائل الكندي الفلسفية، لأبي يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، تحقيق : محمد عبد الهادي أبو ريره، مطبعة حسان ، ط ٢ (د ، ت) : ١ / ٣٢ .

(4)عيار الشعر ، محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، تحقيق: عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ، ط ٢، ٢٠٠٥م: ٤٧ .

الذهن تطابق لها ادراك منه)[1]، وعليه يبدو للباحث إنّ نقدنا العربي القديم، لم يكن غافلاً عن قضية إلمام الشاعر بروافد ثقافته ومرجعيات شعره السابقة والمعاصرة لهُ، مِن إقتصاص للأخبار والحكايات وغيرها، التي مِن شأنها أن تكون رَصيداً ثِقافياً يستثمره الشاعر في إنتاج نصاً إبداعياً ذا صبغة تراثية .

وعندما ننتقل الى النقد المعاصر، نجد إنَّ المرجعية تمثل:(العلاقة المبنية بين العَلامة وما تُشير إليه، و " الوظيفة المرجعية " للغة : هي تلك الوظيفة التي تحيل على ما تتكلم عنا، وعلى موضوعات أُخرى خارجية عن اللغة)[2]

ويقدم لنا رومان جاكبسون مفهوماً خاصاً للمرجعية تحت مسمى " الوظيفة المرجعية " إذ يقول (والوظيفة المرجعية: هي أساس كلَّ تواصل فهي تُحدد العلاقات بين المرسلة والشيء او الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التواصل ذاتها)[3]، وبهذا يُؤكد جاكبسون على الأصل الذي ترجع إليه فكرة المرسلة (الرسالة)، لما لهُ من أهمية في تحديد مضمونها، وما تحمله من معانٍ، أو الغرض الذي تؤديه على وفق سياق تواصلي بينهما، إذ إنّ الرسالة (لا يمكن أن تفهم أو تنفذ إلا ضمن سياق نردها إليه، وهو ما نسميه بالمرجع)[4]، لأنها تدل على طابع مُرسلها وتكشف عن حالته وافكاره[5] .

ويرى أحمد مختار عمر إنَّ المرجع هو (إحالة الضمير إلى مرجع أو مفسر سابق أو لاحق)[6]، ويرى آخرون إنَّ المرجع هو (أحد أُمهات الكتب الجامعة لشتى المعارف أو لنوع خاص منها، ملتزماً أحياناً ترتيباً معيناً لتيسير البحث فيها، مثال ذلك المعاجم ودوائر المعارف)[7]، وهذا الاختلاف الذي نراه في مفهوم المرجعية، مردَّه إلى التباين والاختلاف في الخلفية الثقافية للنقاد والباحثين، وما يمتلكونه من تراكمات مستودعه ومرجعيات فكرية، فضلاً عن مدى استيعابهم لهذا المفهوم الجوهري، لأن المرجعية: هي التي يمكن عن طريقها

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابي الحسن حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ) تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العربية للكتاب- تونس، ط٣، ٢٠٠٨م : ١٧ .

(2)معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة : د سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، لبنان- بيروت ، ط ١، ١٩٨٥م: ٩٧ .

(3) النظرية الالسنية عند رومان جاكبسون، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط١، ١٩٩٣م: ٦٧ .

(4) المصدر نفسه : ٦٥ .

(5) يُنظر المصدر نفسه: ٦٦ .

(6) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عمر، مكتبة عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م: ٨٦٣/١ .

(7) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة و كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ط٢ ، ١٩٨٤م، ٣٥١ ــ ٣٥٢ .

فهم الحال أو الصفة أو الطبيعة، والكيفية التي يكون عليها المرء بصورة عامة والشاعر بصورة خاصة، لحظة الوصف أو المعاينة أو التحليل، فهو يتضمن إذن معنى الرجوع الى الاصل او الجذر أو الماضي والذاكرة الثقافية والجمالية والفكرية، واستعادة أحد روافدها أو مفصل من مفاصلها، لتوظيفه في النص المنتج حديثاً[١]، إذن المعنى الجوهري للمرجعية، هو الرجوع الى الأصل ومحاكاته، إذ إنَّ أيَّ أثرٍ مادي أو معنوي أو ظاهرة كونية أو اجتماعية، ينبغي أن تُرد إلى أصولها، أو تُرجع إلى جذورها، وتستقي من ينابيعها، وأن تُعاد الى مَصادرها[٢]، ونظراً لما تطرقنا له من آراء حول مفهوم المرجع، نستشف من ذلك إن المرجع هو مصدر الشيء وأصله سواء كان مادياً أو معنوياً ولذلك احتاج الشاعر إلى مرجع يبني عليه ثقافته ويردف به قصائده فقصد التراث ونهل منه .

مفهوم الثقافة :

في اللغة :- تنبثق الدلالة اللغوية لمفهوم الثقافة من الجذر اللغوي (ثقف) ومنه : (الثَّقْفُ مصدر الثقافة، وفعله ثقف إذا لزم، وثَقِفْتُ الشيء وهو سرعة تعلّمه، وقلب ثقف أي: سريع التعلُم والتفهم)[٣]، وَتثقف: تعلّم وتهذّب ويُقال فلان تثقّف في مدرسة كذا[٤]، وتخْرج هذه اللفظة إلى معانٍ أخرى ومنها (وَثَقِفتُه إذا ظفرتَ به)[٥]، وفي التنزيل الحكيم ﴿**فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي ٱلْحَرْبِ**﴾[٦]، وبناءً عليه فما تم ذكره من دلالات حول المفهوم اللغوي لمادة (ثقف)، وجدنا بعضها تعني التعلّم والتفهّم السريع، في حين أحالها القرآن الكريم إلى معنى الادراك والظفر، فضلاً عن معانٍ أخرى خرجت إليها .

---

(١)يُنظر : توظيف المرجعيات الثقافية في شعر محمد مردان ، الدكتور محمد جواد علي ، منشورات الضفاف – الرياض ، منشورات الاختلاف – الجزائر ،(د.ط)، ٢٠١٣م: ١٨ .

(٢)يُنظر : تجديد ذكرى أبي العلاء ، الدكتور طه حسين ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط ٧ ، ١٩٦٣م : ١٩ .

(٣)العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت ١٧٠ هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م : ١ / ٢٠٤ .

(٤) يُنظر المعجم الوجيز : ٨٥ .

(٥) لسان العرب: ١١٢/٢ .

(٦) سورة الانفال: ٥٧ .

أما في الاصطلاح :

يُعد مصطلح الثقافة من المصطلحات التي أخذت جانباً مهماً في مختلف الدراسات(كون مفهوم الثقافة عام وعائم)[١]، ومتسع الدلالات ولا يمكن حصرها في تعريف جامع، لأنّها تُحيط بعالم الفن، والأفكار، والخيال، والتشكلات البشرية، إذ يكون الكل أوسع وأكبر من مجموع العناصر، ولهذا سيصعب على المرء تقديم تعريفاً عاماً وشاملاً(للثقافة)، مالم يدخل في عالم التخمين الافتراضي، الذي هو نفسه إفراز ثقافي، إذ تعمل الثقافة على وصف طرائق وأساليب المجتمعات حين تؤسس المعنى والقيمة وتشتقها من تجربة أعضاء هذه المجتمعات، وبذلك فإنّها تتحول إلى جزء من ملكة الفرد الذهنية والفكرية[٢]، فضلاً عن اتساع قاعدة المجالات و الحقول، التي تنضوي تحت مفهوم الثقافة، كالحقول التاريخية، والفلسفية، والادبية، والاجتماعية، والدينية وغيرها من النشاطات الانسانية، كالفنون، والمعارف، والعقائد، والاخلاق، والعادات الشعبية، والانساق الاجتماعية، فضلاً عن التباين في المستوى الثقافي والعلمي والمعرفي بين النقاد والباحثين، الذين حاولوا وضع مفهوم عام لمصطلح الثقافة، إذ يعود تاريخ مفهوم الثقافة الى ما قبل انعطافة القرن العشرين، حين كتب ماثيو آرنولد (الثقافة والفوضى ١٨٦٩م)، وكتب تايلور (الثقافة البدائية ١٨٧١م)[٣]، الذي عَرف فيه " الثقافة " بقوله: (هي ذلك الكل المُرَّكب الذي يشمل المعرفة والفن والعقائد والقانون والأخلاق، وكل القدرات والعادات المجتمعية الاخرى، التي يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في مجتمعه)[٤]، وهذا النص هو اكثرُ نص عُرف به " تايلور " لما يحمله من وصف كلّي وليس جزئي لمفهوم الثقافة، وأهل المنطق يعرّفون الكلي بأنّه المفهوم الذي لا يمتنع صدقه على أكثر من واحد، فضلاً عن أن "تايلور" ربط به مفهوم الثقافة بمفهوم المجتمع[٥]،بمعنى آخر (إن الثقافة بالنسبة إلى تايلور تُعبر عن كلية حياة الإنسان الاجتماعية ، وتتميز ببعدها الجماعي، فضلاً عن انّها مكتسبة،

---

(١) دليل الناقد الادبي ، د.ميجان الرويلي ، و د.سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ٣ ، ٢٠٠٢م : ١٤٠ .
(٢) يُنظر: المصدر نفسه: ١٤٣ .
(٣) المصدر نفسه: ١٤٠ .
(٤)الثقافة والانثروبولوجيا ، زكي الميلاد ، مجلة الكلمة ، العدد (٤٤) ، السنة الحادية عشرة – صيف ٢٠٠٤م: ٢٠٠٤م: بحث منشور غير مرقم، ويُنظر : معالم على طريق تحديث الفكر العربي ، د.معن زيادة ، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، (د.ط)،١٩٨٧م: ٣٤ .
(٥) يُنظر: الثقافة والانثروبولوجيا، زكي الميلاد، بحث منشور غير مرقم .

ولا تتأتى إذاً من الوراثة البيولوجية)[١]، غير إننا لا نؤيد هذا الرأي، كون الثقافة خليط متجانس يتحصل عليها الفرد من الوراثة والاكتساب .

ويرى (هنري لاوست) إنّ الثقافة هي مجموعة العادات والقيم والافكار والمسلّمات الموروثة، والتي يتشكل عن طريقها مبدأ خلقي لأُمة ما، يؤمن أفرادها بصحتها، ويسلموا بصدقها، وتُنشأ منها عقلية شعبية خاصة بتلك الأُمة، تمتاز وتختلف عن سواها[٢]، وبحسب " أرنست باركر" فإن الثقافة (هي ذخيرة مشتركة لأُمة من الأُمم، تجمعت لها وانتقلت من جيل إلى جيل خلال تاريخ طويل، وتغلب عليها بوجه عام عقيدة دينية، هي جزء من تلك الذخيرة المشتركة من الافكار والمشاعر واللغة)[٣]، أما يوري لوتمان فذهب إلى أنّ الثقافة بمثابة الذاكرة غير الموروثة للجماعة[٤] .

إذاً الثقافة حسب رأي علماء الغرب قدّمت أكثر من مفهوم، فهي عند (هنري وأرنست) تعني الهوية الحضارية والثقافية، التي تتميز بها أُمة معينة من دون سواها، فضلاً عن تبنيهم فكرة توريث الثقافة من جيل إلى آخر، بخلاف ما ذهب اليه (تايلور و لوتمان) على أنّها مكتسبة ولا تتأتى من الوراثة .

ولو عرضنا مفهوم الثقافة من وجهة نظر عربية، نجد أنّها تمثّل جميع ما فيه إستنارة للذهن البشري، وتهذيب للذوق، وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع، وهي تشتمل على المعتقدات والمعارف والفن والاخلاق وجميع القدرات، التي من الممكنُ أن يسهم بها الفرد، كونه عضواً في مجتمعه، ولها طرائق ونماذج فكرية وعملية وروحية تعمل عليها، ولكل جيل ثقافته الخاصة به، التي استمدها من الماضي وأضاف عليها في الحاضر، لذلك هي تمثل عنوان المجتمعات البشرية[٥]، كونها تعبيراً عن الناس، كما عبر عنها الغذامي[٦]، وهناك من يرى ارتباطها و صلتها الوثيقة بالحضارة، كون ثقافة كل أمة هي امتداد لحضارتها

([١])مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، د. نيس كوش ، ترجمة د. منير السعيداني ، مراجعة د. الطاهر لبيب ، المنظمة العربية للترجمة ،لبنان- بيروت، ط ١ ، ٢٠٠٧م: ٣١ .

([٢]) يُنظر : معلمة الاسلام ، أنور الجندي ، دار الصحوة للنشر والتوزيع – القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٩م : ٣٠٨ .

([٣]) المصدر نفسه: ٣٠٨ .

([٤]) يُنظر: الكون السيميائي وتمثيل الثقافي، يوري إنموذجاً ، عبدالله بريمي، مجلة فصول المجلد ٣/٢٥ ، العدد ٩٩ ، ٢٠١٧م: ٥٣ .

([٥]) يُنظر : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، مصر ،(د.ط)، ١٩٧٩م : ٥٨

([٦]) يُنظر:النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب- الدار البيضاء،ط٢، ٢٠٠٥م: ١٨ .

في حركتها وفكرها وأسلوب حياتها، ولذا فإن من حق كل أمة أن تقتبس ذلك[١]، وتستثمره في بناء موروثها .

ويرى محمد عابد الجابري: إنّ الثقافة هي ذلك المرّكب المتجانس المتكون من مجموعة الذكريات والتطورات، والقيم والتعبيرات، والرموز والابداعات والتطلعات، والتي تحفظ لجماعة بشرية تشكل أمة أو ما في معناها، بهويتها الحضارية بحدود ما تعرفه من تطورات، إذ هي المعبر الاصيل عن الخصوصية التاريخية لامة معينة، وما تحمله هذه الامة من نظرة الى معالم الكون والحياة والموت والانسان، وما له من مهام وحدود وقدرات وما ينبغي ان يعمل وما لا ينبغي ذلك[٢]، لذا فإن ثقافة الشاعر المتراكمة تنعكس على ملامح النص الابداعي، وتعزز من دلالاته ومضامينه وتأثيره في المتلقي كون الأدب ثمرة من ثمرات الثقافة وذخيرة من ذخائرها المكتنزة بمختلف المعارف والأفكار والتطلعات، ولهذا أصبح من الضروري على كلّ شاعر في العصر الحديث أن يوسّع أقطاب روافده الفكرية وان يتزود من ينابيع الثقافات المتنوعة : من ينبوع الثقافة العربية ليستقيم إسلوبه، ومن ينبوع الثقافة الغربية والتي بدورها تمكنه من مسايرة الحضارة الحديثة، والاطلاع على خير ما وصل إليه الذهن الغربي في مجال الأدب[٣]، وهي جزئية من جزئيات المبدع ضمن مجتمع معين، وعليه فيمكن تعريف الثقافة على أنها مجموع ما يكتسبه الفرد من مجتمعه وبيئته، وما يرثه من التراث بمختلف صنوفه، وأحد أهم عوامل بناء القصيدة اطلاع الشاعر على مصادر التراث والتقاط مضمونه وتضمين ذلك في القصيدة بما يتلائم والفكرة التي يقصدها الشاعر .

المرجعيات الثقافية :

إنَّ أغلب النقاد والباحثين لم يذكروا مفهوماً محدداً وشاملاً لمصطلح المرجعيات الثقافية، من حيث كونه مصطلحاً مركباً، بل فصلوا في تعريفاتهم بين لفظتي (مرجع– ثقافة) وجعلوا لكل منهما مفهوماً قائماً بذاته- كما عرضنا ذلك مسبقاً- وذلك لعدم إكتمال الرؤية البنائية والفكرية لهذا المصطلح، لدى أغلب الباحثين، فضلاً عن إتساع وتنوع قاعدة المرجعيات الثقافية بصورة يصعب على الباحث الالمام في جميع تخريجاتها في دراسته، فالمرجعياتُ الثقافية مصطلحٌ عامٌ وشاملٍ، مكتملٍ بذاته من حيث إنَّ الثقافة ترفد الأديب والشاعر منه على وجه

(١) يُنظر: أضواء على الثقافة الاسلامية، د. نادية شريف العمري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٤، ١٩٨٦م : ١٦ .
(٢) يُنظر : الهوية الثقافية والعولمة ، محمد عابد الجابري ، مجلة حكمة، السعودية، ١٤ / ١١ / ٢٠١٥م .
(٣)يُنظر : في الأدب الحديث، عمر الدسوقي ، دار الفكر العربي(د.ط/ د.ت) : ٢ / ٣٠٦ .

الخصوص بالمصادر الاولية لمادته الشعرية، و بذلك تمثل مرجعاً مهماً يستند إليه الشاعر، أيّ الحوض الذي استقى منه أفكاره وأمدّه بالطاقة الابداعية لتنظيم قصائده، إذ لا يمكن لأي ناقد او باحث ان ينطلق من الفراغ أو العدم ، بل لابدَّ له من منابع فلسفية وتراكمات معرفية واصول فكرية يستند إليها وهي التي توجه خطاباته بعد ذلك[١]،وهذا يعني أنّ ثقافة الأديب لا بدّ أنْ تسلك طريقها الى أدبه شاء ذلك أم أبى، بل يحتمل أن يكون تأثيرها تلقائياً لا يستطيع له صرفاً[٢]، فمرجعياتُ ثقافة الشاعر المتنوعة ومنها الدينية، التي تتخللها المعاني والنفحات القرآنية، هي أحد أبرز ما اتكأ عليه الشعراء وخاصة المسلمين، في سبيل تغذية العقل والروح بمعالم الدين الإسلامي والقرآن بقصصه وعبره، إضافة عمّا تمنحه هذه الاشارات الدينية، من لون خاص للنص، فضلاً عن بث روح الإقناع في سياق النص، كونّها تتصل بقضايا الدين والاعتقاد .

ويشير إبن الأثير (ت ٦٣٧هـ) عن مدى تأثير حفظ القرآن الكريم في كلام الفرد سواء أكان شعراً أم نثرا، فيقول (إنَّه يضمن كلامه بالآيات في أماكنها اللائقة بها، ومواضعها المناسبة لها، ولا شبه فيما يصير للكلام بذلك من الفخامة، والجزالة والرونق)[٣]، وكذلك المرجعيات التاريخية التي تبرز ثقافة الشاعر التاريخية، بفعل إتصاله بالتراث، إذ يعمد الشاعر الى إضفاء صفة تاريخية على نصه الشعري عن طريق إستدعائه للشخصيات والوقائع والاحداث التاريخية المختلفة، والشواهد المكانية المتعددة، وللثقافة الادبية دورٌ مهم في إرساء قواعد الشعر العربي الحديث والمعاصر، من حيث تلوين نتاج الشاعر بأجمل صور الإتصال الشعري بين الماضي والحاضر، وتوظيف الاساطير والامثال وغيرها، فضلاً عن روافد الثقافة الاجتماعية، التي تزخر بها النصوص الشعرية، بحكم تأثير الواقع والبيئة المحيطة في نتاج الشاعر، ويتباين توظيفها بين شاعر وآخر بفعل تباين ثقافتهم، واختلاف بيئاتهم، فيصبح للموروث التراثي أثره في رسم الواقع المرجعي للنص، إذ ينقل صيغ الآخر بما تحمله من تنوع الرموز ذات البعد التراثي الذي يبنى بما يستمده الشاعر من مخزونه الثقافي، بوصفه القاعدة التي انطلق منها[٤]،إذ إنَّ الشاعر ليس مجرد ناقل للمرجعيات الثقافية، بل ينبغي أن تكون له لمسة فنية خاصة في تعامله مع معطيات الثقافة، من حيث هضمها، واعادة إنتاجها، وصياغتها

---

(١)يُنظر : مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، بشير إبرير ، مجلة علامات ، جدة – السعودية ، العدد ٤٩ ، م١٣ ، ١ سبتمبر ٢٠٠٣م : ٥٩٨ .

(٢)يُنظر: المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الاندلسي عصري الطوائف والمرابطين، حسين مجيد رستم الموسوي، (اطروحة دكتوراه) جامعة البصرة، كلية التربية ، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨م : ٧ .

(٣)المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق : الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طباينه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة – القاهرة (د.ط / د.ت) : ١ / ٧١ .

(٤)خطاب المرأة في شعر الجواهري، د. رائدة مهدي جابر العامري، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق-بابل ،ط١، ٢٠٢١م : ١٦٧ .

وتقديمها بحلة جديدة تتخللها طائفة من مشاعره واحاسيسه وانفعالاته النفسية التي توضح أبعاد مقدرته الشعرية[١]، وهذا ما وجدناه في نصوص الشاعر، إذ عمل على هضم النص واعادة صياغته بحلة جديدة على وفق الفكرة التي أرادها، ونظراً لمتطلبات الساحة الادبية، إذ انّ توظيف الروافد الثقافية في النصوص الشعرية تحقق صفة دلالية وجمالية من جهة، واستحضار التراث وأبعاده الفكرية والانسانية من جهة أخرى[٢]، فالمرجعياتُ الثقافية: مجموعةٌ من المصادر الثقافية التي اكتسبها الشاعر بتفرعاتها الدينية والتاريخية والادبية والاجتماعية والشعبية، الداخلة في النصوص الأدبية قصداً أو بغير قصد، مشكلة صورة من صور التواصل بين النص الأدبي والثقافات المختلفة، وتتضح من خلالها علاقة الشاعر بثقافات مجتمعه والثقافات الغربية الاخرى، وتوظيف كل هذه الروافد الثقافية المتعددة تُسهم في إثراء الابعاد الجمالية والدلالية للنص الادبي وتمنحه عمقاً أكبر[٣]، أو هي الموروثات الثقافية التي يتمتع بها الشاعر، مشتملة على البنى المعرفية، التي تتفاعل مع القيم والموروثات الدينية والتاريخية والأدبية والاجتماعية، التي يستند إليها الأديب وتوجه رؤيته في إنتاج النصوص الأدبية .

(١)يُنظر : المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الاندلسي، عصري الطوائف والمرابطين : ٩ .
(٢)يُنظر : المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير ، حمزة فلياشي وعبد الحق روبي (مذكرة ماستر) الجزائر-جامعة محمد خيضر بسكرة – كلية الآداب واللغات ، ٢٠٢٠م : ١٦ .
(٣)يُنظر : المرجعيات الثقافية في شعر أديب كمال الدين، ياس عوض رشيد البصري، (رسالة ماجستير) جامعة البصرة ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، ٢٠١٦م : ٥ .

ثانياً- الجيل التسعيني ودوره الثقافي :

تنامت في أدبنا العربي الحديث - والشعر منه على وجه الخصوص- ظاهرة جديدة وجد فيها الدارسون مدخلاً أو طريقاً لفهمه ودراسته وتقسيمه على مراحل بحسب الحركات، التي طرأت على شكله ومضمونه، فكانت الأجيالُ الشعرية، هي السمة البارزة التي تكفّلت بذلك، إذ يندرج تحت كلّ عقد منها منجز جيل كامل، آخذين بنظر الاعتبار ما يميز ذلك الجيل من انجاز واثر وتأثير في الشعر ومتلقوه، بما يمتلك من خصائص تميزه عن الجيل السابق واللاحق له، إذ لم يكن حضور هذه الظاهرة أمراً عادياً أو اعتباطياً، نشأ في أحضان الصدف بل (أن مسوغاً إيجابياً يدفع النقاد إلى ظاهرة التجييل، من أجل الاحتكام لمعاينة تبدلات الشعرية، وتلاوينها، وحساسيتها، الممكنة من النصوص، ويمكن الالمام بدقة بالمشهد الشعري العراقي حين يتم تجزئته، ذلك لضخامة النتاج الأدبي، الذي يستدعي اللجوء إلى تجييل الكتابة الشعرية في العراق، لمتابعة ستراتيجية التبدلات الخاصة في الثقافة، والمرجعيات وتراكمات الكد النصي، مع ابقاء الباب مفتوحاً للتداخلات الصوتية لنتاجات المبدعين، وهذا ما يعدّه أغلبُ النقاد أنه جوهر التجييل)[1]، حيث بدأت ظاهرة الأجيال تظهر في الساحة الأدبية ومع ظهور جيل الرواد يكون قد توقف لقب الشاعر النجم عند الجواهري، وحلّت مَحلّه ظاهرة الجيل، مع استمرار الجواهري في عطائه الأدبي الشعري، إلا أن لقب الجيل قد طغى على كل شيء وقت ظهوره، وهذه التسمية -أي الجيل- لم يأتي بها الشعراء أو يطلقوها على أنفسهم متبنين جيلاً معيناً، بل أنّ النقاد والدارسين هم مَن أطلق ذلك مبتدأين من جيل الرواد[2] (أي رواد الشعر الحر) الذي قدّم ما يستحق نعته بالجيل الذهبي الذي خدم الشعر وأحدث طفرة شعرية تركت بصمتها وصنعت مدرسة شعرية جديدة أصبح لها رواد ومؤسسون وتابعون، ومن ذلك أصبح حق على المتصدي لدراسة الشعر العربي الحديث أن يقف عند ذلك الانجاز ويميزه عمّا سبقه وأن لا يعامل الاجيال اللاحقة المعاملة ذاتها، بل لزم انتشاله جيلياً وهذه أحد محاسن التجييل، كون جيل الرواد هو الأساس الذي مهّد الطريق وفتح السبل والشجاعة في نفوس الشعراء بأن يحدثوا الثورات والحركات في عالم الشعر وما إلى ذلك من أمور، والشيء الآخر أن جميع الذين عارضوا الحركات الشعرية الطارئة على الشعر نسبوا ذلك التمرد والقوة على عاتق جيل الرواد، كونهم أول من تمرد على عمود الشعر، وما نراه تبع لهم ولمنجزهم، إذ توالت الاجيال بعدهم ،كالجيل

([1]) تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني) ، سعيد حميد كاظم ، من إصدارات دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق- بغداد ،ط١ ، ٢٠١٣م : ١٦ .

([2]) يُنظر: قصة الاجيال الادبية العراقية ، عبد علي حسن ، مقال منشور في موقع الناقد العراقي في ١٣/ ٤/ ٢٠٢٠م .

الخمسيني، والستيني ،والسبعيني والثمانيني، وصولاً إلى الجيل التسعيني، جيل الخروج والعودة، كون شعراءه انقسموا إلى عدّة اتجاهات، منهم من رجع متبنياً سمات الشعر العربي القديم، ومنهم من أكمل مشوار الاجيال السابقة في الخروج عن قواعد الشعر إلى مسميات وحركات جديدة، فمثل كل جماعة منهم حركة معينة وهذا راجع إلى أنّ حصول التحولات الاجتماعية والسياسية والحداثة الادبية، في كل عقد من العقود ينتج عنه ظهور مضامين جديدة لم تستوعبها الأشكال القديمة، فتنتج شكلها المناسب، بعد دخولها في صراع معها[١]، ونذكر على سبيلِ التوضيح لا التفصيل، بعض ما نتج عن أصحاب الجيل التسعيني، من منجزٍ شعريٍ .

قصيدة الومضة :

تنوعت حركات الشعر المعاصر واحتفظت كلّ واحدة بسماتها التي تميزها عن الأخرى، فبعضهم خرج لنا بقصيدة الومضة مع أنّها ذات ارهاصات سبقت هذا الجيل، لكنها تُعد مشروعاً تسعينياً خالصاً من حيث اكتمال الأسس وتمام الاركان، والتي تتميز بالقصر والاختزال مع تمام المعنى واكتمال الفكرة فهي (إحدى أهم المرتكزات التي عوّل عليها هؤلاء الشعراء كونها مثّلت الإضاءة المركزة التي توفرت عليها القصائد القصار، ذلك عبر اختصار الجملة واختزالها إلى اقصى حد ممكن، دون الإخلال بشرط المعنى ووحدة القصيدة وبلاغة القول الشعري، فالإعتماد على مفردة ناشطة وحيوية ذات دلالة وتركيب يعتمدان المفاجأة في توصيل إيقاع الشكل والمعنى، يُغني المعنى في الاساس ويوفر أقصى اقتصاد في اللغة من أجل تشكيل معمار القصيدة)[٢]، وما يميز هذا المنجز التسعيني أنّه ليس اتجاهاً شعرياً أسس لنفسه عالماً خاصاً كما الحال في قصيدة النثر أو التفعيلة، أو غيرهما، بل الفكرة العامة لها تتضح من اسمها (الومضة)،أي تشبه إلى حد بعيد وميض البرق السريع، إنّها لمحات سريعة مفاجئة، نمط في منتهى التأثير من حيث البناء الفني، يلتقطها الخيال ببراعة، تتولد عنه دهشة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك انطباعاً في الشعور لا يُمحى[٣]، وما تحمله من معانٍ تدلل على الايجاز اللغوي بتقديم محتوى ذي وحدة عضوية متكاملة بدفقة فكرية واضحة متمثلة بأسطر شعرية قليلة سواء من الشعر العمودي أو الحر، كونّها(أي قصيدة الومضة) دخلت ضمن أكثر من شكل شعري، فهناك نماذج جاءت على وفق نمط قصيدة النثر، وأخرى وقعت ضمن شعر

---

(١)يُنظر: قصة الاجيال الادبية العراقية ، عبد علي حسن ، مقال منشور في موقع الناقد العراقي في ١٣/ ٤/ ٢٠٢٠م .

(٢) تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والاجراء (دراسة في الجيل التسعيني) : ٢٠٩ .

(٣) يُنظر: القصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر شعر عز الدين المناصرة مصداقاً، م.د. رباب هاشم حسين، جامعة بغداد- كلية التربية للبنات، نيسان – ٢٠١٢م: ٣٠٤ .

التفعيلة، فضلاً عن تجربة عمود الومضة، مسايرة للشعر العربي العمودي، وكلّ ذلك مكنَّ قصيدة الومضة التسعينية من أن تكون نمطاً شعرياً يصلح لأكثر من شكل شعري[١]تأقلمت معهم جميعاً، وعليه فالومضةُ التي كتبها التسعيني تمثل مشروعاً مختلفاً نوعاً ما، إذ كتبها بطريقة مختلفة عن شعراء الاجيال السابقة، فهو يكتب قصيدة ومضة، ولكن ما ان تنتهي حتى تولد من جديد شحنة جديدة وبرق جديد، وكأنَّ القارئ عندما يقرأ الومضة الاولى والثانية يظن انه يقرأ قصيدة طويلة لا تكاد تنتهي، وهذا ما وجدناه عند الشعراء، ومنهم ماجد الشرع وسلام البناي وحسين علي يونس، وريم قيس كبة، ونوفل ابو رغيف، وغيرهم[٢] .

القصيدة التفاعلية :

لم يقف الجيل التسعيني إلى ذلك الحد، بل كان قد أسس للون شعري جديد، ومختلف عن باقِ النماذج، بخاصة في جانب تقديمه للمتلقي، إذ لا يقدم إلا عبر وسيط الكتروني، لذلك عُرف بالقصيدة الرقمية أو التفاعلية، التي تُعرّف بأنّها (ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونياً، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها)[٣]، إذ قدّم لنا الدكتور مشتاق عباس معن مشروعه التسعيني الخاص، خارجاً من قيد التكرار والتجديد في عالمنا العربي، إلى هاجس التجديد المستمر، الذي كسر فيه آفاق التوقع، وفاجأ الوسط الثقافي بنتائج تلك المحاولات، التي أفضت إلى ابتكاره للنص التفاعلي الرقمي العربي الأول(تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، وقد توالت بعد ذلك النتاجات الرقمية، التي تهدف إلى تفعيل حواس المتلقي، ويكون له حصة كبرى في التفاعل مع النص والدخول في تفرعاته المختلفة، الامر الذي يقود إلى توليد نص متحرك[٤] (نتيجة حالة التفاعلية الخاصة والمميزة التي تحكم النصوص الادبية المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني، ويضم هذا المصطلح

---

(١) يُنظر: قصيدة العمود الومضة، نحو اسلوب شعري جديد، م.د. رفل حسن طه، جامعة كربلاء- كلية التربية للعلوم الانسانية، و، م، ذكريات طالب حسين – جامعة كربلاء- كلية العلوم : ١ .

(٢) يُنظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والاجراء (قراءة في الجيل التسعيني) : ٢٠٥- ٢١١.

(٣)مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٦م: ٧٧

(٤) يُنظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والاجراء (دراسة في الجيل التسعيني) : ٢١٢-٢١٣ .

جميع الفنون الأدبية، التي نتجت عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الرقمية، المتمثلة في جهاز الحاسوب الشخصي المتصل بشبكة الانترنت)[1] .

قصيدة الشعر :

حين برز جماعة قصيدة الشعر أصبح يُنظر للجيل التسعيني بأنّه جيل الأمل والعودة، كون جميع الحركات والاتجاهات الشعرية لا ترتقي لمقام قصيدة الشعر العمودية، التي اعادت أمجاد العمود الخليلي، التي سلك مبدعيها طريق العودة لإحياء الشعر العربي القديم، التي جاءت بالضد من قصيدة النثر، المنجز الابرز للجيل الستيني، والتي حمل شعلتها ادونيس وأنسي الحاج مخالفين بذلك كلّ قواعد الشعر وأنظمته، من وزن وقافية وغيرها، مما حدى بشعراء الجيل التسعيني أن يقولوا كلمتهم، ويقفوا بوجه ذلك التوسع الأدبي، بأنَّ يصدروا بيانهم الذي وقعوه في العام ١٩٩٢م باسم رابطة شعراء الرصافة، جاء فيه (بأنّ النثر ارتقى بتركيبه ودلالاته وعلاماته، وأصبح ينافس الشعر على هويته، لذا لا بد أن نرتقي بالشعر من جديد، ليعيد الحيوية للمتن الأدبي الشعري، بحيث يكون للنثر قصيدة، وكذا الحال بالشعر، فتكون قصيدة الشعر نداً لقصيدة النثر)[2]وبذلك يكون الأبناء قد أحيوا سنة الأجداد ونفضوا الغبار عنها، خصوصاً وأنهم قدموا بيانات عدّة أعلنوا فيها عن مشروع قصيدة الشعر ومنهجها، كان أحدها في ملتقى الرصافة الثاني (سنة ١٩٩٩) حين جاء بثلاث حلقات: كانت الاولى للناقد والشاعر فائز الشرع، والثانية ألقاها الدكتور مشتاق عباس معن، أما الثالثة فقدّمها الناقد مهدي جاسم، ومن وقَّع على ذلك البيان هم: فائز الشرع ومشتاق عباس معن وعارف الساعدي، وعلي محمد سعيد، ونوفل أبو رغيف، ومحمد البغدادي، ومضر الآلوسي، ورشيد حميد، وعلاء جبر، ومهدي راضي، واحسان التميمي، وحسن عبد راضي، ومهدي جاسم، وبسام صالح وغيرهم، ممن عمل على صقل التراث العمودي واحياء مرجعيته، وقد توالت بعد ذلك البيانات الداعمة والمؤيدة لمشروع قصيدة الشعر، بل أطلقوا عليها تسمية (العمود الجديد) ومن هؤلاء الشاعر عارف الساعدي، وكل تلك الاصوات لم تأتِ من فراغ، بل إنَّ القصيدة العمودية التي تشاطر قصيدة الشعر في الشكل والمحتوى لها ذوق عام ومكانة خاصة في الذائقة الشعرية لدى الوسط المتلقي، كونهم وجدوا فيها المعنى الحقيقي للشعر، وروح العمود الغائبة عن صدارة المشهد الشعري كما كانت سابقاً، وهذا يحيلنا إلى ما ذهب إليه قدامى بن جعفر حينما حصر مفهوم الشعر كلّه بالقصيدة

([1]) مدخل إلى الادب التفاعلي : ٤٩ .

([2]) التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية (مشتاق عباس معن انموذجاً)، م،د، أحمد عبد حسين الفرطوسي، جامعة بغداد-كلية التربية ابن رشد-قسم اللغة العربية، ع ٢٠١ ، ٢٠١٢م : ١٠٢ .

العمودية بقوله (قول موزون مقفى، يدّل على معنى)[1]، ولم يقف الابداع التسعيني، بل لم يزل يحمل الدهشة والأبداع والامل، وهو يفاجئ جمهور القراء في بيان صدر سنة ٢٠٠٨م عُد فيه قصيدة النثر جنساً أدبياً مستقلاً، وبذلك تغادر حاضنة الشعر التي لم تتوافق معه مطلقاً، بل عدوها جنساً أدبياً رابعاً إلى جانب الشعر والسرد والدراما[2] .

ويأتي الدور الثقافي المهم للجيل التسعيني، أنه بدأ بخطوات جادة في أعادة صياغة واحياء كتابة تاريخ عمود الشعر العربي، الذي غاب عمّا نعرفه من شعرنا العربي القديم، وكذلك احياء بعض الحركات التي صنعت حيزاً في مسيرة الشعر بخاصة في العصر العباسي، فإذا تحدثنا عن قصيدة الومضة ومرجعياتها من حيث الجذور والبدايات، نجد ان هناك أسلوب كتابي شاع في العصر العباسي كالمقطوعات والبيت الشعري الذي يمثل وحدة متكاملة، كذلك التوقيعات في الشعر العباسي، الذي كتب به بعض الشعراء، بخاصة وأنه يخدم بعض المواقف التي لا تحتاج إلى القصائد الطوال لشرحها، بل تكتفي بمقطوعة شعرية قصيرة، كذلك هو الحال بالنسبة لقصيدة الشعر كشكل من أشكال الحداثة، التي دخلت من باب التجديد والاحياء، وليس كونها ناشئة أو دخيلة على الشعر، ولذلك عند قراءتنا لنتاجات شعراء الجيل التسعيني نجد فيها جميع ألوان الشعر وحركاته، إذ ولدوا في بيئة شعرية تمتاز بالفسحة والتعددية على وفق رؤى مختلفة، كلّها تصب في خانة الحداثة والتجديد .

---

(١) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامه بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان،(د.ط / د.ت) : ٦٤ .

(٢) يُنظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق : ٨٦-٨٧ .

الفصل الأول :المرجعيات الدينية نصاً ثقافياً

المبحث الأول : الإيحاء القرآني .

المبحث الثاني : الألفاظ والتراكيب الدينية فكراً ثقافياً .

المبحث الثالث : الشخصيات الدينية وأسلوب الحوار والقص .

المرجعية الدينية :

نهل العديد من الشعراء العرب المعاصرين من منابع التراث، بحثا عمّا يعينهم على تأكيد قضاياهم الفكرية وتوصيلها للمتلقي بصورة تزيد من عمقها وتأثيرها في نفوسهم ولا غبار في قول : (إنَّ التراث بوصفه معطى حضارياً وشكلاً فنياً في بناء العملية الشعرية)[١]، فوجدوا في التراث و الجانب الديني على وجه الخصوص، ما يعينهم على بناء صورهم، إذ يُعد (مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذجاً وموضوعاتٍ وصوراً أدبيةً)[٢] شتى، نظراً لأهمية الجانب الديني وما يضيفه للنص من عظمة وفخامة، إذ يُعد الدين من أصدق صور التراث وأجلّها وأشدّها تأثيراً في وجدان القارئ، كونّه يرتبط بقضايا الاعتقاد ويتعلق بالقضايا الروحية، التي تستسيغها النفس الانسانية، وتتفاعل معها بشكل إيجابي اكثر من غيرها، والشاعر بطبيعته كغيره من الناس يتأثر بالأديان، معتقداتها ، شرائعها، قيمها، وأخلاقها تلك التي شكلت مرجعاً من مرجعيات التراث لديهم (ولا شك أنَّ الشِّعر والنَّظم في القول عند العرب من الأعمدة المحافِظة على تراثهم)[٣]- متمثلاً بالإسلام الذي ظّل حاضراً في الأدب العربي، فالقرآن الكريم شكَّل جزءاً مهمّاً من الوعي العربي ظهر أثره جلياً في منثور العرب ومنظومهم .

كثيراً ما رجع شاعرنا المعاصر إلى تراثه الديني، فكان بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم المتفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة، التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد، على أسلم القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ اليه كلّ من عصفت به العواصف، فيمنحه الأمن والسكينة[٤]، من هنا نجد إن الروح الدينية قد نمت وغذت نفوس الشعراء إذ كانت (تسري في مجالات الحياة كافه، ففي الميدان السياسي كان التوجه واضحاً نحو النموذج الاسلامي للحياة السليمة، وفي الميدان الثقافي والفكري كانت العودة الى التراث، تعبيراً عن النزوع الى هذا المثال)[٥]، لذلك أدرك الشعراء المعاصرون إنَّ الدين هو مصدر إلهام وغنى، يتوجب عليهم عدم الاستغناء عنه في تنمية نصوصهم، فعلاقة الشاعر بالدين، ولاسيما

---

(١) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول) ، كاملي بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب – سوريا – دمشق،(د.ط)، ٢٠٠٤م : ٢٦ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي للطبع والنشر ، القاهرة – مصر ، ط١ ، ١٩٩٧م : ٧٥ .

(٣) أثر القرآن في سلوك المجتمع المسلم، د. عبد القدوس بن أسامة السامرائي، طبع في دائرة الشؤون الإسلامية والعمل الخيري بدبي- إدارة البحوث، الإمارات، ط١، ٢٠٠٩م : ١٧٩ .

(٤) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٧

(٥) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، د.شلتاغ عبود شراد ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،ط١ ، ١٩٨٧م : ٢٢ .

الإسلام منحته عدة مزايا أفاد منها في خدمة نصه، وهي تجسيد حقيقي ومبتغى نبيل في المثاقفة والنهل من ينبوع مقدس، درَج عليه شعراء العصر الحديث لأسباب عديدة، منها ما تكون زخرفية فنية لنصوصهم بآيات القرآن الكريم وقصصه وألفاظه لغاية جمالية، أو قد تكون لأسباب قاهرة فرضت على الشاعر، نتيجة الأوضاع والأحداث في مجتمعه، ليجد نفسه امام دوامة كبيرة تسيطر على مجريات الاحداث ،فيجد في الدين متنفساً وملجأ مناسباً يلتجأ إليه ويأخذ منه ويتفاعل معه للخروج من الأزمة التي تحيط به، إذ يستشهد تارة بأحكامه التي تبعث الأمل في النفوس وتُطمأن أصحاب الحق بالنصر والفوز، وتارة أخرى تتوعد المخطئين بالعقاب والجزاء، فالمهمة المخولة للشاعر من حاضره مشابهة للمهمة التي أداها الرسل والانبياء (فكل من النبي والشاعر الأصيل، يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية)[1]، كلّ ذلك أصبح جزءاً من ثقافة الشاعر وسلاح ذو حدين يشهره متى ما أراد الكتابة، وكغيره من شعراء عصره ومن سبقهم، شكل الجانب الديني جزءاً من ثقافة الشاعر، وعليه فالعبرة ليست بالإحاطة في جميع الثقافة الدينية للشاعر، بل بأهمها وأنجعها في نصوصهِ، وبذلك فضلّنا التحدث عن الآتي .

(1) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٧٧ .

المبحث الأول

الإيحاء القرآني

أثر القران الكريم في شؤون الحياة ومجالاتها كافة، وأفادت منه أغلب العلوم والمعارف، فكان الشعر أحد تلك الفنون الأدبية، التي آزرت مسيرة الإسلام بعد نزول القرآن الكريم، وأحتفظ بهذه المساندة، إذ اتخذ من كتاب الله مرجعاً ثراً، وبحراً درراً، وينبوعاً مستمراً، تتلاقفه أقلام الشعراء متخذين من آياته مواضعَ فخرٍ وشرف، الى جانب كونها تراثاً دينياً وثقافة إسلامية لا بدَّ ان يضيفوها إلى نصوصهم الشعرية، فجاءت الآية القرآنية بآليات وصور مختلفة، منها ما يكون اقتباساً مباشراً، ومنها ما أشير اليها على آلية الاقتباس غير المباشر، لذلك كان الاقتباس يذهب أكثر في اتجاه آيات القرآن الكريم، لانَّ الاقتباس بين الشعراء لم يكن بالمستحب، كونه يعني الاقرار من قبل الشاعر بتفوق الشاعر الآخر[1]، فعمد الشاعر عارف الى توظيف آيات من القرآن الكريم وإدراجها في قصائده بدلالات جديدة، فترد تامة تارة ،أو يقوم بإعادة صياغتها من جديد فيجري عليها تغييراً في الألفاظ والعبارات تارة أخرى، على وفق رؤية الشاعر وقصده، وحسب السياق، وإذا أردنا استعراض ذلك فكثيرة هي نصوص الشاعر ذات الصبغة الدينية القرآنية، إلا إن منزلة الشهداء عند ربّهم ومكانتهم بين الناس فرضت علينا ان نبتدأ بهم ونعرض ما قاله الشاعر بحقهم، في نص مزج فيه قول الله (عزّ وجلّ) بما آلت إليه أفكاره ومن هذا القبيل ما ورد في قصيدة (**الشهداء يبتكرون الشمس**)،إذ يقول :

جرحوا المساء وأيقظوا الأنهارا ومضوا يلفّون النهار إزارا
جرحوا المساءَ فسال ضوءُ صعودهم فوق الغيوم وأرَق الأقمارا
أبناء مَن؟ الشمس ؟ تكْذب إنّهم أبهى ضياءً ، كبرياءً ، نارا
ليسوا سوى أبناءَ هذا الطّين والنّهر الخَجول لألِئاً ومحَارا
في كلّ سنبلةٍ من القَمح الكسول نمى ملاكُ تحتَها وتوارى
خجلَ السماء قميصَه، ونجومها تحتَ القميص تنهدت أزرارا
هم أول الغيم الصبي ، تزوجوا شفة الرّياح فأنجبوا الأمطارا
هم يحسدون فلم يزل عسلُ الشهادة يستفزُ البحر والأسرارا

(1) يُنظر: أدونيس منتحلاً ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي، مصر، ط١، ١٩٩٣م : ١٣ .

المـوتُ يـعني أنَهم مـاتـوا ، ويعنـي أنّـهـم خـنـقـوا الـتـرابَ مـرارا

لكنّـهـم رحـلـوا قـلـيلاً كـي يُـعيدوا الـشمـس والطرقـاتِ والأنـهـارا[1]

المتأمل للنص يجد فيه الحس الثقافي وروح المفارقة، التي تجذب المتلقي للتأمل والوقوف على أعتابه لفك شفراته وتحليل السياق الذي تنوعت روافده، ففي بداية الأمر نرى في النص تفسيراً واضحاً لما ثبته الشاعر في عتبة العنوان، فهو يحاول أن يبث كلّ ما هو جميل ومقدس في نصه الذي يتحدث عن الشهداء ومكانتهم عند ربهم، إذ لم يخرج عن موضوعهم من أول النص إلى آخره الذي جاء متناصاً مع قوله تعالى ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾[2] فهذه الآية وغيرها جاءت تشرح وتوضّح ما ذهب إليه الشاعر في نصه، إذ هضم معناها وصاغها شعراً، كون (الشاعر يجري مجرى المصوّر، فكلّ واحد منهما حاكَ بأحد الامور الثلاث، أما بأمور موجودة في الحقيقة، وأما بأمور يقال أنها كانت موجودة، وأما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر)[3]،فتخبرنا الآية الكريمة إنَّ ما للشهداء ليس لما غيرهم، والذي يقتل في سبيل الله يختلف عن الذي قتل في ظروف أخرى ،ففي الحالتين إن فلاناً قتل وسكن اللحد، غير أنّ الشهيد بقي حياً عند ربّه وفي قلوب الناس، فنال رضا الله وضمن الجنة قبل الجميع، وذلك هو الفوز العظيم .

نلحظ إنّ النص القرآني قد تداخل مع النص الشعري، كقول الشاعر: (**جرحوا المساء فسال ضوء صعودهم / فوق الغيوم وارق الأقمارا**) و (**هم يحسدون فلم يزل عسل / الشهادة يستفز البحر ....**) و (**الموت يعني أنهم ماتوا / لكنهم رحلوا قليلا كي يعيدوا الشمس و....**) فكل ذلك يعني إنّ الشاعر اتخذ من النص القرآني مرجعاً وأساساً يتكأ عليه في صياغة أبياته التي جاءت بحق الشهداء، فإستشهادهم آلم وجرح حتى المساء والنهر، وليس فقط القلب والنفس(**جرحوا المساء فسال ضوء صعودهم**)، فالضوء لا يسيل، بل دمهم الذي سال وأريق ،فهم أبهى ضياءً ونوراً وتوهّجاً وبريقاً من الشمس (**الشمس تكذب إنهم / أبهى ضياءً كبرياءً نارا**)، بل إنَّ الشمس تستمد ضوءُها من نور وجوههم وصفاء وبياض قلوبهم ونقاء قصدهم، فتحسدهم الناس على هذه التضحية (**هم يُحسدون فلم يزل عسل الشهادة**) .

فالشهادة عبارة عن عسل بالنسبة لهم، وأضاف لذلك تأييدا لما سبق (**الموت يعني أنهم ماتوا ويعني أنهم خنقوا التراب مرارا**) ويستدرك تماشياً مع الآية الكريمة فيقول (**لكنّهم رحلوا قليلاً**

([1])الأعمال الشعرية ، عارف الساعدي، دار سطور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بغداد، ط١ ، ٢٠١٨م : ١٥٥ .

([2]) سورة آل عمران : ١٦٩ .

([3]) فن الشعر، ارسطو طاليس : ١٩٦ .

كي يعيدوا الشمس) فجزالة اللفظ القرآني، وقوةّ المعنى دفعت الشاعرَ الى التعالي في انتقاء ألفاظه فيدّعي انّهم هم الذين خنقوا التراب، وقيدوه وليس العكس، حيث انهم رحلوا قليلا ،فالذي يموت يرحل الى الأبد، إلا الشهداء فإنهم أحياء يرزقون، وتحلّق أرواحُهم بين السماء والأرض .

فالنص يبعث من الحزن والألم في نفس القارئ، ما يدعوا الى القول إنَّ رائحة الموت تتخلله بين موضع وآخر، وهذا واضح عن طريق الألفاظ **(جرحوا المساء – سال ضوء صعودهم – وتوارى – عسل الشهادة- الموت – انهم ماتوا – خنقوا التراب – رحلوا قليلاً)**، وما دام حديثنا في رحاب الشهادة والشهداء، كان حرّياً بنا أنّ نعرّج على نصّ آخر من قصيدة (**من ذاكرة العشاء الأخير**) إذ يقول :

وكـذبيهم جَميعـاً ، فـي يـدي شـجر يلهـو، وفَـوق ذهـولي غيمـةَ نمـتِ
لـم يصـلبوني، ولكـنْ شُـبهتْ لهمـو وهـا أنـا الآن حـرٌ فـوق مقصـلتي
وهـا أنـا الآن فـوقَ الجِسـر منتظـر أهلـي الـذينَ بِـلا نـومٍ ولا سِنَـةِ
أدنيْ البيوتَ إليهم وهـي متعبةْ وتنقل الظلَ والأطفال أوردتي[1]

لقد دأب الشعراء على رفد أفكارهم بآيات القرآن الكريم فخرجوا بنصوص تحمل الطابع الديني الى جانب الصبغة الإجتماعية، حيث نلحظ في النص أعلاه إنَّ الشاعر يصوّر قضية الشهيد مصطفى العذاري، الذي صُلبَ على أحد جسور مدينة الفلوجة، فيستذكر قصّة صَلب السيد المسيح مستشهداً بقوله تعالى ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا**﴾[2] فالآيةُ الكريمة تمثّلت في قول الشاعر **(لم يصلبوني ولكن شبهت لهموا / وها أنا الآن حرّ فوقَ مقصلتي)** إذ ربط بين صلب السيد المسيح والشهيد، مع تحقق الجريمة واختلاف الآلة **(الجسر والصليب)** على الرغم من البعد الزمني الشاسع بين الحادثتين، فيتقنع الشاعر بشخصية الشهيد محاولاً تكذيب خبر صلبه **(فكذبيهم جميعاً)** داعماً قوله بما ذكره في البيت الثاني الممتص لمعنى الآية الكريمة ، إلا أنه يستدرك بذكر قصة الشهيد (**وها أنا الآن فوق الجسر منتظرٌ / أهلي الذين بلا نوم ولا سنة**) فيصّور حاله وحيداً معلَّقا على الجسر بين الغرباء والأعداء، وهو منتظر أهله، وفي عجز البيت يصور حال أهلة القلقين عليه، وقد فقدوا الراحة والنوم بسبب فراقه، وهذا يتداخل مع قوله تعالى :﴿ **ٱللَّهُ لَآ إِلَـٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْحَىُّ ٱلْقَيُّومُ**

([1])آدم الأخير ، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بغداد، ط١ ، ٢٠١٩م : ٧٩ .
([2]) سورة النساء : ١٥٧ .

لَا تَأْخُذُهُۥ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ﴾[1] إي كان الانتظار والشوق حاضراً في أذهان كلا الجانبين أيْ الشهيد وأهله، وبذلك كان السياقُ متشبعاً بمعانٍ الموت والانتظار والبعد والحزن .

وفي قصيدة (**هامش**) يستدعي الشاعر جزءاً أو هامشاً من(قصة هبوط آدم وحواء عليهما السلام) الى الأرض، بعد خروجهما من الجنة، بسبب غواية الشيطان لهما ،إذ يقول :

فخرجنا بناءً على هامشٍ في السموات
فيه الرضا والحذرْ
ورحنا نسائلُ بعضاً
ولكنّنا لم نزلْ
نتهجّى الوجوه
ونبحثُ عن فمِنا في الكلامْ
الكلامُ الكلامُ الكلامْ
إنّها حيرةُ الهابطين من الله
من فكرةٍ رُفِعتْ في الظلامْ
كيف نمشي ؟
كيف نأكل ؟
كيف نصحو ؟
وكيف ننامْ ؟[2]

يحمل النصُّ الكثير من الإشارات غير المباشرة ،منها الدينية بشكل عام والقرآنية بصورة خاصة، ضمن سياق يعّج بالتساؤلات والحيّرة في التكيف والتعايش مع بيئة مغايرة عما كانا فيها سيدنا آدم وزوجته حواء، مع القبول والرضا بذلك، تنفيذاً لأوامر الله وتطبيقاً لشرائعه، فنجد في قوله (**إنها حيرة الهابطين من الله**) تناصاً مباشراً يفسره قوله تعالى: ﴿ **فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ** ﴾[3] وقوله تعالى: ﴿ **قُلْنَا ٱهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاًۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّى هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَاىَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ** ﴾[4] إذ ان قول الشاعر (فخرجنا بناءاً على هامشٍ في السموات)

---

(1) سورة البقرة : ٢٥٥ .
(2) الأعمال الشعرية : ٢٠٩ – ٢١٠ .
(3) سورة البقرة : ٣٦ .
(4) سورة البقرة : ٣٨ .

وقول الله عز وجل: (فَأزلَهما الشيْطانُ عَنْها فَأخْرجَهُما مِما كَانا فِيهِ)، وقول الشاعر (إنها حيرة الهابطين من الله) وقول الله عز وجل (قُلْنا اهبطوا مِنْها جَميعاً) متداخلة في اللفظ والمعنى ،إلى جانب ورود الكثير من الألفاظ التي تؤيد توجه الشاعر الى استدعاء قصة هبوط آدم، بدلائل قوله: (**فخرجنا – الحذر – نتهجى – نبحث -حيرة الهابطين من الله – فكرة رفعت – كيف نمشي – كيف نأكل – كيف نصحو – كيف ننام**) فالحيرة والذهول التي أصابته ليست عادية ،حيث إنَّ انتقاله مثل مرحلة جديدة في حياته، فتحول من إنسان يملك جميع سبل الحياة ومتوفر عنده كلّ شيء، الى إنسان يبحث عن كلّ شيء، في بيئة جديدة لا يألفها وتجربة ليست بالسهلة جعلت منه يتساءل في نفسه ، كيف يمشي ،كيف ينام ،كيف يصحو ،كيف يتحدث مع الآخرين.

ويأتي قوله تعالى ﴿ **يَخَافُونَ رَبَّهُم مِّن فَوْقِهِمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ** ﴾[1] ليكون مرجعاً ثقافياً وأيقونة تراثية استمد منها الشاعر مادته الشعرية، وساعدته على صياغة نصه الذي يقول فيه :

هُم هكذا يحلِقون
وألف قريةٍ وقريةٍ سيبصقونها ويرحلون
ويغزلون قريةً واحدةً
في أفقهم هناك
الله وحده من فوقهم[2]

المتأمل لهذا المقطع من قصيدة (**الشمس أجمل في بلادي**)، يدرك بأن الشاعر يتحدث عن التفرد الوجودي والمكاني لله عز وجل، وحده المسيطر الذي يملأ الكون وجوده، العلي فوق كل شيء، ولا يعلوا أحد فوقه، وقد تكرر ورود ذلك في موضع آخر بلسان سيد المرسلين محمد (صلى الله عليه و آله وسلم)، عندما دعا الناس الى عبادة الله الواحد الأحد، وحده لا شريك له، كما في قول الشاعر:

ثم قال لنا
إنَما ربُكم واحدٌ وأسمه الله[3]

يشير الشاعر إلى وحدانية الله عز وجل وتفرده في العبادة والطاعة، فغياب الغموض عن هذين السطرين، يقود المتلقي وبدون أي عناء الى تصور قوله تعالى ﴿ **وَإِلَـٰهُكُمْ إِلَـٰهٌ وَاحِدٌ** ﴾[1]

([1]) سورة النحل : ٥٠ .
([2]) الأعمال الشعرية : ٤٩ – ٥٠ .
([3]) المصدر نفسه : ٢٤٧ .

وقوله تعالى ﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ ٱللَّهُ** ﴾[٢]، وهو ما يتوافق بصورة كبيرة مع ما استشهدنا فيه من قول الشاعر **(إنمّا ربكم واحد وأسمه الله)** فحسن انتقاء الشاعر لألفاظه ودمجها في نصه كمرجعية دينية، عكست مدى سعة ثقافته أولاً، واسهامه في نشر اللطائف الاسلامية والنبوية ثانياً، فضلاً عن امور جوهرية أخرى خدم بها أبياته وأفاد المتلقي.

أما في قصيدة **(ماذا صنعنا)**، يقف الشاعر مذهولاً متعجباً من صنع الله، ودقة تصويره وتقويمه - سبحانه وتعالى- في خلق الإنسان، فتوزعوا الى امم وقبائل وأوطان فمنهم من شكر، ومنهم من نكر وكفر إذ يقول :

سبحانك اللهم
كيف خلقتَ هذي الناس من ماءٍ وطينْ
ونثرتهم أمماً على الدنيا
ووزعت الخلائق شاكرين وناكرين
لكنك اللهمَ لم تترك صغارك تائهين؟![٣]

المتأمل لهذا النص يتبادر الى ذهنه الكثير من الآيات القرآنية، التي استلهمها الشاعر وأذابها بين طيات النص، والمتمثلة في استحضار قوله تعالى: ﴿ **وَٱللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِّن مَّآءٍ ۖ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِى عَلَىٰ بَطْنِهِۦ ۖ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِى عَلَىٰ رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِى عَلَىٰٓ أَرْبَعٍ** ﴾[٤] وقوله تعالى ﴿ **هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن طِينٍ** ﴾[٥] ففي هاتين الآيتين الكريمتين تعالق وتداخل واضح مع ما جاء في النص (**كيف خلقتَ هذي الناس من ماءٍ وطينْ)**، أما قوله تعالى ﴿ **إِنَّا هَدَيْنَـٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا** ﴾[٦] فالموروث الديني الذي تمثل في آيات القرآن الكريم شكل مسنداً أساسياً للنص الشعري الذي استلهم في طياته معنى مفاده سبحانك يا الله لقد خلقت الناس جميعاً من ماءٍ وطين ومنحتهم العقل والبنية والصورة الحسنة، فأصبحوا شعوباً وقبائل وانتشروا في أصقاع الأرض، وأمرتهم بالعبادة وأرسلت لهم رسلاً كثيرين، بينوا لهم الشرائع والأحكام، فبعضهم من آمن وشكر، وآخرين كذبوا وخالفوا وأنكروا ذلك، لكنك يا ربي لم تترك صغارك تائهين، فبعثت لهم الرسل ومهدت لهم طرق النجاة، ورزقتهم من الأنفس و الخيرات والثمرات .

---

(١) سورة البقرة : ١٦٣ .
(٢) سورة يونس : ٣ .
(٣) آدم الأخير : ٦ .
(٤) سورة النور : ٤٥ .
(٥) سورة الأنعام : ٢ .
(٦) سورة الإنسان : ٣ .

وبالرجوع الى عتبة العنوان (**ماذا صنعنا**)، فهو استفهام يمكن أن يكون حقيقياً مفاده، ماذا صنعنا نحن كمخلوقين للذي خلقنا، وهل قدّمنا الإحسان مقابل إحسانه، أو هو استفهامٌ تقريري يحمل بين طياته الندم والحسرة بمعنى ماذا صنعنا بأنفسنا التي أغرقناها بالمعاصي، والذنوب .

وتستمر كاميرا التحري في استكشاف نصوص الشاعر، لتدلنا على مواطن وبؤر التراث الديني، مطرزاً إياها بصور الحياة اليومية، والقضايا الاجتماعية، التي جاءت جنباً الى جنب مع الموروثات الدينية والقصص القرآنية، متخذاً مِن قصّة الخضر(عليه السلام) في قصيدة (**قتيل الخضر**) موضوعاً ثقافياً لنصه، متناصاً مع أحدى آيات القرآن الكريم، إذ يقول :

صرختُ وكان برفقتهِ شاهدٌ
لم يحرِكْ عصاه
ولم يقترحْ للحياة صبيَا
أنا تائهٌ يا إلهي
لماذا بعثتَ العجوز ليقتلَني
كان يكفي بأنْ توقظَ النهرَ ليلاً
وتسحبَني نحوه بخطىً باردة
كان يكفي بأنْ تأمرَ النهرَ
يشربني دفعة واحدة[1]

إذ نرى في أغلب الأحيان، إنّ رؤى الشاعر متكاملة في طرح المادة المستدعاة وربطها بالواقع، الذي أضفى عليها واقعية وجمالية أكثر مما تتمتع به من أمور سامية، لذلك نجد للقصص القرآنية الكاملة نصيباً في أعماله، ومن ذلك نجد الشاعر يتداخل في سطره الخامس من قصيدة قتيل الخضر مع قوله عزّ من قائل: ﴿ **فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا لَقِيَا غُلَٰمٗا فَقَتَلَهُۥ قَالَ أَقَتَلۡتَ نَفۡسٗا زَكِيَّةُۢ بِغَيۡرِ نَفۡسٖ لَّقَدۡ جِئۡتَ شَيۡـٔٗا نُّكۡرٗا** ﴾[2]، حيث تشير الآية المباركة الى قصة موسى والخضر (عليهما السلام)، التي حملت الكثير من الاهداف التربوية والأخلاقية والاجتماعية تمثلت جزءاً منها في أحد محطّات رحلتهما، عندما لقيا غلاماً فأقدم العبد الصالح على قتله، مما أثار غضب موسى، عادّاً ذلك عملاً منكراً، بسبب قتله لنفس زكية بغير ذنب، وهذا ما أوضحه الشاعر في نصّه عندما استدعى ثلاثي الآية القرآنية (**موسى – الخضر- الغلام**)، الى جانب استحضار العديد من الدوال، التي تعالقت وتشابكت مع الآية الكريمة، بشكل خاص والقصة القرآنية بشكل

(1) آدم الأخير : ٥٨ – ٥٩ .
(2) سورة الكهف : ٧٤ .

عام نحو(**صرخت- برفقة- شاهد- عصاه- صبيا- تائه– بعثت– العجوز– يقتلني**) فالصبي والشاهد والعجوز في النص الشعري هم نفسهم الغلام وموسى والخضر، التي دلت عليهما لفظة (فانطلقا) في النص القرآني، وكما نوّهنا أنّ النّص لا يخلو من الاهداف السامية والقيم الاخلاقية والاجتماعية، التي أرادها الشاعر، في قراءة اجتماعية بعيداً عن القصّة القرآنية، منها المحاولة وبأيّ شكلٍ في سبيل انقاذ نفس الانسان من الضرر، ولاسيما القتل، وهذا لم يحصل في النص، لأنّ أحد الشخصيات المستدعاة في النص، لم تبدِ ايَّةَ مساعدة تجاه الشّخص المقتول، فضلاً عن قيم الجمال التي بثّها القرآن الكريم في طيات النص، والتي أخذت المتلقي لعالم التأمل بكلام الله سبحانه وجمال وحسن معانيه، وبذلك فإن القيم الجمالية والاخلاقية متداخلة فيما بينها بصورة جوهريه، بوصف التجربة الأدبية لدى الشاعر تعبّر عن مشكلات الإنسان، وعواطفه وسلوكه[1] .

يشير ظاهر النص الى ان هناك ظلماً حصل للغلام من قبل العبد الصالح، والشاهد الذي معه لم يحرك ساكناً ولم ينهه عن قتله، غير ان المتمعن الجيد في النص والمطلع على كتاب الله يتيقن ان في ذلك لحكمة وصلاح، إذ إنّ الغلام لم يكن سوياً مطيعا لوالديه، واذا ما كبرَ سوف يعانيا بسببه فيؤثر على إيمانهما ويرهقهما طغيانا وكفرا، فأراد الله سبحانه وتعالى أن يعوضهما خير منه فيلمح الشاعر الى ذلك إذ يقول :

أبواي القريبان دوماً من الرب
لا يكرهان الصبيَ الذي حلَ في داخلي[2]

نلحظ أن في النص إشارة إلى قوله تعالى من سورة الكهف: ﴿ **وَأَمَّا ٱلْغُلَٰمُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَآ أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَٰنًا وَكُفْرًا** ﴾[3] فكانت هذه الآية خيرَ من مثل المرجعية القرآنية لقول الشاعر: (**أبواي القريبان دوماً من الرب**) وكما يتضح في المقاربة النصية أنَّ (النص الشعري: قريبان من الرب / النص القرآني : مؤمنين) حيث لا يقربك الى الله من عمل سوى الإيمان به وطاعته والامتثال لأوامره ونواهيه .

ويبقى القرآن الكريم مرجعا ثقافيا، ينث بعبره وعطاياه على عقول الشعراء وأقلامهم ، أينما حلَّ وحيثما وجد ومن ذلك نجد أن الشاعر قد استلهم أحد آياته في نصه، الذي يقول فيه :

---

(1) يُنظر: التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، العراق- بغداد، (د.ط)، ١٩٨٥م: ٢١ .
(2) آدم الأخير : ٥٦ .
(3) سورة الكهف : ٨٠ .

ضارباً بعصاه البحار
مقلقاً نوم فرعون في كل يوم
ومن خلفه كان يركض
.....
الرضيع الذي كان يأكله البحر
ونام على زند فرعون
ها هو يحرق نوم القصور
ويرمي عصاه الشقية للبحر
ثم يغرق فرعونه وينام[1]

يتجلى في هذه الأبيات استلهامٌ استرجاعي مباشرٌ مع الماضي، يتماهى مع الموروث الديني المتمثل في قوله تعالى ﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ** ﴾[2]، فضلاً عن أنّ هناك معنى إيحائياً ينسجم مع الآية الكريمة يحمله البيت (ويرمي عصاه الشقية للبحر) ليذهب ذهن القارئ الى تصور حقيقة ان:

النّص القرآني: اضرب بعصاك البحر .

النّص الشّعري: ضارباً بعصاه البحار .

نصان متلازمان متقاربان بعضهما مع البعض الآخر، وكان للألفاظ الواردة اسهامٌ مهمٌ في توثيق الصلة أكثر بينهما (**عصاه- فرعون – الرضيع – البحر – القصور – يرمي –يغرق**)، التي هيأت ذهن المتلقي لفهم النص وبيان مضمونه، وربطت النص بجذوره ومرجعياته الدينية والاجتماعية في نسق ثقافي، حاول فيه الشاعر أن يظهر شخصية موسى في حقبتين زمنيتين مختلفتين، كان في الاولى بمثابة الضعيف المُهدَد بالغرق الطالب للاهتمام والرعاية، كقول الشاعر (**الرضيع الذي كان يأكله البحر**) إشارة إلى وحي الرب إلى أمه ان اطرحيه في اليم، وفي الثانية المُهَدِد المنتقم لربه ودينه من فرعون وجنوده .

وفي نص آخر من قصيدة (**ماذا صنعنا**)، التي انمازت بنسقها الديني عامة، وكثرة احتوائها لنصوص القرآن الكريم خاصة، يستحضر الشاعر قصص الموت، التي تجرعتها الأمم السابقة،

([1]) آدم الأخير : ٦٤ .
([2]) سورة الشعراء : ٦٣ .

بسبب كفرهم وعنادهم، فلم يتركوا خياراً أمام خالقهم سوى الخسف المهين لهم، واندثار أثرهم ليأتي من بعدهم خلقاً آخرين، إذ يقول :

وإذا زعلتَ على القرى
أبدلتهم خلقاً
كأشجار الملائك طيبين
في كل يومٍ كنت تخسف
بالفراعنة القدامى الأرض
ثم تعيدها منهم
وتمنحها ملوكاً آخرين[1]

تحيلنا هذه السطور مجتمعة، وأولها خاصة، الى قوله تبارك وتعالى: ﴿ **إِن يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ** ﴾[2] فيوّجه خطابه (عزّ وجلّ) الى الناس أجمع، أن بإمكانه ان يجعلنا من الماضي ويبدلنا بخلق جديد في نصّ قرآني، يحمل بين طياته الرأفة والتحذير في وقت واحد، بخاصةً وأن الشاعر لم يتركنا الى هذا الحد، بل استطاع بذكائه وموهبته أن يترجم عواقب ذلك التحذير الإلهي، فيذكرهم ماذا صنع بالأُمم السابقة ليأخذوا العبر من ذلك، إذ عَمد مباشرة إلى استحضار حدث الخسف في البيت التالي، الذي جاء فيه: (**في كل يومٍ كنت تخسف / بالفراعنة القدامى الأرض**) في إشارة إيحائية إلى قوله تعالى: ﴿ **فَخَسَفْنَا بِهِۦ وَبِدَارِهِ ٱلْأَرْضَ** ﴾[3] للدلالة إلى قارون الذي خسف الله به الأرض، فنلاحظ في الآية الأولى، التي حملت سياق التحذير من العقاب جاءت بجملة (**إن يشأ**) منسجمة ومتداخلة مع البيت الشعري (**وإذا زعلت**)، أما في الآية الثانية التي حملت سياقاً تنفيذياً للعقاب، فجاءت بجملة (**فخسفنا به**) متوافقة ومتداخلة مع البيت الشعري (**كنت تخسف بالفراعنة**)، ولعلَّ الشاعر في تضمينه للفظة الفراعنة بدل قارون ربّما لتلائم الفترة الزمنية كون قارون كان معاصراً لحكم الفراعنة، أو لطابع عام وهو انّ هناك فئتين الاولى تمثلت فيمن آمن وصدق وهم موسى وشيعته، والفئة الأخرى هم مَن كفر وجحد، فدخلت تحت اسم فرعون، وهي صفة تميز بها كلّ جبّار عنيد، ومن هؤلاء قارون، فالجو العام للنص بألفاظه ودواله ومعانيه قد خَدم ما جاءت به الآيتين الكريمتين، فكان التقارب واضحاً بين النص ومرجعياته القرآنية، منه ما كان معنويا وهو ما حمله سياق النص في تقاربه مع مدلولات

---

(1) آدم الأخير : ٧-٨ .
(2) سورة فاطر : ١٦ ، وينظر : سورة النساء : ١٣٣ ، وسورة الأنعام : ١٣٣ ، وسورة إبراهيم : ١٩ .
(3) سورة القصص : ٨١ .

الآيتين، ومنه ما حمل الطابع اللفظي والمعنوي سوية، كذلك يمكننا النص من أن نمد جسور الصلة بين الماضي والحاضر، من حيث السياق الزماني والمكاني، فهناك إلماحات في النص ربّما قصد منها الشاعر أن الملك والثراء لا يدوم لفراعنة الزمن، الذي يعيشه الشاعر، ولكم في قارون والفراعنة آية في ذلك، ونستقرئ انسيابية شعرية دينية عالية، لنص آخر من إبداعات شاعرنا فنضعه تحت مجهر الوصف والتحليل، لنرى ما فيه من عبق الذكر الحكيم فيطرب مسامعنا بقوله :

كم كنت تزرع في القرى رسلاً
وتبذر في المدائن أنبياء
لم تبق فوق الأرض أرضٌ
لم تطأها خطى النبيين القدامى
كانوا يجوسون الديار
ويلعبون مع الصغار
وأكفهم دوماً على رؤوس اليتامى
سبحانك اللهمَ
لم تترك صغارك حائرين
مذ كنتَ تبعث أنبياءك بينهم[1]

يقوم النص على عدد ليس بقليل من العلامات المرجعية، والاشارات الدينية، فجّوه العام يدلنا على حقيقة رّبانية استحضرها الشاعرُ في النّص، تمثلت في كثرة ارسال الرسل والأنبياء الى الناس يترجمها مفتاح البيت الأول الاداة **(كم الخبرية)**، التي تفيد التكثير، تقابلها الأداة نفسها في الآية المباركة المؤيدة لما ذهب إليه الشاعر كقوله تعالى ﴿ **وَكَمْ أَرْسَلْنَا مِن نَّبِيّ فِى ٱلْأَوَّلِينَ** ﴾[2]، الى جانب الآيات الاخريات اللاتي نهل منهن الشاعر، وإستلهم مضمونهن، فساعده ذلك على صياغة بنية نصية تراثية جميلة كقوله تعالى ﴿ **وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِى كُلِّ أُمَّة رَّسُولًا أَنِ ٱعْبُدُوا۟ ٱللَّهَ** ﴾[3] إلى جانب قوله تعالى ﴿ **بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادا لَّنَآ أُو۟لِى بَأْس شَدِيدٍ فَجَاسُوا۟ خِلَـٰلَ ٱلدِّيَارِ** ﴾[4] الذي يتداخل بصورة مباشرة مع قول الشاعر في السطر الخامس **(كانوا يجوسون الديار)**، فعندما نتأمل في معنى الآيات مقارنة بالنص الشعري، نجد مدى التقارب اللفظي والمعنوي

(1) آدم الأخير : ٦-٧ .
(2) سورة الزخرف : ٦ .
(3) سورة النحل : ٣٦ .
(4) سورة الإسراء : ٥ .

بينهما، وبلا شك حتم ذلك على الشاعر أن يصيغ أبياته على وفق سياق الآيات، فالنّص يحتوي على إيحاءات قرآنية وألفاظ وتراكيب دينية عديدة منها **(رسلاً – أنبياء – النبيين – القرى - يجوسون الديار – سبحانك اللهم – أنبياءك)** فكل ذلك ذهب بالنص إلى أن يحمل معنى يبين لنا عظمة الخالق، ومدى اهتمامه في شؤون الناس و العباد، إذ ملأ القرى والمدن رسلا وأنبياء لبيان دينهم وتدبير امورهم ونصحهم، وارشادهم باللتي هي أحسن، بحيث لم تبق فوق الأرض من قرية لم تطأها قدَّم نبي أو رسول، وحين يبعث أحدهم إلى أمة ما فلا يكتفي بنشر رسالته فحسب، بل يعكس أخلاقه هناك، إذ يلاعب الصغير ويهتم بالكبير ويعتني باليتيم، ولابدَّ إنَّ هناك علاقة بين صور الماضي الدينية، التي استدعاها الشاعر وصور الحاضر الاجتماعية التي ارادها في نصه، من حيث قراءة الواقع، الذي نعيشه ونحن نرى صور الظلم والجور الكثيرة مقارنة بعدد الرسل والانبياء وما بذلوه في سبيل تعليم الناس وأرشادهم على الطريق الصحيح، وهي رسالة مفادها لم هذا التجاهل مقابل ذلك الاهتمام، كذلك يوجه رسالة للمجتمع بأن اليتيم بحاجة الى الرعاية والاهتمام من كل أطياف المجتمع، بخاصة أصحاب الكلمة والشأن، ورسالة الانبياء هي انسانية قبل ان تكون دينية خالصة، ولما كان الانبياء أصحاب القيادة الدينية يؤدون دوراً هاماً في رعاية الناس، إذا على اصحاب القيادة السياسية في وقتنا هذا أن يقوموا بدورهم أيضاً ويأخذون العبر من الرسل والانبياء .

وكان لقوله تعالى: ﴿ **قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۖ وَحَالَ بَيۡنَهُمَا ٱلۡمَوۡجُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡمُغۡرَقِينَ** ﴾[1]، حضوراً في أحد نصوص الشاعر، الذي تنوعت مرجعياته وبناه بين الشخصية الدينية والمكان والبيئة، فضلاً عن رفده بالنص القرآني، إذ يقول:

آدمٌ يخرجُ من باريسَ أو روما
ومن كلِ العواصمْ
يزحفُ الآن إلى البحرِ
المحيطات
فما من غرقِ الوحشةِ عاصمْ[2]

في قراءة تأملية للنص أعلاه، تظهر لنا دلائل ومضامين الآية القرآنية، التي اتكأ عليها الشاعر في بلورة أفكاره والخروج بهذه الصيغة النصية الجميلة بعدما هضم قصّة نوح وابنه

(1) سورة هود : ٤٣ .
(2) آدم الأخير : ٢١ .

الذي عصى امره ورفض ركوب السفينة معه، فكان من الهالكين إذ اختصر كل ذلك في بيت واحد فقط جاء فيه **(فما من غرق الوحشة عاصم)** إشارة الى قوله تعالى: ﴿**لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۖ**﴾ إلا إننا نلاحظ ان الشاعر قد خلق صور مكثفة ورسم لوحة شعرية تكونت من عدة محاور، ربط فيها الحداثة والتراث والزمان والمكان والماضي والحاضر، فاستحضر آدم (عليه السلام) وبعض المدن الغربية وجزء من قصة نوح (عليه السلام) مع ابنه في مبادرة منه لرفد المتلقي بأكثر قدر ممكن من المعلومات، وقصص التأريخ أو ربّما هناك تقارب وتشابه في الموقف، إذ إنّ آدم عندما نزل الى الأرض، كان وحيدا تملأ قلبه الوحشة وتحيط به الغربة كما حصل مع ابن نوح، الذي بقي وحيدا في ذلك المكان بعدما ذهب نوح ومن معه في السفينة الى مكانٍ بعيد .

وفي أبيات أخرى من القصيدة نفسها **(آدم الأخير)** التي يستدعي لنا مضمون نص قرآني آخر في نص شعري مشابه للذي سبقه، إذ يقول فيه :

ترجَلْ

هذه الوحشةَ يا آدمُ

لا تحزنْ

ولا خوفَ عليكْ[1]

يتبادر إلى ذهن المتلقي في النص الشعري، قوله تعالى من سورة البقرة: ﴿ **قُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ مِنۡهَا جَمِيعٗاۖ فَإِمَّا يَأۡتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدٗى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ** ﴾[2]، الذي نراه جليا في قول الشاعر: **(لا تحزن / ولا خوف عليك)** فالدلالةُ واحدة والهدفُ واحد، إذ إنّ مضمون النص القرآني، يشير إلى آدم وقضية هبوطه الى الأرض، وتبشيره بالخير والصلاح إذا ما اتبع هدى الله سبحانه وتعالى، وذات الدلالة جاءت في النص الشعري، عندما وجه الشاعر خطابه إلى آدم، فهو يشد على قلبه ويطمئنه بأن لا يخاف من وحشة الوحدة ولا يحزن، كونه آخر إنسان تبقى على هذه الارض، فهو يعيش الوحشة نفسها التي مرّت على أبيه آدم عندما هبط إلى الارض، إذ استطاع الشاعر ربط الزمن الماضي وقصة آدم الاول بالزمن الحاضروالمستقبل

(1) آدم الأخير : ٢٣ .
(2) سورة البقرة : ٣٨ .

وحال آخر انسان على هذه الارض، وعليه فالنص القرآني الذي نقله لنا الشاعر لم يقتصر على زمن معين فحسب، بل هو رسالة موجهة لذرية آدم إلى يوم القيامة .

ويرسم لنا الشاعر في قصيدة (**عتب على باب القيامة**) لوحة فنية، معطرة بآيات الذكر الحكيم، يقول فيها:

وكم صاحوا على الدنيا
لماذا كلَما متنا معاً
سيجيئ من أقصى المدينة شامتُ
هذي البلاد حقيبةٌ مثقوبةً
تمشي ومن يدها القرى تتهافتُ
فمن الحقيبة فرَ جسرٌ ناحلٌ
وعلى سمار الجسر فجرٌ خافتُ[1]

يشير شكل النص ومضمونه الى واقع مرير، وحياة صعبة، ممتلئة بالآلام والمشقات، وهذا ما نراه يتكرر في نصوص الشاعر، قاصداً من ذلك وطنه ومواجعه، بسبب اعداء الحرية والعيش الكريم، فيشبه الشاعر بلده بالحقيبة المثقوبة، التي لا تحتفظ بأيّ شيء فيسقط منها الناس والقرى والمدن والجسور والفجر الجميل، فتفقد بذلك حيويتها وأنسيتها، وفي بيته الثالث يتداخل مع قوله تعالى: ﴿ **وَجَاءَ مِنْ أَقْصَا ٱلْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَىٰ قَالَ يَٰقَوْمِ ٱتَّبِعُوا۟ ٱلْمُرْسَلِينَ** ﴾[2] إذ يتداخل المعنى واللفظ بين النصين، ونلحظ حضور الفعل ولكن بفارق بسيط، إذ حوله الشاعر من زمن الماضي (جاء) الى المستقبل (سيجيئ)، لأنَّ الشماتة- وهي الأخرى التي جاء بها الشاعر مكان لفظة الرجل- صفة مذمومة، فأراد الشاعر أن يأخر تحققها، أما في النص القرآني فمهمة الرجل كانت قد تحققت إذ انها حملت الصفات المحمودة .

و يصور لنا الشاعرَ في مشهد آخَر أحوال العباد في دار الآخرة، فلو نظرنا إلى المعنى الظاهري للنص نجد ان الشاعر يتسائل عن كل النعم التي وعد الله سبحانه بها عباده، إذ لم يجدوها ولم يتمتعوا بشيء منها، وهذا مشهد استباقي طرحه الشاعر في نصه في صيغة فلسفية إذ يقول :

تاهوا على طرق القيامة ، لم يزرهم

---

(1) آدم الأخير : ٦٧ – ٦٨ .
(2) سورة يس : ٢٠ .

مرسلٌ ابداً ، ولم تهدلْ على عطش الجراح فواختُ

لم يشربوا الخمر التي وعدوا ، ولم

يدنوا لجارية، وهاهم ذاهلون صوامتُ[1]

حين النظر في باطن النص يتبادر إلى ذهن المتلقي، توظيف الشاعر للمرجعية الدينية المتمثلة في استدعاء النص القرآني من سورة الصافات ﴿ **يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ۞ بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ ۞ لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ ۞ وَعِندَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ ۞ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ** ﴾[2] فالدلالة التي توحي إليها الآية المباركة، إنَّ الله سبحانه نزَّه خَمر الآخرة عن الآفات التي في خمر الدنيا، فهو خمر من أنهار جارية، لا يخافون انقطاعها ولا فراغها[3]، وخمر جارية بيضاء، أي لونها مشرق حسن بهي لا كخمر الدنيا من منظرها البشع الرديء وقوله: ﴿ **لَذَّةٍ لِلشَارِبِينَ** ﴾ أي طعمها طيب كلونها، وطيب الطعم دليل على طيب الريح، وقوله: ﴿ **لَا فِيها غَولُ** ﴾ يعني لا تؤثر فيهم غولاً، وهو وجع البطن وصداع الرأس، وقوله: ﴿ **وَلا هُم عَنها يُنزَفُونَ**﴾ أي لا تُذهب عقولهم وقوله: ﴿ **وَعِندَهُم قاصِراتُ الطَرفِ عِينُ**﴾ أي عفيفات لا ينظرن إلى غير أزواجهن وعِينُ : أي حِسان الأعين ،فوصف عيونهن بالحسن والعفة وقوله ﴿ **كَأَنَهُنَ بَيضُ مَكنونُ**﴾ وصفهن بترافة الأبدان وأحسن الألوان ، أي كاللؤلؤ المكنون المحصون الذي لم تمسه الأيدي، وقيل بياض البيض حين ينزع قشره، أي بطن البيض[4]، وذلك كلّه يتوافق دلالياً مع ما استحضره الشاعر في أبياته أعلاه .

يستقطب الشاعر في قصيدة **(منسيون)** حياة الفقراء، شارحاً معاناة تلك الطبقة المحرومة من أبسط سبل الحياة، يعيشون على الآمال، فينسون مواجعهم ويبنون أحلامهم عليها، وهم واثقون بأن هناك رب لا ينساهم، إذ وعدهم بقصورٍ فارهةٍ، وخيراتٍ وفيرةٍ، عجز المتسلطون عن توفيرها لهم في دار الدنيا، إذ يقول :

المنسيّون

دائماً جائعون

لأنهم يحلمون بخبز الجنّة

---

(1) آدم الأخير : ٦٩ .
(2) سورة الصافات : ٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩ .
(3) يُنظر : تفسير القرآن العظيم ، للحافظ اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ) ، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ – ٢٠٠٠م : ١٥٨٣ .
(4) يُنظر المصدر نفسه : ١٥٨٣ – ١٥٨٤ .

وقانعون ببيوتهم الضيقة

لأنَّ الله وعدهم بقصورٍ عريضة[١]

في قراءة تأمليه لهذه الأبيات القليلة في عددها، الغزيرة في دلالاتها، يلحظ الباحث بأنّ الشاعر قد مزَّج فكرته الدينية في واقعه الاجتماعي المرير في سطوره، التي أصاب فيها كبد الحقيقة، لان العودة إلى التراث شعرياً واستدعائه في النص، له أهمية كبيرة في اعطاء مصداقية لمعاني الخطاب الشعري المستمدة من مصدرها، فضلاً عن كونه يربط الماضي بشخصياته وأحداثه ومواقفه بالحاضر[٢]، إذ إنّ المنسيين، هم محرومون فعلاً من كلّ شيء فاختصر بهذه اللفظة كلّ ما يعانونه، ولا يزيح ذلك عنهم سوى الإيمان بوعد الله فهم يحلمون بغذاء حسن، وسكن جيد، وذلك متوفر في جنة عرضها السموات والأرض، وعد الله بها عباده المؤمنون كما جاء ذلك في الآية المباركة، التي استلهمها الشاعر واستحضرها في نصه كقوله تعالى ﴿ **وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلْمُؤْمِنِينَ وَٱلْمُؤْمِنَٰتِ جَنَّٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَا وَمَسَٰكِنَ طَيِّبَةً فِى جَنَّٰتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِّنَ ٱللَّهِ أَكْبَرُ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَوْزُ ٱلْعَظِيمُ** ﴾[٣] ، إذ يمكننا القول: بأنّ المنسيين هم أناس يندرجون تحت تسمية المؤمنين في نص الآية الكريمة، وخبز الجنة هو جزء بسيط مما تحتويه الجنات من خيرات كثيرة، والقصور العريضة هي المساكن الطيبة في جنات عدنٍ، فهناك توافق إيحائي دلالي واضح بين النص القرآني والنص الشعري، ولو نظرنا إلى النص من جانب آخر نجد الشاعر يحاول استنهاض الهمم بصورة غير مباشرة، واضعاً الفقراء في صلب معاناتهم وكأنه يريد لهم أن يغيروا من وضعهم هذا، في طريقة ساخرة، فيقول انهم راضون على ما هم عليه لأن الله وعدهم بقصور وجنات، إذن من المزكي لهم بأنهم سيدخلون الجنة، وهل الله راضٍ على سكوتهم وصبرهم على فقرهم وعدم المطالبة بحقوقهم وطلب رزقهم، إذن هو انتقاد حاد يوجهه الشاعر لوضعهم وللمفهوم الديني الخاطئ من قبل الناس تجاه كيفية فهم سلوكيات الحياة بالصورة الصحيحة .

ولأمَّ الكتاب حضور بهي في نصوص الشاعر، إذ تفرض نفسها بقوّة وفي أكثر من جانب، لأنّها من أكثر سور القرآن الكريم تداولاً بين الناس، والشاعر ابن بيئته، إذ يقول:

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٢٨ .

(٢) يُنظر: استدعاء الشخصيات ما قبل الاسلام في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، محمد رافع غالب القاضي(رسالة ماجستير)جامعة آل البيت- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية، ٢٠١٤م : ١٤ .

(٣) سورة التوبة : ٧٢ .

ويتلو- كما نحنُ- بعضَ الدعاءِ على روحهِ السابحة
ولكنه حين غادرنا
لمَ أرواحَنا بيديه
وتلى فوقها سورة الفاتحة[1]

نلحِظ في البيت الأخير، تضميناً واضحاً لاسم فاتحة الكتاب، ألا وهي سورة الفاتحة المباركة التي فضّلها الله سبحانه على سائر السور، بفرض قراءتها في الصلاة، كذلك قراءتها على أرواح المتوفين حين الذكر وعند القبر، ولذلك القصد ذهب الشاعر إذ كتب في عتبة الاهداء إلى روح الصديق راغب شراد في أربعينيته، فاتخذ من الصيغة القرآنية والفطرة الدينية مرجعاً تراثياً استند عليه في تغذية افكاره الشعرية، أو هي اشارة لأمر آخر فقوله **(تلى فوقها سورة الفاتحة)** أي ان أرواحنا ارواح أموات على الرغم من تمازجها في أجسادنا الحية .

وفي النهاية نجد أن توظيف النصوص القرآنية من قبل الشاعر جاءت بصورة دقيقة وجميلة، ونوع توظيفاته في قضية التناص المباشر وغير المباشر، غير أن الإيحائي إي غير المباشر كان له النصيب الأكبر في نصوصه الشعرية، وهذا يدل على براعته في هضم النص واعادة صياغته بحسب المعنى الذي يريده .

(1) آدم الأخير : ٨٢ .

المبحث الثاني

الألفاظ والتراكيب الدينية

أخذت الثقافة الدينية مساحة واسعة في نصوص الشعراء، والكتّاب قديماً، وحديثاً، نتيجة ارتباطها بالفكر العقائدي، والديني للإنسان، إذ أخذ يلامس هويته الإنسانية، ويؤثر فيها بشكل كبير، فشكلَّ ذلك اتجاهاً ثقافياً ولوناً خاصاً في كتاباتهم الأدبية والإبداعية، وبطبيعة الحال برز هذا الاكتساب التراثي بشكل ملحوظ في نتاجاتهم الأدبية، والدراسات النقدية، التي تناولت تجاربهم الشعرية، والشاعر عارف الساعدي أحد الذين تضمن شعرهم حشداً من الالفاظ والتراكيب الدينية، وهذا يدل على اطلاعه الواسع وعمق ثقافته الدينية .

فالشاعر يدرك جيداً أنَّ ليس هناك لغة أجزل وأفصح وأوضح من ألفاظ كتاب الله والالفاظ العبادية والعقائدية الأخرى، التي تأسر الأقلام في مدارها الخاص وتأبى العقول أن تستهوي غيرها، فهي (أي الالفاظ الدينية)، من أنجح الوسائل والأساليب التي تُسهم في خلود الشعر بذاكرة الانسان على مر العصور والازمان التي حرصت على الإمساك بنص ذات بعد ديني[١] وتوظيفها يضيف للنص جمالاً ورونقاً، فضلاً عن المساهمة في بناء النص وتماسكه وربط مواضيعه - إذ تأتي خصوصية اللفظة، وقوة تأثيرها، من دخولها في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانياً[٢] – فضلاً عن دلالتها الإيحائية، وما يبوح به النص من قدرة وتمكن الشاعر عن طريق ملامحة الخارجية، ومضامينه الداخلية المشكلة له، التي يفسرها ذكاء القارئ وملكته النقدية في كشف خبايا النص، كونه شريك المبدع في تشكيل المعنى العام للنص، ولأن النص لم يكتب إلا من أجله[٣]، و تختلف طرائق توظيف المفردات والتراكيب الدينية بين شاعر وآخر، حسب السياق والمستوى المرجعي، فيعمد الشاعر بانتقاء المفردات في نصه الشعري، بالاعتماد على القضايا الدينية إشارياً ودلالياً على وفق سياق النص الشعري، وهذا لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار وإبداع يدل على الفطنة والذكاء[٤]، وقد ضم المبحث بين طياته (لفظ الجلالة) والالفاظ العبادية، والالفاظ الفقهية المذمومة، إلى جانب ألفاظ الرسل والانبياء

---

(١) يُنظر : إنتاج الدلالة ، قراءة في الشعر والقصص والمسرح ، د. صلاح فضل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ،(د.ط)، ١٩٩٣م : ٤١ .

(٢) يُنظر: قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، (د.ط) ١٩٩٥م : ١٧٠ .

(٣) يُنظر: القارئ في النص(نظرية التأثير والإتصال)، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول المصرية، مج٥ ، ع١ ، الهيئة العامة للكتاب، مصر- القاهرة ، ١٩٨٤م : ١٠١ .

(٤) يُنظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد الغزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد ابو الفضل ابراهيم و علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر- القاهرة (د.ط / د.ت) : ٥٤ .

والملائكة، وألفاظ الجنة والنار ومتعلقاتهما، فضلاً عن مصطلحات أُخر متفرقة، اقتضت الحاجة إلى وضعها تحت هذا المسمى لإختلاف أحدهما عن الآخر.

أولاً - لفظ الجلالة (الله – الربّ – الإله) :

يتضح من نصوص الكثير من الشعراء استحسانهم لفكرة توظيف ألفاظ الجلالة، لذلك نجد في نصوصهم وفرة في استدعاء أسماء الله سبحانه وتعالى، وهو القائل في محكم كتابه من سورة الأعراف ﴿ **وَلِلَّهِ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰ فَٱدۡعُوهُ بِهَاۖ** ﴾[1] فمن منطلق الآية المباركة تيقن الإنسان وأدرك ومنهم الشعراء ان لا شيء يعلو على ألفاظ الله سبحانه، وفي حضورها دواعي فخر وعز للشاعر أولاً، والنص ثانياً، فيزينوا بها أبياتهم ويطربوا مسامعهم، وعلى هذا الاساس نجد الشاعر لم يغفل عن ذلك، إذ أكثر فأبدع وأجاد في استدعاء ألفاظ الجلالة، وكثيرة هي نصوص الشاعر التي اشتملت على تلك الالفاظ، بخاصة لفظة (**الله**)، التي جاءت متصدرة عددياً على غيرها من ألفاظ (**الربّ – الإله**) ومن هذا القبيل وعلى سبيل المثال لا الحصر، نورد بعض النصوص حول الموضوع، إذ يقول الشاعر في أحد نصوصه التي جمع فيها بين ألفاظ (الله والرب والإله) :

إنَما ربُكم واحدٌ واسمه الله
لم نكن نعرف الله إلا قليلا
ولم نك نعرف إنَ الإله
الذي وحدَته القبائل شتَتها بعد حينٍ[2]

يسيطر النسق الثقافي الديني على هيكلية النص، إذ يقومُ على العديد من الألفاظ القرآنية الموضحة للناس إلاههم، واسمه، ووحدانيته عزّ وجلّ، ففي هذا النص تتشكلّ في ذهن المتلقي صورة متكاملة عن الله سبحانه، وذلك بتوظيف الألفاظ (**الله – ربّكم – أسمه – وحَدته – واحد**) إذ أصبحت قطباً أساسياً للنص ومرجعاً دينياً استند عليه الشاعر، غير اننا نلحظ إن لفظة (**الإله**) جاءت بمعنى الوثن الذي اجتمعت على عبادته أغلب القبائل في مجيء الدين الاسلامي، وقد نوه الشاعر إلى ذلك بقوله (شتتها بعد حين) أي لم تنفعهم عبادته، لأنهم اتبعوا معتقد بني على أرض هشة وفي أبسط هزة تساقطوا ولم ينفعهم في شيء ما مطلقاً، في اشارة إلى انكم أصبحتم الآن على دين الحق واتبعتم الله سبحانه وتعالى الذي لم ينسى عباده المخلصين ولم يتركهم أبداً .

([1]) سورة الأعراف : ١٨٠ .
([2]) الأعمال الشعرية : ٢٤٧ – ٢٤٨ .

وفي نصوص أخرى، يكتفي الشاعر بتوظيف الاسم الصريح للفظ الجلالة، ضمن سياقات مختلفة من دون المرور بالألفاظ الأُخر، متخذاً من الذات الالهية مرجعيات لأبياته ، إذ يقول في قصيدة(**تفاصيل قابلة للضياع**) :

فمـــذ تكلـــم ضـــوء الله وانفتحـــت غمامـــــة البوح،وانســـــابت علـــــى حقلي[1]

حيث وظّف الشاعر لفظ الجلالة، ليجلب معه الخير كله، إذ انجلت الغمامة وانكشفت بانسيابية، بل وكان السياق منسجماً مع ذلك التوظيف، حيث تميزت الفاظ البيت بصبغتها الجمالية التي تنبض بالحياة وروح الطبيعة وجودة الدلالة، وفي نص آخر يقول :

مـاذا أقولُ إذا رآني الهور وهو يصيحُ مليءَ الجوع يـا الله[2]

كأن الشاعر تحمل وزر ذلك وبدأ يعاتب نفسهُ، وضميره بسبب ما جرى للأهوار، في سياق بث فيه الحياة للهور(*)، واستعد ليستمع منه اللوم والانتقاد، ونلحظ هنا اقتران لفظة الله بياء النداء، بغرض الدعاء والغوث، نتيجة الحزن الذي خيّم على الهور لفقد ماءه وجفاف أحشائه .

وتقترن لفظة (**الله**) مع لفظة دينية أخرى في بيت شعري جميل يقول فيه :

مضوا يصلّون يا الله كيفَ مضوا لا عاتبوا قمراً، لا نجمة جرحوا[3]

من منطلق إنَّ الصلاة **لله** وحده، شهد البيت حضور اللفظتين معا، وكونها تنهي عن الفحشاء والمنكر فأخلاق المؤمن لم تسمح له أن يعاتب في أمر ليس له فيه حقٌ، أو أن يجرح أحدهم بكلام أو فعل ، إذن البيت ذا دلالة دينية خالصة، استمدها الشاعر من لفظة الله عزّ وجلّ

أما لفظتا (**الإله و الرب**) فجاءتا في نصوص عديدة ، حيث اجتمعتا في أحد النصوص، التي يقول فيها الشاعر :

أبواي القريبان دوماً من الربّ

يدعوان الإله كثيراً

---

(1) الاعمال الشعرية : ١٠٣ .
(2) المصدر نفسه : ٩٩ .
(*) الهور: بحيرة تغيضُ فيها مياهُ غياضٍ وآجامٍ، فتتسع ويكثر ماؤها، والجمع أهوارٌ(لسان العرب : ٢٦٩/٥)
(3) الأعمال الشعرية: ١٢٢ .

يصومان نذراً
ليحفظني من بعيد[1]

حيث نلحظ استحضار الألفاظ (**الإله – الرب**) الى جانب ألفاظ دينية اخرى نحو(**يصومان – يدعوان- نذرا**)، الذي ينم عن ثقل مرجعية الشاعر، وتعمقه بالتراث وتنقله في ميدان القصص القرآني التي هضم محتواها ووظفها بصورة ايحائية بما يتوافق والواقع الاجتماعي، كل ذلك في نصٍ قناعي، تماهى فيه مع القرآن الكريم مع اعادة الصياغة حسب رؤيته وتفكيره .

وفي مواضع أخرى انفردت لفظتا (**الإله والرب**) عن بعضهما بعض الآخر، فجاءت كل واحدة في نص من دون ذكر الاخرى ، إذ يقول :

أولى هروبك من تقاسيم السماء
ومن غوايات المطرْ
يا أولَ الصلوات في الدنيا
وأولَ مَن بَحثَ عن الإله[2]

إذ نلحظ سيطرة النَفس الديني على أجواء النص، مستدعياً قصّة آدم (عليه السلام) ومشيراً إلى قضية هبوطه إلى الارض، وكيفية معايشته للتجربة الجديدة في حياته، في سياق مبني على طريقة التحدث عبر الزمن مع الشخصية الدينية، التي ربط بها الشاعر بدايات أغلب الأشياء، بصورة مجازية، كونه لم يهرب ولم يبحث عن الإله، غير أن الشاعر كثيراً ما يجد اللذة في التلاعب في الحقائق والمسلّمات، وهذا يحسب له كون الشعر يتطلب ذلك ومن لوازمه الابداع والتجدد والانفراد في التجربة .

أما لفظة (**الربّ**) فهي الأخرى وظّفها الشاعر، ساعياً إلى رفد نصوصه بالثقافة الدينية ،في نص فني قناعي، إذ يقول :

كان- يا ربُّ-هذا كبيرَ الحرسْ
كان يا ربّ يأخذُ أموالنا

(1) آدم الأخير : ٥٦ .
(2) الأعمال الشعرية : ١٣٦- ١٣٧ .

ويقولْ

بأن الدراهمَ تُثقلُ أقدامَكم[1]

نرى الشكوى حاضرة في كلام الشاعر في نص ممتلأ بمعاني الحزن والفقر، إضافة إلى الاشارة إلى الواقع، وتفشي الظلم، وانعدام العدالة على الارض، مما دفع الشاعر إلى الهروب نحو الخالق والالتجاء إليه .

بعد قراءة تأويلية لألفاظ (الله ، الإله، الرب)، وجدنا أن الشاعر لم يخرجها إلى معانٍ أخرى غير دلالتها على الخالق عزّ وجلّ، ضمن سياقات ملائمة للمعنى، الذي دلّت عليه كل لفظة، وعلى هذا الأساس، كان توظيف ألفاظ الله عز وجل، كصورة من صور المرجعية الدينية، نقلة نوعية وإضافة مهمة الى القصيدة العربية، أخرجها من حقل التراتبية والمحدودية الى الانفتاح على عالم التراث والدين والثقافة، فمزَّج ذلك سويةً في نصوص ذات نسق عمودي وآخر حُرّ .

ثانياً ـ ألفاظ الرسل والانبياء والملائكة :

مثلّت هكذا ألفاظ المكانة السامية والحضور الوافي في القرآن الكريم، والشريعة الإسلامية والأوساط الاجتماعية المسلمة، لِمَا للأنبياء والرّسل والملائكة من صِلة وارتباط بالله سبحانه وتعالى، فأصبح كلُّ شيء يتعلق بهم يُعد مقدساً، وبخاصة الأنبياء والرسل، منها ذكرهم وأفعالهم وتعاملهم وتوجيهاتهم، لأنّهم حلقة الوصل بين الناس وربهم، فأخذ الشعراء يستحضرون هذه الألفاظ القرآنية المقدسة، ويبنون عليها نصوصهم الشعرية ومنهم عارف الساعدي، الذي تميزت نصوصه بالصبغة الاجتماعية، وتمثيل الواقع وربطه بإشارات دينية وتراثية مختلفة، إذ يقول :

سبحانك اللهمَ

لم تترك صغارك حائرين

مذ كنتَ تبعث أنبياءك بينهم

.....

كم كنت تعرف

عندما تحتاج تلك الأرض

عطراً من وليٍ صالحٍ

([1]) الاعمال الشعرية : ١٧٤- ١٧٥ .

أو تستحمُ بدعوةٍ

رفعت شواطئها كفوف الأنبياء

سبحانك اللهمَ

كانت هذه الأرض التي نحيا عليها

ملجئاً للأنبياء

وللملائكة الصغار

ماذا صنعنا ؟؟؟؟؟

حتى تدير الوجه عنَا

ماذا صنعنا يا إلهي

حتى تلملم أنبياءك من شفاهي[1]

المتمعُن في النصّ يرى بوضوح تجلي الجانب الديني على البناء العام للنص، و يفسّر لنا ذلك المضمون، والدلالة الظاهرة عليه، إلى جانب السياق الذي حمل الكثير من الألفاظ الدينية نحو (**سبحانك اللهم– أنبياءك- ولي صالح– دعوة– الملائكة**)،التي أضافت للنص طابعاً جمالياً ينعكس إيجاباً على شعور المتلقي، ولا عجبَ فإنّ جمال النظم بما يحتوي عليه من الموسيقى – من خلال تكرار لفظة الأنبياء - والجرس، تستسيغه الآذان، وتنجذب له النفس، وينفعل به الشعور والوجدان، أضفى على شكل النص بعداً جمالياً[2]، ومن بين هذه الألفاظ كان لألفاظ الأنبياء والملائكة العصَب الرئيس المحرك للنصّ، والمحور الذي اتكأ عليه الشاعر في توصيل فكرته للمتلقي، فهو يُسَبح الله ويحمده كثيراً، لعدم تركه لعباده تائهين حائرين، بل أكرمهم ببعث الأنبياء لهم ، لأن الأرض بحاجةٍ الى وجود ولي صالح ودعوة من نبي يرفع أكفه إلى السماء، لتنزل عطايا الله سبحانه على خلقه، ويعمهم غيث رحمته وآلاؤه ونعمه، لكن ذلك لم يستمر إذ ختم الله نعمة النبوة برسالة خاتم الأنبياء والمرسلين، الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) بعد ان كانت ملجئاً ومستقراً للأنبياء ومهبطاً للوحي، حمل النص العديد من التساؤلات والالماحات، التي تُثير فكر المتلقي وتجعله في دوامة السؤال، ترجم ذلك تساؤل الشاعر بلغة الجميع عن سبب قطع حبل الرسالة وما الذنب الذي اقترفناه لتمنع نعمة النبوة عن الأرض، وما الفرق بين ذلك الزمان الذي كان يعجّ بدعوات الأنبياء وزماننا هذا الذي حرمنا به من كل ذلك.

([1]) آدم الأخير : ٧ – ٨ – ٩ .

([2]) يُنظر: الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي، د. خضر أحمد عطاالله، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة، ط١، :٢٥٢ .

إلا أن الصورة تصبح أكثر اكتمالاً وأدق رمزية عندما تلون بلفظة **الرسل** إلى جانب ما ذكر، إذ يقول :

سبحانك اللهمَ
كيف خلقتَ هذي الناس من ماءٍ وطينْ
.....
كم كنت تنثر من ملائكةٍ عليهم
كم كنت تزرع في القرى رسلاً
وتبذر في المدائن أنبياء[1]

نلحظ إنّ الشاعر وقبل كل شيء بدأ بالتسبيح لخالقه عزّ وجلّ وتمجيده، فكرمه وتفرّده في القدرة والتمكن على خلق انسان بأحسن تقويم من الماء والطين، يبعث الطمأنينة في النفوس، ويرفض كلَّ مظاهر الشك والتمعن، ولكن هناك من يتعمد الجحود والعناد في ايمانه وطاعته، غير أن الشاعر أوضح ذلك ذاكراً بوادر رحمته عليهم في تنوع سبل هدايتهم، حيث عزّز نصّه بثلاثة سبل (**الملائكة والرسل والانبياء**)، فاختص الملائمة بالوحي ورفع الحسنات والسيئات والتحكم بالظواهر الكونية بأمر من الله تعالى، والرّسل والانبياء بهداية الناس وتعليمهم ورفع أعمالهم، فكل ذلك من أجل الناس، لكي يتضح طريقهم ويعرفوا الحق من الباطل والصحيح من الخطأ .

ونرى الشاعر في نصوص أخرى يوظف كل لفظة بصورة مستقلة عن الأخرى ، إذ يقول :

نحن امتداد نبوءاتٍ مؤجلةٍ
فكلُنا
من زمانٍ قادمٍ سُرِقوا

نحيا كأيِ نبيٍ في تغربه
ما حولنا نحن
والباقون ما خُلقوا[2]

يثير الشاعر في هذا النص جدلية الوجود، ويقرر بأن وجودنا في هذا العالم مسروق من أجل قادم وأما زماننا الحالي فنحن فيه وسوانا لم يخلق بعد، فيصف الشاعر حاله وحال من

(1) آدم الاخير : ٦ .
(2) الأعمال الشعرية : ٧٥ .

حوله بانهم لم يخلقوا لهذا الزمان الذي هم فيه بل جلبوا من زمان آخر ليس زمانهم، فعاشوا في غربة شبيهة بغربة النبي الذي يبعث في غير أهله وقومه، ليعيش الغربة والبعد والفراق، وأحياناً هو بين أهله لكنهم يخذلوه ويقاطعوه ويكذبوه ليجعلوه وكأنه غريب بينهم ولا يهمهم حضوره وغيابه، إذن جاءت لفظة النبي هنا ليخدم بها الشاعر النظرة الفلسفية التي قصدها .

أمّا في قصيدة (**هامش**) فيستدعي لفظة الملائكة، إذ يقول :

كنّا هنا فكرةً
وكان ملائكةٌ طيّبون
يحملون الأضابيرَ للّه في آخر الليّلِ[1]

يستحضر لنا لفظة الملائكة ويصفهم بالطيبين موضحاً عملهم في تدوين أفعال الخلق من حسنات وسيئات في أضابير أعدت من قبلهم، فيستدعي لنا مكانين لم يصرح بهما، تمثلا في الارض والسماء، وما عليهما الانسان والملائكة فكنا هنا نحن بني البشر فكرة ربانية اقتضت بأن نكون على هذه الارض وكلف الملائكة بتدوين أعمالنا ونقلها للسماء .

ثالثاً – الألفاظ العبادية :

تزخر نصوص الشاعر بحضور جيد من ألفاظ العبادات والطاعات، وما يتصل بها نحو **(الصلاة – الصيام – الدعاء – التسبيح – السجود – القنوت)**، وغيرها من التراكيب التي تنم عن معرفة وافية وإطلاع واسع على القرآن الكريم والأحكام الفقهية والعبادية، وكثيراً ما وجدنا الشاعر يعزز نصوصه بأكثر من لفظة دينية، وبذلك يصبح مزيجاً متوهجاً من ألفاظ عدّة اجتمعت لتكون المعنى العالم للنص فالكلمة في نصٍ ما انما تكتسب دلالتها الاسلوبية من تجاورها مع الكلمات الاخرى)[2]، اشار الشاعر إلى ألفاظ العبادات في مواضع مختلفة، كان الحضور الابرز للصلاة، إذ كرّر حضورها، و ذكرها في أكثر من موضع، ومن ذلك نستحضر بعض النماذج على سبيل المثال لا الحصر، إذ يقول :

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٠٩ .
(2) علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر- القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٢م: ٢٠٨ .

وأرى الناسَ تنهضُ من موتِها
كلَ فجرٍ
وتركضُ مسرعةً للصلاة وراك[1]

في المقطع السابق نجد حضوراً فاعلاً للفظة (**الصلاة**) التي لم يذكرها بشكل عام، بل حددها بوقتها كقوله (**كل فجر**) إي صلاة الفجر، إذ حمل النص اشارتين، دلّت الأُولى على أهمية الصلاة بخاصة، صلاة الفجر، مما دعى النيام يستيقظون باكراً و يتسابقون على أدائها، أما الثانية فأوحت إلى أن هناك اشارة إلى فضل وقيمة الصلاة خلف الامام علي عليه السلام، فيصور الشاعر عبر قناعه حال الناس الذين يتراكضون كي يلحقوا على صلاة الفجر خلف الإمام علي (عليه السلام) .

ولم تكن الصلاة صاحبة الريادة ولها السبق والتقديم في خانة العبادات الواجبة على الانسان بشكل مستمر ويومي فحسب، بل اكتسبت هذه الخصوصية في قصائد الشاعر أيضاً، إذ تفوقت في توظيفها على الاعمال العبادية الاخرى، كما رأينا في أكثر نصوص الشاعر، وفي سياق مشابه لما سبق في التوظيف والدلالة ، يستند الشاعر على مرجعياته الدينية في قصيدة (**مدونة الموت**)، قائلاً :

ويلعن في بدءِ الصَباح جهاته
وعندَ صلاةِ الظهر يبكي فتغفرُ
وهَا هو في دوّامة الوَقت تائهٌ
يُصلّي كثيراً في النَهار وَيكفرُ[2]

إذ نلحظ مركزية لفظة الصلاة، وتمحورها في النص حتى بني عليها (**عند صلاة الظهر- يصلي كثيراً**) ، فيحكي لنا مشهداً من حياة أحدهم خلال النهار، وكيف هو يلعن كلَّ شيء في الصباح ليأتي ظهراً الى صلاته نادماً مستغفراً وعلى هذه الدوامة يقضي أيامه، حيث يصّور تضاد أفعاله وتنافرها بين الصلاة والمعصية، وكيف أنّه يحاول بعدَها أن يَمحي أحدها بالأخرى، وليس هذا فحسب، بل تيقن الشاعر من قبول استغفار ذلك الشخص دلالة على حسن الظن بالله سبحانه وتعالى، ونجد في النّص إشارة إلى ازدواجية شخصية الفرد العراقي، التي اشار إليها الدكتور علي الوردي في بحوثه عن الشخصية العراقية، إذ قال أنه بعد دراسة طويلة لحظ أن

(1) الأعمال الشعرية : ٢٤١ .
(2) المصدر نفسه : ٢٦٩ .

هناك شيئاً من الازدواج في شخصية الفرد العراقي، وأنّه وجد الكثير من القرائن التي تثبت ما ذهب إليه، وأنّ هذا الازدواج الشخّصي أصبحَ مألوفاً لدينا، كوننا تعودنا عليه ونشأنا فيه، إذ يبدوا لنا كأنّه طبيعي، على الرغم من كون ازدواج الشخصية ظاهرة عامة بين بني البشر، إلا أنه يؤكد بأن الازدواج فينا مركز ومتغلغل في أعماق نفوسنا، فالشخص العراقي- سامحه الله - من أكثر الناس هياماً، بالمثل العليا ويدعوا إليها في كتاباته وخطاباته، إلا أنّه في الوقت نفسه الأكثر خلافاً لهذه المثل في حياته اليومية[1]، كون الازدواج والتناقض والتعارض بين التراث والسلوك الديني والقبلي والثقافي .

وفي قصيدة (**اقترفت العراق**) نجد الشاعر يروي أحوال مجتمعه وسط حضور لفظة الصلاة التي أيد بها كلامه حول من أكل حق الناس، إذ يقول :

يـا سـموات هـل رأيـتِ الغيـارى؟ أكلـوا قمحنـا وصـلّوا سـكارى[2]

في البيت إشارة الى قولة تعالى: ﴿ **يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَقۡرَبُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَأَنتُمۡ سُكَـٰرَىٰ** ﴾[3] فكلام الشاعر هنا عن جماعة ليسوا بغيارى، ووصفهم بالغيارى هو تعبير مجازي، استهزاءً بهم، لان صلاتهم هنا لا تنهاهم عن ضر الآخرين، ولا عن الخجل من خالقهم، إذ يصلون على سُكرهم، مما دفعه أن يخاطب السماء متعجباً من أفعالهم .

أما لفظة (**الصيام**) فهي الصيغة العبادية الأخرى، التي ضمنت حضورها في نصوص عارف الساعدي، إذ يقول:

تلمُ صغيرين في الحبّ
صاما
وظلّتْ شفاههُما صائمة[4]

لا مناصَ من قول إن الصيام أحد الفرائض الراسخة في عقيدة المسلم، فهو فرض واجب على كلّ مسلم ومسلمة، وله شروط وأحكام وزمان محدد من الله سبحانه وتعالى، إلا أن المتأمل للنص يلحظ ان الشاعر وظف لفظة الصيام هنا كناية عن ابتعادهما عن الرذيلة أي الامتناع عن

(1) يُنظر: شخصية الفرد العراقي، د. علي الوردي، منشورات دار ليلى- لندن، ط٢، ٢٠٠١م: ٤٦ .
(2) الاعمال الشعرية : ١٤٢ .
(3) سورة النساء : ٤٣ .
(4) الأعمال الشعرية : ٦٤ .

الملذات والشهوات، والالتزام بالحب العفيف، الذي لا يخرج عن الأطر الأخلاقية والدينية، ويقول في نص آخر :

أبواي القريبان دوماً من الربّ
يدعوان الإله كثيراً
يصومان نذراً
ليحفظني من بعيدْ[1]

احتوى النّص على استحضار لفظة **الصيام** خارج اطار الفعل العبادي الواجب، وإنّما بقصد الحفظ والصون من شرّ الدنيا، فالفطرة الانسانية، والحنان الأبوي، تجعل الأبوان يدعوان الله ويصومان نذراً، ليحفظ ولدهم وييسر امور حياتهِ، وعلى هذا الاساس نجد كلا النصّين استقطبا الصيام بالمعنى المختلف عن النسق القرآني الداعي إلى صيام شهر رمضان، بل خرج لمعانٍ أخرى كالحب والحفظ وغيرها .

ولا يخلوا النّص من صيغة دينية أخرى لها الارتباط بفرائض الله تعالى من جهة ، وبالفطرة الانسانية من جهة أخرى، فهناك **دعاء** القنوت الذي يعُدُّ رُكناً أساسياً في الصلاة الواجبة، وفي المقابل نجد **الدعاء** الذي يلتجأ إليه الفرد عند الشدائد متوسلاً بخالقه أن يتيسر أمره، إذن كان **(الدعاء)** هو الآخر له حضوره المهم في نصوص الشاعر كما وجدنا في النص السابق تحت مسمى **(يدعوان)** الى جانب ألفاظ (الربّ – الإله – يصومان) فكان النص بيئة جيدة لاحتضان الدوال الدينية والتراثية، وفي نص آخر يقول :

أنتِ يا أوَل الصلوات
ويا شامةً نبتت فوق خد القدرْ
تلوتُ على مقلتيك السنين
وعلقتُ روحي دعاءا
بكى فأنكسرْ[2]

تشكَّل النص من رؤى متباينة، بدأت بالنسق الانثوي ومخاطبة المحبوبة، مع تلوين النص بألفاظ دينية قصد من ورائها الشاعر تقوّية المعنى وتثبيت جذوره في مخيلة المتلقي، حيث استحضر لنا الشاعر لفظة **(الدعاء)**في أجواء الحُبّ والغزل وهذا ما يتوافق والصفة القدسية

(1) آدم الأخير : ٥٦ .
(2) الأعمال الشعرية : ١٢٠ .

المشتركة بين الصلاة والدعاء والحب، فهو يتمنى أن يجعل من روحه دعاءاً من أجل محبوبته، لكن دعاءه بكى فانكسر، إذ بعد وصالهما ومرّت السنين، وهو يتلوها الواحدة بعد الأخرى بروح داعية لم تهدأ، فقوله (تلوتُ – علقت – روحي) كلّها صفات اختص بها الدعاء، كونه يلامس النفس والروح، فاستثمرها الشاعر ليخدم مضمون نصه، أما في قصيدته المسّماة **(وكنا انتهينا ولم نبتدأ بالكلام)** يستنطق السماء بردّ عقلاني ورؤية ثقافية نابعة من واقع وعدم اكتراث من قبل الناس اتجاه خالقهم، إذ قصد تنبيههم ليرجعوا إليه قبلَ فوات الأوان، إذ يقول:

وهل كنت تعلم إنَ السماء؟
أدارت لنا ظَهرها؟ ثم صاحت بنا
أيّها الأغبياء
لقد ذَبلَ الوقتُ في راحتيكم
وتاه بريد الدّعاءْ[1]

نلحظ ان الشاعر بدأ نصه بأداة استفهام كونه يحمل عدة اسئلة يريد بها معرفة سبب مخاطبة السماء بهذا الاسلوب، إذ أضاف عليها الصفة الانسانية وصورها بأنها أدارت للناس ظهرها وصاحت بهم ايها الاغبياء لقد نفذ الوقت ولم يعد هناك متسع منه لقبول دعائكم، وهذا ما يشير إليه ظاهر النص، أما لو تمعنا في باطن النص فنجد أن الشاعر قصد من نصه ما أشارت إليه بعض الروايات بأن هناك اوقات محددة من قبل الله سبحانه وتعالى تفتح فيها أبواب السماء ويقبل فيها دعاء الناس وهذه الاوقات يجب استغلالها وإلا فإنها لن تكون مستمرة الحضور ومنها أوقات صلاة الفجر وأيام شهر رمضان المبارك وغيرها من أوقات مباركة قصدها الشاعر في نصه، وفي نص آخر يقول :

فقوموا إلى الوقت
واغتسلوا بالرّياح
وعدوا نوافذ أيامكم بالتسابيح عدَا
فسبحان مَن غسل الحرَ عبدا
وسبحانَه ما يشاء

([1])الاعمال الشعرية : ١٠٩ .

نموتُ كما يشتهي
ونعيش كما لا نشاء[1]

لم يبخل الشاعر في اظهار ثقافته شعرياً، فهنا لفظة أخرى يضيفها إلى قاموس ألفاظه العبادية وهي(**التسبيح**) إذ يذكر العديد من الدوال والصيغ الدالة على ذلك نحو (**التسابيح– فسبحان– وسبحانه**) التي اتكأ عليها وأسست له مرجعية دينية، أسهمت في بناء نصّه، كذلك نجد الشاعر يلّمح إلى النظرة الوجودية الفلسفية عن طريق ألفاظه(**ما يشاء- كما يشتهي- لا نشاء**) فالوجودية تتخذ من الانسان فرد حيّ له الحق والحرّية الكاملة في اختيار الحياة التي يرغبها والهدف الذي يسعى ويعيش من أجله، وليس من حق الآخرين تحديد خياراته، أيْ أنه المسؤول عن إيجاد معنى لحياته، والشاعر هنا يبين أنه حياته مقيده وليس باستطاعته العيش أو الموت كما يشاء هو، بل كما يشاء خالقه، كذلك يستحضر لنا الشاعر لفظة مقترنة بفعل التسبيح ومكملة له، فيسلط الضوء على مفردة (**المسبحة**) الآلة العينية للتسبيح خصوصاً في الصلوات المفروضة إذ يقول:

وزهـو مـن طافـت الـدنيا كمسـبحة فـي كفِـه ، هزَهـا فتسَـاقطتْ رطبـا[2]

المتأمل في البيت يتبادر الى ذهنه توظيف قوله تعالى ﴿ **وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا** ﴾[3]، ان ذكاء الشاعر وتمكّنه من هضم النصوص الدينية وإعادة صياغتها حسب السياق الذي يخدمه والفكرة التي يقصدها استطاع أن يشبه عملية تساقط ثمار النخلة عندما تتعرض لهزة ما بتساقط عُقد المسبحة، عندما تتناثر على الأرض في حال قُطعَ خيطها التي تنتظم به، وهذا الاستدعاء لا يخلو من كوّنه ذا صبغة اجتماعية، من حيث السمات الواقعية التي سكبها الشاعرُ على نصّه، إذ قصد الدنيا وشبَّهها بالمسبحة على الرغم من جمالها وتماسكها، غير أنها بمجرد حركة قوّية غير متزنة تتساقط جميع عقدها، كما الدنيا الجميلة والفاقدة لأيِّ ضمان في الوقت نفسه، كونها تسقط أيَّ شخص بلحظة واحدة بمجرد زلّة بسيطة ولأتفه الاسباب، تخسر حياتك أو مالك أو كرامتك.

أما لفظة **القنوت**، فلم تغيب عن نصوص الساعدي ، إذ جاءت في قصيدة (**عتب على باب القيامة**) حسب قوله :

---

(1)الاعمال الشعرية: ١٠٩ – ١١٠ .
(2) المصدر نفسه : ٩٨ .
(3) سورة مريم : ٢٥ .

مرَّوا على سرب الملائك عاتبوا
مَنْ ظلَ محتشداً بغيبتهم ، ومَنْ هو قانتُ[1]

فنرى في البيت الثاني توظيفاً للفظة (**قانت**)، وهو أحد مرتكزات الصلاة والوضع الذي يؤدي فيه المسلم دعاء القنوت .

وبناءً على ما عرضناه في هذا الجانب، نجد إنّ الألفاظ العبادية التي وظفها الشاعر في الكثير من نصوصه، انمازت بتنوعها و بعدها الدلالي، إذ وظف مجموعة من العبادات الواجبة والمستحبة، فضلاً عن ورود أغلبها في سياق إجتماعي وواقعي، عالج فيها الشاعر العديد من القضايا والامور المجتمعية .

رابعاً - الالفاظ الفقهية المذمومة :

الخزين الشعري لدى أيّ شاعر، إنّما هو منحدر ثقافي جاذب ومستقطب، لأيّةِ صورة حيّة يكتسبها الشاعر من محيطه البيئي المعيشي أو الحياة العلمية والعملية، والوسط الثقافي الذي يحتك به، فتنصقل بذلك ملكته ومحتواه الثقافي، ومن ذلك المصطلحات الدينية المتنوعة المكتنزة في النصوص الشعرية المتضمنة لألفاظ مذمومة مثل (**الاثم – الخطيئة – اللعن - الكفر**) وغيرها من المصطلحات التي حُملت بين طيات نصوصه، إذ يقول :

تلم صغيرين في الحُب
صاما
وظلتْ شفاههُما صائمة
فللحُبِ قدسيةٌ
لم نزل
نجرد عنها الرؤى الآثمة[2]

نلحظ أن عذرية الحُب وقدسيته، هي المسيطرة على أجواء النص، والشاعر هنا ارتدى قناع ذلك المُحب، الذي أبى ورفض أن يدنس تلك القدسية بشبهات **الاثم** والفاحشة، بل حاول أيضاً أن يجرد خياله ورؤياه من التفكير بذلك أصلاً، وما يزال الشاعرُ يعيشُ أجواءَ الحُب

(1) آدم الأخير : ٧٠ .
(2) الاعمال الشعرية : ٦٤- ٦٥ .

العفوية دون أيّةِ خطيئة تذكر، فبعد لفظة الاثم تأتي **الخطيئة**، متبوأة مكاناً في قصيدة الشاعر **(حلم)**، إذ يقول :

وأذكرُ
راودتُ إحدى النساء الجميلاتِ عن ثغرِها
رفضتْ خائفة
قلتُ يا حلوتي
نحن نسكنُ في حُلُمٍ لم يزلْ يتمشّى بنا
وأقنعتها إنّنا حلُمٌ عابرٌ
فلنمارسْ خطيئتنا داخلَ الحلْمْ[1]

نلحظ ان الشاعر قد وظف لفظة **الخطيئة** في نصه الذي يتحدث فيه عن الجنوح إلى خطيئة المراودة لإحدى النساء، وهي لفظة دينية بدليل قوله تعالى ﴿**وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ**﴾[2]، وهذا الفعل مذموم في الدين والمجتمع، فيتذكر أي ربما حصل ذلك في فترة سابقة في صباه، على انه راود احداهن عن ثغرها وسط رفض شديد منها، غير انه أقنعها بأنهم في حلم وسينفذ وقته حتماً، وفي نص تغلب عليه المرجعية الدينية، نجد تناقضات عدة تبناها الشاعر في نصّه الذي ابدى فيه مخاطبة الخالق سبحانه وتعالى، إذ يقول :

ياه
أشكُ وأؤمن
أحبك يوماً
ويوماً أحسُّ بأنَّك تكرهُني
أُصلّي العشاء
وألعنُ صوتَ المؤذن في الفجر[3]

القارئ للنص السابق يجده مشبّع بالثنائيات الضدية نحو (الشك والايمان، الحُب والكره، الصلاة واللعن) التي منحت النصّ بعداً جمالياً، وأعطت الحرّية للمتلقي، وفتحت له آفاقاً من التحليل، حسب البنى الفكرية، والاستعداد الثقافي الذي يملكه خياله، إضافة إلى ثنائية ذات الشاعر وتفكيره وأحاسيسه في قضية ايمانه، وخصوصاً اتجاه الصلاة، كونه استسلم للنوم على

(1) الاعمال الشعرية : ٢٠٠ .
(2) سورة يوسف: ٢٣ .
(3) الاعمال الشعرية : ١٧٧ .

حساب صلاة الفجر، وهذا ما جعله يلعن صوت المؤذن في الفجر فقط دون باقي الصلواة ومنها العشاء، فيلعن صوت المؤذن لا فعله كونه سبب له الاستيقاظ، وعليه فخلافه ولعنه بعيد عن صلاته وايمانه، بل خرج اللعن هنا لمعنى الدعاء على المؤذن وسبّه .

وفي سياق قريب من النص السابق في نفسه الديني وخطابه الصريح للباري عزّ وجلّ، رأينا الشاعر أكثر حرية في انتقاء ألفاظه الدينية التي خاطب فيها خالقه، إذ يقول :

فلا تزعلن يا رب ، الوقت ضيقٌ
وطفلك مجنونٌ يسبُّ وينذرُ
ويلعن في بدأ الصباح جهاته
وعند صلاة الظهر يبكي فتغفرُ
وها هو في دوامة الوقت تائهٌ
يصلّي كثيراً في النهار ويكفرُ[1]

المتأمل للنص يتبادر إلى ذهنه، تلميح الشاعر إلى الحزن الذي في داخله نتيجة ضيق الوقت في الحياة الدنيا، مقابل عدم الاكتراث للطاعات والعبادات، مع مخاطبة الربّ في حال كان فيه مغمور بالمعاصي والشعور بالخيبة، لذلك قال (**فلا تزعلن يا رب**)، فضلاً عن رفد النص بالفاظ دينية شكلّت بنية حقيقية استند عليها الشاعر، ليوصل رسالة عن الانسان الذي يقضي أيامه في اللهو وقلّة الوعي والادراك، والانصياع خلف الملذات الدنيوية، إذ نعته بـ(**الطفل**)، وتأثره بالظروف اليومية التي جعلت منه سوياً تارة وشاذاً تارة أخرى (**يلعن - يبكي– يصلي- يسب- يكفر**) فتضمين لفظة (**يلعن**) إلى جانب(**يكفر**) كألفاظ فقهية تدل على الذم والنبذ رجحت الكفة الاخرى التي قصدها الشاعر في وصف الانسان التائه والمتأرجح، الذي سلم زمام نفسه لهوى الايام، ولعل وراء هذا الازدواج السايكلوجي للشاعر والتي صارت مرجعية أسباب عدة، قد تكون اجتماعية آتية من الواقع اليومي، وما يمر به الفرد يجعله متعدد الرؤى والتصرفات تجاه أفعاله، أو قد تكون دينية، نابعة من جهل الانسان بأمور دينه مما يجعل لنفسه حرية وفسحة على حساب دينه، أو قد تكون لأسباب نفسية يمر بها صاحب هذه التصرفات .

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٦٩ .

خامساً ــ ألفاظ الجنة والنار ومتعلقاتهما :

الجنة هي آخر مستقر للإنسان المؤمن المتبع لتعاليم رّبه ودينه، الذي مهد له الطريق وفتح له ابواب الدخول، لذلك المكان الجميل، فهي أحد خيارين لا ثالث لهما، ينتهي لهما مصير الإنسان، فبعض الناس جعلها نصب عينيه وعمل للظفر بها وبعضهم اتخذ الطريق الآخر، إذن أصبحت حلم هذا المؤمن، وشبح ذاك المعاند، ومن هذا القبيل شُغلت عقول الناس ولم تفارقهم ومنهم الشعراء، فأصبحت مثالا للمكان الهادئ والعيش الكريم وملجأً يلجأ إليه الشعراء للهروب من الواقع السيء المليء بالهم والبأس وسعياً وراء العدل في زمن شيوع الظلم والجور، فيستحضر لنا الشاعر ذلك في نصوص يصف فيها الجنة بكل ملذاتها، من قصور وثمار وخمرة ونساء وغيرها ، فيقول :

المنسيونَ
دائماً جائعونَ
لأنَّهم يحلمونَ بخبز الجنّة
وقانعونَ ببيوتِهم الضيقة
لأنَّ الله وعدهم بقصورٍ عريضة
ولأنَّ أحداً ما هددّهم بالنار[1]

ينقل لنا الشاعر صورة واقعية عن حياة الفقراء في المجتمع، فعلى الرغم من فقرهم وجوعهم وتواضع مساكنهم، إلا أنّ إيمانهم تخطّى ذلك وأصبحت آمالهم متصلة بخالقهم، فاشتد حلمهم بالجنة، وقصورها الفارهة وطعامها اللذيذ، وفي المقابل وظّف الشاعرُ ضدها ونقيضها، إذ كانت النار حاضرة لمَن يكفر ويتكبر على خالقه، ولعلَّ هناك فكرة فلسفية أخرى أراد الشاعر أن يوصلها إلينا، وهي محاولته إيقاظ الناس فنصه هذا بمثابة ثورة بوجه من يشيع بأن الفقراء هم سكان الجنة وعليهم ان يجوعوا في الدنيا ويصبروا على ما هم عليه مهما يكن، لأن هذا مقدر عليهم ومن يتكابر على وضعه مصيره النار، بل لا بد من المحاولة لتغيير وضعهم نحو الافضل ونبذ الاستسلام والخروج من الافكار الضيقة التي نبذها الله ورسوله وقيم المجتمع، وإن كان هذا النّص في باطنه ذكر لنا جزء مِمَا وعدنا الله به من خيرات الجنة، ففي نص آخر يكمل لنا تلك الصورة، فيستدعي لنا باقي النعم من فاكهة وخمرة ونساء، إذ يقول:

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٢٨ .

هكذا قيل

خمرةٌ ونساءْ

وفاكهةٌ دانيةْ

هكذا قيل

نهرُ خمرٍ ونهرُ عذارى[1]

يحتضن النص مجموعة من الألفاظ الدينية، التي لا يستقيم من دونها، حيث جلبت له الصفة التراثية، وجعلته في مصاف النصوص الدينية ذات البعد المكاني الشمولي فيستحضر لنا بعض قرائن الجنان وملذات الإنسان مثل **(خمرة – نساء – فاكهة – نهر خمر- نهر عذارى)** فهذه الدوال ما أن تذكر يذهب الذهن مباشرة الى تصور الجنان البهية والفوز والغنيمة الأبدية، ولا بد من الاشارة إلى أن الشاعر أومأ في نصّه إلى جملة من التأملات والتساؤلات بنظرة تشكيكية **(هكذا قيل)**، إي أنه ربّما يستدعي لمناقشة القيل هذا، من أين ومتى ولماذا وكيف؟ **(خمرة ونساء وفاكهة دانية)**، فهو يضع أمامنا صورة من الصور الدينية ويدعونا بصورة غير مباشرة إلى مناقشتها كونها تضاداً مع الواقع الدنيوي، بوصفها محرّمات هنا ومحللات هناك، وهذا راجع إلى حقيقة إختلاف ما موجود بالجنة، عمّا سواه في الدنيا، كونه جزاء وعطاء من الله لمن آمن وصبر وإتقى، ومن البديهي أن يجد الانقى والافضل والاجزل ممّا موجود في الدنيا .

وبناءً على ما تقدم ،نلحظ أن الشاعر قد أجاد في رسم صور الجزاء الرباني لبني البشر سواء كان ايجاباً أم سلباً ،فعرض الجنة وخيراتها واكتفى بلفظة النار دون الغوص في تفاصيلها ،وذلك لإظهار الصورة المشرقة لرحمة الله أولاً وإضافة رونقاً جمالياً لنصه الشعري، إضافة إلى بيان قضية الصبر وتحمل المشاق في الدنيا في سبيل انتظار الاحسان الإلهي في الجنة ، وأشار الشاعر إلى قضية مهمة وهي أن الانسان مهما وصل إلى درجات الفقر والحاجة، فهذا لم يتح له بأن يمد يده إلى المال الحرام لان مصيره سيكون النار حتماً .

سادساً – ألفاظ دينية أُخر :

يصعب على أي باحث أن يحيط بجميع متعلقات بحثه، فيحاول بجهد الإمكان أن يشير إلى ذلك ولو بالشيء القليل، وذلك هو الحال في التعامل مع الألفاظ التراثية وخاصة الدينية منها، لكثرتها وتشعبها على مواضيع متعددة ومتشابكة، فيعمد الباحث إلى إحصاء الشائع والمشهور منها، والألفاظ في شعر الشاعر كثيرة ومتنوعة بحكم غزارة مرجعيته الدينية واتساع ثقافته،

(1) الاعمال الشعرية : ١٧١ .

فقسمناها إلى حقول كما هو موضح في كلامنا سابق الذكر، إلا إن هناك ألفاظاً متفرقة ولا تتلاءم أن تدرج تحت الفقرات التي ذكرناها سابقاً، لذلك فضلنا التحدث عنها تحت مسمى ألفاظ دينية أُخر، وتلك الألفاظ هي :

-الكفن :

يستحضر لنا الشاعر لفظة الكفن في أكثر من موضع مثل قوله :

تلك السنين التي جفت نوافذها
واستبدلت كفن الأموات بالحلمِ[1]

حيث يأتي الكفن هنا في سياق ملائم لما يتصف به ، فحضر معه الموت وجفاف السنين ، بمعنى انقضائها وموت صاحبها، وهنا يأتي دور الكفن وهو آخر لباس يلف به الإنسان في الدنيا وأول لباس يرتديه بدون علمه ووعيه .

ويقول في نص آخر :

فقلنا وطنْ
وقيل الوطن
فقلنا منافٍ مبعثرةٌ وبقايا كفنْ
إذاً سأغادر هذي البلاد[2]

المتأمل في النص يتبادر إلى ذهنه إنَّ الشاعر بتضمينه للفظة (**الكفن**) ربما لم يقصد به الصفة الدينية، بل أراد ايصال رسالة للمخاطب بأن الوطن أصبح يشبه بقايا الكفن المبعثرة والبالية في القبر، وبعض أبناءه تبعثروا في أرجاء الأرض فاندثروا وضيعوا وتاهت أخبارهم فحالهم صار كبقايا كفن دفن منذ زمن ولا أحد يسأل عنه أو يكترث لحاله .

-البعث والقيامة :

لم يغفل الشعراء عن تضمين أشعارهم ألفاظاً عن يوم القيامة والبعث ومنهم عارف الساعدي، إذ يقول:

([1]) الاعمال الشعرية : ٥٦ .
([2]) المصدر نفسه: ٨٩ .

لكـــنْ أســـائل كيـــف تبعـــثهم وتـنـفـــع مـــــن يـضـــرُ[1]

هنا الشاعر يطرح سؤالاً وجودياً، حول عملية النفع والاضرار غير الواضحة لديه، والتي يقوم بها الإله، وربّما يراها الشاعر ليس من العدل إذما جهل أسباب وجوب هكذا عمل إلهي، فهو يتسائل عن كيفية بعث الناس للحساب من بعد موتهم، فيصيبه الذهول من قدرة الله وتمكنه وحكمته، فضلاً عن ورود ألفاظ دينية أخرى مثل (تنفع – تضر)، فكل هذه الألفاظ تشرح لنا العدالة الإلهية، فبعد موت الناس لن ينتهي كل شيء بل هناك عقاب وثواب ولكل فرد نصيبة، كذلك نرى في عجز البيت ان الله سبحانه ينفع ويرزق كل إنسان، بل حتى الضار لسبب ما نحن نجهله ربما ان لهذا المخالف عائلة طيبة أو نسب كريم أو غيرها ، أما في قصيدة (**عتب على باب القيامة**) إذ يقول:

لكنّهم رحلوا ، ومذ دخلوا القيامة فوجئوا
إنَّ المنازل عندها تتفاوتُ[2]

نلحظ في المقطع أعلاه ورود لفظة (**القيامة**) بمعناها الديني المتعارف عليه في سياق يشرح لنا فيه ان هناك مراحل متعددة قبل وقوع يوم القيامة، تتمثل في الموت ومن ثم الانتظار وبعدها البعث والحساب لذلك قال (رحلوا ودخلوا القيامة)، أو ربّما اراد بلفظة (القيامة) معنى الجنة لذلك قال في البيت الثاني (المنازل عندها تتفاوتُ) فالمنازل مفردها (منزل ومنزلة) فالأولى تؤدي معنى قصور الجنة أي منازلها وهي متفاوتة حسب أعمال الإنسان، أما الثانية وهي المنزلة فتعني منزلة العبد، لأن هناك منازل ورتب ودرجات وأهل الجنة يتفاضلون فيها بحسب أعمالهم، وتختلف مراتبهم ودرجاتهم فيها ولكن لا يحسد بعضهم بعضا .

-الموت :

يعيش الناس في أماكن مختلفة، ضمن بيئات متنوعة، وأديان ومذاهب ومعتقدات شتى، بل هناك من لا يؤمن بأي دين، عن الرغم من ذلك التنوع والاختلاف يفكر الجميع بشيء أسمه الموت، فهو القاسم المشترك الذي يجمعهم في مصير واحد، وهو فلسفة وجودية شاملة وتخص الجميع، ولا حيلة للناس عليه، فهو مدركهم أينما يكونوا وكيفما يكونوا، قال تعالى ﴿**كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا**

(1) الاعمال الشعرية : ١٠٦ .
(2) آدم الأخير : ٦٩ .

ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلۡغُرُورِ﴾[1]، فتوضح الآية الكريمة حتمية الموت ولكن كل نفس توفى اجورها وتجزى عن أفعالها في الحياة الدنيا، وبالتالي تحدد الوجهة التي تُخلد فيها، كون الموت في الدين الاسلامي ليس ذلك المجهول الذي يوقع الرهبة والخوف في النفوس، بل له غاية وحكمة وهو ليس النهاية بل انتقال من حياة إلى أخرى، وبالتالي هو حقيقة لا داعي للقلق و الخوف منه، والانسان المسلم مطمئن على مصيره بعد الموت، فهو بمثابة ولادة جديدة وتجربة حياة جديدة، وطريق إلى الحياة الحقيقية الخالدة[2]، وعليه فالموت أحد أهم الألفاظ الدينية المذكورة في القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، والكتب المقدسة، فكانت هذه اللفظة ضمن ما احتوته دواوين الشعراء على مرّ العصور، فلذكر الموت وقع خاص في نفوس البشر، وهو دائما يذكرهم بقدرة الله وعظمته، إذ قهر عباده به، فهنا الشاعر ينفي عن نفسه صفة الموت، في قصيدة قناعية يقول فيها:

لم أمتْ بعد
كذبٌ وأدّعاءٌ هو الموت
فأنا لن أموت[3]

ترد لفظة الموت ثلاث مرات بعدد العبارات الشعرية، ويأتي انكار الشاعر هنا كونه يتقنع بقناع رجل إعرابي دخل الإسلام أيام الدعوة الاسلامية، قادماً من بلاد اليمن، فجعل الشاعر حياته تستمر على أرض القصيدة ونفي صفة الموت تماماً من قاموس حياته، وهذا إشارة إلى خلود الانسان بدينه وإيمانه وعمله، لا بحياةٍ عابرة بلا هدف ودين، فالإعرابي دخل الاسلام ونصر الرسول وعمل صالحاً، فخُلد في هذه الامور وترك جسده للدنيا، لذلك نفى الشاعر في قناعه وقوع الموت عليه، وكذلك هذه أيقونة جمالية وفكرة نابعة من خيال الشاعر وإبداعه .

-الصراط :

الصراط لفظة قرآنية خاصة خالصة، قبل أن تكون دينية عامة، بدليل قوله تعالى ﴿**ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ**﴾[4]فاستلهم الشاعر تلك اللفظة من الآية المباركة واستحضرها في شعره، إذ يقول :

([1]) سورة آل عمران: ٨٥ .
([2]) يُنظر: سيكولوجية الموت والاحتضار، أحمد محمد عبد الخالق، مركز النشر العلمي، جامعة الكويت،(د.ط)، ٢٠٠٥م : ٢٤٧ .
([3]) الأعمال الشعرية : ٢٤٦ .
([4]) سورة الفاتحة : ٦

يا إلهي

أنا حائرٌ حائرٌ حائرٌ

وصراطُك يا حيرتي

ضّيقٌ وبعيدْ

حائرٌ

حائرٌ

حائرٌ[1]

من المعروف في معاجم اللغة ان الصراط هو الطريق، وهذا ينسجم في معناه مع ما جاء في النص أعلاه، فالشاعر في رهبة، وحيرة من أمره، لأنّ الصراط ضيق وبعيد وهذا يفسرّه الحديث المروي عن ابي عبدالله الصادق (عليه السلام) أنه قال: (**الناس يمرون على الصراط طبقات والصراط أدق من الشعر ومن حد السيف**)[2] إذن في الحديث وصف للصراط، وهذا الوصف الذي صوَّره بأنّه أدق من الشعرة ومن حد السيف، والشاعر هنا يعبر عن صعوبة سلوك الصراط المستقيم لضيقه، أيّ لصعوبته، لذلك أصيب في الحيرّة والعجز، فكرر لفظة (**حائر**) أكثر من سبع مرات تأكيداً للمعجز الذي أصابه، إذن صراط الله لا يتجاوزه إلا من أتى الله بقلب سليم ومطيع له ولأوليائه .

-الأيمان والكفر والتوبة :

من المُسَلَم به إن الأيمان والكفر ندان لبعضهما البعض، فضلا عن كون اللفظتان متضادتان لغوياً ودينياً، فموقف الإنسان من دينه وخالقه أما أن يتخذ طريق الكفر، أو ان يكون مؤمناً بالله ورسله وطائعاً متبعاً لتعاليمه وفرائضه، وعند مطالعتنا لنصوص عارف الساعدي وجدنا الكثير من ألفاظ الكفر، والإيمان والتوبة، ومن ذلك قوله :

---

(1) الأعمال الشعرية : ١٧٨ .

(2) بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار ، الشيخ محمد باقر المجلسي ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت – لبنان ، ط ١ – ٢٠٠٨ م : ٨ / ٣٠٤ .

آمنـتُ بـالبحرِ يغفـو فـي اصـابعهِ ويسـتفيقُ علـى أحداقـهِ مـطرا

آمنـتُ بالمـدن السـمراء شـامخة تمشـي وتـورقُ مـن اقـدامهن قـرى

آمنـتُ بـالوطنِ المـذبوح فـوق فمـي آمنـتُ آمنـتُ حتـى قيـل قـد كفـرا[1]

نلحظ إنَّ اسلوب التكرار الذي أثبت حضوره في جميع الأبيات، قد أضاف بصمة خاصة ولمسة لغوية صوتية جميلة، أضافت للنص نغماً موسيقياً جميلاً، نتيجة تكرار لفظة (آمنت) لأكثر من مرّة، وخصوصاً في مقدمة كلّ بيت، فهو يبدأ ب (آمنت) ويتبعها بحرف جر واسم مجرور، فآمنت لفظة دينية خالصة، تأتي بمعنى صدقت ووثقت وأطعت، وقد تخرج لمعاني أخرى ولجهات أخرى، مثل آمنت بشخص ما :وثقت به وصدقته، فالشاعر آمن بالبحر و بالمدن و بالوطن، وذلك كلّه من صنع الله سبحانه، إذن هو يؤمن بمن خلقه الله وصنعه وليس به ذاته .

أما في قصيدة (**مالم يقله الرسام**) فيقول :

وكان يرسم أبواباً مفتَّحةً

للناس يدخلها من تاب من كفرا[3]

حيث تضمن السطر الثاني لفظتين دينيتين هما (التوبة والكفر)، ويلمح الشاعر الى أبواب الجنة وأبواب النّار بقوله (أبواب والناس)، إذ جاءت بصيغة الجمع، فأبوابُ الجنة لمَن تاب وأبواب النار لمَن كفر، وفي موضع آخر يقول الشاعر :

كلّما سارَ ضايقته الدروبُ
تتثنَى وتلتوي وتذوبُ
ذبحت ظلّه الذي ليس يدري
إنَ في الظل كافراً لا يتوبُ[4]

يصف الشاعر نفسه عبر قناع اتخذه، فأنّه كلّما سار ضايقته الدروب أي (المعاصي)، لذلك قال تتثنى وتلتوي وتذوب، إي يتغلب عليها أحياناً ذبحت ظله: ظل الانسان: نصفه الباطن الآخر الذي بداخله (ليس يدري)، هنا تكمن النظرة الفلسفية (اللاأدري) لا يعلم لمَ ولماذا وكيف؟ فهو صراع مع النفس والذنوب عبر طرح أسئلة وجودية مُبطنة، لذلك أكدَ هذا الصراع الفلسفي

---

(1) الاعمال الشعرية : ٣٨ .

(3)المصدر نفسه : ٨٥ .
(4) المصدر نفسه : ٦١ .

النفسي بقوله (**إنّ في الظل كافراً لا يتوب**)، الظل: البواطن والبواعث النفسية الشكّية العبثية، والكافر هو الشكل، لا يتوب .

وبناءً على ما سبق من صيغ دلالية تمثلت في المصطلحات والتراكيب الدينية ، نجد أنّ هذا التوظيف الذي جاء به الشاعر في نصوصه، قد تفرع إلى مسميات عدة، وشمل جملة ألفاظ مثلت الثقافة الدينية للشاعر، مع أن الالفاظ القرآنية وردت بصورة اكبر من باقي الألفاظ .

المبحث الثالث

الشخصيات الدينية وأسلوب الحوار والقص

تشغل الشخصية مكاناً مميزاً في النّص الشعري، فالشخصية أحدى أدوات الشاعر ووسيلة مهمة يعبّر بها عن رؤيته، فالكثير من الأفكار والمقاصد والقضايا المتنوعة تصورها الشخصيات، فهي عنصر أساس في عرض الافكار والرؤى، لذا عبرَّ عنها جيرالد برنس بأنها (كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية)[١] إذ إنّ النص الادبي يرتكز على عدّة مقومات أساسية ومرجعيات ثقافية ساعدت على بنائه وتماسك سماته، وكانت الشخصيات إحدى تلك الأعمدة الرئيسة التي يقوم عليها النص (فتوظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر ... يعد أحد أطوار علاقة شاعرنا المعاصرة بموروثه)[٢]، كون استدعاء الشخصيات معطى مهم من معطيات التراث وأحد عناصره، وتقنية الاستدعاء هذه تعد من الوسائل التعبيرية المهمة، التي يلجأ اليها الشعراء المعاصرين لتحديث بنية القصيدة العربية بغية الوصول الى تشكيل رؤاهم للعالم، والتعبير عما يشعرون به من معاناة امتهم وأزمتها[٣] ، إذ يدعم المبدع رؤاه الشعرية باستدعاء شخصية ما ، فيستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمّنه إياها ، ففي الاستدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه وإعادة بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله لا ما كان يقوله هو، ونحن الذين نتكلم ولكن بلسان التراث[٤]، إذ يغوص الشاعر في أعماق التراث واستدعاء الشخصيات عن طريق آليات متنوعة ومنها التناص، فيتخذ منه جسراً للعبور الى مرجعيته الثقافية وبذلك أصبح (التناص لا يقصر حركة النص على النصوص الاخرى فقط، بل يتجاوزها الى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءة أو مباشرة أو غامضة أو تلميحاً الى شخصية أو الى مكان أو إلى حادثة)[٥] فتوظيف شخصية معينة يعبر عن مدى رؤية الشاعر الثقافية وتشبعه بالتراث الذي أرفده بمختلف منابعه وروافده الفكرية والمعرفية، لذلك (لجأ شعراء الحداثة إلى استدعاء شخصيات ونماذج متعددة، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها ويسقطون عليها تجاربهم

---

(١) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، الترجمة والنشر، المجلس الاعلى للثقافة، مصر-القاهرة، ط١-٢٠٠٣م: ٤٢ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ١٣ .

(٣) يُنظر : استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر عبدالله الرنتيسي ، عبد الرحيم حمدان ، مجلة الجامعة الاسلامية ، ج ١٥ ، ع ١ ، ٢٠٠٧م : ٣ .

(٤) يُنظر : التناص في الشعر العربي الحديث ، حصة عبدالله سعيد البادي ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر (ولتوزيع ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٨م : ١٠٦ – ١٠٧ .

(٥) الشعر والتلقي ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١ ، ١٩٩٧م : ١٣٢ .

المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة عبر حوار وتفاعل بناء)[١] إذ إنّ الاستدعاء لا يخلو من دوافع معينة، إذ (يتخذ الشاعر من الشخصية التي يستدعيها واحدا من مواقف ثلاثة، أما أن يتحد بها ويتخذ منها قناعاً يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه مستخدماً صيغة ضمير المتكلم ، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثاً إليها ومستخدماً صيغة المخاطب، وإما أن يتحدث عنها مستخدما صيغة ضمير الغائب)[٢] .

فالشخصية النقطة الاساس والذات الفاعلة التي تتحقق في جماليات رؤى الاحداث بتجلياتها، وغالباً ما تكون الشخصية بخاصة الدينية منها، محاطة بأسلوب الحوار مع غيرها أو تكون ضمن أجواء قصصية نقلها القرآن الكريم، فـ(قصص القرآن حق لا مرية فيه ولا ريب، فهو من عند الله الحق والله يقص الحق ويقضي بالحق)[٣] .

استند الشعراء على المصادر الثقافية ونهلوا منها بوصفها رافدا ثقافيا ومنبعا تراثيا غنيا بمادته الشعرية، إذ يؤسس الدين الاسلامي منبعا خصباً لا تنضب معانيه، حرص الشعراء على توظيف معانيه السامية وسير شخصياته ورموزه وأعلامه، وتحويلها إلى عنصر فعال في تكوين النص، فالشاعر عندما يستدعي شخصية دينية(لا يهمل المستويين، مستوى الصياغة الفنية والقالب الرمزي، ومستوى الإيحاء الناجم من تشابه الواقع النفسي)[٤]فعودة الشاعر الى التراث والاحتكاك بالشخصية الدينية واستدعائها ليس اعتباطا، بل هو عودة للآصل والمرجع ووراء ذلك الاستدعاء للشخصيات والرموز الدينية، بآلية الاقتباس، والتضمين والتقنع عِدةّ امور منها، الاعتزاز أو الموعظة أو الافتخار أو التشريف أو العقيدة أو الفطرة وغيرها من دوافع عصفت في ذهن وفكر الشاعر ودفعته الى العودة الى ماضيه إذ (تتوافر الشخصية الدينية على أهمية كبيرة في العمل الأدبي، ولا سيما الشعري منه ، لأنها تتيح للشاعر والمتلقي حالة مقدسة كاملة، بأبعادها كلها، وبمساحة قصوى من الزمان والمكان والحدث ..... بفعل الاندماج بالشخصيات المقدسة والتماهي معها)[٥]، والملفت للنظر ان صاحب هذا القول وصف كل الشخصيات الدينية بالقداسة مع ان هناك شخصيات دينية سلبية لا ترتقي لمستوى القداسة، لذلك فالشاعر الذي يتصدى لاستلهام الشخصيات الدينية، لابد أن يكون قارئاً وعارفاً بأخبارها من

---

(١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م : ١٧١ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢٠٩ .

(٣) قصص الانبياء، ابن كثير، دار ابن الجوزي، مصر- القاهرة، اعتنى به وخرج أحاديثه، ابو حسين محمد بن سامح، ط١، ٢٠٠٥م: ٣ .

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر،(د.ط) ١٩٧٨م: ٤١ .

(٥)المقدس الديني في شعر عارف الساعدي ، د. عزيز حسين الموسوي ، دار مسامير للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق – السماوة ، ط١ ، ٢٠٢٠م : ١٢ .

مصادرها المعرفية لكي يلتقي وعي الشاعر بالشخصية التي يود استلهامها وتوظيفها[١]، حيث (كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الامم مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري ، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني)[٢] .

أستحضر الشاعر شخصيات الأنبياء (عليهم السلام)، كونها أحدى الروافد الخصبة والسخية التي تمده بصور التراث وما تزخر به من عطاء وثراء، فكان لشخصية (**آدم**) - عليه السلام – النصيب الأوفر والحضور الأغلب في نصوص الشاعر، بل ان ديوانه الأخير جاء تحت مسمى (**آدم الأخير**) في إشارة الى أهمية هذه الشخصية ذات الإرث التاريخي والديني، وسنلحظ في النصوص الاتية أن سياق النص ذو أثر قرآني قصصي ،هضمه الشاعر وعمل على اعادة تدويره كنص شعري يحمل الصفات الدينية في صبغة مجتمعية، وهذا الجو القصصي لا يخلو من الحوار، الذي كان قائماً في أكثر من موضع وموقف، مع إثارة الأسئلة التي وجهها إلى أبيه آدم في صورة فلسفية وجودية، وتختلف أنواع الشخصيات الدينية في نصوص الشاعر حسب طبيعة الدور الذي تقوم به داخل النص، وذلك يعتمد على طريقة توظيفها وحيوية موقعها في النص، فعند قراءتنا لنصوص الشاعر وجدنا فيها سمات الاداة الفاعلة والمحرك الذي يبنى عليه النص، خاصة وأن أغلبها بني عليها اسلوب حواري وقصصي جعل منها محوراً مهماً داخل النص، فالشاعر يبث الحياة في شخصياته عن طريق حركة الافعال والاحداث ليجعل منها قطب الرحى داخل النص، وظف الشاعر الشخصيات الدينية بتشكلات وتقسيمات مختلفة تبعاً لمعطيات نصه وحاجته الثقافية إلى شخصيات قرآنية وأخرى مقدسة، إذ تجسد صورة البداية والانبثاق والبدء في الوجود الانساني ، ونجد ذلك المعنى في قصيدة (**آدم**) كما في قول الشاعر :

أبتي يا أبتي آدمْ
ماذا أحسست
وأنت تفتحُ عينيك لأوّل يومٍ
كي تكتشفَ العالمْ
أبتي آدمْ

(١) يُنظر : استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث ، د. محمد بن عبدالله منور ، النادي الأدبي بالرياض ، السعودية – الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م : ٥٩ .
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٧٥ .

وبماذا كنتَ تفكّر يا أبتي
أحلمُ أنْ أدخلَ قلبَك هذا اليومْ[1]

نلحظ ان شخصية **آدم** (ع) هي المحور العام للنص والمحرك الرئيسي له، اذ جاءت تحمل عبق الفطرة الانسانية الجميلة في التعبير ونَفَس التراث ووصال الماضي في الدلالة، فضلاً عن إنَّ الشاعر قد اضاف لمسة جمالية للنص، عن طريق إختصار الزمن ونعت آدم بالأب مما مكنه من توظيف اسلوب الحوار، فصور الشاعر اللحظات الاولى **لآدم** (ع) على الأرض بطريقة السؤال والتأمل عن حاله في ظل حياته الجديدة، إلا ان الشاعر يثني ويشكر ويبارك **لآدم** (ع) هبوطه الأرضي كما يشير ظاهر النص، بعد أن أكل التفاحة هو وزوجه، كما في قوله :

ولهذا أنت صنعتَ جميلا
حين أكلتَ التفاحة يا ابتي [2]

ولعل هذا انتقاد مبطن وجهه الشاعر إلى آدم، معترضاً على ما قام به، لأنه وكما يبدوا قد سأم من الدنيا وافترض كيف حاله الآن لو لم يهبط آدم إلى الأرض، كذلك نلحظ ان الشاعر اثار تساؤلات عِدّة في هذا النص الجدلي، الذي بث فيه روح المفارقة، فقوله (**ولهذا**) يدل على ان هناك أمر حصل له واستاء منه، فتذكر حادثة هبوط آدم وقال هكذا .

ولعل سياق المعنى نفسه نجده في قصيدة (البدايات)، فيتحدث الشاعر عن شخصية آدم (ع) غير أنه لم يصرح باسمه، بل يرمز إليه ويذكر أغلب أحداث حياته الأولى، حيث يربط جميع علل الأشياء وبداية الأفعال الانسانية به، فهو بداية كل فعل وعمل ومنه تعلمنا وورثنا تفاصيل حياتنا ، إذ يقول :

من كل أولْ
أولى الدموع
أولى بكائك حين تجهش
أو تتمتم في صراخك عن حروفْ
أولى الرسوم على الكهوفْ
أولى حنينك للشجرْ
أولى هروبك من تقاسيم السماء

---

(1) الأعمال الشعرية : ١٦٩ .
(2) المصدر نفسه : ١٧٠

ومن غوايات المطرْ
يا أول الصلوات في الدنيا
وأول من بحث عن الإله
ولقد رأيتك عارياً
ولقد رأيتك كيف تخصف عورة الأشياء[1]

جسد النص دلالات كثيرة، أهمها قضية هبوط آدم (ع) الى الارض بعد غواية الشيطان له، وما هذه إلا حكمة مدبرة أراد الله بها خلافة الأرض من قبل آدم وذريته من بعده، فكل شيء قد ارتبط بآدم (ع) مثل (أول انسان يهبط الى الارض – أول من عرف الحزن والبكاء – أول من سمى الأشياء بأسمائها – أول من سخر الاشجار لأغراضه – أول من صلى في الارض – أول شخص يغويه ابليس) إضافة الى ان آخر بيتين من النص قد تضمنا تناصا مع قوله تعالى ﴿ **فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ مُّبِينٞ** ﴾[2] فكان النص عبارة عن لوحة فنية حملت الأبعاد التاريخية والدينية والأدبية وكانت المرجعية الدينية هي المؤسس والباعث له .

وفي قصيدة (**آدم الأخير**)، يصوّر الشاعر حياة آخر إنسان في هذا العالم من ذرية آدم (ع) معلقاً على ذلك في مستهل قصيدته (قصيدة مهداة الى آخر شخص في هذا العالم، الى آدم الأخير) حيث اختفى الناس وبقي وحيدا كما هو حال آدم (ع) عند هبوطه من السماء، واصفا شخصية آدم في بدايته ونهايته رغم اختلاف المقامات فيقول :

ما الذي يفعلُه آدمُ في هذا الفراغِ المرِ؟
ماذا يسمعُ الآنَ؟
وعنْ ماذا يقولُ؟
آدمُ المنسيُ في خاصرةِ الوقتِ
وحيداً كالبداياتِ[3]

وقوله:

---

(1) الأعمال الشعرية: ١٣٦ – ١٣٧
(2) سورة الأعراف : ٢٢ .
(3) آدم الأخير : ١٠ .

آدمُ الناجي من الموتِ
وحيداً يسألُ البحرَ
ويُلقي للبناياتِ عصاهُ
وحدَه يمشي
فلا حراسَ في الأرضِ
ولا طيفاً يراهُ[١]

وقوله :

آدمُ الآنَ وريثُ الأرضِ
لا يشركُه شيءٌ[٢]

وقوله :

لم يكنْ يشبهُه في حيرةِ المنفى
وفي معنى الضياعِ المرِ
إلَا آدمُ الأولُ
.....
هل تُرى سوف يُعيدُ اللهُ
نفسَ اللحظةِ الأولى
ويُعطي آدمَ الأسماءَ
كي ينجحَ في الدرسِ
على كلِ الملائكْ ...؟[٣]

استند الشاعر على المرجعية الدينية بتوظيفه للشخصية المقدسة (**آدم**) عليه السلام، فاستلهم الشخصية وهضم التراث، ليخرج لنا بنص حداثي يلائم الذوق الاجتماعي السائد ومسايرة التطور الادبي المستمر، إذ نجد الاحداث والألفاظ وسياق النص وتركيبته، كل ذلك يدل على روح العصر ومواكبته، بلباس تراثي ديني وأصل ثقافي عريق، حيث صوّر الشاعر ذلك الإنسان الآدمي الأخير الناجي في هذا العالم ولم يكن هناك آدمي سواه والفراغ يملأ آفاق الدنيا،

(١) آدم الأخير : ١٢ .
(٢) المصدر نفسه : ١٣ .
(٣) المصدر نفسه : ١٨ – ١٩ .

فهو الوريث الوحيد للأرض ، يسير عليها بلا منازع وبلا حراس ، وهذه حيرة الوحدة والفراغ المر، إنما تشبه حيرة أبينا آدم (ع) عندما أُنزل وحيدا في فلوات الأرض ، فهل يا ترى سيبقى هذا الآدمي وحيداً ليُعاد معه نفس السيناريو الأول، ويعلمه الله الأسماء أم يذهب مع من ذهبوا ليخلوا العالم من النسل الآدمي؟ .

ويتجلى في أحد نصوص الشاعر توظيف فني بهي يستدعي الشاعر شخصية النبي **محمد** (صلى الله عليه وآله وسلم) رمز الاسلام وقائد المسلمين وولي أمرهم، إذ تنافس الشعراء في توظيف تلك الشخصية العظيمة منذ العصر الإسلامي و حتى المعاصر، مقتدين بأخلاقه وعلمه وكرمه وحسن سيرته وطيب أفعاله، كونه نبراساً يضيء طريق المصلحين والعظماء، إذ يقول الشاعر:

أتذّكر أنَي تركتُ اليمن
وأدركتُ وجه النبيِ بمكة
صافحتُه مرّتين
عطراً كان ذاك النبيُ
ويأخذ بالقلب قبل اليدين
ولكنَما يدُه الفارهة
كسرت أذرع الآلهة
ثم قال لنا
إنَما ربُكم واحدٌ واسمه الله[1]

يتماهى الشاعر مع قصص السيرة النبوية والبعثة الشريفة في نص لا يخلو من النفس الحواري بين الشخصيات، فاجتمعت شخصية الرسول (ص) مع شخصية الاعرابي الذي قصد مكة، إذ إنّ شخصية الرسول محمد(ص) كانت هي المحور الرئيسي للنص، فالشخصية هنا تعامل (كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص الذي يحتويها)[2]، إذ ان هناك نفس نبوي وإشارة خاصة للرسول محمد (ص) تعالج جانب من جوانب الدين الإسلامي الحنيف، فضلاً عن بروز العديد من المحطات المهمة التي رافقت الدعوة الاسلامية بدءاً بالدعوة الى عبادة الله الواحد الأحد وعدم الأشراك به ومبايعة الناس له قاصدين من مدن متعددة كاليمن وتحطيم

(1) الاعمال الشعرية : ٢٤٧ .
(2) سيمولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط١ ، ٢٠٠٣م : ١٠٣ .

أصنام قريش ، الى جانب تركيز الشاعر على بعض الصفات الخُلقية والأخلاقية للرسول (ص) ففي قوله (**وأدركت وجه النبي بمكة**)، فالأعرابي التقى به وصافحه والجملة تامة دون ذكر لفظه (**وجه**) الا ان في ذلك دلالة على حسن خَلقه ونور وجهه فكأنه البدر بكماله وتمامه فعزَّ على الرجل أن يتغاضى ذلك الجمال النبوي الآسر، ووصفه ايضا وكانه عطراً طيباً يتسلل الى قلب المسلم قبل ان تصافحه الأيدي وترمقه الأعيُن، وأشار كذلك الى يده الفارهة دلالة الى سلطته ومكانته التي حباه الله تعالى بها .

ونلمح حضوراً فاعلاً للشخصية المؤنثة في نص الشاعر، إذ جاءت عنواناً للنص (**صوتي هو البحر يا مريم**) مستدعياً شخصية مريم العذراء (ع)، ولعلنا ندرك التعالق الموجود بين النص وعتبة العنوان ،تتجلى في قوله :

فـــما أنـــت أول مـــن يُصلبـــون ولا أنـــــت أول مـــــن يُـرجـــــــم

ولـكنـــــك ابـتكـــــرتْ مقلتـــــاك طـريقـــاً بـــه الـمـــوت لا يحلـــمُ[1]

فالسيد المسيح هو المعجزة الرّبانية التي خرقت قوانين الطبيعة، وأصابت سكان عصره بالذهول والحيرة، ولو تأملنا في معنى البيتين نجد ان الشاعر أراد بيان حقيقة ان عيسى (ع) ليس أول من يصلبون أو يرجمون لان تلك عادة جرت على من يخالف السلطة بالرأي أو المعتقد، غير ان الله تعالى قد اختار له طريقة للموت لم تكن يتوقعها أحد، إذ رفعه الله إليه .

وفي النص نفسه نجد الشاعر يستشهد بلفظة (**العذارى**) في أحد الابيات، ربّما لكونه في سياق حديثه عن (السيدة مريم-ع)، لذلك انتقى تلك اللفظة لتكون ضمن مفردات قصيدته المعنونة (صوتي هو البحر يا مريم) بخاصة وأنّها عرفت بهذه الصفة، إذ يقول الشاعر :

إلـــى أنْ أرقـتَ الـغيـوم الـعـذارى فـتـمـتـمـت الشـمـس إذ تـمتمـوا[2]

وفي قصيدة (**قتيل الخضر**) يستدعي الشاعر شخصية العبد الصالح (**الخضر**) في تناص واضح مع القصة القرآنية لموسى والخضر (عليهما السلام) غير إنَّ الصبغة الاجتماعية قد غلبت على النص، الى جانب ذلك سياق النص الذي صّور الفتى وكأنه المظلوم الذي قتل بلا ذنب أو سبب ، إذ يقول :

([1])الاعمال الشعرية : ١٥٣ .
([2])المصدر نفسه : ١٥٣ .

ولكنَ شيخاً عبوساً
تسلّل في آخر الليل أحلامَنا
لم يكن يتبَسم هذا العجوز
ولم يكُ يفرح بالعابثين الصغار
أمسكَ العمرَ من أذنيَ
وأرداه في الأرض خوفاً طريَا
ما الذي يفعل الشيخ يا رب
وماذا صنعتُ لهذا العجوز
لكي يُخرجَ الوحشَ من روحهِ
ويقولَ له غيرِ الآن حلْمَ الفتى
واقتلِ الآن من ظلَ في طينه آدميَا
صرختُ
ولكنني كنتُ وحدي الغلامَ الذي مات طعناً
.....
أنا تائهٌ يا إلهي
لماذا بعثتَ العجوز ليقتلَني[1]

يتسم النص بتقنية القصّ الشعري، إذ إحتوى على الشخصية والحدث والزمان والمكان، فحاول أنّ يعكس صورة الواقع في نصه الديني هذا كونه صور الفتى بأنه قتل ظلماً وما أكثر قتل الابرياء في زماننا هذا، حيث وظف الشاعر شخصية (**الخضر**) بصورة مختلفة عمّا جاء في القرآن الكريم، الذي بين لنا ان في ذلك لحكمة، وما قتل الغلام إلا رأفة وخلاصاً لوالديه خوفاً ان يرهقهما ويضر بإيمانهما إذا ما كبر واشتد ساعده، حيث تسيطر الروافد الثقافية على متلازمات النص فجاء تراثياً دينياً فيما احتوى عليه من ألفاظ بديلة لشخصية الخضر نحو (**الشيخ – العجوز**)، الذي نادى بهما الغلام أكثر من مرّة، وسَط صراخ وخوف وهلع، وهو لم يفعل شيئا ويذنب بحق أحد، ولعل الشاعر اراد شيئا آخر من تقديم هذه القصة بصورة مقلوبة ومختلفة عن واقعها، فهو لم يقصد سرد قصة موسى والخضر، بل ربّما أراد نبذ الظلم والكف عن قتل الابرياء واراقة الدماء الزكية بلا سبب، ومن دون ذنب، فضلاً عن ذلك ظهور السمة الحجاجية، و كثرة التساؤلات على لسان الغلام الذي تحكم بعنان النص، واحتل الفضاء وجعل صوته وحده

(1) آدم الأخير : ٥٧ – ٥٨ – ٥٩ .

الذي يصدح(لماذا وكيف) في نظرة فلسفية محكمة، أعاد فيها الشاعر قصة الغلام ليوجه اسئلته لماذا قُتل؟

وللأئمة الأطهار المتقين الاخيار آل بيت النبي (ص) حضور جميل في شعر الساعدي، بدءاً برأس الهرم العلوي الامام علي (ع) مرورا بسيد الشهداء وسليل الأنبياء الحسين الشهيد (ع) انتهاءً بآخر معصوم، مُجلي الهموم عند القدوم الامام المهدي المنتظر (عج)، فيستدعي الشاعر شخصية **الإمام علي** (ع) في أربعة مواضع، جاء السياق في جميعها واصفاً نبل وحسن مجاورة ذلك الشخص العظيم إذ يقول :

وتذكرتُ أني سمعت حديث عجوزٍ
تقول لنا
إن مَنْ سوف يُدفن
قرب علي
سيغفو طويلاً
لأنَ البيوت بجيرانها
يا صغارْ
وها انا جارك
يا سيدي يا علي
أسمعُ صوتَ أذانِك في الفجر
وهو يبللُ أرواحنا المتعبة[1]

يفتح لنا النص محاور عِدّة ممكن ان نستشف منها مكانة الأمام علي (ع) في قلوب الناس، منها الإيمان المطلق بعلو شأنه، وقدره عند الله (عز وجل) بالفطرة السليمة العفوية لدى البشر، كاستشهاد الشاعر بحديث المرأة العجوز، الذي ينقل لنا القناعة التامة بحسن جيرة الامام، الذي يدفن بجواره سينال من الهدوء والطمأنينة وحِسن العاقبة مما لا يجدها في مكان آخر غير وادي السلام، فضلاً عن ذلك نجد أن الشاعر قد وظّف أكثر من بعد مرجعي في نصه، مما زاد من قوّة المعنى وجمالية الدلالة، ومنها تشبع النص بسيمياء المكان المقدس لعظمته وقدسيته بعظمة المدفون فيه، فقُدس المكان لقدسية صاحبه .

(1) الاعمال الشعرية : ٢٤٠ – ٢٤١ .

وللصلاة خلف الإمام لها طعم خاص ومتعة رّبانية فريدة من نوعها، فنجد الناس يتلهفون للصلاة عند الامام في ضريحة وفي مسجده أيضاً، فهم يؤمنون بحضور الامام في صلاتهم داخل مسجده، وكأنه شاخص امامهم، إذ روي إن (الصلاة عنده تعدل مائتي ألف صلاة)[١]، كما هو حال الصلاة وراءه التي تبدوا وكأنها ثوباً جديداً جميلاً يوزع في يومٍ أجمل، لذلك نجد الشاعر ينوّه إلى ذلك في نصه الآتي، إذ في كلتا الحالتين تكون الصلاة في رعاية وكنف الامام كما في قول الشاعر :

وأرى الناسَ تنهضُ مِن موتِها
وتركضُ مسرعةً للصلاة وراك
فقد قالَ لي أحدُ الساكنين القدامى
بأنَ الصلاةَ وراءك
تُشبهُ ثوباً جديداً
يوزَع في ليلة العيد[٢]

ما قرأه وسمعه الشاعر عن (الامام علي-ع) جعله يغوص في عالم آخر بعيداً عن واقعه، رأى فيه الناس تتسابق على الصلاة خلف الإمام، مع أنه عامل الإمام معاملة الحي، إشارة إلى خلوده وحضوره في نفوس الناس على الدوام، وربّما قصد الشاعر من توظيفه هذا حاجة الناس لمثل تلك الشخصية المقدسة بأن تلتف حولها في الحقيقة في ظل شيوع الزيف والبدع هنا وهناك وعليه كان الشاعر موفقاً في ربط الماضي بالحاضر، وهذا التوظيف الديني للشخصيات الدينية، ينم عن مرجعية ومعتقد الشاعر .

وفي نص آخر يوظف الشاعر شخصية الإمام علي (عليه السلام) ، إذ يقول :

اللوحةُ فيها أشياء كثيرةْ
لكنَ اللوحةَ ينقصها وطنٌ
وضريحُ عليِ
ومقبرةٌ تسع الفقراء الباقين[٣]

(١) مفاتيح الجنان، الشيخ عباس القمي، مكتبة الفقيه- الكويت- السالمية، (د.ط)، ٢٠٠٤م : ٤٧٩ .
(٢) الاعمال الشعرية : ٢٤١ .
(٣) المصدر نفسه: ١٣١ .

طرح الشاعر في نصه ثلاث قضايا تمنى تحقيقها، وهي وطن يحتضن الناس ويعطيهم، ورمزاً يقود الناس وأشار إلى علي (عليه السلام) رمز العدل والإيمان، وفي تحقق ذلك ستعيش الناس بسلام وأمان .

ولشخصية **الإمام الحسين** (ع) لمسات استدعائية رائعة، جمعت بين الثقافة والتراث والعادات الاجتماعية والفطرة، فيأبى الشاعر إلا ان يلَوّن نصوصه بفحوى القداسة وعبق الثقافة ونبرة الدين، فيؤسس لمرجعية دينية أساسها شخص الحسين (ع)، إذ يقول :

هـو فطـرة الـقـرويِ، أوَل قَـبلـةٍ كـانـت بشبَاك الحسين تُسجـلُ[1]

وقوله :

وكـأن مـن عشـق الحسيـن تيتمت أحلامُـه، حـيثُ المحـبُ مـدلَـلُ[2]

وقوله :

ويـعـودُ ثانيـة يُحـبُ ويـخجـلُ ويـبوسُ شباك الحسيـن ويـسـألُ[3]

الأبياتُ أعلاه تنقل لنا صورة واقعية عن المكانة العظيمة التي يحظى بها **الإمام الحسين** (ع) في قلوب الناس، فدواعي العقيدة والدين والفطرة، هي الفيصل في ذلك العشق الإلهي البهي ،إذ نجد إنّ ألفاظ العشق والحب هي المسيطرة على هيكلية النص، والملاحظ ان عبارة (شباك الحسين) قد تكررت أكثر من مرّة ، فهو المقصود والمبتغى لكل زائر وملهوف ، فوجوده من وجود الامام، وتسر به الانفس والابصار وكأنّه الحسين بشخصه ماثل امام الوافدين .

ويشترك العامي والفصيح في موضعين من النص، فقول الشاعر (قُبلة – يبوس) ففي الأولى، هو يُقبل الشباك وفي الثانية يبوس الشباك، فأستعمل الشاعر ثقافته من اللغة العربية الفصحى مرّة ونهل من اللهجة الشعبية الدارجة مرة اخرى، وفي كلا الحالتين هو أفرغ شحنات عشقه بملامسته ذلك الضريح الطاهر .

وبحبّ الحسين (ع) يتذكر أيام صباه حين تبعث به أمه، وهو يطوف بيوتات الجيران حاملاً الطعام الذي أعدته أُمه ، فيوزعه على جيرانه حبا بالحسين ، كقوله :

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٦١ .
(2) المصدر نفسه : ٢٦٣ .
(3) المصدر نفسه : ٢٦٤ .

ويعودُ يسأل أمَه

هل من ثوابٍ؟

ربَما

قد ظلَ في أقصى المحلة منزلُ

فتلمُ ما في القدر ، ثم تقول

يحفظك الحسين[1]

إذ تعلم هذا الصبي من بيئته وعشق أهله للحسين (عليه السلام)، أن يبذل ما يستطيع في سبيل احياء هذه المناسبة، ويترجم ذلك عودته لأمه مرة اخرى بعد نفاذ ما عنده، فتجيبه ب(يحفظك الحسين) وهي عبارة دارجة تعني الكثير لمن يقولها وأكثر لمن يسمعها، كونها ارتبطت بالإمام الحسين (عليه السلام) .

يستدعي الشاعر في قصيدة (**انـتـظـار**) شخصية الغائب الحاضر **الإمام المنتظر**(عج) فبدأ قصيدته بالسؤال لطبيعة حال الإمام وملائمة لما هو عليه، فعنوان القصيدة (انتظار) ومستهلها (السؤال) ومتنها (شخصية الامام) كلّها تدلّ على معنى واحد، وهو متى يأتي الفرج الذي طال انتظاره، إذ يقول :

من أنت ؟

عفواً

أيُّها المنتظرْ

أسئلةٌ في الروح لا تُختصرْ

سامحْ فتاك الغرَّ يا سيدي

عجينةُ الشكَّ نمت

فاختمرْ

خجولون

منسيِون

منذ اختفائه

([1])الاعمال الشعرية : ٢٦١ – ٢٦٢ .

ومنذُ انزواءِ الصبحِ
خلفَ ردائِه[1]

يبدأ النص بسؤال (من أنت)، فيتدارك الموقف بـ(عفواً)، ويردفه بتوضيح (أيها المنتظر) وذلك حمل أسئله عِدّة لم يبديها(اسئلة في الروح لا تختصر)، ولكنها تدور في فكره فلسفية مفادها (لماذا ولمَ وكيف)، محورها الشك(عجينة الشك نمت)، وجوهرها سؤال يحوم مفاده :هل يرضيك ما نحن عليه الآن ومع ذلك ما زلت غائب، فاستحضار شخصية الامام في النص آنف الذكر يحيلنا إلى أمور عدّة منها غزارة الثقافة الدينية عند الشاعر، وتصوير أوضاع الناس، فهم منسيون وضائعون منذ انقطاع صلة التواصل بين الناس وامامهم ، إضافة الى ان النص يبرز لنا قرب الشاعر من حياة الناس وتصوير أوضاعهم وأحوالهم .

ويأتي حضور شخصية الامام المهدي (عج) مرّة أخرى في قصيدة **(لم يصدقه احفاده)** فيصّور لنا الشاعر أن بعض رجال الدين هم شركاء في سرقة قوت الناس، فاتخذوا من الدين غطاءً لهم، ليتستروا به على اعمالهم، إذ يقول :

لم يصدّقه أحفادُه
بأنَ العمائم تسرقنا في النهار
وفي الليل تبكي
وتشهق ضارعةً بانتظار الإمامْ[2]

بصفة واقعية وتناقض عجيب، إذ حمل النص شخصية مقدسة وأخرى سيئة، والفعل السيء والسرقة والفعل الجيد والدعاء، ولعل الشاعر كان قصده الاول من ذلك، هو انتقاد بعض الامور، فبعض رجال الدين قد أقحموا أنفسهم في غير مجالهم، فكانت لهم بصمة سيئة في هذا الجانب، فالإمام لم يخرج بدعاء أحد بل هناك أمور ربانية لا يعلم بها إلا الله سبحانه ممهدة لخروج الإمام، فجعلوا من الإمام وسيلة سهلة المنال لتحقيق ملذاتهم الزائلة على حساب الناس البسطاء، ولتعلق الامر بالدين وبعده النفسي في عقول الناس، زاد ذلك من صعوبة اقناع الناس ومعرفة زيف البعض، حيث شكلت العمامة علامة سيميائية وحجاجية في هذا النص، فعبر بها دون مرتديها، وهذا التعبير يولد الكثير من التساؤلات والتأملات لدى القارئ، محاولاً الوصول إلى مقصد الشاعر، الذي إستقاه من واقعه اليومي .

---

(1) الاعمال الشعرية: ١٨٣ .
(2) آدم الأخير : ٣٨ .

الشخصية كائن معنوي يحمل معايير متنوعة، وهي ركيزة للتطوير وغيابها غياب للنص، وهي أيضاً أداة ايديولوجية تكشف عما يدور في ذهن الشاعر وذهن المجتمع عبر بناء الشخصية، كونها تمثل الواقع، وللشاعر استدعاء جميل لشخصيتين مقدستين آمنا بوجودهما دون أن ندركهما في الواقع وهما (**منكر ونكير**) اللذان توكل اليهما مهمة سؤال الميت بعد دخوله القبر، إذ يقول الشاعر:

وحتى رأيت ملاكين
في آخر الليل
يحفران الترابْ
دخلا فجأةً
دون أن يطرقا أيَّ بابْ[1]

يصرح النص بما هو حاصل، إذ يأتي الملاكين ويدخلا مع الميت بلا استئذان، وذلك أمر لا بد منه مع جميع البشر، فشخصيتا منكر ونكير لم يردا صراحة في القرآن الكريم، غير إن الاحاديث الشريفة قد صرحت بهما في أكثر من موضع، فورد في الكافي عَنْ بشير الدهان عن أبي عبدالله (عليه السلام) قَالَ: (**يَجِيءُ الْمَلَكَانِ مُنكَرٌ وَنَكيرٌ إلى المَيتِ حِينَ يُدْفَنُ أَصْوَاتُهُما كَالرَّعْدِ القَاصِفِ، وأبْصَارُهما كَالبَرْقِ الْخاطِفِ يَخُطَّانِ الأرضَ بِأنْيَابِهِما، وَيَطَئَانِ فِي شُعُورِهِمَا ، فَيَسْأَلَانِ الْمَيَّتَ مَنْ رَبُّكَ**)[2]، إضافة إلى أن النص لا يخلو من الصبغة الاجتماعية الموجهة للناس، إذ حمل بين طياته الصور التي أراد منها الشاعر الحكمة والموعظة والتذكير بالموت والقبر .

كان (**للشخصيات المنبوذة**) حضور دلالي في تجربة الشاعر، تجسدت بصورة الضد لكل ما يمثل الخير والطاعة والايمان، والتواضع وهي: (تلك الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة .... لتمردها على إرادة الله عز وجل)[3] ، وعلى قمة هذا الفريق يقف(**الشيطان**) رمز التكبر والعصيان، كما في قول الشاعر:

ولذا ستحكي الناس إني طينة فيها بقايا الله والشيطان[4]

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٣٨ .
(2) الكافي ، أبي جعفر محمد بن يعقوب الكليني ، المطبعة الاسلامية ، طهران ، ط١ ، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م : ٣ / ٢٣٦ .
(3) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٩٨ .
(4) الاعمال الشعرية : ١٤٩ .

يحيلنا البيت الى حقيقة خلق الإنسان من طين، ومما لا شك فيه إنَّ الطينة التي خلق منها الإنسان خالصة في الطاعة لله عزّ وجلّ، وليس بالضرورة ان نفسر بأن الطينة التي خلق منها الإنسان خليط من الخير والشر كما في قول الشاعر(**فيها بقايا الله والشيطان**)، بل أعمال الانسان في الدنيا هي التي جلبت له الشيطان وجعلته مسيطرٌ عليه واشراكه في قراراته وأعماله وأفعاله، فتمثلت في الذنوب والمعاصي بفعل شيطاني، مما حدى بالشاعر أن يصف الحسنات بقوله(بقايا الله) والمعاصي(الشيطان)، ففي البيت كفتين غير متساويتين، الاولى مثلها الخالق عز وجل والثانية تمثلت في شخصية الشيطان .

وتعد شخصية **فرعون**(*)، هي ثاني الشخصيات المنبوذة التي وظّفها الساعدي في قصيدة (**غرق فرعوني**)، حيث جاء الاستدعاء لهذه الشخصية في سياق سرد قصة موسى عليه السلام، فجاءت الأحداث في القصيدة متنوعة، إذ مزجت ما بين القضايا الاجتماعية، والعتاب ورد الجميل والتلهف على الذرية، كما في قول الشاعر :

على ضفة البحر
كان يروي لزوجته تعب السنوات(١)

.....

على ضفة البحر ناما قليلا
ولكنّها جفلت
ثم صاحت لفرعون قم
لقد زرع البحر طفلاً
فقم والتقطه لنا
ربما سنشيخ ونأوي إليه(٢)

هذا النص والذي يأتي يندرج تحت الشعر القصصي، الذي كان له حضور خاص في شعر عارف الساعدي، بحضور بعض عناصر القص، منها الشخصيات والتي تمثلت بفرعون

(*) وضح لنا القرآن الكريم طغيان هذه الشخصية في مواضع عدة ومنها قوله تعالى﴿ إذهبا إلى فرعون إنه طغى﴾، (سورة طه : ٤٣)، على الرغم من إختلاف المصادر التاريخية فيها، إذ قيل أن (فرعون لقب كل ملوك مصر)، (تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي: ٩/ ٣٠٠)، وقيل (هو اسم ذلك الملك بعينه)، (الجامع لأحكام القرآن، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، دار الكتب المصرية، مصر- القاهرة، ط٢، ١٩٣٥م: ١/ ٣٨٣) .
(١) آدم الأخير : ٦٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٦١ .

وزوجه، والمكان المتمثل في ضفة البحر، فضلاً عن الحدث، وغيرها من العناصر التي شكلت هيكلية النص، من خلال اسلوب حواري سردي تاريخي قدمه الشاعر بصفة اجتماعية، ليعالج به عدة قضايا واقعية منتشرة في المجتمع الذي يعيشه، إذ يترجم لنا النص حالة عفوية أساسها الفطرة الانسانية، وهذه امنية كل انسان لم يرزق بذرية، ويزيد إلحاح زوجة فرعون على زوجها بأن يقوم ويلتقط لهم ذلك الولد ليتخذاه ولدا وكما يتبين ذلك في قول الشاعر فيقول :

أرجوك قمْ
نجمع العمر الذي انفلتا
ارجوك فرعون قم
اني رأيت هنا
طفلا على صفحات الموج قد نبتا[1]

ويكمل لنا الشاعر سرد القصة، إذ يقول:

فز من نومه وهو غافٍ على صدر موجة
ثم نام على زند فرعون
نام وفزَ ونام وفزَ
وصاف على صدر سيدة القصر
صاف كثيرا على صدرها وشتا
هكذا خيب القصر ظن الغرقْ[2]

من المُسَلّم به إن فرعون شخصية منبوذة لكن وخلال إطّلاعنا على نصوص الشاعر آنفة الذكر من قصيدة (**غرق فرعوني**)، نجد أن الشاعر قد قدّم لنا الشخصية بوجه آخر مستقرياً إياها من باب الوجهة الاجتماعية، و لعلّ الشاعر يريد أن يقدم لنا درساً أو حكمة مفادها إن بعض البشر بعد أن تلتقطه من أعماق الضياع والتيه وتحسن إليه وتكرمه وعندما يشتد ساعده وتتغير أحواله سينقض عليك وينكر المودة والاحسان، فحاشا لموسى أن يكون هكذا، بل أن الشاعر ألقى على شخصيته قناع آخر تتمثل في شخصية اجتماعية كثيراً ما نجد حضورها في واقعنا، كما في قول الشاعر :

ودار به الوقت دار

([1]) آدم الاخير : ٦٢ .
([2]) المصدر نفسه : ٦٣ .

سنواتٌ تدور على كفه

وفتىً حالمٌ باجتياح الديارْ

.....

ضارباً بعصاه البحارْ

مقلقاً نوم فرعون في كل يوم[1]

على الرّغم من إن موسى (ع) لم يظلم فرعون أو يغدر به، بل دعاه إلى عبادة الله عزّ وجلّ لكنه عتى وتجبر وتطاول على الذات الإلهية، خوفاً من أن يخسر منصبه، إذ جعل نفسه للناس رّباً وهذا الحال ينطبق على بعض الناس في واقعنا الحالي، فهم لا يكترثون عندما يعصون الله في سبيل مصالحهم وتملقهم للطبقة الحاكمة وإرضاء اسيادهم .

ونظراً لما تقدم من عرض وتحليل لنصوص الشاعر التي تدور حول الشخصيات الدينية وجدنا أن هناك تباين في قضية التوظيف، حيث غلبت الشخصيات المقدسة على الشخصيات المنبوذة التي وردت في مواضع قليلة مقارنة بالشخصيات المقدسة كشخصيات الرسل والانبياء والأئمة والصالحين، إلى جانب ذلك لحظنا تباين في عدد المواضع التي ذُكرت فيها الشخصيات المقدسة، إذ حظيت شخصية آدم بنصيب جيد من التوظيف مقارنة بالشخصيات الأخرى .

([1]) آدم الأخير : ٦٣ – ٦٤ .

الفصل الثاني : المرجعيات التاريخية والطبيعية

المبحث الاول- المرجعية التاريخية .

أولا- الحوادث التاريخية .

ثانياً- التمثيل المكاني .

المبحث الثاني- المرجعية الطبيعية .

أولأ- تمثلات الطبيعة الصائتة .

ثانياً- تمثلات الطبيعة الصامتة .

ثالثاً- تمثلات المكان الطبيعي .

المبحث الأول

المرجعية التاريخية

يزخر التاريخ بكم هائل من الخزين الثقافي والمعرفي، مما جعله محط أنظار الشعراء والكتاب، إذ عمدوا إلى ترصيع كتاباتهم بشواهد منه تشدهم إلى الماضي وتمسكهم بتراثهم أكثر ، حيث وظفوا كل شيء وقع في أيديهم، على اختلاف نوعه وصيغته، كون سياق المرجعية التاريخية شاملاً وقاعدتها عريضة احتوت المكان والحادثة والشخصية، فـ(لكل أمة من الامم ثقافةٌ وتاريخ يكونان ملازمين لها في كل زمانٍ ومكان، وإن لها ماضيها الذي يعدّ موضع اعتزازها وفخرها، فضلاً عن اعتزازها بتراثها الذي ترسخه في نفوس أجيالها)[1]، وتدوين التراث شعرياً اجمل مظهر من مظاهر الاعتزاز بتراث الامة، كون التاريخ ومعطياته حظي بنصيب كبير في ربوع الحضارة العربية العريقة[2] .

العلاقة بين التاريخ والشعر تربطها قرينة وهذه القرينة هي المرجعية التاريخية، لأن الشعر لابدَّ له من مرجعية يستند إليها الشاعر وينهل منها أفكاره، وربَّما يرى البعض أن الغور في بحر التاريخ والتقاط مجوهراته أمراً عادياً بالنسبة للمتلقي، و شيئاً روتينياً مسترسلاً من قبل الشاعر، إلا إنَّ النظرة الأدبية والنقدية لذلك الأمر مختلفة تماماً، فالشاعر عندما يوظف أمراً تاريخياً فإنّه ينفض الغبار ويزيل العتمة عن جنبة مهمة غمرتها الأزمنة وطوتها الأيام من دون ذكر، فيعيد لها الحياة ويضعها بين الأجيال شعرياً، وبذلك يرجع له الفضل في نقلها وحفظها في سجل الشعر العربي الحديث .

إن أغلب شعراء العصر الحديث يتعاملون مع الموروث التاريخي على وفق الآلية الاستدعائية في صورة الاختفاء وراء الرمز التاريخي، لأن القناع هو الاسم الذي يتحدث عن طريقه الشاعر نفسه متجرداً عن ذاتية، أي أنه يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته[3]، فيرتدون قناع شخصيات تاريخية معروفة ، يختبئون خلفها، ويتحدثون من وراء الستار مستغلين ذلك

---

(1) المرجعيات الثقافية في شعر ابن الأبار القضاعي الاندلسي(ت٦٥٨هـ) سارة محمد اتويه اللامي،(رسالة ماجستير) كلية التربية- جامعة ميسان، ٢٠١٩م : ١٤١ .

(2) يُنظر: المكونات الاولى للثقافة العربية، د. عز الدين اسماعيل، مطبعة الاديب، العراق- بغداد، ١٩٧٢م : ١٥٨ .

(3) يُنظر: المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، مروة محمود الشرقاوي، دار النابغة للنشر، مصر- طنطا، ط١ ، ٢٠١٥م : ١٣٩-١٤٠ .

الرمز التاريخي في بث أفكارهم وطرحها للمتلقي بطريقة غير مباشرة ولأسباب عديدة، قد تكون سياسية، فيضفي الشاعر المعاصر على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره[١] وكان الشاعر عارف الساعدي أحد هؤلاء الذين فسحوا مجالاً كافياً لبصمات التاريخ ، مؤسسين بذلك مرجعيات ثقافية المتمثلة بالمرجعية التاريخية، وبناءً على ما سبق، فإن ماهية المرجعية التاريخية تفسر بما تضمن النص من صيغ التاريخ المتمثلة بالشخصية والحادثة والشواهد المكانية التي تلوي معنى النص وتضعه في خانة البعد التاريخي، وقد بحثنا في هذا المضمار عن صيغتين تاريخيتين ، تتبعنا في الأولى سجل الحوادث الذي رسمه الشاعر في نصوصه ذاكراً أبرز تحولات التاريخ ووقائعه، أما الثانية فقد اختصت بالمكان التاريخي ودوره في بناء النص حيث كان له طابعاً خاصاً في شعر عارف الساعدي، إذ ربطه بالدلالة الدينية مع ثبات تاريخيته .

(١) يُنظر: القناع في الشعر العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، د. سامح الرواشدة، الصايل للنشر والتوزيع، الاردن-عمان، ط١، ٢٠١٤م : ٢١-٢٢ .

أولا :- الحوادث التاريخية :

يشكل التاريخ بأحداثه ووقائعه رافداً خصباً لنصوص الشعراء على مرّ العصور، لذلك يعد هذا القطب الثقافي من أبرز أدوات الشاعر الفكرية التي يجب الإحاطة بها، لمعرفة أيام الناس ومناقبهم ووقائعهم[١]، ذلك فإن الشعر أصبح عنصرٌ مهماً (في توثيق الأحداث التاريخية وحفظها وعدم نسيانها، لأنه يثير في السامع أو القارئ لذة المتابعة والمعايشة لتلك الأحداث)[٢]، فالنص التاريخي والحادثة التاريخية، من ضمن أكثر الروافد الثقافية تسرباً الى النص الشعري، ذلك إن الشاعر وقت إبداعه لنصوصه الشعرية لا يستطيع التنصل مطلقاً من التراكم المعرفي التاريخي الذي تزخر به ذاكرته، فضلاً عن عدم استطاعته أن يتنصل من الحوادث والوقائع التاريخية المعاصرة لزمن الكتابة إيجابا أو سلباً، ولا يقال بأن (الأحداث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها الى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى)[٣] حسب ذكاء الشاعر وإبداعه في التعامل مع التراث التاريخي (لأن التراث ليس بضاعة تم انتاجها دفعة واحدة خارج التاريخ ، بل هو جزء من التاريخ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور)[٤]، وعليه فاستدعاء الأحداث التاريخية وتضمينها في نصوص الشعراء يمثل صورة من صور التداخل والانسجام تراثياً بين الماضي والحاضر، عبر تقنيات ساعدت الشعراء على استدعاء مقتنيات الزمن البعيد واعادة صياغتها ومعالجتها على وفق أساليب الزمن المعاصر، لتكون ملائمة لمسايرة أدبه، فالنص الفني الذي يستحضر ويستعيد لنا التاريخ، من المؤكد أنه رجع لنصوص تراثية أخرى، يحاورها ويتجاوب معها، ويعيد استنطاقها من خلال الوعي التراثي في قالب ونسيج جديد، يصل الشاعر عن طريقه الى توليد معانٍ وبنى جديدة يتألف منها الخطاب الشعري المعاصر[٥] بحسب الرؤى الفكرية والاستعدادات الثقافية التي يتمتع بها .

---

(١) يُنظر : عيار الشعر ، محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، تح : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٥م : ١٠ .

(٢) أثر الشعر في تدوين الاحداث التاريخية في العصر الأموي ، د. قيس كاظم الجنابي ، دار الآفاق العربية – القاهرة – مصر ، ط١ – ٢٠٠٧م: ٢٩ .

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

(٤) نحن والتراث ، د. محمد عابد الجابري ، المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب (د.ط / د.ت) : ٤٧ .

(٥) يُنظر : التناص التاريخي في الرواية الجزائرية : بين الرؤية التقديسية وإعادة القراءة ، عثمان رواق ، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة ، الجزائر ، العدد ١٤، ٢٠١٤ م : ١٧٤ .

إن ما نجده من مرجعيات ثقافية في شعر عارف الساعدي لابد له من أصل وجذر تراثي ولد من رحم تراكمات ثقافية وصور قديمة (فلكل نتاج شعري أصل بالضرورة)[١] يستند عليه ويرجع إليه، وهذا المكون الثقافي يجسده الشعر، الذي يُعد من المصادر الكفيلة المؤرخة للأحداث وتسجيلها للأجيال ، ويجدر بنا الا نعدم تلك العلاقة الحميمة والوطيدة بين الأدب والتاريخ، حيث كان التاريخ ولا يزال منهلاً ومنبعاً عذباً يمنح الشعر منحاً وهو معين لا ينقطع و لا ينضب أبداً، لأنه ترجمان الحياة الإنسانية بكل مجالاتها وسجل الأمة في ايجابياتها وسلبياتها[٢]، والشعر بدوره حفظ ونقل ذلك التاريخ الممتد عبر العصور قديما وحديثا .

إذ تأخذ المرجعية التاريخية جانباً مهماً في شعر عارف الساعدي، ولهذا الحضور فوائد منها على المستوى العام، حفظ التراث من الضياع، ونقله وتدوينه شعرياً، ليبقى حاضرا دوما وفي متناول الجميع، ولا نقول بأن الشاعر يكتب لأجل حفظ التراث، بل أن في كتاباته يُحفظ تراث الأمة سواء قصد أم لا ، أما على المستوى الذاتي، اظهار سعة اطلاع الشاعر على تاريخه وتاريخ الامم الاخرى، وقدرته وتمكنه على توظيف ذلك التراث بأحداثه ووقائعه بصورة احترافية تبين جمالية لمساته في عملية نقل الحدث بطريقة غير مباشرة أو حرفية لا تخل بمصداقية وجوهر المادة التراثية، وذلك كفيل بالإقرار بموهبة الشاعر وحسن اختياره لألفاظه، فضلاً عن (احساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه)[٣] بصور مرجعية عدة، ولهذا جاءت الاحداث في نصوص الساعدي توضح فترات قديمة وحديثة في التاريخ البشري، فمنها من جاء مفصلاً ومنها ما أُشير إليه وذُكر جزأ من تفاصيله مع وضوح ربطه بالواقع الاجتماعي والمعيشي المعاصر باعتبار ان الشعر متنفس للنفس البشرية .

لقد (عرض الشعر أحداث التاريخ البعيدة في الزمن، ومنها **الطوفان**، ولذلك استعان المؤرخون بالشعر لتوثيق الأحداث، ومنها الواردة في الكتب الدينية كالقرآن الكريم)[٤] الذي أجمل حدث (**طوفان نوح**) عليه السلام وأسباب حدوثه وغضب الله سبحانه من القوم الظالمين وسوء أفعالهم كقوله تعالى ﴿ **وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمْ ظَٰلِمُونَ** ﴾[٥] فكان حدثاً عظيماً إذ (ارتفعت المياه من فتحات الأرض، انهمرت من السماء أمطار لم تر مثلها الأرض، فالتقت أمطار السماء بمياه الأرض

(١) زمن الشعر ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت- لبنان ، ط٦ ، ٢٠٠٥م : ٣٣٠ .
(٢) يُنظر : مفدي زكريا شاعر النضال والثورة ، محمد ناصر ، ، جمعية التراث ، العطف ، غرداية - الجزائر، (د.ط)، ١٩٨٧م : ٢١٩ .
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ١٦ .
(٤) أثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية في العصر الأموي : ٣٩ .
(٥) سورة العنكبوت : ١٤ .

وصارت ترتفع ساعة بعد ساعة، فقدت البحار هدوءها، وانفجرت أمواجها تجور على اليابسة، وتكتسح الأرض، وغرقت الكرة الأرضية)[1] ،ولم يغفل الساعدي عن استدعاء هكذا حدث مهم وإن كان قد شغل مساحة محدودة من شعره، إذ اكتفى بتوظيفه في قصيدة واحدة، غنية بالتفاصيل، جاءت تحمل عنوان (**الطوفان**) وهي قصيدة عمود حديثة يعيد فيها الشاعر صياغة حكاية الطوفان في تناص واضح مع الموروثات الدينية والتاريخية، حيث يرتدي الشاعر قناع ابن نوح الذي يوجه خطاب عتاب الى أبيه، وهو يذكره بكلّ صور الحنان والحُب التي عرفها منه، إذ يقول :

ناديتُه وخيوطَ الصوت ترتفعُ هل في السفينة يا مولاي متَسعُ؟
ناديتُهم كلَهم هل في سفينتكم؟ كأنَهم سمعوا صوتي وما سمعوا
ورحتُ أسأله يا شيخ قسمة من نجوت وحدك والباقون قد وقعوا؟
وهل سترتاح هل في العمر طعم ندى؟ وأنت وحدك والصحراء تجتمعُ
وكيف تبدأ هذا الكون ثانية ؟ وقد تركتَ الفتى والموج يصطرعُ
أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي أم أنت بالموت والطوفان مقتنعُ؟
الماء يأكل أحداقي وتُبصرني كيف استرحت وعيني ملؤها هلعُ؟
وهل ستذكر قبل الموت كيف دنا؟ عيني تضيق وعين الموت تتسعُ
وهل تنام ؟ وفي عينيك نابتةً عيون طفلك والألعاب والمتعُ
أم سوف تنساه مزروعاً بخاصرة الطوفان؟ يركلُه الطوفان والفزعُ
يا شيخ ذاكرتي الأولى و يا أبتي ويا الذي ضاق بي تقواه والورعُ
أكتافك السمر يا ما قد غفوتُ بها وصدرك الفرح المنسيُ والوجعُ[2]

يتداخل نص الشاعر مع القصة التي ذكرت حدث الطوفان فكان أحد الشعراء الذين أبهرتهم تلك القصة واستوقفتهم، فأخذوا (يستمدون من جوانبها المختلفة حوارهم، ويستمدون صورهم، ويطرحون تفاصيلها، أو يوجزون فيها)[3]، على نحو ما وجدنا من لمسات في تطعيمها بصور أخرى، إذ حملت القصيدة العديد من التساؤلات والالماحات الاجتماعية والدينية والتاريخية التي

(1) أحداث التاريخ الكبرى ، مجدي كامل ، دار الكتاب العربي ، دمشق، القاهرة ،ط١ ، ٢٠١٣م : ٣١ .
(2) الاعمال الشعرية : ١٤٤- ١٤٥ .
(3) حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، د. عبدالله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر- القاهرة (د.ط / د.ت) : ٦٥ .

استند عليها الشاعر في بناء نصه الشعري، حيث صاغ نصه في بيئة مليئة بصور الفلسفة الوجودية التي وظفها الشاعر على لسان ابن نوح الذي ظل على مدار القصيدة يطلب الحياة والتحرر من قيود الدين والمجتمع، فضلاً عن انه حاول أن يحرك مشاعر الابوة، فناداه بكل تجرد (**أنا صغيرك اقنعني وخذ بيدي**)، لعله يرحم هذا الصغير ويقنعه بأية وسيلة في سبيل نجاته، وعند الرجوع إلى ظاهر القصيدة نجدها تستدعي لنا حدث الطوفان مع ذكر اركانه وثوابته، منها شخصية نبي الله نوح (عليه السلام) وابنه الذي عصاه وعظمة الطوفان الذي أغرق الكرة الارضية قاطبة، فجاء قناع الشاعر بشخصية ابن نوح الذي سرد الاحداث بشكل مقلوب ومغاير للواقع و ما حصل فعلاً- وهذه تقنية جمالية يلجأ إليها بعض الشعراء لتشويق القارئ وخلق جو من التساؤلات والتأويلات لدى المتلقي حول ذلك الحدث، إضافة الى إظهار براعة وموهبة الشاعر، وإشارة إلى أن الشاعر كان قادراً على التلاعب بحيثيات الحدث – فينادي الابن والده في المرة الأولى بصوت مرتفع جدا ولكن دون جدوى، فيعاود الكرة لينادي جميع من في السفينة غير أنهم تجاهلوه أو ربما لم يسمعوا صوته، ليأتي بعد ذلك عتاب الابن لأبيه وبكائه وتذكيره بصغره ومداعبته إياه وتأكيدا من الشاعر على ذلك الحدث وعظمته لديه، فإنه عمد الى تكرار ذلك ست مرات إلى جانب عنوان القصيدة مما يفسر تأثر الجنس البشري ومعايشته للحدث على الرغم من عدم إدراكه، وبسبب عنجهية القوم وظلمهم مما دعا غضب الله تعالى عليهم بدليل قوله تعالى ﴿ **فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمْ ظَٰلِمُونَ** ﴾[1] حيث ان ما بعد الطوفان ليس كما قبله إذ غير وجه الأرض ومن عليها .

وفي العودة إلى خاتمة القصيدة وما تحمله من رؤية صاغها الشاعر لتصور موقف إبن نوح، إذ رافقها خطاب شعري تغمره صور الحنان والحب، التي وجهها الابن إلى أبيه نوح (ع) إلا أن ذلك لم ينفع، فنراه يرجوه أن يعود لنجدته ويصعد الفلك معه، إذ يقول الشاعر:

إنـي لأبصرُ فـي عينيك يـا أبتـي أشجار خـوفٍ بـلا خـوفٍ ستُقتلعُ
وقـد رأيتُـك ندمانـاً ومـنكسـرا وفـوق حزنـك ينمـو سكَـرٌ ورعُ
نـحتاجـك الآن للطوفـان ثانيـة فربّمـا نـصـف طوفـانٍ وننتفـعُ
فاصنع سفينتك الأخرى وخذ بيدي فـإنّني الآن بالطوفـان مقتنـعُ[2]

(1) سورة العنكبوت : ١٤ .
(2) الأعمال الشعرية : ١٤٦ .

ولا يزال الماء هو الفيصل في حل القضايا الجسام، فبعد قصة الطوفان أوكلت إليه المهمة مرة اخرى ليكون سبباً في نهاية أحد الجبابرة الظالمين، فذلك الحدث ألا وهو **(غرق فرعون)** قد مثل مرحلة مهمة وانتقالة مصيرية بالنسبة لبني إسرائيل -قوم موسى- خاصة، وشعب مصر عامة، فجاء الفرج من ربّهم بأن فرعون هذا الذي تجبر وتعالى، كما في قوله تعالى:﴿ **وَإِنَّ فِرعونَ لَعَالٍ في الارضِ**﴾[1]، قد حان وقت هلاكه، فبمشيئة الله تعالى وتدبيره اقتيد فرعون وجيشه العظيم (إذ قيل كانت عدة جنوده تزيد على ألفِ ألفٍ، وستمائةِ ألفٍ)[2] ليلاحق موسى وأهله و من تبعه، وعندما وصلوا إلى البحر أمر الله سبحانه وتعالى نبيه الكريم ان يضرب بعصاه البحر كما في قوله عزمن قائل: ﴿ **فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ** ﴾[3]، فانشق البحر وظهر به مسلكاً ليعبر بني إسرائيل جميعهم بسلام وفي هذه اللحظات وصل فرعون ورأى ذلك المشهد العظيم امامه والعجب انه لم يتعظ من ذلك، فعمي بصره عن رؤية الحق وسار خلفهم، فلما رأته الجنود قد سلك البحر، اقتحموا وراءه مسرعين، فحصلوا في البحر أجمعين، وعند ذلك أمر الله كليمه أن يضرب البحر بعصاه، فارتطم عليهم[4]، ومنذ تلك اللحظة اختفت مرحلة مظلمة من حياة الناس، فأشار الشاعر الى تلك الأحداث في قصيدة أسماها **(غرق فرعوني)** إذ لم يركز على شخصية فرعون بقدر تركيزه على حدث الغرق، فاجتهد في اقتراح هذه التسمية لذلك الحدث وقدم لفظة الغرق على فرعون ملائمة لما سيقوله في النص، فنلحظ في النص الآتي من قصيدة غرق فرعوني ان الشاعر يشير إلى شخصية فرعون دون ذكره صراحة، ضمن إطار وصفات اجتماعية، فيلقي على فرعون صفة الزوج المحروم من الذرية وهو يحكي لزوجته تعب السنين ومشقة الأيام ومن سيرث عرشه وقصره وأمواله بعده فيقول :

كان يروي لزوجته تعب السنوات

يمدد أحلامه وينام قليلا

تُرى أين يذهب حكم البلاد؟

---

(1) سورة يونس : ٨٣ .

(2)البداية والنهاية، للحافظ عماد الدين ابن كثير القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان ، ط١ ، ١٩٩٧م: ١٠٨ .

(3) سورة الشعراء : ٦٣ .

(4) يُنظر:البداية والنهاية : ٢/ ١١٢ .

إذا اختصر الوقت هذا المكانْ
وراح يفكر في قصره[١]

إذن كان النص يعج بالنّظرة الواقعية وأفكار فرعون الجدية في مصير عرشه وملكه، وهو أمرٌ شائعٌ في كل زمان ومكان، فرزقه الله بموسى، كقوله :

لقد زرعَ البحر طفلاً
فقم والتقطه لنا[٢]

كلُّ ذلك كان ممهداً لذكر حدث الغرق وانتهاء عهد فرعون، إذ يصور النص قصة مكثفة الدلالات والشفرات، كما في قول الشاعر :

ودار به الوقت دارْ
سنواتٌ تدور على كفه
وفتىً حالمٌ باجتياح الديارْ
على كفه نبت الناس في لحظةٍ
ودار بهم في الدروب التي لا تُدار
ضارباً بعصاه البحارْ
مقلقاً نوم فرعون في كل يوم
ومن خلفه كان يركض
يركض يركض
حيث المدى شاسعٌ
والزمان استدارْ
الرضيعُ الذي كان يأكله البحر
ونام على زند فرعون
ها هو يحرق نوم القصور
ويرمي عصاه الشقية للبحر
ثم يغرق فرعونه وينام
على ضفة البحر نام الفتى مطمئنا

---

(١) آدم الأخير : ٦٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٦١ .

وصندوقه يمخر الآن وجه البحار
وما بين ذاك الرضيع وفرعونه
كان بينهما الربُ منتشياً
كيف للوقت أنْ يُشترى
كيف للبحر أنْ يُستعار[1]

نلحظ إنّ الشاعر في هذا النص قد غير مسار حديثه عما ذكره مسبقاً بقوله **(ودار به الوقت دار)**، فبهذا البيت ابتدأ الشاعر بذكر **أحداث الغرق التاريخي** وبداية الصراع بين موسى وفرعون، بعد فشل جميع المحاولات معه وعجزه عن هدايته، فالنص غني بالإشارات الدينية والتاريخية، فيضمنه الشاعر بإشارات قرآنية يدعم بها مرجعيته التاريخية كقوله (**ضارباً بعصاه البحارْ**) وقوله **(ويرمي عصاه الشقية للبحر)** ففي ذلك إشارة الى قوله تعالى﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ** ﴾[2]، فالنص الشعري يحكي لنا قصة دينية بأحداث ومنعطفات تاريخية مهمة، وفي الابيات الاخيرة للقصيدة يصور لنا ذروة الحدث وعنفوانه وتحققه بقوله **(ها هو يحرق نوم القصور– ويرمي عصاه الشقية للبحر – ثم يغرق فرعونه وينام)**، وعلى الرغم من السمة الظاهرة على النص المتمثلة بالحادثة المعروفة بالغرق، إلا إن النص يحمل العديد من المرجعيات الاجتماعية والبيئية والدينية إلى جانب التاريخية، ولعل الشاعر قصد من نصه توصيل رسالة إلى المتلقي مفادها العبرة والموعظة من فرعون **(ودار به الوقت دار)** أي لا مجال للشك بقدرة الله، فبينما كان فرعون يتمتع بكل شيء إلا نعمة الايمان، كان موسى (ع) يحلم بالنصر والغلبة على فرعون ومجده العظيم، ولحظنا كيف وظف الشاعر البحر في صفتين مختلفتين، مثلت الاولى الوجه الجميل له حينما ساهم في انقاذ حياة موسى (ع)، والثانية تمثلت في تصوير الوجه المفترس له مع أعداء الله والايمان فتحول إلى مقبرة لفرعون وجنوده، وبذلك تكون المرجعية البيئية قد لعبت دوراً هاماً في هذا الجانب، وعليه يكون التاريخ وأحداثه قد مثلّ مرجعاً مهماً ارتكز عليه النص وقوّم أركانه وربطه بتراثنا القديم .

---

(1) آدم الاخير : ٦٣ – ٦٤- ٦٥ .
(2) سورة الشعراء : ٦٣ .

الكثير من الشعراء لم تخلو دواوينهم من حدث **صلب المسيح** (ع)، والصلب (تعليقُ الإنسانِ للقَتلِ، قيل هوَ شَدُّ صُلبه على خَشبٍ)[1]، وقضية الصلب من القضايا التي نالت اهتمام الشعراء منذ أمد بعيد، فعدوه رمزاً للتضحية والفداء، كذلك استثمروا حادثة الصلب، لكشف منهج البطش والقتل السلطوي، الذي كان سائداً في ذلك الزمان، فضلاً عن إنّ المسيح تجلّت فيه آيات الله ومعجزاته منذ ولادته وحتى صلبه، إذ يقول الشاعر في قصيدة (**صوتي هو البحر يا مريم**) :

وعلمت أصنام هذا الزمان بقاءك فالراحلون همُ
وأحرقت إيقاعهم كلَما تناسل إيقاعك الملهمُ
فيا مانح الموت سر الذهول وزخرفة البوح إذ يُكتمُ
فما أنت أول مَن يُصلبون ولا أنت أول من يُرجمُ
ولكنك ابتكرتْ مقلتاك طريقاً به الموت لا يحلمُ
ومن لحظة في جنون السؤال تنفس صوتك فاستسلموا[2]

يسافر فكر الشاعر عبر الزمن، متعايشاً مع **حادثة الصلب** ومخاطباً السيد المسيح (عليه السلام) بأنه ليس أولَ مَن يُصلب أو يرجم، لان تلك السلطة الحاكمة قد اعتادت على قتل كل من يخالفها دينياً أو سياسياً، غير انك باقٍ وهم رحلوا وصوت خلودك ما زال مسموعاً وصوتهم ذهب واختفى.

أمّا في قصيدة (**من ذاكرة العشاء الأخير**) فيشير الشاعر إلى العشاء الاخير وهو آخر وجبة تناولها المسيح مع تلاميذه قبل حادثة اعتقاله وصلبه حسب اعتقادهم، حيث أخبر تلاميذه بكل شيء وأن احدهم تآمر عليه وأخبر السلطات بمكان تواجده دون أن يشخص ذلك، إلا أن حكمة الله وقدرته أكبر من أن يظلم نبيه، فدَّب الشبه على الشخص المتآمر مظهراً و نطقاً حتى ظن الناس أنّه المسيح، فاقتيد وصلب، إذ ورد في إنجيل برنابا (إن أحد الحواريين وهو يهوذا الإسخريوطي، هو الذي وشى بعيسى وتآمر عليه وخانه، واتفق مع اليهود للمجيء إليه واعتقاله، ولما جاء بهم ألقى الله شبه عيسى عليه، فأخذوا يهوذا وصلبوه على إنه عيسى)[3]، إذ يقول الشاعر:

---

(1) المفردات في غريب القرآن، أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، تحقيق وإعداد مركز الدراسات والبحوث في مكتبة نزار مصطفي الباز، نشر مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية (د.ط)،(د،ت) : ٣٧٣ .
(2) الأعمال الشعرية : ١٥٣ .
(3) المسيح عيسى ابن مريم (ع) الحقيقة الكاملة، د. علي محمد الصلابي، ط١، ٢٠١٩م : ٣٣٨- ٣٣٩ .

وكـذبيهم جميعـاً ، فـي يـدي شـجر يلهـو، وفـوق ذهـولي غيمـةَ نمـتِ

لـم يصـلبوني، ولكـنْ شُـبِهتْ لهمـو وهـا أنـا الآن حـرٌ فوق مقصلتي[1]

المَلَكَة الثقافية التي يمتلكها الشاعر فطرياً أم اكتسابياً، هيأت له الظروف المناسبة بأن يمد جسور الصلة بين الماضي والحاضر لكي يحيي هذه الحادثة، ويظهرها للمتلقي بحلة جديدة، فـ(كل ما يتلقاه الشاعر من التراث قديمه أوحديثه يتحول عنده إلى شيء جديد كل الجدة)[2]، ولهذا نجده يعيد كتابة هذه الحادثة بصوت جديد، إذ كتب هذه اللوحة الفنية في رثاء الشهيد مصطفى العذاري الذي علق على أحد جسور مدينة الفلوجة، ورسم فيها حادثة الصلب التاريخية، حيث نجد النص يفسر لنا قوله تعالى من سورة النساء ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا** ﴾[3] إذن يصرح القرآن الكريم بأن المسيح لم يصلب ولم يقتل بل شبه لليهود بأنهم قتلوه وآمن النصارى بذلك، لكن على الرغم من كل ذلك الاختلاف بين الأديان إلا إن الجميع متفق على أن **(حادثة صلب المسيح)** مثلت نقطة تحول كبرى في تاريخ المسيحية إذ عززت من إيمان الناس بنبوة عيسى وصدق دعوته بسبب ما جرى عليه في نظرهم، وعلى هذا الاساس كان الشاعر موفقاً في رفد نصوصه بالمرجعية التاريخية التي أسهمت في بناء النص وتقوية المعنى بالمشاركة مع الروافد الدينية والاجتماعية كون تلك الحادثة بنيت على أساس ديني عظيم في ظل فكر مجتمعي متعدد الرؤى والاتجاهات .

وإن كانت هذه الحادثة قد جسدت صورة صادقة في نفوس الناس ورسخت ثقتهم بدين نبيهم عيسى(ع)، إلا أن الدين الإسلامي قد مثَّل منعطفاً معنوياً كبيراً أثر في نفوس بني البشر وغير شؤون حياتهم نحو الأفضل وذلك ببعثة الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) فلـما **(بلغ محمد رسول الله(ص) أربعينَ سنةً بعثهُ الله تَعالى رَحْمةً للعالمينَ، وللناس كافةً بشيراً، وَكانَ الله تَبَاركَ وتَعالى قدْ أخَذَ الْميثاقَ عَلَى كُل نبي بَعَثَهُ قبله بالإيمانِ بِهِ ،والتصديق لَهُ، والنصْر لَهُ عَلَى مَنْ خَالَفَهُ ،وأخذَ عَلَيهمْ أنْ يؤدوا ذَلِكَ إلى كُل مَنْ آمنَ بِهِمْ وَصَدَّقَهمْ ،فأدوا مِن ذَلِكَ مَا كَان عليهمْ مِنْ الحق فيهِ)**[4] وتأييدا لذلك قوله تعالى ﴿ **وَإِذْ أَخَذَ ٱللَّهُ مِيثَـٰقَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ لَمَآ ءَاتَيْتُكُم مِّن كِتَـٰبٍ وَحِكْمَةٍ ثُمَّ جَآءَكُمْ رَسُولٌ مُّصَدِّقٌ لِّمَا مَعَكُمْ لَتُؤْمِنُنَّ بِهِۦ وَلَتَنصُرُنَّهُۥ ۚ قَالَ ءَأَقْرَرْتُمْ**

---

(1) آدم الأخير : ٧٩ .

(2) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، مصر- القاهرة (د.ط) ٢٠٢١م: ١/ ٩٥ .

(3) سورة النساء : ١٥٧ .

(4) السيرة النبوية ، إبن هشام ، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٩م : ١٠٩ .

وَأَخَذْتُمْ عَلَىٰ ذَٰلِكُمْ إِصْرِي ﴾[1]، تلك الحادثة العظيمة والبشرى الإلهية التي أغنت أقلام الشعراء وهيأت لهم مادة ثقافية ورافداً تاريخياً ظل مسيطراً على الساحة الأدبية إلى يومنا هذا، إذ استلهموا الكرم والثبات والتضحية من أجل إعلاء كلمة الله وترسيخ القيم والفضائل الحميدة في عقول الناس ونفوسهم ، فيقول :

ولدتُ بخاصرةٍ في كهوف اليمنْ
قبل عشرين عاماً من البعثةِ النبوية
أذكر أني ولدتُ
وما زلتُ أذكرُ
كيف نصلّي
ونعبدُ آلهة من حجرْ
ونشد النذور على بابهم
ونغسلُ أحلامنا بالمطرْ[2]

نلحظ أن الشاعر يتقنع بشخصية الاعرابي ويتحدث بلسانه، إذ يتذكر أيامه وحال الناس بمجتمعه قبل أن تنير أيامهم المظلمة بعثة الرسول محمد (ص) وتسابق الناس بالدخول في دين الله أفواجا، بعدما كانوا يعبدون الأصنام ويتقربون لها بصلاتهم بين أيديها، فبعد إعلان الدعوة العلنية بمكة أخذ الناس يتوافدون على رسول (ص) من كل حدب وصوب مؤمنين به ومصدقين لما بين يديه ،وذلك الإعرابي كان أحد الذين وفدوا من بلاد اليمن للقاء الرسول (ص) بمكة ومبايعته، كما في قول الشاعر:

أتذكر أني تركتُ اليمن
وأدركتُ وجه النبيِ بمكة
صافحتُه مرّتين
عطراً كان ذاك النبيُ
ويأخذ بالقلب قبل اليدين
ولكنَما يدُه الفارهة
كسرت أذرع الآلهة

([1]) سورة آل عمران : ٨١ .
([2]) الأعمال الشعرية : ٢٤٥ .

ثم قال لنا

إنَما ربُكم واحدٌ وأسمه الله[1]

نلحظ ان الشاعر لم يكتفي باستدعاء أحداث البعثة النبوية فحسب ، بل أنه يتعمق في استدعاء مضامين الثقافة الاسلامية، كتواضع الرسول وتعامله بمبدأ الإنسان أخ الإنسان والمسلم أخ المسلم بغض النظر عن الغريب والقريب، كذلك أخلاقة وصفاته الجسدية الى جانب حرصه على مبادئ الدين الاسلامي وتكسيره لأصنام مكة بنفسه ليكون دافعاً معنوياً للمسلمين ومشجعاً لهم ، وأيضاً دعوته لعبادة الله الواحد الأحد بقوله (**إنما ربكم واحدٌ وأسمه الله**) .

ضحى **رسول الله** (صلى الله عليه واله وسلم) بنفسه وماله ومفارقة أهله ،في سبيل إعلاء كلمة الحق، إذ اضطر لترك مكة بعد مضايقته وإيذائه ليعود إليها فاتحاً (**وكان ذلك صبح يوم الجمعة لعشرين ليلة خلت من رمضان سنة ثمان من الهجرة**)[2]في حدث أسموه بـ(**فتح مكة**) ويسمى أيضاً بـ(**الفتح الأعظم**)[3] إذ وظف الشاعر ذلك قائلا :

أتذّكر أنّي دخلتُ مع الداخلين لمكة
يومَ أسموه فتحاً مبينا
ويومَ رأيتُ القبائل
تدخل في الدين
طائعة خائفة
كنتُ أسألُ
كيف استطاع الإله الوحيد
أنْ يروِض هذي القبائل بالكلمات
ويجمعَ في لحظةٍ خاطفة
العبيد مع الأمراء
والنسيم مع العاصفة[4]

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٤٧ .
(2) السيرة النبوية ، أبو الحسن علي الحسني الندوي ، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة ، جدة – السعودية ، ط ٨ ، ١٩٨٩م : ٣٣٧ .
(3) البداية والنهاية : ٦ / ٥٠٨ .
(4) الأعمال الشعرية : ٢٥٠- ٢٥١ .

يُعد حدث (**فتح مكة**) نقطة التحول الكبرى لمسيرة الإسلام، وقد ثبت القرآن الكريم ذلك الفتح المبين بقوله تعالى ﴿ **إِذَا جَاءَ نَصْرُ ٱللَّهِ وَٱلْفَتْحُ** ﴾[1]، إذ نلحظ إن الشاعر قد نقل لنا صورة حقيقية عن ذلك الحدث وهو يصور كيف إن القبائل المعاندة والمشركة، وهي تتهاوى إمام جيش المسلمين، الذي كسر تسلطهم على رقاب الناس وطبق تعاليم الدين الإسلامي منها إزالة الفوارق الطبقية بين الناس في المساواة بين العبد والأمير، إذن على الرغم من طغيان الصفة الدينية على حدث **فتح مكة** بصورة عامة وكثرة الألفاظ الدينية والإشارات القرآنية في النص بصورة خاصة ليؤسس بذلك مرجعية دينية ، إلا أن النص يمثل واقعة تاريخية سلطت عليها الأضواء من جميع الجوانب، فالمتأمل في النص يفهم منه عدة قضايا منها التنوع المجتمعي في جيش الرسول الكريم وتحقيق النصر على حساب المشركين وكسر شوكة القبائل المتحالفة ضد الرسول ومن معه بدخول مكة رغما عنهم وقهرهم ،كذلك تحقق هدف الفتح المتمثل في نشر الدين الإسلامي وتطبيق العدالة بين الناس وغيرها من الامور .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ الحديث والمعاصر نجد من الصعوبة أن يحيط بكل تلك الأحداث والوقائع الكثيرة والمتسارعة بشكل ملفت للنظر، إذ تنوعت مصادر تدوينه وتوثيقه وكان الشعر أحد تلك الوثائق التي ساهمت في تدوين وحفظ ونقل تلك الحوادث التاريخية المهمة، خاصة وان هذه الأحداث قد وفرت مادة خصبة ورافداً ثقافياً رجع إليه الشاعر في تغذية نصوصه من رحم الواقع الاجتماعي والمعيشي .

إذ كان لحدث **تجفيف اهوار جنوب العراق** علامة فارقة في تاريخ العراق الحديث، فبين ليلة وضحاها حُطم نظام حياة بيئي استمر لآلاف السنين وتعاقبت عليه عشرات الإمبراطوريات والممالك إذ كان يمثل الماضي والحاضر لبلاد النهرين، فيصور لنا الشاعر تلك الحادثة في قصيدة (**من ذكريات الماء**) إذ يقول :

الماء تبتكر النعاس خطاه ينأى فتضمأ في يديَ يداه
مرآة هذا الأفق ، كسرها الذبول وذاب وجهٌ أزرقٌ عيناه
لا الأفق يبصر وجهه يوماً، ولا قمرٌ تداعبه الحصى فيراه
جسداً وذاكرةً يظلُ فكيف تطلب من حمام الحزن أنْ ينساه
كل النوارس شيعته وظلَ لي سمكٌ حزينٌ يقتفي ذكراه

([1]) سورة النصر : ١ .

مـاذا أقـول إذا رآنـــــي الـهـــــور وهـو يصـيح ملـيءَ الجـوع يـا الله

هـل بيع هـذا الماء ؟ كيف سأسكت القصـب الشـجي وقـد بـدت قـدماه

هــل كَــان للبردي ذاكرةٌ؟ فأحــرق نفســـه ســـراً وظـــلَ صـــداه

يـــا مـــاءُ يـــا لغـة المـشاحيف التي بـذبولـهـــا كـــلٌ أراق صـبـــاه

يـــا مـاءُ يـا طفل الجنـوب البكر لـم تـكـبــرْ وتـلـعــبْ لاهيـــاً لـــولاه

لـــبس الجنـوب عـبـاءة القمـــح الحـزين وجـفَ حـين تسلقته الآه[1]

في النص مرجعية ثقافية حديثة عاشها الشاعر واستلهم قضاياها، فكان على التاريخ أن يدونها وينقلها للأجيال القادمة كحدث مهم اقترن بتراث شعب كامل، إذ نلحظ إن الشاعر يسير على خطى شعراء مراثي المدن في العصور السابقة، حيث يقف راثياً لتلك المسطحات التي كانت يوماً ما شامخة بمائها وخضرتها وثروتها وطيورها وسكانها وحلاوة منظرها، حيث فقدت كل ذلك و أصبحت عبارة عن أرض جرداء أشبه بالصحراء والسبب سياسي حيث(بدأت أزمة المياه في الاهوار منذ عام ١٩٩١م، إي بعد الانتفاضة الشعبانية، حيث قام النظام السابق بأكبر جريمة بيئية هددت التنوع الأحيائي عندما قام بتكتيف الانهار ومنعها من تزويد الأهوار بالمياه، واستمر الجفاف خلال مرحلة التسعينات ثم عادت المياه للأهوار مرة أخرى بعد عام ٢٠٠٣م)[2] فعند اندلاع الانتفاضة الشعبية ضد نظام صدام حسين عام ١٩٩١م، اصبحت الاهوار هي المعقل الاخير للمقاومة بعد قمع جميع المحافظات المنتفضة، وبسبب بيئة الاهوار واتساعها وصعوبة اجتياحها، فشل الجيش في دخولها، حيث كانت (الأهوار ملجأ آمناً للمغضوب عليهم من السلطات، أمنَ من استجار بقصبها وبرديها ومسالكها الوعرة التي لا يعرفها إلا سكانها، فهي كانت ملجأ للسومريين عندما انتهت إمبراطوريتهم على أيادي العيلاميين، وقد لجأ إليها كذلك الامير الاموي يزيد بن المهلب بعد هروبه من سجن الحجاج، ومن اللاجئين إلى الاهوار الخليفة القادر العباسي قبل أن يتولى الخلافة، هارباً من بطش الطائع لله)[3] وغيرهم، وصولاً إلى العصر الحديث، وما قام به النظام السابق عن طريق حملة هندسية واسعة لتجفيف أهوار الجنوب العراقي، وقد اشترك الجيش بكل قدراته التنفيذية، فضلاً عن امكانيات دوائر الري، فكانت خطة التجفيف تبدأ من عمل السدود في أعالي النهرين دجلة والفرات، واستحداث المنخفضات والخزانات للمياه الفائضة بعد منعها من الاهوار، واحتفار

---

(1) الاعمال الشعرية : ٩٩ .

(2) أهوار العراق، عبد علي الخفاف وآخرون، مركز الرافدين للحوار، لبنان-بيروت، ط١ ، ٢٠١٩م : ٣٦ .

(3) الأهوار "دراسة تاريخية ديموغرافية طوبوغرافية" حسن علي خلف، دار الفيحاء، للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- البصرة ، و دار الرافدين، لبنان- بيروت- الحمرا،، ط١، ٢٠١٧م : ٩٩-١٠٠ .

الأنهار التي تضيع المياه في الصحراء، فجفت الاهوار و يبست الانهار وتشققت الارض، وخلت الاهوار من ساكنيها، وبعد عملية التجفيف راحوا يحرقون مساحات شاسعة من الأهوار، بحملات مشتركة من الجيش والجيش الشعبي والشرطة[1]، وكل ذلك في سبيل القضاء على الثورة الشعبية، مما ولد مأساة حقيقية لخصها الشاعر في نصه أعلاه فنرى ألفاظ (**الماء- تضمأ – الذبول- ذاب- الحزن – الجوع- بيع الماء-أحرق – جف**) تملأ النص دلالة على حجم الكارثة والجفاف الذي طال مساحات مائية تعد بمثابة مرآة للأفق(**مرآة هذا الأفق ، كسرها الذبول)** غير أنها ذبلت وبدأ الهور يستغيث من الجوع(**ماذا أقول إذا رآني الهور وهو يصيح مليءَ الجوع يا الله)** ، فبدت جذور القصب ظاهرة للعيان (**القصب الشجي وقد بدت قدماه)** فذهب كل شيء كان شاخصاً(**الهور – القصب – البردي – المشاحيف**)إضافة إلى هجرة الطيور (**كل النوارس شيعته)** وموت الاسماك (**سمكٌ حزين يقتفي ذكراه**) فضلاً عن حرق القصب والبردي (**هل كَان للبردي ذاكرةٌ؟ فأحرق- نفسه سراً وظلَ صداه)** وبالتالي فجفاف الأهوار يعني جفاف الجنوب وضياع هويته (**لبس الجنوب عباءة القمح الحزين وجف** ...) أي أصفر ويبس كسنبلات القمح حين تنضج فتموت .

ونجد لحادثة (**غزو العراق)** وقعاً خاصاً في نفس الشاعر عارف الساعدي، لان الحدث يتعلق بوطنه وأهله وأرضه و يلامس حياة مجتمع قد دُمر وأنهِك بسبب حرب شعواء أدت إلى (احتلال العراق إذ شاركت فيها قوات أمريكية وبريطانية بشكل رئيسي إضافة الى قوات من 10دول أخرى ،وانتهت بشكل رسمي في 2003/5/2 ، عندما أعلن الرئيس الأميركي جورج بوش من على متن حاملة الطائرات الأميركية إعلانه الشهير "المهمة أنجزت**!**")[2]، فيصور الشاعر تلك الأحداث التاريخية في قصيدة (**ليلة الهروب من بغداد**) قائلاً :

العاشقون مضوا لا عشق لا فرحُ والعاشقون على أبوابك انسفحوا
مرَوا على ليلك البني فاكتشفوا معنىً على حجم هذا الليل ينفتحُ
معنىً بأنَ سماءً فوقنا لبست قميص نارٍ تخفَى تحتها شبحُ
وأنتِ وحدَك يا بغداد عالقة في شعرك النارُ والأيتامُ والقرحُ
أما أهاليك يا بغداد قد نسجوا من ليلهم جملاً حتى إذا نزحوا

(1) يُنظر: الأهوار "دراسة تاريخية ديموغرافية طوبوغرافية" : ١٢٤ .
(2) الغزو الأمريكي للعراق حقائق وأرقام ، سؤدد فؤاد الألوسي ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، السعودية ، ط١ ، ٢٠١٢م : ١٩ .

توقفوا عند شيب الارض وانتظروا كيف الحضارات تبكي ثم تنذبحُ

كانوا يرونك يا بغداد لا نفضوا عن ثوبك الترب، لا أقدامَك مسحوا

وهم صغارك يا بغداد كم أكلوا أغصان عمرك،كم غنوا،وكم مرحوا

وكم منحتِ لهم ثدييك سيدتي هم وحدهم شبعوا،هم وحدهم طفحوا

وحين تبقين يا أمَاه عارية في هذه النار والأبناء قد فُضِحوا[1]

هناك فرق شاسع بين أنك تعيش الحدث وتكون قريباً منه، وبين أن تكون بعيداً عنه، فالشاعر عارف الساعدي قد عايش حدث احتلال بغداد وقصفها، فجاء نصه صادقاً مشحوناً بعواطف وأحاسيس حملت طابع الرثاء والعتاب والحزن، فرثاء المدن لون شعري خاص شغل مساحة واسعة في الشعر العربي قديماً وحديثاً، يبث عن طريقه الشاعر ما يختلج في صدره من ألم وحزن اتجاه مدينته وبلده، لدرجة ان شاعرنا قد كرر لفظة (**بغداد**) ست مرات في نصه واصفاً ليلتها تلك كيف انها تحولت من ليلة مفعمة بالحياة والهدوء والطمأنينة الى ليلة مرعبة لا تسمع فيها سوى أصوات الطائرات المعتدية لدرجة إن سماء بغداد احترقت ولبست قميصاً من نار ملتهبة نتيجة فعل أشباح مجرمين كقوله (**ومعنى بأن سماء فوقنا لبست / قميص نار تخفى تحتها شبح**) وأنتِ وحدك يا بغداد تواجهين هذا العدوان بكل كبرياء وإباء ،مصداً لعدوانهم فخلفوا فيك النار والأيتام والقرح كقوله (**وأنتِ وحدك يا بغداد عالقة** .....) أما الأهالي فيصف الشاعر حالهم بقوله (**أما أهاليك يا بغداد قد نسجوا/ من ليلهم جملاً حتى إذا نزحوا**) إذا هو يتناص مع المثل العربي المشهور (**"اتخذ الليل جملاً " يضرب لمن يعمل العمل بالليل من قراءة أو صلاة أو غيرها**) [2]، أي هو بالضد من السبات والنوم والراحة وسكان بغداد قد نُسج ليلهم أنواع من الصخب والهم والمشقة والحزن، ويرسم لنا الشاعر صورة اخرى استلهمها من واقعه، فيصور كيف ان أهل بغداد بقوا متفرجين ،إذ ليس لديهم حيلة أو فعل شيء سوى المراقبة من بعيد والنظر إليها وهي تبكي وتذبح وتحرق كقوله (**توقفوا عند شيب الأرض وانتظروا / كيف الحضارات تبكي ثم تنذبح**) ، ويلقي عليها الشاعر صفة الأم ومشاعرها اتجاه أبناءها (**وهم صغارك يا بغداد كم أكلوا / كم مرحوا / وكم منحت لهم ثدييك سيدتي / وحين تبقين يا اماه عارية / في هذه النار....**) فكل تلك الصور تشرح فضل بغداد على أبناءها ،ولكن كيف الآن وقد افتقدوا ذلك الحضن الدافئ والملتجأ الآمن، ولتأثر الشاعر بذلك الحدث الجائر

([1]) الأعمال الشعرية : ١٢٢-١٢٣ .

([2]) مجمع الأمثال ، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت ٥١٨هـ) ،مطبعة السنة المحمدية، مصر- القاهرة : ١/ ١٣٥ .

على العراق فأنه لن يكتفي بهذا النص فحسب، بل ذكر تلك الجريمة في نصوص أخرى عبر فيها عن الحسرة المكبوتة بداخله، كما نجد في قصيدة (**محطات عراقية**) إذ يقول:

في الليل
حين تنام هذي الأرض
تنكسر السماء على نوافذنا
فتسقط دونما كفين فوق سطوحنا العزلاء
من سيلم أدمعنا على حلم المخدة؟
أو يلم صراخ أطفالٍ؟
يهدهدهم أنين الطائرات
وتحت أصوات الصواريخ البعيدة
أسلموا دمهم وناموا[1]

وقوله :

وحدي وأطفالي نيامُ
كلُ الصواريخ استراحت
إنها تعبت من الجريان
فوق سطوحنا
والطائراتُ تجوع في ليل المعارك
تأكل الاطفال
تلبس من دخان القصف قمصاناً ملونةً[2]

في النصين أعلاه يصور الشاعر معاناة الناس تلك الليلة العصيبة، نتيجة القصف الذي أدى الى تدمير العراق وحرقه بكل ما فيه ،فيصور كيف إن زجاج المنازل يتكسر من شدة القصف العشوائي على منازل المدنيين ،ونلحظ انه قد أعطى مساحة خاصة في نصه لذكر الأطفال الصغار، إذ لا تتحمل قلوبهم أصوات الطائرات المخيفة والصواريخ المرعبة، ومن شدة قصفها وكثرة دورانها في سماء بغداد يصفها الشاعر بأنها تعبت من الجريان فوق سطوحنا ،فإذا جاعت أكلت الأطفال ،وإذا تعبت هبطت فوق الأسطح .

([1]) الأعمال الشعرية : ١٥٨ .
([2])المصدر نفسه : ١٥٩ .

وكأن المعاناة قد كتبت على هذا البلد الجريح ،إذ لم يذق طعماً للراحة والاستقرار، فما ان خرج من حرب حتى دخل في أخرى، كان آخرها ما تعرف بحرب (**تنظيم داعش**)، فلحظة دخوله للبلدان العربية ومنها العراق شكلت حدثاً كبيراً سلطت عليه الأضواء وأصبح حديث العالم بأسره، فأخذ التاريخ نصيبه في تسجيل مجريات تلك الأحداث منذ نشوئها وحتى يومنا هذا ،حيث إن الفكر الداعشي بحد ذاته لم يأتي من فراغ بل له جذور ومرجعيات سياسية وفكرية أسست لذلك الفكر ومهدت له الظروف المناسبة لنموه إذ اتخذ من الدين غطاء له ليبرر أفعاله الوضيعة، فكل تلك الأحداث عايشها الشاعر فشكلت له مادة أدبية ثقافية كان أساسها تضحيات الشباب ومخلفات التنظيم، ففي قصيدة (**لسنا بحاجة الى الملائكة**) تطرق الشاعر الى بعض زوايا ذلك الحدث فسرد قصة أحد شهداء تلك الحرب ،إذ كتب في عتبة الإهداء (**الى روح علي رشم**) إذ يقول:

أين أنت يا علاوي ؟
المدينة هادئةٌ هذه الليلة
وحبيبتك بانتظار أنْ تكمل نصف القصيدة
الحرب انتهت
ولمتْ أطفالها معها
لقد عاد الجرحى إلى بيوتهم
والنبض إلى قلوب الأمهات
تُرى أين أنت؟
ما الذي تنتظره لكي تعود
ما الذي يمنعك علاوي[1]

ستنتهي الحرب ويتصافح القادة، وتبقى تلك العجوز تنتظر ولدها الشهيد، هكذا عبر محمود درويش عن ذلك الموقف الذي وظفه الشاعر عارف الساعدي بصورة واقعية، إذ يكشِفُ النص عن واقعا مؤلماً وحقيقة موجعة، ويشرح لنا حال الأبناء ولوعة الأمهات ،فالمتمعن فيه يدرك ان خطاب الشاعر موجه للجميع، إذ اتخذ من (علي رشم) مثالاً للشاب العراقي المضحي، و(امه) مثالاً ورمزاً للأم العراقية الفاقدة التي تجلس كل يوم في باب دارها وهي تنتظر عودة ولدها سالماً من ساحة الحرب، وبذلك تدخل الصفة الواقعية لتفرض نفسها بين ثنايا النص، ملازمة للحدث، ولعلاقة الشعر بالحدث تنظيراً شائعاً اسمه(الواقعية)، التي تتمتع بتأثير واسع في

(1) آدم الأخير : ٤٠-٤١ .

الساحة الشعرية العربية[١]، يعج النص بالاستفهامات التي تحتاج الى إجابة من قبل الابن الشهيد ليطمئن قلب الأم (**أين أنت، ترى أين أنت، ما الذي تنتظره، ما الذي يمنعك**) ولسان حاله يجيبها بأنه في دار الشهداء، ينتظر جزاء ربه الذي وعد به الشهداء، وذلك يمنعه من أن يأتي، غير أنها لا تسمع ذلك وكل ما تفكر به، ألم الفراق، وظلم الاعداء، وحنين القلب، وحرارة النداء، تتخلله اللهجة الشعبية (**علاوي**)، كل ذلك يسعى عن طريقه الشاعر الى شرح حجم المعاناة والألم الذي لن ينتهي واقعاً وشعراً، حيث يتطرق الشاعر الى ذلك مرة اخرى إذ يقول :

هذه الحرب انتهت
ربَما ستذهب بنادقكم إلى المتاحف
وربَما تُوضع بعض الدبابات في مداخل المدن
شواهد حب قديم
وربما سينحت الفنانون تماثيل لكم
ويكتب الشعراء قصائد حب
ربما بعد سنوات
سيرقص أبناء أخيك
على نشيد موتك الأبيض
ولا يفهمون أنَهم يرقصون في قلب أمك
سيكبر الجميع في تلك اللحظة
ولكنك الوحيد الذي سيبقى في العشرينات
والوحيد الذي يتضخم في شرايين أبيه
حاول أن تفهم وضعنا
لقد خلعت الحرب قميصها[٢]

كرر الشاعر قضية انتهاء الحرب على داعش بقوله(**هذه الحرب انتهت**) خصوصاً وإنّ النّص قد كتب بالتزامن مع إعلان رئيس الوزراء العراقي بيان النصر على تنظيم داعش واستعادة جميع أراضي البلاد من تحت سيطرته سنة (٢٠١٧)، فضلاً عن أن النص حمل العديد من الألفاظ التي لها صلة بالجانب العسكري وبما يتلاءم وواقعة أو حدث حرب داعش منها (**الحرب – بنادقكم- الدبابات- المدن المحررة - الموت**)، فيلمح الشاعر الى ما يجب أن

(١)يُنظر: سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، لبنان- بيروت، ط ١، ١٩٨٥م : ١٨
(٢) آدم الاخير : ٤٢-٤٣ .

يفعله أبناء الوطن إكراماً للشهداء، بأن توضع بنادقهم في المتاحف ودباباتهم في مداخل المدن والقرى ،لتبقى شاهدا حيا على تضحياتهم وبطولاتهم ،ليس هذا فحسب بل سينحت الفنانون تماثيل لهم وتضج أقلام الشعراء بذكرهم ،ولكن بعد حين من الزمن (**ربما بعد سنوات ، سيرقص أبناء أخيك**) سيرقص الأطفال على أهازيج انتصاراتكم، كل ذلك سيحدث ولكنك الوحيد الذي لن يعود مجددا لأحضان امه وستبقى غصة الفراق في قلب امك الباكية المنكسرة .

إذن كانت نصوص الشاعر عارف الساعدي المتضمنة للحوادث التاريخية تتميز بالوصف من حيث كونه يقف على الحادثة ويوضح أغلب مفاصلها في إشارات شعرية دقيقة، إلى جانب شمولية الحوادث التي وظفها، إذ نهل من الماضي القديم وصولاً إلى الحوادث المعاصرة والتي تمثلت في التنظيم الداعشي، فضلاً عن أن أغلب الحوادث التي وظفها غلب عليها طابع الحزن والألم والمشقة .

ثانياً :- التمثيل المكاني :

كل نتاج أدبي يقوم على آليات توظّف بوعي معرفي ادراكي، يلائم البنى الذهنية التي تعبر عن مكنونات ورؤى ذات مفاهيم ومنطلقات تعكس وعي وعمق ثقافي ابداعي، ليشكل محوراً مهماً مؤثراً، فللمكان رمزية خاصة في قصائد الشعراء لما له من أثر هام في ربط فكر وخيال الشاعر في واقعه وبيئته بصورة خاصة والوجود بصورة عامة في جميع أبعاده ودلالاته وإيحاءاته، فلو تمعنا أولاً في الدلالة اللغوية لمفهوم المكان نجد أن أغلب المعجمات اللغوية قد أخرجته بمعنى الموضع(*)، في حين أخذت هذه اللفظة في القرآن الكريم دلالات خاصة يختلف معناها من موضع لآخر، بإختلاف سياق الآية الكريمة ، فمنها ما يحمل دلالة البدل كقوله تعالى ﴿ **قَالُوا۟ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْعَزِيزُ إِنَّ لَهُۥٓ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُۥٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ** ﴾[1] فلفظة (مكانه) هنا تعني بدلاً منه، ومنها ما يدور معناه حول (الموضع أو المحل) ، كقوله تعالى ﴿ **وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَـٰبِ مَرْيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا** ﴾[2] أي محلاً أو موضعاً شرقياً ، كما نجد لهذه اللفظة دلالة أخرى وهي (المنزلة) كقوله تعالى ﴿ **قُلْ مَن كَانَ فِى ٱلضَّلَـٰلَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ ٱلرَّحْمَـٰنُ مَدًّا ۚ حَتَّىٰٓ إِذَا رَأَوْا۟ مَا يُوعَدُونَ إِمَّا ٱلْعَذَابَ وَإِمَّا ٱلسَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُندًا** ﴾[3] فشر مكانا أي منزلة .

إنَّ مفهوم المكان الإصطلاحي كغيره من المصطلحات التي تحمل خصائص محددة وطابع خاص تميزه عن غيره من المفاهيم بمختلف أنواعها ومسمياتها، حيث تطرق له العلماء ووضعوا له مفهوماً وكلٌّ حسب رأيه، فالمكان (ما يحل فيه الشيء، أو ما يحوي ذلك الشيء، ويحده، ويميزه ويفصله عن باقي الاشياء)[4]، و نجد افلاطون له رأي في ذلك، إذ عده قابلاً وحاوياً للشيء، أما أرسطو فقد أعطى للمكان أهمية متميزة في أبحاثه إذ أن المكان عنده يعد

(*) جاء في لسان العرب لابن منظور (ج١٣ / ص٤١٤) ، المكان (الموضع ، والجمع أمكنة ، وأماكن جمع الجمع) وذهب لمثل ذلك : الخليل بن أحمد الفراهيدي في العين : ٣٨٧/٥ ، وصاحب كتاب المنجد في اللغة العربية المعاصرة : ١٣٥١ ، والسيد محمد مرتضى الزبيدي في تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : عبد الكريم العزباوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، ط١ ، ٢٠٠١م :٣٦ / ١٨٩-١٩٠ ، والمكان في المعجم الوسيط هو (المنزلة : يقال هو رفيع المكان و- الموضع(ج) أمكنة ، والمكانة ، المكان بمعنيه السابقين ، وفي التنزيل العزيز ﴿ وَلَوْ مَشَاءُ لَمَسخناهُمْ عَلى مَكانَتِهِمْ – سورة يس ٦٧ ﴾ أي موضعهم ، وينظر المعجم الوجيز : ٥٤٦ .

(١) سورة يوسف : ٧٨ .

(٢) سورة مريم : ١٦ .

(٣) سورة مريم : ٧٥ .

(٤) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، حسن مجيد العبيدي ، مراجعة وتقديم ، الدكتور عبد الأمير الأعسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، العراق – بغداد – الأعظمية ، ط١ ، ١٩٨٧م : ١٩ .

(محلاً)[١]، وعلى هذا الاساس فإن مفهوم المكان عند افلاطون وارسطو مفهومٌ حسيٌ، مرتبطاً بأشياء محسوسة وملموسة .

أمّا مفهوم المكان من وجهة نظر عربية، فقد تحدث عنه العرب كثيراً ومنهم ابن سينا، الذي حده لنا بقوله (هو السطح الذي هو نهاية الجسم الحاوي لا غيره)[٢]، ويرى الفارابي بأن المكان (هو سطح الجسم الحاوي وسطح الجسم المحوي يسمى مكاناً، وليس للفراغ وجود)[٣]، ولم يقتصر مفهوم المكان على ما ذُكر أعلاه فحسب، بل أنّ الكثير من الأُدباء العرب والغرب قد أولوه اهتماماً خاصاً وخصصوا له ابحاث متعددة، وذلك لأهميته في الدرس الفلسفي والوجودي خاصة، والأدب العالمي عامة، إذ إنّ الأدب الذي يكتسب العالمية (هو ذلك الأدب الذي يستطيع ان يتبناه الانسان ويجد فيه خصوصية، ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية، ولكنه يفصل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية، وأحدها المكانية)[٤]، ويرى حميد لحميداني (إنَّ المكان هو العمود الفقري لأي نص، فبدونه تسقط تلقائياً العناصر المشكلة له)[٥]، فهو أحد عوامل التجربة الأدبية المهمة وعلى الأديب المبدع ان يصنع المكان في عمله الابداعي، بصورة تشحن الواقع بشحنات مختلفة من المشاعر الجياشة والاجواء النفسية[٦]، إذ إنّ علاقة الادب بالمكان علاقة تلازمية، مكملة احداهما للأخرى ومحورها المبدع أو منشئ النص الذي بدوره ان يضفي على نصه حيزا مكانياً ذات دلالة ثقافية أو تراثية ممكن ان تنقله من روتينية القراءة والتحليل السائد إلى قراءات أدبية ذات وجهات أخرى فاتحة أبواب النص على الثقافة التأريخية والدينية وغيرها من الحقائق التي ترسوا بالنص إلى حيث الابداع والجمال، لذلك حظي المكان بمختلف أنواعه بأهمية فائقة من قبل الادباء و الشعراء على مر العصور، وتجلى ذلك في أفكارهم إذ يمثل (محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب)[٧]، إذ إنّ (تقديم الصورة المكانية في العمل الادبي بجمالية علاقتها وتشكلها مع سائر الابعاد تشكيلاً فنياً يعمل على خلق متعة لدى المتلقي، مما يقود بالتالي إلى تعميق الصلة بين النص والمتلقي، ويجعل القارئ يشارك الكاتب

---

(١) يُنظر : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا : ١٩ .
(٢) المصدر نفسه : ١٢٠ .
(٣) الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة ، فوزي عطوي، دار الفكر العربي، لبنان- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م : ٣٩ .
(٤) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م : ٦ .
(٥) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م : ٤ .
(٦) يُنظر : بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة، مصر (د.ط / د.ت) : ٨٤ .
(٧) جمالية المكان ، سيزا قاسم وآخرون ، مطبعة دار قرطبة عيون مقالات للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ، ط٢ ، ١٩٨٨م : ٣ .

في رؤية شبيها برؤيته)[١]، فيكون لأحاسيس المتلقي ورؤيته الذوقية واسسه النقدية أثر في صياغة تجربة الشاعر[٢] ، فللخيال والابعاد النفسية- المسيطران في الاغلب على نتاج الشاعر- الاثر الجوهري فيما يستعمل المبدع من مساحات مكانية في نصه (إذ كل مكان من هذه الأمكنة له دلالة معينة يحاكي شيئاً ما في ذات الأديب)[٣] أي حين يستدعي الشاعر مكاناً تاريخياً لا بد وأن ذلك المكان ترك بصمة في ذاته وخياله جعلته يتغنى بتراثه وموروثه ومد الجسور إليه عبر الزمن يكشف عن اعتزازه بشواهد كانت وما زالت محل إجلال لدى أبناء وطنه ، خصوصاً وأن الكثير من تلك التمثلات المكانية لها قدسية دينية، مما تزيد من فرصة حضورها شعرياً بحكم إرتباطها العقائدي المهيمن على نفس وذات الشاعر، كونه شيئا اساسيا في حياة اي فرد .

لكل مكان هوية تنبعث منه ليتسم بسمتها ، إذ إنّ (هوية المكان أو الهوية المكانية هي : كل ما يسم مكان ما من عناصر مادية وتاريخية وثقافية ... وحضرية)[٤] ، وبالتالي فإن الإيقونة المكانية في القصيدة لا بد لها من أصل أو جذر ثقافي تنبعث منه وتضيئ مساحة النص الشعري بأبعاد ثقافية عميقة ،ويكون لها الدور البارز في الافصاح عن متعلقات ذلك المكان ،لذلك عندما يأتي الشاعر بنصٍ مكاني معين فإنه يوضح لنا الهوية الثقافية له ببعدها التاريخي والتراثي ومدى أثره وتأثيره في الوسط الاجتماعي ، فضلاً عن أنّه يبين فكر الشاعر ومعتقده في قضية إستدعاء هذا المكان من دون غيره ، فكل هذه الامور نعرفها عن طريق إيضاح المرجعية الثقافية لذلك النص ومدى إرتباطه بالجانب الثقافي للمبدع الذي فرض عليه فرضاً وأملته عليه ثقافته وواقعه .

فالشعر المعاصر قد استوعب المكان أكثر من غيره، كون الايقونة المكانية التي تمتاز بالصبغة الواقعية والحقيقية، هي أحد السمات التي عرفت بها القصيدة المعاصرة، كذلك يتجلى المكان في النص الشعري كونه متنفساً للشعراء، إذ يبحثون عن فسحة شعرية ليخرجوا من السائد والمألوف من الأغراض الرتيبة إلى ما هو جديد تمثل في النصوص المكانية التراثية التي تشعره بالمجد والإعتزاز، فضلاً عن أنّ الإنسان المعاصر ولا سيما الشاعر عارف الساعدي أخذ يعتز بمكانه وانتمائه لوطنه وحضارته وبلدته، فسجل ذلك شعرياً وبثه للعالم في نصوص

---

(١) دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، محمد شوابكة ، مجلة أبحاث اليرموك- الاردن ، ع٢ ، ١٩٨٤م: ١٠

(٢) فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي انموذجاً ، م.د علي متعب جاسم ، و م.د منى شفيق توفيق ، مجلة ديالى ، العدد الاربعون ، ٢٠٠٩م : ٤ .

(٣) الرواية والمكان، ياسين النصير ، دار الحرية للطباعة ، بغداد – العراق (د.ط / د.ت) : ٢٠ .

(٤) هوية المكان وتحولاته ، قراءة في رواية طوق الحمام ، د. أيمان جريدان ، دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة ، ط٢ ، ٢٠٢١م : ٢١ .

باطنها افتخاراً وتحدياً وخصوصاً في ظل شيوع التحريف المتعمد للتاريخ والحقائق، لذلك أصبح الشعراء يتغنون بما هو تراثي وتاريخي، وتفاعلوا مع الأمكنة بصورة كبيرة، لا سيما الشاعر عارف الساعدي موضوع الدراسة، الذي يتجلى نصه الشعري بالصور المكانية الكثيفة المتعددة الدلالات والمعاني ، فجاء نصه المكاني متشبعاً بدلائل التاريخ يفوح منه عطر الماضي وعبق التراث .

ومن جملة الأماكن التراثية التي إستدعاها عارف الساعدي في شعره **(مكة)**، إذ مثلت مكانا تاريخياً مهماً، ومسرحاً للأحداث الاسلامية قبيل الدعوة وما بعدها، ولشرف هذا المكان المقدس وعلو شأنه انه احتوى على الكعبة المشرفة، إذ يقول :

لم أكن بعدُ أسلمتُ إلا قليلا
ولكنّني لم أكن نافراً عنهمُ
أتذّكر أني دخلتُ مع الداخلين لمكة
يومَ أسموه فتحاً مبينا
ويومَ رأيتُ القبائل
تدخل في الدين
طائعة خائفة
كنتُ أسألُ
كيف استطاع الإله الوحيد
أنْ يروض هذي القبائل بالكلمات
ويجمعَ في لحظةٍ خاطفة
العبيد مع الامراء
والنسيم مع العاصفة[1]

يتقنع الشاعر بشخصية الاعرابي الذي دخل مكة متعجباً مما رآه من خلق وعدالة تبناها الدين الجديد، إذ يتجلى عمل الشاعر على تقنية المكان، التي اكتسبت مشروعيتها من سياق النص وعمق الموقف، التي استطاعت تثوير المكنون الذهني عند المتلقي، عن طريق اثارة الدلالات الدينية والتاريخية مجتمعة في مكان واحد، اشتمل على العديد من الدلالات التي تنذر بإبداع الشاعر في قدرته على استدعاء مكان يحمل المرجعية التاريخية ذات النكهة الدينية والصفة

(1) الاعمال الشعرية : ٢٥٠-٢٥١ .

الاجتماعية الثقافية، يتمحور المكان (**مكة**) داخل النص ليبنى عليه هيكل النص، وذلك عن طريق ربط الاحداث وجزئيات النص به، حيث احتوى على مجريات الدين الاسلامي الجديد (**لم أكن بعدُ أسلمتُ إلا قليلا - دخلتُ مع الداخلين لمكة**)،وتلقي الناس لذلك (**ويوم رأيت القبائل**)، وسط صدمة الطاعة والخوف ما بين الاسلام والكفر والسلم والحرب (**تدخل في الدين طائعة خائفة**)، مع ظهور أول مؤشر للعدالة، انبثقت من هذا المكان التاريخي بعد غياب طويل (**ويجمع في لحظة خاطفة – العبيد مع الامراء**)، فضلاً عن أنّ مركز النص تمثل في توحيد الناس في الحج من قبل الإله، وقد تساوى فيه السيد والعبد، ضمن حيز مكاني اكتسب القدسية من حيث كونه بيت الإله، وكل تلك الامور سكبت الصفة الثقافية على المكان، و حفظت له تاريخيته و بعده الحضاري، وان كان الشاعر عبر قناعه -بشخصية الرجل الاعرابي القادم من اليمن- يروي أحداث دخوله لـ(مكة) فاتحاً مع جيش المسلمين، وسط خوف وهلع، إلا أنه في موضع آخر يروي عن دخول آخر له، قصداً لرؤية الرسول تاركا بلده اليمن، إذ يقول الشاعر:

أتذكر أني تركتُ اليمن
وأدركتُ وجه النبيِ بمكة
صافحتُه مرّتين
عطراً كان ذاك النبيُ
ويأخذ بالقلب قبل اليدين
ولكنَما يدُه الفارهة
كسرت أذرع الآلهة
ثم قال لنا
إنما ربُكم واحدٌ واسمه الله[1]

ما يميز النص أنّه ذو غلبة تاريخية بصورة اجمالية، إي انه صور لنا اموراً عدّة تظافرت معاً لمنح الشرعية الثقافية له، والتي تمثلت بالمكان التاريخي (مكة)، والشخصية التاريخية (النبي) وما كان يُعبد في ذلك الزمان(الآلهة)، فالبعد النفسي، والشعور بالفخر والاعتزاز الذي بثه المكان التاريخي/ مكة، واضح في النص بصورة جلية، كونه مثل البيئة الحاضنة لكل ذلك، وبالتالي فان الوقوف على ترابه يتبادر اليه شعور المسلم المنتصر بسمو بدينه، والمحفوف بحماية خالقه واللائذ بعباءة نبيه .

(1) الأعمال الشعرية : ٢٤٧ .

ونلحظ في النص ذاته إنَّ الشاعر استدعى مكاناً تاريخياً آخر، له من الشهرة والرفعة باع طويل ، فيستحضر لنا (**اليمن**) بقوله (**أتذكر أني تركتُ اليمن**) إذ ربط الاستدعاء مع مكة في اشارة منه للقارئ الى عدم خروجه من المبنى التاريخي للنص، شارحاً ذلك عبر قناعه، وفي موضع آخر يقول :

ولدتُ بخاصرةٍ في كهوف اليمنْ
قبل عشرين عاماً من البعثةِ النبوية
أذكر أني ولدتُ
وما زلتُ أذكرُ
كيف نصلي
ونعبدُ آلهة من حجرْ
ونشد النذور على بابهم
ونغسلُ أحلامنا بالمطرْ[1]

يبني الشاعر عن طريق قناعه مشهداً استرجاعياً على سبيل القص، مستذكراً ايام الجاهلية الاولى قبيل البعثة النبوية بعشرين عاماً في وطنه اليمن، شارحاً أبرز ما كانوا يزاولونه(**ما زلت أذكر**) في تقديس الآلهة المصنوعة من الحجر من عبادة وصلاة واتباع أعمى وتقديم النذور(**كيف نصلي – نعبد آلهة من حجر- نشد النذور على بابهم**)، إذن اليمن لم تكن وليدة عصور قريبة، بل أرتبط وجودها بالحضارة والتاريخ ، فحملت الصفة المكانية التاريخية بجدارة إلى جانب دلالات أخرى، كون اليمن يتمتع بالصفة الاجتماعية، وفي التالي هو مكان اجتماعي أليف ومركز حضاري بشري .

وعندما نتحدث عن بغداد بوصفها مكاناً تاريخياً، فإننا نمزج الماضي والحاضر معاً ونتطلع للمستقبل، في زوايا مكانية محددة، لما تحمله هذه المدينة من قيم حضارية خالدة، حيث كانت ولا تزال مركز القرار ومصدر التشريعات، ولبعدها التاريخي وعمقها الحضاري، قد أتخذت مركزاً للحكم والقيادة لعدة ممالك وفي حقب مختلفة، ولهذا الامر فهي لم تسلم من توالي الغزوات والاحتلالات، محاولة للعبث بتاريخها الخالد وصفتها المكانية العريقة بين بقاع الارض، لذلك نجد الشاعر في قصيدة(**ليلة الهروب من بغداد**)، يحكي بحرارة ما مر على بغداد، ويقرن محاولة هدمها بهدم الحضارات التي عاشت وترعرعت على أرضها، إذ يقول:

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٤٥ .

العاشقون مضوا لا عشق لا فرحُ والعاشقون على أبوابك انسفحوا

مضوا يغنّون يا بغداد ما انتظروا مالاً فما خسروا شيئاً ولا ربحوا

.....

معنىً بأنَ سماءً فوقنا لبست قميص نارٍ تخفّى تحتها شبحُ

وأنتِ وحدَك يا بغداد عالقة في شعرك النارُ والأيتامُ والقرحُ

أما أهاليك يا بغداد قد نسجوا من ليلهم جملاً حتى إذا نزحوا

توقفوا عند شيب الأرض وانتظروا كيف الحضارات تبكي ثم تنذبحُ

كانوا يرونك يا بغداد لا نفضوا عن ثوبك الترب، لا أقدامَك مسحوا

وهم صغارك يا بغداد كم أكلوا أغصان عمرك،كم غنوا،وكم مرحوا[1]

يعمد الشاعر الى التكثيف الدلالي، بإظهار براعته أو بوصفة وسيلة من وسائل البناء النصي لترك أثر في المتلقي، بوصف المكان صورة منافية للأمن والاستقرار، بل أن مدينة بغداد التاريخية العظيمة تبدو وكأنها مكان معادي وليس أليفاً، بفعل ما جرى عليها وعلى العراق عموماً عام (٢٠٠٣) وأحداثه الدامية، فالشاعر قد صوّر المكان من جميع جوانبه وعناصره، فكاد أن يخلع الثوب الاجتماعي الذي تتصف به المدينة، وترتدي ثوب الهجرة والفراق والهروب والحزن، فالشاعر عاش كل ذلك ووثقه شعرياً، إي أن هذه القصيدة ذو مرجعية حية وواقعية استقاها ونهلها الشاعر من واقعه ، فنبرة الحزن واضحة في أبيات القصيدة كقوله (**تبكي – تنذبح- لا فرح – قرح –خسروا – نار - نزحوا**)، وهذا العراق منبع الحضارات، كيف له أن يصبح هكذا، وما قول الشاعر(**كيف الحضارات تبكي ثم تنذبح**) إلا دلالة صريحة وصرخة استرجاعية، توحي عن تأمل أيام مدينة السلام الماضية والواجهة الحضارية للعالم العربي والاسلامي، وإتيانه بصيغة الجمع (**الحضارات**) دلالة نيرة عن عدم تقييد بغداد بحضارة واحدة بل كانت الجوهرة الثمينة والوجه الناصع لحضارات عديدة حتى للمحتلين والغزاة، إذن كان للتاريخ هنا بصمته المكانية المطرزة بالمرجعية الاجتماعية والصبغة الشعبية المعيشية .

ولتاريخية بغداد وزهو اسمها في عالم الادب والاسطورة، عمد الشاعر الى استدعائها في نص شعري يتداخل أدبياً مع حكايات ألف ليلة وليلة، التي دارت على ألسنة الادباء والناس، فمحتوى النص جمع المكان التاريخي / بغداد مع الموروث الادبي/ النص الحكائي حتى انصهرا في نص واحد، ليعبرا عن الحالة الاجتماعية السائدة في المجتمع، ففي قصيدة (**شهرياريات**)

(1) الاعمال الشعرية : ١٢٢ – ١٢٣ .

يأتي المكان التاريخي متمثلاً في (**بغداد والبلاد**)، إذ صاغه الشاعر في سياق أقرب ما يكون تهكمياً، يرمي فيه الشاعر إلى سبب ضياع البلاد، في بناء درامي تديره شخصيتان هما شهريار وشهرزاد، غير ان الأمير لا يبالي لسؤال شهرزاد، إذ يقول :

أيقظتني فـلـم تنمْ شهرزادُ
يـا أميرَ البـلاد أيـن البلادُ
لـم أصدقْ ، قيل البلادُ كلامٌ
سوف يُحكى ويختفي ويعادُ
ومضى الليلُ والكـلام أنيقٌ
وإذا الفجر لـم تكن بغدادُ[1]

فمعنى النص يؤول ويقود إلى ما وصلت إليه بغداد في ظل حكم غير صالح ونظام غير جاد ،فتلك المدينة الجميلة وذلك المكان العريق أصبح يتهاوى شيئاً فشيئاً، وعند سؤال الامير، يا ترى إلى أين أنت ذاهب بالبلاد، فيجيب بأن البلاد مجرد كلامٌ لا يهمنا (**قيل البلادُ كلامٌ**)، نلهو به في مجالسنا فيصدقنا الغفلاء من سكانها .

ونجد الخطاب المكاني يتغير بتغير الموضوع والشاهد من النص الشعري، لينتقل الى فضاء شعري واسع، حتى يضعنا في صورة تخييليه، تجعلنا نسافر عبر الزمن لنشاهد البعد التاريخي لذلك المكان، مع التأكيد على تمتعه بالصبغة الاجتماعية، لذلك إنبثق النص عن ثقافة تنضوي تحت ظلال التعبير المكاني، التي عكسها الشاعر ببعد وصفي لمدينة ميسان، بسكانها وقراها وطيبة أهلها، إذ يقول فيها :

ميسانُ سيدة الحضارات القديمة
كيف لا ترتابني الأجفانُ
وأنا أرى عينيك سيدتي
فأدرك كم وكم تتغير الأزمانُ
والحزن يكبر كلما قالوا هنا
كانت كطيف العاشقين وكانوا

([1]) الأعمال الشعرية : ٢١٢ .

يا حلم أجدادي وطين طفولتي
هل بعد أنْ سقط الرهان رهانُ[1]

يتجلى النص خصوصية التركيب الدلالي والجمالي المكاني عند استحضار الشاعر هذا البناء، وهو يتغنى بإحدى مدن بلاد الرافدين، ذلك المكان الذي يغلب عليه الطابع الريفي والحياة الهادئة والمساحات الخضراء الجميلة، إلى جانب ذلك فإن الشاعر يصورها ساكباً عليها بعداً تاريخياً وأرثاً حضارياً عميقاً، فيلقبها بـ(**سيدة الحضارات – سيدتي – يا حلم أجدادي**)، إشارة إلى مملكة **ميسان** أو **ميشان**[*] التاريخية الواقعة جنوب شرق العراق، والتي كانت في يوم ما مركزاً حضارياً حاكماً وإمارة قائمة بذاتها، غير أن الشاعر يرتابه الحزن وهو يرى سيدة الحضارات كيف دار الزمان بها ، وفقدت رونقها وعظمتها وهيبتها، وكأن الشاعر عندما كتب هذا النص كان واقفا على أطلال حضارتها وبقلبه حصرة وحرقة وهو يحاور ذاته بحقيقة مفادها حتمية الفناء وعدم البقاء، وكيف لا وهذا المكان التأريخي شاهد حي على تقلب الزمن وتغير الاحوال(**كم وكم تتغير الازمان**)، بل إن حزنه يكبر كلما ذكروا ذلك المكان (**والحزن يكبر كلما قالوا هنا كانت كطيف العاشقين وكانوا**)، لذلك يخاطب أمجاد أجداده بصيغة الماضي (كانوا – كانت)، ويشبهها بالطيف الذي يأتي فجأة ثم يذهب، ونجد الشاعر في موضع آخر يصب على مكانه/ ميسان الصفة الأزلية المتمثلة بالحب والتاريخ والعراقة، إذ يقول :

ميسان لوحة عاشقٍ أزليةٌ
صلَت على فرشاته الألوانُ[2]

فعشقها أزلي كتاريخها تماماً، ممتد عبر العصور ومتوارث من جيل إلى جيل .

لقد تميز الشاعر، بتنوع الامكنة التاريخية التي استدعاها، نظراً لتنوع مصادر ثقافته، وتوسع اطلاعه وبعد خياله ، فتارة نجده يستحضر المكان التاريخي الذي غلبت عليه الصفة الاجتماعية والتأثير المباشر في حياة الناس، و أماكن تراثية تميزت بكونها كانت في يوم ما مسرحاً لأحداث

---

(1) الاعمال الشعرية : ٩٣ – ٩٤ .
(*) عرفت (ميسان) لأول مرة بهذا الإسم باللغة الاغريقية، وسميت بغير ذلك، إذ ورد اسمها باللغة الارامية باسم (ميشن) والسريانية (مَيشان) بفتح الميم، وفي العبرية بكسر الميم ، أما البارثية فتسمى (ميشون) وقد أطلق عليها الصابئة باللغة المندائية اسم (ميس يانة) ومعناها الماء الممزوج بمخلفات بقايا الاهوار ، يُنظر: (أسرار نخلة ميسان، تاريخ مملكة ميسان منذ النشوء الى نهاية الدولة الاموية، سيف جلال الدين الطائي، آشور بانيبال للثقافة، العراق- بغداد، ط١، ٢٠١٨م : ص ١٣-١٤)، وقد أشار المؤرخ الكلاسيكي بليني في قوله (ان المدينة تقع على مرتفع تل صناعي من الأرض الكائنة بين حدها الشرقي نهر الكارون ومن الشمال افتراق دجلة عند مدينة افامية ومن الجنوب الخليج العربي ومن الغرب هضبة الجزيرة ، نفس المصدر السابق: ص ١٧) .
(2) الأعمال الشعرية : ٩٢

جرت، كما اتضح ذلك في الصفحات آنفة الذكر، وتارة أخرى نجده يستدعي الاماكن التاريخية ذات الصفة الدينية، والتي ارتبطت بعقيدة الناس حتى خُلدت وعلقت في أذهانهم ، فضلاً عن إنها وردت في أحاديث الائمة والتابعين، لبعدها التاريخي وعمقها التراثي، ومن ذلك استدعاء الشاعر لـ(**وادي السلام**) المقبرة العظيمة والمكان التاريخي الخالد، إذ يقول :

دافئاً كان وادي السلامْ
واسعاً كان قبرُ الفتى
أول الأمر
والمخدةُ رملٌ قديمٌ
ولكنَه ناعمٌ رمل وادي السلامْ
وكأنَ الفتى نائمٌ فوق ريش النعامْ
أنزلوه ببطءٍ
لكي لا يفزَ من النوم
وشوشوا للرمال السخيَة
الا تعضَ ملامحه[1]

يستدعي الشاعر أحد أهم الأماكن التاريخية المقدسة، إذ نجد في السياق العام للنص أن الشاعر قد صاغه بصورة مختلفة عما هو سائد في وصف المقابر، التي طالما يرافقها الحزن واللوعة والتأسف على المتوفي، وبرؤيته الثقافية استطاع أن يؤسس في هذا النص صورة مكانية متوافقة مع مأثورنا الديني الذي يزخر بما قيل عن قدسية وادي السلام ، كما ورد في النص نحو(**دافئاً- واسعاً- المخدة – ناعم**)، إلى جانب صورة تشبيهية جميلة بقوله (**وكأن الفتى نائم فوق ريش النعام**)، فهذه الصورة الشعرية جعلت المتوفي هادئاً وقبره دافئاً، واسعاً، ناعماً، فهو لم يكن نائماً على رمال القبر، بل على ريش النعام ، وهنا يتوافق مع أقوال آل البيت (عليهم السلام)، فقد رُوي عن أبي عبدالله (عليه السلام) أنه قال (**ما من مؤمن يموت في شرق الأرض وغربها إلا حشر الله روحه إلى وادي السلام**)[2]، وجاء أيضاً في حق وادي السلام (**ومن خواص تربته إسقاط عذاب القبر ، وترك محاسبة منكر ونكير للمدفون هناك، كما وردت به الأخبار الصحيحة عن أهل البيت عليهم السلام**)[3] ورغم الصفة الدينية التي اضافتها هذه

(1) الاعمال الشعرية : ٢٣٣- ٢٣٤ .
(2) إرشاد القلوب ، الحسن بن أبي الحسن محمد الديلمي ، تحقيق: السيد هاشم الميلاني ، دار الاسوة للطباعة والنشر – إيران ، ط٢ ، ١٤٢٤هـ : ٢/ ٣٤٩ .
(3) المصدر نفسه : ٢ / ٣٤٧ .

الروايات لوادي السلام، الا أنها اعطت لذلك المكان بعداً تاريخياً مهماً وأردفت حقيقة قدمه، منها الراوي الذي يعد شخصية تاريخية مهمة ، فضلاً عن اقتران وادي السلام بشخصية الامام علي (ع) في أغلب الاحاديث والروايات، وذلك أضاف شرف وعلو لهذا المكان وألقى عليه قدسية أخرى فبعض الأحيان يبرز المكان ليس بنفسه، بل بما ضم واحتوى ويتمثل هذا الامر بما اضافته تلك الشخصية لهذا المكان، بل ان لهذه البقعة المكانية المتمثلة بمقبرة **وادي السلام** قدسية أخرى، ألا وهي تشرّفها بضم جثمان سيد المتقين الامام علي (عليه السلام) كقول الشاعر:

وتذكرتُ أني سمعت حديث عجوزٍ
تقول لنا
إن مَنْ سوف يُدفن
قرب عليٍ
سيغفو طويلاً
لأنَ البيوت بجيرانها
يا صغارْ
وها أنا جارك
يا سيدي يا علي
أسمعُ صوتَ أذانِك في الفجر
وهو يبللُ أرواحنا المتعبة
يتسللُ عبرَ القرى والبيوت القديمة
وأرى الناس تنهض من موتها
كلَ فجرٍ
وتركضُ مسرعةً للصلاة وراك[1]

اتكأ الشاعر في هذا النص على المرجعية التاريخية في بناء النص الشعري، والمتلونة بصبغة الثقافة الدينية المتمثلة في الاحالة إلى الحديث القدسي المروي عن رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) أنه قال (**إدفنوا موتاكم وسط قوم صالحين، فإن الميت يتأذى بجار السوء كما**

(1) الأعمال الشعرية : ٢٤٠- ٢٤١ .

يتأذى الحي بجار السوء)[1]، فالثقافة الدينية انعكست بألفاظها ودلالتها على الخطاب الشعري **(وها أنا جارك – يا سيدي يا علي)**، مما أكسبته تنافذا ثقافياً مع فيضه المقدس في مشهد أراد الشاعر ان يعبر عنه بتوازن كاشف ينسجم مع أيمان الشاعر وحالته الشعورية وعمق الموقف وتداعياته الوجدانية بحسن عاقبة من يدفن بجوار علي (عليه السلام) ، وهذا الاحساس والقناعة التامة لم تأتِ من فراغ ،بل من ذخيرة ثقافية متراكمة إكتسبها الشاعر بتوغله في مناجم التاريخ ومعالم الدين، فأباح ما في صدره، وأوضح فضل من سيدفن بجوار ذلك الإمام ، ولقربه منه فهو يسمع صوت أذانه في الفجر، مما يزيد شوقه للصلاة خلفه، ليؤنسه ويريح روحه المتعبة وهو يرى الأموات تنهض مسرعة للصلاة خلفه، وذلك يمنح المتلقي طاقة إيحائية حملت المتلقي بتأمل السياق على سبيل الإدراك الذاتي للتجربة، كون النص واسع الدلالات ويتقبل الكثير من التأويلات والتأملات مما منح حرية تامة للقارئ في تفسيره لصورة النص التاريخية ومرجعيته الضاربة في القدم التي شقت طريقها إلى الظهور بعد تعرجات ومنحدرات بين عوائق الزمن وبعد المسافات، غير أن مقام تفضيل من يدفن في **وادي السلام** لم يستمر في نصوص الشاعر، إذ أنها ليست مستقر جميع من يدفن فيها بل الصالح المتقي فقط، وهذا ما نجده في قول الشاعر:

قمْ
قالها أحد الواقفين على القبر
ولملمْ حقيبة موتك ثانيةً
لتغادرَ هذا المكان
لماذا ؟
لأنَك بللت هذي الرمال
بذنوبٍ ثقالْ
فأرحل الآن عن رمل وادي السلامْ
صامتاً
حافياً
فالجميع نيامْ
وإياك أنْ توقظ الناس

([1]) ميزان الحكمة ، محمد الريشهري ، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١، ٢٠٠١م : ٤ / ٢٩٧٧ .

من موتهم
فالجميع نيام[1]

منح الشاعر النص فضاءً واسع الدلالة، إنعكست آثاره ومعطياته مع البناء المعرفي، الذي يمنح سياق النص بمدلولات عدم البقاء (**قم – لملم حقيبة موتك – لتغادر – فأرحل**) تتماهى وتحاكي القول الذي ثبته الشاعر في مقدمة قصيدته (**إن مَنْ مات ودُفن في وادي السلام سيبقى في قبره إنْ كان صالحاً ، وإنْ كان غير ذلك سيُبدلُ جسده بجسد شخصٍ آخر يُؤتى به من أقصى الأرض**)[2] ، إذن عليه ان يرحل حافياً ، صامتاً ، مخاطباً بصيغة الأمر(**قم**) والتحذير (**إياك**) معللاً ذلك بأنه بلل رمال المقبرة بذنوبه الثقال ، وهذا المكان ليس لأمثاله وعليه أن يرحل ، فبراعة الشاعر وثقل مرجعيته التاريخية والخزين الثقافي الذي يمتلكه، كل ذلك ساعده على توظيف أجمل صور المكان التاريخي في نصوصه الشعرية .

وفي إلتفاتة مكانية أخرى يحاول الشاعر أن يخلق في نصوصه أمكنة تاريخية ذات أبعاد متنوعة ومعاني ودلالات قيمة ، كإستدعائه لـ(**مسجد الكوفة**)إذ يقول :

كنتُ أركضُ أركضُ أركضُ
لكنَني لم أصل
مسجدُ الكوفةِ المُشتهى
على بعد سجدة عشقٍ
ولكنني كنتُ أركض في الليل
أركضُ في الفجر
أركضُ قبل الأذان
أركضُ ما بين روحٍ وروح
أركضُ فوق القبور
أصيحُ على مهلٍ يا علي انتظرني[3]

فالشاهد المكاني في النص السابق هو (**مسجد الكوفة**)، و ذلك المكان بأبعاده ودلالاته التي يحملها جعلت من النص مترامي الأطراف، بإرتباط بعضه ببعض فعلى الرغم من كونه مكان عبادة إلا انه ذو بعد تأريخي عظيم، إضافة إلى البعد الجمالي الذي أحدثه داخل النص، فالشاعر

(1) الاعمال الشعرية : ٢٤٣-٢٤٤ .
(2) المصدر نفسه : ٢٣٣ .
(3) المصدر نفسه : ٢٤٢ .

عبر قناعه في هذا النص يجسد مدى قدسية ومكانة مسجد الكوفة بين المسلمين عامة والشاعر خاصة، حتى جعلت من ذلك الشخص الذي لم يصل إلى مبتغاه وظل على بعد سجدة عشق، يتشوق للصلاة فيه خلف إمامه علي (عليه السلام)، الذي إتخذ من مسجد الكوفة مكان عبادة له حتى إستشهاده، إذ ان الكلام يدور حول إيقونة مكانية تاريخية ضاربة في القدم، و لها ثقلها في الدين الاسلامي، جعلت القارئ يستمتع بنكهة مكانية تاريخية استحضرها الشاعر في نصه التراثي .

ما تميز به المسلم عن غيره من متبعي الديانات الاخرى، أنه لم يقطع الصلة مع الاموات الذين لهم مكانتهم عند الله سبحانه وتعالى، بل فرضت أخلاقيات الدين الاسلامي على ضمائر المسلمين، الّا تنقطع مكرمة الاحترام والتقدير والتبجيل في حياة الأشخاص، بل تستمر حتى بعد مماتهم ، لذلك اشتهر في العمارة الاسلامية حديثاً مشيدة معمارية تسمى بالضريح الاسلامي ، تبنى على قبر شخصية ما تخليداً لذكراه الحسنة وخصوصاً الأنبياء والأئمة (عليهم السلام)، لذلك نجد الشاعر قد تعرض لذكر (**الضريح**) كمعلم تراثي وشاهد حي من شواهد الأمكنة التاريخية ذات الصلة بالعقيدة الإسلامية، إذ يقول:

اللوحة فيها أشياء كثيرةْ
لكنَ اللوحةَ ينقصها وطنٌ
وضريحُ عليِ
ومقبرةٌ تسع الفقراء الباقين[1]

يتأرجح ذهن الشاعر متنقلاً بين دلالة وأخرى، على وفق معطيات فنية رسمها في لوحته مزج فيها الثقافة التاريخية و الدينية معاً ضمن حدود المكان والشخصية، فينفتح النص على عِدّة أمكنة اشتبكت في نص واحد (**وطن- ضريح علي – مقبرة**)، فالمكان العام/ الوطن اشتمل على امكنة محدودة نحو الضريح والمقبرة التي تحملان الدلالة التراثية، وفي الوقت الذي يكون فيه الضريح ذات بعد ديني بحكم كونه مكاناً حاوياً لرفاة المدفون فيه، وكذلك يعد مسجداً للصلاة ومكان للعبادة وخدمة الدين ومركزاً لتعليم العلوم ونشرها، إلا أن بعده الزمني وغوره في التاريخ حتى تعاقبت الايام ومرّت القرون وهذا الشاهد التاريخي شاخص وبائن كما هو، فكان ذلك كافياً لثبات تاريخية قبر الإمام وتراثيته، إذ عُد من معالم الثقافة الإسلامية النادرة في قدمها وروحيتها وشموخها، وعليه فقد أجاد الشاعر في اختيار المكان الذي يحمل أكثر من صفة،

(1) الاعمال الشعرية : ١٣١ .

وذلك لتوسيع الدلالة، وفتح الآفاق التأويلية للمتلقي في تحليل النص، فضلاً عن ترك باب الرؤية التأويلية مفتوحاً للباحثين، كون القدرة التحليلية تختلف من باحث إلى آخر، مع تباين الاستعداد الثقافي في تلقي الشعر وتأويل معناه .

بناءً على ما جاء من توظيف مكاني تاريخي في نصوص عارف الساعدي، وجدنا ان هذا التوظيف لم يأخذ منحى التفاوت الكبير في عدد الحضور في دواوين الشاعر، بل كانت استدعاءات الشاعر متوافقة نسبياً، مع ملاحظة ان بعض الأمكنة التاريخية التي وردت في شعره ذات بعد ديني، أي أنها ظهرت بحلة تاريخية دينية في آن واحد، فضلاً عن أن الشاعر اختار الاماكن التي يرى بأنها جديرة بالحضور على حساب غيرها، خاصة وأن أغلبها ارتبطت بواقع المجتمع وحياة الناس .

المبحث الثاني

المرجعية الـطبيعية

تكاد دواوين الشعراء أن تعرب عن صمتها بحقيقة مفادها إن النظم الشعري لا يخلو من المنهجية التي تجعل من الشاعر فناناً ومصمماً لأبيات قصيدته، ما يجعلها لوحة فنية تشكيلية متعددة الروافد ومتنوعة المكاسب .

فعودة الشاعر إلى المرجعية الطبيعية أبسط ما يكون من الروافد الدينية والتاريخية، كون المادة الخام متوفرة في كل مكان وزمان ويستطيع المبدع الحصول عليها، دون المغامرة في بطون الكتب وتعرجات التاريخ في سبيل اكتساب ثقافة معينة يرفد بها خزينه المعرفي والثقافي وتؤهله الى خلق فكرة معينة تخدم قصيدته، وأغلب الشعراء اتخذوا من الصيغ البيئية أو الطبيعية وسيلة ليشبهوا بها جوانب حياتهم أو اشياء معينة أخرى، فعملوا على وصف الحدائق والحقول والبساتين والاشجار وتغنوا بها، لجمالها وسحر أجوائها، لأن العرب وعلى مرّ العصور أبدوا اهتماماً عظيماً بالطبيعة، فأبدعوا في وصفها وصفاً طويلاً منوعاً، لذلك نجد شعرهم الطبيعي عظيم من ناحية الكيف والكم معاً[1] وهذا لا يغيب عن شاعرنا العربي ابن بيئته وأرضه، بأن يستمد أدواته من مكانه وبيئته ويتفاعل معهما بصورة علائقية وتاريخ أدبنا زاخر في الوقوف على الآثار والجبال والتلال والأنهار والبحار وغيرها الكثير التي تمثل سمات عامة في شعرنا العربي الذي صاغ من عناصر الطبيعة الصامتة والمتحركة أجمل أشعاره [2]، وهذا ما لمسناه حقاً عن الشاعر .

يبقى الشعراء الفئة البشرية الامثل التي أبدعت كل الابداع في تضمين مظاهر الطبيعة بأنواعها كافة، بوصف ممزوج بخيال واسع ورقة العاطفة والمشاعر الجميلة متمثلة بالألفاظ البيئية الطبيعية، أحد الوسائل التي يعبر عن طريقها المبدع عما يدور في خياله، وترغب به نفسه، فيخرجه للوجود مصحوباً بنفس موسيقي ولمسة فنية وصور احترافية، إذ إنّ هناك ارتباطاً حياً وواقعياً بين الحب وشعر الطبيعة عند شعرائنا (إذ ربطوا بين الطبيعة والخمر

([1]) يُنظر : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، الدكتور محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة – مصر (د.ط / د.ت): ١ / ٣٨٦ .

([2]) الشفرة التأويلية "تمثلات الرافدين في الشعر العراقي ١٩٠٠- ١٩٥٠" د. رائدة العامري ، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، العراق-بابل ، ط١، ٢٠٢٢م: ١١ .

والطرب، كما تغنوا بالحب في ظلالها)[1] وكثيرٌ من الشعراء اتجهوا لذلك الاتجاه، فنجدهم يشبهون المحبوبة بالظبية والريم والمها، ودائماً ما يتم تشبيه المرأة الرشيقة بالغزال، كونه يمتاز بخفة الحركة والرشاقة وقوة البدن، إلى جانب تضمين ألفاظ البيئة الطبيعية من باب الوصف كون (الشعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف)[2] فنجد صور وصفية جميلة لمظاهر بيئية طبيعية معينة، وبهذا يكون الشاعر قد انهمر في الطبيعة وأصبحت رافداً مهماً في نصوصه، لما فيها من إشباع لرغبة النقص التي يعانيها بعضهم، فيلجؤون إلى التغزل ببعض الحيوانات تعويضاً عن المحبوبة وإن كانت وهمية، ويقدمون على وصف مظاهر الجمال والبهاء، هروباً من واقعية بيئتهم القاسية، أو ربما انبهاراً بما رأت أعينهم من مظاهر بيئية طبيعية تسر الناظرين، فقرروا تخليدها في أشعارهم، والبعض الاخر يرى في تضمين مظاهر الطبيعة الحية والصامتة ليس لتعويض نقصاً ما، بل اظهاراً لبراعته وتمكنه ومقدرته على تحويل الماديات الطبيعية الى صور شعرية معبرة .

وللبعد النفسي الدور الكبير في الاتجاه الطبيعي للشعر العربي، والانغماس الكلي بالمرجعية الطبيعية على حساب بقية الروافد التي تشكل ثقافة الشاعر الكلية، وهذا راجع الى الاثر النفسي على كيان الشاعر وميوله، مما يؤثر على استقطاباته المعرفية، كون النفس الانسانية دائماً ما تكون تواقة الى الاجواء البيئية الطبيعية الجميلة بصورة خارجة عن ارادته، وهذا كله ممكن ان يلقي بظلاله على مخيلة المتلقي او القارئ وكيفية تفسيره للنص الشعري، فيجد نفسه في أجواء بعيدة كل البعد عن النعرات التاريخية والفلسفة الدينية، التي تجهد عقله وتشتت فكره وخياله وتدخل الشك والريب في نفسه، كونه غير مستعد لتقبل امور أكبر من ثقافته المحدودة خلافاً لو انه وجد في النص النفس الهادئ التي تحدثه الظواهر الطبيعية بشتى أشكالها، من ألفاظ حية وصامته وأماكن خضراء وغيرها، والشاعر العربي المعاصر بصورة عامة وشاعرنا على وجه الخصوص لم يعزف عن تلك القضية، إذ بقي قريباً من الذائقة الشعبية، بإنخراط جزء من الثقافة البيئية الطبيعية في شعره إلى جانب مرجعيات أساسية أخرى مثلت عصب النص وروحه .

وعن طريق ذلك تتضح صيغ المرجعية الطبيعية في ديوان الشاعر، أن تقسم مرجعية البيئة الطبيعية إلى ثلاثة مطالب وهي :

- تمثلات الطبيعة الصائتة

([1]) شعر الطبيعة في الأدب العربي ، د . سيد نوفل ، مطبعة مصر – جمهورية مصر العربية ، ط١ ، ١٩٤٥م : ٣١١ .

([2]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢ / ٢٩٤ .

- تمثلات الطبيعة الصامتة
- تمثلات المكان الطبيعي

أولاً :- تمثلات الطبيعة الصائتة :

التصور العام لشعر الطبيعة الذي ينضوي تحته عدة تفرعات، شكلت هذا المفهوم البيئي ومنها الظواهر الطبيعية الصائتة، إي ما اشتملت عليه الطبيعة من المخلوقات الحية المتحركة سوى الانسان، فكل جسم له صوت من الحيوانات والطيور يركن في زاوية الظواهر الطبيعية الصائتة إذ(عُني الشعر العربي بوصف الطبيعة الحية عناية فائقة ، لإرتباطه بها في مجالات حياته كافة من غذاء ونقل وغيرها)[١]، إذ وجد الشاعر نفسه في بيئة تحيط بها عناصر الطبيعة وتملؤها المناظر الخلابة، ولهذا فرضت الطبيعة نفسها موضوعاً شعرياً تتلاقفها أقلام الشعراء الذين لن يدخروا جهداً في توظيفها والتغني بعناصرها الحية والصامتة، كونها مصدراً ورافداً سخياً من الروافد المغذية للتجربة الشعرية على مستوى التشكيل والموضوع ، فضلاً عن عدها أحد مقومات الحياة الانسانية[٢] وركيزة قائمة بذاتها .

شكلت الطبيعة عند عارف الساعدي موضوعاً شعرياً له إيحاءات ومعطيات تنبعث من الواقع المحسوس أو المرئي، الذي هضمه وتمكن من تحويله إلى تشكيلات شعرية باللفظ والمعنى، ومن هذه التشكلات البيئية الحية الصائتة (الحيوان)، إذ وظفه الشاعر في عالم القصيدة جاعلاً منه صورة فنية من صور الطبيعة الحية، ومنهم من يقول (ما من شاعر عربي إلا وللحيوان أثر مهم في شعره)[٣]، ولكن لا يصح التعميم هنا، بل من الممكن أن يأخذ الخلف عن السلف لكن مع إختلاف كيفية وكمية التوظيف، كون شعراء العصر الحديث وجدوا من الثقافة ومظاهر الحياة ما هو مختلف عن البيئة الجاهلية، فضلاً عن الإستغناء عن الحيوان كوسيلة مهمة للنقل والحرب وتحجيم أماكن تربيته في أماكن منتظمة وحجر المفترس منه في محميات خاصة فهذا كله جعل من الإنسان عامة والشاعر خاصة بعيداً عنه مما قل تأثيره على ذائقته الشعرية ومخيلته الأدبية .

---

(١) الطبيعة في شعر ابن الساعاتي (ت٦٠٤هـ) ، م.د. فارس ياسين محمد الحمداني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ٢٠١٨م ، ع ٧٥ : ٢١٠ .

(٢) يُنظر : جماليات الطبيعة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة ، د. شريف بشير أحمد ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، جامعة الموصل ، أيلول ٢٠١٢م مج ١٢ ، ع ١٤ : ١٣٧ .

(٣) الحيوان في الأدب العربي ، شاكر هادي شكر ، مكتبة النهضة العربية – بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥م : ١ / ٧ .

صورة الجمل :

من ملامح توظيف عناصر الطبيعة الحية أو الصائتة في نصوص عارف الساعدي ما لمسناه في نصوصه المفعمة بحب الوطن والتغني به وذكر جراحاته، فالشاعر يبحث عن وطن ضائع كما في أبيات القصيدة، لا يملك أي علامة تنذر بوجوده في مكان معين، ومن يبحث عن أمر مجهول وسط الصحاري والوديان والطرق الوعرة لا يمتطي وسيلة سوى الجمال، صاحبة المهمات الصعبة للإنسان العربي القديم، فإستطاع الشاعر أن يجانس ويلائم بين فكرة النص وتوظيف المرجعية المناسبة المتمثلة بالطبيعة الحية، إذ يقول :

مضى والصباحات في راحتيه
وباع المساء لكي يرحلا
وراح يلمُ أغاني الرحيل
يشقُ بها في المدى جدولا
قوافلُه والجمال العجاف
سكبن الرحيل بوجه الكلا
فأوحشه طول هذا الطريق
ويمشي ويبقى المدى أطولا[1]

يلحظ القارئ للنص المار من قصيدة **(بانتظار الوطن)** ترابط العنوان مع سياق النص من فكرة ومرجعية وأدوات، فتوافر الدوال نحو **(إنتظار – مضى – يرحلا- الرحيل – يشق – المدى – قوافله – الكلا – أوحشه – الطريق – يمشي)**، كلها تنطبق مع صفات الجمال ومهامها، وبهذا يكون للمرجعية الطبيعية دور هام في تماسك عناصر النص مع بعضها البعض، فضلاً عن التنبيه إلى أمر آخر ربما أراده الشاعر في أبياته، وهو أن صبر الشاعر وتحمله لسنين طويله في إنتظار الامل الذي ينتظره ببزوغ فجر وطن جديد يلبي طموحاته ويجد فيه الأمن والعيش الكريم، لا يقل عن صبر الجمل وتحمله الجوع والعطش، و مشاق الطرق ووعورة الأماكن، وفي النهاية يدرك مبتغاه، وعندما نتأمل في هذه الابيات نصل إلى معنى مفاده، أن قافلة الوطن سارت منكسرة بجمالها العجاف، ليبحث عن غداً أجمل يتمتع به أبناءه ، غير أن الطريق قد طال والمسافات ابتعدت والوصول أصبح صعباً في ظل طريق موحش يمتد مع أفق السماء .

([1]) الأعمال الشعرية : ٥٤ .

وفي موضع آخر يلجأ الشاعر إلى تضمين صورة الطبيعة الحية بتسمية ثانية وهي (الإبل) وبشكل عام دون تحديد ، إذ يقول :

تـاه المكان فبعثرت الحدود عـلى قميصـه ، وربطـت الـهـور بـالتـلِ
أنـا مدينـة هــذا البــوح يسكنني عطر الكلام ، وشـيءٌ من أبـي جهلِ
لـي ثرثرات الصحاري، كلَما نزفت روحــي، سكـبتُ علـى أثدائـها إبلـي
ولي غيوم الفـتى الـمجنون يفتحهـا مـتـى يشاء وينساها بــلا قفْلِ[1]

يكاد الشاعر أن يجمع عناصر الطبيعة كلها من حية وصامتة في هذا النص الشعري، يشكل بذلك لوحة فنية تبعث الروح والحياة على ورق القصيدة ، وتخلق أجواء ساحرة يعيشها المتلقي بالقراءة والتحليل، فالبيئة الحية المتمثلة بالـ(الإبل) جاءت مقترنة بلفظة الصحاري، وهذا ما لا يمكن غض النظر عنه، كون الإبل والصحراء عنصران مرتبطان ببعضهما البعض، فإذا حضر أحدهما إستوجب حضور الآخر، حتى قيل بأن الجمل سفينة الصحراء .

صورة الخيل :

إحتل هذا الحيوان مكاناً مرموقاً في نفوس الناس، ولا سيما الشعراء، وبخاصة في أشعارهم ، إذ بالغوا في توظيفه والإهتمام به، وذلك الاهتمام ماهو إلا إمتداد للثقافة العربية، التي أكرمت هذا الكائن الذي جمع كل الصفات الحميدة، ففي ذكره في مجالس العرب يتبادر إلى الذهن معاني الحرب والغزو والقتال، وعند الشعراء تجد فيه صور الجمال والحب، فضلاً عن السرعة والقوة والنصر والغنيمة، ولذلك نجد الشاعر عارف الساعدي قد أعطى له حق التوظيف بكل مسمياته كالـ(الخيل والحصان والفرس)، وعند التمعن في قصيدة (**تفاصيل قابلة للضياع**) نجد الهمة والصلابة حاضرة في البيت الشعري، إذ يقول :

ومن لصحراء هذا الموت؟ قلتُ أنا.. ولــم أتــمَ كلامــي بــادرت خيلــي[2]

يتقمص الشاعر عبر قناعه موقف الفارس الشجاع الصلب المتأهب، المتقدم لصفوف من معه، وبان ذلك من سرعة استجابته لسؤال مجازي تقريري، فهم منه طلب الغوث والمساعدة، فقال الفارس أنا لها دون الإكتراث لأي عواقب، إذ يبدوا أن هناك كلام أراد ذلك الفارس قوله،

([1]) الاعمال الشعرية : ١٠٢ .
([2]) المصدر نفسه : ١٠٢ .

غير أن الخيل منعته من ذلك منطلقة نحو المقصد، ولهذا إكتفى الشاعر بوضع عدة نقاط نهاية صدر البيت، فضلاً عن أن هناك مدح ضمني وإشادة جميلة للخيل، فذكائها وتمرسها ميزتها بسرعة فهم كلام فارسها ودقة تصرفاته وتفاصيل حواسه، وبكلامه هذا أراد توصيل رسالة للمتلقي عن شجاعته وأنه ناصرٌ لمن طلب ذلك بأي شكل من الأشكال، بل إنَّ صفة الشجاعة غرسها في خيله .

أما لفظة (**الحصان**) فهي الأخرى لها حضورها المميز، إذ لم يتوانى الشاعر عن توظيفها في نصوصه الشعرية، فيقول في أول القصيدة:

وطنـــي وحُزنـــك شاعـــرانِ مـــلئا جراحـــي بالأغـــاني

وطنـــي وحزنـــك عاشـــقانِ يـتسـلـــلان ويكبـــرانِ[1]

كالعادة نجد الوطن هو الأساس في شعره، والمصدر الذي يمده بالطاقة لينطلق لسانه في أي موضوع أراد، وقد برز الحزن أكثر من إي صفة أخرى نقلها الشاعر للتعبير عن واقعة المرير، حتى صارت صفة الحزن لصيقة بالوطن(وطني وحزنك)، لكن رغم ذلك فالوطن وحزنه مهما بدر منهما فهما بالنسبة له شاعران يمدانه بالأغاني وينسيانه جانب الحزن، وعاشقان متلازمان لتوالي الأحداث ودوامها بلا انقطاع، لذلك جاء النص بصيغة المثنى، وهذا ما قصدناه من إيراد البيتين أعلاه توضيحاً لإسلوب التثنية في النص الآتي، إذ يقول الشاعر:

عـاثـــا بـأسئلـتـــي وقـــد ركبـــا عـــلى قلـــقٍ حصـــاني

مـــرَا وقـــد غـنـيـت أغنيتـي ولكـــنَ الحصـــان بـــلا عنـــانِ

مـــرَ الحصـــان وداس أغنيتـــي وكسَـــــر صولـجانـــــي

مـــرَ الحصـان فكيـف يـا حزنـي أراه ولا يـرانـــــــي

وبكيـتُ ..... تخـرج كـل أشـيائي ويـبـقـــى الـشـاعـــرانِ[2]

المفارقة واضحة على أبيات الشاعر في أنسنته لصورة الوطن وحزنه، وتقمص الصفات الإنسانية بقوله (عاثا – ركبا – مرا)، في نص كان للطبيعة الحية المتمثلة بالحصان دوراً هاماً فيه وقد شهد تكراره لأربع مرات، فبدأ الشاعر نصه بلفظة (عاثا) أي ان الوطن وحزنه احتلا تفكير الشاعر ووجدانه وخياله، وهو يعاني من حزن وطنه وهمه وجراحاته وبهذا لا تحلو له

(1) الاعمال الشعرية : ١٣٣ .
(2) المصدر نفسه : ١٣٤ .

الدنيا التي شبهها بالحصان الهائج بلا عنان الذي عاث بالوطن ودمر كل شيء فيه وداس أغانيه وامنياته ولم يكن له حيلة سوى البكاء ولكن الدنيا لم تكترث لبكائه وبقي الوطن وحزنه على الحال نفسه .

ويوظف الشاعر أنثى الحصان مستدعياً لفظة (**الفرس**) كصورة حية من صور الطبيعة الصائتة في قصيدة (**كان لله بيت قريب على قريتي**)، إذ يقول :

ألم يكُ للرّب عائلةٌ نحن أبناؤها ؟
فمن خوّل الحرسَ النتئين ؟
بأنْ يطردوا صبيةَ الله من بيتهم
كان ياربُّ هذا كبيرَ الحرسْ
إنْ أعجبته المدينةُ حوّلها جملاً أو فرسْ
كان يا ربّ يأخذُ أموالنا
ويقولْ
بأن الدراهمَ تُثقلُ أقدامَكم[1]

ظاهر النص يشير إلى جوانب عدّة مهمة، مفادها أن هناك مجموعة من الحرس وصفهم الشاعر بالنتئين، يمنعون الناس من الوصول إلى بيوت الله بل ويطردون من يدخل، وقد جعلوا الجدران عالية كما جاء في أول القصيدة ، وكبيرهم أو قائدهم له القدرة على امتطاء مدنهم أي السيطرة عليها والتحكم بها متى ما يرغب، فضلاً عن استغلال أموالهم وأخذها استخفافاً بهم، قائلاً بأن الاموال تثقل أقدامهم ، ولكن لو تمعنا في قصدية الشاعر ودلالة النص، نجد أن الشاعر ركز على قضية إستغلال الدين من بعضهم كونه يعد هدفاً سهلاً للمتربصين والظالمين الذين استغلوه للتسلط على رقاب الناس وفتح المراكز والمؤسسات، فضلاً عن دور العبادة باسم الفقراء الذي هم أول من يحرم منها ، فظاهرها بنايات خيرية للناس الفقراء لكن باطنها مشاريع استثمارية للربح والنفع كما جاء في النص المار .

(1) الاعمال الشعرية : ١٧٤- ١٧٥ .

صورة الغزال :

طبيعة الغزال وهيئته فضلاً عن صفاته المادية، جعلته من أكثر المخلوقات التي عكست صورة إيجابية عن الطبيعة الحية، وذلك فرض على الشعراء توظيفه والتغني به، فهذا استعار عينيه وقوام أطرافه لوصف محبوبته، وذلك أعجب بسرعته ورشاقته، وغيرها من صفات تلائم قصد الشاعر وفكرته وغرضه، وعلى هذا الأساس نجد عارف الساعدي يوظف تلك الطبيعة الحية في نصوصه، ومنها ما جاء في قصيدة (**ما زال**) إذ يقول :

ومضى إلى عينيه صاد غزالة المعنى وفرَت من يديه وما درى

ما زال يركض خلفها وطناً بلا معنى وحلماً لا يُصاد ولا يُرى[1]

يسيطر الخيال بصورة تامة على سياق البيت أعلاه، إذ نرى الشاعر متأرجح القول والرأي حول (**الغزالة**) وإصطيادها، حيث يقول في صدر البيت (**ومضى إلى عينية صاد غزالة المعنى**) إي صادها بصرياً لا حقيقةً، ودليل ذلك نقض كلامه هذا في عجز البيت كقوله (**وفرت من يديه وما درى**)، فضلا عن قوله (**غزالة المعنى**) أي صفة الغزالة لا حقيقتها، أضف إلى ذلك صعوبة اصطياد هذا الحيوان لرشاقته وسرعته الفائقة، ونرى أيضاً أن الشاعر ربما كان يقصد بالغزالة ليصف امراة مرت من أمامه مسرعة، فألمحها دون التمعن بشكلها ، فظفر بها في عينية للحظات لكن سرعان ما أفلتت منه .

وفي البيت الثاني يحول الشاعر حديثه إلى الوطن الذي ألقى عليه الصفة الانسانية وصوره بأنه يركض خلفها وهي كالحلم الذي لا يصاد ولايرى، فوطن الشاعر يبحث عن الحرية والسلام الغائبين عنه ولم يجدهما امامه منذ زمن، حتى أصبح وجوده بلا معنى في أعين الناس .

صورة البقر والغنم :

ويستمر الشاعر في استدعاءه لعناصر البيئة الحية، مستثمراً ثقافته الطبيعية، وواقعه المحيط، في رفد ديوانه وتلوين نصوصه بشيء من كرم الله ونعمه في الأرض، وإن لم يكن الشاعر على سبيل المثال لا الحصر، ريفي الثقافة والعيش، فأن عناصر الطبيعة الحية ومنها البقر ليس بالغريب أو القليل الذكر والوجود في واقعنا، لذلك ما نريد قوله أن الثقافة البيئية تتسرب إلى خيال الشاعر بأي شكل من الأشكال، وغالباً ما تتحد مع مرجعات أخر لتشكيل النص الشعري، ومن ذلك ما نراه في هذا النص ذو الصبغة الاجتماعية، إذ يقول :

([1]) الأعمال الشعرية : ١٢٨ .

شقياً خرجت من الأرض
أكسر ما كان يصنعه والدي
وألوذ كثيراً بأطراف أمي
عباءتُها حرسٌ من يديه
وشفاعتها رسلٌ طيبون إليه
هكذا كنتُ أخرج في الفجر
أوقظ البقرات بلكز العصا[1]

ينقل الشاعر عبر قناعه تفاصيل حياة الأطفال، وشغفهم في حب الحياة، الذين يترجمونه على هيئة أفعال مسلية في نظرهم، وممزوجة بالشقاوة والمرح التي لا يسلم منها حتى الحيوان، كقوله **(وأوقظ البقرات بلكز العصا)**، حيث وظف **(البقرة)** كصورة حية للطبيعة المتحركة، التي ساهمت في بناء النص قبل أن تكون عنصراً بيئياً فعالاً في بناء الطبيعة، كذلك ساهمت الطبيعة الحية بإضاءة جانب من حياة الريف، وإزاحة الستار عن يوميات أطفالهم، التي يقضونها بين النباتات والمزاح مع حيواناتهم وأفعالهم البريئة المبنية على الفطرة .

وإن كان النص السابق قد اقتصر الطبيعة بحضور صيغتها الحية المتحركة دون إستدعاء بقية مكوناتها، ففي قصيدة **(كراسة للرسم)** تكتمل صورة المكان الطبيعي المتمثل بالحقل، بحضور عناصر الطبيعة بنوعيها المتحركة والصامتة، إذ يقول :

ورسمت رائحة الحصاد ، ووجه
حقلٍ مثقلٍ بالقمح والبقرات[2]

أي أنّ الرسمة لن يكتمل بريقها وزهوها دون تطعيمها بذلك الجزء المفعم بالحياة، وماذا تبتغي بعد وقد زرع فيها حقل متكامل من نباتٍ وقمحٍ وحيوان، يضج بالحركة والحياة **(البقرات)** وكأن حبر قلمه قد سكب الحياة على ضفاف الورقة، فأخضرت وسطع جمالها في الأرجاء .

أما لفظة **(الأغنام)**، فكان لها فرصة الحضور في شعر عارف الساعدي، بوصفها مثالاً للمرجعية الطبيعية، إذ يقول :

ورسمتُ أغناماً تسير ، وراعياً

---

(1) آدم الأخير : ٥٤ .
(2) المصدر نفسه : ٤٧ .

يلهو ، وفلاحين نصفَ عـراةِ[1]

لا يزال الشاعر يرسم في هذه اللوحة، وأضاف عليها أمراً مهماً لا يتحاشاه أغلب الرسامين، كون الطبيعة في حد ذاتها جمال وروعة، إذ رسم صورة ما، وهي الاغنام والراعي، غير أنه عندما سلط الضوء على الفلاحين صورهم بمعاناتهم (**نصف عراةِ**) من دون إطلاق هذا الوصف على الراعي، وهنا تبرز دقة توظيفات الشاعر في استدعاء الصور على حقيقتها .

صورة الكلاب والقطط :

من علامات التنوع الثقافي وسِعة الإطلاع لدى أي شاعر، هو التقاطاته من هنا وهناك، بغض النظر عن نوع الرافد وكينونة الثقافة، كونه ليس في غنى عن أي إتجاه ممكن صقله وبلورته وتخريجه من بوابة الشعر، وبالتالي ركنه في الخانة التي ينتمي، ضمن مستودع الخزين الثقافي، ولهذا سعى عارف الساعدي إلى تلوين دواوينه وبخاصة جانب الطبيعة الحية مدار بحثنا، إذ كان (**للكلب والقط**) نقطة مضيئة في سماء شعره ، فيقول :

الصغار الشقيون في الحي مثلي
نغير مجرى الجداول
نكسر زيتونة في الطريق
نهش الكلاب على امرأةٍ تملأ الماء في قربةٍ
وحين كبرتُ قليلاً
بقيتُ على عادتي
في اختصار البساتين بالقطع
واللهاث وراء اصطياد القططْ[2]

القارئ للنص السابق يجد نفوذ البعد الاجتماعي أو الشعبي، وسلطته على النص بصورة جعلت الطبيعة الحية المتمثلة في القطط والكلاب، أحد الصيغ المكملة والمتممة لخدمة فكرة عامة تحكي عن شقاوة الصغار وتصرفاتهم الصبيانية في مناطقهم وأحيائهم، أي استشهد بالجزء أو الخاص(**نهش الكلاب واصطياد القطط)**، وقصد الكل أو العام (**شقاوة الاطفال وعبثية تصرفاتهم)**، وبذلك تكون الطبيعة وخاصة المتحركة منها(**الكلاب والقطط**)، قد دعمت بناء النص وإرساء قواعده، فتلقاها القارئ متأملاً ومفسراً ومحللاً .

---

(1) آدم الاخير: ٤٧ .
(2) المصدر نفسه : ٥٥ .

صورة النعام :

استُدْعيتْ صورة النعام مرّة واحدة في عالم الشعر لدى الساعدي، عندما أراد تشبيهاً طبيعيا مناسباً لما ذهبت إليه فكرته الدينية، إذ يقول :

دافئاً كان وادي السلامْ
واسعاً كان قبرُ الفتى
أول الأمر
والمخدةُ رملٌ قديمٌ
ولكنَه ناعمٌ رمل وادي السلامْ
وكأنَّ الفتى نائمٌ فوق ريش النعامْ[1]

السياق العام وما يرمي إليه النص، يضع القارئ في تصور وتأمل لخاصية وادي السلام، التي جعلت الشاعر يستعير لها صفات الدفئ، ووسع قبور ساكنيها، ونعومة رمالها، فضلاً عن الغور في عالم الطبيعة وإستعارة **ريش النعام**، المشهور بجماله وحسنه ونعومته ليشبه به رمال قبر المدفون في ودي السلام، وما توجه الشاعر هذا إلا إعتماده على أصل ديني مرجعي، قد استند عليه، وعليه فقد كان الشاعر موفقاً في اختياره لهذا العنصر البيئي(**النعام**)، دون غيره من مكونات البيئة الطبيعية الحية .

صورة الطير :

تسابق الشعراء قديماً وحديثاً على تلوين قصائدهم بصور الطيور وأشكالها وصفاتها، لان الانسان بطبعه على احتكاك بالمخلوقات من حوله، ومنها الطير الذي إحتل منزلة واسعة عند العرب، لإرتباطه بتجربة الصيد، مما زاد التعلق به وجرى على ألسنة الشعراء، فرسموا حوله الخرافات والاساطير، مما أثرى ذلك في الرصيد الثقافي في أدبنا العربي[2]، كذلك اشتهر عند العرب الكثير من الأسماء المستعارة من أسماء الطيور منهم (القطامي " الصقر" واليعقوب "ذكرُ الحَجل" والهيثمُ "فرخ العُقابِ" وعِكرِمة "الحمامة")[3] وغير ذلك، وما لهذا الجانب من حضور جيد في تجربة الشاعر، ارتأينا أن نضعه في قسم خاص، نسلط الضوء فيه على كيفية

---

(1) الأعمال الشعرية : ٢٣٣ .

(2) يُنظر : مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، حمد بن علي بن حمد الفقيه الحسيني الهاشمي (رسالة ماجستير) جامعة أم القرى - كلية اللغة العربية – فرع الأدب والبلاغة والنقد ، ٢٠١٤م : ١٢ .

(3) أدب الكاتب ، أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) ، شرح وتقديم ، علي فاعور ، إصدار وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد ، السعودية (د.ط / د.ت) : ٥٨ – ٥٩ .

تعامل الشاعر مع توظيف الطائر في نصوصهم كجزء حي من طبيعة هذا الوجود، فضلاً عن أثره وتأثيره في سياق النص وتشكيله، ويتبين للقارئ أن الشاعر في العديد من الأحيان أشار للطير بصورة مطلقة، دون الولوج إلى أصنافه ومسمياته الكثيرة، ومن جملة توظيفاته لهذا الصيغة ما نجده في قصيدة (**بقايا صديق**)، إذ يقول :

حزنتْ طيورُ العاشقين
وفتشتْ
في السرب عن طيرٍ
مضى بعذابه
سيظلُ ينزفه دماً
ويظلُ هذا الطير
في شوقٍ إلى أسرابه
طالت مسافاتنا
وطال عذابها
فوقفت والذكرى
على أعتابه[1]

صِيغَ النّص مع أشجان الحزن التي تكلل صدره، مصطفة مع أشواق النفس لريح العودة واللقاء من جديد، هذا هو الشعور الذي ينتاب الشاعر وهو يخط بقلمه كلمات النص، ليزيح من صدره زمن قاتم من الذكريات، وكيف لا وقد فقد صديق له (بقايا صديق)، فأصبح كالطير الذي تاه عن سربه وفقد أخبار اصدقاءه الطيور، فقتله الشوق وألم به العذاب، مع بعد المسافات عنهم وشغف الحنين إليهم، فشبه الشاعر نفسه بهذا الطير المعذب جراء بعد صديقه (**طالت مسافاتنا– وطال عذابها**)، فوقف متاملاً ومستذكراً له (**فوقفت والذكرى – على أعتابه**)، إذن كان لهذا الطير الأليف الذي جسد صفات الطبيعة الحية في القصيدة، الدور الفاعل في توجيه سياق النص للمعنى الذي أراده الشاعر، إذ بث أجواء الهدوء والاشتياق والحب والشغف، وهو ما يتناسب وصفات الطبيعة .

(1) الأعمال الشعرية : ٤١ – ٤٢ .

إنَّ أبرز ما احتوت الطبيعة الصائتة ولا سيما الطير - وإنْ كان النص السابق قد احتوى على لفظ الطير بشكل عام - هو إنَّ الشاعر استدعى بعضاً من فصيلة الحيوانات الطائرة، كان أبرزها البلابل والعصافير، كما وجدنا ذلك في قصيدة **(اقترفت العراق)** إذ يقول:

أيقظَ النهرَ مرةَ بعد أخرى فنعاسُ الأنهار شيبُ صحارى
وإذا طال نومُه فدع النهر كسولاً وأيقظ الأشجارا
واقترح بلبلاً يغني عليها وعصافيرَ نادمتها مرارا
فالعصافيرُ وحدها يا صديقي بالمناقير قد سحلن النهارا
قد غسلن الصباح طفلاً خجولاً ومسحن النعاس عنه فطارا
هكذا يولد الصباح ولكنْ بانتظار الصباح متنا انتظارا[1]

تبدوا الطبيعة الحيّة هي المحركة للنص و العصب الرئيسي له، بحكم احترافية الشاعر في بيان صفات الطيور**(البلابل والعصافير)**، وليس توظيفها فحسب، حيث أشار إلى أصواتها وأهم ما يميزها عن بقية أنواع الطيور، كون البلابل والعصافير تعد رمزاً للصباح وعلامة للنشاط والسرور، وقد وضح الشاعر ذلك بدوال كتبها نحو **(يغني– أيقظ- الصباح– النعاس– نومه– كسولاً)**، فكل تلك الصفات الدالة على دورة الليل والصباح، و النوم واليقظة، والكسل والنعاس، لا تدخل في قاموس البلابل ولا تتلائم معها خاصيتها مطلقاً، لأن الإستيقاظ في الصباح مبكراً عمل مقدس بالنسبة لها، ولذلك نجد الشاعر عمل على أنسنة الطبيعة (النهر والأشجار)، طالباً من البلابل والعصافير أن تيقظهم من نومهم وكسلهم، وكأنه يلمح إلى ذم الكسل والنوم الكثير والدعوة إلى النشاط والعمل .

وفي موضع ثانٍ يقول :

وأرقت الحقلَ عصفورةٌ تغرد والحقلُ لا يفهمُ[2]

نلحظ هيمنة الطبيعة الحية على مفاصل البيت الشعري، لتوفر مقومات التوظيف البيئي من مكانٍ وهو الحقل، وحيوانٍ متمثلاً بالعصفورة، إذ يعبر عنها ويصورها بحالة التعب والأرق أي السهر ليلاً، إذ يبدو أنها سهرت طوال الليل تغرد وتشكو من أمرٍ ما، غير أن الحقل لا يفهم ما تقول ولا يعي ما تقصد، فلا هو كائناً حياً ويسمع ولا هي ناطقة ليفهم، وهذا المعنى يأخذنا

(1) الأعمال الشعرية : ١٤١ .
(2) المصدر نفسه: ١٥٣ .

نحو من يشكو همه لمن لا ينفعه بشيء وليس لديه القدرة على مساعدته، ويبث أوجاعه في بيئة لا تستوعب ذلك .

وكان لطائر (**الحمام**) حضور جميل في تجربة عارف الساعدي، إذ كرر استدعاءه لأكثر من مرة، كما في قوله :

كما وأدري ، حمام القلب مذ بعدت أشجار دجلة ألقى عشه ونبا[1]

ليس هناك معنى للعيش بدون الأشجار، ومهاجرة المكان بعد غياب سبل العيش هي الحل الأنسب للإنسان والحيوان، كون طير الحمام هذا فقد مكان سكنه و مصدر غذائه، وبالتالي ألقى عشه وذهب بعيداً، وكان للحمام ذكر في مرثية الشاعر للأهوار، حيث نجد المعنى نفسه في قصيدة (**من ذكريات الماء**)، إذ كانت الطبيعة المتضرر الاكبر من جفاف الأهوار أيام النظام السابق، حيث أصابها الموت والهلاك من طيور وأسماك ونباتات وكائنات أخرى، فيقول الشاعر :

الماء تبتكر النعاس خطاه ينأى فتضمأ في يديَ يداه
مرآة هذا الأفق ، كسرها الذبول وذاب وجهٌ أزرقٌ عيناه
لا الأفق يبصر وجهه يوماً، ولا قمرٌ تداعبه الحصى فيراه
جسداً وذاكرةً يظلُ فكيف تطلب من حمام الحزن أنْ ينساه[2]

يا ترى كيف ينسى **الحمام** ذلك الألم، وأي لغة تستطيع إقناعه، والذكريات تعج في قلبه وتَكلم روحه، كلما نظر إلى هذا المكان الذي أرقه الذبول، وقتله العطش، وكان يوماً ما تمتد زُرقته مع امتداد الإفق كأنه مرآة للسماء، غير أن الافق حرم من رؤية ذلك الوجه وأصبح من الذكريات له وللطيور التي كانت تتخذه ملجأ لها، حيث لن يكن الحمام وحده من عانى ذلك، بل (**النوارس**) هي الاخرى التي وضعته في عداد الموتى بعد ما رأت المنظر، إذ يقول :

كل النوارس شيعته وظلَ لي سمكٌ حزينٌ يقتفي ذكراه
ماذا أقول إذا رآني الهور وهو يصيح مليءَ الجوع يا الله[3]

(1) الاعمال الشعرية : ٩٧ .
(2) المصدر نفسه : ٩٩ .
(3) المصدر نفسه : ٩٩ .

نلحظ ان الشاعر يؤنسن الطبيعة من الساكن والمسكون (النوارس والهور)، فيصور المنتمي وهو بصدد تشييع المنتمى إلية، كون النوارس أحد مكونات بيئة الهور والطبيعة بشكل عام، إذ يفضل العيش قرب المياه ليتغذى على الاسماك وهذه الميزة متوفرة في الأهوار، وما توظيفه للألفاظ الحزينة، إلا لقصدية ودراية منه، بأن طائر النورس شديد التعلق بالمياه وجزء مهم من حياته، فكيف يصبح حاله إذا فقده .

ونرى في موضع آخر توظيف النوارس جنباً إلى جنب مع طائر آخر لطيف نادر الوجود، إذ يقول :

ورجعنا نلمُ منه خطانا فعثرنا نوارساً وحبارى[1]

يستدعي لنا الشاعر الطبيعة الحية المتمثلة بـ**(النوارس والحبارى)**، ليخلق لنا توافقاً بيئياً واندماجاً على ورق القصيدة، بين حياة طائرين مختلفين في طريقة العيش ونوع البيئة، كون النوارس تهوي البيئة الخضراء والمائية، أما الحباري فتقطن البيئة الصحراوية .

وفي قصيدة **(عتبٌ على باب القيامة)**، ذات الدلالة الدينية، يستدعي لنا الشاعر شيء من قيم الطبيعة المتحركة، بتوظيفه لطائر **الفاختة** إذ يقول :

تاهوا على طرق القيامة ، لم يزرهم
مرسلٌ أبداً ، ولم تهدلْ على عطش الجراج فواختُ
لم يشربوا الخمر التي وعدوا ،ولم
يدنوا لجارية ،وهاهم ذاهلون صوامتُ[2]

يستدعي الشاعر أحد الطيور الجميلة في شكلها وهديلها الباعث للمرح والسرور، لذا فهي أحد نعم الجنة المزينة لذلك المكان الإلهي، غير أن الشاعر لعله ينقل عن أحدهم بأنه لم يحصل على كل ذلك ولم يرى شيئاً من تلك النعم، وهو في حالة التيه والذهول .

ورسمتُ شمساً تستحي من أهلها
ومراعياً خضراً وسربَ قطاةِ[3]

---

(1) الاعمال الشعرية : ١٤٣ .
(2) آدم الأخير : ٦٩ .
(3) المصدر نفسه : ٤٧ .

في النص السابق الذي ارتدى فيه الشاعر قناع الرسام، تبرز صور البيئة الطبيعة مشكلة لوحة فنية مؤلفة من **(سرب القطاة)** كشاهد للطبيعة الحية، مسنودة بعناصرِ الطبيعة الصامتة(الشمس– المراعي الخضر)، وبذلك تكون اللوحة المشكلة من المراعي الخضراء تعلوها شمسٌ تبعث الضوء والجمال وما بينهما سرب من طيور **القطا** المهاجرة، قد اكتملت ولا ينقصها شيء .

ثانياً :- تمثلات الطبيعة الصامتة :

استقى الشاعر أُسس بناء قصائده، من مرجعيات ثقافية شتى، كانت الحجر الأساس لبناء نصوصه التي احتلت الطبيعة قسماً منها، ومثلما وجدنا رهافة حسه ودقة توظيفه للطبيعة الصائتة، فهو لم يدخر جهداً في استقطابه للطبيعة الصامتة، إذ نقل عن طريقها صورة حية عن ما يحيط به من ظواهر البيئة ورياضها، كغطائها النباتي وأشجارها والمياه ومصادرها والسماء ومحتوياتها وتضاريسها وغيرها من الظواهر، إذ استحوذت الطبيعة على كيانه، كغيره من شعراء عصره، الذين وجدوا الجمال يتنفس في أجوائها، والنفس تطيب في كنفها، فرأينا الطبيعة حاضرة في غزله وتغنيه بوطنه، كذلك تطل على عتابه وحزنه ورثائه، إذ استهوته روعة رياضها، وأثارت فكره وخياله ،فوصفها وأتقن تخريجها، فضلاً عن استمالة السماء لنفسه، فلم يترك شيئاً من ظواهرها إلا وشغف في وصفها، ولم يكبح ذلك جماح مشاعره الفياضة، حيث تعدى ذلك للمياه ومصادرها وجزئياتها ومتعلقاتها، وعلى هذا الأساس قسمنا الطبيعة الصامتة إلى ثلاث فقرات هي :

- الغطاء النباتي
- المسطحات المائية
- الظواهر الكونية

الغطاء النباتي

يشمل ما كان أن يمثل نباتاً، كالأشجار والحشائش وغيرها، حيث جاء توظيفه بصورة جيدة، متفوقاً على باقي تشكلات البيئة الصامتة، فيصور لنا الشاعر الطبيعة الخضراء ومنها النخلة، إذ يقول :

عندما مرَ عمره في الأغاني نبت الفجر في ضفاف اللسانِ
غازلاً قمحنا البريء نشيداً وشباكاً تصيد طير الأماني
ومشى كان خلفه النهرُ يمشي والخطى تزرع الضفافَ الغواني
كان يمشي فتنبت الأرضُ ماءً وحقولاً كأنهن أوانِ
نخلة القلب – مذ رأته – أفاقت بعد أنْ ملَ نومَها عاشقانِ
حفراً خصرها مواعيدَ ثملى وهما تحت تمرها يقفانِ
قبلٌ حلوةٌ وتمرُ عناقٍ سال بين الشفاهِ والأحضانِ
زمنٌ مرَ ، نخلة القلب تنسى أنَ في التمر عاشقاً متفاني
ومضى العمر كلُ شيء تلاشى غير أنَ المكان نفسُ المكانِ
فرمى الأفق مقلتين وقلباً وبقايا حكايةٍ ودخانِ
يورق الصوت من صداه ويمتدُ حريرُ الكلام في الأغصانِ
ولهذا تركت صمتي وصوتي خلف بابي، فالصوت صوتٌ ثانيِ
وأبحثُ المساء موال قمحٍ للفتى القادمِ الذي لا يراني[1]

لوتمعنا في النص نجده ايقونة بيئية جامعة لظواهر متعددة، إذ كان لعنوانه(**عمره الماء**)، الانطلاقة الاولى لشعرية الطبيعة فيه، لذلك نجد ألفاظ الأشجار والنباتات متسيدة على غيرها من عناصر البيئة نحو(**القمح – الحقول – النخلة – التمر – الأغصان – تزرع**)، وذلك التوظيف الذي انتقاه الشاعر من رحم الطبيعة، وزخرف به نصه حتى بث الحياة في أرجائه، لم يأتي وحده فحسب، بل قرنه الشاعر بما يتلاءم وما يبعثه في النفوس من جمال وأمل، إذ استثمر ألفاظ الحب والود لتفي بالغرض نفسه، لأن الطبيعة والحب أمران مرتبطان ببعضهما بعض ،فضلاً عن ما تبعثه في النفوس من شعور مختلف، واحساس مفعم بالحب والحياة، كذلك أثرها

(1) الأعمال الشعرية : ٨٦ .

على المتلقي، لانسجامها وخيال القارئ واحساسه، وهو يعيش أجواء الراحة والمتعة مفسراً ومتأملاً في النص، وتأتي الطبيعة في موضع آخر، إذ يقول :

عذبٌ هو القلب لو سوّرته شجرَك مــرَّ الزمـانُ وعـافَ النـاسَ وانـتظـرَك
لـم يبتكـر للجـراح البـيض أغنيـةً لكـــن جرحـــاً أراد المـــاء فـــابتكرَك
مـولاي ضـحكتك الغيم الشـقيُ فهـل ألبست صـيف الحكايـا والـرؤى مطـرك[1]

يحمل البيت أكثر من تأويل: الاول منه ذا نظرة صوفية ويدور حول التغزل في الذات الالهية، فالقلب يصبح عذباً ومطيعاً ومواليا لو أحطته بفيض كرمك(**سورته شجرك**)، وقذفت فيه حبك و إيمانك واتباعك، وحتى وان مر الزمان ودارت الايام تبقى المعبود الاوحد والمطاع الامثل الذي شغل العبد عن بقية العباد والبلاد، وبقي ينتظر لقائك وجنتك التي وعدت بها المؤمنين، أما الثاني ففيه إشارة إلى المحبوبة التي ربّما لا تعترف بهذا الحب، فكأنه يخاطبها ويعاتبها في نفس الوقت، لأنَّ قلبه يتألم ولا يصبح نقياً عذباً، إلا بهدم جسور المجافاة وتشييد جسور الحب والوئام والمودة، وإحاطة القلب بسور من أشجار حبّك، تمنع تسللك خارجه وتصدّ الآخرين من الولوج الى مكانك، فدارت الأيام ومرّت الليالي، وأنت باقٍ دون غيرك، تنتظرك الروح والنفس بشجن وشغف، وبالتالي كانت الاشجار هي الاساس في توجيه معنى النص لأكثر من وجهة نظر، كون الطبيعة تتميز بليونة التوظيف، والتلاعب في المعنى والمركّز الذي يريده صاحب النص، وبالتالي حرية التحليل.

واستدعاء الاشجار في البيت السابق، تطلب وجود صيغ مكمّلة ومتممة لهذا الحضور الطبيعي، تمثلت في الثمار، إذ يقول الشاعر :

ضيعتُ غيمة حقلي واتجهت إلى ... أنـا ابتعدتُ وهـذا الغيم مـا اقتربـا
وعـدتُ أبـحثُ عـن تـفـاح أسئلتي وعـن بقايـا لغصنٍ فـي دمـي صُلبا
وعن نشيدك، عن فوضاك، يـا وطنـاً في زحمة المدن الخرساء مغتربـا[2]

يتشح النّص بوصفٍ فلسفيٍ وجوديٍ، تتخلله الثنائيات الضدية (ضيعت- اتجهت، إبتعدت- اقتربت، عدتُ- ابحث، نشيدك- فوضاك)، التي أضفت على النص فلسفة التأمل في الوجود والعدم، على مستوى النفس والشعور، والتي تعصف في ذهن الفرد، إذ عَمِدَ الشاعر الى توظيف (**التفاح**)، في نص متشبع بالروافد الطبيعية، ضمن حلقة الضياع والتيه، وأجمل ما في ذلك المفارقة في بيته الاول، إذ ضيع غيمة حقله ودالته عليه وقد ابتعد عنه كثيراً، ملاحقاً الغيوم التي

(1) الاعمال الشعرية : ١٦٤ .
(2) المصدر نفسه : ٩٦ .

كلّما اقترب منها بقيت بعيدة عنه، وهكذا يبتعد شيئا فشيئا عن حقله، فربما ذكر الغيم والحقل وأراد الوطن بسماءه وأرضه، بدليل قوله في البيت الثالث الذي يتسائل فيه حتى عن الفوضى التي عمت وطنه، كونه حبَّ كلَّ شيء في وطنه الذي اغترب في زحام المدن الخرساء الفاقدة للعيش الكريم، فهو كالغيمة التي يصعب الوصول إليها، وربما هناك إشارة فلسفية –كما ذكرنا- أراد بها الشاعر التذكير بقصة آدم وحواء(عليهم السلام)، وأكلهم للتفاحة التي بسببها خسروا وطناً سعيداً ولجئوا إلى وطن آخر ممتلأ بالمتاعب، ففي تفكير خيالي أراد البحث في دمه عن بقايا التفاحة التي تناولها أبيه آدم وسريت في دمه .

يلتفت الشاعر لتوظيف القمح في أكثر من موضع، وله فيها معانٍ كون الاستدعاء محدد بهدف وحسب الفكرة التي أرادها من نصه، إذ يقول في قصيدة **(قمح الوعد)** :

وســـنابل الـقمـــر الـحـــزين يـلـفـهـــا عـطـــشٌ ومـــوتُ
مـــن كـــل هـــذا قـــد بـدأتُ ونفضـــتُ أزمنـتـــي وقـمـــتُ
وزرعـــتُ قـمـــح الـوعـــد فـــي الطـرق البعيـدة وانتظـرتُ
كـــان انتظـــاراً مـتعبـــاً لـكـــنْ ونخلـك مـــا تـعبـــتُ
ونـمـــا فكـــان القمـــح آخـــر مـوعـــدٍ يـأتـــي وكـنـــتُ[1]

مثلت دوال الطبيعة في هذا النص **(القمح – سنابل – النخل)**، صورة حية وبعداً واقعياً اتخذ من البيئة الصامتة مصدراً سخياً له، وهذا التوظيف واستعارة الالفاظ وخلط الافكار في نص واحد، منبعث من رؤى وتأثير مجتمعي، حاول الشاعر ان ينقله في نصه، لتوضيح حال واوضاع مجتمعه، فيوصف السنابل في آخر مراحلها وقد أشبعت موتاً، فيشبه حاله بهذا المنظر ويخبرنا بحرقة **(من كل هذا قد بدأت)** بأنه بدأ من هذه النقطة الصعبة، وخلف وراءه الماضي الموجع، فطوى تلك المدة الصعبة وبدأ بعيشة أخرى وانتظر الفرج لعله يأتي وتتغير أحوال وطنه، وكلنا نعلم بقضية الانتظار وصعوبتها واتعابها، لكنه قسم للوطن بأغنى ما يملك وهو النخل بأنه لم يتعب ويمل، فبدأت بوادر الامل تعود وهو ما زال في مكانه منتظراً وأن طال الانتظار .

([1]) الاعمال الشعرية : ١٥٠ .

المسطحات المائية :

المياه ومصادرها وما له علاقة بها، من العناصر الطبيعية التي اكتسبت اهتمام الشعراء، ومنهم عارف الساعدي، الذي نوّع توظيفه لها مستدعياً الانهار والبحار والجداول والبحيرات وغيرها من المسطحات، التي تحتوي على مياه، و نجد الشاعر أشار إلى المحوي (الماء) أكثر من ذكر الحاوي(الأنهار والبحيرات.. الخ)، في إشارة منه إلى أهمية وجوده في الحياة والطبيعة، إذ يقول:

أحسستُ بأني عطشانٌ جداً
لكني لا أعرف إنَ الماء سيروي عطشي
أو - أصدقكم قولاً-
لا أعرف إنَ الماء هو الماء
وبقيتُ أداري عطشي بالنظراتْ
الماءُ قريبٌ جداً مني
الماءُ يرشرشه عبثاً ولدي
ويرشُ الماء على الحيطان
ويرمي الكوب إلى الشرفاتْ
وأنا أحلم بالماء على الكلماتْ[1]

الترابط الواضح بين النص وعنوان القصيدة(**حدود الذاكرة الطينية**)، له الأثر الهام في بلورة المعنى الجوهري لهذا النص، فالشاعر في أجواء حلم عصف بخياله، وقَوَلَه ما ليس بقاموس تصرفاته وأفعاله، كون الحلم يضع الانسان في عالم آخر يقرب له البعيد ويبعد القريب، وينسى ويتذكر، وغيرها من أمور تشتت ذاكرة الانسان وتبعثرها، كحال من يفقد ذاكرته ويصبح أسير ذاكرته الفطرية أو الطينية- حسب وصف الشاعر- كون الذي اكتسبه ذهب وتبخر، فتذّكر الماء والامور الفطرية غير المتعلمة والمكتسبة التي لا تهتم بذهاب التذكر من وجوده، بل هو ايعاز عضلي لا ارادي يفرض على كيان الشخص ولا بد من تلبيته، أو لعل الشاعر قصد من قوله هذا، أنه قد فارق الحياة ومرّت عليه لحظات العطش الشديد ولكن من حوله لا يشعرون به، وولده يعبث بالماء من حوله ولا يبالي عطش والده، ولذلك كله تكررت لفظة الماء أكثر من مرة، لتركيز الشاعر على أهمية الماء بالنسبة للإنسان وحاجته له في الحياة

(1) آدم الأخير : ٩١ .

والموت، رغم ذلك جعله الله مبتذل ومتوفر ويضعه الانسان في آخر حساباته، ولجذب انتباه المتلقي وشد فكره وخياله بالتأمل والتفكر تشكيلاً وتركيباً ومعرفة عظمة الطبيعة ومكوناتها وما تقدمه للإنسان بلا مقابل ، فكانت خير متمم للحياة، فضلا عن كون الماء أساس الخليقة، وله الدور في تركيبة الانسان الاولى، كونه خلق من ماء وطين وقد استشف الشاعر ذلك من القران الكريم وظهر أثره جلياً في شعره، إذ يقول :

سبحانك اللهمَ
كيف خلقتَ هذي الناس من ماءٍ وطينْ
وبذرتَ في الطين الملامح
والوساوس
والأنينْ
وحفرتَ للماء الذي يبقى
بأجساد الخليقة معبراً رخواً
يطلُ على العيونْ[1]

ينادي الشاعر خالقه متسائلاً عن كيفية خلق الناس من ماء وطين، أو لعله متعجباً من مهارة الصنع ودقة التكوين الذي بث فيه الحياة وألقى فيه الحزن والفرح واختلاف الملامح .

ومن تمظهرات الطبيعة المائية ،أيقونة **النهر** ،كصيغة طبيعية طرزت كيان النص الشعري، إذ يقول :

وثمَ نهرٌ في الحكاية فالتٌ
من يُمسك النهر الغبيَ ؟ ومن يقول له
تمهلْ واسترح؟
حلمُ الشباب على ضفافك نابتُ[2]

حيث ربط النهر بحياة الانسان، ونعته بالغبي، واظهار تقصيره، على الرغم من كونه لا ذنب له ولا سلطة، ولا تدخل في شؤون الناس.

([1]) آدم الأخير : ٥
([2]) المصدر نفسه : ٦٦-٦٧ .

أمّا **البحر** فوظفه الشاعر في اطار حديثه عن قصة دينية، بدأت من الماء وانتهت في الماء بمشيئة الله تعالى، إذ يقول :

الرضيعُ الذي كان يأكله البحر
ونام على زند فرعون
ها هو يحرق نوم القصور
ويرمي عصاه الشقية للبحر
ثم يغرق فرعونه وينام
على ضفة البحر نام الفتى مطمئناً
وصندوقه يمخر الان وجه البحار[١]

نفهم من النص تأويلين، اولهما تحقق نصر الله ولو بعد حين، من الزمن القاتم والظلم المستبد، مع الحثّ على التمسك بالأمل حتى وأن كان مستحيلاً، لأنّ هناك ربّ لا يسمح بأن يُضام من عباده أحد ، والامر الثاني هو تذكير المتلقي كيف تدور السنين ويتغير الحال، وبلحظة حاسمة يتغير الوضع وتقلب بك موازين الزمن، لذلك سر على الصواب دائماً ولا تبالي لومة لائم، فانظر إلى فرعون مثالاً، كيف تحول من مالك كل شيء إلى فاقد كل شيء، إذن كان للطبيعة دورٌ هامٌ في قصة موسى وفرعون، إذ ساهمت الطبيعة المتمثلة في **البحر** في إرساء قيم العدالة، وقواعد الدين الجديد، والقضاء على فرعون وظلمه .

وعند الدخول في مجريات البيئة المائية، ندرك تشكلات أخرى غير البحار والانهار، ومنها الجداول والبحيرات والمحيطات، التي وظفها الشاعر واستغل ما هيتها، لخدمة نصه ورفده بصور الثقافة ، فضلاً عن بيان أهمية المرجعية البيئية وحتمية النهل منها لجمالها الآسر لعقل الشاعر وخياله، إذ يقول :

آدمٌ تجرحُه الوحشةُ
في هذا الفضاءِ الواسعِ الممتدِ
من أقصى المحيطاتِ
إلى آخر ظلٍ في الزمنْ[٢]

---

(١) آدم الاخير : ٦٤ .
(٢) المصدر نفسه : ١٦ .

يتحدث الشاعر عن آخر إنسان في هذا العالم وهذا ما أوضحه في القصيدة وعنوانها(**آدم الأخير**) فيصوره في حالة التيه، كونه بقي وحيداً تغمره الوحشة من أقصى الارض إلى أقصاها، أو ربما يقصد بآدم الاخير من أنزل من الجنة وهو آخر آدم يرسل قبل القيامة، حيث استثمر المحيطات كمثال حي وواقعي، لينقل لنا عظمة وحشته وتسيدها، إذ شملت هذا الفضاء الواسع وهيمنت عليه .

الظواهر الكونية :

عمد الشعراء قديماً وحديثاً إلى التفكر والتمعن بظواهر الكون ومجراته، ومكنونات السماء وما ينتج عنها من ليلٍ بهي بنجومه وقمره، ونهار مضيء بشمسه ونوره، فمثّل هذا أحد المرجعيات الثقافية التي أرست قواعد شعرهم، وأضافت له لوناً من جمال البيئة الطبيعية ورونقها، وكان عارف الساعدي من السباقين إلى الولوج في عالم الطبيعة الصامتة، ومنها الظواهر الكونية، إذ يقول :

رسمتُ غيماً ولم أرسمْ له مطرا
لكنه كسّر اللوحاتِ وانهمرا
وفزَّ الماء طيناً كان مختبئاً
في لوحتي ناطراً في صمته المطرا[1]

شهد النص حضوراً جيداً لعناصر الطبيعة التي وظفها الشاعر للتعبير عن حالته، كونه تبنى الفعل وقال رسمت، إي أنه مر بحالة حزن وهم وهو ما عبر عنه بالغيم الذي ملأ الاجواء غير أنه حاول الصبر من دون أن يبكي، إلا أن صبره نفذ وأجهش بالبكاء الشديد، وتساقطت دموع عينيه على الارض، ففززت الأرض الميتة بسبب العطش ورجعت إليها الحياة، وهنا يشير الشاعر إلى حجم معاناته التي تفوقت على قوة صبره وتحمله .

وفي نص آخر يستدعي لنا الشاعر ظواهر أخرى، استقاها من واقعه وبيئته، فتبلورت في مخيلته، وأصبحت صوراً شعرية على أرض القصيدة ، إذ يقول :

العاشقون مضوا لا عشق لا فرحُ والعاشقون على أبوابك انسفحوا
مضوا يغنون يا بغداد ما انتظروا مالاً فما خسروا شيئاً ولا ربحوا

([1]) الاعمال الشعرية : ٨١ .

مضوا يصلون يا ألله كيف مضوا لا عاتبوا قمراً، لا نجمةَ جرحوا
مرَوا على ليلك البني فاكتشفوا معنىً على حجم هذا الليل ينفتحُ
معنىً بأنَ سماءً فوقنا لبست قميص نارٍ تخفى تحتها شبحُ[1]

يحكي الشاعر قصة غزو العراق، وما حلَّ بليله الجميل وسماءه الساحرة، إذ تحولت سماء بغداد إلى مشهدٍ من نظر إليه امتلأ قلبه حزناً وقهراً، فوظف الشاعر العديد من الظواهر الكونية، التي لها تماس مباشر مع فكرة الشاعر، خصوصاً وأن القصف الجوي حصل ليلاً، أي في وقت ومكان محددين، إذ استدعى(**القمر- النجوم– الليل– السماء**) فسماء تلك الليلة بدا وكأنه لبس قميص من نار لشدة القصف والجور، الذي صد ضوء القمر وأخفى لمعان النجوم فصار قطعة ملتهبة لا تصلح للعيش.

اعتاد الشاعر على تداخل المرجعيات في نص واحد، وهذا التلاحم الثقافي عادة ما ينتج فكرة واحدة متشعبة الموارد، محددة الاهداف والمقصد ،ومن ذلك ما وجدناه في قصيدة (**مدونة العاشق**)، ذات البعد الديني والموروث التاريخي، حيث يغور الشاعر في بحر الحب والعشق والشوق للإمام الحسين "عليه السلام " إذ يقول :

مطرٌ قديمٌ في القصيدة ينزلُ
لا توقفوا يده ولا تتبللوا
مطرٌ يمرُ على تراب حكايتي
فيفوح طينٌ والحكاية تهطلُ
منذ اقترحتك في القصيدة غيمةٌ
وأنا أغني، والكلام مبللُ
غرقتْ بساحلك النبيِ مواسمي
فمتى لنجمتك البعيدة أرحلُ[2]

شهد النص حضور بعض عناصر البيئة الصامتة وظواهر السماء، التي استثمرها الشاعر في خدمة نصه، فلم يذكر الامام بشخصه، بل رمز له تحت اسم مستعار من عناصر الطبيعة، فينهض النص بفكرة مفادها ان الحسين "عليه السلام" كالمطر السائل من عبق التاريخ، (**مطرٌ قديمٌ في القصيدة ينزلُ**) الذي رطب أجواء القصيدة الجافة فدبت بها الحياة، وليس هذا فحسب،

(1) الاعمال الشعرية : ١٢٢ .
(2) المصدر نفسه : ٢٥٩ .

بل مرَّ وسالَ المطر على أرض الحكاية، ففاح الطين وهطلت تلك الحكاية لشدة وقعه وثقل كيانه، المحمل بالدمع والحزن والألم، ويعود الشاعر ليصفه بالغيمة، (**منذ اقترحتك في القصيدة غيمةٌ**) لأن الغيمة محملة بالماء والقصيدة مثقلة بالدمع، فتنث عيناه وتبلل حروفه على طول السنين والمواسم، وهو صابراً ينتظر الرحيل لعله يلتقي بمعشوقه ذات يوم .

ويأتي توظيف الطبيعة الصامتة على صورة الثنائية المتضادة، في تصوير هدوء النسيم وعذوبته، وصرامة العاصفة وشدتها، إذ يقول :

كنتُ أسألُ
كيف استطاع الإله الوحيد
أنْ يروض هذي القبائل بالكلمات
ويجمعَ في لحظةٍ خاطفة
العبيد مع الأمراء
والنسيم مع العاصفة[1]

جمع الشاعر بين ظاهرتين جويتين، النسيم والعاصفة في نصٍ واحدٍ، مع اختلاف المعنى بينهما ،كون النسيم يتميز بطيب الاجواء وصفائها ورونقها ،أما العاصفة فيرافقها الغبرة والشدة .

ثالثاً :- تمثلات المكان الطبيعي :

يتبلور المكان الطبيعي على سطح القصيدة، نتيجة اتحاد عناصر الإبداع الشعري، من حس وخيال ومشاعر، مع ما موجود في بيئة الشاعر من مادة خام وظواهر ممكن أن تشكل مرجعية ثقافية له .

لقد أسهمت الطبيعة بجمالها، وأجوائها، وأماكنها البراقة، في رفد الشعراء بمادة شعرية مكثفة (فالطبيعة بكل موجوداتها الحسية، أشياء، وظواهر تعد مصدراً مهماً يمد الشاعر بمكونات صوره)[2]، فعمد الشعراء الى توظيف الأمكنة الطبيعية باختلاف أنواعها، وطبيعة تشكيلها (حيث سحرتهم مشاهدها، وبهرتهم مظاهرها، فحلقوا بخيالهم في أجوائها، وجنحوا في سمائها

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٥٠ - ٢٥١ .
([2]) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان، ط١ ، ١٩٩٤م : ٦١ .

ورباها وخمائلها، وانطلقوا بين جداولها ورياضها مأخوذين بما أودعه الله فيها من جمال باهر، وسحر آسر)[١]، فوظفوا أجمل صور المكان الطبيعي ومنها (الأنهار والأهوار والصحراء والكهوف والبساتين والغابات والحدائق)، وغيرها، باعتبارها قيم ثقافية انتجتها الطبيعة، ساعدت الشاعر إلى جانب مرجعيات أخرى، على اخراج صور مكانية ذا نسق ثقافي متجانس، إذ نجد للمكان الطبيعي حضوراً وافراً في شعر عارف الساعدي، ومنها الانهار ولاسيما نهري دجلة والفرات اذ ان (المياه برمزيتها تدل على الخصب، والعطاء والنماء والخير والبركة والحياة والأمل المنتظر)[٢]، لما لها من أثر عميق في نفس الشاعر، وهذا ما لمسناه في قصائده التي وظف فيها نهري (**دجلة والفرات**)، بوصفهما مكاناً طبيعياً، على اختلاف مسمياتهما بين موضع وآخر، فيقول في قصيدة (**بانتظار الوطن**) .

فأمسك آخر شمسٍ يعود
بها حاملاً حُلُماً أرملا
وحين دنا أمسك الرافدين
بحزنٍ وردد حين اعتلا
بماذا يخوفني الأرذلون
ومم تخاف صلال الفلا[٣]

الشاعر في هذه القصيدة قد رسم صورة الوطن الضائع، الذي يبحث عنه ويحلم به ولم يجده، مستشهدا بأبرز معالمه ودلائل وجوده وهما الرافدين، والمتتبع لجوانب المكان، يجد إنَّ لكل نص أدبي تعالقات نصية هيأت لمرجعيات مبدعة ثقافية، لها الأثر المادي والمعنوي، ظاهرة كونية كانت أو اجتماعية يجب أن تستقي من ينابيعها، وتستخرج من مصادرها[٤]،وفي موضع آخر يستدعي الشاعر الرافدين (دجلة والفرات)، متخذا لفظا آخراً مختلفا عن المقام السابق، إذ يقول :

فإن الذي بيني وبينك موطني
تفاصيل تاريخٍ مضى وتجددا
.....

(١) الصورة الشعرية النظرية والتطبيق : ٧٣ .
(٢) دلالة المكان في الشعر الأموي " شعر قيس بن الملوح أنموذجاً " محمد فتحي الأعصر ، مجلة الكوفة – الكوفة ، العدد ٢٠١٧/١١م : ٢١٤ .
(٣) الأعمال الشعرية : ٥٥ .
(٤) يُنظر : تجديد ذكرى أبي العلاء ، طه حسين ، دار المعارف- مصر ، ط٢ ، ١٩٦٣م : ١٩

فمن قلمي الذاوي أضأتُ انطفاءه
ومن شاطئيك الحالمين توردا[1]

فلفظة (**شاطئيك**) التي حملت صفة المكان الطبيعي في النص السابق، جاءت لتدل على (**دجلة والفرات**)، في نص متشبع و متوهج بعبارات الحب والعشق للوطن، إضافة الى انه قد جعل من الرافدين أحد شيئين حافظا على تاريخ هذا البلد، إذ بالقلم قد دون تاريخه وخرج للوجود وقرأته الاجيال، وبالرافدين قد تألق وتورد ذلك التاريخ، حيث استقى من عذبهما صانعي الحضارات على مر الازمان، فـ(النص لا يحيل على شيء سوى ذاته ولا حقيقة له خارج الإطار العلامي الذي ينتظمه ويشكل مرجعيته)[2] ويكون بذلك قد حقق مردود ما أكتسبه من واقعه ونهله من بيئته .

وقد تركت المرجعيات الثقافية أثرها في الشعر، لما يكتنزه المبدع من معارف، تعبر عن الواقع المكاني، ويتجلى ذلك في النص الشعري، ففي قصيدة (**مالم يقله الرسام**)، يرتدي الشاعر قناع الرسام موظفاً المكان الطبيعي، ليعطي معطيات معرفية وذهنية، إذ يقول :

لا لونَ في اللون كانت لوحتي وطني
وكنتُ أمتدُّ في أحلامه حذرا
نهران طفلان مرَّ اللونُ فوقهما
فرفرفا واستراحا .... بعدها كبرا[3]

ففي النص اشارة الى (**دجلة والفرات**)، بقوله (نهران)، غير ان الشاعر قد اضفى عليهما صفة الانسان (أنسنة الطبيعة)، حيث صورهما بهيئة طفلان يمرحان ويلعبان سوية، في صورة مكانية يغمرها الجمال والرونق، قد استشفها الشاعر من وحي المكان الطبيعي، يتخللها حب الوطن ،والتغني به، والحرص عليه، وفي اشارة مكانية أخرى تمثلت بالرافد الثقافي الطبيعي، ربط الشاعر وجود الوطن والحضارات بوجود الرافدين، لأنَّ سواهما يذهب كل شيء، إذ يقول:

عمـره المـاء كلَما جـفَ فـجـرٌ سوف يـأتي وعـمرُه الـرافـــدانِ

---

(1) الاعمال الشعرية : ٦٠ .
(2) مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث " بحث في المرجعيات " جليلة طريطر ، مركز النشر الجامعي ، تونس (د.ط) ٢٠٠٤م : ٥٥ .
(3) الأعمال الشعرية : ٨١-٨٢ .

يـــا بقايـــا حـضـــارتي ونـخيلـــي أنـــت بـــاقٍ ومـــاءُ غـــيرك فـــانِ

الـــفتى ســـوف يـــرتقي ويـغَنـــي بعد أنْ مـرَ عمرُه فـــي الأغـانـي[1]

يتمثل العراق في ذات الشاعر في صورة نهري دجلة والفرات، إذ مثلا لوحة جميلة يشير عن طريقها إلى قضية الانتماء والوطنية، فجمال نهري دجلة والفرات هي جمال الوطن والتعلق به[2]، لذلك ما نلحظ في النص ان الشاعر في غنى ان يتطرق للرافدين بوصفهما مكانا جغرافيا فحسب، بل ربط وجودهما بالتاريخ، اذ جعل من الرافدين رمز حضاري دائم، وبقايا ارث ثقافي، وهذا راجع الى سعة ثقافته وبراعته في دمج اكثر من دلالة في صورة مكانية واحدة، حيث يصف النهران بصفة البقاء والخلود على عكس بقية الأنهار الفانية .

يأتي النص ليجسد صورة ثقافية وعطاء فكري، يستحوذ على ذائقة المتلقي ويشترك معه ليكون علاقة ثقافية قائمة على مفهوم التأويل (فالنص الادبي كإبداع ينتمي إلى حقل الفن، وكل عمل فني يستدعي التأويل، فالنص إذن في حاجة دائمة لطرف يتلقاه لتتحقق عملية القراءة)[3]، فالنص بمثابة نقطة انطلاق يدركه المتلقي عبر فضاءات المكان، لما يحمله من رؤى جمالية فاعلة قوامها المكان الطبيعي، إذ نجد الشاعر في هذا الموضع يستدعي نهر(دجلة) فقط دون الإشارة إلى شريكه (الفرات) كما عودنا على ذلك، في صورة غلب عليها طابع الحزن والألم، إذ يقول :

فما نفعُ دجلة يا صاحبي

وهي تشرب أجسادنا

ثم تلقي بقمصاننا للضفاف[4]

ما حملته الابيات من ألفاظ ومعاني ربما تكون حقيقة، (فنجد أن هذه المعاني التي تزخر بالجمال يرسمها الشاعر بصنوف الجمال والحُسن كله، حيث يعلو وجهه الحزن مكللاً بدمعٍ ساخن، فالشاعر لا يجد في وقوفه أمام هذا الجمال إلا وقوف من انتزعت الحياة الحلوة منه)[5]، حيث حدثت العديد من الوقائع والحوادث، وكانت لدجلة فيها النصيب الوافر في ابتلاع أجساد الناس والغدر بهم وتغييبهم، إذ يضفي عليها الصفة الانسانية القاتلة، (وكلنا على دراية من ما

---

(1) الاعمال الشعرية : ٨٧ .

(2)الشفرة التأويلية "تمثلات الرافدين في الشعر العراقي ١٩٠٠- ١٩٥٠" : ١٢٠ .

(3) فعالية القارئ في الدراسات النقدية، حادة بونوار، جامعة عبد الرحمن ميرة- الجزائر، مج٨، ع١، ٢٠٢١م: ٢٩٢ .

(4) الأعمال الشعرية : ٩١ .

(5)الشفرة التأويلية "تمثلات الرافدين في الشعر العراقي ١٩٠٠- ١٩٥٠" : ١٢١ .

جرى في نهر دجلة في الموصل اثناء غرق العبارة ومن عليها يوم الخميس ٢١/ ٣/ ٢٠١٩) إذ أصبحت ذكرى ألم وحزن لعشرات العوائل العراقية وتحول دجلة من مصدر فرح وسرور إلى مصدر حزن وبكاء، وهذا منافي لحقيقة وخصوصية المكان الطبيعي المتمثل بنهر دجلة التي تغلب عليه صفة هدوء الاجواء وجمال المنظر ونقاء المحتوى، وفي سياق قريب ومتشابه في معناه للنص السابق، إذ يقول فيه الشاعر:

كما وأدري حمام القلب مـذ بعدت أشـجار دجلـة ألقى عـشه ونـبا

ماذا ستنسى، لقد رف المساء على ثغر الكـؤوس ولـم يبصـرك فانتحبا

فمن لدجلـة لـو فكـت ضفـائـرهـا وطالبتْ أن تـرى طفلاً لـها حدبـا

ولـم تجدْك فشقَتْ ثـوبَها وبكـتْ (أم البساتـين) إبنـاً دافئـاً وأبـا[1]

قد جسد الشاعر مكاناً طبيعياً في قصيدة (**هذا هو الأرض**)، التي أضافت الاجواء المناسبة للنص كون المكان/ دجلة، جزء من الارض، وبذلك يظهر مدى التلائم والتوافق بين عنوان القصيدة ومحتواها، غير أنه أضفى على المكان (دجلة) الصفة الانسانية، وعاملها معاملة الأم التي فقدت ابنها، وبعد ان يئست مزقت ثيابها بعد ان فكت ضفائرها، راسماً ذلك المشهد مستنداً الى التراث والوسط الاجتماعي السائد، حيث مزج بين التراث والحداثة في توظيفه للمكان الطبيعي المتمثل في نهر دجلة، إضافة الى تناصه الواضح مع قصيدة (**يا دجلة الخير**)، عن طريق قوله (أم البساتين) في معرض حديثه حول دجلة، متداخلاً مع بيت الجواهري المشهور :

حييـت سـفحك عـن بعـد فحييـنـي يا دجلة الـخير يـا أم الـبسـاتيـنِ[2]

ان كل هذه الامور قد استثمرها الشاعر في صيغة جميلة تمخضت عن خروج نص في صورة مكانية ذا بعد طبيعي .

ومن الصيغ المكانية، يوظف الشاعر في نصوصه (**الصحراء**) وهو إستدعاء لمكان طبيعي استدعاه الكثير من الشعراء، لما يمثله من ثيمة وأيقونة مكانية لا يمكن الانفلات منها، كونها جزء من مرجعيات المكان الذي ينتمي إليه الشاعر، مصوراً إياها بأشكال وصور شتى ودلالات مختلفة، إذ يعمد في أحد نصوصه إلى دمج الدلالات بين صورة الوطن وصورة الصحراء، كما في قصيدة (بانتظار الوطن) إذ يقول :

([1])الاعمال الشعرية : ٩٧ .

([2]) ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب البغدادية، العراق- بغداد، (د.ط) ١٩٧٥م : ٥/ ٨٣ .

له وطنٌ ضائعٌ في الفلا
جراحاتُه فرغت فامتلا
وغصَتْ غماماتُه بالدماء
فلملمَ غيماتهِ وانجلى
وبدَل عنوانه راسماً
بشيب الصحاري له منزلا[1]

عَمِدَ الشاعر في هذا النص الى تصوير الصحراء على انها ذلك المكان الذي يمثل المأوى والملجأ الذي احتضن وطنه، ذلك الوطن الذي اتخذ من الصحراء منزلا له، بعد ما غدر به اشقاءه وضاع عن عيون ساكنيه، في فلوات الارض، فصوره بصورة الانسان المنكسر الباكي من وقع ما جرى عليه، فعاش وحيدا في الصحراء، غير ان الآخر المحب لوطنه الذي صوره الشاعر لم يشخص مكان وطنه على وجه التحديد، بل بقي دائم السؤال عنه على آمل أن يجده في مكان أو صحراء ما، ساكباً الصفة الانسانية على المكان الطبيعي بسؤاله إياه ، إذ يقول :

ويسأل كل الصحاري أما
مر من بابكم ذلك المبتلى؟[2]

يستعير الشاعر صور حية من واقعه المعيشي، ليلقيها على كيان الوطن ووضعه المرير واصفاً إياه بـ(المبتلى)، ونلحظ استمراره على ذلك الفن الاستدعائي بروافده المتنوعة، فيتكئ على معطيات ثقافية، ليعيد إنتاجها برؤية ثقافية جديدة عن أحاسيس ومشاعر وإنفعالات تكشف أبعاد التجربة الشعرية، ليجعل من المتلقي مدركاً الفضاءات المكانية ومدى سعتها، وما تحمله من وعي مجالي ودلالي لدى المتلقي، وفي طور المكان الثقافي نجد الشاعر يمزج بين المكان/ دلالة الصحراء مع دلالة الموت في نصه الشعري، إذ يقول :

ومن لصحراء هذا الموت؟ قلتُ أنا ولـم أتـمَ كلامـي بـادرت خيلـي[3]

وقوله :

ناديتُهم كلَهم هل فـي سفينتكـم ؟ كـأنَهم سمعوا صوتي ومـا سمعوا
ورحـتُ أسـأله يـا شـيخ قـسمة مـن نجوت وحدك والباقون قـد وقعوا؟

---

(1) الأعمال الشعرية : ٥٣ .
(2) المصدر نفسه : ٥٤ .
(3) المصدر نفسه : ١٠٢ .

وهل سترتاح؟ هل في العمر طعم ندى؟ وأنت وحدك والصحراء تجتمعُ[1]

تتجلى صفة الصحراء كمكان شاسع المساحة ومن يدخله يحتار في أمره، وسبيل نجاته، كما الموت الذي يفرق بين المرء وأهله ومجتمعه، ويجعله وحيدا، إذاً صفة الوحدانية قد اجتمعت بين المكانين الصحراء والقبر، وهذا المعنى نفسه ينطبق تماماً على النص الثاني، حيث إنَّ ابن نبي الله نوح (عليه السلام) قد بقي وحيداً، يواجه مصيره في مكان خالٍ من البشر أشبه بالصحراء في وحشته وكبر مساحته .

وفي قصيدة (**المتنبي طعم الحضارة**) يأتي المكان الطبيعي متمثلا بالصحراء في صورة بلاغية تشبيهية رائعة، استعادت ذكرى المتنبي في قوالب شعرية حديثة، إذ يقول الشاعر:

للشمس في شفتيك سر يقف الزمان وتستمر
وتسرُ للصحراء غيمك ثمَ تنفض ما تسرُ
ها أنت يا مولاي طعم حضارةٍ حلوٌ ومر
ها أنت وحدك أمة تجري وأحزاناً تمرُ
أسرجتُ صحراءً لكبرك كان يثقلها ... تجرُ[2]

نلحظ في النص السابق، إنَّ الشاعر قد إستهلَ قصيدته في مقام المدح والاعتزاز بحق شخصية المتنبي، حيث فتح باباً على التراث الأدبي والتاريخي مازجا بين عبق الماضي وسحر الحاضر ضمن إطار إحياء مجد المتنبي إلى يومنا هذا، في نص ذا دلالة مكانية طبيعية، متمثلة في ايقونة الصحراء، التي جردها الشاعر من صفاتها، ليسكبها على شخصية المتنبي، حيث يشبهه بالصحراء بكبره، لأصالة شاعريته وسعة خياله ودلالة صوره وعمق تراثه الادبي وضخامة ما تركه، إضافة الى ثراء معاني شعره وقوة دلالاته فهي كالصحراء صعبة المراس ومنيعة الولوج فيها بسهوله .

يلجأ بعض الشعراء إلى تضمين مرادفات مكان ما في قصائدهم، في إشارة منهم إلى عمق ثقافتهم وإطلاعهم الواسع الذي يلعب دوراً أساسياً في نتاجاتهم الشعرية، لذلك نلحظ الشاعر عارف الساعدي يستدعي لنا في قصيدة (**لم يصدقه أحفاده**)، المكان الطبيعي متمثلاً في لفظة (**البيد**)، إذ يقول :

---

(1) الاعمال الشعرية : ١٤٤ .
(2)المصدر نفسه : ١٠٥ .

تلك البلاد التي كنا نحاولها قد أبدلتها الأغاني والأناشيدُ
لم يحفظوا من هواها البكر أغنية ولم ينم في أقاصي فجرهم عيدُ
البيدُ دفترُهم حتَى إذا كتبوا أعمارَهم، ودنت منهم مواعيدُ
رمتهمُ الريح ، لا أعمارهم ثبتتْ يوماً، ولا بيدُهم في الملتقى بيدُ[1]

المنطلق من عنوان القصيدة يدرك أن الشاعر قد صور مشهداً لرجل ينقل لأحفاده أحوال البلاد سابقاً، فيقول أننا كنا نحاول أن ننقذها من الحروب، ولكن لم نستطيع وبقينا نندبها ونرثيها في قصائدنا وأغانينا، والذين سيطروا عليها لم يحفظوا منها شيئاً أو يطوروا أمراً ما، بل ولم يرى ناسها الفرح والعيد، ولو تمعنا في البيت الثالث نجد الشاعر إستثمر العديد من الصور البلاغية في بناء نصه الشعري، متضمنة تشبيهاً جميلاً وهو تشبيه الصحراء **(البيد)** بالدفتر، إذ إن هؤلاء المتحكمون لو أعطيت لهم الصحراء ليدونوا عليها تاريخهم الجديد ومدة بقائهم لما استطاعوا البقاء والثبات، بل أن الريح كافية على هز عروشهم وازاحتهم عن حكم البلاد، وفي النص معنى آخر ربما قصده الشاعر وهو أن لكل انسان نهاية لابد أن يدركها، كون الأعمار لن تدوم، و ذلك المكان الشاسع الذي عبر عنه الشاعر بالبيد، لو كان سجلاً وأعطي الى شخص ما ليكتب فيه العمر الذي يتمنى ان يعيشه، فإنّه سينقضي حتما، فلا الأعمار تثبت ولا الصحراء تنفع، وعلى هذا الأساس تكون الصحراء قد تنوعت في الدلالات وتمتع الشاعر معها بحرية الاستدعاء في الموضع الذي يراه مناسباً، كون الصحراء مادة ثقافية ثرية حيث صورها تارة بأنها معقل التيه والضياع، وتارة أخرى ربطها بالموت، وأخرى شبه فيها عمر الانسان، وغيرها من الصور التي تنذر بعبقرية المبدع، وجودة صياغته، وحسن أختياره .

ولا بد من الإشارة إلى أنّ **(للأهوار)** أهمية خاصة وانتماء حقيقي الى تشكلات المكان الطبيعي، الى جانب بعدها التاريخي والحضاري، إذ تمثل أماكن ثقافية لها خصوصياتها عبر التاريخ، فهي معلم ثقافي وحضاري مهم (حيث وافقت منظمة اليونسكو على إدراجها ضمن لائحة التراث العالمي كمحمية طبيعية دولية في عام ٢٠١٦م) لذلك عمد الشعراء الى توظيفها في قصائدهم، وإبراز معالمها الطبيعية، في أجواء تسودها الصفة الاجتماعية، قصد الشاعر من وراءها التمسك بالهوية الجنوبية للمجتمع العراقي، فثيمة الاهوار ثيمة قديمة جداً في تأريخ بلاد ما بين النهرين، وقد شكلت إيقونة بالغة الأهمية في الشعر العراقي تحديداً، إذ ان الشاعر يستمد صورها من واقع بيئته الطبيعية ، إذ يقول :

([1]) آدم الأخير : ٣٥ .

وسال من قصب الأهوار سربُ شجىً لأنَـه قصـبٌ لا يُـشبـه القـصبـا

يا ابن الفراتين مـا أدنـاك مـن دمنـا فأنـت صـوتٌ مـتى لا مستُه وثبـا

وأنـت جـرحٌ إذا مـرَتبـ وردتـهِ أصواتُ أهليك فزَ الجرح وانتصبا[1]

نلحظ إنَّ هناك وصف دقيق للمكان الطبيعي (**الاهوار**) خاصة وان الشاعر قد سلط الاضواء على القصب، كونه ينتشر بكثافة، إذ يمثل السمة الغالبة لتلك الاماكن و خصوصاً منطقة الاهوار، ولذلك جاء وصف الشاعر (قصب الاهوار)، الى جانب النزعة التراثية والحضارية، التي يحملها ذلك المكان، إذن فالنص زاخر بالعبارات المكانية ذات الدلالة الطبيعية مثل (**الاهوار– قصب– الفراتين– الورود**)، وهذا النسق المكاني الذي يتخلل السياق العام للنص انتج صورة مكانية جميلة مترامية الاركان والدلالة .

وفي قصيدة (**جنوبيات**) يقول الشاعر :

أجيـئك مـن دونمـا موعـد فـلا تـغلـق الـباب يـا سـيـدي

أجيئـك مـن كبريـاء الجنـوبَ غنـاءً مـن الـهـور عذبـاً نـدي

تـسللنـي حـزن أبنائـهـم واستراحـت أناشيدهم فـي يـدي

وأرَقـنـي حـزن مـوَالـهـم وأسـئـلـة جـمـلـة للـغـدِ[2]

يتشكل المكان الطبيعي في النص و المتمثل بعبارة (**الهور**)، الذي طلاه الشاعر بصبغة العذوبة والندى، إلى جانب الجمال و البهاء، حيث ان عنوان القصيدة **(جنوبيات)** مع ما جاء في النص من عبارات (**كبرياء – الجنوب – غناء – الهور عذباً ندي**)، شكلت رمزاً وطنياً وهوية تراثية، وتكاملاً لأحدهما بالآخر، لأن هناك إرتباط مصيري بين الجنوب والاهوار، فإذا ما ذكرت الاهوار تبادر الجنوب إلى الذهن، وبالعكس تماماً، فكل ذلك مزجه الشاعر في هذين البيتين ليصور ذلك المكان الذي غلبت عليه صفات العزة والكبرياء والشجاعة، إلى جانب البساطة، وطيب الانفس، وحب الغير، وهو جنوب العراق الأبي، ونلتمس من إستدعاء الشاعر للمكان الطبيعي المتمثل بالأهوار، أنَّ هناك نبرة حزن وشجن واضحة على ملامح القصيدة، قصد الشاعر من خلالها تصوير ملامح تلك البيئة العراقية والواقع الذي يعيشه أبنائها، كون الهم

([1]) الاعمال الشعرية : ٩٧ – ٩٨ .

([2]) المصدر نفسه : ١١٧ .

والحزن رفيقهم دوماً، فضلاً عن النكبة التي حلت بالأهوار أبان النظام السابق، فكل ذلك ترجمه الشاعر في نصه قائلاً، إنَّ الوطن وهمومه حاضرة معه إينَّما حلّ وكلّما كتبَ وكيفّما إختار .

أما (**الكهوف**) فكان لها حيز في نصوص الشاعر، إذ جاءت تحمل اكثر من دلالة وترمز الى اكثر من جانب، فعلى الرغم من كونها مكان ذا صفة طبيعية، إلا إنَّها تحمل الدلالة الدينية والتاريخية، كما نجد ذلك في قصيدة (**بدايات**) ومنها قول الشاعر :

مـن كـل أولْ

أولى الدموع

.....

أولى الرسوم على الكهوفْ

أولى حنينك للشجرْ

أولى هروبك من تقاسيم السماء[1]

نلحظ أن الايقونة البدائية مسيطرة على النص، مما حدى بالشاعر أن يرسم للكهوف صورة ضاربة في القدم، إذ ربطها بالوجود الانساني الاول، ففي النص إشارة الى نبي الله آدم (عليه السلام) وبداياته في الارض، حيث إنَّ توظيف الكهف في هذا النص يحمل دلالة المكان الطبيعي من جانبين : الاول كونه مكان طبيعي لم يتدخل الانسان في وجوده، والثاني فيما يحمله من صفات بكونه جزء من الطبيعة من حيث شكله وتركيبه اذ يوحي الى شيء من الجمال الذاتي فيما يبعثه في نفوس الناس، مما دفع الشاعر الى قول (**أولى الرسوم على الكهوف**)، إذ ليس كل مكان ممكن ان يستهوي عقل الانسان البدائي ليرسم عليه .

وفي (**مدونة أعرابي**) يأتي الاستدعاء للمكان الطبيعي المتمثل في (**الكهوف**) متداخلا مع النص الديني والتاريخي، في صورة مكانية استند فيها الشاعر، على مرجعيات فكرية متعددة إضافة الى الخزين الثقافي الذي يملكه ، كما في قوله :

ولدتُ بخاصرةٍ في كهوف اليمنْ

قبل عشرين عاماً من البعثةِ النبوية[2]

وقوله :

([1])الاعمال الشعرية : ١٣٦ .

([2])المصدر نفسه: ٢٤٥ .

وأذكرُ أني درجتُ على تلكم الأرض
وعتّقتُ أدعيتي في الكهوف البعيدةِ
ثم احتميتُ بما ظلَ من خيم الآلهة[1]

يحكي لنا النص قصّة رجل أعرابي، وكيفية دخوله للإسلام، حيث جاء ذكر المكان الطبيعي في اثناء سرد القصة، كونه أحد مفاصل النص وأركان بناءه، الى جانب أثره وفضله على الرجل الأعرابي، اذ ولد بداخله واحتمى به في ظل غياب المسكن، حيث درج على تلك الارض الا انه قد ترك السكن في الكهوف واختار الخيم مكاناً للسكن كبديل عن الكهوف البعيدة، وعلى هذا الأساس نلحظ أن الكهوف هنا جسدت المكان الطبيعي في صورة جميلة أظهرت فيها أهمية وجودها في ذلك الزمان بالنسبة لجميع المخلوقات بما توفره من ملجأ ومسكن جيد ، مع الاشارة الى ثراء النص بالأبعاد الدينية والتاريخية مما اسهمت في رفد القارئ بمرجعيات بناء النص وحسن صياغته وجودة تركيبه .

ويستمر الشاعر في استدعاء صوره المكانية المتنوعة، ومن جملة ذلك ما نجده في توظيفه لـ (**الغابات**)، إذ يقول :

بدءا سأوقظ هذي الشمس في الليلِ فبلِلوا نومكم ثم اتبعوا ظلي
ولملموا كل أطفال الصباح فقد مرَ الزمان ، وتاهوا كلُهم قبلي
والآن لملمَ هذا الوقت صبيته وظلَ يبحث في الغابات عن أهلي
عن دمعة تركت في الريح أغنيةً قد بعثرت شعرها رملاً على الرملِ[2]

ما يميز النص سياقه الطبيعي الجامع لكل عناصر البيئة الوجودية، حيث جاءت لفظة الغابات ضمن تركيبة بيئية أثرت على لغته العامة ، فلو تأملنا عناصر الطبيعة الواردة في النص نحو (الليل- الشمس – الصباح- الوقت- الريح) نجد أن جميعها تلامس المكان/الغابات، وتدور في أجواءه كل يوم ، فيتأثر بها ويستقي من متغيراتها

وقد أكتسبت (**البساتين**) مميزات المكان الطبيعي ، بفضل ما احتوته من الأشجار والمزروعات التي نثرت عليها الصفة الخضراء ، إذ يقول الشاعر :

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٤٦ .
(2) المصدر نفسه : ١٠٢ .

له وطنٌ ضائعٌ في الفلا
جراحاتُه فرغت فامتلا
وغصَتْ غماماتهِ بالدماء
.....
بساتينُه مثقلاتُ الخطا
وكانت خطا طفله أثقلا[1]

يكشف النص مدى حبّ الشاعر لوطنه، حتى شغل فكره وأثر على شعره، فيصور وطنه وكأنه ضائع في الصحراء، حاملاً معه جراحه وهمه وغمه، لما لاقاه وألم به، فبضياع الوطن يذهب كل ما يحتويه حتى البساتين، إذ رحلت معه بخطى مثقلة متعبة، غير ان خطا أطفال الوطن أثقل وأبعد وأشقى، حيث كان توظيف الشاعر للبساتين مختلف عما تميزت به ، كونها أحد تجليات الطبيعة ويرافقها الجمال والمتعة غير أن الشاعر هنا وظفها وأجواء الحزن تملأ جو القصيدة، ربّما ملائمة للسياق الذي انتهجه في نصه، وفي قصيدة أخرى يقول :

وجـــاءتك غـابـــات أحـــزانهم وأشجارهـــا حسَـــرٌ يتـــمُ
وأرقـــت الـحقـــلَ عصـــفورةٌ تـغـــرد والحقـــلُ لا يفهـــمُ[2]

احتوى النص على مكانين ذا دلالة طبيعية وهما (**الغابات– الحقل**) استثمرهما الشاعر في بناء نصه، إلى جانب باقي ألفاظ الطبيعة، التي تمثلت في البيتين، وكأنهما لوحة تشكيلية تغمرهما المرجعية البيئية .

ويمكن عدّ (**الحدائق**) ضمن حدود المكان الطبيعي، إذ وظّفها الشاعر في قصيدة (**آدم الأخير**) شارحاً أوضاع آخر إنسان في هذا العالم ، إذ يقول :

لم يكن يؤلمه شيءٌ
سوى ما يملكُ الآنَ
من الأرضِ
وآلافِ الحدائقْ[3]

---

(1) الاعمال الشعرية : ٥٣ .
(2)المصدر نفسه : ١٥٣ .
(3) آدم الأخير : ٢٠ .

ربَّما يقصد الشاعر ان هذا الآدمي الأخير، على هذه الأرض كان يتألم في داخله وهو يفكر في مصير أملاكه من الأرض وما سواها، أو ربّما كان يتألم كونه ليس باستطاعته حمل هذه الأمانة الصعبة، التي ورثها من جميع الناس، فألقيت على عاتقه، وقول الشاعر بصيغة الجمع **(الحدائق)**، جاء ملائماً لفكرة القصيدة، لان هذا الشخص هو آخر إنسان تبقى على هذه الأرض وبالتالي أصبح يملك ما كان لغيره فزادت أملاكه أضعافاً، وبالتالي نجد الشاعر بنى نصه الشعري على وفق رؤية فلسفية مستمداً إياها من مرجعياته الثقافية المختلفة .

ونظراً لما تقدم من صور المرجعية البيئية نجد أن الشاعر قد قدم صورة شاملة في قصائده حول عناصر الطبيعة بأنواعها الصائتة والصامتة إلى جانب المكان الطبيعي، فكان تمثلات الطبيعة الصائتة متباينة من حيث التوظيف، إذ احتلت صورة الطيور النصيب الاكبر في هذا الجانب على حساب باقي الصور، أما صور الطبيعة الصامتة فجاءت متزنة نسبياً في توظيفها، وقد حضر المكان الطبيعي في أشكال متعددة كان للرافدان النصيب الاوفر في هذا الجانب، إذ تكرر استدعائهما غير مرة وفي معانٍ مختلفة بعضها عن البعض الآخر، وتأتي الصحراء في المرتبة الثانية توظيفاً في قصائد الشاعر .

الفصل الثالث- المرجعيات الاجتماعية

المبحث الاول : مرجعية اليومي والمتداول الشعبي .

المبحث الثاني : الأنساق المجتمعية العراقية (الفقر والمعاناة، الحزن) .

المبحث الثالث : تمثلات (الشخصيات ، الأماكن الحديثة) مرجعية اجتماعية

المرجعية الاجتماعية :

طبيعة الأدب بصورة عامة والشعر منه خاصة، إنَّه نشاط إنساني خالص، أي لم يأتِ من فراغ، بل من كيان له من الأحاسيس والمشاعر والتصورات، ما تجعل الشاعر يتأثر ببيئته وواقعه الاجتماعي، وما يحيط به بصورة كبيرة، وهذا ينعكس على ابداعاته ونتاجاته الشعرية، لذلك نجد للجانب الاجتماعي حضوراً جيداً في شعرهم، إلى جانب الأقطاب الثقافية الأخرى، التي ينهل منها الشعراء بفضل قراءتهم واطلاعهم وموهبتهم في توظيف التراث، غير أن النزعة الاجتماعية تتسلل إلى النص الشعري دون سابق انذار، كون الشاعر ابن بيئته ومجتمعه ولم يجد مهرباً للخروج من واقعه المعيشي والمتوارث .

الشعر بحد ذاته تجربة إنسانية، وهو الكشاف الذي يعرض لنا صورة وأحوال المجتمعات الإنسانية، فيسهم الشاعر في قراءة ورسم واقعه الاجتماعي، إذن هو يحمل نصيباً واقعياً من ذلك الهم الاجتماعي الجماعي المشترك، وذلك بالإشارة إلى تقلبات العصر وصوره المهيمنة التي تجتاح الحياة الاجتماعية[١]، ولعل هذا يحيلنا الى العلاقة بين الأدب والمجتمع، التي لم تكن وليدة اللحظة أو قضية هامشية، بل كانت لها اسس ومقومات تبناها المنهج الاجتماعي الذي ينطلق من النظرية التي تقول، إنَّ الأدب بنوعيه شعراً ونثراً، هو ظاهرة اجتماعية[٢]، وهو صورة المجتمع المجتمع ولسانه ومرآته العاكسة لمجريات الاحداث، والشاعر ابن بيئته ولا يعيش معزولاً عنها .

مهما حاول الشاعر الابتعاد والخروج من قوقعة الأجواء المحيطة به، فلابدّ وإنَّ نجدَ في نتاجاتهِ شيئاً واقعياً وقضايا اجتماعية، إستلهم منها نصه إذ (لم تكن تلك الصور التي يلتقطها الشاعر ولا الخيال الحر ولا أي مظهر آخر، ليخرج الشعر من واقعيته، فهي جميعاً تشترك في رسم أبعاد الواقع الاجتماعي)[٣]، وهذا الامر لا يتنافى ويتنافر مع ما يذهب إليه الشاعر في تضمينه للأحداث والشخصيات التاريخية والتراث الديني والاسطوري، لأن هذا الاستدعاء حتماً له مقصد ومبرر في دعم فكرته الاجتماعية، إذ أن غالبية أعمال الشعراء رغم كونها ذاتية الجهد والانتقاء والجمالية، إلا إنَّها ذات صبغة اجتماعية من ناحية العناصر والمادة، وعلى هذا

---

(١) ينظر : تجليات الواقع الاجتماعي في شعر عيسى لحيلح ، موسى كراد ، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية ، العدد ٩ ، ٢٠١٩ ، المركز الجامعي – ميلة- الجزائر : ٦٤ .

(٢) ينظر : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، بسام قطوس ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦م : ٦٥ .

(٣) الابعاد الاجتماعية والقومية في شعر أحمد بن الحرمة ، بو لرباح عثماني ، مجلة الأثر ، العدد ٢٢ / جوان – ٢٠١٥ ، جامعة الأغواط – الجزائر : ١٣٠ .

الأساس كان للإنسان طابعاً خاصاً في نصوص الشعراء، ومادة ثقافية غنية تمهد لهم أن يبنوا عليها نصوصهم، فممكن للشاعر والمتلقي أن يعيشوا نفس الشعور والاحساس في التعامل مع النصوص ذات الطابع الاجتماعي، لأن مادته الخام تحيط بهم من كل حدب وصوب من عادات وتقاليد وقضايا تراثية، وامور شعبية شائعة ومتداولة، ومعاناة وفقر وغيرها، حيث كان الشاعر قريباً من تلك الطبقات والصوت الذي يصدح شعراً بكل تلك الامور .

هكذا يتضح أن شعر عارف الساعدي، كتجربة شعرية حداثوية تبحر بنا في عالم الجمال والفن في شكل القصيدة ومضمونها، وكما وجدناه في دواوينه، أنَّه يحمل أبعاداً اجتماعية جمة أسهمت بشكل كبير في توضيح أحوال وأوضاع مجتمعه، فجاء شعره يلامس الحياة الاجتماعية بأبسط صورها وأدق مواضيعها .

المبحث الاول

مرجعية اليومي والمتداول الشعبي

يحاول الشاعر بكل ما أوتي من بعد خيالي واسع، ورؤية ثقافية عميقة، أنَّ يتفنن في توظيف صوره الشعرية، ويتميز في تلوين نصوصه بموضوعات عصره المختلفة، منها التراث الشعبي من فلكلور شعبي، وقضايا محكية ومتداولة، وصور الحياة اليومية، إلى جانب الموروث الثقافي الآخر، فضلاً عن محاكاة الواقع ونقله كما هو، وتعزيزه للأبعاد الجمالية، كالقضايا البلاغية واللغوية والصور التغريبية والأقنعة الشعرية وغيرها من الأمور، التي تخلق من النص نسيجاً أدبياً، إلا إنَّ التيارات الحداثوية المتعددة التي نادت بالتحرر من القيود الكلاسيكية أخذت تنمو وتنقسم إلى رؤى متعددة أخذت كل منها طابعاً ونمطاً خاصاً، وطبقت على القصيدة العربية، منها الرمزية والرومانسية، فضلاً عن الواقعية، التي إتسمت بابتعادها عن الغموض والرمز والخيال، وقربها من واقع الانسان وما يدور حوله، فالقوانين والأطر التي جاءت بها القصيدة العربية المعاصرة، التي ابتدأت من مرحلة الرواد الانتقالية وصعوداً يمكن القول انها مثلت ثورة مصيرية، وانقلاباً أدبياً عارماً، اجتاح جميع السنن الشعرية والقيم الجمالية، التي رسخَّت في الذائقة العربية قديماً، فهي لم تقتصر على الثورة الشكلية التي استهدفت عمود الشعر(الصدر والعجز)، وأصبح سطراً شعرياً، بل تعدت الى المضمون، ومثلتّ في الوقت نفسه تغييراً شمولياً في النظر الى القصيدة على مستوى المفهوم والمقصدية[١]، (لان ما يميز القصيدة المعاصرة، ليس خروجها عن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً عن القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري)[٢]، الذي احتلّ التراث الشعبي اليومي النصيب الأكبر منه وتغلبه على غيره من عناصر التراث الثقافي (فكانت النتيجة ان خرج بلغة جديدة قريبة من الواقع والحياة المعاصرة الى حد الالتحام بها)[٣]، فكل هذه التحولات التي مسَّت كيان القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، سمحت بكسر الحاجز التقليدي الموضوعي على يد أبنائها، تطبيقاً لرؤى غربائها، فسهُل حشوها باي فكرة، مما أتاح لروادها ان يضمنوها الموضوعات اليومية والدارجة والمألوفة والعادات والتقاليد واللغة الشعبية، التي لم ننكر

---

(١)ينظر : قصيدة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر ، شعر عدنان الصائغ انموذجا ، م. د علي عزالدين مطر الخطيب ، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة واسط ، العدد السادس ، ٢٠١١م : ٩٥ .

(٢) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، د. كاملي بلحاج ، طبع ونشر اتحاد الكتاب العرب – دمشق (د.ط) ٢٠٠٤م : ٥٣ .

(٣) المصدر نفسة : ٥٤ .

وجودها سابقاً لكن هنا اتسعت نافذتها كثيراً وفازت بالمقام الاول، وهذا يؤكد مدى التصاق الشاعر وتفاعله بتجربته اليومية، التي تعد مصدر انبعاث شعريته، فالممارسة اليومية أو التعامل مع أمر ما متداول بكثرة، يصبح مألوفاً وبالتالي يكون عادة اجتماعية .

إنَّ استعمال الكلام اليومي أو لغة الحياة اليومية وتوظيفها في الشعر والبحث عن جذورها الفلكلورية، تمثل قيمة فنية وبنائية من قيم النص الشعري، إلى جانب اسهامها في الكشف عن البيئة المنتجة للنص الشعري، المتمثلة في البيئة التي ينتمي إليها الشاعر، فضلاً عن أهميتها في تجلية الهوية الثقافية[١]، وعليه فأهمية هذا التوظيف وشأنه الكبير في مجال الشعر المعاصر، جعلت الشاعر يعطي ميولاً أكثر للجانب الاجتماعي، وبالتالي تكون المرجعية الاجتماعية ركيزة أساسية في أغلب النصوص الشعرية، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، كون الشاعر إنساناً قبل أن يكون أديباً، وله علاقاته واختلاطه وتعامله مع أبناء مجتمعه أكثر من تعليمه واطلاعه على العلوم والمعارف المختلفة، وعليه فهناك أُمور إجتماعية أقرب ما تكون تراثية ولها من التداول بين الناس مئات السنين، إنَّ لم تكن أكثر بكثير من حيث كونها مرتبطة بعادات وتقاليد وأعراف الناس، وبالتالي أصبحت ملكاً ثقافياً ودخلت في خانة التراث الشعبي كون (التراث جزء من التكوين الذاتي والنفسي للشاعر، مثلما هو جزء من التكوين الثقافي والفكري له)[٢]، لذلك أصبح الشاعر والتراث طرفان مكملان أحدهما للآخر جمع بينهما الشعر فأثمرا القصيدة .

لا بد من التأكيد على أن مصطلح اليومي والمتداول، وكما يتصوره بعضهم بالتأويل الظاهري انه يدور حول اللغة الشعبية والعامية الدارجة وضمن حدود بيئية معينة، بل هو توظيف أدبي ولون ثقافي خاص بالإرث المجتمعي، كأي صيغة آخرى، تدخل ضمن قصيدة عروضية تلتزم بجميع قوانين الشعر المعروفة، غير أنَّ مادتها مأخوذة من صور المعيوش اليومي والمحكي والشعبي وبالمشهور الفصيح، فنطّلع عن طريق ذلك ما يميز ثقافة كل أمة عن أخرى، فنرى الفوارق بين الشعوب والقوميات والطوائف من خلال أدبها، وهذا ما لمسناه عند إطلاعنا على قصائد عارف الساعدي، فكانت له التقاطاته المميزة من الكلام المتداول او اليومي والمحكي والدارج كما يعرف في النقد الحديث، إذ وجدنا تجلي الصور المجتمعية التي اشتهرت في الواقع العراقي وأصبحت متداولة بين السكان، ومن ذلك القبيل يأخذنا الشاعر في جولة أدبية، ذات مشاهد واقعية مؤلمة ومحزنة في الوقت نفسه، فيصور لنا هؤلاء الأطفال البريئين،

---

(١) ينظر : لغة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر (شعر حسين عبد اللطيف أنموذجاً) : ١ .
(٢) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام – العراق – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م : ١٩٩ .

الذين يملؤون أماكن وقوف السيارات، حيث نراهم متى ما وجدنا الإشارات المرورية، فيستغلون الوقت القصير لوقوف السيارات في الإشارات المرورية والاماكن المزدحمة لمسح نوافذها مقابل بضع دنانير، وغالباً ما يكون ذلك بالإجبار من قبلهم والاكراه من قبل السائقين، الذين يكون التجاهل ردهم وهم يعلمون ان حاجتهم هي من أجبرتهم على ذلك ، إذ يقول الشاعر :

فيما ابناءُ هذه المدن الصفيح
مزروعون على الأرصفة
صادقوا كلَّ الإشارات المرورية
وعشقوا الازدحامات
لأنَّها تمنحُهم فرصةً أطول
للعق نوافذ السيارات المضلّلة
ولكنهم دائماً
تركلُهم نظراتُ الميسورين
فيضحكون على ملابسهم الرثة
ويتندرون على مخارج حروفهم
دائماً دائماً
أبناء أشباه المدن
وجبةٌ دسمةٌ للضحك[1]

القارئ لهذا النص الشعري يتبادر الى ذهنه العديد من الصور الحية والمألوفة في الواقع اليومي ويدرك أن الشاعر نقل عن طريق هذا النص محاور عدّة مجتمعية ترك فيها بصمته واعطى للمتلقي حرية التأمل والتفكير في تصور المعنى المناسب لمقصده خصوصاً وان الشاعر يبين لنا بقوله **(ابناء المدن الصفيح – ابناء أشباه المدن)** انه خصص حديثه بفئة الفقراء من هذه المدن العشوائية التي بنيت من الصفيح، فنفهم من النص أعلاه انه على الاغلب يدور حول ظاهرة اجتماعية انتشرت بصورة كبيرة في الوقت الراهن و هي ظاهر مسح نوافذ السيارات في الاماكن المزدحمة والاشارات المرورية حيث أغلبنا يرى يومياً ذلك المنظر لطفل صغير يحمل في يده قنينة صغيرة فيها الماء وشيء من مسحوق التنظيف وفي اليد الاخرى ممسحة صغيرة، ليمسح بهما نافذة سيارة أحدهم مقابل عملة ورقية لا قيمة لها، كما في قول

(1) الاعمال الشعرية : ٢٢٦- ٢٢٧ .

الشاعر (**مزروعون على الارصفة – صادقوا كل الاشارات المرورية – عشقوا الازدحامات – لأنها تمنحهم فرصة أطول – للعق نوافذ السيارات**) فنلحظ اختيار الشاعر لألفاظ تبعث التأمل والتعجب في نفس القارئ مثل (**مزروعون – صادقوا – عشقوا- لعق**) لشد انتباه المتلقي للنص من جهة، وما تضيفه تلك الالفاظ من رؤية واقعية للنص من جهة أخرى، ولأهمية هذا العمل بالنسبة لهؤلاء لأنه مصدر رزقهم، اصبحوا يتواجدون على الدوام، فهم يقضون اغلب وقتهم هناك (**مزروعون**) لدرجة انهم صادقوا كل الاشارات وعشقوا الاماكن المزدحمة فأصبحت احد امانيهم لأنها تمنحهم وقت وفرصة أطول لممارسة عملهم في مسح نوافذ السيارات، وما قوله (**للعق نوافذ السيارات المضللة**)إلا علامة استفهام ورسالة قوية للطبقة السياسية وللمسؤول الحقيقي عن هذه الامور، فهم وحدهم من يستقل السيارات المضللة وعندما يرون هذه المشاهد لا يكترثون ابداً، بل أن الناس يضحكون ويستهزؤون على ملابسهم الرثة البالية وكلامهم العفوي الجميل (**يتندرون على مخارج حروفهم**) النابع من بيئة بسيطة أو لانهم اعتادوا على الفاظ الطلب والتسول التي أصبحت تزعج بعض المارة مما يقابلونها بالضحك والتندر والاستهزاء خصوصاً وان النص يحمل ذلك المعنى وفيه اشارة الى ظاهرة التسول المنتشرة في الطرق العامة والازدحامات والاشارات المرورية .

إنَّ هذه الظواهر أصبح لها من النفوذ ما يجعلها في مصاف الأمور المألوفة في نظر الناس، أمّا عدّها ضمن اطار صور المعيش اليومي والمحكي، فهو أمرٌ عاديٌ ومُسَلمٍ به منذ زمنٍ، لأن الظروف البائسة و الواقع السيء، أنتجها و جسدها وثبت أقدامها، فأصبحنا ننظر الى تلك المشاهد بدون تعجب، أو غرابة، أو ردة فعل، سوى التفاعل والتعامل معها، بحكم كونها صور حية، تنم عن روتين شعبي يومي متكرر، ومتداول، وله مستقبل زاهر في كتب الادب والشعر تحت عنوان العادات الشعبية السيئة .

أمّا في قصيدة (**قيل منفى**) يحاول الشاعر أنَّ يضمن نصه بشيء من تراثنا الأبي، وماضينا الجميل، فيبحث ويفتش هنا وهناك في أرجاء الوطن، ليجد صورة طالما حاولوا ويحاولوا أن يطمسوها بفكرهم الخليع ومدنيتهم المزيفة، إلا إنَّ إدراك الشعوب بأن العفة شيء ثمين لا يشترى ولا يباع حفظ تلك الهوية الثقافية، التي تنتشر في القرى والارياف أكثر من غيرها، فالتقط الشاعر ذلك حرصاً منه قائلاً :

سأرسم أنثىً عراقيةً تستحي من خيال ابن جيرانها

وتداري أنوثتها بالثياب العريضة يوماً

ويوماً تداري أنوثتها بالخجل[1]

نقول بكل فخر أن الشرف والغيرة والعفة، صفاتٌ تميز بها أهل العراق، أكثر من بقية الشعوب، لأن الله سبحانَه اختار العراق ليكون أرض الانبياء والاوصياء والصالحين، وكل الديانات والرسالات، وبكل بساطة انعكس ذلك على سلوكيات أهله، وأثر على أفكارهم، وأنفسهم ومظاهرهم ووقار المرأة منه بخاصة، فيتجلى ذلك في نص الشاعر، الذي يدور حول المرأة العراقية، التي تميزت بارتدائها للثياب العريضة، وبانت عليها ملامح الخجل والحياء، لأنّها تستحي من خيال الرجل، فكيف بشخصه؟، لذلك عملت على ما يصون انوثتها، ويحفظ سمعتها، إلا انه وكأي شعب آخر، فانه لن يسلم من تسلل التيارات الغربية، والافكار السامة، التي طالت كل شيء، ومنها المظهر الخارجي، وكون الشاعر قريباً جداً من واقعه، وملتصقاً به، حاول أن يسلط الضوء على تلك الامور، بطريقة عكسية وبعملية نقد لاذعة، فهو يرسم لنا صور العفة والحياء والخجل على أرض القصيدة، لإدراكه بأن تلك الصور لم يبقى منها على أرض الواقع سوى الذكريات، أو لنقل انها مات أهلها الطيبون، ومن ورثهم لم يقدر على حمل الامانة في ظل الاجتياح الغربي المتقنع بقناع الحرية المقيتة، لذلك قال (**سأرسم**)، إشارة منه إلى نقده للواقع المعيشي من جهة وحفظ تلك الهوية من الضياع من جهة أخرى، فعمل على رسمها بصورة حكائية لينقلها الى الاجيال القادمة، فـ(استخدام اسلوب الحكاية أو لغتها في الشعر، يعبر عن اعتزاز الشاعر بهذه القيم، وتطلعه للمحافظة عليها)[2]، وهذا ما قصده الشاعر من استحضاره لألفاظ (**الثياب العريضة– تستحي– ابن جيرانها– انوثتها– تداري– الخجل**)، كونها ألفاظ تحمل دلالات شعبية مألوفة ومتداولة، مصاديقها العفة والستر والحياء في الوقت الراهن، ونافلة القول نقول إنَّ ما جاء به النص من مشهد تراثي واقعي كان يمثل عادة شعبية مألوفة في السياق الاجتماعي العراقي .

يتعمق الشاعر في تفاصيل مجتمعية أكثر دقة، لينقل لنا المشاهد والصور الحية كما في قصيدة (**شعر البنات**) التي يستقرئ فيها شيء من واقعنا العراقي، إذ يقول :

لأنك لم تعشق امرأةً
أو تداعبْ ظفيرتَها ذاتَ ليل
لذلك تكرهُ شعرَ البناتْ

---

(1) الاعمال الشعرية : ٩١ .
(2) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات- الكويت، ط١، ١٩٨٢م : ٩٢ .

وأذكرُ أنك تضربُ

كلَّ الصغار الذين اشتروا بدراهمهمْ

شعر كل البنات

وتطردُ بائعه من محلتنا وتقول

إنَّ شعرَ البناتْ

قد يذكّرُكم بالحياةْ[1]

المتأمل في النص يتبادر الى ذهنه، أن الشاعر قد زاوج بين الغزل ولغة الحياة اليومية في نص تراثي مفتاحه (**شعر البنات**)، التي كانت بمثابة محور النص ومركزيته، فهذه التسمية التي اتخذ منها الشاعر عنواناً لقصيدته، هي أحد انواع الحلوى المشهورة في الاوساط الشعبية للمجتمع العراقي، وبخاصة عند الاطفال، حيث كانت الحلوى المميزة عندهم فارتبطت بذكرياتهم وأيام طفولتهم، وهذه أحد الاسباب التي دعت الشاعر إلى استحضارها، إضافة إلى كونها صورة من صور المعيش الشعبي اليومي، لأن بائع هذه الحلوى كثيراً ما نراه في أبواب المدارس ومداخل الاسواق والاماكن العامة، وغالباً ما يستقل دراجة هوائية ويكون في سن الاربعين أو أكثر، وهنا تمثلت واقعية النص التي حملها الادب، الذي يعد الكيان الاجتماعي لأمة من الامم، والذي يغترف موضوعاته من دنيا الواقع والحياة، بحيث أصبح التخفي خلف التزويق والاسلوب أمر غير مرغوب فيه[2]، كذلك نلحظ إنَّ النّص منفتح وذو بعدٍ غزليٍ فعمل الشاعر على استغلال عبارة (**شعر البنات**)، كونها عبارة مطاطية وتحمل أكثر من دلالة، ليضمن النص بإيحاءات عاطفية وغزلية، منها معاني الغزل والحب ودوالها في النص مثل (امرأة – بنات– تعشق– تداعب– ظفيرتها- ليل)، وغيرها من الالفاظ التي أضافت للنص رمزية الحب والحياة، وعلى هذا نرى ان الشاعر كان موفقاً في تسليط الضوء على جانب من جوانب التراث الشعبي، كونه يمثل مرحلة من تاريخ المجتمع .

كما عودنا الشاعر على تشابك الصور والمعاني، لرفد فكرة اجتماعية معينة، فهو هنا يقدم نصه باللغة التراثية اليومية والصورة الشعبية تحت رداء الحزن والألم والآهات، التي يحملها الوطن والمتمثلة في حزن الامهات، وألم المنفى وآهات العراق، إذ يقول :

---

(1) الاعمال الشعرية : ٢٠٧ .

(2) يُنظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان- بيروت ، ط٢، ٢٠٠٧م : ٦٠٩ .

هي امرأةٌ

حين تعشق تصفو

كأدعية الأمهات الحزينات عند الغروب

فهي دافئةٌ كالعناقْ

وهي صاخبةٌ مثل هذا العراقْ[1]

يحمل النص صورة تراثية استقاها الشاعر من رحم الواقع العراقي، وكأن العراق عاش في ضمير الشاعر حيث نقل صور التراث الشعبي بقالب شعري بغية استحضارها في الذاكرة وترسيخها أو الدعوة إلى الحفاظ عليها، ولذلك قلما نجد قصيدة تخلو من ذلك، وهذا الاحساس الذاتي جعله يستدعي كل ما من شأنه ان يكون عراقياً أو يحمل طابعاً شعبياً وصورة من صور التراث الشعبي ولهذا استحضر قوله **(كأدعية الامهات الحزينات عند الغروب)** تجسيداً للعادة الشعبية الشائعة عند الامهات وهو الدعاء وقت زوال الشمس لاعتقاد منهن انه الوقت المناسب للدعاء والتوسل والتسبيح لانه وقت لا يخلو من شيء من الهدوء والطمأنينة، بخاصة وأنه جزء من الليل المستحب قيامه بالصلاة والدعاء لله سبحانه والمفضل لذلك الغرض على سائر ساعات اليوم ، وكأن الشاعر استوحى بيته الشعري هذا من المعنى التي تحمله عبارة **(يا راعي الغروب)** ذلك القول الشعبي العاطفي الديني الذي يخرج من أفواه الامهات طلباً لحاجة مستعصية أو دعوة لعزيز ضاق به الافق أو مريض، بل ان لفظة الغروب وحدها لا تخلو من الدلالة الشعبية لان العادة جرت عند عامة الناس ان تطلق على زمن ما قبل اذان المغرب ب(وقت الغروب) بحيث أصبح وقت له كيانه الخاص بالتسمية الشعبية الشائعة

عند الرجوع الى النّص، نلحظ أن الشاعر يعطي مساحة خاصة للمرأة، فيصف عشقها وحبها بالنقي الصافي(**حين تعشق تصفو)**، التي تنقطع له دون سواه، تماماً كانقطاعها مع خالقها عند الدعاء**(كأدعية الامهات)**، وفي كلا الحالتين (عشقها ودعاءها)، يغمرها الدفء والحنان **(فهي دافئة)**،غير إنَّ أجواء العشق والدعاء لا تخلو من شيء من الصخب والحزن**(وهي صاخبة مثل هذا العراق)**، لأنّ أجواء الحب، حزنٌ وتضحيةٌ، ففرح وظفر، واجواء الدعاء كذلك، طلبٌ بحزنٌ، فانكشاف، ففرح، وكِلا الوجعين ما هما إلا شيء يسير من وجع العراق .

([1]) الاعمال الشعرية : ٨٩ .

ما زلنا في خانة البحث والاستقراء، للواقع العراقي في شعر عارف الساعدي، تحت إطار المألوف الشعبي والإجتماعي، لنقف امام عادة إجتماعية إرتبطت بالاعتقاد والايمان بشكل كبير، حتى عقدت عليها الآمال في بعض الأحيان، فيقول الشاعر في قصيدة من **(ذاكرة العشاء الاخير)**:

ولتستريحي قليــلاً ، أنــتِ واقفـة مـنـذ البكاء ، فديري الوجه والتفتي

وعـاتبي طاسـة المـاء التـي انسكبتْ خلف الخطى ، واسأليها، ربما سهتِ

أرجـوك نـامــي قلـيلاً، أنــتِ متعبـة وبـاب قلبك مـفـتـوحٌ عـلى رئــتـي[1]

إنَّ النص أعلاه كأي نص أدبي، ينبني على مرجعية اجتماعية ويتغذى على رافد ثقافي، يستمد منه معانيه وسماته ودلالاته على وفق رؤية منهجيه وصيغة اجتماعية نهلها الشاعر من تراثه الشعبي وعادات مجتمعه المتداولة، ليأتي محاكاة وتجسيد لعادة رش الماء خلف الولد أو الزوج، عند خروجه من المنزل للعودة سالماً، ظناً وإيماناً من تلك الأم أو الزوجة، بتسهيل اموره وصون حياته، ويبدو أن أُم الشهيد مصطفى العذاري عملت بتلك العادة المشهورة، غير إنَّ اعتقادها خانها هذه المرة، فَقُتِلَ ابنها وعُلقَ على أحدِ جسورِ مدينة الفلوجة، من قبل التنظيم الإرهابي الداعشي رغم جروحه وضعف بدنه، ورغم ما جرى لم يبقى النص مكتوف الايدي، لأن مبدعه بث فيه الحياة، لينطق مخاطباً ام الشهيد ويطلب ان تعاتب **(طاسة الماء)**، فربّما سهت وأخطأت أو ربّما كانت مثقوبة، فانسكبت ونفذ ماءها، قبل ان تصل خطى أقدام ولدها .

ويمتلئ نص**(اعتذار)**، بصور الحياة اليومية، إذ يقدم لنا الشاعر قصيدة مستوحاة من الواقع المعيش، استعارها من صورٍ شاخصةٍ وماثلةٍ أمامه، تلامس حياة الناس بشكلٍ مباشرٍ في تراكيب لغوية أصيلة، إذ يقول :

يحقُّ لنا
أنْ ننامَ قليلا
ونغفو على صوتِ أغنيةٍ
غادرتنا طويلا
ونقولَ لجيراننا (آسفون)
إن أطفالنا كسروا من زجاج نوافذكم
إن أطفالنا أزعجوا نومكم

([1]) آدم الأخير : ٧٦ .

في الظهيرة

جرس الباب يُغري أصابعهم

والشقاوة لا بدَّ منها لكي يكبروا

عندما يكبرون

يندمون

ولهذا نقول لجيراننا (آسفون)[1]

عندما نرى الشاعر يجعل من (**اعتذار**) عنواناً لقصيدته، و يسبق نص اعتذاره بـ(**آسفون**)، ندرك أنّه أراد الإشارة إلى شيم وأخلاق أهله ومجتمعه، التي تفرض عليهم السبق بالاعتذار من جيرانهم، حتى في أبسط القضايا، على الرغم من صدورها من أطفال لا يفقهون شيئاً من قواميس الحياة فيحسبون عبثهم لهواً، وأخطاءهم شجاعة، عندما يتسابقون على رشقِ زجاجِ جيرانهم بالحجارةِ وأيهما يصيبها هو بطلهم(**إن أطفالنا كسروا من زجاج نوافذكم**)، وهي صورة صبيانية سيئة تدخل في خانة المحكي واليومي للمجتمع العراقي، كذلك يعبثون بجرس بابهم بقصد اللعب والمرح، (**جرس الباب يُغري أصابعهم**)، وذلك يزعجهم ويعكر نومهم في الظهيرة (**إن أطفالنا أزعجوا نومكم في الظهيرة**)، وهي صورة ذات طبيعة حية في واقعنا العراقي، لأن نوم الظهيرة حالة يومية مألوفة بين الناس وهي أشبه بالعادة الشعبية ، وكل ما ذكر يفعله الاطفال بلا اكتراث أو انقطاع، بل هو في نظرهم (**شقاوة**)، وعندما يكبرون يندمون على أفعالهم الصبيانية، ويدركون معاناة أهلهم، عندما تشوه سمعتهم ويقدمون على الاعتذار دوماً بسببهم، وبالتالي فالقصيدة كانت حبلى بصور الحياة اليومية، واستدعت لنا ثلاث صور شعبية مألوفة، كانت السبب في غلبة المرجعية الاجتماعية، الناتجة من ثقافة الشاعر وتأثره بمحيطه الخارجي، إذ أراد الشاعر عن طريق نصه أن ينبه على حالة اجتماعية متداولة وصورة شعبية متكررة مبنية على إعتذار الآباء نتيجة أخطاء الأبناء، بل ويخلق لهم الحجج ويعزوها إلى شقاوتهم وصغر سنهم وإغراء الاشياء لهم، من دون إبداء أي سلوكيات تربوية أو وسائل عقابية تردع تصرفاتهم، وتحد من شغبهم، تجاه المجتمع بصورة عامة والجيران على وجه الخصوص، لأن الاعتذار المتكرر عن الاخطاء بعيداً عن إيجاد صورة حل مع المخطئ، ليس مقبولاً ويساهم على تشجيع المخطئ بصورة غير مباشرة بل ينم عن ضعف تأثير الاب على أسرته وبالتالي التأثير على المجتمع، وفي حين نجد ان أغلب العادات الشعبية تختص بالأحياء وشؤون حياتهم إلا ان هناك معتقدات تدور حول الاموات، فهي مقدسة في نظر الناس

([1]) الأعمال الشعرية : ١٨٥-١٨٦ .

و لها طقوسها وأدواتها الخاصة ومكانها المحدد وتمتزج معها مشاعر الحزن والندب والبكاء على الميت متمثلة برش الماء وإشعال البخور على قبر المتوفي، ومن ذلك قوله :

ها همُ الآن
ينفضون الرمال التي علقت بأصابعهم
يرشّون ماءً من الورد
يشعلون البخورْ
ويعودون نحو منازلِهم خائفين من الموت
ثم ينسون صاحبهم
غافياً بين تلك القبورْ[1]

ينقل لنا النص المشهد الأخير من أحداث قصة متكاملة، يمرّ بها كلَّ إنسان مسلم ضمن طقوس تجهيز خاصة بدءاً من لحظة موته، وصولاً إلى طقوس الوداع، المتمثلة في رش ماء الورد وإشعال أعواد البخور فوق القبر، وهذه من العادات الشعبية المتداولة في الواقع العراقي والمألوفة بين الناس، وهذه العادة لا تمارس عند الدفن فحسب، بل يستمر أهل المتوفي على ممارستها في كل مرة زاروا بها قبور موتاهم .

أما في قصيدة (**عندما ينفذ الكلام**) على الرغم من تشابه فكرة الموضوع مع النّص السابق، إلا إنَّ التوظيف مختلف ويختص بجانب آخر، لأنه يصف مجريات الأحداث في الطريق إلى المقبرة أي بعد تجهيز الميت وقبل دفنه، فيقول الشاعر :

في الطرق إلى المقبرة
حملوني على ظهر سيارة ومضوا
كنت متشحاً بالبياض الأخير
وكنت أراقبهم واحداً واحداً
يحجزون مقاعدهم ثم يختصمون
عندما يجدون المقاعد قرب النوافذ مشغولة

(1) الاعمال الشعرية : ٢٣٤ .

بعدها يشترون السكائر

إنَ الطريق طويلٌ[1]

هناك بعد فلسفي أراد الشاعر أن يرسله عبر تمثلات شعبية طقسية، متمثلاً في صورة الميت الذي صار شيئاً ماضياً في نظرهم، فانتهت دورة حياته والأحياء أحق بالعيش الرغيد منه، فهو مجرد جثة سوف تدفن وانتهى أمرها منذ أن فارقتها الحياة، ولا يهمهم أمره، غير التخلص من آخر وجود له والاسراع بدفنه، قبل أن يتحول إلى كتلة لا نجد فيها إلا الرائحة الكريهة و سوء الشكل، فكل ذلك غاب عنهم واستبعدوا أن يكون أحدهم مكانه يوماً ما، فهنا الشاعر لبس القناع وصار يصف ما يجري خلال مراسيم الدفن، من اناس بعيدين عنه، وهو يراهم ويتأسف لما يفعلون من أمور دنيوية دون الاكتراث ممّا جرى له، ولهذه المقابر الموحشة، فيصف تعلق الناس بالدنيا على الرغم من وجوده معهم كنوع من ذكّر عسى أن تنفع الذكرى، فيستحضر صورة شعبية مألوفة تجسد تصرفات بعض المشيعين، الذين يختصمون فيما بينهم على أماكن الجلوس قرب النوافذ، لأسباب معينة أو ربما كونهم مدخنين وقد اعتادوا على مقاربة النوافذ، حفاظاً على صحة الآخرين أو بطلب منهم، وبعدها تسود أجواء الحزن والصمت والهدوء، ولا يُسمع سوى صوت قراءة سورة الفاتحة على روح من اجتمعوا من أجله، وأتوا به لدفنه في وادي السلام، كقول الشاعر :

وابتدأ الليل حين ابتدأنا المسير

وكنتُ أراهم

وقد غمغموا يقرأون على روحي الفاتحة

شكرتُ الجميع فهم متعبون[2]

وبعد الإنتهاء من الواجب رجعوا، وخلال الطريق نادوا على السائق، بان يقف عند اول مطعم يراه، فيقف وكما في قول الشاعر :

ومرَ بنا الوقتُ

واستيقظ البعضُ منهم

وصاحوا على سائق النعش

---

(1) الاعمال الشعرية: ١١٤ .

(2) المصدر نفسه : ١١٤- ١١٥ .

عند أول مطعمْ
وبالفعل عند أول مطعم
نزلوا كلُهم جائعين
ومدَوا لهم سفرةً
من لذيذ الطعامْ
وبقيتُ أنا جائعاً
جائعاً[1]

فكرة النص لم يؤلفها الشاعر من وحي الخيال، بل جرت العادة على ذلك في الأوساط الشعبية، بقيام أهل المتوفي بدفع تكاليف الطعام كاملة، لصاحب المطعم من نفقتهم الخاصة لجميع المشيعين الذين ذهبوا معهم في سيارة النعش، بخاصة إذا كان قدومهم من مكان بعيد فيصيبهم شيء من التعب والإرهاق وبعضهم ينام في السيارة فيأبى أهل المتوفي ان يتحملوا أكثر من ذلك، وهم بمثابة الضيوف عليهم ويجب القيام بإكرامهم وإطعامهم، لأن قدومهم ما هو إلا مواساة ومؤازرة لهم، فضلاً عن أن النص لا يخلو من الألفاظ الشعبية التي تطرأ على مسامعنا دائماً من هنا وهناك مثل (**عند أول مطعم – مدوا – سفرة**)، التي تفسر تشبع الشاعر من واقعه اليومي والمألوف، حتى أثر به و دخل شعره كما نلحظ في النص، فبناء القصيدة يطلب تضمينها بألفاظ شعبية، ورصفها على نمط تقليدي يستوحي من حياة الناس، وتنبض بروح المجتمع وتتفاعل معه وتذوب فيه، حتى ليسرف بعضهم من ذلك ومن أجل ذلك أصبح للأدب الشعبي- في نظر الادب المعاصر- قيمة لا يستهان بها[2] .

ويبقى الحسين (عليه السلام)، نبراساً للوجود والعالم أجمع، فكان حري بالشعر أن يتشرف به ويحتفي بوجوده، لأنه ما حل على شيء أو أمر إلا وبث فيه الخير والعطاء والجمال، كونه مقدس وما يرتبط به إلا المقدس، لذلك إعتاد الناس على تقديس كل ما ارتبط باسمه، كالزيارات والعادات وغيرها، ومن هذا القبيل يقول الشاعر:

هو فطرة القرويِ ، أول قُبلةٍ
كانت بشباك الحسين تُسجلُ
وهو الذي ما زال يحفظ
صوتَ مَنْ ناحوا عليه

([1])الاعمال الشعرية : ١١٦ .
([2]) يُنظر: الأدب الشعبي في جزيرة العرب، عبدالله بن محمد بن خميس، ط٢، ١٩٨٢م : ١٤ .

وصوتَ من سألوا
ومن لم يسألوا
نعي العجائز ما يزال برأسه
ودموعُ والده البعيد تهرولُ[1]

ما يميز القصيدة المعاصرة وشعر الساعدي، هو تعددية المرجعيات للنص الواحد، حتى يبدو وكأنه لوحة أدبية مطرزة بالتراث والحداثة شكلاً ومضموناً، فيستند إلى المرجعية الدينية متمثلة في شخصية الامام الحسين (عليه السلام)، والاجتماعية المتمثلة بالفطرة الشعبية الخالصة اتجاه الحسين (عليه السلام)، وفي نص حداثي على النسق الحر، فكل ذلك وظفه الشاعر في خدمة نصه، الذي صور فيه حرارة قلوب المحبين وعشقهم النقي الصافي، الذي لا يفسر الا بقبلة من شباك سيدهم (**أول قبلة كانت بشباك الحسين تسجلُ**)، فتقبيل شباك الضريح، هي فطرة شعبية نمت وترعرعت في قلوب الناس، قبل أن تكون عادة مقدسة تنم عن عقيدة راسخة في ثقافة الشاعر وبيئتهِ، تناقلتها الاجيال وحافظت عليها، كذلك نلحظ في النص ما يدعم وجهة النص الشعبية منها (**فطرة القروي – ناحوا عليه- نعي العجائز**)، فنعيِ العجائزِ والنياح والفطرة، هي من تشعل فتيل الشوق لتقبيل شباك الامام، وليس هذا فحسب، فلا يكتفي المحب بمنح مشاعرة وأحاسيسه للحسين، بل يجد هذا العشق ناقصاً، ولا يكتمل إلا بشرف خدمة بقية المحبين، كإعداد الطعام وتوزيعه عليهم، في مناسبات خاصة محفوظة ومعلقة في الاذهان، كقوله :

ما زال يذكر كيف يطرق كل
أبواب المحلَة
يأخذون ثوابه فيهللُ
ويعودُ يسأل أمَه
هل من ثوابٍ؟
ربَما
قد ظلَ في أقصى المحلة منزلُ
فتلمُ ما في القدر، ثم تقول
يحفظك الحسين
وحاذر المطر الذي لا يخجلُ
فأعود مبتلاً ومزكوماً وطينٌ

([1]) الأعمال الشعرية : ٢٦٢ .

فوق أرديتي الخجولةِ يرفلُ
فتقول لي كيف اتسخت؟
أقول يا أمي
هو المطر الذي لا يخجلُ
لا يستحي منَا ولا يتململُ
طرقٌ مبعثرة وحيٌ مهملُ[1]

صاغ الشاعر نصه على وفق آلية القص الشعري، إذ توفرت عناصر القص من شخصياتٍ ومكان وحوار وحدث، وغيرها من أمور وظفها لتخدم رؤيته، التي قصد منها تسليط الضوء على معتقد الشاعر، الذي يؤمن به غالبية الشعب العراقي من جهة، وبيان صفة الكرم المترسخة في نفوس هذا الشعب من جهة ثانية، حيث صور عادات مجتمعه، التي يعتز بها على طول السنين والازمان، إذ (استوعبت الحكاية كثيراً من قيمنا الشعبية على مر الايام، فتضمنت الكثير من تقاليدنا واعرافنا وسماتنا الاجتماعية والعاطفية والروحية، وجسدت الكثير من أخلاقنا وخصائصنا في الكرم والوفاء والتضحية والحب)[2]،حيث يتسابق محبين آل البيت (عليهم السلام) في الكثير من المناسبات وخصوصاً أيام عاشوراء والأربعينية بطبخ الطعام أو(الثواب) كما هو مشهور بالتسمية الشعبية، وهي عادة حسينية مألوفة في الأوساط الشعبية رسختها العقيدة ولا يتملص منها أحد، فمنهم من يقوم بإعداد الولائم ويدعوا الناس لمنزله، والبعض الآخر يعمل العكس، أي يوصل الطعام إلى بيوت الناس حباً وطوعاً، فكل ذلك يلخصه الشاعر، من خلال نصه، فيصور لنا ان خدمة الحسين (عليه السلام)، لا تحدد بعمر معين بل يتسابق على إحيائها الصغير قبل الكبير، كذلك الطفل الذي تبعث به امه ليوزع الثواب على بيوتات القرية (**ما زال يذكر كيف يطرق كل أبواب المحلة – يأخذون ثوابه فيهلل**)، وقضية الحسين لا تميز بين غني وفقير كغيرها من المناسبات والولائم والدعوات، فهو يدور كل بيوت القرية حتى البعيدة منها دون تمييز أو تفضيل (**ما زال يذكر كيف يطرق كل أبواب المحلة- فيعود يسأل امه هل من ثواب – ربَما قد ظلَ في أقصى المحلة منزلُ**)، كذلك ليس هناك أي حق للظروف البيئية والجوية بأن تمنع إحياء طقوس هذه المناسبة (**وحاذر المطر - فأعود مبتلاً ومزكوماً - وطينٌ فوق أرديتي**) لآنها نابعة عن عزم وعقيدة مقدسة، حيث قدم لنا الشاعر نصاً واقعياً اضاء جانباً مهماً من جوانب أحياء القضية الحسينية يتخلله عبارات شعبية ذات استعمال يومي مألوف و

(1) الاعمال الشعرية : ٢٦١-٢٦٢ .
(2)لغة الشعر العراقي المعاصر : ٩٢ .

متعارف عليه بين عامة الناس نحو(**يأخذون ثوابه فيهلل– هل من ثواب– يحفظك الحسين**)، وكعادة الساعدي الذي لا يكاد يكتب قصيدة ما، إلا وفيها شيء من معاناة مجتمعه وهمومهم ، فهو هنا يسلط الضوء بطريقة غير مباشرة، على الحي المهمل الذي صور جزء من عاداته (**طرقٌ مبعثرة وحيٌ مهملُ**) فطرق الحي بدائية ولا ترقى للعيش أبداً، فهو في الوقت الذي يقتدي بالإمام الحسين (ع)، يحتج على الفساد في بيئته الذي يعاني بسببه .

ويأخذنا عارف الساعدي بعيداً عن الدين وهموم المجتمع ومعاناة الناس، فيرسم لنا جواً شعبياً واقعياً، أساسه الاحساس بالمتعة والفرح، واقعاً يسر النفوس ويلامس الروح، متمثلاً بالأغنية الفيروزية، التي احتلت حيزاً في الواقع العربي، وأصبحت أرثاً شعبياً، لكلماتها العذبة، وموسيقاها الهادئة البعيدة عن الصخب، فيعزى تعاسة صباح أحدهم وغياب النشاط الى ابتعاده عن سماع أغاني فيروز صباحاً :

لأنك لم تبصرْ الصبح
حين يسيلُ على صوت فيروز
ولم تره وهو يفركُ عينيه في لذةٍ
هكذا انت
صباحُك حافٍ من الأغنيات
صباحُك يبدأُ خطواته كالعجوزْ
لذلك تنسى جميعَ الأغاني
وتبقى تردُ في عطشٍ
لا يجوزْ
لا يجوزْ
لا يجوزْ[1]

حيث استطاعت الظاهرة فيروز، أن تفرض نفسها في عالم الفن الشعبي الجميل، لأنها استطاعت تقديم ما يخدم الذوق المجتمعي العام، في ظل شيوع الصخب الفني، الذي سيطر على عالم الاغنية العربية، فطرحت في هذا الفن شيء مختلف عن الجميع، كسبت به الشارع العربي والعالمي حتى سميت نتاجاتها بـ(**فيروزيات**)، وما نص الشاعر هذا إلا نقلاً عن ظاهرة شعبية انتشرت وما تزال روح الصباح لكثير من الناس، فأصبح صوتها مألوفاً وأرتبط اسمها

(1) الأعمال الشعرية : ٢٠٧ – ٢٠٨ .

بالصباح، إذ لقبت بـ**(فيروز الصباح)**، ذلك الصوت الذي ادمن عليه الجميع وصار أيقونة صباحية به يفتتح الناس أشغالهم وأعمالهم، كما في قول الشاعر الذي يصف صباح أحدهم بالعجوز والحافي الخالي من النشاط والحيوية والأمل، كونه لم يبصره وهو يسيل على صوت فيروز، ونلحظ في خاتمة النص تكراراً لصيغة **(لايجوز)**، التي نجدها في سلوكيات بعض الناس، فالشاعر يعكس فلسفة حوارية مع الناس الاشكاليين، الذين جُلَّ حياتهم يمثلها مصطلح (لايجوز)، ولذلك أكد عليها الشاعر باعتبارها سلوك إنساني موجود في مجتمع الشاعر، وكان لحضور هذه اللفظة في هذا النص التراثي تحديداً، ولد إحساساً لدى المتلقي بارتباطها بالاغنية حصراً، فالشاعر عقد جواً حوارياً خاصاً بين شخصين، أحدهما يحاول أن يحبب للآخر سماع الاغاني، حتى ربطها بأمور أخرى، إلا أن الشخص الاخر التزم كلمة لا يجوز من باب تحريمها شرعياً، أما في قصيدة **(مرثية لصديق حي)**، التي جاء في عتبة الإهداء **(إلى الصديق مهند رحيم)** توحي من خلال موضوعها، إنَّ الشاعر كتبها وهو منغمر و ممتلئ بذكريات جميلة مضت، تلخصها المسامرات الليلية، وتبادل الزيارات بين الأحبة والأصدقاء فيقول :

كنتُ أعرفه حين يأتي
طرقات يديه على الباب
كنت أحفظها
هو ذا صاحبي
فأترك دوماً عشائي
(نحن القرويين)
دائماً زادُنا جاهزٌ بعد أي صلاةْ
كنت أشبع حين أراه[1]

من المعروف إنَّ الرثاء يرتبط بالشخص المتوفي، إلا إنَّ شاعرنا خرق القوانين وكتب مرثية لصديقه الحي- كما في عتبة النص مرثية لصديق حي- وعند التمعن في مضمون النص، إتضح إنّه كان يرثي الصداقة وليس الصديق، فرثى أيام مضت واندثرت، ولم يتبقى منها سوى الذكريات الجميلة المعلقة في الأذهان، مستعملاً تقنية الاسترجاع، ومبتدأً ذكرياته بالأفعال الماضية المتمثلة في **(كنت أعرفه حين يأتي – كنت أحفظ طرقات يديه على الباب – كنت أشبع حين أراه)**، والمشحونة بعاطفة مكبوتة حملها الزمن، ومحال انها ترجع سوى انها كانت هذه القصيدة .

([1]) الأعمال الشعرية : ١٩٠ .

نلحظ النص ذا مرجعية مجتمعية، تضمن على عادات غالباً ما تميز بها سكان القرى والأرياف، وقد أشار الشاعر إلى ذلك **(نحن القرويين)** لأن عادة إعداد الطعام بعد الصلاة مباشرة (**دائماً زادُنا جاهزٌ بعد أي صلاةْ**)، أمراً مألوفاً عند أبناء القرى والأرياف -خصوصاً في العقود الماضية، ولهذا كانت ضمن ذكريات الشاعر- وكأن الصلاة هي المقياس الذي يحدد موعد عشائهم .

لعلنا لا نبالغ في قول إنَّ صداقة الأجيال الماضية كانت- بحد ذاتها- تراثاً نستقي منه العبر والأحكام ويمكن أن تستفيد منه الأجيال، لأنها مبنية على الود الصدق والأمانة **(هو ذا صاحبي – كنت أشبع حين أراه)**، وما استدعاء الشاعر لذكرياته الماضية، إلا دليل على افتقادها وقلة نظيرها في الزمن الحالي، وهي وحدها كافية في الحكم على تراثية النص .

وفي قصيدة **(اقترفت العراق)**، يعدد لنا الشاعر بكل حرقة وألم، ماذا اقترفوا بحق العراق وشعبه، لكنّه في النهاية يرد عليهم بكلمة واحدة وهي إنَّ **(حوبة)** من ظلمتموهم ستحرقكم لا محال، إذ يقول:

سـرقـوا غـيمنا فقيـل جـفـافٌ وصـرخنا فلملمـوا الأمطـارا
يـا سموات هـل رأيتِ الـغيارى؟ أكلـوا قمحنـا وصـلَوا سـكارى
وإذا مـا سـألتِهم عـن بـلادي نـدموا مـرة وعاثـوا مـرارا
أيـها المـوج لا تكـن .. وتمهـلْ حوبـة الطـين قـد تـورِث نـارا
وتصفح دفاتر الوطن المـرِ كثيراً وقـلِـبْ الأسـرارا
سترى الأرض قبـل هـذي الليالي ملكوهـا وغادروهـا أسـارى

ينطلق الشاعر من اسم القصيدة **(اقترفت العراق)**، لشرح واقع مرير حل في وطنه، وكأنه يقول ماذا اقترف العراق، ليُسلط عليه كل هذه السياسات السيئة منذ عقود، فيرى أنهم يسرقون عياناً، بثروات البلد الطبيعية، التي أنعم الله بها عليه**(سرقوا غيمنا فقيل جفافٌ)**، أو أنهم لو كان باستطاعتهم سرقة الغيوم لفعلوا، ولم يكتفوا بذلك، بل تعدوا على قوت الشعب أيضاً **(أكلوا قمحنا وصلوا سكارى)**، ووصفهم بالغيارى ما هو إلا استهزاء بهم (صلوا سكارى)، وإذا سألهم الشعب واحتج عليهم يتمادون أكثر في طغيانهم **(ندموا مرة وعاثوا مراراً)**، ولكن على الشعب أن يتمهل، لأنَّ حوبته ستحرقهم وتضيع ذكرهم **(حوبة الطين قد تورث نارا)** وعجباً كيف لا يتصفحوا تاريخ العراق **(وتصفح دفاتر الوطن)**، فكم من حاكم وملك ملك الأرض وفي نهاية

المطاف غادرها كالأسير (**ملكوها وغادروها اسارى**)، يحملونه أشخاص معدودين، الى مثواه الاخير، ولا يأخذ معه من الدنيا سوى الكفن .

إنَّ الشاعر استثمر لفظة (**الحُوبَّة**)، الدارجة والمشهورة بشكل يومي ومألوف في المجتمع العراقي، لخدمة نصه، فكانت بمثابة محور النص ومركزه، ويرى الاستاذ الدكتور عبد الكريم الوزّان إنَّ مفهوم (الحُوبة) عند العامة (لعنة الحق الضائع)، أي إنَّه إذا ظلم شخص شخصاً آخر ولم ينصفه، فإنه إذا ما أصيب بقدر معين أو انتكاسه ما نقول عنه (حوبة فلان)، ويقول المثل الشعبي (الحوبة لو تبطي ما تخطي)[1]، أما قديماً فكانت تدل على معاني كثيرة، جاء في تاج العروس: قيل : لي فيهم حوبةٌ أي قرابة من قبل الأم، والحوبةُ: الرجل' الضعيف، والحوبةُ : الأم، وأيضاً جاءت بمعنى الإثم : وجاء في التهذيب: ربي تقبل توبتي وأغسل حوبتي، قال أبو عبيد: حوبتي يعني المآثم[2] وقال تعالى ﴿ **وَءَاتُوا۟ ٱلْيَتَٰمَىٰٓ أَمْوَٰلَهُمْ ۖ وَلَا تَتَبَدَّلُوا۟ ٱلْخَبِيثَ بِٱلطَّيِّبِ ۖ وَلَا تَأْكُلُوٓا۟ أَمْوَٰلَهُمْ إِلَىٰٓ أَمْوَٰلِكُمْ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا** ﴾[3] ، إلا انه وكما نوهنا سابقاً أن دلالة الحوبة مختلف في الفكر الشعبي العراقي، فبسبب معاناتهم كثر استخدامهم للفظة (**الحوبة**) حتى أصبحت عادة لديهم، منها قولهم: أريد الله يطلع حوبتي فيكم، وغالباً ما يتفوه بها كبار السن والنساء على وجه الخصوص، كونها رسخت في أذهانهم بمثابة الاشارة الدالة على وجود مظلمة في رقبة الظالم، بمعنى الدعاء المستجاب للمظلوم من قبل الله سبحانه وتعالى، وبعلامة واضحة وبارزة .

إذن اتضحت الرؤية الادبية في توظيفات الشاعر الثقافية ولا سيما مرجعية اليومي والمتداول الشعبي، إذ توضح الصور اليومية إنّ الشاعر كان قريب جداً من واقع مجتمعه وحياة الناس حتى تفنن في استدعاء العادات والألفاظ الشعبية وصور الحياة اليومية وغيرها .

---

(1) ينظر :الحوبة ، أ. د. عبد الكريم الوزان ، جريدة الصدى نت ، مقال منشور على النت
(2) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس : ٢ / ٣٢١-٣٢٢ .
(3) سورة النساء : ٢ .

المبحث الثاني

الانساق المجتمعية العراقية (الفقر والمعاناة ، الحزن)

غالباً ما يكون في محتوى الشاعر نصيب لأحوال مجتمعه، وهذا راجع لكونه فرداً ويقع عليه ما يقع على أبناء وطنه، فيبني تجربته بشيء من الصور الحيّة، التي تحكي تلك المواضيع بغض النظر عن سلبياتها وايجابياتها، لأن جودة الشعر بما يحتويه من صور حية، وتجارب الشاعر ومشاعره وأحاسيسه ومواقفه تجاه الحياة والمجتمع، وإذا ابتعد الشعر عن كل ذلك، فقد جوهره وروحه، كون الصورة هي وسيلة المبدع الجوهرية لنقل تجربته[1]، إذا ما أحسن في توظيفها واحترافية نقلها .

أولاً – الفقر والمعاناة :

يحاول الشعراء ولا سيما عارف الساعدي أن يسلطوا الضوء على أكثر القضايا والامور التي تخص مجتمعهم، وهذا التوظيف بكل تأكيد يشكل مرجعية ثقافية في قصائدهم تروي أحوال تلك الشعوب على اختلاف نوعها كأن تكون سلبية أو ايجابية، فضلاً عن قضايا الفقر والمعاناة التي أصبحت ظاهرة عامة يصطدم بها الشاعر أينما حاول الكتابة في المواضيع الاجتماعية، إذ نجد عارف الساعدي خصص مساحة في شعره لهموم أبناء مجتمعه ومعاناتهم وذكر ذلك في الكثير من النصوص التي جاءت صريحة وتعبر عن حزن الشاعر تجاه ذلك الواقع، بطريقة فلسفية في بعضها، مبطنة بانتقادات واسعة للسلطة الحاكمة، إذ يقول في قصيدة **منسيون** :

لا يخافونَ من ضيقِ القبور
فبيوتهُم عبارةٌ عن بروفاتٍ لها
المنسيّون
يكنسونَ شوارعَهم الفقيرة
لكي تسيرَ عليها أقدام غيرهم
المنسيّون
يصبغون أبواب بيوتهم المتهالكة
لكي تبتهج بها عيونُ الغرباء
المنسيّون

([1]) يُنظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى ، د. عبدالرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م: ٤٣ .

يموتون كثيراً
خوفاً على زوجات قادتهم من الضياع
المنسيّون
دائماً جائعون
لأنهم يحلمون يخبز الجنّة
وقانعون ببيوتهم الضيقة
لأن الله وعدهم بقصورٍ عريضة
ولأنَّ أحداً ما هددّهم بالنار
أشعلوا أعمارهم تحت شمسٍ سخية
فيما هو يضحك على حنطة وجوههم
ويوزّع حنطة أعمارهم
على أطفاله المتخمين
ولكي ينام أطفاله بدون صخب
ترك المنسيّون أطفالهم
فوق العبوات الناسفة
وماتوا بكواتم الصوت
لكي لا يستيقظَ الأميرُ من نومه
ولكي يبقى أطفاله نائمين بسلام
المنسيّون
أبناء أشباه المدن
أبناء المدن الصفيح
ابناء الكلب
مائدة الحروب والشتائم
متى يحلمون بشوارع عريضة
ويدخلون أسواقاً لا تبيع أمهاتهم فيها[1]

يكاد الشاعر في هذه النص المُحَمل بشحنات كثيرة من الدلالات والمفارقات، أن يحيط بكل المعاناة والفقر والحرمان التي تعانيه بعض المجتمعات ولاسيما وطنه العراق، بل ان كثرة

(1) الأعمال الشعرية : ٢٢٨- ٢٢٩ .

حضور هذه المعاناة في مجتمع الشاعر أصبحت الدافع الحقيقي والباعث الأول في تسربها إلى شعره، فقبل كل شيء ينطلق من عتبة العنوان (**منسيون**)، كونه يتحدث عن طبقة اجتماعية منسية، فَسَادَ في أرجائها الفقر والجوع والحرمان والجهل أيضاً، وهذه المظاهر ليست من ضرب الخيال، بل هي صور واقعية نهلها الشاعر من نسيجه الاجتماعي الذي عاشه، ومن المؤكد أصابه شيء منه لأنه صور أدق التفاصيل والمشاهد في قضايا الفقر والمعاناة، حيث يصفهم بال(**المنسيون – الفقراء – الجائعون – أبناء أشباه المدن – ابناء المدن الصفيح**)، وغيرها من الصفات التي تنطبق على حياة العدم والحرمان، ويصف مدنهم ومساكنهم وشوارعهم بقوله (**بيوتهم المتهالكة – شوارعهم الفقيرة – بيوتهم الضيقة – ابناء أشباه المدن – ابناء المدن الصفيح**) فبيوتهم متهالكة وضيقة، وشوارعهم فقيرة وهذه البيوت والشوارع لا تكّون مدناً، بل أشباه مدن ومدن الصفيح أو الصرائف هي مناطق عشوائية بنيت من بقايا مواد متروكة من الصفيح، وليس هناك ألم أكثر من تشبيه بيوتهم بالقبور، وهذا الفقر والحرمان لم يأتِ من فراغ، بل له أسبابه السياسية والاقتصادية وغيرها، ويوضح الشاعر ذلك حينما يستحضر بعض الدوال المتعلقة بهذه القضايا .

نلحظ أن النص شهد حضوراً فلسفياً عميقاً، إذ أراد الشاعر أن يوصل رسالته بطريقة غير مباشرة وسط انتقاد مبطن للسلطة الحاكمة، فهم لا يخافون من ضيق القبور لانهم اعتادوا العيش فيها في الدنيا كون بيوتهم كالقبور، إذن من أوصل حالهم إلى هذا الحد، إلا يجب على المتلقي أن يتأمل في قول الشاعر ودقة وصفه، فهنا يصور حجم المعاناة في مجتمع الشاعر حتى تأثر فيها ونقلها شعراً بهذه الطريقة الساخرة والموجعة في آن واحد، فضلاً عن غيرها من العبارات التي حملها النص (**المنسيون – دائماً جائعون – لأنهم يحلمون بخبز الجنة – وقانعون ببيوتهم الضيقة – لأن الله وعدهم بقصور عريضة – ولأن أحداً ما هددهم بالنار**) فالمتأمل لهذه الأبيات يجد أن هناك فكرة فلسفية أخرى أراد الشاعر أن يوصلها إلينا، وهي محاولته إيقاظ الناس، فنصه هذا بمثابة ثورة بوجه من يشيع بأن الفقراء هم سكان الجنة وعليهم ان يجوعوا في الدنيا ويصبروا على ما هم عليه مهما يكن، لأن هذا مقدر عليهم ومن يتكابر على وضعه مصيره النار،بل لا بد من المحاولة لتغيير وضعهم نحو الافضل ونبذ الاستسلام والخروج من الافكار الضيقة التي نبذها الله ورسوله وقيم المجتمع .

فضلاً عن أن النص لا يخلو من معانٍ أخرى حاول الشاعر أن يوصلها للمتلقي، إذ نلحظ في بداية النصّ، قوله بأنهم يكنسون شوارعهم الفقيرة لكي تسير عليها أقدام غيرهم، ويصبغون أبواب بيوتهم المتهالكة، لكي تبتهج بها عيون غيرهم، ويموتون لكي تعيش عوائل قادتهم، فذلك

كله يشير إلى معنى إستمتاع غيري بما أملكه، فثروات البلد الهائلة التي يحميها ويصونها ويديرها أبنائه ولا سيما الفقراء، تذهب أرباحها للآخر بسبب العملاء والمحتلين، وتمثّلت النظرة الحجاجية في نهاية النص، فكمية السخط الذي يحمله أبناء الوطن تجاه السلطة الحاكمة، لا يحيط به شيء لكبره، ففي الوقت الذي هم فيه فقراء ومنسيون، إلا إنهم تملؤهم القوة والعزيمة والمطالبة، وكلام الشاعر ينبض بروح الرفض والسخط من قبلهم، وعلى هذا الاساس وجدنا أن الشاعر استغل ما حوله، وما يدور في مجتمعه في بناء المرجعية الاجتماعية التي ساعدته على بناء نصه الشعري، مستثمراً أوضاع الشعب العراقي، الذي عانا وتجرع ألازمات والصعاب وبخاصة في العقود الاخيرة، مما أثر على حياة ابناءه وواقعهم المعيشي، حيث كان الشاعر قريب من كل تلك الأشياء، فأثرت في شعره بشكل مباشر وظاهر، وأصبح النص شاهداً تاريخياً على ذلك الواقع .

يقدم الشاعر في موضع آخر، الصورة نفسها في النص السابق من ناحية الفقر والألم، إلا إنّه يتعمق أكثر في شرح المعاناة، إذ يتكلم بلسانه كونه أحد افراد المجتمع ويتحمل جزء من المسؤولية، فيخصص حديثه عن الواقع العراقي، إذ يقول :

أنـا وإيـاي مـنْ أخفـى أمـانيـه تحت التراب ثرَيا فـي غضون ثرى

محمَـلٌ بـالعراقـيـيـن مـن زمـنٍ محمـلُ بالدمـا والطيـن والـفـقـرا

أمضي فتحترق الصحراء في سفري معـي عصاي رميتُ الغيم فانكسرا[1]

يشكو الشاعر سوء الحال الذي هو به، بسبب يأسه لدرجة انه أخفى أمانيه، ولم يعد يتمنى وذلك لعدم تحققها، فيقول بإنَّ أمانيه كانت تعانق أعنان السماء فهي كالثريا، لكنّه أقدم على دفنها في تراب الأرض، فضلاً عن أنه لم يبدي أي استغراب من ذلك، لأنه وبكل بساطة حدد مقصده في البيت الثاني، حيث كان حديثه حول العراقيين، فمعاناتهم ليست وليدة اللحظة، بل منذ زمن و هم محملون بالقتل الذي من صوره الدماء، الى جانب الفقر، إذن ما فائدة قول هذا الأمر البديهي الذي لا يخفى على أي عراقي، فنقول لعل الشاعر كان يقصد إن الفقر في بلده وشعبه قد أصبح جزءاً من تكوينهم، فأخذ يسري في أجسادهم ودخل في تركيبهم مع الطين والدم .

أما في قصيدة **(ليلة الهروب من بغداد)**التي قالها بمناسبة الغزو الغاشم للعراق، عندما دمرت القوات المتحالفة كل شيء حيوي في البلاد، مما إنعكس ذلك على حياة العراقيين وسادت أجواء الحزن والفقر والمعاناة بينهم، إذ يقول :

([1]) الأعمال الشعرية : ٣٩ .

يجيئك الفقراء المعدمون يداً فـي موتهم كل آيات الندى شرحوا
يجيئك الجائعون اليوم سيدتي فاضوا هوىً ثمَ أعماراً لك نضحوا
أولاء من حُرموا عينيك من زمنٍ وخلف بابك أعواماً قدِ اطَرحوا
أولاء يا أمُ يتمُ الأرض في دمهم فأيَ أم عليهم سوف نقترحُ
وأيَ دفءٍ ينام الجائعون به وأنتِ حضنك عاثوا فيه وانكشحوا
يا شذرة المدن الأحلى و يا حلماً فـي بابه الفقراء السمر ما برحوا
ما غادروا بابه يوماً ولا وقفوا في باب غيرك يا بغداد أو جنحوا[1]

يفصح النص عن مقدار المعاناة، التي تعرض لها الشعب العراقي إبَّانَ الغزو، فالشاعر يريد أن يقول إنَّ العراقيين تحملوا الفقر والمشقة والموت، فمن نجى منهم من الموت عانا الفقر والالم والجوع، حيث كانت بغداد شذرة المدن، بجمالها وحلاوتها، فهي كالأم عندما تكتنف أبناءها وتحتضنهم وتطعمهم وتحميهم، ولكن هذا لن يدوم، حيث فقد العراقيون تلك الأم الحنون، فأصبح حالهم كاليتامى، عندما فقدوا الأمن وأصابهم الجوع والحرمان والدفء والحضن الحنون، فيقول الشاعر **(فأي أم عليهم سوف نقترح)**، لكن رغم كل ذلك الذي جرى، إلا إن الفقراء والجائعين والمعدمين، لم يقصدوا غيرك ولم يقفوا في باب غير بابك، فسوف يجيئونك لأنهم لم يملكوا وطناً غيرك **(يجيئك الفقراء– يجيئك الجائعون– ما غادروا بابه)**،إذن النص يتسم بالواقعية ولم يكن للخيال فيه مكان، لأن مادته وعناصره وألفاظه كوّنها الشاعر من واقع اجتماعي حقيقي عاشه وأثر عليه، فحول تلك المعاناة الى أرض القصيدة، بعدما استشفها من الروافد والمرجعيات الاجتماعية التي أصبحت جزءاً من ثقافته العامة .

ولو ذكرنا عشرات النصوص، فلن نصل الى النهاية مع شاعر ملأ نصوصه بالحسرات والألم والأمل والحلم، كونه رقيق المشاعر والأحاسيس، ولم يحتمل ما يجري فيتأثر بسرعة وتنساب تلك الصور الاجتماعية الى نصوصه بسهولة، أو لكونه شاعراً وهذه ضمن واجباته، فيقول :

حلُمٌ عقيمٌ
والأماني عسَرُ
فمتى أماني الجائعين ستكبرُ ؟

([1]) الاعمال الشعرية: ١٢٣ .

مبتلةً بالحزن ترضع صمتها
الروحُ والطرقاتُ واللا يذكرُ[1]

الحلم العقيم والأماني العسيرة، مسيطرة على الجائعين أولاً، والنص ثانياً، وهذا صَعَبَ من استفهامه في السطر الثالث لأن حلمه صعب التحقيق، فيتساءل الشاعر عن زمن تحقق أماني الجائعين، فهم يملكون أماني بسيطة كالطفل الصغير، فمتى تكبر هذه الاماني المبتلة بالحزن و التي لا تجد ما ترضعه لتنمو، فترافق الصمت الذي لا ينفعها بشيء ولا يغذيها، إذن فهو حتماً حلم عقيم، لذلك لا يوجد شيء يدعوا الى الأمل، في ظل هذا الحزن على حال الفقراء والجائعين، وكأن الشاعر هنا قرأ ما يدور في أذهان الناس لأنهم دائماً ما يسيطر اليأس على تفكيرهم، بسبب عدم وجود ما يبعث الأمل في واقعهم الاجتماعي، وعليه فالشاعر استغل هذا الواقع المؤلم، فكون عن طريقه صوراً تشرح حال الفقراء والمحتاجين، في بيئته ومحيطه الاجتماعي .

عندما ننتقل الى قصيدة **(ما لم يقله الرسام)**، نجد أن الشاعر يوظف إلماحات تحاكي أوضاع مجتمعة، دون الولوج في التفاصيل، فالأدب تعبير وصورة عن الحياة ووسيلته اللغة، وعلينا أن نفهم إنَّ الادب وبخاصة الشعر، لا ينقل إلينا الحياة نقلاً حرفياً، ولكنه يعبر عنها أو يفسرها أو ينقدها، أي ينقل إلينا فهم الاديب للحياة، حسب تجاربه الشخصية[2]، إذ يقول :

رسمتُ غيماً ولم أرسمْ له مطرا
لكنَّه كسَر اللوحاتِ وانهمرا
وكان في الطين حلْمٌ لو منحتُ له
وقتاً نديّا لكانت لوحتي شجرا
لكنَّه اختلطت الوانُنا فإذا
هذا الرماديّ ليلاً يصبغ الفقرا
لا لونَ في اللون كانت لوحتي وطني
وكنتُ أمتدُّ في أحلامه حذرا [3]

([1])الاعمال الشعرية : ٧٧ .
([2]) يُنظر: الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر-القاهرة (د.ط / د.ت) : ١٣-١٤ .
([3]) الأعمال الشعرية : ٨١ .

المتأمل للنّص يدرك إنَّ الشاعر يتحدث عبر قناعه عن لوحة رسمها بنفس حزينة وفكر مشتت، لذلك كانت ناقصة في مضامينها، إذ ينقصها فرح الناس ورفاهية عيشهم، وكثرت فيها المساحات البيضاء، التي لم يجد شيئاً جميلاً يملأها به، مما أثر عليها وشوه منظرها، ولو منحت هذه اللوحة ما يتم نقصها لظهرت بأحسن حال، وكانت زاهرة بجمالها، لكن الالوان قد اختلطت فيها ودل كل لون على مأساة معينة ومعاناة متجذرة في المجتمع، والفقر واحد من تلك المعاناة، الذي أبى أن يجعل اللوحة تبتسم وحول ذلك إلى حزن، لذلك كانت ناقصة ركن من أركانها، وبعد كل ذلك الرسم الممزوج بالحذر والبؤس، يصرح الشاعر بأن اللوحة هي وطنه الذي تجرع أنواع المعاناة وقصص الحزن، وعليه نجد الشاعر ضمن نصه العديد من الدوال التي لها اتصال بحياة الفقر والفقراء نحو (**رسمت– حلم– الفقرا– حذرا**)، إذ نجده يحاول أن يصنع واقعاً جديداً على أرض القصيدة لعله يجد فيه الفرح والسرور، إلا إنَّه يصطدم في كل مرة بواقعه المؤلم ويمنعه من تجاوزه، فيرجع ويعيش الواقع ثانية ويحكيه شعراً .

كذلك في قصيدة (**مدنٌ ضيّقة**)، نجد أن الشاعر يتحسر ويتألم على أوضاع الفقراء في بلده، فيصف حاله كالمطعون و يطلب من أحدهم أن يتركه وشأنه، لأن التفكير والتأمل بحالهم قد خيم على مشاعره وجوارحه فأصبح كالمطعون الذي يتألم وليس بإمكانه التحدث مع أي شخص على الاطلاق، فيقول :

مطعونٌ هذي الليلةَ فاتركني
أستدرجْ كلَّ خرائط هذا العالم
وأفتش عن مدنٍ
حلُمَ الفقراءُ بها
حلموا بشوارعِها وأزقتها[1]

يبحث الشاعر عن مدنٍ لطالما حلم الفقراء بها، وبشوارعها وأزقتها، مدن تحفظ كرامتهم وتأويهم من حرارة الصيف وبرودة الشتاء، حيث نجد الشاعر يبدي أهمية خاصة للسكن في هذا النص، بل لم يفكر بغير ذلك، لأن السكن هو كل شيء بالنسبة لأي شخص، والاستقرار يأتي بالدرجة الأولى في توفير سبل الحياة، فيستقر الشخص ويأمن سكنه ومن بعده يأتي التعلم والعمل والإبداع وغيرها، وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يترجم عتبة العنوان فيقول :

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٢٢ .

ضيقةٌ مدنُ الفقراء
وتضيقُ تضيقُ إذا اتسعت أحلام بنيها
ها هم بعد ذبول العالم يقترفون الحب
ولهذا تطردهم أسوار مدينتهم
ها هم عشّاقُ المدن المنسيّة
يقترفون الحب[1]

يبدأ هذا النص بجملة (**ضيقة مدن الفقراء**)، أي كما جاء في عتبة العنوان غير ان الشاعر هنا قدم لفظة (ضيقة)على (مدن) في إشارة منه إلى معاناة هذه الطبقة الفقيرة من المجتمع، فعمل على البدء في كلمة تحمل شيء من التأمل ليشعر القارئ أنه في سياق شرح أوضاع محزنة ومؤلمة، كذلك لملائمة ما ذهب إليه في بداية قصيدته بقوله (**مطعون هذه الليلة فاتركني**) إذ وصف حاله بأنّه مطعون، قبل ان يكمل قصيدته التي يتحدث فيها عن حياة الفقراء، إذن كان إصراره منذ البداية إن يبقى في حزن ويشرك المتلقي في ذلك، فاستحضر العديد من الألفاظ التي تجتمع لتوضح السياق العام للنص مثل (**الفقراء – ضيقة – تضيق – ذبول – يقترفون – المدن المنسية**) فكل تلك الألفاظ تضع النفس في حالة القلق والاكتئاب وهو الشعور نفسه عند التعامل مع قضايا الفقر والمعاناة، وهذه الدلالات هي التي عملت على بلورة المعنى العام للنص

إنَّ صور المعاناة تختلف في وجودها وتأثيرها، غير أنها تجتمع في فئات مجتمعية عديدة وتكون أعتى درجات قساوتها و تأثيرها وعنفوانها عندما تقتحم حياة اليتامى، لأن غالباً ما يكون اليتيم فقيراً مضطرباً، فيفتقد الحنان والعيش الكريم في وقت واحد، وبخاصة عند فقد الأب، لذلك تنبه الشاعر الى هذا الأمر، وحرص على تضمينه في نصوصه، ليعالج به حالة مجتمعية عامة، فاستثمر الجانب الديني والعقائدي والإنساني أيضاً، ليخلق لنا صورة مستوحاة من الواقع الاجتماعي واليومي موضوعها اليتامى ومكانتهم في المجتمع، فيقول الشاعر :

وها أنا جارك
يا سيدي يا علي
.....
فقد قال لي أحد الساكنين القدامى
بأنَ الصلاة وراءك

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٢٣ .

تُشبه ثوباً جديداً
يوزَع في ليلة العيد
للمتعبين اليتامى[1]

المتمعن في شعر عارف الساعدي يجد فيه روح التنوع والشمولية في الطرح والتناول، إذ يحاول أن يسلط الضوء على أغلب المواضيع المجتمعية ولا سيما الخاصة ببلده، كونه شديد التأثر بقضايا مجتمعه المختلفة، وهذا نابع من شعوره بالمسؤولية تجاه بلده وأبناء شعبه، فالذي يعنينا في هذا النص كيفية توظيف معاني الفقر والمعاناة والفئات التي تتأثر بها، فالشاعر هنا وظف لفظة اليتامى مضيفاً عليها معاني الفقر والمعاناة، لأن ليس كل يتيم فقير، ولكن الاغلب تجدهم فقراء كونهم فقدوا من يعيلهم ويعتني بهم بالدرجة الأولى، فيقول الشاعر **(للمتعبين اليتامى)** أي فوق يتمهم فهم متعبين بسبب فقرهم، فضلاً عن أن الشاعر أردف نصه بعباراتٍ أخرى ساعدت في تقوية مقصده نحو **(تُشبه ثوباً جديداً - يوزَع في ليلة العيد)** إشارة إلى من يساعد الفقراء ويتصدق عليهم بالثياب الجديدة مكان ثيابهم الرثة، وفي الاصل هي عادة عند الجميع بأن للعيد نكهة خاصة وتحديداً في نفوس الاطفال، ومن لوازم ذلك ارتداء الثياب الجديدة للتنزه بها أي أن الشاعر وظف عادات مجتمعيه ولا سيما عند مجتمعة، في سياق حديثه عن اليتامى الفقراء، وشهد النص حضور شخصية مقدسة وهو **الامام علي** (عليه السلام) الذي عُرف برعايته للأيتام والاهتمام بهم، إلى جانب الفضائل الكثيرة التي تميز بها ومنها فضل الصلاة خلفه، التي شبه الشاعر فرحة يؤديها وراءه بفرحة اليتيم أثناء حصوله على ثوبٍ جديد .

أما في قصيدة **(مواويل شيخ في العشرين)** يشرح الشاعر معاناته في نصٍ ممتلأ بالحزن والأسى، إذ يقول:

وها أتيت نزيفاً ما سمعتَ به
ولا رأيتَ عذابي حين أفترق
عشرون عاماً تُذرَى
وهي حائرةٌ
سنيُ عمري
معاناةٌ

(1) الأعمال الشعرية : ٢٤١ .

أسىً
قلقُ[1]

المنطلق من عنوان القصيدة يدرك الحال الذي وصل إليه الشاعر وهو في العشرين من عمره، حيث الاسى والمعاناة والقلق أخذت منه مأخذها وجعلت منه شيخاً كبيراً، أما الذي يتمعن في النص يرى أن الشاعر يخبرنا بأنه جرى له امراً جعله ينزف دماً ربما يكون نتيجة فراق أحد الأحبة، وقد يكون فراقه دام لعشرين عاماً وفي هذه المدة عاش الحيرة والأسى والقلق والمعاناة وغيرها .

إذن أصبحت هناك رؤية للمتمعن في شعر عارف الساعدي، أنه حاول بشتى الطرق ان يسلط الضوء على حالة الفقر المنتشرة بين أوساط المجتمع العراقي وقد جاءت أغلب نصوصه تخص ذلك مقارنة بالنصوص التي قصد فيها حالة عامة بين المجتمعات البشرية، فضلاً عن أنه نزل في ذلك إلى أدنى مستوى في الكشف والتوظيف، مصوراً أبسط الامور وأدقها والتي لا تُعرف إلا من لدن شخص عاش بينهم وجرى عليه ما جرى عليهم .

(1) الاعمال الشعرية : ٧٥ – ٧٦ .

ثانياً – الحزن :

للظروف والطوارئ المستمرة التي تمرّ على بلدٍ ما تأثيرٌ هامٌ، ليس على المستوى النفسي والاجتماعي للناس فحسب، بل كان للشعر نصيب من هذه الايقونة، كونه سجلاً حضارياً للمجتمع، يعكس كل ما من شأنه أن يكون مادة شعرية، وظاهرة الحزن سياق شمولي في أدبنا العربي، ولاسيما الحديث والمعاصر منه، إذ يولد الشاعر على أنغام الحزن (وفي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال ان الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد)[1]، لذلك لا غرابة في شيوع نبرة الحزن في الأدب العراقي عامة، والشعر المعاصر منه على وجه الخصوص، كون الشاعر العراقي ولد من رحم المعاناة، وترعرع في ظروف الحرب والدمار، ومنهم الشاعر عارف الساعدي الذي نجده يرثي **(بغداد)** ويبكيها حزناً، على ما جرى عليها، كما في قصيدة **(ليلة الهروب من بغداد)**، إذ يقول :

العاشقون مضوا لا عشق لا فرحُ والعاشقون على أبوابك انسفحوا
مضوا يغنون يا بغداد ما انتظروا مالاً فما خسروا شيئاً ولا ربحوا
مضوا يصلّون يا ألله كيف مضوا لا عاتبوا قمراً، لا نجمةً جرحوا
مرّوا على ليلك البني فاكتشفوا معنىً على حجم هذا الليل ينفتحُ
معنىً بأنَ سماءً فوقنا لبست قميص نارٍ تخفّى تحتها شبحُ
وأنتِ وحدَك يا بغداد عالقةً في شعرك النارُ والأيتامُ والقرحُ
أما أهاليك يا بغداد قد نسجوا من ليلهم جملاً حتى إذا نزحوا
توقفوا عند شيب الارض وانتظروا كيف الحضارات تبكي ثم تنذبحُ
كانوا يرونك يا بغداد لا نفضوا عن ثوبك الترب،لا أقدامَك مسحوا
وهم صغارك يا بغداد كم أكلو أغصان عمرك، كم غنوا، وكم مرحوا
وكم منحتِ لهم ثدييك سيدتي هم وحدهم شبعوا، هم وحدهم طفحوا
وحين تبقين يا أمَاه عارية في هذه النار والأبناء قد فَضِحوا[2]

([1]) الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر ،ط ٣ (د.ت) : ٣٥٢ .
([2]) الأعمال الشعرية : ١٢٢-١٢٣ .

على الرغم من أن الحزن ظاهرة سيكولوجية وتعبير لا إرادي تسببه ظروف متعددة يمر بها الفرد، وقد تكون لفترات محددة تزول بزوال الدواعي المسببة، إلا إنَّ الظروف المجتمعية الحاضنة في النسيج العراقي ساعدت على بروزها وتجذرها بصورة كبيرة وعبر العصور، وصولاً إلى العصر السومري، حيث وجدت بيئة حاضنة وأجواء مضطربة بصورة مستمرة، ترعى مثل هكذا سمات، فرافقت أهل هذه البلاد في جميع الويلات، ولاسيما لحظات قصف بغداد، فهذا الحدث عاشه جميع أبناء الوطن، لذا فأخذ طابعاً وطنياً عند الشعراء، فعشق العراقي لوطنه لا مثيل له، وحينما يحدث هكذا أمر تنتفض المشاعر والاحاسيس معبرة عن ألمها وحزنها، وخراب المدن وتدميرها لم تتعرض له بغداد فحسب، بل قبل تلك الحادثة أيضاً وفي العصور القديمة، عندما أُحتلت بغداد أكثر من مرة، فتُدَمر ليأتي من يعيدها إلى أحسن من ذي قبل، لذا فالشاعرهنا ليس أول من رثى بغداد معبراً عن حزنه اتجاهها، بل ورث ذلك الحزن عن أبنائها الشعراء وسينقله لمن بعده، أي هناك من سبقه ليبكيها وسبق من أبكاها ودمرها، ولابّد من توضيح أن كلامنا عن بغداد نعني به العراق كله واتباعنا في ذلك للشعراء الذين اختزلوا العراق بمدينة بغداد في شعرهم، كونها أكثر المدن شهرة وأهمية على مر العصور، إذن هذا المسلسل لن ينتهي إلى زمن الغزو القريب، بل جاء التنظيم الداعشي ليزيد الآلام حرقة، والجروح عمقاً، باحتلاله وتهديمه لعدد من المدن العراقية، ليستمر الحزن العراقي على الوطن والديار .

لم يكن الحزن شعوراً شخصياً فحسب، بل يمكن أن يتعدى التفكير بالذات إلى قضايا تراثية عامة وحضارة عريقة، يشترك في إرثها شعباً كاملاً، يحاول جاهداً أن يحافظ عليه من العبث والسرقة والدمار، والمتمعن في تراث العراق وحضاراته وما جرى عليها عبر العصور يمتلأ قلبه حزناً وألماً، وكيف لا وقد انفرد بأغلب صيغ التراث وشهدت أرضه مختلف الحضارات وما تركته من علوم ومعارف، وهذا كله امتدت له أيادي الجور في فترات متعددة محاولين إزالة ذلك كله، مما يثير الحزن في قلوب أبناءه، فيندبون ذلك حزناً وفي الوقت نفسه يفتخرون بإرثهم ويتغنون بتاريخهم الشامخ، ومن ذلك نجد الشاعر عارف الساعدي يقف على أمجاد حضارة ميسان في جنوب العراق متأملاً كيف كانت في زمن الاجداد تنبض فيها الحياة والشموخ والكبرياء، وكيف أصبحت الآن مجرد أطلالاً يلفها الصمت والسكون، إذ يقول :

ميسان لوحة عاشقٍ أزليةٌ
صلَت على فرشاته الألوانُ
إذ ها هنا ماءٌ تلونَ بالشجى

وهناك فجرٌ خلفه عريانُ
وقطيع قمحٍ ،حزن فلاحٍ هنا
وصدى بكاءٍ شاحب وأذانُ
وقرىً مبعثرةً تفوح وتحت
أرجلهن تنبت هذه الشطآنُ
.....
ميسان سيدة الحضارات القديمة
كيف لا ترتابني الأجفانُ
وأنا أرى عينيك سيدتي
فأدرك كم وكم تتغير الأزمانُ
والحزن يكبر كلما قالوا هنا
كانت كطيف العاشقين وكانوا
يا حلم أجدادي وطين طفولتي
هل بعد أنْ سقط الرهان رهانُ[1]

إذ إنَّ فجوة الحزن تتعمق وتكبر أكثر مما هي عليه عند التذكير بأخبار وشواهد هذه الحضارة العريقة، ألا وهي مملكة ميسان الواقعة في جنوب العراق، فالشاعر في نصه المار من قصيدة (**يا حلم أجدادي**) يصفها بأنها لوحة عشق أزلية، مرسومة بالقلب مهما جار عليها الزمان وتعاقبت عليها الليالي والأيام، فستبقى سيدة الحضارات، وإنها في يوم ما كانت تزهو بمياهها وخضرتها وأهلها .

عندما تأتي الحروب، لا تميز بين هذا وذاك، كبيرٌ أو صغيرٌ، غني أوفقير، بل تتسع دائرتها و تكشر عن أنيابها اتجاه جميع أبناء الوطن، لذا عليهم جميعاً التصدي والمواجهة، وهذا ما فعله أبناء الرافدين عندما وقفوا جميعهم كالجسد الواحد في درء تنظيم داعش، فسقطت جراء ذلك آلاف الشهداء ونادراً ما تجد بيت لم يفقد عزيزاً، فعم الحزن جميع الديار، واستطاع أن يوقد ناره في جميع قلوب أبناء الوطن حتى صار طابعاً ثقافياً، ملأ المجالس والمحافل ودواوين الشعراء، وهنا نجد الشاعر ينقل صورة موجعة من آلاف الصور الأشد منها حزناً، إذ يقول :

([1]) الاعمال الشعرية : ٩٢ – ٩٤ .

استيقظْ يا علاوي

إنَ نومك الطويل

أغلق الحياة على أبيك

لقد كان أبوك يضحك معنا

ولكنك دائما كنت تختبئ خلف ضحكته

إلى متى أنت نائم في ذلك الشريان يا علاوي ؟

لقد خلعت الحرب قميصَها

وها هي الآن تتمشى بيننا عارية

إلا من شباب يشبهونك قد علقوا بشعرها

أين أنت ؟

أمك ما زالت على عادتها قبل أن تموت

فهي إلى الآن تسأل أمهات الصبايا الجميلات

عن عروس لك

أين أنت يا علاوي ؟

المدينة هادئةٌ هذه الليلة

وحبيبتك بانتظار أن تكمل نصف القصيدة

الحرب انتهت

ولمَتْ أطفالها معها

لقد عاد الجرحى إلى بيوتهم

والنبض إلى قلوب الامهات

تُرى أين أنت ؟

ما الذي تنتظره لكي تعود

ما الذي يمنعك علاوي[1]

ينقل لنا النص قصة شعبية واقعية، فالشاعر هنا يذكر الشهيد علي رشم ويريد منه حالة عامة، وطابع شمولي حزين، طرق قلوب أُمهات جميع الشهداء، الذين خلدهم التاريخ نتيجة تضحياتهم الجسيمة، فهناك ألف عارف ندب الشهداء ،وآلاف من علي رشم حرموا من حضن امهاتهم وبقيت الحرقة في قلوبهن إلى الابد .

([1]) آدم الأخير : ٣٩- ٤١ .

وفي سياق الحزن نفسه، نجد أن للعاطفة والمعتقد دورٌ فاعلٌ، في رسمِ ملامح صفة خاصة في مجتمع ما، يختلف عن السياق المجتمعي لباقي البلدان، وسمة الحزن الحسيني المتجذرة في الوجدان العراقي منذ زمن بعيد تترجم هذا الهيام والعشق لذكر الحسين (عليه السلام) واحياء تراثه بشتى الطقوس المليئة بأجواء الحزن والدمع، إذ يقول الشاعر:

مطـــرٌ قديمٌ في القصيدة ينزلُ
لا توقفـــــوا يده ولا تتبـــللوا
مطرٌ يمرُ على تراب حكايتي
فيفوح طيـــنٌ والحكاية تهطلُ
منذ اقترحتك في القصيدة غيمةً
وأنا أغني، والكـــــــلام مبللُ
غرقتْ بساحلك النبيِ مواسمي
فمتى لنجمتك البعيدة أرحلُ[1]

نلحظ في النص صوت الشاعر الحزين، الذائب في عشق الحسين (عليه السلام)، لا شخصية الشاعر الاديب، الذي يمتلئ نصه خيالاً وصوراً مزخرفة، فدموع الشاعر تسيل على ورق القصيدة، كالمطر المنهمر باستمرار وبلا توقف، وهذا البكاء ليس لأمر جديد، بل هو قديم(**مطرٌ قديمٌ**)، ولكنه حي في ضمير كل انسان يرى في احياء الحق عز وفخر، ولهذا دعم الشاعر نصه بدوال توحي بالحزن والبكاء نحو(**مطر– غيمة– تهطل– تتبلل**)، وغيرها من ألفاظ وظفها، لتبكي نصه منذ اقترح الحسين(عليه السلام) بان يكون محور قصيدته، ويقول الشاعر:

هو فطرة القرويِ، أوَل قُبلةٍ
كانت بشبَاك الحسين تُسجلُ
وهو الذي مازال يحفظ
صوتَ مَنْ ناحوا عليه
وصوتَ من سألوا
ومن لم يسألوا

([1]) الأعمال الشعرية : ٢٥٩ .

نعي العجائز ما يزال برأسه
ودموع والده البعيد تهرولُ[1]

نجد هذا النص ضمن قصيدة (**مدونة العاشق– عند منتصف الحكاية**)، التي تروي حكاية عشق كاملة، مبنية على الفطرة، ويشوبها الحزن والبكاء والالم، وعلى هذا الاساس نجد لقضية الحزن على الحسين(عليه السلام)، صوتاً شعرياً عند عارف الساعدي، الذي نقل هذا النسق الشعبي الوجداني، وما تميز العراقي بهذا السمة أكثر من غيره ،إلا لأنه عاش ذلك وهضمه، بل وتجرع في سبيله مرارة العذاب والجراح، مما زاد وثبت أكثر وأكثر، لأن خيوطه متصلة بالعقيدة والإيمان، ولا مجال لقطعها مطلقاً .

إذن مثل الحزن حالة عامة بين أوساط المجتمع العراقي تناولها الشاعر عارف الساعدي بواقعية تامة، ونقلها في صيغ متعددة، إذ تنوع حزنهم بتنوع دواعي ذلك ما بين الظروف والمعاناة وبين ما هو وجداني أفرزته العقيدة والإيمان، فضلاً عن تسليطه للضوء على أمور أخرى .

(1) الاعمال الشعرية : ٢٦١ .

المبحث الثالث

تمثلات (الشخصيات، الأماكن الحديثة) مرجعية اجتماعية

أولاً – الشخصيات الاجتماعية :

إنَّ الشاعر عضوٌ فعال من اعضاء المجتمع، وينشأ في نسيج اجتماعي معين، وبيئة ثقافية خاصة، فيؤثر ويتأثر بالمجتمع، أذاً لا غرابة في ما نجده في شعره من غلبة نسبية وميولات نفسية تجاه الشخصيات الاجتماعية، إذ يوظف كل ما هو قريب عليه سواء أكان معاصرا له ويحيط بأخباره، أم أسبق من ذلك بقليل، فيتمثل النص الأدبي الشعري في بعض الأحيان الحياة الاجتماعية عبر أزمنة مختلفة، لذا فقد تشكلت الشخصيات الاجتماعية وبيئتها المختلفة مرجعية ظاهرة لدى الشاعر ضمن انساق مختلفة داخل متونه الشعرية، حيث من المؤكد استقطاب الشخصيات الاجتماعية تعد (مادة ثرية للشاعر وحضورها في النص الشعري يقرب القصيدة من ذهن القارئ ويساعد في إيصال الفكرة إليهم، فالشاعر المتمكن وحده يستطيع توظيف الشخصيات الاجتماعية والشعبية، توظيفا رمزيا جماليا يخدم قصده من القصيدة)[1]، فوظّف شعراء الحداثة شخصيات اجتماعية كثيرة، منها ما هو عائلي مثل شخصيات الأبناء والآباء، ومنها ما تخصهم بعلاقات مثل شخصيات الأصدقاء والاقرباء، ومنها شخصيات اجتماعية وشعبية لها ثقلها بين أوساط المجتمع كشخصية فنان شعبي معين أو شخصية شهيد مقدسة، لذا فالشخصيات الاجتماعية تفرض نفسها بقوة في قصائد الشعراء، فتمثل المحيط الواقعي الذي يعيش فيه الشاعر وينتمي إليه، ويكون ظهورها في قصائد الشعراء لحاجة شعورية وعاطفية ملحة دعت الى استدعاء مثل هذه الشخصيات، ويكون ذلك بحسب درجة قرابتها من عواطف الشاعر ومشاعره[2]، لذلك استند الشاعر عارف الساعدي على المرجعية الاجتماعية، والنهل من الواقع والوسط الاجتماعي المحلي والخارجي، فكان لشخصية (**فيروز**) حضوراً رائعاً في نصوصه، تلك الايقونة الغنائية، التي استطاعت ان تفرض وجودها وتخلق لنفسها جو فني خاص وجمهور متميز بين الاوساط الاجتماعية العربية والعالمية، فيستدعيها الشاعر في موضعين من قصائده، تمثل الموضع الأول في قصيدة (**آت**) ذات الوزن العمودي، إذ يقول :

---

(1) حضور الشخصية التراثية الأدبية في تجربة الشاعر صالح الزهراني : قصيدة النداء الأخير للقيط بن يعمر الأيادي انموذجا ، د. أمل محسن العميري ، مجلة جامعة الملك عبد العزيز ، الآداب والعلوم الإنسانية ، ٢٠١٥ م : ١١ .

(2) يُنظر : قصيدة الشخصية في شعر عبدالإله الياسري ، سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ، ٧ ، ٢٠١٨م : ١١ .

أسماؤنا كالعرايا مَنْ سيلبسُها صوتَ المغني إذا صار الفتى حجرا
فيروز أول حزنِ في طفولته قد علمته أنين الناي والسفرا
فيروز خمرٌ بأحزانِ ملونةٍ إذ كلما شم خمر الحزن قد سكرا[1]

نجد الشاعر قد كرر اسم **(فيروز)** مرتين في النص، نظراً لصوتها الشجي الهادئ الذي تنبعث منه نفحات الفرح والسرور، ونلحظ في بيته الثاني **(قد علمته أنين الناي والسفرا)** مفارقة جميلة، إذ شهد حضور ملامح أغنيتها المعروفة بـ(أعطني الناي) المقتبسة من قصيدة المواكب لجبران خليل جبران، ولعل ذلك راجع الى استحسان سماعه لأغاني فيروز، الذي كرر ذكره لها في بيته الآخر لاصقاً بها لفظة (خمر) بقوله **(فيروز خمرٌ)**، فيشبهها الشاعر بالخمر الممزوج والملون بالحزن، فيسكر كل من شمها وليس من شربها، دلالة على الأثر العميق الذي تتركه في ذهن المتلقي، أمّا في الموضع الآخر من قصيدة **(شعر البنات)** فيتطرق الشاعر لشخصية فيروز، في معرض حديثه مع شخص آخر مبيناً له دواعي التفاؤل والسعادة حسب رأيه، و موجهاً له النقد، لكونه لم يبدأ صباحه وعمله ونشاطاته على نفحاتِ صوت فيروز، لذلك فصباحه خالٍ من اللذة المنبعثة من اغاني فيروز، إذ يقول :

لأنك لم تبصرْ الصبح
حين يسيلُ على صوت فيروز
ولم تره وهو يفركُ عينيه في لذةٍ
هكذا انت
صباحُك حافٍ من الأغنيات[2]

قرن الشاعر سعادة الصباح بسماع صوت فيروز، فيخاطب المتلقي بأنه مادام لم يبدأ صباحه بسماع صوت فيروز فأنه لم ير من المتعة من شيء، وكأنه بريد القول بأنها أصبحت تراثاً شعبياً وصوتاً مألوفاً بين الناس، لذلك لم يخرج النص عن واقعه، ولم يكُن بعيدا عن الوسط الشعبي، إذ حمل الدلالة ذاتها لعبارة (فيروزيات الصباح) التي أصبحت على لسان كل شخص .

وللصداقة وقعٌ خاص ومكانة جليلة في شعرنا العربي عامة، وعند الشاعر عارف الساعدي على وجه الخصوص، والشاعر قد التمس هذه القضية الاجتماعية العاطفية الخالصة، وقرر أن

---

(1) الاعمال الشعرية : ٣٩ .
(2) المصدر نفسه : ٢٠٧ – ٢٠٨ .

يوظفها شعرياً، ففي قصيدة (**مرثية لصديق حي**)، نراه يكتب في عتبة الإهداء عبارة (**إلى الصديق مهند رحيم**) فيستدعي شخصية صديقه، ذاكر ومستذكر أبرز محطات حياتهم ، فنقرأ له :

كنّا نجوبُ الشوارعَ في كل يوم
حفظنا الأزقةَ والطرقات
ومحلتُنا
لم تكُ تكفي لأقدامنا
درابينُها ضيّقة

ويقول أيضا :

كنتُ أعرفه حين يأتي
طرقات يديه على الباب
كنت أحفظها
هو ذا صاحبي
فأترك دوماً عشائي
(نحن القرويين)
دائماً زادُنا جاهزٌ بعد أيِ صلاة
كنتُ أشبع حين أراه[1]

فملامح الصداقة الحقيقية واضحة جلية في النص الشعري، غير أن الشاعرَ استعمل الاسلوب الماضي في ذكر صديقه، فيبدو إن صداقتهم وعلاقتهم تغيرت عندما كبرا، وهذا راجع إلى أسباب مختلفة، ولقد اتضح ذلك في عتبة العنوان (مرثية لصديق حي) عبارة تحمل الكثير من العتاب إذ في العادة يكون الرثاء للميت وليس للحي فعد صاحبه في خانة الاموات بسبب انقطاعه عنه وعدم الوصال والسؤال منذ زمن، ونلحظ في نهاية النص توظيف الشاعر لمفردات اجتماعية تمثل البيئة العراقية، فهو ينقل عادات أهل القرى كونهم يعدون طعامهم بعد الصلاة مباشرة .

(1) الأعمال الشعرية : ١٨٩ – ١٩٠ .

وفي قصيدة (**في مقبرة النجف**)، نراه يستدعي شخصية صديقه (**محمد هادي**)، الذي ذكره في عتبة الاهداء قائلاً (الى الصديق محمد هادي)، حيث يتقنع بتلك الشخصية متحدثاً بلسانها، مصوراً حال صديقه، وكأنه في المقبرة ذاهب لزيارة قبر والده، إذ يقول :

أفزعتَ الموتى
أقلقتَ هدوء مساكنهم
ونشرتَ الريح بأعينهم
.....
أبتي قد جئتُك فأحملْ وجعي الوسنانَ على شفتي
خلفتُ الأحياء ورائي
.....
أبتي عذراً
عكَرتُ هدوء القبر ودفء الطينْ[1]

عندما نتأمل في النص آنفاً نجد أن الشخصية الاجتماعية (محمد هادي)، كانت هي المحور الرئيس والمحرك للنص، فبراعة الشاعر مكنته من مزج الرؤية الدينية والاجتماعية والمكان معا في نص واحد، فضلاً عن توظيف أكثر من شخصية (محمد هادي – أباه – أنا الشاعر)، كل ذلك ساعد على خلق نص متوهج يحمل أكثر من دلالة، فشخصية (محمد هادي) شخصية اجتماعية، باعتباره صديق مقرب من الشاعر، ما دعاه إلى ارتداء قناعه والتحدث بلسانه، وهذا الأمر يظهر لنا عمق درجة الصداقة بينهما، بحيث تطرق إلى خصوصياته وسرد تفاصيل أحزانه، بل وشاركه فيها ليقلل من وطأتها عليه .

وفي جانب آخر لم ينسَ الشاعر أصدقاءه الأموات ، فالوفاء صفة تلازم الشخص ويتميز بها الطيبين، ففي قصيدة (**حين يعود الموتى**)، يوظف الساعدي شخصية اجتماعية أخرى مطرز قصيدته بعتبة إهداء جاء فيها (**إلى روح الصديق راغب شراد في أربعينيته**)، مستذكراً ذلك الشخص الذي كان يجالسه دائما ، إذ يقول :

كان يجلس بالقرب من رجل طاعن في الحكايا
كان منتشراً في المرايا
ربما كان يؤذيه بعضُ الدخان

([1]) الاعمال الشعرية : ٦٧ – ٦٨ .

وبعضُ النكات

ولكنه مطمئنٌ كعادتهِ عندما يشربُ الشاي

مستلقياً خلف إحدى الزوايا[1]

يبني الشاعر في مخيلته مشهداً تصورياً، افتقده بمرور الأيام ومشاغل الحياة وفقد الأحباب، فرسم على ورق القصيدة نصاً استرجاعياً واصفاً ومستذكراً به أياماً ذهبت كان فيها الفقيد صديقاً حميماً للشاعر، ذهبت بحلاوتها ومرارتها وحزنها وفرحها ومجالسها، فكانا يجلسان ويشربان الشاي معاً، وعندما كان ينزعج الفقيد من دخان السجائر وبعض النكات والمزح والحكايا، غير أنه مطمئن في جو تسوده المحبة والفطرة، ويدرك الشاعر بعدها ان تلك ذكريات مضت، فتحول خطابه مباشرة الى الحديث عن حقيقة وواقعية ربما تكون مرة لكن عليه أن يتقبلها، إذ يقول :

ها هو الآن قد خفَ جداً

وآلامه هدأت كلُها

وتشظَت أمانيِه فوق السقوفْ

كنتُ ألمحه وهو يوزع تمراً على روحه[2]

إنَّ قول الشاعر (قد خف جداً– آلامه هدأت– تشظت أمانيه)، دلالة على إنَّه رحل عن هذه الدنيا، وعليه فالشاعر عندما استند إلى المرجعية الاجتماعية في نصه بتوظيف شخصية (**راغب شراد**) عمد إلى عرض القصة من جانبين، الأول هو استذكار حياة تلك الشخصية بصورة متخيلة وسرد ذكرياته معها، والجانب الآخر هو تصوير حقيقة موته بنبرة حزن واضحة من خلال أبياته، فآلامه هدأت وأمانيه ذهبت أدراج الرياح .

والعائلة أقرب مكون اجتماعي ممكن أن يستند إليه الشاعر، في تغذية نصوصه الشعرية ، فمن الشخصيات الاجتماعية الخاصة التي وظفها الشاعر ضمن إطار العائلة، شخصية ولده (**الطيــب**) كمنابع ثقافية أفرزت له مادة شعرية من رحم الوسط الاجتماعي، إذ جسد الشاعر شخصية ولده، وكشف لنا عمق العلاقة بينهما إلى درجة الصداقة، بعد اجتياز مرحلة الحدود الفاصلة بين الاب والابن، فنقرأ من قصيدة (**الصديق الوحيد**) قوله :

---

(1) آدم الأخير : ٨٠ .
(2) المصدر نفسه : ٨١ .

لـم يتبق مـن أصدقائي القدامـى أحـد
ولدي الصغير هو صديقي الجديـد
كلَّ مساء
يصعدُ معي سيارتي
يجلـسُ في المقعد المجاور لي
نجوب محلتنا[1]

المتأمل في النص أعلاه يلمس أن الشاعر يعاني من أزمة صداقة، وعليه أن يبني صداقة جديدة مع أقرب الناس إليه وهو ولده الطيب ذي الأربعة أعوام، الذي جدد ثقة الصداقة به فهو صديقه الوحيد، خصوصاً وأنه أهدى له هذه القصيدة بقوله في عتبة الاهداء **(إلى ولدي الطيـب ذي الأربعة أعوام)** ويبدوا إن الشاعر قد إعتاد على هذا السيناريو فلم يتبقى من أصدقائه إلا القليل، وقد يحمل النص بين طياته رسالة من قبل الشاعر إلى المتلقي بأن يحسنوا الاختيار في قضية الصداقة لأنها مهمة في حياة الانسان .

أما شخصية **(الأُم)** فيوظفها الشاعر في قصيدة **(مدونـة الرمل)** فيقول :

أنـامُ على صدر أميّ
وأضحكُ حين تقولُ كبرتَ
أقولُ لـها
أنَّ طفلاً تسلّـل في داخلي واختفى
كبر النـاس من حولنـا
غير أني بقيتُ أفتش عن ذلك الطفل[2]

الأم لها مكانتها الخاصة في المجتمع، لذلك قالوا بأن المرأة نصف المجتمع، فهي الحياة والحُب والأمل والسعادة، وكلنا نرى وبخاصة في مجتمعنا إن الابن مهما كبر تكون أمنيته أن ترجع به الأيام وينام في أحضان أُمه، وفي بعض الأحيان يعمد الابن إلى أن ينام على صدر والدته فتداعبه وتقول له كبرت، فيضحك ويقول إنَّ مشاعر الطفولة لا تزال في داخلي وحضنك الساحر لا يعوض مهما عصفت بنا الأيام، فيكبر الناس ولا تكبر مشاعري وعواطفي وأحاسيسي اتجاه أمي .

---

(1) الأعمال الشعرية : ١٨٧ .
(2) المصدر نفسه : ٢٣٦ .

للشهيد المكانة العالية والحضور البهي والثناء الجميل ليس في الدين الاسلامي فحسب، بل في قصائد الشعراء أيضاً، ففي ظل كثرة اندلاع الحروب والثورات، والظلم والجور كثر نزيف الدم العربي وأُريقت أنفس شتى، وشعبنا العراقي كان له النصيب الأكبر من تلك المجازر والحروب، كان آخرها عام(٢٠١٤)، ولم يكُ الشاعر غائباً عن تلك الأحداث، بل جسد ذلك شعرياً، فخرجت لنا نصوص من صلب المعاناة والواقع المعاش، غذتها مرجعيته الاجتماعية التي استند عليها، فهبت الغيارى لنصرة الوطن والمقدسات وسقط آلاف الشهداء، وكان أحد تلك الكواكب الشهيد **(مصطفى العذاري)** فوظف الشاعر هذه الشخصية الاجتماعية الوطنية المضحية في قصيدة خاصة سماها **(من ذاكرة العشاء الأخير)**، إذ كتب في عتبة الإهداء **(مهداة إلى روح الشهيد مصطفى العذاري وإلى كل شهدائنا الذين تتقدم أرواحهم الآن لتحرير الموصل قبل أي شيء)**، إذ يقول :

سلِمْ عليها ، وقلْ للآن لم يمتِ للآن يضحكُ في زهوٍ وفي ثقةِ
وقلْ لها تتركِ الأبواب مشرعة فقد أجيء ونصف الليل في شفتي
وقد أمرُ على أحزانها مطراً فلتنتظرْ .. ربَما .. فالوقتُ لم يفتِ
وربَما فجأةً أنسلُ في شغفٍ فلا تلمين يا أمُاه أغطيتي
ولتستريحي قليلاً ، أنتِ واقفةً منذ البكاء، فديري الوجه والتفتي
وعاتبي طاسة الماء التي انسكبتْ خلف الخطى، واسأليها،ربما سهتِ[1]

فشخصية **(مصطفى العذاري)** لا تخص فئة معينة دون غيرها، بل تُعدُ رمزاً وطنياً ونبراساً يحتذى به وتتغنى به الأجيال القادمة، وعندما نتأمل في الأبيات آنفة الذكر نجد أن الشاعر يتحدث بلسان الشهيد، مرتدياً قناعه عندما يخاطب أُمه بكل حسرة وألم وحزن، وكأنه بعث لها هذه الرسائل مع أحدهم ليسلم عليها أولا كونه لم يراها منذ مدة، ثم ليخبرها بأنه حي يرزق وليس كما سمعت بأنه قد استشهد، وفي هذا البيت إشارة الى قوله تعالى ﴿ **وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ** ﴾[2]، فيوصيها أن تترك الأبواب مفتوحة، فربما يأتي في أي لحظة، لذلك عليها ألا تلم فراشه وغطاءه وسريره، أما البيت الأخير فحمل الكثير من المعاني الجميلة والدلالات المختلفة، مزج فيه الشاعر العادات الاجتماعية

(١) آدم الأخير : ٧٥ – ٧٦ .
(٢) سورة آل عمران : ١٦٩ .

والحزن العميق في آن واحد، فجاء النداء من الشهيد الى أمه مباشرة، طالباً منها أن تلقي عتابها على طاسة الماء التي سكبتها خلفه عندما خرج من بيتها صباحا ولم يرجع بعدها .

ويوثق الشاعر تلك الحادثة الأليمة، فيصور كيفية استشهاد البطل المغوار، إذ يقول :

وكذبيهم جميعاً ، فـي يدي شجـرٌ يلهـو، وفـوق ذهـولي غيمـة نمـتِ
لم يصلبوني، ولكنْ شُبِـهتْ لـهمـو وهـا أنـا الآن حـرٌ فـوق مقصلـتي
وهـا أنـا الآن فوق الجسـر منتظـرٌ أهلي الـذين بـلا نـــومٍ ولا سِنَـةِ[1]

في هذه الأبيات صلة وجذور لحادثة مشابهة تماماً تترجمها لنا عتبة العنوان **(من ذاكرة العشاء الأخير)**، إذ يتداخل البيت الثاني مع الآية القرآنية التي ذكرت حادثة صلب السيد المسيح (عليه السلام) كقوله تعالى ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا** ﴾[2]، فهم أقدموا على صلب السيد المسيح (عليه السلام) بعد عشاءه الأخير مع أصحابه وحواريه، وقد أشار الشاعر الى ذلك في عتبة العنوان**(من ذاكرة العشاء الأخير)** وقد حصلت القصة ذاتها مع الشهيد مصطفى العذاري، حيث صُلب وعُلق على أحد جسور مدينة الفلوجة في محافظة الأنبار، بعد أن اقتيد أمام أنظار الناس وسط المدينة بعد عشاءه الأخير مع أصدقائه، كما اقتيد السيد المسيح (عليه السلام)، وعليه فقد تمثلت المرجعيات في هذا النص علامة سيميائية، فالحادثة هي ظهور تنظيم داعش، والمكان هو الفلوجة معقل الدواعش، ومصطفى العذاري البطل والرمز .

أما شخصية **(علي رشم)**، الشاعر الشهيد الشاب، الذي تطوع للقتال ضد تنظيم داعش الارهابي، أول أيام الفتوى المباركة، وما هي إلا أيام قليلة ويسقط شهيداً، وسط لوعة وحزن أهله ومحبيه وأصدقائه، فهو بحق شخصية اجتماعية شعبية تميز بحبه وعشقه لوطنه، والشاعر عندما يوظف مثل هكذا شخصيات، فإنه يلامس الواقع ويحتك بالوسط الاجتماعي، ويستند إلى الروافد الثقافية الاجتماعية في تغذية نصوصه الشعرية، كون الشاعر ابن بيئته وابن مجتمعه فيأثر ويتأثر بكل ما يحدث، فيصور حالة أهل الشهيد بعد فراقه، إذ يقول :

علاوي
لقد عاد أبوك لتوه من الهند

---

(1) آدم الاخير : ٧٩ .
(2) سورة النساء : ١٥٧ .

فتحوا صدره في مستشفياتهم
فقد وجدوا ثلاثة شرايين في قلبه لا ينبضن
وعندما فتحوا أحد هذه الشرايين
وجدوك نائماً فيه
استيقظْ يا علَاوي
إن نومك الطويل
أغلق الحياة على أبيك
لقد كان أبوك يضحك معنا
ولكنك دائماً كنتَ تختبئ خلف ضحكته
إلى متى أنت نائم في ذلك الشريان يا علاوي ؟[1]

(الى روح علي رشم) هكذا كانت عتبة الاهداء للنص أعلاه من قصيدة **(لسنا بحاجة إلى الملائكة)**، فأكتفى الشاعر في بيته الأول بلفظة **(علاوي)** فيخاطبه باللهجة الشعبية الدارجة، نداء ممتزج بالحزن، ونابع من شعور صادق، تجاه ذلك الشخص الوطني، فيخبره الشاعر بحالة أبيه ومرضه عليه وسفره الى الهند للعلاج، إلى درجة أن شخصك قد عاش في شراييه وصورتك رسمت في قلبه الى الأبد، وكان كلما يريد أن يضحك يتذكرك ويصمت وهكذا يستمر حزنه عليك .

ثانياً – الأماكن الحديثة :

لم يغفل الشعراء عن توظيف المكان بأنماطه المختلفة، فحاولوا جاهدين رسم صورة شعرية موحية عن المكان الواقعي الاجتماعي، بغض النظر عن آلية وكيفية نقل الواقع ومن أي جانب كان، سواء أكان إيجابياً أم سلبياً بحسب إحساس الشاعر وميوله النفسية، وبيئته الاجتماعية، التي إستمد منها روافده وإستقى منها ثقافته .

فالتعلق بالمكان ظاهرة وجودية إجتماعية، ونفسية وثقافية في الوقت ذاته، كونه ليس فضاءً أو حيزاً ثابتاً فحسب، بل ان (المكان الذي يعيش فيه الانسان مكان ثقافي، أي ان الانسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا عن طريق توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فحسب، بل عبر إعطائها دلالة وقيمة وإدخالها في نظام اللغة وتكون الأشياء حاملة في الوقت

(1) آدم الأخير : ٣٩ – ٤٠ .

ذاته لدلالات إيجابية أو سلبية عن طريق نسجها في منظومات الثقافة)[1]، بل إن هناك من حصر مفهوم المكان بالجانب الاجتماعي بقوله (المكان هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه)[2]، ومؤثراً أحدهما بالآخر .

فيعمد الشاعر للمكان الاجتماعي، ليعزز مقصده في غرضه عن طريق إستحضار النص الذي يضج بالحركة والحياة، كما نجد في نصوص الشعراء في استدعاءهم للأمكنة الاجتماعية" الأليفة والمعادية " وذلك لتوظيف ثقافة الشاعر الواقعية على وفق معطياتها المعنوية والتركيبية، في سياقه الشعري المنتج في رسم ملامح تلك الأمكنة، بأجمل اللوحات الفنية، التي تترجم العلاقة الروحية النابعة من أعماق الذات بين الشاعر والمكان، ولا سيما مدينته وما تحتوي من أماكن كالمقاهي، أو مدرسته وغيرها، بآلية شمولية واتساعيه في التعبير، فيصبح ذلك المكان الاجتماعي هو(المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا يوجد رابط بينها غيره، إذ يصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات)[3]، وإستدعاء الامكنة داخل النصوص الشعرية مثلت الثقافة الواقعية المكتسبة، بما توحيه من قدرة المبدع على استيعاب عنفوان النص وتداخله مع سياقه الثقافي، وتماثله مع حياة الشاعر وسعة المساحة التي تشغلها في خزينه الثقافي وروافده الفكرية، لذلك كثر الاستدعاء المكاني، نتيجة التماس المباشر بين تلك الأمكنة وحياته الاجتماعية، ولا سيما شاعرنا ، فظهرت في شعره صور مكانية كثيرة تغنى بها كثيراً وأجاد في نقل ورسم ملامحها على ورق القصيدة سواء أكانت أليفة أم معادية .

المكان الأليف :

تلعبُ الذاتُ دوراً مهماً في الحكم على ألفة المكان ومدى تقبله، وهذا الاحساس ينعكس على مجريات النص الشعري، وبالتالي شعور المتلقي بروح الألفة عن طريق ما عرضه الشاعر في نصه من صور وخيال ولغة، اتحدت وتجانست معاً في سبيل إظهار سياق مشع بصور المكان الأليف، فالبنى المكانية في الأدب تشكيل رؤيوي يعيد صياغته الخيال والنفس، لتصنع للإنسان موقفاً حسناً من ذلك المكان، متشبع بروح الألفة والطمأنينة، ولذلك ذهب الشعراء إلى تصوير ملامح أكثر الاماكن قرباً لذات الانسان، فوجدنا للبيت حضور مهم في أشعارهم، وهذا يتوافق وما ذهب إليه غاستون باشلار، بقوله إنَّ (المكان هو المكان الاليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا

---

(1)جماليات المكان ، سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون ، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٨م : ٦٤ .

(2)الرواية والمكان : ١٦ .

(3)الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ، صبري حافظ ، مجلة فصول ، العدد ٤ ، ١ سبتمبر ١٩٨٤م : ١٦٥ .

فيه، إي بيت الطفولة، أنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا)[1]، حيث نلحظ الشاعر عارف الساعدي قد اتكأ على صور المكان الاجتماعي موظفاً أول مكان يأوي الفرد ويبني به مكنونات طفولته، فيصور الشاعر حنين الشهيد مصطفى العذاري لبيته وهو بين أيادي أعداءه، إذ كان بحاجة إلى المأوى والمأمن فاتجهت أحاسيسه ومشاعره نحو بيته، إذ يقول:

ســـلم عليهـا وقـــل فلتنتظـر فـــأنا في أي وقت أزور البيت يـا ابتـي[2]

فليس في مخيلته مكان آخر سوى البيت، لأنه وبطبيعة الحال يعد البيت هو الملجأ الاول والحاوي الرئيسي، الذي عاش فيه ومعه، وقضى فيه أجمل ايام عمره وطفولته وأصبح موضع أسراره، والبيت لا يعني الصفة الاجتماعية فقط، فهو وجود مادي، يتسم بما يحتويه، وما يتشكل به، وله إنعكاسات إجتماعية، حيث يذكر المكان ويريد ساكنيه، أي بذكر البيت يتخيل صور والديه وأخوته ومحبيه، عمل الشاعر على نثر الألفة بين ثنايا النص لكسر صورة العنف التي تعرض لها، كون الشهيد خاطب أباه وهو في دار الغربة مقيداً بين فلول أناس ظالمة، لذلك خلق للمتلقي جواً شعرياً مغايراً للواقع .

ومن ذلك قول الشاعر متكئاً على صور المكان الاجتماعي موظفاً عدة أماكن إذ يقول :

كنّا نجوبُ الشوارعَ في كل يوم
حفظنا الأزقةَ والطرقات
ومحلتُنا
لم تكُ تكفي لأقدامنا
درابينُها ضيقة
وتكتظُّ هذي المحلةُ حين نسيرُ بها
الأصدقاءُ الصغارْ
يحفظون وجوهَ البنات الجميلات في حيَّهم
ولكنهم يخجلون كثيراً
لهذا

(1) جماليات المكان ، غاستون باشلار : ٦ .
(2) آدم الاخير : ٧٩ .

ليس لهم غير أنْ يكتفوا بالكلام
عن الفتيات[1]

هنا الشاعر يذكر أماكن عامة ومتاحة للجميع، فتجسدت المرجعية الاجتماعية في تلك الاماكن لتكون شاهداً على تنوع التجربة الشعرية لنصوص الشاعر، إضافة إلى إنَّ الاستقاء من روافد متعددة ومتنوعة، يدل على سعة اطلاعه وقوة تنقيباته الثقافية، وفي العودة إلى النص الحاوي على توظيفات مكانية مثل (**الأزقة – المحلة – الحي – الشوارع – الطرقات - الدرابين**) فوظف هذه الأماكن لإبراز دلالتها الاجتماعية في تصوير واضح لمأساة الحياة التي تعيشها تلك الطبقة المسحوقة، إذ نرى الحياة البسيطة والعفوية في أجمل صورها، وكأن الشاعر يريد أن يبعث رسالة إلى الاجيال الحالية بقوله (**كنّا**)، ويفصح عن مكنونات قلبه، وهو يرى الحياة الحالية ومدى اختلافها عن أيام شبابه سابقاً، حينما كانت وسائل الترفيه هي زيارة الاصدقاء والتجوال سويتاً في طرقات حيهم وأزقتها، إلى درجة حفظها، وليس كما نشاهد في الوقت الحالي من انطواء ولهو على وسائل التواصل الاجتماعي فحسب .

كل ذلك التوظيف كان ضمن النطاق العام، لأن النص شمل أماكن مكونة من أماكن أخرى، و اتجاه الشاعر هذا لا يعني عدم خوض التجربة المكانية في أماكن محددة ومهمة، ولها الدور الاساسي في تغيير ثقافة مجتمع ما بصورة كبيرة، ومنها المدرسة ذلك المكان الذي ينث بالألفة والعلم والمعرفة إذ يقول :

القادمون إلى الدنيا وفي دمهم نذرٌ لكلِ ولي مرَ من شفتي
نذرٌ إذا ولدوا ، نذرٌ إذا كبروا نذرٌ إذا دخلوا باباً لمدرسةِ
نذرٌ إذا كتبوا أسماءهم، وبكوا من واجب البيت، أو عينيْ معلمةِ[2]

يمتزج المكان الاجتماعي الاليف(**المدرسة**)، مع المعتقد الشعبي السائد(**النذر**)، ليصبح النص ايقونة ثقافية تحكي جانباً معيشياً من حياة أي فرد، امتلأ عالمه بالنذور قبل أن يولد وحتى دخوله للمدرسة، معقل العلم ومكان المعرفة، وشهد النص حضور مكاني آخر تمثل في (**البيت**)، الذي كان بمثابة الدعامة الاساسية لصقل وبلورة هذا المشهد، كونه الحاوي والشاهد على إطلاك وتنفيذ النذر أولاً، و ملجأ الشخص قبل وإثناء وبعد دخوله للمدرسة ثانياً، وفي تمثيل ألفوي آخر

(1) الأعمال الشعرية : ١٨٩ .
(2) آدم الاخير : ٧٧ .

للمكان الاجتماعي تأتي صورة المقهى في نص حمل البعد الديني ونظمه الشاعر وفق سياق الموازنة الزمانية والمكانية،إذ يقول:

والمدينةُ تغفو
وتغفو شوارعُها الوادعة
وأنا بعدُ لم أتعودْ
على النوم في الساعة التاسعة
تُرى أين أذهب يا رب
وأنا اعتدت أن أسهرَ الليل
أتنقل بين المقاهي[1]

أتى المكان الاجتماعي المتمثل في (**المقاهي**)، ضمن مشهد استرجاعي، في نص قناعي، صور فيه الشاعر حال سكان القبور، فلبس قناع أحدهم وأخذ يفكر كيف كان وأين أصبح، كونه معتاد على قضاء ليله في المقاهي مع أصدقاءه، في أجواء مليئة باللهو والمزاح واللعب، لا في مكان الوحشة والغربة والانفراد التي مثلها القبر .

وفي سياق قريب في معناه إلى النص السابق، استدعى لنا الشاعر المكان الاليف المتمثل بالـ(**المطعم**)، واصفاً حال المشيعين عندما نزلوا لتناول الاكل تاركين النعش ومن فيه على ظهر السيارة، إذ يقول :

ومرَ بنا الوقتُ
واستيقظ البعضُ منهم
وصاحوا على سائق النعش
عند أول مطعمْ
وبالفعل عند أول مطعم
نزلوا كلُهم جائعين
ومدَوا لهم سفرةً
من لذيذ الطعامْ
وبقيتُ أنا جائعاً[2]

([1]) الاعمال الشعرية : ٢٣٥ .
([2]) المصدر نفسه : ١١٦ .

هنا الشاعر وبقناع الشخص المتوفي، يروي تفاصيل ما حصل في طريقهم إلى المقبرة إلى ان وصلوا إلى أحد المطاعم، فمدوا لهم سفرة من لذيذ الطعام وأشهاهُ، متناسين من جاءوا من أجله وغير متعظين من هذا الموقف وان يوما ما سيكون أحدهم مكانه، والشاعر ربما قصد من ذلك توجيه النصح والموعظة للناس مذكرهم بالموت والفناء .

لسنا بصدد شرح وتوضيح جميع ما وظف الشاعر في هذا الجانب، بل كيفية التوظيف لا كميته، على وفق نماذج معينة، لذلك انتقينا أشهرها وأكثرها ملامسة لحياة الناس وشؤونهم المجتمعية، فذكرنا بعضها في النصوص آنفة الذكر، ويستمر بيان المكان ذات الصفة الأليفة ومن ذلك توظيفه **للسوق** كمكان شعبي، إذ يقول :

لم يتبق من أصدقائي القدامى أحد
ولدي الصغير هو صديقي الجديد
كلَّ مساء
يصعدُ معي سيارتي
يجلسُ في المقعد المجاور لي
نجوب محلتنا
نشتري ما نشاء من السوق
نضحك
نثرثر[1]

يحمل النص الحضور الفعلي للمكان الاجتماعي المتمثل **بـ(السوق)**، حيث جعل له الشاعر محطة خاصة في جولته المسائية مع ولده الصغير، فجاء توظيف المكان ضمن نص متشبع بالروافد الاجتماعية ،إذ يروي جنبة حقيقية من حياته، وكيف أنه أعاد تفعيل أيقونات الصداقة مع ولده، بعد حدوث فجوة نتيجة غياب أصدقائه القدامى .

وتظهر براعة الشاعر وقدرته الفائقة في التعامل مع النص برؤية إشارية يجسد بها الشاعر ثقافته عبر إيجاد دلالات تلائم مقاصد المتلقي، فـ**(محطات القطارات)** ومواقفها لها نصيب في تجربة الشاعر، إذ تُعدُ أماكن ومراكز اجتماعية، يرتادها السكان للتنقل والسفر بين المدن، غير أن الشاعر أضفى عليها صفة خيالية، فيقول:

([1]) الاعمال الشعرية : ١٨٧ .

آدمٌ يتجهُ الآن إلى ضوءٍ بعيد
إنَه ضوءُ المحطَاتِ
التي تهجرُها الناسُ
وأحزانُ القطاراتِ
التي ترحلُ ملأى بالفراغاتِ
وبالليل الطويلْ
.....
آدمٌ يفتحُ أبوابَ المحطاتِ ويدخلْ
ولقد أغراه أنْ يركبَ مزهوَاً قطارا
وحدَه دارَ المفاتيحَ وسارا
ملأ الليلَ صفيراً ودوارا[1]

إنَّ السمة الخيالية مسيطرة على النص، كونه مقطعاً من قصيدة (**آدم الأخير**) آخر إنسان في هذا العالم، إذ إنَّ الموقف لم يحدث بعد والشخصية مفتعلة، حيث يصور لنا الشاعر في هذا النص خلو تلك الأماكن الاجتماعية من الناس، فالمحطات والقطارات ملأى بالفراغات، ولا وجود للعالم، لأنه إنتهى وذلك الشخص هو الوحيد الذي تبقى .

يمكن القول إنَّ الشاعر كان موفقاً في توظيفاته للأمكنة الاجتماعية، والأليفة منها على وجه الخصوص، إذ حاول أن يبرز الهوية الثقافية لتلك الأماكن مع ميوله للصفة الواقعية على حساب البعد الخيالي، مهيئاً الظروف للقارئ ليعيش في أجواء ملامسة للوضع الراهن، بأحداثه ومجرياته السياسية والاجتماعية .

المكان المعادي :

طبيعة الحالة المكانية المختلفة في السمة العامة، فرضت علينا عدم الحكم على جميعها بالألفة، لأن هنالك أماكن معادية لشعور الفرد وأحاسيسه، بحكم تعارضها مع النفس الانسانية وصعوبة تقبلها والتعايش معها، لذلك فالمكان المعادي يشعر الإنسان فيه بالضيق وعدم الأمان والكراهية ، ومن المؤكد ان بيئة الشاعر لا تخلو من تلك الأماكن، لذلك تسربت إلى شعره كجزء من الثقافة المجتمعية، التي نهلها من واقعه المحيط به، ومن تلك الأماكن على سبيل المثال لا الحصر، توظيف الشاعر (**للمستشفى**) في نص يحمل سياق صورة المعيش اليومي،

([1]) آدم الأخير : ٢٥ .

كشاهد حي وواقعي، على انفتاح فكر الشاعر في استدعائه لصور شتى، وتنوع توظيفاته سواء اتفق مع ذاته أم اختلف معها، وهذا دليل على موضوعيته والوقوف على مسافة واحدة واضعاً الجميع تحت لواء الثقافة التي يجب ان تنقل يجميع محتوياتها ،إذ يقول :

وسيدور بنا الزمان
وأصعد في المقعدِ المجاورِ له
عندما يأخذُ صديقه العجوزَ إلى المستشفى
سوف لا نتحدث
ولا نضحك ولا نثرثر
وسوف لا يعجبه أيُ شيءٍ من صديق الشاعرِ العجوز
سوى أنه كان هذه القصيدة[1]

فضاء هذا المكان يجعله معادياً، خصوصاً وأنه مجمع لآلام النفس وذي طابع مآساوي، والجو العام يزخر بشتى أنواع الحزن والألم والفقد، مما يجعله مكان غير مرغوب فيه، وبصورة أو بأخرى يكون الشاعر قد مر بهذه التجربة المزعجة، لذلك تركت بصمة في فكره فتحولت إلى صيغة شعرية، فيحمل النص الصفة التنبؤية وان الابن في يوم ما سيأخذ اباه إلى المستشفى جالساً مجلسه عندما كان طفلاً، لأن الزمان قد دار وتغير الحال، مركباً نصه بطريقة اجتماعية مألوفة بين الناس، وبذلك يكون الشاعر قد حقق نقل الثقافة الشعبية من جهة، وذكّر بأن لا شيء يدوم ويبقى على حاله من جهة ثانية .

وعندما ننتقل إلى أيقونة مكانية أخرى، نجد الشاعر يتجه إلى اسلوب التجسيد عن طريق ألقاء الصفات الحية على الجمادات، ومنها المدن، إذ يقول :

لكنّها انجرحت في آخر الليل
من سيخيطُ جراح المدينة في آخر الليل
والشوارع تغفو
والعياداتُ تُغلق أبوابها وتنامْ
وهذي المدينةُ مطعونةٌ بالظلامْ[2]

([1]) الاعمال الشعرية : ١٨٨ .
([2]) المصدر نفسه : ١٩٧ .

نلحظ مقدار الألم والحزن المتراكم في نفس الشاعر، حتى جعله يغور في عالم الخيال باحثاً عن عيادة صحية، لعلها تخيط جراح وطنه ومدينته التي ما تزال تنزف دماً، ولعل الشاعر أراد من ذلك كله ان جميع سكان المدينة تجاهلوا ذلك النزيف وتنشيف جراح الوطن، بتماسكهم ووحدتهم في درء المخاطر وقتل الفتن، فسدّوا أبوابهم وأظلمت المدينة حزناً، ونلحظ ان الشاعر قد دعم نصه بأكثر من لفظة (**انجرحت- سيخيط – مطعونة**) حتى بدا السياق متناسقاً في صياغة الفكرة المكانية العامة المتمثلة في المكان المعاني/ العيادات .

الخاتمة

نتج عن البحث والاستقراء في شعرِ عارف الساعدي في ضوء المرجعيات الثقافية، جملة من الاستنتاجاتِ، التي حاول الباحث عن طريقها ملامسة بعض ما كان مسكوتاً عنه في النصوص الشعرية، وصولاً إلى معرفة مرجعيات الشاعر، والتي تُعدُّ بمثابة الاجابة لتساؤلات عن خلاصةِ ما وصل إليه البحث، وأبرزها:

- تميزت أغلبُ نصوص الشاعر بحملها أكثر من وجهة نظر في التحليل والتأويل، كون الشاعر كان موفقاً في بناء النص الذي يحمل رؤى متعددة، وهذه السمة جعلت باب التأويل مفتوحاً امام الباحثين في دراسة المنجز الشعري .
- كانت المرجعية الدينية صاحبة الرّيادة في نصوص الشاعر، إذ اتكأ عليها الشاعر أكثر من غيرها، وبخاصة تغلب النص القرآني على غيره من المرجعيات الدينية، التي استقى منها الشاعر، وبخاصة إسلوب الايحاء وليس من باب الاقتباس المباشر، وهذه الرؤية من زاوية المرجعيات باعتبارها مناسبة للعمل بهذا الاجراء أكثر من غيره
- توزعت الألفاظ والتراكيب الدينية على امتداد نصوص الشاعر، غير أن الشخصيات الدينية هي الاقل حضوراً في صيغ المرجعية الدينية .
- احتلّت المرجعية الاجتماعية في الخطاب الشعري لعارف الساعدي، المرتبة الثانية بعد المرجعية الدينية، على وفق عامل الكم، مما يدل بان الشاعر كان كثير التماس مع واقعه، مما بان أثره في شعره .
- وجدنا الشاعر بعيداً في الأغلب عن الخيال والتزييف في التعامل مع أوضاع مجتمعة، بل كانت الجدّية حاضرة في نقل الصّور الواقعية، وهذا لا يعني إن شعره كان واقعياً أو متكلفاً، بل كان لمجتمعه بُعداً حيّاً في ضميره، أبى على أن ينقله كما هو كمظاهر الحزن والفقر والمعاناة وغيرها .
- كان تضمين اليومي والمتداول الشعبي، أكثر الأمور التي أوضحت انسجام الشاعر واطّلاعه على عادات مجتمعية ربما تكون غائبة عن أنظار المتلقي، يعرف عن طريقها عادات مجتمع كامل .
- كان الشاعر موفقاً في عمل قراءة مميزة ووافية للواقع الاجتماعي، برداء التراث بجميع أنواعه، إذ أعاد إحياء الموروثات الدينية والتاريخية بنكهة واقعية مجتمعية .

- للمكان حضوراً واضحاً في قصائد الشاعر، بأنساقه الدينية والتاريخية والاجتماعية والبيئية .
- هناك توظيفاً لتقنية القناع، حتى صار أمراً مستساغاً في نظر الباحث والمتلقي، إذ نجد الشاعر عن طريقه متبنياً كل شيء، ومتفاعلٍ مع عناصر التراث المستدعاة بعد هضمها وتقديمها بصورة أخرى .
- تُعدَّ المرجعية الطبيعية في شعر عارف الساعدي، رافداً اساسياً تحاكي البعد الجمالي كوظيفة ثانية تضاف إليها، رغم كونها مصدراً ثقافياً عاماً .
- هناك سمة بارزة في دلالتها ضئيلة في توظيفها في نصوص الشاعر، تمثّلت في اسلوب التضاد الفلسفي الوجودي، تبين التعامل مع السّياق الديني بصورة عكسية عمّا جاء في المصادر الدينية، كتوظيف شخصية ابن نوح والخضر وموسى وفرعون وغير ذلك .
- يعكسُ الشاعر بعضَ خصوصيات حياته في نصّه الشعري، تمثل ذلك بقصائد الاهداء لعائلته وأصدقاءه المقربين، إضافة إلى إظهار معتقده الديني بصورة جلية، كمراجع ثقافية استند عليها .
- حظيت المرجعية التاريخية بنسبة جيدة في التوظيف، بل امتازت بتنوع التوظيف بين القديم والحديث على وفق مراحل التاريخ المختلفة، بوصف التاريخ أساس المرجعيات .
- كثيراً ما وجدنا الشاعر يتحدث مع خالقه في نصوص صاغها بنفس صوفي، مما يظهر إطلاّعه على هذا اللون من الشعر، إذ قلّص الحواجز وخلقَ لنفسه حرّية استثمرها للتحدث مع خالقه .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان- بيروت ، ط٢، ٢٠٠٧م .

٢. أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول)، كاملي بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب – سوريا – دمشق،(د.ط)، ٢٠٠٤م .

٣. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام – العراق – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .

٤. أثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية في العصر الأموي، د. قيس كاظم الجنابي، دار الآفاق العربية – القاهرة – مصر ، ط١ – ٢٠٠٧ م .

٥. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، د.شلتاغ عبود شراد ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،ط١ ، ١٩٨٧م .

٦. أحداث التاريخ الكبرى، مجدي كامل، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م .

٧. الأدب الشعبي في جزيرة العرب، عبدالله بن محمد بن خميس، ط٢، ١٩٨٢م .

٨. أدب الكاتب، أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) ، شرح وتقديم ، علي فاعور ، إصدار وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، السعودية، (د.ط / د.ت) .

٩. الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر-القاهرة (د.ط / د.ت) .

١٠. آدم الأخير ، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بغداد، ط١ ، ٢٠١٩م .

١١. أدونيس منتحلاً ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي، مصر، ط١، ١٩٩٣م .

١٢. إرشاد القلوب ، الحسن بن أبي الحسن محمد الديلمي ، تحقيق: السيد هاشم الميلاني ، دار الاسوة للطباعة والنشر – إيران ، ط٢ ، ١٤٢٤ هـ .

١٣. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د . علي عشري زايد ، دار الفكر العربي للطبع والنشر ، القاهرة – مصر ، ط١ ، ١٩٩٧م .
١٤. استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث ، د. محمد بن عبدالله منور ، النادي الأدبي بالرياض ، السعودية – الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

١٥. أسرار نخلة ميسان، تاريخ مملكة ميسان منذ النشوء الى نهاية الدولة الاموية، سيف جلال الدين الطائي، آشور بانيبال للثقافة، العراق- بغداد، ط١، ٢٠١٨م .
١٦. أضواء على الثقافة الاسلامية، د. نادية شريف العمري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٤، ١٩٨٦م .
١٧. الأعمال الشعرية ، عارف الساعدي، دار سطور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بغداد، ط١ ، ٢٠١٨م .
١٨. إنتاج الدلالة، قراءة في الشعر والقصص والمسرح ، د. صلاح فضل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر(د.ط) ، ١٩٩٣م .

١٩. الأهوار "دراسة تاريخية ديموغرافية طوبوغرافية" حسن علي خلف، دار الفيحاء، للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- البصرة ، و دار الرافدين، لبنان- بيروت- الحمرا،، ط١، ٢٠١٧م .
٢٠. أهوار العراق، عبد علي الخفاف وآخرون، مركز الرافدين للحوار، لبنان-بيروت، ط١ ، ٢٠١٩م .
٢١. بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، الشيخ محمد باقر المجلسي ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، لبنان- بيروت ، ط ١ – ٢٠٠٨ م .

٢٢. البداية والنهاية ، للحافظ عماد الدين ابن كثير القرشي الدمشقي ت٧٧٤هـ ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان، مصر، ط١ ، ١٩٩٧م .
٢٣. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط / د.ت) .
٢٤. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م .
٢٥. تاج العروس من جواهر القاموس ، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تح: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ط٢ ، ١٩٨٧م .

٢٦. تجديد ذكرى أبي العلاء ، طه حسين ، دار المعارف ، مصر – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٣م .
٢٧. تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني)، سعيد حميد كاظم ، من إصدارات دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد ،ط١، ٢٠١٣م .
٢٨. تفسير القرآن العظيم، للحافظ اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ) ، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط ١ – ٢٠٠٠م.
٢٩. التناص في الشعر العربي الحديث ، حصة عبدالله سعيد البادي ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
٣٠. توظيف المرجعيات الثقافية في شعر محمد مردان ، الدكتور محمد جواد علي، منشورات الضفاف – الرياض ، منشورات الاختلاف – الجزائر(د. ط)، (د.ت) .
٣١. ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، مصر- القاهرة، (د.ط)، ٢٠٢١م .
٣٢. الجامع لأحكام القرآن، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، دار الكتب المصرية، مصر- القاهرة، ط٢، ١٩٣٥م .
٣٣. جماليات المكان، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان، ط٢ ، ١٩٨٤م .
٣٤. جمالية المكان ، سيزا قاسم وآخرون ، مطبعة دار قرطبة عيون مقالات للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٨م .
٣٥. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، د. عبدالله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر- القاهرة، (د.ط / د.ت) .
٣٦. الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي، د. خضر أحمد عطاالله، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة، ط١ (د.ت).
٣٧. الحيوان في الأدب العربي، شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، لبنان-بيروت، ط ١، ١٩٨٥م .
٣٨. خطاب المرأة في شعر الجواهري، د. رائدة مهدي جابر العامري، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق- بابل ،ط١، ٢٠٢١م .

٣٩. دليل الناقد الادبي، د.ميجان الرويلي، و د.سعد البازعي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ٣،(د.ت) .
٤٠. ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب البغدادية، العراق- بغداد، (د.ط)، ١٩٧٥م .
٤١. رسائل الكندي الفلسفية، لأبي يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، تحقيق : محمد عبد الهادي أبو ريره، مطبعة حسان ، ط ٢ (د.ت) .
٤٢. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٧٨م .
٤٣. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان- بيروت، ط١، ٢٠٠٣م .
٤٤. الرواية والمكان ، ياسين النصير ، دار الحرية للطباعة ، بغداد – العراق : ٢٠
٤٥. زمن الشعر ، أدونيس ، دار الساقي ،لبنان- بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م .
٤٦. سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب ،لبنان- بيروت، ط ١، ١٩٨٥م .
٤٧. السيرة النبوية ، إبن هشام ، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م .
٤٨. السيرة النبوية ، أبو الحسن علي الحسني الندوي، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، السعودية- جدة، ط ٨ ، ١٩٨٩م .
٤٩. سيكولوجية الموت والاحتضار، أحمد محمد عبد الخالق، مركز النشر العلمي، جامعة الكويت،(د.ط)، ٢٠٠٥م .
٥٠. سيمولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط١ ، ٢٠٠٣م .
٥١. شخصية الفرد العراقي، د. علي الوردي، منشورات دار ليلى- لندن، ط٢، ٢٠٠١م .
٥٢. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر- القاهرة، (د.ط / د.ت) .
٥٣. الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدكتور محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، القاهرة (د.ط/ د.ت) .
٥٤. شعر الطبيعة في الأدب العربي، د . سيد نوفل ، مطبعة مصر – جمهورية مصر العربية ، ط١ ، ١٩٤٥م .

٥٥. الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ،ط٣(د.ت) .
٥٦. الشعر والتلقي ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١ ، ١٩٩٧م .
٥٧. الشفرة التأويلية "تمثلات الرافدين في الشعر العراقي ١٩٠٠- ١٩٥٠" د. رائدة العامري ، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، العراق-بابل ، ط١، ٢٠٢٢م .
٥٨. الصّورة الشعرية النظرية والتطبيق ، عبد الحميد قاوي، (د.ط/ د.ت) .
٥٩. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٤م .
٦٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت- لبنان ، ط ٥ ،١٩٨١م .
٦١. عيار الشعر ، محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، تح : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٥ .
٦٢. العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت ١٧٠ هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
٦٣. الغزو الأمريكي للعراق حقائق وأرقام ، سؤدد فؤاد الألوسي ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، السعودية ، ط١ ، ٢٠١٢م .
٦٤. الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة ، فوزي عطوي، دار الفكر العربي، لبنان- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م .
٦٥. فن الشعر، ارسطو طاليس(ت ٣٢٢ ق. م)، ترجمة وشرح وتحقيق، عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة-لبنان- بيروت،(د.ط) ١٩٧٣م .
٦٦. في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة (د.ط /د.ت) .
٦٧. قصص الانبياء، ابن كثير، دار ابن الجوزي، مصر- القاهرة، اعتنى به وخرج أحاديثه، ابو حسين محمد بن سامح، ط١، ٢٠٠٥م .
٦٨. القناع في الشعر العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، د. سامح الرواشدة، الصايل للنشر والتوزيع، الاردن-عمان، ط١، ٢٠١٤م .

٦٩. الكافي ، أبي جعفر محمد بن يعقوب الكليني، المطبعة الاسلامية، ايران- طهران ، ط١ ، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .

٧٠. لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط ٣، ١٩٩٩م .

٧١. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات- الكويت، ط١، ١٩٨٢م .

٧٢. المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طباينه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة (د.ط / د.ت) .

٧٣. مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت ٥١٨هـ) ،مطبعة السنة المحمدية، مصر- القاهرة، (د.ط / د.ت) .

٧٤. مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٦م .

٧٥. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٧٦. مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التمارة ، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع، الاردن، ط ١، ٣٠١٣م .

٧٧. المسيح عيسى ابن مريم (ع) الحقيقة الكاملة، د. علي محمد الصلابي، ط١، ٢٠١٩م.

٧٨. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، الترجمة والنشر، المجلس الاعلى للثقافة، مصر- القاهرة، ط١-٢٠٠٣م .

٧٩. معالم على طريق تحديث الفكر العربي ، د.معن زيادة ، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، (د.ط)، ١٩٨٧م .

٨٠. المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، مصر (د.ط)، ١٩٧٩م .

٨١. معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عمر، مكتبة عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م .

٨٢. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة : د سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان ، ط ١(د.ت) .
٨٣. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة و كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤م .
٨٤. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، مطابع الدار الهندسية، مصر، ط ١، ١٩٨٠م .
٨٥. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية للطباعة والنشر، مصر، ط ٤، ٢٠٠٤م .
٨٦. معلمة الاسلام ، أنور الجندي ، دار الصحوة للنشر والتوزيع – القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٩م .
٨٧. مفاتيح الجنان، الشيخ عباس القمي، مكتبة الفقيه- الكويت- السالمية، (د.ط) ٢٠٠٤م .
٨٨. المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، مروة محمود الشرقاوي، دار النابغة للنشر، مصر-طنطا، ط١، ٢٠١٥م .
٨٩. مفدي زكريا شاعر النضال والثورة ، محمد ناصر ، جمعية التراث ، العطف ، غرداية - الجزائر، (د.ط)، ١٩٨٧م .
٩٠. المفردات في غريب القرآن، أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، تحقيق وإعداد مركز الدراسات والبحوث في مكتبة نزار مصطفي الباز، نشر مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية (د.ط)،(د،ت) .
٩١. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، د. نيس كوش ، ترجمة د. منير السعيداني ، مراجعة د. الطاهر لبيب ، المنظمة العربية للترجمة، لبنان- بيروت، ط ١، ٢٠٠٧م .
٩٢. المقدس الديني في شعر عارف الساعدي ، د. عزيز حسين الموسوي ، دار مسامير للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق – السماوة ، ط١ ، ٢٠٢٠م .
٩٣. مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث " بحث في المرجعيات " جليلة طريطر ، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، ٢٠٠٤م .
٩٤. المكونات الاولى للثقافة العربية، د. عزّ الدين اسماعيل، مطبعة الاديب، العراق- بغداد،(د.ط)، ١٩٧٢م .
٩٥. منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابي الحسن حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ) تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العربية للكتاب- تونس، ط٣، ٢٠٠٨م .
٩٦. ميزان الحكمة ، محمد الريشهري ، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١، ٢٠٠١م .

٩٧. نحن والتراث ، د. محمد عابد الجابري ، المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب (د.ط / د.ت) .
٩٨. النظرية الالسنية عند رومان جاكبسون، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣م .
٩٩. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، حسن مجيد العبيدي ، مراجعة وتقديم ، الدكتور عبد الأمير الأعسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، العراق – بغداد – الأعظمية ، ط١ ، ١٩٨٧م .
١٠٠. النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب- الدار البيضاء،ط٢، ٢٠٠٥م .
١٠١. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامه بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان(د.ط / د.ت) .
١٠٢. هوية المكان وتحولاته، قراءة في رواية طوق الحمام ، د. أيمان جريدان ، دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط٢ ، ٢٠٢١م .
١٠٣. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد الغزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد ابو الفضل ابراهيم و علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر – القاهرة (د.ط / د.ت) .

المجلات والبحوث الأكاديمية :

١- الابعاد الاجتماعية والقومية في شعر أحمد بن الحرمة ، بو لرباح عثماني ، مجلة الأثر، جامعة الاغواط – الجزائر، العدد ٢٢ / جوان – ٢٠١٥م .
٢- استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر عبدالعزيز الرنتيسي، عبد الرحيم حمدان ، مجلة الجامعة الاسلامية، فلسطين، ج ١٥، ع/ ١ ، ٢٠٠٧م .
٣- التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية (مشتاق عباس معن انموذجاً)، م.د. أحمد عبد حسين الفرطوسي، جامعة بغداد-كلية التربية ابن رشد-قسم اللغة العربية، ع /٢٠١ ، ٢٠١٢م .

٤- تجليات الواقع الاجتماعي في شعر عيسى لحيلح ، موسى كراد ، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، المركز الجامعي- ميلة- الجزائر، العدد/ ٩ ، ٢٠١٩م.

٥- التناص التأريخي في الرواية الجزائرية : بين الرؤية التقديسية وإعادة القراءة ، عثمان رواق ، جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة ، الجزائر ، العدد/١٤ ، ٢٠١٤م .

٦- الثقافة والانثروبولوجيا ، زكي الميلاد ، مجلة الكلمة ، العدد /٤٤ ، السنة الحادية عشرة – صيف ٢٠٠٤م .

٧- جماليات الطبيعة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة ، د. شريف بشير أحمد ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، جامعة الموصل ، أيلول ٢٠١٢م مج/ ١٢ ، ع /١٤ .

٨- الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ، صبري حافظ ، مجلة فصول ، العدد/ ٤ ، ١ سبتمبر ١٩٨٤م .

٩- حضور الشخصية التراثية الأدبية في تجربة الشاعر صالح الزهراني : قصيدة النداء الأخير للقيط بن يعمر الأيادي انموذجا ، د. أمل محسن العميري ، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية ، ٢٠١٥ م، السعودية .

١٠- الحوبة ، أ. د. عبد الكريم الوزان ، جريدة الصدى نت ، مقال منشور على النت

١١- دلالة المكان في الشعر الأموي " شعر قيس بن الملوح أنموذجاً " محمد فتحي الأعصر ، مجلة الكوفة – الكوفة ، العدد/ ٢٠١٧/١١م .

١٢- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، محمد شوابكة ، مجلة أبحاث اليرموك، الاردن، العدد/٢ ، ١٩٨٤م .

١٣- الطبيعة في شعر ابن الساعاتي (ت٦٠٤هـ) ، م.د. فارس ياسين محمد الحمداني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل، العدد/٧٥، ٢٠١٨م .

١٤- فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي انموذجاً ، م.د علي متعب جاسم ، و م.د منى شفيق توفيق ، مجلة ديالى ، العدد/ الاربعون ، ٢٠٠٩م .

١٥- فعالية القارئ في الدراسات النقدية، حادة بونوار، جامعة عبد الرحمن ميرة- الجزائر، مج/٨، ع/١، ٢٠٢١م .

١٦- قصيدة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر، شعر عدنان الصائغ انموذجا ،م. د علي عزالدين مطر الخطيب، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة واسط ، العدد/ السادس ، ٢٠١١م .
١٧- قصيدة الشخصية في شعر عبدالإله الياسري ، سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد/ ٢٦ ، العدد / ٧ ، ٢٠١٨م .
١٨- قصيدة العمود الومضة، نحو اسلوب شعري جديد، م.د. رفل حسن طه، جامعة كربلاء- كلية التربية للعلوم الانسانية، و م. ذكريات طالب حسين – جامعة كربلاء- كلية العلوم .
١٩- القصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر شعر عز الدين المناصرة مصداقاً، م.د. رباب هاشم حسين، جامعة بغداد- كلية التربية للبنات، نيسان – ٢٠١٢م .
٢٠- الكون السيميائي وتمثيل الثقافي، يوري إنموذجاً ، عبدالله بريمي، مجلة فصول المجلد/ ٣/٢٥ ، العدد/ ٩٩ ، ٢٠١٧م .
٢١- مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، بشير إبرير ، مجلة علامات ، جدة – السعودية ، العدد/ ٤٩ ، م/١٣ ، ١ سبتمبر ٢٠٠٣ م .
٢٢- الهوية الثقافية والعولمة ، محمد عابد الجابري ، مجلة حكمة، السعودية، ١٤ / ١١ / ٢٠١٥م .

الرسائل والاطاريح الجامعية :

١- المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الاندلسي عصري الطوائف والمرابطين، حسين مجيد رستم الموسوي (اطروحة دكتوراه)، جامعة البصرة، كلية التربية ، ٢٠٠٨م .
٢- المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، حمزة فلياشي وعبد الحق روبي (مذكرة ماستر) جامعة محمد خيضر بسكرة – كلية الآداب واللغات ، ٢٠٢٠م .
٣- المرجعيات الثقافية في شعر ابن الأبار القضاعي الاندلسي(ت٦٥٨هـ) سارة محمد اتويه اللامي (رسالة ماجستير) كلية التربية- جامعة ميسان، ٢٠١٩م .
٤- المرجعيات الثقافية في شعر أديب كمال الدين ، ياس عوض رشيد البصري (رسالة ماجستير)، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، ٢٠١٦م .

٥- استدعاء الشخصيات ما قبل الاسلام في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، محمد رافع غالب القاضي(رسالة ماجستير)جامعة آل البيت- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية، ٢٠١٤م .

٦- مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، حمد بن علي بن حمد الفقيه الحسيني الهاشمي (رسالة ماجستير)، جامعة أم القرى - كلية اللعة العربية – فرع الأدب والبلاغة والنقد ، ٢٠١٤م.

Abstract

Whoever sails in the waters of poetry and its seas will not be safe, as a result of the large number of currents and paths that try as much as possible to manipulate the boat of poets to disperse into several directions, some of them liked to go in that path and some of them walked with what reality imposed, so the reader and the researcher came to analyze the products of these Poets and an interpreter of the various references to their poetry, different in their sources, features and colors. Putting the recipient in the processes of interpretation and analysis, with his creativity in keeping pace with excellence and brilliance in the world of activation, to be in line with the most prominent outputs of poetry.

The topic of cultural references was not specific insofar as it was general and comprehensive that could be applied to any poetic production, although applying this topic to the modern and contemporary text gives the researcher a wider space to work than in the ancient text, since the large time difference allows the poet to expand the sources of his poetry. Cultural and therefore its diversity, ramifications, and the strength of its concentration in the corners of the poetic text, distributed along the path of his poetic experience, as he did not prefer one reference over another, but drew from the religious heritage, and supplemented it with the historical heritage, and societal tributaries present in the poet's texts, as well as the presence of the environmental reference as A cultural tributary that adds to the text an aesthetic dimension and an artistic sense.

We worked on studying this on the topic (Cultural References in the Poetry of Aref Al-Saadi) in the light of cultural criticism, which is concerned with inspecting and following up the poet's cultural storehouse by researching the content of his work, diving into the depths of the texts and exploring their mysteries and their relationships with the tributaries of the available culture and the extent of the poet's ability. And his ability to employ cultural formulas, since the poet's production is rich in artistic images, multi-visions and interpretations, and has abundant poetic tributaries that must be extracted and analyzed, so the choice fell on his production to apply the subject of cultural references to it, as it needs the availability of fertile and wide ground to create for the researcher freedom to work on it, and an abundance of references The poet's poetry ensured its availability, as well as an attempt to explore the subject of (cultural references) as a contemporary research phenomenon that resonates in the field of criticism and literature.

The dissertation was divided into an introduction and three chapters, followed by a conclusion, where the preamble appeared under the title of culture and its cognitive impact, and branched into two axes. In the first chapter, the religious reference dealt with a cultural text and included three topics. The first topic included the Qur'anic revelation, and the second topic revealed religious terms and structures distributed in the poet's texts. As for the third topic, it carried the title of religious personalities and the style of dialogue and storytelling.

As for the second chapter, it combined two references in two independent sections. The first topic came under the title of "Historical Reference"

and in turn was divided into two axes, such as the first “Historical Incidents”, and the second titled “Spatial Representation”, while the second topic was marked by the “Environmental Reference” which branched into three axes. The second axis is representations of silent nature, and the third axis is entitled Representations of the Natural Place.

As for the third chapter, its title was the societal cultural tributaries, and it was divided into three sections. The first topic was the representations of the daily and the popular circulation, and the second topic was the Iraqi societal patterns such as poverty, suffering and grief, while the third topic came out to the social realities, which were divided into two axes. As for the second axis, it was titled Modern Places, after which we concluded the research with a conclusion that included the most prominent findings of the researcher.

The research tried to reveal how the various tributaries of culture were employed in the poet's texts, and the researcher concluded that the religious reference was the leader compared to the rest of the poet's poetry references, and his employment of social and environmental references was relatively good

However, the historical reference was received in a lesser way according to the quantity factor, with the presence of beautiful spatial touches, and the technique of the mask had the resounding voice in the poet's texts, in addition to the presence of existential philosophy and the raising of philosophical questions here and there in his poetic texts.

Ministry of Higher Education and

Scientific Research

University of Babylon

College of Basic Education

The department of Arabic language

Cultural references in the poetry of Arif AL Saidi

(1995- 2020)

Thesis Submitted by the student

Karrar Khdier Abd kitan AL Khanani

To The Council of College of Basic Education - Babylon University- As partial fiulfillment for the requirement for obtaining Masters Degree in Arabic Language Literatures

Supervised by

DR.Prof Rayeda Mahdi Gaber AL Amiry

2023 **1444**