المجمع 20 (2025/1446)، 481-515

توظيف الرمز الأسطوريّ والدينيّ والتاريخيّ في الشعر

سقوط بغداد نموذجًا

هارون شحادة[1]

Employing Mythical, Religious, and Historical Symbolism in Poetry: The Fall of Baghdad as a Case Study

Haroun Shehadeh

Abstract

This study deals with the phenomenon of the intense use of mythical, historical, and religious symbolism in contemporary Arabic poetry. By examining various samples of poems written after the fall of Baghdad in 2003, the study explores traditional symbolism employed in contemporary Arabic poetry and curricula. It looks at symbolism as mythical, historical, and religious concepts and their technical poetic achievements, further examining contemporary poems through the intertextual symbols employed in them. Since such traditional symbols are not abstract, positive or negative concepts, their value is far from absolute significance and relevance to the reader. Furthermore, when incorporating symbolism in poetry, poets often use two opposing practices, i.e., *setting the poem's rhythm superficially* and *loosening the content in depth*. This makes the incorporation of symbolism a difficult and complex task. As such, the current study also explores the disparity in skills among contemporary poets who employ traditional symbolism in their poetry.

Keywords: Contemporary Arabic Poetry; Intertextuality; Mythical Symbolism; Historical Symbolism; Religious Symbolism; Traditions.

[1] الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتربية- حيفا.

الملخّص

يقف هذا البحث على ظاهرة تكثيف توظيف الرموز الأسطوريّة والتاريخيّة والدينيّة في الشعر العربيّ الحديث، ويتّخذ نماذج من قصائد كُتبت بعد سقوط بغداد الأخير عام 2003م. ويعتمد بالدرجة الأولى على المنهج الأسطوريّ في القراءة والتحليل، ومفيدًا من مناهج النقد الأخرى كالمنهج التاريخيّ وما قدّمته المدرسة الرمزيّة من مفهوم الرمز والمنجزات التقنيّة لكيفيّة استخدامه، ليعرّيَ النصّ الشعريّ من خلال تفكيك الرموز الموظّفة فيه. ولأنّ الرمز التراثيّ ليس رقمًا مجرّدًا على محور السالب أو الموجب، فقيمته تنأى كلّ النأي عن الدلالة المطلقة لتقارب النسبيّة في إيحاءاتها حسب رؤية القارئ لها. وحين تُورّط الرموز في القصيدة، تُضطرّ إلى ممارسة فعلين متناقضين، الأوّل في ضبط إيقاع القصيدة سطحيًّا، والثاني في خلخلة المضمون عمقًا، وبذلك تزداد مهمّة توظيف الرمز صعوبة وتعقيدًا. ويحاول هذا البحث أن يكشف عن التفاوت في مهارات توظيفه في القصائد المدروسة.

كلمات مفتاحيّة: الأسطورة، الرموز التاريخيّة والدينيّة. الشعر العربيّ الحديث، التناصّ.

مدخل:

تشكّل بغداد مخزونًا حضاريًّا تراكميًّا وموطنًا للحضارة السومريّة والبابليّة، وقد كانت بيئة للفكر العربيّ والإسلاميّ بعد تلاقحه مع الثقافة اليونانيّة في عصر الدولة العباسيّة، فغدا اسمها دلالة تاريخيّةً حضاريّةً اختزلت كلّ العصور التي سبقت بناءها وتسميتها، ونظرًا لذلك فقد حفرت موقعها عميقًا في الوجدان العربيّ والإسلاميّ خاصّة، والوجدان الإنسانيّ عامّة. وقد تجاوزت رموزها الحضاريّة بتشكيلاتها المتباينة رقعتها الجغرافيّة المحدودة لتصل إلى معظم أصقاع الأرض.

وتمتاز هذه المدينة بجذورها الحضاريّة العميقة العائدة إلى حضارة وادي الرافدين، السومريّة والبابليّة، في الألفيّة الرابعة قبل الميلاد. ومن هنا تنبع أهميّتها الخاصّة في تاريخ تطوّر الحضارات البشريّة والفكر الإنسانيّ، وكثير من إنجازات الحضارات البشرية "لا يزال

حيًّا عن طريق التأثيرات التي خلقتها في صلب تكوين الحضارات الأخرى التالية"[1]. فعلى صعيد الفكر التأمّليّ، ظهر في الألف الثالث قبل الميلاد طائفة من المعلّمين والمفكّرين السومريّين الذين حاولوا تقديم إجابات مرضية عن المسائل التي أثارتها تأمّلاتهم في الكون وأصل الأشياء. فكوّنوا مجموعة من الآراء والعقائد في أصل الكون والإلهيّات اتّسمت بقدر عظيم من الإقناع العقليّ، ثمّ أصبحت آراؤهم ومعتقداتهم لاحقًا عقائد أساسيّة لكثير من الشعوب، "وتغلغلت نظرتهم الشاملة في آسيا الصغرى وبلغت بلاد اليونان نفسها".[2] وتدلّ الدراسات الحديثة دلالة تزداد وضوحًا يومًا بعد يوم على أنّ الحضارة اليونانيّة، رغم أصالتها في جملتها، تدين بكثير من أفكارها لشعوب أرض الرافدين"[3].

إنّ هذا البعد الحضاريّ التراكميّ لهذه المدينة يخفّف من دهشة المتلقّي- للنصوص الشعريّة الصادرة بعد احتلالها- من ظاهرة تضخّم الرموز الواردة في القصائد. وحديثنا عن الرمز في هذا السياق لا نقصد فيه إسقاط موقف المدرسة الرمزيّة في الشعر وفلسفتها على النصوص المدروسة، لأنّ في ذلك مغالطة كبيرة[4]؛ ولأنّ عمليّة انتقاء النصوص تُثبت تلقائيًّا التناقض مع المدرسة الرمزيّة بوصفها موقفًا اجتماعيًّا جماليًّا. غير أنّ هذا الإثبات لا ينفي إفادة النصوص المدروسة من الرمزيّة بوصفها أسلوباً فنّيًّا.

يمكن القول: إنّ ظاهرة استخدام الرموز في شعر الحقبة المدروسة ليست جديدة أو مُستحدثة. فقد اتّجه الشعر منذ مرحلة النكسة إلى ترسيخ استخدام الرموز. فكان الرمز

[1] ثامر مهدي، **من الأسطورة إلى العلم والفلسفة** (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، 1990)، 81.

[2] ن.م.، 89.

[3] ن.م.، 89.

[4] الرمزيّة موقف اجتماعيّ جماليّ قبل أن تكون أسلوبًا فنّيًّا، ولذلك فإنّ أيّ حركة شعريّة لا تتلاءم أطروحاتها الاجتماعيّة الجماليّة مع أطروحات تلك المدرسة لا يمكن أن نعدّها منتمية إليها وإن تكن قد استفادت من منجزاتها التقنيّة. انظر: سعد الدين كليب، **وعي الحداثة، دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة**، 1997، الفصل الثالث، 169.

أحد أركان الشعر الحديث وأساسًا من أسس بنائه[1]. وقد تفاوت الشعراء في كيفيّة تناول الرموز وفي نوعيّتها. وفي حقبتنا المدروسة، نلحظ أنّ تقنيّة استخدام الرمز تكاد تكون أكثر وضوحًا وبروزًا من التقنيّات الأخرى في القصائد، أمّا مسألة مدى نجاح الشاعر، أو إخفاقه في صحّة الاستخدام فسيحاول البحث الكشف عنها من خلال الولوج إلى عمقه ومدى تحقيقه للهدف الذي من أجله تمّ استخدامه في القصيدة.

تندرج الرموز الفنّيّة في الشعر تحت التقسيم التالي:[2] الرمز الأسطوريّ، الرمز التاريخيّ والدينيّ.

الرمز الأسطوريّ

إنّ لجوء الشعراء لاستخدام الرمز الأسطوريّ يحيل إلى الحديث عن الأسطورة والمنهج الأسطوريّ في الأدب، "فالأسطورة لم تدخل في بنية النصّ الحداثيّ فحسب، بل دخلت أيضًا في بنية الوعي الشعريّ الحداثيّ"[3]. ولم يعد بإمكاننا عزل النصّ الشعريّ عن النصّ الأسطوريّ. وهذا التداخل والتشابك بين الشعر الحديث والأسطورة ربّما يكون الدافع إلى القول:" إنّ كلّ عمل شعريّ يمثّل الطابع الأسطوريّ أو تتمثّل فيه روح الأسطورة"[4]، حتّى أصبح الطابع الأسطوريّ ميزة يمتاز بها الشعر المعاصر والحديث عن الشعر القديم." وكأنّ الإنسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرّة أخرى بالوجه نفسه الذي رآها به في البداية يوم

[1] انظر: فرحان بلبل، **أحزان الشعر العربيّ الحديث، من حزيران 1967 وتشرين 1973**. ط.1. (دمشق: دار حوران، 2003)، 203-206.

[2] انظر: عزّ الدين إسماعيل، **الشعر العربيّ المعاصر- قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، فصل الرمز والأسطورة (بيروت: دار العودة، 1981)، 195. وانظر: سعد الدين كليب، **وعي الحداثة**، الفصل الثالث، (1997)، 69. وعن التناص، انظر عزام، 2001، و Allen, 2003.

[3] سعد الدين كليب، **وعي الحداثة: دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 1997)، 14.

[4] ن.م.، 223.

بدت له لغزًا كبيرًا وسرًّا رهيبًا. وعند ذلك أحسّ الإنسان المعاصر بحاجته إلى المنهج الأسطوريّ القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مفهومة ومقبولة"[1]. وقد يكون الحديث عن الأسطورة والمنهج الأسطوريّ في الأدب طويلًا لا يتّسع له هذا البحث، مما يضطرّنا إلى الاكتفاء بالنقاط الأساسيّة لهذا المنهج التي ستخدمنا في تحليل النصوص.

يعيد الدارسون نشأة الأسطورة إلى أنّ ضعف قوى الإنتاج في المجتمع البدائيّ" لم يساعد الإنسان على اكتشاف الأسباب الحقيقيّة لما يقع أمامه من ظواهر، وهنا تقدّمت الأسطورة لتقوم بهذه المهمّة الأولى للتفسير"[2]، فحاولت أن تسدل الستار عن التفسير الموضوعيّ للواقع. وأن تعوّض عن عجز الإنسان عن الوصول إلى الإجابة الصادقة والمقنعة، وأن تبرّر مرارة الواقع والحثّ على تقبّله وبثّ الأمل، بل التأكّيد على أن الخلاص قادم ولا بدّ من قدومه، فدعت الأساطير إلى تقديم القرابين والقيام بطقوس معيّنة من أجل استعجال هذا الخلاص القادم. فكانت الأسطورة "طريقة البدئيّين للتعبير عن أفكارهم ووجهات نظرهم في الكون والأشياء"[3]. ومع مرور الزمن، وإذ بالإنسان ينشئ هذه الأساطير، فكان يفكّر عن طريقها ويتأمّل ويناقش العلاقات المعقّدة بينه وبين القوى التي تحيط به وتهدّده أو ترعاه.

وقد اختارت الأسطورة من البداية الشعر ثوبًا لها. فالناس بعد الطوفان كانوا يتكلّمون ويعملون بالتخييل والغريزة، أي شعريًّا. وكانوا يخضعون للحسّ والخيال لا للعقل[4]. ولذلك فإننا "نجد في الحضارات كلّها أنّ أوّل القصص والأساطير التي دوّنها الإنسان، نُظمت شعرًا"[5].

---

[1] سعد الدين كليب، **وعي الحداثة: دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة**، 1997، مصدر سابق، 224.

[2] سيّد القمني، **الأسطورة والتراث**، ط.1. (القاهرة: سينا للنشر، 1992)، 24.

[3] طرّاد الكبيسي، **قصيدة الحرب الحديثة في العراق: دراسات ومختارات**، ط.1. ج.1. (بغداد: دار الشؤون الثقافيّة، 1986)، 27.

[4] انظر: إحسان عبّاس، **فنّ الشعر**، ط.1. (بيروت: دار صادر، 2001)، 28.

[5] جبرا إبراهيم جبرا، **تأمّلات في بنيان مرمريّ**، ط.1. (د.م.: رياض الريّس للكتب والنشر، 1989)، 15.

ومن هنا كان اقتران الشعر بالأسطورة منذ نشأتها، أو نشأته. ولكنّ هذا الاقتران والتداخل والتشابك فيهما لا يحول دون التفرقة بينهما. لأنّ "الأسطورة ضربٌ من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه عن حقيقة ما".[1] أي أنّ الأسطورة تسعى إلى تقديم إجابة والإعلان عن حقيقة ما، بينما لا يدّعي الشعر امتلاك الحقيقة. وهنا يجب التمييز بين الشعر القديم- الذي جاء مع أو بالأساطير القديمة- وبين الشعر الحديث- الذي يستند إلى الرموز الأسطوريّة- لاختلاف وظيفة كلٍّ منهما، لأنّ "التصوير الشعريّ الذي في الأسطورة...، إن هو إلّا ثوب اختاره البدائيّ بعناية للفكر المجرّد"[2]. بينما نلحظ أن الفكر المجرّد قد وجد له حقلًا آخر غير الشعر مع الإنسان الحديث.

ومن المرجّح أن يكون للأسطورة بدء. "ولو أنّه من الصعب العثور عليه لأنّه متناثر في مبتدأ الوجود المجهول لكن ليس للأسطورة نهاية. إنّها مفتوحة إلى لا منتهى الوجود"[3]. ولذلك فإنّها تمتاز في لا زمانيّتها وأبديّة حضورها، فهي تذكير دائم بالعود الأبديّ للشيء نفسه. وتمكّننا من أن نتصوّر نماذج إنسانيّة وكأنّها في حضور دائم. هذه النماذج عادة تكون متعالية قابلة للتكرار الدائريّ للشيء نفسه، أو لحالة إنسانيّة مشابهة. ويمكن أن تُعاش ثانية في دلالتها على الأوضاع وحالات تدوم خارج الزمان والمكان، ولو عبّر عنها الأديب في تفاصيل الشخصيّة الفرديّة بمكان وزمان معيّنيّن خارج الزمان والمكان الخاصّين بالأسطورة. وتكون بذلك عملًا دائبًا لا يتوقّف وحفريّة قيّمة، تتناسخ وتتكرّر. إلّا أنّه مع بذل الجهد المناسب يمكن قراءة تاريخها وتفاصيلها التكوينيّة. فهي كائن حيّ يعيش منذ آلاف السنين ودخل عليه كثير من التبدّلات والتغيّرات مع مرور الزمن.[4]

---

[1] هـ. فرانكفورت. "الأسطورة والواقع." في: هـ. فرانكفورت وآخرون، **ما قبل الفلسفة**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (بغداد: دار مكتبة الحياة، د.ت.)، 19.

[2] ن.م.، 17.

[3] طرّاد الكبيسي، **قصيدة الحرب الحديثة في العراق**، 1986، 74، مصدر سابق.

[4] سيّد القمني، **الأسطورة والتراث**، 1992، 21، مصدر سابق.

إنّ ارتكاز الشاعر الحديث على الرمز الأسطوريّ يضفي على نصّه سُلطة عميقة. فكلّ عنصر من الماضي يفرض نفسه وتأثيره على المتلقّي بشكل لا يمكن مقاومته. ولا يقف أمام العنصر الماضي أيّ اعتراض منطقيّ، فبعيدًا عن النطاق الدينيّ وسلوكيّاته وعقائده، فإنّنا نجد مظاهر سلوكيّة غير معقولة وغير مبرّرة ترسّبت إلينا وإلى حياتنا اليوميّة من تلك الأساطير. ولولا تمتّعها بسلطة الماضويّة وحدها ما كانت لتصل إلينا وتفرض نفسها علينا.

يحشد الشاعر حميد سعيد قصيدته " تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقيّ "سبعة كهّان من أور وسبعة حكماء من بابل وسبع أميرات من آشور. وهذا التركيب للمجموعة يمثّل الشعب العراقيّ خاصّة الذي يشهد احتلال بغداد وتخريبها.

المجموعة:

سبعة كهّان من أور.../ سبعة حكماء من بابل.. سبعُ أميرات من آشور
النيران تحاصرهم في فردوس الوطن المغدور
يطردهم وحش العتمة ...من حقل النور[1]

إنّ فكرة تركيب المجموعة هي ذات الفكرة التي سادت في مشهد البكاء على خراب أور ودمارها. فالكاهن هو المحور الرئيسيّ في هذه المجموعة، وهو الذي يقوم بتلاوة الصلوات بجوار خرائب مدينة المعبد. وإذا ما اعتبرنا الرقم سبعة رمزًا في هذه القصيدة، وأنّ في تقنيّة استخدام الرمز قد ينفتح على رمز آخر[2]، نلاحق الرمز "سبعة" للكشف عن سبب تقديسه عند السومريّين. ويتّضح لنا أنّ قداسته بدأت قديمًا مع بداية الفكر التأمّليّ للسومريّين، وامتدّت قداسته مع مرور الزمن حتى ترسّبت إلى الديانات السماوية لاحقًا.

[1] حميد سعيد، "قصيدة: تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي" ديوان: **من وردة الكتابة إلى غابة الرماد**، ط.1. (عمّان، دار أزمنة، 2005)، 93.

[2] انظر: عزّ الدين إسماعيل، **الشعر العربيّ المعاصر**، 1981، 212. مصدر سابق.

وقد رمز إلى خمسة من الكواكب السيّارة التسعة ثمّ أضافوا إليها النيّرين الكبيرين، الشمس والقمر. وقد كانت الزُهرة على رأس هذه الكواكب وأرفعها رُتبة[1]. ورمزت الزُهرة إلى الإلهة (إنانا) عند السومريّين ثمَّ عُرفت بعشتار عند البابليّين. وبذلك فإنّ الرمز "سبعة" في القصيدة ينفتح بشكل خفيّ على الرمز "عشتار". ومع التقدّم في قراءة القصيدة تظهر عشتار بشكل واضح وجليّ مع عشيقها "تموز".

ضجّةُ اللصوص في الأسواق/ وفزعت كاهنة المعبد في آشور

أهذه نهايةُ الكون... وهذي فورةُ التنّور؟!/ خائفةٌ عشتار...قانتٌ تمّوز...[2]

عُرفت عشتار كإلهة الخصب والحبّ الشهوانيّ عند البابليّين، ثم وسّع الآشوريون رمزيّتها فيما بعد، لتصبح إلهة الحرب والهلاك. ويبدو أنّ العهد الذي قطعته على نفسها للبشر، وهو ألّا تجابههم مصيبة بعد الطوفان، وألّا يلحقهم الدمار،[3] لم تستطع أن تفي به. ولكنّ عدم وفائها بالعهد، لم يأتِ هذه المرّة فتكًا منها بهم وغدرًا كما فعلت سابقًا مع عشيقها تمّوز، فهي تبدو اليوم خائفة إلى جانب تمّوز القانت، ترتجف خوفًا وفزعًا من وحشيّة الاحتلال وترسانته الحديثة التي فاقت بقوّتها الماديّة قوّة (عشتار) الروحيّة الممتدّة في نفوس البشر الّذين يولون حضارة ما بين النهريّن كلّ حبّ واحترام وتقدير.

أمّا تمّوز فإنّ الشاعر يعطيه صفة القنوط واليأس لأنّ ما شاهده في هذه الحرب، وما يمّر به من تلقّي المشهد الجلل، ليس للمرّة الأولى في حياته. فقد سبقت وأن فتكت به عشتار

[1] سيّد القمني، **الأسطورة والتراث**، 1992، (55+56)، مصدر سابق.

[2] حميد سعيد، قصيدة: تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي، 2005، مصدر سابق.

[3] انظر: سيّد القمني، **الأسطورة والتراث**، 1998، 168. عشتار تعلّق عقدها الثمين الملوّن في باحة السماء، ليصبح قوس قزح رمزًا للميثاق مع البشر بعدم تكرار الطوفان. وعقّبت بالقول: كما إنّني لا أنسى عقد اللازورد الذي كان يزيّن عنقي، فإنّني لن أنسى تلك الأيّام قطّ، سأذكرها دومًا" قاصدة بذلك أيّام الطوفان. وانظر: قاسم الشوّاف، **ديوان الأساطير**، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الثاني، الآلهة والبشر، ط.1. (بيروت: دار الساقي، 1997)، 298.

عشيقته قبل ذلك، وزُجّ به في جحيم العالم السفليّ، اعتاد الرجوع إلى عالم الأرض مرّة في كلّ سنة، ليبعث الخصب بها ويُحييها ليحيا معها الإنسان الذي يقطنها. ولكنّ المحتلّ يفاجئه مرّة أخرى فيستكثر عليه وعلى الأرض أن تنعم بالإخصاب ولو مرّة واحدة في السّنة. فانتزع الألوان من ثمار حقل "تمّوز"، ليبقي الأرض قاحلة جرداء. وجرّح ألحان أناسها الذين اعتادوا أن يعزفوها فرحًا باستقبال "تمّوز" وخصبه. وقنوت "تمّوز" في هذه اللّحظة ربّما يكون إشارة من الشّاعر، ليوحي بها بأنّ "تمّوز" - الشعب العراقيّ أو إنسان ما بين النهرين- لم يسلم في حياته من الأعداء، لا الداخليّين ولا الخارجيّين، وأنّ لائمة الشعب تقع على الداخليّين قبل الخارجيّين. فالغدر الأوّل كان من فعل عشتار- الداخل- وهي الضربة التي أضعفتهم وأنهكتهم لتجعلهم فريسة سهلة في مخالب الأعداء الخارجيّين. وإن كانت عشتار قد وعت وأدركت ما سبّبته من ضرر "لتموز" –عشيقها- بحثًا عن خلاصها الفرديّ، فقد جاء وعيها متأخّرًا وبعد فوات الأوان. فالصدمة في القصيدة واضحة، وحدّة وقعها على "عشتار" لا تقلّ عن حدّة وقعها على "تمّوز". فينطلق سؤال الدهشة والاستغراب إثر الفجيعة سؤالًا واحدًا من كلا "عشتار" و "تمّوز".

من هؤلاء الغزاة؟ خائفة عشتار.. قانت تمّوز..[1]/ من هؤلاء؟
انتزعوا الألوان من ثمار حقله../ وجرّحوا الألحان.. في ليالي الحان
نهبوا ما أبدع الزمان من كنوز/ القادمون من أرومة الخلّ.. ومن
مستعمرات النمل../ من بقايا مدن منسيّة...من حِقَبٍ وحشيّة..
من عفنٍ في الروح../ من عجينٍ فاسد.../ ومن سلالة الخراب والخرائب[2]

وبذلك تصبح عشتار رمزًا معقّدًا متشابكًا يحيل المتلقّي إلى معانٍ عدّة، وربّما تكون متضاربة يصعب على المتلقّي فهمها وإدراكها. هل ينظر إلى عشتار كإلهة حبّ ولذّة أم إلهة حرب؟ وإذا كانت إلهة حرب فعلى من تشنّ حربها؟ ومن هو صديقها ومن عدوّها وخصمها؟

[1] انظر: قاسم الشوّاف، **ديوان الأساطير**، سومر وأكاد وآشور، 1997، 298. مصدر سابق

[2] حميد سعيد، قصيدة: تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي، 2005. مصدر سابق.

هذا التضارب والارتباك من دلالة رمزيّتها ينتقل إلى نفسيّة المتلقّي ويحتدّ ويتضاعف فيتخبّط في تقييمها. فتصبح عشتار القصيدة نافذة تطلّ على المشهد العراقيّ، والمتلقّي بدوره يحتار بإطلالته على هذه النافذة، فيجدّ ويبحث عن الجهة الحريّ بها أن تُلقى باللائمة عليها. والشعب العراقيّ تعدّدت ألوان طيفه، فمنهم من كان يرى بالمحتلّ مخلّصا ومنقذًا له من براثن النظام وبراثن الحصار، فساعد المحتلّ على دخول أراضيه. ومنهم من وقف على الحياد منذ البداية، ولكنّ معظمهم فقهوا أن دعوى حرّيّة المحتلّ لم تكن سوى قشرة أو غلافٍ طوى بها نواياه بالاستعباد والاستبداد والقتل والدمار، فندم من ندم وليست ساعة ندم. ومع تقدّم القصيدة يزداد الإغراق في الرموز الأسطوريّة. ويُضطرّ القارئ إلى تكثيف جهده، ليدرك ما يحيل إليه المقطع الشعريّ التالي:

من هو أنكيدو؟/ تقول المرأة البغيّ... لم يكن لي صاحبًا
لم يذق من ثمرات جسدي...حلوًا ولا مرًّا
ولم يكن خِلًّا لجلشامش...ما رافقه يومًا إلى الماء..
الذي خبّأ فيه الجدّ...سرّ الموت والحياة.[1]

ولكنّ قراءة أساطير ما بين النهرين قراءة ثاقبة ومتأنّية تفتح علينا نافذة تسهّل علينا تأويل هذا المقطع. فأنكيدو[2] الذي كان يعيش في البراري-الغابة- عيشة بسيطة ساذجة تقترب بأسلوبها من أسلوب حيوانات البرّيّة، فهو يشرب من النهر مثلهم ويقضم الأعشاب كغيره من الحيوانات في تلك الغابة، ولا يرى في همبابا –حارس الغابة- عدوًّا له فيعيش إلى جواره دون أن يدرك عداوته. أنكيدو في هذه المرحة ذو شخصيّة مستلَبة ولا يعرف هويّته، لقد غاب عنه أن "همبابا" يحرس سرّ الموت والحياة الأبديّة، وهو السرّ المحرّم على جلشامش ومجتمع جلشامش.

[1] حميد سعيد، قصيدة: تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي، 2005، مصدر سابق.

[2] انظر: إمام عبد الفتّاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مج.1.، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995)، 343.

وبعد أن يرى جلشامش رؤياه في المنام، وتعبر أمّه رؤياه، وتُرسل تبعًا لذلك فتاةُ البغيّ إلى أنكيدو. وهناك في الغابة تبدأ الفتاة البغيّ بتعليم أنكيدو وتكشف له عن إنسانيّته التي غابت عن ذهنه.

وفي الأسطورة يتعلّم أنكيدو منها ويرافقها إلى مدينة جلشامش، ويصارع جلجامشَ في البداية ثم يتحوّل صديقًا مخلصًا ووفيًّا له. وبذلك ينتقل أنكيدو نقلة نوعيّة في حياته لتُطوى صفحة حياته المستَلَبة وتُفتح صفحة حياة وعيه وثورته ضدّ همبابا مع صديقه الجديد جلشامش.[1]

إنّ السرديّة الأسطوريّة هذه لا تظهر كما هي في القصيدة. فالشاعر يُجري عليها انزياحًا وانحرافًا يبلغان درجة المفارقة، وفي محاولة تفكيك الرموز يتّضح لنا أين مكمنها. فلنأتِ بفرضيّة تقول إنّ الرموز في المقطع الشعريّ تحيل إلى ما يلي:

جلجامش = الحسّ الوطنيّ والقوميّ الصادق.

أنكيدو = النظام العراقيّ السابق.

همبابا = المعسكر الغربيّ أو الآخر.

الفتاة البغيّ = مدّعو القوميّة من دعاة الوحدة.

وبذلك فإنّ الشاعر قد أشار إلى الأمّة العربيّة والإسلاميّة وحسّها القوميّ الصادق في التمسّك بالوحدة ومصالحها وقيمها العليا بجلجامش، وللنظام العراقيّ السابق، قبل صراعه وتصادمه مع الغرب، أي في حقبة انسجامه معهم وعدم ظهور أيّ أثر للتصادم بين مصلحته ومصلحتهم، بأنكيدو المستلَب، أي في مرحلة عيشه في الغابة إلى جوار همبابا، فعاش إلى جانب همبابا -الغرب- حارس الغابة ومانع سرّ الموت والحياة عن بلاد الشرق، ولا شكّ أنّ الحسّ العامّ في بلاد الشرق -جلجامش- كان وما زال مستاءً وربمّا ناقمًا وحاقدًا على الغرب، فأصابع

[1] انظر: قاسم الشوّاف، **ديوان الأساطير**، سومر وأكاد وآشور، الموت والبعث والحياة الأبديّة، ط.1. (بيروت: دار الساقي، 2001)، 335-338.

الاتّهام موجّهة للغرب -همبابا- الذي يحول دون تقدّمهم واللحاق بركب الحضارة، وما وصلت إليه الدول الغربيّة الحديثة من تقدّم وتطوّر. هذا الحسّ الشرقيّ تسرّب إلى فكر النظام السابق –أنكيدو- والفتاة البغيّ- مدّعو القوميّة – هي من قامت بتسريبه. وعندما أنجزت الفتاة البغيّ المهمّة الملقاة عليها من قبل جلجامش وأحدثت ما أحدثته من تغيير في فكر النظام ونظرته إلى الغرب -همبابا- هجر أنكيدو جيرة همبابا. واقترب النظام من الحسّ القوميّ الصادق –جلجامش. وهنا يُفجع القارئ من المفارقة وكسر التوقّع، فالمتوقّع أن تنساب الأحداث في واقع القصيدة –الواقع الحاضر- كما انسابت في واقع الأسطورة، أي حصول الصداقة والالتحام بين أنكيدو وجلجامش، ليعدّا العدّة ويذهبا إلى الغابة معًا للقضاء على همبابا، ولكنّ الفتاة البغيّ "في القصيدة –مدّعي القومية – يتخلّون عن أنكيدو –النظام السابق- وينكرونه، فتقول المرأة البغيّ إنّه لم يكن صاحبًا لها، ولم تُذقه ثمرات جسدها ولم تُرشده إلى جلجامش. وبذلك فإن الشاعر يعرّي لنا المشهد ويكشف عن صاحب العيب الحقيقيّ. فالعيب ليس في أنكيدو ولا في جلجامش. ويطمئننا بأنّ بذرة الخير والبطولة والشجاعة ما زالت موجودة، ووهج الحسّ الثوريّ لم ينطفئ في الأمّة. ولكنّ العيب في بعض رجالات الأمة، وهم الذين يشكّلون العبء عليها. وهؤلاء المدّعون –الفتاة البغيّ- هم رجالات بغيّ بالمعنى الحاضر لا بالمعنى الأسطوريّ، لأنّ فتاة البغيّ في الأسطورة استحقّت الاحترام من مجتمع جلجامش وكان بغاؤها محمودًا لأنّه انصبّ في خدمة مصلحة جلجامش ومجتمعه. أمّا هؤلاء المدّعون فبغاؤهم بغاء بالمعنى الذي خارج الأسطورة، ولكنّ الكشف عن بغائهم ليس بالعمليّة السهلة، ولا يظهر إلّا في اللحظة الحاسمة، حيث لا يمكن إصلاح وترميم ما أفسدوه. والتهمة موجّهة إلى هذه البلاد وليس إلى بلاد الغرب- غابة همبابا. هذا الانزياح عن مجرى أحداث ملحمة جلجامش الأصليّة الذي يظهر عند التخلّي عن أنكيدو، يدفع الشاعر ليصيح من هول المفارقة:

سمعت في غيابة المتحف... صوتًا يصيح/ يا أمّنا شبعاد
من ذا الذي يطردنا من لغة الملحمة الأولى ...

ومن ذا الذي يحيلنا إلى تخوم الظلام؟!/ يا أمّنا شبعاد
ليس سوى مرثيّة سوداء... هذه البلاد.[1]

والقصيدة التي استلهمها الشاعر من المتحف العراقيّ، وما آلت إليه الظروف، يبقي وقع سنابك المجموعة النادبة والمهزومة طاغيًا عليها. فهي باكية على خراب مدينة يلفّها الشعور بالضياع. والحياة توقّفت عن جريانها وتبخّرت جدليّة الصراع بين الخير والشرّ، لتخلو الساحة للشرّ وحده، ويصبح سيّد الموقف في ساحات المدينة. ولا يبقى للإنسان الفرد البسيط سوى الحزن والبكاء سرًّا، فحتّى الجهر بالحزن لا يجد قبولًا ولا تفهّمًا من الوحش الظالم-المحتلّ- المخيّم على أجواء المدينة.

شاهدتُ عبد الله في الجوار/ يمسّح الجدران../
يستظلّ بالخرائب التي كانت بلادًا/ ويقيم مأتمًا في سرّه يفتح في الدمار بابًا/
إلى حدائق غفت في أديمها عشتار/ وغيّبت آلاؤها ...ما خلّف التتار/
أعاد للأشجار أسماءها../ وأعاد العطر للأزهار.. والألوان للثمار/
والخرير للسواقي... والهدير للأنهار/ حتّى إذ أفاق كان الرماد سيّدا/ وكان.../
وحشٌ خرافيّ يلمّ دروة الزمان/ في لحظة غُيّب عنها الله والإنسان.[2]

ولعلّ من مشقّة الباحث في الوقوف على الرموز الأسطوريّة وغيرها هو كثرة مجيئها في القصائد، فيحاول جاهدًا تجنّب التكرار. فعشتار مثلًا، وقفنا عليها في قصيدة حميد سعيد ودفعتنا الرموز الواردة فيها إلى الحديث عن رموز لم ترد في القصيدة، ولكنّها متعلّقة ومرتبطة بالرموز الواردة مثل همبابا. فلم يرد هذا الرمز في القصيدة. إلّا أن الرموز التي في القصيدة، لاسيّما أنكيدو وجلجامش، لا يمكن الحديث عنهما دون الحديث عن همبابا. ونلاحظ أن الشعراء ينهجون النهج نفسه، فقد نجد الرمز الواحد في أكثر من قصيدة وعند أكثر من

[1] حميد سعيد، قصيدة: تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي، 2005. مصدر سابق.
[2] ن.م.

شاعر، والحديث عن الرمز الواحد عند أكثر من شاعر قد يوهم القارئ بأن فيه تكرارًا، ولكنّ الرمز الواحد قد يتكرّر لفظًا دون أن يتكرّر توظيفًا.

ففي قصيدة "مناحة النخيل" لهدى محمد نجد توظيفًا مغايرًا للرمز "عشتار"، فهي ليست خائفة كما في قصيدة حميد سعيد. ولكنّها "عشتار" البابلية إلهة الحبّ واللّذة والمجون. واجتزأت الشاعرة من رمزية "عشتار" جانب المجون والخيانة، وتجنّبت جانب الحرب والبطولة التي منحها إيّاها الآشوريّون، وكما فتكت عشتار بعشيقها "تمّوز" تكرّر "عشتار" القصيدة فعلتها، فهي مجرّدة من أيّ موقف مشرّف وأجيرة لكلّ من يدفع ثمنها.

عشتار/ تلوح بالكأس/ تراقص ذلك الجرذ القابع في الجحر الأبيض
وبعد السهرة تقبض شيكاً[1]

وفي قصيدة خالد أبو خالد، يجعل الشاعر لمدينة بغداد بابين أحدهما لعشتار والثاني للروم. وبذلك يصبح الداخل في المدينة من باب عشتار قد اتّصل بالإنسان ساكن المدينة، فعشتار هنا هي همزة الوصل بين المدينة وأناسها وبين محبّيها من الخارج وباب عشتار هو الباب المضادّ لباب الروم أي باب الأعداء فهذه المدينة عُرفت عبر التاريخ ببابيها؛ باب عشتار الذي انفتح لكلّ البشر لينهلوا من علمها وحضارتها وثقافتها، وباب الروم الذي يجسّد من دخلوه كغزاة وجيوش وحاقدين، وقد دخلوا هذا الباب دون أن يلتفتوا إلى باب عشتار الحضارة. والشاعر المتأمّل في سماء بغداد البهيّة ينقل من خلال الرمز "عشتار" صورة المدينة التي لم تعرف عبر التاريخ سوى هذين البابين، وبكلمات أخرى، كانت بغداد في السابق قد مرّت بتجربة العطاء من قبل عشتار ولها فضل على البشريّة، ولم تخجل من نكران جميلها، ودخلت في السابق كما اليوم من باب الروم –باب الحرب والويلات والدمار والقضاء على تراث المدينة وحضارتها، فعشتار القصيدة هنا رمز للحبّ والخير والفضل على الأنا والآخر،

[1] هدى محمّد، قصيدة: مناحة النخيل، الموسوعة العالميّة للشعر العربيّ، موقع إلكترونيّ:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=84685&r=&rc=9

وبابها يُفضي إلى السكينة والطمأنينة، وبذلك يكون الشاعر قد جعل من "عشتار" طرفًا من طرفي جدليّة الصراع بين الخير والشرّ التي لا تكلّ ولا تتعب ، فيقول مخاطبًا مدينة بغداد:

بين يديك على صفحة من السماء.../ أنا الآن مستغرق في بهائك...
لا يتعب الغيم../ لا تتعب الريح../ باب لعشتار يفضي إلينا ...
وباب لروما يهيّئها للفناء...[1]

والغيم والريح في هذا المقطع لا يحملان معنى التابع والمتبوع وإنما معنى الأضداد، فقد عرفت الريح في التراث العربيّ وشعره غير الرياح فالرياح إيجابيّة تبشّر بالخير وقدوم المطر. أمّا الريح فقد بعثت التشاؤم وأنذرت بقدوم الشرّ. وهكذا يكون الغيم في هذا المقطع يحمل الخير والريح تحمل الشرّ. الغيم يدقّ باب عشتار والريح تدقّ باب الروم، وكلا الغيم والريح لا يعرفان الكلل أو التعب.

وفي قصيدة "حبيبتي بغداد" العموديّة لعمر شبلي، ينسلّ الشاعر مع الزمن إلى الوراء ليجد نفسه قد حظيت بخلاصها من "همبابا" مع رفيقيها "جلجامش" و "أنكيدو". ومع تراكم السنين الطويلة والأحداث الكثيرة منذ تلك المعركة التي قادها جلجامش. و"أنكيدو" في غابة الأرز وفضائهما على "خمبابا"[2]، إلّا أنّ ماهيّة الأحداث لم تتغيّر، فالأرز ما زال به شمم وما زال ينعم بالخلود، وإذا تبدّى للناظر أنّ قوى الشرّ قد استعادت فعاليّتها للسيطرة على غابة الأرز– الوطن- فإنّ هذه القوى ستذهب أدراج الرياح، لأنّ "خمبابا"، مؤيّد الشرّ والداعية له والشيطان القاسي والشرّير الأعظم الذي يهزم جميع الأرواح الشرّيرة، قد قُضي عليه.

ومهما يبلغ أبناؤه أو أحفاده الأشرار من قوّة فليس من الصعب القضاء عليهم ما دام رأس الشرّ قد قضي عليه، والشاعر هنا في هذا العصر، يرى الفضل لوجوده عائدًا للغنيمة التي اغتنمها "جلجامش" و "أنكيدو" من غابة الأرز وهي اكتشاف سرّ الموت والحياة.

[1] خالد أبو خالد، قصيدة: لا صوت يعلو فوق صوت المقاومة، البصرة نت، موقع إلكترونيّ:
www.albasrah.net/thaqafa_fonoon/sh3r/khaled_090404htm

[2] خمبابا هو ذاته همبابا في قصيدة حميد سعيد السالفة.

أنـا أخـوك، وبـي مـن أرزة شـــمـمُ لا النسـرُ يبلغُ أقصـاها ولا السـحبُ
تخلّصـــتْ منذ "خمبابا" من الجســـدِ الشـــرّيرِ وامتـدّ أنكيـدو كمـا يجـبُ
للآن "جلجـامش" الـطينيُّ ينـدهُـهُ ولا يـزالُ خـلـودُ الأرز يُـرتـقـبُ
دعـنـا نغـنّ معًـا في ليـلِ محـنـتِنـا فـلا يـحـلُّ لـنـا يـأسٌ ولا تـعـبُ[1]

وفي قصيدة ثانية للشاعر نفسه تحت عنوان "قم يا عراق"، يؤكّد الشاعر تواصل مسيرة الزمن وسيرورة أحداثه ولا يرى بأحداث ذلك الماضي التليد منقطعة عن أحداث اليوم، فالأسئلة التي شغلت "جلجامش" هي نفسها التي تشغل أحفاد "جلجامش" اليوم. أسئلة البحث عن الذات المتمثّلة بالحرّيّة والمجد الصادقين. غير أنّ أسئلة اليوم لا تبلغ درجة التعقيد التي بلغتها أسئلة الماضي، بالرغم من سديميّة مشهد اليوم وعدم وضوحه، لأنّ ما أفضت إليه تلك الأسئلة من وقوع تصادم بين قوى الخير والشرّ، المتمثّلة بجلجامش وأنكيدو من جهة وهمبابا من الجهة المضادة من إجابات، صارت في عداد السوابق القابلة للاستناد عليها، والتي تمهّد الطريق على من يريد الإجابة عن أسئلة اليوم المشاكلة لها، فهي تبثّ الأمل في نفوس قوى الخير وترفع من معنويّاتهم، وتبعث اليأس والرعب في نفوس الأشرار والمعتدين، وتحبط معنويّاتهم كلّما قاربوا قراءة التاريخ ليعتبروا منه. وهكذا يبقى الصراع مستمرًّا يكاد يكسب صفة الديمومة والسرمديّة، ولذلك يحرص الشاعر كلّ الحرص على الإمساك بخيوط الزمن، ويجدّ ويجتهد للحيلولة دون انسيابها، أو انفلاتها من بين أصابعه، لأنّه لا يخفى عليه أنّ الزمن ذو أربعة أبعاد لا ثلاثة، فالمكان بعد رابع للزمن لا بمكن تجاهله، وعمليّة محاصرة الزمن، زمن القصيدة، تستدعي الوقوف على المكان المرافق له، وهو مكان واحد وإن تعدّدت أسماؤه؛ بغداد، العراق، سومر أو آشور. وبذلك يجد هذا المكان عند الشاعر حدودًا جغرافيّة مخالفة لحدوده المتعارف عليها، فهو يمتدّ إلى مدينة مسقط رأس المسيح عليه السلام، ويصل إلى مدينة أوديب، طيبة، ناهيك عن تغطية لرقعة الدولة العباسيّة، وهكذا فإنّ الأحداث التاريخيّة تتكثّف في مقطع واحد في القصيدة، وتتداخل أبعاد الزمن الأربعة فيما بينها

[1] عمر شبلي، قصيدة: حبيبتي بغداد. صحيفة البصرة الإلكترونيّة، مرجع سابق.

وتختلط الأحداث الأسطوريّة بالواقعيّة ويصبح الماضي حاضرًا والحاضر ماضيًا، ولكنّ الأهمّ هو أن يصبح المستقبل ماضيًا ممّا يجعل الرسالة التي تشقّ أديم المقطع الشعريّ، التي تبدو في منتهى اليقينيّة في ذهن الشاعرة، أنّ حتميّة الخلود ستكون من نصيب العراق وأهله، وكلّ قوى الخير في الأرض، وحتميّة الزوال والهزيمة هي مصير الأشرار وكلّ (خمبابا) قديم أو جديد.

هيّا تكاثرْ/ قد جاء في كتب الملاحم/ أنّ العراق يصير أحمر مرّتين
والنخل يغرق مرّتين وفي الشتاء/ ولا يكون على الفرات سوى العراق
ويقومُ مظلومٌ ليحفرَ قبرَ ظالم/ وتهزّ جذعَ النخل مريمُ كربلاء
ويظهر الطفلُ الذي غسلَ المدينةَ من أذى/ "أوديب" والدم والجذام
ويظهرُ الرمحُ الذي يختارُه أهلُ السواد/ وعليه يُصلبُ "صاحبُ الزنج" الجديد
وعلى مصبّ الفجرِ والأنهارِ في طينِ العراق/ "كلكامش" الطينيُّ يسألُ جدَّه
"آتونابشتم" أين زنبقةُ الخلود؟/ ويكون طوفان، ويجرفُ كلَّ
"خمبابا" قديم أو جديد/ ويكون ما فعل الخلود[1]

الرموز الدينيّة والتاريخيّة

تلتقي كلّ الرموز الأسطوريّة والدينيّة والتاريخيّة عادة في منطقة زمانيّة مشتركة. ولكنّ تحديد حدود هذه المنطقة ليس بالأمر اليسير. فإن غلبت على هذه الرموز صفة الماضويّة فإنّ ذلك ينطبق على زمن وجودها لا على زمن رحيلها. فنحن نعلم أنّ الكثير من الرموز الدينيّة والأسطوريّة اتّخذت شكلًا زمانيًّا مخالفًا للتسلسل المنطقيّ لمسيرة الزمن؛ لأنّ الزمن قضى ألّا يجاريه في مسيرته أحد من البشر؛ فالموت كان النهاية الحتميّة لكلّ من مُنح روحًا في هذه الحياة. ولكنّ بعض الرموز الدينيّة والتاريخيّة استطاعت أن تفلت من قبضة هذه الحتميّة، هاربة من عالم الواقع المحكوم بقوانين منطقيّة وفلكيّة، تغلب عليها صفة العقلانيّة، إلى

[1] عمر شبلي، قصيدة: قم يا عراق، صحيفة البصرة الإلكترونيّة، مرجع سابق.

عالم الأسطورة. وبالتالي انتقلت من الفيزيقيا إلى الميتافيزيقيا. أو لنقلْ زاوجت بين الفكر الفيزيقيّ والميتافزيقيّ؛ لأنّ الطبيعة وحدها لم تعد قادرة على استيعابها بثوبها الجديد لمروقها على بعض قوانين الطبيعة التي ترفض مطلقًا أيّ تسويغ لإمكانيّة وجودها. أمّا سبب نسج هذا الثوب الجديد لهذه الشخصيّات أو الرموز، فيمكن ردّه بإيجاز إلى أنّ الإنسان كان قد لاحظ أنّ كثيرًا من الشخصيّات عبر تاريخ البشريّة قامت بأعمال بطوليّة خارقة خلّدت ذكراها، فلجأ الإنسان إلى تخليدها وأسطرتها على مرور الزمن. وكان ذلك نوعًا من ردّ الجميل أو مكافأة لها على الإنجاز الذي حقّقته، وأصبحت نماذج يقتدى بها.

ولعلّ استحضار مفهوم الزمن وفق النظريّات الحديثة، والتي ترى أنّه يشكِّل بُعدًا رابعًا من أبعاد المكان أو الفضاء يساعدنا على رصد التغيُّرات والتحرُّكات المرافقة له في مكان وقوعها؛ لأنّ الزمن لم يَعُد وِحدة مستقلّة بوجودها، وإنّما عنصر فعّال ومتفاعل داخل ثنائيّة الزمان والمكان، أو "الزمكان"، كما يطلق عليها بعضهم. ونظرًا للوشائج التفاعليّة داخل وحدة ثنائيّة الزمان والمكان، فإنّ التشكّل الخارق لمفهوم الزمن يُحدث تأثيرًا في هذه الثنائيّة، ويستدعي تشكّلًا خارقًا لطبيعة الحدث الناجم عنهما أو فيهما.

من هنا، كان الحدث التاريخيّ الواقعيّ الحاضر يجد له وقعًا آخر في نفسيّة الأديب أو الشاعر للتعبير عمّا يجول في خاطره. فهو حدث خارق، وليس حدثًا طبيعيًّا عابرًا يملأ كغيره من الأحداث صفحة أو صفحتين من كتاب التاريخ، فيندفع الشاعر للتعبير عمّا يجول في خاطره بالبحث عن وسيلة تعبيريّة تحمل عنه وزره. فلا يجد أمامه من يحمل عنه هذه الرؤية المتضخّمة سوى الرمز. وسبق وأن قلنا بأنّ الرمز الأسطوريّ، كان له القدرة على حمل جزء كبير من هذه الرؤية، ولكنّ الشعراء لا يمتحون كلّهم من منبع ثقافيّ أو اعتقاديّ واحد، ومثلهم المتلقّون- القرّاء.

فنجد إضافة إلى الرمز الأسطوريّ- الرمز التاريخيّ أو الدينيّ قادرًا على القيام بدور هامّ في هذه المهمّة. وهناك بعض الشعراء الذين يُتقنون لعبة استخدام الرمز إتقانًا رفيعًا. فنراهم يتفاعلون مع الرمز الأسطوريّ إذا ما أحسّوا أنّه قادر على رفع حدّة توتّر القصيدة لفئة معينة

من المتلقّين. ويتفاعلون مع الرمز الدينيّ أو التاريخيّ، ويشحنون به قصائدهم إذا توجّهوا لفئة أخرى. وبذلك يلتقي الشاعر والحكيم في نقطة مخاطبة الناس على قدر ما تحمله عقولهم من ثقافة ومعتقدات.

يمكن القول إنّ غاية استخدام الرمز التاريخيّ أو الدينيّ هي ذاتها من استخدام الرمز الأسطوريّ بوجه عامّ. ولمّا كان متلقّو القصائد ليسوا كلّهم متبنّين أو حاملين لإيديولوجيّة واحدة، فإنّ مدى تأثير الرمز المستخدم في القصيدة ليس بالأمر الثابت، لا على مستوى المرسل –الشاعر ولا على مستوى المتلقي – القارئ. وربّما تكون طبيعة الرمز المستخدم تكشف لنا عن هويّة الشاعر أو معتقده، وقد تكشف لنا القصيدة عن طبيعة المتلقّين، أو إلى أيّ فئة أيديولوجيّة ينتمون، وتكون إجابة عن دافع انصباب اهتمام الشاعر على فئة بعينها دون غيرها من الفئات.

إنّ معظم الرموز التاريخيّة والدينيّة المتكرّرة التي تجد حضورًا عند معظم الشعراء وفي معظم القصائد في هذه الحقبة، فيوسف ويعقوب، ومريم وعيسى، وعمر بن الخطاب، والمثنّى بن حارثة، وسعد بن أبي وقّاص، وعليّ بن أبي طالب، وفاطمة الزهراء، والحسن والحسين، وهارون الرشيد، والمعتصم، وصلاح الدين الأيّوبيّ وغيرهم، هي فئة تمثّل إمّا بصيص الأمل في عودة العزّة والانتصار أو خلق المفارقة والتركيز عليها بين ما حدث اليوم وما حدث بالأمس. وفي المقابل نجد رموزًا- مثل: أبرهة الأشرم، أبو رُغال، رستم وكتائب يزدجرد، هولاكو والتتار، ابن العلقميّ- وهي فئة تعكس رؤية الشعراء المتمثّلين بها، وفهمهم لكيفيّة جريان سيرورة التاريخ، وهذه الرموز تؤكّد لهم أنّ التاريخ يسير في حركة دائريّة دائبة وأنّه يعيد نفسه في كثير من الحالات، ولا شكّ أنّ هذه النظرة تنبعث عادة من حتميّة الصراع بين الخير والشرّ أو الكفر والإيمان وفق المعتقد الدينيّ.

ولا يخفى على القارئ أنّ هذه الرموز لا تخضع لهذا التصنيف بالسهولة الظاهرة للعيان. فهي ليست رموزًا مجرّدة كأرقام حسابيّة تحمل إشارات سالبة أو موجبة. وذلك لأنّ بعضها دخلت، أو أُدخلت في ثنايا التمذهبات الإسلاميّة والفكريّة عبر التاريخ. فلحق بها الأثر الناجم

عن تضارب رؤيات المذاهب لها وآراء المفكّرين والمؤرّخين فيها. وسنحاول، من خلال الوقوف على نصوص نموذجيّة توضيح وجود الإشكاليّة والجدل حول بعض هذه الرموز.

إنّ الاضطرابات التمذهبيّة أو الإثنيّة التي لا يمكن تجاهلها، يحاول المحتل إذكاء أوارها، ولا شكّ أنّ بروزها وطفوّها على السطح بارز أشدّ البروز في هذه المرحلة. ولذلك يصبح الرمز التاريخيّ أو الدينيّ كإصبع ديناميت في يد الشاعر، فإن لم يحسن استخدامه ينفجر بين يديه ويفتك به بدل أن يكون أداة لتفجير الصخور المعترضة طريقه، لا سيّما وأنّ معظم الشعراء مترفّعون عن الغوص في مستنقعات الطائفيّة والتمذهبيّة، وشغلهم الشاغل هو رصّ الصفوف وتوجيهها نحو هدف واحد هو فكّ نير الاحتلال عن بغداد وتحريرها. وما دمنا في مرحلة التنظير تبقى امكانيّة استخدام الرمز التاريخيّ أو الدينيّ في خانة الممكن، ولكن عندما ننتقل إلى طور التطبيق تتبخّر مثاليّة التنظير وتنجلي الصعوبات الواقعيّة للتطبيقٍ، ويتبدّى لنا كم هي مهمّة الشاعر صعبة في عمليّة انتقاء الرموز واستخدامها شريطة ألّا يغيب الانسجام والتواؤم فيما بينها. فالانسجام بين رمزيّات الرموز المستخدمة في القصيدة الواحدة يزيد مهمّة الشاعر تعقيدًا لاسيّما حين يكون متوجّهًا بقصيدته نحو متلقّين يظهرون بعباءة عربيّة وإسلاميّة واحدة، لكنّها في حقيقة الأمر هُلاميّة. إنها عباءة هيولى تحتوي بداخلها متناقضات عدّة وتضاربات فكريّة عنيفة، وهي تحاول أن تجمع بين الأضداد المتنافرة، ويصبح التوجّه إلى المتلقّين بهذه العباءة مشكّلًا لأزمة حقيقية للشاعر.

ومما يؤكّد وجود مثل هذه الأزمة، أنّ الرموز الدينيّة تُسلخ بشكل خفيّ عن بعدها الدينيّ، وتُلبَس ثوبًا قوميًّا من أجل إقناع قوميّة أخرى للتقرّب من القوميّة العربيّة، فنرى إقبال الحديثيّ تُذكِّر بكرديّة صلاح الدين الأيوبيّ لتتقرّب من الأكراد وتقربّهم من العرب، وتذكّر بأنّهما قوميّتان تحت مظلّة دينيّة واحدة. هذه الظاهرة في الحديث عن القوميّة لم تأت من فراغ، فولادة القصيدة هنا في عصر ارتفعت فيه أصوات القوميّة، وتعدّتها إلى أصوات القطريّة، ولعلّ ذلك يجعل الشعراء في تخبّط وارتباك، سببه التيه وعدم الركون، أو استحالة إمكانيّة الركون إلى مرجعيّة واحدة. فمع أنّ الإسلام سعى إلى تذويب الفوارق الإثنيّة

والقوميّة، إلّا أنّها أحيانًا وجدت لها منزلقًا وموطنًا داخل الإسلام متخفيّة تحت تمذهباته. والقوميّة من جانبها عاجزة عن احتواء القوميّات والإثنيّات الأخرى، وبذلك يصبح الرمز الإيجابيّ عند إثنيّة ما أو مذهب ما رمزًا مصفّرًا أو سلبيًّاً في مذهب آخر أو عند الإثنيّة الأخرى، فهذا صلاح الدين الأيّوبيّ رمز دينيّ إيجابيّ عند أهل السنّة، بينما يُصفّر إن لم يُسلّب عند الشيعة لقضائه على الدولة الفاطميّة. وفي المقطع الشعري الآتي:

وكـفـانـا وَلـهًـا في عـاشِـــقـيـن	**يعشـقون النار في الرمضـا الحميّة**
وكـفـانـا طـيـبـةً في كـارهـيـن	**يكرهـون المبتـدي منّـا الـتحيّـة**
قـلْ ســلامًـا لـلجـنـوب الـعـربـيّـة	**وشـــمـال الـكـرد والأخـر الـعـليّـة**
عـنـدك (العشــرون) إذ ثـار الجـدود	**حين غـاب العمّ كان الخـال فـديّه**
وصــلاح الـدين من شــمـال العراق	**تـاج عـزّ يـوم عـتـق المـقـدســيّـة**
هـبّ مـثـل الـبرق في نصــر الـبراق	**وتـحـدّى مـن غـزا مســرى نـبـيّـه**
أدرك الـنـصــر عـلـى رغـم الـنـفـاق	**ونيـام الـعـرب، والـروم عصــيّـة**[1]

هذا المقطع الشعريّ مليء بالتناقضات، فالشاعرة تستخدم السلاح الإثنيّ للقضاء على الإثنيّة، فهي تذكرّ بكرديّة صلاح الدين لأنّها ترى أنّ الحسّ الكردي هو دافع الأكراد، فتحثّهم على أن يحذوا حذو صلاح الدين ويقدّموا إسلامهم على كردّيتهم، وبعدها مباشرة تذكر العرب والروم، أي تتحدّث عن القوميّة العربيّة والروميّة، وهذا هو قمة التناقض، تدعو الأكراد لتذويب القوميّة في الإسلام، بينما لا تذيب قوميّتها فيه.

وفي المقطع نفسه تتحدّث عن ثورة "العشرين" ملمّحة لدور الشيعة في الجنوب وما قاموا به ضدّ الاحتلال البريطانيّ. وتشير إلى أنّ الفوارق المذهبيّة لم تمنع وقوف العراقيّين بشتّى مذاهبهم جنبًا إلى جنب ضدّ المحتلّ البريطانيّ في تلك الثورة. ولكن سرعان ما تنزاح عن مسار الألفة فتأتي على سيرة ابن العلقمي الشيعيّ، ولا نستطيع الجزم بأنّ الشيعة كلّهم يعتقدون

[1] إقبال الحديثيّ، قصيدة: يا (حديثيّ) وابن أمّ (أسدسة)، **صحيفة نداء الوطن** 9، (24 أيّار، 2004).

بسلبيّة هذا الرمز. وبذلك تكون الشاعرة قد سقطت في مطبّ الاضطراب والقلق وعدم القدرة على إقناع الشيعة بالذّات.

وفي النظرة الكلّيّة، تكون الشاعرة قد استخدمت رمزًا يرضي الأكراد والسنة - صلاح الدين الأيّوبيّ – ويغضب الشيعة أو بعضهم، ثم تحوّل أنظارها إلى الشيعة لإقناعهم بالوحدة والوقوف في صفّ واحد. غير أنّه في الحقيقة لا تستطيع تحديد معالم هذا الصفّ الواحد ومواصفاته ولا يمكن له إلّا أن يكون كهيولى، يحتوي على كلّ المتناقضات، ولكنّه لا يمكن أن يكون في الواقع.

ولذلك يمكن القول إنّ هذا الصنف من القصائد يشبه المتلّقين في هيوليّته، كلّما ابتعدنا عن تفاصيله وعمّمنا النظر إليه تكون القصيدة منسجمة، ويكون مصطلح العرب والمسلمين في أتمّ الانسجام. وبالتّالي تكون هذه الرموز منسجمة، ولكن حين نسبر غور هذه الرموز ونفكّك رمزيّتها بالتوازي مع سبر غور التمذهبات والإثنيّات المنضوية تحت اصطلاح العرب والمسلمين يتجلّى لنا كم هو الأمر بعيد عن الانسجام والتوافق.

ويتجلّى مشهد الاحتلال على يحيى السماويّ ببعدين، البعد العربيّ والبعد الإسلاميّ، فحين يذكر أبا رغال العربيّ، دليل أبرهة الأشرم الذي أزمع على هدم الكعبة، فهو يذكر حدثًا تاريخيًّا وقع للعرب في عصر ما قبل الإسلام. وهذا الرمز السلبيّ لُعن من قبل العرب قبل الإسلام لمروقه وخروجه عن منظومة القيم والأخلاق المشتركة والسائدة عند عرب الجزيرة في ذلك العصر، ثمّ جاء الإسلام وأضفى شرعيّة التلعّن عليه وعلى من ساند حملة أبرهة وفق ما ورد في سورة الفيل. حيث وقف الله سبحانه وتعالى إلى جانب أهل مكّة والبيت العتيق لا لصحة دينهم ومعتقدهم، فالكعبة كانت تعجّ بالأصنام والمفاهيم الخاطئة والمنحرفة عن كيفيّة التقرّب إلى الله، وإنمّا وقف إلى جانبهم لأنّهم أصحاب حقّ، فهم الطرف المُعتدى عليه لا المعتدِي. وبذلك كان الانتصار لعرب مكّة والهزيمة والخذلان للغزاة ومن والأهم.

فبعد بغداد العربيّ إلى جانب بعدها الإسلاميّ، إن لم يكن سابقًا له، بعدٌ واضح في كثير من القصائد. ولذلك فإنّ سقوطها واحتلالها طعنة في قلب العرب، لا سيّما أنّها سقطت،

وهي رازخة تحت حكم عربيّ لا إسلاميّ بمعنى الخلافة. وفي ذكر المثنّى والقادسيّة ورستم وكتائب يزدجرد وسعد بن أبي وقّاص إشارة مبطّنة، فنحن نعلم أنّ معركة القادسيّة كان الإسلامُ فيها متمثّلًا بالعرب والكفرُ متمثّلًا بالفرس. ولم يُخفِ الفرس سبب رفضهم دخول دين الإسلام، فقد ردّوا ذلك لأسباب قوميّة، واستكبروا التخلّي عن حضارة الفرس العريقة والخضوع لحكم عرب حفاة عراة وفق تعبيرهم. وبالرغم من مرور وقت طويل على معركة القادسيّة نجد أنّ الإسلام فشل في تذويب الحسّ القوميّ عند العرب والفرس. وإذا كان هذا الحسّ القوميّ والنزعة التعصّبيّة لم يعودا طافيين على السطح، إلّا أنّ العمق يكشف مدى حدّة التناقض بين الشيعة والسنّة. فالشيعة معظمهم من الفرس وهم الأوصياء على هذا المذهب، والعرب معظمهم من السنّة.

ومن هذه الزاوية نجد الغلبة للحسّ القوميّ لا الدينيّ. فلم يكن غريبًا أن يُطلق على الحرب الإيرانيّة العراقيّة اسم القادسيّة الثانية. تأكيدًا للنزعة القوميّة لا للنزعة الدينيّة. يقول يحيى السماويّ في قصيدته آنفة الذكر:

ولُوّنت الوجوهُ فلستَ تدري	أمعتصمًا تُحدّثُ أم رغالا
لُعنتَ أبا رغال كم حفيد	تَركتَ بنا يُماهيك ابتذالا
لُعنتَ أبا رغال بئس جاهًا	كسبتَ وبئسَ منزلة ومالا
عتبًا للدليل يقود زحفًا	على أهليه غيًّا أو حلالا
يظلّ ثرى العراق ثرىً ولودًا	وإن عقم الزمان أو استحالا
فما خذلتْ مفاوزُه المثنّى	ولا نسيتْ مآذنُه بلالا
لياليَنا عقيماتٌ... ولكنْ	ستقفوها صباحات حبالى
ويولد للرشيد حفيدُ عزم	يُعيد فراتَنا عذبًا زلالا
ويُطبق مقلتيه على جنوب	ويُغفي تحت أضلعه الشمالا[1]

[1] يحيى السماوي، قصيدة: ليالينا عقيمات...ولكن، **مجلّة المشكاة** 42 (2003): 104.

وفي هذه القصيدة تظهر الرموز الإيجابيّة بالنسبة للشاعر من القادة العرب في معركة القادسيّة. والأمل في توحيد العراق بشماله وجنوبه يظلّ قابلًا للتحقيق تحت قيادة إسلاميّة شريطة أن تكون عربيّة، من سلالة هارون الرشيد العربيّ العبّاسيّ. ورموز الدولة العباسيّة من خلفاء وقادة ومن على شاكلتهم، مثّلوا دولة قامت على أنقاض دولة بني أميّة، وهي الدولة المقذوفة بتهمة تعصّبها القوميّ، كان من المفروض أن يكونوا مقبولين لدى الشيعة لنصرتهم آل البيت لا سيّما في بداية قيامها، إلّا أن الشيعة لم يخفوا عداءهم لها كلّما سنحت الفرصة لهم، حتّى كلّلوا مخطّطات تآمرهم عليها بتآمر أحد زعمائهم- ابن العلقم- واسقاط عاصمة الخلافة بغداد الرشيد عام 656هـ.

وبذلك فإنّ تشيّع ابن العلقميّ أو إسلامه لم يخلع عنه العباءة الرغاليّة. فكلاهما –ابن العلقميّ وأبو رغال – ضمرا في نفسيهما حقدًا وكرهًا على العرب وعلى كلّ معتقد يعتقدونه سواء أكان جاهليًّا قبل الإسلام أم سنّيًّا بعده، وبذلك يصبح اثناهما مارقين حاقدين انتهازيّين ينتظران الفرصة للانقضاض على الكيان العربيّ وعلى كل ما يُجمع عليه هذا الكيان، ولا حرج عندهما أن يستعينا بالآخر، المتمثّل بأبرهة الأشرم أو هولاكو والتتار الذين يجسّدون الآخر بالنسبة للعرب والآخر المزيّف أو المُروّج له علانية عندهما، إلّا أنّ هذا الآخر سرعان ما يلتحمان به فيصبح أناهما الحقيقيّ.

ويشدّ بُعدُ بغداد العربيّ الشاعرَ عذاب الركابيّ، فهو يستخدم الرمز التاريخيّ أبرهة الأشرم مشيرًا به إلى القوّات الغازية، ولعلّه يخفي بذلك سخرية مبطّنة لمن يرى أنّ هذه الحرب حرب دينيّة. فالزغاريد والابتهالات وحدها ليست سلاحًا يقف في وجه المحتلّ أو يصيبه بالسكتة الحربيّة حسب تعبيره. ولا شكّ أنّ الرمز أبرهة يستدعي في ذهن المتلقّي طيورًا أبابيل. ولكنّها تبقى سجينة الخيال في هذه الحرب ولا يُتاح لها أن تظهر في الواقع، فيبقى هذا الزمن، زمن الاحتلال، ملوّنًا بالقصف ومندهشًا من ضفّتي دجلة وشعب دجلة خاصّة لاكتفائه بالزغاريد والكلام دن الفعل الكافي. فاللا فعل أو المقاومة التي تكاد لا تُذكر من قبل الجيش العراقيّ عجّلت السقوط، وأصابت جيش أبرهة هذا العصر بالسكتة الحربيّة، لأنّه لم يكن متوقّعًا

أن تكون عمليّة السقوط بهذه السرعة والسهولة، وهو بذلك يبكي بُعد بغداد العربيّ قبل البعد الإسلاميّ، لأنّ أبرهة لا يمكن عدّه رمزًا دينيًّا ولا إسلاميًّا، فقد تحرّك نحو مكّة قبل ظهور الإسلام فيها، وكان دافعه الأوّل هو امتصاص خيرات عرب مكّة، ونقل مركزيّتها الاقتصاديّة المغطّاة بالدينيّة اللا إسلاميّة إلى بلاده. وهذا ما يفعله أبرهة العصر بعرب بغداد العصر، إنّه يهدف إلى امتصاص خيراتهم وثرواتهم غير مكترث بديانتهم.

الوقت الملوّن بالقصف/ تدهشُه ضفتّا (دجلة)/ المنحازتان للزغاريد
التي تصيبُ جيشَ أبرهة/ بالسكتة الحربيّة[1]

وفي قصيدة أنس إبراهيم، نلحظ حشد الشاعر للرموز التاريخيّة والدينيّة. ولكن التي تحيل إلى المعتدي أو الآخر الغازي، فقد جاءت رموزًا فارسيّة كانت الطرف الخصم في معركة القادسيّة. وعلى خلاف معظم القصائد الأخرى في هذه الحقبة، لم يأتِ على ذكر هولاكو أو التتار إشارة للغازي. فهل يكون اختياره لهذه الرموز محض صدفة أم جاء بها قصدًا؟ والتتار كعِرق، انقطعت سيرورة عدائهم لبغداد والأمّة العربيّة والإسلاميّة، ولكنّ الفرس ما زالوا موجودين وإن انخرطوا في ديانة الإسلام وتمذهب بعضهم بالمذهب الشيعي، فهل يخفي الشاعر بين ثنايا قصيدته رسالة للقارئ بانّ هؤلاء الشيعة هم ورثة رستم وحضارة الفرس؟ كلّ هذه الأسئلة تجد ما يسوّغها لمن ينظر إلى موقف الشيعة السلبيّ تجاه الاحتلال، فقد وقفوا بمعظمهم متفرّجين ولم يحاولوا الذود عن وطنهم عشيّة الحرب ولا بعدها. وبالمقابل نجد أنّ الرمز الذي يمثل (الأنا) أو الأمّة عند الشاعر هو سعد بن أبي وقّاص، وهو القائد العربيّ في معركة القادسيّة ومحرز النصر فيها بعد استشهاد المثنّى. ولا شكّ أنّ هذا الرمز يُعرف أو عُرف بأنّه عربيّ لا مسلم وفق المعجم الفارسيّ. ولا ينسى الشاعر تذكير القارئ بأنّ حجّة الشيعة بأنّهم رفضوا القتال لأنّه ذود عن نظام فاسد هي حجّة واهية. فالذود عن الوطن لا علاقة له بالذود عن النظام، لا سيّما وأنّ العراق له بُعد دينيّ عميق عند الشيعة بالذات، فيذكر الشاعر بأنّ عليّ بن ابي طالب وفاطمة الزهراء كانوا قد مرّوا في تلك الأرض

[1] عذاب الركابيّ، قصيدة: بغداد هذه دقّات قلبي، **مجلّة الشعر** 116 (أكتوبر 2004): 38.

وما زالت أضرحة كثيرة لآل البيت ومن والاهم في تلك البقعة الجغرافيّة، حتّى أصبحت محجًّا لكلّ مُحبّي آل البيت وفي مقدّمتهم الشيعة حسب ما يقولون.

يـا ســـورةَ الأحـزاب جـئـتـك داميًـا	من بين أســـطر ســـورة الإســـراء
وأتـت كـتـائـبُ "يـزدجـرد" تســـيـلُ	في قســـمـاتِهـا ألعوبـةُ الســـفهـاء
عـادتْ ورســـتـم يـمـتـطي أجـيـادهـا	لـيشـــلَ فـيـك مـآثـرَ الـنـجـبـاء
جـاءوا إلـيـكِ فـفـيـك كـان عـلـيُّـنـا	وعـلـيـكِ مـرّت بضـــعـةُ الـزهـراء
بغـداد يـا عينَ الرشـــيـد، خراج مـا	حـمـلَ الســـحـابُ قـريـبـه والـنـائي
صـــبرًا فســـعـدُ القـادســـيّـة قـادمٌ	لـيـدوسَ كـلَّ ثـعـالـبِ الصـــحـراء
ســـيـجيء هـارونُ الـرشـــيـد كـلّـه	غضـــبٌ ويحرقُ حفنـةَ الجبنـاء[1]

وبذلك فإنّ القصيدة تصبح ذات بعدين، الظاهريّ يعكس حربًا دينيَّة بين المسلمين والغزاة، وبعد باطنيّ يشير إليه الشاعر بإصبع خفيّ إلى أنّ الحرب بين العرب والفرس لم تنته بعد وإن اتّخذت شكلًا جديدًا خفيًّا، وتقنّعت بقناع التمذهب الإسلاميّ. وإذا لم يكن بمقدور الشاعر أن يجزم في حقيقة مثل هذه الحرب، فإنّه يترك هذه التساؤلات مطروحة أمام القارئ.

ولا ريب أنّ إتيان الشاعر على ذكر سورة الأحزاب إشارة واضحة إلى المنافقين الذين يدّعون الإيمان والإسلام طيلة حياتهم، وعندما يئن الأوان لاختبار صدق إيمانهم يتخلّفون عن الجهاد والقتال باتّخاذهم حججًا واهية وذرائع شتّى. وإتباعها بذكر سورة الإسراء –التي عرفت بسورة بني إسرائيل- إشارة إلى العداء التاريخي بين المسلمين وبينهم وفق النصّ القرآني. وبذلك يصبح همّ الشاعر في هذه القصيدة همًّا مفتّتًا ومجزّأً في تصنيف أعداء بغداد. فيرى أنّ لليهود دورًا في دمارها، وللمنافقين من أبناء الأمّة الإسلاميّة دور آخر ومصلحة أخرى. وبذلك يستوي

[1] أنس إبراهيم، يا موطن الأمجاد، **صحيفة نداء الوطن** 9، مصدر سابق.

اللاعرب في عدائهم للعرب، لأنّ تأسلم بعضهم لا يُدخلهم في صفّ المسلمين – العرب ولا يخرجهم من خانة أعداء العرب والمسلمين.

ولقد أثار انتباهي أن بعض الباحثين يرون أنّ اللجوء إلى التراث مردّه إلى أنّ العربيّ المعاصر يشعر بالنقص تجاه الأجنبيّ، ويفتقد القدرة على التكيّف والاطمئنان.[1] ولكنّ ذلك ليس بالأمر الدقيق، فإنّ تاريخنا العربيّ ينطق بخلاف ذلك، إذ إنّ الأيام التي بلغت فيها الأمّة العربيّة شأنًا عظيمًا، لم يخلُ أدبُها ولا سيّما الشعر من التغنّي بالماضي والرموز التاريخيّة وغيرها.

فقضيّة التغنّي بالماضي تكاد تكون قضيّة ثابتة أجمعت عليها كلّ الأجيال، بغضّ النظر عمّا إذا كانت تلك الأجيال حلّقت في الأعالي أم سقطت أخفقت في القيام بدورها التاريخيّ والحضاريّ على هذه الأرض. ولم يقتصر التغنّي بالتراث واللجوء إليه أيّام المحن وحدها، فهذه ظاهرة أوسع من أن تكون ظاهرة عربيّة إسلاميّة. لأنّها ظاهرة لامست وتلامس فكر البشريّة كافّة وتطرق فكر كلّ الأمم. ولذلك لا تجتاحنا الغرابة ولا الدهشة عندما نجد في قصائدنا رموزًا تاريخية وغيرها من خارج تراثنا، وقد زخر شعرنا العربيّ بكثير من الشخصيّات المحسوبة على الفكر اليونانيّ مثلًا، وذلك يؤكّد أنّ استخدام الشخصيّة التاريخيّة هو استخدام رمزيّ بالدرجة الأولى، ويهدف إلى استحضار ما يميل إليه الرمز من قيم ومثل ومعانٍ دون الاكتراث بجنس الشخصيّة أو ديانتها وإلّا نقع في مطبّ النظرة الضيّقة لمفهوم الحياة، ونصبح أسرى الجهل متباعدين عن الحكمة والإنصاف.

وإذا كان هناك من مأخذ في اللجوء إلى التراث واستخدام رموزه فليس النقص أو التحرّج مردودًا على التراث ورموزه، وإنّما على من لم يفيدوا أو يتعلّموا من التراث الزاخر والغنيّ بالتجارب والعبر.

ولم يقتصر اللجوء إلى الرموز التاريخيّة والدينيّة على التغنّي بالتراث وحسب. فالشاعر عبد المحسن التليدي، استلّ من التراث رموزًا ما زالت تحفل بممثّليها في هذا العصر، إنّها في

[1] انظر: ذو النون الأطرقجي، من أثر التراث في الشعر العراقيّ الحديث، في: **علي الطائيّ وآخرون، الشعر العربيّ الآن**- بحوث الحلقة الدراسيّة، (بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1996): 378-379.

وقت غير وقتها، رموز تشعل أوار الفتنة لداحس وغبراء جديدة. ورموز هربت من ضوضاء المسؤوليّة لترقد وتنعم باستقرار المقاهي، في ظلّ ظروف غابت فيها رموز التراث الإيجابيّة التي كان من المفروض أن يبعث بها سياق التاريخ الآنيّ؛ مثل حكمة زهير بن أبي سلمى وفروسيّة المتنبّي في الكلمة والسيف. هذا النوع من اللجوء إلى التراث لا يقف عند حدّ البكاء على الماضي، إنّما ينفث في روح الأمّة باستفزازه إيّاها، وتذكيرها بأنّ ماضينا لم يكن ماضيًا مثاليًّا خاليًا من كلّ الشوائب والعيوب، وبالرغم من ذلك استطاعت أن تنهض وتحقق دوراً رياديّا على ساحة الحضارة الإنسانيّة لوجود شخصيّات وقياديّين عظماء.

فلذلك نلحظ في التوجّه العامّ لهذه القصائد حثًّا قويًّا وتنبيهًا جليًّا من أنّ وجود المتخاذلين لا يعني اليأس وفقدان الأمل لتخلو الساحة لهم وللأعداء، إنّما يقتضي على القارئ أن يوقن بأنّ الأمّة التي ولدت مثل هؤلاء المتخاذلين ولاقوا من يرثهم في هذا العصر، هي ذاتها التي ولدت الرموز الإيجابيّة، وبالتالي فهي قادرة على أن تلد اليوم من يرثها. وإذا لم تعِ هذا وبقيت على ما هي عليه، فإنّها ستبقى أمّة صمّ بكم كغثاء السيل. فلذلك يقول الشاعر إنه منذ مجيء الغزو إلى بغداد:

أنا يا بغداد سألت ولم أسمع/ من أحد فتوى/ حيث انتصبتْ أنيابُ الشيطان الملعون على الواحات وحدّقت البلوى/ لم أسمعْ من أحد في عواصمنا العربيّة إلّا واحدة: أنّ العدوان جريمة/ شيطان سوداء،
لم أسمع غير مناقب داحس والغبراء/ ونقائض تقطر بالنفط/ وهجاء جرير
لم أسمع غير كؤوس أبي نواس/ في كل مقاهينا تلغي ما فينا من أجراس،
تنسينا همّ الله وهمّ الناس/ لم أسمع حكمته في ذمّ الحرب
لم أسمع أشعار المتنبّي، لم أسمع:/ "الخيل وهذا الليل وهذا الويل"
صمّ بكم كغثاء السيل.[1]

[1] عبد المحسن التليدي، قصيدة: بغداد يا وردة هزمت جيوش المستحيل، **مجلّة المشكاة**، 133.

ولذلك نجد أن هذا التخاذل والتآمر على بغداد من أبناء الجلدة له وقع على نفسية أنس إبراهيم، فيتذكر البي يوسف عليه السلام وتكالب إخوته وتآمرهم عليه. لذلك فإن حركة الليل الحالي والظروف القاسية لا تنزع من قلبه الأمل ولا تعميه عن رؤية بصيص النور الآتي في آخر النفق، هو كالنبي يعقوب وبغداد مثل يوسف. وهو قد يفقد بصره وتخفى عليه سطحيات الأحداث إلا أنه يبقى ذا بصيرة ثاقبة وإيمان راسخ بأن يوسف العراق سوف ينتصر على مكر إخوته وكيدهم. لأن شوق يوسف للحرية والحياة ورجائه كانا دافعاً له للخروج من البئر ووصوله إلى القمة والذروة.

بغدادُ يا آلامَ يوسفَ كلّها في بئرها شوقٌ وفيضُ رجاءِ
وأنا كيعقوب النبيّ صبابةً لو تعلمين حقيقةَ البر حاءِ[1]

وعندما يكون الشاعر عراقيًّا تتضاعف عنده آلام الجرح العراقيّ وتهزّه من الأعماق. فكمال الخيلاني لا يستطيع تلقّي صدمة الاحتلال وما خلّفته من امتهان لحياة الإنسان؛ إذ أصبحت حياة الإنسان بلا قيمة، وأصبح الموت مجرّد سطر في الجريدة، فيدخل في حالة نفسيّة مقيتة ويحاول الهروب من هذا الزمن المؤلم لكن إلى أين؟ لقد طغت عليه يقينيّة الواقع الأليم واستشرت به حتّى دخل في التشكّك والتساؤل عن صحّة المجد التليد الغابر.

حين صار الموتُ سطرًا في جريدة!/ يا حبيبي يا عراق/ كيف ترضى
أن يكون موتُك سطرًا في جريدة/ كيف يرضى أنبياؤك
كيف يرضى أولياؤك/ أو كان الشعر يكذب/ حين غنّى/ للتواريخ المجيدة[2]

بينما يحذّر حسن النيفي أبناء العراق وأطفالها من الركون والاستكانة وانتظار المعجزة السماوية لتحريرهم. وفي قصيدته "مساءات بابل" إشارة خفيّة إلى قصّة مريم وابنها عليهما السلام، ولكنّ جذع النخل في القصيدة لن يُسقط رطبًا جنيًّا كما فعل مع مريم العذراء،

[1] أنس إبراهيم، قصيدة: يا موطن الأمجاد، مصدر سابق.

[2] كمال الخيلاني، قصيدة: الجرح العراقيّ، **صحيفة نداء الوطن** 6. مصدر سابق،

لذلك فهو يريد من أبناء العراق وأبناء الأمّة ألّا يتّخذوا من تلك المعجزة سابقة يمكن الاعتماد على تكرارها؛ فليس العصر بعصر معجزات. وإن كان ثمّة من معجزة في هذا العصر فهي معجزة لا تتحقّق إلا بالقتال والمقاومة لدرء الاحتلال وكنسه، لأنّ انتظار المعجزة السماويّة لم يأت بنتيجة إيجابية. والطفل العراقي لم يلقَ شيئًا يرضعه سوى وهج القنابل، ولم يذقْ غير طعم الموت. وبذلك فإنّ لجوء الشاعر للرمز الدينيّ في قصيدته كان هدفه محو بعض المعتقدات المضلّلة أو المساء فهمها، لأنّ مثل هذه المعتقدات دفعت بالكثير من الناس إلى الركون والسكون، ومسختهم طفيليّات تحيا على هامش التاريخ ولا تشارك في صناعته، وإذا بقيت على هذا الحال فلن تدخل بابه ولن تجد من يُدخلها إيّاه، ولن تجد لها نصيبًا من الحياة الكريمة، وستبقى رهن ذلّ الاحتلال وقهره. وإذا كان الإنسان مجرّد عابد متواكل يبغى بلوغ رضا الله، فإنّ التعبّد وحده لم يمنحه تأشيرة الدخول إلى الجنة، فرضى الله مرهون بمسامحة دمع الثواكل اللاتي يتفطّرن دمعًا لفقدانهنّ أبنائهنّ. ولن ينل مسامحتهنّ إلّا إذا قاتل وأخذ بالثأر كل من وقع ضحيّة الغزو والاحتلال، وبذلك يُسخّر الشاعر قصّة مريم ورمزيّتها في قصيدته ويوظّفها توظيفًا عكسيًّا، فالعبرة من قصّة مريم هنا هو ألّا نعتبر منها، أو لنقل تبادل الأدوار فيها. فالله هو صاحب المعجزة في السورة الكريمة، وفي القصيدة يريد الشاعر من الإنسان المقاتل أن يكون صاحب المعجزة الحقيقيّ وموفّر الأمن للنساء والأطفال.

تباركُ كلّ النيازك أعراس بابل/ فيطفحُ في أفقها القرمزيّ/ حكايةُ طفل
إذا جاع يرضعُ وهج القنابل/ وعن عابد، هزّ سعفَ النخيل
يسائلُ عن زاده في الصباح/ فخاطبه النخلُ: قاتلْ وقاتْل
فلن أسقطَ الرطبَ غضًّا عليك/ ولن أدرأ الموتَ عن مقلتيك/ وقاتلْ
فإنّك لن تبلغَ الله يومًا/ إذا لم يسامحْكَ دمعُ الثواكل.[1]

أمّا سميح القاسم فينظر إلى مشهد الاحتلال نظرة تحليليّة متفحّصة يحاول من خلالها إدراك ما جرى، وتبدو بغداد مقهورة تنزف دمًا أمام ناظريه، ولا يهبّ لنجدتها أحد من أخوتها

[1] حسن النيفي، قصيدة: مساءات بابل، **مجلّة المشكاة** 42 (2003): 114.

العرب، وكأنّ القدر خطّ بيمناه أن تبقى الفتنة بين القيسيّة واليمنيّة إلى يومنا هذا، وإذا امّحت القبليّة في هذا العصر فإنّ امّحاءها بقي ظاهريًّا، لأنّ عصبيّتها استبطنت وعشّشت في مفهوم الدولة في هذا العصر. والخلافات التي فجّرها الفكر القبليّ، سواء كان ذلك قبل الإسلام أو في دولة الإسلام، بين العرب أنفسهم لم يتحلّلوا من عقدتها حتّى اليوم. فالفكر القبليّ ما زال مستشريًاً فينا، وفي بلادنا لم نستطع النهوض بمفهوم الدولة وبقينا رازحين تحت وطأة القبيلة حتى أصبحت دولنا مصطلحات حديثة نعبّر بها عن قبيلتنا الغابرة لفظًا والحاضرة معنى.

وأنكى من ذلك، فإنّ مثقفي العصر والمنظرين والمفكرين ورجال السياسة يُسَخَّرون لشرعنة هذا النمط من مفهوم الدولة، حتّى بلغ الأمر من السوء أن يصبح اللاوقوف إلى جانب الحقّ والتخلّي عن نصرة أبناء الأمّة موقفاً سياسيًّا يوصف بالحكمة في كثير من الأحيان.

بينما لا ينسى سميح القاسم دور بغداد الرشيد المحوريّ والرئيسيّ في ريادة هذه الأمّة وجدّها واجتهادها في نقل الحرب من الهامش الحضاريّ إلى مركز الحضارة العالميّة مع بداية بنائها.

وكم كان فضلها عظيمًا وربّما وحيدًا على الأمّة في تلك المرحلة، ولكنّ ذلك كلّه لا يجلب لها الشفاعة عند من دانوا ولا زالوا يدينون باليمنيّة والقيسيّة والثموديّة والعاديّة.

فكل هذا الصعود كان مآله إلى الزوال، لأنّ الأعراب بقوا على دينهم قابعين بأعماق الوادي التخلّفيّ والتقوقعيّ. فالصعود لا يبقى صعودًا إذا لم يرافقه الإنسان الصاعد، لأنّ الصعود نتاج للفكر الإنسانيّ الراقي الذي يواكب مقتضيات العصر ويحافظ على ديناميّته، وإلّا يكون مخالفًا للقوانين الطبيعيّة التي حكمت بأن يكون الصعود منافيًا لمن اختار أو اختير له أن يبقى قابعًا في وادي الفكر القبلي.

ما أنجدت يمنًا قيسٌ، ولا ذرفتْ ثمودٌ دمعة محزونٍ على عادِ
والأهل أهلُك لم تنبسْ لهم شفةٌ بغير صمتٍ لدى أجراسِ حسّادِ

لِمَ ازدهرتِ وبيدُ الشرق قاحلةٌ ... وكيف صار حريرًا ثوب لبّادِ
وما نهوضُك والأجفانُ مغمضةٌ ... على الرمال؟ وماذا صوتك الحادي؟
وما طموحُك والآمالُ خائبةٌ ... وما صعودُك والأعرابُ في الوادي؟
وما نهوضك والأجفان مغمضةٌ ... على الرمالِ؟ وماذا صوتك الحادي؟
وما طموحك والآمال خائبةٌ ... وما صعودك والأعراب في الوادي؟[1]

ويبدو أنّ الرشيد الذي اقترن اسمه ببغداد الذي كان يحجّ عامًا ويغزو عامًا، ورمزيّة المعتصم الذي هدّد ملك الروم بإرسال جيش جرّار بعد أن استثارته الحميّة لعلمه باستنجاد امرأة مسلمة بعد أن أُسرت في بلاد الروم، هذان الرمزان يجدان خطوة كبرى في القصائد لما تمثّلانه من قوّة الخليفة وعزم القائد العربيّ، ولعلّه من المفارقة أن نجد المسؤول السياسيّ في هذه المرحلة هو الذي يبكي في قصيدته "دموع على بغداد" ويتغنّى بمجد عربيّ وإسلاميّ منصرم. ويتغنّى بأيّام الرشيد الذي خاطب غيمة مرّت من فوق قصره قائلًا لها بأن تذهب وتمطر أنّى شاءت لأنّ خراجها عائد إليه، إشارة إلى اتّساع رقعة دولته العبّاسيّة. ويقف الشاعر المسؤول باكيًا على قبر المعتصم لأنّه لا يجد قائدًا في هذا العصر يستطيع عتق رقاب الأمّة من العبوديّة والذلّ والقهر.

أيّام هارون تُجبى السحبُ نائية ... واليوم جاءت علوجُ الغرب تجبيها
يا قبرَ معتصم جئناك في ألمٍ ... قلْ للرفاة التي نامتْ تواريها
كم طفلة في ثرى بغداد قد فزعت ... دمع يغرّقها، حزن يبكيها
كم نسوة في ديار العرب قد صرخت ... أين الجيوش؟ وأين اليوم راعيها؟
عساكر الغرب حلّت في مخادعها ... أمّا الرجال فخوف البطش يخفيها
بالأمس قرطبة واليوم وا أسفي ... بغداد تُسلب والعربان تبكيها[2]

[1] سميح القاسم، قصيدة بغداد، **الدستور**، 129464 (29 آب 2003م)، ونشر د. خير الله سعد دراسة نقدية لها على ثلاث حلقات في صحيفة: **كل العرب** 3/26-4/2 (9/4-2004م).

[2] حجر أحمد حجر البنعلي، قصيدة: "دموع على بغداد." **صحيفة نداء الوطن**، 9.

ويردّ على الشاعر المسؤول شاعر آخر في قصيدة معارضة لقصيدته ومكفكفًا دموعه، ويذكّره بأنّ هذه الحرب هي حرب متوقّعة، وحرب لم تتوقّف عبر التاريخ، ويعيد بدايتها إلى ما قبل الإسلام مذكّرًا بسبي اليهود البابليّ. وأنّ هذا العداء بين أبناء بابل واليهود كان قديمًا، والحرب سجال، يوم لنا ويوم علينا. وفي هاتين القصيدتين تنقلب المعادلة وتتبادل الأدوار. فالمسؤول هو الباكي والمستغيث وابن الرعيّة هو من يواسي ويخفّف عن المسؤول المصاب والمفجوع من هول الواقعة، ويستكبر عليه فعل البكاء والعويل.

كفكفْ دموعَك واستوطي الذرا تيها ... فليس بغداد من تبكي لتبكيها

بغدادُ شمسُ الهدى ما ضلّها أحدٌ ... إلّا تعامى أو استعماهُ ما فيها

يا حجر هوّن حاشاك الضلال لقد ... ذرفتَ صدقًا، دموع الكبر سمّيها[1]

ورغم ما يعتور قضيّة اللجوء إلى الرموز التاريخيّة من إرباك وتخبّطات، إلاّ أنّ هذه الرموز تبقى حاضرة في ذاكرة الشعراء والمتلقيّن، وتفرض وجودها مع كلّ قصيدة كُتبت في هذه الحقبة الزمنيّة. فمشهد الاحتلال يذكّرنا بأنّ سيرورة الأحداث في هذه الحياة تهمس لنا بصوت خفيّ بأنّ الحالات الإنسانيّة ثابتة ولكنّ مصطلحاتها متغيّرة. والمحنة التي تمرّ بها الأمّة ليست بالمحنة الأولى ولن تكون المحنة الأخيرة. فمعادلة الصّراع لم تكن يوماً معادلة بسيطة صنّفت الأخلاق واللا أخلاق في خانتين منفصلتين، وإنّما نجد ما هو أخلاقيّ عند طرف معيّن لا أخلاقيًّا عند طرف ثانٍ. فالأخلاق ومفاهيم الخير والشّر والعدل والظلم هي مفاهيم منزلقة تتقولب وتتبلور وفق السياق الاجتماعيّ أو السياسيّ أو الاقتصاديّ أو غيرها، ممّا يصعّب على الباحث وكلّ متأمّل في مشهد الاحتلال وغيره من المشاهد والأحداث أن يفهم ويعي وعي حقّ معادلة الصراع.

[1] إقبال الحديثي، قصيدة: "يا حجر حيّاك فانظر لتاليها." **صحيفة نداء الوطن**، 10.

المصادر والمراجع

إبراهيم، أنس. "قصيدة: يا موطن الأمجاد." **صحيفة نداء الوطن** 6 (3 أيار 2004).

أبو خالد، خالد. **قصيدة: لا صوت يعلو فوق صوت المقاومة**، دورية إلكترونية: http://www.albasrah.net/thaqafa_fnoon/sh3r/khald/090404 15/7/2004

إسماعيل، عزالدين. **الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. بيروت: دار العودة، 1981.

الأطرقجي، ذو النون. "من أثر التراث في الشعر العراقي الحديث." في: علي الطائي وآخرون، **الشعر العربي الآن** – بحوث الحلقة الدراسية، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1996.

إمام، عبد الفتاح إمام. **معجم ديانات وأساطير العالم**، مج1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995.

بلبل، فرحان. **أحزان الشعر العربي الحديث، من حزيران 1967 وتشرين 1973**. ط.1. دمشق: دار حوران، 2003.

البنعلي، حجر أحمد حجر. "قصيدة: دموع على بغداد." **صحيفة نداء الوطن** 9 (24 أيار 2004).

التليدي، عبد المحسن. "قصيدة: بغداد يا وردة هزمت جيوش المستحيل." **مجلّة المشكاة** 42، (2003).

جبرا، إبراهيم جبرا. **تأملات في بنيان مرمري**. ط.1. لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1989.

الحديثي، إقبال. "قصيدة: يا حجر حيّاك فانظر لتاليها." صحيفة **نداء الوطن** 10، (31 أيار 2004).

ـــــــــ "قصيدة: يا حديثي وابن أم (أسدسة)." صحيفة **نداء الوطن** 9، (24 أيار 2004).

الخيلاني، كمال. "قصيدة: الجرح عراقي." صحيفة **نداء الوطن** 6، (أيار 2004).

الركابي، عذاب. "قصيدة: بغداد هذه دقات قلبي." **مجلة شعر** 116، (2004).

سعيد، حميد. **من وردة الكتابة إلى غابة الرماد**. ط.1. عمان: دار أزمنة، 2005.

السماوي، يحيى. "قصيدة: ليالينا عقيمات ولكن." **مجلة المشكاة** 42، (2003).

شبلي، عمر. "قصيدة: حبيبتي بغداد." منتديات سوريا، آذار 2015:
http://www.vbsyria.com/vb/showthread.php?t=400586

الشوّاف، قاسم. **ديوان الأساطير سومر أكاد وآشور**. الكتاب الثاني، الآلهة والبشر. ط.1. بيروت: دار الساقي، 1997.

الشوّاف، قاسم. **ديوان الأساطير سومر أكاد وآشور**. الكتاب الرابع، الموت والبعث والحياة الأبديّة. ط.1. بيروت: دار الساقي، 2001.

عباس، إحسان. **فن الشعر**. ط.1. بيروت: دار صادر، 2001.

عزام، محمد. **النص الغائب تجليات التّناص في الشعر العربي**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

القاسم، سميح. "قصيدة بغداد." **الدستور** 129464، (29 آب 2003).

القمني، سيّد. **الأسطورة والتراث**. ط.1. القاهرة: سينا للنشر، 1992.

الكبيسي، طرّاد. **قصيدة الحرب الحديثة في العراق – دراسات ومختارات**. ط.1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

كليب، سعد الدين. **وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997.

محمد، هدى. **قصيدة: مناحة النخيل**. دورية إلكترونية.
http://www.iraqpatrl.com/php/index.php?showtopic=2934

مهدي، تامر. **من الأسطورة إلى العلم والفلسفة**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.

النيفي، حسن. "قصيدة: مساءات بابل." **مجلة المشكاة** 42، (2003).

هـ. فرانكفورت. "الأسطورة والواقع." منشورة في: هـ. فرانكفورت وآخرون. **ما قبل الفلسفة**. ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار مكتبة الحياة، د.ت.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2003.

ENGLISH SECTION